

TWAR

9
1997

Jsem ráda, že mám český občanský průkaz, byla jsem šťastná, když jsem dostala těhotenský průkaz a začali mi říkat maminko, a teď mám průkaz básnířky.
Věra Ludíková

LITERÁRNÍ OBČTÝDENÍK

2. května

14 Kč

Téma prostituce v české literatuře minulého století

Aleš Haman

Mezi tabuizovaná témata, která nabyla umělecky provokativní povahy v období romantismu, patřilo téma „padlé ženy“ prodávající svou lásku za peníze. V evropském prostředí to byla především literatura francouzská, která poskytla typy těchto žen. Působily především jako výčitka mravních nedostatků společnosti. Je příznačné, že literární podoby prodejních žen zde byly zasazeny do světa vyšších společenských kruhů. Nešlo o prostitutky, nýbrž o kurtizány, milenky bohatých aristokratů, politiků a bankéřů. Klasickým příkladem je Balzakova kniha, která už svým názvem charakterizuje toto prostředí „pozlátkového polosvěta“ - Lesk a bída kurtizán (1838-1847). Od 40. let lze zaznamenat - v souvislosti s romantickým pojetím lásky jako vůdčí životní hodnoty a s její devalvací způsobenou světem peněz měnícím lásku ve zboží - nárůst obrazů reprezentujících společensky opovrhované postavy žen donucených prodávat své tělo, ale zachovávajících si mravní cit.

V našich podmínkách byl patrně vzorem obraz Fleur de Marié z románu Eugena Sue Tajnosti pařížské, který zapůsobil na domácí prózu. Ta směřovala ke zdůraznění žen svedených a opuštěných, což mělo působit na mravní vědomí publika a vzbuzovat soucit.

Počáteční obrazy lehkých žen v naší próze však byly jiné. Objevily se například v Tylově arabesce Zastaveničko u Černé branky. Nevyznačovaly se však dosud oním provokativním pojetím hledajícím stopy morálky i v bytostech pohyblivých se na dně společnosti. Naopak, byly míněny jako výstražné příklady lehkomyšlnosti a demoralizace. Tyl sice průkopnický objevil tuto dosud tabuizovanou oblast empirických motivů, avšak jeho pojetí bylo v podstatě konformní s dobovými konvencemi. Ani stopy tu nebylo po snaze proniknout do psychiky postav, zamyslet se nad motivací jejich chování a příčinami jejich osudu.

Sloužily autorovi pouze k tomu, aby s lehou ironií načrtl jejich portréty a podrobil je v závěru svého reportážního obrázku moralistní kritice. Tylův obraz prostitutky zůstává ilustrací mravní pokleslosti, hříšnosti přinášející neodvratitelný trest. (Je příznačné, jak se autor snažil motiv prostitutky obráznit, aby co nejvíce zmínil jeho šokující účinek: „Vnadné to byly a přívětivé dívky, vnadné jakoby Léda v koupeli a přívětivé jako žena Putifarova [biblický přírůbek naznačuje negativní charakteristiku, A. H.]. Znalť jsem dobře tyto dušinky už dlouhý čas. Byly z řádu nepoškrvněných panen, ježto si za svatou povinnost ukládají pobloudilce přiváděti večerní dobou na pravé cesty a nešetříce odporu činěného sobě někdy nebem i zemí, co strážní duchové se po ulicích snažejí a v potřebě postavenému k službám se nabízejí...“ [Národní zábavník, Spisy J. K. Tyla, sv. 11, Praha 1981]. - M. Otruba v doslovu k tomuto svazku vyzdvihuje kontrast poetického motivu měsíční noci patřícího do standardního repertoáru romantiky s prozaickým obrazem prostitutky. Motiv noční tmy se u Tyla stává opozitem vůči dennímu jasu a nabývá negativního kvalitativního významu: „Z morální, estetické a sociální perspektivy dobové české společnosti se již samotná »noční« témata próz vyjmají jako šokující nepatřičnost.“ [c. d.]. Oproti Otrubovu stanovisku, že autor teprve hledá hodnotící stanovisko vůči jevům odhaleným při „nočních“ procházkách městem, se domnívám, že Tyl měl své hodnotové principy již ujasněné, a to v souladu s dobovými konvencemi. Tyl sice vnesl do prózy motivy dosud opomíjené či tabuizované, ale vybavil je estetickými kvalitami protichůdnými romantickému postoji zdůrazňujícímu zvláštnost, výjimečnost, provokativnost. V tomto ohledu představoval objektivizující větve romantismu směřující k ideálnímu národnímu společenství vylučujícímu mravně záporné jevy.)

Jiný pohled na prodejnou lásku vrhli autoři generační vrstvy následující, Karel Havlíček a Božena Němcová. Havlíček v Obrazech z Rus ve věčném, takřka sociologickém tónu hovoří o promiskuitě ruských vesnických žen, jejichž muži jsou robotními povinnostmi vzdáleni od rodiny. Němcová má v jedné ze svých povídek (Baruška) přímý záběr z vídeňského nevěstince, kde byla policií zadržena nevinná česká dívka. Tento záběr je součástí celkového estetického přístupu Němcové, která velkoměsto (příznačně jde o Vídeň) vidí jako zdroj mravní nákazy oproti idylickému světu českého venkova. Mezi nástrahy, jaké město klade mladým lidem, zejména nezkušeným českým dívkám přicházejícím do Vídně jako služky, viděla autorka právě prostituci. S jistou sympatií pro oběti velkoměstské amorálnosti líčí spisovatelka osud jedné z prostitutek, která ho vypráví Barušce ve vazbě na policii. To je odlišný postoj k tabuizovanému tématu než u Tyla. (Němcová na rozdíl od Tyla již charakteristiku prostitutky neopisuje, užívá přímého pojmenování „nevěstka“. Oproti Tylovu mravnímu rozhořčení ústícím v apokalyptický obraz trestů za hříšnost je pohled vypravěčky soucitný, neboť nalézá v nitru padlé dívky rysy lidskosti. Takový přístup měl v sobě více provokativnosti než pohled Tylův.)

Motiv nevěstky je vázán na prostředí cizí reprezentativnímu typu české dívky, jaký představuje protagonistka povídky. Dostává zde tedy podtext národně demokratický, neboť prostitutka, která prezentuje svůj příběh, je stejného původu jako Baruška. Je to vliv okolností, prostředí, který zasahuje do mladého života, aby ho stáhl do bažiny mravního úpadku. Tady se rýsuje jistý náznak přibuznosti přístupu Němcové s pojetím francouzských autorů (Němcová znala Sueovy Tajnosti pařížské). Prostitutka v její povídce nepatří sice do vrstev „lesklého“ demimundu jako u Balzaka, ale nese již rysy jistého citového postoje, liší se od okolí propadlého cynismu a mravní lhostejnosti.

Ještě dále na cestě ke zpodobení typu prodejné ženy postoupil jeden z průkopníků realistické drobnokresby Jan Neruda. S básnickým zpodobením tohoto typu se můžeme setkat už v jeho Hřbitovním kvítí. Nesentimentální obraz městského polosvěta podal i ve svých reportážních Pražských obrázcích. Přímý portrét prostitutky vytvořil v arabesce Za půl hodiny (1859). Líčí v ní postavu mladé dívky, jejíž obličej naznačoval, že patří „k oněm nešťastným ženám“ (Pokračování na straně 4)

OBSAH:

Vídeňská erotika a pražská pruderie

Petr Poslední
Prostor literárních dějin

Milan Kundera
Poznámka autora

Zrušme monopol státní banky

Aneta Bílková
Strach z televize

Miroslav Lopatka
Honza a hon za drakem

A bylo ráno
ráno jak vyorané
noc poraněná
dobrý den ráno pod pás
zvedám se jako první chlup
v dívčím klíně
- takhle se nedá začít
jak to potom končí
a touha má je zrána na hanbě
z rosy vlažné primerosy
vyháním skřítky
čarodějnice a múzy
z uzlíku těla
a sám jako Honza
kráčím k městu Drakovu
v zemi dračí
a bude tělo dračí
o tři hlavy kratší
už se nezamračí
jsme jak sirky na škrtátku
jsem na tahu. Odvahu
bez práce není ani láska
přestávám být trampem trampot
odtančím klaviatury své túry
jako před lety:
život je cesta lesem
vykácená pilničkem na nehty
nebojte se cesty napříč silnicí
krajina - suchý krajíc s oblohou
tak zmačkej prsty do pěsti
a vydej se za štěstím
ke svému soustu
v krající krajině
dálka je jen pára
pod pokličkou mapy
nevěsty jak občůrané
patníky stojí u silnice
ale nás čekají
nepolíbené ropuchy bláta
a zakleté princezna nestárnou
zakleté princezny nestárnou!
les tisíce lahví se šumivým vínem
sbohem sekty pěniců
prýč bublinou
ze šampaňského všeho zlého
vzhůru k pouti nebem jasným
jako polární záře
pistáciové zmrzliny
z roucha porouchaného
éro mé náruče stoupá veselesem
nad horou chorou
jako vrtule zamilovaná do ptáka
pojdte se přitulit k vrtuli
srandělá
a zem se jeví jaksí v podřepu
jako když čuraj holky
větrové bombóny mi vanou do plachet

Ze sbírky Pouť (Petrov 1997)

Podél medvěda, který žere ohnutou rybí kost

Předloni koncem března sebral básník Karel Šebek svých pět švestek a opustil psychiatrickou léčebnu v Dobřanech u Plzně, kde předtím strávil kus života. Pár dní se pohyboval v Praze, kde byl 11. dubna 1995 spatřen naposledy. Od té doby básníka už déle než dva roky nikdo z jeho blízkých neviděl.

Tak nějak by mohla znít policejní zpráva, kdyby ovšem policie byla vůbec po Šebkovi zahájila pátrání. Jak jsme se před časem s úžasem dozvěděli od Šebkovy lékařky v Dobřanech (a spoluautorky některých jeho textů) MUDr. Evy Válkové, policie nic nepodnikla s odvoláním na to, že o to nepožádal nikdo z básnickových blízkých příbuzných. Šebek však blízké příbuzné neměl, ti vzdálenější si počínají mírně řečeno líně, a tak se zdá, že i na konci dvacátého století může člověk - básník - zmizet beze stopy, aniž by to kohokoli vzrušovalo. Což je ponuré zjištění.

Šebkovo zmizení se přitom jeví jako jedna z mnoha událostí v jeho životě, které svou příznačnou barvitostí de facto odvádějí pozornost od hotového díla. Někteří Šebkovi surrealističtí přátelé proto varují před tím, aby básníkovo zmizení, svého času žurnalisticky provětrávané, nevytěžilo z myslí fakt, že Šebkovy verše mají ve svém sebezničujícím patosu mimořádný účinek. Epiteta jako „nejprokletější český básník“ nebo „legenda surrealistického undergroundu“ o Šebkově tvorbě - přes nejlepší úmysly, s jakými byla vyslovována - neříkají nic. V konfrontaci s těmito obaly termínů, hodnotením a interpretací se Šebek se svým velejemným dílem jeví jako bezbranný. Proto i meditace o tom, zda Šebkův „čin“ (zmizení) může být básnickým gestem nahrazujícím slova, ale zůstávajícím na půdě umělecké tvorby, patří do říše snů: v době, kdy Šebek zmizel, už svou tvorbou dávno život nereflektoval, protože v dlouholeté toxické psychóze mu jedno s druhým splynulo v nerozlišitelný tok.

Zatím jediný oficiálně publikovaný soubor Šebkových básní představuje výbor nazvaný Dívěj se do tmy, je tak barevná a obsahující průřez texty z let 1965-1994 (v loňském roce ho společně vydala nakladatelství Intermezzo a Host). Šebkův přítel Jan Nejedlý v obsáhlém doslovu vysvětluje básníkovu poetiku, vždy prodchnutou symbolikou sebezraňujících, ostrých a špičatých předmětů, s nimiž je Šebkova tělesná schránka v neustálé konfrontaci. „Tento styl (psaní) připomíná Eskymáky při lovu medvědů: ohnutou rybí kost nechají zamrznout do ledu, který obalí masem, a když jej medvěd sežere a po chvíli v jeho břicho led roztaje - kost vyvrstěná jako pružina mu roztrhává vnitřnosti.“

Šebkův odchod z léčebny na jaře 1995 nebyl první; už předtím periodicky mizíval, když mu přestal vyhovovat omezený ústavní režim. Peníze, které si našetřil z kapesného, býval zvyklý utratit obyčejně během týdne, pak si nějaký čas půjčoval od plzeňských a pražských přátel, ale nakonec se vracel. Tentokrát se však choval agresivněji - a když se postupně se všemi, kdo mu už nechtěli půjčovat, pohádal, urazil se a zmizel. Když byl viděn naposledy, neměl brýle ani doklady... Stále to ještě bylo v normě, pak však MUDr. Válková zatelefonovala do Vrchlabí, kde je Šebek přihlášený k trvalému pobytu, a dozvěděla se, že má na poště tři nevyzvednuté důchody.

Karel Šebek snil o cestě do Ameriky a Afriky, nejčastěji však mluvil o svém snu vycestovat do Paříže a přidat se k surrealistickým přátelům, kteří tam žijí. Zároveň celoživotně experimentoval s tvrdými drogami. MUDr. Válková pokládá za pravděpodobné, že Šebek se přidal k fetáčké skupině, s jejíž pomocí se i bez dokladů mohl snadno dostat přes hranice. Když se opil, obyčejně hodně vyváděl. Jako nebezpečný šílenec mohl skončit v blázcinci v zahraničí. Bez možnosti dorozumět se.

Letos 19. května se ve známém plzeňském klubu Dominik (v Dominikánské ulici) koná vernisáž výstavy Šebkových koláží a kreseb. Jeho verše si lze přečíst i v 8. čísle časopisu Analogon, psal o něm Tvar, Literární noviny, Reflex a další časopisy. Zmizelý Karel Šebek je tvůrce.

PAVEL KOSATÍK

Na vědomí:
České centrum Mezinárodního PEN klubu
Obec spisovatelů

OBJEDNÁVKA
na předplatné literárního časopisu
pro Českou republiku

Závazně objednávám TVAR od čísla/dne do konce roku 1997 v počtu výtisků:

1997

TVAR

individuální předplatitel:

složenkou (fakturu) 12,- Kč
za kus (krámská cena snížená
o 2 Kč předplatitelské slevy)

knihkupec / prodejce:

fakturou 9,80 Kč za kus (krámská cena snížená
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 u Terezie Černé na čísle (02) 282 34 35.

Oznámení TVARu

Město Františkovy Lázně a Mladá fronta, vydavatelství a nakladatelství, a. s., vyhláší soutěž Literární Františkovy Lázně. Do soutěže se mohou přihlásit autoři, kteří dosud knižně nepublikovali a nepřekročili 30 let věku. Práce je nutno dodat přeepsané na stroji či počítači v šesti kópiích nejpozději do 31. května 1997 v obálce označené LFL na adresu: Mladá fronta, a. s., Radlická 61, 150 00 Praha 5 (obor poezie - nejméně 10 stran, obor próza - nejméně 20 stran). Spolu s pracemi zašlete přihlášku do soutěže s uvedením jména, adresy a data narození, případně telefonní spojení. Odborná porota vybere nejtalentovanější autory, které pozve na setkání autorů ve Františkovy Lázně, jež se bude konat 12.-14. září 1997. Ubytování zajistí a spolu se stravováním hradí organizátoři soutěže. Mimo věcných cen může porota udělit výraznému autorovi hlavní cenu v podobě vydání sbírky poezie či prozaické knihy.

Jsou čeští spisovatelé svědomím národa? Byli jím někdy? A jaká úvaha vůbec vedla k formulaci takového dramatického požadavku? Nad těmito otázkami se v pořadu Aleny Blažejovské Symposium (vysílá stanice Vltava 5. května 1997 v 17 hodin) zamýšlejí Zdeněk Rotrekl, Ludvík Vaculík, Jan Trefulka, Pavel Švanda a Břetislav Rychlík.

Časopis Pro přátele jižních Slovanů vypisuje III. ročník soutěže pro mladé a začínající překladatele z balkánských slovanských jazyků (tj. ze slovinštiny, chorvatštiny, srbsštiny, makedonštiny a bulharštiny) v oboru poezie, prózy a odborného textu. Zájemci mohou zaslat (na adresu redakce časopisu Pro přátele jižních Slovanů, ul. Arne Nováka 1, 660 88 Brno) překlad prozaických nebo odborných textů v rozsahu maximálně 10 normostran strojopisu, případně překlad maximálně 150 veršů. Texty s přihláškou zasílejte ve třech vyhotoveních (jak originálu, tak překladu) do 20. září 1997. Zaslání překladů posoudí tříčlenná porota a výsledky budou otištěny v Tvaru. Finanční ceny budou vítězům předány na tradičním balkánském večeru v prosinci t. r. v Brně.

JE MEZI ČTENÁŘI TVARU STRÁŽCE RODOKAPSU?

Z odborných důvodů bych potřeboval nahlédnout do některých čísel původního časopisu Romány do kapsy (Rodokaps), který vycházel v Praze v letech 1935-1944:

Jde o čísla průběžného pořadí 79-86, 88-103, 158, 162-165, 166, 168-169, 171-181, 183-203, 205-207, 209-210, 212-219, 221-222, 233-235, 315-316, 318, 320, 322-331, 333-335, 337-339, 402-407.

Najde se někdo, kdo mi do nich dá nahlédnout, případně na základě dohody poskytne xerokopie první strany obálky a titulního listu románu?

Kontakt na případný zdroj těchto informací, ať v soukromých rukách, nebo v knihovně jakéhokoli typu, je neméně vítán.

Pavel Janáček,

Ústav pro českou literaturu AV ČR,
nám. Republiky 1, 110 15 Praha 1.

NEPOCHYBNĚ
ANO!

Napříště v TVARu

• Johannes Kepler: Valdštejnův horoskop

nové KNIHY

Z čísla 17, které vychází 7. května:

- Saganová druhé generace • (Květa Hyršlová o povídkovém souboru Doris Dörrierové Muž mých snů)
- Listy o básni i „tajemných dálkách“ • (Lenka Sedláková o korespondenci Otokar Březina – Sigismund Bouška)
- Obr jménem Drobeček • (Petr Matoušek o šrutovském výletu za nejsilnějším americkým dřevorubcem)

Novinky našich nakladatelů na květen
Doprovodný program
veletrhu Svět knihy '97

Napsali TVARu

Z Tvaru č. 7/1997 jsem vyrozuměl, že olomoučtí bohemisté zvolili taktiku vzájemného vychvalování (Hanuška o Všetickovi včetně těch přihloupých pochlebovačných formulací z úvodu a hlavně včetně poslední věty té „ódyepné“ recenze) a jakoukoli zápornou kritiku přijímají velmi podrážděně (chudák Cěkota, jak o něm asi teď hovoří). Patrně se snaží stát kulturním centrem celé Moravy.

MICHAL BAUER

Jakýsi Patrik Šimon se s námi nezištně a nadto pravidelně dělí o dary svého ducha v týdeníku Tvar. Ve svém Vernisážníku ze dne 6. 3. 1997 (Tvar č. 5/1997) nás informoval, že výstava Surrealistická obraznost a kresba je spíše nekrologem než apotheosou, neboť „surrealismus vnímaný především jako automatická tvorba uvolněné mysli je poražen se všim všudy“. Jenom pro pořádek a také z důvodu výchovy našeho znalce připomínám, že surrealismus vnímaný především jako automatický byl samotnými surrealisty „poražen“ už asi před šedesáti lety. Naopak, nikdy nebyl „poražen“ onen antiestetický záměr surrealistické aktivity, záměr nenechat se zařadit do žádného sluhovného rámce. Z tohoto hlediska je Šimonovo tvrzení, že „v pracích Nádvorníkové už snad ani nejde o břečku byt jen vzdáleně se blíží surrealismu“, nesmírným oceněním tvorby zmíněné autorky.

Výčet perel, které nám Šimon mimoděk hází, tím samozřejmě nekončí. Tento návštěvník vernisáže zřejmě zná jakousi „surrealistickou ikonografii a morfologii“, neboť tvrdí, že M. Stejskal ji zplošťuje. Pod routhou floskulí se asi skrývá překvapení recenzenta, že Stejskalova tvorba nepřipomíná ani Dalího, ani Ernsta.

Dušíčka českého veltmana na nás ovšem nejpůsobivěji vyjukne z předposlední věty recenze: kam se všichni hrabou na ty „velké mágy“ z Francie. V souhrnu: máte-li rádi polovzdělálost, nedostatek vkusu a provinciální hrubost, pak doporučuji Vernisážník Patrika Šimona.

F. VODÁK

Zasílám své stanovisko k následujícím dvěma dopisům, otištěným v Tvaru č. 7/1997 (str. 2):

K dopisu PaedDr. Václava Vodvářky
Souhlasím s pisatelem, že kýčovitý ráz mají i bombastické show související s volbami amerických prezidentů. Rovněž „pozdvihování“ a líbání dětí, ať již TGM nebo Hitlerem, Stalinem či Saddámem Husajnem, mělo a má vyvolat u lidí dojetí a sentiment. Tato „pozdvihování“ jsou typickou ukázkou kýčovitého momentu mnoha politických show. Toto gesto má vyvolat u lidí dojetí nad vlastním dojetím, jak o tom píše Milan Kundera.

Nejen Santa Claus, ale i církevní procesí jako náboženská show, kromě korouhvi, světla a světů, nesou punc kýče. Nepatřím k obdivovatelům duchovního odkazu Zdeňka Nejedlého - přesto to byl právě on, kdo se kýčovitostí náboženských show dotkl ve stati Svatojanská estetika.

S masmédií (souhlasím, že je to příšerné slovo) je to složitější. Ta mohou šířit jak masovou kulturu a kýč (např. mnohé soukromé rozhlasové

stanice či TV Nova), tak „vysokou“ uměleckou kulturu (stanice Vltava či ČT 2). O řadě problémů týkajících se projevů masové kultury šířené především masmédií vynikajícím způsobem pojednává Umberto Eco v knize Skeptikové a těšitelé (Praha 1995), kterou panu doktorovi doporučuji.

K dopisu Martina Gaži

V mém článku nešlo o to, aby čtenáři nabyli dojmu, že v naší současné společnosti, usilující o demokracii, „všechny problémy ryze přítomné můžeme sňahem přikrout pouze dědictví komunismu a fašismu“, jak se domnívá M. G. Dva tak si v mnohém blízké (včetně výtvarné ikonografie, ideologizace estetiky i podobnosti ideologických show) totalitní režimy doby nedávno minulé jsem si vybral především z toho důvodu, který vysvětlují svým čtvrtým odstavcem. Nekladl jsem si tedy za cíl věnovat pozornost formám a podobám kýče v liberálně demokratickém světě, neřkuli je „obskakovat po špičkách“. Nedominám se, že v naší posttotalitní společnosti cítíme jen důsledky byvších politických hrátek. To jen do poslední věty mého textu vložil M. G. sám. Z pisatelovy reakce je však zřejmé, že si moji „konzervu“ uměl otevřít sám. A to mne na jeho dopise potěšilo.

ZDENĚK POSPÍŠIL

Dotaz TVARu

Dnes se Tvar ptá Vojtěcha Jestřába, který ve sborníku *Kam se poděla původní česká literatura?* napsal: „Napadlo mě někdy v těch dnech listopadu 1989 na Václavském náměstí, kde jsem stával proti dlouhým bílým pendrekům a vodním dělům na hlavě s kšiltovkou, která v sobě skrývala knihu a byla tudíž jakousi improvizovanou helmou, napadlo mě tam někdy, do jakých béd se dostane česká kultura a zejména její zlatý střed - kniha, v oné vytožené a těžce vyzdorané lepší budoucnosti? Ne, ani ve snu mě nic takového nenapadlo.“

A bylo to opravdu na Václavském náměstí? A byly to opravdu dlouhé bílé pendreků a vodní děla? A byla to opravdu kšiltovka? A byla to opravdu kniha?

Pozn. red.: Své dotazy nechápe Tvar jako řečnické, tj. takové, na něž by neočekával odpověď.

Kde dostanete TVAR

PRAHA	HODONÍN
• Tvar už ve čtvrté ! • Fišer, Kaprova 10 Fortuna, Ostrovní Knihkupectví na FFUK, nám. J. Palachy 2 Mafa - Aurora, Opletalova 8 Paseka, Ibsenova 3 Primus, Betlémské n. 14 Samsa, Pasáž u Nováků, V Jámě 3 Seidl, Štěpánská 26 Svoboda, Na Florenci 3 Tabák (Česrea), Kaprova (u FF UK) U knihomola, Mánesova 79 Volvox globator, Opatovická 26 Zvon, Jindřišská 23 Redakce Tvaru, Na Florenci 3 (6. patro)	Knihkupectví, Národní tř. 21 CHEB Knihkupectví »U Kadle- c«, Kamenná 20 JIHLAVA Knihkupectví Otava, Komenského 33 LITOMYŠL Paseka, Smetanova nám. NÁCHOD Knihkupectví Milena Hašová, Palackého 26 OLOMOUC Studentcentrum, Křížkovského 14 OSTRAVA Fiducia, Mlýnská ul. Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8 PRACHATICE Knihkupectví Nahoře, Křišťanova 11 SEDEC - PRČICE, VOTICE, SEDLČANY Knihkupectví A. Podzimek TŘEBON Carpio, nám. T. G. M. 93 VSETÍN Malina, Dolní nám. 347 ŽDAR NAD SÁZAVOU Buček, vlakové nádraží ...a na novinových stáncích PNS, Mediaprint-Kapa a ostatních distributorů Tvar distribuují firmy A.L.L. Production Transpress, Mediaprint-Kapa, RAM, PNS a redakce. Objednávky do zahraničí přijímá redakce.
Wembly tabák, Růžový pahorek 508	

Pět odpovědí ----- Jarmily Víškové Textologie „od Bacha po Vlacha“

„Edičně připravila, textologickou poznámku napsala a rejstřík sestavila Jarmila Víšková“ - s tímto údajem se čtenáři knih české klasiky setkávají v tirážích už přes čtyři desetiletí, a zvláště často u edic nebo titulů, jež profilují činnost příslušných nakladatelů - v poslední době například u Spisů Karla Poláčka, vydávaných Nakladatelstvím Franze Kafky, nebo u souboru barokních esejů Až do před-síně nebes (Mladá fronta-Arkýř). Textologická a ediční práce je však zvláště v posledních letech a zvláště u mladších nakladatelů podceňována.

1. Jak byste vysvětlila těm dnešním nakladatelům, kteří jako by si zakládali na ignoranci kvalitní ediční přípravy svých titulů, v čem je význam textologické a editorské práce?

Máte pravdu, že práce editora na textu se dnes nebere všude v úvahu, přezírá se, nedoceňuje se její význam. Sází se na přitažlivost titulů, ediční příprava je pro některé nakladatele časová a finanční zátěž. U mladých nakladatelů, kteří se do vydávání knih pustili z entuziasmu, ale bez profesních zkušeností, jde snad spíš o nedostatky přechodného rázu; časem pochopí, že sebelákavější titul a sebestatraktivnější obálka neznamenají ještě, že kniha je dobrá. Alergická jsem tam, kde se hraje falešná hra, kde se ediční práce sice vědomě ignoruje, ale navenek se předstírá frázovitou ediční poznámkou typu „Postupovali jsme podle edičních zásad“, „Řídili jsme se knihou Editor a text“. Stále přezívají případy, kdy se popadne libovolné vydání, převezme se text se vším všudy, i s chybami, upraví se - ne vždy šťastně - pravopis a vymytí se všechno, co je nějakým způsobem neobvyklé: archaismy, dialektismy, knižní podoby, zastaralé vazby, slovosled apod. Korektura se jen zběžně přečte, bez kolace, a tak se nepříjde na to, že se při sazbě slova zaměnila, zmizela, eventuálně přibyla, že vypadly celé řádky. Pokud se takovému „editorovi“, který zůstává utajen, náhodou dostane do rukou kritické vydání, bez skrupulí si přivlastní práci druhého a ještě ji navíc zruinuje.

Je otřesné, co všechno se dnes praktikuje. Mohla bych uvést desítky, stovky odstrašujících dokladů. Hotovou katastrofou je například vydání Poláčkových Hráčů z roku 1992. Rozhořčilo mě tak, že jsem je odsoudila v ediční poznámce ke kritickému vydání Hráčů ve Spisech Karla Poláčka (1996). To už se totiž nedá omluvit nedostatečnou znalostí ediční problematiky nebo nezkušeností. To je nedbalost, lajdáctví, podvod. A je už načase takové případy pranýřovat.

Co se týče textologické a editorské práce: Textologie je disciplína zabývající se genezí textu; sleduje jeho vývoj od rukopisných počátků až k definitivní verzi, k časopiseckým otiskům a knižním vydáním. Stopuje vnější i vnitřní souvislosti, které se do autora textu promítly. Směr jejího zájmu a cíl může být různý; jedním z nich je vydání textu. Znamená to, že textolog nemusí být ještě editorem, ale editor textologem být musí. Jeho úkolem je dobrat se na základě komplexního poznání

textového materiálu, jeho analýzy a jazykové kritiky k nejautentičtější podobě textu, odpovídající v nejvyšší míře autorově vůli, a zbavit jej všeho, co nebylo v plánu, tedy nejen přehlédnutých chyb a nedopatření, ale i zásahů cizí ruky (redakční úpravy, cenzura), a pak jej edičně zpracovat. Termíny textologická/ediční poznámka, práce atd. jsou tedy vlastně totožné. V širokém záběru se touto otázkou zabývá kniha Textologie - teorie a ediční praxe (Pavel Vašák a kolektiv pracovníků ÚČSL, Praha, Univerzita Karlova 1993).

2. Jak jste se ke své profesi dostala a která období nebo které autory pokládáte za obzvláště „své“? Máte ještě po stovkách připravených knih k téhle práci citový vztah?

Někdy koncem prosince 1952 přišel za mnou do průmyslovky, kde jsem učila, tehdejší tajemník ÚČL Rudolf Havel s tím, že mě prof. Havránek na základě mé disertace o vývoji českého mluvnictví a pohovoru při rigo-rózu (byl mým druhým examinátorem) vytipoval jako vhodného pracovníka pro nově zřízené ediční středisko. (Dnes si myslím, že mě prof. Havránek vybral spíš proto, že jsem vystudovala u prof. Šmilauerera, který své žáky vedl k tematické práci s jazykem.) Byla jsem tím překvapena a zaskočena; ve škole se mi líbilo, o ediční práci jsem do té doby nic nevěděla - nevěděla jsem ani, že něco takového existuje.

1. července 1953 jsem nastoupila do Ústavu a zůstala tam plných sedmatřicet let, až do důchodu. Vyškoloila jsem se na svazcích Národní knihovny a Knihovny klasiků, především na Nerudovi, Tylovi a Němcově, a brzy jsem rozšiřovala svůj ediční obzor směrem k současnosti i minulosti. Ale největší příležitost k poznání ediční problematiky jsem získala jako redaktorka sborníků Strahovská knihovna a Literární archiv, vydávaných PNP. Mohu tedy říci, že jsem přišla do styku s nej-různějšími texty a nejrůznějšími autory, tak říkajíc od Bacha po Vlacha.

Mám ráda edice, kde je třeba se poprat s neznámou problematikou, kde je nutno postupovat takřka detektivním způsobem, edice s nezvyklou diagnózou, kde je nutno pátrat na vlastní pěst, ale tak, aby kritérium zásad zůstalo zachováno. Nevadí mi číst stejný text několikrát za sebou, srovnat do detailu sebevětší počet knižních vydání a znovu se jím zabývat při korekturách a reediciích. Nikdy mi nezevšední jazyková komika Karla Poláčka (při každém čtení přichází na nové nuance); je mi blízký humor Eduarda Basse (Cirkus

Humberto byl má první samostatná edice); stále mě baví číst Švejk a těším se na brzkou reedici; fascinuje mě Kámen a bolest Karla Schulze. Lákají mě rukopisné paměti, deníky, korespondence a lituji, že jsem se na své editorské pouti nesečkala třeba s takovou Karolínou Světlou, Juliem Zeyerem, Čapkem-Chodem, a s Jaroslavem Havlíčkem jen při Petro-lejových lampách.

3. Čas od času se i z kvalifikovaných úst objeví názor, že starší díla české literatury - podle některých do nástupu kriticko-realisticke prózy v druhé půli minulého století, podle jiných až do Jiráska - nemá smysl předkládat čtenářům v pietní, tedy doslovné, poznámkami a vysvětlivkami vybavené podobě. Mnohem přínosnější by prý bylo, zvláště pro mladou generaci, převyprávět je současnou češtinou, podle některých i ve zkrácené „digest“ podobě. Jaký názor máte vy?

Jsem zásadně, naprosto kategoricky *proti* a neuznávám žádné argumenty o užitečnosti a potřebě podobných převodů a experimentů s literaturou. Odmítám dabing z češtiny do češtiny. Případá mi absurdní měnit tímto způsobem autora jen proto, že předpokládány Někdo nějakému výrazu nerozumí, že mu vadí starší styl a vůbec ten či onen způsob vyjadřování. Je to zplášťování, nivelizování, vedlo by to k destrukci a ztrátě uměleckých hodnot. To, co by se nějakým způsobem převyprávělo a v této podobě předkládalo, by už nebyla krásná literatura, ale paskvil. Ze zkušenosti vím, že ani dítěti nevádí, narazí-li na nezvyklý výraz, spíš ho zaujme.

Ostatně kde věst dělítko? Kteří autoři jsou jazykově „nepřístupní“ a kteří „průchodní“? Je to skutečně jen otázka první poloviny 19. století? Nenajdou se i v našem století texty, které by mohly být „vhodným“ objektem k převyprávění? Přestavme si, že by další generace pokračovaly v tomto trendu a shledaly by Vančuru příliš archaickým, Šaldu třeba složitým atp., a převáděly je podle svých představ: změníte Vančurovi jazyk, a ztratíte Vančuru.

Celé ty úvahy jsou zbytečné. Němcovou bude číst každý, neodradí ho sebestarší slova a obraty, spíš mu navodí pocit určitého kouzla. Stejně ho zaujmou Mácha a Havlíček. Bude-li se mu zdát Kollár nezajímavý nebo Rubeš a spol. nudní, odloží je. S tím se nedá nic dělat. Zakonzervujeme tyto autory jednou provždy v kritickém vydání, ale nevydávejme je v upravené podobě, dopadlo by to směšně a čtenář by se pro ně stejně nenadchl.

V otázce digestových vydání bych připustila jistě možnosti, ale jen v krajních, speciálních případech. Vidím však v takových tendencích větší nevýhody než výhody (necitlivost, nespolehlivost, nejednost v aplikacích atp.). Neshledávám totiž žádný přínos v tom,

„Bilance prověrky textů třetího a čtvrtého vydání je přímo katastrofální a svědčí o absolutní vydavatelské neprofesionalitě. Nevycházejí z Poláčkovy vydání, ale přebírají vždy vydání časově nejbližší (...). Pietně zachovávají tiskové chyby (zaplátovanému šatu, vyzdvídání) a nepochopitelným způsobem text ruiniují: zajímavý stařec již neprochází zvolna lokálem, ale okolo, Valerie nešeptá horoucně, Martičce se vydere z hru-dí povzdech, ale ne těžký, pan Lebeda si čistí dýmku slámu, ne slámkou, hráč neodvěti, ale odpovídá, hostinský dveře zatarasil místo zastavil, hlavní hrdina zůstane sám se svou ženou, nikoli manželkou, prohlídka se vykoná, ale ne domovní, je vyhlášen smutek, ne však obecný, kněz je povolán bez místa určení (tj. k loži nemocného), zmizí zmínka o branné moci vykonávané třemi strážníky, nedovíme se, že se kmet napil, ponaučování otce Kobosila je ochuzeno o větu Kolik takových případů jsem zažil...“
(Z ediční poznámky k Poláčkovým Hráčům, 1996)

že se usnadňuje myšlení, že se literatura předkládá v odvozené, extrahované, přeřazené nebo amputované podobě.

K otázce doslovných, pietních edic. Nezaměňujme slova spolehlivý a pietní se slovem doslovný. V tom případě by úplně postačil dobrý xerox. Spolehlivost nespočívá v zrcadlovém efektu. Pieta je nenarušování jazykové podoby textu, respektování autora; je to text očištěný od nánosu všeho, co do něho proniklo cizím přičiněním (cenzura, redakční zásahy) nebo bezděky (přehlédnuté chyby vzniklé přepsáním a sazbu).

Ediční poznámky nepodceňujeme. Podávající souhrn seriózních informací o tom, jak si autor počínal, čím vším se zabýval, jaký text zvolil a proč. Měly by doprovázet každé vydání a být podepsány editorovým jménem - ten tu totiž podává účty ze své práce. Jsou garantem, značkou kvality. Vysvětlivky jsou jiná záležitost; jejich potřeba je závislá na typu, zaměření edice. Já sama jim nehoduju.

4. Jaká je vlastně současná personální a odborná situace v českých „textologických kruzích“?

Ještě před dvěma třemi roky bych řekla, že stav je kritický. Už v 80. letech chyběla střední a mladá generace, většina editorů a textologů patřila ke generaci starší. Bezprostředně po listopadu 1989 se krize vyhroutil. Klesl zájem o klasickou literaturu, a tím i o editory. Bylo třeba urychleně vydat autory dříve tabuizované; podstatně se změnila struktura nakladatelství Odeon, houfně vznikala nakladatelství nová. Zkušené redaktory odcházeli a noví neměli jejich úroveň.

Dnes už si troufám říci, že se situace zlepšuje. Někteří nakladatelé si vybudovali solidní ediční a editorskou základnu. Cítí se potřeba a je snaha zkvalitnit práci v ediční oblasti. Pociťuje se potřeba praktického edičního průvodce (oslovilo mě v tom směru nakladatelství Atlantis). Objevila se řada edic rukopisných pramenů - dříve spíše jen vegetovaly v různých sbornících.

Ale co je nejdůležitější: vyrůstají mladí editoři a přicházejí s podnětnými, literárněhistoricky fundovanými edicemi. Kritické spisy Karla Poláčka mají za sebou už řadu vydání svazků; jejich komentáře jsou inspirujícím a informativně poučným zdrojem jak pro literární historii, tak pro textologii - stejně tak zmíněné edice z literárních pozůstatostí, které se poprvé dostávají ke slovu. A konečně: vznikla Členská knižnice, která chce navázat na tradici Národní knihovny.

5. Jedním z rozsáhlých projektů, na nichž v současnosti pracujete, jsou Spisy Václava Havla. Poprvé se tak při textologické práci setkáváte se žijícím autorem. Je to výhoda, či nevýhoda?

Zatím probíhají přípravné práce, shromažďuje se materiál. Pracuje na tom s veškerým nasazením speciální tým, který je ve stálém kontaktu s autorem. Z takových pracovních schůzí vím, že je to práce neobyčejně komplikovaná, zvláště u samizdatu; rukopisy se těžko shánějí a nebude jich zřejmě mnoho. Je už jasná koncepce i to, jak budou Spisy vypadat, ale neprozradím to, nechte se překvapit. Měká textologická spolupráce nad publicistickými pracemi. Těším se, že budu mít příležitost konzultovat problematická místa přímo s Václavem Havlem. Jsem přesvědčena, že všichni zúčastnění ze sebe vydají maximum a že Spisy budou velkým přínosem i pro textologii.

Ptal se PAVEL KOSÁTIK

SLOVENSKÉ DROBNICE (11)

Galéria Jaroslava Fragnera je jediná v Praze, která pravidelně venuje pozornost architektuře. V těchto dnech vystavuje realizované práce, odmenené Cenou Dušana Jurkoviča za rok 1996. Meno tohoto slovenského architekta, ktorého mnohé stavby sa nachádzajú aj v Čechách a na Morave, nesie cena udeľovaná Spolkom architektov Slovenska. Podľa stanov ju dostáva autor alebo autorský kolektív za dielo, ktoré jednoznačne prispieva k povzneseniu úrovne a prestíže architektúry na Slovensku. Ocenený bol kolektív autorov Rastislav Janák, Oľga Janáková, Rudolf Melčák a Jan Uchytíl za Vybavovací budovu II na Letisku generála M. R. Štefánika v Bratislave. Podľa fotografií realizácie možno povedať, že je to nielen účelová stavba, ale stvárnením a použitým materiálom sa vyrovná iným letištným budovám vo svete. Nevidel som ju ale in situ. Prednosťou výstavy je, že popri ocenenom diele sú predstavené aj ďalšie nominované realizácie, ktoré umožňujú urobiť si predstavu o súčasnom stave architektúry na Slovensku. Ale podobne ako tu sú to budovy pobočiek bánk, poisťovní či finančných úradov.

V Nostickom paláci usporiadal Klub slovenskej kultúry komorný koncert mezosopranistky Jaroslavy Horskkej-Maxovej a basistu Petra Poldaufa. Obidvaja absolventi bratislavskej VŠMU pôsobia posledné roky trvale v Prahe. Jaroslava Horská je sólistkou Národného divadla a Peter Poldauf bol štyri roky sólistom Štátnej opery. Okrem toho tretí rok stvárňuje postavu Kaifáša už v takmer kultovej rockovej opere Jesus Christ Superstar. Niekďajší sólista Novej scény v Bratislave je aj svojou figúrou a naturelom priam predurčený pre tento žáner. Popri tom sa venuje aj interpretácii piesní. Spomínam si na pekný koncert vlní v júni, z málo na pódia sa objavujúcej piesňovej tvorby Josefa B. Foerster. Teraz obidvaja umelci v prvej časti koncertu spievali piesne Roberta Schumanna na texty Heinricha Heineho. Druhá časť koncertu bola venovaná opernej tvorbe. Poldaufov bas sa najlepšie uplatnil v ruskom repertoári a Jaroslava Horská ako Azucena v Trubadúrovi ukázala, že sú jej najbližšie dramatické postavy.

Takmer na deň presne, štvrtok po úmrtí, usporiadala Lyra Pragensis spomienkový podvečer venovaný Albínovi Brunovskému. Milan Friedl dal názov programu Plavba do raja srdca a do tónov štvrtej symfónie Gustava Mahlera spomínali jeho priatelia-umelci na stretnutia s týmto mágom slovenského výtvarného umenia. Jeho intímus Ivan Panenka hovoril o koreňoch na Záhorí, kde sa Brunovský v Zohore narodil, o štúdiách, vplyve českého umenia na jeho tvorbu, o bratoch Dřimalových, ktorí tlačili jeho grafiky. Prebral jednotlivé etapy jeho tvorby až po ten posledný grafický list, „Zvestovanie“, venovaný svätému Michalovi archanjelovi, patrónovi jeho rodného Zohora, ako už nesplnený príslub rodákom, ktorí ho požiadali o oltárny obraz. Gabriela Vránová prečítala rozprávku O Brunovskom zo Zelených rozprávok Luba Feldeka, „o rozprávkárovi, ktorý k mojej rozprávke priniesol aj svoju nakreslenú rozprávku“, Milan Friedl recitoval báseň Miloša Mačourka inšpirovanú Brunovského tvorbou. Vladimír Suchánek spomínal, ako vždy, keď mal Brunovský prísť, dal chladit fľašu

vodky. Spomínal na oslavu jeho päťdesiatky v Divadle hudby, kde ho vymenovali za čestného dirigenta Grafíčanky. Odôvodnenie bolo jednoduché: Česká filharmónia i Slovenská filharmónia majú za dirigenta národného umelca, prečo by ho nemohla mať aj Grafíčanka? Jiří Anderle hovoril o tridsaťročnom priateľstve, o nezabudnuteľných zážitkoch zo spoločných rozhovorov, o ušľachtilom, krásnom človeku, obdarenom vysokou morálkou a bezbrehým talentom. Mirek Kudrna spomenul jeho pedagogické pôsobenie i sklamanie, že po novembri 1989 sa už nevrátil na školu, kde tak rád učil a vychoval toľko žiakov. Pripomenul jeho zásluhy o Bienále ilustrácií a hovoril o prekážkach a nepozorovaní, ktoré musel prekonávať. Lubo Feldek recitoval svoju báseň Lovely day, napísanú k Brunovského päťdesiatke, inšpirovanú jeho známym obrazom. Ako bodku by som chcel dodať, že v Dome pánů z Kunštátu prebieha teraz výstava troch Brunovského žiakov Mariána Komáčka, Karola Ondreičku a Petra Klúčika.

VOJTECH ČELKO

Téma prostituce v české literatuře minulého století

Aleš Haman

(Pokračování ze strany 1)

štinám, jež všichni zatracujou, a přece se nerozmýšlejí počet jejich některou novou obětí rozmnožit, s nimiž tajně se lidé scházejí, aby je veřejně v bláto zašlapovat a takto sobě laciným způsobem na morální velikost zahrát mohli“.

Z této aforisticky vyhocené formulace je zjevný mravně kritický záměr, s jakým autor svůj obraz koncipoval. Předmětem kritiky nebyla - jako u Tyla - hříšná profese, nýbrž bída, která dívku zahnal do lidsky nedůstojného postavení. Ostatně i další arabeska Měla gusto! v hutné zkratce zachycuje právě takový pád lehkomyšlné ženy na společenské dno.

Neruda se zaměřil na vztah mezi sociálními podmínkami života a možností vzniku mravního vědomí. Zobrazená prostitutka byla pro něho dokladem, že hmotná bída, je-li údělem člověka od dětství, neposkytuje možnost, aby v jeho nitru vznikla schopnost rozlišit ctnost a neřest. Spisovatel ve stopách Němcové poukazuje na skutečnost, že mládí postrádající schopnost mravního soudu se stává snadnou kořistí obchodníků s láskou.

