

18/4/2013

30 Kč

www.itvar.cz

ROZHOVOR

**milan ohnisko: změnil jsem
řeku** str. 4

KNIHA V TISKU

jan keller o postmoderně str. 7



Milan Ohnisko

Letní sen

*Na zídce u Vltavy
parta teenagerů pije vodku z flašky
a všemu se drsně chechtá
holka v černých punčochách
a černých martenskách
sedí tak
že je jí vidět rozkrok
nedokážu se tam nedívat*

*O kousek dál
nóbl svatba na Žofíně
blesky fotografií
úsměvy slzavé
rodičové zjihlí
a ženich s nevěstou
jako v nebi tak i na zemi
tančící na Here Comes The Sun*

*A v cípu nejzazším
tam co je půjčovna šlapacích labutí
s nápisem Zavřeno!
leží dva muži bez domova
jeden mě pozoruje jedním okem
druhý mě nevidí už ani tím druhým
neb přebíral okeny
a usnul navždy*

*Vracím se k holce v martenskách
prosím její kluky o prominutí
a odvádím ji navždy do svého života*

*Když ji za pár let vracím
kluci už tam nejsou*

POEZIE **claudio pélieu: mentolová tetování
a nábojnice úsvitu** str. 5

PRÓZA **stanislav vávra: žízňivě modré olivy** str. 10

ESEJ **patrik linhart o magii jmen** str. 12

HISTORIE REVOLUCÍ **španělské revoluce 19. století** str. 18

Z RECENZÍ **lass** str. 20 **ticho** str. 22 **doušek** str. 23

Milí čtenáři Tvaru,

ze středu našeho osmého čísla sálá básník Milan Ohnisko. Rubrika Dvakrát přináší recenze výboru Ohniskových básní *Oh!* (díky textu Michal Šandy si můžeme přečíst autorovy verše dokonce v rumunštině!). V rozhovoru s Wandou Heinrichovou na straně 4 se dozvídáme, že Milan přesídlil do Prahy a jak se tento geografický přesun odráží v jeho nové tvorbě. Jak už to v životě bývá, jeden pohyb vyvolává pohyby další; tentokrát jeden z nich vede k nám do *Tvaru*. Jsem velmi rád, že Milan Ohnisko od devátého čísla rozšíří náš redakční kruh.

To ovšem není poslední změna, která nás v *Tvaru* letos čeká. Rozhodli jsme se změnit po letní přestávce kabátec, a vypisujeme proto neformální veřejnou soutěž o novou grafickou podobu našeho časopisu. *Tvar* v tomto roce poněkud pozměnil svoji koncepci, byli bychom tudíž rádi, kdyby tuto změnu následovala i vizuální stránka našeho periodika. Rád bych vás tímto požádal o spolupráci: znáte-li nějaké nadané grafiky či grafičky, dejte jim prosím o naší soutěži vědět. Podrobnosti naleznete v oznámení hned vedle tohoto editoriale.

V minulém čísle *Tvaru* jsme publikovali otevřený dopis básníka Miroslava Hupytycha primátorovi a zástupcům spisovatelských a novinářských organizací, upozorňující na zoufalé životní podmínky lidí bez domova. Ohlasy na iniciativu shromažďujeme a v jednom z dalších čísel je zveřejníme. V tomto čísle v tématu pokračujeme poněkud teoretičtěji, a to publikací ukázky z připravované knihy profesora Jana Kellera *Posvácení bezdomovců*. Otištěný úryvek se zabývá vztahem postmoderny a neoliberalismu, kterému se v *Tvaru* v tomto roce věnujeme z různých perspektiv. Rapidní nárůst osob bez domova nespádl z nebe, nýbrž je projevem systémové krize.

Dalším okruhem letošního osmého *Tvaru* je tematika autorských práv. Na straně 16 naleznete rozhovor s odborníkem na autorská práva Viktorem Košutem z právního oddělení agentury Dilia. Ladislava Chateau, která rozhovor připravila, nás pak v článku *Lež je vždy činem autora, nikoli díla* seznamuje s problematikou plagiátorství ve francouzském kontextu.

Překládovou poezii tentokrát zastupují uhrančivé experimentální texty básníka Clauda Pélieua v překladu Petra Krále, které představují francouzský protějšek americké beatnické a postbeatnické poezie.

Přeji Vám jarní dech!

Adam Borzič

Literární obytýdeník Tvar vyhlašuje

veřejnou soutěž o NOVOU GRAFICKOU PODOBU ČASOPISU

K účasti zveme výtvornice a výtvorníky, kteří se zabývají grafickým designem, včetně studentů nebo čerstvých absolventů odborných či uměleckých škol.

Zájemcům stačí jediné:

vytvořit maketu časopisu s originální grafickou úpravou.

Požadujeme zachování loga a koncepce titulní strany, formátu (A3), počtu stran, jednobarevného (černobílého) tisku, struktury rubrik, rozsahu sazby (počtu liter) a poměru textové a obrazové složky.

Jako vzor lze použít některé z čísel aktuálního ročníku 2013. Zájemci také mohou nahlédnout do starších ročníků Tvaru, které jsou volně ke stažení (ve formátu PDF) na adrese <http://www.itvar.cz/cz/archiv/>.

Vážení soutěžící, své návrhy posílejte:

- v tištěné podobě všech 24 stran formátu A3
- a elektronicky jako jeden soubor PDF.

Návrhy a případné dotazy směřujte:

- na mail redakce@itvar.cz;
- na poštovní adresu Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1.

Vítěz smluvně umožní, aby redakce Tvaru mohla s jeho návrhem pružně zacházet při sazbě a zlomu letošních čísel 14–21 a následujících ročníků. Vítěz rovněž poskytne návrh k využití pro elektronickou podobu časopisu.

Tvar se smluvně zaváže, že vítěz bude v tiráži uváděn jako autor osnovy grafického řešení.

Vítěz soutěže navíc získá roční předplatné Tvaru a odměnu ve výši 7 000 Kč.

Návrhy, které nezvítězí, budou představeny na výstavě otevřené veřejnosti.

Uzávěrka soutěže je 30. 6. 2013

Knihou *Otavín* se po dvanácti letech připomíná spisovatelka, která sice nepatří k nejvýraznějším jménům české literatury, nicméně je prozaičkou, jež se již od roku 1963 podílela na její tematické a tvarové různorodosti. Konstantní vlastností její poetiky přitom nadále zůstává cit pro jazyk jako nástroj, jenž je schopen evokovat specifickou lidských situací.

Jazykový styl Věry Stiborové je v kontextu současné české prózy neobvyklý, skoro jako by přicházel z jiné doby. Jakkoli se oproti běžné literární produkci může jevit jako málo věcný, až upovídaný, současně dbá na přesnost vyjádření. Stiborová natolik vychází z předpokladu, že skutečná literatura není psána pro zbežné, letmé a povrchní čtení, že by jejím textům snad více slušelo hlasité výrazové předčítání – skoro jako by byla napsána pro rozhlas. Neopřipraveného čtenáře sice může zaskočit, že autorka za jeden z hlavních rysů umění považuje významovou mnohoznačnost, nicméně adresát pozornější musí ocenit nevtíravou a neefektní kultivovanost, s níž klade a řetězí slova a věty tak, aby jejich prostřednictvím sdělila přesto to, co sdělit chce – aniž by se vzdala práva na náznak a skrytý podtext.

V sedmdesátých a osmdesátých letech, v časech samizdatu, Věra Stiborová usilovala o výpravnější žánry, nejednou pracující s fantaskními i satirickými prvky. Přítomnou knihou se ale vrací ke svým počátkům v šedesátých letech, tedy ke kornějším prozaickým etudám, jež před vyprávěním dějů dávají přednost evokaci specifických mezilidských situací a individuální psychologické kresbě. Zásadní rozdíl je v tom, že postavy autorčiných próz už dávno nejsou mladé dívky, ale ženy, které

zestárly spolu s ní. Jestliže se kdysi věnovala tematicce dospívání a „modrých“ lásek, nyní postihuje stáří, ale i odcházení ze života: umírání – smrt. Jedinou výjimkou a v rámci celku sbírky i jakýmsi tematickým kontrastem je tak vzpomínková povídka se šrámkovským titulem *Splav*, jež vypráví o vášnivě a nespoutané lásce dvou mladých lidí, Češky a polovičního Němce, který za časů světové války musel narukovat do wehrmachtu; leč i tato baladická povídka končí dívčinou tragickou smrtí v náručí řeky.

Tím, kdo tento milostný příběh vytahuje z propasti zapomnění, je ústřední postava většiny povídek, milovaná staříčká teta Marie. Což spolu s faktem, že titul knihy odkazuje k řece Otavě, a tedy k autorčinu rodnému městu Písek, naznačuje, že jednotlivé prózy souboru mohou mít svou autobiografickou inspiraci, či spíše jsou jen volně fabulovanými literárními variacemi na zcela konkrétní lidské osudy. Dokladem je druhá ze vzpomínkových povídek, v níž se vypravěčka vrací do vlastního dětství a zpřítomňuje prázdniny, během nichž se spolu s bratrem poprvé museli vyrovnat s existencí a drsností smrti, která krutě dopadla na jejich milovaného králíčka (*Mor*).

Zbývající texty se ovšem odehrávají v přítomnosti. Marii, respektive v povídce *Mouchy* také postavě jménem Réza, je v nich přidělena role staré, osamělé, a přece samostatné a vyrovnané ženy, jež velmi těžko snáší proměny prostoru, v němž je jí dáno – ještě – žít. Jednotlivé povídky na sebe sice zčásti navazují, zároveň se ale nejednou motivicky vzájemně popírají, neboť autorka nechce opisovat život a jednotlivé příběhy konstruuje jako svébytné celky s vlastní pointou. Její psaní se přitom

znovu a znovu vrací k myšlence, která bývá starým lidem vlastní, totiž k pocitu, že tento svět už opravdu není takový, jaký býval, jaký si jej pamatujeme a jaký by měl nadále být. Výrazem toho je autorce pravidelně se navracající motiv zmizelé písecké Rybářské ulice, jejíž starobylá malebnost musela ustoupit bůhvíjakým stavebním změnám.

Ztráta rodného domu jako prostoru, v němž člověk po celý život žil a s nímž přirozeně spojuje své kořeny, tematicky také určila dvojici povídek *Stěbla trávy* a *Silnice*. První z nich představuje marnou snahu Marie a její setry Alžběty stavení ohrožené výstavbou mimoúrovňové křižovatky zachránit, přičemž zachycuje, jak pocit naprostého zoufalství může i zcela mírumilovné osůbky vyprovokovat k agresivním činům namířeným vůči necitelným úředníkům, kteří ničí ve jménu pokroku. Povídka druhá pak vyrůstá z Mariina zoufalství při pohledu na krajinu, z níž byly její dům a mnohaleté topoly vytěsněny betonovou oblodou zbytečné křižovatky, a vyjadřuje její touhu z takto poničeného místa utéci někam hodně daleko. Je tak jakousi prozaickou variací na road movie: poslední pouti za smrtí u bran kostela symbolizujícího věčné hodnoty.

Mariiným řidičem a partnerem na této pouti autorka učinila mladého muže, jenž je stejně jako ona přesvědčen, že obyčejní lidé takovou devastaci současného světa nepotřebují. Přítomnost tak vnímá jako konflikt mezi „námi“ poctivými a „jimi“, kteří do „našeho“ světa bezostyšně vtrhli.

V nejedné povídce souboru se naznačený životní postoj stává dominantním, neboť „oni“ jsou v nich vykresleni jako podivní a velmi agresivní cizinci, kteří do Mariina

(a Rézina) života přitáhli bůhví odkud a nyní bezohledně plundrují přírodu, domy, město, vztahy i samotné lidské životy.

Úvodní povídka *Nůž* postavu přivandrovalce pojímá nejen jako agresora, ale i jako oběť. Marie ve svém domě nachází pobodaného cizího, snad ukrajinského muže a zachrání ho, aniž by se jí s ním podařilo navázat osobní kontakt. Když se mladík uzdraví, docela ráda jej nechá odejít – navzdory jeho naléhání je však přesvědčena, že slušný člověk nepotřebuje zabíjácký nůž, a odmítne mu ho vydat. Za pár dní je tak nucena zvažovat, zda je i ona vinna tím, že jej jeho drsní krajané zabili.

Další povídky zachycují nepřizpůsobivé lidi, kteří se v Písku jednoho dne zjevili a se svými početnými rodinami, halasícími dětmi a podivným životním stylem se usadili v jednom z opuštěných domů. A nejenže tento dům zcela vybydleli, ale svým chováním a agresivní neúctou k cizímu majetku a přírodě terorizují všechny starousedlíky. Můžeme zvažovat, zda takové téma, do něhož není těžké si dosadit jedno konkrétní etnikum, je v rámci dnešních přísných norem politicky zcela korektní. Pro autorčiny postavy to však není abstraktní problém ideologický, rasový či etnický, nýbrž věc každodenního soužití s něčím, co brutálně narušuje harmonii místa, na niž jsou zvyklé. A co nerespektuje ani hájemství smrti a vzpomínek: když se vypravěčka v závěrečné – titulní – povídce knihy vrací do svého „Říma“, nachází dům mrtvé milované tety zcela vybrakovaný.

Nahlíženo takto je Stiborové sbírka nejen starosvětská, ale i provokativní.

Pavel Janoušek

TAJEMNÝ STVOŘIV KLIKYHÁK

1 Tak jako malíř po letech práce pocítí potřebu uspořádat retrospektivní výstavu, kde by své dílo uviděl pohromadě a mohl popřemýšlet o jeho dalším směřování a zatím nenaplněných možnostech, může i básník zatoužit po reprezentativním výboru z dosavadní tvorby. Poezie posvěcuje okamžiky, letmé nápady, prchavá okouzlení i smutky. Jednotlivé sbírky dokládají, čím autor zrovna prochází a co se mu při tom honí hlavou, ale rozpoznat, co je objevné a jedinečné, nebo co naopak zavání manýrou, umožňuje teprve rekapitulace. Milan Ohnisko (nar. 1965 v Brně) píše bezmála třicet let. V osmdesátých letech publikoval pouze v samizdatu nebo exilovém tisku, v devadesátých mu tu a tam něco vyšlo v časopisech, ale knižně začala jeho poezie vycházet až po roce 2001. Zavedená brněnská nakladatelství Petrov, Druhé město a Větrné mlýny mu pak vydala celkem sedm básnických sbírek. Osmým svazkem se loni koncem roku stal výbor jeho díla z let 1985–2012 se stručným názvem *Oh!*, který pro nakladatelství Barrister & Principal připravil Ohniskův mladší básnický kolega Ondřej Hanus.

