

mýty a fakta o kauze lexikon str. 6
jaromír typlt polemizuje s petrem králem str. 7
dokončení hauserova máchovského eseje str. 8
znovu ke školní písmové předloze str. 10
zářijová finská sauna str. 11
italská antologie „nových“ českých básníků str. 14
od baroka po neonormalizaci str. 16

23/09/2010; 30 Kč

www.itvar.cz



nejsme průchodící dům

ROZHOVOR
S JIŘÍM NAVRÁTILEM



foto Tvar

Alice Prajzentová

...

Ať umeje posudinku

*křikla stará ze sklepa
skřepot hlasu otíral se do zavařenin*

Ať Jaruna vysmejčí i gánek

*lomožila jedová
odplivla si do myšinců
zkornatělými patami zaplula do galoši*

Estě koupit chlieb a můžou přijít
na mecheche

*Jaruna v gánku
tiskla zlostně v řadra koště*

Kotrmelína (H_aluze, 2010)

Jiří Navrátil se narodil 22. 9. 1939 ve Valašském Meziříčí, v rodině soudce. Vystudoval češtinu a ruštinu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V letech 1965–1997 působil jako redaktor nakladatelství *Mladá fronta* (řídil mj. edice *Omega* a *Ladění*, po roce 1990 edici *Moderní česká próza*). V roce 1997 přešel do nakladatelství *Hynek*, kde pracoval až do roku 2001, kdy odešel do důchodu. Jeho prozaickým debutem byl soubor tří povídek pod názvem *Spálená stráž* (1969), dále vydal *Slib* (1973), *Nitky* (1975), *Štěstí* (1976), *Košťýř* (1978), *Soudcův sen o řetězech* (1979), *Událost* (1979), *Světla našich večerů* (1980), *Konec prázdnin* (1982), *Kamilův život po matčině smrti* (1983), *Cestičky a cesty* (1989) a *Modravý večer* (2000). Od konce devadesátých let časopisecky publikuje verše (zejména ve *Tvaru*) pod pseudonymem Petr Dapit.

Většinu života jste prožil v dvojroli nakladatelského redaktora a spisovatele. Jaké to pro vás bylo? Do jaké míry se spolu tyto dvě činnosti svárely?

Já jsem z toho nikdy nedělal žádnou velkou vědu. Ty dvě činnosti se neprotínaly, žily si svým vlastním odděleným životem. Ostatně život sám všechno, co souviselo s literaturou, vždycky přebíjel a bránil se těm víceméně umělým obrazům a myslím, že tak činil správně. Neměl jsem potřebu pyšnit se tím, že píšu knížky nebo pomáhám knížkám na svět. Nebral jsem to nikdy jako nějakou svou výjimečnost, spíš jako přirozenou součást mého života. Nikdy jsem se nestavěl do pózy, že jsem spisovatel, vlastně jsem se s tím ani moc neidentifikoval, nesmířil se s tím, že jsem něco jiného než ostatní. Naopak ve mně pořád byla touha zařadit se, splynout s ostatními, neodlišovat se... A i ty

knížky jsou vlastně o tom... Nejde v nich o nějaké snobské prostředí či elitu, zrcadlí se v nich můj život, který jsem prožil v době, kdy jsem vůbec netušil, že někdy budu psát.

Jak je to vlastně s autobiografičností vašich knih? Lze vůbec autobiografickou knihu napsat – za použití skutečných vzpomínek a reálií? Nebudují si tyto rekvizity tak trochu své vlastní příběhy bez ohledu na vůli autora? A naopak – nepřiblíží se autor sám sobě nejlépe nečekaně – sám si vpadne do zad, když píše jakoby o něčem „vymyšleném“, co se ho zdánlivě osobně vůbec netýká?

Vaše úvaha obsažená v položených otázkách je zcela přesná. Všechno to probíhá právě tak nějak. Když jsme s Vladimírem Macurou pracovali na čtvrtém dílu jeho tetralogie *Ten, který bude*, říkával mi: „Nevěř

všemu, co tam píšu.“ To bylo ono. Vladimír Macura měl jako inspiraci národní obrození, ale do jeho románů se dostává určitá mutace, jeho vlastní varianta obrození, která – přes svoji vědeckost (ostatně psal o tomto období i vědecká pojednání) – není tak úplně v souladu s realitou, je to beletrie. Když mám mluvit o svých knížkách, je to podobné – ty věci se tak prostě neudály. Ale mohly... Když jeden kolega četl mou prvotinu *Spálená stráž*, říkal mi: „Jirko, to muselo bejt smutný, když se ti utopila ta tvoje sestřička.“ A já jsem ho musel zklamat, protože jsem žádnou sestru nikdy neměl, a ani nikdo jiný se mi neutopil.

To je taková hodně doslovná interpretace... Vaše knihy ale vesměs vycházely

TEMNÉ TUNELY NAŠEHO NECHTĚNÉHO JÁ

1 „... pošramotila jsem češtinu, jak jsem mohla, a dál už to nešlo.“
(Věra Linhartová v rozhlasovém pořadu z roku 2003)

Ve více než třiceti povídkách a drobných textech představila *Kniha Zlín* výbor z tvorby mladé autorky Hany Lundiakové (nar. 1978). Nejdříve trochu překvapí nepřítomnost tiráže a obsahu – je to opomenutí, nebo záměr? Když se pak začteme, už na to nemyslíme.

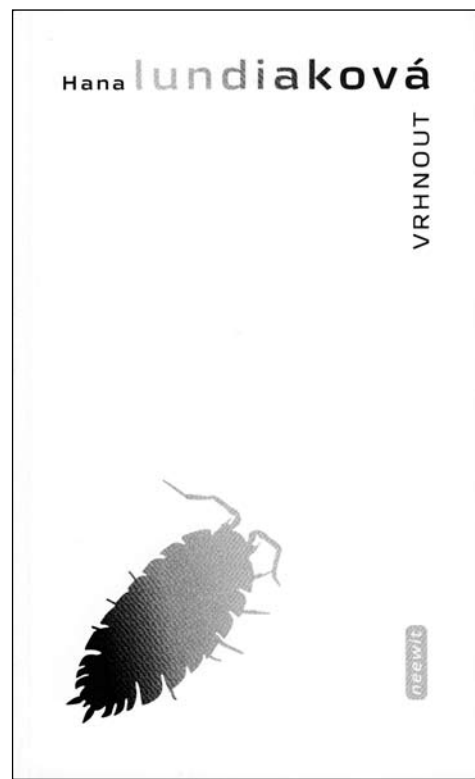
V příbězích i v těch kratších textech, lehce načrtnutých pomíjivých obrazech, se postavy téměř vždy ocitají na hranici zániku, pohybují se v přízračném prostoru nočních můr, horečnatých snů, drogových halucinací, mnohé z nich uvízly v prázdnotě a osamělosti. Svému údělu se příliš nevzpouzejí, spíš před ním unikají do alternativního světa co nejdál od reality, nebo si vytvářejí realitu novou, která jako by stvrzovala jejich zmařenou existenci. V tom halucinogenním světě, v němž se mnohdy ocitají, je vše ještě odpudivější, což postavy (především ty mužské) přitahuje a láká. V povídce *Míče* prožívá dívka drogovou halucinaci tak děsivou, že se nám vybaví *Proměna*, v proudu asociací a ponurých obrazů možná vzpomene i na Becketta (povídka *Rubína*). Autorka tvoří složité věty, mnohdy až do nesrozumitelnosti, dovede ovšem napsat i strhující surrealistický text, v němž jsou pasáže v lyrickém tónu, přestože se spolu s ní díváme do hluboké propasti, která

se v jednom z textů objeví i v realitě (*Oko zůstává ve stínu*).

Potkáváme ztracence bloudící ve svých bolestech, osamělosti, ve svém šílenství, posedlé představou hnutí a rozkladu (např. povídka *Ozvy*).

V neobvyklých slovních spojeních a větých konstrukcích hledala Lundiaková možnost vyjádřit se o vztazích, pocitech a zážitcích, které pro ni zřejmě byly už za hranicí vyslovení... V některých větách či pasážích jsem toto úsilí cítila jako křečovitě. „*Není to ani uspokojivé, ani neuspokojivé, pouze se v tom prolínala titěrnost trpělivosti s velkou dychtivostí něco nezřetelné teď zrovna a okamžitě pochopit.*“ (*Kulatá samička čili Aušus*). Jak však lze zobrazit tak intenzivní utrpení, jak vylíčit prožitky slasti a popsat výjevy hrůzy, hnusu i záblesky lásky, když dosavadní seskupení slov a vět přestává stačit. Její text můžeme považovat za pokus o novou stylistickou variantu české prózy, a možná taky trochu za provokaci a potřebu šokovat (i když ti, kteří by jejími texty mohli být šokováni, je patrně nikdy číst nebudou). Přesto by asi bylo poněkud zaujaté zůstat jen u děsu z mrtvých koček, utopeného koně (k němuž přilezl do tůňky vypravěč závažně řečnou povídkou *Tak jako*), otrásat se strachem z fanatické stařeny (*Ani*), a přitom si „jako nevšimnout“, že všechny tyhle příznaky jsou napsány adekvátním, tedy rovněž přízračným jazykem a stylem. Autorka má ovšem ještě mnoho let na to, aby si mohla (snad i s myšlenkou na Věru Linhartovou) říct, že už češtinu vyčerpala.

Mučivé až obsedantní představy se v nejednom textu opakují v podobě umí-



rajících či mrtvých koček – zraněných, deformovaných, koček s krvavými pahýly, jež bývaly tlapkami... V povídce *Vstup do sprchy* se objevuje kočka jako tvor, jenž je zhmotněním nejšílenějšího snu. Sprcha zde žádná není, spojení s ní je vzdálené – představuje patrně pokus něco překonat, od něčeho se očistit. „*Za stromem seděla malá kočka. Z hubené hlavy jí třetily tekoucí oči, zhnědlý hnís zbarvoval i líce. Zvíře nemělo srst a jeho šedorůžová kůže byla plná povislých záhybů.* (...) *ve mně bytněl pocit, že mi zahrada bezod-*

kladně patří a že mi dosavadní představy o ztělesnění hnusu sloužily jen k ukájení. Má vůbec tato kočka pohlaví?“

V té spleti zoufalství, bloudění, horečky, halucinací, odpudivých obrazů, zmatku a paniky nachází postava vypravěčky jediný důvod, který se vzpírá bezvýhodnosti životů jí vytvořených postav – je jím dítě: v některých povídkách ho čeká, v jiných je už na světě. Dítě jako důvod k existenci není ovšem ve světě vylíčeném autorkou nezpochybnitelný. Úzkostné sny a představy v souvislosti s těhotenstvím se vracejí v různých variacích včetně titulní povídky, v níž je zrození propojeno s myšlenkou na sebezníčení.

Hana Lundiaková umí zapůsobit i kontrasty, v *Andělu spánku* (líčení nespavosti, jež souvisí s drogou) vedle vět jako je například „*Sladká bezvědomost, sladší než anděl spánku. Nechávám se vtáhnout prázdným naplněním,*“ čteme o dva odstavce níže: „*Na Palmovce seberu chciplého ježka, zabalím ho do trika i s igelitem a padám k Jěnovi. Tam se rychle vyseru a vybalím ježka...*“ Doplnuji jen detail, jenž se dá již tušit – ten zmíněný ježek projde procesem preparace, aby mohl být uložen do klece...

Po přečtení povídek se mi – nevím přesně proč – vybavil Holden Caulfield a jeho baseballová čepička nasazená štítkem dozadu – už jen ta byla pro generace čtenářů symbolem rebelství. A pak, hned další den, přišla zpráva o smrti Rudolfa Pellar... Stýská se nám po něm i po Holdenovi. Asi i proto, že pro generaci čtenářů prvního desetiletí 21. století je Holden možná už jen takový naivní panáček.

Eva Škamlová

PŮVAB NESROZUMITELNOSTI

2 Jen stěží jsem si při čtení knihy Hany Lundiakové *Vrhnout* dovedl představit, že ji k publikování nikdo nenutil. Tento dojem smíšený s poučením ostatních recenzentů, že má jít o generační výpověď, nutně postaví každého čtenáře před mnoho otázek.

Vrhnout je soubor třiceti sedmi krátkých textů (psaných mezi lety 2002 až 2009), které nejsou skutečně nezávislými povídkami, ale různě stylizovanými pohledy do života vypravěče, sny i sverázně lyrizovanými krátkými prózami a minipovídkami. Kniha je strukturována na způsob jakýchsi volných kapitol. Přirozeně vrcholí v závěrečném krátkém textu *Tak jako*, který se uzavírá značně tajemnou a znepokojivou scénou vypravěčova ulehnutí do močálovitého jezírka ke koňské mršině. Tento text popisuje jisté paradoxní zkldnění, kterým je ale umrtvení života, kóma, kterému zůstává jeho smyslová bdělost.

Vypravěčem je muž a jinde mladá žena žijící v Praze se svým dítětem, protloukající se životem tráveným v osamění. Příběhy jsou experimentálně vyprávěny z různých perspektiv, střídá se právě pohled muže a ženy. Děj nemá prvořadou roli, smyslem je artikulace nejintimnějších dojmů a reflexí v lyrických pasážích. Pociť, který kniha častokrát tlumočí, je znechucení světem, nuda a později hněv a nenávisť. Mnoho textů je psáno jako variace na neschopnost dělat cokoli smysluplného. Jako by vypravěč, nezpůsobit si poradit se svým časem, člověk překvapený životem, naříkavý outsider, chtěl sdělit, že se nebaví, že je mrzutým dítětem nudícím se k ukousání. V takový okamžik se unavenému oku nabízejí předměty, jejichž detailní popis a zároveň všednost evokuje strnulé rozhlížení, zdlouhavě plynoucí chvíli: „*Přemísťuji k sobě staré kvarteto s vybledlými motýly, talířek s jablčnými slupkami, na nichž už hodují červenohnědé mušky, a přece jsou ještě čerstvé, jelení lůž s naolejovanou cedulkou, lžičku z chirurgické oceli, čepičku ještě po nás, kus zažloutlé přize, průsvitnou nálevku na destilku, vybité baterky, aparát, na který diktují, abych si vzápětí pus-*

tila lidský hlas, obal s nedojedenou čokoládou, plechovku s vypsávanými pery, špulku bílé niti opatřenou jehlou, lepidlo a nůžky.“

Svou otevířeností i zarputilostí, podepřenou velmi expresivním jazykem, připomíná *Vrhnout* exorcistní terapeutický text, produkt neadresné samomluvy, úplného odtržení od mluvní, komunikační situace dvou lidí, kterou jako by vypravěč především v prvních dvou desítkách textů arogantně přecházel. Arogance a rozmáchlá hrubost, která tyto povídky charakterizuje, jen málokdy propustí autentický hlas mluvčí o těžkostech vlastního života. Intimní výpověď se v celku knihy poměrně snadno hledá, jenže pro své jednoznačné rysy pokusu, zkušebního záběru slovem do vlastního života a učení se spisovatelskému vidění, které je prozatím jeho podmínkou, je příliš papírová, vlastně i nepřesná a výrazně přejatá. Jednotlivé texty přinášejí literární stylizaci, jednou rozmělněnou a jindy nastavenou. Nejpřehlednější je to snad v okamžicích „aplikace“ nedůvěryhodné, patrně cvičné dramaturgie malicherností, pro vypravěčku příznačné šroubovaným „zhnusováním“ běžných věcí: „*Židle bobtnala. Dešti zmáčené polstrování prorůstalo bílými mechy a černými stvoly neurčitého života. Vyboulený sedák se plnil mazlavou chaotickou vlhkostí. Snad ani nešlo o kombinaci dřeva a hrubých tkanin. Připomínalo to zkapalnění kovu. Židle se zvětšovala a ke vstupu do trávy bylo zapotřebí jistého odhodlání. Zatím nevzbuzovala odpor, jehož základnou je zošklivěná tíha. Jak však nepustit moč, když je třeba dotknout se něčeho neuchopitelného? Dva měsíce (...).*“ (*Vstup do sprchy*)

Recenzenti, kteří o povídkovém souboru psali, ale i autoři drobných poznámek na přebalu shodně uvádějí, že kniha nesklouzne do vulgárnosti. Tato nápodoba čtenáři se podobá samotnému postoji vypravěčky textů Hany Lundiakové, snaží se přesvědčit o opaku toho, co opravdu říká. Usiluje popsat skutečnou podobu života, a přitom mnohdy jen uplatňuje manýru programně nesentimentálního textu. Takových scén je celá řada, v povídce *Ozvy* znějí snad i hloupě. Vypravěč se nechává strhnout hrubě zevšeobecňujícím pohledem, falešnou hloubkou, která všude odhaluje neřest, nenávisť,

hnilobu a degeneraci na všechny způsoby. Literatura jako by tu nakonec měla jen expresivní hodnotu, nic se nevytváří, nekonstruuje, slova jsou volena tak, aby především násilnický působila; surovost se jako obrana před průměrností valí na čtenáře a stává se všední šablonou. Rozměr generační výpovědi textu proto spočívá v chybách, ve vypravěčském zmyšlení, jakémsi staromilským boji s přecitlivělostí a příklonem k hrubosti, která chce být synonymem pravdy: pohlavní styk, především jeho živočišnost, všeobecná přetvářka, drogy, materiální i mravní rozklad a úpadek živého, jen jakési expresivní dekorum, které je na jiném místě vyváženo mystickým zážitkem splývání milenců: „*Pak se tělo přiblížilo tak náhle, že nebylo možné se ho dotknout. Prosvětlené barvou lidské kůže podplulo první pod druhým, jednota se dostala k blízkosti, překročila ji a zároveň pocítila příslib spojení. Subjekt druhého těla teď pozoroval přímo, co dlouho hledal jen periferním zrakem za sebou. Poznával neomylnost intuice, těšil se z totožnosti těl, která jsou mnohá. Neboť nebylo odkladu, zbytněly touhy, nová jednota podplula prvou, než opět prvá podplula druhou.*“ (*Hlava třetího zraku*) To jsou okoukané variace na hloubku, a když se v textu objevilo slovo sebevražda, zdálo se mi, že se už nemám co dovědět. To vše vyhlíží jako přebírané haraburdí, avšak je to vážně myšlená pravda v boji proti průměru, nenáviděnému lidskému přežívání: „*I křídla se však mohou plazit a splývat v růžovém rosolu vlhké esence toho nejsprostšího, nejkalnějšího a nejkrásnějšího hnusu, který bych rád učinil smyslem svého života, aby se nejednalo o přežívání.*“ (*Ozvy*)

Vedle takového psaní, kde se prolíná autenticita se spisovatelským cvičením začínajícího autora, se však rafinovaně objevuje řada literárních odkazů, a to buď formou přímé zmínky, improvizací na motivy textu jiného autora, či užíváním symbolických objektů (oko, vejce). Takové – ale o mnoho intimnější reference jsou jisté i v částech lyrických, nezasvěcenému však zůstávají nesrozumitelné. Tato nesrozumitelnost, kterou čtenář považuje za ledabylost, se postupně ukazuje jako komunikace s určitým typem zasvěceného čtenáře. Kryptický charakter knihy je pak částečně vysvětlen

v minipovídce *Pijáci vajec*, kde se význam těchto nápodobí posiluje, a čím dále postupujeme ve čtení, zbavuje se kniha nádechu školního úkolu z pilnosti. Neboť tajemství, které je zde navozeno, naznačuje, že autorka usiluje napsat něco víc než skryté dějiny svého života, totiž dějiny prostoru (města Prahy), kde její utmáčený vypravěč žije. Obrací se ke světu kompliců, kteří pochopí nápodobu jako známé signály.

Konkrétní tajemství postupně zintimňuje nesrozumitelnost, staví ji opatrně do popředí celé knihy a čtenář rád zakousí pocit, že neví, o co přesně tu jde. Navzdory vším enigmatičnosti se ukazuje, že text není všední zpupnou samomluvou, ale že má svého jedinečného adresáta, člověka, který se znalostí všech fakt pochopí, že kniha je psána právě jemu. Tato utajovaná, bezmála milenecká a velmi křehká výzva se mi stala tím nejsilnějším dojmem, který texty částečně vysvobodil z atmosféry spisovatelského cvičení a vytvořil novou důvěrnost. Kniha má celou řadu silných pasáží – i díky té dnes ojedinělé zarputilosti, se kterou je psána. Zřejmě kvůli ne příliš pečlivé práci redaktora v ní však zůstalo množství míst, která k publikování nedozrála.

Lukáš Prokop

ERRATA č. 13/2010



V recenzi Víta Ondráčka na svazek vzájemné korespondence Josefa Váchala a Bedřicha Beneše Buchlovana *Vážený pane tři B!* na straně 23 jsme necitlivým přidáním formulace „*přinesl světu*“ narušili stavbu i ducha jedné z vět. Vítu Ondráčkovi se omlouváme.

red

PERLIČKA NA DNĚ



„*Jak se vám v těchto dnech daří Pánova práce, lejdý?*“

Dan Simmons: *Modlitby ke zlomeným kamenům. Perseus, Plzeň 1997. Přeložil Ivo Reitmayer. Koniáš 1997*

Priznávám, že jsem k přítomné knize musel hledat cestu nadvakrát. Poprvé jsem ji vzal do ruky na doporučení Vlada Barboríka (*Tvar* č. 3/2010) a nepotkali jsme se. Přečetl jsem pár stránek, zalistoval a odložil ji s přesvědčením, že toto není můj šálek čaje. Otevřel jsem ji napodruhé – a tentokrát jsem se začel, podlehl kouzlu autorova tichého sebezpytujícího hlasu a navzdory relativně pomalému tempu vyprávění zůstal v jeho světě až do poslední věty. Zažil jsem tedy něco, co se mi jako pravidelnému recenzentovi takto spontánně už stává jen málokdy.

Roznerův román patří k textům, které tváří v tvář smrti milovaného člověka rekapituluji běh života a smysl autorova – ale nejen jeho – bytí. Před čtenářem defiluje sedm dní muže, který se musel ve vánočním čase, mezi 21. a 28. prosincem roku 1972, vyrovnávat se smrtí ženy a připravovat pohřeb, aniž by se zároveň zastíralo, že tato postava je – byť se o ní vypráví ve třetí osobě – identická s autorem a reálný základ mají i ostatní figury příběhu.

Máme tu tedy co do činění s tzv. autentickou výpovědí. Pro slovenského čtenáře, respektive vzdělance, má toto vyprávění, sepsané v osmdesátých letech v mnichovské emigraci, přitažlivost dokumentu. Jeho autorem je totiž Ján Rozner (1922–2006), dnes pozapomenutý překladatel, literární a divadelní kritik a dramaturg. Jeho zesnulou manželkou pak byla překladatelka, kritička a publicistka Zora Jesenská (1909–1972), neteř Janka Jesenské (1874–1945), žena, jež pocházela z významné martinské rodiny, tedy z města zosobňujícího tradici slovenského národovectví a kultury, ale také měšťanstva. Autorovo rozpomínání tak obeznámenému otvírá zajímavý

subjektivní pohled na slovenské kulturní a literární dění v čase socialismu a přináší mu také důvěrné informace o konkrétních jménech a lidech, o jejich činech, vzájemných vazbách, morálce a charakterech. A to všechno z perspektivy počátku normalizace, kdy byli Rozner i Jesenská zařazeni mezi nepřátele režimu, protože v roce 1968 patřili k těm nemnoha Slovákům, pro které demokratizace byla důležitější než federalizace a nástup Husákova režimu tedy nevnímali jako národní satisfakci. Obdobné potěšení z dokumentárnosti Roznerova románu ostatně může mít i Čech, kterému ještě něco říkají jména jako například Mňačko, Mináč, Matuška, Felix nebo již zmíněný Husák.

Jestli je ale tento román pro mne osobně něčím zajímavý, tak je to autenticita daleko vyššího řádu. Tedy nikoli sám fakt, že Rozner *musel* prostřednictvím psaní vyslovit sám sebe a své bližní, ale skutečnost, že dokázal své zpovědi dát svrchované literární výraz. Transformoval konkrétní zážitky a pocity v nadčasovou literární výpověď o úskalích lidské existence.

Shodou okolností jsem nedávno četl a recenzoval zatím dvoudílné memoáry Ivana Klímy *Moje šílené století*, nahlízející zhruba stejné časové období a události z pohledu českého literáta. Jsou to vzpomínky takřka učebnicovité, jejichž účelem je představit spisovatelův život tak, aby před čtenáři získal vyšší smysl, byl uveden do souladu s vyšší kauzalitou a včleněn do interpretačního a hodnotového kontextu adekvátně vyložených dějin. Klímovy paměti jsou mi příkladem psaní autoprezentativního. Naopak Roznerovu románovou výpověď čtu jako projev nejistého pátrání po sobě samém a svém místě v životě. Autor

zachycuje především individuální prožívání událostí, a pokud se vymezuje vůči sféře velkých idejí, tak jen tehdy, když tyto ideje neodbytně vstupují do hrdinova všedního života a ohrožují jej.

Sedm dní a nocí svého hrdiny autor vykresluje s důrazem na drobný detail, takřka minutu po minutě. Jeho přístup je v zásadě duševpytný, třetí vyprávěcí osoba mu však umožňuje uchovávat si od svého *já* odstup pozorovatele – odstup, jímž nejednou postupuje i náznak tiché ironie. *Spisovatel Rozner* tak svou *postavu Roznera* s neúprosnou upřímností prezentuje jako člověka neza kořeněného a nejistého. Jako Slováka, jenž je po matce Němec. Jako vlastence identifikujícího se se státem, v němž žije (a ve své době snad i se socialismem), avšak neschopného akceptovat jakoukoli demagogii, ať již v rouše politickém nebo nacionálním. Jako nepříteli úspěšného kritika, jako dramaturga nepopulárního divadla. Jako vědce vykonávajícího svou profesi patrně jen proto, že v příslušném ústavu po něm nikdo nikdy nic nechtěl. Jako alkoholika, ale jenom kvartálního. Zkrátka jako takového podivného „chrústa“ těžko hledajícího svůj vztah k jiným lidem a prožívajícího jen dočasná přátelství... Jedinou jeho životní jistotou mu je vztah k zemřelé ženě, která mu byla oporou téměř mateřskou. Zosobňovala mu toleranci a pochopení, ale rovněž autoritu, neboť je to ona, kdo dával jeho všednosti rozměr a cíl. A tato žena mu zůstává oporou a vůdkyní i po smrti, kdy je jeho emocionální prožívání ztráty zdánlivě zastřeno obtížnou, současně ale také útěšnou povinností obstarávat záležitosti spojené s pohřbem.

Hlavním tématem románu je totiž hrdinovo prožívání každodennosti pozname-

nané především osobní, ale také sociální depresí tak, jak ji utvářela neomalenost komunistické totality. Roznerovu hrdinovi nezbyvá, než aby den po dni procházel městem a zařizoval. Navštěvoval známé, příbuzné i úřady, vyplňoval, vyzvedával a posílal, konfrontoval se s těmi, kteří mu jsou milí, i s těmi, kterým by se nejradyji vyhnul. Tato pouť v něm přitom vyvolává řetězec nesoustavných reflexí, vzpomínek a úvah, z nichž pak vyrůstá obraz jeho soukromého mikrosvěta, ale také řada soudů o zemi, v níž musí žít a pohrřbívát své bližní. Kulisy normalizační Bratislavy jej provokují k reflexi slovenské společnosti, její minulosti a aktuálního stavu.

Běžná lidská situace, jakou může zažít kdokoli a kdykoli, je tak v druhém plánu významově násobena nesmyslností společenského kontextu: pitomostí režimu, který je prostoupen strachem ze samostatné myslících lidí a z jejich slov, a proto se snaží potlačit vše, co by se mohlo stát příležitostí pro odpor a nesouhlas. A jeho služebníci a drobní vykonavatelé tuto režimní paranoi nedokáží překročit ani v případě majestátu smrti. Tak samozřejmá věc, jako je právo člověka na důstojný pohřeb, proto logicky naráží na tupost moci a její potřebu vylučovat, pronásledovat, likvidovat nebo alespoň trapně šikanovat, třeba za necenzurovaný projev odvážného přítele nad rakví nepohodlně zemřelého.

Roznerův román chápou jako obecnější výpověď o jedinečné existenci v čase, kdy jsou i ty nejběžnější věci člověka podřízeny absurdním principům zvůle. A považují jej za jednu z nejlepších próz, co jsem v posledních letech četl.

Pavel Janoušek

POZNÁMKA



NAD NOVÝM ROMBOIDEM

Časopis *Romboid*, jak je patrné z odpovědi na *Jednu otázku*, změnil redakci. Každé takové střídání bývá plné emocí, a tak jen doufáme, že předchozí redakce nebude za svou činnost haněna: Přežila dlouhé roky s nevelkými financemi. I když na *Romboidu* byla v minulosti občas vidět únava, byl to pořád jeden z mála slovenských literárních časopisů, které mělo smysl číst. Nová redakce se šéfredaktorem Radoslavem Passiou může navázat na odkaz svých předchůdců. Nadto se zdá, že má nápady a vůli „něco“ dělat.

Dvojčíslo 5–6, které vyšlo na konci letošních prázdnin, přináší například dlouhý rozhovor s Janem Štrasserem, otvírá dále prostor pro fejetony, drobné publicistické útvary i delší recenze, nevyhýbá se samozřejmě původní slovenské beletrii. Je to taková revue à la *Host* z přelomu minulého a tohoto století, napadá mne maně, tedy z doby, kdy ještě *Host* nefamfrněl do euroformátu a rádobysvětovosti.

Romboid se sympaticky otvírá jak k jiným autorům (Jan Štolba píše esejisticky a „po štolbovsku“ o stavu věcí obecných u nás), tak k jiným tématům (Štefan Timko předkládá esej o „popkulturním fenoménu“ jménem Ricky Gervais, tj. o jednom z výrazných britských komiků). Přitom je tu stále zájem o široké kulturní zázemí – s chutí jsem si přečetl studii o Antisthenových výkladech Homéra od Vladislava Síváka nebo zasvěcenou stať, kterou o výtvarnici Louise Bourgeoisové napsala Monika Mitášová.

Vypadá to, že se v té naší rodině kulturních časopisů začíná opět něco dít – v poslední době to bylo na Slovensku takové střídavé. Doufáme, že jim to vydrží – vždyť sami tady ve *Tvaru* víme, že *žádný časopis není ostrov sám pro sebe*. Proto posíláme pozdrav nejen do Bratislavy *Romboidům*, ale samozřejmě také do Brna Balaščíkové hostovské partě.

Michal Jareš

JEDNA OTÁZKA PRO

Od dvojčísla 5–6/2010 ses stal novým šéfredaktorem měsíčníku *Romboid*, který má v podtitulu „časopis pre literatúru a umeleckú komunikáciu“. S čím novým ty a celá redakce přicházíte, co chcete do budoucna změnit a jak jste na tom s financováním?

Časopis *Romboid* vychází 10krát ročně a je financovaný z dvou hlavních zdrojů: částočně naň přispívá jeho vydavatel Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, no podstatnú časť rozpočtu vykrývá grant Ministerstva kultúry Slovenskej republiky. Nová redakcia má niekoľko cieľov. Chceme výraznejšie aktivizovať literárnokritickú časť časopisu, pracujeme na obmene okruhu spolupracovníkov – aktívne oslovujeme najmä mladšiu a strednú generáciu autorov. Doterajší skôr „zborníkový“ cha-

ZASLÁNO

AD TVAR č. 12/2010

Ve své rubrice *Vyvěření struktur* Jakub Vaníček hezky shrnul mou květnovou přednášku v Bratislavě. Hovořil jsem v ní o tom, že americká literatura je v posledních čtyřiceti letech roztříštěná kvůli knihám, jež se stávají „produktem“ uváděným na trh velkými americkými i zahraničními společnostmi.

Na konci svého článku se Vaníček zabývá názorem jednoho přispěvatele *Tvaru*, který „*shledává jistou nadějí ve faktu, že literatura se postupně přesune do jakýchsi subkomnat novodobého undergroundu*“. Vaníček tvrdí, že spíše než k naději povede tento vývoj k další standardizaci a marginalizaci literatury.

Tím si nejsem tak úplně jistý. Komerce, jak Vaníček poukazuje, jistě přispěla k tomu, že literatura ztrácí svůj společenský vliv. Ale – možná proto, že jsem postižen tím druhem amerického optimismu, přednímž Evropané ucukávají, nebo že se jako



foto archiv R.P.

tonoucí chytám stébla, nemohu si pomoci, abych se nezeptal: Může mít decentralizace literatury také dobrou stránku? Odpověď na tuto otázku se do jisté míry nabízí v souvislosti s publicistickými blogy. Ty totiž začínají zaplňovat prázdnotu, která vznikla tím, že noviny nechtějí nebo nemohou dělat investigativní reportáže a rezignují tak na své původní poslání. Na této cestě samozřejmě číhají nejrůznější nástrahy – od publikování neověřených informací až po divokou senzacechtivost. Avšak je také pravda, že se příznacně právě na americkém konci internetu objevily nové hlasy, jejichž blogy vlastně určitý „společenský vliv“ mají.

Stane se tohle také s literaturou? Těžko říct. Právě teď se v USA vydavatelé třesou, protože vědí, že nic nezastaví autory před „publikováním“ knih na webu. Ze začátku by to mohlo vést k chaosu, ale z dlouhodobého hlediska by to mohlo přinést ovoce. Podstatné je samozřejmě to, zda (a kam) takové

rakter časopisu chceme postupně změnit a vytvořit z *Romboidu* pestrý diskusní priestor, kde sa bude hovoriť aj o všeobecnejších kultúrnych a spoločenských problémoch, ktoré majú dosah na literatúru. To je v slovenskom literárnom živote doteraz slabito vyťažný priestor, do ktorého musíme vkročiť. Z toho vyplýva, že vysunieme do popredia niektoré konkrétne žánre: výrazne sa zvýšil počet recenzií aj rozsiahlejších kritických textov, viacerí autori a autorky dostali svoj vlastný pravidelný priestor, kde môžu glosovať kultúrno-spoločenské otázky, posilnili sme priestor pre rozhovory, budeme pravidelne prinášať tematické bloky orientované na literárne, ale aj širšie kultúrne problémy apod.

jar



publikování přinese peníze. Jestliže internet snižuje finanční motivaci beletristů, pak se literatura možná opět začne hodnotit podle jiných než „prodejných“ kritérií – pochopitelně za předpokladu, že schopnost lidí psát a číst náročné texty nebyla nenávratně smetena do odpadků. Jakým způsobem si autoři potom vydělají na živobytí, je jiná věc, stejně jako případný zánik fyzické knihy, který by zlomil srdce moje i mnoha dalších lidí.

Vždy se ale na tento problém můžeme dívat z dlouhodobého hlediska. Velká literární díla se zdají být výsledkem božské náhody bez ohledu na dobu, v jaké byla psána, a historické síly, které přinášejí období velké literatury, zůstávají i nadále tajemné. Možná měl pravdu Borges, když napsal o jedné ze svých postav: „*Jako každý člověk i on měl smůlu, že se narodil ve špatné době*.“

George Blecher

Z angličtiny přeložila Johana Kasalová

nejsme průchodící dům

ROZHOVOR S JIŘÍM NAVRÁTILEM

v době, kdy na interpretacích závisel přinejmenším osud rukopisu (někdy i autora); někdy byly i dost obludné a krkolomné – byl jste někdy některou obzvlášť zaskočen?

Třeba hned *Spálená stráž* (a to mám dokonce písemně) měla být vyřazena z knihoven. Prý jsou v ní hrozné věci jako rozklad, deprese atd. To bylo na začátku normalizace a pravděpodobně to psal někdo fundovaný – formulace nejsou dryácké, ale je to psáno s jednoznačným úmyslem tu knihu odstranit ze světa. Kdyby se to nestalo, vůbec jsem tenkrát netušil, co by to pro mne mohlo znamenat. Ale ještě předtím jsem napsal hru *Malá kupovitá oblačnost*, v pětadesátém ji natočila televize s režisérem Antonínem Moskalkem, uvedení bylo na spadnutí, hrál v ní několik vynikajících herců, někteří z nich – třeba Dana Syslová nebo Jiří Klem – působí dodnes, dramaturgem byl Jiří Hubač. Je to naprosto nevinná záležitost, čajíček ve srovnání s tím, co potom přišlo, anebo co vlastně už v té době bylo možné. Byl jsem v té době na vojně, trochu stranou dění. Byla prý ustavena nějaká laická svazácká komise, která usoudila, že ta hra očerňuje naši mládež a že je naprosto nevhodná. Kvůli tomu se ta hra, která vznikla v polovině „zlatých sedesátých let“, nikdy neuvedla. Přes ten konečný verdikt tato moje první zkušenost byla pozitivní. Ačkoliv jsem byl úplný začátečník, přesto všichni – až na tu komisi! – se mnou jednali přímo excelentně. Za svou práci se bili i veřejně v odborném tisku. To už byl velký přesah. Aniž bych si to říkal, narýsovala se tu celá moje profesní budoucnost.

Svoje knihy jsem vždycky psal v té nejlepší vůli; rozhodně jsem nebyl rebel, který by chtěl změnit svět anebo si myslet, že díky jeho knížce dojde k pádu vlády. Psal jsem jenom to, co jsem věděl a viděl, co jsem zažil. Také se tehdy říkalo, že Jan Kozák píše o vesnici a podle jeho vzoru o vesnici píše každý, tedy zřejmě i já. Ale to byl nesmysl, kdybych tam nejezdil a prostředí důvěrně nepoznal, těžko bych tak mohl psát. Všechny mé knížky z vesnického prostředí jsou de facto situovány do Kelčan č. 43, kde bydleli rodiče mého tatínka a kam jsme jezdili na prázdniny. Ovšem jak už jsem říkal – je to tam vždycky trochu jinak, než to bylo ve skutečnosti. Jak víme, umělecká skutečnost se jakýmsi tajemným převodem v knize teprve utváří. Třeba v próze *Událost*, kterou jsem situoval do Holešova, je skoro všechno vymyšlené: Babička umírá v nemocnici a vnuk, který je na prázdninách u prarodičů, sleduje, že se tam najednou objevuje nějaká paní a chodí si půjčovat knížky. Fantazie pubertálního chlapce a vztah k oběma, dědečkovi a babičce, v něm vyvolá pocit, že ta paní tam nechodí kvůli knížkám, ale kvůli dědečkovi, a jenom čeká, až babička umře... To se mi psalo krásně, protože se to nestalo. Vnuk v tom příběhu dokonce chce dědečka zabít – aby nedošlo k té zradě. Jsou do toho vloženy moje city (já bych v takovém případě možná opravdu chtěl dědečka zabít), ale děje jsou vymyšlené. I ta paní má konkrétní předobraz, skutečně v sousedství na Plačkově jedna taková bydlela, jmenovala se Marina – dost jsme se s ní bavili (bůhví o čem, rozhodně ne o knihách), ale určitě o mého dědečka neusilovala. Vždycky se píše dobře, když se děj odchýlí z reality: tu utone neexistující sestra, tu dochází k jakési údajné nevěře...

Co vás vlastně přimělo začít psát?

Těžko říci, nebyl jsem ani zvlášť velkým čtenářem, a že bych něco sám psal, to mi až do začátku šedesátých let vůbec nepřišlo na

mysl. To je vlastně otázka, kterou si sám často kladu, ale nevím. Žádné mladistvé literární pokusy nebyly. Žádné ambice nebo sny nebo – nedejbože! – básně! Žádné přehnané intelektuální prostředí. Žádné mlácení prázdné slámy. Všude kolem mne prostý, obyčejný, dělný skromný život. Ani to, že jsem pracoval v nakladatelství *Mladá fronta* a později *Hynek*, myslím nehrálo velkou úlohu. Podvědomě jsem si nepřál, aby se o mně říkalo *píšící redaktor*. Také jsou *píšící dramaturgové* – a mně to označení připadá dost pejorativní. Většinou jde o takové nemastné neslané výtvary. Jsou tu však výjimky: v próze třeba Vladimír Körner, v dramatu Jiří Hubač a jiní.

Pravděpodobně, ale s jistotou to říci nemohu, to přišlo nějak zvnitřku... Možná šlo (a objevilo se to i v některých recenzích) o vzpomínku na dětství a na mládí. Když se teď znovu vracím do těch míst a časů, slovo *vzpomínka* sedí. Ale tehdy jsem to tak vůbec nemyslel. Jediná knížka, kterou považuji za téměř na sto procent autobiografickou, je právě *Soudcův sen o řetězech*, knížka o smrti mého otce. Když jsem ji dával číst matce (my jsme se jinak o mých knížkách doma moc nebavili), řekla mi: „Tak tohle už víckrát neotevřu.“ Asi jsem se tedy nějak strefil, když reakce byla taková. A také je napsaná, jak se vzletně říká, krví – opravdu to pro mne byla strašlivá ztráta. Motivace tedy může být i taková – ovšem zrada dědečka a utonutí sestry nejsou srovnatelné s úmrtím mého otce, to byla pravda života, rána osudu. Čili něco utkví a po čase, aniž to člověk plánuje, se to může objevit. Nedávno jsem četl rozhovor s Michalem Vieweghem a on v něm říká, že se chystá napsat hlavní knihu svého života. To mi připadá poněkud troufalé – jak to může vědět? Jak může vědět, že ji vůbec napíše, a navíc předem odhadnout, že bude tou hlavní? To snad přece až později vyplyne...