U Nerudy ovšem je oproti Němcové mnohem silněji zdůrazněn sociální protiklad společenských vrstev. Tam, kde Němcová viděla obecný protiklad venkova a města, se pohled pražského spisovatele konkretizuje v protikladu primitivního děvčete a aristokratického zhyralce. Neruda dává také čtenáři hlouběji nahlédnout do psychiky „opovrhované ženštiny“. Ukazuje její naivně hédonistický postoj umožňující jí radovat se z lesklého prostředí nevěstince i pozvolný přerod a vznik mravního citění rodičího se s mateřstvím.

Nerudův program uměleckého poznávání člověka se ovšem neomezoval na stránky sociální, nýbrž mířil i do nitra člověka, k odhalování složitosti jeho psychiky, zejména v oblasti erotické. O tom svědčí například jeho povídka Erotomanie z Arabesek. Sociálně psychologický aspekt se uplatnil také v motivu dívky vystupující v povídce U tří lilí. (Tento motiv se u Nerudy objevil celkem třikrát - viz A. Haman: Vývoj jednoho motivu v próze Jana Nerudy. Čes. lit. 6, 1958.) Vladimír Justl poukázal na možnou příbuznost tohoto motivu s Mussetovou prózou Zpověď dítěte svého věku. U Nerudy se však zpracování tohoto provokativního motivu (dívka vracející se k zábavě od mrtvé matky) vyvíjelo od reportážního záznamu připomínajícího tylovskou arabesku až k zhuštěnému, významově bohatému ztvárnění v povídce, kde se obraz dívky vymaňuje z mezí sociálně kritického přístupu a nabývá až závratně hlubinné povahy erotického symbolu naznačujícího vývoj k naturalistickému typu. (Axiologickou výstavbou povídky U tří lilí se naposled zabýval M. Otruba. Viz Čes. lit. 39, 1991, č. 2, s. 97-131. Knižně i v: Znaky a hodnoty, Čes. spis., Praha 1994, s. 44-93.)

Je ovšem příznačné pro tabuizaci erotických a sexuálních motivů v české literatuře minulého století, že arabesky Za půl hodiny a Měla gusto! Neruda nezařadil do knižního vydání, a pokud jde o povídku U tří lilí, dosvědčuje dopis příteli Šemberovi, že i u ní váhal, zda nebude příliš provokativní svou zdůrazněnou erotickou smyslovostí. (J. Neruda: Spisy J. N., Dopisy III, Praha 1964, s. 119 [dopis č. 166] a 120 [dopis č. 167]: „Zatím upozorňuji mě na možný hluk a máš pravdu. Jenže mají se tomu hluku činit věčné koncese? Já ji arci učinil již při vydání Arabesek, vynesl jsem Za půl hodiny, Měla gusto a ještě jiné věci, které by byly mohly činit »pohoršení«...“)

Až dosud jsme se v české literatuře shledávali převážně s obrazem prostitutky pouliční, vulgární, odlišným od mondénních kurtizán příznačných pro romanopisce francouzské od Balzaka po Alexandra Du-

mase ml. Teprve generace lumírovská v poezii Vrchlického se přiblížila tomuto vidění například básnickými obrazy slavných antických hetér. Básník přenesl ožehavý motiv do vzdálené minulosti, zbavil ho záteže sociální kritičnosti a provokativnosti a dodal mu rysy přitažlivé estetické působnosti.

Na počátku 80. let vzrušil českou literární veřejnost plamenný odsudek naturalistického obrazu prostitutky v Zolově románu Nana pocházející z pera konzervativního kritika Ferdinanda Schulze (F. Schulz: Zolovy senzační romány. Osvěta 1880). Tak vešla do domácího literárního povědomí představa o možném využití tabuizovaného motivu v románovém díle, které z postavy společensky nepřijatelné učinilo hrdinku příběhu. V Zolově pojetí nešlo už o vzbuzení soucitu s představitelkami nejstaršího řemesla, nýbrž o románový dokument zpodobující odvrácenou stranu společenského života. Zvolil proto motivickou oblast, která nesla určitý kolorit senzačnosti, ale zároveň odhalovala morální pokrytectví společenských vrstev, jež se považovaly za nositele a strážce mravnosti.

Na sklonku 80. let zvolil námět ze života prostitutky také čelný představitel realismu u nás Josef Svatoopluk Machar. Jeho inspirátorem nebyl ovšem Zola, nýbrž ruský analyzátor propasti lidské psychiky Dostojevskij. Machar ve svých Konfesích literáta líčí mocný vliv, jakým na něho zapůsobil román Zločin a trest. (J. S. Machar: Konfese literáta, 3. vyd., Praha 1920, s. 1-16.) Jím povzbuzen našel dokonce reálný český protějšek Soněčky Marmeladové, mladou prostitutku Marii, jejíž osud mu poskytl látku ke zpracování ve veršovaném románu Magdalena. Historie textu této skladby, kterou básník několikrát přepracoval, je známa. Opustil rhytmované verzi, do poslední chvíle se rozhodoval o zakončení románu, původně sentimentální závěr, kdy ústřední postava skončí život skokem do Vltavy, nakonec změnil na dívčin návrat do nevěstince.

Právě tím nejen popudil řadu kritiků, nýbrž i výrazně pozměnil přetrvávající romantické klišé, „napraveného hříšníka“. Změnou závěru, která vyloučila moralistní vyústění, se Machar vlastně dal cestou, kterou před ním naznačil Neruda. Ani on totiž neposkytl čtenáři výhled na morální asimilaci a sociální integraci člověka zahnaného do společenského suterénu, nýbrž zůstal u provokativního zpodobení zničené existence. Také Macharova Lucy se vrací nakonec tam, odkud vyšla. Autor však jí dal projít očistným procesem znovunabytí lidské důstojnosti, aby zvýraznil pokořující a ponižující tlak společenských předpokladů pokrytecky zavrhuječích polepšené hříšnice.

Machar se mnohem zřetelněji zaměřil na to, aby satiricky pranýřoval právě maloměstské, pro české poměry příznačné tabuizování erotiky a sexuality, jejíž excesy bujely pod příkrovem společenské etikety, než aby mu šlo o problém individuálního osudu. Ve snaze vyhrotil protiklad jedince a společnosti se vlastně vrátil k balzakovskému vzorci „ušlechtilé kurtizány“ příslušně přizpůsobenému českým poměrům. Tak se stalo, že postava Lucy byla poněkud příliš sentimentalizována jako oběť poměrů, jako existence udušená prostředím. Proto básník zapojil do svého fiktivního světa postavu anarchistického soudce maloměstského, tuberkulózního studenta i jeho protějšky měšťácké politikáře. I u něho převládlo morální zaměření nad vlastní problematikou prostituce, problematikou erotiky a sexu.

V tomto smyslu by se dalo říci, že Macharův přístup byl tradičnější než Nerudův, jenž otvíral v povídce U tří lilí výhled na pudovou povahu erotiky, jaký byl bližší estetice naturalismu. Také originální životní příběh prostitutky vyličený Macharem v Konfesích literáta poukazoval bezděčně právě k této stránce, aniž by si autor uvědomil jeho uměleckou nosnost. Estetizaci erotických a sexuálních stránek existence, kterou naznačila poezie Vrchlického, byla zasvěcena až tvorba dekadentů. To už však je jiná kapitola.

Vídeňská erotika K obrozenským adaptacím

Dalibor

Dne 19. listopadu 1843 byla na odpoledním programu divadla v Růžové ulici kouzelná fraška se zpěvy *Orel, ryba a medvěd, aneb zakletí princové*. Hra byla přeložena pro benefici Anny Kolárové z rakouského originálu, jehož autorem byl ve Vídni poměrně oblíbený komediograf J. A. Gleich, a nijak zvlášť se nelišila od jiných nenáročných komerčních kusů vídeňského stříhu. Průběh představení, jak nám jej vyličil J. V. Frič, byl zato mimořádný: „Různé paničky a tety upozorňovaly, chodíce po domech, již celý týden před provozováním dotyčné hry vlastenecké rodiny, že jedná se o hrozný atentát na stud i mravy útlocitných panen a dám vůbec. I sešel se jich v osudný pro Kolárovou den hezký počet napřed zpracovaných a do té duše rozhorlených. Sotvaže vystoupil Grabinger, představující otce tří vdavekchtivých dcer, a odbyl naléhavé jejich prosby o znenichy výčitkou, že jsou hloupé husy, nastala mela. Paničky studem zakrývaly si líce - některé vstávaly a pouštěly ostenatitavě divadlo, a umluvení páni počali hvízdati, bouchati a ztropili vůbec takový rámus, že se dohrát nemohlo - ano že omdlelou Annu Kolárovou odvezli do bytu, kterýž nebezpečně ochuravěla neopustila až po mnohých týdnech“ (Frič, J. V.: Paměti I, Praha, SNKLHU 1957). Veřejné pohoršení bylo tak intenzivní a ulpívavé, že navzdory dobové praxi omezeného repertoáru a častých repríz zcela uzavřelo Gleichově hře další cestu na české jeviště (viz Laiske, M.: Pražská dramaturgie 1-2, Praha, ÚČSL 1974).

Podle Fričova svědectví bylo sice i v tomto případě mravní rozhořčení pouhou zámlkou k vyřizování účtů jiného druhu a samotná replika, která uvedla mechanismus do chodu, také rozhodně nebyla erotikou, natož sexuální narázkou a nepatřila jistě v dobovém českém repertoáru k nejchoulostivějším. Jisté je však jedno: jeviště představovalo kulturní prostor, v němž se ve srovnání s prózou či poezií a snad i v porovnání s jinými druhy umění dobové představy přípustného či naopak tabuizovaného mohly manifestovat obzvlášť účinně a porušení norem tu také - jak jsme viděli - snadno nabývalo dráždivou příchutí pikantního společenského skandálu.

Veřejné pohoršení je přitom jistě víceúčelovou společenskou institucí: napomáhá upevňovat a především umožňuje manifestovat vnitřní strukturalizaci jisté společenské skupiny a má tedy funkci sociálně nostrifikační; v základu skandálu dále spočívá nekompromisní apel na respektování stávajících norem; konečně nemůžeme pominout jak řadu jeho funkcí zaměřených primárně na jednotlivce, tak funkci psychohygienickou či sebezpasující - funkční dominantou skandálu však bezesporu jsou jeho funkce společenské. Není tedy divu, že takřka ideální líhni veřejného pohoršení se stalo právě české obrozenské divadlo, představující naddlouho takřka jedinou moderní institucionální formu společenského života své doby.

Mechanismus a dynamika divadelního skandálu - a míníme tu skandál probíhající přímo při představení a nikoli jen volně s divadlem spojený - jsou přitom obzvlášť vyostřeny. Příčina tu spočívá ve způsobu realizace a vnímání jevištního tvaru. Jako jediná postavy vystupují na jevišti reálné psychofyzické bytosti, jejichž kontakt s divákem je osobní a spontánní. Herec navzdory veškeré složitě sémiotice divadla i jevištní stylizaci nutně oslovuje publikum svým tělem a jeho kontakt přitom není zprostředkovaný technickým médiem (jak je tomu dnes v případě filmu - v této poslední okolnosti je mimochodem možno spatřovat důvod tak nápadného a zásadního rozdílu v hranicích tabu filmového a divadelního). Divák pak prožívá hru s ostatními vnímá, a to souběžně ve stejném prostoru a čase, a jeho individuální vjem tak snadněji podléhá náklaze davové psychózy. Reakce na podnět přicházející z jeviště je nadto zcela bezprostřední, s vlastním podnětem takřka souběžná. Člověk sedící v hledišti je konečně ve svých spontánních reakcích ostatními okamžitě kontrolovan

a třeba i bezděky sám činí totéž. Jakákoli jeho činnost, od chladného přihlížení až k bouřlivé skandalizaci, je ostatně pro druhé vždy zaujetím postoje - či tak alespoň může být okamžitě interpretována. Za těchto okolností jsou právě na divadle všechna dobová společenská tabu pocítována zvláště naléhavě.

Nelze se tedy divit, že české obrozenské divadlo bylo divadlem přísně prudérním. Erotika tu nabývala jen velmi umírněných forem a o sexu již nemohlo takřka být ani řeči. Mimo jeviště zůstávaly celé tematické okruhy, tak příznačné třeba pro pozdější umění zlomu století (např. puberta, těhotenství a koneckonců projevy sexuality vůbec, o deviacích a homosexualitě již vůbec nemluvě). Nejedvážnější erotickou divadelní scénou českého obrození tak patrně byl příslušný výstup Klicperovy České meluzíny, v němž se herečka představující vílu objevila v průhledu zadního prospektu, oděná pouze trikotem tělové barvy, takže u pozorných diváků bystrého pohledu mohla vzbuzovat vzdálené zdání nahoty.

Zdrženlivost vůči erotice a sexualitě na jevišti je jistě možno považovat za obecný rys doby: výtka nemravnosti byla na sklonku 18. a počátku 19. století patrně nejčastější výčitkou, vřhanou divadelní kritikou zejména do tváře populárního repertoáru nejen u nás, ale takřka po celé Evropě. (Na příkladu recepcí her A. v. Kotzebue to nad jiné názorně osvětlila Frithjof Stock v práci Kotzebue im literarischem Leben der Goethezeit. Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag 1971.) Zdá se ovšem, že právě české divadlo bylo alespoň v rámci středoevropského kulturního areálu v tomto ohledu obzvlášť umírněné. Vyplývá to alespoň z porovnání obrozenské dramatické produkce a inscenačních zvyklostí s praxí vídeňských předměstských scén. Předcházející tvrzení by ovšem mohlo vzbuzovat podezření z metodologické neokretnosti: neporovnávají se tu dvě zcela odlišné varianty divadelní kultury, a tedy dva jevy vlastně neporovnatelné? Ukliďující odpověď přináší pohled do dobových repertoárních soupisů: kusy po předměstském vídeňském vzoru tvořily z kvantitativního hlediska jeden ze základů českého obrozenského repertoáru, pro který bylo právě míšení vlivů různých divadelních tradic nad jiné příznačné.

České překlady a adaptace vídeňských kusů se na prvý pohled od originálů lišily - mimo jiné - právě pravidelným vymycováním erotických narážek. Šlo tu patrně o obecnější rys obrozenského divadelního překladatelství: jistou „plachostí in eroticis“ se podle Jirákových zjištění vyznačoval i Macháčekův obrozenský překlad Dona Juana (Jiráček, V.: Obrozenské překlady Mozartova Dona Juana. In: Portréty a studie, Praha 1978). V případě předměstského divadelního repertoáru láska tvořila pravidelně páteř děje a milostné komplikace bývaly jedním z hlavních zdrojů konfliktu. Tento rys zůstal zachován i v českých adaptacích, podstatně se ovšem při převodu do češtiny proměnila povaha zobrazovaných vztahů mezi mužem a ženou. Vídeňské předlohy v tomto ohledu vytvářely zdání „elegantně rozmařilého světa velkoměstské společnosti“. Jeho charakteristickými rysy byly koketerie či manželská nevěra. Nezanedbatelnou roli sehrávaly i narážky na tělesnou stránku milostného vztahu, z dnešního hlediska ovšem velmi cudné a uměřené.

Láska tedy byla na předměstském jevišti Vidně především radostnou hrou, jedním ze zdrojů smyslového požitku, řádicím se po bok dobrého jídla či pití a zpříjemňujícím všednodenní rozměr lidské existence. Takový obraz vztahu mezi mužem a ženou také nalezneme ve vídeňských kusech bez rozdílu žánru i bez ohledu na dobu a sociální prostředí, v němž se odehrává děj. V případě Vidně se tedy erotické motivy spojovaly s dalšími motivy všednodenního života do obrazu města „wo sich auch der kleine Mann alle Freude leisten kann“: s touto sebestylizací se pak identifikoval dobový Vídeňan jako s obrazem svého charakteru. Nad jiné výmluvný je

a pražská pruderie rakouského Volksstücku

Tureček

v tomto ohledu 17. výstup I. jednání Bäuerlov Aliny. V rámci velkého písňového „potpourri“, jak zněla dobová terminologie, se orientálnímu dvoru představují putující Vídeňané: nejprve každý podle svého řemesla a poté společně následující veršovanou sebestylikou, zdůrazňující zejména právě galantnost a šarm: „*Lauter galante/ herrlich scharamante/ grundg'scheite Leut*“ (Alina 100). (V následujícím výkladu vycházím z uvedených textů, přičemž v závorce po citátu zpravidla uvádím jen klíčové slovo odkazující k titulu a stranu: - Huber, L.: die Teufelsmühle am Wienerberg. Wien 1801; český Štěpánek, J. N.: Dáblův mlejn na vídeňské hoře. Divadlo J. N. Štěpánka XIV, Praha 1830. - Bäuerle, A.: Alina, oder Wien in anderem Welttheil. In: Ausgewählte Werke I, Wien-Leipzig s. a.; Štěpánek, J. N.: Alina, aneb Praha v jiném dílu světa. Praha 1825. - Bäuerle, A.: Der Freund in Noth. Pesth 1820; Štěpánek, J. N.: Přítel v nouzi. Divadlo J. N. Štěpánka IX, 1824. - Lebrünn, C.: Nummer 777. Leipzig, Almanach dramatischer Spiele zur Geselligen Unterhaltung auf dem Lande, Leipzig 1822; Štěpánek, J. N.: 777. Divadlo J. N. Štěpánka IX, Praha 1824.) V Štěpánkově adaptaci, kde se místo původních Vídeňanů objevují Češi, nalezneme na odpovídajícím místě zcela jinak hodnotově orientovanou charakteristiku: „*Všechno poctivý/ a spravedlivý/ o vše pečlivý/ jsme český lid*“ (Alina 18).

Odlíšnost české sebestylikace nezůstala bez vlivu na způsob představování erotiky na jevišti. Pro české překladatele byla láska především mravní kategorií, začleňující postavu do systému obecně uznávaných, nadosobních hodnot. Na české jevišti se tudíž pravidelně nedostávali podvábění manželé, chyběly i služby spící s pány nebo koketní scény žárlivosti a narážky na dopadení „in flagranti“. Co nejpřísněji byly vypouštěny nejen rozsáhlejší pasáže, ale i nejdrobnější narážky na erotiku. Tak stranou Štěpánkova překladu Dáblůva mlejna zůstala hned v prvním výstupu prvního jednání následující vcelku nevinná replika: „*Du reitest nach Wien, Ritter Kleeberg, hast gewiß dort einem schönen Minermädchen zu viel in die Augen geschaut - Wetter! Es gab ja derer bei dem letztem Turnier so viele, daß einem die Wahl schwer wurde (...)* Wem ein schönes Mädchen in den Weg kommt, und er auf die Seite schaut, der muss ein Ledernes Herz im Leibe haben“. A ve stejném duchu pozměnil Štěpánek i další repliku hned o něco dále: na místo původního „*weil ich allenthalben auf eueren verliebten Abentheuern mitziehe*“ v překladu stojí pouhé eroticky neutrální a mravně bezpříznakové „*že jsem s vámi po všech koutech běhal*“.

Zejména byly ovšem vymycovány často i sebedrobnější narážky na tělesný kontakt mezi mužem a ženou. Někdy takové výpustky mohly i komplikovat hereckou akci: tak ve Štěpánkově překladu Přítel v nouzi čteme místo původního a pro herečku instruktivního „*Erquick ihn mit einem Kusse*“ pouhé „*Občerstvi ho*“ - instrukce k herecké akci, která má z podobné repliky na scéně vyplývat, tak byla podstatně zatemněna a akce sama znesnadněna. Jindy na místě původní otázky „*Ob Ihr mich für würdig haltet, Mathilden als Gattin zu umarmen*“ (Teufelsmühle) čteme české „*Za hodného-li mne uznáváte ruky sličné dcery vaší Matyldy*“ (Dáblův mlejn): na úkor erotiky tu opět byla zdůrazněna mravnost. Jako nevhodná bývala konečně z české strany pocitována dokonce i galantní rétorika. Mimo překlad se tak kupříkladu ocitla jinak zcela nevinná replika „*Mein Zorn erstirbt in dem Karbunkel Ihres Augenpaares*“ (Nummer 777), která by později jistě patřila do zlatého frazeologického fondu románu pro služby.

Rozdílná hranice společenského tabu, pro kterou bychom ostatně mohli z našeho materiálu snést nepřehlednou řadu dalších dokladů, je tu více než zřejmá. Tento posun mezi Vídní a Prahou byl dosavadním badáním nejen zaregistrován, ale také hodnocen jako přímý doklad mravní převahy české

společnosti, odmítající vídeňskou nestoudnost a frivolitu. „*Mravopověstnost českého divadelního obecnstva, dosud nenásáklého lechtivou kulturou velkoměsta, by toho prostě nesnesla*“, usoudil Grund. Takové tvrzení má ovšem spíše povahu národně sebestylikující deklamace než objektivního vědeckého zjištění. Zjednodušená představa, jako by umění bylo mechanickým a automatickým „odrazem“ životní reality příjemců, zde totiž zdaleka neplatí: z absence určitého typu postavy či jednání na jevišti ještě nelze mechanicky vyvodit absenci podobného lidského typu v dobovém společenském životě.

V dobových cestopisných zprávách o Čechách ostatně nechybějí ani zmínky, které docela jasně vykreslují onen na jevišti potlačovaný „obraz koketní erotiky“. (Fischer, J. W.: Reisen durch Oesterreich, Ungarn, Steyermark, Wenedig, Böhmen und Mähren. Wien 1803; anonym: Prag und die Prager. Aus den Papieren eines Lebendigtodten. Leipzig 1845.) A nikoli nezajímavá je pro nás v této souvislosti i replika připisovaná Štěpánkem navíc oproti originálu do textu Aliny: „*Nezdvořáctví k ženským u nás, totiž jako slušná věc. Kdo hned na každou i neznámou holku nemluví jako pacholek, nebo ji hned nelapá jako pytel mouky (sic!), ten neumí se ve světě slušně chovat; a kdo hned zdráhavě holce nevyndá pometa nebo děvek a starým paním bab, ten vyhlíží sám jako baba*.“ Máme za to, že zde byl Štěpánek realitě své doby blíže než výše citovaná Grundova představa o „české mravopověstnosti“. Přít se o míře či projevech dobového českého erotického života ve srovnání s poměry v hlavním městě monarchie ovšem leží zcela za obzorem našeho zájmu.

Proti mechanickému vyvozování rozdílů ve scénickém zobrazování erotiky z „národního a společenského charakteru“ ovšem hovoří i další okolnosti. Nemůžeme totiž přehlédnout, že „vídeňská erotika“ nebyla v Praze zároveň zcela nepřijatelná: hry rakouských autorů byly pravidelně a s velkým úspěchem uváděny v originálním znění v rámci pražských německých představení, často dokonce za spoluúčasti vídeňských herců, kteří ani „in eroticis“ zřejmě nepotlačovali původní charakter originálu. Zároveň je nesporná účast části etnický českého „mravopověstného“ publika na těchto představeních. Do značné míry problematice je i další z možných zdůvodnění sledovaného rozdílu, totiž částečný posun ve funkcích obou divadelních kultur: je mnohostranně prokázáno, že vídeňská předměstská divadla se na rozdíl od pražských scén stala zejména v době vídeňského kongresu předními centry prostituce. (Viz zejména Lepeschka, R.: Das Leopoldstädter Theater und sein Publikum Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters. Phill. Diss., Wien 1953, strojopis. Předměstské divadlo Vídně je v souvislosti s prostitucí podstatně zmiňováno i v dalších pracích: Montane, H.: Prostitution in Wien, Wien 1925; Schidrowitz, L.: Sittengeschichte des Theaters, Wien, s. a.; Seyfried, Ritter von, F.: Rückschau in das Theaterleben Wiens, Wien 1864.) Jsme ovšem vzdáleni pokusu vyložit tímto zjištěním podobu českých adaptací příčinně a beze zbytku. Nejde totiž o to, jaký byl mezi Prahou a Vídní rozdíl životního stylu. Podstatné je, jak se divadlo v obou případech potlačení či zdůraznění erotiky (stejně jako i dalších motivů všednodenního života) snažilo tohoto reálného životního stylu využít při vytváření, upevňování a šíření ideálních hodnotových matric, sloužících k národní a společenské sebestylikaci.

Podoba a míra „přípustného“ a „nevhodného“ na jevišti mohla být dále podstatně spoluročována ryze imanentními příčinami. Ty mohou být obzvlášť patrné, posoudíme-li důsledky „české obrozenské jevištní mravnosti“ pro tvar a téma jednotlivých kusů. Radikálními výpustkami erotických motivů se pozměnil charakter jednajících postav. Vzdálily se skutečnému světu diváka a více se přiblížily ideálnímu, byť i schematickému pojetí dokonalého protagonisty, obdařeného

všemi myslitelnými mravními ctnostmi včetně ryze ideální a nadosobní - a tedy neerotické - motivace konání. Tak česká varianta hlavní postavy ze hry Dáblův mlejn na vídeňské hoře se více blížila schematicky ideálnímu kladnému hrdinovi dobových knížek lidového čtení a ztrácela původní lehký náter bonvivána, který měla v rakouském originále. Zábavná funkce, která představovala estetickou dominantu předloh, zároveň ustoupila v českých adaptacích do pozadí ve prospěch funkce výchovné.

Potlačení erotických motivů dále nutně pozměnilo charakter herecké akce a souhry v příslušných výstupech. Jejich cílem byla na vídeňských scénách „dráždivost“ (Reizen), kdežto na českém jevišti dojetí (Rühren). Vypuštění erotických narážek tedy spíše než o charakteru českého diváka svědčí o žánrovém posunu, který při převodu do češtiny nastal. Vídeňské scény právě zdůrazněním osobitého životního stylu, vykreslením určitého místního koloritu, včetně osobitého zdůraznění erotických motivů, přibližovaly všechny dobově frekventované dramatické žánry lokální frašce. České adaptace naproti tomu tento lokální náter pokud možno potlačovaly a sblížovaly zato přejímané kusy - a to i pojetím lásky - s normami a žánrovým povědomím severoněmeckého sentimentálního dramatu, „Rührstücku“. Z tohoto úhlu pohledu je více než výmluvné, že na českém obrozenském jevišti se také Volksstück na rozdíl od Vídně dostával do těsného a bezprostředního sousedství právě s měšťanským sentimentálním dramatem. Pohled na repertoár ukazuje, jak podstatný podíl na pražském dobovém divadelním životě tvořily jenom hry předního představitele severoněmeckého Rührstücku Augusta von Kotzebue: Jungmann registruje jen pro prvou polovinu století na čtyřicet překladů a Laiske více než sto provedení. (Laiske, M.: op. cit. Jungmann, J.: Historie literatury české, Praha 1849) Na vídeňských předměstských scénách zato byla ve srovnání s pražskými poměry pozice severoněmeckého Rührstücku nejen nesrovnatelně slabší (viz Hurich, H.: Der Spielplan der Wiener Volksbühnen von Hafner bis Raimund. Phil. diss. Wien 1939, strojopis), ale právě hry Kotzebueovy tu byly s oblibou i travestovány. I v rámci velmi stručného a zdaleka nikoli úplného soupisu vídeňských travestií a parodií, které obsahuje publikace J. Heina Parodien des Wiener Volkstheaters (Stuttgart, Reclam Universal-Bibliothek 1986), jsou pouze pro období 1801-1815 registrovány čtyři travestie tří Kotzebueových kusů. Pro ilustraci jenom připomeňme, že Kotzebue sám na samém sklonku 18. století stejně krátce jako neúspěšně působil ve Vídni coby „c. k. divadelní básník“ a konečně byl nucen sám se této prebendy vzdát. Dvakrát, v letech 1801 a 1813, byla ve Vídni travestována Die Sonnenjungfrau; původní Kotzebueovu verzi této hry zato v Čechách ještě po dalších 16 letech, tedy roku 1839, přeložil a na jeviště uvedl J. K. Tyl (viz Laiske, M.: Josef Kaje-tán Tyl. Soupis literárního díla. Praha 1957). Zde je také možno hledat jednu z příčin zřetelného tlaku norem severoněmeckého měšťanského dramatu na pražské adaptace vídeňských her. Na doposud nedostatečně rozlišování mezi rakouskými a německými vlivy na české obrozenské divadlo takhle upozornila L. Topolská ve článku Ke vztahu mezi českým, rakouským a německým dramatem v době obrození (Česká literatura 24, 1976). V badání o českém divadle ovšem bohužel doposud chybí práce, která by vytvořila východisko pro další zkoumání soustavnějším výkladem obrozenské recepce Kotzebueových her, jak to pro jihoslovanské poměry učinil G. Gieseemann ve stati Entwicklungstendenzen und ihre typologische Beschreibung im Südslavischen (slovenischen, serbischen, kroatischen) Theaterberiech im 19. Jahrhundert (In: Zeman, H., Hgst.: Die österreichische Literatur, ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert [1750-1830], Graz 1979). Dodejme ještě pro úplnost, že Praha ani v tomto ohledu nebyla výjimkou: podobné napětí mezi jednotlivými vrstvami repertoáru bylo příznačným rysem divadelního života většiny německých měst té doby (snad s výjimkou Vídně a Berlína) a zaznamenat je lze i v prostředí slovanském (jmenovitě na scénách ruských a později na divadle chorvatském, srbském a slovinském).

(Viz Gieseemann, G.: Zur Entwicklung des slowenischen Nationaltheaters, München, Trofenik 1975 a tentýž: Kotzebue und Russland, Frankfurt am Main, Athäneum Verlag 1971) A ve stejném tlaku dvojí estetické i mravní normy se konečně populární repertoár ocitl i tehdy, když měl být uveden na prknech vídeňského dvorského divadla. (Rasser, B.: Kotzebue am Burgtheater. Phill. Diss., Wien 1968, Rukopis uložený v divadelním oddělení Nationalbibliothek Wien pod signaturou 1,042.627-C)

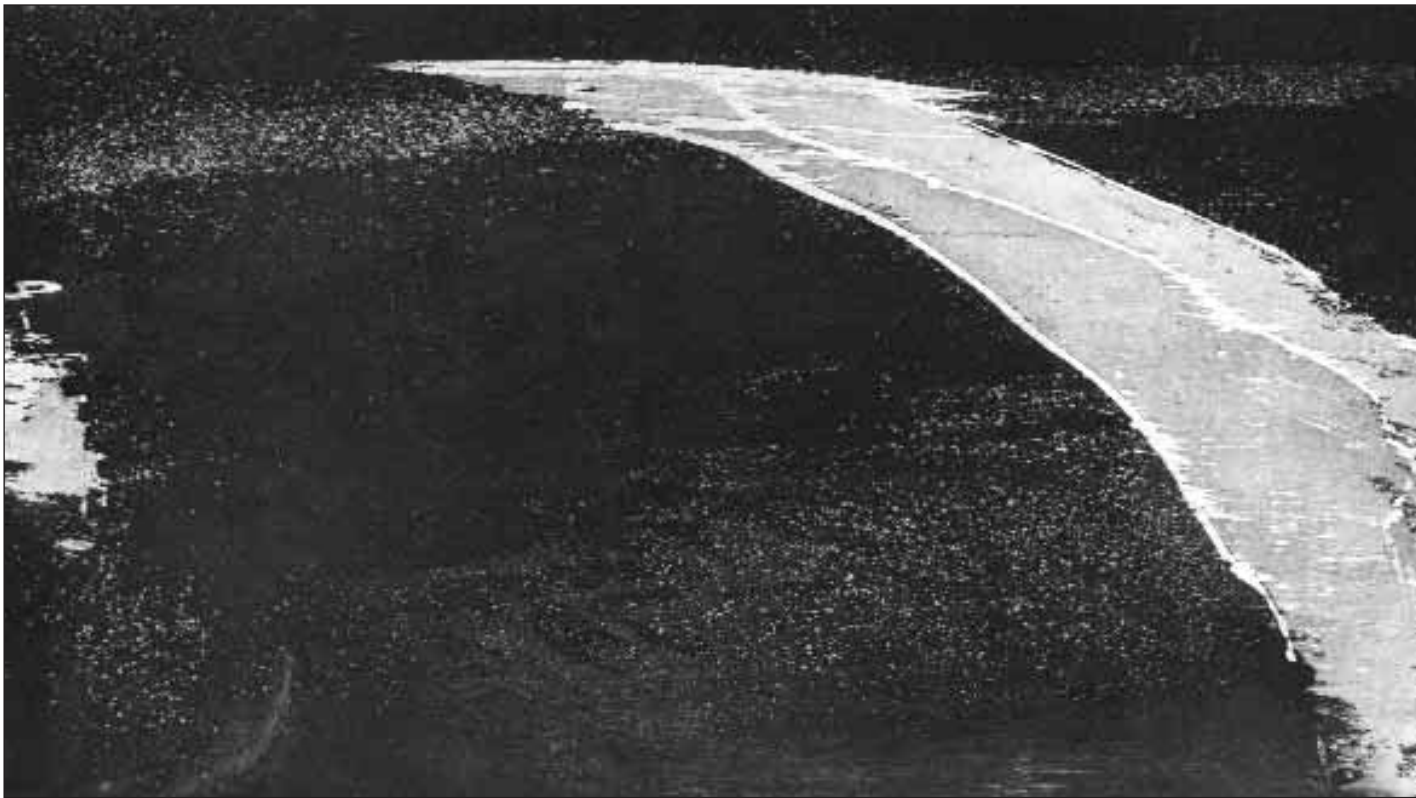
Zbývá jen dodat, že pruderní obrozenský přístup k erotice a sexualitě na jevišti nepominul s koncem obrození. Velmi výmluvný je pohled na drama generace májovců: kdežto v próze (zejména Nerudovy Arabesky) a poezii (Nerudovo Hřbitovní kvítí či sbírka Z mladých náder V. K. Šembery) příslušníci májové generace nejednou prolamovali obrozenskou tabu, na divadle jejich jinak až ostentativní provokativnosti ubývalo na desku. Zejména v Nerudových veselohrách byl sice základní obrozenský model lásky coby mravní kategorie a odměny ctnosti umírněně parodován a další vývoj obrozenského dramatu znamenal stále příkrější odklon od dosavadních zvyklostí - vrcholným bodem a zároveň výmluvným dokladem je tu bezpochyby Maryša. Samotná erotická a sexuální tabu ovšem u Nerudy, stejně jako u Háška či Bozděcha, zůstala v podstatě nedotčena - a v dramaturgii Prozatímního či později Národního divadla tomu ostatně bylo jinak ještě po velmi dlouhou dobu.

Limitujícím faktorem tu bezpochyby byl konzervativní vkus českého publika. Příznačná je v tomto ohledu Nerudova divadelní travestie Pannopanna, v níž ještě roku 1871 zesměšnil obrozenskou pruderní dramaturgii. Podnětem tu mimochodem byl skandál, podněcený Bozděchovým překladem Sardouovy hry Fernanda, který „urazil (...) stydlivost Pražanů a dal příčinu k veřejnému pohoršení“ (Neruda, J.: Žerty, hravé i dravé, Praha SNKLHU 1954). Vlastní Nerudův dramatický úryvek je uvozen ironizující proklamací, v níž parodoval argumentaci tradiční české divadelní kritiky: „...obecnstvo naše nemá smyslu pro bábelské zjev francouzské zkaženosti, nemá oči pro ten tenký flór, jímž si tam nectnost kyprá nadra kryje, nemá nosu pro ty miasmy mísené z pačuli a kanálu! (...) Nenahlížím, proč divadelní ředitelstvo ještě váhá s odstraněním všech, ale všech těch cizoložných kusů, když u nás nikdy žádné cizoložství jakživo nebylo a jakživo nebude!“ (Neruda, J.: Žerty, hravé i dravé, Praha SNKLHU 1954) Pohled do Nerudových divadelních kritik ovšem současně ukazuje, že rozchod s obrozenskými normami nebyl ani v jeho případě příkrý: v recenzi jedné z vídeňských kouzelných her zcela vážně požadoval, aby překladatel „obešel některé přílišné necudnosti, vídeňskému obecnstvu třeba milé, pro naše se však naprosto nehodící“. (Neruda, J.: Divadlo I, Praha, SNKLHU 1959)

Tento vývojový rozdíl mezi dramatem na jedné a poezií s prózou na druhé straně nám jen potvrzuje tezi o zvláštní, z hlediska morálních a mravních norem nad jiné konzervativní pozici divadla v kontextu jiných druhů umění. Zároveň ovšem poukazuje k setrvačnosti, kterou v sobě nese každá jednotlivá struktura jako „dynamická jednota totožnosti a rozpornosti, identity a změny“ (Chvatík, K.: Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturalní poetiky a estetiky. Praha, Český spisovatel 1996); řečeno jinak: překročit vztité normy a obecně přijaté tradice, změnit obecné povědomí o hranicích přípustného a vkusného bylo právě na jevišti nad jiné obtížné. Jistý posun je ovšem přece jen možno spatřovat právě v šedesátých letech minulého století: s postupným rozvojem samostatných arénních divadel (Javorin, A.: Pražské arény. Praha, Orbis 1958), který konečně přinesl institucionální i funkční diferenciaci českého divadelního života, se proud lidového zábavného divadla definitivně osamostatnil a vydal se nerušenou cestou komerčního úspěchu bez nevládného dohledu a moralistního kaceřování oficiální divadelní kritiky. A zejména vlna operet, které arénní divadla zaplavily, přinášela pozvolna i jiný způsob jevištního ztvárnění vztahu muže a ženy.

(This work was supported by the Research Support Scheme of the Higher Education Support Programme, grant No.: 199/1995)

PROSTOR LITERÁRNÍCH DĚJIN



P e t r P o s l e d n í

Ladislav Čepelák, „Pole VI.“, akvatinata, 1996

Kdo sleduje polské diskuse o metodologických problémech literární historie, nejdnou si vzpomene na Michała Wiszniewského a na jeho úvod k *Dějinám polské literatury* (Krakov 1840). Autor v něm přirovnává vlastní práci k činnosti archeologa, který z různých vrstev půdy vydobývá svědectví o minulosti a na jejich základě si tvoří představu velkého celku - určité epochy, ačkoliv přitom dobře ví, že takový celek nikdy neexistoval, všechno bylo jediné nepřetržitým děním. Obraz minulosti je naší fikcí. Wiszniewského paradox platí dodnes. Chceme-li proniknout ke smyslu vývoje, musíme překročit přítomný horizont bytí. Ale na konci cesty nás stejně čeká dílo naší interpretace, omezené možnostmi současné metodologie. Kruh se uzavírá.

Problém omezených možností proniknout ke smyslu vývoje úzce souvisí s předmětem výzkumu, s jeho unikátností. Přesvědčuje se o tom každý literární historik už tehdy, kdy srovnává několik textů a tvoří si představu vývojové řady. Musí přitom pracovat s hypotézou větších celků - tvorby jednoho autora nebo celé skupiny, žánrové charakteristiky díla, literárních směrů a tendencí, souboru estetických, mravních, filozofických, výchovných a jiných norem, dobové představy o podstatě a funkcích literatury, pojetí „literárnosti“ vůbec. Čím širěji však souvislosti vývojové řady vymezuje, tím obtížněji určuje identitu předmětu zkoumání a totožnost literárního díla především. Jakkoli díky širokému pozadí badatel ostřeji vidí jedinečnost artefaktu, zároveň se před ním otevírá pole významových možností textu a tím se - paradoxně - dílu jako takovému vzdaluje. Přenáší totiž pozornost z lokálního aktu, z události zakotvené v čase, na akt ilokuční, na významy přesahující jedinečnou výpověď. Přestává ho zajímat, „co dílo říká“, a více si všímá, „k čemu se dílo vztahuje“. Místo objasňování konkrétního smyslu dává přednost vnímání reference, obecné stránky projektování lidských situací. Stává se postupně autorem myšlenky o možných čtenářských konkretizacích a spolu s rekonstrukcí estetického objektu vstupuje do oblasti modelování literárního procesu.

Záleží ovšem na tom, jak modelování literárního procesu chápeme. Částečnou odpověď nabízejí od přelomu šedesátých a sedmdesátých let mluvčí polské filozofie, estetiky a sociologie. Zpočátku zdůrazňují teleologické pojetí vývoje, a tím připravují půdu pro systémový přístup k literárnímu procesu. Ještě v roce 1967 píše Leszek Kołakowski v práci *Kultura a fetiše*, že z historie samé její smysl vyvodit nemůžeme, a proto nám nezbyvá nic jiného než vyjít za

rámec dějin a prostřednictvím „filozofické víry“ smysl vývoji teprve dát. Musíme si stanovit cíl, v souvislosti s ním předpokládat pohyb struktury jistým směrem a pak posuzovat realizaci této struktury každou její částí. Podobně v této době uvažuje o vývoji estetik Piotr Graff, když v reakci na jednostranně gnozeologickou koncepci umění nastiňuje v práci „O procesu hodnocení a estetických hodnotách“ (1970) subjektivně-objektivní vztah vnímatelů k předmětu a připomíná, že estetický prožitek se mění na pozadí dobového povědomí o estetickém ideálu, znamená tedy naplňování a změnu obecnější struktury prožívání světa. A nakonec analogicky chápe v této době vývoj socioložka Antonina Kłoskowská, upozorňující v práci „Společenské rámce kultury“ (1972) na souvislost mezi změnou dobových vzorců jednání a měnícím se stupněm institucionalizace a organizovanosti kulturních aktivit. Vyšší struktury v jejím pojetí podmiňují pohyb ve strukturách nižších.

V takové situaci nepřekvapuje, že systémový přístup k dějinám vítají dokonce i obránci dosavadních metod zkoumání literárního vývoje, kteří vznik, přetrvávání a modifikaci uměleckých tendencí vysvětlují společenským postavením literatury. Např. podle Jana Trzynaďlowského, autora studie „Literární žánr a tradice“ (v souboru statí „Umění slova a obrazu“, 1982), právě systémový přístup dovoluje odlišit estetickou a historickou povahu žánru a posléze zjišťovat, nakolik žánrové zařazení díla vyjadřuje skutečný poměr společenských sil zkoumaného období. A v tomto duchu pak historik interpretuje třeba kontaminaci eposu a historického románu v Sienkiewiczově Trilogii jako důsledek filozofické koncepce „posilování národního sebevědomí“, odrážející vůdčí roli šlechtické inteligence a celkové potřeby polské společnosti na přelomu 19. a 20. století. Anebo podle Jerzyho Ziomka, autora statí *Metodologické problémy literárněhistorické syntézy* (v kolektivním sborníku *Metodologické problémy současné literární vědy*, 1976), prosazujícího na rozdíl od Trzynaďlowského aktivnější - a přímo průkopnickou - úlohu umění, právě systémový přístup nutí historiky, aby zpřesňovali všechny kategorie, uvědomovali si rozdílné role a odlišnou dynamiku všech činitelů vývoje, počítali s heterogenní skladbou analyzovaného systému. S odvoláním se na vlastní poznatky o polské renesanci nakonec Ziomek dokládá, že základní jednotka procesu - dílo - může dynamizovat vývoj, i když není čteno, že spisovatelova biografie může být záměrným výsledkem literární tvorby, a nejen jejím genetickým podložím, anebo že v meziliterárních vztazích hrají vedle kontaktů a typologických

analogií stejně důležitou roli paradigmatické vzorce, třeba v případě renesance společné dědictví řecké kultury. Vzhledem k heterogenní skladbě literárního systému se ve vývoji dostává do popředí pokaždé jiný činitel procesu.

Jestliže systémový přístup vítají obránci tradičních metod, tím spíše uznávají jeho přednosti představitelé nových metodologických trendů sedmdesátých let, vycházející nejčastěji z poznatků teorie literární komunikace a sémiotiky. Rozdíl mezi různými skupinami badatelů pak spočívá v tom, zda zdůrazňují dichotomii literárního procesu, odvozenou z jazykového modelu langue a parole (J. Sławiński, M. Głowiński, E. Bałcerzan, T. Kostkiewiczová), nebo podřizují představu o vývoji bachtinovské „dialogičnosti“ literárních jevů (E. Czaplejewicz, E. Kasperski, W. Grajewski), konfrontují literaturu s vývojem idejí a filozofických koncepcí společnosti (M. Janionová, J. M. Rymkiewicz, R. Przybylski), popřípadě chápou literární proces výhradně sociologicky, jako důsledek obecných tendencí společenské komunikace a vytváření „ikonosféry“ (S. Żółkiewski, M. Porębski, M. Hopfingerová, K. Dmitruk).