První oddíl výboru s názvem „Předehra“ zahrnuje verše ze dvou samizdatových sbírek *Přiznání* (1987) a *Detox* (1999), verše v druhém oddílu „Styky s démonem“ byly vybrány ze zmíněných sedmi vydaných knih *Obejmi démona!* (2001), *Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové* (2003), *Milancolia* (2005), *Býkárna* (2006), *Love!* (2007), *Azurové inferno* (2009) a *Nechráněný styk* (2012). Poslední oddíl „Post coitum“ obsahuje nové, knižně dosud nepublikované básně. Průřez dokládá, že se básníková poetika ani vnímání života v průběhu desítek let příliš neměnily. V prvním z juvenilních textů čteme: „*Není to žádná slast / sedět hodinu u psacího stroje*

/ a nic nenapsat... // *Není to žádná slast /
tvářit se / že se nic ale vůbec nic neděje... //
Není to žádná slast / jen tak se procházet / ne-
jistým ženám po nejistých místech... //*
*Opravdu to není žádná slast“ a jedna z po-
sledních loňských básní zní: „Sedí u stolu /
čeká na ženu / píše báseň / zabíjí čas // Zabíjí
čas čekáním na ženu / která jak proslychá se /
nikdy nepřišla.“ V obou případech je vý-
chozí situace lyrického já obdobná, obě
končí skeptickou pointou, každá balancuje
na hranici banality, ale nakonec ji elegantní
kličkou překoná.*

Lehký, skoro nepostřehnutelný švih, s nímž se autor vyprošťuje z více méně trapných situací, do jakých sám sebe v expozici uvede, dodává jeho básnické sebe-projekci zvláštní kouzlo. Základním akordem, který prochází celým výběrem, je kontrast mezi existenciální tísni, ba leckdy až zubožeností, a vítězným gestem humoru, jímž lze hoře alespoň zčásti zažehnat. Nejde přitom o žádné třeskuté vtipkování, ale spíš o drobná prozření, vyjádřená jemným čarováním s jazykem, které může působit až prostomyslně, vede však k překvapivým významovým posunům („Včera jsem umřel / dneska už zase / sedím v práci // Vždycky jsem tušil / že to tak bude // Že umřu / a hovno se stane“). Ohniskovy básně vynikají nejsilněji v okamžicích, když dospějí ke zdánlivě triviálním formulacím, které ukrývají překvapivé poznání („Na druhém břehu / žádný břeh není // Na druhém břehu / po setmění“), čímž se blíží zenistickým koánům. Takovou poezii nelze dělat ze slov, ale z niterných zážitků, náhlých postřehů, vylustěných šifer reality. Básník ji nepíše, ale jen vyhlíží, aby ji zaznamenal, až se objeví – aniž by tušil, jakou bude mít podobu.

V pozadí Ohniskovy tvorby tušíme skrytou spřízněnost s některými tendencemi moderního básnění. Převládající stylizace přirozené mluvené řeči, jež se nevyhýbá li-



dovým vulgaritám, se chvílemi barokně rozkošatí a civilní obraznost ustoupí démonickým preludům expresionistické ražby. Některé verše evokují brutální věcnost raných sbírek Gottfrieda Benn a většina vrací do hry kartu existencialismu, s níž se u nás otevřeně hrálo jen vzácně. Zdá se však, že rozhodující stylotvorný podnět přišel od „české grotesky“, básnické školy, jež se u nás ustavila v atmosféře normalizační beznaděje koncem sedmdesátých let, samozřejmě v opozici vůči oficiální literární scéně. „*Jsmo absurdní, melancholičtí a směšní. Jsme banální a trapní, jedním slovem groteskní! [...] Co je to groteska? Nemístná hyperbola, která kritický stav věcí mění v anekdotickou nehodu,*“ napsal tenkrát Josef Kroutvor v jejím samizdatovém manifestu. Autoři české grotesky (např. Ivan M. Jirous, Andrej Stankovič, Petr Lampl či Ivan Wernisch), navazující v lecčems na básně Egona Bon-

dyho z počátku padesátých let, odmítali pokračovat v rozvíjení iluzí o jakémsi vyšším či hlubším významu poezie, natož o její společenské, respektive ideologické úloze. Uskutečnili důkladnou dekonstrukci poetických kýčů, libovali si v nápaditých ne-japnostech a své verše si k vzájemnému pobavení recitovali po hospodách a šířili v opisech. Po ambiciózních šedesátých letech tak dovedli českou poezii k jakémusi nulovému bodu a tím i ke katarzi, jež ji očistovala od všemožného nalhávání. Koho jejich lekce zasáhla, ten mohl už jen obtížně brát vážně nějaké nadosobní básnické poslání, tím víc však vnímal ironickou šalebnost básnické existence.

Když Ohnisko začínal v osmdesátých letech s psaním, patřila groteskní poetika k nejosobitějším a nejvýstižnějším literárním projevům na zdejší neoficiální scéně. Jejímu duchu zůstal brněnský básník věrný do jisté míry napořád, více než jiní ji však konfrontoval s vážností, ba tragičností lidské situace ve světě. V sousedství žertů se u něj často objevují obrazy beznaděje, šílenství, temných závislostí, smrti, ale občas také skeptického srozumění a úlevné sebeironie („*Tajemný / stvořiv / klíkyhák // se mi dnes / na pleš / vysral pták*“). Bilanční výbor z jeho dosavadního básnění má přesvědčivého lyrického hrdinu, který čtenáři postupně podhaluje zvláštnosti svého myšlení, vnímání i citění. Letmo nám dává nahlédnout i do svého životního příběhu, do těžkých traumat i drobných útěch, rozhodně však není exhibicionistou, aby se odhaloval bezezbytku. I proto zůstává kniha až do konce napínavá. Lze ji číst jako román, který plně odpovídá současné sensibilitě, ale zároveň rozehrává variaci na prastaré téma. Proti nestvůrnému Goliášovi světa tu opět stojí zranitelný David. Do praku tentokrát vkládá valounky vtipu, přesných postřehů a nečekaných point.

Viktor Šlajchrt

NEČTENÁŘI

2 Na konci února oslovil mne a Milana Ohniska překladatel Dan Mircea Duță, zda bychom neměli zájem přečíst něco ze své tvorby v Rumunském kulturním institutu. Zájem jsme měli. Zároveň jsme ale neměli zájem, aby to bylo tradiční recitování veršů směrem do pochrupávajícího publika. Z toho důvodu se k nám přidaly Martina Hajdyla Lacová a Karolína Hejnová, čili duo ME-SA. Výsledkem byla poeticko-pohybová improvizace *Taneční devaterobáseň*. Proč o tom sáhodlouze píší: ukázalo se, že Ohnisko netuší, že „Devaterobáseň“ pochází z mé knihy *Sebrané spí si*. Moc dobře si vzpomínám, jak jsem ji loni, když vyšla, v kavárně Jericho Ohniskovi věnoval. Ohnisko v Rumunském kulturním institutu věnoval zase mně svůj výbor. Předpokládám, že do něj připsal *Drahému příteli ze srdce Milan* nebo něco na ten způsob. Nedíval jsem se. Nevím ani, jaký je název toho výboru; doma jsem ho vzal a mrsknul nazdařbůh někam do knihovny. Nyní, když ho mám recenzovat, by se ho doloilo aspoň do něj nahlédnout. Bohužel ho ale nemůžu najít.

Dočetl jsem se v jakési recenzi, snad od Kláry Kubíčkové v *MF Dnes*, že onen výbor překvapivě neuspořádal Ivan Wernisch, jak by se logicky dalo předpokládat. Pokud byl Wernisch zaneprázdněn, byl jsem naštěstí rád já. Vždyt jsme společně, rukou nerozdělnou, Wernisch, Ohnisko a já, napsali sbírku *Býkárna*. Kdo by tedy Ohniska měl znát lépe? Ohnisko ale k vybrání básní pověřil o generaci mladšího Ondřeje Hanuse! Slyšte, slyšte: M. O. podlézá mládí. Oh!avně.

Kdybych byl býval výbor uspořádal já, určitě bych do něj zařadil báseň * * *. Sice je

Ohnisko darebák, co nechte moje knížky, ale tahle básně se mu enormně povedla. Mám ji rád a s gustem ji za pokročilých večerů recituji hospodským stolním společností, a proč to nepřiznat, vydávám ji za svou, sklízí aplaus a bouřný smích. Básně *** zní přibližně takhle: „Včera jsem umřel / dneska už zase / sedím v práci // Vždycky jsem tušil / že to tak bude // Že umřu / a hovno se stane.“

Být na místě Ondřeje Hanuse, neopomenul bych mnohé básně ze sbírky *Azurové inferno*, která je pravděpodobně dosavadním Ohniskovým básnickým vrcholem, třeba „Moje krysa“: „Svými básněmi / vydávám se všanc / přestože bez šancí // Po nocích se ke mně lísa / z kůže stažená / voňavkou zdeptaná / a přesto stále živá / laboratorní krysa // Jsme nazi v trní // Já bádm / krysa vrní // Jednou skočí na své učitele / a kousne je do prdele.“

Je to beznadějně a temně, nicméně z Ohniskových veršů nakonec vždycky prosvítne temnotou paprsek humoru. Strádat poezie, jak říkával Ivan Diviš. Mimochoodem, Diviš je Ohniskův oblíbený básník a řadí ho ve svém pomyslném panteonu k Egonu Bondymu, Ivanu Martinu Jirousovi nebo Janu Hančovi. Ivan Diviš byl můj kamarád. Milan Ohnisko už není můj kamarád. V Divišově případě jsem slovo *byl* použil z úplně jiného důvodu, než slovo *není* u Ohniska. Škoda, že se ti dva nikdy nesetkali. Mohli spolu vyslopat flašku vodky, po holanovsku si zadekpařit a v hořkém rozrušení si navzájem nafackovat a na usmířenou to zajist platíčkem patáků, podobně jako v básni Abúzus: „*Po nocích po dnech / posedle šílím // Po chodnících zase / válím se jak prase // Tři tramaly / Patnáct vodek / čtyři lexařiny // Pak už jen rvu se křičím blábolím / obsednut jsa duchem zlým // Duní ve mně / temným basem / a odpusť nám naše viny.*“

Pokud bych byl editorem zmíněného výboru, vzal bych to od úplných začátků, od roku 1987 a samizdatové sbírky *Přiznání*, která vyšla ve Vaculíkově edici Petlice. Ukázalo by se, že o budoucí životní útrapy si Ohnisko vysloveně koledoval už v raném mládí, on si je přímo vymodlil. Odpověď na inzerát: „vážený pane / mám velký zájem o kříž / o kterém bych toho chtěl vědět / víc / děkuji pávek.“ Jeho práci bylo vyslyšeno a v následujícím desetiletí měl Ohnisko v srdci žal a víc pil, než psal. Regulérní knižní debut se proto značně opozdil a sbírka *Obejmi démona!* vyšla až v roce 2001. Potom to ale šlo ráz na ráz, *Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové* (2003), *Milanco!lia* (2005), *Love!* (2007), *Azurové inferno* (2009), *Nechráněný styk* (2012). Sem tam se v nich našla povedená báseň, jako třeba „Masoxxxx“, „Jiné smrti“ nebo „Periferní neurovalčík“. Jestli je ale Hanus do výboru zařadil? Kdo ví.

Já bych rozhodně výbor završil alespoň několika básněmi naprosto čerstvými a jinde nepublikovanými. Dokud jsem ještě jeho věci četával, vzpomínám si, že mi Ohnisko poslal e-mailem osm veršů o tom, jak sedí u stolu: „*Sedí u stolu / čeká na ženu / píše báseň / zabíjí čas // Zabíjí čas / čekáním na ženu / která jak proslychá se / nikdy nepřišla.*“

Dobré, ne?
Od jisté doby už ovšem Ohniskovy básně nečtu. Od jistého večera v Rumunském kulturním institutu; a pokud by se vám zdálo, že ze mne mluvím uražená ješitnost, že přeháním, že pábím, potom vězte, že to do písmene je pravda pravdoucí. Následující báseň budiž toho důkazem. A vy zkuste najít, která to je v tom výboru, co jsem nečetl a dokonce i zapomněl, jak se jmenuje.

*„Ianuarie // Tocmai am auzit / pisicile in
calduri / pentru prima oară in acest an //*

*E miezul nopții / de fapt aproape dimineată /
zăpadă în grădină // Se auzea / ca un plânset
de copil lovit // Nevastă-mea doarme / iar eu
cu nasu-n geam / ascult în taină / pisicile în
călduri / pentru prima oară în acest an.“*

Michal Šanda

LITERÁRNÍ ZÍTŘKY



23. dubna 19.00 | „Až do posledního Oh!“ / Zdeněk Volf & Milan Ohnisko
Společný večer u příležitosti dvou čerstvých knih nakladatelství Barrister & Principal: *Až na poslední pohled* Zdeňka Volfa (Brno) a *Oh! Výbor z básnického díla 1985–2012* Milana Ohniska (Praha). Živé slovo, výtvarné projekce, dedikace, slevy. Večerů bude předcházet v 16.30 společná autogramiáda v knihkupectví Barvič a Novotný.
Vstup zdarma. Kabaret Špaček, Kopečná 46, Brno.