Pokud jde o moje knížky, skutečně těžko můžu nějakou vyzdvihnout na úkor jiných, i když si tajně myslím, že je to právě ten *Soudcův sen o řetězech*, aniž bych věděl, že je tomu skutečně tak.

Mluvíme o vašich prózách, ale od jisté doby píšete už pouze básně pod pseudonymem. Proč toto „přetělení“? Znamená to, že jste prózu nadobro opustil?

Myslím si (i když to by měli spíše říci jiní), že se mi za ta léta podařilo vytvořit dílo jako svébytný celek, který má svou kontinuitu, není to shluk nahodilostí. Má to kompozici a to se týká i veršů, které tisknu pod pseudonymem Petr Dapit. I ony do toho patří. Psaní poezie mi prospělo v tom smyslu, že mohu být daleko otevřenější. Próza mne přece jen svazovala; když se vydá prozaická knížka, marná sláva, méně poučení čtenáři v ní vždycky hledají nějakou stopu autorova života, nějaký drb. Jeden člověk, s kterým jsem byl na vojně, mi třeba po mnoha letech řekl: „Já bych si rád od tebe něco přečet, když se známe.“ Tak to už jsem si říkal, že jde o nějaký omyl – on bude číst moje knížky proto, že se známe, a bude mě tam hledat. Pak si skutečně jednu knížku přečetl a vůbec nic mi o ní neřekl – asi mě tam nenašel. Ale i autorům v *Mladé frontě* jsem říkal: „Nehleďte cestu ke mně přes moje knížky. Můžeme se sprátelit, můžeme spolu vycházet velmi dobře, ale byl bych nerad, aby tam moje knížky fungovaly nějak primárně – že jsou ode mne, a proto je nějakým způsobem velebíte...“

Čtete si v nich někdy?

Říkal jsem si, že když mám teď čas, tak si ty svoje knížky prohlédnu – ne snad, že bych je

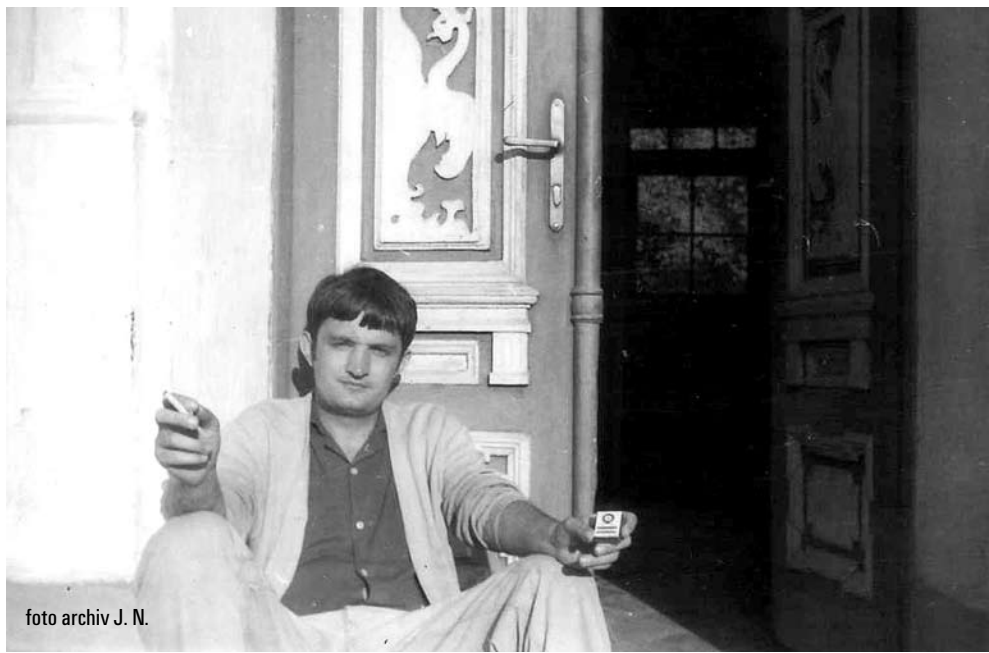


foto archiv J. N.

Jiří Navrátil, 60. léta

četl slovo za slovem – to jsem chtěl, ale nedokázal jsem to. Obával jsem se, že ta moje tvorba nemá žádné finále... Velmi pozorně jsem si ale přečetl *Cestičky a cesty*. Ta knížka měla smůlu, vyšla v roce 1989, ale ještě před Listopadem, takže trochu zapadla. Byla recenzovaná, přijatá kladně, byla dokonce i trochu zpochybněná kritikem Jiřím Holým v poněkud rozkolísané recenzi („zavádějící cestičky“), dobře, ale když jsem si ji přečetl, zjistil jsem, že tam vlastně to kýžené finále je. V podstatě se tam už objevují všechny ty věci, které přecházejí do poezie Petra Dapita – čili i tu gradaci jsem ve svém prozaickém díle nakonec našel. Měla to být původně trilogie (*Kamilův život po matčině smrti*, *Cestičky a cesty* a třetí román se měl jmenovat *Ranní sny*). Možná že těmi *Ranními sny* jsou nakonec verše Petra Dapita! Trilogii jsem plánoval podobně jako Michal Viewegh jako svůj hlavní román, a vida... Autor se prostě o takové věci moc starat nemá, to nechť řeší badatelé a vědci.

Modravý večer je v určitém smyslu radikálnější než vaše ostatní knihy, ani sobě, ani čtenáři v něm nedáváte možnost držet se nějakých dějů, všechno se odehrává výhradně v podrobných monolozích...

Možná už i *Modravý večer* (stejně jako poezie Petra Dapita) je takový přídavek, něco navíc. Už jsem prostě nemohl pokračovat v sepisování příběhů tak jako dřív. Mně to všechno nějak souvisí s těmi společenskými událostmi osmdesátého devátého roku. Zjištěná atmosféra tenkrát nebyla příliš nakloněná těm, kteří směli publikovat, i když mně osobně nikdo nic nevytkl. Každý tvůrce má ale nějakou kapacitu. A jednou vyhoří. Herec Luděk Munzar nedávno na besedě v Městské knihovně vyprávěl o svém odchodu z Národního divadla na začátku devadesátého roku, byl tehdy „odejit“ stejně jako jeho žena Jana Hlaváčová, ačkoliv oba patřili bezesporu k ozdobám činohry. Luděk Munzar na té besedě říkal, že svým způsobem to bylo dobře, že už by tam asi stejně jenom docházel: „Já jsem se tam neflákal, dal jsem tomu maximum, ale co bych tam teď dělal? Jenom bych tam statoval, už nemám nic dalšího, co bych k tomu přidal.“ Něco podobného se asi stalo i v mém vztahu k próze. Co s nastavovanou kaší? Každé dílo vzniká v nějaké společenské situaci. Spoluautorem je, ať chceme či nechceme, i doba, ve které píšete a která to přijímá nebo nepřijímá, ale s kterou to souvisí, nežijeme ve vzduchoprázdnu. Není to, že bych si sypal popel na hlavu, v žádném případě, ale mám dojem, že jsem v tomto směru vyhořel, příběhy ze života prostě došly. Že to půjde pořád stejně až do smrti, to jsem si nikdy nemyslel a ani bych si to nepřál. Přes všechno, co si můžeme o tvorbě namlouvat, koneckonců o život přece jen nejde. A došlo i všechno ostatní, tak nějak naráz – i když jsem svou práci v nakladatelství, v níž jsem pokračoval, měl rád, rád jsem se setkával

s autory, které jsem tehdy znal a ke kterým jsem se navracel. Najednou ale bylo už jaksi všechno hotové. Měl jsem pocit, že ani okolo mne už se vlastně nic neobjevuje, všechno bylo objeveno naráz, a samozřejmě rovnou hned geniální! Kdo nepublikoval, tak zajisté proto, že nesměl – ačkoliv víme, že skutečnost byla mnohem pestřejší a že i v šedesátých letech se vracely rukopisy také proto, že prostě nebyly dobré... Také já jsem se v nakladatelství neflákal, ani před rokem 1989, ani po něm, nikdy... Není to žádná racionalizace, nebo že bych si něco chtěl vyložit ve svůj prospěch. Přišlo prostě něco jiného. A po tom jiném jsem od dětství natahoval ruku, toužil jsem po tom. A to jiné je, pokud jde o tvůrčí práci, poezie Petra Dapita, a asi už i ten *Modravý večer*. Měl bych snad všechny své příběhy obracet naruby? V Kelčanech jsem ani nezažil nic takového, co třeba zažili jiní v souvislosti s kolektivizací zemědělství; tam to mělo přesně ten průběh, jaký jsem zachytil. Koneckonců *Nitky*, *Šťestí a Košťtýř* hlavně o tom ani nejsou, nepsal jsem o rozrušené zemi, ani o zemi zdvořelé. Od toho tady byli a i dnes jsou jiní mistři! Šel jsem spíš – když už – v šlépějích Mrštíků, Preissových nebo snad i Glazarových. A také Jaroslava Havlíčka. Nešlo však o vzory, ale spíš ve jmenovaných spisovatelích vidím jakési svoje ikony.

Připadá mi, že v prózách budujete jakousi divadelní scénu a s poměrně skromnými kulisami a minimem rekvizit dovedete rozehrát velmi přesvědčivé domácí dusno. Někde (např. ve *Spálené stráni*) ho dovádíte až za hranici absurdity, v každém případě tam prosvítá i jistá komičnost všech těch zacyklených dialogů a domácích pravidel. Do jaké míry byla tato divadelnost či divadelní inspirace záměrná?

Vědomý záměr to nebyl. Vyplynulo to z reality, která mě obklopovala – do Holešova a do Kelčan jsme přijížděli z našeho činžovního bytu ve Štěpánské ulici, který byl komponován moderněji a tolik inspirativní pro mne nebyl. Kdežto zejména v Holešově jsme byli obklopeni nábytkem z 18. století, který generace mých předků používaly, v Holešově se nic nevyhazovalo. Bylo to tam skutečně trochu jako na divadle. Mohli jsme se tam pohybovat naprosto volně – nikdo neříkal: tam nesmíš, tohle neotvírej... Lezli jsme do zásuvek a vytahovali všelijaké krámy a zase je tam vraceli – celá ta scénérie na mne působila poněkud divadelně, ta neobyčejně prostá rozlehlá venkovská nebo maloměstská stavení s vůněmi, které se táhly ze sklepa až do pokojů... Usínám v Praze v Dáblicích, kde už přes třicet let žijeme, a najednou jsem zase v Holešově nebo v Kelčanech. Kdybych tak jednou usnul nadobro, co víc bych si od života mohl přát – líp bych si to nevymyslel. Když je špatné počasí, vybavují se mi ty domy ještě víc, protože když přšelo, byli jsme v nich, uvnitř (nešli jsme do lesa ani na zahradu). To se mi vybavují i dávno zapomenuté detaily,



ve snění jako by nová posunutá atmosféra... Nejsem kronikář, abych kronikářsky sledoval osud našich rodin – do většiny postav jsem se vtělil sám. I do Jesenina, i do Petra Dapita... Někdy je to dost překvapující, nikdo by mě tam nehledal, často ani já sám sebe ne... Ty domy, to jsou kulisy, v kterých ty příběhy mohly vzniknout, v nichž v mých knihách skutečně vznikly...

Já jsem měl všechny ty lidi rád a oni milovali mne. Vladimír Piša to do jedné recenze přímo napsal. Přijali mne do své pospolitosti a budu jim za to do smrti vděčný. Stává se mi, že když s někým dvě tři hodiny mluvím, jedu pak domů, přemyslím si o tom a hned bych mu volal! Abych to doplnil, protože nikdy se neřekne všechno. A to je moje celoživotní vlastnost, která se týká všeho... prostě já se nerad loučím. A tak to ještě chci nějak doplnit, potvrdit, pokračovat...

Takovým dodatečným zavoláním jsou tedy v rámci vašeho díla básně Petra Dapita?

Ano. A v rámci života a dětství je něčím takovým vlastně celá má tvorba – možná ten hlavní popud k psaní, na který jste se mě v úvodu ptala, má původ právě v této vlastnosti. Nepřišlo to asi jenom z té reality, vždyť v nějaké realitě žije každý. Asi jsem se nechtěl se svou minulostí jen tak rozloučit, udělat čáru, jako že to nikdy nebylo, a proto jsem se to nějakým způsobem snažil zpřítomňovat a znovuprožívat – v knize je toho nakonec vždycky méně než v myšlenkách, které se kolem psaní rojí.

Zážitky z dětství a mládí jsou určující, to říká kdekdo, ale mladému člověku to zní jako fráze; byl bych je rád prožíval znovu, protože teď už bych je dokázal prožít víc, intenzivněji, lépe si je užít. Jenže v takovém poučeném a plánovitém prožívání už by byl kalkul, už by to asi nebylo tak čisté. Neznamená to, že bych snad tehdy nebyl i otrávený a nespokojený nebo že se mi ani na chvíli život nezdál nudný, neznamená to, že jsem žil v nějakém neutuchajícím rauši a euforii... Z dětství a mládí se něco uloží, něco ne. A z toho, co se uloží, pak může vzniknout třeba i literární dílo.

Když se ještě vrátíme k té atmosféře domácího dusna – možná je příbuzná té, kterou dovedou rozehrát autoři jako Ladislav Fuks, Franz Kafka či Ivan Matoušek... Jaké pro vás bylo setkání s texty těchto autorů?

Jeden z mých velkých zážitků z posledních let mé redaktorské činnosti bylo setkání s básníkem Emilem Julišem, který se v dopisech vyjadřoval velmi pochvalně k poezii Petra Dapita. Také jsem mu věnoval *Soudcův sen o řetězech*. Používá v té souvislosti příhodnější slovo „zazděnost“. Píše o zazděnosti rodinné enklávy, a myslím, že ten postřeh je velmi přesný a že do jisté míry odpovídá i na vaši otázku – je to svět ve světě, který má svá vlastní pravidla, složité vztahy mezi jednotlivými příslušníky – tak jsme žili. Ale není to podle mého názoru nic negativního, každý žije v nějaké takové enklávě, není možné si udělat z domova „průchodící dům“. To šlo na nervy mému holešovskému dědečkovi – jedni příbuzní, kteří přes náš dům chodili na náměstí, pokládali za svou povinnost každé jím projít. A dědeček vždycky říkal: „Nejsme průchodící dům!“ To byl pro mne i po stránce jazykové takový zvláštní obrat. Víval jsem ty příbuzné slovy: „Ale to jsou k nám hosti!“, což jsem měl ale brzo zakázané. Z domu se vycházelo do světa a domů jsme se zase vraceli, časy to byly pěkné... Když jsem šel na vojnu, napsal jsem si do kalendáře: „Konec idyly.“ Netušil jsem, co to vyvolá. My jsme si pak psali s matkou, otcem i bratrem a leitmotivem těch dopisů se nadlouho stalo právě to slovo „idyly“. Zejména otec to nějak všechno pochopil a pak mi psal, že třeba ano, konec idyly, ale ne konec života... Možná tehdy jsem si také uvědomil, jaké může mít slovo dopad. Ve skutečnosti ale přišel konec idyly až později, když otec v roce 1965 zemřel.

S Ladislavem Fuksem jsem udržoval velmi přátelské vztahy, nedám na to, co se o něm říkalo a jak ho vnímali jiní, to je mi vcelku jedno... Byl to šlechtitný starosvětský obřadný člověk a mám od něj také pár dopisů, říkali jsme tomu *psaní z Prahy do Prahy* – ačkoli jsme si mohli zatelefonovat, raději jsme si občas i psali, ale v jeho „poplatnictví“, jak by řekl, jsem svoje knihy nepsal, i když se o něm v souvislosti se mnou často v recenzích psalo, což dodnes pokládám za velký a vzácný komplement.

Ale ještě k tomu divadlu: V Holešově se o prázdninách na zámku hrála skutečná divadelní představení, lístky se prodávaly v papírnictví, ale my jsme tam nikdy nešli, byli jsme s bratrem malí... Ale já jsem si to představoval – co se tam asi děje a že by asi bylo dobré se tam jít podívat. Ale bylo mi osm, devět, deset, a to dost dobře nešlo, sebrat se a tajně v noci (tj. po setmění) odejít do divadla... Stejně jako pak v Praze – vždycky mě to lákalo tam, kde se něco odehrávalo, něco, co někdo jiný vytvořil. Bydleli jsme ve Štěpánské a na Václavák, jak známo, vede cesta kolem kina Světozor. To kino se v padesátých šedesátých letech změnilo v kino-varieté Světozor. Byla to novinka. Každý den dávali dvě představení, vystupoval tam tehdy známý komik Běda Lak, harmonikáři Bláha a Fábera, na závěr se hrály Chaplinovy grotesky – byl to vlastně kabaret. Tam jsem chodil velmi často a rád; navíc kino Světozor leželo mezi dvěma dalšími lákavými iniciativami mého mládí – mezi barem Lucerna a Alhambrou. Tam jsem v životě nebyl, ale říkal jsem si... No, fascinovalo mě to, přitahovalo, bylo to jiné...

Láska ke skutečnému divadlu u mě ale vznikla v tehdejším Divadle čs. armády (nyní v Divadle na Vinohradech) a bylo úplně lhostejné, co se hrálo. Hrály se tam jednak šílené věci s vojenskou tematikou, jednak předlouhé historické hry od Aloise Jiráska. Ale člověk byl v tom prostoru! Byl jinde!

Když se od divadla a prózy přesuneme k veršům Petra Dapita, v nich zase lze zahlédnout cosi jako hudební kompozici, vybavuje se mi nad nimi dosti neodbytně třeba Ravelovo Bolero...

Poezie Petra Dapita je v mém dosavadním díle něco naprosto zvláštního, skoro jako by to psal někdo jiný. Je to tak odlišné od mé dosavadní tvorby, že k tomu mám zvláštní vztah. Sám si musím na jeho básně zvykat. Nevěřila byste, jaký je to pojednou problém. Musím si ty jeho básně osvojovat, ptát se, kdo je vlastně napsal... Pokud jde o hudbu, ano, s tím souhlasím. Možná i Aram Chačaturjan, buď mi to odpuštěno. Próza, když to řeknu lidově, čím delší, tím je nudnější, to se nedá nic dělat. Když je to napsáno jednou rukou, pořád se to opakuje. Jenom výjimečná díla (např. *Sophiina volba*) dokážou po sto stránkách změnit tempo, rytmus, směr – najednou máte pocit, že čtete něco jiného. Čili vás udržují v napětí, už čekáte, kdy skončí jedna pasáž a jaká bude ta další... Nejde o kapitoly, pořád je to souvislý text. Ale jsou tam takové jako injekce, které udržují čtenáře při životě. To jsou ale výjimečné případy, většinou je to pořád stejné. Kdežto v poezii, tam musíte do jedné básně vložit úplně všechno, co obsahuje i ta dlouhá próza – musíte to dát do krátkého hutného tvaru. Čtením se to ještě dále zdokonaluje, napadají vás lepší obraty, přesnější slova, je to soustředěnější – skutečně toho Petra Dapita, mladšího svého bratra, mám rád, protože mu záleží na každém slově. To se týká poezie vůbec. Řeč, mluva musí sedět – kdežto v próze, stejně jako třeba v činohře, se leccos ztratí.

Nemůže to být dokonce tak, že když se tímto způsobem příliš cizeluje a zhutňuje próza, nakonec se nedá číst? Ztratí jaksi lehkost?

Ztratí napětí. To je bohužel smůla všech rozsáhlých děl, která samozřejmě mají svá opodstatnění a smekám před nimi, jde často o impozantní slovesné výkony, ale zejména v dnešní době se už asi nenajdou lidé, kteří

by si přečetli *Tichý Don* nebo *Hledání ztraceného času* – prostě nemají na to soustředění, čas, to nemůžeme mít nikomu za zlé... Zatímco u básní už tou stručností čtenáře ke čtení donutíme spíš než ke čtení tlusté románu. Tlusté romány jsou mnohdy úmorné, třeba v nakladatelství *Hynek* jsem redigoval román *Nazí a mrtví* od Normana Mailera – to je bichle! Navíc se to odehrává za války, většinou v močálech. Bylo léto a já jsem dělal korektury a byl jsem z toho úplně zničený, představoval jsem si, jak tam lezu s těmi vojsky... Člověk musí ocenit ten výkon, ale otázka je, kdo to opravdu čte? I renomovaní lidé mi řekli, že Prousta odložili... Mě to zase lákalo, *Odeon* ho vydal v subskripci a já si všechny svazky postupně koupil, a když jsem teď doma, celé to dílo jsem si přečetl, s tužkou v ruce, a teď ho budu číst znovu, protože to napoprvé nemůžete zvládnout! Čtete zajímavé pasáže, to ano, ale celkové propojení uniká... Je to prostě už badatelská práce. Ale zase není možné od literatury vyžadovat stejný požitek, jako když jdeme do cirkusu. Požitky z literatury jsou přece jen jiného druhu...

Vy jste mluvil o tom, že prózu jste v podstatě přestal psát s příchodem nového režimu... Devadesátá léta ovšem přinesla ohlasy postmoderny, propuklo míchání žánrů, proodkazování textů, bourání řádu na nejružnější způsob... Bylo vám to něčím sympatické nebo spíš naopak?

Mě to nějak míjelo. Já jsem autor určitého gesta, určitého rukopisu, a když se rozhlédnu po své tvorbě, je vlastně z jednoho kusu. Upozorňovali mne na to i největší znalci mého díla: Novotný, Blahynka, Vlašín a Macura. Budu velmi osobní – moje parketa to není. Vyznávám Nerudovo: „Volím slovo prosté, chci tu báji vypravovat, z úst jak lidu roste.“ Stačí minimální vycítění a vůbec vám nepřijde, že je to jako z archivu. I v „původní razbě“ lze přece čarovat!

Setkával jste se ale s takovými texty jako čtenář a redaktor.

Jako redaktor jsem to vždycky podpořil – spontánně a rád. Do toho pestrého orchestru to patří. Redaktor hledá v textech hodnoty trochu jinak než čtenář nebo autor. Jde o pestrost, rozmanitost, nemůže to být na jedno brdo – chce to různé přístupy. Velkou roli hraje intuice redaktora, pochopení jiných poetik, uvedení na nějakého společného jmenovatele, kterým je kvalita – rozpoznatelná i u věcí, které nám jako autorům zrovna nekonvenují. To se mi myslím podařilo oddělit od sebe, nikdy jsem nehledal autory sobě podobné – to bych v podstatě asi ani nechtěl. Já myslím, že epigoni mohou existovat v poezii, ale próza se musí vystavět a to se nedá moc kopírovat. V recenzích byly často zmiňovány moje vazby na Ladislava Fukse, potěšily – ale jen do určité míry, on byl svébytný autor, ozdoba české literatury, ale zařazení mezi jeho epigony bych pokládal za nespravedlivé. Ostatně už jsem tady o tom mluvil.

Ted' se vás zeptám jako nakladatelského redaktora: Jak poznáte dobrý text?

Já jsem se vždycky řídil intuicí, jak to na mne působí, jaká mluva se tam objevuje, jestli to má nějakou kultivovanost, jestli se to dá číst – moje kolegyně Irena Zítková vždycky říkala: „Škoda, že nemáme decimálku!“ Někdy to bylo strašně těžké rozhodnutí. Posoudit kvalitu rukopisů je složité. Dobře, já jsem k nějakému textu našel cestu, ale ona to není jen moje záležitost, vlastně skoro vůbec ne! Jde o to, aby to zabralo na čtenáře... Dělal se to... nechci říct od oka, ale intuicí – já jsem vždycky říkal, že nejsme akademie věd, ale lidé z praxe, kteří to nějakým způsobem musí být schopni odhadnout – samozřejmě i s rizikem, že se mohou mýlit. Ale úplný šunt, ten se pozná hned. V *Mladé frontě* i u *Hynka* bylo v mé moci rozhodnout, co vyjde a co nevyjde, nikdo mi práci většinou nepřiděloval, hledal jsem si ji sám. Odpověd-

nost to byla velická, ale zase jsem byl rád, že mi do toho nikdo moc nemluvil.

Jedna knihovnice v Kroměříži se mě ptala: „Přece se vám všechny ty knížky, které redigujete, nemůžou líbit!“ No, ale o to přece nešlo, že? Ano, šlo o to, aby ty rukopisy měly určité parametry, vešly se do nějakých norem, směrnic, sledovaly nějaké vyšší cíle... Ale víme i z historie, že spousta velkých děl (právě Marcel Proust) byla zpočátku odmítána. Spousta nepřesností byla ve vydávání – je to prostě v rukou lidí... Někdy bylo velmi pracné, přesvědčit šéfa o kvalitě té které věci. Jak říkám – to špatné se rozpozná okamžitě a teprve nad tím ostatním má smysl diskutovat: Toto je dobré, toto je lepší, ještě tohle by šlo, nic by se nestalo, kdyby to nevyšlo, ale i když to vyjde, svět se nezboří... A některé věci jsou potom tak průkazné, že je to bez debaty. Vždycky jsem autorům hned volal, když jsem si to přečetl. Přitom jsem vůbec nevěděl, jak to dopadne, ale představoval jsem si, jak na to čekají, jak mi důvěřují... Šlo mi také o ten lidský rozměr, možná, že v první řadě, i když jsem nebyl všemocný a všechno jsme vydat nemohli.

Ale to jsme trochu odbočili od té postmoderní přílivové vlny v 90. letech.

Hm, já jsem to trochu odsoudil, ale když se podívám na verše Petra Dapita – ty jsou trochu postmoderní, ne? I když příběhovost tam také prosvitá, aspoň v siluete, to si myslím, že je dobré, aby byl čtenář zvědavý, co se tam vlastně děje... Ale nejsem žádný teoretický expert. A pak – opět se to nestalo! Vlastně všechny dobré texty vypovídají o tom, co se nestalo. Měl jsem třeba v ruce rukopis jednoho autora, a to byl úplný vzorník chyby, vyplývajících ze skutečnosti, že to bylo o tom, co se vskutku stalo. Těžko se to těm lidem vysvětluje. Dialogy byly opsané z reality, takže svým způsobem odpovídaly pravdě, ale nebylo to umělecké ztvárnění. Namítal jsem, že takhle se přece nemůže v knihách mluvit. A on: „No to byste se divil! Já jsem to ještě upravoval, to byste se divil, co se všechno dá říct!“ V životě možná, ale v knize to musíte stylizovat... Nevysvětlil jsem mu to, ale úplně mě drtilo to číst. Dobrý spisovatel by to napsal tak, že obsah by zůstal zachován, ale dalo by se to číst, bylo by to přesvědčivé i při čtení, sedělo by to. Toto sedělo jen podle autora a ještě bych se divil, co tam všechno nedal...

Ale pokud chci odpovědět na vaši otázku – žádný člověk nepřekročí svůj stín. To je vidět i v životě. Viděli jsme to před dvaceti lety, kdy tady došlo ke změně poměrů. Napadají mne k tomu slova Karla Havlíčka Borovského, že člověk by se měl chovat před revolucí, za revoluce i po revoluci stejně. Mnozí lidé se tak nechovali. A tím přispěli ke svým životopisům i ke svému jmění dost podstatně. Ale zažil jsem i spoustu lidí, kteří to akceptovali jako já, ale nemohl jsem o nich říci, že by okamžitě našli orientaci a chytili vítr, nemohl jsem o nich říct ale ani to, že by ulpěli v minulosti – chovali se podle své přirozenosti a stejně. To je myslím značné umění a je to přesvědčivější, čistší. Dá se tomu věřit. Také většinou tito lidé ani nezbohatli, ani tolik nezchudli, zachovali si svou hladinu. Promiňte mi, že říkám takovou moudrost, ale člověk si musí zachovat svou hladinu, nesmí se nechat vyprovokovat. Samozřejmě žijeme mezi lidmi, kteří jsou všelijací, odlitky nemáme rádi, zejména odlitky sebe sama, ale musíme mít v sobě přístroj, který nám nedovolí nechat se vyprovokovat. Sedíme, mluvíme, a teď kdybyste na mne plivla, tak já na vás plivnout nesmím. Někdo mi podrazí nohy, ale já mu to nesmím oplatit. I když bych rád, ale nesmím, protože bych sám sebe shodil. Můžu být pobouřen, ale musím se udržet a neudělat to. I když jsou případy, kdy se člověk ohradit musí, když je křivda opravdu do nebe volající. To bych pak také hodnotil kladně. Člověk si prostě musí, jak jsem už řekl, za všech okolností udržet svoji hladinu. Neměl by proměnit svůj život v „průchodící dům“.

Připravila Božena Správcová

mýty a fakta o kauze lexikon

ANEBO ODPOVĚĎ NENAPRAVITELNÉHO DILETANTA A PADOUCHA

Pavel Janoušek

Reakce na sérii článků v *Revolver Revue* č. 79/2010, které jsou věnovány příčinám toho, proč se tým Luboše Merhauta vzdal další práce na *Lexikonu české literatury*.

Co to bylo za kauzu, ten Lexikon, o které se toho tolik napsalo? – Těžko říci, ale jeden můj nepřítel dobrý známý, který se nevyzná v českém literárním životě, ji po přečtení několika publicistických článků a polemik přirovnal ke kolektivní sebevraždě a položil mi otázku: „Proč to ti lidé udělali? Opravdu museli?“

Ano, toto je ten základní problém: Proč to ti lidé udělali? Proč dobrovolně zrušili projekt, na kterém jim tak moc záleželo, a proč se vzdali peněz z grantu a zaměstnání na akademickém pracovišti?

Na takto položené otázky existují dvě možné odpovědi. První z nich je vedena logikou toho, kdo se k takto razantnímu činu odhodlal, a kdo tudíž věří, že jeho jednání mělo vyšší smysl. Takový mluvčí přirozeně musí události interpretovat tak, aby sebe sama a především veřejnost přesvědčil, že to, co udělal, bylo sice krajní, ale de facto poslední možnou reakcí, jedinou cestou, jak si za daných okolností zachovat tvář: „Proč jsme to udělali? – Protože jsme museli po mnoho let čelit naprosto nesnesitelnému útlaku, nepředstavitelné neprofesionalitě a hrubé zvlí těch, co si v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR svévolně uzurpovali moc a kteří se rozhodli zmíněný projekt a nás, co jsme na něm naplno pracovali, tak jako tak zničit.“ Dokladem takové interpretace jsou texty Luboše Merhauta, Daniela Vojtěcha a Michaela Špirita v *Revolver Revue* č. 79/2010, které také potvrzují, že autostylizace do mučedníků automaticky a logicky generuje osočování protivníků. Ti jsou představeni jako škůdci a mravně pochybné existence jednající z nějaké zavilé zášti a bez špetky odborného a etického oprávnění.

Pokud vám tato interpretace vyhovuje, je zbytečné, abyste můj text četli dál. Zůstaňte u toho, co psala *Revolver Revue*.

...

Existuje ale ještě jedna možná odpověď. Ta nevidí statečné hrdiny bránící zlu, nýbrž spíše skupinu nešťastníků, kteří podlehlí vlastnímu bludu. *Kauza Lexikon* podle této interpretace není ani tak výsledkem nesnesitelných podmínek, v nichž daný tým působil, jako spíše výsledkem jeho specifické, deformované, až patologické kolektivní psychologie, v níž se jeho členové tak dlouho utvrzovali, až se rozhodli k sebezníčení. Ostatně nikoli náhodou jsou kolektivní sebevraždy nejčastěji záležitostí sektářského myšlení.

Čtenáře těchto řádků asi nepřekvapí, že já, jako dlouholetý ředitel Ústavu, jsemuž výše nastíněná legenda přidělila roli demoničného diletanta, ohavného padoucha a „psychicky nevyrovnané osobnosti“, dávám přednost spíše této druhé interpretaci událostí okolo *Lexikonu*. A četba názorů otištěných v *Revolver Revue*, v nichž užité polopravdy, dezinterpretace a účelová tvrzení, mne v tom jen utvrdila. Neboť lež a polopravda zůstávají lží a polopravdou i tehdy, když jim jejich autoři věří.

Pokud bych ale měl všechny tyto účelové interpretační posuny rozebrat a uvést na pravou míru, musel bych napsat text přinejmenším tak dlouhý, jako jsou ty, s nimiž polemizuji. Pokusím se však být co nejvěcnější a nejstručnější a podat jen základní fakta. Nedělám si ovšem ani nejmenší iluzi, že přesvědčím ty, kteří mají jasno už předem.

Nuže, o co jde v kauze *Lexikon*?

1. *Lexikon české literatury* byl po bezmála čtyři desítky let jedním z klíčových úkolů Ústavu. *Lexikon* je vynikající vědecké dílo, které patří k tomu nejvýznamnějšímu, co

kdy bylo v Ústavu a české literární vědě vytvořeno. Jako zástupce ředitele (od 1992) a ředitel (od 1999) ÚČL AV ČR jsem práci na *Lexikonu* vždy podporoval. V zájmu *Lexikonu* jsem jednu dobu vedl i ostrý spor s tehdejší ředitelkou nakladatelství *Academia*. Jsem také přesvědčen, že i do budoucna je třeba, aby část činnosti Ústavu na *Lexikonu* navázala a v jeho stopách dále rozvíjela literárněvědnou lexikografii.

2. Práce na *Lexikonu české literatury* byla ukončena vydáním dvou svazků čtvrtého dílu v roce 2008. Bližící se konec projektu přirozeně vyvolal otázku, jak v něm pokračovat. Vynechám složitou historii formulování různých odpovědí, v níž bylo mnohé zcela jinak, než jak to líčí Luboš Merhaut. Budu raději věcně konstatovat, že tým jím vedený a skládající se z poloviny z pracovníků, kteří měli s posledními svazky svou autorskou a redakční zkušenost, a z poloviny z „nováčků“ si v roce 2008 podal žádost o grant *Lexikon české literatury pro nové tisíciletí* a získal ho. Jeho podstatou bylo převedení původního díla do elektronické podoby, jeho přepracování a aktualizace.

3. Je skutečností, že už při projednávání tohoto projektu v rámci Ústavu a jeho rady vznikaly nemalé diskuze a že já jako ředitel jsem měl vážné výhrady vůči vágnosti, s níž byl formulován, i vůči jeho načasování. Vzhledem ke značné vytíženosti týmu prací na jiných grantových úkolech jsem totiž pochyboval, zda je v daném termínu a při daném personálním obsazení projekt *Lexikon pro nové tisíciletí* realizovatelný.

4. Několikrát deklarovaným cílem projektu bylo celý knižní text *Lexikonu* (vznikající bezmála čtyři desítky let) uvést „do rovnováhy“. V praxi si tedy Merhautův tým výslovně stanovil úkol opravit, doplnit a případně i znovu napsat okolo 3500 hesel. Teprve poté měl být text zveřejněn na síti. Já jsem byl naopak přesvědčen, že *Lexikon* je již ve stávajícím znění dilem pro jeho potenciální uživatele natolik významným, že by měl být na síti co nejdříve, přičemž jeho další doplňky a opravy by bylo možné bez problémů dělat v režimu on-line.

5. Diskuze uzavřelo na konci roku 2008 prohlášení vedoucího týmu na zasedání rady pracoviště, že *Lexikon* bude na síti zveřejněn se skončením grantu, tedy za pět let. Nezdálo se mi to optimální, ale bylo to přijatelné.

6. Od té chvíle měl grantový projekt plnou podporu mou i ostatních ústavních institucí, čehož důkazem je, že byl hned v prvním roce řešení (2009) ze skromných institucionálních prostředků podpořen částkou cca 650 tisíc, určenou na pořízení specifického softwarového vybavení, s nímž se v grantu nepočítalo.

7. Oprávněnost mých pochyb o tom, zda grant bude skutečně ukončen zveřejněním revidovaného *Lexikonu* na síti ve stanoveném čase, ovšem potvrdila bilance prvního roku práce na něm, během něhož patnáct členů týmu společně zredigovalo pouhých 38 hesel.

8. Součástí grantu *Lexikon pro nové tisíciletí* byly nemalé mzdové prostředky, od roku 2010 navíc značně navýšené. O způsobu, jakým je vedoucí týmu L. Merhaut hodlal využít, svědčí jeho dopis ze 17. 10. 2008, v němž konstatuje, že by měly sloužit k převedení některých kmenových pracovníků na grant. Tím měly být podle něj uvol-

něny institucionální prostředky pro přijetí nového odborníka na starší literaturu.

9. Takzvaná *kauza Lexikon* započala v okamžiku, kdy jsem po pravidelných atestacích v říjnu 2009 jednal v souladu s výše uvedeným požadavkem L. Merhauta: rozhodl jsem uvolnit institucionální prostředky převedením jedné členky jeho týmu na grant a vypsat konkurz na odborníka na starší literaturu. Jediný rozdíl oproti Merhautovu návrhu byl v tom, že pracovníci, jejichž mzda měla být nadále financována prostřednictvím grantových zdrojů, byla Jitka Pelikánová.

10. Důvod, proč jsem se rozhodl na grant převést právě J. Pelikánovou, spočíval v charakteru její práce v Ústavu. Pelikánová „seděla“ na místě odborné pracovnice vědeckého oddělení, a jako taková tedy podléhala pravidelným atestacím, při nichž měla prokazovat svůj odborný růst. Ona sama si přitom byla vědoma, že její vědecké aktivity mimo *Lexikon* jsou nulové a opakovaně se dožadovala toho, aby ona, respektive zaměstnanci jejího typu atestacím nepodléhali. Zápis z jednání ústavní atestační komise (16. 10. 2009) dokládá její prohlášení, že na osobní vědecký rozvoj neaspíruje a je si vědoma, že ani v budoucnu nebude v jejích možnostech vyhovět nárokům atestačního řízení na vědeckou publikační činnost. Převedení na grantové financování přitom J. Pelikánovou povinnosti atestací zbavovalo.

11. V pozdější mediální kampani je toto mé rozhodnutí interpretováno jako „necitlivý personální, metodologický a organizační zásah“, který „znemožnil další práci na *Lexikonu české literatury*“. Věcně však znamenalo pouze to, že J. Pelikánová měla mít v nové smlouvě uvedeno, že je financována z grantových zdrojů. Jinak mohla ona i celý tým nerušeně pokračovat ve své práci za stejným stolem, stejnou metodou, za stejnou (nebo vyšší) mzdu a za stejných sociálních a pracovních podmínek.

12. Pokud bych převedl na grant kohokoli jiného než J. Pelikánovou, *kauza Lexikon* by nevznikla. Úskalí bylo v tom, že Pelikánová již před několika lety pochopila to, co hlásá klíčová postava Kunderovy *Ptákoviny*, totiž to, že „moc je nejsladší, když je úplně nepřiměřená“. Uvědomila si, že dokáže ovládat své bližní, pokud v nich bude vytvářet a podporovat pocity *výjimečnosti* (my děláme *Lexikon*!), *nadřazenosti* (nikdo jiný do něj nemá co mluvit!!), *ubliženosti* (padouši a nedoukové chtějí naši práci řídit!!!), *křivdy* (vždycky nám ubližovali!!!!) a *strachu* (chtějí nás zničit!!!!!!). Měla tak klíčový podíl na tom, že tým *Lexikonu* přijal logiku sekty, která buduje svou soudržnost prostřednictvím falešných představ o narůstajícím ohrožení. Výsledkem byl psychologicky dosti komplikovaný stav, kdy vše, co vedení Ústavu udělalo, bylo okamžitě vyloženo jako úskok, nepřátelství a zvléle.

13. A jak se Merhautův tým mohl této projektované zvlí bránit? První možností bylo odstranit stávající vedení a ovládnout celý Ústav – to se však ukázalo jako nemožné, neboť většina jeho pracovníků nechtěla logiku ohrožení akceptovat a za vedením stála. Zbývala tedy druhá možnost: semknout se a vybojovat si uvnitř Ústavu takovou pozici, aby nepřátelské vedení ztratilo právo „o nás“ rozhodovat. Pelikánová jako guru nenávisti tak rychle pochopila, že „správnou“ interpretací svého mzdového převedení na grant jako vyhazovu vzniká výborná příležitost pro to, aby své bližní podnítila k přímé konfrontaci: „Buď oni, nebo já, tedy my, tedy *Lexikon*!“



Pavel Janoušek, do června letošního roku ředitel Ústavu pro českou literaturu AV ČR, dnes vedoucí Oddělení pro výzkum literatury 20. století tamtéž

A oznámila týmu, že za těchto ponižujících okolností pracovat v Ústavu dále nehodlá a odejde.