Například mluvčí první orientace - Janusz Sławiński - v práci *Dílo, jazyk, tradice* (1974) analyzuje postavení literárního díla v dějinách na pozadí tradice, vidí v něm funkci jisté třídy vlastností a daného souboru norem. Vývoj v badatelově pojetí není pouhou následností izolovaných jevů, ale představuje realizaci synchronie v diachronii, vědomý výběr z repertoáru výrazových možností, nahromaděných v určitém období a působících jako instrukce pro účastníky literárního života. Přestože sama tradice znamená složité prolínání minulosti a současnosti a je v podstatě naší abstrakcí - jakýmsi „genotypem“, zároveň zajišťuje kontinuitu dějin a dovoluje zachytit trvání, modifikaci a inovaci mnohých norem v konkrétní výpovědi - v písemném „fenotypu“. Naproti tomu představitel další orientace - Eugeniusz Czaplejewicz - takovýto model odmítá a v práci *Úvod do pragmatiké teorie dialogu* (v kolektivním sborníku *Dialog v literatuře*, 1978) nahlíží literární vývoj prizmatem zvláštního odvětví filologie - „dialogiky“, odvětví osvětlujícího dialektiku „myšlení prostřednictvím literatury“. Podle badatelova názoru totiž vývojové změny jsou důsledkem různé schopnosti zobrazit celou rozpornost a pluralitu lidského bytí. Stává se to zřejmé za předpokladu, že se opíráme o dílčí jednotky dialogického procesu - „dialogemy“ -, které vyplývají z odlišného vztahu hovořících k předmětu výpovědi, z polemického kladení otázek. Právě nasycenost dialektickým myšlením

vynáší jedny činitele literárního procesu do popředí, zatímco jiné odsouvá na okraj. Mluvčí idiografické orientace literární vědy - Maria Janionová - zase v publikaci *Čas otevřené formy: romantické motivy a poznatky* (1984) objasňuje literární vývoj jako významové napětí mezi „časností“ a nadčasovostí umění. Zejména arcidíla potvrzují fakt, že literatura spoluvytváří národní a světové dějiny, ale zároveň se jim vymyká, překračuje jako jediný fenomén bytí bariéru času. Různá období vývoje se pak liší podle toho, nakolik dovedou „obnovovat významy“, oživat archetypální obrazy a národní topika a těžit z nich podněty k inovaci vlastního myšlenkového paradigmatu. Nakonec reprezentant sociologicky orientované literární vědy - Krzysztof Dmitruk - v souboru studií *Literatura - společnost - prostor* (1980) zařazuje literární vývoj do jednoho z „podsystémů“ obecných změn kultury a chápe různé řady textů jako realizaci komunikačních modelů, jaké si společnost v daném období vytvořila. Například když se badatel vrací k počátkům moderní polské literatury a klade je místo do romantismu spíše do osvícenství, argumenty nachází ve změně ústní komunikace na písemnou, v zastoupení dosud dvou literárních jazyků - latiny a polštiny - jedním jazykem národním, v překonání elitářské izolace literárních „oběhů“ a zpřístupnění písemnictví široké veřejnosti, v nahrazení soukromých a církevních patronů umělecké tvorby patronací státní a společensko-politickou. To vše - jak se domnívá - sblíží literaturu se životem a vede k jinému chápání podstaty „literárnosti“.

Polská literární věda v sedmdesátých letech - souhrnně vzato - vnáší do staršího pojetí literárního procesu prostorové dimenze. V tom je její síla, ale i slabost. Jestliže si všímá proměnlivých vztahů mezi různými činiteli systému a zjišťuje přítomnou těsnou souvislost diachronie se synchronií, řečeno naší terminologií - zkoumá horizontální sémantizaci vývojové řady (působení činitelů vedle sebe) i sémantizaci vertikální (hierarchii činitelů podle hodnotových měřítek), tvoří modely zachycující změny v celém literárním systému určitých období, ale vzdaluje se konkrétnímu průběhu inovací na úrovni toho kterého díla. Obecně převažuje nad jednotlivým, abstraktním nad konkrétním, kauzálním nad temporálním.

Jednostranné chápání literárního procesu je pak jedním z důvodů, proč v následujícím desetiletí a zejména od počátku devadesátých let systémový přístup k dějinám výrazně slabne. První signály dává domácí filozofie. Například Barbaru Skargu, autorku podnětných úvah *Hranice historismu* (1989) už v prvé řadě přestává zajímat, které „intelektuální formace“ se ve vývoji společnosti po celá staletí střídají, všímá si naopak, jak v jistém historickém okamžiku mohou vzniknout epistémy, co za určitých okolností znamená „problematizovat svět“, v čem spočívají - ontologicky - konstrukce výpovědi a nakolik odrážejí hodnotovou orientaci lidí ve všedním životě. Dochází k názoru, že neustálé návraty k týmž otázkám pravdy nebo krásy, odrážející se v archetypálních obrazech, představují nikdy nekončící vytyčování pole „tematických přiblížností“, spor o naši identitu a možnosti transcendentovat bytí. Podobně signály dává i estetika. Tak třeba Bogusław Jasiński v cyklu *Estetika po estetice* (Miesiecznik Literacki 1982) odmítá subjektivně-objektivní dualismus současné axiologie, pochybuje o účelnosti hodnotit uměleckou tvorbu z odstupu a z jedné perspektivy a namísto toho navrhuje vnímat sám proces estetizace světa, ztotožňovat se s tvorbou in statu nascendi. Porozumět jistě umělecké metodě - tvrdí - znamená přistoupit na její pravidla. A nakonec obdobný posun sledujeme dokonce v sociologii kultury. Antonina Kłoskowská v knize *Kořeny národních kultur* (1996) dovádí své pojetí národa jako společného „duchovního prostoru“ do důsledků a místo aby pracovala s abstraktním modelem, analyzuje konkrétní výpovědi představitelů polského etnika o tom, jak si svou národní identitu v měnících se společenských situacích a ve vztahu k jiným lidem opravdu představují. Až konfrontace mluv-

čích z různých historických období naznačuje, co v čase přetrvává a co je proměnné.

Odvrat od systémového přístupu k dějinám a pozornost věnovaná temporalitě výpovědi se promítají také do literárněhistorického uvažování. Současné pojetí literárního procesu - jak píše Teresa Walasová v publikaci *Jsou možné jiné dějiny literatury?* (1993) - nahrazuje abstraktní systém konkrétním textem, obecné jednotlivým, teoretický model praktickou kontemplací. Nejen to. Historikové už neskrývají, že místo racionálního diskursu dávají přednost eseji, že pouze „vyprávějí příběh“, který oživuje minulost v úzkém sepětí s vypravěčovými představami a prožitky. Jedině tak je možné vstoupit přímo do procesu tvoření významů (signifiance) a respektovat fakt, že jde o proces bez začátku a konce, procházející napříč všemi texty, aniž by se dal z nepřetržitého proudu kontextuálního kódování (intercourse) kdykoli vytrhnout. Ostatně ještě koncem osmdesátých let Michal Glowinski v esejích *Přestrojené mýty* (1990) ukazuje na příkladě archetypálních témat Dionýse, Narcise, Prométhea a jiných několikerý možný výklad, řadu variantních čtenářských konkretizací, závislejších na měnícím se historickém kontextu, kontext současnosti nevyjímaje. A jen jako přirozené pokračování vlastní kontemplanace pak Glowinski bere autoanalýzu svých deníkových zápisků z období výjimečného stavu *Polská novořeč* (1990), v níž nastavuje zrcadlo falešnému vědomí, brání se před podléháním propagandistickým frázím, vřazuje vlastní zkušenost do staré historie vnucování „cizí“ řeči dějin „soukromé“ řeči svobodného jedince. Podobně si v téže době počíná Maria Janionová, redigující cyklus kolektivních sborníků o možných transgresích reality a fikce, vědomí a podvědomí, racionálního a iracionálního - *Masky* (1. a 2. díl, 1986). Na rozdíl od Glowinského tentokrát nejde jenom o několik variant esejí, ale dokonce o záznam živých diskusí, zachycujících in statu nascendi „obnovování“ významů, kontemplanování stálosti a proměnlivosti klíčových tematických motivů romantické tradice. Sama se pak Janionová vrací k polské klasice v díle *Posmrtný život Konrada Wallenroda* (1990), kde zkoumá prostřednictvím narativní představitivosti a „syžetu“ vlastního uvažování celé pole významových přesahů Mickiewiczova textu do 20. století. Anebo nejnověji stírají hranici literatury a vědy Eugeniusz Czaplewicz a Edward Kasperski, když v publikaci *Literatura a různorodost* (1996) přijímají optiku „přirozeného chaosu“ a v této perspektivě nahlíží tvorbu J. I. Kraszewského, S. Vincenze, W. Odojewského a dalších autorů z kulturního pomezí na východě Polska. Oba badatelé přitom jednak zkoumané texty parafrázuji a zkoumají konkretizují, jednak jim „zadávají otázky“, jaké si v minulosti spisovatelé ani klást nemohli, nicméně odpověď svědčí o významové nosnosti každého díla.

V souvislosti s takovým metodologickým posunem se pak nabízí ještě jedno řešení - chápat literární vývoj jako kontinuitu literární kultury, jež v různých obdobích pootáčí zorný úhel „myšlení prostřednictvím literatury“ a znovu klade otázku podstaty a funkcí umělecké výpovědi. Nabízející se řešení zároveň předpokládá, že budeme literární kulturu chápat širěji než culle-rovské „porozumění“ (vraisemblable), pokrývající se se čtenářskými kompetencemi, a současně úzeji než sociologicky koncipovaný „literární život“, pokrývající se s obecnými modely společenské komunikace té které doby. Literární kultura bude znamenat soubor předstev o základních významových možnostech textu, soubor sjednocující všechny účastníky literárního procesu, zároveň však představovou úroveň, k níž každý dospívá sám a prostřednictvím psaní nebo četby textu. Koneckončů „myšlení prostřednictvím literatury“ se pohybuje v kruhu a stále připomíná problém transcendence bytí. Jenže navrhneme-li pojetí literárního vývoje jako kontinuity literární kultury, z hloubky sto padesáti let se znovu ozývá hlas Michala Wisniewského a klade nám stejnou otázku. Nehledáme v minulosti něco, co v ní neexistovalo, ale co bychom v ní rádi našli - potvrzení naší identity?

Poznámka autora k Valčíku na rozloučenou Milan Kundera

Nikdy jsem si nevedl deník, a nevím proto, kdy jsem začal tenhle román psát, ani kdy jsem ho dopsal. Myslel jsem na něj velmi dlouho, určitě už před polovinou šedesátých let, stejně jako jsem v té době myslel na postavy románu *Život je jinde*. Vzpomínám si, že jsem dlouho váhal, do kterého z těch dvou románů se mám pustit dřív. Když jsem dopsal *Život je jinde* (v roce 1969 nebo 1970), mohl jsem se proto dát hned do *Valčíku*. Práce šla rychle a mohla být dokončena v roce 1971 nebo o rok později (ve vydání u Škvořeckého je datum 1972, ale pravděpodobně neoznačuje skutečné dopsání románu, nýbrž poslední revizi před tím, než jsem knihu poslal do světa). Rukopis převezl do Paříže Claude Gallimard, který mne tehdy občas v Praze navštěvoval.

Lidé si často myslí, že v postavě Jakuba, který odjíždí do ciziny, mluvím sám o sobě a o své zamýšlené emigraci. Jenomže já jsem dopsal román v době, kdy se mi o emigraci ani nesnilo a byl jsem naopak hluboce přesvědčen, že patřím k těm, co by nebyli nikdy s to žít mimo svou vlast. V postavě Jakuba jsem se proto ani v nejmenším neviděl (nic mi nemohlo být cizějšího než jeho život propadlý politice), stejně jako jsem se nikdy neviděl v žádné své postavě (nemám rád autobiografii v románu u sebe ani u jiných). Když jsem o čtyři roky později odjížděl malým osobním autem navždy z rodné země (bylo mi pětadvacet stejně jako jemu a byl jsem pozván na univerzitu jako on!), jenom jsem žasl nad tou podobností, po níž jsem nijak netoužil.

Doba, kdy jsem psal *Valčík na rozloučenou*, byla jedna z nehorších v mém životě; úmrtí a onemocnění mých nejbližších; kromě toho jsem se octl bez zaměstnání, bez kloudné možnosti obživy (moje žena na tom byla stejně jako já); neviděl jsem před námi dvěma žádnou naději. Když jsem se tehdy díval zpátky na své tři romány, jevil se mi jako uzavřený celek: román deziluze - *Žert*; román iluze - *Život je jinde*; a román po deziluzi - *Valčík na rozloučenou*. Měl jsem pocit, že jsem jimi řekl všechno, co jsem chtěl říct, a že mi zbývá pouze rozloučit se s dráhou romanopisce. Proto jsem nazýval ten román nejdřív *Epilog*, později *Loučení*. Nakonec jsem podlehl přáním francouzského nakladatele. *Epilogue* se mu nelíbil a *Les adieux* byl titul nějakého románu, který právě v té době vyšel. A tak jsem vymyslel tenhle hudební název, který se mi zdá dodnes výstižný, protože to, co jsem napsal, bylo loučení ve formě zrychlujícího se tance.

Román vyšel u Gallimarda s poměrně značným zpožděním, to jest až v roce 1976, rok po mém usídlení ve Francii. Postupně byl pak přeložen do všech možných jazyků. V roce 1978 dostal italskou literární cenu Mondello. Jako dokument té doby uveřejňuju zde doslov, který napsala pro americké kapesní vydání v roce 1978 newyorská kritička paní Elisabeth Pochoda; byl to první ve světě známý text, který se zamyslel hlouběji nad románem a vystihl ho. Když paní Pochoda zdůrazňuje „demystifikační“ či, abych tak řekl, „zlou“ stránku románu, nemýlí se. Přesto čtu s jakýmsi údivem poslední větu jejího doslovu: „...je těžké si představit něco mrazivějšího a hlubšího...“ Možná že to, co jsem napsal, je opravdu mrazivé (co o tom já sám vím?), ale vzpomínka mi vybavuje něco jiného: navzdory všem okolnostem (anebo snad právě abych jim unikl) psal jsem ten román s mimořádným potěšením jako snad nikdy žádný jiný: těšil jsem se z imaginace, která ustavičně smazává hranici mezi pravděpodobným a nepravděpodobným, vážným a nevážným. Těšil jsem se z postav. Každou z nich (bez výjimky) jsem měl rád. A viděl-li jsem je zároveň všechny (bez výjimky) v ironickém světle, ironie nebyla satirická ani zlá. Přes všechnu krutost příběhu byl to pro mne též román o přátelství; zdálo se mi, že se klene

jak duha nad tou temnou férií. („Hodnoty, které uznávám, nemají nic společného se spravedlností.“ „Například?“ zeptala se Olga. „Například přátelství,“ odpověděl doktor Škréta tiše.)

Spisovatel Jiří Kratochvíl, který psal moudře o mých knížkách, vyslovil názor, že jsem došel definitivně ke své románové poetice teprve po *Žertu*, v knize *Život je jinde*. Něco na tom je. Také proto, že snad teprve po *Žertu* se stala mým vědomým cílem maximální konciznost. Vysvětluju to v *L'art du roman* z roku 1986: „*Od svého dětství jsem vášnivě miloval Leoše Janáčka. (...) Jeho pravidlem bylo: jen nota, která říká něco podstatného, má právo ve skladbě existovat. S románem je to přibližně stejné: je těž přetížet konvencemi, které tvoří za autora: exponovat postavu, popsat prostředí, uvést děj do dějinné situace, naplnit životní čas postav zbytečnými epizodami (...)* Můj imperativ byl janáčkovský: zbavit román románového verbalismu, dát mu sevřenost, hutnost.“ Zejména mi šlo o to, zbavit román povinnosti být „obrazem doby“, „portrétem dějin“, což rozvádím na jiném místě, kde je mi položena otázka: „*Jaký je váš způsob pojednávání v románu dějiny?*“ Má odpověď: „*Všechny historické okolnosti pojednávám s maximální úsporností. Chovám se k dějinám jako scenograf, který vytváří abstraktní scénu jen pomocí několika málo předmětů nezbytných k ději.*“ A o kousek dál: „*Mezi dějinnými okolnostmi podržuju jen ty, které vytvářejí pro mě postavy existenciální situaci, která je odhaluje.*“ (Taková byla od počátku moje románová estetika, ale zprvu nevědomě a ne zcela důsledně. Když jsem během osmdesátých let byl nucen revidovat francouzské překlady všech svých knih, dostalo se mi příležitosti vidět je z velkého časového odstupeku a eventuálně do nich zasáhnout. Zjistil jsem, že počínaje románem *Život je jinde* [ve *Směšných láskách* počínaje *Falešným autostopem*] mohu sice výjimečně nějakou větu lépe formulovat, ale nemohu nic vynachat. Zato na *Žertu* mi občas zavadila přílišná podrobnost popisu dějinných okolností.)

Ve *Valčíku* je kresba historické situace stručná do té míry, že děj nelze ani přesně datovat. Jisté je jen to, že se odehrává v pozdní fázi vývoje nějaké socialistické země, dlouho po politických procesech, po iluzích i po hrůzách. Ta socialistická země jsou zřejmě Čechy, ale ani to není v textu výslovně řečeno. A jsou-li to Čechy, tedy před ruskou invazí nebo po ní? Těžko říci. A proč také? Abych se dovolal citovaného pasáže z *L'art du roman*, romanopisce (tak jak ho chápu) ukazuje z dějin, jen co je nutné k pochopení situace postav a jejich existenciálních otázek (přičemž pochopit otázku neznamená odpovědět na ni; existenciální otázky nehledají odpověď, ale právě jen pochopení); v případě *Valčíku*: co je žárlivost (Olga, František); jaký je poměr mezi katem a obětí a co znamená podivná zaměnitelnost těch dvou rolí (příběh Jakubův); co je touha dělat dobro a jaký je její hlubinný vztah k samolibosti (Bertlef); co je přátelství a jakým existenciálním skandálem je jeho zrada; co je touha po pořádku a jaký je její hlubinný vztah k teroru; co znamená být subjektem a objektem události; čím se stala tragédie ve světě „lehkosti bytí“; atd. atd. (V následující knize *Smíchu a zapomnění* se čtenář naopak setkává ustavičně s přesným datem roku 1968. Změna estetiky? Ne. Veškeré existenciální situace postav jsou zde totiž zakořeněny nikoli do širokého období, ale právě do toho jediného bodu v čase, do toho jediného výbuchu přesně situovaného v kalendáři.)

Literární badatelé jsou často nevěšmaví k této možnosti románového umění, různě zaostřovat a rozostřovat románový objekt, a nerespektují ji, když například v poznámkách k takzvaným kritickým vydáním

se nám snaží (zbytečně a hloupě) prozradit (často po skutečném detektivním úsilí), co všechno se za záměrně vytvořeným pološerem skrývá: jaké město měl autor na mysli, když mluví o městě A., v kterém roce se nedatovaný příběh odehrává atd. atd. K tomu zaostřování a rozostřování objektu jeden příklad. Nedávno jsem četl novelu, kterou napsal v roce 1958 japonský spisovatel Kenzaburo Oé, *Mečící stádo*. Jsme v nějakém japonském městě, ve večerním autobusu. Spolu s Japonci je tam ožralá banda vojáků cizí armády, která začne terorizovat protagonistu novely, studenta. Donutí ho svléci si kalhoty a vystrčit holý zadek. Student vidí zadržovaný smích svých krajanů. Ale cizí vojáci pokračují dál ve svém řádní a pod hrozbou vyťasného nože donutí polovinu autobusu k témuž obnažení. Autobus zastaví, vojáci vystoupí a oněmělí cestující si navlékají kalhoty, vzpamatovávajíce se ze šoku hanby. V té chvíli všichni ostatní (před tím zbaběle pasivní) náhle ožijí a nutí ponížené, aby si stěžovali, šli na policii, dali zprávu o tom, co se jim stalo, a denuncovali cizí armádu. Zvláště jeden z nich, učitel, k tomu nabádá s mimořádnou agresivitou a upne se na studenta; pronásleduje ho až k jeho domovu, aby se dověděl jeho jméno, aby je oznámil veřejnosti, a donutil tak studenta zveřejnit svou potupu. Příběh končí strašným výbuchem nenávisti mezi nimi. Je to nádherná próza, protože odhaluje něco, o čem nám není s to nic kloudného říct ani historik, ani sociolog, dokonce ani psycholog, ale právě jen romanopisec: zbabělost davu spojenou se zlobnou agresivitou, která se zachycuje na každé zámince, i na horlení pro spravedlnost a pravdu - ne, neumím popsat témata této novely a ostatně mi jde o něco jiného: Kdo jsou ti vojáci cizí armády? Samozřejmě Američané, kteří po válce okupují Japonsko. Ale proč je Oé nejmenuje? Cenzura? Politické ohledy? Efekt stylu? Ne. Představte si, že by místo slov „vojáci cizí armády“ bylo všude řečeno „američtí vojáci“. Ze subtilní novely by se rázem stala tendenční politická próza, obžaloba okupantů. Samozřejmě že všichni vědí, kdo je ta cizí armáda, ale tím, že proti *japonským* cestujícím (zde Oé používá konkrétního pojmenování) vystupuje jakási cizí armáda konkrétně nepojmenovaná, ustupuje politický aspekt situace do pološera a osvíceno zůstává jedině tajemství, které romanopisec zajímá: existenciální tajemství; tajemství, které není s to odhalit než právě jen on a jeho umění: umění románu.

Nakonec ještě toto: můj nakladatel slyší občas výčitky, že vydává mé romány příliš pomalu. Je to vůči němu nespravedlivé. Rytmus, v němž jsou mé romány v Čechách vydávány, jsem zvolil jen já sám. Vysvětloval jsem podrobně v „poznámce autora“ k *Nesmrtelnosti*, kolik práce mne stojí definitivní česká redakce mých románů. Čas, který mám před sebou, se přitom zkrátí a na stole mám rozpracované nové věci. Musil jsem vzít na vědomí, že dvacet let ruské okupace zanechalo v mém životě následky, které zůstanou nenapravitelné, a že musím volit: buď vyplňovat prázdnou mezeru dvou desetiletí, vracet se k přerušným českým diskusím, věnovat se především redakci českých vydání, anebo dát radikálně přednost své křehké současnosti, která už dávno není v Čechách. Zvolil jsem druhou cestu.

K čemuž ještě dodávám: mé česky psané knihy, které zbývá vydat v druhém vydání (v prvním vydání vyšly u Škvořeckých ve slušném nákladu), jsou dnes staré sedmadvacet, devatenáct a patnáct let. Což je míra životnosti i mnohem lepší románů, než jsou ty mé. Konstatuji to denně na příkladu těch nejzajímavějších francouzských autorů: kdo dnes čte jejich knihy napsané před dvaceti lety? Ty knihy sehrály svou roli ve své době a pak se vzdálily nenápadně do zapomnění, tak jak je to údělem i mých románů, které překročily hranici v čase, za níž je už úplně jedno, zda budou vydány zítra či až pozítří.

Paříž 1997

Román Valčík na rozloučenou vychází v těchto dnech v nakladatelství Atlantis.



Zrušme monopol státní banky, dokud je čas

Rozhovor s Milanem Rokytkou

Milan Rokytka (1964) je soukromým podnikatelem v oboru zlato-klenoty a studuje obchodní právo. Je jednatelem Sdružení občanů pro prevenci diskriminace (SOPD). Články o svobodném bankovníctví publikoval v Lidových novinách a v časopise Personální noviny.

Ty jsi znám jako zastávce soukromých peněz. Co si pod tímto pojmem představuješ?

K tomu, abychom měli dobré peníze, abychom se k dobrým penězům vůbec dopracovali, je nutné, aby byla v penězích konkurence. A pokud má stát na peníze monopol, žádná konkurence není možná. To znamená, že státní monopol na peníze se musí zrušit; a každý soukromý subjekt má mít právo nabízet jakékoliv své vlastní peníze. Pak bude záležet na uživateli, jaké peníze si vyberou a budou přijímat. Současná státní finanční politika je zhoubná. Monopol centrální státní banky na peníze byl udělen v 18. století králem; Bank of England dostala monopol na emisi bankovek, protože za to platila kráľi, a ne proto, že by to bylo k obecnému prospěchu. Jestliže se nevrátíme tam, kde se stala chyba (v tom, že byla zavedena centrální banka, která emituje papírové peníze), tak se k dobrým penězům nikdy nedopracujeme.

Takže ty si představuješ, že někdo bude emitovat vlastní peníze a vstoupí s nimi do konkurence s korunou českou.

Ano. A ostatní nechť si svobodně vyberou, jestli je budou chtít používat. Konkurenční peníze by měly mít takové parametry, které česká koruna nemá. Takže pokud budou uživatelsky příjemnější, lidé opustí státní měnu a nakoupí si peníze jiné - pokud jim je ten, kdo je bude emitovat, za české koruny vůbec prodá.

Za co jiného by své peníze prodával?

Zřejmě za nějaké služby, za práci. Nastoupí normální tržní vztahy. Samozřejmě že to stát může vnímat jako útok na svou moc, ale státu z filozofického hlediska nepřísluší taková funkce jako emitovat peníze, stát je podle filozofie objektivismu - jak tvrdí např. Jiří Kinkor - nástroj objektivizace násilí k obraně proti iniciaci násilí. A nic víc. Takže stát má chránit život, majetek a svobodu svých občanů - ale o emisi peněz tam není ani slovo. Naopak stát tím, že zabraňuje ostatním, aby emitovali své vlastní peníze, se sám iniciace násilí dopouští, a to je popřením funkce státu - stát se chová jako loupeživý rytíř. Místo aby své občany hájil, tak je brutálně okrádá. Centrální bankovníctví není nic jiného než dvojí zdanění. Jak k tomu došlo? Když král potřeboval vytáhnout do nějaké války, expandovat, potřeboval peníze a musel vyhlásit nějaké daně. Musel svolat stavy, které mu odsouhlasily mimořádné berně, což asi bylo zdlouhavé a nepříjemné. Tak to udělal šikovněji a ustanovil centrální banku, která začala vydávat inflační peníze, za které získával okamžitý prospěch; nakoupil brnění, postavil to k armádě apod. Když po čase např. výrobci brnění chtěli svůj výdělek investovat jinač, tak peníze už neměly tu původní hodnotu. Tím se mimořádné zdanění (tj. okrádání občanů - dříve králem, nyní státem) příjemně znenápadně a stalo se permanentním. A nikdy se to nezmění, žádná pojistka není nic platná, dokud lidé od takových peněz prostě neodejdou a nezačnou uží-

vat peníze úplně jiného typu. (A stát ať si s těmi svými penězi dělá co chce, že ano.)

Jak by sis představoval praktickou realizaci této myšlenky? Tradiční národní měna znamená pro nezanedbatelné procento populace určitou jistotu, ukotvení, dokonce snad i zdroj národní hrdosti.

To je zásadní chyba, protože ukotvení člověka nikdy nemůže být vnější. Pokud se člověk upíná na takové vnějškové věci, jako jsou peníze, tak to je špatně, takový člověk je potom velice snadno manipulovatelný. Pokud začne hledat jistoty jinde než v sobě, nenajde je. A jestliže je Američan hrdý na svůj dolar, tím hůř pro něj, protože nakonec zjistí, že nemá na co být hrdý.

V čem se ty „lepší“ peníze budou od koruny a jiných, v současné době po zeměkouli rozšířených platidel lišit?

Peníze jsou lidským symbolem energie, uvádějí věci v pohyb atd., proto by ani peníze neměly odporovat termodynamickému zákonu, který tvrdí, že energie nepřibývá ani neubývá, pouze mění formu. Ty dobré peníze nebudou tedy přibývat, bude jich pořád stejně, tím se mohou stát skutečně objektivním měřidlem (samozřejmě jen pro ty z hodnot, které se vůbec dají penězi poměřovat). Dnes peněz přibývá jednak činností centrální banky, která peníze emituje, jednak činností komerčních bank, které rozpůjčují mezi lidi obrovské množství jakýchkoli úvěrových peněz, existujících pouze jako čísla v počítačích. Takže množství peněz v oběhu nekontrolovatelně roste, zatímco práce zas tak moc nepřibývá. Připomíná to situaci, jako kdyby ten vzor metru, který je uložen ve Francii, neustále rostl. A takový metr by byl dost nedůvěryhodný, že.

A těch „lepší“ peněz tedy nebude přibývat relativně nebo absolutně? Absolutně.

Ale to je divné, ne? Energie sice nepřibývá, ale přibývá lidí, takže by teoreticky mělo přibývat i práce, kterou tyto lidé vykonají.

Lidé sice přibývá, ale ti jenom proměňují nějakou energii.

Jenomže peníze se nevztahují na všechny formy energie, ty se týkají právě jen té práce. Sluneční svit se nekupuje apod. A existuje spousta forem energie, kterou nikoho ani nenapadne vyjadřovat v penězích.

To nevádí - celková bilance je pořád stejná. Větší množství lidí sice vykoná větší množství práce (energie), ale také větší množství téhož spotřebuje.

A jak by se tyto peníze používaly v praxi? Dejme tomu, že vydáš konstantní počet peněz, já si je od tebe koupím, ale z každého obchodu mě s tvými penězi vyženou. A v tom okamžiku si je můžeš strčit za klobouk. A druhá věc, dejme tomu, že by se našlo dvacet lidí nebo společností, které by začaly vydávat své peníze. A mít různé peníze je velmi nepraktické, to ví každý, kdo kdy cestoval - pořád se starat, jaké peníze kde platí.

Jistě. To je ten paradox, diferenciací bychom se měli dostat k nějaké jednotě. Cílový stav je samozřejmě používat po celém světě

jednotné peníze. Ale abychom se k takovým dobrali, je potřeba nejprve zlomit monopol centrálních bank, které tomu brání. Teď už máme téměř globální trh zboží, služeb, globální ekonomiku, a přitom máme různé národní peníze, to je trošku protimluv. Abychom dospěli ke globálnímu penězům, musí je někdo nabízet. A od států se toho nedočkáme, státy si vzájemně nedůvěřují a těžko některý z nich začne používat národní měnu druhého státu - od toho mají zákony, které tomu brání. Zde musí sehnat tu blahodárnou roli nějaká soukromá iniciativa, která na trh takové peníze uvede, a potom to je věc jednotlivých lidí, jestli je používat budou, nebo nebudou.

Pořád jsi ještě neodpověděl na otázku, jak to bude s tím začátkem, jak je vůbec do oběhu dostaneš.

Samozřejmě nemůže s nimi člověk začít platit někde sám, nejdříve na to bude muset být společnost nějakým způsobem připravená. Zatím lidé uvažují pouze, jak peníze vydělat, jak se k nim dostat, ale nezajímá je už, jak vznikají, a tedy už nepřemýšlejí o jejich kvalitě. Nikdo se nás neptal, jaké peníze chceme používat, narodili jsme se zkrátka do společnosti, kde se používají české koruny, což nebyla svobodná volba. Zatímco to, co navrhuji, svoboda je, každý se bude moci svobodně rozhodnout, zda se stane členem společnosti, která bude českou korunou platit, anebo ne. A aby soukromé peníze byly nějak ukotvené, nabízí se model použitý v roce 1993 - rozdělení Státní banky československé podle počtu obyvatel. Čechů bylo zhruba deset milionů, Slováků pět milionů, banka se tedy dělila dělila v poměru 2:1. Dodneška to není dořešené, nějaké miliardy ještě blouří vzduchem, ale přitom to nevádí, systém funguje, peníze se ve své tisknou na obou stranách. Proto každý člověk, který požádá sám za sebe svou centrální banku (která je tu pro něj, není-liž pravda) o jednu desetimilióntinu z té bilance, a tu potom vloží jako nepeněžitý vklad do nějaké společnosti, která začne emitovat soukromé peníze a distribuovat je (nejlépe pomocí elektronických peněženek, platebně-inkasních karet), tak potom už celá záležitost bude mít širší záběr. A když se do toho zapojí víc lidí, např. zemědělci, protože zřejmě potřebujeme jíst, a další producenti zboží, služeb a statků, pak už to bude mít smysl. Jinak asi ne.

Když to shrneme, potřebuješ k realizaci tohoto projektu nějakou širší veřejnou diskusi, zákonné úpravy, které by soukromé peníze povolíly, a v neposlední řadě asi mocnou reklamní kampaň (protože diskuze mezi intelektuály v tomto směru asi příliš nepomůže).

Mám pocit, že nějaká masivní reklamní kampaň by asi nebyla důvěrou - po zkušenostech s privatizací, s krachujícími bankami atd. Spíš bych byl rád, kdyby se tohoto problému chopil některý z diskusních pořadů. Ale lidé by určitě měli mít alespoň minimální možnost dozvědět se, že mohou existovat i jiné peníze, a začít o tom seriózně přemýšlet. Asi to bude trvat ještě léta, než se něco změní, ale jinou cestu zatím nevidím.

Jedním z předpokladů nepřibývání peněz je také to, že se nebudou půjčovat na úroky (tedy nebudou fungovat jako zboží). Jak se s tímto problémem chceš vypořádat? Přesněji, jak chceš dosáhnout toho, aby se hospodářství neumrtvilo, aby se vůbec dalo investovat např. do vzniku nových podniků?

Jestliže někdo má nějaké finanční přebytky a nechce je utratit hned (říká se tomu odložená spotřeba), může je investovat prostřednictvím vzájemných investičních fondů. Anebo když někdo vymyslí nějaký nový podnik, vydá emisi akcií, které si lidé mohou rovnou nakoupit, a peníze fungují dál. Má to i tu výhodu, že pokud roste produktivita práce a v oběhu je konstantní množství peněz, tak zmizí inflace, jak ji vidíme dnes, naopak nastane deflace, tzn. hodnota peněz roste - a pokud si někdo ušetří peníze, tak si za pět let za ně může koupit víc zboží (v případě, že nás čísla neklamou a hrubý národní produkt skutečně roste).

Pokud by to bylo tak, jak říkáš, asi bys lidi těžko donutil, aby své peníze investovali do nějakých podniků (protože to je každé riziko), vždyť by bylo stejně výhodné, a dokonce bezpečnější nechat si je doma v kredenci.

Já bych je nenutil, to musí ti lidé sami chtít. Pokud se nebudou sami snažit, tak nic nebude, samo se nic neudělá. Dnes je nutí inflace ukládat peníze v bankách, a neřekl bych, že by to bylo bez rizika - když si vyberou špatný finanční ústav, mohou přijít o všechno. A jestli to slouží rozvoji ekonomiky, to je otázka. Vždycky to bude tak, že někteří se pokusí investovat a někteří si úspory uloží.

Lidé v drtivé většině myslí především na sebe a obecný prospěch je jim ukradený. Jedině strach z inflace je nutí, aby peníze prostřednictvím banky sloučili a investovali.

To, že jsou lidé k něčemu nuceni, je špatné. A je špatné i dělat něco jen kvůli hmotnému prospěchu...

Může být společnost jiná?

To se uvidí, to asi nejde předjímat. Když např. lezu na nějakou horu, tak také nevím, jaké nahoře budu mít pocity a zda ta námaha za to stála.

Přece jen určité historické zkušenosti máme - většina systémů, které počítaly s tím, že lidé přestanou myslet jen na sebe a obětují část svého pohodlí ve prospěch celku, skončila dosti špatně.

Bodejť by ne. Ale systém soukromých peněz s tím ani moc nepočítá - naopak počítá s lidskou chamtivostí a egoismem. Pokud lidé peníze ušetří a chtějí, aby vzrostla jejich hodnota, aby oni sami z nich měli víc, tak je musí do něčeho investovat.

Ale není to dostatečně názorné. Dove-du si představit, že každý bude říkat: Ano, musí se investovat, tak investujte, blbečkové, ať hezky roste hodnota mých peněz, které mám já chytrý schované doma v bezpečí. Pamatuješ si, když byla v Praze vyhlášena smogová situace - Praha byla beznadějně ucpaná, přestože všichni věděli, že by se měl provoz omezit, tj. že by ho měli omezit ti druzí, protože on sám má přece „vážený“ důvod, proč autem vyjet. Obávám se, že tvůj systém určitou sounáležitost a spoluzodpovědnost s ostatními vyžaduje, a proto mám pochybnosti o jeho fungování. V současné době je sice inflace, ale ta je natolik abstraktní, že ji zakryje potěšení prostého člověka z toho, že dá-li pětku do záložny, po roce ji dostane zpět plus ještě něco navíc.

To je spíš psychologická záležitost. Lidé chtějí mít všechno přesně spočítané a chtějí přírůstek vidět. V systému svobodného bankovníctví to uvidí také, když budou chtít. A nikdo je nebude nutit, aby používali soukromé peníze, mohou klidně používat dál Tošovského papírky. Ty jsou ale zatím násilím vnučované. V tom to právě je, že možnost používat jiné peníze by tu měla být.

Řekl jsi, že mnohost a konkurence v penězích je prostředkem k dosažení jednoty. Nebude to krok z bláta do louže?

Nebude. Půvab této ideje spočívá v tom, že pokud se dostaneme k jednotě, rozložíme produktivním způsobem stávající systém. Základní pojistka bude v tom, že možnost emitovat konkurenční peníze bude stále. Pokud emitent jednotné měny začne podvádět, manipulovat s ní a tisknout nějaké peníze navíc, aby si za ně mohl více koupit, lidé budou mít možnost přejít k jinému platidlu. A tato pojistka tu vždy musí být zabudována - nejlépe v ústavě. To ostatně navrhoval i nositel Nobelovy ceny za ekonomii Friedrich August von Hayek - že parlament nevydá žádný zákon, který by komukoli omezoval právo držet, kupovat, půjčovat jakýkoliv druh peněz, uzavírat v něm smlouvy a vynucovat jejich plnění. Dokud toto právo nebude v ústavě zaručeno, nemůžeme očekávat kvalitní peníze.

Ty ses s touto myšlenkou již obracel i na poslance České republiky, že?

Ano, oslovil jsem všechny státoporné poslance (tj. koalici a sociálně demokratické), aby iniciovali ústavní dodatek. Bohužel poslanci zatím nepocítují potřebu současného finančního režimu měnit nebo narušovat, protože jim vyhovuje. Tím se pochopitelně dostávají do určité filozofické kontradikce se svým posláním sloužit občanům. Ale zjevně je to nijak netrápí.

Jaké byly konkrétní reakce?

Tak například pan poslanec ČSSD Jičínský mi sdělil, že se na něho obracím s myšlenkami F. A. Hayeka a neoliberalních ekonomů, pro což on zvolen nebyl, a až se tedy obrátím na poslance ODA, kteří neoliberalní přístup propagují. Poslanci ODA však paradoxně nereagovali vůbec. V poslední době se rýsuje určitá naděje - pan poslanec Kužílek, který nově nastoupil po panu magistratu Kal-

vodovi, přislíbil, že se na to podívá, protože Bedřicha von Hayeka miluje a zdá se mu přínosné, když se nějaký „mladý člověk pokouší šířit Hayekovy myšlenky“. Ale písemně zatím nereagoval. Jinak odpověděli ještě další poslanci sociální demokracie, většinou v podobném duchu jako pan Jičínský - že oni těmto myšlenkám nedůvěřují, a necítí proto potřebu v tomto směru cokoli iniciovat. Ještě se také ozval ministr obrany Výborný, podě-

koval za mou iniciativu s tím, že ji ve své práci nějak zhodnotí. Jak, to ale nikdo neví, k další komunikaci zatím totiž nedošlo. Pan poslanec Kučera (z ČSSD) zase asi po půlhodinové diskusi přislíbil, že pokud by chyběl jeden jediný hlas pro ústavní dodatek umožňující emitovat soukromé peníze, bude hlasovat pro.

Vzhledem k tomu, že myšlenka soukromých peněz je mezi poslanci v oběhu teprve

dva roky, jsem celkem naplněn optimismem z takového úspěchu. Samozřejmě pokud se mi nepodaří přesvědčit těch zbývajících sto devatenáct poslanců (tolik jich je potřeba ke schválení ústavního dodatku), budu muset založit nějaké vlastní politické hnutí, které s tímto programem bude kandidovat - jiné řešení v daném politickém systému nevidím.

Připravili BOŽENA SPRÁVCOVÁ & LUBOR KASAL

Rozhovor s Lubomírem Machalou, autorem Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995

Není to tak dávno, co jste Michalu Viegheho doporučoval, ať se nerozptyluje neustálými reakcemi na negativní kritiky svých knih a píše dál podle svého přesvědčení. A teď se sám hodláte podobně „rozptylovat“ nad kritickými názory Petra Cekaty, které věnoval (ve Tvaru č. 7/1997) vaši práci Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995.

Jak víte, pro Tvar byl připraven o Průvodci původně jiný rozhovor. Dřív než on však byl otištěn polemický článek Cekatův, který se od Průvodce odráží k dosti závažným zobecňujícím názorům, přímo vyzývajícím k diskusi. Myslím, že bude užitečné tu výzvu přijmout, byť se vystavuji podezření z podlehnutí „písečkovému syndromu“ (tys mi kopl do kyblíčku, tu máš za to lopatičkou).

Pokud vím, Petr Cekota poslal o poznání smířlivější verzi svého článku také do olomouckého časopisu Scriptum.

Citám z ní bych mohl ilustrovat jeden ze základních rozdílů v mém a Cekatově nahlížení na danou problematiku: „Kniha nepostrádá informační přehlednost, ve výkladově zhuštěných pasážích je jiná než věcně informační povaha textu omezena na minimum, hodnotícími kritérii autor čtenáře nezatěžuje. Kapitoly jsou přehledně členěné, uzpůsobené neklidně tékajícímu oku studenta (ovšem studenta nejvýše střední školy). Slovníková část je sestavena pečlivě, struktura autorských hesel poskytuje vyčerpávající množství věcných informací o autorovi, systematickou bibliografii uvítají jako cenný zdroj informací nejen studenti, ale i odborná veřejnost. Soupis pramenů, literatury, jmenů a věcných rejstřík potvrzují celkový dojem řemeslně kvalitní práce.“ Přiznávám, že zhruba o uvedené jsem usiloval, a možná trochu neskromně dodávám, že to stále považuji za dostatečné placet pro vydání Průvodce. Literární reflexe se totiž skládá ze široké žánrové a typologické škály, kde má své místo kompendium, interpretační esej, stejně jako analytická monografie či komparativní studie. A v neposlední řadě i lexikografické či bibliografické příručky, přičemž v současné literární lexikografii je stále větší důraz kladen na informační spolehlivost a nasycenost při omezování hodnotících momentů (viz Lexikon české literatury či Slovník českých spisovatelů od roku 1945). Jedním ze základních důvodů tohoto trendu je právě přílišná závislost hodnotících soudů na době a subjektu, nepříznivě ovlivňujících praktickou použitelnost slovníků.

Ovšem nedostatek hodnotícího přístupu je právě to, co Cekatova vašemu Průvodci asi nejvíce vytýká, a v textu otištěném v Tvaru dokonce identifikuje v příručce „chápání literatury jako řemesla, jehož kvalitě se pomáhá množstvím vydaných titulů jakéhokoli obsahu jakýmkoli způsobem“.

Mluvíme raději o podstatě: I lexikografické práce mohou být typologicky různorodé. U některých už je při sestavování hesláře základní klíč definován jinak. Může jim být příslušnost k určitému regionu (Literární Hradec Králové, Slovník spisovatelů západních Čech) nebo žánrová a druhová orientace (Malý slovník uměleckého svazu detektivní a dobrodružné literatury, Slovník české literární fantastiky a science fiction). V těchto

typech slovníků pak hodnotící stanovisko může, ale naprosto legitimně též nemusí být uplatňováno, a měřítkem jeho kvality bývá mimo jiné míra detailnosti i spolehlivosti zmapování vytyčené oblasti. A to už vůbec nehovořím o bibliografických soupisech, které přes absenci hodnotové hierarchizujícího přístupu představují jeden ze základních badatelských pramenů. Ještě bych dodal, že ačkoliv Cekatova poměrně hojně cituje z Průvodce, závěrečnou pasáž z úvodu knihy, nabourávající mimo jiné jeho obraz autora (tedy mne) jako hodnotového ignoranta, nezmiňuje. Proto si dovoluji to učinit za něj: „Zněkolika důvodů považuji Průvodce v dané podobě za jistý polotovár. Sám bych třeba přivítal, kdyby jeho textová část nabízela kromě přehledových a popisných pasáží i partie analytické a hodnotící. Mj. vzhledem k podmínkám poskytnutí dotace na vydání však už nebylo možno dále odkládat odevzdání této příručky do tisku. Na druhé straně její zveřejnění může dopomoci ke zjištění některých nedobytých údajů, případně k korekcím jiných. A konečně i k prověření její užitočnosti, k prověření toho, nakolik vlastně takového Průvodce česká literatura potřebuje, nakolik je schopen přispět k lepšímu poznání jejího nejnovějšího vývoje.“

Z citátu je také snad dostatečně zřejmé, že Průvodce považuji za pokus o dílčí příspěvek k poznávání nejnovějšího vývoje české literatury. Jestliže pak někdo napíše, že „obraz, který jsem získal po prolistování Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995 o české literatuře posledních let, je tristní“, je to, myslím, spíš jeho problém, problém jeho neadekvátní očekávání, jeho neochoty respektovat realitu. Opakuji: nepsal jsem žádného průvodce současnou českou literaturou, nýbrž jednou její částí.

Sám však hovoříte o „polotovaru“, o „pokusu o dílčí příspěvek k poznávání“, nepřipustíte třeba možnost, že Cekatovy názory signalizují, že jde o práci nedostatečně připravenou, o neúspěšný pokus?

Vrátím se ještě jednou k úvodu Průvodce, kde stojí: „Doufám tedy, že suma, užitečnost i aktuálnost informací shromážděných za popsání podmínek v této práci převáží její dílčí problémy a nedostatky.“ A ohlas, kterého se zatím Průvodci dostalo (ať už ve formě recenzí, glos či dopisů), potvrzuje (samozřejmě s výjimkou Cekaty) vcelku jednoznačně naplnění této mé autorské naděje.

Oponent vám ovšem vytýká nejen přílišný hodnotový liberalismus, ale také příliš široký žánrový rozsah vašeho pojetí poezie a hlavně prózy.