24. dubna 18.00 | Duše měst, míst a regionů: Nizozemsko-vlámský večer
Večer pořádaný ve spolupráci se společností NE-BE (Společnost pro nizozemskou a vlámskou kulturu) bude zaměřen na současnou nizozemskou a vlámskou poezii, které představí Veronika Ter Harmsel Havlíková a Martina Loučková.
Dům čtení. Ruská 192. Praha 10.

Dům čtení, Ruská 192, Praha 10.

24. dubna 19.00 | Před kým hájíme lidská práva?
Panelová diskuse. Hosty budou Lucie Sládková, vedoucí české kanceláře International Organization for Migration, a Marek Svoboda, ředitel lidskoprávního oddělení Člověka v tísni.
Vstupné 50 Kč. Městská knihovna v Praze, Mariánské náměstí 1, Praha 1



změnil jsem řeku

ROZHOVOR S MILANEM OHNISKEM

Minulý rok jsi přesídlil z Brna do Prahy. Změnils řeku. Jak se ten přesun promítá do tvého psaní?

Je zřejmé, že od mého přesunu na severozápad se moje poetika stále víc proměňuje. Vnímám to jednak já sám, jednak v tomto smyslu dostávám zpětné vazby od přátel, kteří mě čtou soustavněji. Zároveň jsem se ocitnul ve fázi jistého váhání, rozhlížení. Změny jsou to z jednoho konce vnější: změnilo se město, prostředí, lidé, možnosti... neboli, jak hezky říkáš, řeka. Pociťuji to jako změnu naprosto zásadní, obrovskou, životní. Tím spíš, že jde ruku v ruce se změnami jinými, o nichž teď úplně mluvit nechci, ale je to prostě velký souběh dějů. Jedním z důsledků je, že jsem se stal k vlastnímu psaní malinko obezřetný. Že tak trošku váhám, čekám, vstřebávám atmosféru, snažím se uslyšet, uvidět a ucítit, co to chce nového. Mám pocit, že postaru už psát nemám, přesněji: že už se mi postaru psát nechce. Že jsem se po „svém staru“ vypsal. Že pro mě už nemá cenu dál se podobným způsobem vztekat, dál se podobným způsobem litovat, dál si podobným způsobem ze sebe a z druhých dělat srandu, dál podobným způsobem komentovat svůj život či předstírat, že komentuji svůj život. Že už mě to nebaví. Zároveň ale nevím, kudy přesně se ubírat. Poslední oddíl ve výboru *Oh!*, příznačně nazvaný „Post coitum“, je už z větší části projevem takového zastavení či snad postávání na novém břehu. Je to, jako když člověk řekneme čeká na Florenci na autobus a první, co ho napadne, je, že začne tak jako pokaždé automaticky šátrat v tašce a hledat něco na čtení, aby se zabavil. Ale má taky možnost v tašce nic nehledat a zůstat jen tak sedět na lavičce. Jen tak být a vnímat všechno kolem, bez touhy po odpovědích i po otázkách. Možná se něco začne dít, možná se něco začne vyjevovat, rodit – nebo taky ne. Když ne, je to stejně v pořádku, jako když ano. To je popis mé vnitřní situace.

To je přece základní básnická situace vůbec. Já si nedovedu představit jinou – než klidné či méně klidné čekání na to, že se báseň zjeví. Že se zjeví něco, co by stálo za to rozvinout v báseň. Pokud tedy mluvíš o čekání na báseň. Z našich dřívějších povídání mám trochu pocit, že u tebe může jít i o váhání mezi psaním a nepsaním.

Tys to teď obnažila úplně pornografickým způsobem, čemuž se nebráním. Otázka, zda psát (nebo taky zda mluvit, v jistém smyslu je to totéž, protože psaní je zachycení řeči, která je primárně mluvená), nebo mlčet, je skutečně „gró“ toho, k čemu, zdá se, směřuji. S dodatkem, že takové mlčení neznamená němotu ve smyslu verbální askeze, ale otevření dveří možnosti, že tak, jako se může psát, se psát i nemusí. Přitom není třeba spěchat s odpovědí. Ta v posledku není nutná, zaniká s potřebou ptát se. Jakkoli to asi zní banálně, já to z duchovního hlediska vnímám – a teď si dovolím velká slova – jako otázku života a smrti.

Promiň, teď ti úplně nerozumím, co vnímáš jako otázku života a smrti?

Otázku, zda psát, nebo nepsat. Je nutno žít s plným vědomím. Je záhodno mít ke každému činu plně reflektované pohnutky, psaní nevyjímaje. Respektive: ve svém věku jsem nazřel, že věc takto může stát.

Co a kdo ale může takovým absolutním kritériím dostát?

Pokusím se to říct ještě jinak: Básník většinou, já jsem nebyl výjimkou, začne psát poměrně mlád, dokonce velmi mlád, ve

věku náciletém. Může sice tonout v různých pochybnostech, zároveň ale píše jaksi s naprostou samozřejmostí. Cítí, že psaní je svrchovaný akt, nezbytná činnost, už proto, že se pro ni tak silně rozhodl. Sám fakt, že někdo začne psát poezii, že si vybere poezii, je projevem velké směrlosti, až drzosti. V tu chvíli tak úplně neví, co činí. Vždyť z mnoha důvodů je to velmi zvláštní, trochu vyšínuté počínání. Člověk vstupuje do určitého kontextu, literárního, ale i psychologického, historického, duchovního, dělá něco, co dělali mnozí jini před ním, z nichž někteří byli takzvaně velmi významní, a tak dále. Asi ne každý k tomu dojde, ale najednou prostě můžeš stanout nad svým počínáním s nýmým úžasem. Co to vůbec dělám? Píšu básně, vydávám básně, nelze vyloučit, že ty básně dokonce někdo čte...

To je jistě významný moment, k němuž u pravých básníků musí dojít. Ostatně lavírování mezi „drzostí“ psát a pochybnostmi o tom představuje asi také jeden z autorských modelů. A takto „převalovat“ se to může prakticky neustále, je to docela běžný stav, nakonec asi ne nejhorší, protože dochází k jistému vyvažování, nezůstává se u té nereflektované pýchy. Ale mlčení, druhý absolutní pól, znamená co? Může to být to nejvyšší, nebo také to nejnicotnější, tam už se to nedá rozeznat.

Otázka je, zda to nejvyšší a nejnicotnější v posledku není totéž.

V určité perspektivě se to asi připustit dá, my ale uvažujeme v intencích literatury. A literatura stojí na slově, ne na mlčení. Snad existují autoři, kteří prožívají psaní ne jako sebedělení, za něž by se měli kát, ale naopak jako niternou polohu, kontemplativní sestup do hloubi tajemství.

Ano, vykreslila jsi přesně jeden autorský typus, já však k němu asi nepatřím. V naturelu mé bytosti je spíš určitá maniodepresivita. Jsem člověk, který obrazně řečeno přijde na večírek, strhne na sebe pozornost, je děsně vtipnej, chce svést dvě tři holky, možná se mu to v jednom případě podaří, opije se, udělá tam scénu, připadá si, že je to skvělá jízda – a druhý den ráno se probudí kdesi v kocovině a s výčitkami svědomí. Pořád to jde nahoru, dolů, nahoru, dolů, zamilovanost, zoufalství, zamilovanost, zoufalství. Tahle dynamika neprostupuje jen psaním ani jen vztahy, ale vším. Je základním rytmem mého prožívání. Nicméně – a o tom jsem už mluvil – nastala chvíle, kdy jsem se zastavil a uviděl to celé z nečekaného odstupu. Stalo se, že jsem z tašky nevytáhl nic na čtení, rozhlížím se po čekárně, pátrám v sobě, nespěchám se okamžitě zase něčím zabavit. Ani psaním. Je to pro mě situace nová, je to něco mimo bujarost a zoufalství, takto jsem to předtím nikdy nezažil. Se změnou řeky mám spojený i tento nový prožitek. Je v tom klid.

Při tom, co mi povídáš, mě napadá, že Kierkegaard v nejprísnejším křesťanském smyslu považoval každou básnickou existenci za „hříšnou“. „Její hřích je: básnit místo být“, píše v *Nemoci k smrti*. Básníkův problém „je vlastně otázka: je člověkem povoláním? – je jeho »osten v těle« znamením, že je určen k mimořádným věcem? [...] – nebo se má svému »ostnu v těle« podrobit tak, aby došel věcí obecně lidských?“ Sám Kierkegaard se ale „s důrazem na



foto Kamila Ženatá

pravdu“ ptá: „Kdo vůbec stojí o psychologické úvahy umocněné na neko-nečno?“ Kierkegaard byl protestant, jak se ty – jako autor a Brňák – vztahuješ ke katolické Moravě?

Morava je tradičně vnímána jako kontemplativnější, niternější, molovější. Čechy bývají vnímány naopak jako durovější, vnějškovější, prozaičtější atd. Určitě by se nějaké tyto vlastnosti vysledovat daly, do jisté míry jde však o klišé, v krajních polohách hraničící téměř s hysterií. Já cítil k této afektované představě oné duchovní Moravy jako nezkaženého zemitého protipólu zpovynaných sekularizovaných Čech docela odpor.

Tys vždy víc inklinoval k autorům českým než moravským. Octnul ses teď, pokud jde o poezii, možná víc doma...

To je strašně zajímavé. Ano, v jistém smyslu je to návrat domů. V subtilním, básnickém smyslu se cítím doma tady, nikoli na Moravě. Tys na to kápla.

To zas nebylo tak složité. I v prvním letošním čísle *Tvaru* jsi v „Ohnisku“ psal o svém iniciačním setkání s Wernischovou poezií, ač tam jeho jméno nepadlo. Ivana Wernische lze s těží označit za „moravský básnický typus“.

Přesně tak. Ač nerad používám konkrétních jmen, vezměme jako zástupný příklad Jiřího Kuběna – ta jeho exaltovanost, ten patos, nezbytný katolický podkres, to vše může reprezentovat Moravu; pak by ovšem opravdu takový Wernisch představoval úplně jinou zemi, byt taky česky mluvící. Vzhledem k tomu, jak jsem koho a co poznal, bych těžko hledal výmluvnější personifikace. Jsou to dvě různé krevní skupiny. Jakkoli je toto schéma pochopitelně zároveň strašným zjednodušením, s tomu úměrnou nadsázkou můžu říct, že mé srdce pumpuje wernischovskou krev.

Hraje i vnější prostor, v němž dnes žiješ, nějakou roli? Potencuje tuto tendenci?

Svou míru vnitřní výmluvnosti ten vnější, zeměpisný přesun nepochybně má...

Tvé poslední básně, v nichž už prosvítají také pražské reálie, vnímám jako vizuálnější než předešlé; ty byly, myslím, víc založeny na slově a jeho „zvuku“. Může prostorovost a obraznost nových básní souviset i s tím, že žiješ s malířkou? Lidé se spolu procházejí, povídají si, to jistě ovlivňuje vnímání světa.

Že žiju s malířkou, je fakt, že je Kamila jakožto malířka především vizuální typ, je taky fakt, a že já mám nejvíce vyvinutou verbální složku, je rovněž pravda. Když takové dva světy do sebe vrazí, je to asi jako – a to bych já neměl říkat – přidat si do kafe rum. Vše se zintenzivní.

Řekni mi něco o jemnosti a hrubosti v poezii.

Jemnost znamená něco jiného, než se obvykle soudí. Jemnost může být – není to s ní v rozporu – manifestována skrze hrubost, nebo skrze zdánlivou hrubost. Reflektované obcování s hrubostí může vést k určitému druhu jemnosti. Dokonce lze říct, že za jistým typem obcování s hrubostí je tak velká jemnost, že ji jinak ani nejde vyjádřit. Toto je ten druh jemnosti, který mě zajímá. Nechci říct, že se ho snažím dosáhnout, to už příliš smrdí nějakým úsilím. A jestli se mi to daří, nebo nedaří, to je ještě jiná věc. Každopádně uznávám, že v mé poezii je míra užívání vulgarismů opravdu vysoká...

...k tomu jsem trochu mířila.

Ono je to něco, co různou měrou dělá ledashku, vulgarismy jsou autorsky vděčné, protože jsou třeskuté, okamžitě účinné. Ale mají v sobě past, takže jsou vděčné jen zdánlivě. Pokud s nimi člověk nezachází s určitou úctou, může zplakat nad výdělkem. Nesčetněkrát jsem se v literatuře, včetně poezie, setkal s hrubostí, za níž jsem nedokázal vidět vůbec nic. Vulgarismy neznamenají automaticky, že ten, kdo s nimi zachází, se tím pádem legitimně něčemu brání: třeba bezpohlavnosti, přeslazenosti či ufnukanosti. Ve „sprostých slovech“ se prostě zvláštní cesta k jemnosti, nebo spíš možná přesnosti, skrývá stejně může, jako nemusí.

Ještě zpátky k zeměpisu: až dopíšeš svůj nový rukopis *Umění vzdychat*, vydáš jej v Praze, nebo v Brně?

Jestli ho dopíšu, pak vzdor všemu řečenému bych si přál, aby vyšel v Brně, budou-li ho tam chtít. Na stará kolena umím být věrný.