14. Pod jejím vlivem se pak L. Merhaut a celý tým *Lexikonu* začali chovat, jako by mé rozhodnutí nebylo pouze změnou financování jedné pracovnice (resp. administrativní změnou financování její mzdy), nýbrž výpovědí ze zaměstnání ohrožující veškerou práci na *Lexikonu*. Toto své tvrzení opřeli o tři naprosto lživé argumenty:

a) V grantu prý nebyly na převedení Pelikánové finance. – Toto tvrzení lze vyvrátit faktem, že podle rozpisu pro rok 2010 měly být mzdy v grantu navýšeny o 384 tisíc, tedy o 32 tisíc měsíčně, aniž by se přitom měnila výše úvazků vymezující institucionální podíl pracovníků na grantu. Fakt, že v grantu zdroje byly, potvrdili všichni, kdo se *kauzou Lexikon* zabývali a seznámili se s fakty.

b) Moje rozhodnutí údajně nerespektovalo výsledek atestačního řízení, které práci J. Pelikánové posoudilo kladně. – Skutečností však je, že Pelikánová byla atestační komisí, poradním orgánem ředitele, zařazena na třetí nejnižší ze čtyř stupňů (těsně před nevyhovující), především však tato komise nerozhodovala o tom, jak má být mzda Pelikánové financována. Komise pouze doporučila zaměstnat ji na čtyři roky, tedy na stejné čtyři roky, jako byl grant, na který jsem ji hodlal převést.

c) Zaměstnávat J. Pelikánovou z grantu je prý nedůstojné jejich kvalit. – Účelové financování je běžný prostředek podpory vědy, jehož význam stále narůstá. V ÚČL AV ČR bylo loňského roku takto financováno dvacet pracovníků, včetně několika jiných pracovníků *Lexikonu*. Ostatně i jeden z autorů článků otištěných v *Revolver Revue* o *kauze Lexikon*, Daniel Vojtěch, několik let pracoval na grant, aniž by tím utrpěl jakoukoli škodu.

15. Projekt *Lexikonu* tak posloužil jako bezbranný rukojmí v konfrontaci, jejímž cílem bylo potvrdit, že Merhautův tým nikdo řídit nebude a nesmí. Ti, kteří vyhlásili boj vedení Ústavu, totiž věřili, že výhrůžka zrušením projektu jim umožní prosadit prakticky cokoli: „Pokud tedy ředitel neuzná svou chybu a nebude Pelikánovou platit z institucionálních zdrojů, nebude ani *Lexikon*.“ Tímto rozhodnutím tým vytvořil klam, jemuž posléze sám podlehl.

16. Prvním krokem Merhautova týmu bylo odvolání se k radě pracoviště. Ta se však



seznámila s fakty a po dlouhém a pečlivém projednávání 3. 12. 2009 vyjádřila názor, že ředitel neporušil zákon a jeho rozhodnutí další práci na *Lexikonu* nijak neohrožuje. L. Merhaut pak přečetl předem připravené prohlášení, že pokud Pelikánová nebude zaměstnána tak, jak on požaduje, potom „on jako řešitel grantu odpovědný za jeho řádné plnění řediteli Ústavu a spolu s ním i celý tým *Lexikonu* od grantu GA ČR (v celkové výši přes 8 mil. Kč na 5 let) odstupuje a grant vrací“, práci na *Lexikonu* definitivně ukončí a celou věc bude medializovat, tj. seznámí s ní „širokou odbornou veřejnost“.

17. Merhautovo prohlášení vyneslo spor mimo půdu pracoviště a současně jej vyhrtilo do situace *bud–anebo*. Za těchto okolností dostali ředitel a rada de facto ultimátum a měli pouze dvě možnosti: přijmout–nepřijmout. Jako schůdnější se jevila možnost požadavek akceptovat a mít klid. Jsem však přesvědčen, že by to v konečném důsledku znamenalo zánik celého Ústavu, neboť si nedovedu představit jakékoliv vědecké pracoviště, kde by si pracovníci sami rozhodovali, z jakých zdrojů má vedení financovat jejich mzdu, a vydírali by vedení rušením vědeckých úkolů, které si sami zvolili. Druhou možností tedy bylo postupovat podle příslušných etických a právních norem, trvat na svém rozhodnutí a současně bojovat za pokračování prací na *Lexikonu* i proti vůli jeho týmu.

18. V závěru roku 2009 tak život v Ústavu pro českou literaturu ovlivňovaly dvě proti-*chůdné* aktivity:

a) Vedení se snažilo – marně – vedoucího týmu *Lexikonu* i jednotlivé jeho členy přesvědčit, že J. Pelikánová může nadále bez problémů pracovat v Ústavu a pokračování práce na projektu nic neohrožuje. A zároveň trvalo na tom, že tým nemá právo ukončit práci na základě malicherné záminky, a proto upozorňovalo jeho členy, že odmítnutí této práce může mít pro ně právní důsledky. S tímto postojem souhlasily i další ústavní orgány: dozorčí rada a shromáždění vědeckých pracovníků.

b) Merhautův tým však nadále trval na svém a odmítal všechny pokusy o domluvu, jeho stanovisko bylo: Buď vedení kapitu-*luje*, anebo zrušíme *Lexikon*. Pokusil jsem se o problém jednat přímo s J. Pelikánovou, ta však mé pozvání na osobní rozhovor písemně odmítla s tím, že se mnou bude ochotna mluvit až poté, co jí dopisem oznámím, že jsem své stanovisko změnil. L. Merhaut pak v prosinci 2009 jednotlivým pracovníkům svého týmu určil zcela nové pracovní úkoly na rok 2010; tyto úkoly se již práce na *Lexikonu* vůbec netýkaly.

19. Spor mezi vedením a skupinou zaměstnanců, která se svévolně rozhodla zrušit jeden z klíčových úkolů Ústavu, nemohl skončit jinak než tím, že jsem nejprve L. Merhauta několikrát veřejně vyzval, aby se svého záměru vzdal. Když tak neučinil, musel jsem jej na sklonku prosince 2009 odvolat z funkce. Po projednání s radou Ústavu jsem pak vyhlásil restrukturalizaci pracoviště jako celku. Jejím cílem bylo minimalizovat škody způsobené jednáním Merhautova týmu a personálně a organizačně uspořádat Ústav tak, aby i nadále mohl plnit své úkoly, včetně lexikografických.

20. Předem připravenou reakcí na tato rozhodnutí (jež se dala z vývoje událostí očekávat) byla mediální kampaň kombinující polopravdy a pseudoargumenty tak, aby se vědomá sebestrukce pracovního týmu v očích veřejnosti proměnila v důsledek mocenské zvlůle – mimochodem, demokraticky zvolených – orgánů Ústavu.

21. V lednu 2010 poslal L. Merhaut Grantové agentuře ČR závěrečnou zprávu, v níž rozhodnutí svého týmu odstoupit od další práce na *Lexikonu* formalizoval. Odmítl jsem tuto zprávu podepsat a poslal Grantové agentuře vlastní dopis, v němž jsem vyjádřil s rozhodnutím Merhautova týmu nesouhlas a deklaroval jsem, že tím pro Ústav práce na *Lexikonu* nekončí. Současně jsem konstatoval, že jako odpovědný hospodář nejsem schopen okamžitě převzít a rozumně utratit finanční prostředky sou-

středěné v grantu, neboť po akci L. Merhauta a jeho spolupracovníků bude nejprve nutné pracoviště restrukturalizovat.

23. Následnou aktivitou Merhautova týmu bylo „hnát věc výš“. Své stížnosti poslali na vedení Akademie věd ČR, kde ji projednával místopředseda Akademické rady prof. Pánek, a na Komisi pro etiku vědecké práce AV ČR. Oba tyto orgány se po podrobné analýze materiálů a ústním jednání s oběma stranami sporu jednoznačně postavily za vedení Ústavu pro českou literaturu. Součástí strategie Merhautova týmu byla i ná-*sledná* stížnost adresovaná Parlamentu ČR.

24. Etická komise, vedená prof. Illnerovou, ve *Stanovisku* z 2. 3. 2010 vyslovila „*podiv a politování nad skutečností, že tým řešící grant GA ČR Lexikon české literatury pro nové tisíceletí se tak snadno vzdal svého projektu a že spor nebyl řešen způsobem ve vědě obvyklým*“. Konstatovala, že „*vzájemná komunikace mezi oběma stranami sporu nebyla dostatečná, nebylo však prokázáno porušení Etického kodexu výzkumných pracovníků v Akademii věd ČR ze strany ředitele doc. P. Janouška*“, který „*svým jednáním a svými rozhodnutími nesměřoval proti tradicím a poslání literárněvědného veřejného výzkumného pracoviště v kontextu humanitních oborů*“. Etická komise dospěla k závěru, že nebyl porušen zákon a „*sporná kauza byla v radě pracoviště otevřeně projednána*“, že ředitel měl právo navrhnout změnu financování z grantu a že „*financování pracovních smluv z grantových prostředků není neobvyklé a v budoucnosti bude pravděpodobně stále obvyklejší*“. Závěrem pak vyslovila politování nad tím, že „*kauza Lexikon byla tak silně medializována*“.

25. Oblíbeným a mediálně atraktivním argumentem je tvrzení, že jsem *kauzu Lexikon* rozpoutal, abych upevnil své mocenské postavení a zbavil se nepohodlných kritiků. Ti, kdo toto hlásají, vědomě klamou, neboť i jim je už od konkurzu na ředitele Ústavu v roce 2007 známo, že jsem nechtěl být ředitelem celé funkční období, nýbrž pouze tři roky, tj. do 30. 6. 2010. Znovu jsem toto své

rozhodnutí veřejně deklaroval v létě 2009 a letos k příslušnému datu naplnil.

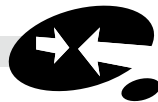
26. Všechna zde uvedená fakta jsou do-*ložitelná* desítkami, ba stovkami stran rozmanitých dokumentů, nejen těch, jež pro *Revolver Revue* č. 79/2010 účelově vybral a interpretoval L. Merhaut.

Mé osobní závěry

a) Lituji rozhodnutí týmu vedeného Lubošem Merhautem odstoupit od projektu, a to zvláště s ohledem na generace významných literárních vědců, kteří se s projektem *Lexikonu* ztotožnili. Nemohu přijmout tvrzení, že důvodem ke zrušení *Lexikonu* byla změna financování mzdy jedné výkonné redaktorky, která za celý život (mimo *Lexikon*) publikovala tři texty, z nichž ani jeden nemá charakter vědecké studie. Musím se proto ptát, jak je možné, že projekt *Lexikonu* přežil desítky let, přestože se tým musel z těch či oněch důvodů vyrovnávat se ztrátou či odchodem desítek pracovníků, včetně mnoha špičkových badatelů a redaktorů. Za všechny uvádím Přemysla Blažíčka, Ludmilu Lantovou, Jana Leháru, Jaroslava Meda, Mojmíra Otrubu, Zdeňka Pešatu či Aleše Zacha, ale také oba hlavní redaktory prvních tří dílů *Lexikonu*, tedy Vladimíra Forsta a Jiřího Opelíka. Žádný z těchto odchodů pokračování projektu neohrozil, neboť tým měl vždy chuť pokračovat dál. Tento fakt je mi dokladem, že projekt měl pro současný tým patrně menší hodnotu než možnost jej demonstrativně zlikvidovat a sebe sama prezentovat jako mučedníky.

b) Původní projekt – tj. digitalizace *Lexikonu*, jeho zveřejnění na síti a jeho postupné úpravy a plynulá aktualizace – i po rezignaci Merhautova týmu nadále zůstává klíčovým ústavním úkolem. A jsem přesvědčen, že tomu tak bude i nyní, po mém odchodu z funkce, kdy se o jeho optimální naplnění bude muset postarat nové vedení. *Ústav pro českou literaturu je a bude pracoviště, které si váží tradice, práce svých předchůdců a cítí odpovědnost za obor a jeho pokračování*.

c) Je to naposledy, kdy se ke *kauze Lexikon* veřejně vyjadřuji.



POLEMIKA

kolářův lektor

Kde se jen v Petru Královi vzala ta mimořádná píle? „Pracnost tvoření ztotožněného s kutilstvím“, „psaním dřev z vděku za šanci, již mu poezie je“, přečetli jsme si v minulém Tvaru o Jiřím Kolářovi (v článku Raný Kolář čili Mezi tvorbou a grafo-manstvím); a Petr Král skutečně doložil na obdivuhodném množství dobře utříděných výpisků, že Kolářův Rudý havran je poezie upocená a slátaná.

Kritická píle se tak upřela k jedinému cíli: k nemilosrdnému ztrapnění všech projevů píle v básnickém textu. Protože Effenberger kdysi napsal, že u Koláře stojí „*píle proti inspiraci*“, a i když Král připomněl tuto poznámku jen jakoby mimochodem, ve skutečnosti právě to je hlavní teze, kvůli které celý svůj dlouhý elaborát vypracoval.

Fakticky se tu v roce 2010 prosazuje názor hotový už na přelomu padesátých a šedesátých let, jemuž má navíc za dokladový materiál posloužit text ještě starší, ze třicátých let – minulého století, rozumějme. Z podvědomí se při té příležitosti dokonce vynořilo i dobově oblíbené výrazivo, takže Petr Král neodolal a hned čtyřikrát v různých tvarech použil slovo *kutilství*, kterým v dobách svého surrealistického mládí častoval všechny okolo, a viditelně si s ním dokáže vystačit i dnes. Jednou to *kutilství* bude stát v čele Králůva frekvenčního slovníku jako slovo erbovní, nabízející se k interpretaci celého autorova díla.

Zaráží mě, že Petr Král jako kritik i jako básník úplně vynechal skutečnost, která je přitom v případě *Rudého havrana* zásadní: tato kniha přece nebyla zveřejněna z roz-

hodnutí Jiřího Koláře, ale z rozhodnutí editorů. Kolář sám o jejím vydání neuvažoval, dokonce by se mu možná i bránil. Očekával bych, že se tu básník postaví na stranu básníka a bude hájit jeho právo na to, aby nebyla posmrtně vydávána díla nezralá, okrajová a zpětně vyřazená, která mu chtě nechtě „kazí jméno“. Král ale naopak s chutí využil příležitosti vykrádat Jiřího Koláře za začátečnické chyby a rozcupovat ho v lektorském posudku opožděném asi o osmdesát let. Ospravedlnil se přitom tím, že i jako juvenilní rukopis je *Rudý havran* „*cenným svědectvím stejně o Kolářově zjevu jako o básnické tvorbě obecně. I o její patologii*“.

V zájmu poznání je tedy dovolena jakákoliv bezohlednost. Za „vědecké“ alibi se tu ovšem neschoval akademický historik, ale autor, který si svou vlastní literární práci střeží natolik nedůtklivě, že se pro to stal postrachem redakcí českých časopisů a nakladatelství. Sebelepší redakční zásah či tisková chyba jsou mu hned záminkou k dalekosáhlým sporům. A teď si představme, že by se někdo bez Králůva svolení opovážil vydat knižně jeho nejranější básně – včetně těch nejtrapnějších, které sám před sebou schovává v nehlubší



Kolářův hrob na Vinohradském hřbitově v Praze

hloubi svého archivu – a nepředložil mu ani korektury, neumožnil mu jedinou zpětnou opravu, jediný škrt! Měří-li Petr Král sám sobě stejným metrem jako Kolářovi, měl by se k takovému vydání čestně hlásit s tím, že jeho první upachtěné pokusy o poezii koneckonců také lecčímς vypovídají o jeho současné básnické tvorbě. „*I o její patologii*.“ Potěšilo by ho pár pochvalných vět za místa, která na pozadí

Jaromír Typlt

okolního balastu působí alespoň osvěžujícím kouzlem nechtěného?

Kéž by tato nesoudná exhibice na úkor Jiřího Koláře už konečně přiměla české literární vědce k zamyšlení, jestli má odborný zájem opravdu vítězit nad zájmem autor-*ským*. Pokušení vydávat neznámé rukopisy je samozřejmě velmi silné, ale autorova smrt by neměla být vnímána jako selhání jeho sebekritiky. Každý vnímavý čtenář přece cítí, že autor po sobě zanechává určitou míru kvality, podle které lze rozhodnout, jestli ten který archivní „objev“ stojí za vydání, nebo ne. Dobře si vzpomínám na svoje vlastní nadšení, s jakým jsem před lety, když jsem sbíral podklady pro diplomovou práci o českém surrealismu, vytahoval tlustý svazek *Rudého havrana* z krabice Nezvalovy pozůstalosti v Památníku národního písemnictví. Rychle jsem ale zjistil, že to není text, který by svědčil o něčem víc než o dávné snaze jednoho mladého člověka odeslat co „*nejsurrealističtější*“ přihlášku do surrealistického hnutí, a vytěžil jsem z něj pouze několik veršů, které mi padly do oka. Dokonce mě tehdy napadlo, jestli by Jiří Kolář, kdyby k tomu dostal možnost, rukopis *Rudého havrana* sám nezničil, aby nemohlo dojít k žádnému nedopatření.

Pilní editoři v každém případě rozhodli za básníka a dali tím práci jednomu velice pilnému kritikovi. Nepřehlédnutelně, nápadně pilnému.

mácha a naše budoucnost

POESIE PROTI POSTMODERNISMU /2

dokončení z minulého čísla

Noc světa jako střed Máje

Mezi-čas se v *Máji* zhušťuje v druhém dějství, ve Vilémově monologu ve vězení v noci před popravou (opět noc!). Jaké je to poznání?

Celá tato ústřední část *Máje* začíná padající hvězdou. Nevím, zda se tenkrát říkalo: „Padá hvězda, přej si něco“ a padající hvězda byla spojována s budoucím štěstím, ale Mácha ji podává jako posla budoucího poznání, které je poznáním děsivým. „*»Kdy dopadne konce svého?« Nikdy – nikde – žádný cíl.*“ Navíc je tento posel mrtvý – „*mrtvá hvězda, siný svit*“. Tohle je pascalovský motiv: plně prožití toho, co znamená nekonečnost vesmíru. Země, člověk, jeho touha nejsou středem světa, a jejich kosmický význam je nulový. V tom je jádro Máchova kosmického materialismu. Je to poznání, že vesmír nemá žádný cíl a neví o nás, naše existence mu je lhostejná. Jen málokdo se s tím dokáže ztotožnit. Většina lidí zůstává v neurčité poloze „Možná“ nebo v sobě smíchává tento postoj a postoj opačný: „A co když je něco mezi nebem a zemí?“ Tím si však uzavírají cestu dál do mezi-času. Mácha má sílu být materialistou, není u něho postmoderní „pluralita perspektiv“, v níž to může být tak i tak a jež je jiným jménem pro neurčitý mix, příznak slabosti.

Pozoruhodné je, že Mácha zde zcela plynule přechází k veršům lehkého tónu: „*Kol bílé věže větry hrají, při níž si vlny šepotají...*“ Hrůzné poznání a lehkost, jejichž zdánlivě paradoxní sepětí je vyjádřeno i na konci *Máje* slovy „*na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal*“. K hrůznému poznání jsou dva přístupy. První je ten, který se tímto poznáním nechá strhnout jako vírem a ztrácí se v jeho hlubinách. Toto poznání se většinou odpojí od řeči a ponoří se do toho, co se v postmoderní filosofii s oblibou označuje jako nevyslovitelné (Osvětím jako nevyslovitelné zlo). Druhý přístup se vyznačuje vzepřením, které se jeví jako nutnost, tedy jakési vynucené vzepření (jeho nutnost ovšem vzniká dodatečně, až po aktu vzepření). Máchova lehkost je potom vynucené vzepření se hrůze. U Máchy se tak dají vysvětlit lehkonohé verše jako „*bílé obláčky dálným nebem plynou*“ uvozující poslední slova vězně před popravou.

Možná v tom je také tajemství lehkosti osvícenských autorů. Není pod jejich veselou a lehkomyšlnou tváří skryt „*hluboký v srdci žal*“? Vzpomeňme si na Voltaira, na otřes, který v něm vyvolalo zemětřesení v Lisabonu. Ale není v tom nakonec tajemství smíchu? Není to tak, že když se ztratí hrůzné poznání a zůstane jen neurčitá blbá nálada, zmizí smích i vtipy? To je ovšem možné jenom na určité úrovni života. Pokud se život mění v to, co Agamben označuje jako holý život zbavený všech lidských aspektů, jako byl život v koncentračním táboře, smích už není možný.

Po této expozici se objevuje Vilém, vězeň v noci před popravou. Jeho první počin se dá označit jako prolomení sítě iluzí. Nejprve iluze domova. Jeho rodná dědina pro něj netruchlí a zvesela vstane do dalšího dne. Tady ovšem neběží jen o vyvázání člověka z tradičních vazeb. Domov, jak se většinou chápe ve filosofii ovlivněné Heideggerem, je nonsens. Od doby, kdy se prosadila moderní a zvláště postmoderní „flexibilní“ společnost, už nejde zakořenit do „přirozeného“ společenského terénu, které domov jako útočiště předpokládá. Domov je už sám reflexivní. Je to zpětná projekce potřeby zakořenit, kterou vytváří moderní a postmoderní svět neustálým narušováním všeho „přirozeného“.

Jde tu však o víc, o problém paměti. Umírání bylo odnepaměti spojeno s vírou, že mrtvý bude nadále žít v paměti lidí nebo bohů. Řekové rozlišovali paměť lidí a paměť bohů, která uchovávala stopu na život a skutky mrtvého, i když ta se z paměti lidí vytratila. V křesťanství tato paměť ještě zesílila. Všechny skutky budou znovu odhaleny při posledním soudu. Mácha tímto vymazáním instance paměti předjímá situaci moderního člověka. Není tu žádná vrstva, do níž se zaznamenávají stopy živých. To bylo nejvíce vidět v Osvětími. Miliony lidí se proměnily v popel i se svými rodinami a příbuznými, a nezůstal nikdo, kdo by si je uchovával v paměti. Změnili se v nic, bylo provedeno jejich důsledné vymazání a mrtví nadále žijí jen jako nerozlišitelná součást kolektivu s tragickým osudem. Jsou z nich nanevýš jména na památnících, ale jako pouhá jména už nejsou součástí živé paměti.

Dnes se dá uvažovat o tom, že problém je opačný: jak se nechat úplně vymazat? Maily nebo facebooková komunikace jsou vždy někde uchovány a de facto je nelze úplně odstranit, takže tou hlavní starostí je, jak doopravdy zemřít, jak se proměnit v nic. Ale registrace není to co paměť. K paměti je zapotřebí, aby tu byli jiní lidé, kteří jsou jejími nositeli. Nositelem paměti nemůže být technika nebo stroj. Je to jako rozdíl mezi rozhovorem s druhým člověkem, který je fyzicky přítomný, a komunikací přes skype. I když je bezprostřední kontakt mezi lidmi přetvářen médii, jak věděl Adorno, přesto tu je jistý zbytek, který nelze do médií nikdy vstřebat, jakási tělesná auratičnost. Paměť a technologický záznam se pak liší tím, že na otázku, kdo si pamatuje, tedy na otázku subjektu technologického záznamu, je tou správnou odpovědí: pouhé fantasma. U paměti jsou tímto nositelem reální, tělesní Druzí, živé lidské subjekty, které v jejich fakticitě nelze přeskhnout. Tato technologická nebo komunikační nesmrtnost je typická pro postmoderní realitu. Je to nakonec fantasma, opora, která činí snesitelnou skutečnost, že v postmoderních časech paměť přestala existovat. A toto fantasma je třeba narušit, aby se člověk osvobodil od strachu před technologickou nesmrtností.

Vězeň je v dimenzi, která ho odděluje od paměti živých, a jediný, kdo se o něj v básni začne zajímat, je sám autor, který na konci básně líčí, jak objevil jeho pozůstatky. Všechny vazby se přetrhaly, vězeň je, i co se týká paměti, vydělen do prostoru mimo společnost a pouze báseň je ono médium, které jej má v paměti. *Máj* je soustředěn kolem prázdného místa, místa vydělení ze společnosti. Je to místo, které už není protnuto tím, co Lacan nazývá velkým Druhým, tedy nutkáním toužit a jednat podle toho, co od nás chce Druhý (druhé osoby, instituce, normy, zákony). Na tomto ústředním místě *Máje* velký Druhý mizí a vzniká tu vztahové vakuum, které umožňuje Máchovi objevit dimenzi radikální svobody spojenou s tímto prázdnem.

Patočka a bizarní vesmír

Jan Patočka ve svém rozboru druhého zpěvu *Máje* celou věc vykládá dvojím způsobem. Ve svém máchovském textu ze čtyřicátých let nazvaném *Symbol země u K. H. Máchy* (1944) (cit. d., s. 7–44) rozlišuje dvě stránky věžňovy bytosti: denní, spojenou s jeho duchem a individualitou, a noční, vázanou na duši, v níž se probouzí temný hlas země. Tento výklad připomíná Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby* se známým rozlišením apollinského a dionýského živlu. První živel je spjat se světlem, tvarem a individuálním bytím, kdežto ten druhý představuje splynutí s opojnou a děsivou mocí

přírody, v níž se blížíme šílenství. Patočka zde pojímá Vilémovu noc jako obdobu dionýství. Před vězněm se rozevírá věčná noc, v níž jeho duše splývá s bezvědomým a bezesmyslným životem země, se „*sisyfovským toužením temné Matky*“ (cit. d., s.29). Dionýský motiv se ozývá i v tom, že vězeň ve své hrůzné extázi objevuje jisté vykoupení, které je jako u Nietzscheho spojeno s vystoupením z jeho individuálního bytí. V Patočkově podání se vězeň před popravou obrací k zemi proto, že se stal jejím mluvčím: ve své bolesti nyní vidí utrpení své temné Matky. Jinými slovy, zločinec Vilém poznal, že jeho vyčlenění není vyčlenění úplné, neboť ještě tu je země-Matka, která jej přijímá jako svého syna a vyslance.

Patočka později svou interpretaci pozměnil. Ve studii z šedesátých let *Čas, věčnost a časovost v Máchově díle* (1967; cit. d., s. 45–93) převádí světlou a temnou stránku věžňovy bytosti na problém času a věčnosti a zabývá se rozdílem dvou nocí. Je tu první noc – přírodní, jarní noc, která představuje čas jako ničitele všeho daného. Je to pomíjejícnost, „odbytost“ všech věcí, která nás přibližuje k hranici nebytí všeho jsoucího. Takové poznání je svázáno s distancí a odcižením vůči všemu, co je, a tato distance je zároveň „propuknutím svobody“, které Patočka neváhá spojit s možností zla (cit. d., s. 53). Zde vystupuje jinoch, typicky máchovská figura, vyjadřující nalomenost touhy. Ta je sice stejně živá jako v dětství, ale nyní ji prosycuje vědomí nenaplnitelnosti, jak o tom byla řeč.

Pak tu je druhá noc, věčnost, kterou nepoznáme prostřednictvím času, ale jen vstupem do Nicoty. V druhé noci nejsou žádné tvary, přerušení, mez nebo cíl (cit. d., s. 59). Čas se potom hroutí „před pohledem věčnosti“, je to oddělení od času a objevení rozměru, v němž čas teprve vyvstává a je jeho podmínkou. Tato dimenze Nicoty jako věčnosti je rovina, na níž se objevuje svoboda. Patočka se dovolává Kanta, podle něhož svobodná bytost nemůže být v čase. Na tomto místě se Patočka přiblížil až k onomu prázdnému prostoru mimo velkého Druhého, k prostoru vyčleněného ze všech ontologických rozvrhů.

Země se nyní přesouvá k druhému pólu, k pólu času. I když vězeň je nadále „kusem Země“ a jeho bolest její bolesti, jak tomu bylo v první studii, přesto tu nastala důležitá proměna. Základem svobody je druhý pól, věčnost jako Nic, která narušuje předivo ustálených vztahů, tak řečeno, dává je do závorky. Protože čin je založen ve věčnosti, je vždy nesouměřitelný. Je to ne-porozumění celku. Čin je vždy zlo-čin. Tak vzniká trojice svoboda, zlo-čin a vina (cit.d., s. 57). Tento třetí prvek je však problematický. Když Patočka píše o vině, slyšíme v tom ozvuky presokratiků, konkrétně Anaximandra s jeho představou o ontologické vině všech věcí: věci si navzájem platí pokutu a trest podle určeného času, neboť jejich vznik je zánikem jiných (Zl. A9). Patočka se tento zlomek pokusil vyložit heideggerovským způsobem v přednáškách vydaných jako *Nejstarší řecká filosofie*. To ho dovedlo k tomu, aby jaksi zvěčnil filosofický obraz světa, který se napájí z řeckého mýtu. V něm má svět svou přirozenou strukturu, jejíž porušení se pojímá jako vina. Lidé i bohové jsou za ni odpovědní, a pokud někdo způsobí vychýlení z rovnováhy, je to hybris, zpupnost-vína. Heidegger tento archaický obraz světa oživuje tak, že o člověku hovoří jako o pastýři bytí a zavádí svou slavnou čtveřinu (*smrtnelní, nesmrtelní, nebe a země*).

Tento obraz světa se projevuje i tím, že Patočka Vilémovi přisuzuje stejnou vinu, jaká tkvěla na Oidipovi. „*Čin je vždy v Oidi-*

Michael Hauser

pově situaci – vidí původně před sebou jen nápravu, jen poslání, ale táhne za sebou nezbytně vinu“ (cit.d., s. 57n.). Patočka tak svobodu příliš rychle převádí na její místo v řádu bytí a ontologizuje ji. Ve své inspiraci Heideggerem zaretušoval zlom mezi antickým a moderním obrazem světa, resp. tento moderní obraz se mu jevil jako zakrytí onoho pravého řádu bytí vysloveného presokratiky a obnoveného Heideggerem. Ale moderní obraz světa je stejně tak pravdivý, jako byl ten antický, ba pravdivější. Jeho rysy jsou paradoxní a zbavené až příliš lidských vlastností. Vykreslil ho Giordano Bruno svou vizí nekonečných světů nebo Blaise Pascal metaforou kosmu, v němž je každý bod centrem. Dnes jím je bizarní svět kvantové fyziky, v němž může hmota mizet a zase se objevovat. Takže to může být opačně, než říká Heidegger. Byl to naopak Heidegger, kdo se snažil zahalit znepokojivé, paradoxní rysy moderního vesmíru, a vrátil se zpátky k archaickému světu, který se však stal nepravdivým.

Mácha ve své básnické intuici zahlédl nekonečné propasti tohoto moderního vesmíru. Jeho postavy jako Vilém se dají pojímat tak, že si tento temný a nekonečný vesmír uvědomili, ale na rozdíl od Pascala ztratili i poslední oporu, víru v Boha, třebaže ne ideu Boha. Rozpoznali, že nakonec nic v něm nemá své předem dané místo, a každé místo je ne-místo.

Ne-místo

Když si Mácha za hlavní postavy svých skladeb volí vyhnance a zločince, naráží tím na to, co se objevuje v románech o pirátech nebo námořních vzbouřencích. Je to podobné prázdnno, které se v románu *Vzpoura na lodi Bounty* vynořilo poté, co byl kapitán se svými věrnými vykázán z lodi a posádka si uvědomila, že se nemá kam vrátit, protože v kterémkoli přístavu by byla zajata. Loď Bounty se tak stala místem, které nemá nikde místo: ne-místem, ale v silnějším smyslu, než je to u Hardta a Negriho v jejich knize *Impérium*, v níž je toto ne-místo spojeno s nomadismem. V impériu, v současné sociopolitické podobě světa, jsou nomádi, kteří překračují všechny hranice, ale tyto hranice již podkopal sám proces globálního kapitalismu. Vzbouřenci na lodi Bounty, stejně jako Máchův vězeň, jsou v prostoru, který je v daném řádu cizorodý, vyčleněný. Je to ne-místo na kterémkoli místě. Ať už přijmeme jakákoli měřítka, nikdy je nemůžeme začlenit do daného celku vztahů.

V *Máji* se rozehrává motiv antické tragédie, konkrétně Sofoklova *Oidipa*. Vilém byl vyhnán otcem, a pravděpodobně velmi záhy, protože neznal jeho podobu, jako ji neznal Oidipus. Toto nevědomí je v obou příbězích hybatelem děje. Ale na rozdíl od antické tragédie se ve Vilémovi neprobudil pocit viny a potřeba sebeočistění, která je u Sofokla vyjádřena tím, že se Oidipus zbaví zraku. Sám se připraví o schopnost vidění, o níž poznal, že ho držela ve slepotě. Skrytým motivem je u Sofokla figura slepého věštce, slepého vidoucího (mytický věstec Teiresiás, ale i básník Homér). Kdo nemá zrak, vidí víc než vidoucí pouhým zrakem. U Máchy se ale změnilo celkové pozadí a můžeme se ptát, zda Vilém něčeho lituje. Žádná lítost zde není, Vilém je neschopen litovat. Není tu žádný pokus o sebeočistění, protože Vilém stojí v ne-místě, ve vztahovém prázdnou, které na půdorysu antické tragédie nebylo možné. V tom je asi hlavní bod, který tak pohoršoval tehdejší, ale i dnešní čtenáře. Ve středu *Máje* je vyřazení veškeré mravnosti ve smyslu Hegelovy *Sittlichkeit* jako sítě pospolitých tradic, zvyků a norem. Nebo, v lacačovském slovníku, je to vyřazení Zákona



z fondů Památníku národního písemnictví

Pravděpodobný autopořetřet Karla Hynka Máchy

jako toho, co zevnitř formuje hlas svědomí. Vilém nemá svědomí, v tom je jeho děsivost.

Ve své řeči na rozloučenou nevolá po odpuštění, po slitování, nýbrž se loučí se zemí, která tu významově splývá s vlastí. Podle Vladimíra Macury (*Znamení zrodu. H&H, Praha 1995, s. 147n.*) je vlast u Máchy v obou svých základních podobách (netečná, klidná „vlast otcovská“ a divoká, rozervaná „vlast synovská“) to, co nedává přirozené útočiště: není to místo spočinutí a pochopení, domov. Vilémova řeč na rozloučenou připomíná poslední slova Aiantova ze stejnojmenné Sofoklovy tragédie, v nichž hrdina oslovuje mořské vody, háje na pobřeží a říká jim, že živého jej už nespátří.

Aiás se přiblížil k podobnému ne-místu, do něhož se dostal Máchův Vilém, s tím rozdílem, že Aiás jedná ve vztahu k ideálu hrdinství a cti, který je určen společensky. Dá se říci, že je vyčleněn tím, že na tomto ideálu lpí excesivně, bez-míry. Poté, co ho postihlo šílenství a místo řeckých hrdinů pobíhá stádo ovcí, se už nemůže včlenit zpátky do daných společenských vztahů. Ztratil oporu, která mu skýtala jeho společenský význam a s ním se bezvýhradně ztotožnil – hrdinství a čest. „*Ó podsvětí, jež mně jsi nejžárnějším dnem, / tam dejte, dejte mi nyní přibýtek. (...) nejsem hoden, abych / oči obracel / k bohům s nadějí neb k lidem...*“ Za pozornost stojí, že je to jedno z mála míst v řecké tragédii, kde se opěvuje příroda, jako by se příroda stala viditelnou až z pozice tohoto vyčlenění, v okamžiku těsně před smrtí. Příroda je podobně jako v řeči Máchova odsouzence poslední instancí, k níž se lze obrátit poté, co je vazba k druhým lidem a ke společnosti přerušena. Ale příroda není utěšitelka, jak na to upozorňuje F. X. Šalda v esejí *Mácha snivec a buřič*, nýbrž démonická moc, která „*setře mé stopy*“ (cit. d., s. 207).

Je to jenom zdánlivý paradox. Příroda vystupuje jako poslední instance, kam se lze obrátit, resp. v tomto významu ji poznáme až z pozice ne-místa. Vyvržence a zločince přijímá jako matka. Téma, které se zde rozehrává, je, že příroda nemá v sobě rozlišení dobra a zla, jak se o tom koneckonců mluví i v evangeliu, v němž je snad vůbec první zmínka, že příroda je netečná k našim morálním soudům: „*Slunce svítí na dobré i zlé.*“ A nejen netečná, ona dokonce potřebuje zlo: ničení a znicotnění, jak si to naplno uvědomil markýz de Sade. Toto sadeovské téma rozvádí Lacan ve své *Etice psychoanalýzy* tak, že příroda je spojena s pudem smrti, jenž znemožňuje její plynulý vývoj a brání tomu, aby v ní vznikl řád. Motiv, který nedávno ztvárnil Lars von Trier ve filmu *Antikrist*. V tom tkví estetika přírody, již se Mácha dotýká, estetika amorální, která je zároveň tím, co skýtá poslední útočiště: kam může zločinec Vilém obrátit své oči ještě okamžik před tím, než na něj

dopadne katův meč. Zem je tam matkou, po níž teče jeho krev, ale je to matka amorální, která na synovu smrt hledí bez účasti. Sama příroda se tak stává ne-místem vyčleněným ze sféry velkého Druhého. Jako ne-místo je jedinou oporou toho, kdo je vyčleněn jako Vilém, ale je to opora zvláštního druhu. Je to předmět lásky (*pozdravujte zemi krásnou, zemi milovanou*), naše kolébka, hrob i dědictví, ale víme, že je vůči našemu vztahu netečná. Je to opora, jež potřebuje přírodu a zem jako svou matérii, ale která se nakonec zakládá v nás samých. Tato opora je posledním útočištěm těch, kteří se dostali do ne-místa.

Mácha jako strážce

Ve scéně z vězení, když Vilém vede svůj monolog, se říká, že mu nastává noc temnější než každá noc pozemská. „*Tam všechno jedno, žádný díl – / vše bez konce (...) Tam žádný – žádný – žádný cíl – bez konce jen se na mne věčnost dívá / Tam prázdno pouhé...*“

Právě to je onen akt poznání, kterým se Mácha liší od postmodernismu, v němž také vládne nekonečno (nekonečnost odkladu nebo rozptyl významu), ale postmoderní nekonečno na rozdíl od Máchova je takové, že jeho prázdno neprobouzí hrůzu, protože tu je distance postmoderního Ega. Je tam odpojení od odpojení. V subjektu zůstává jádro netečné k tomu, že se vynořila prázdnota vesmíru, přírody, věcí kolem. Postmoderní Ego neprošlo nocí, do níž se vnořil Vilém, pouze do ní nahlíží. V ní se toto netečné jádro rozpouští tím, že se ztotožňuje s prázdnem: distance se ruší, protože smrt se vyjevila jako něco reálného. Vilém objevuje její reálnost. Strážný, jemuž Vilém svěřil své tajemství, má v srdci „strašný žal“ a nikdy se již neusměje. Nesvěřil mu nic jiného, než to, o čem Mácha píše, ale v dimenzi noci, která slovo mění v něco reálného, děsivého a ruší onu distanci.

Této dimenze se dotklí oba – ale strážný zůstává naživu. Je to svědek Vilémova poznání a Vilém mu ztělesňuje děsivé. Strážný žije nadále způsobem, který Žižek popisuje jako živý-mrtvý. Jeho kvapný odchod od Viléma poté, co dlouho stál „primrazen“, si můžeme vysvětlit jako akt sebezáchovy. Strážný musel sebrat sílu, aby dokázal odejít. Mísí se tu fascinace děsem a nutnost vrátit se k životu. Jeho následný život je navždy poznamenán tímto poznáním, které jak píše Mácha, „*nikdy nezjevil*“. Nastalo v něm to, co lze nazvat jako materialistické předpokladní subjektivitu. Jádro jeho bytosti, Ego, které z něj dělalo pouhý prvek daného řádu, se rozpadlo, neboť zmizel řetěz představ, cílů, rolí, jež mu vládnoucí řád předepisoval a které on „spon-tánně“ považoval za své, za to, kým je. Ale na rozdíl od Viléma se s tímto znicotněním onoho řetězu musel naučit žít.

Na tomto místě se musíme mýt na pozor, abychom jeho znicotnění nevykládali jako postmoderní cynickou distanci: vím, že žádný řád neexistuje (role, které mi předepíše, nejsou dané nějakou autoritou, není tu nic, vůči čemu jsem odpovědný: společnost, tradice jsou pouhé sociální konstrukce), ale přesto tyto role plním, jako by řád existoval. Vládne tu ona distance, která ve skutečnosti podmiňuje hladké fungování daného uspořádání věcí, flexibilního či postmoderního kapitalismu, jenž nemá zapotřebí ničeho víc, než je cynická distance. Z Máchy se však dá vyčíst něco jiného. Rozpuštění řádu, které nastává u Viléma v noci před popravou a jehož svědkem a účastníkem je strážný, nekončí v postmoderním postoji „s ničím se neztotožňuji“, nýbrž ve ztotožnění se s nicotou, s Nocí, s neexistencí řádu. Strážný je strážcem tohoto příkazu, a sám Mácha je vlastně v pozici strážce, který zaslechl odsouzenčova slova. Mácha sám je oním strážcem, který v sobě do konce života nese Vilémovo tajemství.

Proč tedy ne postmoderní distance, nýbrž materialistické ztotožnění s Nicotou? Podívejme se na to, co o Máchovi píše ve výše

zmíněném esejí Šalda. Ten si všiml jedné pozoruhodné věci, že totiž Máchův nihilismus vede k něčemu docela jinému, než bychom od nihilismu čekali. Nevzniká tu životní nastavení, které známe od Oblo-mova, jako archetypu postmoderního subjektu, nemožnost činu, způsobená tím, že je tu vždy příliš možností, a protože všechny mají nakonec stejnou váhu, tedy žádnou váhu, proč volit právě jednu? Jev typický pro postmoderní subjekt, psychologicky popsán jako prokrastinace, nekonečné oddalování rozhodnutí. U Máchy nastal pravý opak prokrastinace. Máchův pohled do tváře Nicoty působil jako probuzení „kladných hodnot“: vůle k pravdě, nebojácnosti, tvůrčí síly. Šaldovo vysvětlení je nicméně nedostatečné, protože se celou věc snaží převést na problém „mravní bytosti“. Děsivé poznání a onen nihilismus je nakonec projevem mravní síly jedince pohlédnout pravdě do očí. Jenže nevychází tato mravní síla až z tohoto aktu poznání? Navíc se dá toto pojetí „mravně silného jedince“ těžko přenést do současnosti. Dnes se přehodnotily hodnoty a pojmy jako mravní síla vystupují v terénu ovládaném foucaultovskou teorií moci jako disciplinační praktika, tedy jako něco podezřelého. Otázka zní spíš tak, jak tyto pojmy opět uvést do hry – a nebýt neokonzervativním ideologem.