Mohl bych znovu citovat z úvodu, ale zkusím odpovědět jinak. Jedním ze základních cílů, s nímž jsem začínal svoji práci, bylo zaznamenat, jak se liberalizace společnosti projevila v oblasti knižní prezentace spisovatelových adeptů. Podotýkám, že můj počáteční přístup by Cekatovi patrně více konvenoval, ale já si časem uvědomil, že jedním ze specifických polistopadového literárního vývoje je další konjunkturní žánrů z pomezí věcné a krásné (v tradičním chápání) literatury a že dosud knižně nepublikující autoři se na této konjunktuře podíleli výraznou měrou. Připomínám: kolikrát už v tomto století v různých modifikacích zaznělo „Román je mrtev, budoucnost literatury spočívá v dokumentu, re-

portáží atd.“. Tyto ofenzívy věcných (včetně publicistických) žánrů vyústily mimo jiné do mohutného proudu tzv. non-fiction literatury, do rozmachu literatury faktu. Pod jejich vlivem jsou také v poslední době stále častěji nejen vydávány texty vznikající bez publikačních i uměleckých ambicí (soubory korespondence, deníkové zápisky), ale ony jsou i veřejně oceňovány (nakladatelskou cenou Mladé fronty obdržela například kniha Drahý pane Kolář, složená z listů Marie Vaculíkové, v dané souvislosti lze odkázat i na pravidelnou vánoční anketu Lidových novin o nejzajímavější knihu roku...). Zvláštní kapitolu by pak představovaly úvahy Jana Lopatky o vztahu literární hodnoty a autenticity, ústící v hodnotovou absolutizaci deníků Jana Hanče. Mnou uplatněné širší pojetí ovšem není vůbec nic mimořádného, stačí se podívat do Slovníku zakázaných autorů (s původním názvem Slovník českých spisovatelů. Pokus o rekonstrukci dějin české literatury 1948-1978); někoho možná překvapí, co všechno zahrnul do české literatury Arne Novák v Přehledných dějinách literatury české.

Při práci s literárněvědnými pojmy a termíny si musíme také uvědomovat, že jejich definice i obsah mohou být proměnlivé, jednak podle metodologického založení uživatele, jednak podle dobového úzu, další problémy přináší individuální chápání a konfrontace s konkrétními texty, jejichž přirozenou vlastností je překračování jakýchkoliv norem, klasifikací atd. Důležité podle mého tedy je vymezení rámce užívání termínů a pojmů ad hoc (nemělo by však jít o vymezování libovolné) a následně respektování vytyčených zásad a hranic. Konkrétně se třeba o pojmu beletrie dočtete ve Slovníku literární teorie, že „v současné době se označení užívá pro oblast prózy (včetně spisů zábavných)“. A můžete hned přemýšlet, zda ti, co pod beletrii chápou i básnickou tvorbu, jsou nedoukové, nebo jde o diletantské heslo a popřípadě, zda do beletrie patří nejrůznější zábavné spisky, které v poslední době houfně produkují naši herci.

Ale přesto... Domníváte se, že třeba rozhovory a paměti herců, zpěváků a podobně, které vznikly ve spolupráci s publicisty či někým jiným, představují reprezentativní linii současné české literatury?

Po hodnotové stránce ve své naprosté většině nejde skutečně o reprezentativní tituly. Ovšem chci-li přispět k pokud možno objektivnímu obrazu české literatury 90. let, pak musím respektovat, že kvantitativně jde o jednu z nejproduktivnějších linií, která navíc patří ke čtenářsky nejoblíbenějším (a nemanlouvejme si, tyhle knížky nečtou jen maminky na mateřské či cestující ve vlaku). Specifičnost tohoto jevu, přitažlivého nepochybně i pro sociology, jsem však konstatoval jednak ve výkladové kapitole, jednak jsem jí v přehledu uvedeným způsobem koncipovaných publikací věnoval samostatnou kapitolu, přičemž vydání takové knihy jsem jí nepovažoval za podnět pro samostatné heslo věnované jejím autorům ve slovníkové části Průvodce. To však Cekatova ve svém článku nezmiňuje. (Mimochodem, ve stejném čísle Tvaru, kde vyšel Cekatův materiál, byla otištěna recenze na knihu Já od Miloše Kopeckého a Pavla Kováře. Mám to snad považovat za ztrátu soudnosti redakce Tvaru?)

Jak je to s údajnou „zálibou olomouckých bohemistů ve zhuštěných datech a informacích, sumarizaci a klasifikaci za každou cenu“?

Vedle přehledových publikací, zmíněných Cekatou a dokonce jím i vzatých na milost (informatorium Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu a Panorama české literatury), olomoučtí bohemisté vydali množství jiných publikací, odlišných tematicky i metodologicky. Jen v poslední době to byly Vzdálené hlasy E. Petru, Rozhlasová inscenace A. Štěrbové, Umění dramatu Františka

Všetičky... Optický klam, jemuž Cekatova zřejmě podlehl, ale mohla způsobit skutečnost, že ony přehledové publikace se setkaly s mimořádným zájmem odborné i laické veřejnosti. To však vskutku neznamená, že by olomoučtí bohemisté nechtěli či neuměli vytvořit nic jiného. Cekatova si to ovšem v závěru stati rozdává se všemi literárními vědci, když tvrdí, že „anonymní autor středověkých literárních děl, autor - umělec tvořící jednotu se svým dílem, které nechává hovořit za sebe, už dnešním literárním vědcům nic neříká“. Mně nezbyvá než se kolegům omluvit, že má práce způsobila tohle veřejné odhalení naší kolektivní odborné impotence i amúzičnosti.

Chtěl byste na závěr ještě něco dodat?

Měl bych asi ještě Petra Cekatovi ujistit, že úvahám a konzultacím nad problémem, co je vlastně literární prvotina, jsem věnoval mnohem více času, než jemu trvalo prolistování Průvodcem a napsání obou článků, že struktura a obsah hesel v Průvodci odpovídají běžným lexikografickým zásadám (včetně registrování titulů a příbuzenských vazeb k významným kulturním osobnostem), že zařazení do hesláře Průvodce nepředcházela tak jednoduchá a mechanická procedura, jakou popsal ve svém příspěvku, což mohu doložit obsáhlou databází „vyřazených“ autorů... Ty, kdož nemají Průvodce po ruce a četli jen Cekatovy názory, bych pak měl upozornit, že v této příručce není ani řádka o tom „jak se prosadit v literatuře, jak si získat jméno“ a už vůbec těmto otázkám není věnována hlavní pozornost, jak tvrdí Cekatova, ale za hlavní problém jsem v oblasti tzv. nezavedené literatury první poloviny devadesátých let (tedy v době, kdy u nás zdaleka nefungovaly běžné nakladatelské, knihovnické a bibliografické standardy) považoval takřka totální informační kolaps. No a právě alespoň k částečnému zmírnění jeho následků jsem hodlal svým Průvodcem po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995 přispět. Mrzí mne, že v samotném finále jeho přípravy nás trochu zradila výpočetní technika a snaha o přehledné a co nejkvalitnější typografické provedení přišla do značné míry vniveč.

Rozpadlá sazba na několika stránkách je tedy podle vás jedinou „chybou na kráse“ vašeho Průvodce?

To ne, skutečně si uvědomuji, že řada momentů je v něm diskutabilních, vím už také o několika vyslovených chybách a uznávám, že leckterá Cekatova stanoviska mají svou váhu a opodstatnění, ovšem jejich prezentace (zejména ve verzi otištěné ve Tvaru) je z roviny problémové diskuse a kritiky dostala do polohy osobní exhibice, kde věcnost a objektivita byla obětována efektním výpadům či apriorní pointě.

Ptala se ŠÁRKA NEVIDALOVÁ



Ladislav Čepelák, „Pieta (fragment sousoší)“, akvátina, 1993

Fenomén comicsu

Jakub Bielecki

Fenomén konkrétního obrazu - symbolu se pne dějinami od prehistorických maleb až po současnou cyberpunkovou symboliku triviálních grafických vizí. Konkrétní vizuální obraz nese výhodu snadnější uchopitelnosti než znak sémiotický. Obraz je z psychologického hlediska jedním z nejsnadněji použitelných nositelů informace. Recepti obrazu neztěžují jazykové či mentální bariéry. Užití obrazu jako nositele informace, abstrahujícího mimovolně sdělovací funkce, lze v intencích sociálně kulturních přeměn sledovat dnes intenzivněji než kdykoli v minulosti.

Odedávna existují pokusy o zobrazení děje cestou cyklů obrazů, později ve spojení s textem. Je pozoruhodné, že ve většině těchto obrazových cyklů se projevují schémata známá z dnešních comicsů. Tedy snaha odmítnout složité grafické konstrukce. Vztahy mezi postavami jsou většinou jednoduché, pracují s recipientem vizuální imaginací. Samotný systém, schéma vizualizace obrazu většinou ideově prefabrikovaného, je v mnoha směrech podobný tomu, který pozorujeme dnes. Přesto je zde podstatný rozdíl. Zatímco tradiční obrazový cyklus nabízí chronologicky daný sled událostí a soud nad nimi, u comicsu tomu tak není. Postavy žijí mimo čas (pokud ovšem nejde o zpracování nějakého konkrétního, např. historického, politického podkladu). Příběhy, popisy legend, sice často se silně romantizujícími prvky, nikdy nepřetvářely původní, daný, narativní kánon. Comics oproti tomu staví na neustále nových rozuzleních a je vcelku jedno, že se tomu děje většinou nelogicky. Logika nemá v comicsu místo, comics si ze své nelogičnosti vytvořil půdorys pro výstavbu nových příběhů. Je ovšem důležité, aby bylo zachováno schéma platné v comicsově linii. Čtenář musí vědět, že jeho Batman, Spiderman nebo Superman nezemře, neztratí žádnou ze svých charakterových či charakterizačních podstat, že neodhalí svou pravou totožnost atd. Když se stane, že se comicsový hrdina z nějakého důvodu zpronevěří své neměnné totožnosti, je tomu tak jen na určitou dobu a z určitého důvodu. Comics je záměrně konstruován tak, aby jeho hrdina tvořil mýtus. Ke zborcení mýtu může dojít ne z vnitřních narativních příčin, ale z vnějšku. Pád comicsového hrdiny může zapříčinit buď autor, nebo nezájem publika, ekonomické nebo ideologické nesnáze.

Věnuje se typizaci comicsových postav, tomu, čemu říká Umberto Eco (Skeptikové a těšitelé) „estetická univerzálnost“, tedy schopnost postavy stát se charakterizačním kritériem. Narážíme zde na problém rozporu mezi mytizačním postojem archetypu comicsově postav, vyžadujícím stálost a neměnnost své typiky, a komerční nutností mýtus natahovat, tedy nechat postavu se vyvíjet. Hrdinská comicsová postava je nesmrtelná, je obdařena fantastickými schopnostmi, je stvořena k neporazitelnosti. Důležitou složku osobnosti kresleného hrdiny tvoří jeho emblematika. Je zajímavé, ale z genealogického hlediska pochopitelné, že autoři většiny hrdinských postav vytvářejí emblém odlišující je od postav jiných. Důvody jsou zřejmé, autoři jsou, vzhledem k vysoké inflaci příběhů stejného druhu, nuceni alespoň pomocí grafických symbolů odlišit svého hrdinu od ostatních. Leckdy tak dochází k tomu, že originalita postavy závisí pouze na vnějších znacích. Problémy typizace comicsových postav tkví také samozřejmě v jejich zástupnosti a snadné zaměnitelnosti. Pokud autoři přece jen projeví snahu hrdinu jakkoli odlišit, diference nepřesáhne mentální hranice žánru dané jeho masovou charakteristikou. Hrdinové se tak liší oblekem, civilním zaměstnáním, maximálně nějakou zálibou. Jaké-

koli hlubší psychologické různosti jsou, z důvodu přílišných nároků na sociologickými výzkumy relativizovaný recipientův intelekt, předem zapovězeny. Hranice intelektuální úrovně jednotlivých postav, autoři většinou označované za nadlidské, jsou tak stanoveny rozsahem provázanosti jejich více či méně vyvinutých pudů a triviální, většinou technické superlogiky. Ve své omezenosti jsou tak stvořeny k dokonalosti.

Z tohoto faktu pramení základní problém práce s comicsovou postavou. Ta totiž musí být stálá a její vlastnosti neměnné. Hrdina nemůže překonat stádium svého vzniku, právě proto, že je stvořen dokonalý. Tvůrcům nezbyvá než vytvořit jakousi nekonečnou časovou smyčku, v níž se hrdina pohybuje. Je možné se vrátit do kteréhokoli období jeho existence, přitvářet mu nové a nové protivníky nebo spoluhrdiny, nelze však opustit schéma. To je dáno čistě zábavní podstatou žánru. Nelze se pouštět do psychologizování, do složitých konstrukcí, protože by příběh prostě ztratil čtenáře. Každý díl comicsové ságy je tedy nutno složit podle osvědčenéhoustru. Po dobrodružné, leckdy primitivně naivní zápletce přichází katarze, která vrcholí vítězstvím hrdiny. Čtenář je spokojen, protože ví, že příště se s neporazitelným Supermanem setká znova. Možná že právě ve faktu uzavřenosti každého příběhu, ve stálosti existence čtenářova hrdiny tkví úspěch žánru. Jistota, kterou comics v neměnnosti svého schématu nepochybně nabízí, pak patří k těm několika málo kulturním jistotám, které náruživý čtenář braku má.

Nabízí se otázka, zda je čtenář comicsu jako celku mj. shrnujícího sumu nadreálných bytostí týž jako čtenář mainstreamu, tedy tak řečeného hlavního proudu literatury. Často se argumentuje tím, že comics je literaturou oddechovou, čtením bez ambic a čten je většinou právě pro oddech, že je tedy potenciálním čtením všech bez rozdílu. Omyl. Comics se stal pro neuvěřitelně četný vzorek lidí tím jediným, co jsou ochotni a bohužel i schopni číst. Proč? Snad proto, že comics nabízí levnou, snadno dostupnou zábavu a vzrušení bez zdržujícího psychologizování, jistotu permanentní stálosti schématu - řádu, který zjednodušuje život, ale obírá o svobodu. Tvůrci kreslených stripů vycházejí konzumentům vstříc omezením textové stránky v té míře, že u některých hard core comicsů je slovní zásova omezena výhradně na citoslovce. Comicsový analfabetismus pak začíná být chápán jako podstatný klad, zjednodušující faktor práce s recipientem. Notoricky známé jsou příklady hysterického sžívání se s postavou a neuvěřitelných reakcí publika na smrt dvoourozměrného hrdiny. Jedinci sžití s postavou natolik, že citoslovce wrong, bang a sweet se stávají součástí jejich jazykového projevu, prostě nemohou unést ztrátu symbolu, v jehož nezranitelnost věřili.

Zatím jsem se věnoval comicsu heroickému, jenž je většinou americké proveniencce. Typika tohoto subžánru je dána historickými i socioekonomickými danostmi amerického způsobu života, který je samotným žánrem mytizován. Hrdina je v jádru sympatický chlapík, je krásný, společensky angažovaný a mile americky omezený. Kromě tohoto typu comicsu však samozřejmě existují další. Jejich typiku a kvalitu přitom nelze rozlišit pomocí tradičních kulturních paralelismů. V omezené míře samozřejmě platí tradiční geopolitické a filozofické dělení, nelze však aplikovat tradičně chápáný antagonismus stylu amerického a evropského, popř. amerického a asijského. Jen nejkvalitnější práce kontinentálního nebo východoasijského comicsu nesou na kostře amerického schématu mentalitu svého pro-

středí. Comics ale do své nynější podoby vykrytalizoval J. Swinnertonem a Outcoultlem ve Spojených státech a trh včetně evropského jej přijal právě takový. Poměrně kvalitní odkaz Hogarthových, Daumierových nebo Braunových a Schniderových vesměs politicko-satirických šlehů byl zapomenut ve prospěch kýče. Dospělé Fliegende Blätter byly nahrazeny Outcoultovým Bustrem Brownem a Segarovým Pepkem námořníkem. Vír prvovědeckých událostí přinesl mj. rozšíření časopisů amerického typu s comicsem jako neodmyslitelnou součástí. Brzy došlo k přetiskování prvoplánových příběhů postrádajících jakoukoli jinou než ryze zábavní ambici. S rozvojem časopisů orientovaných na děti a mládež, v nichž comics nalezl nejpevnější základ, se začínají čile rozvíjet další odnože žánru - tzv. dětský a výchovný comics.

Škála comicsů s dětskou tematikou je obrovská, pne se od chrabrych pokusů oblastních redakčních autorů až po evidentně úspěšnější a výrazně převažující disneyovský comicsový průmysl. V prostředí dětského comicsu se často střetává roztomiloučká sladká typika s naukovou, někdy výchovnou funkcí. Hrdinové od Mickey Mouse přes kačera Donalda, psa Pluta, kocoura Felixe, Pepka námořníka až po náš Čtyřlístek se kromě své základní zábavní funkce snaží přinášet jakési poučení. Stejně jako comics určený odrostlejším, také ten dětský staví na důmyslném kalkulu s emocemi, časem prozkoušených schématech a zápletek. Typ humoru užívaný v dětském comicsu je sice, na rozdíl od takzvané dospělých comicsů, většinou přistupnější, tone však v neustále se opakujícím schématu.

Takzvaný výchovný, naukový comics je určen staršímu publiku. Patří mezi ideově přístupnější část žánru. Vzniká v ovzduší časopisů s mládežnickou - převážně skautskou tematikou. K nám je importován v podobě dobrodružně zaměřených a ideově jasně orientovaných příběhů typu Rob Roy a další. Náš „výchovný comics s naukovými prvky“ krystalizuje Foglarovými Rychlými šípky, vytvářejícími prototypy správných hochů, které měly vést mládež k pořádku a mravnosti. Kolektivistický duch a deklarovaná mravně přijatelná kritéria seriálu vedla k obecnému přijetí formy.

Z hlediska využití masové charakteristiky comicsu určeného mládeži k propagandistickým účelům je zajímavé sledovat vývoj foglarovské typiky v letech šedesátých až osmdesátých. Po trapné koketerii s naivně štvavými útvary padesátých let s „protirevanšistickou“ tematikou, omezující se většinou na návodné příběhy typu „zničme amerického brouka“ nebo „hutě tě volají, pionýře“, si zřejmě mládežnickí ideologové uvědomili sílu foglarovské typiky romantizujícího kolektivismu a záhy se na stránkách mládeži určených časopisů (ABC, Sedmička pionýrů, Stezka) začaly objevovat více či méně úspěšné plagiáty Foglarovy ságy. Na stránkách Stezky se začala prohánět Modrá pětka, v ABC Šestka z Hradební, Kulišáci a v roce 1967 konečně věrná kopie Rychlých šípů - raketová, gagarinská posádka Strážci. O tom, že jsou Strážci jasnou foglarovskou výpůjčkou, není sporu. Autoři nebyli nuceni měnit charakter ani rétoriku postav, stačilo nové, socialistické aranžmá. Sběr šípů z starého papíru už neobstarávali skauti, ale pionýři, klubovna nebyla vyzdobena stránkami Mladého hlasatele nebo Vpředu, ale časopisem ABC. Strážci prožívají dobrodružství analogická s těmi „rychlošipáckými“, zvýrazněn je také naukový prvek - v rámci comicsu jsou předkládány návody na výrobu různých přístrojů a hraček, jsou objasňována pravidla poznávacích her, prostřednictvím jednáni

hlavních hrdinů byl mládeži předkládán ideál správné, rozumějme socialistické morálky.

S dobou postmoderní plurality, ve svém důsledku akceptující a normalizující společenské excesy i nejtvrďšího kalibru, se zvolna mění i tvář tzv. dospělého comicsu. Vedle klasických heroických příběhů staví mamutí vydavatelská impéria dílka, snažící se o jisté pozvednutí literární i vizuální úrovně žánru, ale také, a to ve větší míře, erotické vize, sadistické utopie či hororově dekadentní obrazy pokleslé imaginace. S módou povyšování braku na umění tak přicházejí radikálně parodická díla, ironicky těžící z nedostatků žánru comicsu a pulpu. Autoři si uvědomují hloupost, ale z komerčního hlediska nenarušitelnou jednoduchost klasických schémat a volí cestu jejich parodizace. Obloukem tak povyšují základní nedostatky a omezení na klady. Typickým příkladem současné cesty comicsu je nový seriál z dílny mamutího vydavatelství DC, nazvaný Lobo. Lobo je apoteózou mýtu Supermana. Zatímco programově kladná, smyslem pro spravedlnost motivovaná postava Supermana zůstala ve vesmíru jediná svého druhu díky katastrofě, která postihla jeho rodný Krypton, Lobo obyvatele své planety vyvraždil sám. Zatímco bazálním pudem Supermana je chránit vše živé, smysl Lobova života je v bezprecedentním ničení čehokoli. Na rozdíl od bytí sporné, ale na odívavě fyzické i mentální Supermanovy dokonalosti Lobo otevřeně a s hrstí proklamuje svou fantasmagorickou idiocii. Vzhledem k tomu, že Supermanova sága byla ukončena a autoři jej, jak jinak než z komerčních důvodů, nechali zemřít, nedojde k setkání obou prototypů na ploše jednoho příběhu, když se ale Lobo dozví, že Superman zemřel, reaguje větou: „Nemůže být mrtvý, nezabil jsem ho.“ Masivní úspěšnost nového seriálu s sebou nese znaky a společenské odrazy typické pro většinu kulturních děl. Velmi rychle se rozšířila primitivní Lobova rétorika, zahrnující argotické a slangové paralelismy, vykonstruované ve směru kulturně společenských asociací, houfně vznikají fankluby, rozběhla se výroba příslušných suvenýrů atd.

Kromě podobně laděných příběhů euroamerického původu se stále vehementněji prosazuje na odlišných kulturně filozofických bázích vystavěný comics původu východoasijského. Například japonská comicsová škola Manga, řemeslně přesná a brilantní, jejíž záběr sahá od perverzní erotiky přes heroický comics až po nejnaturalističtější horor, se stala velmi populární mezi příznivci žánru prakticky po celém světě. Manga, kombinující schéma americké comicsové školy s pro komerční účel na vnější znaky devalvovanou, osobně odpovědnostní filozofií zenu, nabízí publiku nový, prokřesťanský solidarity zbavený a odlišitý produkt vyhledávaný právě pro svou odlišnost a filozoficky okleštěnou animalitu. Tento typ comicsu je typický svým dokonalým řemeslným zpracováním, abstrahuje však od jakýchkoli literárních ambic.

Se zmíněnou pluralizací a nivelizací literárních i vizuálních postupů na poli postmoderní kultury logicky souvisí využití comicsu v rámci tvorby literárního díla. Literatura postmoderny, mj. programově tvůrčím způsobem užívající aliterárních žánrů, nachází comicsu nové místo na poli „vážné“ literatury. Umělecké texty jsou často tvořeny prostřednictvím intermediality, přinášející příjemci nový estetický prožitek. Příkladem spojení slovesné a obrazové složky v próze je například román Julia Cortázara Fantomas proti upírům. V rámci epického dění jsou zde zakomponovány prvky comicsu, části textu jsou nahrazeny výtvarnými složkami. Plně je rozvinuta comicsová symbolika, klasické schéma je užito jako kostra určující směr a symbolovou hierarchii mnohovýznamového textu.

Zcela mimo proud esteticky masové unifikovaného comicsu stojí jen několik málo autorů, snažících se netvořit pod tlakem většinového vkusu. Mezi čestné výjimky patří například Jules Feiffer, autor neobyčejně lidských a charakterově nevyhraněných satirických comicsů Snadný komplex a Passionela, nebo lyrický comics

Charlese Schulze Peanuts. Právě Peanuts je jedním z toho mála comicsů, které svou lyrickou, takřka programově neepickou konstrukcí nutí čtenáře zamýšlet se nad minimálním, až gnómičným, přesto filozoficky mimořádně podnětným vyzněním sdělení. Schulze vytvořil psychologicky vyhraněnou typiku postav dětí, v určitých momentech jednajících dospěleji, tedy sobečtěji,

hysteričtěji a cyničtěji než sami dospělí. Na pozadí dětských starostí klade ústy chlapce Charlieho Browna nebo jeho psa Snoopyho, otázky týkající se lidské existence, dotýká se nejnepříjemnějších problémů sociálního soužití. Chlapec i pes touží po něze, jsou nespokojeni se stavem věcí i sami se sebou, jakákoli změna je však dětským okolím nechápaná, často s hysterickým strachem od-

mítána. Některé díly jsou kruté až k hranici snesitelnosti, Schulze se však vždy vrací do dimenzí dětských problémů, čímž rozdmýchaný problém uklidní. Pocit neklidu, osamocení a nejistoty prostřený do alegorie dětské naivity je však přítomen stále.

Comics je evergreenem mezi komerčně nejúspěšnějšími a zároveň nejflexibilnějšími žánry. Svým dosahem patří mezi nejroz-

šířenější „literaturu“ naší doby. Bude, myslím, potřebné a velice zajímavé sledovat jeho vývoj v intencích současných kulturních změn. I on se totiž stává, a je div, že zatím v relativně malém měřítku, instrumentem postmoderní výbavy literatury. Slova Umberta Eca, že totiž postmoderna je termín, který snese všechno, tím nabývají dalšího dosahu.

STRACH Z televize

ANETA BÍLKOVÁ

Většina lidí strach z televize pochopitelně nemá, jak říká běžná zkušenost. Přesto jde jedna řeč, že toto médium částečně může za zkaženost dnešní mládeže (spolu s jinými moderními zly). Mnoho dospělých této pomluvě dává za pravdu, včetně pilných televizních diváků. V posledních měsících jsem se s negativními soudy o televizi setkala poměrně často také na akademické půdě, mezi pedagogy i mezi svými vrstevníky, studenty všech stupňů. Byli mezi nimi lidé, kteří se na televizi dívají, a také ti, kteří ji nemají. Vždy se jednalo o lidi orientující se ve světě převážně intelektem a často byly tyto slovní soudy vyvolány nepatrným podnětem zvenčí, pro mě nepostřehnutelným, jako by mluvčí měl nutkavou potřebu vymezovat linie, odlišit se a ochránit se.

Sama se na televizi dívám, často mě zanechává v úžasu, nijak mě neohrožuje, nepápná mi kromě vybraných okamžiků nepřipadá. A koneckonců u každého jemu můžeme v konkrétních situacích vnímat některé jeho stránky jako negativní.

Zaměříme pozornost na hlavního hrdinu, na tu pro někoho kouzelnou, pro jiného dábelkou bedýnku, podíváme se na její historii. Určit historické prvenství v případě objevů a vynálezů je věc ztracitelná, často sporná až nemožná; v případě televize stojí za pozornost rok 1907 - tehdy Boris Rosing v St. Petersburgu vytvořil první „televizní systém“, což byla katodová trubice se zrcadly bez potřebné amplifikace. Následoval cílený vývoj za účasti evropských i amerických společností, během něhož muselo vzniknout mnoho technických objevů. Roku 1932 se už vysílalo dvakrát týdně v Británii, pravidelné vysílání začalo v USA roku 1941, v Británii roku 1946, u nás v roce 1953. Záhy se vynořila nutnost opečovat vysílací náplň, která byla zpočátku čistě v soukromých rukou, a v roce 1954 byl v Británii schválen zákon o nezávislé programové radě, čímž vznikla veřejnoprávní (komerčně nezávislá) televize - stát přejal zodpovědnost za vysílání. Na přelomu padesátých a šedesátých let byla situace sledovanosti televize a poměru veřejnoprávní a komerční TV podobná situaci dnešní.

Z těchto suchých letopočtů můžeme číst, že televize je stará 56 let, bráno od počátku pravidelného vysílání v USA, z čehož vyplývají z mého pohledu důležité věci:

1. Televize je médium zavedené - v našich domácnostech, ne tolik v našem vědomí, jak naznačuje diskuse o jejím užívání.

2. Televize je babička (porodní bába) světa, ve kterém nyní žijeme a který takřka-čeni intelektuálové nazvali postmodernou. Vztah k televizi (nověji také k internetu) je výrazem našeho vztahu k současnému světu a jeho postavení v něm.

K těmto troufalým tvrzením mi snad může svědčit Američan Caleb Gattegno, který koncem „těch“ šedesátých let v knize *Towards a Visual Culture. Educating through Television* (New York, 1969) píše pro tříleté zkušenosti se sledováním černobí-

lé televize toto: „Člověk se tak (prostřednictvím televize - pozn. aut.) často stává svědkem, blízkým svědkem syrovosti života, hodiny každý den. V důsledku toho objevuje své změněné místo ve světě. Nyní potřebuje zpracovat to, co si dosud musel pouze představit - pouze pokud chtěl a způsobem, který si sám vybral. (...) Člověk dále nemůže mávat svými vnitřními představami. Zažil jejich pád. Jejich přeměnu v trauma nebo radost, v silné nebo slabé emoce, v myšlenky nebo ve zkušenosti - to všechno možná způsobem, který si sám dále nebude moci volit. To je jeden ze způsobů porozumění známému výroku: *Médium samo je poselství*.“ („Medium is the message“, autorem výroku je Marshall McLuhan [1964] - pozn. aut.) A dále: „Televize je prostředek, který člověk vyvinul, aby poznal části sebe sama, svou přirozenost. Výsledkem je nová kultura, rozvíjející se před našimi očima. Je to nová kultura, protože člověk kultivuje to, co v něm je, ale co dosud vědomě nepotřeboval. Je to nová kultura, která vyvine formy pro každé nové povědomí a tím je ozřejmí. Těmito formami bude člověk lépe vybaven, protože vědomější, aby zjistil, co je slučitelné s nároky odhaleného vesmíru zkušeností, a odvrhl to, co je neslučitelné.“

Tolik sugestivní vize z doby, kdy někteří už spatřili postmodernu, která přišla na svět nedlouho před tím. A televize lidem už tehdy dělala to, co dělá dodnes: přímo nám před očima vedle sebe řadí zprávy (nejen ty předčítané hlasatelem) z nejrůznějších koutů světa geografického i lidského. Nutí nás k jejich srovnávání, k jejich uvědomování si, ukazuje jiné možnosti - pro každého z nás jiné.

Čím je televize tak mocná, že pomohla vytvořit lidský svět, který se od toho minulého tak zřetelně liší? Podívejme se blíže na to, jaký typ zkušenosti nám nabízí. Je to první médium *audiovizuální* (pomineme-li trochu nespravedlivě film, o němž se v tomto článku blíže nejedná), následované později videem, multimédií, virtuální realitou. Šíří zrakové a sluchové sdělení, přičemž důležitost zrakového sdělení ilustruje to, že pod pojmem televize si každý (snad až na pracovníky instituce zajišťující televizní vysílání) představí obrazovku. Zvuk není podružný, síla účinku televize vyplývá právě ze spojení obrazu se zvukem, ovšem zvláště přenosu zvuku byly pojednány už dříve v souvislosti s vysíláním rozhlasu od dvacátých let tohoto století. Pohybující se obraz je to nové, oproti vizuálně vnímaným statickým předmětům (kniha, obraz) je tu zásadní rozdíl ve vnímání. Vidět znamená vnímat změnu. Změna vzniká pohybem oka na statickém obraze nebo posunem pohyblivých se částí proti nepohyblivému pozadí. Nedávno bylo prokázáno, že oko se pohybovat musí, když se dívá; znehybnění okohybných svalů vyvolá přechodné oslepnutí. Změna (pohyb) je tedy vždy vytvářena zčásti příjemcem (okem). Ovšem je zde zásadní rozdíl: při prohlížení statického objektu se díváme vědomě, sami směřujeme svůj zrak. Při vnímání proměnlivého prostředí v běžném životě sice také vidíme, ale z větší části si neuvědomujeme, co že to vlastně vidíme, „pouze“ bezprostředně reagujeme. A právě u pohyblivých obrázků na obrazovce přichází ke slovu napětí mezi *viděním* a *díváním se*, které je zdrojem síly, životnosti a současně problémů televize: klade totiž na člověka nárok *vědomého vidění* pohyblivých se obrazů, jiné práce s vnímáním prostřednictvím zraku.

Připomeňme si znovu Gattegnovo nařčení z roku 1969: „*Zrak je rychlý, současně analytický i syntetický*. (...) *Dovoluje myslí získat a podřezat obrovské množství informací ve zlomku sekundy*. (...) *Zcela nedávno, prostřednictvím televize, stal se člo-*

věk schopným přesunout se z neohrabanosti řeči (jakkoli podivuhodné a nesmírně obohacující) jako prostředku vyjádření a komunikace k síle dynamického, nekonečného vizuálního vyjádření, které mu takto umožňuje v okamžiku sdělit s kýmkoli ohromně dynamické celky.“

Samozřejmě nároku na spojení vizuálního a intelektuálního (to bylo do nedávné doby zážitkem jen hrstky osvěcených), který vznáší televize a současnost z ní rozvinutá (systém vizuálních sdělení), odpoví každý člověk podle svého založení. A konečně se dostáváme k dráždivému slovu *strach* v názvu této úvahy. Ve společnosti intelektuálně orientovaných lidí bude větší poměrné zastoupení těch, kteří vyhovují ví-
ce *eremitému* aspektu euroamerické kultury: orientují se ve světě sluchem, řečí, jazykem, písmem. Tomuto aspektu je přiřazován nedostatek smyslu pro tělesnost a tvarovost, tendence k převádění skutečností na slovní formule a intelektuální manipulace s jevy (viz stať *Lež a smrt* od S. Komárka a Z. Neubaiera, Tvar 25/1993). Zatímco televize je v kulturním řádu *hyletického* aspektu: je založena na obrazu, tvaru, tenduje k neostrosti kontur, rozvolněnosti - to jsou současně nejčastější výtky na adresu postmoderní doby jako takové. Pro „eremité“ disponované a rozvíjené jedince budou zrakové vjemy vždy jejich slabinou, oči pak branou vstupu podnětů, silně působících v nevědomí, bez možnosti intelektuální kontroly. V takovém případě je strach z televize pochopitelný - pokud není projikován na okolní společnost a nestaví se na něm intelektuální konstrukty o obecném ohrožení - a odpovídá mu úplný zákaz televize. Ten by však také postihl lidi s velmi slabými a nestabilními sociálními vazbami, z kterých se ve skutečnosti rekrutují pasivní konzumenti televizního vysílání ve velkých dávkách.

Vrátme se ale k intelektuální obci, a to přímo na půdu akademickou. A tady se přidržím Komárkovy výpovědi v článku *Nechte maličkých* (Analogon 17/1997), kde komentuje anamnézy zájemců o studium biologie: „*Je příklon k neosobnímu přístupu k živému světu vyvolán výrazným »zobjektivizováním« mezilidských vztahů (»zacházím s brouky jako maminka se mnou«) či reakcí na citové vydírání a ambivalenci (v praxi se může velice dobře jednat o kombinaci obojího)? Je řada důvodů k domněnce, že »objektivní« myšlení počátku 17. století vzniklo jako reakce na citové vydírání, emocionální manipulace a falešnost barokní éry*.“ Z těchto výroků by se dalo usoudit, že mezi vědci je opět velké poměrné zastoupení lidí se sociální deformací. A opět by tu mohla vzniknout odůvodněná obava ze sledování televize a takového sebereflexe by také dávala smysl jejímu vyloučení ze života.

Pro ostatní dospělé osoby existuje výběr, volba témat a způsobů jejich zpracování, kterých televize nabízí přehršel. Technicky se volba provede snadno, vypnutím přístroje nebo přepnutím kanálu (v případě dálkového ovládání skutečně minimální úkon), prakticky to však často znamená podobný výkon jako odložít nedopitou sklenku alkoholu.

Televize je lidským zrcadlem nejen tím, jak na ni lidé reagují, co po ní vyžadují, ale také tím, co jejím prostřednictvím tvoří. Je možné prožít zděšení nad blbostí pořadu, účinkujících osob a jejich rolí, těžko z toho ovšem lze mít strach. Přesto si myslím, že také v televizním programu jako takovém se může skrývat důvod pro pocit ohrožení, vyjadřovaný silnými odsudky na adresu televize z úst některých příslušníků intelektuální obce. Jedná se o prvek, který svým výskytem televizi přesahuje, avšak výše zmíněná specifika televize mu propůjčují

zvláštní účinnost. Televize převádí emoce do obrazu a zároveň je dynamickým obrazem probouzí, což reflektují i samotní filmoví a televizní tvůrci a teoretici. Filmoví tvůrci se inspirovali poznatky z oblastí psychologie, psychoanalýzy a kulturní antropologie. Na tomto místě doporučuji čtenářově pozornosti sborník filmologických textů *Tartuská škola* (Národní filmový archiv, Praha 1995), kde se lze dočíst například o Eizenštejnově vědomé a na tehdejší dobu poučené snaze navodit uměleckými prostředky filmu přechodný stav regrese. Procházení takovými stavy poskytuje úlevnou a očistnou katarzi, navozuje rovnováhu, umožňuje objevování nových kvalit naší duše. Zdá se, že takto viděna, stává se televize důležitým prostředkem mentální hygieny dnešního člověka. Dospělý člověk si volí způsob, kanál, jak tento akt provést, jak upustit od vypjatosti všedního života v otevřené společnosti, ze které má tolik lidí žaludeční vrědy. Domnívám se, že zejména z těchto důvodů jsou hojně sledovány pořady, ve kterých intelektuál z hlediska sémantického neshledává kloudnější smysl - horory, akční filmy, detektivky.

A v této tak světle načrtnuté situaci se pro někoho může ze zdí vyloupnout čert. Lidé, orientující se ve světě převážně intelektem, připadají si při jeho vyřazení zranitelní, a proto se hrozí ztráty kontroly nad svým světem, který si budují intelektuální manipulací. Takováto osobní křehkost je pak vyjadřována jako obava o výdobytky intelektu ne na rovině osobní, ale obecně společenské. Televize tudíž oblíbena být nemůže (spolu s některými dalšími formami umění), protože v určitých situacích člověka do psychické regrese přímo strká, což je intelektuály vnímáno jako existenciální nebezpečí a následuje horlení proti televizi obecně nebo proti typu tvorby, která se zdá být nesouměřitelná s osobním ustrojením. A že jsou mezi intelektuály lidé velmi křehcí a že občas vyslovují obavu z psychické regrese (málokdy však v rovině osobní), to mohu dosvědčit i z osobní zkušenosti.

Samozřejmě vztah *tvůrce - televize - divák* (v poslední době naštěstí narůstá možnost i rychlost zpětné vazby) má své problematické stránky. Každému se jistě vybaví společností velmi akcentované téma mediálního násilí (a mám na mysli nejen krev na obrazovce). Tato problematika je velmi komplikovaná, zatížená ještě dalšími emocemi, které společnost zčásti nabrala jinde. Inu, jak praví jeden přítel, skutečnost má i své ošklivé stránky a na ty se špatně a nerado dívá. K otázce agrese v televizi a kolem televize a jejího tolik diskutovaného vlivu na děti čtenáři musím vřele doporučit knihu *Tváří v tvář obrazovce* (SLON, 1995), kterou napsala má oblíbená televizní postava Bohuslav Blažek.

•••

Vzhledem k tomu, že jsem ještě relativně nedávno byla dítětem (a pak mládeží) a má rodiče mi televizi časově přiměřeně sledovat dovolili a já jsem se z ní naučila to, co mě nemohli naučit oni ani škola, dovoluji si na závěr vyslovit jednu naději: dospělí ať se klidně (intelektuál neintelektuál) pokoušejí kousnout do vlastního oka, ale dětem ať neberou možnosti, které sami neunesou, neboť: „(...) *když opakovaně selžete, přijměte to jako doklad propasti mezi generacemi, za kterou může civilizační tempo, jaké lidstvo ještě nikdy předtím nezažilo. Jsme civilizace, jejíž děti jsou v některých ohledech schopnější než dospělí. Musejí se totiž učit něčemu, co se nikdy předtím nevyučovalo*.“ (Blažek) A navíc: „*Televize, výstup jedné kultury, se stává počátkem jiné*. (...) *Co může tato generace udělat pro příští, je otevírat možnosti. V žádném případě tato generace nemůže vykládat té příští, co má se sebou dělat*.“ (Gattegno)

revoluci bez sametu:

československý převrat z roku 1945

Eva Hahnová

Zazní-li dnes v českých masových sdělovacích prostředcích zmínka o roce 1945, vybavuje se nám bezděčně tzv. odsun sudetských Němců. Zprávy a komentáře o současných česko-německých politických konfliktech zcela zastínily vzpomínky na Květnovou revoluci, a přitom právě tento pojem slyšela česká veřejnost tehdejší doby daleko častěji než pojem odsun. Komunističtí historici věnovali v šedesátých letech tématu „Květnová revoluce“ velkou pozornost, např. v roce 1967 ji Karel Kaplan označil jako kulminující bod politického vývoje v poválečném Československu: „Československo patřilo mezi ony země Evropy, v nichž národně osvobozenec zápas přerostl v revoluci.“ Tomuto obrazu poválečné revoluce odpovídala také komunistická doktrína o tom, že v únoru 1948 nedošlo ke komunistickému puči, nýbrž pouze ke kontrarevolučnímu pokusu buržoazních sil o návrat k předválečným poměrům.

Po porážce reformních sil v KSČ a nastolení tzv. husákovského režimu se v české disidentské a exilové veřejnosti vzpomínky na Květnovou revoluci postupně vytrácely a do popředí zájmu se dostával tzv. revoluční charakter únorového převzetí moci komunistickou stranou i mezi bývalými komunistickými historiky. Tak publikoval např. Karel Kaplan v emigraci roku 1985 knížku s titulem Něktrvá revoluce, ve které neměl již na mysli Květnovou, nýbrž únorovou „revoluci“. Po pádu komunismu se na předkomunistickou Květnovou revoluci z roku 1945 zapomeno téměř úplně a o poválečném Československu se dnes většinou mluví, jako by se bylo tehdy jednalo o svobodný parlamentně-demokratický stát, jehož první, politický a hospodářský systém padl za obět až komunistům v únoru 1948. Mnozí bývalí komunističtí historikové dnes vehementně ochraňují Masaryka, Beneše a první republiku před kritickým zrakem historiků současných podobně, jako kdysi chránili čest Stalínovu a Gottwaldovu, a pilnému čtenáři odborné a memoárové literatury o poválečném vývoji v Československu se dostává protikladných obrazů často z pera jednoho a téhož historika, aniž by mu kdo vysvětlil, které informace a interpretace toho či onoho významného českého historika dnes „platí“ a které nikoli.

Kromě komunistů se k tématu Květnové revoluce samozřejmě vyslovovali a vyslovují také pamětníci, publicisté a historici jednak z okruhu bývalé strany agrární, národně-demokratické a ostatních prvorepublikových stran, které byly v roce 1945 zakázány, jednak z prostředí stran po roce 1945 státotvorných, tj. strany lidové, národně socialistické a sociálně demokratické. Příkopy mezi různými směry politického myšlení z poválečného Československa se na české veřejnosti dodnes silně projevují, byť postkomunistický stranický systém přímé strukturální a institucionální kontinuity s dobou dřívější nevykazuje. Mladí historici se poválečnými dějinami příliš nezabývají a jejich sporadické studie lze též většinou zařadit do přezívaných interpretačních struktur.

S tak významnými názorovými změnami jako u bývalých komunistů se u ostatních ne setkáváme, a tak zůstává hluboká propast především mezi někdejšími (a novými) příznivci Edvarda Beneše a jeho politickými spolupracovníky z tzv. Národní fronty na straně jedné a jejich odpůrci a oběťmi na straně druhé. Ani v postkomunistické české historiografii se zatím kritikům Květnové revoluce nedostává pozornosti a místa, které jim vzhledem k významu této problematiky přináležejí, a exiloví kritici Beneše a Národní fronty, jako např. Josef Kalvoda, jsou okolnostmi stále ještě nuceni vydávat své česky psané knížky v cizině.

Mnozí historici se dnes raději schovávají za zdánlivě vědeckou činnost - vydávání dokumentů podle metodicky nevyjasněných kritérií - než aby se věnovali kritickoanalytickému objasňování významu dokumentů, které veřejnosti zpřístupňují. Orientovat se v množství rozporuplných informací o poválečném vývoji v Československu dnes není lehké a následující úvaha je pokusem o náčrt obrazu Květnové revoluce nevybírající si tu kterou interpretaci na škále dnes běžných tzv. pojetí poválečného vývoje, nýbrž syntetizující poznatky různých politických perspektiv.

Hlavním pilířem Květnové revoluce bylo nahrazení etablované správní struktury českých zemí sítí tzv. národních výborů. V poslední fázi války totiž vyzývala vláda československou veřejnost k tomu, aby veřejnou správu na osvobozeném území přebíraly nové, spontánně se tvořící orgány lidové samosprávy. Ve svém provolání z 30. dubna 1945 tak učinila i Česká národní rada: „Všechna moc národním výborům!“ 5. května 1945 bylo vydáno vládní nařízení o volbě a pravomoci národních výborů jakožto orgánů zastupitelských a orgánů veřejné správy ve všech jejich oborech a podřízených pouze vládě. V provolání Všem věrným Čechům a Slovákům z 11. května 1945 pak jménem vlády osvětlil Klement Gottwald, jak si vláda převzetí moci národními výbory v osvobozeném Československu konkrétně představovala: „Vláda vychází ze zásady, že jediným zdrojem státní moci je lid. Výrazem toho jsou národní výbory, volené lidem. (...) Právomoc dřívějších hejmanů a zemských prezidentů přechází na příslušné národní výbory.“

Přitom ovšem nebyl kladen důraz na to, aby se nové správní orgány snažily o znovunastolení právního pořádku předválečné republiky, nýbrž na jejich politické složení: „Nepřipusťte za žádnou cenu, aby se do národních výborů vetřely živly zrádcovské a kolaborantské. (...) Očištěte úřady a všechny veřejné a soukromé instituce od živlů zrádných, kolaborantských, zbabělých a národně a státně nespolehlivých.“ Livobolně se konstituujícím národním výborům tak připadla moc libovolně propouštět zaměstnance všech kategorií, kteří se podle jejich názoru provinili proti národním a státním zájmům.