Připravila Wanda Heinrichová

Milan Ohnisko, narodil se 16. července 1965 v Brně, kde prožil velkou většinu života. Teď žije v Praze. Utekl z gymnázia i střední knihovnické školy, poté vystřídal nejrůznější zaměstnání, od pomocného dělníka na stavbě přes prodávče esoterické literatury a zdravé výživy po nakladatelského redaktora. Po listopadu 1989 provozoval vlastní nakladatelství a knihkupectví. Nyní je na volné noze. Rané básně publikoval v samizdatu (časopis *Vokno*, edice Petlice aj.) Překlady jeho básní vyšly knižně ve francouzštině (*La poésie tchèque moderne*; editor Petr Král, Paříž 1990), v polštině (*Jaszmije smukwijne*, editor Ivan Wernisch, Katovice 2004), časopisecky v němčině. Vydal šest básnických sbírek plus jednu, kterou napsal společně s Ivanem Wernischem a Michalem Šandou. Na konci loňského roku vyšel pod názvem *Oh!* výbor z jeho básnického díla 1985–2012.



claudé pélieu: mentolová tetování a nábojnice úsvitu (VÝŇATKY)

PŮLNOC
DESOLATION ROW
TICHO
VNIKÁ
DO VĚTRU
BEZ
ZAKLEPÁNÍ

*

V NEDĚLI VEČER
VZLYKAJÍ STARÉ TELEGRAMY

stromy šacují zásobárnu Jara
a ulice nejsou
zodpovědné za prolitou krev
se šklebením jsme se porvali
pak jsme vše odhodili
strčili jsme do vichrů
a
přilivů
do sluncí a lijáků
nic jsme nedali nic jsme
nedostali
zbytky let šedesátých plují po vodách
Temže
prchavá astrologie Vědomí
PŮLNOC
rukavice stínu se chvějí přší
okna mokvají
BACK IN THE USA
vrátit se abys už nic nechápal
jen splynul s nezměrnou paranoiou
PROUDY NEONU
předměstí Imaginace
lidské růžice
radost a utrpení
zářivé hlasy
večerní záplava
přeteklá neprostupnost deštivých dní
tristní ztroskotání zkřížených paží
planety hloubí
dny hloubí
a odhalují hrozné ticho
paměť ptáků tančí na místě
fugy a kontrapunktů
smysl a nesmysl
NEVIDÍM NIC KROMĚ KRAJINY MASA
S NAVĚKY VYPÁLENOU ZNAČKOU

*

KAMENNÝ HAD SE PLAZÍ
PO ŠPINAVÝCH SKVRNÁCH
málo naděje
pramálo naděje
pach padajícího dne
úlolek světa
lidská larvo
(bratře)
jak zní tvé pravé jméno
???

na jeden povzdech
kleště psaní básní
zahradník zavírá oči
robot pokleká
a modlí se

samci a samičky ukřižovaní politikou
kovové nebe protahované mlhou
mléčná prášení svůdní zpěváci
inkoust dělá piruetu
a zlehka črtá
čáru na břicha
zas vidím ty trávy
v pokoji
a tu žárlivou stupidní hysterickou holku
i s její jedinou
natáčkou
a jejím věčným zrcadlem
oč jde tvář v tvář tomu popálení
???

už nevím
náčrt-slepka
nebo
ochranné zábradlí

???

*

NÁHODA
POLYKÁ TROCHU KINA
trochu neznámé
země
trochu strachu
trochu smrti
trochu života
úsmev otvíraný dnem i nocí
pro nic za nic
před night-clubem Universa
a proto aby žil hlas
těla-ozvěny
hvězdy v držení zrcadla
vidiny třepené měnivým nekonečnem
totemy-caparti z oceli a uschlých větví
tady ukotvená skutečnost
ukotvená
medovou všedností
v noci přepravované číslice
prorážejí úsvit
KDO VYSAJE PÍSMO POHLEDEM
?

CHALUHY VZKŘIKLY

*

NA POČÁTKU BYL STVOŘEN
PRO SRANÍ A ŘVANÍ
abychom se mohli ráchat v bazénech
plavat v zálivce s telecími hlavami
a prasečími nožičkami abychom lovili me-
tabolické monstrum
slunce a kotouče v den bouřky
trhající smavou zeleň okna
v chůzi po silnici jsme se roztřáslí

horečky úplavice zauzlené nervy malárie
paměť naparfémovaná zhnusením zlostí
únavou
Johnny Cool nežije
trochu deště
náhoda polyká ztrnulost
jsem moderní
básník
naškrobené brány vědomí
se zavírají
O MIDNIGHT SUCKER
kočičí mňoukání uvnitř
bubliny

kdo jste vy děti
??

plující svěžím vzduchem toho starého
westernu
s hmyzem vládnoucím tu několik
tisíciletí
pamatujte si
nejste nic a nikdo
jste kapsle vězněné buňkami
jste kapsle duší
disků-poranění protože
na počátku byl stvořen
pro sraní
pro řvaní
slyšel jsem o vás mluvit
v plamenných rádiích dětství
krátká bolest vpíjí mou pozornost
kronika nervů
navždycky
v přímém spojení aby nedošlo k smrti

*

PARK ST. JAMES
MODŘ ST. JAMES ULTRAMODRÁ
JAKO PACIFIK
OHROŽUJÍCÍ PSACÍ STROJE
MŮJ JE ORANŽOVÝ
JAKO MAJÁK NÁHODY ŽEBRAJÍCÍ
NA KING'S ROAD
V NEDĚLI JE VŠUDE ZAVŘENO
TICHO JE TĚLESNÝ MAGNET

TRÁVA DOŠLA
KLAUN
SE NEDOSTAVIL
TAK PŮJDU LOVIT UTOPENÉ
S POTRHLÝMI POVADLÝMI STÍNY
NAHÁ ZRCADLA KLOUŽOU
JAKO GINZAPOVY TICHÉ MYŠLENKY
PO TOM CO OBDRŽEL PLNOU MOC
DUCHA
TROSKY VYKOŘISTILY POHLEDY
TEĎ PLÁČOU PRO SVÉ DOLARY
V NÁPRSTKU
BLÁTO SBÍRÁ PĚNU Z MASIVŮ
RŮŽÍ
PRÁZDNÝ DIVAN NEBE
MÁ TVRDÝ POHLED
MECHANICKÉ PIANO BLODÍ
PO CHODBĚ
PESTRÉ BUBLINY
POTAJÍ
OPOUŠTĚJÍ JUKEBOXY
A TEKUTÁ NEBESA
NA LEVANDULOVÝ NÁPĚV

*

OCEÁN
VYVRHL
SPERMA
NÁŠ KŘÍK ZTROSOTÁVÁ
A OHEŇ NA SNĚHU
SEŽEHL
VRAŽEDNÝ NERV

*

MLÉKO Z BUBNU ??
ROZLITÉ PO DLAŽBĚ
exil je chladný jak
oblázek
výkřiky posbírané nočními
hlídači
moje duše rozptýlené ach jako nahé
vody

VŠECHNY DĚTSKÉ SNY
SE ROZTŘÍŠTILY
VŠECHNY UMÍRAJÍ
UVNITŘ TĚHOŽ KAMENE
JAKO MĚSTSKÉ ULICE
ZKROUCENÉ
V NĚKDEJŠÍM ACID-ROCKOVÉM
ZJASNĚNÍ
žiletky
zsinale všednosti
útočí na plačtivý déšť
mezi dásněmi času
nože ticha propůjčily svůj hlas
silnici
cizinec je všude
doma
jeho mlčení rozšiřuje obzor
úsvit rve
uvězněn v lebce-jukeboxu

*

HLUČENÍ STÍNU
HLUČENÍ STÍNU
HLUČENÍ STÍNU
nic
už
nemůže
zdeformovat obrazy
MODŘ
JE PŘIBITÁ KE ZDI
kdesi něco vybuchlo to
nic
to jsou poslední
šípky
rozžihá je poslední cigareta
papíry velikosti dětských
knih
mnohobarevných 'crapbooks
kurziva mě rozesmává jako hvízdaví

sloni a skákové slávky jako husy
s tenisáky
na nohách
TAJEMSTVÍ V HNÍZDĚ VĚTRU
DĚŠT MÁ VOLNÉ
RUCE
A BOMKAUF V METHEDRINOVÉ
DŽUNGLI HLEDÍ NA HVĚZDY

*

slavili jsme Letní Slunovrat
v Stonehenge
dlouhé vlasy nám spočívaly na kamenech
pak jsme si je ostříhali
těla se vrátila naprázdno
záplavy uschlých kůží z cimbalů
pohlavní hlad cik-cak generace
blil zimní ovoce
a černé zlato plavých mlh

*

DANCING IS THE THING

Errovi

DANCING IS THE THING
DANCING IS THE THING
DANCING IS THE THING
!!!
neon
se vzhledem vnitřností
elektrické kytary v rozkoši mezi vráskami
stmívání
slzy řinoucí se po zdi
příjdou
zbytečná mistrovská díla
???

odpověď neexistuje
odpověď neexistuje
odpověď neexistuje
DANCING IS THE THING
dancing IS the thing
!!!!

zbývají jen bezmezné ambice dospělých
chcete posadit slunce na horskou lanovku
Smrti
???

viděl jsem někoho umírat v Las Vegas
obkročmo na forbesu
andělé vylézali z helikoptér
proboďovali záře
odletěl jsem na oblaku
z polyesteru

*

***Leninský prospekt je hamburger. Velká
válka je hamburger. Velký mír je hambur-
ger. Hamburger Hill se nachází ve Viet-
namu. Superburgers & Kolossal Heroes. Na
počátku byl obraz, provaz baletky. Obrazy-
zaječí pysky měly tiky plynových lamp. „Na
světě je jen 40 osob, a 5 z nich jsou ham-
burgery“, Captain Beefheart, The Spotlight
Kid. Budeme jist volata-hamburgery. Pro-
měnili jsme Planetu v hamburger. Napí-
šeme společně rozloučení s Hamburgery.
„Jsme pohlavní a transistorové Hambur-
gery“, řekl jsem Lidovému komisaři, býva-
lému žoldnéři Literatury & Umění. „Hodně
štěstí“, odvětil zatímco hladil zadek paviá-
na ve službě – hamburgeru v džínsech –,
zhasněte světla, utáhněte brzdy, surrealis-
tický hamburger je pořad v chladírně.
Komu zvoní Hamburger. Připojte se na
Hamburger. Drogujte se hamburgery. Jen
Čínani dosud jedí cihly. Rusové jedí trochu
masa, trochu brambor, stačí dívat se trochu
na televizi. Jsme jediní, kdo jedí hambur-
gery. Od Bakunina k Miss Vietnam není nic
nového, jediný koktejl Pavlov bdí u krbu
nad hamburgerem Nixon, černošský ham-
burger se jí teplý nebo studený, guvernér
Wallass se o tom právě tristně přesvědčil.
Zapomeňte na jeho špatné skutky, pošlete
mu hamburgery, ochlupené cheeseburgery
politě vulvím želé. Hamburger Joe se kroutí
v kyčlích na Piccadilly Circus. POWER TO
THE BURGER !!!

*



Jelloburger, už jsou tu prázdniny!

Už žádné básně. Nikdy. Mým cílem je: posouvat smysl aktualit.

Jsmo tady, jsme jinde, jsme tu a nejsme, společně mlčíme. O deset let později elektrifikovaná vize nad všemi krajinami. Tetování zmírají v komiksové bublině. Děšť jisker před růžovým oknem. Dny a noci se střídají a driblují s drobtý konverzací. Ces-tují bez pasu po nebi z kostí.

The Gooseberry Summer. Sestavil jsem tři poslední knihy, *Mentolová tetování*, básně, *Kali Yug Express*, román, *Nábojnice Úsvitu*, deník-koláž. Slepá laskání točící se zády k schizofrennímu krásnému počasí, za cesty přes NY, LA, NO, Montréal a Londýn. Pomrzlé rostliny rostou vzhůru z keře Smrti.

Televizní vzlyky se zpožďují za šklebením sobotní tancovačky. U rybníku (kde rád sním a kouřím) pukají pohlavní plody jako tajemství a mentolová tetování tančí s průvodem bublin v zablýsknutí USA. Hippy-land & Woodstock jsou sotva vzpomínky. Neolitická opoziční kultura je jenom hora kečupu, triků a cetek. Plno básníků a muzikantů umřelo, jejich prázdná a slavná těla

spocívají v pilinách *Showbyznysu*. *Groupe Media Mobile* vlévá novou energii do distribuce elektronických obrazů a všechno převratně mění, jako kdysi paperbacky a happening. Globální Vesnice doručuje Sexy poselství. Děšť tře trávu. Dvojí záclony, za nimiž se skrývá Bůh, se pootevřely a všechno se ještě jednou krátce, bez povelu rozžihá.

Co může dělat spisovatel po tom, co všechno řekl?

Celé jeho já/ono mezi hvězdami, v poušti všech míst planety, uprostřed hlomozu všech konverzací. Celé jeho já/ono jako vyřčené srdce. (Francouzští anarchisté prohlašují, že jsou proti chaosu [sic] a že Anarchie je nejvyšší výraz Řádu [??], na-zdar, hamburgerové! Už jsou tu prázdniny) – co může dělat spisovatel?, říkal jsem, no obvykle píše dál, aby si dělal společnost, aby zajistil své stáří, a hvězdy tančí, a prostor je dokořán, a básník je svědkem křtin prázdná, a koláž Universa je stále podivuhodnější – andělé Smrti teď vypiskávají libbertérské atomy v tělesných konzumech, stín pohybuje piskem ve všech ústech.

Půvaby jsou neuchopitelné.

Před úsvitem, po odchodu noci, usínají oblázky.

Tajné hodiny unášené větrem mumlají modlitbu. Zvadlé obrazy jsou podobné džínsům, schvácené obrazy se hrouť v ringu vědomí. Popelnice starého světa přetéká. Nehybné stromy jsou lhostejné a čekají velký mráz. Zamžený měsíc si ulevil, nespátné řetězy ovíjejí svůj náklad vzdechů.

Psi vyjí na vrcholku kopce.

Před úsvitem – po odchodu noci – náhoda okširovaná zprávami říká, že se nic nestane.

SHANTI DÉ/COLLAGÉ – legendy šuš-kají.

Je lhostejné, co bylo dřív, co bude potom. Samota je staříčkový taxík.

BYTÍ OVLÁDA VIDĚNÍ.

DUŠE VIDÍ DÁL.

POHLAVÍ VIDÍ VÍC DO ŠÍŘKY.

POESIE VIDÍ VŠECHNO VĚTŠÍ.

Pot nebes nám požehnal. Všechny duše explodují, tak jako věčné sněhy, zavěšeny na dýchajících ohonech komet.

CLAUDE PÉLIEU

Summer 72

Gun Hill–UK.

Z francouzštiny přeložil Petr Král

POEZIE Z VIRTUÁLNÍCH SÍTÍ



Ladislav Zedník / egil

Silur

Podolský plavečák (čtrnáct)

Kdysi cementárna. Nyní prostor zamodřují bazény.