Vynucená láska

Mácha si do svého deníku zapsal: „*Já miluju květinu, že uvadne, zvíře – poněvadž pojde; – člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy; já miluju – více než miluju – já se kořím Bohu, poněvadž – není.*“ Tento energický vztah, Máchou nazvaný jako láska, plyne z plného uvědomění si, že květina zítra zajde, zvíře zahyne, člověk zemře, Bůh není. Mácha tu objevil zvláštní věc, která chybí u Lacana, ale aspoň v náznaku je u mladého Marxe. Lacan a jeho následovníci jako Jacques Miller nebo Slavoj Žižek tvrdí, že každý signifikant, pojem, identita předpokládá svou vlastní nepřítomnost, prázdno, neidentitu, Nic. Všechny pevné, ucelené identity (přenesme to k Máchovi, představa květiny, zvířete, člověka, Boha) jsou vždy-jíž spojeny se svou vlastní negací, o kterou se jejich „ucelenost“ opírá. V každé věci už je prázdno, které zakládá její „uzavřenou“ identitu.

U Žižka potom nejde o to věc „narušovat“, tedy rozptylovat její význam do nesčetných souvislostí, jak to dělá dekonstrukce, nýbrž rozpoznat toto její prázdno, které v ní už je. Její identita se pak jeví jako zoufalý a marný pokus prázdno vytěsnit. Pohyb je přesně opačný než v dekonstrukci, ne věc narušovat, nýbrž naopak vzít ji za slovo a ztotožnit se s ní. Čím více se s ní ztotožníme, tím více se objevuje její ústřední prázdno. V Máchově básnické řeči se to prázdno odkrývá tím, že se ukazuje pomíjivost věcí nebo neexistence Boha, motiv, který znovu rozehrál Josef Hora v *Máchovských variacích* (kde se mimochodem hned na začátku píše o významu noci u Máchy). Na každou věc je třeba hledět jako na budoucí nebytí.

U Máchy však následuje další akt, který pramení v objevu Nicoty. Je to akt lásky. U mladého Marxe čteme, že nepřítomnost, neexistence předmětu vyvolává u člověka jako nedostatkově bytosti vášnivý, energický vztah. Jinak řečeno, podmínkou tohoto vztahu je nepřítomnost předmětu, ale nakonec to všechno vyplývá z toho, že sám člověk má v sobě chybění, nedostatek, prázdno, které nejde nijak odstranit – uspokojení jedné „potřeby“ vždy vyvolá jinou dosud neznámou potřebu. U Máchy je to podobné, jenomže se to týká ještě prvotnější roviny, nejen potřeb a předmětů jejich uspokojení, ale všech věcí. Ono děsivé poznání, které učinil Vilém, poznání prázdna, nedostatečnosti, pomíjejícínosti všeho, vyvolává lásku, a to proto, že se prázdno, nedostatečnost, pomíjejícínost rozevřela i v člověku jako jeho základní rozměr. Láska jako energický vztah je vyvolaná

prázdnem zaklíněným do nás samotných, které se vynořilo přechodem onou Nocí, jež má blízko k šílenství.

Tento vztah je jiného druhu než u toho, kdo Noc neprošel. Není to jakýsi přechodný doplněk či okrasa postmoderního Ega, chvilkové rozhodnutí a jeho opětovné zrušení. Když to domyslíme, tento vztah vášně je výrazem nutnosti stejně tak, jako jím je energický vztah bytosti nedostatku, jak o něm píše mladý Marx. Tyl a ostatní obrozenci, kteří byli v zásadě klasickými osvícenci, nemohli Máchovi rozumět. Tyl psal: „*(...) proč u nás, kdežto se nám v znameních nejpriznivějších krásné příští usmívá, kdež potřebí na všech cestách k národu mluvit – proč u nás, prosím, muži mladému, duchem bohatě nadanému, s kolem a popravou se obírat?*“ Pro ně byl vztah k věcem, jako je vlast, národ, jazyk a řeč, neproblematický. K čemu „mudrující loupežník a hříšná samovražd-kyně“? Neuvědomili si, že tento „neproblematický“ vztah se zpravidla opírá o jisté zakládající mýty a iluze, a když se rozpadnou, má to za následek rozklad samotného vztahu. Proto se Dobrovského a později Masarykova kritika *Rukopisů* setkala s tak zuřivým odporem. Čeští vlastenci v tom vycítili hrozbu svého vlastenectví, neboť jejich vztah k vlasti takové mýty potřeboval. (Například Dankovský dokazoval, že slovanské jazyky jsou úzce spřízněné se starou řečtinou.) A není postmoderní rozrušení všech těchto vztahů pouhým následkem toho, že se tyto vztahy zakládaly na mýtech a iluzích, které se zkrátka rozpadly?

Mácha už předem rozbil mýty a iluze jako základ těchto vztahů a šel cestou, která vyvolává nutnost tyto vztahy vytvořit. To je ten pravý důvod, proč může Šalda označit Máchu za snivce i buřiče.

Ladislav Klíma jako Máchův pokračovatel

Po Máchovi šel touto cestou málokdo. Druhou výraznou postavou, stejně tak důslednou, která však měla víc času na domýšlení této pozice, je Ladislav Klíma, i když jeho „iluzionismus“ se podle názvu zdá být pravým opakem Máchy. Jenže když se podíváme lépe, je to myšlení, které má hlubokou souvislost s básnickým myšlením Máchovým. Klíma říká: svět je Nic, je to nutná iluze daná mým vědomím a toto vědomí je zformováno vůlí. Jestliže se vnoříme do iluzionismu, je to podobné, jako bychom se ocitli v Máchově noci světa. Svět jako něco daného či jsoucího mizí a místo něho se objevuje takovéto poznání: svět je přízrak, „*tanec stříbrných elfů na jarní, dopolední louce, rejšedivých stínů na půlnočních hřbitovech; stín ničím nevrhaný, stín stínů, reflex reflexu bez svítivé hmoty, echo echa bez původního hlasu... duhová hudba z vakua vycházející, živí umrlci, minulost jakožto přítomnost strašící, přítomnost jen jako posupně se šklebící, zamířovaný oknem času...*“ (Ladislav Klíma, *Vteřiny věčnosti. Odeon, Praha, s. 224*) Klíma se tak jako Mácha dotkl roviny, na níž stanul postmodernismus. Všechny pojmy včetně těch základních jako skutečnost, pravda, dobro jsou zbaveny své závaznosti a jsou uvedeny do nekonečného pohybu, v němž se prolínají se svými protiklady. Místo logicky uspořádaných vztahů přichází „alogicita“, v níž se ruší každá předem daná struktura.

Ale u Klímy, podobně jako u Máchy, tím vše nekončí. Ztratit vše, všechny tradiční opory života, znamená pro Klímu všechno získat. Tyto pojmy byly jako „zábradlí, které si duch udělal na temeni hory, aby v závratí nezřítíl se do výše, kterou zove hlubinou a propastí; černými brejlemi, aby nebyl oslepen světem“ (cit. d., s. 224). Zhroucení světa tvarovaného podle oněch pojmů je začátkem „nejvyšší Volnosti“, v níž se svět stává „absolutní hříčkou své (rovná se Mé) absolutní Vůle“ (cit. d., s. 225), postoj, jemuž Klíma říká *ludibrionismus*.



...9

mácha a naše...

Rozdíl vůči postmodernismu je nepatrný, leč zásadní. Po rozpuštění všech vazeb ustáleného obrazu světa, poté, co svět se stane „hrůzným zdáním“ a člověk se zřítí do jeho propasti, přichází poznání, pro které v postmodernismu není místa. Tato bezedná propast je propastí „nejzáračnější čarovnosti! Veškerý propastí země a ducha jsou v hluboké hloubi Září“ (cit. d., s. 223). U Klímy přicházejí obraty: jestliže dospějeme na krajní pól, k největší možné hrůze, objeví se krása a záře.

Jak je to možné? Je to proto, že ona nejvyšší volnost má jiný charakter než v postmodernismu. Není to pasivní distance, nýbrž naopak krajní aktivace vůle, při níž vzniká vůle v čistém stavu: svět je totiž tím, čím je moje vůle. Jinak řečeno, vědomí toho, že svět je mou vůlí, nutí k tomu, abych měl vůli vtiskovat mu tvar, jak na to upozornil Josef Zúmr v předmluvě k *Vteřinám věčnosti*, nazvané *Filosof hrdé lidskosti*. Je to vynucená vůle, obdoba Máchovy vynucené lásky. Krajní solipsismus se převrací v krajní aktivismus. Rozdíl od postmoderního pojetí je v tom, že jeho základem nejsou delezovské stroje touhy, donekonečna se větvící proudy afektů, nýbrž „volní atomy“, koncepce, která se vztahuje k Schopenhauerovi a nakonec k německému idealismu.

Hlavní otázkou je, jak se v postmoderní krajině vůbec může vynořit pojem vůle. Vůle je vždy vůle k vůli, říká Schopenhauer, a nikdy ji nelze odvodit z nějakého příkazu. Mohli bychom ovšem převrátit perspektivu a na postmoderní univerzum se dívat jednoduše jako na absenci této vůle, neboli jako na nevíli k vůli, která je plodem strachu jít až do konce. Postmodernismus nešel dostatečně daleko a ideje nevyprázdnil úplně. Stále je pojímá jako to, co v sobě skrývá magicky přitažlivou moc, které lze čelit tím, že se co nejvíce zbavíme své vůle. Ta by nás mohla nakonec dovést až k tomu, že tyto ideje budeme aktivně chtít. U Klímy jsou naopak ideje pouhými zkostnatělými volními atomy. Jsou už produktem jisté vůle a žádnou svébytnou moc nemají.

Klíma by nám poradil, abychom se zbavili posledních zbytků víry v ideje jako magické spoutávající moci a provedli jejich úplnou destrukci. Tak se teprve propadneme na dno propasti, neboť to, kde jsme dosud byli, je pouze její horní okraj. Záře a světlo, o němž píše Klíma, se totiž objevuje až u samého dna. Postmodernismus je před ní uzavřen proto, že není dost radikální a nepropadl se až k nultému bodu. Cesta z postmodernismu proto znamená radikalizovat postmodernismus.

Až na dno!

V tomto světle se pak dá přehodnotit celá básnická a umělecká tvorba. Pokud se dostaneme do dimenze Noci a šilenství, k propastnému nultému bodu, který ruší postmoderní Ego, můžeme začít minulou poesii číst přesně opačně, než to dělá běžný postmodernistický čtenář nebo autor antologií. Nejde o to, donekonečna objevovat stále další a další zapomenuté autory a odhalovat nekonečné způsoby vnímání poesie. Za tím vším se nakonec skrývá snaha zachovat si distanci od „vysokých hodnot“, jimž se přisuzuje mytická moc, která nás může pohltnout. Je v tom stále víra, že tu jsou vysoké hodnoty, které nás nějak ohrožují a omezují naši svobodu.

Jde o to celou perspektivu otočit a znovu objevit to, čím poesie nebo umění dokázalo odpovédět na vášeň vyvolanou destruktivní Nocí světa. Jenom tak se dá v postmoderní krajině provést návrat k vrcholům, které však nebudou vystupovat jako svazující moc, nýbrž jako osvobození. A možná se nakonec rozběhnou i ručičky na Kunderově ciferníku umění, které již dlouho ukazovaly půlnoc.

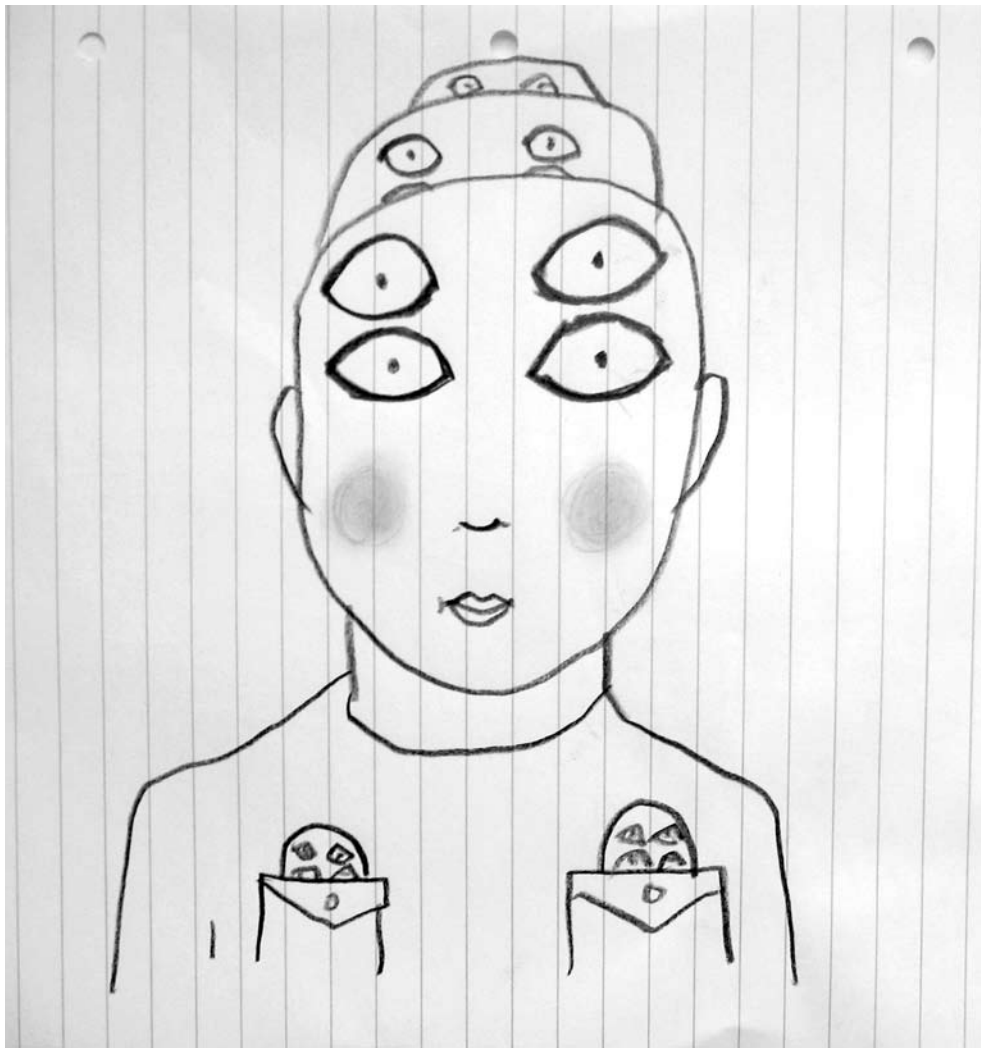
Michael Hauser

marketing místo konsenzu

ZNOVU KE ŠKOLNÍ PÍSMOVÉ PŘEDLOZE COMENIA SCRIPT

Lubor Kasal

Se začátkem školního roku se v našich médiích opět objevily příspěvky týkající se návrhu školní písmové předlohy Comenia Script a propagující jeho autorku Radanu Lencovou. Ve čtyřiceti českých školách byla totiž zahájena pilotáž, během které se má na prvňáčcích nová předloha testovat.



Nikola Čulík, bez názvu, kresba, 2008

Na tom, co se zatím kolem *Comenia Scriptu*

dělo, jsou zarážející zvláště dvě skutečnosti:

1. Ministerstvo školství se rozhodlo pro testování této nové předlohy na čtyřiceti školách, aniž mělo k dispozici nezávislé písemné posudky – případným zájemcům tak mohlo poskytnout pouze informace, které uveřejnila sama Lencová (viz odpovědi ministerstva publikované mj. ve *Tvaru* č. 11/2010). Mimochodem – tento postup si ministerstvo zřejmě oblíbilo: Jak upozornili někteří lingvisté, také příručka *Kultura genderově vyváženého vyjadřování* zaštilo svým jménem a distribuovalo, aniž ji předtím podrobilo jakékoli oponentuře.

2. Televize a deníky (až na zanedbatelné výjimky) nezpravovaly veřejnost vyváženě, de facto opakovaly postup ministerstva; přejímaly a dále rozvíjely především to, co o své předloze uváděla autorka – články a televizní šoty se tak proměnily v *piárko Comenia Scriptu*. Zcela v duchu reklamních materiálů se v nich paušálně poukazovalo na „snadnost“ nového písma v kontrastu s „klikyháky“ stávající předlohy a akcentovaly se tu parciální problémy při výuce psaní (*je to písmo pro dyslektiky*), tu generační rozdíly (*je to písmo pro „počítačové“ děti*), tu ideologie (*je to „kapitalistické“ písmo*).

Námítky proti novému písmu našly prostor jednak v časopisech „pro intelektuály“ (*Tvar*, *Psychologie Dnes*), jednak v debatách na laických a odborných internetových stránkách, ale „většinová“ média je ze záhadných důvodů víceméně ignorovala, a tak v nich k žádné zásadní a otevřené diskusi nikdy nedošlo. Zdroje prezentující výhrady vůči *Comenia Scriptu* novináři nebyli schopni či ochotni ani řádně jmenovat, zato na podporu nové předlohy do omrzení omílali cituplné manipulativní „příběhy“, ve kterých se jak ve špatné beletrii zmltal chuchvalec postav (od osmileté Jeseřiny přes prvňáka

Alberta po jejich rodiče a učitele) a které byly prokládány kratičkými, z neznámého kontextu vytrženými a bůhvíjak autorizovanými promluvami několika odborníků. Nelze však Radanu Lencovou a její mediální zastánce podezírat z neznalosti, neboť na námítky proti *Comenia Scriptu* (poté, co byly publikovány) pozoruhodně pružně reagovali tím, že opouštěli či různě modifikovali své původní argumenty (týkající se např. rychlosti psaní podle nové předlohy, vhodnosti předlohy pro leváky, shody s předlohami užívanými v zahraničí).

Víra v sílu „věcí“

Naučit se psát není jen tak. I chytrým a šikovným dětem to dá velkou dřinu. To si uvědomuje každý, kdo si aspoň něco málo pamatuje ze svého dětství.

Ať už záměrně, nebo nevědomky, Lencová zahrnkala na víru v sílu „věcí“. Vhodíme-li minci do bedny na nádraží, automaticky nám z ní vypadne kafe, sedneme-li si do letadla, automaticky se ocitneme u moře, spolkneme-li tabletku, automaticky se uzdravíme... Pochopitelně že ne všichni jsou přesvědčeni o všeplatnosti této síly, nicméně mnozí novináři uvěřili, že pokud bude nová předloha vhozena do českých škol, automaticky se eliminuje „trápení“. Kdo by si to nepřál? Děti se už nebudou muset trápit při výuce psaní, rodiče se už nebudou muset trápit, zda jejich dítě má dobrého nebo špatného učitele, ředitelé se přestanou trápit úvahami, koho pověřit výukou v prvních a druhých ročnících, a elementaristé se nebudou trápit se svými znalostmi a schopnostmi. „Věc“ *Comenia Script* všechno zvládne sama.

Jak ale říká v rozhovoru pro *Tvar* č. 11/2010 děkanka Pedagogické fakulty UK Radka Wildová, naše přední odbornice na počáteční gramotnost, „trápení“ dětí

se dá nejlépe odstranit vhodnou volbou didaktických metod a správným vzděláváním učitelů: „(...) *nejjednodušší a neúčinnější je naučit učitele, že koncepce výuky psaní má vypadat úplně jinak. A alespoň na svých absolventech, k nimž chodím na hospitace, vidím, že koncepci změnit lze.*“ A dále upozorňuje: „*Po pilotáži – pokud bude velmi dobře analyzována – se dostaneme o kousek dál, ale pořád nebudeme s to říct jednoznačně: Ano, takhle teď začneme učit. Jednorozměrná pilotáž nevyřeší všechno. Také bychom si neměli vzít na svědomí, aby děti, které projdou pilotáží, zůstaly jen u nového modelu. Jsem velmi strážlivá a opakuji: Dneska výuka psaní může fungovat úplně jinak než dřív. Didaktika je už přece k dětem férová. Nemyslím si, že děti mají problémy s psaním jen proto, že tvar písmen vypadá tak nebo onak.*“

Takto seriózní přístup ovšem není mediálně tak přitažlivý jako předvádění „záračných“ nových písmen, které jako mávnutím kouzelného proutku způsobí, že se všechny děti naučí psát s minimem vynaloženého úsilí.

Boj proti mrtvému nepříteli

Jako mediálně velice vděčné se rovněž ukázalo kritizovat vyučování krasopisu. Ten byl u nás sice zrušen už roku 1932, ale novináři na něj spolehlivě zabírají, a tak ho Lencová neustále resuscituje. Naposledy v rozhovoru pro *Respekt* č. 35/2010 mluví o tom, že předloha z roku 1932 „*vytvořila písmo, které z původního krasopisu vycházelo*“. Tahle pravda má asi stejnou výpovědní hodnotu jako tvrzení, že současné automobily vycházejí z Benzovy motorové tříkolky – ale kdo o tom z novinářů ví? To, co o krasopisu přinesla „většinová“ média, tak jenom mate veřejnost. Nedávno mi jedna elementaristka vyprávěla, jak poprvé za svou dlouhou praxi musela rodičům prvňáčků vysvětlovat, že žádný krasopis nikdy nikoho neučila, a tudíž ho nehodlá učit ani v letošním školním roce. Proto na tomto místě opakuji, co už jsem jednou publikoval (jakkoli si uvědomuji, že dosah bludů šířených např. televizí *Nova* či *Mladou frontou Dnes* tím bude bohužel omezen jen velmi málo):

Podle současné písmové předlohy se vyučuje zásadně psaní, nikoliv krasopis. Děti nejsou klasifikovány podle „krásy“ svého písma, nýbrž podle čitelnosti a v jejich písemném projevu se respektují odlišnosti a odchylky od normy víceméně už od první třídy. Ani sklon písma není přísně vyžadován, a pokud dítě tenduje např. k písmu stojatému, je mu umožněno, aby tak psalo. Autorka *Comenia Scriptu* a jeho propagátoři z řad novinářů tedy bojují proti dávno mrtvému nepříteli, když kritizují současný písmový vzor jako cosi, co způsobuje, že děti jsou nuceny ke krasopisu, že se musí podřizovat drilu atd. Jestliže však někteří učitelé vyžadují po dětech dokonalé, precizní a „vydrilované“ obkreslování předlohy, pak to budou vyžadovat, i kdyby učili podle jakékoli předlohy. Taková učitelé, jichž – předpokládám – je minimum, si musí doplnit své vzdělání a změnit své vyučovací metody – žádný *Comenia Script* z nich dobré pedagogy zcela určitě neudělá.

Co potřebujeme umět?

Další trvalka, kterou novináři převzali od Lencové, rozkvetla v tvrzení, že současná předloha je v době, kdy stejně všichni píšou na počítačích, velice nepraktická. Děti se podle nové předlohy budou muset naučit místo dvou typů písmen (tiskacích a spojitých psacích) pouze typ jeden (tiskací), což prý bude úžasně praktické. Tak jako tak se ale budou muset psaní naučit, doufám aspoň. Kritérium praktičnosti mi dost

uniká. Co je praktické na tom, když budeme schopni psát a číst pouze „tiskace“, a ne také „psace“? Oč praktičtější je skutečnost, když něco neumíme, oproti skutečnosti, když to umíme?

A co je praktické na slibech Lencové, že naučíme-li se psát podle jejího vzoru, nebudeme muset v průběhu života svůj rukopis měnit? I kdyby to nebyl nesmysl (rukopis se totiž u každého mění v čase vždycky, a to nejen směrem ke zjednodušování tvarů, ale někdy i naopak), co je nepraktické na spon-tánní přirozené proměně rukopisu proti strnule stejnému rukopisu od první třídy až po smrt?

Je zajímavé, že na zaklínadlo praktič-nosti neměly v českém školství společenské změny po roce 1989 vlastně žádný vliv. Jako byly na konci 70. let ve jménu „praxe“ ome-zovány na gymnáziích všeobecně vzdělávací předměty ve prospěch předmětů typických pro průmyslovky, dnes postupně ořezáváme obsah učiva v zájmu těže mlhavé „praxe“, opět umísťované do jakési budoucnosti, o které však nevíme příliš mnoho. (V této souvislosti připomínám známý bonmot: *Jestli chcete pobavit Pánaboha, vyprávějte mu o svých plánech do budoucna.*)

Novináři jako by byli vedeni základní myšlenkou: Jen aby se, ó hrůzo, děti nemu-sely učit něco zbytečně. Pomalu to vypadá, jako by některé dovednosti či znalosti, které bychom ve škole případně mohli načerpat, byly škodlivé. Přitom dosti nepraktická je vposledku naprostá většina školního učiva. Kolik z nás kdy ve své „praxi“ potřebovalo vědět, že se Země otáčí kolem Slunce, co jsou to prvoci, kde leží Mali či jaké byly pří-činy druhé světové války? Kolik z nás kdy potřebovalo umět např. rozložit mnohočlen na součin, udělat výmyk na hrazdě, nama-lovat podzimní krajinu či z elektrického odporu a napětí vypočítat elektrický proud? A kolik z nás si kdy ve své „praxi“ potřebo-valo přechíst třeba rukopisy významných spi-sovatelů nebo politiků?

Praktická využitelnost znalostí a dovedno-stí je přece pouze jedním z důvodů, proč nav-štěvujeme školu. Druhý důvod – podle mého

názoru stejně důležitý, ne-li důležitější – spočívá v tom, že všechny školní znalosti a dovednosti zvyšují kvalitu našeho života bez ohledu na fakt, zda nám nakonec bez-prostředně slouží k praktickému získávání peněz, moci, společenské prestiže...

Vidina profitu

Samostatnou kapitolu tvoří ekonomický rozměr *Comenia Scriptu*. Školy, jak známo, jsou schopny absorbovat poměrně velké objemy výrobků a služeb, a tak se mnozí podnikatelé intenzivně snaží tento seg-ment trhu ovládnout. Víím o nakladatelích, kteří v okamžiku, kdy se dozvěděli pouze to, že existuje něco jako návrh nové před-lohy, začali takřikajíc rychle stříhat ušíma: Ročně desítky tisíc prvňáčků a každý z nich bude potřebovat spoustu pomůček s novým písmem – to už stojí za námahu a za pokus nějak si to s ministerstvem dojednat.

Aby mi bylo dobře rozuměno, vůbec zde nechci zpochybňovat snahu majitelů o pro-speritu jejich firem ani naznačovat nějaké korupční spiknutí, a už vůbec nechci spe-kulovat o jakýchkoli smluvních či jiných vztazích mezi Lencovou a nakladatelstvem, v němž publikuje – pro hodnotu *Comenia Scriptu* to koneckonců postrádá význam. Chci tím jen v co nejobecnější rovině upo-zornit, že vidina profitu – ať už v podobě přímého finančního zisku, nebo nepřímých výhod, jako je např. celostátní či regionální zviditelnování – nepochybně také ovliv-ňuje, co o nové předloze kdo říká a jak moc ji kdo prosazuje, aniž se ohlíží na odborné argumenty. A je ostatně lhostejno, jestli jde o vidinu, jež má reálný základ, anebo je jenom vysněná (vždyť platí všude, kde lze přijít k výhodám, že slimáček je hodně, ale kapustičky málo). Leč věrme, že vidina pro-fitu neovlivní alespoň analýzu právě probí-hající pilotáže.

Snad to dobře dopadne

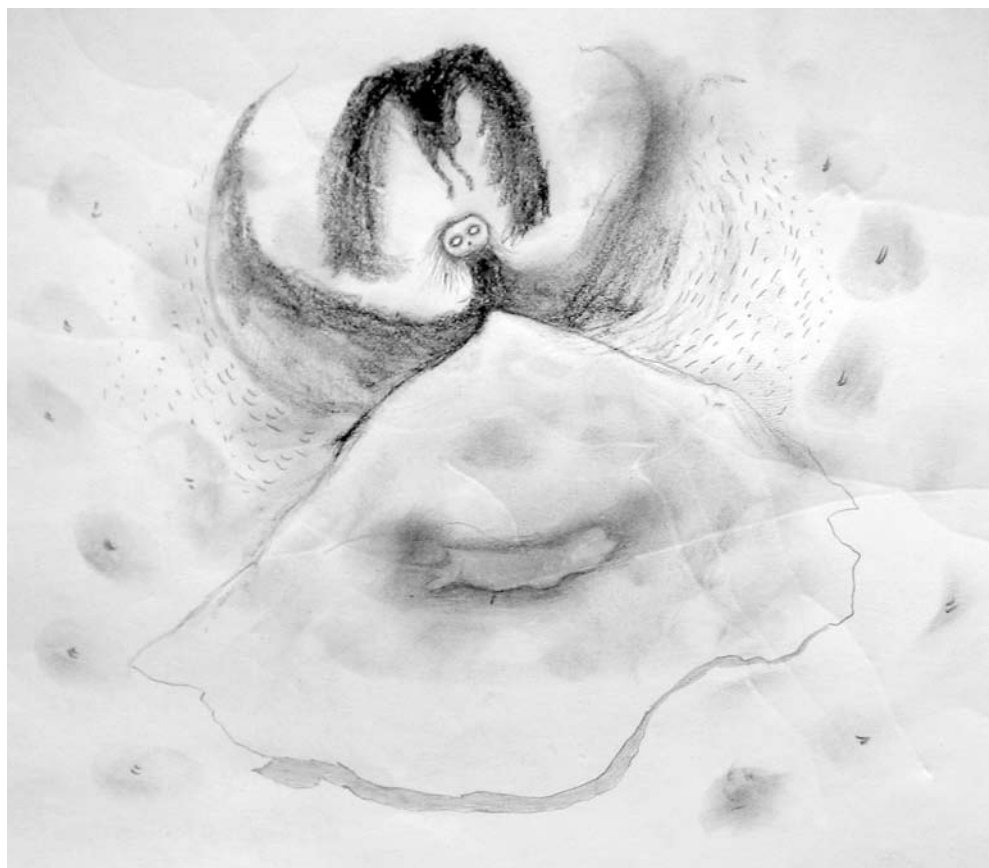
Ač to tak možná nevypadá, rozhodně ne-jsem fundamentalistický zastánce součas-ného školního písma. Změna, nadto změna tak zásadní, jakou představuje *Comenia*

Script (který se výrazně odlišuje jak od stá-vající české předlohy, tak od většiny předloh užívaných v Evropě, ale i v Severní a Jižní Americe), totiž není otázkou boje pokrokářů proti staromilcům ani jedné kulturologické či psychologické teorie proti druhé. Taková radikální změna by se měla uskutečnit až na základě odborného i laického konsenzu. Zatím to ale vypadá, že nás *Comenia Script* rozděluje. A Radana Lencová místo toho, aby společenský konsenzus při tvorbě nové předlohy hledala, zvolila marketingové pro-sazování již hotového, neměnného písma, přičemž se jí podařilo o „převratných“ pozi-tivech svého návrhu přesvědčit nemalou část médií – a mít za zády média je dnes velká síla.

Dopřejeme-li sluchu těm filozofům, kteří hovoří o proměně současných médií v *medio-kraci*, dospějeme k překvapivé paralele: Jako kdysi bylo potřeba o svém „projektu“ přesvědčit politbyro, a pokud se to podařilo, nebylo boha, který by „projekt“ dokázal zpochybnit, tak nyní se úspěch dostaví, pokud se podaří přesvědčit média. Pořád si však dělám naději (možná naivní), že minimálně v oblasti školství tahle paralela kulhá.

Doufejme tedy, že s *Comenia Scriptem* nedopadneme stejně jako Švédové, kteří podobné školní písmo plošně zavedli v letech 1975–1985 a dodnes na ně s hrů-zou vzpomínají (bližší viz *Tvar* č. 12/2010).

Upravená a asi šestinásobně rozšířená glosa publikovaná v Respektu č. 36/2010



Nikola Čulík, Baba Jaga a zlaté lejno, kresba, 2008

FINSKÁ SAUNA

KULTURNÍ VIHTA V RUKOU MARIKY KIMATRAIOVÉ

Syyskuu – aneb září ve finské společnosti

Slovo *syyskuu* znamená ve finštině „pod-zimní měsíc“. Ve Finsku je podzim nej-kratším ročním obdobím. Je to čas, kdy se finská krajina obléká do magického červe-nožlutého hávu, aby se tak naposledy před-vedla v celé své kráse, než pomyslné žezlo převezme dlouhá zima.

V pestrobarevném září se narodili tři významní finští spisovatelé. Patří k nim Juhani Aho (1861–1921), vlastním jmé-nem Johannes Brofeldt, který se stal kla-sikem již za svého života a jehož věhlas překročil hranice rodného Finska. Do čes-kého milieu pronikl tento prozaik a novi-nář již v roce 1898. Tehdy vyšla utlá kniha s názvem *Dvě čudské povídky*, která obsaho-vala Ahovy prózy *Člověk, který neměl pokoje* (*Maailman murjoma*) a *Jak jsem se stal pro-buzencem* (*Kuinka minä heräsin*). V Čechách jsou z jeho tvorby známy rovněž romány *Pastorova dcera* (*Papin tytär*) a *Pastorova žena* (*Papin rouva*). Snad nejkontroverzněj-ším Ahovým dílem se stala próza *Osamělý* (*Yksin*), která roku 1912 vyšla v překladu i u nás. Velkou část tohoto díla napsal Juhani Aho v Paříži, kde se seznámil s no-vými uměleckými a myšlenkovými proudy. Nové směry, které Aho do své prózy pro-mítl (např. naturalismus, *fin-de-siècle*), byly v tehdejším Finsku neznámé – a kniha tak vyvolala bezprostředně po svém vydání pohoršení. Finskou společnost pobouřila

především závěrečná kapitola, popisující setkání hlavního hrdiny s pařížskou prosti-tutkou. Próza *Osamělý* rozčílila i skladatele a dirigenta Jeana Sibelia, který zjistil, že předobrazem Ahovy hlavní hrdinky byla právě jeho snoubenka Aino. V roce 1957 Sibelius umírá a jeho manželka informuje veřejnost o této tragické události pro-střednictvím tisku. Aino opatřila nekrolog v novinách stejným mottem, které téměř před sedmdesáti lety uvádělo knihu *Osamělý*. Tímto gestem symbolicky ukončila „spor“, který mezi Juhanim Ahem a Jeanem Sibeliiem léta panoval. Dvacátého září uplyne od Sibeliovy smrti třiapadesát let.

Jean Sibelius (1865–1957) zaujímá čelní místo mezi finskými hudebními skladateli. Do světového povědomí se zapsal svými sedmi symfoniemi, houslovým koncer-tem d moll, smyčcovým kvartetem *Voces Intimae* a orchestrálními díly *Valse triste* a *Finlandia*. Inspiračním zdrojem Sibeli-ovy rané tvorby byla Kalevala; kalevalské náměty jsou patrné například v *Tuonelské labuti* (*Tuonelan joutsen*), *Lemminkäinenově návratu* (*Lemminkäisen paluu*) a v *Kullervově symfonii* (*Kullervon symfonia*). Jean Sibelius je právem označován za největšího symfo-nika po Ludwigu van Beethovenovi. Zdán-livou nesmrtelnost tohoto hudebního génia umocňují nejen jeho skladby, ale i monu-mentální pomník, který v Helsinkách zho-tovila sochařka Eila Hiltunenová. Jedná se o kovovou abstraktní plastiku, znázorňující varhany a Sibeliovu okřídlenou hlavu. Na skladatelovu počest jsou ve Finsku každo-ročně pořádány hudební festivaly – *Sibeli-ovy dny* a *Sibeliův týden*. Sibeliovo jméno

nese i mezinárodní houslová soutěž, jejíž desátý jubilejní ročník se uskuteční koncem letošního roku v Helsinkách.

Dalším významným zářijovým oslaven-cem je prozaik Frans Eemil Sillanpää (1888–1964). Tento jediný finský laureát Nobelovy ceny za literaturu (1939) se narodil 16. září 1888 v městečku Hämeenkyrö. Absolvoval studia přírodních věd na helsinské univer-zitě – a téma přírody se stalo i leitmotivem jeho umělecké tvorby. Debutoval románem *Život a slunce* (*Elämä ja aurinko*) v roce 1916. O rok později se zhroutilo carské Rusko, jehož autonomní součástí bylo Finsko od roku 1809. Dne 6. prosince 1917 byla vyhlá-šena finská nezávislost, ale vnitřní i vnější situace vedla k založení „bílých“ a „rudých“ ozbrojených oddílů. Jejich střet pak vyústil v krvavou občanskou válku, která rozdělila finskou společnost na několik dlouhých desítek let. Sillanpää reagoval – jako první z finských umělců – na tuto bratrovražedný konflikt románem *Zbožná bída* (*Hurskas kurjuus*), odsuzujícím násilí jako takové; kniha vyšla v roce 1919. Zmiňované dobové konflikty se zablesknou rovněž v jeho nej-známějším díle, oceněném Nobelovou cenou, *Umírala mladičká* (*Nuorena nukkunut*). Autor v tomto citlivě napsaném románu líčí – skrze dojemný osud hlavní hrdinky Silji – sepětí člověka s přírodou a paralely mezi jejím nekonečným koloběhem a lidským životem. Sillanpää ve své tvorbě vycházel mimo jiné i z učení francouzského filozofa, představitele filozofie života, Henriho Berg-sona (1859–1941) a podobně jako Bergson chápal čas jako „čas vnitřní“. Čas jako společ-ného jmenovatele mají Sillanpääho romány

Lidé v letní noci (*Ihmiset suviyössä*) a *Srpen* (*Elokuu*); děj prvního se odehrává během jedi-ného dne, děj druhého se odvíjí v průběhu několika letních nocí. V padesátých letech pokládá Sillanpää základy novému žánru ve Finsku – rozhlasové povídce. Posledním autorovým románem je autobiografie *Nád-hera a bída lidského života* (*Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*), kterou již nedokončil. Životní dráha Franse Eemila Sillanpääho se uza-vřela v Helsinkách roku 1964.

Dne 20. září si Finové připomněli sedm-desát let od narození prozaika Paava Rintaly (1930–1999). Rintalově rozsáhlé tvorbě dominuje křesťanské a etické hledisko. Tyto aspekty jsou patrné například v jeho romá-nech *Evangelium mrtvých* (*Kuolleiden evanke-liumi*), *Chlapci* (*Pojat*), *Bůh je krásá* (*Jumala on kauneus*), *Bohatý a chudý* (*Rikas ja köyhä*). V letech 1960–1962 vychází Rintalova románová trilogie o maršálu Mannerhei-movi, ve které se pokusil o deheroizaci této slavné osobnosti finské historie, spoluza-kladatele svobodného Finska. Rintala se kromě psaní věnoval i činnosti v mírových a humanitárních organizacích. Osud Paava Rintaly se naplnil 8. srpna 1999.

Juhani Aho, Jean Sibelius, Frans Eemil Sil-lanpää, Paavo Rintala – tato čtveřice fin-ských umělců se nesmazatelně zapsala do historie a srdcí svých příznivců. Je potěšu-jící, že jsme se s jejich tvorbou mohli setkat i zde v Čechách – a to díky překladům Aloise Koudelky, Ivana Schultze nebo Jana Petra Velkoborského. K pochopení Sibeliova díla není překladu třeba, neboť k nám promlouvá řečí hudby, univerzálním to „jazykem“.



O STŘETU PAPIRU A OBRAZOVEK



Jedním z problémů, který nám odkázali filozofové 20. století, je komplikovaný vztah člověka k technologiím – počínaje armádní mechanikou a konče složitými počítačovými systémy. To se samozřejmě dotýká i literatury. Vracím se k oblíbenému tématu teoretiků médií: totiž ke změně média, k nástupu zcela nových informačních bran, které – zdá se – ještě mají literaturu v budoucnu posloužit jako silná konkurence.

V této souvislosti se často připomíná Marshall McLuhan s jeho analýzami mediálního věku. Když McLuhan psal v šedesátých letech o tom, jak nová média a nakonec i všechny nové technologie mění sociální a kulturní struktury, vycházel ze skromné pozice toho, kdo dokáže pojmenovat nová nebezpečí, ale nedokáže už proti nim zvolit vhodnou strategii. To ostatně dokládá i citát z McLuhanovy knihy *Jak rozumět médiím: Extenze člověka* (1964): „Američané (...) jsou dnes totálně ohroženi elektrickou technologií. Hrozba Stalina nebo Hitlera byla vnější. Elektrická technologie je uvnitř našich bran. Tváří v tvář jejímu střetu s Gutenbergovou technologií, na níž a skrze níž se utvořil americký způsob života, jsme otupěli, hluší, slepí a němí. Zatím však hrozba nebyla rozpoznána, a tak ještě nenastal vhodný čas ke koncipování strategie. Jsem v postavení Louise Pasteura, který lékařům vysvětloval, že jejich největší nepřítel je zcela neviditelný a že jej vůbec nerozpoznali. Naše tradiční reakce na všechna média – totiž že jde o to, jak jsou používána – je necitlivým postojem technologického idiota.“

Nechme stranou uznávaný McLuhanův postřeh, že samotné médium je již sdělením, a věnujme se zmíněné strategii. Je totiž grandiózním problémem současnosti, jakým způsobem budeme reagovat na vzestup informačních bran postavených v režimu on-line anebo přímé komunikace.