Tehdejší vláda ovšem nenabádala ani k očistě rozvázné, nenabádala k zachování pořádku a neapelovala na právní vědomí československé veřejnosti: „Jděte účtovat s Němci za všechna jejich zvěrstva a neznejte slitování s německými vrahy. Zúčtujte nemilosrdně i se zrádci národa a republiky!“ Stejně tak i Česká národní rada povzbuzovala radikální a nemilosrdně zúčtování s každým, koho národní výbory nepovažovaly za svého spojence, nýbrž za poraženého: „Smrt nacistickým okupantům! Smrt zrádcům a kolaborantům, politickým pletichářům a korupčníkům!“

Že výzev k převzetí moci spontánně se konstituujícími národními výbory a k „trestání provinilých“ bylo brzy zneužíváno i politicky, je pochopitelné a bylo to také okamžité českou veřejností pranýřováno. Například ve zprávě Masarykovy sociologické společnosti z července 1945 se již dočítáme o stále mohutnějším volání po konečném zavedení pracovního řádu a právní jistoty ve státě, o zdůrazňování základních principů demokratické státní formy a o rostoucím úsilí o svolání Národního shromáždění. Zároveň zde ale též nacházíme poukazy na to, že současný stav jako „vládnutí bez parlamentu je princip diktátorský“.

Poměry, které v létě 1945 v Československu panovaly, sice vzbuzovaly ostrou kri-

niku, nicméně národní výbory se chopily díla s plnou vervou a právními principy si hlavu nelámaly. O bezpráví a násilí, jehož obětí se tehdy stal dodnes ještě neodhadnutý počet Čechů, se lze dočíst velmi mnoho jak v tehdejší tisku, tak ve vzpomínkách pamětníků. Prokop Drtina například připomíná osudy slavného českého politika, národohospodáře a finančníka Jaroslava Preise: „Než se stabilizovala poválečná justice a než dr. Jaroslav Preis přišel do řádné soudní vazby, prošel skutečným martyriem a jeho majetek, zejména jeho letní sídlo Lahvička u Orlíka, bylo nejen rvavým způsobem rozkradeno, ale též barbarsky zničeno.“ V nedávno vydaných Dějinách země Koruny české byla tehdejší situace popsána souhrnně a jednoznačně: „Velice nepřítivně se vyvíjela situace v oblasti lidských a občanských práv. Revoluční spravedlnost, podložená prezidentskými dekrety (...) šmahem odsouvala k tvrdým trestům skutečně i domnělé kolaboranty.“

Také vládní direktivu „zajistěte a do národní veřejné správy dejte majetek Němců, zrádců a kolaborantů“ prováděly národní výbory rychle a úspěšně, jak to popsal již v šedesátých letech historik Jaroslav Opat: „Když za deset dní po osvobození 19. května 1945 prezident republiky podepsal příslušný dekret o zavádění národních správ, byl již v podstatě míře v praxi uskutečněn. Podobně tomu však bylo i v ostatních oblastech společenského, hospodářského a politického života: Lid prováděl a vykonával státní moc a správu. Celá řada úkolů revoluce byla provedena ještě před vydáním příslušných dekretů a vládních usnesení.“

Historici nám také již mnoho sdělili o tehdejších strategiích a cílech komunistické strany, která usilovala „při rozbíjení starého a vybudování nového státního aparátu“ především o to, „aby využila pro revoluci některé již tradiční formy a instituce“, což „se jí zvláště podařilo např. u Prozatímního národního shromáždění, které sloužilo jako nástroj revoluční vůle lidu“, jak se dočítáme v prohlášení českých historiků z roku 1964, podepsaném mimo jiné dnes známými a vlivnými historiky Karlem Kaplanem, Janem Křenem, Václavem Kuralem a Vilémem Prečanem.

Prozatímní národní shromáždění, o kterém se dnes často hovoří v souvislosti s Benešovými dekrety, nebylo totiž voleným zastupitelským orgánem. V české veřejnosti se sice tehdy ozývaly četné hlasy, které řádné volby žádaly, ale nakonec se všechny tehdy povolené politické strany smířily tzv. delegačním systémem, tj. s především komunisty podporovaným plánem, ustavit Prozatímní národní shromáždění složené z delegátů národních výborů. A právě tomuto shromáždění připadla rozhodující role v úsilí právně kodifikovat revoluční vymoženosti: „Z hlediska pokojného rozvoje revoluce mělo nesmírný význam uzákonění revolučního právního řádu (ratihabice revolučních aktů provedených podle prezidentských dekretů), protože tím bylo postaveno úsilí buržoazie o likvidaci vymoženosti první etapy revoluce mimo zákon,“ jak se praví ve shora citovaném prohlášení.

Všechny tehdy povolené politické strany sice zdůrazňovaly svoji věrnost společným vládním prohlášením a na základě Benešových dekretů nově zřízenému politickému a právnímu systému, avšak od počátku mezi nimi existovaly i konflikty; od počátku bylo zřejmé, že se nekomunistické strany ve větší či menší míře snažily revoluční hnutí, které daly spolu s komunisty do pohybu, umírnovat a zachraňovat politické a právní zvyklosti z parlamentárně-demokratického prvorepublikového státu. Komunistická strana ale „vedla boj proti opětovně rozšiřovaným parlamentním iluzím“, stavěla se na odpor všem snahám o posilování pozice parlamentu a neustávala v organizování lidových mas jako nástroje v prosazování revolučních požadavků. Na půdě Prozatímního národního shromáždění však ještě našly všechny tehdy veřejně působící politické síly svoji společnou platformu: zástupci národních výborů jako nositelé revolučního hnutí, kteří převzali fakticky moc a správu země, zde podpořili představitele povolených politických stran, které se v poslední fázi druhé světové války v exilu konstituovaly jako vládní reprezentace tehdy ještě obsaženého a nesvobodného Československa a v průběhu osvobození převzaly moc vládní.

Ti Češi, kteří se tehdy stali terčem revoluční očisty, byli označováni nepřesně vymezenými pojmy jako zrádci, kolaboranti, nepřátelé českého a slovenského národa, nepřátelé státu, zprisluhovači či pomahači nacistických zločinů apod.; o tom, kdo takto označen bude a kdo ne, rozhodovaly především národní výbory. Ale i mezi odsouzenými podle soudního trestání na základě dekretu o mimořádných lidových soudech bylo více Čechů, než si dnes uvědomujeme.

Podle rozsudků vynesných v rámci mimořádného soudnictví v českých zemích bylo z 713 osob odsouzených k smrti 234 Čechů a mezi tzv. retribučními vězni bylo 6264 Němců a 3904 Čechů. O tom, kdo tito lidé byli a jak se provinili, máme zatím velmi málo publikovaných informací - jasné je jen to, že počet rozsudků smrti daleko převyšoval nejen počet k smrti odsouzených na Slovensku, ale i ve všech západoevropských zemích. Jak vysoký tento počet je, ukazuje ovšem i srovnání s počtem popravených za čtyři desetiletí komunistické justice: v prvních dvou letech po válce bylo odsouzeno k smrti přibližně tolik Čechů, kolik bylo z politických důvodů popraveno za čtyřicet let komunismu.

Potrestání tzv. zrádců a kolaborantů z vlastních řad očividně probíhalo v poválečném Československu obdobně jako trestání Němců. V rámci mimořádného soudního retribučního se nedostalo odvolání ani těm, které bezpráví první fáze revoluce ušetřilo. Slovy tehdejšího ministra spravedlnosti Prokopa Drtiny „nebylo žádných opravných prostředků proti nárokům mimořádných lidových soudů“, tj. odvolání. „Lidové soudnictví bylo soudnictvím revolučním, zbudovaným na systému zřízení stanného,“ a jak Drtina vysvětlil, „není proto divu, že ve výrocih mimořádných lidových soudů došlo k různým nesrovnalostem.“ V Dějinách země Koruny české z roku 1992 jsou tyto „nesrovnalosti“ ovšem popsány kritičtěji: „Teror, rozpoutaný v rámci retribučních opatření, byl komunistickým ministerstvem vnitra zaměřen především proti příslušníkům a přívržencům ostatních politických stran.“

Nicméně nejen tehdejší právní pořádek, ale i jeho nové zákonné základy samy byly předmětem daleko ostřejších a vyhraněnějších diskusí a konfliktů v českém politickém životě a české veřejnosti, než se dnes obvykle domnívají všichni ti, kteří sami na onu dobu nemají osobních vzpomínek. To se týká především dnes neslavně známého zákona 115 z roku 1946 o beztrestnosti trestných činů spáchaných v rámci národně osvobozeneckého boje. Tehdy totiž nebylo jednoznačného souhlasu ani mezi politickými stranami, ani mezi právními odborníky, na které časové rozmezí se takový zákon má vztahovat (původně šlo o dobu 5. 5. - 9. 7. 1945, nakonec o dobu 30. 9. 1938 - 28. 10. 1945), nebylo jasné ani, má-li se jednat o „amnestii“ či „beztrestnost“ apod. Na tomto pozadí samozřejmě nepřekvapí, že je tento zákon dodnes předmětem vášnivých diskusí.

Revoluční aktivity národních výborů a dekrety prezidenta vedly ovšem i k dalekosáhlým hospodářským a politickým změnám oproti první republice. V dnešní době, upsané privatizacím jako slibnému prostředku ke zdárnému vývoji společnosti, jistě dovede každý náležitě ocenit například to, že tehdy bylo zestátněno přes 3000 podniků, jejichž výrobní kapacita představovala téměř dvě třetiny našeho tehdejšího průmyslového potenciálu. Za 6 týdnů po osvobození Československa mohl tedy právem spokojený Klement Gottwald prohlásit: „Dnes nemáme v republice pravděpodobně ani jeden velký podnik, jedinou velkou banku, kde by seděli a vládli její dřívější páni (...) takřka obratem ruky bývalí všemocní páni bankovního koncernu, průmyslových trustů a kartelů jsou sesazeni ze svých trůnů...“ Podle dekretu o konfiskaci, rozdělení a osídlení půdy nepřátel a zrádců byly zajištěny necelé 3 miliony hektarů, tj. bezmála čtvrtina území ČSR, a k tomu všemu je třeba si připomenout hluboké zásahy do svobody shromažďování a vyjadřování, zákaz tvorby politických stran a podobně, abychom pochopili, jak hluboký byl revoluční přelom v poválečném Československu oproti první republice. Ve sbírce dekretů vydané v roce 1945 popsal

známý český právník Vladimír Kubeš jejich význam jasně: „*Takřka každý dekret zasahuje podstatně do určité oblasti našeho života a lze říci, že celá hospodářská, sociální i kulturní struktura našeho státu dostala dekretální tvorbou jinou podobu a jiný základ.*“

Když se za těchto okolností konaly v květnu 1946 konečné volby, nešlo již o nic víc než o rozdělování ministerských křesel. Kandidovat směly jen strany tzv. Národní fronty, které se 25. března 1946 umluvily, že „*svou předvolební agitaci v tisku i na schůzích povedou v souladu se zásadami Košického vládního programu, budou se kladně vyslovovat pro ústavní zakotvení všech vyvolanosti naší národní a demokratické revoluce, uskutečněných ve formě historických presidentských dekretů.*“ Českoslovenští občané tehdy neměli právo svobodně se organizovat a kandidovat ve volbách a více než polovinu občanů, kteří v posledních předvolebních volbách volili agrárníky, národní demokraty či živnostníky, nebyla dopřána příležitost volit své bývalé strany. Mnoha voličům bylo navíc pod záminkou tzv. národní čistoty vůbec volební právo odňato. Prokop Drtina poukázal například na skutečnost, že jen v Praze bylo 20 000 nekomunistických voličů připraveno o hlasovací právo. Ve srovnání tehdejší situace v Československu s děním v ostatních západoevropských zemích charakterizují proto současní historici československé poměry i v tomto směru jako jev jedinečný: „*Posílení pozic levicově orientovaných stran bylo v poválečné Evropě obecným jevem. Úplná likvidace pravice opozice však byla v západoevropském kontextu něčím zcela výjimečným.*“ (Dějiny země Koruny české)

Volíči tedy mohli v roce 1946 již jen potvrdit výsledky revoluce, ať se rozhodli pro kohokoliv. Nicméně výsledky voleb na Slovensku přece jen naznačily stále ještě alespoň částečně otevřenou cestu k posílení těch politických sil, které se komunistickému nátlaku na tzv. prohlubování revolučních výmnoženosti bránily. Tam se totiž, jak historik Jaroslav Opat výstižně shrnul své poznatky, „*revoluce nevyvíjela zdaleka tak »hladce« jako v českých zemích.*“ Nejen že se na Slovensku nepodařilo prosadit nový ústavní pořádek dekretů, protože Slovenská národní rada již v roce 1944 odmítla Benešovy představy a trvala na odvození nového právního řádu na Slovensku jedinečně od svrchované moci slovenského národa, ale i komunisté zde měli menší vliv než v českých zemích.

Když navíc ve volbách v roce 1946 Demokratická strana dosáhla neočekávaného úspěchu 62 % slovenských hlasů, přivedlo to k zamýšlení i tak sebevědomého revolucionáře, jakým byl Klement Gottwald: „*Horší je výsledek voleb na Slovensku. Procento hlasů, které dostali naši soudruzi na Slovensku, samo o sobě není malé. Kdyby na Slovensku byly čtyři strany poměrně stejně rozvrženy, pak by ten obraz nebyl tak zlý, jako je teď. Ale tam jaksi ty dvě strany zkrachovaly víc, než jsme očekávali. My jsme nečekali nic skvělého, ale že to tak zkrachuje, to jsme přeci nevěděli. Tím jen vynikl úspěch Demokratické strany a pro naše slovenské komunisty, kteří získali 30 % hlasů, vypadá to jaksi nezaslouženě zle.*“ Jenomže ani jasné votum ve prospěch nekomunistů Slovákům nepomohlo: Poměry slovenské byly tzv. upraveny dohodou stran Národní fronty z 27. června 1946, která znamenala v podstatě likvidaci slovenské autonomie. Vínou na „obtěžích“ v prosazování revoluce na Slovensku pak připsal ne jeden český historik katolické církvi: „*Je příznačné, že svůj odpor proti plnění zásad Košického vládního programu slovenský katolicismus zahařoval maskou boje za skutečnou demokracii, za uplatnění demokratických zásad v politickém životě.*“

Znovunastolení právního pořádku po osvobození od německé okupace bylo velkým problémem pro každou společnost. V Československu se ovšem navíc odehrála revoluce a porevoluční situace se nepodařilo stabilizovat. Konflikty mezi nekomunistickými stranami a komunisty se týden od týdne zostřovaly a „*volání po obnovení právního pořádku a právní jistoty*“ neustávalo.

Běžným označením nejružnějších forem bezpráví se tehdy říkalo „*gestapismus*“. I v Národním shromáždění se tehdy o gesta-

pismu diskutovalo a vláda se tímto tématem zabývala podrobně ve své schůzi 20. května 1947. Časopis Dnešek, a především jeho autor Michal Mareš a vydavatel Ferdinand Peroutka se tomuto problému věnovali intenzivně. V červnu 1947 Peroutka dokonce veřejně položil otázku, zda jsme došli „*tak daleko v nepoctivosti veřejného života, že je dovoleno, aby napodobitelé a obhájci českého gestapismu, tato troska z dědiců, jež zanechal Hitler uděšenému světu, nazývali Hitlerovými žáky nikoli sebe, nýbrž ty, kdo se snaží zadržet karabáč, snášejíci se na záda bezbranného člověka? Je-li to možno, do jakých nižšího rozumu ještě hodláme svůj lid uvrhnout?*“

Peroutka sám zaujal jasné stanovisko: „*Jestliže se u nás děly takové věci, že čeští lidé nutili syna, aby bil otce, a otce, aby bil syna, jestliže v České Kamenici dívka byla nucena, aby jedla své výkaly, a jestliže my proto bouříme svědomí veřejnosti (...) kdo je schopen zarazit neupřímné počínání těch mužů, kteří všechny výplody sadismu a krutosti snaží se zahalit širokým pláštěm národní čistoty. (...) Je třeba jasně odpovídat: byli-li týráni lidé, zatčení v květnu 1945 na soukromé udání a pak propuštěni, protože se proti nim nic nenalezlo, lze to zahrnout pod pojem národní čistoty: Je dovoleno trestat člověka dříve, než jeho vina byla prokázána - a jak je dovoleno ho trestat? Je u nás snad zaveden trest mučení?*“

Již tehdy, v roce 1947, však musel Peroutka bránit svůj postoj proti podobným argumentům, se kterými se setkáváme ještě dnes. Byl kritizován poukazováním na nezáměr veřejnosti, na zapomínání, na neakutálnost a na zbytečnost zabývat se minulými prohřešky proti právnímu a morálnímu citění; i na zdánlivou nutnost pohlížet spíše do budoucnosti než do minulosti bylo již tehdy poukazováno. Proti všem těmto pokusům o „*tlustou čáru*“ či „*tečku*“ za minulostí se však Peroutka postavil rozhodně: „*Prý na tyto události už kdekdo zapomněl. Opravdu, většina lidí snad již zapomněla - většina těch, kterým se nic nepřihodilo.*“ Avšak krátká paměť těch, „*u nichž se soustřeďuje stesk trpících, těch, kteří se stydí, že nemají síl, aby pomohli a odčinili křivdy.*“ Často vše, „*co mohou, je - pohládit. Snad i to má cenu.*“

Proč však o „*věcech, na které kdekdo zapomněl*“, nepřestával psát, vysvětlil Peroutka i v obecně historické rovině: „*protože nechceme, abychom vypadali před světem jako lháři; protože nechceme, aby boj českého národa proti nacismu vypadal jako komedie, jak by jistě vyhlížela, kdybychom si po porážce nacismu osvojovali jeho kruté a hnusné metody. Český národ to myslil vážně, říkal-li, že si hnuší národ obsah nacismu. Nesmíme dovolit, aby tento čistý obraz byl zakalen počínáním některých jedinců, jimž vzkypl jed v krvi. Národ musí se tak zřetelně, jak možno, oddělit od této neodpovědné menšiny, jaká všude se konec konců vyskytne. Není hanba, že se vyskytla; až dosud ještě každá revoluce vzbouřila hlubiny; hanba by byla, kdybychom se rozpokoali hanebné činy odsoudit. Národ nebojoval za to, aby násilí dostalo jinou barvu; bojoval, aby násilí nebylo (...). Snad ti, kdo surovosti páchali, nejsou tak škodliví jako ti, kdo mají plno chuti je obhajovat a vymýšlet výtáčky. Neboť surovci sami nejsou více než trochou bahna, které je na dně každé společnosti. Avšak jejich obhájci téměř docílili, že zavrženíhodné jednání bude pokládáno za národní standard. Bylo by možno ihned skončit tuto kampaň, kdyby hanebnosti už nebyly obhajovány, kdyby bylo jasno, že všichni jsme se sešli v jejich odsouzení.*“

První věc, které národu je třeba, je duchovní pořádek a uznání, že zlo je zlem. Neodhalené, neobjasněné, omlouvané zlo je schopno plodit další zla. Ještě více než o potrestání viníků jde o to, aby národ měl jasné představy o tom, co je hanebné. Je to více než boj proti jakýmsi Charousům: je to boj o duši národa.

Že se revoluční bezpráví projevilo i ve vztahu k národnostním menšinám, není třeba dnes zvlášť připomínat; o to se postaraly v neposlední řadě hlasy odsunutých Němců. Historik Karel Kaplan poukázal však již před lety na důvody, proč se tak stalo: v domácím nekomunistickém odboji a v londýnských exilových kruzích došlo podle jeho

názoru již v první polovině roku 1942 k definitivnímu zakotvení „*principu kolektivní viny*“, a „*v poválečném období ovládla myšlenka kolektivní viny Němců, Maďarů a jejich menšin československou politiku bez rozdílu ještě silněji než za války. Změnila se v princip státní politiky, již se řídil vztah vlády, úřadu i osob k občanům německé a maďarské národnosti.*“

Protože většina Němců byla vyhnána a odsunuta do západních okupačních zón Německa, dostalo se jim příležitosti organizovat se a svobodně artikulovat své názory a poukazovat na různé formy revolučního bezpráví, jehož obětí se stali. Právě to je dnes důvodem, proč se v české veřejnosti daleko více mluví a píše o bezpráví, které utrpěli Němci, než o českých obětech poválečné revoluce. Ti z nich, kteří přežili, se totiž po únorovém převratu 1948 stali většinou velice rychle obětmi nových, tentokrát komunistických čistek a věznic. Někteří z nich emigrovali, ale jejich hlasy utonuly v celosvětové ideologické vlně studené války, kterou zajímalo především pranýřování komunistů a nikoli jejich poražených spojenců z československé Národní fronty.

Prezident Edvard Beneš sice v roce 1940 mluvil o snaze měnit všechna ustanovení první republiky co nejméně a provádět změny výlučně v duchu a smyslu prvorepublikové ústavy a zákona, ale v roce 1943 již plánoval poválečnou revoluci. Říkal jí „*převrat*“ a zdůrazňoval, že musí probíhat plánovitě a organizovaně: „*Celý proces našeho převratu a vítězství půjde asi těmito hlavními cestami: (...) Jako válka bude v poslední fázi všeobecnou lidovou vojnou, tak bude všeobecně proveden náš veliký lidový převrat podle přesného našeho plánu po celé republice všemi lidovými vrstvami společně s celým národem a vším dnes utlačovaným a ztotočeným lidem českým, slovenským a karpatoruským. (...) To nebude převrat jednoho Čecha nebo Slováka proti druhému; náš úkol, naší vlády, státního zřízení, armády, našich všech bojujících kruhů doma bude, aby to byl všennárodně připravený a organizovaný všennárodný lidový převrat.*“

Jak se ukázalo, představoval si Beneš „*převrat*“ trochu jinak, než jak to dopadlo. Nicméně všichni ti, kteří dnes proklamují nedotknutelnost jeho dekretů, mají pravdu v tom, že celý poválečný právní pořádek je na nich založen. Každá revoluce či každý „*převrat*“ toho druhu, jak ho Beneš naplánoval a podpořil, skutečně vytváří nový právní pořádek a po žádné revoluci nelze rekonstruovat předrevoluční poměry. Na tomto pozadí lze současným obhájcem Benešových dekretů jako základu platného právního řádu v České republice přitakat. Neměli bychom ale zamlčovat, že se jedná o kodifikaci revolučních změn, a neměli bychom zaměňovat vzpomínky a obrazy první republiky s obrazy československých poměrů po válce. Zásahu do poměrů, které jsme na základě Benešových dekretů podědili, se však nemusíme přespršit obávat. Jak ukazuje úspěšná politika Václava Klause a jeho strany, lze bez problémů privatizovat, co Benešovy dekrety zestátnily, a to samo je již pádným argumentem, že není třeba se ani obávat diskusí o jiných z Benešových dekretů. Především dlužíme alespoň vzpomínku všem nejen německým, ale i českým obětem Květnové revoluce z roku 1945.

Soft TVAR (32)

V uplynulém roce se naše veřejnost již mohla domnívat, že staroslavná revue Světová literatura definitivně zanikla, leč na podzim krátce po sobě vyšla hned tři čísla. Nejen skalní citel „Světovky“ v nich mohli nalézt celou řadu pozoruhodných příspěvků: připomeňme alespoň pronikavý esej M. C. Putny o ruské duchovní kultuře (č. 1). Především však loňská čísla SL jako celek poznovu prokázala, že revue má nezaměnitelné místo v naší literární kultuře a že by nám mj. po zániku Lettre Internationale podobné pouto s moderní světovou tvorbou bolestně chybělo.

Bude však Světová literatura vycházet dál? Asi by se nenašel jediný kulturymilovný jedinec, který by si nepřál, aby se ve vydávání revue pokračovalo. Leč situace není růžová, navíc došlo ke koncepčnímu střetu mezi šéfredaktorkou časopisu dr. Annou Kareninovou a předsedou redakční rady dr. Oldřichem Králem. V jejich brizantní redakční korespondenci jde o budoucnost Světové literatury a zejména o optimální způsob jejího vydávání, ale v přístupu k těmto fundamentálním otázkám jsou obě strany, jak se zdá, v nesmířitelném rozporu. Za dr. Králem zřejmě stojí renomované členové redakční rady, dr. Kareninová se netají svým záměrem sestavit nový pevný redakční kruh s novým předsedou redakční rady a spolupracovat stále více s mladšími znalci a překladateli ze zahraničních literatur. Vše nechť je ale posuzováno pouze z jediného pohledu: kéž by revue Světová literatura vycházela i nadále stejně kvalitní jako předtím - a kéž by se i nadále těšila podpoře a porozumění naší kulturní a vědecké elity v širokém smyslu, již je adresována v prvé řadě.

Mezitím ovšem přibýly potíže. Grantová komise ministerstva kultury zamítla na základě tajného hlasování žádost o grant na vydávání Světové literatury pro rok 1997. Dr. Král konstatuje, že redakční rada nemůže fungovat ani jako intelektuální poradní sbor, pakliže není v rozporu s dohodou svolávána. Jiný spor vyvstává nad koncepcí, zda je možné vydávat hodnotnou revui bez administrativního zajištění a dokonce i bez jediného placeného redaktora s patřičnou pracovní odpovědností. Padají slova plná obavy, zda se neodvratně neschyluje k tomu, aby se Světovka nestala „*předmětem divoké směny zájmů a nekontrolovaných ambic*“. A kormutlivý, leč naprosto logický závěr dr. Krále zněl takto: *pokud bude řečený grant zamítnut, bude to odmítnutí nejen ekonomické, ale i morální a profesní - a bude třeba se už jen sejit k důstojnému ukončení života Světové literatury.*

Historie zná příklady rozmanitých zmrtvýchvstání kulturních časopisů i jejich truchlivých zániků. Revui si zrušit nenechám - returnuje dr. Kareninová. Takže nezbyvá než opakovat onu základní pravdu: česká kultura si žádá revue typu Světová literatura jako *příslovečné soli, ať půjde o vydávání „amatérské“ či „profesionální“*. Vždyť mnozí pyšní zpupní tupí si jsou nyní jisti, že tzv. kultury nám není nijak zvlášť zapotřebí...

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Ladislav Čepelák, „Brázdy“, akvatinata, 1995

Z přírůstků
literárního archivu
PNP
LITERÁRNÍ
ARCHIV

Nezachránila jsem radost

V letech 1991 a 1993 se rozrostl osobní fond literárního historika a kritika Arne Nováka (1880-1939) o korespondenci přijatou od prozaičky Růženy Svobodové. Poměrně rozsáhlá korespondence, čítající kolem osmdesáti dopisů, pohlednic a navštívenek, zahrnuje časový úsek od roku 1901 do roku 1913. Z korespondence vyplývá dosud málo známá skutečnost, že pisatelku spojovalo s adresátem více než desetileté blízké přátelství, plné oboplného respektu, a přes věkový rozdíl (Novák byl o dvanáct let mladší) i názorového spříznění. Svobodová v dopisech mimo jiné vyjadřuje účast s tragédiemi postihujícími Novákovu rodinu (z šesti sourozenců zůstal Arne jediný a právě v letech 1901 - 1905 zemřeli tři jeho sourozenci), dodává posilu Arne Novákovi i jeho matce, spisovatelce Teréze Novákové, ke které Svobodovou kladně přijímal především povídkovou tvorbu Svobodové, časem však vzrůstaly jeho výhrady hlavně vůči autorčiným pokusům o větší epický útvar. S jeho silným kritickým akcentem začalo přátelství obou osobností upadat, což se zejména Růženy Svobodové, která si Novákovy přízně nesmírně vážila, velmi bolestně dotýkalo. Z korespondence vybíráme úryvky z jednoho dopisu datovaného rokem 1911, ilustrujícího hloubku vztahu k mladému příteli, a z posledních dopisů Růženy Svobodové z roku 1913, v nichž se zřetelně projevuje, jak těžce spisovatelka, u níž se také právě v době krize vztahu s Arne Novákem projevil příznak vážné choroby, nesla kritikovo odmítavé stanovisko. Novákovu hodnocení pro ni bylo o to tíživější, že věřila v jeho objektivitu, kterou naopak postrádala v nekriticky obdivných úsudcích F. X. Šaldy (viz v korespondenci zmíněnou Šaldovu knihu studií Duše a dílo z roku 1913, obsahující oslavnou kapitolu Dvě státi o díle R. Svobodové).

Další klíčové momenty v korespondenci se dotýkají těchto děl: V roce 1912 vyšel soubor povídek a drobnějších próz Posvátné jaro, v nichž Novák nejvíce oceňoval povídku Pokojný dům, inspirovanou idylickými vzpomínkami na dětství. Zmínovanou knížkou pro děti je próza s názvem Dětská srdce z roku 1913, v téže době vychází druhá, přepracovaná verze Novákem rozporuplně přijatého románu Milenky (první verze 1902). V letech 1912 - 1913 byly publikovány v časopise Česká kultura 5. a 6. díl šestidílného románu Zahradka irémská, na kterém Svobodová pracovala celé desetiletí. Přestože se pokoušela (jak vyplývá z korespondence) toto své zatím jen časopisecky zveřejňované životní dílo zrevidovat pro chystané sebrané spisy, upadající životní a tvůrčí síly jí už nedovolily prózu dokončit. Všechny šest dílů vyšlo v podobě víceméně náčrtkové až po její smrti v roce 1921.

V Praze 22. XI. 1911

Můj drahý pane Arne, děkuji Vám za překrásný list, děkuji Vám za laskavé rúže.

Ano, vy jste to jemné, rytířské a něžné srdce, na něž možno spolehnouti, vy jste ten básník života, který kupuje zahrady, věznic svých snů. Vím to a věděla jsem to o Vás vždycky, můj drahý, drahý, mladý příteli!

(...)

Zdává se mi často, že jsem s Vámi ještě nikdy nemluvila a že bych Vám chtěla povědět věci nepověditelné, nezformulovatelné, všechny jemnosti, zrozené a zmírající v hlubinách bytosti, pro něž hlasitá slova se zdají

býti posměchem, v němž umírají. A zatím umru a nic Vám nepovím.

Děkuji Vám vroucně za všechno, co jste mi řekl o této povídce. Měla jsem ji ráda a myslela jsem mnoho na Vás, když jsem ji psala. Nikdo již mi o ní nic tak dobrého a jasného neřekne. Nikdo již nepochopí toto moje vyznání z něhy a lásky, „která vzrůstá a jemní a stává se životem samým“.

Nu, drahý, drahý pane Arne, děkuji Vám za všechna léta Vašeho drahocenného přátelství, za každý den zvlášť. Byl jste mi jenom radostí, jenom radostí.

Já již zase stůňu, ležím již týden a čtu si pozvolna lístek po lístku Vaše krásné básnické studie o Máchově pouti.

Dostanu-li se tam, zavezu si s sebou tuto líbeznou knížku a budu ji čísti pod stříbrem osněžených čel modravých hor.

Pozdravuji Vás, můj milý pane Arne, z celého srdce a jsem Vaše

starodávná věrná

R. S.

...

(Bez data)

Drahý pane Arne,

napsala bych Vám ráda tak krásný dopis, jako jste Vy poslal mně, ale neumím tak psát a kdybych odkládala odpověď svou, zdá se mi, že bych také již nezmoudřela a nenapsala to lépe.

Bylo na nás děkovati Vám za vzácnou návštěvu, za to, že jste pobýli u mne, nemocné, nepřijemné osoby, a obšťastnili mne svou přítomností. (...)

Knihu pro děti, o níž se laskavě zmiňujete, dopsala jsem již. Myslím, že bude ucelenější, nežli kniha první a těším se na ni, protože o knihách pro děti není obvyklé psát a myslím, že ujdou řadě urážek, které jsou pro mne nachystány pro knihy příští, že neuslyším od realistů, že to není kniha feministická, od demokratů, že není socialistická, a od Karla Čapka, že jsem nespěla dohnati ho ve stálé proměně škol a mistrů, že jsem příliš epická a málo barbarská.

Ptáte se mne laskavě na úsudek o Nejedlém.

Když mi pan dr. Š. řekl, že N. poslal článek o mamince, zeptala jsem se (s úzkostí): Uctívající nebo negativní? Když pověděl, že vlídný, upokojila jsem se, neboť nezhýčkaný nic vyššího ani nečeká. (...)

Vždyt konečně nelze více žádati od přítomnosti, od rozvířeného chaotického dneška. Jeho názor je chamberlainovský, překonaný dneska a viděti jím Terézu Novákovou je naprosto mylné. Ale - přijdou jiní, zazpívají píseň, přijdou jiní, zazpívají chorál. Díky za to, že na lilii náhrobní stojí napsáno zlatými písmeny

„Ave Teréza!“

Krejčímu zdá se, že dr. Š. maminku přecenil. Jeho mozek bez extase vidí i Máchu příliš velikého. (...)

Mně působí kniha Šaldova mnoho hořkých chvil. Ráda bych napsala všem lidem, že nemohu za dvě státi, napsané k mým narozeninám a po osobně mstivém útoku Karáskově, již nezbylo času a síly fyzické zobektivizovat, ráda bych všem řekla, aby mne neuráželi, já že si o sobě tisícinu toho nemyslím. Nemohu to čísti studem. Nechtěla jsem nikdy jíti do školy v nových šatech, aby se nezdálo, že se vyvyšuji a že na sebe upozorňuji. A nyní tu stojím v pavích šatech a nikdo si nedomyšlí, jak je mi z toho smutno a jak mne to všechno bolí. „Kéž by se mohl člověk navrátiti do své neutrality!“

Dopisují nyní „Irémskou zahradu“, jakýsi koncept a experiment její. Bojím se, odejdu-li dříve, nežli ji postačím celou znovu propracovati (jsem hotova definitivně jenom s prvním dílem), že bude musit být pak tištěna jenom v úlomcích jako dílo nehotové, jako zlomky.

(Zde je dopis přerušen a jeho pokračování se nepodařilo nalézt)

...

(Bez data)

Drahý pane Arne,

nepsala jsem Vám dlouho. Nebylo to a není to snadné odpovědět na dopis Váš poslední. Jsem člověk, který se chvěje a uzavírá, cítí-li chlad nebo ztrátu ruky přátelské, a já se od onoho dopisu chvěji neustále. -

Drahý pane Arne, děkuji Vám za všechno pěkné a shovívavé, co jste napsal o mé dětské knížce. Byla jsem tomu velice ráda. Napsal jste mi též dopis a odpověděl jste vlídně k mým otázkám.

Příznávám se Vám, že v těchto převratných, náladových, programy střídajících dobách je se těžko vyznati a těžko odpovídati něco jiného, kromě své hluboké víry ve věčné a nezměrné, v mysteriu umění a ve tvůrčí čim. I já jdu svými cestami, i přede mnou svítí velká vidina, kterou sleduji, a věřím, že mám k ní stejné právo a že mi musí být stejně příznáno jako jiným.

Nechtěla jsem nikdy nic malého. A co jsem chtěla a za čím jsem šla, neumenšilo a neproměnilo se ničím, ať přijdou proudy jakékoli.

Posuzujete dnes přísně „Milenky“, dílo mého mladého vývoje, hledající mladosti, psané v době, kdy na mne život naléhal veskerou mladou světlou silou. Míval jste tu knihu rád, jenom Vaše sdružení se s ní, jenom Váš tehdejší souhlas učinily mne ji milou. Nemyslím si, že je stavěna, nemyslím si, že je dobrá. Vím dnes, že je všechno známo, jak je věc třeba postavit, že dnes mladí lidé všechno dovedou rozřešit, ale vím také, že všechno odživotní a že nestačí zase na to ostatní. Četla jsem nedávno Vaši kritiku o Milenkách. Odešel jste v poslední době na jiné cesty. Člověk to může a kniha jednou tištěna to nemůže, a proto myslím musí býti souzera dobou, ve které vznikla. Dávala jsme tehda všechno, co jsem v té době dát dovedla. A jen to je třeba soudit. Pod měřítkem nových směrů ani Dante by neobstál. Jeho veliká kniha není ani novoklasická ani unanimitická ani jiná. Je svá, vyšla ze svého věku a ztělesňuje jeho duchovní a náboženské proudění a utvořila věčnost doby. A nejde jistě o jednotlivce zatíženého časem, ale o tajemné dění posvěcené věčností.

Hovoříte o Zahradě irémské. Nemáte rád této práce.

Opakuji Vám, drahý pane Arne, že jste četl trosky. Moje nemoc, která mne zatížila poslední léta, zdržela a oddálila sjednocení a dokončení této práce. Viděli jste mne stonat a trpět. Neříkám Vám plané výmluvy a nesmyšlím si nic jako dítě, které neumí úlohu a vymlouvá se na nemoc.

Ujišťuji Vás, že největší knihy, které byly napsány, musilo by ubít, kdyby je autor vláčel 12 let po časopisech, což potom práce moje! Opakuji Vám, nebude-li sil (a nevím, neutváří-li se všechno tak, aby mne je podřadilo), Irémská zahrada vyjde po mé smrti jako fragment. Nelze říci, že ji provázely po cestě družičky a sypaly jí do cesty kvítí. Všechny osobní msty musila za mne vytrpěti. Protože

dostal cenu Šalda proti Karáskovi, hned po udělení zaúčtil na první díl Karásek a zatřené mi to poslal. Byla jsem tam postavena po bok idiotu. Co se mi dělo s druhými díly, kolik osobní nenávisti mi bylo z literárního světa tlumočeno, o tom je mi trapno povídat.

A já, pane Arne, jsem člověk literát, který nemůže žít bez lásky a bez důvěry, který hyne, necítí-li ji kolem.

Proto znělo mi nevysvětlitelně, že dr. Š. vytýkáte, že o mne nepsal k čtyřicátým narozeninám přísně a kriticky.

Drahý pane Arne, když o Posvátném jaře psal Karásek tak, že i lidé z jeho společnosti mi napsali svůj úděs a svoje odsouzení jeho surovosti, tehdy jste to glosoval v Přehledě a napsal jste, že k tomu měl plné právo. Dobře, řekla jsem si, má-li právo osobní msta, pak má právo i přátelství a nesmí být vytýkáno jednomu, co nebylo vytýkáno druhému.

Nečetla jsem dodnes studem celý článek Šaldův o sobě. Nemyslím si, že by směl být také psán v jiné době nežli po útocích tak surových, jaké byly učiněny na mne, a jindy nežli s jubileem.

Dr. Š. zná osobně vývoj Zahradu irémské, četl také již její první znova napsaný a dosud netištěný díl, jak by mi mohl vytýkat to, co si přejete, aby mně byl vytkl. A jaký by to byl potom přítel. Drahý pane Arne, každý musíme mít člověka, který v nás absolutně věří. Jak bychom jinak žili a tvořili? Vaše maminka měla lásku a absolutní víru Vaši. Vy máte lásku a víru tolika přátel a hlavně své choti, přejte mi také těch několik málo lidí, kteří věří ve mne! Mne jejich víra vyvolala v umělecký život, ji jsem vyrůstala, co bych si počala bez ní v tomto kolísání a v těchto nejistotách?

S nimi jsem klidna. S nimi vím, že se mně nic nemůže státi. S nimi vím, že se neznepronevěříme bohům své mladosti, že se nerozejdeme se svým věčným božstvem. Nechť přijde jakýkoli směr, ať přijde jakákoli mládež ve svém koloběhu, znavena vším, co jsme vystavěli, roztožená po tom, co jsme překonali, nechť nás kácí, nikoli, že přečetla naše díla, ale protože jich nezná mimo posledních náhodných řádek, nechť nemá tuchy o našich bojích, o našem vývoji, nechť přijde, jen aby přišla z touhy po mladé moci, z touhy uchvatitelské, z touhy káceti, ať přijde s prázdnými rukama, tvořící nebo neschopná, ať nás se snaží smést, nikoli proto, že jsme, jací jsme, ale prostě protože jsme, ať touží smést i pravý náš opak, nepodaří se jí přece jediné - znesvářiti nás se sebou samými. A sláva Bohům. Ať je jak je! I to nám musí dáti sílu vnitřního růstu.

Vždyt nemám jiné jistoty, jiné družné ruky, nežli tu jedinou...

(Dopis je nedokončen, pravděpodobně jde o koncept)

...

(Bez data)

(Bez oslovení)

Děkuji Vám za tištěnou odpověď na můj příliš dlouhý, soukromý list, psaný několika přátelům, za list velmi pošletý, který se jmenoval původně „Milenky purpuru a jitrních červánků“, ale pro přílišný jinotaj byl zaměněn za pouhé „Milenky“. Měl jste tolik dobré vůle přečísti jej, jako já měla napsati jej. Děkuji Vám za to, že jste se snažil uvésti do českého světa jako dívku do plesu tento sen o ztraceném a nalezeném království, který jsem tkala při všech „božích tělech“ a ve všech palácových zahradách, mezi tím co vy jste chodil po českém hřbitově berlínském. Co jsem snila, snila jsem. List je poslán bez pečeti a já mám srdce jako po smutném pohřbu a po tisících slzách s uschlým stromčkem vánočním a rozzářenými světly pod mléčnými skly. Nezachránila jsem radost. Ne. To bylo marné! A všechno byla jen pohádka strašně nemožná. (...)

Děkuji Vám, že jste „nalomenou třítnu nezlomil“, že jste ji přijal laskavě a shovívavě.

Jsem ráda, že vám má práce byla i vhodným dvorem k turnajím, k turnajím rytířským (...).

Děkuji Vám znovu za dlouhou odpověď na list příliš dlouhý. Myslím, že je to poslední, který jsem kdy psala.

Pozdravujte mamčinu tulipánku na svém okně, tulipánku harlémské. Pozdravujte bílý dvůr panenského kláštera, a stříbrné slunce, které jej učinilo studnou své záře.

Pozdravujte všechny, kteří jsou taky k smrti smutní jako já.

R. S.

Připravila NADEŽDA MACUROVÁ



Arne Novák a Růžena Svobodová

Oplzlost zlá

Při zběžném listování jarní nabídkou knih v příloze týdeníku Nové knihy mne doslova vyděsila publikace nakladatelství Motto nazvaná **Sladká pomsta aneb 100 způsobů, jak si přijít na své** sepsaná Belindou Hadden a Amandou Christie. „Škodím, škodíš, škodíme,“ stojí v upoutávce, „novinka pro pomstychtivé čtenáře (...). O obsahu této nové knížky mnohé čtenářům napovídá již její název (...). Skutečně je to tak. Knížka je sbírkou humoristických příběhů a návodů zároveň, podle nichž můžeme znepríjemnit život protivnému sousedovi, v zaměstnání kolegovi, ve škole učiteli anebo se pomstít nevěrnému partnerovi - prostě tomu, kdo si co zaslouží, ať už zdánlivě nebo skutečně...“

No toto?!

Knižním trhem byla tato publikace přijata zřejmě vstřícně - v nejbližším knihkupectví (dříve Odeonu, později Svobody) jsem ji našla okamžitě, dokonce vystavenou ve výloze (zatímco když jsem v téže obchodě o týden dříve prosila o *Veselou bídu* Václava Kahudy, personál mne v bleskovém referendu přehlasoval, že žádný Kahuda neexistuje).

Nemám v úmyslu knihu *Sladká pomsta* recenzovat, spíše se pokusím pojmenovat co si, co přesahuje žánr odjakživa dosti konformního a cudného knižního braku a má podle mého názoru velice blízko (na rozdíl od nevinného předvádění propletených genitálií) ke skutečné pornografii.

Obecně nic proti dvojsmyslu - vždy záleží na tom, kdo a jak s ním naloží. Dvojsmysl je pracovním nástrojem básníka i prostého oplzlíka. Použije-li dvoj(a více)-smyslu básník, otevře se mu v ideálním případě určitý svět hned z několika pohledů najednou, aniž by plýtl slovy a popisy. Různé významy se zde pak navzájem dorozumívají či hádají, ovšem vždy jako rovný s rovným. Oplzlík naproti tomu používá dvojsmyslu jako masky - tj. úmyslně průhledného překódování; nepodstatný „maskovací“ (a proto také často odfláknutý) nářek se pak snadno odchlípne od kluzkého korpusu. Oplzlík vysloví větu, která může znamenat dvě odlišné věci, ale všechna jeho gesta, okolnosti, výraz, další výroky atd. jeden z významů vylučují a druhý potvrzu-

jí - první okázale falešný a nezajímavý, druhý pak takového druhu, že se ho oplzlík díky své zbabělosti či oprávněné obavě z trestu zdráhá vyslovit otevřeně.

Oplzlickou obmyslností zdá se smrdět i uvedená brožurka: tváří se jednak jako sbírka legračních historek, jednak (a to za asistence mocného pomrkávacího aparátu, sdělujícího že *jo, ale vlastně že ani ne, ale přesto ještě dost jo*) jako sbírka návodů k týráni, ponižování, způsobování hmotných škod a jiných mrzkostí bližním. K podezření, že se jedná skutečně o zřejmě zdařilý pokus zbohatnout na mravní malátnosti spoluobčanů a nabídnout jim vedle příruček typu *Jak se tvářit sebejistě, Jak co neúčinněji manipulovat s okolím* apod. také sborník návodů k sviňárnám, přispívá i fakt, že je sepsána jazykem žáka základní školy, který má pěkný sloh. Deklarovaný humor se z ní dá vytěžit jen obtížně.

Téměř ve všech zde obsažených mini-příbězích vystupuje „kladný“ hrdina - mstítel, ten, který byl něčím uražen či zahanben a cítí se v právu (oprávněností tohoto pocitu si publikace hlavu neláme), a jeho „záporný“ protějšek - oběť, na které je úkladně provedeno cokoli od přitroublé taškařice až po skutečnou podlost. Oběť je poté ve svém utrpení či nesnázích škodolibě pozorována (lhostejno, zda skutečně nebo pomyslně) kochajícím se hrdinou. Kladný mstítel je někdy kolektivní, záporná oběť málokdy. Nejčastější pohnutkou k týráni bližních je:

1. hrdinova žárlivost;
2. hrdinova závist;
3. to, že se oběť zdá být hrdinovi lakomá, bezohledná, nepřijemná, nesnesitelná, hrozná, protivná (např. náročná, pokud jde o zákazníka, o učitele nebo o nadřízeného);
4. to, že oběť je v kolektivu hrdinů neoblíbená;
5. to, že oběť je jinak nespecifikovaně divná - jiná než ostatní a vhodným způsobem se za to nestydí.