Nad chlorným roztokem

*s preparáty obnažených těl
hraničí s devonem silur. Na této hranici,
podobně jako na dalších hraničních liniích
států či epoch,
proběhlo rozsáhlé vymírání. A skála,
šedivá, nečtená, zvrstvená časem,
může být, chceš-li,
pomníkem všech padlých druhů. Rebeko,*

*paže nám mohutní sněženou zeminou.
Je nutné se prokopat – nevíme kam,
hloubit a hloubit. Do mozků, do myslí
nezbytnou niku. Pro další sošku;
třeba ji zrovna dnes najdeme. Nebo jen
zjištění,
že zkamenět umí i mořská nemoc.
Že se pak podobá závratí.*

(Z cyklu *Barrandeum* 2012)

Magicky na mě působí setkávání, prostupování či vzájemné prosvítání časoprostorových rovin. Neuvědomělé sousedství

a jeho rozpětí: dnešní bazén, nedávná cementárna a nepředstavitelně vzdálené vymírání, kdy silur a devon spolu zápasily (v dozvuku stále neviditelně zápasí). Dnešní život proti dávné smrti tehdejších druhů. Pomník a pod ním nevyřčená otázka: bude jednou náležet i tomu lidskému? V básni se zvrstвило několik postupů, které spolu rozprávějí – popis, reflexe, příběh. Vizualně hmotné tělo vertikálně oživují symbolické abstrakce. Mytická Rebeka, náznakem zemska jako ta skála (pažemi jí zeminu), byt větší váhu má její antropomorfizace. Hlava skály, hloubení do země, do mozku, paralela geologických a organických pochodů, podobně jako motiv boje o geopolitické uspořádání. Myšlenka, že mozek se vyvíjí milióny let. Obraz úsilí, aktivity, průniku je z druhé strany podrážčen vědomím, že všechno nakonec zkamení v závratí nehybnosti. Skála a pád. Dívám se na obraz z volného prostoru zvenčí, přilétávám k němu z různých stran. Zároveň jsem v něm i ukotven. Působí na mě dvojí pnutí: spojení s předmětným těžištěm, jež mě táhne k zemi, a poletující lehkost, již přináší pohyb mezi vrstvami asociací. Kouzlo, které nelze naprogramovat a které vychází z určitého existenciálního vědomí, v němž se autor-ský prožitek šťastně protne s ambivalentním, paradoxním výrazem; nespoutaná

jiskra nápadu potká hlubinný životní proud. Buď se to stane, nebo ne. Ani v každé poctivé básni pro to není záruka.

I v následující ukázce na mě něco neuchopitelného, ne zcela popsitelného zapůsobilo.

Václav Boček / wenzel

Akt dívky z dnes již předminulého století

*Knihovna,
vzduch promaštěný
klavírem. Debussy
potápí katedrálu.*

*Voda až po strop,
třepí se okraje,
zvlněné hřbety knih,
malachit na poliče.*

*Světlo jí žlukne
na kůži. Bojíš se,
nevíš, kde
končí a začíná.*

*Z poličky sklouzl
malachit
a klouže dál*

Poznámky:

Ginzap, Bomkauf – možná přezdívky Allena Ginsberga a Boba Kaufmana. NY, LA, NO jsou zkratky pro New York, Los Angeles a New Orleans. DÉ/COLLAGÉ znamená zároveň demon-táž koláže a odlet letadla.

Claude Pélieu (1934–2002), francouzský protějšek i přítel amerických beatníků Allena Ginsberga, Boba Kaufmana a dalších, poznamenaný také surrealismem. Beat-níky rovněž překládal do francouzštiny (spolu se svou družkou Mary Beach), žil ve Francii, v Anglii a ve Spojených státech, kde také zemřel. Kromě básní vytvářel prózy na půl cesty mezi automatickým textem a borroughsovskou „stříhovou“ technikou (cut-up). Dvojnásobná *Mentolová tetování a nábojnice Úsvitu*, z níž tu uvádíme vybrané texty, vyšla roku 1973 v pařížském nakladatelství 10/18 hned v kapesním vydání, a nezůstala bez ozvěn; mimo jiné zjevně poznamenala tvorbu takzvaných „elektrických“ básníků (Michel Bulteau, Mathieu Messagier aj.).

a klesá.

Zvlněné hřbety knih.

(z cyklu *Střepy z lahví*)

Tak málo slov a tolik střetů. Mezi prvními synestezie živlů (voda, vzduch – zvuk, pevná hmota) uvedených do pohybu. Další průnik: intelektuální (*kniha*), estetická (*malachit*) a smyslová (*kůže*) slast. Nenápadné počátky rozkladných procesů: třepení, vlnění, žluknutí jako drobnější frekvence na dlouhých vlnách. Signalizovaný impresionismus rozhybává pronikající se vjemové vrstvy. Jejich jmenovatelem může být krása v různých skupenstvích. Nadčasovost sousedí s neohraničeností, věčností, a tedy se smrtí. Je přítomna, stejně jako její průvodce strach. Znovu jen v náznaku dvou tří slov, bez specifického rozvinutí, které by symbolům snížilo asociální schopnost. I přítomnost dívky a její *kůže* si domýšlím díky názvu. Klouzající, nepadající malachit zapůsobí v navozené atmosféře nečekaně přirozeně. Mastnota a žluknutí naruší jednoznačnou libost. Krása je žlutě podzimní, ještě radostná po vrcholu, ale těž nakažená nostalgií a již klesající ke svému zániku. I já mám pocit, že jsem se s posledním veršem rozvlnil.

Ladislav Selepko

VÝTVAR



Galerie Vltavín v Praze připravila pod kurátorským vedením Petra Macha retrospektivní výstavu **Jiří Načeradský – Kresby, koláže grafiky 1956–2013**. Tato kulturní událost přináší průřezový výběr díla barda směrů nazývaných Nová figurace 60. let a Česká groteska a pomocí padesátky vystavených děl, z nichž některé ukázky (zejména z rané tvorby) jsou k vidění vůbec poprvé, přibližuje umělcovo výtvarné směřování od padesátých let po současnost. Načeradského čestné místo v dějinách našeho umění druhé poloviny 20. století potvrzuje kromě toho, že jako profesor na AVU v Praze a VUT v Brně vychoval celou generaci předních současných malířů, jakými jsou například Josef Bolf či Lubomír Typlt, také sedmero prací, které zakoupilo do svých sbírek pařížské muzeum moderního umění Centre Pompidou. Návštěva výstavy nabízí vedle

příjemného zážitku z výtvarna především notnou dávku inteligentní legrace, jakožto jednoho z cílů grotesky. Ta v českém umění velice úspěšně zakořenila, což bylo a je dáno patrně naší národní povahou dělat si ze všeho srandu či potřebou recese a úniku v nepříznivých dobách minulých i současných režimů. Humor, který nám předkládá Načeradský, je však nadčasový. Vychází z různých zdrojů, jako jsou jazykové hrátky (*Žlutopýr*, 1988), sexualita a deformace ženské figury a její tělesné touhy (*Veselá hambatice*, 1963; *Žena velkoměsta*, 1961), ale hlavně z naší vlastní společnosti a odhaleného soukromí (*Onehdá u nás*, 1972). V šedesátých letech se autor vyjadřoval například ke sportu a vytvořil sérii kvašů s motivem běžících atletů (*Závod; Atleti*, obojí 1967). O dekádu později pak zachytil dojmy z panelové výstavby, vznikly tak vtipné akva-



Jiří Načeradský: Na sídlišti, 1979

rely s krabicovitými lidmi pod názvy *Periferie* a *Na sídlišti* (obojí 1979). Pomocí současné tvorby reflektuje naši cyberkulturu (*Internet*, 2006). Výstava v galerii Vltavín na adrese Masarykovo nábřeží 36, Praha 1 potrvá do 24. dubna, vstupné je dobrovolné.

Správa Krkonošského národního parku a Krkonošské muzeum v Jilemnici připravily ku příležitosti stého výročí narození dvorního fotografa tohoto velkolepého pohorí výstavu pod názvem **Zdenko Feyfar: Výběr z fotografické tvorby**. Přehlídka obrazů vzniklých spojením talentovaného lidského oka, fotoaparátu a majestátní přírody potrvá v Erbovním sále jilemnického muzea do 12. května 2013.

Vladka Kuchtová



postmoderna – neoliberalismus jinými prostředky

Jan Keller

Ve stati nazvané *Postmoderna a finanční kapitál* charakterizuje americký literární vědec Frederic Jameson postmodernu jako myšlenkový doprovod systému, ve kterém se finanční kapitál zhodnocuje v měřítku celoplanetárním v rámci globalizace za pomoci nejvyšších informačních technologií. Poukazuje při tom na nápadné podobnosti mezi fungováním finančního kapitálu a rysy postmoderny.

Finanční kapitál je oproštěn od pouhé materiální výroby podobně, jako je postmoderní uvažování oproštěno od materiální reality. Finanční kapitál žije svým vlastním metabolismem a cirkuluje bez jakéhokoliv vztahu k potřebám okolního světa. Postmoderní myšlení dělá totéž. Můžeme dodat, že postmoderna slouží ve svých různých podobách potřebám finančního kapitálu odlišným způsobem. To, co nazýváme *postmodernou služebnou*, slouží cílům neoliberalismu zcela bezprostředně. Jako *postmodernu karnevalovou* označujeme ty myšlenkové proudy, které plní svoji úlohu především tím, že zpochybňují jakýkoliv projekt a rozbíjejí jakoukoliv možnost čelit neoliberalismu organizovaným způsobem.

Postmoderna služebná a postmoderna karnevalová

Modernita je nesena ideou pokroku. Ta v sobě obsahuje řadu dílčích předpokladů. Mimo jiné přesvědčení o žádoucnosti ekonomického růstu, z jehož výtežků je financován vývoj všech ostatních oblastí společenského života. Dále pak přesvědčení o nadřazenosti vědy jiným formám zkušenosti a poznání. A konečně také hlubokou víru v to, že západní civilizace je kvůli své ekonomicko-vojenské převaze a díky výsledkům v oblasti vědy a techniky nadřazena všem ostatním civilizacím a kulturám.

Postmodernismus jako celek zpochybňuje všechny zmíněné předpoklady modernity a z velké části oprávněně poukazuje na jejich problematickosti. Jeho argumentace je ovšem silně ambivalentní. Na jedné straně upozorňuje na stinné stránky dosahování ekonomického růstu, na omezenost čistě utilitaristického přístupu ke světu a na agresivitu expanzivních ambicí euroamerické civilizace. Činí tak však nejednou způsobem, který vede k naprostému relativismu, k dokonalému hodnotovému zmatku a který v zárodku znemožňuje jakékoliv organizované úsilí usilující o hledání a prosazení alternativ.

Na nejednoznačnost postmoderního postoje poukazuje řada autorů. Například Scott Lash navrhuje rozlišovat postmodernu hlavního proudu a postmodernu opoziční. Obě zdůrazňují hodnoty individualismu. Obě věří, že kulturní rozměr vytlačil a ve fungování současné společnosti nahradil rozměr sociální. Obě reflektují nárůst významu spotřeby oproti produkci, přechod k ekonomice služeb a k informační společnosti, s nímž souvisí pokles početnosti dělníků a fragmentace jejich zbytku. Vycházejí sice z těchto společných východisek, vydávají se však odlišnými směry.

Postmoderna hlavního proudu opracovává individuum tak, aby se cítilo dobře v komercializované kultuře, a kulturní objekty chápe jako nástroje, které umožňují jednotlivcům budovat a udržovat si pozici v existující statusové hierarchii. Postmoderna opoziční vyzdvihuje namísto statusové distinkce kulturní diferencí. Klade důraz na různost pozic a na jejich rovnocennost. Postmoderna hlavního proudu vlastně jen posiluje neoliberální

praktiky jinými prostředky. Opoziční postmoderna tyto praktiky sice zapáleně kritizuje, znemožňuje však efektivní odpor vůči nim.

Podobně dělí Pauline Rosenauová postmoderní uvažování na větev skeptickou a větev afirmativní. Skeptická verze chápe postmodernu jako dobu plnou fragmentace, dezintegrace a nevolnosti. Jde o postmodernu zoufalství, konce subjektu, konce autora i pravdy, přítomnosti smrti, čekání na katastrofu. Verze afirmativní v zásadě souhlasí s touto diagnózou, věří však v příchod postmoderního aktéra, který dokáže z tohoto marasmu nějakým způsobem vybřednout.

Existují i jiná dělení. Například Steven Best a Douglas Kellner rozlišují postmodernu extrémní a postmodernu umírněnou. Ta první radikálně odmítá všechny moderní prvky a sama sebe chápe jako naprostý rozchod s minulostí. Autoři sem řadí Baudrillarda a jeho následovníky. Druhá naopak vidí v postmoderně určitou mutaci modernity, její prosazování jinými prostředky. Sem je zařazen Foucault, částečně Lyotard, ale také Laclau, Mouffe či Rorty. Tento tábor nepochybně modernitu a neodmítá moderní teorie tak ostře a nesmlouvavě jako ten předchozí.

Služebné prvky a karnevalové motivy

Pokusíme se doložit tento dvojí proud uvnitř postmodernismu v rovině způsobů, jakými jsou zpochybňovány základní předpoklady modernity. Budeme hovořit o postmoderně služebné a postmoderně karnevalové. Hranice mezi oběma nemusí vést nutně mezi různými autory, může probíhat přímo uvnitř díla jednotlivých postmodernistů a může se v průběhu jejich života i několikrát měnit.

Za prvky služebné postmoderny budeme považovat vše, co slouží odklonu od zkoumání projevů sociální nerovnosti k otázkám různosti, chápané jako záležitost krajně měnlivých osobních či skupinových hodnotových preferencí. Dalším prvkem služebné postmoderny je trvání na sociální nedeterminovanosti individuálních osudů a zdůrazňování naprosté neomezenosti voleb, které jednotlivci činí. Slouží to k odklonění pozornosti od mechanismů reprodukce majetku a moci v soudobé společnosti a posiluje to iluzi rovných šancí pro všechny. Za služebnou funkci postmoderního myšlení můžeme považovat také výhradní zájem, který je soustředěn na oblast spotřeby, přičemž se jaksí automaticky předpokládá, že oblast produkce a nerovnosti v jejím rámci přestaly být problémem.