Už posledně jsem na stejném místě psal o problému, který v knize *Kapitalistický realismus* načrtl Mark Fisher: o neschopnosti jeho studentů vykročit z režimu stálého připojení a věnovat se například četbě nebo jiným náročným intelektuálním činnostem. Jak se zdá – a vskutku nemáme důvod Fisherovi nevěřit –, textura kombinovaná s kníkovým zvukem ICQ nebo signalizací Skypu prostupuje čím dál hlouběji sociálním polem. K tomu pak můžeme připočítat bobtnající blogosféru, internetové informační portály sdružující jistý okruh čtenářů (anebo diváků), abychom se nakonec dostali k ohromující záplavě dat, jež mají s literaturou společnou pouze textovou strukturu.

Od dob vzniku McLuhanova spisu nás dělí téměř padesát let – za tu dobu se mnohé vyjevilo, ukázaly se pozitivní i negativní dopady nových technologií. Už si nemůžeme dovolit luxus tvrzení, že „zatím nebyla hrozba rozpoznána“. Právě naopak, hrozba byla poznána do těch nejděsivějších vizí, vzpomene-li na traktáty Jeana Baudrillarda; jejich popisů se za tu dobu nahromadilo tolik, že není možné je ani pojmenovat, natož pak vytvořit nějaké syntézy a definitivní soudy o podstatě s ní spojených nebezpečí.

A právě proto je třeba upřít pozornost ke strategiím. Zcela opodstatněně se můžeme obávat, že literatura odmítá brát tyto nové formy na vědomí. To je podle mého soudu nejjednodušší postup, který si můžeme zvolit. My tady máme naše knihy, tyto knihy jsou určitým médiem reflexe skutečnosti (pro labužníky pak záznamovým médiem podivuhodných objevů) a vy tam máte váš internet a na tom si dělejte, co se vám zlíbí. Druhá strategie by mohla být o něco pružnější: literární reflexe skutečností, které se dějí mimo literaturu. Je povznášející, když si uvědomíme, že texty na papírových nosičích se často věnují dění mimo okruhy příznivců těchto nosičů. Ale ani to stále není nejučinnější strategií, jež by doopravdy zahrнула nové komunikační techniky.

Vpravdě avantgardní a experimentální metodou by byl radikální přesun k médiím nového typu. V šesté letošní *Dobré adrese* (www.dobraadresa.cz) vyšel úryvek z diplomové práce Štěpána Kučery na téma česká

internetová literární kritika. Kučera zde konstatuje: „(...) musíme s jistým překvapením poznamenat, že ačkoli se formát weblogu zdá být ideálním pro publikování recenzních textů a vyprofilování zvukného kritického hlasu (nabízí se srovnání se Šaldovým zápisníkem, revue jednoho autora), jen málo českých blogerů se touto cestou vydalo, případně se na ní udrželo.“ Sám s Kučerou souhlasím – nerozumím tomu, proč doposud nevznikla na internetu silná skupina přispěvatelů, publicistů nebo kritiků, jejichž cíl by přesahoval obyčejné blogožvandy o tom, co se mi zrovna dnes přihodilo cestou do školy. Jako by bylo na překážku, že na blogu může běžet diskuze, díky níž autor už není žádná nedostupná autorita tvořící za neprůhlednými dveřmi své pracovny.

Tatáž varianta by se stejně tak mohla týkat i oněch Skypů: (postpost)avantgardní strategií dneška budiž autor k zastižení.

Na závěr se vrátím k citátu z knihy *Jak rozumět médiím*: „Tváří v tvář jejímu střetu

s Gutenbergovou technologií, na níž a skrze níž se utvořil americký způsob života, jsme otupěli, hluší, slepí a němí.“ Můžeme samozřejmě dál lpět na předpokladu střetu mezi elektronickými médii a Gutenbergovou technologií. Jen abychom při tom nezopakovali scénář, podle něhož se interpretoval Huntingtonův střet civilizací – zůstává totiž otázkou, nakolik je tento střet střetem jen kvůli nevhodnému pojmenování. Vzhledem k tomu, co zde už poněkolkáté opakuji, totiž že 20. století se svými tradičními střety nedávno skončilo, by stálo za to promyslet a realizovat spoj obou technologií. Budeme-li předpokládat sdílené, společné vyznávané hodnoty – což nemá nic společného s dogmatismem hodnot vnucených –, můžeme na lecco přijít šikovnou a strategickou manipulaci s platformou papírovou i elektronickou.

Nesouhlasné názory možno traktovat prostřednictvím Skypu. Kontakt: jakub..518.

Jakub Vaniček

A CO MÁCHA?

200



Pavel, servisní technik

Já si třeba jezdím jako vypatlat hlavu, že si prostě sednu na motorku a jedu si prostě třeba na nějaký hrad. A prohlídnu si hrad. Já bych si třeba už našel ženskou nějakou a já bych se třeba i množil s ní, protože ono mně je jednačtyřicet, takže mám nejvyšší čas už. Ale když ji prostě sere jak motorka, tak hrad, tak je to docela těžký – protože víš co, já ji třeba řeknu: Tak jasně, vem si tadyhle blembák jako a sednem si a projedem se jako, vem si tě za sebe a pojedem se projet a podíváme se na Bezděz a dáme si věcu a stavíme se na Mácháči, jo, je hezký počasí, uděláme si pěknou vejlet jo, ale vona prostě na tebe udělá kyselou držku normálně, protože vona ti sice na začátku pokaždý tvrdí, jak ji nic víc nefascinuje, než prostě s tebou jet jako na motorce jo, jenže vona ti po půl roce řekne, že bys měl tu motorku prodat a tu druhou taky a že chce kuchyňku a že by sice na vejlet moc ráda, ale že by radši autem, a kdyby to bylo bez toho hradu a kdybysme radši jeli jenom na ten Mácháč, se tam vyvalit pěkně. Ale to je pro mě úplně naprosto největší utrpení jo, ležet někde na sluníčku a po půl hodině se jít vždycky vymáchat do té hnusný špinavý vody, v takovou chvíli už ti zbejvá jenom to šukání, který je pak samozřejmě o ničem. Takže v tudlencu chvíli, jak nějaká takhle začne, tak to já se kousnu, vyhážu jí šminky, zpřelámu zubní kartáček a jedu krosit. A říkám ti, kdyby Mácha žil dneska, v týhle době jako, určitě by krosil taky.

Připravil a fotografoval Pavel Novotný

NA VŠECH SLOUPÍCH

I



foto miš

Trochu mi běhá mráz po zádech z výše přetištěné fotografie, pořízené minulou zimu kdesi na pražské periferii – a není to tím sněhovým popraškem evokujícím lezavý chlad. Vida, stavitel nové Číny se nenechal odradit svými někdejšími fiasky a začíná budovat i u nás, viděť jsem tato hrdá doznání už na vícero místech republiky. V aktuálním *Patvaru* si pak nechal z pera Jarmily Glazarové vystavět skromný pomníček; konec rubriky se blíží a mnohý z velikanů světových dějin se snaží urvat posledních pár míst.

miš



Zatímco jiná média stupňují svoji otevřenost – od internetového zpravodajství o nutkavě močících ženách na seznamu.cz k přímočarému sloganu televizní stanice Z1

HLAVNÍ JE BYZNYS –, vědecké a literární polemiky se stávají ochočenějšími a zastřenějšími. Jak lahodně kdys musely znít takové výpady autora *Ztraceného ráje* vůči jeho odpůrcům. *Vylízané tlusté prdele*, krmené námezdnými kursy literatury a sycené kurevským lichocením, píše Milton. Thomas More spílá svým duchovním protivníkům do *zasraných d'áblů*, kteří *kroutí prdeli (clunem agit)*. Ale dnes? Jak může být duchovně vyspělý člověk vzorem svým tupějším a liminálním krajanům, když hovoří a píše jak medník? Pak se nelze divit, že ho převálcuje každá Agáta Hanychová se svou *vyhřezlou dělohou*. Nebudu se hned pouštět do nějakých větších akcí, ale přece se mi chce napsat, že Bogdan Trojak píše na hajzlu (*super fornicam*), Orhan Pamrcl chlastá vodu z pračky a Bohuslav Vaněk-Úvalský je tlustý pavouk a neumí vylézt z vany. To jen tak na odpich a pro inspiraci budoucím polemikám na stránkách *Tvaru*.

Doneslo se mi, že za veškerý příznivý ohlas vděčí poslední sbírka *Silentio pro smíšený sbor* Romana Szpuka editorskému úsilí Antonína Petruželky. „*Zkrotit dobrého grafo-mana*“, tak to doslova řekli (nebudu jmenovat). Jiní tvrdí, že Tonda dokonce Szpukovi překopal celé rýmy, ano i verše. Není to však pravda, starý zkušený bohemista Szpukovi prostými nehledanými slovy vysvětlil, že když se čistě oblékne a oholí a polovinu těch *pološilných magořin* (slova Romana Szpuka) přesune do sbírky, kterou mu napřesrok vydá třebaš *Reinerův výběr*, je sukses zajištěn (a nadto si ostudu uřízne jiný editor).

Někdo putuje po českých zámčích, aby se zavrtal pod kůži historie, jiný aby zabil čas, další za svou kastelologickou vášní skrývá odhodlání ověřit si jistá tvrzení z písně

Richarda Müllera, jisté these o rasách hraběte Gobineaua či jistá fakta v případě Edgara Allana Poea. Nejprve jsem na zámku Sychrov na vlastní oči spatřil karbanický stolek knížete Rohana. A co více, jeho zámek dokazuje, že měl mimořádně velké srdce. Kdo jiný by měl to srdce v kuřáckém salonku v první půli 19. století pověsit na zeď portrét sebe samotného v županu a své matky v negližé? Obě díla byla tak škandální, že mnohý tehdejší gentleman do komnaty odmítal vstoupit. Na zámku Hrubý Rohozec jsem se dověděl, že právě zde francouzský rod Des Foursů vyvěsil první vlajku s hákovým křížem v českých zemích. To odpovídá tvrzení gobinistů, že zatímco prostý francouzský lid je dekreptitní galského původu, francouzská šlechta má vznešený původ germánský. V podzámčí, respektive v naddůlním arboretu zámku Jezeří jsem na vlastní oči spatřil *lirodendron tulipiferum*, jeden z nejnádhernejších amerických lesních velikánů. Tento lyrovník tulipovitý v zralejším věku zesukovatí a zvrásní a na pni vyrůstá mnoho krátkých výhonků, jak píše Poe v povídce *Zlatý brouk*. I to se ukázalo jako pravdivé! Pozoruhodné, co všechno si díky pár kouskům naší rozbité minulosti můžeme „ověřit“. Teď věřím, že Thomas Browne se nemýlil, když napsal: *Jaké písně zpívaly najády? Jaké jméno si dal Achilles, když se skrýval mezi ženami? Tyto otázky, jakkoli záhadné, se zcela nevymykají našim dohadům*.

Sprostý lid svoje objekty touhy označuje často pod rozmarně dementními výrazy typu „*moje stará*“, hyperbolami typu „*nabíječ*“ nebo užije litotes „*muj mladej*“, nedávno jsem však narazil na jednu obzvlášť vypečenou paroli: „*Tak jak, kouří taky táta?*“ ptaly se kolegyně. „*Táta umřel*“, opáčila přítelkyně. Po chvilce vyvalování bulv vyšlo najevo, že se ptaly na mě. Vzhledem k tomu, že havlanta nemáme, jsem v tom čul cosi sexuálního, ale nakonec jsem dospěl k závěru, že jsou to prostě psí hlavy a měly by se jim přinejmenším oparit jazyky. Stále po tom voláme a nic se neděje. Náš jazyk by potřeboval jazykovou policii. Půjdu kupříkladu do *mítinžáče*, zaslechnu větu „*badžet dáme v šorty tajmu*“ a okamžitě začnu aktivovat denihilátory.

Krátce poté, co zemřel Ludvík Kundera, jsem si četl v Josefu Váchalovi. V jedné pasáži si pochvaluje, jak se jeho život a umění harmonicky doplňují. To mu ovšem bylo kolem třiceti. A pak ty poslední roky na statku ve Studeňanech. Brrr! Nechce se mi věřit, že by to s postupujícím věkem mohlo být

u umělce (nebo jakéhokoli soudruha) lepší a heččí, a to ať se jedná o mystika, magika či prostého holanovce. *Anděla jsem neviděl*, napsal na sklonku života Deml, ti, co stáli blíž, mi překázeli. Končení jsou vůbec příšerné roky, měsíce nebo dny. Nejlépe by bylo nedožít se konce. „*U příležitosti své nedožití smrti vydává neblaze proslulý básník a démon, pan...*“ A tak dále. Vždycky se mi ježila srst nad kundalíní, když jsem slyšel tu pabiblickou hlášku *vydám počet*, teď jsem jí díky shora uvedenému přišel na chuť.

Kolem nás houstne atmosféra strachu a hrůzy. Žijeme patrně v odvrácené éře impresionismu. V Chrástavě, povídal místní policejní šéf, zmizelo nářadí za 60 tisíc. Ještě nevíme, zda bylo odcizeno, či prostě uplavalo. Jaká doba nejistoty, ve které žijeme. Doslova nás to zavazuje stát se otroky vlastní budoucnosti. A to nemusí být každý alktorik, aby do toho viděl. Brzy budeme jako čtenáři a diváci vděční za každý katarský příběh o tom, jak se vlastně nic nestalo. A nejděsivější na celém světě kromě těch obřích brouků, kteří se nás chystají napadnout, jsme však my, Češi. Rozkročení mezi tatarskou totalitou a apokalypsou zdánlivě jako praví titáni se plácáme v „*moři tektonických píčovín*“, jak poznamenal jeden voják wehrmachtu na naši adresu. To, že se plácáme na jednom místě, byť zdánlivě uháníme milovými kroky vpřed, dokazuje i návrat tzv. předposranosti, kterou surrealista Martin Stejskal definoval co jeden ze znaků normalisace. Nechci tu ale jen se zdviženým prstem povykovat jako nějaký výtečník, nabízím i prosté řešení. Předtím než se smysluplně vypijeme, zdegenerujeme a předpovídání emocemi shoříme na popel, pojďme si trochu osolit, osladit, opepřit svoje běčkové životy ve společnosti vařících mužů!

Nedávno jsem narazil na jímavou myšlenku Anny Polívkové, že žijeme v *kocovině po feminismu*. V archivu blázince v Horních Beřkovicích byl před lety objeven list se slovy *Existencialismus je kocovina po surrealistické extasi...* Je v tom nějaká paralela? Feminismus je nepochybně extatický – teď nevím, zda životní názor, doktrína nebo myšlenkový směr, ale to je fuk. Důležité je, že zatímco filosofie existence už dnes (tak-měř) nikoho nezajímá, surrealismus stále střílí své kaprice do davu. Surrealistické vise se však ne a nenaplňují, revoluce se nekoná, zatímco artikuly feminismu se stávají zákonem. Zákonem, který se našťestí nedodrzuje. Tak možná proto ta kocovina.

Patrik Linhart

EJHLE SLOVO



REKREOLOGIE

Přemýšlím, co mě vlastně tak ohromilo na tom, že známý jednoho mého známého studuje *rekreologii*. Vždyť obor *cestovní ruch* existoval i na fakultách minulého století (zejména ekonomických) a nic pobuřujícího na tom nebylo, člověk tak nějak chápal, že kolem turistiky se točí spousta peněz, služeb a organizování a že je dobré, aby někdo vyškolený věděl co a jak. Takže asi za to může to slovo. *Rekreologie*. Slovo drkotavé a přitom naduté, hned se vychloubá: Pozor, tady se dělá věda!

A opravdu, na internetu se píše, že *rekreologie je věda, která zkoumá rekreování*. Nezaobývá se tedy jen přesuny, obsluhou a lákáním turistů, tj. lidí, kteří tuto roli z vlastní vůle na chvíli přijali, ale strká zřejmě prsty do odpočívání všech lidí bez rozdílu. Chce vědět, poznat, prozkoumat, co lidé dělají ve svém volném čase – s cílem jim ho nějak zorganizovat (a samozřejmě pokud možno zpoplatnit).

Nevím, jak jiní, ale já nechci, aby mi někdo zkoumal můj volný čas. *Volný* je přece synonymum pro *svobodný* a já se domnívám, že do mého volného (tj. svobodného) času nikomu nic není, nechci-li, aby svobodným být přestal.

Dělat z volného času vědu? Člověk by měl chuť se tomu zasmát – není to něco jako dělat z prdu kuličky?

Ale – je to aspoň srovnatelně neškodné?

Božena Správcová

INZERCE

ČASOPIS S TRADICÍ SAHAJÍCÍ DO PRVNÍ REPUBLIKY
OD POLOVINY OSMDESÁTÝCH LET NEPŘERUŠENÁ KONTINUITA
VÍCE NEŽ DESET LET VÁM PRAVIDELNĚ NABÍZÍME:

ukázky poezie a prózy z dosud nevydaných děl
eseje o literatuře a kultuře
rozhovory se spisovateli
obsáhlý recenzi a kritický blok věnovaný novým knihám
obsáhlou přílohu světová literatura
tematické a literárněhistorické bloky
zprávy a reflexe aktuálních literárních událostí
články o fungování nakladatelství a knižním trhu
rubriku pro začínající autory
profily českých fotografů

www.hostbrno.cz

HOSPODY, POUTĚ A POLITICKÝ BOJ

Před nějakým časem jsem se zeptala Renaty Bulvové, organizátorky literárních podniků, jestli má podobný pocit jako já – totiž že řada autorských čtení, která se konají po nejrůznějších restauračních zařízeních, se v podstatě nekoná pro věc samu, ale hlavně proto, aby se do oněch lokálů natáhli lidi a majitel měl kšeft. Nechápala a odpověděla mi cosi v tom smyslu, že my autoři jsme moc rozmazlení... Možná. Leč oněch míst, kde se čte jaksi do hlucha, neboť publikum je opilé, a tudíž vnímat čtený text neschopné, stále přibývá. Čím dál vzácnější je naopak to, že autorovi, díky němuž se lokál zaplní, se barman odmění alespoň otevřeným účtem, byť velmi omezeným a čítajícím třeba jen dvě tři sklenky vybraného nápoje. Zkušenosti mám spíše s opačným jednáním, kdy do poslední koruny vše si platící autoři jsou jakousi pojistkou pro případ, že dostatečný počet konzumujících posluchačů nedorazí.

Pokud čtení naráží jen na přezíravost publika a na jeho potřebu spíše se opíjet než poslouchat, budiž – i když k tomu nemají výhrady jen výše zmínění „rozmazlení“ introvertní literáti, ale už i hudební kapely, pro které až dosud platilo, že bordel na koncertech prostě přervou. V týdeníku Respekt č. 30/2010 to výstižně řekl Vlastimil Třešňák: „Já si nestěžuju, jenom bych rád věděl, než souhlasím s vystoupením, do čeho jedu. Organizátoři poutí by se proto neměli vydávat za festivaly.“ Když už jsme u těch poutí, letos v červnu jsem v Benešově nad Ploučnicí byla svědkem toho, jak kapela a performeré museli své vystoupení o hodinu odložit jen proto, že nasmlouvané prostranství pro ně nebylo na domluvenou dobu uvolněno. Stál na něm totiž nafukovací skákací hrad, který se nepodařilo včas vyfouknout.

Ale zpět k autorským čtením. Na poněkud jinou rovinu se dostaneme, když zjistíme, že se od nás, literátů, také očekává, že budeme fungovat jako jacísi trubadúři moci, byť jen té komunální.

Před nedávnem mi volala starostka jedné obce poblíž Teplic, zda bych nešla číst na obecní oslavy. Kulantně jsem odmítla, leč paní starostka byla neoblomná a zkusila mě nalákat na mažoretky. Odmítla jsem důrazněji s odůvodněním, že mé texty jsou poněkud jiného ražení a s mažoretkami by se snášely jen velmi těžko, načež paní starostka vytáhla trumf: prý sbírá umělce všeho druhu a já bych se v její sbírce krásně vyjímala... Položila jsem jí telefon.

Druhá příhoda už tak bizarní není, avšak o to varovnější: do jiné obce jsem byla pozvána číst jakýmsi spolkem přátel onoho místa, kterému ležel a jistě stále leží na srdci kulturní rozvoj tamních obyvatel. I četla jsem, kamarád mě doprovázel na kytaru, publikum poslouchalo ani nedutalo, leč ve vzduchu bylo cítit podivné napětí... Po čase potkám svou bývalou spolužačku z gymnázia a nestačím se divit: vyčítá mi, že jsem tam četla. Proč? ptám se. Protože ta partička, co založila výše zmíněné sdružení, je bývalé vedení obce, které teď vystupuje proti ní coby nové starostce a snaží se svými kulturními a jinými akcemi dokázat, že ona je neschopná. Nestačím se divit podruhé. Když se rozcházíme, ona v rozpacích a já s pocitem, že jsem byla zneužita, říkám si, kam jsme se to až dostali, když i pouhé autorské čtení může někomu posloužit jako nástroj politického boje? Jistě mi dáte za pravdu, že vedle toho je snaha mít plnou hospodu, či čekání, až splaskne skákací hrad, zlem nepochybně menším, nežku-li zanedbatelným.

Svatava Antořová



italská antologie „nových“ českých básníků

V létě vyšla v italském nakladatelství *Mimesis* antologie „šestnácti nových jmen“ v české poezii. Její název *Rapporti di errore* parafrázuje titul jedné z básní (*Chybovník*) L. Selepka, básně přeložil Antonio Parente a vybral je Petr Král. Ten knihu opatřil i úvodem, nazvaným *Přípitek*, jehož český originál tu publikujeme a v němž mj. píše o obecných kritériích svého výběru. Jména všech zastoupených básníků jsou v úvodu citována; podle abecedy jsou to: Kateřina Bolechová, Ondřej Buddeus, Jakub Čermák, Miroslav Fišmeister, Wanda Heinrichová, Eva Košínská, Jiří Koten, Ondřej Macura, Gabriel Pleska, Ladislav Puršl, Jakub Řehák, Ladislav Selepko, Milan Šedivý, Viktor Špaček, Petr Španger a Ladislav Zedník.

PŘÍPITEK

Nová jména v české poesii, která tu díky Antoniovu Parentemu mám potěšení představit, jsem v zásadě hledal mezi básníky, kteří dosud vydali jen jednu nebo dvě sbírky – pokud nepublikovali pouze časopi-secky. Jedinou výraznou odchylkou je Miroslav Fišmeister, jehož publikace se od doby, kdy jsem ho do výběru zařadil, rozrostly na pět knih, tedy už na malou knihovničku; přesto si myslím, že sem patří, kdyby jen jako výjimka potvrzující pravidlo.

O zařazení autorů – bez ohledu na jejich věk – rozhodla jistě i jiná, hlubší novost: jejich básnické objevitelství. V tom smyslu mě zajímalo hlavně to, co má každý z nich jedinečného; nehledal jsem v nich zástupce různých poetik a programů, natož autory vyjadřující se k těm nebo oněm obecným, předem daným tématům. Pátral jsem u nich jen po tom podstatném, co dělá poesii poesií: ne po zpracování témat, ale po uplatnění osobitého vidění.

Realie, na nichž se to vidění „demonstruje“ – a které vtahuje do básně – stojí za pozornost až druhotně, stejně jako to, nakolik jsou nebo nejsou „současné“ – či přesněji specifické pro současný svět. Objevnost básně se jistě měří i tím, nakolik jmenuje věci dosud nevyslovené, nebo aspoň nako-lik pro stará („věčná“) témata nachází nový výraz. Její skutečnou soudobost však nelze určit z vnějšku, podle námětů nebo předmětů, k nimž se vztahuje, ale jen z hloubky, podle její vnitřní obsaženosti a povahy – způsobu, jímž se skutečností zachází. Ani to, zda se naši autoři staví k své době kriticky nebo „kladně“ (to první jistě převládá) není tak výmluvné v programové rovině – v podobě pouhých deklarací – jako tam, kde se jejich postoj otiskl přímo do jejich citění, do jejich obraznosti a stylu. Jsou ovšem současní každý po svém, experimentální, hravě rozevláté texty Gabriela Plesky nebo Ondřeje Buddeuse odrážejí jiné aspekty doby (i její kritiky) než sevřené miniatury Ladislava Puršla nebo Jiřího Kotena a významové posuny, které je otvírají – a podemílají – zevnitř. Dnešní jsou nicméně všichni, když aspoň soudíme s Francisem Picabiou, že „být moderní znamená vyjádřit něco svého“; a připouštíme, že jen u některých básníků k tomu přirozeně patří i inspirace vnější aktualitou.

Naši autoři to naštěstí většinou vědí, přesto, že dnes musí odolávat také novým výzvám k „zájmu o současnost“, jimiž se je jistí kritici snaží podrobit své kontrole; ne už sice ve jménu „socialistického realismu“ a povinné angažovanosti za jeho věc, ale v podobné amúzickém a moralizujícím duchu. Za jejich *ukazy* jistě vystávají i nelibostné mechanismy současného „spektáklů“ a konzumu podřízené kultury, které skutečnou tvorbu – jejíž je poesie kvintesencí – tlačí stále víc k okraji, ne-li za hradby ghetta. Řadu mladých básníků (nejen českých) ostatně tato situace vede k tomu, že vzdor svým přirozeným sklonům opouštějí básně pro prózu, v naději, že za to, co tak ztratili na jedinečnosti, získají víc čtenářů. Zbývá věřit, že aspoň ti nejpopovatelnější záhy pochopí, o jak pochybný zisk jde, a k poesii se vrátí. Snad dokonce s novou silou...

Třebaže tu každý z autorů vystupuje sám za sebe, neznamená to, že nemají i společné rysy. Jedním z nich by mohl být rozčaro-

vaný pohled na svět, který se pro ně zdá být už navždycky zároveň absurdní a banální; a nic zřejmě v jejich očích není schopno jej změnit – tím méně k lepšímu –, ani poesie a magická moc vlastní subjektivity. (Jedinou výjimkou by i v tomto ohledu mohl být pošetilý „pohádkář“, jímž je Fišmeister.) Také tam, kde jsou básníci dál uhranuti podivuhodnou různorodostí světa – myslím hlavně na Ladislava Selepka, ale i na Jakuba Řeháka – z ní už na rozdíl od většiny svých předchůdců nedobývají ty „zázračné“ záblesky, jež ji aspoň krátce „transcendují“ a transponují do vyšší roviny; jenom ji jaksi do nedohledna udiveně skloňují. Ledaže by, jako Ladislav Zedník, tuto různorodost třídili podle autobiografického klíče, a vyčleňovali z ní vazby a figury shrnující cestu, již až dosud ušli. Častěji však básně za přítomnosti tuší – a nacházejí – ozvěny jakési víceméně dávné a temné prehistorie, nepamětné doby, která existenci autorů předcházela (tak jako možná celé lidské éře) a jejímiž jsou jen tápajícími pohrobky – ať ten původní prasevět navštěvují jen občas, ve snu a v noční vizi (Jakub Čermák), nebo ať se v něm už všechno odehrálo předem... a bez nich:

„Po kapsách mapy, kóty
vyhynulých muzeí.
Jsme jenom maskary
pro jediné gesto.
Na práci nic.“

(Jakub Řehák, *Tam dole*)

S tímto pocitem „stínovosti“ vlastní existence bezpochyby souvisí zvláštní povaha pasáží, v nichž autoři dávají průchod volné imaginaci; jednotlivé komponenty obrazů i míra svévole, s níž jsou pospojovány, svědčí o tom, že obraznost se tu spíše než přímou zkušeností se světem krmí druhotnými zážitky z knih, časopisů, filmů, někdy v jejich nejregresivnějších, comicsových nebo „cartoonových“ polohách (jež lze tušit třeba za Pleskovými nebo Fišmeisterovými vizemi). Jistá nonšalantní svévole se však ve značné míře podílí i na evokacích skutečného světa a jeho konkrétních jevů, jaksi úměrně jeho klesající přitažlivosti; slova, která jej kreslí, jakoby jen cecená skrz zuby, si jej zároveň drží od těla, popis je zároveň detailní a ledabyly rozostřený: „Do červené trávy usedá propiska za propiskou“ (Fišmeister), „park zasnoubí vosí med s třibarevnou kočkou“ (Pleska), „Na půdě lesk večerních obtahů, / náklad rozteklého cínu, prožraný kůr“ (Řehák). Jinde básnická figura rovnou svévolně bují na úkor své pojmenovací schopnosti, význam přiřčený slovům samým zpupně a výsměšně přerůstá jejich obsahy: „Pukají kapky krve a v čepele se mění, / ten čarodějný ples, to setkání varhaníků // v mém srdci“ (Ondřej Macura), „Mezi tyčemi kaluž z nebe, kapky z Mozarta / v síti se třepetal chrámový polovodič“ (Selepko), „Sedne opentlené předjaří / s jistou výsadou průměrnosti“ (Petr Španger), „Přemyslím, kam se mohl podít / Malíček z mé levé ruky – Snad / Nedostane se nějaké bosorce, namlela by ho / Sušený do kávy, pašeráky v noci aby: / Nespatřilo je oko, ucho / Neslyšelo“ (Pleska). Důvěru básníků však nemá zcela ani sám jazyk, někdy ji spíše mají jeho okrajové, pokleslé nebo zbytnělé polohy: „myslí na to že tohle // místo má motor / Ford Mustang 1968 // osmiválec kterej tůruje pod zadkem / saint Václava“ (Buddeus), „Vino nerozhlédnutí se / před přejitím silnice; / robotizované

vlasy ve stromostínu“ (Fišmeister), „Exhumátor v tepláčkách se dívá na lopatu a pak na rov, plivne si do dlaní, furt nic / (...) A už vyšoupne kostlivce z jeho chmurné tůně!“ (Macura), „Probudil jsem se / a dál už neza-bral“ (Milan Šedivý).

Pro každou z výše uvedených charakteristik lze jistě mezi vybranými autory a texty najít nejednu výjimku... Básníky naproti tomu někdy spojují přímo konkrétní motivy; Kateřina Bolechová a Koten třeba sdílejí lásku k nádražím, jako k průchozím místům i jako k paradoxním chvilkovým oázám vprostřed neustálých přesunů, které jsou pro dnešní život čím dál příznačnější. Bolechová do nádraží spíše vjíždí, s úporností, která jako by do nich soustředila smysl celé cesty, Koten spíše snivě pobývá v nádražních hospodách a čekárnách a přihlíží tu magické výměně signálů mezi dalekým a blízkým (*Ústí nad Labem hlavní nádraží*). U Wandy Heinrichové hraje podobnou roli jako nádraží tramvajová zastávka – i sama tramvaj, z níž pozoruje svět; někdy v něm také, mezi míjejícími domy, hledá vlastní nejisté kotviště. Eva Košínská s Bolechovou se dokážou inspirovat i zkušeností s bydlením v paneláku, na jiné ambivalentní scéně, kde lze zároveň sdílet lidské osudy a zůstat jejich otažitým svědkem: „...jen v topení divně / harašilo zmrtevýchvstání o patro níž“ (Košínská).

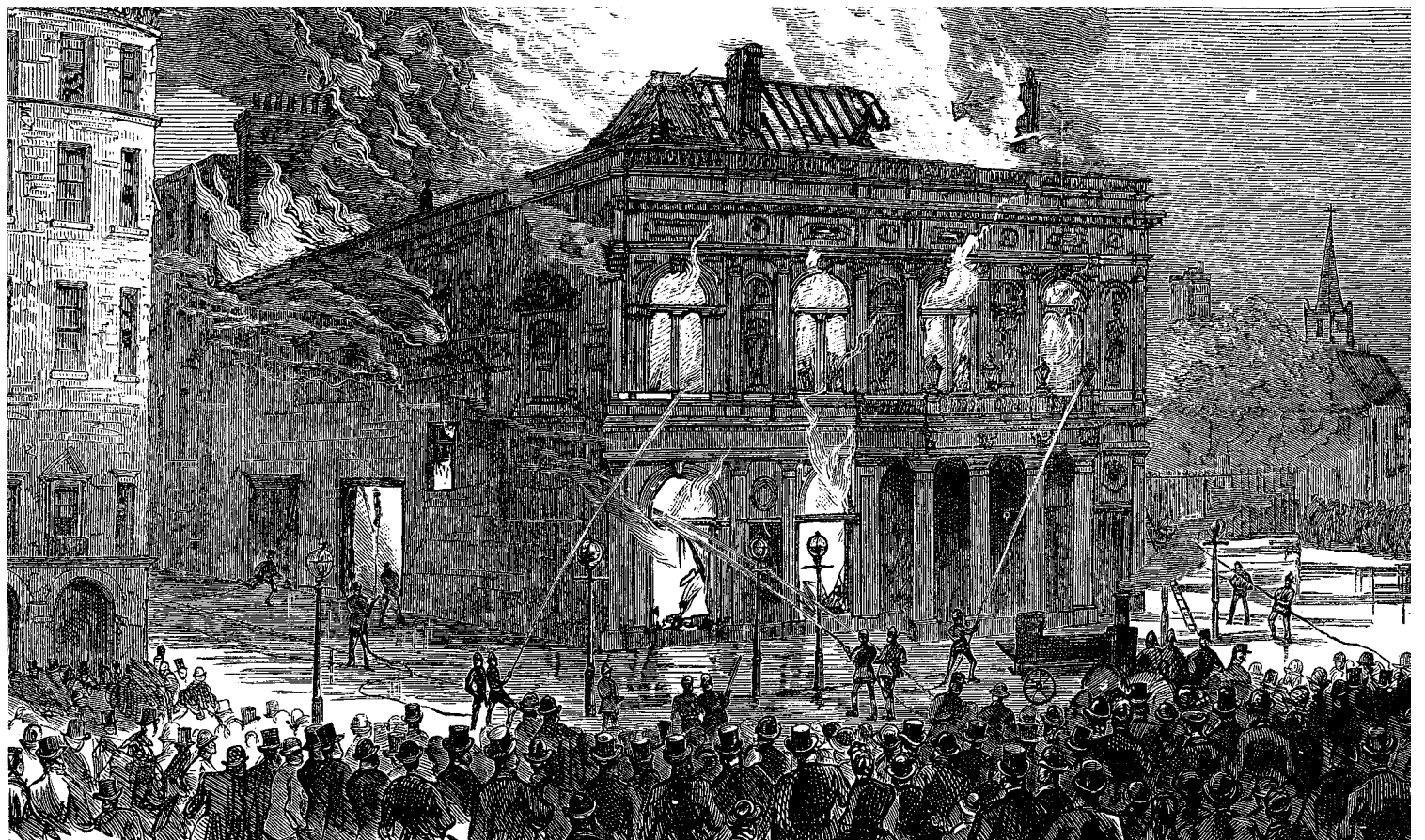
To hlavní, co autoři poji, je nicméně sama jejich tvořivost: to, že mají dost osobní, jedinečné imaginace, aby skrz ni zkoumali a hloubili svět i tam, kde – jako v řadě básní Viktora Špačka – je pro ně jen zdrojem desiluzí. A aby tak u druhých přispívali k obnově a tvorbě té *touhy* po světě, kterou z něj dnes hrozí vytlačit (zvláště u mladých lidí) nezapně zbožněná a zbytnělá *informovanost*, která však proto nepřestává být klíčovou lidskou hodnotou.

Petr Král

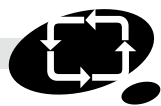
OBRÁZKY Z PŘÍTMÍ ZÁMECKÝCH KNIHOVEN

„HASIČSTVÍ záleží ve spořádaném spolupůsobení při ohni hrozícím nebo již vzniklém,“ praví *Ottův slovník naučný*. Události katastrofických rozměrů byly požáry divadel, zejména kvůli velké koncentraci lidí a panice, která často měla na svědomí více lidských životů než oheň samotný. Požár našeho Národního divadla v roce 1881 je v tomhle směru vlastně šťastnou výjimkou. A přitom se v onom roce 1881 stala

obětmi plamenů více než stovka divadel na celém světě. Na samém sklonku toho roku vypukl při představení *Hoffmannových povídek* požár ve vídeňském Ringtheatru, kde v panice zahynuli 384 diváci. Tato tragédie vedla ve většině evropských zemí k zavedení přísných protipožárních pravidel a k přijetí zákona, podle kterého je při každém představení povinná přítomnost určitého počtu hasičů. **la**



Požár Královského divadla v Edinburghu, *The Illustrated London News*, 1884



modrá slečna /2

17. Barvínek před půlnocí vyšel ze svého pokoje a nejdříve zamáčkl výstražnou lampu, uvázanou na nízkém kolíku. Hodil ji do řeky, olej se rozlil a voda okolo zapraskala žlutě a modře... Pak nahmatl žebřík a vylezl až na lešení. Noc ho ustrašovala a obrysy zdí se zdály velkými jako ohromné hrady.

Barvínek našel sloup zdi, jenž mu zastíňoval modrý domek, pomalu z něho snímal cihlu za cihlou, až pozdě k ránu vyboural zdívo v široký průlom, který mu postačoval. Když se vrátil do pokoje, padl uprostřed, poněvadž mnoho pracoval –

18. Barvínek procitl. Ležel uprostřed podlahy, zamazaný maltou a zčervenalý cihlovým prachem. Hlava ho pálila a ruce odřené cihlami syrově bolely. Slunce plilo na jeho zraněné čelo zlaté sliny a stín je stíral černým kapesníkem.

Barvínek vstal. Nohy ho studily. Vzpomněl si, jak spadl do napuchlých necek s maltou, a chytil se rychle hřebíku u stropu jeho pokoje a vytahoval se nahoru, jako by se ještě brodil v písečné kaši.

Krev vystříkla z ruky poraněné železem, Barvínek se pustil a upadl znova.

19. Okno. Zedníci zamyšleně zkoumají průlom. Zvedají cihly a pouštějí je znovu na ta samá místa. Jsou plni zlomyslných rozpaků a Barvínek u okna chvěje se strachem z trestu.

Za chvíli nádeníci seberou rozházenou zeď a bručí u toho. Všechno zívá. Věsem se chce spát. Mistři zvedají ruce se lžicemi až k nebi a protahují se.

Barvínek vidí, jak Modrá slečna jde z domu uprostřed průlomu a spěchá Žlutou ulicí, aby ho dnes nepotkala...

20. Zedníci pomalu zvedají průlom k nebi. Barvínek se dívá. Cihla usedá na cihlu, zeď roste, malta syčí, vodováhy lezou po vodorovných zdích jako housenky s hlavičkou uprostřed hranatého těla.

Barvínek je nemocen a jeho ruce shazují ze stolu knihy, jako by bouraly zeď. A usíná. Stroj na vytahování cihel cvaká jako vzdálené hodiny. Ty Barvínkovy mlčí. Kdosi strčil ruku mezi vteřiny a rozbil je v mlčící ticho.

21. Nádeníci si házejí cihly v dlouhém řetězu, průlom se zaceluje jako hluboká rána. Už je

vidět jen polovinu oken, je tři čtvrti na dvanáct a Barvínek spí. Zedníci rovnají sražené krvinky v dům milosti.

Ve tři čtvrti na dvanáct Barvínek se probouzí. Okna domku zmizela a dveře se jeví jako malá úsečka. Barvínek se zvedá, aby viděl víc. Nic. Konec. Konec. Konec.

Všechno bylo marné. Cosi je mocnější a nehnu s tím. Modrá slečna zmizí kamsi za tento dům, Žlutá ulice černá jako mor. Všechno je marné. Konec. Konec. A zedníci slézají obědvat do hospody na rohu ulice Spásky.

22. Nové ráno. Nový den. Barvínek jde Žlutou ulicí a barví se modře. Ví, že potká Modrou slečnu, ví, že tomu tak Bůh chce, a je to velmi krásné.

Modrá slečna jde v zástupu jiných, potom jde pomalu, aby Barvínek potkala osamocená. Má hnědý oděv, který je jenom tmavším odstínem nebeské modři. Barvínek dýchá srdcem a myslí si, že až ji potká, zastaví ji a políbí.

Modrá slečna nese velikou kytici růží, že ji stěží udrží v malinkých ručkách. Jde tak až k Barvínkovi, kdy se potkají. Jemu se zdá, že k ní cosi přivazuje a oddaluje zároveň, proto je roztržitý, a když ji dnes ponejprv zdraví, zní to velmi nejisté a bojácně.

Odpověděla mu s plachým úsměvem a byla při tom velmi krásná. Když se Barvínek po několika krocích otočil, jak činil každý jiný den, viděl ji, jak ona obrací k němu hlavu, a jejich zraky se setkaly a narazily na sebe.

Modrá slečna rychle pohodila hlavou, až se jí spadlé vlasy převrátily nazad. Poskočila několik krůčků, přendala růže a ztratila druhou z nich.

První ležela před školou učitele Barvínkova, položená na bílém papíru. Barvínek ji bojácně zvedl a políbil.

23. Modrá slečna měla v cizině sestru, která se jí velmi podobala, která byla více Modrou slečnou než sama sebou. 21. září ráno ji přijela navštívit do domku v zahrádce mezi růžemi a slaměnkami.

Odpoledne šla Modrá slečna na poštu a její sestra si vyšla do polí za město, podzim hořel a hnil. Podzim je uměleckou pornografií. V polích se člověk cítí největším štěstím této krajiny, člověk jde mezi hničící trávou zdravý a silný a nezměnitelný...