Obvyklé jsou kombinace těchto pohnutek, které díky „pěknému slohu“ náhle vylezou z jediné věty jak z rozpáraného rukavku: „Nikdo už toho kulturistického troubu nemohl vystát. Produceroval se denně okolo bazény, vlnil svým hrudním a břišním sval-

stvem a všelijak se nakrucoval.“ - „Dva instalatéri se revanšovali nepřijemným majitelům domu, pro které pracovali...“ - „Bratr marockého krále, princ Moulay Abdullah, si najal horskou chatu v Gstaadu a říká se, že v tamní společnosti nebyl příliš oblíbený, stále ho museli usměřňovat. Jednou večer se opil, jak zákon káže, a zbytek party mu konečně mohl dát co proto...“ - „Choval se chladně a rezervovaně a i přes několik pokusů začlenit ho mezi ostatní a připravit mu prostředí, v němž by se cítil dobře, byl i nadále upjatý a působil na všechny, kdo se s ním dostali do styku, tísnivě...“ - „Všechno v domě té superženy bylo prostě dokonalé...“

A jak naši spravedliví sympatáci provinilce trestají? V zásadě si vybírají z těchto možností:

1. způsobí oběti hmotnou škodu (útokem na její dům, auto, oděv);
2. poštvou na ni někoho, kdo jí bude obtěžovat (pomocí falešných objednávek zboží, vzkazů, inzerátů, ale i udání policii či finančnímu úřadu);
3. ztrapní ji (převažují projímadla a útoky na oděv);
4. způsobí jí menší bolest (např. svědění penisu);



foto Anders Petersen

5. způsobí, že se na ni bude zlobit někdo, na kom jí záleží;
6. způsobí nesnesitelný zápach na místě, kde se často vyskytuje;
7. vylekají ji.

I zde popisované situace obsahují kombinaci několika z nich. Například: „(...) u každého obleku svého milence vystříhla kus látky v rozkroku.“ - „(...) vyletěl do vzduchu i s obsahem jámy. Od té doby chodil podle předpisu na vzdálenější druhou latrínu.“ - „Dal proto několikrát vytisknout její zvětšenou fotografii v Evině rouše a po-

lepil těmi obrázky vstupní halu domu, kde bydlela, a také střechu auta jejího muže.“ Historiky bývají zakončeny juchavým vysvětlením, co přesně se potom postiženému stalo, či škodolibým uchechtutím, které i natvrdejšího čtenáře upozorní, že už se může smát. („Večer jste měli pokoj vidět!“ - „Když nazítří ráno rozhrmula závěs, utrpěla takový šok, že se musela vzít na zbytek dne volno.“ - „Popravdě řečeno, jemu se celá ta záležitost moc legrační nezdála.“ - „Od té doby se musí smát, když si mladíka představí...“) Někdy je zdůrazněn i „psychohygienický“ efekt zlovlnosti: „A mně se konečně ulevilo...“

Vyvrcholením celého díla je závěrečná kapitola nazvaná *První pomoc*. Autorky se zřejmě ve finále rozkožily natolik, že už zcela rezignovaly na historkovitý nářek této knihy a naprosto nepokrytě doporučují: „Má někdo, koho nemůžete vystát, telefonní operátor? Zjistěte si člověka, kterého on nesnáší, a pošlete několikrát vzkaz, aby mu zavolał.“ Nebo: „Nasypte lidem za obložení stěn cukr. Budou muset zdi otlouct až na cihlu, aby se vypořádali s mravenci a šváby.“ Případně: „Strčte do jejich zámku zápalu a ulomte konec.“ A komu by to nestačilo: „Prášková senna mívá dramatické efekty, zvláště je-li dušená. Ta nečekaná ra-

zance šokuje každého (i když předem ví o proslulém účinku otrub)!“

Nu, jen tak dál, přátelé z Motta. Soft-porno pro drobné a střední psychopaty bychom měli, přistě by snad mohla vyjít na našem trhu dosud chybějící (a proto tedy jistě potřebná a čtenářsky úspěšná) příručka *Šikanujeme*, receptář *Týráme zvířata* anebo inspirativní hard-sborník o tom, jak si někteří známí i docela neznámí lidé přišli na své s žiletkami a provazy po setmění v parku či ve sklepě.

BOŽENA SPRÁVCOVÁ

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Na podzim roku 1996 vznikla myšlenka vydání a následného vystavení souboru kolážových prací **Ornitologie moderního umění Jiřího Koláře**. V reprezentativním segmentu představují v podstatě velmi humorné až ironické zacházení s výraznými představiteli malířství a sochařství 20. století, jak je u Kolářových prací obvyklé. Výstava, která představuje více než sto prací z nejrůznějších sbírek, potrvá do 5. května v **Galerii U Prstenu**.

„Ornitologie“ je v Kolářově případě velmi složitý proces, neboť autor se ve svém rozsáhlém díle k tématu častokrát vracel. První prolázačové artefakty začaly vznikat už koncem šedesátých let. Přítomná kolekce osciluje svým vznikem mezi sedmdesátými a osmdesátými lety a logicky naplňuje dobový zájem převážně o expresivní a abstraktní díla předchozích desetiletí.

Přátelé znají Jiřího Koláře jako důsledně neústupného, orliho strážce vlastní představy poezie a pro básníka tím i lidské etiky. Hájí ji jako dravec svoji kořist. Bohumil Hrabal o Kolářovi nezapomíná připomenout, že se mu říkalo Klovačící orel.

Symbolika těchto ptačích pojmenování zdaleka nekončí. Nevidané možnosti kolážového umění představují každodenní touhu nalézat a zkoušet, jít za hranice samotné poezie, objevovat souvislosti v nadměrné míře zaujetí, do něhož se s neuvěřitelnou rychlostí vkrádá naléhavá inspirace všeho a vším.

Nejde jen o metaforu, když si uvědomíme, že Kolářův návrat do vlasti je vpravdě symbolickým naplněním Halasových prorockých slov „Já se tam vrátím“ - Kolář se vrací do vlasti jako do svého hnízda a vrací se proměněn zkušeností, že „příšery, které přitáhly, také odtáhly“. Halas mu tehdy předpověděl: „Vy se toho dožijete.“

Výstava zachází s moderním uměním velmi citlivě. Jsou představeny kromě velkých prostorových koláží (Ptačí hvězda se třípytem ptačích křidel jako zbytků nového stvoření) také „reprogramy“, jakési fragmenty důležitých vzkazů. Zpráva se v tomto ohledu koncentruje na počáteční proužek slavného díla a jeho konec. Dále jsou vystaveny tzv. „angažované koláže“, v nichž se např. Brancusiho klasické sochy proměňují v artefakty mexické kultury, zatímco sku-

tečná podoba plastiky je nabídnuta odkrytím svrchních listů. Takřka abstraktní podobu skýtá výřez *Zrození Venuše* od Botticelliho svým neobvyklým zpracováním. Hranice mezi starým a moderním uměním díky Kolářově vizím neexistují.

•••

Galerie Rudolfinum představuje luxusní projekt, který se svým významem zcela vymyká současné domácí výstavní aktivitě. **TVÁŘE A TĚLA ŘÍŠE STŘEDU** poprvé ve svém rozsahu mapuje čínské umění devadesátých let. Kupodivu se nesetkáváme s produkcí poznamenanou totalitním režimem v pravém slova smyslu. Čínské umění poslední doby je zcela ve znamení západních tendencí, ať už se to týká formálních hledisek nebo způsobu, jakým ironizuje mikroprostředí zalidněné lidové republiky. I takový příběh Maovy tváře ukazuje, jak se v Číně od roku 1949 a zejména v době „kulturní revoluce“ podařilo úplněji než v jakémkoliv jiném totalitním systému potlačit osobní subjektivitu jedince, kterou totálně nahradila jediná subjektivita vůdce. Nejen tento fakt, ale i jiné skutečnosti v zasvěcené studii v katalogu při-

pomíná u nás jediný expert na čínské a orientální umění Ladislav Kesner ml. Maova tvář se stala jakousi ikonou, transparentním znamením, s nímž se musí umělec chtít nechtě vypořádat sám soustavou možných uměleckých prostředků. Všudypřítomnost tohoto znaku a jeho zbožštění se proměňuje v jakýsi charakteristický totem, který už není vnímán ve své naléhavé politické řeči, ale je spíš nutnou kulísou. Ostatně citace čínských starých maleb v novém kontextu jsou vždy jakousi ironickou obžalobou západního pronikání skrze posvátnou a pověstnou zeď, jež se také stala symbolem neopakovatelných starých časů.

Dnešní Čína je již v zajetí reklamní mašinerie, stává se střetem světů dvou paradoxů - chudoby a esence materializovaného světa. Na tomto pozadí pak rostou sociální příběhy, které nám plejáda současných čínských umělců předkládá v patričně stravitelné podobě. Ostatně čínští malíři již dnes vystavují v Paříži a Tokiu, pronikají na přední místa světových výstav. Jejich základním tématem je nezastavitelný čas, který se v Říši středu neptá na počet ztrát a obětí.

Pět poznámek

k taškářskému článku, jehož titlek tvoří moje jméno, příjmení a tři tečky (viz Tvar č. 7/1997, s. 16), přece jen učinit musím.

Za první. Dovolil jsem si, jak patrně, přilížit: ve Slovníku českých spisovatelů od roku 1945 (Díl 1, A-L), kolektivním díle vypracovaném pod vedením Pavla Janouška, narazil jsem na chyby - a nenechal jsem si to pro sebe (viz Literární noviny č. 8/1997). Vypsáním deseti omylů, nepřesností či překlepů jsem upozornil, že heslo HANZELKA, Jiří je nepodařené a jen stěží použitelné. Janoušek píše, že jsem se zaměřil toliko na „část jednoho jediného hesla (cestopisné údaje [?! - J. S.] v hesle Hanzelka)“. To je tvrzení jaksi krátkonohé: vždyť každý, kdo mou glosu v Literárních novinách četl, mohl si ve Slovníku pohodlně ověřit, že ze čtyř částí slovníkového hesla (1. biografie, 2. charakteristika tvorby, 3. úplná bibliografie, 4. výběrová bibliografie kritické reflexe) týkaly se mnou reklamovaná nesrovnalosti části 1., 2. a 3.

Za druhé. Janoušek praví, že jsem „zpochybil použitelnost Slovníku vůbec“. To jsou věci! Je mi trapné citovat sebe sama, ale teď to udělat musím. Moje poznámka v Literárních novinách končí slovy:

„Tak je to tedy se Slovníkem českých spisovatelů od roku 1945. Abych nepřeháněl: s jedním heslem (na s. 230-231). Ale - jaká náhoda - zrovna s tím, které jsem v jisté chvíli velmi naléhavě potřeboval shledat bezvadným. Uvidím příště.“

Za třetí. Pavel Janoušek mi vytýká, že jsem neuvedl, či šifrou byl slovníkový text o Jiřím Hanzelkovi podepsán. Jméno autora, jehož heslo „bylo strháno“ (sic!), se mi prý „nehodilo do krámu“ („autor je pravidelným příspěvatelem Literárních novin“), však jsem, ví Janoušek, „chtěl zaútočit na někoho jiného“. Ach... Nechtěl jsem na nikoho „zaútočit“ (útok vypadá jinak), chtěl jsem se jen podělit o jednu nepříjemnou zkušenost. Bylo a je mi na mou duši jedno, zda pod slovníkovým heslem čtu šifru -med- nebo -red-, každé heslo vnímám v tomto případě jako „Janouškovo“, a to jednoduše proto, že jde o slovníkovou příručku, která vyšla pod Janouškovým jménem. Objevím-li na svém kajzrroku dejme tomu špatně stržený šos, obrátím se s reklamací na firmu, řeknu, Nehera (ač přímo

od pana Nehery není na kabátě ani steh - zrovna tak jako od Janouška není v jeho slovníkové příručce ani jedno heslo), bude mi lhostejné, který krejčík to pokazil. Podobně mne nezajímá, kdo udělal onu pravopisnou chybu v Janouškově článku, o němž hovořím (pro Janouška: když kritiku, tak „ztrháno“) - text považuji za jeho výtvar, tím pro mne vždy končí, věru nebudu pátrat (a v tom snad nejsem jako čtenář výjimečný), kdo vlastně nedával ve škole pozor: zda autor, redaktor, korektor či sazeč.

Za čtvrté. Pavel Janoušek uvádí, že jsem „jedno heslo - Koželuhová - psal (...) do Slovníku tak dlouho, až bylo pozdě“. Zase nepravda. Proč? Pavel Janoušek se na mne před časem obrátil zhruba těmito slovy: „Hele, nenapsal bys do našeho slovníku Koželuhovou? Zabýval ses jedním jejím dílem jako editor, tak snad o ní něco víš...“ Požádal jsem o čas na rozmyšlenou, protože jsem tušil úskalí: nebudu se moci dostat k některým důležitým pramenům. Když se ukázalo, že mé obavy jsou oprávněné (šlo především o pařížský časopis Návrh, který tehdy v našich veřejných knihovnách nebyl dostupný), řekl jsem Janouškovi, že do slovníkového hesla KOŽELUHOVÁ, Helena se za daných podmínek (tedy bez znalosti exilové publicistiky H. K.) pustit nemohu. To je celé. Žádnou smlouvu o vytvoření díla, dohodu o provedení práce apod. jsem s Ústavem pro českou literaturu neuzavřel, nepodepsal, žádný termín jsem nepřekročil.

Za páté. S plky k pivu, které si Pavel Janoušek ve svém článku neodpustil, polemiku nepovedu. Ani v hospodě.

JAROMÍR SLOMEK

Milý Jaromíre, velmi Ti děkuji za Tvou odpověď, neboť přesvědčivě ilustrovala mé výhrady vůči Tvé literárněkritické metodě. Nemohu si přesto odpustit dvě poznámky.

1. Tvá krejčovská argumentace je pouze pohádkou, kdežto zákon praví jinak: ten, kdo heslo napsal a v několika korekturách autorizoval, je podle autorského zákona - na rozdíl od šičky u pana Nehery - jediným autorem textu a plně za něj ručí. Byl to ostatně on, kdo podepsal s nakladatelem smlouvu a má všechna práva na jeho šíření. (Redakce má práva pouze na celek a na uspořádání.)

2. Dohodu o provedení práce s ÚČL nepodepsal žádný z autorů. Byl jsi to ostatně ty, Jaromíre, kdo mi vysvětlil, že bez Koželuhové nebude náš Slovník nikdy úplný, kdo mi slíbil její heslo a kdo si také vyžádal několik potvrzení, která mu měla usnadnit přístup k archivním materiálům. Pokud jsi ovšem nikdy neměl nic s heslem Koželuhová společného, pak jsi tato potvrzení vylákal podvodně a - co je horší - použil jsi je k nezákonnému klamání orgánů ministerstva vnitra.

S pozdravem „Hnidopyšství [sic!] je nejvyšší formou lidské inteligence!“

PAVEL JANOUŠEK

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Co čert chce

Obraz ještěrky odhazující v okamžiku vitálního ohrožení koncovou partii ocasu (existují specializované druhy hadů, které se tímto typem potravou přednostně živí) je vrcholně příznačný pro typickou situaci, kdy živé bytí je zahrnuto do úzkých a čeká se od něj obět. Nejen že se v anaximandrovském slova smyslu vynořujeme na svět na úkor a přes odpor jiných a tuto pokutu musíme jednou zaplatit, ale menší zálohy jsou od nás vybírány téměř každodenně v průběhu života. Mafie vybírající poplatky za „ochranu“ či stát inkasující daně jsou jen zjevným a triviálním případem čehosi obecného. Nejen konkrétní mocnosti, ale i různé abstraktní principy buší na naše dveře, aby si odnesly svůj tribut.

Antická tradice chápala některé z nich jako „bohy“ a věděla velmi dobře, že sice je principiálně možné upřít Jupiterovi krávu, i když má na ni podle svého vlastního měřítka „nárok“, ale že se pak nesmíme divit, vyhyne-li nám v nejbližším roce půl stáda na dobytčí mor. C. G. Jung a po něm např. Th. Dethlefsen tento princip v přístupu k světu často zdůrazňují, i když dotírající abstrakta jsou v naší době výrazně jiná než před dvěma tisíci lety. Každá věc na světě má svou cenu, a pokoušíme-li se ji získat „se slevou“ (nejsou právě zlevněné výprodeje něco pro naši dobu zcela typického?), vždy má celá záležitost nějaký háček, byť ne zcela prvoplánový a na první pohled zřetelný.

Polární způsob chápání světa a odlišování dobrého a zlého mají svá určitá úskalí (v některých jazycích, zejména archaických, se vyskytují označení polárních či alespoň relativně protikladných pojmů stejným či podobným slovem - řec. „pharmakon“ = jed i lék, lat. „altus“ = hluboký i vysoký, lat. „clam“ = tajně, skryté a „clamare“ = křičet atd.; v čínštině je údajně tento jev hojnější). Symbol je ostatně tím, co nonverbálně vyjadřuje napětí mezi polaritami i jejich jednotou. Uvržení do polarit a nutnosti rozhodování je i jeden z aspektů dědičného hříchu, lpícího na

těch, kteří se z jednoty a bezčasí vydělili, čím výrazněji, tím více. Ne daro je čert vybaven celou škálou symboliky pro polaritu a rozdvojení - rohy, vidle, kopyta, pentagram se dvěma hroty vzhůru. To skutečně „dábelské“ na světě je právě nutnost orientovat se a rozhodovat se ve světě přesyceném polaritami, přičemž rozhodování nutně vede k dalším komplikacím.

Křesťanství se svou vírou v možnost zbavit se či být zbaven dědičného hříchu, ontologického dluhu a polárního prožívání světa beze zbytku projevuje v této věci ve srovnání s jinými náboženstvími poněkud nezvyklý optimismus. Právě v jeho (a islámské) sféře vlivu jsou historicky nejčetnější pokusy o boj s jungovským stínem - mycením zla z kořene a systematické pěstování dober a ctností. Výsledky jsou dosti mrazivé a potvrzují lidovou moudrost o tom, že cesta do pekla je dlážděna dobrými předsevzetími - boj s ďáblem vedl k inkvizici a čarodějnickým procesům, v sekularizované formě pak třeba německá snaha o duchovní pozdvihnutí národa skončila nejhorším pádem. Eventuální volání po odhození polárního myšlení a návratu do ráje, v ekologických hnutích velmi časté, si neuvědomuje, že podobná akce není z principu možná a že pro naši kulturu je typické velmi rozsáhlé „přizívání“ polarit bez uvědomění, že růstem jednoho pólu někde vskrty roste i druhý a explozivně na nás vtrhne v okamžiku, kdy to nejméně čekáme. Antická tragédie mnohem lépe reflektovala lidskou vrženost do světa spojenou s nemožností vyhnout se zcela zlému. Teprve uvědomělé přijetí tohoto údělu jejími hrdiny vede k jejich vnitřnímu osvobození. Naše kultura v mnohem větším rozsahu věří, že zlému je možno se beze zbytku vyhnout, ať už v rovině etiky a jejich praktických příkazů, anebo v rovině technologů.

Dosáhnout se dá snad určitá redistribuce vin, to, že namísto oběti podstrčíme někoho jiného (už zvířecí oběti starověku představují obdobný krok). Uvědomíme si ceny jednoho každého zisku vede nakonec k pochopení naší participace na zlém

v nejširším měřítku a to zase otvírá možnost zabránit alespoň nejhoršímu, které přichází s naprostou pravidelností tehdy, kdy se snažíme zabránit zlému vůbec (dobré se stává ostatně rozlišitelné pouze pro toho, kdo zlé zažil). Skutečným zlem tedy je právě ona polarita, rozštěpenost a tento „čert“ si žádá svůj tribut, nemá-li nás odnést dírou ve stropě (staří talmudští rabíni se kupodivu snažili s ďáblem vést dialog, aby zlo zůstávalo v zorném poli, protože klesne-li pod obzor či je tam zahrnuto, mizí i jakákoli možnost je regulovat, držet na „malý plamen“).

C. G. Jung zdůrazňuje nutnost poznání vlastního stínu, mj. tím, že se k němu přihlásíme a najdeme pro něj laskavější pohled. Sv. Terezie z Avily byla ostatně toho mínění, že ďábel je proto smutný, že nemiluje sebe ani jiné.

Jedné podstaty...

Podobny jsou molekuly plynové k míčkům pružným ... parafráze k Luk 13:18-19

V běžné praxi se slovo symbol většinou používá pro zástupnou značku za něco jiného, třeba ve smyslu značek chemických či v lepším případě jako nonverbální (v typickém případě obrazová) alegorie - řeč je o jednom, myslí se však něco jiného. Původní význam řeckého slova „symbolon“ (od „symballein“ = společně se přihodit, padat vjedno) měl význam podobný Jungovu pojmu synchronicity - setkání dvou nebo více fenoménů, žádajících si společné interpretace, v čase či prostoru (setkání „náhodné“, nikoli předem naplánované). Symbol zprostředkuje něco, co není zprostředkovatelné slovy. Jung by řekl, že nonverbálně poukazuje k archetypům (a vyjadřuje napětí mezi polaritami). Archaická mysl nerozlišuje, či alespoň nerozlišuje úplně mezi věcí a výpovědí o ní, popř. mezi věcí a její cenou (ještě podle středověkých představ měla každá věc nejen své jedno správné jméno, poukazující k její podstatě, ale i jednu „spravedlivou“, jí příslušející cenu).

„Soupodstatnost“ může být nejrůznějšího typu a nejlépe vyplyne v známé hře „co by byl, kdyby byl...“, v níž mají účastníci uhádnout nějakou věc známou osobu podle charakteristik, vzniklých výpověďmi o tom, čím by byla, kdyby byla stromem, květinou, nápojem, zvířetem, látkou atd. Není asi lepšího modelu na nonverbální aspekt symbolu a představu „soupodstatnosti“, než je tento. Symboly nejsou

jen pevně dány tradicí, ale lze je nově nacházet a tvořit (původní význam slova „poiesis“ = tvorba). Například k zoomorfickým Kristovým symbolům sbe a beránkovi přidává Friedrich von Spee, německý barokní básník, i obraz srnce chyceného do oka a visícího na stromě. Rovněž alchymie o duši či romantická dílosodie a věda o přírodě mluví v obrazech a parabolách - jinak to v zásadě asi nejde.

S trochou nadsázky lze říci, že mýtus je symbolem rozšířeným o časovou dějovou dimenzi. Renesanční představy o astrologických signaturách zvířat, rostlin, kamenů atd. jsou z této kategorie jevů. Podle této logiky by měl v sobě např. kohout cosi z povahy marsovského či cesmína něco ze saturnského principu. Věci jsou majednou propojeny jinak, než jak jsme běžně zvyklí; poiesis je podle starých představ nejen tvořením, ale především nalézáním. Lze si představit svět propojený mnoha typy akuzálních souvislostí - psi mají mnoho z podoby svých pánů, staří manželé si „rostou do podoby“, v tvářích i mravech mnoha bližních rozeznáváme rysy určitých konkrétních zvířat, lidé s výrazným vztahem k odlehkým kulturám či dobám z nich mají v sobě i něco somatického...

Jiné typy vidění světa, než je náš novověký, měly či mohou mít tyto „poukazy“ či „podobnosti podstat“ za konstitutivní pro svou orientaci ve světě. I novověká věda ovšem myslí v metaforách - jiný typ poznávání světa snad ani neexistuje. Představy typu „hmotný bod“, „elektronový obal“, „hladina glukózy v krvi“ jsou ryze metaforické, ale je to sverzána metaforika, která se s jinými špatně snáší tak, jako se poetiky mezi sebou obecně špatně snášejí. Mezi metaforou a symbolem jsou ostatně plynulé přechody, i to, co metafora mezi sebou propojuje, je jakási „soupodstatné“ (metafora ovšem v typickém případě bývá verbální, ne pouze obrazová). Nejedná se tu zdaleka jen o přenašení významu, jak definice metafor nejčastěji zní (Z. Kratochvíl upozorňuje na půvabný a původní význam slova metafora v nové řečtině - stěhovací služba, dosl. přenašení).

Metaforika a symbolika souvisí i s archaickou výpovědí o tom, že podobné přitahuje podobné, a se sympatickou, zástupnou magií. Voda vyšplíchaná k přivolání deště či vosková figurka, zástupně pálená za účelem likvidace nepřítelů, předpokládají tento typ vazby. Náš způsob vnímání světa a zacházení se světem plně stojí na metaforách, podobnostech, symbolech - soupodstatnosti jsou i odkrývány a nahliženy, i do světa vnášeny a aktivně vytvářeny. Cokoli svázete, bude svázáno, cokoli rozvázete, bude rozvázáno.

Starosta

Starosta měl chvíli čas a tak se šel projít, přičemž si představoval, že je neděle, ačkoliv bylo pondělí. Nutno říci, že si to představoval jenom částečně a umírněně.

Teď, jak dělal starostu?

Potkal babku. Ta povídá: „Starosto, mám olejovou skvrnu v posteli. Myslím, že ještě z doby, kdy jsem chtěla být jeptiškou. Uděláš s tím něco?“

Starosta odpověděl: „Až bude zastupitelstvo.“

Šel dál a potkal traktoristu neboli potrubáře. Traktorista neboli potrubář povídá: „Starosto, spadly dráty a televize praskla a zhasla. Uděláš s tím něco?“

Starosta odsekl: „Až bude zastupitelstvo.“

Potrubář se nedůvěřivě roztekl, ježto byl velice obézní.

Starosta toho měl pro dnešek dost a vrátil se domů na dvorek, kde měl zároveň garáž. Dělal starostu, protože to nikdo nechtěl dělat.

Teď, jak dělal toho starostu?

Dvorek byl nažloutlý a v garáži měl starosta schovaný fotbal a jakéhosi psa.

Otevřel garáž a pes nikde. Byl tam jenom fotbal a skoro se nehýbal. Svrběl. Starosta přemýšlel, kam se pes mohl podít a najednou si všiml, že se na něj dívá z vikýře, z půdy. Asi tam vylezl. Teda, nebyl to pořádný vikýř, jenom taková zkosená rovina s malou pavučinou místo závojičky.

Ale co byste chtěli po tolika letech normalizace?

Pes měl v tu chvíli - ale jenom v tu chvíli - výraz rajčete a starosta se příšerně lekl. Naštěstí to netrvalo dlouho a pes opět normálně fousatě čuměl. Přitom čile pohnul hlavou a tlamou do strany, jak to psi dělávají. Starosta se uklidnil a chtěl vytáhnout fotbal z garáže, aby přestalo to škvíkání, ale někdo zabušil na taková ta šedozeleň vrata, co měl starosta vedle baráku, takže to dělalo ten dvorek kolem dokola, vlastně do pravého úhlu. Mlátili jak blbí.

Starosta musel vrata otevřít, poněvadž to šlo ztěžka, poněvadž vůbec nejzdil autem a chodil na dvorek z kuchyně.

Před vraty stál Šámal.

„Ty, starosto,“ povídá, „co je s tím barákem?“

Šámal chtěl totiž od obce odkoupit takový zchátralý barák a upravit ho na kuželnu nebo na bordel nebo na muzeum sladovnictví.

„Zejtra to budem projednávat,“ odpověděl starosta a Šámal spokojeně odešel. Jenže starosta neměl kam spokojeně odejít

a navíc, jakmile vyslovil to zejtra, ucítil, že se mu nějak zalomil jazyk a v hlavě, jako za čelem, mu začalo šumět, jako když splachují záchod.

Rychle uvažoval, jestli pes je ještě pořád ve vikýři, ale bylo jasné, že celkem nemá kam jít. Takže jestli byl v vikýři nebo v garáži, vycházelo to na stejno.

Starosta si šel raději lehnout. Jak tak leží a dívá se do stropu jako do zasádrované dálky, fotbal potichu vylezl z garáže a vlezl do televize. Sama se pustila. Nebo ji starosta možná pustil dálkovým ovládačem.

Fotbalisté se začali míhat.

Starosta uvažoval, jestli má jít pro psa na půdu, ale pak ho napadlo: Co když tam pes už není?

A tak to šlo pořád dokola.

Velitel

„Tak vy tvrdíte,“ křičel velitel na vojáka, „že se vám u našeho útvaru nelíbí.“

„No,“ řekl rozpačitě voják, „já jsem to tak nemyslel, pane veliteli, to je tím, že nemám huďbní sluch a nepoužil jsem při řeči správné intonace. Mám s tím pořád potíže.“

„Cože? A co ty červené uši připomínající ředkvičky? Ukazují jasně, že huďbní sluch máte, anebo že jste ho nanejvýše ztratili v poslední době, snad, když jsme přebírali to zelí!“

Voják ani nedutal, jeho dobře rostlá hlava se odrážela na pozadí kovově modré oblohy. Stál nad velitelem, který ležel na chlupaté dece - z níž zvláště k večeru rád vylézal - u lesa.

„Ukažte mi vaše trenýrky!“ poručil vojínovi.

Voják mu tedy s určitou zdrženlivostí, danou snad jeho lašským původem, ukázal své řvavě bílé trenýrky se žlutooranžovými pruhy.

„Rád bych si na vaše trenýrky posvítil v noci petrolejovou lampou,“ poznamenal chraplavě velitel, „kdoví, co bych potom uviděl.“

„Líbí se vám mé svalnaté nohy, pane veliteli?“ odvážil se otázku voják.

„Ne,“ řekl příškrčeným hlasem velitel, „já mám raději vychrtlé, kožnaté, slachovité vojáky, na kterých vystupují příslušné kostní výčnělky.“

Vymotal se už skoro úplně z deky, nejistě se kymácel na svých třech pokřivených nožkách. Dvě měl upevněné v oblasti kyčlí a třetí, dřevěnou, v pupku. Už se tak narodil, proto se stal velitelem. Zpočátku si dřevěnou pupečnici čili hálku čili bardzonohu pestře pomalovával fermezovými barvičkami, ale od té doby, co ho přemístili k bojovému útvaru na úpatí pohraničních velikánů, na to rezignoval a dával přednost strohé a řízné kombinaci nevýrazné běžové a travní zeleně.

Když se osvobodil z chlupaté deky, přestal ho voják zajímat. Velitel si totiž potřeboval vykloktat. Kolem poledne si vždy potřeboval vykloktat. Mávl rukou:

„Hlaste se u velitele čtyry a žádejte kázeňský trest.“

Načež mohl voják sledovat, jak příkře-ná, hranatě špičatá postavička po několika úvodních, tlučně chrastivých zvucích nabrala rychlost a zmizela tři sta metrů odtud ve štábní budově, která byla kupodivu přízemní, i když kolem ní před časem vysadili pošmourné topoly.

Z kloktání k velitelově vzteku nebylo ale nic. Ve štábní budově ho očekávali tři vážní páni z ministerstva.

Drželi listiny a sešity. „To jste vy?“ řekli mrzutě. „Máme tady slovanské tance čili vyjmenovaná slova. Ovládáte to?“

Velitel nervózně nahlédl do pečlivě nalinkovaných starých sešitů se žlutým papírem, který byl právě tak zašlý jako snopy šnitlichu v pondělí. Co viděl: Rainey na yamazě jak jede do zatáčky. Hocking jak večerí. Agostini na yamazě jak jede do zatáčky. Hocking jak večerí. Mang na hondě jak jede do - kopce. Hocking jak večerí.

Sakra.

„Dejte to sem!“ vytrhl vztekle sešity jednomu z pánů. Nechali ho být, protože už ho znali, koneckonců byl pro ně tady nepostradatelný, měl zkušenosti. Jak byli pryč, zkusil si vykloktat, ale zase z toho nic nebylo, protože dostal pálení žáhy. Hučivě vydechl, aby se uklidnil. „Dupej na noty,“ opakoval si. „Dup, dup, dupej na noty. Hu. Hu. Hu.“ S námahou se motal po kanceláři, ztěžka napadaje na oprýskanou bardzonohu. Lépe se orientoval v chlupaté dece u lesa nežli ve své kanceláři. Konečně dorazil k bubnům a začal bubnovat. Zpočátku neobratně, pak stále nevidoměji, takže zakrátko se celou budo-

vou neslo pohlavní dunění. Vojáci u útvaru se zděšeně zastavovali se svými dětskými trakárky a kastrovacími noži, které si neustále zimničně vyměňovali tak, že si je přehazovali z ruky do ruky. Skotácká síla zatřásla v perutnatém rozpažení bezovými keři, do žluta zašlými vedle páchnoucí jídelny.

„Dup, dup, dupej na nohu! Dup, dup, dupej na noty! Dup, dup, dupej na noty! Sakra. Znovu: Dup, dup, dupej na noty! Dup, dup, dupej na noty!“

21. 5. 1993

Do divadla!

„Tu růžičku si s sebou neber,“ řekli mu. „Jakou růžičku? A kam?“

„Čajohybrid světla běžový. A na koncert.“

Šel totiž na koncert. To se dělá tak, že se počká nežli nastane večer a pak jdeme rozbrědlým, blátivým sněhem - zvláště když jsme dítě - do divadla na pastičky na myši.

Ale nejsou tam pouze pastičky, nýbrž také vodotrysk.

Růžičku s sebou - pokud sami nejsme růžička? - a čumíme.

Co vidíme?

Tak vidíme fo-a-jé, což se dá popsat jako obrovská hala, dole udělali jezírko a okolo zárovičky - to je ten vodotrysk - a vedle je pastička na myši a ta zpívá operu. Udělá hlasitě CVAK, toť opera. Rozlehne se to po celém divadle a člověku zvoní v uších a prchá před tím někam nahoru, pod strop s vymalovanými prdeláči.

„Jenže ten vodotrysk je vařící a kuchař v něm dělá knedle.“

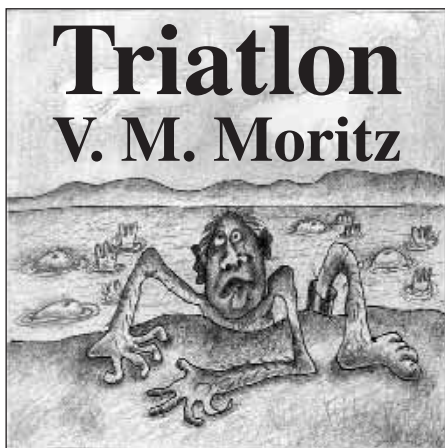
„Jo, jo, dělá v něm knedle.“

„Doprčic.“

„Jenže napřed tam musíme dojet.“

Což o to, ale ten kuchař s jeho knedlemi teď večer, on je masitý, mlók toho fo-a-jé, chvíli dělá knedle a kloktá je a ony mu spálí hubu tam vzadu, a chvíli je malý, černý obojživelník na podlaze, rozpleskle tam nic nedělá, leží.

Jenže s divadlem sousedí obrovský sklad, budova jako bramborový hangár - na půdě sám sobě pro radost roste celer - vůbec v ní není žádný kuchař, natož fo-a-jé, natož pastička... Počkat, pastička by tam být mohla.



Pan Prag zasmušně hleděl z okna své mansardy obrácené do obnažené zdi, jež se tyčila až k nebesům. Celková atmosféra jak jeho, tak i místnosti budila dojem ponuřlosti.

„Potvora jedna!“ šeptal si sám sobě, stále vyhlížeje do obnažených cihel.

Pak se otočil o 90 stupňů a jeho zrak spočinul na protější zdi, na které visel obrázek malebné dívky v objetí jeho, pana Praga. Na tváři se mu objevila slza, když tu náhle z protějšího pokoje se přes zeď ozvalo:

„Pane Prag, co byste napsal do křížovky anglicko-italsky starý na čtyři?“

Jakmile dopadla poslední slabika na jeho hlavu, v místnosti se objevilo ještě větší ponuro. Pan Prag si sáhl na zpoceně čelo

a zařval: „Nevím, pane Moritzi“ a věnoval se dále smutnému přemítání.

„Přece OLDO,“ ozvalo se za stěnou.

Pan Prag se nořil více a více do svých smutných představ. Kde jsou ty časy, kdy před lety založil klub triatlonistů, ty krásné časy, kdy do jeho družstva vstoupila krásná a urostlá Tragédie, ta, do které se na první pohled zamiloval, kdy se spolu toulali po trénincích po nábřeží, parcích, jak ji poprvé pozval sem, a kdy panu Moritzovi předem zaplatil noclehárnu, aby mu Tragédie neutekla. Jak šťastně se spolu stýkali, sladice si svoji lásku častými polibky...

A pak, před nedávnem, jak vzal do klubu, který včetně Tragédie čítal 25 členů, toho zloducha Jaroslava Kalvodu.

Proč to vlastně udělal? Proč neposlechl pana Moritze, který mu již tehdy řekl, aby jej nebral, protože už jméno je mu podezřelé? Ano, poprvé promluvil pan Moritz tehdy rozumně. Pozdě, pozdě.

Zabědoval a druhá slza mu skanula z oka. Jak naivně hleděl na ty dva, jak se spolu při trénincích slovem kontaktují... V domněni, že mezi nimi vykvetlo pouze ryzí kamarádství.

„A vidíš,“ odvětil si, „z ryzího kamarádství vznikla ryzí láska.“

Tragédie se odstěhovala ke Kalvodovi a on se na tu poušť musí dívat, protože Kalvoda jediný svými výkony drží družstvo na hladině.

Pak se mu náhle vyjasnilo čelo. „Budou potřebovat Kalvodu pouze do zítřka! Vy-

hraje nám závod a pak, pak ho vyrazím z družstva i s Tragédií,“ a vesele si zamnul ruce.

„No jo, ale jak toho grázla potrestám?“ řekl si a čelo se mu opět zakabonilo.

„Smrt! Smrt jedině jej může zavraždit, ale jak jej zbavit života?“

Pan Moritz právě dokončoval křížovku s tajenkou, když tu náhle se ozvalo nesmělé zaklepání na dveře.

„Dále...“

Pan Prag nesměle vstoupil.

„Pane Moritz, chtěl bych vás pop...“

„Pane Pragu, co byste napsal do křížovky... Ještě nevím, jak bych to sesumíroval. Představte si lidi, kteří nechodí... Představte si, že kina by byla povinná jako školy, a jak byste řekl člověku, který nechodí pravidelně na osmou do kina?“

„Nevím,“ odpověděl pan Prag, usedaje na letištní postel.

„No přece zabijáci!!!“ vykřikl nadšen pan Moritz.

„Tak tohohle vola teď mám žádat o radu, jak zlikvidovat Kalvodu,“ řekl si zdrceně pan Prag a jeho nešťastný zrak spočinul na bezelstné, bradkou pokryté tváři páně Moritzově.

„Pane Moritz, nezlobte se, ale já jsem nepřišel kvůli vašim geniálním křížovkám, já vás chci poprosit o radu.“

„Tedy ven s tím.“

„Víte, pane Moritz, víte, že mi ten Kalvoda přebral moji Tragédii.“

„Vaši Tragédii znám,“ zasvěceně odpověděl pan Moritz a jeho obličej se soustředil, „no a?“

„Víte, chci se ho zbavit, chci ho zabít, rozčtvrtit, zavraždit...“ vysypalo se z něj jako z mohutného vodopádu.

„Počkejte!“ zarazil jej pan Moritz. „Klid, klid! Tak vy jej chcete zamordovat. A víte, že to není tak jednoduché? Vždyť by vás, jak vás znám, za chvíli chytli a co bych si tady počal sám?“

„Ale já bych se vás na 10 let zbavil,“ řekl si v duchu pan Prag, ale tuto myšlenku hned zapudil.

„Pane Pragu, už to mám!“ vykřikl náhle pan Moritz.

„Co?“

„Jak na to s tou vraždou! Podívejte se, vy jste kapitán triatlonistů.“



H r b á č

Mezitím v divadle začne koncert, poněvadž operu jsme již slyšeli. Koncert spočívá v tom, že chlapi s fagoty a s hornami vlezou na takové ty balkony a troubí na sebe jak pitomí (tomu se říká ČAJKA), přitom občas některý spadne do hlediště, k čemuž obecnost zahučí úžasem, ale nikdo nepošle pro sanitku, nechají ho tam ležet a on heká a dodělává, což se od něj právě čeká a zatím ti ostatní fagotisté a hornisté dále bučí a mečí na své nástroje - nezapírám, že jednak stakatově, jednak v pěkně falešných triolách - načez pozor, přichází trubka!

Trubka zatroubí tak zlatě, platinově, vodovodně - větrně a šulácky, že spadnou i zbylí hráči a ten blbec s těmi tympány v orchestřišti jenom jednou bouchne a už je taky v pivě, všichni jsou hnědě a skleněně v pivě a opatrně na ně naspeme kmín, je to tiché spání.

Úplně ticho po koncertě, ten pochopitelně nikde nebyl, to jest zůstal na místě, všichni jsou i s kmínem v pivě.

Nyní nastává rozhlížení se po divadle, hledištěm chodí takový pán a vnučuje všem vstupenku do fo-a-jé, což se dalo čekat, a kdo by si troufnul odmítnout ho, když se umí zatvářít tak hrozně nepřijemně, on maturoval ještě v době, kdy předsedou maturitní komise byl tuleň bajkalský anebo Konrád Henlein anebo ještě lépe antoušek.

Tak, a jak se jde do toho divadla, to už jsme říkali, ale jde se tak, že se vydrhne ksicht kartáčkem na mýdlo, které strašně štípe do očí (doprčíc), boltce se vytřou růžovou rtěnkou (doprčíc), košile se zapne tím límečkem, co tlačí do krku knoflíčkem jako kovová masačka do bílé mrtvolky (doprčíc), nasadí se takový škrábavý, černošedý gatě (doprčíc) a pak se jde rači spát rovnou do postele.

Jo-
Jo a představení se menovalo KONTUMACE.

únor 1997

Mléč

„Jdu si hrát,“ oznámil kluk a šel si hrát. Odpověděli mu, jak se dalo čekat, to znamená zpola chlácholivě a zpola lhostejně, možná dokonce uvažoval, jestli neměl zaslechnout ještě něco dalšího, a nebyl si

jist, zda to není to, čeho se vlastně nezřetelně bojí.

Měl obě ruce a obě nohy - jako většina dětí - a byl lehký. Jeho energie tékaly jako výbušný a hořlavý plyn, ten z medvídka a ze sladkých rynglů. Nevěděl, co je to přesnost a nepotřeboval ji, líbily se mu skvrny na zdech. Zatímco některé připomínaly zájce či vojáka měnícího se v lampu, jiné byly nepochybným traktorem anebo tankem, který má místo motoru seník.

A všechno v omítce spojoval do příběhu stejně tak čubčího jako pavího světlobytný dým. Domy stály proti sobě a nejpříznačnější na nich byly oblé pavlače, vlastně terasy na přechodu ke korytům, což nikoho nenechávalo na pochybách o tom, že se nejedná o vulgární pavlačák, každý viděl, že jde o dva domy oddělené zatravněným polodvorem, které se jeden ve druhém zálibně zhlížely jako v zrcadle. Jací lidé v nich žili a bydleli? Svěho času docela obyčejní - jak to umožnila doba.

Kluk si šel hrát dozadu, kde měl svá zákoutí. Prádelna a sklepy jej hlídaly stejně jako bezy a škumpy. Nevzdaloval se příliš ze stínu domu. Jednou z věcí, kterými se při hře zabýval, byla tlama, přesněji řečeno různé tlamy. Nešlo ani tak o tlamy zvířecí, spíše o tlamu trouby na pečení nebo tlamu okenice, něco, čím nejsme kousnuti, ale zvání k pohledu jinam... ale tím přece jen chňapnutí. - Samozřejmě se pohyboval rychle a všechna ta propadliště oddaloval tak, aby měla vztek, že jim unikl před nosem, vlastně před tlamou a před dekle. - A protože nebyl ještě ani trochu starý, mohl se smát úplně svobodně, ne vítězně, ale šťastně, a tlamy jen vyfukovaly prach jako vonná koření.

Nevěděl, jak velké je slunce, dokonce ani jak velký je dům, protože se ještě neučil geometrii, poznával však dobře mnoho pyšných i znenáhlých prolínání, posuny bitev, hudeb i polívek, jimiž prokmitávají jazyky světů z nedostatku jiné příležitosti nazývaných pohádkami. Pohádky k němu přicházely, když mu je četli, ale toto oddělování snášel velice dobře, protože nemusel cestovat, stačilo mu dokonce, když jen trochu popolezl. Dávno chodil dobře, takže v případě kotrmelce nebo převalení si to vychutnával jako návrat do minulosti, tentokrát ví-

tězoslavný. Ale nepřemýšlel nad tím, jak chodí, úsilí jej stálo, když chtěl dobře běžet. Zalezl si ke staré bedně, kterou v zákoutí kdysi nechali, a dovolil nebi, ať na něj zívá mezerami ve vzrostlých keřích, příkopnících, svědčících mŕově záclony!

Zakašlal, protože se chystal mluvit, spustil: „A tady toho zabijte, protože ho pokousal pes. Vidíte, jakou má červenou čepičku do špičata? Je to zkažený bojovník.“

„Zkažený!“ zařvaly keře ve mnoha patrech zaprášených větví.