Karnevalová postmoderna je přítomna nejen v opojení karnevalovým rejem, které postmoderní myšlení zdědilo například od Michaila Bachtina, anebo ve fascinaci plynoucí z překračování veškerých tabu, jež je příznačná například pro život a tvorbu, tak jak je chápal Georges Bataille. Můžeme ji pozorovat také v nahrazení reality proudem neobyčejných simulací, jak to provádí Jean Baudrillard, či ve vyzvedávání kolektivních prožitků předměstských kmenů, o nichž hovoří Michel Maffesoli.

Velkým tématem karnevalové postmoderny je lidské tělo. Jde o záležitost, kterou stěží kdo mohl ignorovat poté, co v rozdváděných šedesátých letech padla ve velké vlně liberalismu řada dosavadních tabu vázaných na sexualitu, intimitu a tělesnost. Vypadalo to v té době jako velký revoluční počín. Jak poznamenává britský literární vědec Terry Eagleton, když revoluce šedesátých let přešla, zbyl zájem o tělo. Zmíněný autor v této souvislosti

formuluje řadu zajímavých postřehů, jež by zasloužily důkladnějšího rozvinutí. Problematika těla přispěla, podle jeho názoru, zároveň k prohloubení politického radikalismu a zároveň k jeho nahrazení a vytlačení. Materialismus týkající se těla nastoupil na místo historického materialismu, který byl zcela odmítnut. Nejde ovšem o jakékoliv tělo. Pouze o to slastné, nikoliv o pracující. Tělo jako vyložené lokální záležitost bylo příhodným polem pro nahrazení velkých příběhů. Namísto starého organicismu, jenž byl součástí velkých vyprávění, nastoupila somatika, která s nimi nemá nic společného.

O čem se nezmiňuje kritika růstu

Obě formy postmodernismu uznávají, že orientace na materiální spotřebu člověka vnitřně deformuje a krom toho přináší závažné ekologické dopady. Obě jsou krajně ostražitě vůči kontrolním ambicím vědy a obě odsuzují praktiky klasického kolonialismu i rasové předsudky, jež tvoří odvrácenou stranu přesvědčení o výjimečnosti západní civilizace.

Ve svých argumentech se však výrazně liší. Patrně nejnázorněji lze ukázat rozdíl mezi nimi na příkladu jejich vztahu k problematice hospodářského růstu.

Služebná postmoderna chce ekonomického růstu dosahovat ohleduplným způsobem. Domnívá se, že tahounem růstu mohou být energeticky a surovinově nenáročné potřeby. Její velkou nadějí je orientace lidí směrem k nemateriálním hodnotám, jak ji prorokoval Ronald Inglehart. Přitom se bohužel přehlíží, že i podle tohoto autora postmaterialismus neznamená žádný zásadní odklon od hojného uspokojování materiálních potřeb. Postmaterialismus vyrůstá teprve po uspokojení všech materiálních potřeb a kvete jen tak dlouho, dokud jsou v co nejhojnější míře saturovány.

Karnevalová postmoderna je ve svém tažení proti *Růstu růstu* mnohem radikálnější. Požaduje nulový růst a spoléhá na reorientaci společnosti k takovému hodnotám, jejichž uspokojování by bylo možné i bez hospodářského růstu. Tito radikálové vesměs ignorují důsledky absence růstu. Zdánlivá revolučnost jejich výzev zakrývá zásadní neznalost ohledně chodu moderní ekonomiky.

Bez ustavičného růstu není především možné fungování euroamerického bankovního systému. Jestliže firma nezvyšuje pravidelně svůj výkon, pak nemůže splácet úroky z úvěrů, které si vzala na svůj provoz. Jestliže domácnost nezvyšuje své příjmy, nemůže splácet úroky z půjček, které si pořídila na bydlení či na překlenutí obtížného životního období. V obou případech není alternativou růstu pokojný vyvážený stav, nýbrž bankrot a exekuce. Bez důkladných úvah o alternativním bankovníctví je sebe-radikálnější kritika růstu k ničemu.

Další potíž se zastavením růstu leží v rovině politické. Jestliže se koláč vyprodukovaného bohatství přestane zvětšovat, je to pro mocenskou elitu signál, aby si z něho ukrojila o to větší díl. I tak bude nařikat, že má stále málo. Absence růstu přináší jen pro některé nutnost více se uskovnit. Pro jiné je naopak povel k tomu, aby odložili veškeré ohledy a v dobách nejistých se snažili zbohatnout o to rychleji. Pokud jim v tom kritikové růstu nedovedou zabránit (a to oni nedovedou), stávají se jejich výzvy pouze pobídkou, aby chudší a neprivilegovaní měli ještě méně. To, co začíná jako vcelku rozumná ekologická rozvaha, vede k sociální polarizaci společnosti. A sociálně polarizovaná společnost má jen málo po-

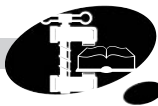
chopení pro ekologii a pro ohledy na přírodu a krajinu.

A jsou zde i další komplikace. První oběti konce růstu a hospodářského propadu se stává veřejný sektor. Zapomíná se, že kritika růstu začala v době, kdy si nikdo nedovedl představit, že na chod veřejného sektoru by se mohlo peněz nedostávat. Nejzanícenější kritikové růstu působili a dodnes působí právě v těch oblastech veřejného sektoru, které jsou při zastavení růstu osekávány mezi prvními a škrceny co nejvýrazněji. Hned další oběti zastavení růstu se stávají drobní podnikatelé a živnostníci. Tedy přesně ty vrstvy, jejichž existence by měla být páteří udržitelné ekonomiky. Nemají rezervy na to, aby mohli třeba jen střednědobě čelit poklesu poptávky ze strany těch, kdo byli o svůj díl koláče připraveni.

Nejvíce imunní jsou vůči zastavení růstu naopak velké firmy, nadnárodní korporace a silné obchodní řetězce. Mají dostatek nástrojů, aby problémy s poklesem kupní síly přesunuli na své dodavatele a subdodavatele, popřípadě na zákazníky. Právě zákazníci se při absenci růstu ocitají v pasti. Jak konstatují Anne a Marine Rambachovy, stagnace kupní síly tlačí na snižování cen. Ušetřit se musí na výrobcích a na prodávacích v supermarketu. Člověk v roli konzumenta potřebuje nakupovat lacino a stává se predátorem sama sebe v roli námezdního. Námezdní se musí chovat v roli konzumenta zcela bez slitování, musí požadovat co nejnižší ceny. Platí za nákupy méně, aby druhí, ale také on sám, mohli méně vydělávat. Postavení velkých firem a obchodních řetězců na trhu se přitom stává ještě dominantnější. Pro odpůrce růstu to je dosti mrzuté, neboť právě největší firmy jsou pro ně přímo symbolem neudržitelnosti ekonomiky rozpínající se nad jakoukoliv mez.

Absence růstu prostě nevede ve stávajících podmínkách ke spokojenějšímu, klidnějšímu a šťastnějšímu životu, ale pouze k rychlejšímu nárůstu zadlužení. Zadlužují se domácnosti, které investovaly například ve formě hypoték do své budoucnosti. Zadlužují se drobné a střední firmy, které si půjčily na provoz a jejichž výrobky a služby si stále méně lidí může dovolit nakupovat. A zadlužují se celé státy, pokud chtějí zajistit alespoň elementární fungování veřejného sektoru počínaje policií přes školství až po chod zdravotnictví a sociálních služeb. To zpětně vytváří tlak na privatizaci všech těchto služeb a zařízení, tedy na jejich přechod do režimu, který je motivován právě co nejrychlejším zvyšováním obrátu a zisku, co nejrychlejším růstem.

Postmoderna služebná i postmoderna karnevalová se jistě shodnou na zbožném přání jednoho z kritiků růstu Serge Latouche: „*Altruismus by měl převládnout nad egoismem, spolupráce nad bezmezným soupeřením, potěšení z volného času a étos hry nad posedlostí prací, společenský život nad neomezenou spotřebou, místní nad globálním, autonomie nad heteronomií, potěšení z pěkného díla nad výkonností zaměřenou na produkci, rozumnost nad racionálností, vztahy nad materiálními hodnotami.*“ Oba typy postmoderny by se ovšem měly shodnout též na tom, že absolutně nevědí, jak by bylo možno takové zázračné hodnotové reorientace dosáhnout. Jde totiž o stejné hodnoty, o kterých Ronald Inglehart v sedmdesátých letech minulého století konstatoval, že jsou nezadržitelné na postupu. Dnes se tedy dozvídáme, že jsou naopak v hluboké defenzivě a že by bylo žádoucí dát jim větší prostor. Zcela se přehlíží, že stále stejné volání po nemateriálních hodnotách se opakuje v radikálně změněné situaci. Výrazně narůstá počet sociálně vyloučených a mnoha potomkům těch, kdo v letech šedesátých a sedmdesátých vzesoupili do středních vrstev, hrozí deklasování. K tomu všemu dochází i přesto, že země Evropy zbohatly (měřeno



tempem ekonomického růstu) oproti létům sedmdesátých zhruba na dvojnásobek.

Odmítnutí organizované modernity
Postmoderna obecně přitáhla pozornost těch, kdo byli zklamáni velkými teoretickými systémy, které odrážely systémovou povahu společnosti, přestali věřit ve schopnost standardní politiky měnit věci a přitom se domnívali, že klasické sociální problémy byly v rozvinutých ekonomikách jednou provždy vyřešeny. Na pořadu dne je tedy rozvoj individuí, jejich autonomie a jejich představitosti. Je třeba rozbít vše, co tomu brání. Povšechné kladení postmoderny proti modernitě zastírá odlišnost cest, které při údajném překonávání modernity zvolila postmoderna služebná a postmoderna karnevalová.

Vývoj samotné moderní společnosti prošel přinejmenším dvěma značně odlišnými fázemi.

Omezeně liberální modernita, která vyplňovala podstatnou část 19. století, vidí společnost jako prostor pro realizaci starých středních vrstev, tedy především drobných podnikatelů a příslušníků svobodných profesí. V obou případech jde prakticky výhradně o bílé, relativně zámožné muže. Všichni ostatní členové společnosti mají větší či menší potíže domoci se svých práv. Organizovaná modernita má podobu výrazně odlišnou. Příslušníkům starých středních vrstev už svět nepatří, nevyvíjí se k jejich obrazu. Velké korporace ničí jejich ekonomickou samostatnost, organizovaná dělnická hnutí snižují jejich politickou váhu. Ústřední hodnota starých středních vrstev, jejich vyhraněný individualismus ztrácí svůj význam v soukolí velkých organizací. Sociální systém funguje svou vlastní logikou, která je odlišná od vůle těch, kdo se v 19. století domnívali, že právě oni a jejich jednání vytváří sociální realitu.

Od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století se v organizaci společnosti objevují výrazně nové prvky. To, co je označováno jako postfordismus, dezorganizovaná modernita či společnost sítí, přináší výrazný obrat v postavení individua a v chápání systému. Oba proudy postmoderny jakýkoliv systém radikálně kritizují, zatímco individualismus až nekriticky oslavují. I když jako celek vystupují proti modernitě, při bližším pohledu je zřejmé, že se shodují pouze v odmítnutí modernity organizované. Jejich postoj k poměrům

omezeně liberální modernity již zdaleka tak jednoznačný není. A samotné odsouzení modernity organizované je u nich motivováno velmi odlišně. Jejich odmítavé postoje v zásadě kopírují rozdíl mezi pravicovou a levicovou kritikou byrokracie. Zatímco pravice považuje byrokracii za bariéru, která znesnadňuje horním a dominantním vrstvám jejich podnikání, levice v ní spatřuje nástroj kontroly vrstev podřízených a ovládaných. Z tohoto rozdílu plynou zásadní odlišnosti v názoru na to, co by mělo byrokracii nahradit. Z hlediska vývoje celé společnosti jde o neméně zásadní odlišnosti ohledně toho, v co by měl zánik modernity vyústit.

Služebná postmoderna v zásadě utužuje kontrolní ambice modernity, činí tak však zcela jinými prostředky než skrze byrokratickou organizaci. Inspiruje se omezeně liberální modernitou s jejím kultem podnikavosti, inovativnosti a výkonu odměněného sociální distinkcí v očích vlastních i druhých. Kritika modernity je v tomto případě spíše jen kritikou její organizované fáze, která destabilizovala buržoazii a ubrala jí na sociálním postavení. Chce dovršit moderní sen o ničím nepodmíněném a neomezeném, zcela autonomním podnikatelském individuu. Nyní již není tolik činné v oblasti výroby, o to aktivnější je ve sféře materiálně odlehčeného a kulturně diferencovaného konzumu. Služebná postmoderna kritizuje zásadně jen modernitu, nikdy ne kapitalismus s jeho tržním principem a konzumní kulturou. Karnevalová postmoderna je vůči omezeně liberální modernitě stejně kritická jako vůči modernitě organizované. Zatímco omezeně liberální modernita ubírala nepřivilegovaným (ženám, chudým, minoritám) na důstojnosti, organizovaná modernita ubírá všem na různosti. Karnevalová postmoderna je proti systému, jemuž koneckonců nahrává postmoderna služebná. Zároveň však znemožňuje a diskredituje jakoukoliv alternativu k existujícím pořádkům. K tomu ji vede postmoderní přesvědčení, že nemůžeme aspirovat na nějakou sjednocující reprezentaci světa. Byla by prý nutně represivní. Proto se ani nemůžeme angažovat v nějakém širším projektu, maximálně v místním, tedy v rámci nějaké specifické interpretativní komunity.

Výsledkem je, že zatímco služebná postmoderna dokáže mobilizovat stále širší vrstvy, aby byly účastny na postmateriální kultuře, postmoderna karnevalová nedo-

káže účinně mobilizovat ke změně systému ani ty, kteří mají k jeho fungování nejvíce výhrad.