24. Dvacátého prvního září odpoledne vyšel si Barvínek do polí za nešťastné město

a chodil po mezích, myslel na Modrou slečnu a velikou lásku, která v něm rozkvetla jako kaktus v pokoji, jako kometa na horizontu.

Když se stmívalo, potkal na pokraji lesa sestru Modré slečny. Nepoznal ji, myslil, že jest to ona sama. Potřeboval říci jí všechno, o čem snil na okraji noci a rána.

Slečna to přijala s odhalenými řadry a bylo jí velmi příjemné slyšet taková velmi milostná slova od muže, o němž jí sestra ráno mnoho vyprávěla.

Té veliké noci ji Barvínek velmi miloval a les nad nimi modral dechem vzdálené Modré slečny. Barvínek plakal radostí a smutkem.

25. Sestra se vrátila do modrého domku pozdě k ránu, když noc už bledla prvním pylem jemného světla.

Modrá slečna seděla u stolu, ruce na stole a hlavu na nich spadlou. Otevřela a ustrašeně se ptala přicházející. Ta jí padla kolem krku s rozhalenými řadry a prosila ji se smíchem, aby jí odpustila hřích, kterým se na ní provinila. Prosila, že nemohla učitelovi odolat. Že to není nic zlého.

Modrá slečna neodpovídala ani na další otázky sestřiny. Lampa na stole žloutla.

Mlčely potom obě. Za chvíli se jedna ustrojila a odešla bez jediného slova na nádraží, z něhož sem přišla den předtím.

Modrá slečna sedící u stolu zesmutněla až k pláči.

Zatím se do kuchyně sypalo světlo spuštěnými záclonami a padalo do žluté koruny stromu na stole jako bílé květy mezi žluté listy.

Bělalo už ráno. Na oku té u stolu zaleskla se slza ve dvou světlech. A když se odlomila, spadla a zachytila se na černý vlas, jenž spadl z čela Modré slečny.

Potom už lampa na stole opadala a zbyl z ní kmen a jediný list na něm jako plamínek.

26. Barvínek toho rána nešel spát jako jiní, kteří se vraceli pozdě k ránu. Toulal se mrtvým krajem až do ulic, kde už metaři škralbali zem a vzájemně si zapalovali dýmky, vyhaslé o půlnoci.

Když byla krajina bílá a světlá jako jeho čelo, vstoupil do svého pokoje.

Ušnul za malou chvíli.

27. Sen. Modrá slečna utíká Žlutou ulicí. Má modrá ústa, modré ruce, šaty a řadry. Všechno modrá okolo ní, všechno se zastíňuje podivnou barvou. Vidí ji, jak nese na talířku jeho mozek, bledý a pohyblivý jako sliz. Najednou jeho zažloutlá barva mění se v sivé zelenou a podobá se zkaženému citronu. A dál modrá, až se změní v modrou kytku.

Jeho hlava je proto prázdná, kdosi ji vypil a vysál. Místo mozku přemýšlí srdcem, které bledne. Hlavou mu proudí všechny řeky světa.

Les na dně moře. Modrá slečna ho tahá za rukáv do červeného stínu. Hovoří o lásce a žena ji přijímá s viditelnými řadry. Oba hoří jako syčící plameny, poněvadž se potácejí v podivném moři milosti.

Cítí velikou rozkoš. Nejraději by zemřel, poněvadž je krásné umírat v radostném vzrušení posledních chvil. Nejraději by byl, kdyby rozkoš přešla ve smrt jako modrá barva v černou. A i to jsou jen odstíny neznámého slunce.

Potom spolu milostně hovoří a hladí si vzájemně modré tváře, klečící proti sobě. Rozkoš se opakuje.

Josef Kocourek

Barvínek se znovu potápí do sladkého vína a zase mu je tak podivně sladko a zase by nejraději zemřel s tou modrou vedle sebe.

Modrá slečna vstává a obléká se. Barvínek se zadívá na její řadry, jak rytmicky oddechují a dívají se na něho růžovými očima – Barvínek myslí, že by už mohla nastat chvíle, kdy se tak sladce umírá, a sevře chabými rukama slečnu, aby je smrt nemohla rozdělit.

A najednou vidí, jak stojí nahnutý nad oknem s rukama zarytými do květináče, až se hlína hrne přes okraj a květina v ní se vyvrací.

Barvínek leží na své mládenecké posteli a marně hledá kolem sebe tělo Modré slečny. Barvínek sní o tom velikém večeru a prožívá skutečnost už dávno minulou a zažitou. Jeho rty chvílemi šeptají něco o velkém zjevení a chvílemi vypadají, jako by chtěly někoho líbat.

Barvínek cosi ví a neví. Barvínek cosi bolí a není mu to nepříjemné.

Barvínek žije skutečnost dávno a dávno minulou a velmi milostnou a sladkou.

28. Nové ráno, nový den. Barvínek jde Žlutou ulicí a barví se modře. Ví, že potká Modrou slečnu, ví, že tomu Bůh tak chce. Modrá slečna jde v zástupu jiných a neoddluže se od nich, neboť nechce, aby potkala Barvínkova osamocená. Má hnědý oděv, který je jenom tmavším odstínem nebeské modři.

Barvínek dýchá srdcem a hoří. Objímá očima vzdálenou slečnu a dívá se, že nejde pomaleji než okolní zástup a ustupuje na opačnou stranu chodníku, než jde on. Modrá slečna se blíží a Barvínek ji vidí, jak se krčí a klopí hlavu a odvrací se od něho.

Barvínek se zastaví a udiveně se dívá. Zatím mine jej zástup a mine jej Modrá slečna. Barvínek stojí a několik hlav v zástupu se otáčí. Jenom ne Modrá slečna. A ta mizí a mizí a mizí jako sněhová vločka v mlze.

A vločka velmi zastudila v hořícím srdci Barvínkově, že mělo puknout jako pokropená lampa.

Barvínek stiskl zuby a vrátil se za lidmi dolů Žlutou ulicí. Běžel po chodníku, padal z něho do bláta na silnici a běžel a běžel, až ji zase spatřil na okraji náměstí, kde končí ulice. Potom už jenom několik kroků a stojí podle Modré slečny, která ustupuje.

Chytil ji za ruku a sevřel. Malinko mlčela, pak vykřikla a snažila se ruku vyrvat.

Barvínek nevěděl, co dělá, a myslil, že hned dojdou do včerejšího milostného lesa a pak že už nebude křičet a nebude se bránit.

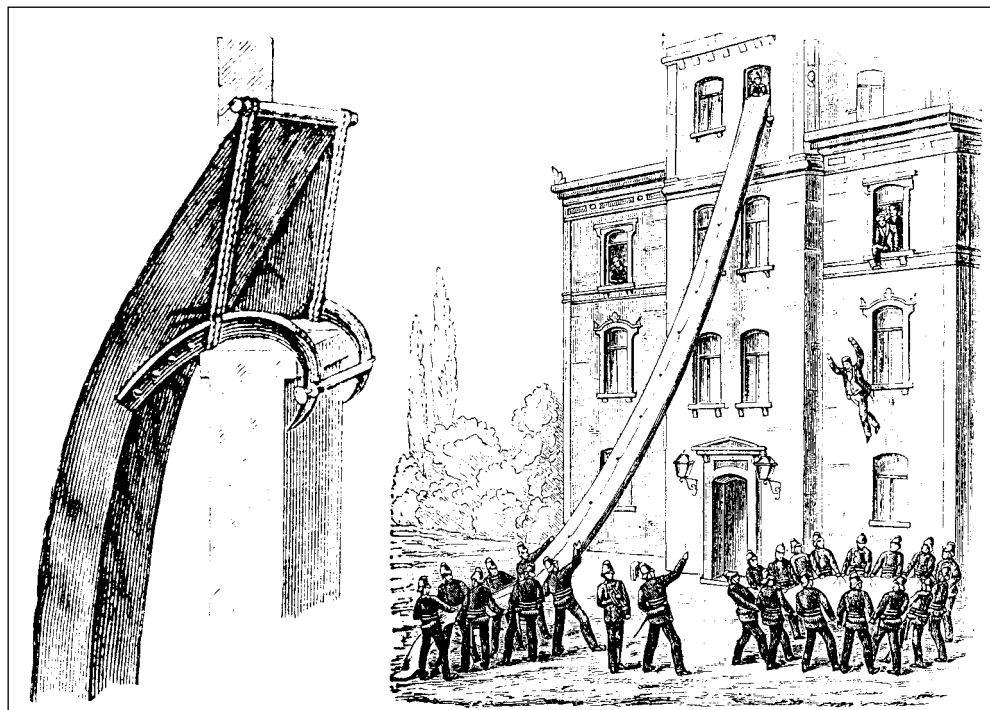
Vykřikla. Okolní zástup se zastavil a kdosi chytil Barvínkova za límec. A Modrá slečna zmizela. Smáli se mu. Byl zmaten. Chtěl se někde skrýt. Vrazil do dveří a do domácnosti zlatníkovy, kde si chtěl koupit housky.

Usmáli se a řekli, že vedle. Vrátil se do síně a tam byl tmavý kout mezi skříněmi. Schoval se tam a přikrčil se ke zdi. Nikdo ho nemohl vidět a služka ho tam po několika minutách nahmatala a uskočila s velkým křikem.

Vyběhl na ulici a honil ho jako zloděje. Prchal a vrážel do zdí a tiše kráčejících dam, utíkal jako splašený kuň.

Potom ho kdosi poznal a řekl, že se buď zbláznil, anebo je ožralý. Řekli: Zbláznil se nový učitel a udýchání šli domů.

(pokračování příště)



Hasičská technika druhé poloviny 19. století, Meyers Konversation Lexikon



od baroka po neonormalizaci

Svatava Antošová

Tak zní podtitul literární a umělecké antologie *Údolí neklidu*, která letos vyšla péčí ústecké Univerzity Jana Evangelisty Purkyně jako druhý díl regionálního projektu *Sever, západ, východ* (o díle prvním viz *Tvar* č. 9/2010). Stejný čtvercový formát, stejná měkká obálka s obrysem mapy Česka a na ní podobná grafika, snad jen s tím rozdílem, že při pozornějším pohledu si nelze nevšimnout zástupu matných figurek ze hry *Člověče, nezlob se!*, z nichž sytější zvýrazněna je jediná – ta, jež symbolizuje zeměpisné určení místa, kde se na mapě nacházejí Teplice.

Těm z vás, kterým souvislost uniká, si dovoším napovědět, že se jedná o lehkou narážku na sběratelskou vášně hlavního editora této publikace, Patrika Linhart, již je sbírání tzv. pindíků. Nicméně antologie patří mezi projekty seriózní a její ambicí není nic jiného, než zachytit vývoj literární tvorby, která v uplynulých čtyřech stoletích vznikala v Teplicích a okolí.

„Spisovatel Johann Wolfigoethe věděl, proč nikdy nezavítal do Prahy a raději se toulal po vrcholcích Českého Středoohoří a na Kaffee mit Kuchen jel do města Tee. Z Krušných hor mu zdatně sekundoval básník Friedrich von Hardenberg, zvaný Novalis, který se v srpnu roku 1798 jel léčit také do města Tee a dal si zum Trinken Tee. Do města Tee, kde potkáte poslední komoušské veksláky, arabské ženy v burkách, technaře s vojenskou sumkou u pasu a básníky v botách značky Steel.“ To jsou úvodní řádky, na které narazíte, sotva publikaci otevřete. Jejich autorem je děčínský básník Radek Fridrich, který vás s nadhledem sobě vlastním pozve *Do města Tee*, kde hned při vstupu budete svědky dvou historických exkurzů. První z pera historika Jiřího Wolfa mapuje literaturu 17.–18. století, již dominují barokní memoáry, ale i spisky náboženské či astronomické, přičemž významnou roli ohniska literárního života zde zejména v dobách třicetileté války sehrává cisterciácký klášter v Oseku. Druhý exkurz z pera archiváře Pavla Koukala si všímá období „od Casanovy po Karla Kryla“, pod něž lze zahrnout jak básníky fin de siècle, tak anarchisty a rebely či generaci prvorepublikových autorů a autorů poválečných. Zvláštní čestné místo je tu vyhrazeno jedinému českému autentickému dandymu Arthuru Breiskému, který ve městě Tee alias Teplicích krátce působil na počátku 20. století coby celní úředník. Neškodí také připomenout, že se zde roku 1913 narodil židovský básník Hanuš Bonn a roku 1931 autor knížek pro děti Rudolf Čechura, že jako brigádník na dole Václav v Duchcovu pracoval spisovatel a novinář Vojtěch Cach a že v roce 1962 se v Teplicích objevuje Karel Kryl. Stráví tu coby zaměstnanec Spojených keramických závodů, vyrábějících kromě jiného záchodové mísy, následujících pět let, přičemž ve volném čase zakládá *Divadélko na zámku a Dividýlko pro známý*.

Společnosti umělecké a přístolní

Pro město Tee bylo zejména na přelomu 20. a 21. století charakteristické utváření různých uměleckých skupin, které spolu sice naoko soupeřily, ale spíše se navzájem prolínaly a doplňovaly. Vezmeme-li to chronologicky, pak nejstarším uskupením, jehož datum založení kolísá mezi roky 1980–1982, je *Patafyzické kolegium Teplice*. Následuje *Skupina XXVI*, jež sice vznikla v Příchovicích v Jizerských horách (1983), leč z iniciativy teplickáka Romana Szpuka, a jež na sebe řadu autorů z města Tee v průběhu let „nabalila“. Léta osmdesátá jsou také považována za období rozmachu punkových kapel, o němž se mluví jako o teplické *Nové vlně*, se kterou spolupracovala řada básníků, potažmo členů amatérských divadel *Rohlík Ideální Šipkař*



foto Tvar

a *DiPoT* (Divadlo poezie Teplice). V roce 1990 vzniká radikální balet *Vyžvejklá bambule*, čtyři roky nato literární skupina *Půnřebí*, která začíná vydávat dodnes existující samizdatový časopis *Dekadent Geniální*, o dalších šest let později je z iniciativy Martina Tomáška založena volná výtvarná a literární estetická společnost *Teplický Šlauch 2000*, pro jejíž členy je příznačné spojování básnického slova, hudby, malby a prostoru v jeden celek – jako například vernisáž výstavy *Labyrintem zapomenutých rozhovorů* v bývalém jezuitském kostele Zvěstování Panny Marie v Litoměřicích letos v létě. Jako „nejmladší“ spolek jeví se recesistické hnutí *Schlaraffia Teplitia*. Ač původně založené už v roce 1880, svého oprášení se dočkalo především péčí *Vyžvejklé bambule*, jmenovitě Radima Neuvirta až v tomto roce. Kromě péče o humor a umění se hnutí věnuje „parodování středověkých rytířských ceremoniálů a zednářských rituálů“ (podrobně viz P. Linhart: *Haló, tady čistíčka!* ve *Tvaru* č. 12/2010).

Literáti, ale i malíři, fotografové, hudebníci a textaři jsou v knize řazeni podle příslušnosti k té které umělecké skupině, přičemž své místo zde mají i světoběžníci a samotáři, básníci insitní a marginální nebo autoři hororů a fantasy. Ti všichni také utvářeli dnes už legendami opředené přístolní společnosti v nejrůznějších, z valné části již zaniklých, leč přesto věhlasných restauračních provozovnách. „V Teplicích to od časů pleistocenních byly *U Ptáčků*, *Vyšehrad* (†), *Slávie*, *Podleťná* (†), *Panorama* (†) a *hospodský okruh na Hvězdě*, později *U Havrana* (†) a *U Krysy*. Na *kahánku má Jazz club*. *Nadějně rozjetou La kantínu* (ex *U Tondy*) zastavil *národovec*, politik a husitský visionář *Svoboda*, který dle vlastních slov »básnickou svoloč« *nahradil Vietnamci*. *Bílinská bohéma měla své oblíbené lokály Na Kyselce*. V *Duchcově* už pár *bizarních dýchánek* zažil *Vyšehrad*, *starobylý blíženeček teplických Ptáčků*. Čas od času se od *country* odpoutá i *hostinec na Hudcovské výšině*, pamětníci vzpomenu i na *mstišovské Mexiko* (†).“ (P. Linhart: *Teplická scéna na přelomu století*; in *Údolí neklidu*, str. 43)

Zastavme se ale na chvíli u oněch poloza-pomenutých solitérů, jejichž téměř poztracenou tvorbu se přece jen podařilo alespoň v torzech znovu objevit, což je velké plus této antologie. Za zmínku stojí zejména rukopisná pozůstalost Jiřího Berky, bratra nedávno zesnulé spisovatelky Alexandry Berkové, který ji v smrti o několik let předešel († 2002). Psal intimně laděné lyrické povídky, které nikdy nevyšly knižně, snad jen tu a tam časopisecky či samizdatově. Podobný osud by měla i tvorba undergroundového básníka, malíře a sochaře z nedaleké Bíliny Ivana Maksimika († 2003), nebýt skupiny AKU AKU, která některé jeho texty zhudebnila a tím i zvětšila. A do třetice ještě zmínme dosud žijícího Jaroslava Matiščáka (nar. 1958) z podkrušnohorského, dříve hornického, městečka Krupky, jehož texty lze už dnes dohledat jen stěží, neboť sám autor je systematicky pátil.

Alfred Jarry a Sudety

Výčet autorů, skupin a vlivů by však nebyl úplný, kdybychom se nezmínili o dvou fenoménech, byť v antologii nijak nevýrazných, přesto však jaksi latentně přítomných a pro Teplice zcela zásadních. Tím prvním je dílo Alfreda Jarryho, které mělo určující vliv zejména na činnost výše již zmíněných patafyziků, tím druhým Sudety se všemi traumaty a časovými přesahy, které k nim patří.

Oba poznamenali tvorbu autorů především v onom období „po Krylovi“ (např. časopis *Pako* nebo povídkový film *Vyžvejklé bambule* nazvaný *Acta sudetica*) a na oba se více či méně vázala mystifikace jako plnohodnotný umělecký žánr. Například věčná otázka, zda měl Alfred Jarry syna či nikoli, a pokud ano, jak k němu přišel a kdo jím byl, se dočkala svého rozluštění až v tomto lázeňském městě, jemuž se v dobách jeho největší slávy přezdívalo „malá Paříž“. Pátání patafyziků vyústilo totiž v závěr, že Jarryho nečekané otcovství mohlo souviset s jeho zdejší léčebným pobytem na sklonku 19. století.

Schlaraffia Teplitia – Radim Neuvirt a Radek Musil

„Ve svých 21 letech se zde Jarry léčil z následků dětské obrny, která mu znemožňovala plně se věnovat oblíbenému sportu – jízdě na velocipedu. (...) Historie ovšem taktně zamlčuje, že více než koupelím a pitím vody z léčebných pramenů se tento mladík věnoval pití absintu a ženám. Často jej bylo možné vidět ve společnosti lékárníka Fischera, který nezdravého pijáka Jarryho absintem hojně zásoboval. Avšak pravým důvodem Alfredových návštěv v lékárně Fischerových byla s největší pravděpodobností krásná paní lékárníková. Nikdo neví, co se přesně odehrálo počátkem dubna 1884, kdy musel lékárník Fischer odcestovat do Berlína, aby tam slavnostně otevřel svou Apotheke von Faust. Jistě je jen to, že devět měsíců poté, přesně 7. ledna 1895 dala paní Fischerová svému muži syna Emila Waltera Kurta.“ (časopis *Pako* č. 11/2006)

Zda došlo někdy k setkání Jarryho s malým Fischerem v době, kdy mohl svého pravděpodobného syna intelektuálně ovlivnit, se dosud zjistit nepodařilo. Pravdou však je, že v roce 1920 Emil Walter Kurst oslnil dadaistickým románem *Sekunde durch Hirn*, že se stýkal s F. Kafkou, E. Weissem a R. Musilem, že je T. Tzara a F. Picabia žádali v dopisech o zaslání textů do dadaistické antologie *Dadaglobe*, o jejíž vydávání usilovali, a že později proslul pod pseudonymem Melchior Vischer jakožto autor románů na pokračování. Dodejme ještě, že „malá Paříž“ nezůstala za tou „velkou“, francouzskou, nijak pozadu, co se jarryovských pamětihodností týče – teplická pivnice *U Alfreda* dodnes zakladatele patafyziky připomíná stejně důstojně jako pařížský *Hotel Jarry*. Inspirace Jarrym ovšem nezůstala jen „za branami“ kolegia, ale volně se přelila i do tvorby malířů a výtvarníků, sdružených později z iniciativy Pavla Kremla do skupiny *Terč*. Ta se poté, co opsala více než dvacetiletý vývojový kruh, v němž zákazy vystavování děl jejích členů nebyly výjimkou, vrátila s pravidelnou expozicí opět tam, kam se v době baroka počáteční literární a umělecké aktivity na Teplicku soustředily – do cisterciáckého kláštera v Oseku.

othello

Rákosem zamiř na hrud' Othellovu, a on ti ustoupí. Kam, kam by šel?

Odtrhl jsem rozpálené oči a hořící tváře od dvojverší, která si v tom slavném Shakespeareovi označil po straně tužkou náš tatka. Spráskl jsem u sebe na otomaně trošičku, malounko, nepatrňounce ruce. Byl jsem ve svém pokoji sám, takže mne nikdo neviděl. Tlející netečné vyhasínající manželství svých rodičů jsem měl před sebou od jara, skřípalo to a drhlo to, a zastavit se ten neúprosný pochod nedal ničím, takové husté a takové mocné, vítězné to byly síť, a netušil jsem na prahu léta, že běží i poslední dny mého nijakého života.

Bože, bože, co to zalétlo do naší Ibse-
novy ulice, kde jsme dosud poblíž náměstí Míru klidně žili, co to zasáhlo náš ibsenovský skleník, který od jara tlel a pozvolna se hroutil a na netečnost umíral, co se to mezi nás vklínilo a co se to k nám vkradlo? Kdyby se to aspoň naráz vyřešilo, kdyby to nemělo takový pozvolný bolestný mučivý průběh! Co, co to bylo? Co všechno budeme muset s mamkou ještě vydržet, co všechno je nám ještě s mamkou souzeno přestát? Vydržíme to vůbec? Přestojíme to? Jací z těch nekonečných vleklých úmorných šarvátek vyjdeme? Jací budem, až to všechno skončí? Kam půjdem, kam se vrt-
nem? Co ozáří naše dny, naše večery, naše noci? Jaká žlutavá světylka se nám potom rozsvítí? Jak budou hořet? Budou plápolat, nebo budou jenom poblíkávat, jaké, jaké, jaké to všechno potom, až to skončí, s námi bude? Ptát jsem se nepřestával a všechno mi to táhlo znovu a znovu hlavou.

Praha se začínala v první červencové dny zvolna vyliďňovat, totéž se dalo i s mým domovem, byl jsem právě čtvrt roku zletilý a čerstvý maturant, ale prázdniny, které jsem měl před sebou, už ne středoškolské, ale vysokoškolské ještě taky ne, neměly zůstat prázdné, život byl u nás v Ibse-
nově ulici rozjetý naplno. Vypadalo to tak, že tatka chce opravdu opustit mamku, a mamka však jeho ne, jako s ohněm si s tím moji rodiče pohrávali, na ostří nože se vztah mezi nimi vyhrotil, nad propastí ti dva nešťastní lidé od jara a obzvlášť pak v létě kráčeli. Taková nespokojenost, taková nepochopitelná nesnášenlivost se mezi ně vklínila a vkradla, v takové peklo se změnilo všechno, co bývalo mezi rodiči krásné a snad i čisté, bezelstné, a přitom i neklidné, na co jsem si pamatoval a na co si museli pamatovat i oni, co nás všechny po všechny předcházející dny, po všechny dny spojovalo.

Koníček z tatkovy mládí se po jeho čtyřicítce nebezpečně rozhořel, nebezpečně a naplno a ke všemu za mamčiny počáteční asistence v něm vzlínal, neboť mamka, mamka mu zprvu tu zálibu obezřetně dávala. Bylo to velmi, velmi lákavé. Už žádné únavné nečkoněčné úřední hodiny, už žádná taková vleklá nekonečná bezbřehá nuda, ale večerní a potom hlavně noční práce, partitury, texty her, zkoušky nového repertoáru, repertoár a zase reper-
toár, honba za ním, přestavení v Praze na Žižkově a ovšem o prázdninách také četné zájezdy.

Omládlý a čínorodý tatka, tatka domácích pout zbavený, tatka osvobozený od toho všeho, co ho do té doby tížilo, zářil, nepoznávali jsme ho, svědčilo mu to, stejně by si to prosadil, stejně by si to zmapoval, nikdo by mu to už nerozmluvil, nedalo, nedalo se to už zastavit, na hlavu by se mamka mohla stavět, a taky se na hlavu stavěla, k ničemu to však nevedlo, tatka šel za svým, z Nuslí na Žižkov a ze Žižkova k nám nahoru na Mírák do Ibsenovy ulice, to už přece opravdu takhle dál nešlo, to ne.

Držel jsem v prstech dlouhý ženský vlas, který se mi snad v kině, snad v tramvaji

cestou z kina a možná jen tak z čistého nebe nad náměstím Míru snesl na bundu, prohlížel jsem si ten cizí vlas zprvu bázlivě a nedůvěřivě a pak se stále větším a větším zájmem, a jak jsem na ten vlasek i myslel a všechno si začínal představovat, projela mnou touha, s níž jsem se setkával vůbec poprvé. Viděl jsem lásku všude a viděl jsem ji ve všem, kam jsem se podíval, tam všude byla láska, jen láska a zase láska. Láska je pro všechny, napsal dokonce někdo křídou na zeď v pasáži Hvězda, a kdykoliv jsem kolem toho nápisu šel, myslel jsem v prvé řadě na sebe, láska, láska, všude byla láska, jenom u nás v Ibsenově ulici už ne, doma už bylo po ní, z Ibsenovy ulice i láska odlétla.

Pohnul jsem se na lavičce a díval se zaraženě na sebe. Moje tělo se chystalo lásku přijmout, to bylo zřejmé, v duši jsem už lásku měl, cítil jsem to, pohnul jsem se znovu a viděl jsem to v parku před Ludmilou na sobě docela zřetelně, v parku se taková věc ztratí a snadno i přehlédne, obzvlášť když je člověk tak mlád a když tam sedí sám, pohnul jsem se a sfoukl ten cizí ženský vlas do šera před sebe, v přítmí zmi-
zel.

Zvláštní spor mezi rodiči vznikl, podivná, prazvláštní hra se mezi nimi rozpoutala, něco nečekaného a něco nebyvalého, tolik to nezapadalo do jejich počínajícího, takřka ještě neviditelného stáří, k němuž přispělo i to, že jsem už byl tři měsíce zletilý a že jsem právě odmaturoval, tolik se to neslučovalo s jejich zralým věkem a s jejich dosa-
vadním životem. Po několikaletém váhání, po mnoha letech všelijak rozpolceného a rozdvojeného, doslova uštvaného a roztě-
kaného, nespokojeného a nesoustředěného a různě i potlačovaného, dušeného, svázaného a sešněrovaného, drátem obehnaného a sítěmi opředěného života se tatka rozhodl jít konečně na volnou nohu.

Do jara si jen odsakoval ze spořitelny, kde pracoval, do divadla, přes celou Prahu, z Nuslí až na Žižkov, kde si své nové půso-
biště po dlouhé roky mapoval. Mamka mu to trpěla, ale vystavěla kolem tatkovy záliby pevnou ohrádku, tak pevnou, až se jí to jednoho dne všechno vysmeklo z ruky. Tatka pokaždé operoval fotbalem a hospodou, věcmi, jimž nikdy neholdoval. „Všechny obvyklé a tak časté mužské neřesti se mi vyhnuly, úplně všechny, dokonce i ženské, ženské, ženské taky, i ženské, něco mít ale přece musím,“ říkával mamce ještě klidným, co neklidnějším hlasem. „Můj život přece od této chvíle až do konce nemůže přece zůstat takový nijaký prázdný vyhaslý, zbavený jakékoliv radosti, nemůže se přece pořád ubírat tímhle vyschlým řečištěm.“

Mamku to samozřejmě okamžitě popu-
dilo, v kuchyni tak spolu obvykle po veče-
rech rozprávěli, před spaním.

„Tak tudy na to! Vyhaslý, neradostný! Nijaký a prázdný! Vyschlý! A co tak asi mám já? Co mám já? A co z toho máme my? Co budeme mít my z té tvé radosti?“ odpov-
rovala mu a hned se šikovně a nenápadně jala tu ohrádku zmenšovat.

Jediná překážka se postavila překvape-
nému a rozjásanému a neuvěřitelně omlá-
lému tatkovu do cesty – my jsme to byli, mamka a já. Tatka na jaře spočítal mamce v kuchyni nový příjem, vrozená pedanterie každodenně utržovaná v nuselské spořitelně tatku neopustila nikdy. Podařilo se mu mamku trošičku, malounko, nepatrňounce zvíkat, ta suma byla značná, rýsovalo se to velmi slibně, pěkně se to na začátku rýso-
valo, až moc pěkně, až podezřele, až nebez-
pečně pěkně, mnohem, mnohem líp než dosud.

„A to je minimum! Nic nenadsazuju, nic jsem nenadsadil! Dívám se na to naprosto střízlivě, však mě znáš. Ani halíř jsem si nepřidal, opravdu ne, spíš jsem to všechno

poněkud přiškrtl, abychom z toho potom nebyli všichni perplex.“

Mamka se brzo z prvního opojení vzpa-
matovala. „Proč mi to říkáš? Proč mi tu máváš před očima stovkama, proč mě do toho zatahuješ, proč mě zasvěcuješ do všech podrobností,“ namítala. „Peníze! Dřív jsi je asi neměl, dřív jsi je nevydělal! Doma skoro nebudeš! To ti ušlo? O tom nemluvíš?“

Tatka se díval na mamku provinile, to až později mu narostl hřebínek, to až potom povytáhl růžky. Jinak se to zařídít nedalo, doma nebude, to je přece jasné, jasné to je. Ty peníze doma v Ibsenově ulici přece vydě-
lat nešlo. Bylo zřejmé, že tatka nechtěl ale-
spoň zprvu tou změnou rušit půdorys naší rodiny, způsob našeho žití, že chtěl mamce i mně věci v klidu a bez emocí objasnit, že čekal na náš souhlas.

„Týká se to nás všech. To víš, že jsem si to tam všechno napřed důkladně zma-
poval. Můj příjem, ať už bude jakýkoliv, poplyne zase sem. Domů! Jako předtím. Všecko se sladí a skloubí, zharmonizuje, sladí a skloubí se to tak, aby tím nikdo, vůbec nikdo netrpěl,“ vysvětloval nám to v kuchyni co nejopatrněji.

Už tehdy zjara se mamce ale zdálo, že tomu tak nebude. Mamku tatkovu jarní rozhodnutí šokovalo, předcházela mu výpověď, kterou tatka doma utajil, a když mu výpovědní lhůta vypršela, postavil nás před hotovou věc. Mamka to vzrušeně v kuchyni kvalifikovala jako podvod. Tolik se to vymykalo tomu, čím žila dosud doma v Ibsenově ulici a v Osvobozené domácnosti, kde pracovala v čistírně. Na každém kroku propagovala obyčejný, ten neobyčejnější život, život složený ze samých drobností, noviny, časopisy, kytky, to byly její jediné radosti, noviny večer přečtené, časopisy v ložnici prolistované, kytky na noc vlaž-
nou vodou zalité, nic, nic jiného, nic takové-
vého vzletného, opojného a omamného, co k nám přilétlo, žádnou takovou osvoboze-
nou domácnost, jak se jednou vyjádřil roz-
čilený a na mamčinu neústupnost narážející tatka, nic tak radikálního, žádnou takovou radost, žádnou takovou velkou změnu by doma nesnesla, nesmířila by se s ní, a přitom to najednou bylo tady, novým tatko-
vým působištem po spořitelně v Nuslicích se stalo žižkovské divadélko Radost, Radost a Osvobozená domácnost se u nás v Ibse-
nově ulici poblíž náměstí Míru potýkaly, ty dva tak nadějně a tak optimistické názvy si nemohly u nás přijít na jméno, střetly se spolu v tom našem ibsenovském skleníku, zápolily spolu, blesky se nad nimi křížovaly, marný boj spolu sváděly.

„To je apriorismus,“ křičel na mamku v kuchyni tatka, už docísta osvobozený, nesvázaný a nesešněrovaný, z mamčiných drátů, z jejich sítě vítězně vyklouznuvší.

„Tím... tím mě neomráčíš, tím ne...,“ nedala se mamka zastrašit a zmást ani cizím slovem.

„To je ignorantství... přístup zcela pří-
zemní...,“ protestoval tatka a dával si pozor, aby se mu záležitosti, tak slibně započaté, hned na začátku nevysmekly zase z rukou, aby svoje tajně rozpracované věci dotáhl až do vítězného konce.

„Tím ne, tím ne...,“ slyšel jsem u sebe v pokoji mamčin pobouřený hlas.

„Neopravuj mě pořád! Nesnaž se mě v jed-
nom kuse předělávat! Jsme každý jiný, jsme dva... dva jsme, ne jeden... Ber mě takového, jaký jsem! Alespoň v něčem mi vyjdi vstříc... aspoň jednou povol tu uzdu... Nevytahuj pořád jenom moje chyby, pochval mě občas taky... Podpořit teď potřebuju... nezbytně, nutně... ne srážet, ne srazit...“ Tatka to vzal šmahem a spor pokračoval.

„Za co, za co tě mám chválit? Nad čím, nad čím se mám rozpívat? Co, co mám podpo-
rovat?“ Tatka po mamčiných slovech zase vzkypl. „To je... neúcta k mé práci... je to

Jiří Navrátil



krátkozraké, úzkoprsé, malé a... a dokonce i nemúzické...“

Mamka v kuchyni taky zvýšila hlas. Z naší kuchyně to všechno zalétalo až ke mně, poletovalo to, mihotalo se to, třepetalo se to po bytě.

„Kam... kam na to chodíš! Takové výrazy! Amúzické! Apriorismus! Ignorantství! Nikdy... nikdy jsi takhle se mnou nemluvil!“

Židle se v kuchyni po podlaze posunula. „Je to silnější než já! Los... los padl na mě!“ vykřikl v kuchyni pateticky tatka.

„Los! Los! Los! Jaký los?“ Přestával jsem tomu taky rozumět. Tatka se trošičku, malounko, nepatrňounce v kuchyni ztišil. „Přeteklo to ve mně... číše, číše... ledy se pohnuly... láva, láva, láva se valí... přetlak, chápeš to vůbec... Cournout není vážné kam...“

To ovšem na mamku nemohlo platit, takové řečičky, takové mekty. „Ale je, ale je... Který dábel tě opředl tou sítí? Co, co to chceš vraždit? Co se to k tobě vklínilo, co se to do tebe ksakru vkradlo? Vzpamatuj se, člověče! Všichni, všichni doplácíme na tvoji netečnost... kam to všecko plyne... všichni... já, já nejvíc... opuštěná, zapomenutá, osi-
řelá si tu připadám... Už ani vdaná jako bych s tebou nebyla... Zapomněls na nás... zapomněls, že máš nás... na to, co zbude, nejsme zvědaví... celého tě chceme, celého... celého tě potřebujeme...,“ prskala na tatku, stále spoutanější a ujařmenější, svázanější a sešněrovanější, neústupnější, neústupná, neustupující, bojující, vůbec ne osvobo-
zená, v drátech a v sítích poletující, mihota-
jící se a třepetající se mamka. Rozléhalo se to po našem bytě, po tom našem náhle vzplanuvším a náhle oživlém, podivně plá-
polajícím ibsenovském skleníku.

„Co jsem začal, to musím, musím, musím to dokončit, omezovat se už nebudu a ustupovat, ustupovat taky ne...,“ slyšel jsem zřetelně slabikovat tatku a dveře se za ním zprudka přibouchly.

Dlouholetý a všelijak doma zakrývaný, dušený, ale neustále a plíživě pěstovaný tatkův sen konečně dostával svou defini-
tivní podobu, svůj konečný tvar, i na papíře se stal tatka na jaře kapelníkem malého džezového orchestříku a otvíraly se mu v tom malém žižkovském divadélku, které se jmenovalo jako z udělání a nám pro výsměch Radost a kde jsme nikdy nebyli, protože jsme s touto tatkovou činností vnitřně ani navenek nesouhlasili, i perspek-
tivy – rýsovala se tu před tatkou dokonce dráha herecká!

Bože, bože... prkna, prkna, která zname-
nají svět! Othello! Musí to být, musí to být, mé srdce! Nechte mě smlčet proč, vy cudné hvězdy! Musí to být! Musí to být! Tatka se z toho pořád ještě sám pořádně nevzpama-
toval a zprvu neúnavně zasvěcoval mamku do všeho, co prožíval, čeho byl plný, na co si taky teprve zvykal, co mu zprudka a nebez-
pečně přirůstalo k srdci, co se mu vlévalo do krve, co tvořilo jeho nový život.



Tatka stál v předsíni a v ruce mačkal do dlouhé ruličky stočený plakát. Roztáhl ho a mamka a já jsme tu jeho slávu měli rázem před očima. Nahoře v levém růžku byl malíčký, nenápadný, takřka se ztrácející emblémek žižkovského divadélka Radost, celá plocha byla bělounká jako sníh, snížkem byla posypaná a teprve po chvíli jsme začali s mamkou rozeznávat, že ta bělounká plocha vůbec není snížek, že vůbec nejde o nějakou souvislou bělounkou pláň, ale že jsou to všelijak do sebe vklíněná a všelijak pokroucená křídla labutí.

V dolní části plakátu, od kraje do kraje, tatka ten dolejšek musel pořád přidržovat, rulička byla příliš stočená, takže plakát se nepřestával kroutit, byl výrazný nápis Létaující labutě, který všechno, co bylo nevýrazně na plakátě zpodobeno, vysvětloval, ta písmenka byla modrá, a když jsme se na ten plakát dívali ještě déle, i běloba na celé jeho ploše, ta všelijak rozevlátá a všelijak zkřížená labutí křídla, dostávala něžný modravý nádech.

Bylo to působivé, velmi působivé, opojné a omamné, efektní, barvy do sebe jako by vystřelovaly, střetaly se, křížily, vpíjely se do sebe a spojovaly se v jediný proud, v jediný silný zážitek, i mamce to vyrazilo dech, i mamku to vzalo, i mamka musela trošičku, malounko, nepatříounce couvnout a přitlumit svůj hněv, takový překrásný, na naše smysly působící plakát to byl, takové výrazné dílko jsme měli u nás v Ibsenově ulici v kuchyni, a přitom takové velké hoře, takovou starost nám ty labutě, teď příležitostně přímo až k nám do kuchyně, způsobily. Když jsme si to s mamkou všechno pospojovali, tu krásu a tu působivou nádheru na straně jedné a to zoufalé, nepřičetné, nesnesitelné počínání tatkovy, ten jeho nebetyčný bezbřehý nekonečný jarní a letní rozlet, ten jeho zběsilý let, bylo nám z toho nanic.

Tatka využil našeho ohromení, viděl, jak jsme z těch labutí pořád ještě omámení, opojení a celí nesví a dočista i rozpacití, z míry úplně vyvedení, a dokud jsme takoví zmatení ještě pořád byli, rychle připevnil plakát čtyřmi napínáčky na kuchyňské dveře, poodstoupil o kus dál, přiblížil se tak až k nám, u sebe jsme všichni tři byli, tatka se také propadal do těch neuspořádaných a nesouvislých dějů, jejichž obraz jsme teď všichni tři měli jako na dlani před sebou v naší kuchyni na dveřích.

Mamka si zoufale přikryla oběma dlaněmi oči, celou tvář skryla v dlaních a usedavě se rozeštkala. Čekal jsem napjatě, jaké

to bude mít všechno pokračování, kudy se vydáme po tak náročném, po tak naléhavém, opojném a omamném vstupu. „To je všechno, co k tomu řekneš?“ ptal se tatka nasupeně mamky. „Opravdu víc k tomu už nepovíš, nic víc k tomu nemáš?“ Už z toho jeho podrážděného tónu se dalo usuzovat, že to dopadne zase špatně, že tatka mamku zase nepřesvědčí, že ji zase nezíská, že to zase projede, jako už tolikrát, že ji opět nepřetáhne na svou stranu, že to zase polepí a všechno zazdí.

Mamčina ramena se chvěla potlačovanými vzlyky, celé to neštěstí jí vyvstalo před očima v plné své hrůze a v celém svém rozsahu, všechny ty křivdy tu zase byly, celá ta naše současná bolest, celé to naše hoře.

„Spadáme pod Cirkusy a varieté,“ snažil se tu hroznou mamčinu nejistotu tatka trošičku zmírnit a malounko, nepatříounce zažehnat, sprovodit ze světa. Mamka pohlédla usazeným zrakem na tatku. „To je cirkus? Tys skončil u cirkusu? Říkals, že je to divadlo. Proč... proč mi pořád lžeš, proč, proč mě tak podvádíš,“ vzkypěla ihned po jeho dobře míněné informaci.

Tatka se k mamce až něžně, nečekaně něžně naklonil, bylo vidět, že se nepřemáhá, že to tak nějak cítí.

„Jdi, jdi ode mě dál... jdi dál... co nejdál...“ odtáhla se od něho mamka štitivě, až mě to zabořilo.