„Gaťataňána,“ dodal kluk a strčil pod prasklou sklenku od hořice jednoho z piňdourů ze hry Člověče nezlob se, které vzal s sebou. Sklenka představovala vězení, do něhož se dalo hledět na odsouzenec. Kluk měl v zákoutí schovánu - přesněji řečeno pohozenu - lopatku, kterou rád hloubil díru a do té odsouzenec spouštěl a cpal jej do dalších postranních chodbiček, jimiž trestanec úspěšně prchal, a později se pomocí nití dopouštěl horolezeckých dobrodružství v dolních patrech keřů, kam dítě dosáhl.

„A teď skočím dolů,“ oznámil, když byl vysazen na větev. Kluk jej tedy shodil a nit figurku zadržela, zhoupla se, počala trochu kmitat - vtom si však strůjce jejího osudu povšiml škaredě nahrbené housenky píďalky, která se zuřivě rozkývala. Nevěděl, co to přesně je, zaražen i uražen si odešel sednout zpátky k bedně a zoufale uvažoval, jestli si bude moci u keře ještě někdy hrát,

když tam lezou takoví škaredí brouci. Pak ale vstal a pokoušel se prutem smést píďalku na zem, kde by ji rozlápl, ale znovu odešel předčasně poražen, protože housenka se držela větvičky nečekaně pevně, z čehož podvědomě usoudil, že má „drápy“. (Dokonce spáry?) Teď mu již vyložené naskočila husí kůže po celém těle, zahodil smutně prut, vzal panáčka i hořičnou sklínku a vrátil se domů. Tady připadl na myšlenku, že měl na brouka použít lopatku, kterou by se mu ho určitě podařilo přeseknout. Lehl si na koberec a uklidněn rozstavoval autička, celý nedočkavý, až se do nich neukázněně vlije příběh jeho rukou a rozfofrované hlavičky. Obvykle se při této činnosti dostal úplně do varu.

Náhle však vpadl do jeho světa zvláštní zvuk. Kdesi nad městem křížovalo nebe letadlo a soudě podle pomalého vodopádu jemných, vzdušných barytonových tónů, nemělo nijak naspěch. Kluk se očarovane zaposlouchal do tohoto lhostejného, neumyslného a zároveň svrchované podmanivého koncertu bez začátku a konce, jemuž se v pozdějším jeho životě měly podobat už jenom zážitky s některými zvuky syntezátoru, ty ale nikdy nepřicházely natolik shora a všemi okny současně. A nebyly ani tak skořicově hřejivé.

Zvuk jej občas zastihoval i venku v zákoutí a vždy mu připadalo, že skrze něj může vnímat jakousi zvolna se rozkládající blaženost. Kdyby byl kluk větší a pořádkumilovnější, možná by si zjistil letový řád linek tohoto stroje a vychutnával by už dopředu nadcházející tah zbožňovaného zvuku. Bylo mu však souzeno zůstat pouhým mistrem těsných uniků z dosahu přirážejících deklů.

leden-únor 1997



Ladislav Čepelák, „Pole – horizont I.“, akvatinata, 1996

„To jo...“

„Pak není pro vás problém prohodit disciplíny.“

„Tomu nerozumím,“ řekl nechápavě pan Prag.

„Kdysi dávno,“ pokračoval ve svém vysvětlování pan Moritz, „ve svém dětství jsem si prohlížel komiks od pana Foglara a ten komiks vyprávěl o tom, jak Rychlé šípy nabádají nesvědčivého sportovního hochy, aby po volejbalovém vyčerpávajícím výkonu neskákal uhrátý do vody. On neposlechl a do té vody skočil.“

„A jak to dopadlo?“ zeptal se zvědavě pan Prag.

„No jak to mohlo dopadnout... Blbě. Srdece to nevydrželo a on utonul. Už chápete?“

„Ne, nechápu...“

„Pane Prag, proboha. Jestliže vaši sportovci poběží nejprve maraton, pak bude následovat plavání... Už chápete?“

„Aha!!!“ vykřikl pan Prag. „No jo, ale zahyne jich všech 25.“

„Včetně Kalvody! Včetně Kalvody, pane Pragu. A hlavně o toho vám jde!“

Pan Moritz se náhle zamyslel a zeptal se: „A co míníte dělat s Tragédií?“

„Tragédie se toho závodu nezúčastní. Dám jí před závodem projímadlo.“

„Výborně, pane Pragu.“

Pan Prag se vesele zvedl z letištní postele a stejně tak kráčel ke dveřím.

„Tedy, řeknu vám, pane Moritz. A držte mi palce.“

V momentě, kdy zavíral dveře páně Moritzova pokoje, v duchu si řekl: „Není tak blbý, jak vypadá.“

Druhého dne po ukončení vítězného závodu družstvo pana Praga sklízelo zasloužené ovace. Jaroslav Kalvoda byl toho dne ještě více nafouknutý nežli dříve, protože skutečně jeho zásluhou jeho družstvo získalo vítězství. Také Tragédie na něho hleděla s větším zálibením.

Další den se družstvo v poledních hodinách setkalo k tréninku. Pan Prag se lítostivě rozhlédl svým zrakem ještě naposledy po svých sportovních kamarádech, mimo Kalvodu. Jediná Tragédie chyběla, omluvivši se z důvodů zdravotních.

„Tak přátelé,“ započal svůj projev pan Prag, „dneškem počínaje měním disciplíny. Nejprve si zaběhnete maraton a pak si zaplavete těch svých pár kilometrů...“



Ejhle člověk!

Když byl Vladimír Merta folkáčem number one a chodilo se na něj nejen kvůli hraní, ale i kvůli jeho hlodům, říkal taky tuto historku: V televizi se setkal redaktor, který neuměl říci er, s traktoristou, který taky neuměl říci er, a jak se tak vzájemně snažili, aby se těch slov s er vyvarovali, tak se jim ta slova s er čím dál tím víc hrnula do huby a oni na sebe strašně vrčeli. Tehdy se mi to moc líbilo z důvodů formálních - někdo na veřejnosti mluvil o tom, že se do huby hrnula slova a bylo to o televizi, tedy vlastně proti establishmentu. Dnes se mi to líbí z důvodů obsahových. Čím více se něčeho snažíme zbavit, tím více se nás to drží a tím více to námi pro-

stupuje. Začátkem letošního roku se mi do huby nahrnulo slovo „prostě“ a já ho musím prostě pořád používat, vycpávat s ním prostě podvyživená ramena mého řečového projevu. Prostě se s tím „prostě“ nedovedu vypořádat. Je to prostě takový vir v řeči, asi bych prostě potřeboval projet hlavu nějakým antivirovým programem, jenže otázka prostě zní, zda bych třeba prostě ještě vůbec byl schopen mluvit. Asi budu muset prostě připravit nějaký ten balíček souborů opatření, protože to prostě obecně není pouze můj problém. Prostě nejde jen o to „prostě“...

Ejhle člověk! Za 1 944 600 minut začíná 21. století.

(Ilustrace V. M. Moritz)

Knihy

Síla prázdnoty

První publikace, již se v češtině dostává **Simone Weilové**, je počinem velice šťastným (**Dobro, mez a rovnováha /výbor ze Sešitů**, překlad z francouzštiny, edice a doslov Věra Formánková, Mladá fronta 1996). Těž díky ruce editorčině: Věra Formánková dokázala skloubit časový zřetel se zřeteltem tematickým a představit tak Weilovou v šíři i ve vývoji. Nadto tam, kde by se deníkový zápisek jevil příliš torzovitý, dává mu editorka do poznámky pod čarou kontextové ukotvení: komentář, příbuznou myšlenku z jiné části díla či překladatelskou glosu. Soulad, který tak vytváří se svou francouzskou autorkou, jde nad rámec pouhé profesionální pečlivosti. Jsme tu zasaženi souzněním daleko hlubším.

Simone Weilová (1909 - 1943) toho za svůj krátký život stačila stihnout mnoho: ač Židovka, s vírou svých předků se rozešla, vystudovala filozofii, odbyla si okouzlení Lvem Trockým, prošla anarchismem, angažovala se v dělnickém hnutí, jako žurnalistka se účastnila španělské občanské války, posléze konvertovala ke katolictví (křest však odmítla), po obsazení Francie Němci odjela do USA a posléze do Anglie, kde v roce 1943 umírá na tuberkulózu. - Myšlení i život této francouzské myslitelky v sobě spojují angažmá na každodenních událostech s prvky výsostné mystiky. Nadto je u ní patrné, jak prvotní levicovost přechází v pojetí zodpovědnosti, které je založeno na osobním přístupu a na hodnotách zcela vzdálených čemukoliv sociálnímu. Žádná kolektivita a politický program z nás nesejme potřebu metafyzického tázání; a v něm se nacházíme každý sám za sebe. - Spodním proudem myšlení Simony Weilové je platonismus. Autorka trvá na Bohu jako na neotřesitelném principu a úběžníku našeho bytí („*Pouze Bůh stojí za to, abychom se o něj zajímali, a naprosto nic jiného.*“), přičemž bytí je jí vždy souladem toho, co je, a toho, co není, a co si je proto nutno - po způsobu mystiků - teprve vydobýt. Velice systematickou část autorčina myšlení tvoří úvahy o negativitě a o nic: „*negace je průchodem k věčnému.*“ A jinde, už v dikci zcela platonské: „*Nic z toho, co existuje, není hodno lásky naprosto. Je tedy zapotřebí milovat to, co neexistuje.*“ I čas, jímž žijeme, nemá smysl ze sebe samého: „*Tady na zemi žijeme ve směsi času a věčnosti. Peklo by bylo čistý čas.*“ Představou *čistého času* se ocitá Weilová blízko Beckettovi, dokonce Beckettovi stejné doby (jeho první román *Murphy*, 1938): *Murphy* si konstruuje představu času, z něhož nelze utéct, který se reprodukuje sám sebou a v němž tedy mizí hranice mezi vznikem a zánikem. V takovémto času se též nelze vyklonit do „jakoby“ a zvrátit věc v její opak; vše se stává faktem a zároveň vše se prolnulo s nic: „*Zde nebyl svobodný, ale byl pouze atomem v temnu absolutní svobody.*“ Ne náhodou proto Weilová žádá na umění, aby našim smyslům zpřístupňovalo právě prostor a čas. Rečeno jinak: umění má činit prostor a čas lidskými, ale to nestačí: svého pravého určení se dopracovává až tehdy, když se tento lidský rozměr stává zároveň obecným, tedy když se dokáže „*obklopit konečně neomezeným.*“ Krása a vůbec estetický postoj nespočívají v psychologické introspekci (krása není pocit) ani v proměně obrazu za koncept a kategorii, ale v kontemplaci, tj. v účastném a aktivním sdílení. Do krásy - prvek hermeneutický - se nevchází v modu „já“ („*tělo v nás říká [...] já*“), ani „my“ („*dábel říká my anebo já s aureolou my*“), ale v modu „ty“ - a to spíše než jiné „já“ je způsobem, jak z vlastního „já“ vykročit a jak se dopnout čehosi společného: „*Umělecké dílo má autora, a přece je-li dokonalé, má v sobě něco bytostně anonymního. Napodobuje anonymitu umění božího.*“

Weilová ve svých zápiscích provádí svého druhu fenomenologii čtení, proměňuje ho v jakýsi obecný postoj či spíše stav pomezí, v němž sami sebe opouštíme, aniž současně přestáváme být sebou. „Čtení. *Dány jsou nám (v určitém smyslu) pouze vjemy, a at děláme cokoli, nikdy, nikdy nemůžeme myslet (v určitém smyslu) nic jině-*

ho než vjemy. Ale vjemy nikdy nemůžeme myslet, čteme skrze ně. Co čteme? Ne co se nám zlíbí. A také ne něco, co by na nás nějak nezáviselo.“ Vystává řetězec otázek: Myslíme jen skrze vidění (vjemy)? A lze potom myslet pojem, když se setkáváme pouze s vjemy? Jenomže s vjemy se setkáváme jen jako se zprostředkovateli něčeho jiného (vjem reprezentuje něco mimo sebe). A jakou skutečnost vlastně svým myšlením zasahujeme? Lze myslet toliko nic? I tady se vrací problém Boha a prázdnoty, stejně jako otázka času: čtení je čas, který jsme si získali pro sebe, ale zároveň čas, který nám tímto přestává patřit. Na jiném místě Weilová rozpracovává tentýž problém do čtyřstupňovité systematiky: „*Vrstvené čtení: za vjemem čistá nutnost, za nutností čistý řád, za řádem čistá Boha.*“ Tedy: čtení jako cesta a zároveň jako akt, v němž se musíme svou myslí otevřít prázdnotě - v ní jedině je možné přijmout milost; a ta už nezáleží na nás. Čtení se tak pro Weilovou stává uměním rovnováhy, v níž i sami sebe dokážeme nahlédnout jen jako jedny z možných. Je to jakási teologizovaná hermeneutika: účast, jejíž nejvyšší setkání je dáno. Nebo spíše hermeneutizovaná teologie?: Bůh není apriorní jistinou, ale vždy jen pobídkou k vyšší míře kontemplance, tj. k přijetí větší míry prázdna.

Hodně ze svých zápisků nechává Weilová nedoslovených. I z jejího způsobu psaní se zračí to, co se tak často stává tématem úvahy: síla nicoty a prázdna. Občas se její úvaha odvíjí jen v pouhých výčtech či v nominálních větách. Mnoho se říká jakoby s posvěcením posledního slova, slova-gnómy, jiné zase jen tak zkusmo, na zálohu, s nadějí, že další variace pokročí dále. Vůbec i tento rytmus psaní, ona nestejnost uvažování a různá míra obecnosti vstupují do úvahy jako jisté nepřímé téma: činí způsob Simone Weilové - v podobnosti např. se zápisky L. Wittgensteina - daleko tělesnějším, více závislým na čase, v němž vzniká, aniž tento čas bere svou určitost z dějinných událostí. Jde o časovost danou pevným přílntím k rytmu uvažování. - Mnohé ze zápisků se osvětluje navzájem. Je to jako v krasohledu: stále totéž, ale vždy v jiné konfiguraci. I při metafyzickém absolutismu, jímž autorka zdolává to lidsky nejzákladnější, je tu přítomno stále rozlišování a schopnost dalších a dalších precizací. Těžko říct, co je více estetické a co zase teologické, kde převládá spíše vůle k mystickému vyvanutí a kde trůní pevné ratio. Nad uvažováním „na téma“ vládne u Simone Weilové úvaha z daleko niternější potřeby. To nejryzejší se tak často narodí v závětrí záměru. Ale na druhé straně: autorka se nenechává vést splyvavou evokací pocitů a chvilkových nálad. Její psaní prochází sítím logu a z ničeho se mu neslevuje. Přes všechnu zápiskovou nezávaznost je to psaní myslitelsky přísné.

JIŘÍ TRÁVNÍČEK

Monografie v uzavřeném prostoru

Pražské nakladatelství H & H vydalo ve své „bílé“ edici Profily další, již čtvrtý svazek této knižní řady - portrét **EGONA HOSTOVSKÉHO**, jež napsal mladší českobudějovický bohémista **Vladimír Papoušek**. Badatel se zabývá spisovatelovou tvorbou řadu roků a obhájil analogicky zaměřenou disertační práci; je též autorem několika studií o Egonu Hostovském (některé z nich byly uveřejněny i v Tvaru).

Papouškova monografie vyšla s vrocením 1996, není však přesněji datována a lze jen odhadovat, kdy přibližně mohla být dokončena: snad před třemi lety? Mezitím se totiž i v domácím literárním myšlení o Egonu Hostovském a ve sféře vydávání jeho knih pohnuly ledy, takže tato vědecká práce vstupuje do kontextu značně odlišného od začátku devadesátých let. V loňském roce pécí již zaniklého Klubu osvobozeného samizdatu a zejména nakladatelství konečně vyšel inspirativní sborník Návrat Egonu Hostovského (zahnující příspěvky z mezinárodního vědeckého sympozia o autorově životě a díle), předešlé však začaly vycházet umělcovy Spisy, jejichž definitivní skladba předznamenává jejich pojmenování coby Vybrané spisy. Ty ovšem (nyní se vy-

dávání jednotlivých svazků svorně ujala hned tři nakladatelství), jak vyplývá z tohoto označení, nejsou úplné a nezahrnují většinu autorových prozaických juvenilií, ačkoli jde o knížky, které svého času uznalými slovy podpořili kupříkladu Václav Černý či Josef Hora a které bezpochyby představují uměleckou hodnotu. Spisovatel sice vyslovil přání, aby jeho rané práce nebyly více vydávány, leč nenašel se žádný patřičný Max Brod, aby jeho vůle ve vyšším literárněhistorickém zájmu nedbal. Především však doposud nebyly ani v jednom případě opatřeny komentářem, předmlouvou nebo doslovem, obsahují pouze nezbytné a zasvěceně sepsané ediční poznámky Olgy Castiellové. Přitom se u nás autorovou tvorbou zabývá celá řada literárních vědců: kromě Vladimíra Papouška zejména František Kautman a Miloš Pohorský.

Rovněž proto Papouškova monografie kromě své vědecké hodnoty „an sich“ tudíž může plnit i funkci specifického komentáře k jednotlivým spisovatelovým knihám. Postupuje totiž striktně chronologicky a zevrubně obzírá v řečené časové posloupnosti více než čtyři desetiletí umělcovy literární tvorby, prózu za prózou, román za románem, všímá si i komplikovaných osudů některých titulů (některé vyšly dřív cizojazyčně). V této souvislosti se badateli podařilo mj. vypátrat pikantní pozoruhodnost, že dnes již téměř neznámou spisovatelovu prozaickou prvotinu *Zavřené dveře* (z roku 1926) tehdy referent Podkrkonošských rozhledů označil za „typ pubertální psavosti patologické“. Ani v rodném hrnovském kraji nebyl tudíž Hostovský za života prokem, zato byl kritikou domovskou řádně po česku a po sousedsku kamenován...

Po sedmdesáti letech jsou však již některá myšlenková úskalí a zábrany utěšeně zdolány a můžeme konstatovat, že monografie Vladimíra Papouška představuje typ knihy, na niž lze i pro futurum nahlížet jakožto na kanonické, základní a komplexní dílo o spisovatelových životních osudech a v prvé řadě o jeho literární tvorbě, přičemž některé tituly badatel doslova vydoloval z hlubiny zapomnění, jiné podrobil kritické analýze zřejmě jako vůbec první v naší poválečné bohemistice. Heuristická kvalita jeho práce je více než nesporná - a neméně přesvědčivá je i badatelova interpretační koncepce, zasazující dílo Egonu Hostovského do estetických vesmírů evropského expresionismu a posléze existencialismu. Toto jsou dva myšlenkové sloupy, o něž se v Papouškově podání opírá veškerá spisovatelova tvorba (podnětně je tu připomenuto i autorovo dobové hlubinné zaujetí romány Fjodora Dostojevského) - a pro své pojetí literární vědec shledává bezpočet jednoznačných důkazů a dokladů; ba po přečtení jeho monografické práce nabýváme dojmu, že jinak snad ani není a nebude možné na spisovatelův literární odkaz pohlízet a že každá jiná interpretace bude tudíž v tomto smyslu zavádějící či dokonce faktograficky matoucí.

V tomto duchu Vladimír Papoušek vykládá tvůrce a jeho typ autorského vyprávěče coby „člověka v uzavřeném prostoru“ - a tuto metaforu rozvíjí v reflexích jednotlivých autorových knih; zvlášť bedlivě i s potřebným badatelským nadhledem si takto všímá charakteru prostoru v jeho prózách, druhu prostorových reminiscencí nebo též sepětí prostorologické problematiky s existenciálními kategoriemi jistoty (tedy i nejistoty) či samoty. Ke své kardinální vizi „člověka v uzavřeném prostoru“ se v závěru monografie ještě jednou, po všech analýzách znovu vrací, aby dotvrdil, že v případě Egonu Hostovského jde o nejzákladnější estetický i myšlenkový fenomén, od něhož se odvíjí všechny další, byť nejednou relativně značně rozmanité konkrétní aspekty jeho tvorby rané i zralé, tuzemské i exilové.

Všechna pro však mají i svá proti - a to, co je největší předností autorovy monografie, totiž její komplexní a přesvědčivá soustředěnost na tento tvůrčí typ a jeho filosofické zdroje, se zároveň stává i jejím jediným nedostatkem. Jistěže je zcela absurdní klást badateli za vinu, že do své práce nezařadil to, na co se od počátku nezaměřoval a čím se neměl v úmyslu kriticky zabývat, z objektivistického pohledu nechť je však řečeno, že model „uzavřeného prostoru“ Papouškovi učeňoval do té míry, že podobně koncipoval i svůj monografický výklad. Nenajdeme tu totiž jedinou faktickou filiaci

ke kontextu české literatury 20. století, ať meziválečnému, nebo poválečnému (event. exilovému). Tvorba Egonu Hostovského je tu soustavně a bezzbytku nazírána výlučně v „uzavřeném prostoru“ mimo český literární expresionismus či mimo existenciální vlny a tendence v naší próze válečné a v literatuře po 1945. Vývoj od expresionismu k existencialismu (přinejmenším v obecných souřadnicích) je charakteristický pro meziválečnou moderní tvorbu, poznamenanou fenomenologií a psychoanalýzou, je tedy sporné, v jaké míře a v jakém smyslu mohl Hostovský „některé myšlenky evropského existencialismu svým dílem anticipovat“. Dozajista by Papouškova erudovanému výkladu teoreticky prospěly i spojnice komparatistické (alespoň ve vztahu ke Grahamu Greenovi, o němž se v sekundární literatuře o Hostovském nejdou mluvit). Mimochodem: Redaktor odborné publikace byl snad též mohl maturitou počínaje vědět, jak se správně píše jméno Jeana-Paula Sartra, jakož by měl i nahlédnout do novějšího slovníku, zda je správně mytický, mýtický či mytický. Z úcty k Františku Kautmanovi zde budiž podotknuto, že jeho „konkurenční“ monografie z roku 1993 se nejmenuje *Polarity* našeho věku v díle Egonu Hostovského, nýbrž *Polarita* /.../.

Vladimír Papoušek uzavírá svou výtečnou monografii citátem z anglicky psaného životopisu Egonu Hostovského z roku 1970, v němž autor mj. prohlašuje „I dislike experts of literature and publishers, from whom I have not learned anything“. Čili: Nemám rád znalce literatury a nakladatele, od nichž jsem se nikdy ničemu naučil. Troufám si myslit, že by spisovatel - kdyby se toho byl býval dožil - byl po přečtení knižní studie svého citlivého českobudějovického vykladače přece jen k literárním vědcům o poznání smířlivější.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Stříbro, důvěra a dobré víly

Jestliže se cítíme poněkud unaveni postmoderním světem a zvláště záplavou mnohomluvné současné české prózy i poezie, můžeme se na chvíli příjemně osvěžit ve stříbrných horách. Nacházíme tam svět, který má řád. Právě takový je svět knihy **Jiřiny Salaquardové Pohádky ze stříbrných hor** (vydalo nakladatelství Petrov, Brno 1996). Proč jsou hory právě stříbrné, dozvíme se jen z jediné zmínky v pohádce O Tereze a horském králi, kde měl král „boby zdobené stříbrem, jak chodil po stříbrných horách“. Jinak tu místo nehraje příliš důležitou roli, pohádky nejsou ukotvené v určitém regionu či tradici, nedají se místně určit jako například pohádky české nebo krkonošské; a vlastně to nemusí být ani pohádky „horské“. Spíše chtějí být pohádkami univerzálními, které se mohou odehrát všude nebo taky nikde, řečeno jazykem pohádek: „Za sedmero horami a řekami, v jedné daleké zemi...“ Vzpomeneme-li na Pourratovy *Pohádky a povídky z větrných hor*, slyšíme v nich hvízdát vítr z aurovergeských hor. Co je to ale za stříbro ve stříbrných horách, není zřejmé.

Pozornost se soustřeďuje daleko spíše na postavy; jsou to většinou chudí venkované, převážně děti nebo mladí lidé, na jejichž dobovědobrosmyslné povahu i prostý původ poukazují už jejich jména, navíc mnohdy užitá v domácké nebo zdrobnělé podobě, jako například Cyril, Kuba, Hynek, Bětuška, Fanyňka či Tonička. Mají povětšinou dobré srdce, nebývají záłudní ani zlomyslní, ale teprve poznávají svět se všemi jeho nástrahami, a tak není divu, že občas klopýtou a musí za svou hloupost, bojácnost či lenost platit. Naštěstí je jim vždycky někde nablízku nějaký dobrý skřítek, víla nebo sudička; a ti mladým hrdinům podstrčí tu kouzelný plášť z mlhy, který dělá člověka neviditelným, tu podivnou lžičku, ze které člověk může dosyta mlsat povídku. A hrdinové se tyto a mnohé jiné kouzelné předměty učí užívat nikoli ke svému prospěchu, ale k dobru všech lidí. Procházejí tak jakousi iniciací, jejímž cílem není stát se silnějším či mocnějším než ostatní, ale naučit se povětšinou a pokojně žít mezi lidmi, v dobrém s ni-

mi vycházet a podle svých možností jim pomáhat. Jakmile postavy poznají řád světa, ve kterém žijí, jakmile se naučí rozeznávat dobro a zlo, poctivost od falše, už vlastně žádné kouzelné předměty nepotřebují. Celkové směřování k dobru potvrzuje i skutečnost, že se v pohádkách málokdy vyskytují nadpřirozené bytosti zlé, případně kouzelné předměty, které by lidem škodily. Zlo, které je třeba překonávat, se skrývá především v lidech, kteří žijí okolo nich, ale někdy i v nich samých.

Při své cestě však postavy většinou nemusí lámat zaklínadla, vysvobozovat princezny ani zabíjet draky (i na to někdy dojde, spíše však výjimečně a většinou to není ani jejich hlavním cílem). Tím se od klasických pohádek, například pohádek K. J. Erbena či Boženy Němcové, poněkud liší. Hrdinství nespočívá ve velkých činech. Tomu, kdo má dobré srdce, je jen trochu vnímavý ke svému okolí a má důvěru k ostatním, se nějaké řešení svízelné situace vždycky naskytne. Stačí ho přijmout, jako to udělala například Baruška z úvodní pohádky, která byla tak chudobná, že i když ve dne v noci pracovala, neměla dát co jíst svým čtyřem malým osiřelým sourozencům. To, co jí říká hrdlička, platí i pro postavy z ostatních pohádek: „Nebud' smutná, Baruško. Tolik věcí na světě tě má rádo, tolik bytostí, které nemůžeš znát, protože jsou lidskému oku neviditelné. Stále je někdo s tebou a chrání tě. A teď, abys mi věřila, pojď za mnou a ničeho se neboj.“ Baruška důvěřivě jde a hrdlička ji zavede do podzemní chodby plné skřítků, kteří jí za to, že je pilná a pracovitá a myslí ze všeho nejdřív na své sourozence, dají nůši uhlí a koláč, který jim vždy těsně před tím, než sní poslední sousto, zase doroste.

Svět Jiřiny Salaquardové má svůj řád, který spočívá v dobru a důvěře. Jeho ideálem je vlastně život docela nepohádkový - žít pokojně se svými blízkými, aniž by k tomu bylo zapotřebí jakýchkoliv kouzel. Takže i když Baruščiní bratříčkové a sestřičky každý večer jedli z dorůstajícího koláče, tím nejsladším je pro ně něco jiného: „Ale i když se jim vedlo lépe, neminul den, aby [dět] Barušku neprosily: „Ještě něco sladkého, Baruško!“ A Baruška je pokaždé jednoho po druhém pokolébala, pošimrala a pofoukala do vlásků. Protože věděla, co je pro malé děti dobré.“ Rodina, něha, intimita, důvěra, harmonické vztahy - takový je žádoucí svět pohádek Jiřiny Salaquardové. A nejen pohádek, vedy i její básnické sbírky z osmdesátých let mají podobné ladění. A že se nejedná jen o svět fiktivní, ale že se do něho promítá i cosi z autorčina vlastního, možná docela nepohádkového života, napovídá i skutečnost, že pohádky doprovodila ilustracemi její dcera Dora Salaquardová, a vznikla tak kniha vskutku rodinná.

Tomuto tónu odpovídá i jazyk pohádek, který je prostý, a přitom nám to, o čem se vypráví nebo co se popisuje, živě a v jasných barvách vyvstává před očima. Často užívaná věta jednoduchá a nepříliš složitě souvětí dokáže pomocí prostředků syntaktických (vedlejší věty účinkové) i lexikálních (deminutiva a především intenzifikace adverbii a zájmenými a adjektivními prostředky vyjadřujícími absolutní kvantitu) prostými slovy vylíčit situaci tak živě, jako bychom stáli společně s pohádkovými postavami uprostřed hor. „V horách všechno kvetlo, čarovné horské květiny se rozvíly mnoha barvami a včela vylétala každý den s rozbráskem a nosila zpět pořádné zrno zlata.“ Podobný účinek, umocněný dynamičností, vyvolává prostě řazení vět za sebou, velmi často bezspojně. „Terezka s ovečkou zatím běžely, co jim síly stačily, ovečka napřed, ukazovala cestu.“ Mírně archaický nádech dodávají pohádkám věty zvolací, přirovnání, opakování slov i vět; ke klasickým pohádkám se autorka přihlašuje také pro žánr tradičních pohádek typickými formulemi typu „Žily byly jednou dvě děti“. Motivicky však z klasických pohádek čerpá jen někdy, a to často ještě poněkud převráceně nebo v kombinaci s motivy, které se v tradičních pohádkách nevyskytují, nebo by tam čtenáře přinejmenším překvapily. Tak například princezna, místo aby ženichovi tři úkoly zadávala, musí je plnit, protože chce, aby si ji chasník Jura vzal za ženu. Ale ani některé netradiční motivy, například létající cukrový špalek či princezna zakletá v křišťálovou včelu, nenaruší čtenáři, ať už dětskému nebo dospělému, to, co je

v každé pohádce tak důležité, totiž že zlo je nakonec poraženo, dobro odměněno, a jejich hrdinové, „jestli neumřeli, žijí spolu dodnes“.

OLGA BLAŽKOVÁ

Jan Čep - mravní autorita českého národa

Nakladatelství *Vyšehrad* pokračuje ve vydávání spisů **Jana Čepa**. Těsně po sobě vydalo dva svazky díla tohoto našeho velkého básníka. Po 2. svazku spisů *Hranice stínu* vyšel 5. svazek **Samomluvy a rozhovory**. Oba tituly byly vydány ve spolupráci *Vyšehradu* a *Proglasu*. Přijímám s povděkem, že *Vyšehrad* spojil síly s mnohem serióznějším partnerem, než jakým byl před téměř čtyřmi lety *Knížní klub* u 4. svazku *Čepových spisů Rozptýlené paprsky*. Ve všech případech jsou tyto knihy výsledkem spolupráce *Bedřicha Fučíka* a *Mojmíra Trávníčka* z počátku 80. let na samizdatové edici *Čepových spisů Rukopisy F. T.*, resp. *Rukopisy VBF*.

5. svazek *Čepových spisů* zahrnuje tři útlé knižní soubory, které obsahují především úvahy napsané pro *Svobodnou Evropu* - tamtéž pronesené v průběhu 50. let - a které vyšly v exilu: *O lidský svět* (Řím, *Křesťanská akademie* 1953), *Samomluvy a rozhovory* (Lund, *Česká kulturní rada v zahraničí* 1959) a *Malé řeči sváteční* (Řím, *Křesťanská akademie* 1959). K nim jsou přiřazeny některé eseje a úvahy, které byly otištěny v exilových časopisech, zejména v římském *Novém životě*, dále v *newyorských Proměnách* a v *parížském Svědectví*. Český čtenář u nás se s těmito texty mohl seznámit ve větší míře až v 90. letech, především zásluhou *Mojmíra Trávníčka*; např. soubor *Samomluvy a rozhovory* (ze švédského *Lundu*) je obsažen v knize *Údlostí a lidé*, kterou v roce 1991 vydalo nakladatelství *Práce*.

Charakteristiku *Čepových rozhlasových úvah* a esejů podává již *Fučíkův* a *Trávníčkův* *Doslov* z dubna 1982. Čepovo uvažování je nesmírně pregnantní a vystupuje tu před čtenářem (resp. dříve před posluchačem) jako člověk, který dokázal přesně vyjádřit a pojmenovat problémy současného světa. Čepovy predikce socialistické společnosti jsou přesné a jasnozřivé. Jeho polemiky s komunistickým režimem a marxismem už na počátku 50. let dovedly odhalit zřídmost a zvrácenost postupu a činů komunistů. A ačkoli se Čep pokoušel zhusta vystříhat politických komentářů, dokázal jasně definovat základy, podstatu a projevy marxistické ideologie. Některé myšlenky, které na počátku 90. let vyjádřil např. *Vladimír Macura* v knize *Štátní věk*, už o čtyřicet let dříve Čep - vzhledem k socialistickému realismu a jeho domácím představitelům - domýšlel v exilu (namátkou podstatu komunistického uctívání model, které je převzato - včetně terminologie - z náboženství).

Pojmenováním problémů moderní doby, člověka, jenž v ní žije, se Čep vymaňuje z určité monotematicnosti polemik a nesouhlasu s domácím komunistickým režimem, neboť přichází k obecnějším souvislostem: vztahu člověka k člověku, vztahu jedince k sobě samému, vztahu člověka ke společnosti, k dějinám, k Bohu, k otázkám po smyslu existence. Jeho eseje a úvahy navazují bezprostředně na beletristické dílo, které vytvořil zejména do srpna 1948, tedy v období, jež předcházelo jeho emigraci. Byl-li ve 30. letech a v 1. polovině 40. let vnímán českou literární kritikou a historií - odmyslíme-li si hysterické reakce levicové a komunistické kritiky na konci 30. let a v období 1945-48 - jako básník, jako autor, který byl obdařen zrakem jitrního zření, který šel ve stopách *Březinových* (jak to sám *Březina* vyjádřil, podle *Mého svědectví* o *Otokaru Březinovi*, v jednom z rozhovorů s *Jakubem Demlem*), jako velký básník českého venkova, pak v jeho úvahách z 50. let a z 1. poloviny 60. let přistupuje velmi výrazně podoba *Jana Čepa*, která se dala vyušit a přečíst již v meziválečné a poválečné beletrii i esejistice: *tvář mravní autority českého národa*. Autority, jež je ukotvena ve víře, v křesťanství, které má

širší pojetí a které je mu způsobem života a symbolem bohatství uměleckého i ideového - tedy obecně lidského.

Jeho pevný hodnotový systém, založený na pečlivém studiu mnoha knih a autorů, ať básníků, ať filozofů (bible, sv. Augustin, Platon, Vergilius, Tomáš Akvinský, Léon Bloy, Paul Claudel, Georges Bernanos, Romano Guardini, Charles Du Bos apod.), se stává oporou v rozkolísaném moderním světě, ve světě, v němž komunistické nebezpečí je jen jedním z projevů zla - stejným způsobem odsuzoval fašismus. Dalšími jsou ambivalentní pojetí člověka, které se projevuje samotou jedince a snahou uprchnout před sebou do masovosti, státnosti, kolektivu. Na tomto místě píše Čep o zhoubném působení tisku a rozhlasu, my můžeme přidat ještě televizi, jež odvádějí člověka od jeho vnitřního prostoru a chtějí ho svěstem do nesamostatnosti myšlenkové a do krátkodobého a mylného úniku. Od duchovního rozměru je člověk odváděn do ekonomického a výrobního pojetí života; počet vyrobených předmětů se má stát ukazatelem kvality života. Nejen v tomto okamžiku, myslím, naprosto platí výše zmíněná Čepova predikce, neboť ekonomické a materiální hledisko je jedním ze symptomů naší civilizace.

Prolínání Čepovy beletrie a esejistiky, resp. domýšlení beletrie v úvahách a esejích, probíhá v několika rovinách, přičemž jednou z nejzjevnějších je čas. Života plynutí se projevuje v prolínání života všech lidí, všech bytostí, které kdy na zemi žily, v symbióze podob a činů předků i potomků, projevuje se touhou po úplném a plném zúžitkování okamžiku, jenž je člověku poskytnut v jeho životě, a zahrnutím smrti do pozemského života. Je to vědomí bolesti, ztrát, loučení a míjení na jedné straně a vědomí radosti, zisku (duševního i duchovního), vítání a setkávání na straně druhé. Čepův svět je bohatý vědomím a jistotou věčnosti života, věčnosti lásky i bolesti.

Hovořil-li jsem o Janu Čepovi jako o básníkovi, dokonce jako o jednom z našich největších básníků, označuji ho nyní za myslitele. Je škoda, že došlo k nespravedlivému a zkrslujícímu zjednodušení v roce 1991, když prezident Havel udělil Čepovi Řád T. G. Masaryka III. třídy a vyznamenaný byl označen za publicistu a překladatele. Myslím, že právě Havel se pokouší definovat a označit stejné problémy současnosti jako Čep. Havel jde cestou, kterou již prošlapával Čep (a před ním, v obecném křesťanském pojetí, mnozí jiní) dvacet či třicet let před ním. Znovu se tu v českém prostředí objevuje objevené. V Havlovo myšlení zazníváji úvahy, jež Čep formuloval o něco přesněji.

Podstatu moderního světa dokázal Čep vyjádřit již v průběhu 50. let a jeho obavy a předpoklady se zhusta naplňují. To vše potvrzuje, že vydání každé Čepovy knihy, a zvláště takové, jakými jsou *Samomluvy* a *rozhovory*, je údlostí.

MICHAL BAUER

Velké je město, malý člověk v něm

Jsou básnické sbírky útlé, o rozsahu několika stran, ale jsou i sbírky rozsáhlejší. Mezi ty druhé patří kniha **Jana Štolby** *Bez hnutí křidel* (IŽ 1996), která shrnuje básně z let 1988 - 1994. Prozaik a kritik se zde poprvé, nepočítáme-li v Paříži vydanou sbírku *Čistá vrána* (1988), představuje domácím publiku jako básník.

Snad si můžeme dovolit tvrzení, že lyrika je jedním z nejspolehlivějších barometrů nálad doby a autora. Přinejmenším v Štolbově případě je toto tvrzení odůvodnitelné. Jak je možno se dozvědět z biografického hesla na konci knihy, autor v letech 1988 - 1990 pobýval s vstřehovaleckým pasem v New Yorku. Jak je z knihy patrné, toto město natolik prosáкло do jeho poezie, že tvořil nezastupitelné pozadí odehrávajících se událostí.

Uhranuti velkoměstem, to je pocit, který ze Štolbových básní přímo vyzařuje. Ale už to není ten typ města, který tolik uchvacoval Skupinu 42. Za tu dobu se v mnohem změnilo a změnila se i jeho tvář. Ulicemi města sice proudí davy, ale někým se ztratili lidé jako jednotlivci. Ti, kteří utvářeli je-

ho individuální tvář. Města jsou nyní libovolně zaměnitelná. Snad i proto zde není označováno skutečným názvem, ale pouze zástupným označením **MĚSTO** (viz básně *Rusové na Coney Islandu* a **/Jako bych to MĚSTO/*). O tom, že tento pocit vnímání není v současnosti ojedinělý, svědčí např. i sbírka *Pavla Zajíčka* *Knihy měst* (1993).

Spolu se Štolbou tedy procházíme městem a vnímáme je jeho očima. Do tohoto pohledu se stále vrací jeden leitmotiv: raket visící ve vzduchu. Už samotný název sbírky - *Bez hnutí křidel* - jako by evokoval tuto nehybnost, zastavení. Jeho nehybnost nás doprovází na každém kroku. K tomu přispívá i představa města jako swiftového ostrova *Laputa*. Toto vytržení ze světa reálných vztahů nám dává možnost poznat město jako samostatný organismus, který žije jenom sám ze sebe a pro sebe, bez nutnosti vnějších kontaktů. Jako by nás tato skutečnost přiváděla do světa jiných fyzikálních zákonů, kde neexistuje příčina a následek, ale pouze vytržené obrazy. Nejzřejmější si tuto skutečnost uvědomíme u závěrečného oddílu sbírky, nazvaného *Comicsy*. Cyklus deseti básní lze opravdu vzdáleně přirovnat ke comicsu, ve kterém by jednotlivé básně tvořily políčka příběhu. Podobně jako malířská zkratka zachycující pouze to nejdůležitější, nejcharakterističtější se chovají i tyto texty. Poetika městských zdí je zde vykreslena dokonale, pouze s použitím nezbytných prostředků. Nic nemusí být řečeno naplno, stačí pouhý „realistický“ popis, ale výsledný pocit rozhodně nevznívá ploše. Ba právě naopak, tento cyklus završuje to, co bylo patrné z předchozích stran: Doba poetistického okouzlení civilizací je už dávno za námi a hravý optimismus současnosti neodpovídá.

Nacházíme se v jiné situaci, kdy „daleko od lidí hučí MĚSTO“ a kdy panuje „věk povrchu“ a „mle udržované slasti“. Básník to bere na vědomí a čtenář s tím souhlasit může, ale také nemusí.

PAVEL KOTRLA

Nesmrtelná poezie

Čtenář, který bere do ruky jakýkoli nový překlad ze staré čínské poezie, nemůže si nevzpomenout na *Zpěvy staré Číny*, pořízené Bohumilem Mathesiem. Jakkoli totiž byly v průběhu let velebeny i zatracovány, třebaže nejsou přímými překlady z čínštiny a třebaže zůstává sporné, do jaké míry originál zprostředkovávají, přece jen ve své době okouzlovaly, plnily jistou informativní funkci a staly se pevnou součástí naší literární kultury.

Od *Mathesiových Zpěvů* vyšlo několik antologií, čerpajících ze staré čínské poezie, jmenujme z nich alespoň svazček *Jara a podzimy* v překladu *Zlata Černé* a *Jana Vladislava* (Praha, *Mladá fronta* 1961) a drobný výbor ze staré čínské lidové poezie, který vyšel pod názvem *Žluté řeky* v překladu *Jaromíra Vochala* (Praha, *Práce* 1986).

Loni nás zavedla do podmanivé atmosféry staré slovesné Číny opět jedna antologie, čerpající z čínské poezie druhého a třetího století našeho letopočtu, tedy z literární tvorby téměř dva tisíce let staré. Je to půvabná knížka **Volání jeřábů**, již v překladu s předmlouvou a doslovem naší přední sinoložky *Zdenky Heřmanové* (spolupráce *Milada Bláhová*) vydalo za přispění *Českočínské společnosti* nakladatelství *Nezávislý novinář* (IV), *Kladno* 1996, 61 stran.

Antologie přináší ukázky básnické tvorby z období pro Čínu velmi pohnutého, kdy byla země deptána rolnickými bouřemi, vnitřními mocenskými sváry, pádem dynastie, která vládla celá čtyři staletí, i nájezdy barbarských kmenů ze severu a severozápadu. V této tragické a těžké době vznikala pozoruhodná poezie, která ono utrpení obraží.

Antologie postihuje ve čtyřech chronologických seskupeních (*Básnická rodina Cchao*, *Mistři z období Tien-an*, *Mudrci z bambusového háje*, *Básníci z období Tchaj-kchang*) ukázky z tvorby 17 básníků poloviny druhého a celého třetího století našeho letopočtu, tedy z literárního období, jež vyplňuje jistou mezeru v našich dosavadních překladech z čínské poezie. Mezi autory básní je mocný vojevůdce *Cchao Cchao* i další členové jeho císařské rodiny,

jsou tu mistři slova těšící se přízni císařské rodiny Cchao, jako např. Čchen Lin, jsou zde zastoupeni přední básníci intelektuálové, kteří filozofovali o smyslu života a pošetilosti společenských konvencí, Ti Kchang a Žuan Ťi, a konečně literáti období Tchaj-kchang s nejvýznamnějším z nich, básníkem Lu Ťi.

Uvážíme-li historické pozadí, nelze se divit, že čínskou poezii počátku našeho věku tvoří převážně lyrika naplněná žalem, nostalgií, steskem, ale také protestem i rozhořčením. *Vleče se podzimní noc a lezavý chlad, / severák bodá do kostí, nedá mi spát...* začíná báseň Cchao Pcheje. *Strnule sedím. Tajím v sobě žal./Co hořké touhy čas mi nastřádal!* teskní Cchao Č'. *Sedm nářků* je titul básně Wang Cchanovy. *Zde nemám přátel. Sám a sám/tu v prázdné síni sedávám,* stýská si básník Žuan Ťi. Cchaj Jen zase napsala *Báseň o hoři a zoufalství*, Pchan Jüe *Žalozpěv*. Ba dokonce i milostné verše jsou v této poezii prodchnuty výhradně bolem z odloučení a nenaplněné lásky, místo aby oslavovaly milostné štěstí. Ona nostalgie však nijak nevádí. Naopak, vytváří jakousi tajemnou atmosféru kontemplace, nutící čtenáře k rozjímání, zprostředkovává pozoruhodný obraz doby, o níž toho tak málo víme.

Čtenář tuší, že nebylo snadné vybrat básně, jež by měly i dnešku co říci a současně by nevyžadovaly aparát odborných vysvětlivek, který by v tak křehké lyrice působil přinejmenším rušivě.

Působivost staročínské verše, zdá se, nespočívá v bohaté metaforice, spíš naopak, v prostotě výrazu, případně v popisu lyrických detailů, dokreslujících náladu, např.: *Deset tisíc mil tu mezi námi leží, / hluboké jsou řeky, nedohledná jezera, / tolik velké vody, k čemu loďka je ti? /... Osamělá husa nebem k jihu letí* (Cchao Č'); *Má milá kdesi v dále bez návratu /... je jasný úsměv pryč, dech vůně citů stěží, / hebká pokrývka na prázdném loži leží* (Čang Chua).

Nečasté metafory i jiné básnické obrazy zdůrazňují až průzračnou křehkost, jakoby prchavost této poezie, např.: *Se stínem v objetí tu člověk usíná...* (Lu Ťi); *Snad tónem loutny hedvábným/já tebe, srdce, utiším...* (Žuan Ťi).