Jak konstatuje David Harvey, „*postmoderní filosofové nám říkají, abychom nejen akceptovali, ale přímo se vyžívali ve fragmentizaci a kakofonii hlasů, které se vyjadřují k dilematům moderního světa. Posedlí dekonstrukcí a delegitimující každou formu argumentu, na který narazí, mohou skončit jediné tím, že popřou platnost svých vlastních nároků, takže zmizí jakýkoliv základ pro rozumnou akci.*“

Jean Baudrillard pak opouští nejen projekt transformace společnosti, ale rezignuje dokonce i na úsilí o individuální přeměnu. Subjektivita je podle něho iluzí právě tak jako společnost. Vše je jen hra simulaker, které nahradily realitu a pohltily jakoukoliv možnost protestu. Také Foucault, Lyotard či Rorty rezignovali na systémovou změnu a omezují se na výzvy, aby se lidé snažili změnit svůj styl života. Ze zásady nových sociálních hnutí „mysli globálně, jednej lokálně“ je pro ně zajímavější ta druhá část.

Protesty v rámci karnevalové postmoderny namířené vůči dokonale organizovanému systému mívají podobu karnevalových představení, kde hrstka účastníků v euforii happeningu předvádí masky a kostýmy, sehrává žertovné scénky, ironizuje držitele moci, prostě provozuje cirkus. Zaujata těmito leckdy nápaditými, vzrušujícími, avšak absolutně neúčinnými protesty, karnevalová postmoderna si ani v nejmenším neuvědomuje, že svým odporem vůči jakékoliv organizovanosti jen přivolává návrat omezeně liberální modernity. Snad jen s tím rozdílem, že zbídačující nerovnost bude moci být napříště vydávána za obohacující různost.

Dekonstrukce jako změna prostředku v samoučel

Ústřední metodou postmoderní analýzy se stává operace zvaná dekonstrukce. Je to způsob čtení textu (přesněji: textů v nejširším slova smyslu), který má odhalit jeho základní předpoklady a upozornit na protiklady v něm obsažené. Cílem je ukázat, která perspektiva v textu převládá na úkor jiných, čímž je dán prostor pro formulaci perspektiv potlačených a marginalizovaných. Cílem dekonstrukce je zlomit moc autora vnucovat druhým své významy. Čtenář má svobodu zkombinovat si významy čteného po svém. Výsledkem však nemůže být převládnutí kterékoliv z dosud

potlačovaných interpretací. Žádná z nich nemůže být rehabilitována v míře, která by ji učinila směřodatnou. Je zde riziko, že by si mohla nárokovat konečnou pravdu. Jak konstatuje George Ritzer, „*dekonstrukcionismus je výrazem strachu postmodernistů z toho, že by kterákoliv perspektiva mohla získat hegemonii*“. Proto musí být i každý další kandidát na pravdivost podroben stejně přísné dekonstrukci. Výsledkem jsou interpretace interpretací, stále další texty, které je nutno číst a radikálně, bez milosti dekonstruovat. Takový postup je zcela logickým důsledkem hlubokého přesvědčení postmodernistů, že za jakýmkoliv hledáním pravdy se vždy ukrývá snaha kontrolovat ve jménu nalezené pravdy druhé lidi. Jedině důsledný dekonstruktivismus nám spolehlivě zabrání k jakési pravdě se třeba jen nesměle a po krůčcích přibližovat.

Tento postoj má řadu nepříjemných důsledků. Funguje na principu silně připomínajícím letadlovou hru. Jen první účastníci mají šanci dekonstruovat velké a klasické texty. Této šance bohatě využil Jacques Derrida a jeho kolegové. Všichni ostatní mají co do činění se stále vyššími a vyššími horami textů, s nekonečnými výklady výkladů, které je třeba dekonstruovat, aby ti po nás mohli pak stejně pilně dekonstruovat naše vlastní dekonstrukce. Jinak by totiž hrozilo, že řetěz se v určitém bodě přetrhne a poslední verze, jež nestačily být včas dekonstruovány, si budou nárokovat konečnou platnost.

Další nepříjemnost spočívá v tom, že nekonečná (a geometrickou řadou rostoucí) mnohost interpretací nedává už nikomu šanci být informovanější než kdokoliv druhý. Přímou před sebou máme Simmelovu tragédii kultury, tedy kultury, která se rozrůstá takovým tempem, že každá další generace má možnost obsáhnout z ní stále menší a menší část, takže se fakticky stáváme stále nekulturnější.

A konečně je zde problém zcela praktický, na který narazil již Karl Mannheim. Jakmile se všechno teoretické vědění navzájem důkladně zpochybní a znevěrohodní, otevírá se doširoka prostor pro praktiky, které žádné zvláštní vědění k ničemu nepotřebují a zcela pragmaticky se chopí moci. Promyšlením žádné teoretické perspektivy se přitom nezdržují.

(úryvek ze 7. kapitoly chystané knihy Jana Kellera Posvěcení bezdomovců, která letos vyjde v nakladatelství SLON)

ZKÁZA TITANIKU



HANS MAGNUS ENZENSBERGER: ZKÁZA TITANIKU

Zpěv sedmý

Pokračujeme v naší prohlídce, nyní vcházíme do palmového sálu, který je vhodný pro menší plesy. Tyto skvostné malby na stěnách jsou vytvořeny přímo pro *Titanik* jedním známým malířem salonů, v orientálním stylu.

Dinner First Class
14. April 1912
Caviar Beluga
Hors d'œuvres variés
Turtle Soup

Křídlové dveře, jež vidíte zde, vedou do tureckých lázní, pozor schod, kde jsou vám pod lékařským dohledem kdykoli k dispozici léčivé masáže a vodní kúra, všimněte si prosím těch sloupů z červeného carrarského mramoru.

Consommé Tapioca
Lobster American Style
Baked Salmon with Horseradish Sauce
Curried Chicken
Almond Rice Tropical Fruit

Obě bronzové nymfy u vchodu do velkého foyer jsou vytvořeny v klasickém renesančním stylu. Jedna nymfa znázorňuje mír, druhá pokrok. A teď nás prosím, dámy a pánové, následujte k večeři.

Zpěv osmý

Slaná voda v tenisové hale! Jistě, to je nemilé, ale mokré nohy ještě zdaleka neznamenají konec světa. Lidé se vždycky příliš brzo těší na zánik, jako sebevrazi, kteří hledají alibi, a přitom postupně ztrácejí přehled a nervy. Kdo by se chtěl utopit, a ke všemu ještě při dvou pod nulou? Že soudnost pasažérů v okamžiku nebezpečí není zrovna taková, jak by bylo zapotřebí, nojo! Koneckonců, sedím tu taky, třesu se zimou, na tomhle prokletém parníku, byť ve First Class, a popíjím archivní portské, jistěže památeční.

Ale představme si, že by se *Titanic* skutečně potopil, což já osobně pokládám za vyloučené – jsem inženýr, a moje fantazie na to není dostatečně rozvinuta – no a? Co z toho plyne? Viděno čistě statisticky, v každém okamžiku je pár desítek lodí v nouzi, a neštěkne po nich ani pes, protože se jmenují *Rosalinda II* nebo *Nadějná vyhlídka*, ne *Titanic*!

Obráceně: Pomysleme na ty tisíce lodí ve všech mořích, které – i když *my* se utopíme – doplují do určených přístavů včas a v pořádku.

Každá inovace v podstatě vychází z nějaké katastrofy: Nové nástroje, teorie a pocity – říká se tomu evoluce. Proto tvrdím: Kdybychom si prostě představili, v žertu, že by se všechny lodí potopily během jednoho dne, museli bychom zkrátka vynalézt něco jiného: enormní nebeské plachtence, cvičené kytovce, ocelové mraky. Nebo žít stacionárně. Stromy to tak dělají už dlouho, očividně s úspěchem. A pokud by nás nenapadlo nic – zcela odlišné formy života konečně také vymřely, mám na mysli, k našemu štěstí. Kde bychom byli dneska, kdyby všichni ti létající a lezoucí praještěři v určité chvíli nenarazili na nějaké problémy, na které jejich mozky prostě nestačily. Tak vidíte.

Z toho vyvozují, že nemá smysl posuzovat každý jednotlivý případ – který se zrovna náhodou týká i nás, například vlastní smrt – z příliš zúženého úhlu pohledu. Čímž vám neříkám, jako piják portského a inženýr, samozřejmě nic nového, a proto zmizím pod hladinou.

(Z němčiny přeložil Pavel Novotný)



ladislav selepko: veverky v parku hu /8

4. Hračkářství (Valův scénář I)

Scéna první. Postava pojmenovaná Petr sedí v rohu kavárny na Fonthill Road v severním Londýně a skřípe zubama. Graf rychlosti stahování souborů na Azureu stabilně ukazuje méně než pozůstatky římského opevnění poblíž Barbicanu. Petrova obětní nádoba přetéká. Bere laptop oběma rukama a mrští jím o podlahu takovým způsobem, že z něj rozevřené půlky udělají stříšku. S co největší chutí na ni snožmo naskočí a v dopadu ji prudce přišlápne. Na rozplácly notebook ještě několikrát dupne, asi jako když Mersault po krátké pauze vpálil do Araba další čtyři rány.

V Petrově případě šlo jen o předejdu. Teprve teď v něm z bolesti nad novou ztrátou propuká nekontrolovaná agrese. Běžně zamlklý, avšak se zlověstným výrazem po ulicích chodící člověk strhává škrabošku dobrých mravů a stává se bez přetvářky rozhněvaným mstitelem. Bere kavárenský stolek za nohu a tříská jím o podlahu, ať je hranatý, nebo kulatý. Když se vybijí, zjistí, že mu to bylo málo, a rozšiřuje akční prostor. Mlátí stolkem do sousedního, až odletují kusy talířů s jídlem, které si nemůže dovolit. Hosté, jejichž příjem také nemá, bezhlavě utíkají. Nikdo jej v první chvíli nezadrží, jak jsou překvapeni.

Povzbuzen vývojem se vrhá na další stoly. Pokračuje skleněnou vitrinou se zákusky, skleněným pultem na dorty, přístroje a sklenice. Předměty se tříští a řinčí do křiku zákazníků. Mstí se jim za to, že nemá rodinu, že nikdo netočí filmy podle jeho scénářů, že je v kavárně blbý signál a že to celkově nikam nevede. Jsou to oni na druhé straně, necitliví vůči existenciální hrůze, nepoznamenání, spokojeně rozvalení v žrádle, na něž mají po debilní, ale dobře placené práci nárok. Úředníci! A pokud debilní není, má jim za zlé, že si za to, co dělají pro radost, nechávají platit. *(Tuhle pasáž si zvlášť vychutnávám, když se dopředu dozadu divoce houpu na židli za psacím stolem.)* Několik těl leží na podlaze v krvi. Petr o ně zabrkává, zamotává se mezi jejich nohy a sukně, na což doplácí i styl, jenž v závěru není tak pohledný a elegantní jako v úvodu. Trvá několik minut, než mu definitivně dojdou síly.

Postava Iva se na Petrovo počínání dívá skrz výlohu z ulice. Její pohled je nezaujatý a strážlivý, téměř nehybný. Není poznat, co si o něm nebo o škodách, které napáchal, myslí. Zda vnímá to, na co se dívá, nebo vzpomíná na někoho jiného. Zda se náhodou nezasnila ve směru dění v kavárně, kde se Petr naposledy vrhl se stolkem proti výloze, prolétl nad plastikovými židlemi na terase a přistál v náruči připravené *Metropolitan Police*, pověstné svým klidem a porozuměním.

Scéna druhá. Petr kráčí vyrovnaným krokem k okraji křídového útesu ve výšce šedesáti metrů nad mořskou hladinou. Vidina stříbrně šedavé pláň, na jejímž vlnění se v odstínech hnědé, modré a žluté tříští paprsky odpoledního slunce, je při tahuje. Za zády vnímá tlak, jemuž nelze vzdorovat. Zpovzdálí Petrovo počínání sleduje Iva, její výraz i postoj vyjadřují nezaujatost. Nelze poznat, na co či na koho myslí, zda se náhodou nezasnila ve směru Petrova pohybu, kterým je v tuto chvíli krok za okraj útesu. Postava mizí ze záběru. Nekřičí. Tušíme, že její pád je vyrovnaný a strážlivý, téměř nehybný. Vpravo na horizontu moře, ve vzdálenosti mezi dvaceti pěti až třiceti kilometry od útesu lze při velkém namáhání zraku rozpoznat tankery a jednu až dvě zaoceánské lodě. Při ještě větším úsilí je možné vypořadovat, jak tenké černé objekty vůči sobě neznatelně mění pozice. V záběru velkého celku

švenkuje kamera k pevnině, na níž Iva, zmenšená vzdáleností, kráčí směrem od útesu. Z pohledu na její chůzi a držení těla není možné usoudit, co si o Petrově počínání myslí, zda si vůbec něco myslí, zda jen se nezasnila v protisměru jeho *atd.* Připomíná přízrak.