„Spíš je to takové varieté. To ti už zní možná trošku, trošičku líp. Pod Cirkusy opravdu jenom spadáme. Fakt je to skoro divadlo, které spadá pod Cirkusy. Ani varieté to není. Divadlo, divadlo, divadélko, malá scéna, to je nejpřesnější, to je úplně přesné označení.“

Tatka přecházel po kuchyni volným krokem, všechno to v sobě zdusil, sumíroval si další řeč, ale zdálo se mi, že už toho má tak akorát. Plakát s Létaujícími labutěmi už našemu podvečernímu setkání dávno nedominoval, labutě stejně rychle od nás odlétly, byly pryč, jenom se po nich zaprášilo, tak vratkou měly u nás pozici, stačilo fouknout na ně, dýchnout, prohodit dvě tři ostřejší slůvka a byly ty tam, to, co bylo na druhé misce vah, to, co se dotýkalo bezprostředně našeho domova, našeho dosavadního ohroženého, ohrožovaného rodinného štěstí, které se rozplynulo a bylo taky pryč, které už neexistovalo, které od nás rovněž odlétlo, převážilo a děj setkání, na jehož počátku jako už tolikrát byla tatková dobrá vůle, schyloval se, zprudka cílil k svému dramatickému závěru, k nové, ještě hlubší roztržce na tom úhuru našeho žití.

„Na podzim...“, začal tatka zvolna a váhavě o perspektivách a mamka si nahlas bolestně povzddechla, tak bolestně a tak hlasitě, že zbytek věty, další svoje velké, nebetyčné, bezbřehé, nekonečné plány už tatka raději neproněsl.

„Co bude na podzim?“ vyzval jsem tatku, aby pokračoval, neboť k podzimu, k září, k naší, ale i ke své budoucnosti jsem se také upínal. Tatka se díval zaraženě z okna.

„V září budu hrát Othella.“

Na mamku to tatkovy sdělení dopadlo jako granát, docela ji probralo.

„Ty... ty... ty... budeš hrát... to ti nestačí, že... na takovou úlohu, na takovou roli si se troufneš... na Othella... podívej se na sebe... vždyť budeš směšný... podívej se na sebe... s tím chceš předstoupit před lidi... s takovou přelétavou vládnou nevyhraněnou rozkolisanou rozbředlou nijakou povahou... Othella?“

Mamka řekla jako vždy do živého, tatka se napřimil a udělal pár gest, taky v tom bylo, mihlo se škrcení, jak jsem hned poznal, neprirozené je to vraždit lásku, proč, probůh, si tak hryžeš spodní ret, krvavá vzteklost lomcuje tvým bytím, zlověstná znamení to jsou, leč, doufám, doufám, že na mne nemíří, nic se mne neboj, třebaže mám zbraň, musí to být, musí to být, musí to být, těmi třepavými gesty a těmi kuchyní, Ibsenovou ulicí poletujícími slovy jako by tatka přímo k mamce promlouval. Vypadalo to tak, že tatka už začal na Othellovi pracovat, že už tu úlohu, tu roli kousíček po kousíčku zatím jen tak zkusmo si mapuje, to, co nám tatka v kuchyni letmo a v náznaku předváděl, co nám právě předvedl, patřilo už do té hry, to už nebyl náš tatka, to už byl, byl to Othello. Mamka zamávala jako křídly před sebou odmítavě rukama, aby to všechno, co nám tu tatka s nadšením předváděl, smazala, tak jí to bylo protivné a tak jí to bylo cizí.

„Nemysli si, nemysli si, Othello, Othello, Othello, taky o tom něco vím... nemůžeš tu roli přece postavit jen z toho, co nám tu předvádíš... z toho, jaký jsi... Škrtit umíš, to jsi nám už oběma tady předvedl... od jara neděláš nic jiného... mě, nás oba škrtíš... ale neuškrteš, neuškrteš... zdaleka, zdaleka na to nestačíš... to skoro, skoro nic neznamená... vůbec nic...“

Polkl jsem naprázdno. Ten nečekaný divadelní spor odbývajících se u nás v kuchyni mě překvapil. Mamčina obrana domova byla tak zoufalá, že se v hněvu klidně pustila i do teoretických úvah a kupodivu to vyznívalo věrohodně, pošlapávalo to, sráželo to účinně a přesvědčivě tatkovy sebevědomé

a odvážné záměry, všechno, co se v tatkovy tak slibně rozhořovalo, co už v něm i hořelo, co v tatkovy nebezpečně vzlínalo, to dusilo, mamka se ve svém spravedlivém rozhořčení strefovala v kuchyni do černého a řekl bych, že to ani netušila, že to už ani nepředpokládala, nevěděla o tom svém mocném, vítězném tónu.

Tatku to viditelně zkrušilo, úplně ho to zviklalo a zmátlo. „Do všeho jsem tě zasvětil, všechno ti říkám, úplně všechno, abys neměla pocit, že tě vynechávám. Proč mě tak pokořuješ? Proč mě tak deptáš? Proč mě slůvkem, aspoň jediným slůvkem nepodpoříš? Upravíme si Othella pro naše účely, bude to Othello netradiční, bude to Othello náš... bude...“, blekotal zmateně stále z těch řečí ujařmenější, polevující, mírně ustupující a pokořený.

„Nic, nic nám už nepřibližuj! Do ničeho, do ničeho nás nezasvěcuj! Džezový bude! Džezový! Jaký jiný! Vždyť nic jiného nemáme! Džezový! Džezový!“ ukončovala debatu rázně mamka.

Zapadající slunce dopadalo z okna na mamčiny šedivějící skráně, to slunce se jemně dotýkalo rozevlátých teď nažloutlých a docela žlutých křídel labutí, slunce ta křídla pozlatilo, už žádná taková běloba, už žádná taková modř, už žádný takový jas, ale zlato, zlato, pozlacená ta křídla byla, nepořádně a narychlo do dveří zapíchané napínáčky v rozích plakátů působily opílym dojmem, všechno bylo u nás v Ibsenově ulici takové.

„O komedianta nestojím, rozumíš... Všecko snesu, všecko vydržím, všecko, jenom tohle, tohle ne, tohle už ne... Všecko to byla komedie... celý život... Spletla jsem se v tobě... Nestrefili jsme se do sebe... Co sis myslíš? Že ti ustoupím? Ošidils mě... podvedl... úplně vykojil... Na tvou netečnost já doplácím... na všecko jsi ty plívl, všecko jsi ty poplival... nevážíš si mě, jenom to, co se ti hodí, si bereš... stačí ti to, stačí ti to... tobě, tobě, tobě... to nejhorší, co může být, mě potkalo... do džezu všecko plyne... a nic, nic, nic už ke mně, nic, nic, nic už k nám... Dobře, dobře jsi to sehrál... Dobře, dobře budeš Othello... I bez líčení... Všecko, všecko od nás odlétlo... Spletl ses ve mně... Co... co sis myslel, že bude? Nestojím o tebe, nestojím o takovou lásku... Vzpoura je to! Převrat! Revoluce!“

A po těch mamčiny vzlínavých patetických slovech se létaující labutě už jenom šustivě ve vzduchu zatřepaly a plakát s nimi hluše třeskl v kuchyni o zem.

Z rukopisu Džezová tarantela, 1984



VÝLOV

Dnešní výlov je záležitostí čisté dámskou: žena u prutu, ženy na háčku. I když vzhledem k těmto okolnostem by bylo možná stylovější a nakonec také šetrnější lovit do sítky vyrobené z dámské punčochy.

První těžko polapitelná rybka se ve vodě míhá, tvoří ***Bludný kruh*** (*Agite/Fra*, Praha 2007). Jeho autorka **Catherine Ěbert-Zeminová** (nar. 1968) jako čtenářka Prousta ví o jménech své; v tom jejím převažuje Francie, zároveň nezatajuje důležitost země původní. Spisovatelčino jméno leccos napovídá: psaní Catherine Ěbert-Zeminové žene kupředu napětí mezi místy až iritující odkazovostí, artismem a gruntovní inteligencí, mezi vysokým vzletem a jeho uzemňováním. Metoda kruhovitosti, lépe řečeno spirálovitosti vyprávění umožňuje neustálou korekci už řečeného. V návratných odbočkách, v různých úhlech nazírání, fantaziích a sebe-projekcích nabývá „ztracený čas“ dospívání hrdinky i jeho hledání v rozpomínání čím dál plastičtější a přesnější podobu. Na zadní straně obálky této knihy se objeví příznačná námitka: „*Mohla byste se vyjadřovat méně artistně?*“ V našich končinách nemívá pojem

artismu dobrý zvuk, příliš nám splývá s předvádívaností až cirkusovou, snad i s hysterickými krasojezdskyněmi na načančaných bělouších; ošklibáme se, že tady hraje prim „pouhá“ forma a efekt. Catherine Ěbert-Zeminová je ale bytostně (byť volbou) spjata s jinou estetickou tradicí. Nietzsche řekl už v roce 1884: „*Francouzi jsou hluboce artistní – promyšlenost jejich kultury, konsekventnost v provedení krásného zdání – nemluví vůbec proti jejich hloubce.*“ Artistní psaní vytvrzale hledá nejvhodnější výraz – s rizikem pádu z visuté hrazdy. Už proto stojí za to tento román připomenout: jako výjimku, ojedinělý, snad krajní případ. Určitě pozoruhodný.

Úplně jiný způsob psaní představuje Slovenka **Jana Beňová** (nar. 1974), která mi do výlovních sítí vplula letos podruhé: tentokrát v podobě výběru z textů publikovaných v deníku *SME* v letech 2006–2010. Do ruky příjemná knížečka ***Dnes*** (*Artforum*, Bratislava 2010) má podobu malého šedého diáře se záložkami, vpředu s linkami na jméno a adresu, vzadu na poznámky. Od „sloupkařů“ v denících jsme si nějak odvykli očekávat cokoliv myšlenkově či dokonce literárně „výživného“. Jana Beňová zato využívá žánru

fejetonu vrchovatě, punc jejího autorství se vyjeví i v těchto drobných textech určených širokému publiku. Mluví, jak už to k novínám patří, o všem možném a aktuálním: od pohřbu Michaela Jacksona po vánoční i jiné koule. A jak se na fejeton patří: ostrými kritickými drápkami vyhmátne skryté vši a veřejně je rozdrť; to pověstné zapraskání má u Beňové vždy šmrnc a humor. Canettiho citát, který autorka vpašovala do jednoho ze svých textů, lze klidně vztáhnout i na ni, vždyť Jana Beňová vydala tři sbírky poezie a básnické vidění světa je jí vlastní: „*Pravý básník prepadol svojej dobe, je od nej závislý ako nevoľník, je jej najnižším otrokom. Je k nej tesne pripútany, nepretrhnuteľnou reťazou... Ba keby to nemalo prichuť smiešnosti, povedal by som proste: je psom svojej doby.*“

Další vylovenou je **Virginia Woolfová** (1882–1941). V jejím případě ovšem nabývá předešlá věta nemístného, cynicky dvojznačného charakteru. K neadekvátním asociacím může vést i titul její knihy ***Mezi akty*** (*Odeon*, Praha 2005), představa ate-liéru s vyobrazeními nahých slečen se ale brzy ukáže jako lichá. Poslední, posmrtně vydaná novela Virginie Woolfově naopak

otevřít širý prostor, kaleidoskopicky až karnevalově vykresluje ochotnické divadelní představení na anglickém venkově, především však to, co se děje „mezi“ a „kolem“. Vše se odehraje za jediný den; postup, který známe nejen z Joycova *Odysea*, sama Woolfová jej využila už v *Paní Dallowayové*. Próza *Mezi akty* se od nich přesto liší, žádná z mnoha postav zde není opravdu centrální, kniha je vystavěna z tříště obrazů a hlasů: „*Viděla jste to v novinách – o tom psu? Myslíte, že psi nemohou mít štěňata?*... *A o krásně Mary a vévodovi Windsorském na jižním pobřeží? Vy tomu věříte, co stojí v novinách? Já se ptám řezníka nebo hokynáře... Tamhle je pan Streatfield, nese košatínu... Hodný farář, to vám řeknu, ten nadělá za málo peněz víc práce než druzí... Za všechno můžou ženské...*“ Specifická skicovitost a lehkost, kterou si Woolfová prý vyčítala (ač není v textu bez závažnějších kontrapunktů), staví tuto knihu na výjimečné místo v jejím díle. Virginia Woolfová se stala ikonou ženského psaní, při čtení jejích próz člověk ale vůbec nepomyslí na to, že je psala žena. Tedy jaképak „ženské psaní“? Skutečné autorky takovou ochrannou známku nepotřebují.

Wanda Heinrichová

SURMOVKA V ŽENSKÉM KLÍNĚ

**Sarah Watersová: Špičkou jazyka
Přeložila Barbora Punge Puchalská
Argo, Praha 2010**

Ústřice (oyster) v anglickém obecném úzu mimo jiné označuje ženské zevní pohlavní orgány; tento význam je doložen už za časů Shakespearových a jeho výskyt v následujících stoletích jen roste. Románová prvotina (1998) anglické spisovatelky Sarah Watersové (1966) začíná oslavou jedinečných vlastností whitstableckých ústřic, ba co víc, úvodní odstavec knihy je přímo opulentní reklamou na ústřice a čtenář musí znát skrytý význam tohoto klíčového slova, aby si uvědomil, s jak ironickou dvojnácností je zván do autorčina románového prostoru: za jakými že to „nejšťavnatějšími“ ústřicemi jsou i Francouzi ochotni plavit se přes Kanál a co jsou to ve skutečnosti ty „chuťově nejvýraznější“ ústřice, které si dopřává sám král Edvard v místním soukromém hotelu. Vstupujeme tak do textu, který se zakládá na rafinované hře dvojsmyslů, na napětí mezi jazykem veřejným a soukromým, jazykem oficiálním a tabuizovaným. A protože nás děj v retrospektivě zavádí do posledních let 19. století, nabývá toto napětí obzvláštní intenzity. Tím spíše, že tu vypravěčka a hrdinka příběhu Nancy Astleyová líčí svoji zkušenost lesbické lásky, tedy čehosi, co bylo umlčováno viktoriánským kodexem mravním i jazykovým.

Sarah Watersová tak z hlediska metaforiky tabuizovaného výrazu zřetelně navazuje na jinou současnou britskou autorku, i u nás dobře známou Jeanette Wintersonovou, jejíž prvotina *Na světě nejsou jen pomeranče* (1985) je vybudována na podobném napětí skrytých a zjevných významů. Čtenář ovšem musí být vůči takové jazykové hře neustále ostražitý, neboť právě v ní se konfrontují různé sémantické roviny. Tak například ve scéně, kdy se Nancy poprvé setká se svou budoucí první láskou, herečkou Kitty Butlerovou, a zdráhá se jí podat ruku, protože každodenní prací v rodinné rybí restauraci má ruce cítit po rybách a mořských měkkýších. Jeden z těch, o nichž se zmíní, surmovka (anglicky whelk), má týž skrytý erotický význam jako ústřice: znamená to tedy, že se Nan před Kitty zjevně stydí za svůj nižší společenský původ, ale možná také že v nějaké sublimální významové rovině čtenáři naznačuje, jak touhou po hvězdě nedalekého kabaretu masturbovala. Toto napětí mezi významy vnějšími, sociálními, veřejně přijatelnými a významy skrytými, vnitřními, intimními ovšem ocení a pochopí především čtenář originálu; v českém překladu se tato jazyková důmyslnost nutně ztrácí. Česká metaforika má v této oblasti vůbec poněkud jiné inspirační zdroje a jinou intenzitu; vždyť i ta naše mušlička je jen chabým odvarem anglických ústřic a surmovek. Inu suchozemci.

Významová dvojnácnost klíčových slov zároveň úzce souvisí s dvojím tematickým plánem románu. Watersová přiznává, že chtěla především podat otevřenější a pravdivější výpověď o lesbických vztazích, než jakou nalézala v knihách napsaných před svým vlastním vstupem do literatury, současně se jí ale podařilo v mnoha detailech evokovat svět pozdně viktoriánské společnosti. Erotická rovina ovšem dominuje, po své „iniciaci“ do lesbického vztahu Nancy hledá v první řadě jeho naplnění, ať se ocitne v jakékoli situaci, na druhé straně její nesnadná cesta Londýnem dává čtenáři možnost poznat nejrůznější zákoutí také jen zpola veřejného či přímo skrytého prostředí. Kniha se po vzoru tradičních viktoriánských románů dělí na tři části a ty tvoří tři základní dějové prostory: svět kabaretu, svět prostituce a svět socialistického hnutí. Tak jako kryptické významy některých slov i ony hrají roli podvratnou, neboť jsou pravým opakem tří hodnotových pilířů

odcházejícího viktoriánského světa – vysokého umění, morálky a politického konzervatismu. Pro Nancy je to však prostředí, v němž svoluje hrát určitou roli a popírat své přirozené já. Její příběh se tak vlastně stává putováním za tím, jak realizovat svou nově objevenou identitu bez přetvářky, bez popírání přirozené osobnosti, bez manipulace.

Watersová byla k napsání románu z konce 19. století dobře materiálově vybavena. Krátce předtím dokončila disertační práci na téma viktoriánské pornografie a řadu rešerší jistě uplatnila i v příběhu čistě fiktivním. V souvislosti s tím ovšem vzniká otázka žánrové povahy díla. Jde tu o pokus napsat realistický, tzv. neoviktoriánský román odkrývající skutečnou povahu sexuálních vztahů v době, která přísně preferovala jenom jeden způsob lásky, anebo jde tvarově o cosi současnějšího, ne-li přímo postmoderního? Nelze totiž přehlédnout, že slabinou práce je psychologická věrojatnost hlavní hrdinky, zejména v úvodní části. U osmnáctileté dívky z konce osmdesátých let devatenáctého století, navíc pocházející z nižší třídy, je totiž jen málo pravděpodobné, že si byla hned vědoma erotické povahy svého citového vzplanutí pro jinou dívku. Svým citem by byla nejspíše zmatena, neboť o něčem podobném patrně doposud neslyšela, a jen postupně by si ujasňovala, o co se jedná. Nancy si je však jistá i svou fyzickou touhou od samého začátku a ani později nemá žádné větší potíže např. s ukájením pánů v temných koutech londýnských ulic, sama převlečena za chlapce. Zejména prostřední pasáž, kdy se Nancy nechává vydržovat coby „společnice“ (či spíše „společník“ Neville) od zvrácené aristokratky Diany, připomíná způsobem vyprávění nejrůznější pikantní „memoáry rozkošnic“, jakých jistě prošlo autorčinými rukama bezpočet. A také závěrečná kapitola, v níž se během socialistické demonstrace ve

Viktoriině parku dostaví na scénu všechny hlavní aktérky, aby se hlavní hrdinka mohla důkladně a jednou provždy vyrovnat s minulostí, vyznívá poněkud lacině a Nancyino dozrání by bylo určitě možné prezentovat subtilněji. Zdá se tedy, jako by tu Watersová nejspíš podlehla pokušení vypsát se z vlastní lesbické zkušenosti (v mládí prožila intenzivní citový vztah k jiné dívce) a zakomponovat ji do dobově odlehlejšího děje, přičemž by neváhala použít postupy nižších literárních žánrů. Není to však tak jednoznačné. Watersová, na rozdíl od takového Fowlese, nikde nedává najevo svůj autorský odstup od látky; tím, že nechává interpretační prostor jak autentickému portrétu, tak postmodernímu pastiši dobových literárních klišé. K tomu lze jen namítnout, že důkladná a jemně odstíněná sonda do psychiky dívky vychované v konvenčním mravním prostředí a konfrontované s prožitkem lesbické sexuální orientace v době, která zápolila i s problémem, jak tento stav pojmenovat, by bylo umělecky přínosnější a také přesvědčivější.

Na závěr jen několik slov o překladu. O onom zásadním, téměř nepřekonatelném úskalí už byla řeč a ztráty takto vzniklé je nutno oželet. Jinak je jazyk české verze čtivý, bohatý a na mnoha místech vynalézavý, s řadou zdařilých řešení. Na druhé straně, a o to více k jeho škodě, je překlad B. Puchalské poznamenán množstvím těžko přehlédnutelných škobrtnutí. Významové chyby začínají už na první straně, kde přímořský dům Astleyových skutečně není „počasím ošlehaný“, jak praví překladatelka, nýbrž obitý prkny (na ochranu proti špatnému počasí). Některé omyly pramení z nedostatečné reflexe reálií (koncem devatenáctého století mohly po Londýně sotva jezdit taxíky a autobusy, ono „cabs“ a „buses“ také ve skutečnosti znamená „drožky“ a „omnibusy“), jiné z nepozornosti ke gra-

matice (Nancy své sestře Alici nepředvedla „malou šoupanou“, ale jen pár tanečních kroků, „a little shuffle“, jak by měl překladatelce napovědět neurčitý člen). V líčení některých situací musí být čtenář dokonce zmaten, neboť překladatelka na ně nebere ohled – například když o jednorukém žonglérovi s jasným protimluvem prohlašuje, že má poloviční schopnosti, ale dvojnásobnou šikovnost („capacity“ zde samozřejmě neznamená schopnosti, ale vybavení, tedy onu jednu ruku), anebo když se spokojí pouze s přibližným, ryze slovníkovým řešením (jaké „odvodňovací trubky“ si asi představuje ve viktoriánském činžáku a co míní „smyčkovým písmem“?). Že tak do textu vnikají nechtěné komické prvky, je nasnadě (přiznání „poslali mě dělat máry“ budí dojem, že nešťastná dívka musela místo do služby nastoupit do pohřebnictví). Když k podobným případům přičteme občasné neobratnosti („tančily při hraní dívčí kapely“ anebo stylistický hybrid typu „Diana ji vyšoupla na náměstí plné temnoty“), anglicismy (zvláště nadbytečné používání přivlastňovacích zájmen), spornou volbu dnešních výrazových prostředků (buzna, mrkváče, ale nakonec i lesba), řadu pravopisných chyb (např. „šťastný Nový rok“, „pracech“, „Francouzsky“ ve smyslu „Francouzky“, „jako by“, tam kde má být „jakoby“, a zejména urputné „slíbat“ namísto „zlíbat“), výsledný čtenářský dojem je i přes veškerou snahu ocenit hlavně přednosti překladu bohužel přinejmenším rozpačitý.

Román *Špičkou jazyka* končí v květnu roku 1895, krátce před tím, než v Anglii vypukne největší sexuální skandál století, soudní proces s Oscarem Wildem. Naskytá se tak poslední otázka: proč se tento klíčový okamžik v britské historii „zakázané lásky“ nestal součástí knihy, proč děj nedospěl až k němu? Možná proto, že to je přes veškerou podobnost přece jenom jiný příběh.

Zdeněk Beran

INZERCE

V červnu 2010 vyšlo 60. číslo revue
ANALOGON
SURREALISMUS · PSYCHOANALÝZA · ANTROPOLOGIE · PŘÍČNÉ VĚDY
věnované tématu

Periferie

Z obsahu:

J. Sádlo: Anatomie periferie; **J. Brynda:** Podzim na matraci; **L. Suková:** Z egyptské periferie; **J. Štreit:** „Já nic, já muzikant“ **I. Wallerstein:** Jádru, periferie a semiperiferie v kapitalistickém světovém systému; **K. Piňosová:** Periferní les; **J. Réda:** Svoboda ulic; **I. Horáček:** V periferii život Čechů!; **J. L. Borges:** Předměstí je odrazem naší únavy; **J. Kohout:** Periferda; **L. Antonín:** Na samém prahu podsvětí je místo...; **B. Solařík:** Misionář na ostrově Lesbu; **L. Toušek:** Sociální vyloučení a prostorová segregace; **J. Janda:** Čína; **P. Martinec:** Byl prašivý večer a psi si žrali kůži; **D. Anzieu:** Film snu; **R. Erben:** Žužo somnakaj; **P. Král:** Střed a periferie; **F. Dryje:** Jádru okraje; **V. Čilek:** Periferie; **I. Wernisch:** Smaltovaná serenáda; **S. Komárek:** Mít je v ohradce; **J. Švankmajer:** Papuánský deník; **L. Gumiljov:** Kníže Alexandr a chán Batu; **A. Breton:** Umění bláznů, klíč ke svobodě; **H. Prinzhorn:** Tvorba duševně nemocných; **Aloise:** Poesie; **A. Wölfl:** Krátká autobiografie; **J. Richter:** Pankrácký zahradník; **V. Huidobro:** Poesie bláznů; **B. Solařík:** Okraj jako zrcadlo středu („Pokleslé“ umění a meziválečný československý surrealismus); **Anketa o klobouku** (P. Král, V. Effenberger, R. Erben, L. Novák, M. Stejskal, K. Šebek, P. Voskovec aj.)

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31,
147 00 Praha 4
Vydavatel + redakce: tel. 725 508 577;
dryje@surrealismus.cz
Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34,
120 00 Praha 2
(tel: 222 510 749; www.kosmas.cz);
předplatné: Radka Prošková,
analogon@analogon.cz, tel: 608 274 417;
www.analogon.cz

Víte, co v sobě
ukrývá Vaše televize?



Klasická hudba v nejvyšší kvalitě přes DVB-T

D-dur
ČESKÝ ROZHLAS

D-DUR.ROZHLAS.CZ

Vysíláme pro Vás digitálně na internetu, v kabelových sítích a v systémech DVB-T a DVB-S.



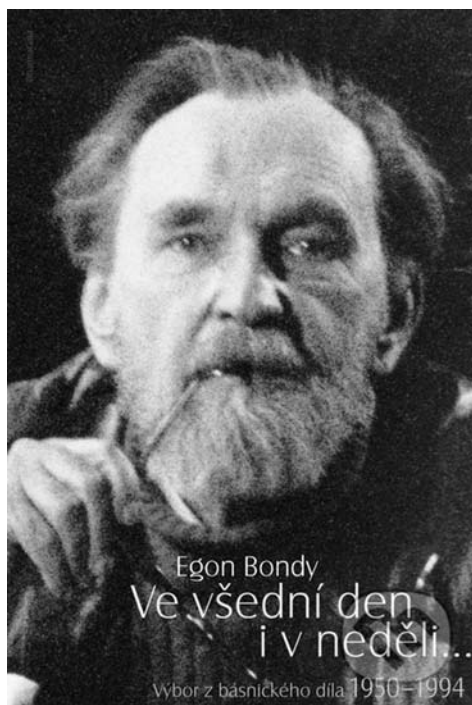
BONDY! HOWGH!

Egon Bondy: Ve všední den i v neděli
DharmaGaia, Praha 2009

První velmi rozsáhlý výbor z celoživotního díla Egona Bondyho obsahuje sbírky z let 1950 až 1994 a nepořádal ho nikdo zasvěcenější než jeho dlouholetý vykladač Martin Machovec. Sympatická je snaha představit guru česko-slovenského undergroundu téměř v celém básnickém rejstříku. Nalezneme zde verše tzv. totálně realistické, trapné poetiky, kvaziprimitivní, autokonfesní, dadaistické, parodické, blasfemické, meditativní, filozofující, literárně reminiscenční, karatelské, moralizující atd., jak se dočteme z doslovu editora. Svazek je rozdělen chronologicky po dekáдах a celkově zahrnuje 37 básnických sbírek, skladeb, cyklů či v daném období shromážděných textů. Jednoduše by se dalo vyjádřit, že Bondy píše poezii, jako když jí, pije pivo, prochází se či zevluje, neboť v podstatě neexistuje téma, které by do své tvorby nezahrnul. Jeho autokorekce byla naprosto minimální, což je také naznačeno Martinem Machovcem v doslovu, kde podotýká: „*Autor bohužel všechna místa neřešil, neboť v případě textů, s jejichž zařazením do výboru nesouhlasil, dělal korektury prostě tak, že dané texty škrtnal (...)*“ Nabízí se otázka, nakolik Bondy své texty korigoval v době, kdy je psal, a nakolik se jimi chtěl ještě zabývat z hlediska časového odstupu. Zdá se, že zůstal svůj i při posledních editorských úpravách před smrtí...

Nastává tak problém, jenž je spojen s řadou autorů spjatých s undergroundovou poetikou. Vědomě se stavěli do role antibásníků, vědomě páchali na poezii atentát (proč ne?), vědomě provokovali, aby se nakonec po letech stali čítankovými autory, kteří jsou součástí českého literárního kánonu. Budiž jim to přáno! Podprahově se však jeví, že je důležitější jejich podzemní postoj k okolnímu světu než samotná poezie. Jinými slovy, že se jim underground stal jakousi zárukou budoucí nedotknutelnosti. Což je samozřejmě chybný interpretační postoj. Na druhé straně však lze Bondyho dílo jen stěží oddělit od autorovy osobnosti.

Samotné bondyovské texty by se tak jevily jako kvalitativně různé, rozsahem srovnatelné např. s dílem Jiřího Koláře. U druhého zmiňovaného však cítím větší zácilenost a hlubší básnickou erudici, u Bondyho se básně tak trochu vaří z jedné poetické vody, s klidem je možno některé básně vynechat, aniž bychom kompozičně ztráceli nit vybrané básnické sbírky. Co mě však na Bondym fascinuje, je jakási básnická přítomnost, bez minimálního kalkulu se čtenářem. Jeho za sebou jdoucí cykly tak mapují šedesát let naší země naprosto bez skrupulí a jsou opravdovým svědectvím. Což má opět společné s Kolářem, oproti němu však bude Egon Bondy vždy autorem výrazně českým a (samozřejmě i slovenským, vždyť se v 90. letech odstěhoval do Bratislavy), neboť je hojně vázán na místní topos, politické a společenské realie. A to se nedá chápat jako básnická újma.



Není vůbec jednoduché vybrat z těchto něco přes 450 stran texty, které bych vyzdvihl. Přesto se pokusím alespoň o nějaké. Rozhodně považuji za důležité (zejména pro dnešní mládež) si pročíst *Totální realismus* a *Trapnou poesii*. Můj oblíbený (částečně německy psaný) cyklus *Für Bondys unbekannte Geliebte* aneb *Nepřeberné bohatství* také po letech překvapuje veršovanou rafinovaností i sdělením. Známa básnická skladba z padesátých let *Nesmrtelná dívka* není do výboru zařazena, pro-

tože už byla vydána mnohokrát a je čtenářskému publiku přístupná; z *Pražského života* najdeme v knize jen ukázkou. Oddíl šedesátých let je ochuzen o monotematické skladby *Naivity* a *Kádrový dotazník*, což pořadatel odůvodňuje menší kvantitou této fáze Bondyho básnické produkce. Ke slovu se tak v protiváze dostalo více básní z let 70. a 80., což je rozhodně dobře, tato období byla čtenářsky opomíjena. Fascinující je pro mě reflektování básnickovy každodennosti: „*Mastím klouby natřít musím / pro klouby si život hnusím // Musím klouby natřít mastí / toť poslední cesta k slasti // Mastí natřít musím klouby / mast ta pomáhá mi houby // Mastí klouby musím natřít / pak do temna noc patřit*“ (s. 362 – *Chcípání*), stejně jako obyčejná vzpomínka na blízká místa: „*Vyjdu na Žvahov a uvidím / pod sebou Hlubočepy / všelicos změnilo se tam / těmi dvanácti lety // Spousta domů je zbouraných / a parkují tam auta / Já dneska jsem už skoro mnich / však jistě zapomenutá varta*“ (s. 525 – *Mirka*).

Mimochodem – vyložené gramatické chyby („*Spousta domů je zbouraných*“, zvýraznil R. F.), zejména pak vykloubené předložkové vazby a vůbec ledabylé zacházení s češtinou je pro Bondyho psaní příznačné.

V úhrnu považuji svazek *Ve všední den i v neděli* za podstatnou knihu, zasvěceně editorsky připravenou. Ačkoliv je pro mě básnická tvorba Egona Bondyho částečně grafomanská, doporučil bych ji všem, kteří v dnešní neonormalizační době hledají pro svůj život alternativu. Howgh!

Radek Friderich

KNIHA CHLAPCE, KTERÝ HLEDAL EGONA BONDYHO

Oskar Mainx: Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho
Protimluv, Ostrava 2007

Monografické práce věnované klíčovými osobnostem literatury nevycházejí každý den, a přesto se stane, že taková kniha unikne osidlům recenzentů a potichu zamíří přímo do knihoven. A právě to je případ knihy Oskara Mainxe (nar. 1974) *Poezie jako mýtus, svědectví a hra*, jež takto nepovšimnuta vyšla již před třemi lety. A literát, jemuž je navíc věnována, není nikdo menší než Egon Bondy. Egona Bondyho lze směle označit za páteří zjev české poválečné literatury, především její neoficiální vrstvy, jež v sedmdesátých letech vykrytalizovala v hnutí undergroundu. Po celá desetiletí šlo přitom o texty kolující mimo obvyklé literární kanály periodik a nakladatelství, a navíc s rizikem perzekuce a kriminalizace ze strany totalitního státu. Bondyho dílo minulo i oficiální šíření v demokratizačním závanu šedesátých let, v exilu vyšly pouze sbírky *Pražský život* v roce 1985 a *Nesmrtelná dívka* v roce 1989 – obě v Mnichově. Pozitivní roli při šíření Bondyho textů sice sehrála skutečnost, že část z nich byla zhudebněna podobně důležitým kulturním fenoménem – The Plastic People of the Universe, stále ovšem hovoříme o obtížně dostupné protirežimní kultuře. Na oficiální vydání tedy došlo až po sametové revoluci péčí Bondyho korunního editora Martina Machovce (*Básnické dílo Egona Bondyho I–III*, 1991–1993). Tyto skutečnosti si je třeba uvědomit právě při posuzování literárněvědné reflexe Bondyho tvorby. Stojí totiž před námi dílo, které bylo po desetiletí recipováno velmi omezeně v okruhu vyhraněné politické opozice a literární věda s ním vlastně přichází do kontaktu až v době, kdy představuje více méně literární dějiny. Toto lze rovněž říci o undergroundu a neoficiální kultuře obecně. Bondymu byla tedy dosud věnována pozornost především v dílčích studiích nebo v pracích zabývajících se šířeji undergroundem a alternativní kulturou. Trochu odlišnou

perspektivu najdeme v monografii Gertrude Zand *Totální realismus a trapná poesie*. Každopádně kniha Oskara Mainxe je jedinou, která se věnuje pouze Egonu Bondymu a proměně jeho poetiky v průběhu celé básnické tvorby, navíc s jistým odhlédnutím od podzemního prostředí, které Bondy – a Bondyho – spoluutváří a v jehož souvislostech bývá vykládán.

Mainxova kniha je žánrem „kapitol“, jak naznačuje podtitul, a bondyologickými otázkami se tudíž zabývá výběrově. Základem publikace je autorova disertační práce rozšířená o několik dalších studií, které vyšly samostatně v časopisech a sbornících. Snad kvůli této autorské ekonomičnosti ale kniha, navzdory koncepčnímu názvu, nakonec působí nekonceptně, jako často se opakující slepenec, ve kterém přitom mnohé uniká. K jisté zmatečnosti nepochybně přispívá i trojstupňové „vědecké“ členění textu na kapitoly, podkapitoly a někdy dokonce podkapitoly podkapitol, přičemž většina z nich má rozsah do dvou stran textu. Nakonec by to snad ani nevařilo, kdyby měl obsah a sled kapitolsek konsekvenci. Základní schéma je sice postaveno na chronologickém mapování autorových období a sbírek (juvenilie, *Totální realismus*, *Pražský život*, *Legendy*, básnická mystika a filozofie, *Deník dívky která hledá Egona Bondyho*, básnické deníky, *To jsou zbytečné verše*, intertextualita a Honza Krejcarová), ale vnitřní členění analýz je chaotické. Zkoumá-li autor například čas a prostor v *Deníku dívky která hledá Egona Bondyho*, omezí se na suché konstatování, že jde o střední Čechy a léto, a toto neprůkazně vztáhne k totalitní sémiotice. Nakousnuté téma autor opustí, a až po několika kapitolách naváže v kapitole *Iniciace* na topos

háje či orientaci centrum–periferie, obojí je ovšem již odsunuto z prostorové perspektivy zkoumání. Autorovi tak jednotlivé výkladové perspektivy spíše proklouzáví mezi prsty. Obdobně například není Oskar Mainx ochoten komplexněji pojmut intertextualitu, se kterou neustále operuje a drobí ji do postřehů ohledně žánru, přírodních literárních odkazů a aluzí, ale již z ní vyjímá topoi angažované poezie či dokonce dobovou ideologickou frazeologii. Navíc se spokojí s jejím pouze volným terminologickým uchopením, které se projevuje především variováními enumeracemi Bondyho básnických postupů „*aluze, koláž, montáž, parafráze...*“. Přitom se Oskar Mainx zmiňuje o množství intertextuálních vazeb v Bondyho díle, což patří k tomu nejzajímavějšímu v celé knize. Bohužel ale pouze ve vnějším popisném podání, které nás nepřivede k hlubšímu smyslu intertextuality jako nástroje nejen politického a společenského vzdoru, ale samozřejmě i estetického, vymezujícího se vůči tehdejší literárněvědné ideologizaci axiomem o zpěvnosti, lyrčnosti či idyličnosti české poezie, do jejíž úpravné oficiální čítanky naškrábal Egon Bondy svým dílem výtečný klikyhák. Mainx se nechává strhnout nepřebírným materiálem, který se v podstatě stává především předmětem popisu, a nikoliv už analýzy. Rozhodně přeceněná genetická metoda Bondyho navíc – snad nechtěně – představuje coby konglomerát odvozený ze svých inspirací (Měcha, Erben, Čech, Ladislav Klíma, Březina, Nezval, surrealismus, Skupina 42...). V této souvislosti je metodologicky příznačný i závěrečný oddíl věnovaný Honze Krejcarové, múze, milence, ale také autorce a iniciátorce životního stylu coby performance básnického

programu. Oskar Mainx ji ovšem spíše vidí jako femme fatale rezonující ještě v *Dívce která hledá Egona Bondyho*. S čím se čtenář bude asi obtížně vyrovnávat, je stylistická úroveň textu, jenž visí na několika nadužívaných obrazech a termínech (naprosto nepostradatelné „tematizace“ a „tematizovat“), svévoli při užívání uvozovek či „takzvanosti“ (tzv. autenticita, tzv. normalizace vs. normalizace apod.), to vše budí podezřavost vůči autorově erudici. Spíše úsměv pak vykouzlí označení Topolovy *Trnové dívky* za soubor příběhů z „*mladší doby kamenné*“.

Přes heuristický výkon a versologický rozbor většina Mainxových závěrů provokuje k hlubšímu usouvztažení nebo vůbec celkovému přehodnocení – například ústřední teze o dvou vrstvách mýtu, tj. politickém a archaickém – neparazituje ale ten politický na archaickém, není pouze jeho aktualizovanou verzí? Oskaru Mainxovi by možná napověděl Bondyho *Šaman*, bohužel v této knize byla předmětem zkoumání pouze poezie. Ta jako mýtus, svědectví a hra nakročila ambiciózně správným směrem do „neprobádána“, nicméně plánovaná výprava skončila pečlivým – leč neuspořádaným – popisem básnické „mapy“. Poetický záběr publikace je ještě stvrzen připojením (na Bondyho přání) do *Básnického díla* nezařazených tří sbírek: jde o juvenilní *Fragmenty prvotin*, *Churavý výtvar* a *Druhou sbírečku* ze sedmdesátých let, vše editováno Martinem Machovcem. Skoro to vypadá, že se čekalo, až legenda zemře. A snad právě pro tyto vlastními stvořitelem zavržené básnické plody se kniha časem stane kýženým antikvárním pokladem, neboť v loňském roce vydaném obsáhlém výboru *Ve všední den i v neděli...* opět chybí.

Eva Klíčová

Tvar lze objednat e-mailem, telefonicky nebo poštou

tvar@ucl.cas.cz

Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1

tel.: 234 612 398, 234 612 399

cena pro předplatitele 25,- Kč

OSUD EXULANTŮV

**Milý Vladimíre... Milý Maestro...
Vzájemná korespondence Jana Čepa
a Vladimíra Pešky (1951–1966)
Editor: Jan Zatloukal
Centrum pro studium demokracie
a kultury, Brno 2009**

Zveřejněné epistolární soubory vždy přitahovaly řadu zájemců, jejichž zvědavost může být motivována mnoha důvody. Ke korespondenci Jana Čepa a Vladimíra Pešky, která je časově vymezená patnácti lety exilu brzy po Únoru 1948, můžeme přistupovat s tušením nahlédnutí do soukromého, případně až intimního světa těchto osobností, zároveň lze očekávat nové pohledy a myšlenkové koncepce československých intelektuálů v exilu, reflexi kulturního německého a francouzského prostředí a v neposlední řadě pak můžeme téměř předpokládat, že se nám otevře zákulisí mnichovské redakce Rádia Svobodná Evropa. V případě představované korespondence se částečně naplní všechny naše představy, pochopitelně ale nejvíce očekávání ohledně nahlédnutí do každodenního dění RSE. Právě to totiž upevnilo vazbu mezi Čepem a Peškou.