Z citovaných ukázek vyplývá, že to je poezie vázaná, v níž rytmus a rým hraje svou tradiční estetickou úlohu. Samozřejmě nevíme, jak tyto verše znějí v originále a jak byl originál vnímán současníky (ostatně to nevíme nikdy o žádné poezii minulosti), ale to snad pro emocionální a estetický účín na současného českého čtenáře není nijak podstatné. Podstatné je, že nám antologie *Volání jeřábů* zprostředkovává podmanivou atmosféru doby, myšlenkový a citový svět lidí, žijících před více než sedmácti stoletími ve zcela jiné kultuře, a že tak činí formou, která respektuje i českou estetickou a myšlenkovou tradici.

Velmi cenná je předmluva Zdenky Heřmanové, v níž autorka dává nahlédnout laické kulturní veřejnosti do odtažitě a složitě problematiky překládání ze staré čínské poezie. Málokdo si zřejmě konkrétně uvědomí, že v této oblasti překladať nelze uplatňovat běžná translátologická kritéria, podle nichž přistupujeme k překládání poezie z evropských jazyků do češtiny, že při zprostředkování staré čínské poezie soudobému českému čtenáři je třeba překonat nesmírnou dálku časovou, kulturní i jazykově typologickou. Odborník, který se ujímá tohoto nelehkého úkolu a chce české veřejnosti zpřístupnit půvu a křehkost starého čínské verše, musí se vypořádat nejen se sémantickou hutností i vágností básnického jazyka originálu, ale také s jeho osobitou poetikou, v níž hrají významnou roli prvky, které jsou češtině i české poezii cizí, především melodičnost a tónický systém. Čínská báseň, jak tvrdí sinologové, je prý v překladu ochuzena o některé podstatné rysy: není ani stejně kompaktní, ani stejně mnohovýznamová (někdy je třeba význam dokonce posunout), ani nemůže zprostředkovat všechny specifické staré čínské versologie.

Ano, to všechno nelze v českém překladu plně vyjádřit, a přesto mohou staré čínské básně českého čtenáře okouzlit, jak potvrzuje antologie *Volání jeřábů*. Stačí to? Na to je opravdu těžké odpovědět, neboť každý překlad může mít různé funkce, přičemž všechny lze sotva splnit v jediném zvoleném přístupu.

Překlad Zdenky Heřmanové usiloval především o hloubku vcítění, jak stojí v překladatelčině předmluvě, tedy v první řadě o naplnění funkce estetické a emocionální, a tu tato knižka poezie bohatě plní. Překladatelka však v básnickém textu citlivě a organicky řešila i explikativní funkci překladať tam, kde to pokládala za podstatné a nezbytné k pochopení básně.

Každý seriózní, kvalifikovaný překlad je pokusem o individuální interpretaci originálního díla a její neopakovatelné ztvárnění, je příspěvkem k hledání nových cest. Tak lze samozřejmě chápat i tuto antologii, která je osobitým a esteticky velmi působivým pojetím básnického překladať ze staré čínštiny a rozšiřuje dosavadní spektrum pokusů o nový přístup.

Svůj doslov ke knižce nazvala překladatelka *Proč „Volání jeřábů“?* Vložila v něm nejen dobovou situaci a zpřístupnila osobnosti jednotlivých básníků, ale také vysvětlila metaforický titul antologie: jeřábi jsou totiž v Číně symbolem nesmrtnosti.

Je třeba ještě dodat, že antologie *Volání jeřábů* je knižka půvabná nejen slovem, ale i svým polygrafickým ztvárněním. Závěrem je snad nejlépe ocitovat několik moudrých veršů z pera Cchao Pcheje:

Dost už jsem toho povídal, myšlenko, pryč!

Kdo celý život protoulal, ten často - chápejte - se bál.

Lidi se bál.

ZLATA KUFNEROVÁ

Když se řekne antologie...

Počátkem ledna tohoto roku bylo na malé slavnosti v Ústí nad Labem přivítáno vydání „antologie severočeských a lužickosrbských autorů“ **Strach o moudivláčka**. Knihu v poměrně úctyhodném nákladu jednoho tisíce výtisků vydalo duchcovské nakladatelství Kapucín, ale sponzorský se na ní podílela mimo jiné také Obec spisovatelů a Kolo serbských spisovatelů z Budyšína. Iniciativa však přišla před několika lety „zdola“, zrodila se z kontaktů některých severočeských autorů se spisovateli nejmenšího slovanského národa. Ostatně z mnoha severočeských měst je do Lužice, respektive centra Horní Lužice Budyšína, blíže než do Prahy. V publikaci je také připomenuta významná pomoc, kterou krátce po válce poskytlo Československo nepříteli početné lužickosrbské inteligenci, když umožnilo působení lužickosrbského gymnázia postupně v České Lípě, Varnsdorfu a Liberci - studovali na něm i někteří básníci a prozaici zastoupení v této antologii. Jinak je ovšem zřejmé, že o historii a současnosti Lužických Srbů a o jejich kultuře toho jako obecně mnoho známo není - a to na obou stranách hranic. Šedesátitisícový národ, navíc žijící ve dvou uskupeních (Horní a Dolní Lužice), která se liší jazykově i náboženskou tradicí, vysílá svou relativně bohatou literaturou signály o své vlastní existenci a budoucnosti jak mezi své příslušníky, tak přes hranice regionů a států. Ovšem nedivíme se, že to je literatura tak trochu vlasteneckého a etnografického ražení a často tomu odpovídající amatérské a příležitostné úrovni - v příspěvcích v této antologii se hojně připomínají dávné tradice i pohádkové motivy, příběhy se více vypravují a popisují, než aby vznikaly z logiky chování postav a vývoje zápletky, někdy jsou to jen krátké skici. Celkově je ve třech oddílech (poezie - pohádky a báchorky - povídky) zastoupeno třináct lužickosrbských autorů, mezi nimi je asi u nás nejznámější Jurij Březan (román Krabat). V této antologii však asi více zaujmou příspěvky dvou dalších profesionálních spisovatelů narozených několik let před válkou: Křeščan Krawc přispěl svěžím a aktuálním příběhem o lidské solidaritě mezi nejprostšími lidmi Dítko aneb Světýlko u hranic, zatímco Jurij Krawc se v příběhu Starý učitel vrátil s obdobným problémem lidské cti a statečnosti do doby nacismu.

Nakolik je antologie reprezentativní v tom smyslu, že by důkladně reflektovala lužickosrbskou literární současnost, je asi nepatřičná otázka - motiv setkání a přátelských kontaktů byl důležitější než „vyšší“ literární cíle. Ze stejného důvodu by ani ne-

mělo smysl volat po nějaké srovnávací studii nebo přehledu, značný význam mají v tomto směru už medailonky autorů. Možná trochu paradoxně představuje Strach o moudivláčka docela slušný reprezentativní přehled současných aktivních severočeských spisovatelů. Asi dvacítku jmen vzbuzuje už na pohled určitou zvědavost - Svata Antošová, Emil Juliš, Ludvík Středa, Arnošt Herman a další včetně Ladislava Mušky a Milana Hrabala, kteří měli lví podíl také na samotném vzniku a uspořádání publikace (M. Hrabal přeložil také za jazykové spolupráce G. Hendricha lužickosrbskou poezii - překlad prózy je dílem jednoho z mála znalců této kultury Františka Vydry. Neměla však zůstat alespoň jedna ukáзка přímo v originále?). Až na výjimky se však české příspěvky nevztahují a priori k motivu setkání a soužití dvou národů (takovou výjimkou je například příspěvek Otakara Špecingera o některých uzlových bodech dějin malého národa, který je však nadbytečně stylizován jako vzpomínková povídka). A tak tu defiluje poměrně kvalitní přírodní a milostná lyrika včetně jejích „výbojnějších“ odrůd (Antošová) nebo se objevují tradiční severočeské, například varnsdorfské motivy (Hrabal), v próze pak působí jako osvěžení třeba satirická povídka Jany Soukupové. Uplatnil se ještě nápad vyčlenit jako zvláštní oddíl pohádky a báchorky (po třech jménech z každé strany).

Poměrně pestrá a jistě velmi originální publikace, pokud jde o vznik a účel, spatřila tedy světlo světa jaksí samoobslužně a díky pěkné literární a hlavně lidské solidaritě. Je výzvou pro obdobné „netržní“ projekty i pro mezinárodní kontakty „jinak“ - proč jezdit jenom do Ameriky, že? Stojí také za připomenutí - a výhledově snad i za samostatnou recenzi -, že téměř současně vyšla jiná „severočeská“ antologie nazvaná **Sčítání tónů**. Vyšla ji Městská knihovna ve Varnsdorfu jako výsledný sborník z celostátní soutěže Literární Varnsdorf 1996. Bylo to setkání stylů, motivů, forem a hlavně generací, které musel také „někdo zdola“ promyslet, zorganizovat, financovat, dotáhnout do konce (v tomto případě je vůdčí osobností opět Milan Hrabal). Není to tedy ani náhodou a zřejmě ani naposled, kdy literární výraz téměř obrozenec - antologie - bere na sebe mimo literární centra úlohu hodnou ocenění a následování.

VLADIMÍR PÍŠA

Politická etika

Politiku a morálku lze teoreticky i prakticky jedním vymezení jako navzájem se neshodující protiklady. Takový vyhraněný postoj buďto politickou sféru odklízí zcela mimo dobro a zlo (představa ne-morální politiky), nebo ji podřazuje určitým morálním představám, v důsledku čehož politice zůstává role pouhého instrumentu morálky. V krajním případě mohou moralisté politiku vůbec zavrhnout coby „svinstvo“. Metodické pojednání o vztahu politiky a etiky by se ovšem podobným zjednodušujícím verdiktům mělo vyhnout a mělo by nabídnout detailnější popis morálně-politické pavučiny.

Jeden takový nezjednodušující a celkový výklad o principech a normách politického řádu a jednání najdeme v práci německého katolického myslitele **Bernharda H. Sutora Politická etika**, kterou českému čtenáři přináší v obvyklém střizlivě elegantním balení a na pěkném hladkém papíru nakladatelství OIKOYMENH. Bernhard vychází ze základní teze, že „politika sice vždy musí odpovídat etickým měřítkům, ale nemůže být určována z nich samotných“. Politické etice, tedy úvahám o morálních základech politiky, jsou kladeny otázky týkající se cílů, prostředků a žádaných způsobů lidského jednání v politice. Celé tázání politické etiky Bernhard provádí v intencích katolické sociální nauky. Jako základní kameny výkladu přitom používá citace z oficiálních církevních dokumentů, které uvozují každou kapitolu.

Pro křesťanskou sociální etiku je centrální pojem *osobnosti*, jejíž bytí rozvíjí v napětí lidského a božského, duchovního a tělesného, přírodního a kulturního, zejména ovšem v napětí individuální a sociální stránky. To umožňuje zprostředkovat mezi „objektivní“ a „subjektivní“ svobodou a úz-

ce vzájemně spojit svobodu a solidaritu, totiž individuální a sociální etiku v politickém kontextu. Člověk, jsoucí ve společnosti jako osobnost, orientuje své jednání podle principů solidarity (neboť sociální stránka není vně osobnosti, nýbrž je jedním z jejích fundamentálních rysů, z čehož vyplývá povinnost k druhým), obecného dobra (společenské směřují k určitému prospěchu) a principu subsidiarity (co může jednotlivec vykonat svým úsilím a schopnostmi, to mu společnost nemá odnímat).

Na takto položeném základě uvádí Sutor výpovědi křesťanské sociální nauky do souvislosti se specifickými rysy a pojmy politiky, jako jsou obecné dobro, zájem, konflikt a kompromis, moc a násilí, a politickou etiku osvětluje coby etiku institucí a etiku ctivosti.

Všeobecnou část autor uzavírá výkladem o vztahu mezi vírou a rozumem v politice. Křesťanská sociální nauka má sice své konečné zakotvení v biblickém zjevení, ovšem argumentuje racionálními důvody, aby tím přispěla k orientaci ve spletitých politických situacích a konfliktech cílů.

Ve druhé, speciální části knihy Sutor detailně probírá etiku vnitřní hospodářské, sociální a mezinárodní politiky. Množství rozmanitých otázek sleduje z hledisek svobody, spravedlnosti a míru a zejména se zřetelem k úkolům politiky při vytváření institucí a společenského řádu.

Didaktický záměr autorů podporuje přehledné a systematické uspořádání knihy. Kdo hledá dobrou práci o současném katolickém sociálním myšlení a sáhl po této středně obsáhlé příručce (391 stran včetně rejstříku a seznamu literatury), sáhl bezpochyby správně.

PETR V. BÍLEK

Patočkovy Sebrané spisy

„Filosofie není spása na základě zásluhy, ani na principu milosti. Je prostě individuální poslání určitých lidí, a tudíž jejich vnitřní nutnost.“ Tato slova z Patočkova eseje *Několik poznámek o mimosvětské a světské pozici filosofie* mohou posloužit jako velmi příhodná charakteristika témat, která obsahuje první svazek jeho **Sebraných spisů**; úvahy o tom, co je to vůbec filosofie, jaké je její poslání, postavení filosofie vzhledem ke speciálním vědám, jaký má být „filosofický život“ - to vše jsou otázky, kterých se **Jan Patočka** ve větší či menší míře dotkne. A mnohá z témat, která Patočka ve svých raných esejích (tj. těch z přelomu dvacátých a třicátých let) nastínil, budou pak stále provázet jeho myšlení. Některá, a to zejména důraz na důstojné postavení a vážnost filosofického myšlení, je možné objevit i v knihách, které Patočka v té době publikoval, konkrétně třeba v jeho prvotině *Přirozený svět jako filosofický problém*. Druhou část prvního dílu Sebraných spisů pak tvoří tematicky příbuzné vydané texty z let padesátých, kde vedle úvah o počátcích evropské metafyziky u Platona nebo o Rádlově pojetí Sokrata najdeme i množství úvah o filosofii moderní, zejména pak Husserlově a Heideggerově.

Patočkovy Sebrané spisy se objevují na knižním trhu skoro přesně dvacet let po jeho smrti (Jan Patočka zemřel 13. března 1977) a jsou tak splátkou toho velkého dluhu, který česká kultura, a zejména pak filosofie, k tomuto mysliteli má (zde nutno podotknout, že jejich vydání předcházelo vydávání samizdatové). Vydávání do té doby nedostupných Patočkových knih začalo hned po roce 1989, vyšly *Kacířské eseje o filosofii dějin* i již zmiňovaný *Přirozený svět jako filosofický problém*, práce, které Patočka napsal k dějinám antické filosofie (Sokrates, Platon, Aristoteles atd.) a rovněž úvahy o Čechách a českých dějinách (*Co jsou Češi*).

Sebrané spisy, které ve velice pěkné úpravě vycházejí v nakladatelství OIKOYMENH, chtějí Patočkovo dílo a jeho vydávání určitým způsobem systematizovat, samotní vydavatelé k tomu v úvodu prvního svazku píšou: „...ukázalo se, že bude účelné rozdělit edici Sebraných spisů do dvou částí. První polovina, která zahrnuje systematické jádro Patočkovy filosofie ve všech nejdůležitějších aspektech a je určena širší-

mu okruhu zájemců, obsahuje tematické soubory *Péče o duši*, *Umění a čas*, *O Čechách* a *Fenomenologie a přirozený svět*. Druhou tvoří práce věnované speciálnějším oblastem dějin filosofie - *Přednášky z antické filosofie*, *Komenský*, *K dějinám filosofie*. *Sebrané spisy* uzavře korespondence, svazek s příležitostnými texty a svazek s dodatky, bibliografií a souborným rejstříkem.

Péče o duši - tímto sokratovským termínem označili vydavatelé první dva svazky. A je třeba dodat a zdůraznit, že se v žádném případě nejedná o pojmenování nahodilé. Tento sokratovský motiv je do jisté míry ohniskem Patočkovy filosofického tázání a téma péče o duši je také tím, co spojuje jednotlivé eseje zahrnuté do prvního svazku. Péče o duši je Patočkoví jistým původním východiskem celé filosofie, a proto se k němu, zejména v době vleklé krize filosofického myšlení, snaží hledat cestu a od tohoto stanoviska vycházet. Jak silným impulzem pro jeho myšlení byla postava Sokrata, lze tušit z toho, co říká v esejích *Kapitoly ze současné filosofie*: „Faktum, že existoval Sokrates, má pro filosofii cenu nesmírnou. Sokrates nebyl jenom případ filosofa, který přichází do konfliktu s těmi, pro které v hlubším smyslu žije, nýbrž Sokrates je sama zatěžkávací zkouška filosofie, je sám fakt, že filosofie obstála v životě, unesla jeho tíhu, nezpronevřila se ani božskému, ani svému lidsky společenskému motívu. Svým životem i svou smrtí Sokrates dokázal, že je možno filosofovat, a proto se věky budou ustavičně nad jeho postavou zamýšlet - není možno filosofovat bez Sokrata.“ V sebraných esejích prvního svazku se tak právě ve spojitosti se Sokratem objevují témata osobní odpovědnosti, dějin a dějinnosti, otázky po smyslu filosofického života. Navíc tyto Patočkovy úvahy mají tu vlastnost, že v žádném případě nejsou materiálem pouze pro historika, jak tomu ve velké části všemožných sebraných spisů bývá. Jednotlivé eseje nás vtahují přímo do středu živého filosofického myšlení, a tak vlastně zabraňují knize, aby ztratila na aktuálnosti a naléhavosti.

LADISLAV NAGY

Lyrické hoře ruské emigrace

V naší uměnovědě byl kdysi vysloven názor, že se západní umění - pokaždé, když se unaví svou dokonalou racionalitou - obrací za inspirací k bezbřehosti a prapůvodní duchovnosti umění Východu, aniž by se oba póly k sobě přiblížily. Máme to na mysli, když pročítáme ruskou emigrační poezii vydanou Martinem C. Putnou, který napsal také předmluvu, a Miluší Zadražilovou, jež je v antologii autorkou medailonů.

O knize **U řek babylonských** s podtitulem **Antologie ruské emigrační poezie** (TORST 1996) nelze říci nic příhodnějšího, než že je to kniha krásná. Tvoří dokonalou jednotu, na níž se podílí název převzatý z Žalmu 137, jeho aplikace v předmluvě i jeho citace ve verších ruských emigrantů (žijících převážně v Paříži), stejně jako snímky plastik Osipa Zadkina až po samy verše. Jsou rozděleny do tří oddílů podle toho, jak autoři pocítovali svůj vztah k opuštěnému Rusku nebo k zemi svého nového pobytu - Cizí země (V. Chodasevič, G. Adamovič, G. Ivanov aj.), Ztracená země (Z. Gippiusová, I. Bunin, V. Nabokov aj.) a Jiná země (V. Ivanov, Matka Marie aj.). Na překladu veršů se podíleli P. Borkovec, J. Kabíček, L. Kubišta a M. C. Putna. Každá z uvedených skupin po svém vyslovuje pocit vyhnání, hněvu a smutku nebo úniku do jiné skutečnosti.

Publikaci bychom mohli považovat za volné pokračování výboru z ruské poezie, jež pro řadu *Ruské literární směry* v edici Odeonu svého času sestavoval a předmluvami provázel J. Honzík: Zlato v azuru. Lyrika ruského symbolismu z r. 1980 a Ústa slunce. Básníci ruského akméismu z r. 1985. Antologie U řek babylonských jde napříč směry i dobou. Někteří autoři nového a předešlých sborníků se opakují - Z. Gippiusová, V. Ivanov, M. Vološin, V. Chodasevič, G. Ivanov - a opakují se také někteří překladatelé. Potud by mohl být nový sborník pokračováním odeonských vý-

borů. Je tu však také nesporná tenze: v novém výboru jsou básníci „z druhého břehu“, i když jsou sem pojaty některé verše předemigrační. Ale i verše emigrační, už „mimoruské“, jsou stále čistě ruskými svou poetikou i tradicí.

Nostalgií jako jednotící tóninu celé sbírky nejlépe vyjadřují předsmrtné verše Georgije Ivanova z r. 1958, jež jsou jakoby posláním jinak tvarově rozmarného cyklu Rayon de Rayonne: *Siná modř cizího moře / a cizího jara blahé časy / jsou pro nás spíše emblémem hoře / nežli symbolem zemské krásy*. Jiný básník sdílející spolu s ostatními osud ruské emigrace, Georgij Adamovič, o verších G. Ivanova napsal: „Naše literatura ještě nikdy neměla verše, které by o krachu všech nadějí svědčily tak osobitě a zřetelně, s takovou naléhavostí...“

Nehledě na Adamovičovu dobově vymezenou interpretaci mají verše ruské emigrace svou sdělnost dodnes. Co jim dodává trvalou estetickou účinnost, nezávislou na osudu té či oné historické naděje? Je to dávný mýtus lidského hoře, hoře jako dvojníka, sputníka našeho pozemského klopotání. V personifikované podobě dobře známá postava Hoře z ruské lidové poezie tu byla přenesena do poezie našeho věku. A i když už si nepersonifikujeme představy Hoře, Bída, Osudu, Údělů či Sudby, rozumíme jim. A stejně tak i slovníku veršů ruské emigrace zvláště z první části výboru: *smutek, smrt, stín, tíseň života, předsmrtný sen, a opět cizí a cizost, hoře přehoře*.

V ruské literatuře je známo Dostojevského rozlišení hoře na hoře výbušné, jež propuká v pláč a přechází v nářek, a na hoře mlčenlivě trpělivé, které si ani útěchy nezádá, protože se samo živí svou bezútěšností. A jestliže si spolu s vydavatelem knihy položíme otázku, v čem spočíval přínos ruské emigrace západní Evropě, pak musíme poukázat právě na charakter ruské poetičnosti, pro niž platí, že se v ní pro nás nezvyklým způsobem materializují duchovní pojmy, do roztočivých abstrakcí promítá nedozírný prostor a zhmotňuje protékající jím čas.

Snad právě proto zůstala v Paříži žijící skupina ruských emigrantů poměrně homogenní enklávou, která do této země, kde dokonce i těžko postižitelná evidence nesporného byla vyslovena Descartem s elegantní racionalitou, přenesla své obrazné vnímání lidské existence. Až v druhé a třetí generaci se ruská emigrace projevila více integračně, jak to publikace také naznačuje.

Do výboru U řek babylonských nebyla pojata poezie emigrantů žijících v Praze, tedy ani verše jejich nejvýznamnější představitelky Mariny Cvetajevové.

Na jedné straně je to škoda, protože nic tak názorně nevyvolává představu opuštěnosti a zajetí u řek babylonských jako malé jednopokojové podnájmy v domcích na březích Berounky, ve kterých žila Marina Cvetajevová se svou rodinou, anebo okolí kolem Vltavy, kde mají svůj počátek její pražské poemy - *Poema hory (hory a hoře)* a *Poema konce*.

Na druhé straně však musíme přiznat autorům antologie právo pojednat v budoucnu o pražské emigrační poezii samostatně, protože tady opravdu spočívala cizost v něčem jiném. Do Paříže přijížděli Rusové znali franštiny a francouzské kultury, v Praze sice našli jazyk bližší své mateřštině, ale přitom jej neznali. Martin C. Putna v předmluvě vysvětluje, proč s M. Zadražilovou emigrační pražskou poezii zatím pomíjejí: činí tak „v naději, že interpretační klíč k ní bude teprve nalezen“.

V Praze opravdu docházelo k většímu sblížení poezie i literární vědy s poetikou ruského futurismu a dalších ruských avantgardních směrů než v Paříži, která z palety svých mnoha možností ochotněji nabídla možnost hodnotného tradicionalismu. Domnívám se, že v Praze byly ještě další prvky odlišující a specifické: budování nového státu včetně nových zahraničních orientací a pak fenomén ruských legií s jejich kritickým rusofilstvím. S editory nutno souhlasit v tom, že interpretační klíč k ruské emigrační literatuře v Čechách je třeba nalézt.

K Putnovu radikálnímu antiavantgardismu: V žalmu 137 jsou vedle vyhnání Izraelitů plačících v zajetí babylonském vzpomínání synové Edómu, kteří při zkáze Jeruzaléma volali: „Bože! Bože do základů!“ Je to hezký nápad, spojit zboření Jeruzaléma s bořivou silou ruské revoluce a to

pak ještě dále s avantgardními směry, které zase bořily, a to starou poetiku. Ten nápad se podílí na vnitřní strukturovanosti celé knihy, na jejím členění i výběru básní, ale je problematizován výtvarným vybavením knihy. Jednotliví básníci ruské emigrační poezie jsou totiž uváděni reprodukcemi artefaktů slavného avantgardního (původně kubistického) sochaře ruského původu Osipa Zadkina. Jeho plastiky přispívají k tomu, že kniha je opravdu krásná.

SVĚTLA MATHAUSEROVÁ

Dějiny Ruska

Nakladatelství Lidových novin navázalo na čtenářsky úspěšné *Dějiny Anglie* a *Dějiny Francie* z pera André Mauroise rozsáhlé propanované edici *Dějiny států*. Snad i pro vydavatele bylo překvapivé, s jakou rychlostí mizely z knihkupeckých pultů *Dějiny USA*, *Dějiny Španělska*, *Dějiny Německa* a *Dějiny Irsku* z dílny renomovaných zahraničních autorů. Takový ostrý nástup nebývá jednoduchý ani běžný. Nutno ještě zaznamenat i úspěšnou účast českých autorů - *Dějiny Pobaltských zemí* (Lubor Švec, Vladimír Macura a Pavel Štol), *Dějiny Portugalska* (Jan Klíma) a druhé, doplněné vydání *Dějin Ruska* (Praha 1996, 558 stran). Jsem přesvědčen, že nakladatelství učinilo šťastnou volbu, když k autorské spolupráci k tomuto svazku vyzvalo tým našich zkušených historiků - **Milana Švankmajera**, **Václava Vebera**, **Zdeňka Sládka** a **Vladislava Moulise**. Toto přesvědčení o správné autorské volbě, ale současně i o vysoké intelektuální úrovni českého čtenáře potvrzuje právě tato kniha. Vždyť v době tak překotného směřování západním směrem, po letech otrockého připoutání na Sovětský svaz a vše ruské dokázal, že je schopen samostatného úsudku a orientace. Jistě málokdo předpokládal, že stanovený náklad, který byl vzhledem k titulu a k současnému našemu knižnímu trhu poměrně vysoký, bude třeba do roka doplnit novými vydáními. Záměr, s jakým se kniha setkala, je opravdu povzbuzující. V *Dějínách Ruska* snad více než zájem o velkou zemi a její dějiny hledal čtenář klíč k pochopení i nedávných našich bezmála padesátilet. A v tom jej autoři neklamali.

Čtivou a zajímavou formou zpracování nás autoři v uvedeném pořadí seznamují s bohatou historií mohutné východoslovan-ské říše, od počátku Kyjevské Rusi až po prezidentské volby roku 1996. Od hledání diskutabilních původních sídel Slovanů jde šíře jejich záběru až do naší současnosti.

Ruské poměry a smysl vládní politiky zůstávaly v minulosti pro evropské partnery mnohdy velkou neznámou. Od našeho národního obrození byly problémem i české společnosti. Nemístný až nekritický obdiv k velkému slovanskému národu a mohutnému státu s nadějí v jeho pomoc v zápase o národní přežití za Rakouska i opět- ných naděje za okupace fašistickým Němcem byly po konfrontaci s realitou sovětského systému padesátých let a mocenským okupačním zásahem v roce 1968 vystřídaný naprostou negací. Dnes jen stěží hledáme odpověď na otázku, odkud pocházely ony kořeny obdivu k sovětskému komunismu.

Kniha vznikla již v době svobodného bádání, kdy na konečný efekt neměla vliv cenzura ani dříve běžně uplatňované vědomé zamlčování a autocenzura. Autoři osvětlují celou řadu vývojových momentů v dějinách Ruska, které umožní lépe chápat i ruský vývoj moderní doby. Díky českému autorskému zpracování chápeme jasněji a lépe aktivity ruské politiky ve středoevropském prostoru i to, co se zde odehrávalo a odehrává. Nikdo jiný by nás neinformoval o českých puškařích, kteří v 15. stol. na Rusi zavedli do výzbroje husitské palné zbraně. Rovněž zajímavá je pro českého čtenáře informace, že při balkánském tažení 1877 měli Rusové ve srovnání s tureckým protivníkem na potřebné technické úrovni pouze ručnice českého vynálezce Krnky. Také pobyt Petra Velikého v Karlových Varech a Teplicích spolu se spěšnou jízdou Čechami do Vídně roku 1698 a s krátkou zastávkou v karlínské krčmě „U posledního penízu“ je adresný českému čtenáři, obdobně jako informace o jáchymovských tolarech - platidlu v Rusku ceněném a uznávaném.

Také zpráva o cenné učební pomůcce pastora Glůcka, kterou r. 1703 při založení školy v Moskvě užíval - Komenského Bráně jazyků, je výmluvná. (O užívání Komenského učebnice v soukromých penzionátech na poč. 18. stol. se stará ruská literatura zmiňovala.)

Dějiny Ruska jsou navíc napínavou četbou. A nemusí to být ani partie o vládě cara Ivana, aby se nám při četbě tajil dech úzkostí: „Vzápětí začalo drama. První obětí se stal zkušený válečník kníže Alexander Gorbatyj-Šujskij, přivedený na popraviště spolu se svým sedmnáctiletým synem. Když otcí usekli hlavu, jeho syn ji zvedl a políbil a pak si klekl před kata. Jiný z velmožů, kníže Dmitrij Ševyrev, byl naboden na kůl. Umíral celý den. Správce carovy pokladny Ťutin byl spolu s ženou, dvěma malými syny a dvěma dcerami rozsekán na kusy. Ivanova krvelačnost jako by neznala mezí. Vymýšlel stále nové způsoby dosud neznámých poprav. Jedním z těchto „vynálezů“ bylo zašití nešťastníka do medvědí kůže. Pak byl roztrhán psy. Tento osud stihl novgorodského arcibiskupa Leonida. Jindy byl odsouzenec přivázan k sudu s prachem. Byly vyražďovány nejen celé rodiny i s dětmi, ale i s celým příbuzenstvem. Při vymýšlení surovostí dospěl car až k tomu, že donutil syna jednoho z odsouzených velmožů - než byl sám popraven - aby zabil svého otce.“ (str. 53) V roce 1570 následovala trestná výprava proti Novgorodu, při které Ivanova krvelačnost kulminovala. Bestiálním způsobem bylo povražďeno na 60 tisíc lidí. Co pak dodat k tomu, že Stalin řadil Ivana Hrozného k nejvýznamnějším ruským carům?

Letopisy ruských dějin opravdu nejsou vzácné na prezentaci těžkých období spojených s krutostí. Svou vlastní stránku tvrdých zápasů představují staleté vojenské hrozby z východu a jihovýchodu. Ničivým vpádům Mongolů a Tatarů, ekonomické zá- těži panství Zlaté Hordy učinil konec rok 1552 dobytím a vyplněním Kazaně. Nikdo z obránců nepřežil. Navíc byl dříve kvetoucí kazaňský chanát během čtyř let masovým vyvražďením vylištěn, aby se s přílivem ruských mužiků v průběhu jedné jediné generace změnil v čistě ruskou oblast. Aniž si to střední Evropa výrazněji uvědomovala, bylo to Rusko a větší vzdálenost od asijských základů, které ji před tatarskou hrozbou uchránilo. Zde také začíná vzdalování Ruska od evropského vývoje.

Dějiny Sovětského svazu byly i po svržení cara a pádu prozatímní vlády pokračováním dějin Ruska. Snad jen ideologické zdůvodnění jej od staré imperiální politiky odlišovalo. Zhroucením mohutného a mocného Sovětského svazu začíná nová etapa, v níž zároveň vyvstává otázka budoucího vývojového směřování země. Čteme-li v *Dějínách Ruska* všechny ty skutečnosti o naprostém opovržení lidskou důstojností bližního a zároveň o fatální pojízdnosti a odevzdané služebnosti obětí, přiložíme-li do mozaiky nezapomenutelný Tarkovského film Ivan Rublev či Strmou cestu Jevgenije Ginzburgové v zastoupení celé řady děl dalších, musíme jen doufat a věřit, že přerod pro naši mysl tak odlišné společnosti v typ demokracie euroamerické bude možný.

Je potěšující, že autoři věnovali knihu památce českého historika Jana Slavíka. Věřím, že by mu formou zpracování i řadou otevřených otázek, které provokují k samostatným úvahám a zamyšlením, udělali radost.

ZDENĚK POUSTA

Poslední útěcha

- Budeš nám scházet. Vždycky, když jsme šli kolem, byli jsme zvyklí se ti dívat do okna.

- Tvoji odbojovou činnost dovedl ocenit i nepřítel - a tak ses ocitl v Terezíně.

- Loučím se s tebou i jménem drobného hospodářského zvířectva.

- Chtěl bych se rozloučit s tebou i s tvými kamarády, kteří tu stojí čestnou stráž.

Z knihy *Vážení truchlící a ostatní hosté* (Louč 1995); výroky pohřebních řečníků posbíral Ladislav Muška

UMÍRÁNÍ A SMRT

Jen málokterá z klíčových chvil životního cyklu raně novověkého aristokrata získala tak vyhraněnou a ritualizovanou podobu jako právě okamžik umírání. Symbolické završení pozemské pouti, otvírající brány k životu věčnému, se již hluboko ve středověku vyvinulo v obřad, mající svůj nezpochybnitelný skrytý i zjevný význam. Životní pouť aristokrata uzavírala v ideálním případě „dobrá smrt“, bezděčně i fakticky stvrzující smysluplnost a bohuľibost celého předchozího usilování umírajícího. Archetyp „dobré smrti“ provázel chvíle skonu každého příkladného křesťana s neochvějnou samozřejmostí; byl přítomen - byť v modifikované podobě - i tehdy, když dočasný nedokonával na loži, ale například v boji či dokonce pod katovým mečem.

Archetyp „dobré smrti“ vyrůstá ze smířlivého chápání neodvratného konce jakožto přirozené a nikterak tragické součásti lidského údělu. Umírající prožívá v ideálním případě svou poslední hodinku v kruhu rodiny, mnohdy i v přítomnosti několika blízkých osob z řad služebnictva. Vyzpovídá se, přijme poslední pomazání a rozloučí se s příbuznými a přáteli. Někomu z nich zároveň přenechá starost o další osud svého služebnictva; často jej i pověří hmotným zabezpečením přestárlých sloužících. Nato dokonávající tiše zesne; zpravidla přitom odřikává modlitbu a v sepjatých rukou třímá kříž nebo zapálenou svíci. Archetyp „dobré smrti“ je tak ve všech podstatných rysech naplněn - a rituálu, jemuž renesanční šlechtic podřizoval své chování v zásadních i v nepodstatných okamžicích života, je učiněno zadost i při této poslední příležitosti.

Popsaný způsob umírání se vztahuje ke konkrétní situaci; parafrázuje totiž záznam očitého svědka, který byl přítomen skonu Filipiny Welservé, manželky arcivévodky Ferdinanda Tyrolského. Smutná událost se sice odehrála roku 1580 na zámku Ambras v Tyrolsku, avšak prakticky totožné popisy posledních chvil života nacházíme v téže době v českém i moravském prostředí. Ideální způsob skonu dobrého křesťana se stává záležitostí všeobecně přijímanou a nezná hranice - a to nejen ve smyslu prostorovém, ale i časovém. Nápadně podobným způsobem líčí umírání jisté šlechtičny už takzvaný Mních sázavský; v jeho kronice se však dočteme záznam váže k roku 1132. Je více než zjevné, že symbolika konání dobrého křesťana v samotném závěru jeho pozemské pouti vyrůstá z těch nejelementárnějších představ o šlechtických ctnostech, které nedoznaly v průběhu staletí žádných výraznějších změn.

Loučení s příbuzenstvem, tedy především s manželkou či manželkou a s dětmi, vyznívá jako poslední stvrzení rodinné harmonie, kterou se umírající snažil v ideálním případě v duchu křesťanských zásad po celý život vytvářet. Starost o služebnictvo je pak konkrétním výrazem naplnění ideálu laskavého pána a otce poddaných, na jejichž blaho myslí i v poslední hodině. Aby zachoval věrnost dalšímu stěžejnímu rysu dobového ideálu šlechtice - totiž představě dobrého hospodáře - musí dokonávající aristokrat ještě uvést do pořádku své hmotné záležitosti. Víze „dobré smrti“ jednoznačně předpokládá, že umírající pořídil - často i s mnohaletým předstihem - závěť. Důraz na majetkové vypořádání je výrazem velmi pragmatického, ale současně i zdravě věcného přístupu k životu; odkazy v závětech - ať už se týkají rodových statků, finančních hotovostí či cenností - dotvářejí archetyp „dobré smrti“. Umírající odchází smířen a vyrovnán s Bohem i s pozemským světem; jeho účty v rovině duchovní i světské jsou sečteny a podtrženy. Pro nejednoho z dědiců se pak získání majetku zeměděleho může stát zásadním mezníkem v životě a v kariéře. Testament tak nabývá velmi dvojznačné role; v kontextu životního cyklu jednotlivých šlechticů je výrazem definitivního konce i nepřetržitě kontinuity.

Ritualizace umírání se stává samozřejmou součástí lidského údělu renesančního

aristokrata; v případě jejího nedodržení se okamžitě dostává pohoršení a rozčarování. Jakékoli narušení archetypu „dobré smrti“ je vnímáno velmi negativně. Asi nejostřejší averzi pochopitelně vyvolává totální popření zafixovaných rituálů a znemožnění jejich realizace - tedy násilná smrt. V roce 1571 otrásl českou veřejností - respektive tou její částí, která pravidelně sledovala mimořádné události - případ vraždy rytíře Ludvíka Loreckého z Elkouše a jeho dvou synů. Všichni tři šlechtici se stali oběťmi msty vlastních poddaných. Ve snaze zjistit pachatele hrůzného činu se na panství zavražděných sjeli jejich příbuzní a přátelé a začali si počínat v duchu středověkých ordálů - všichni poddaní museli skládat nad mrtvými těly pánů přísahu o své nevině. Hluboce zakořeněná víra v „boží soud“ slibovala, že zavraždění začnou krváčet z ran v okamžiku, kdy k jejich rakvím přistoupí viník. Nebožtíci nicméně své vrahy touto

Každodennost renesančního aristokrata Marie Koldinská

cestou neoznačili - a pravda vyšla najevo až po jejich pohřbu. Na všechny pachatele čekaly výslechy doprovázené mučením a posleze tresty smrti, prováděné těmi nejkrutějšími způsoby, jakých byla lidská fantazie schopna. Vrazi rytířů Loreckých byli vplétáni do kola, stahování z kůže, trháni rozžhavenými kleštěmi a opékání zaživa.

Šokující brutalita rozsudků ovšem není v uvedeném případě ani v jiných podobných situacích jen vyjádřením toho, kterak světská spravedlnost trestá provinění proti elementární křesťanské zásadě „*Nezabiješ*“. Jejich drastičnost má ještě další rozměr, optikou dnešního člověka na první pohled těžko dešifrovatelný. Z hlediska dobového myšlení totiž vrazi znemožnili zavražděným podstoupit rituál „dobré smrti“, provázený zpovědí a přijmutím svátosti posledního pomazání - tedy očištěním duše před cestou na onen svět. Pachatelé vraždy tak připravili své oběti nejen o jejich pozemský život, ale rovněž zkomplikovali jejich duším, obtížným břemenem hříchů, i naději na život věčný.

Porušení archetypu „dobré smrti“ však může nastat i při obvyklejších příležitostech, než jakou představuje zákeřná vražda. K životu českého aristokrata renesančního i manýristické epochy neodmyslitelně patří určitá pravděpodobnost skonu na bitevním poli; konflikty s Turky v průběhu 16. století a třicetiletá válka ve věku následujícím skýtaly k takovému způsobu smrti dostatek možností. Snaha o zachování ritualizovaného umírání alespoň v jeho nejzákladnějších rysech nepomíjí ani uprostřed bitvy. Ke slovu se dostávají rozhodnutí duchovní, objíždějící bojiště a udílející poslední pomazání, riskující přitom vlastní život. Když v roce 1632 svedl Albrecht z Valdštejna se švédským králem Gustavem Adolfem bitvu u Lützen, ocitl se v řadách padlých také fuldský opat Jan Bernard Schwenck ze Schweinfelsu. Jako přesvědčený obránce katolické víry totiž projížděl bitevním polem a udílel požehnání svým souvěřcům; omylem se však dostal mezi Švédy, kteří pro jeho charitativní poslání neprojevíli žádné pochopení.

Archetyp „dobré smrti“ je zvláště ve šlechtickém prostředí éry dozrívajícího manýristismu a počínajícího baroka fenoménem takřka všudypřítomným; jako takový vstupuje rovněž na místa přinejmenším neobvyklá - a dokonce i na popraviště. V této situaci se však rituál přirozeného umírání střetává s neměnně vyhraněným rituálem smrti

SAUVILLOST
SUVILLOST

jako exekuce. I ta má ovšem svůj řád a pevně daná pravidla - a výsledkem je pozoruhodná syntéza obou rituálů, v českém prostředí neintenzivněji patrná při popravě sedmadvaceti vůdců stavovského odboje 21. června 1621.

Ze svědectví zpovědníků, provázejících odsouzené rebely na jejich poslední cestě, vyvstává obraz takové smrti, která - nemůže-li být „dobrá“ - je přinejmenším křesťanský důstojná. Popravčí Jan Mydlář, mimochodem evangelík jako většina popravených, zásadně nechává odsouzence odřikat jejich poslední modlitbu až do konce. Je

„veřejný“ smutek po blízké osobě trvat přibližně jeden rok.

Zcela vyhraněnou kapitolu představují v prostředí šlechtické domácnosti dětská úmrtí. Jejich vnímání nabývá velmi rozdílných podob; skoná-li například nečekaně jediný syn a dědic rodového majetku, bývá tragédie smrti milovaného dítěte pocítována zvláště bolestně. Zemře-li šlechtický potomek ve velmi útlém věku, reflektuje zpravidla okolí jeho smrt v duchu zmíněných standardních formulací - avšak pokud umírá dítě již starší, vnímané rodinou jako do značné míry vyhraněná individualita, bývá strach o jeho osud i zármutek nad jeho skonem vyjadřován méně strojeně. Když v roce 1602 onemocněla nejvyššímu hofmistrovi Kryštofovi mladšímu Popelovi z Lobkovic dcera Božička, zapisoval si vyděšený otec - na veřejnosti proslulý drsnou ironií a jedovatými postřehy - s dojemnou starostlivostí do svého deníku každou změnu jejího zdravotního stavu. Dočkal se bohužel dcerčiny smrti; popsal ji sice slovy prostými, avšak hluboce prociťenými, která nesporně byla výrazem upřímného žalu.

Do každodenního života šlechtické rodiny mohlo vstoupit už samo o sobě velmi kruté trauma dětské smrti ještě dalším způsobem. Jednalo se o potrat, k němuž docházelo - alespoň na základě svědectví korespondence a deníků - až překvapivě často. Snad právě proto je samovolný potrat nejčastěji vnímán spíše jako krajně nepřijemná zdravotní komplikace než jako „opravdová“ smrt dosud nenarozeného potomka. Zůstává těžko rozřešitelnou otázkou, zda podobně pragmatický postoj zaujímal šlechtická společnost i k potratům uměle vyvolaným. Lze pokládat za nesporné, že k nim docházelo - přinejmenším z potřeby zbavit se nechtěných následků mimomanželských styků. Osoby jakkoli zúčastněné na těchto praktikách však měly řadu dobrých důvodů, aby se o jejich počínání nedochovala žádná svědectví - vždyť dopustit-li se podobného skutku kdokoli z poddaných, hrozily mu drastické tresty, neodmyslitelně provázející známé a nepřilíhající úspěšné snahy o „sociální ukázněvání“.

Smrt v životním cyklu raně novověkého aristokrata měla dvě tváře; ta první, obvyklejší, nabývala podob dosud zmíněných. Druhá se objevovala jen ojediněle - zato však vždy přinášela zásadní zvraty. Pomíne-li úmrtí panovníků, nabýval fatálních rozměrů především skon posledního mužského potomka příslušného rodu; mimořádnost takové události se názorně promítala i do podoby smutečních obřadů, výrazně se lišících od obvyklých aristokratických pohřbů. Když roku 1611 dokonal poslední Rožmberk Petr Vok, uplatnila se při pohřbením průvodu v mnoha variantách výmluvná symbolika rožmberského erbu neseného v obrácené poloze. Na závěr zádušní mše kněz zlomil štít s erbem pětileté růže a upustil jej dolů z kazatelny.

Stále intenzivnější vědomí pomíjivosti lidského života a neodvratnosti jeho konce provázelo příslušníky české aristokracie érou pozdní renesance a vrcholícího manýristismu až na práh baroka. Cesta, na jejímž počátku si renesanční velmož rozpačitě pohrával s přívěskem ve tvaru umrlčí lebky, dospěla ke svému cíli - a tam již čekal barokní kavalír, dychtivě si objedávající dřevorezy se znovuzrozeným tématem „tance smrti“ a neskrývající fascinaci naturalistickými sochami, zobrazujícími věčné tlení, rozklad a zmar. Staticky pojaté renesanční náhrobníky s důstojnými postavami nebožtíků v uměřených pózách vystřídala barokní exaltovanost, propůjčující podobám zemřelých vzrušené výrazy a dramatická gesta. Cesta byla završena; nadešel čas triumfu smrti a její dodnes děsivé i uchvacující barokní adorace.

Konec