Poprvé se setkali v srpnu 1948 v německém utečeneckém táboře v Moschendorfu u Hofu poté, kdy Čep u Aše překročil česobavorskou hranici. Peška emigroval spolu s Jiřím Pistoriem o měsíc dřív. V tomto táboře strávil Čep jen několik dní a díky knězi Petru Lekavému, který se staral o české emigranty, se dostal do tábora v Dieburgu u Darmstadtu. Jan Čep (1902–1974), téměř padesátiletý, byl tehdy již renomovaným spisovatelem, jehož myšlenková základna se opírala o teistickou větev filozofie existence. Vladimír Peška (1920–2002) byl jako osmadvacetiletý student jedním z vůdců manifestace na Hrad, snažil se podpořit prezidenta Beneše. Zároveň v té době půso-

bil jako středoškolský profesor a starosta rodné obce. Je tedy možné, že kdyby nedošlo k únorovým událostem, cesty obou by se nikdy nesešly.

Odlíšné charakterové rysy Čepa a Pešky výrazně ovlivnily jejich další působení a práci už v tak náročném exilovém prostředí. Především díky manželům Monzerovým se Čep dostal záhy do Paříže a publikoval v *Le Monde* o situaci v komunistickém Československu a pojednání o postavení církve v Československu, které uveřejnil časopis *Esprit*. Exil přinesl citlivému a intelektuálně založenému Čepovi bolestné zkušenosti, žádná do emigrace napsaná a do francouzštiny přeložená próza nenašla nakladatele. Z existenčních důvodů byl tak roku 1951 nucen přijmout nabídku RSE a odejít do Německa, kde se stal členem mnichovské redakce. Tato práce jej vyčerpávala, přesto vytvořil dílo, které patří k vrcholům české esejistiky. Prozaická tvorba tak plynule přešla v tvorbu esejistickou. Prvky esejistiky byly do určité míry přítomny i v autorových povídkách, stupňovitě téměř od počátku. Až po sňatku s Primirose Du Bos, dcerou významného francouzského kritika, se podařilo Čepovi vrátit trvale do Francie, existenční problémy však přetrvávaly.

Peška naopak odešel kvůli vyhození z Mnichova do Paříže v roce 1952, tedy v době, kdy Čep o Francii snil. Peška tam pak mimo jiné pokračoval ve studiu a pro RSE psal externě. Zatloukal dobře seznámen s osobností Peškovou v doslovu uvádí: „*Peška byl ustrojen zcela jinak než Čep. Méně úzkostlivý, prakticky založený a organizačně schopný, práce pro RSE mu nečinila větších potíží, (...).*“ Jsme tu informováni o další činnosti méně známého Pešky. Pracoval pro československé vysílání francouzského rozhlasu, později působil v Ústavu slovanských studií a vyučoval českou literaturu v Ústavu východních jazyků.

Právě práce pro RSE je svedla znovu dohromady a sblížila natolik, že se stali přáteli. A jak korespondence napovídá, jednalo se nepochybně o přátelství založené na hluboké vážnosti. Čep zůstal Peškovi vždy Mistrem (viz oslovení Milý Maestro) a Čep ponechal vzájemnou vazbu v rovině vykání. Editor v doslovu několikrát cituje z Peškova deníku, záměrně tak ukazuje, že i přes několikeré výhrady se Peška k Čepovi vždy choval s úctou a obdivem.

Zásadním tématem téměř celé korespondence je dění v RSE, návrhy a plány jednotlivých programů, překážky, které vyvstávaly, a reflexe situací a vztahů mezi zaměstnanci. Opakovaně se mluví, mnohdy jen v narážkách, o Pavlu Tigridovi, Peteru Demetzovi, Miloslavu Kohákovi, Janu Stránském, Ottu Pickovi, Františku Listopadovi, Zdeňku Ledererovi, manželích Gráfových aj. Listy tak poodkrývají běžný provoz mnichovské stanice a zároveň můžou rozrušit idealistickou představu o harmonické, soudržné a energií nabitě práci exulantů na koncepci newyorské a mnichovské redakce. Ne každý také ví, že i v Německu byla zpočátku stanice považována mírně řečeno za problematickou. „*V sudetském a ostatním německém tisku se objevují denně útoky na RFE. Tigrid byl na cestě do Říma vysazen na německých hranicích z vlaku, svlečen do naha a zdržen tak dlouho, až mu vlak ujel.*“ (JČ 7, Mnichov 10. října 1952)

Postupně se k otázkám týkajícím se práv a poměrů v RSE a kulturního dění intenzivněji připojují reflexe zcela osobní, vycházející často z existenčních problémů. Sňatkem obou, rovněž s Francouzskými, se připojuje další téma každodenního manželského života a rodičovské odpovědnosti. Primerose několikrát k Čepovi dopisu na závěr připisovala. Editor do souboru zařadil i dva její dopisy, které měla psát s vědomím muže. Po Čepově návratu do

Paříže se vzájemná korespondence logicky eliminovala a omezila zejména na dohodnutí nezbytností a setkání. Poslední dopis je z června 1966, v němž Peška reaguje na první Čepovu mrtvici. Soubor je doplněn i Peškovým dopisem exilovým přátelům, v nichž je vybízí k finanční výpomoci s Čepovými léčebnými výlohami.

Předkládaná korespondence představuje pečlivě připravenou edici, do níž se promítla erudovanost čepovského badatele Jana Zatloukala. Korespondenční soubor zahrnuje 23 dopisů a 2 pohlednice zaslané Čepem, plus již dva zmíněné dopisy z pera jeho ženy, a 27 dopisů odeslaných Peškou. Celý tento korpus získal editor z pozůstatosti Vladimíra Pešky, který si vždy pořizoval a pečlivě uchovával strojopisné průklepy. Čepova exilová pozůstatost je totiž, jak uvádí, ztracena. Na základě vnitřní chronologie textů identifikoval a poté zařadil editor i texty, u nichž byla datace nejasná. Dopisy jsou uspořádány chronologicky, tedy bez ohledu na to, kdo byl v daném čase pisatelem. Zpravidla je však korespondenční komunikace plynulá a oba autoři se se svými listy vzájemně střídají. Zatloukal edici doplnil o cenný poznámkový aparát, jenž celé čtení víc zpřístupňuje a zkvalitňuje. Čtenář z něho tak může získat bližší informace o osobách, institucích, situacích atd. uvedených v korespondenci, které by sám nedohledal, případně těžko dešifroval. Soubor je doplněn o fotografický materiál, jehož značná část dosud nebyla zveřejněna.

Edice korespondence Jana Čepa a Vladimíra Pešky je nejen důležitým pramenem o dění v RSE, odkrývá blíže Čepův pozemský „druhý domov“, seznamuje nás s opomíjenou osobností Vladimíra Pešky, ale zejména je svědectvím o existenčních, už méně existenciálních problémech, osudu československých exulantů.

Kamila Příkrylová

NENASYTNOST ZPOVĚDI

**Jiří Kárnet: Posmrtný deník
(Přísně tajná odpověď Václavu Havlovi)
Paseka, Praha – Litomyšl 2009**

Musím říci, že jsem s právě recenzovanou knihou měl problémy nemalé: Jak ji pojmuti? Kam ji vlastně zařadit? A její autor... Jiří Kárnet, v roce 1920 v Hořicích narozený dramatik, divadelní kritik a režisér, novinář, esejista, básník a překladatel, není pro mne osobou úplně neznámou (jako správný svazák bral jsem rozum z vysílání Hlasu Ameriky či RFE), není mi však znám dopodrobna (literární kritik by zkrátka chtěl z jeho díla *míti načteno*). Vlastně až donedávna jsem (díky Jiřímu Rambouskovi) znal více o něm než z něho, hodnocení osobnosti a díla tak předcházelo poznávání díla samotného – v mém případě reprezentovaného obtížně uchopitelným (jak jsem předeslal) textem nazvaným *Posmrtný deník (Přísně tajná odpověď Václavu Havlovi)*, jenž „*vznikal původně jako odpověď na dvě anketní otázky Václava Havla, které tazatel položil některým exulantům během své návštěvy New Yorku v roce 1968: »Chtěl byste přijet do Prahy na návštěvu?« a »Chtěl byste se tam vrátit natrvalo?«*“

Koneckonců mi s vyměřením rozměrů zkoumané práce příliš nepomůže ani doslov Viktora A. Debnára, v němž se na jednom místě hovoří o esejí, jinde o nesýřetové próze. Co tedy víme? – Že jest vznik *Posmrtného deníku* datován k 7. květnu 1968 (ač bylo o vydání u nás uvažováno na samém konci let šedesátých, vychází oficiálně teprve v roce 2009 – více než čtyřicet let po svém dopsání), že se dílo stává posléze (první) součástí většího (čtyřdílného) celku obdobně koncipovaných prací souborně

nazvaných *Antitime*, že pracovní název původně zněl *Eyes Only* (obdoba našeho: Přísně tajné), nicméně že tento byl posléze vysvětlen následovně: „*jediná úřední tajemství, jejichž prozrazení jsem si vědom a hoře toho lituji, jsou čistě intimní a osobní a má.*“

Jistým klíčem se ovšem mohou zdát aluze jako např.: „*Jedni vidí absurdnost slov a nemožnost ostatních se vyslovit a píší o tom hry. Druzí vidí nemožnost vyslovit se sami a píší o tom prózu.*“ Dodejme, že ona esejizující linka, zamýšlející se nad stavem světa a člověka, totiž nad stavem jazyka a řeči, byla vskutku společnou absurdnímu dramatu i experimentální próze konce šedesátých let. Generačně starší a v americkém exilu žijící Kárnet je tak najednou blízek snahám Věry Linhartové (s jejím rozkladem příběhu, pochybnostmi o něm, o možnostech řeči); ač nesmíme zapomínat ani na předchozí snažení Weinerova, *Hlavu umělce* M. Součkové, ano, na Jakuba Demla promlouvajícího v *Zapomenutém světle* k aktuálně nepřítomnému Bohumilu M. Ptáčkovi. Jako mluví pisatel záznamů Kárnetových k Václavu Havlovi, k předprojektovanému čtenáři, k vlastnímu obrazu zdvojenému ve vypouklém zrcadle introspekce.

Hovoří-li pisatel o nesoustředných kružnicích života, prozrazuje tím vlastně polytematicčnost svého psaní, které si bere ze soukromého i veřejného, reagujíc na cizí podněty, dobírá se možností i stanovisek vlastních, vedeno jazykem, vytváří svoji řeč, jejíž novátorská syntax (co subdisciplína sémiotiky) není než výsledkem důsledného přemýšlení: „*Je vůbec nějaká jiná možnost v lidských čeledích, než se milovat proti někomu?*“ Jako se každý z prezentovaných axiomů (ať kvazifilozofických, ať přetavených do básnických obrazů) dožaduje svého negativu („*Ne, každá stránka je list míru.*

A míra listu!“), stejně je také ono literární tu clonou, tu zvětšovacím sklem.

Literární; tedy značící, že text v sobě vyvolává, předznamenává své pokračování (načrtnuté předchozími obrazy i rytmem): „*Jsem lenochod večera pod lampou. Lenochod lenošky. Synové Lámecha!*“ (Jak vidno, sehrává důležitou roli v takovémto řetězení představ také básnická etymologie.)

V intencích Kárnetova spisování tedy řekněme, že v každém z prezentovaných obrazů lze zahlédnouti možnosti dalšího rozvíti; pro tyto možnosti jako by autor občas zapomínal na původní směr toku, do nějž se nevrací než oklikou (obohacen vodami postranních přítoků, jemnou ironií například): „*Skříňku se skřítkem tvého já suchého jako japonské květiny, které rozkvetou, dáš-li je do vody anebo když je zaliješ do skla těžítka.*“

Docela možná, že tyto průzkumné výpravy i návraty z nich se dějí proto, aby bylo možno (alespoň v obrysech) „*zodpovědět nejtěžší otázku, co jsem vlastně zač?*“ Pokus o odpověď je pak vlastně ohledáváním jednotlivých vrstev (v přítomnosti i minulosti), které tvoří integritu a identitu člověka, naše JÁ. S vědomím, že „*Slova jsou (...) jediná jistota, hlubina bezpečnosti, i když ovšem vždycky a provždy bezedná.*“

Protože nemáme jiného stavebního materiálu, je zapotřebí: „*Hledat výraz tak dlouho, až má – a přesný – význam nejen osobně, pro tebe, ale pro každého.*“ Jenomže je tu už přítomna také deziluze z toho, co se slovy udělala nekvalitní literatura a politika: „*dycky to přece hrajem na lidi, na publikum, na protihráče.*“

Prokazuje-li pisatel „*odvahu jít v duchu amerického snu... k sobě*“, upozorňuje jej v jednom ze svých dopisů (komentujících sám text i možnosti jeho vydání v posrpnou-

vých Čechách) Václav Havel: „*snažíme-li se tak programově a houževnatě přiblížit k sobě a být sami sebou, přestává výsledek být naším skutečně autentickým obrazem, protože objekt pozorování v okamžiku, kdy se stává zároveň subjektem pozorování, přestává být už tak trochu původním sebou samým, mění se poněkud, je už něčím trochu jiným.*“

Přestáváme tedy být člověkem z masa a kostí a stáváme se postavou literární: složenou z autorovy vůle i literárních a vůbec myšlenkových tradic. V případě Kárnetově jde jednostejně o bytost politickou i *bydlící básnický*. Stvořenou z přítomné situace onoho tvora, jenž se stal látkovým zdrojem a předobrazem uvažující a vypovídající bytosti obsažené v knize, stvořenou však také z kulturních vzorců euroatlantické civilizace (do nichž se promítla i dějinná zkušenost této).

Dočteme-li se tedy: „*Vím, že jsem spotřeboval moře stránek na to, co jsem mohl zodpovědět jediným slovem nevím*“, není to až tak svědectví o marném úsilí dobrat se plné pravdy o člověku (jako takovém; anebo jako postavě literární), o nemožnosti tedy následně odpovědět na obě Václavem Havlem položené otázky. Zdá se mi spíše, že tato zdánlivá rezignace jesti připomínkou množství vrstev, z nichž naše bytí (ve světě i na papíře) sestává, a možností, kterak toto zkoumat či nahlížet (popisovat, vykládat, hodnotit).

Míním nicméně, že bychom na takovéto průzkumy rezignovat neměli; leda na definitivu soudů („*poslední slovo, které je nepravdivé a lživé, ať děláš co děláš*“). Budiž k nim *Posmrtný deník* výzvou nadčasově platnou. A budiž i výzvou k zevrubnějšímu zpřítomnění díla Jiřího Kárneta v současné české literatuře.

Ivo Harák



AMERICKÁ LITERÁRNÍ KRITIKA PŘED POTOPOU

Petr Onufer (ed.): Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970.

Přeložili Petr Onufer, Mariana Housková, Olga Bártová, Anna Vondřichová, Klára Strnadová a Ondřej Zátka Společnost pro Revolver Revue ve spolupráci s nakladatelstvím Triáda, Praha 2010

Psát kritiku na knihu o kritice je zvláštní pocit, zvláště v případě, kdy ona kniha končí povzdechem, že literární časopisy publikují příliš kritiky na úkor samotné literatury. Rozpaky nad tím, že ani vy se nechystáte přispět básní či prózou, ještě umocní strach, aby vaše kritika nebyla „prosta vši elegance, radosti a humoru“, nebo dokonce „rozvláčná, malicherná, zaslepená, metodická, sebevzhlíživá, klišovitá, posedlá prestiží a vlastní autonomností“. Co když bude málo elegantní a nadto zaslepená? Nebo co když bude sice plna elegance, zaujetí i vhledu – a přesto se setká s odmítnutím? „Ale riskovat zesměšnění – a občas si jej opravdu prožít – je první předpoklad každého skutečného kritika: musí prostě nastavit krk stejně, jak to dělá umělec, má-li být umění co platný.“

Tato slova Randalla Jarrella vybral na obálku antologie nazvané *Před potopou* i Petr Onufer, její editor a autor většiny překladů, zčásti již dříve publikovaných v *Revolver Revue* či v revue *Souvislosti*. Kniha obsahuje patnáct textů napsaných předními americkými kritiky v období 1930–1970, tedy od chvíle, kdy se ve Spojených Státech literární kritika etabluje jako akademická disciplína, až do okamžiku, kdy záplava, valící se z textů kritiků inspirovaných především

francouzským poststrukturalismem, potopí vše, co americká literární kritika předcházela čtyři desetiletí budovala. Nebo ne tak úplně?

Cílem antologie není představit americké uvažování o literatuře daného období v reprezentativním průřezu témat. Výběr textů je naopak zcela monotematický – všechny se soustředí na reflexi kritiky jako takové a pokouší se zodpovědět otázku, co je její podstatou, kde jsou její hranice nebo jaké jsou její úkoly. Jde samozřejmě o kritiku ve smyslu anglického slova „criticism“, jehož význam je daleko širší, než je tomu v české literárněvědné terminologii. Co přesně znamená? Brzy zjistíte, že ani sami kritici si nejsou definicí svého oboru tak úplně jisti. „Co je kritika? Snazší otázka je: co kritika není?“ píše John Crowe Ransom v esejí *Kritika, a.s.* a jeho kolega Allen Tate v textu *Je literární kritika možná?* rovnou klade tuto nejistotu jako východisko své úvahy, kterou začíná slovy „*Poněvadž literární kritiku nejsem schopen definovat, (...)*“. Definice literární kritiky přesto v této knize najdeme celou řadu, vycházejí ale často z odlišných přístupů a pojetí, které je všechny schopna zahrnout snad jen nejisté a velmi široce formulovaná definice Malcoma Cowleyho: „*Nestačilo by říct, že kritika je psaní zabývající se uměleckými díly?*“

Antologie *Před potopou* tak ukazuje především mnohotvárnost i vnitřní polemičnost amerického myšlení o literatuře v třicátých až sedmdesátých letech, jež v celé řadě i nás dostupných literárněvědných příruček často přibližuje pouze výklad o „nové kritice“. Ta je zde reprezentována texty Allena Tatea, J. C. Ransoma či Cleantha Brookse, obhajujícími nutnost soustředit se především na sémantiku díla samého, nebo klíčovou studii Williama Wimsatta a Monroe

Beardsleyho varující před tzv. intencionálním klamem. Vedle nich tu však najdeme i řadu úvah vymezujících se vůči této „estetické herezi“ důrazem na etický (N. Foerster) či historický (E. Wilson) rozměr díla, Cowleyho varování před „neintencionálním klamem“ nebo Fiedlerovo zaujetí Freudovou či Jungovou hlubinnou analýzou.

Spíše než nesamozřejmost, s jakou američtí kritici přistupují ke své profesi, je pozoruhodné to, nakolik je kritika v myšlení těchto autorů nikoli výhradně specificky akademickou disciplínou, ale činností úzce spjatou se stavem společnosti, s její morálkou, dokonce snad se samým osudem civilizace. „*Bude-li se kritik zabývat tím, čím jeho vlast je nebo není ve srovnání s jinými zeměmi,*“ píše F. O. Matthiessen, „*přispěje k mezinárodnímu porozumění, bez něž civilizace v době nelitostného národnostního pnutí nepřežije. A navíc zjistí, že také lépe poznal svou vlast.*“ Mnohé úvahy se také zabývají rolí kritiky v praktické univerzitní výuce literatury (A. Tate, R. S. Crane ad.). Zajímavé pro českého čtenáře mohou být i paralely, které lze vnímat mezi myšlením americké (především „nové“) kritiky a estetikou pražského strukturalismu, jež zcela nezávisle na sobě někdy docházejí k podobným či dokonce identickým závěrům, např.: „*...když kritik jako Allen Tate prohlásí,*“ píše jeho kolega Cleanth Brooks, „*že forma je význam, úmyslně odmítá jakoukoli představu formy coby pouhého obalu pro nějaký cenný etický či psychologický obsah. Vlastně tedy odmítá celý implicitní dualismus formy a obsahu.*“

Název antologie anticipuje zásadní proměnu paradigmatu v americkém myšlení o literatuře, ke které došlo koncem šedesátých a počátkem sedmdesátých let a jejíž ikonou se stala americká dekonstrukce. Rozsah a důsledky této proměny vyjadřuje Petr

Onufer metaforou potopy, která „*spláchlato »staré« opravdu důkladně a nastolila nový řád, nový diskurs; bezmála vytvořila nový svět.*“ Nejsou však de Manova dekonstruktivní čtení v podstatném smyslu pokračováním, či dokonce prohloubením tradice novokritického *close reading* – spíše než radikálním rozchodem s ní? Není dekonstrukce jen dalším příspěvkem k mnohohlasí a tenzím, které – jak výmluvně ukazují metakritické eseje vybrané do Onuferovy antologie – provázejí americkou kritiku po celé dvacáté století? Možná z toho starého světa americké kritiky zbylo víc, než sugeruje mytický příběh o potopě, jímž si literární kritika snaží utřídit a schematizovat své dějiny. Skutečně odpovědět na takové otázky by vyžadovalo obrátit se od metafor k analýze konkrétních kritických textů. A je zásadním přínosem Onuferovy antologie, že některé z těch podstatných českému čtenáři zprostředkovává.

David Skalický

OZNÁMENÍ



Prózy, básně a záznamy z letošního července, srpna a začátku září čtou **J. Řehák, J. Topol, J. Hájek, P. Borkovec, O. Lipár a M. Šindelka**. Pořad nazvaný **V létě jsme psali** se bude konat ve čtvrtek 30. 9. 2010 od 19.30 hod. v Café Fra (Praha 2).

Ve čtvrtek 7. 10. 2010 od 19.15 hod. v pražské Literární kavárně v Řetězové křti **Petr Král** svou novou knihu básní **Den**.

Pražská Leica Gallery zve na výstavu fotografií **Marie Šlechtové**. Prohlédnout si můžete její dílo z let 1960–1970. Výstava bude otevřená do 28. 10. 2010.

V pražské Galerii Černá labuť je od 13. 9. 2010 k vidění dílo kubánského umělce **Reniera Rodrígueza Méndeze**.

Odkaz českého undergroundu ve vizuálním umění je skryt pod názvem **Papírový hlavy**. Hleďte v Galerii Trafo (do 3. 10. 2010) a Café Galerie Decada (do 10. 10. 2010). Bližší informace na www.papirovyhlavy.cz.

E. Matoušová, J. Tauš a M. Nytra vystavují v pražské Galerii NoD pod názvem **Chyba**. Do 29. 9. 2010.

Levitaci, výstavu **Daniela Pešty**, můžete zhlédnout v pražské galerii Muzeum Montanelli. Do 22. 11. 2010.

Galerie hlavního města Prahy vystavuje **Žlutou skvrnu**, kolekci akvarelů **Tomáše Císařovského**. Výstava ve 2. patře Staroměstské radnice potrvá do 21. 11. 2010.



Z výstavy *Žlutá skvrna*

NA NÁVĚTRNÉ STRANĚ...

Leena Lehtolainen: Ostrov s majákem Hejkal, Havlíčkův Brod 2009

Praví-li Švédové Maj Sjöwall a Per Wahlöö ve svém cyklu deseti románů o komisaři Martinu Beckovi z let 1965–1975, že v listopadu není ve Stockholmu jediný lákavý kout, platí totéž už pro měsíc říjen ve finském Espoo, předměstí helsinské metropole, které je přímo ztělesněním nevzhledné moderní architektury. Poté, co vítr očeše ze stromů všechno listí, a to se děje v podzimním Finsku velmi rychle, se tu skutečně není na co dívat.

Právě v Espoo se někdy v 90. letech 20. století odehrává detektivní román Finky Leeny Lehtolainenové *Ostrov s majákem*. Oním ostrovem ovšem není samo Espoo a ani jako maják tu nevystupuje některý z četných chrámů konzumu, nákupních center, do nichž musí vrchní komisařka Maria Kalliová občas pro pořízení svědecké výpovědi zajet. Nejjižnějším bodem předměstí je totiž ostrůvek Rödskär, mezi jiným s námořní pevností z dob krymské války a se stopami i po jiných událostech finských dějin, kde naopak ještě kousek nezkažené přírody je. Místo je nyní ve vlastnictví věhlasné podnikatelské rodiny Merivaara, užívající jej pro trávení svého volného času – a možná nejen to, protože ani zde není příliš radno pobývat: vraždí se tu, a to dokonce vždy ve stejný den v roce! Vše nasvědčuje tomu, že vraha je třeba hledat v úzkém kruhu rodinném, jenže kterého motivu se má Maria chytit? Kostlivců ve skříní, jak už to v podobných rodech bývá, je více než dost... A navíc je Mariina pozornost často odváděna stranou neodolatelnou přitažlivostí, kterou, ač šťastně vdaná, pociťuje jak ke svému šéfovi, tak k jednomu z hlavních podezřelých! Kromě joggingu má Maria velkou zálibu ve všemožných požívatinách, oblíbeném

leitmotivu: není divu, že jako příslušnice národa s největší spotřebou kávy na světě jí také holduje, během příběhu ale spořádá vedle různých čajů, vína, piva i tvrdého (whisky Laphroaig) rovněž neuvěřitelné množství lékořicových pastilek, sušenek, sucharů, koláčů, jogurtů, banánů, čokolád, sýrových sendvičů, housek, chlebičků i chlebů, mrkvových vdolečků, špenátových pirohů s fetou, rybích výrobků a tak dále. To může dekadentněji laděnému českému čtenáři, v žánru severských detektivek odchovanému právě komisařem Beckem, jemuž je naopak pořád špatně od žaludku, připadat místy až komické.

Lehtolainenová píše nicméně nesmírně citlivě a poutavě a do žánru detektivky vyžadujícího velkou míru exaktnosti dokáže vtélit i lyrické popisy podzimního usínání finské přírody, při nichž si přijdou na své jak esteti, tak ornitologové. Díla autorky jsou v zemi, kde je úředním jazykem její mateřština, chápána rovněž jako zobrazení problémů ženy v rámci všedního dne rodinného života, a též jako knihy zaměřující se na závažná společenská témata typu domácího násilí, obchodu s lidmi, prostituce, životního prostředí či stinných stránek vrcholového sportu: společensky kritická detektivka je v jistém smyslu na severské půdě to jediné, co po politicky angažovaných šedesátých letech se spíše prvoplánovými dokumentaristickými reportážemi, cestopisy, pamflety a doznáními literárně zbylo. Nebylo by fér připravit českého čtenáře o informaci, že přesný překlad originálního názvu aktuálního díla je *Tuulen puolella, Na návětrné straně* – a emancipované komisaře, jejíž chápavý manžel dokonce zůstal s malou dcerkou doma na otcovské dovolené, aby sama mohla pokračovat v policejní kariéře, se na samém konci skutečně zdá, že proti ní fouká silný vítr: v mnohém nesouhlasí s velkými šéfy, kteří si představují řešení společenských problémů pouze

zásahy proti demonstrujícím „anarchistům“, a dokonce šéf tajných jí vyčítá, že její manžel chodí s ekology do centra Helsinek veřejně protestovat proti automobilům. To, že Kalliová na svém pracovišti nestrpí jakékoliv náznaky xenofobie vůči kolegyni Wangové vietnamského původu, je samozřejmostí.

Český čtenář tak z textu pochytil spoustu užitečných finských reálií, což je zvláště dobře vzhledem k tomu, že témata ochrany životního prostředí, rovnosti pohlaví a ochrany menšin v našich letošních volbách zaplakala. Svět, kde ministr životního prostředí soudí, že jeho resort musí být do budoucna vstřícnější k průmyslu, je na hony vzdálený Finsku a Lehtolainenové: i její tak arogantní postava jako podnikatel Juha Merivaara si uvědomuje, že se musí nave-nek alespoň tvářit, že si myslí opak – že průmysl musí být vstřícný k životnímu prostředí, i když ve skutečnosti činí něco úplně jiného. Autorka není ale nekritická ani vůči revoltě Juhova syna Jiriho proti pokryteckému světu jeho otce. Jiri je ekoteroristou ze žhářské organizace Revoluce zvířat, jejíž členové, skuteční „magori“, proti nimž jsou protijaderní rakouští aktivisté protestující na hranicích proti Temelinu mírumilovnými beránky, ve svém zbloudilém idealismu nehledí na životy lidí.

Potěšitelné je, že se v Jitce Hanušové po dlouhé době hlásí o slovo nejmladší generace překladatelů z finštiny. Po dočtení se čtenář zajisté zatouží seznámit i s dalšími díly Lenny Lehtolainenové, které má v češtině k dispozici z nedávné doby hned další tři, a to zásluhou havlíckobrodského *Hejkala*, z finských autorů vydávajícího ještě miláčka českého čtenářstva M. Waltariho a humoristu A. Paasilinnu. Přimlouval bych se ale i v případě *Ostrovu s majákem* za důkladnější redaktorskou práci bez rušivých tiskových chyb, kterou nakladatelství, jak prokázalo u jiných děl stejné autorky, zajisté ovládá.

Jan Dlask



Triadvacet let před tím, než spočinula v hrobě zpodobněném na úpatí této stránky, sepsala Jarmila Glazarová oslavnou knihu *Jaro Činy*. Na záložce se svěřuje: *Asi před rokem dostalo Státní nakladatelství dětské knihy z Číny album novoročních obrázků. Všichni, kdo jsme album prohlédli, byli jsme nadšeni zvláštností těchto kreseb, jejich výmluvnou prostotou a novostí. Pracovníci SNDK mě požádali, abych k obrázkům napsala texty. Začala jsem si shledávat prameny. Zkrátka jsem byla zcela podmaněna obrovským, velkolepým bojem čínského lidu za svobodu, proti světovému imperialismu zvenčí a proti feudalismu uvnitř. [...] Ze sledu obrázků, které jsou osnou knihy, vyrostl samozřejmě [...] obraz života čínského lidu, Mao Ce-tunga. Neboť za celých třicet let revolučního zápasu stojí před každým rozhodnutím, před každým počínem veliká, monumentální postava vůdce a učitele, zakladatele Komunistické strany Číny, [...] předsedy Mao. A že kniha měla sloužit jako zdravotní k vůdcovým nadcházejícím šedesátinám, rozrostla se do veliké, monumentální, ba až oblundně megalomanské podoby: padesátku reprodukcí novoročních obrázků, sin-nien chua, doplňuje na dvě stě A4 stran textu. Holt šedesátku slaví člověk jednou za život – to pak ono pozdravné volání, kterým čínský lid a všichni pokrokoví lidé na světě pozdraví Mao Ce-tunga, státníka, organisátora,*

učitele, vojevůdce, ale i nejlepšího básníka v soudobé Číně, který prošel svízelnou a slavnou cestu chudého rolnického chlapce až tam, kde už jen slova nesčetných lidových písní vyjadřují lásku lidu k Maovi, hvězdě spásy čínského lidu – nuže, to pak musí být pořádný ryk. Píšeme rok 1953 a o budoucím Velkém skoku či Kulturní revoluci netuší Glazarová, a ani snad samo „nejrudější z rudých sluncí v našich srdcích“, jež je tu vylíčeno jako výlupek všech ctností. Naopak, v nově povstávající Číně panuje dokonalá idylka, zvláště v den pracovního volna. A když je neděle, vyjedou maminky, tátové a děti do parků kultury a odpočinku na celý den. A pak se stává, že rodina [...] vjede i s legračními kočárky do císařských zahrad Letního paláce [...] a radují se z krásy světa, života, z umění, které neviděl nikdy nikdo kromě císařů, šlechticů a mandarinů. Primátor města Pekingy Pen Čen řekl: „Dokud Letní palác patřil vládnoucí reakci, přicházeli sem pracující jen, aby zametali dvory. Po osvobození Pekingy se stal park, vytvořený tvůrčími silami lidu, z jeho krve a potu, národním majetkem.“

A propos, zazněla tu zmínka o Maovi jakožto básníku. Například během Velkého pochodu v polovině 30. let prý často odvedl koně z cesty, položil na sedlo listy papíru a psal svoje zřetelné, krásné znaky. Vojáci, kteří šli kolem, zatajili dech, aby nezmátli jeho myš-



Ting-Čao, Děti oslavují ustavení republiky, ilustrace z knihy *Jaro Činy*

lenky. Soudruh Mao dělá nesmrtelnou věc: píše! Čtème, jakým že to veršům dal poeta vzniknout: Nikdo v Rudé armádě se nebál strádání Velkého pochodu, / desetitisíce vod, tisícero hor, to byla pro ni běžná věc. / Po zákrutech Patera štítů stoupali jsme jak po drobných vlnkách, / ve změti hor Wu-meng šli jsme jak po hroudách hlíny. / Sálaly svislé srázy, jimiž se dere řeka Zlatého písku. / Studily řetězy mostu, napjaté přes řeku Ta-tu. / Radovali jsme se z tisíce mil závějí na horách Min. / Když valný voj tudy prošel, všem zjasnily se tváře.

Ech, jde-li o výtvar básnického primuse, bojím se domyslet, jak asi znějí špatné čínské verše. Tak či tak, Glazarová odvedla vskutku dobrou práci: za takovou hagiografii, okouřenou přehrášl starodávných čínských přísloví a moudrostí, by se nemusel stydět kdejaký světec. Doufám jen, že se za ni na sklonku života zastyděl aspoň sama autorka. „Velkého kormidelníka“, za jehož chybně zvolený kurz zaplatily životem miliony nevinných lidí, přežila o pouhý půlrok.

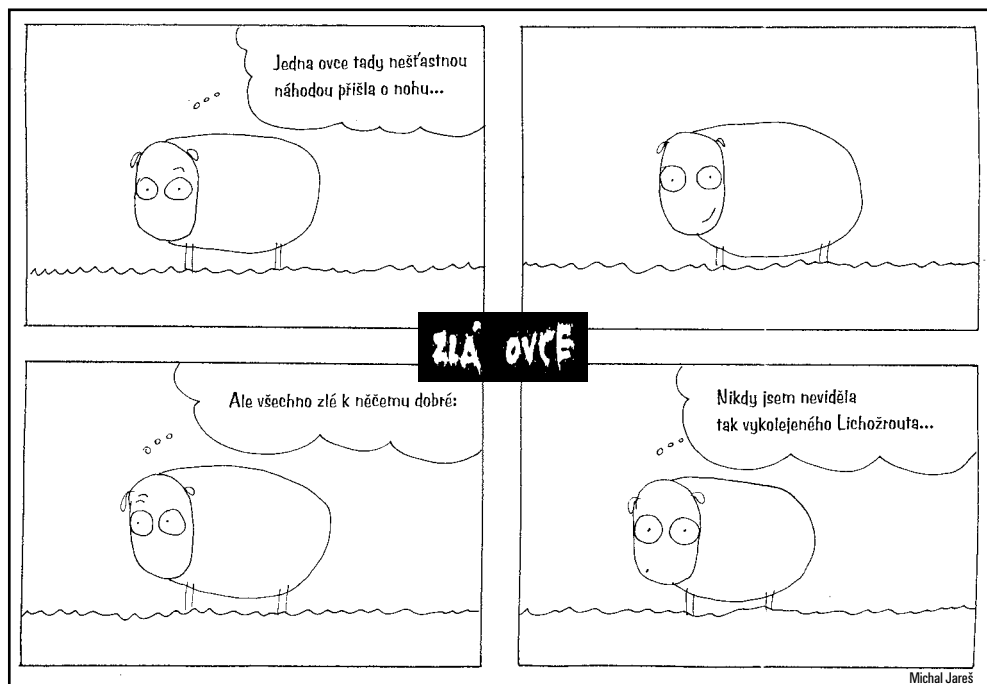
Michal Škrabal

VÝROČÍ

V září si připomínáme tato výročí narození:

14. 9. 1860 Josef Richard Vilímek
14. 9. 1890 Ladislav Kuncíř
15. 9. 1950 Libuše Čačalová
16. 9. 1890 Miloš Horčíčka
16. 9. 1910 Timotheus Vodička
19. 9. 1920 Jan Pixa
21. 9. 1810 Jan Ohéřal
21. 9. 1930 Josef Strouhal
22. 9. 1920 Miroslav Smotlacha

24. 9. 1900 Karel Honzík
25. 9. 1930 Dušan Hamšík
25. 9. 1940 Eva Švankmajerová
26. 9. 1890 Lída Faltová
26. 9. 1930 Václav Kvasnička
26. 9. 1970 Ondřej Pilný
27. 9. 1890 Michael Wollner
28. 9. 1860 František Hrnčíř
28. 9. 1920 Vlastimil Školaudy
30. 9. 1900 Josef Bezdiček
30. 9. 1900 Jaroslav Moravec



POSLEDNÍ ROZPTÝLENÍ

Jarmila Glazarová (1901–1977) je patrně mnohými vnímána jako poněkud rozporuplná osobnost české poválečné kulturní a politické scény. Její angažovanost v padesátých letech byla vystřídaná částečným vystrízlivěním v letech šedesátých. Autorčiny romány (*Roky v kruhu*, *Vlčí jáma*, *Advent*, *Chudá přadlena*) převážně těží ze zkušeností života na Valašsku či problematiky psychologie ženy a jejího práva na lásku (ukázku z nedokončeného díla *Navlékač korálků* přinesl *Tvar* č. 14/2001). Spisovatelka též horlivě přispívala do četných periodik, jakými byly například *Rudé právo*, *Rada žen*, *Květy* či *Plamen*. Na motivy jejích románů vznikly v padesátých a šedesátých letech tři filmy.

Glazarová zemřela 20. února 1977 v Praze. Velice si přála, aby se jejím posledním útočištěm stal lesní hřbitůvek na Malé Skále, v níž se narodila a kterou milovala. V době jejího úmrtí bylo však toto místo těžce zdevasto-

váno a zavaleno sněhem, navíc sama autorka, ač jí příslušel titul národní umělkyně z roku 1959, byla u mocných v nemilosti. Spisovatelčině přání však režim nakonec vyhověl, velký vliv na toto rozhodnutí měl zřejmě smuteční věnec zaslaný prezidentem Husákem. Hřbitůvek, položený nad příkrým svahem, byl narychlo upraven a autorčinu rakev sem v tuhém mrazu vyvezl pásový traktor. Vztah Glazarové k tomuto pohřebišti dokládá výmluvná ukázka z její tvorby: „Lesní hřbitůvek býval tak pastorálně smírný, smutek v něm nebolel, byl plný motýlů a ptáků. Spali v něm páni i poddaní v nejdemokratičtějším sousedství. Uprostřed byl nápis. František Zachariáš v něm prosí příští majitele a obyvatele těchto údolíček a strání, aby opatrovali a šetřili tento svůj čarokrásný domov.“ Souhlasím se spisovatelkou, že toto místo, dnes již částečně zrekonstruované, je vpravdě okouzující a tajemným koutem Českého ráje.



Genius loci nevelkého kruhového okrsku, jakoby čnicího nad reálným světem, dlouho nedovolí návštěvníkovi odejít.

Hřbitůvek byl založen roku 1813 Františkem Zachariášem Römischem, majitelem místního panství, jako rodinné pohřebiště. Později byl užíván i dalšími zde hospodařícími rody Oppenheimerů a Medingerů. Roku 1900 začal sloužit též pro pohřby zdejších pro-

stých obyvatel. Místní hrobky jsou vzácným dokladem vývoje pohřebního umění napříč 19. stoletím a nalezneme zde skvosty funérární architektury neoklasicismu a neogotiky. Pohřbívat se tady přestalo roku 1945, kdy byl Medingerům zkonfiskován majetek, a hrob Glazarové z roku 1977 je tedy jedinou novodobou výjimkou. Tvoří jej prostorný rov, v jehož třetině je našikmo zasazena horizontální pískovcová stěla zezadu nesená dvojicí podpěr. Připomíná tak hřbitovní lavičku. Deska je zdobena pouze rukopisným autogramem a daty narození a úmrtí. Rov osázený vícero druhů zeleně evokuje skromnou zahrádku. Glazarová zde odpočívá v bezprostřední blízkosti monumentální hrobky rodu Römischů, v nevšední přírodní lokalitě smíšených lesů, v nichž se lze setkat i s pozoruhodnými rostlinami, jako je bledule jarní či česnek medvědí.

Vladka Kuchtová

Ročník XXI. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky. Šéfredaktor Lubor Kasal. Redaktoři: Svatava Antoňová, Wanda Heinrichová, Michal Jareš, Božena Správcová (zástupkyně šéfredaktora), Michal Škrabal. Tajemnice Martina Vavřínová. Korektorka Petra Hasmanová. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Adresa redakce: Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, telefon 234 612 398, 234 612 399. E-mail: tvar@ucl.cas.cz. Redakci nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafický návrh Lukáš Pertl. Sazba a zlom programy Adobe® InDesign® CS2 a Adobe® Photoshop® CS2 Lubor Kasal. Tisk Calamarus, s. r. o., Praha. Rozšiřuje A. L. L. Production, spol. s r. o., Mediaservis, a. s., PNS, a. s., Mediaprint-Kapa a redakce. Předplatné ČR: Call Centrum, tel. 234 092 851, fax 234 092 813, e-mail: predplatne@predplatne.cz, http://www.predplatne.cz; redakce Tvaru. Předplatné SR: L. K. Permanent, s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel. 00421 7 444 537 11, fax 00421 7 443 733 11. Objednávky do zahraničí: A. L. L. Production, spol. s r. o., Hvozdňanská 3-5, Praha 4 a redakce Tvaru. Předplatné může být hrazeno v eurech. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR - SONS - Na Harfě 9, P. O. Box 2. 190 05 Praha 9, tel. 266 03 87 14, http://www.brailnet.cz

2010/15

www.itvar.cz • MK ČR E 5151 • ISSN 0862-657 X • F 5151 46771 • 30,- Kč • 23. září 2010

tvar
LITERÁRNÍ OBTVĚDENÍ