Scéna třetí. Petr by chtěl na Ivu přestat myslet, ale opakovaně zjišťuje, že na ni přestat myslet nechce, neboť myšlenka na ni se mu pojí s blaženým světlem. Jedná se víc o pocit než o vizualizovanou lidskou bytost, i když mu v hlavě zní její jméno, blýskají se rozmanité tváře a svítí oči. Zahledne ruce, poprsí, kus pánve. Přestože se nechce světla vzdát, stává se mu, že se proměňuje v někoho, za koho by se rád nepovažoval. Stojí v pokoji se zdviženým pyjem bokem k lampě a ocitá se ve stínovém divadle na zdi. Tam si uvědomuje, že Ivě nerozumí, že jí může dát málo, nebo nic z toho, co ona potřebuje. Přesto se nevzdává. Věří, že jednou ji rozlouskne. Dosažení tohoto cíle je mu smyslem a životní motivací. Už ho nezajímá Londýn s nelidskou architekturou. Všechno úsilí zaměřuje na poznání Ivy a prozkoumání jejího duševního světa. Rozepisuje básnickou skladbu „Staveniště“, do níž vkládá odkazy na jejich rodící se vztah. Po chvíli mu to přijde nedostatečné, sedá si se zkříženými nohama na postel a pouští se do románu, v němž Ivu a sebe odhalí. Zamaskuje ji jako Lu a sebe schová za jméno Val, aby je nikdo nepoznal. Tak bude moci napsat o čemkoliv. Titul vymyslí později. *(Val se tetelí radostí, jak to vymyslel, a pokračuje ve sprádání scény.)*

Teď si Petr představuje, že před ním Iva sedí svlečená a zkřížené nohy jí zakrývají klín. Vidí ji jako ženu vyřešenou obilnými tvary, přetékající smyslností. Není přímo modelkou. Na břiše se jí shrnují faldy, ruce má silnější. Plným nadržím nechýbí tvar, ačkoliv má pocit, že vyčuhují do stran. Představuje si směs vanilkového cukru, skořice, kokosu a kakaového prášku v rumové lázni. Je rád, že před ním sedí, ale potřebuje se dotknout i její kůže. Začíná dlaní na koleni, posunuje ji po stehně vzhůru, než na prstech ucítí horlost. Zajímá ho, jaká je uvnitř. Vybere dva tři prsty a opatrně je vsune mezi citlivou tkáň. Necítí odpor; pouze jako by se kolem nich svíralo něco kluzkého a vta-hovalo je to do sebe. Naklání prsty do stran, dělá si prostor v promáčeném spacáku. Zaujme jej složitý výstupek neda-leko Ústí, jehož hranici nedokáže určit. Možná nový typ kohoutku, nebo hřebínku, říká si. Zkusmo se ho dotýká. Působí jinak než okolní svět. Není tolik vlhký a poddajný. Vzduchuje, a dokonce je mu i trochu protivný. Nezamlouvá se mu. Se slabým drhnutím sune prsty přes tmavé chloupky na povalu a nechává za sebou slimáčí stopu. Postupuje po kůži směrem vzhůru. Kolem pupíku je svět lepší. Kamera v leteckém záběru odhaluje vrstvené hory a doly, přerývané rovnoběžnými stezkami. Diváci ho vyzývají ke hře na schovávanou. Bude si muset vybrat, pod kterým převisem se na noc uvelebí.

(Druhý den ráno to Vala přestává bavit. Nechce popisovat, jak Petr krouživě stoupá na Boreč a zastavuje se na oblém vrcholku, kde si tahem pohrává s kroužkem od plechovky fazol, než jej zamáčkne a s víčkem vylomí; jak potom jazykem otírá rajčatovou šťávu vystříklou na papírový přebal konzervy, nadzvedává ji a na dně hledá datum výroby; když přezkoumá její trvanlivost, pomalu a nezadržitelně vyklápí pečené fazole na obrácený poklop esusu. Rovná je od sebe, aby mezi ně mohl vlézt se zeleninou a cibulí, položit si je na lihový vařič a dávat při tom pozor, zda ne-

kloužou z kovových držáků. Už se vidí, jak si na nich konečně pochutnává, a snaží se do jídla zasunout vidličku. Jelikož se nemůže trenfit, pomáhá si lžící. Val by mohl dál lžít, jak Petr fazole pohlcuje, aby unikl před hladem, ale jak také myslí na to, že se bude muset vydat na cestu a probít se, neví kam. Přesto se s rostoucí chutí utápí v jídle, jež se ho zmocňuje, a odmítá myšlenku, že když bude jíst dál, zůstane scénář nedodělaný – nic nebude od-dalovat. Pro jednou se vydá tam, kde praskají skály a pepř chrlí sopky, kde se z esusu do sklenice přelévají kalorické hladiny, když se dal vesmír do pohybu. Kamera ve zpomaleném záběru sleduje barevnou vlnu, již v něm slast zvedla od nohou k vrcholku hlavy.)

Scéna čtvrtá. Jsem na konci samého konce, myslí si Petr za psacím stolem. Proč přichází další minuta? Knihy, filmy, ulice, kavárny, galerie, turisté. Bylo jich dost, nebo málo? Nikdo nepíše mně, nikomu nepišu já. Jsou daleko, jinde. Stačilo by trochu se pohnout a něco povolit; otevřít obzor s alejemi, tůněmi, živými ploty a zahradami. Seděli bychom v nich s Ivou nazí. Celé dny bychom se natahovali pro jídlo prostřené na dřevěných stolech. Víím, že s ní bych mohl jíst věčnost, kdyby chtěla. Nájem bychom neplatili. Zahradka by nám patřila. A pokud ne, nikdo by po nás nic nechtěl. Napíšu jí o tom.

Milá Ivo, víím, nebo nevím, nicméně se domnívám, že moje dopisy nečeš. Nedi-vím se, neboť sám nevím, co bych odpovídal. Svěřuji se ti. Proč se nesvěřuješ ty mně? Dej mi poznat kus svého sebe. Není už co poznávat? Nejspíš to tak bude. Mně se lidé nemohou svěřovat, jsem přeplněný sám sebou. Čtu je z domů, které postavili, v nichž přebývají. Mám co dělat, abych se zvládl, a popravdě řečeno: nezvládm se. Také ti nemám co napsat, ale chtěl bych žít ve slasti, která z tebe prýští. Nemám ji nikdy dost. Jsi cesta, kterou jdu, již překonávám konec samého konce. Ve tvé náruči nejsem ztracený. Hledám ji. Jsem v ní, držíš mě pevně ve světle, bez nějž nemohu existovat. Uááááá! Uááááá!

Petr se zamýšlí nad tím, co napsal. Něco se mu nezdá. Strídavě hledí na papír a na barevnou rytinu Londýna před Velkým požárem. Hladina Temže je přeplněná loděmi a bárkami, London Bridge je obsypaný několikapatrovými, křivě balancujícími domy. Řeč obrazů Petra opouští a protago-nista se v návalu bezradnosti hroutí na stůl. *(Val sedí nehybně na židli a několik minut civí do zdi před sebe. Potom sebou cukne a propukne v horečnatý pohyb. Aby se vysvobodil zpoza stolu, musí převrhnout židli, vymotat se z deky, ztratit rovnováhu, málem pokácet lampu, zakopnout o šňůru. Když to všechno dokáže, vyhledá v zásuvce platební kartu. Rozhoduje se, že si koupí jízdenku do mrtvého města, kde se chce vrhnout Lu do náruče. Plán se mu líbí. Sedá si ke stolu, aby jej dopsal.)*

Scénu uzavírá záběr z okna pokoje. Zelené, mladé listy se znatelně odbarvují a zmenšují, stahují se do sebe, až úplně mizí v pupenech a nakonec v samotných větvích. Po chvíli jsou stromy holé. Cloumá jimi vítr, bičuje je dešť, a okamžik či dva se na nich dokonce udělá vrstva sněhu. Potom přicouvají sběrače listů a vy-klopí svůj obsah na trávník pod stromy. Prašně hnědé, šedobéžové a rezavě zmoklé listy se vydávají tanečním krokem vzhůru, přísávají se řapíky k větvím, a nichž za sotva znatelného vyzhlování červenejí, oranžovějí a žloutnou. Zahušťují koruny, až v nich přestává být k hnutí a všechny se ustálí na svěže syté zelené. Část z nich z plného rozvinutí ustoupí, část se zmenší a záběr se v tu chvíli vrací do pokoje, v němž poznáváme Petra ve stejné situaci jako za rok, pouze na pohled mladšího.

Scéna pátá. O rok mladší Petr přijíždí inko-gnito do mrtvého města. Chce Ivu překva-pit. Udělá to tak, že zavolá na kočky za plechovým plotem. Otevřít mu přichází Pé, kterého ze srdce nesnáší nejen proto, že s Ivou souložil, když on po ní marně toužil, ale hlavně proto, že mu je odporný. Před jeho obrazem se však zmenšuje, chuf žertovat jej opouští. Jako by mu přišel ote-vřít sám Satan, jehož v něm poznává. Málo jej uklidnila Ivina slova, která počínání Pé v dopise označila za masturbaci na žen-ském těle. Petr se cítí méněcenný.

„Jen ať mě vystřeluje jako raketa do ves-míru, víím přece, že mě nevzrušuje,“ snaží se oklamat svou touhu.

Kvůli Pé k ní má zábrany ještě větší. Chtěl by se jí oddat, ale nemůže za ní ani jít, neboť postrádá klíčový impuls. Našteluje se tedy do její blízkosti a čeká, až přijde sama. Ví, že riskuje, že takhle mezi nimi nemusí už k ničemu dojít.

Scéna šestá. Z ptačí perpektivy sledujeme předvánoční trhy na náměstí zaparkova-ného města, kde se odděleně, aniž by o sobě věděly, procházejí postavy Ivy a Petra. Protagonista je ve srovnání s před-chozí scénou o půl roku starší, zarostlejší a sešlejší. Iva jej potkává ve chvíli, kdy se on rychle opíjí u stánku s punčem. Je uza-vřený a nemíni rozvíjet konverzaci. Později si uvědomí, že něco zahlédl v jejích očích. Směsici touhy a lítosti? Vzpomíná, jak se jí mění tvář, řetězec osob, s nimiž se v ní se-tkává. Když jej Iva pozdraví, neví, co by od-pověděl. Dívá se do země, před sebe i vzhůru na proměnlivé tvary zvířat na ob-loze. Zkouší si některý z nich stáhnout a nechat si od něj napovědět. Chce odejít. Otáčí se, odchází, ale Iva na něj volá, aby neodcházel. Petr se otáčí a vrací se zpátky. Prohlíží si zblízka Ivinu tvář. Vidí strach; podlý, zvířecí, hnusný, odporný. Nejraději by ji uskrtil, kdyby nemyslel na to, že jsou na veřejném místě. Nemůže zapomenout na to, že jej nemiluje, a nedokáže si vy-světlit, proč s ním tuto chvíli tráví. Je pře-svědčen, že ona ví víc než on a že s ním pro své uspokojení hraje nečistou hru, kterou nemůže prohlédnout, neboť jí pokaždé dává svou důvěru, čehož ona hned zneužívá. Petr se rozhoduje, že se nechá zneužívat. (Kamera v obludně velkém detailu zabírá Petrův odhodlaný nos s ústy.) Nej-větší strach má z toho, že když ji uskrtil, bude muset roky někde v černé díře ona-novat. *(Val se při posledních slovech oklepává z husí kůže.)*

Scéna sedmá. Zpátky v Londýně sleduje ka-mera z jeřábu Petra ve V&A Museum v South Kensingtonu, jak se vzrušeně hádá s exponáty: řemeslnými výrobky, látkami, kovem, sklem, slonovinou, sádrou, odlitky, sloupy, klenbami, náhrobky a dřevěným vyřezávaným oltářem z Francie. Když skočí na sochu Bohorodičky, zavolá ochranka strážníky *Metropolitan Police*, kteří si vý-tržníka s klidem a porozuměním přebírají.

Scéna osmá. Na soukromé klinice dušev-ního zdraví je Petr spokojený. Má pokoj pro sebe, nikdo jej neruší. NHS to za něj za-platí. Neví, že mu hrozí převezení do ne-náviděného mrtvého města. Lékaři váhají, neboť testy odhalily patologickou reakci na rodnou zemi a její obyvatele. Obávají se zhoršení psychického stavu. Každý den na-píše Petr desetistránkový dopis Ivě. V ana-lýze jejich vztahu zabíhá do nejmenších podrobností, dobírá se nových pravd a ne-nechá volně plandat jedinou citovou linku. Iva dopisy neče a rovnou je předává Ing. Jurovi Fugarovi z Ústavu pro episto-lární literaturu, jenž z nich sestavuje román.

Pokračování příště

stanislav vávra: žíznivě modré olivy

Pozoruje z okna život nádraží, jeho hluk, projíždějící vlaky i lidi, hemžící se tam dole jako podivní brouci, nevnímá. Vidí jen lesk kamínků rozhozených před ním na okenním parapetu. Kde se tu vzaly? Prý je nasbíral a každý ten kamínek je rok života a místa kde žil. Necitlivou rukou se kamínků dotýká a snaží se vyvolat vzpomínku, i když neví proč. Někdy mívá v očích slzu pomalu kanoucí krokem oslíka, za touhou plamínků. Kdy žil a proč trpěl? Jen proto, aby tvář, co ještě včera kvetla, se náhle nechápavou hrou stala vráscitou?

Bylo to na jaře a bylo časně k ránu, když do života vešel, aniž by tušil, že v týž den a v tu hodinu se jiný muž v tom domě na půdním trámu právě věšel.

Bylo jaro a všichni říkali, že bezy kvetou k zešílení a cesty, zdálo se, že půjdou roviny. Jen viselec to všechno kazil. Měl v srdci nůž. Proč? Že do hrudi by sám si ho vrazil? Pak na půdě ležel přikrytý novinami a čekal, až pro něho přijde funebrák. Nikoho neměl, a tak hodil se jen na spálení. Zvědavci říkali: takový to býval rváč a drak a teď je z něj jen lidský vrak. A pořád bylo jaro, v kostele kněz požehnal ho křížem, dostal jméno i první políbení, i zapsání do matriky a pak první cesta domů. Odbyly se křtiny stejně jako pohřeb, lhostejný byl mu v cizím srdci nůž. Přes řasy vnímal jen denní světlo a nevěděl, že i jemu se již kdesi poslední hřeb chystá.

Léto skončilo dřív než jiné roky, přilétli havrani pyšníci se cylindry a za nimi hned kouřem šedý sníh. Vyhasla pec v Čuprově cihelně na Proseku, dívkám v očích vyhasl lesk a na skřini s kanárkem zachvěla se klec, a kde se tu vzali ti varani? Zvědavě vyhlédl oknem ven, nespátril šedý blesk a opakovaně se mu zdál stejně matný sen. Rád se smál, taky se mu líbilo klouzat bosý po stráni, když tráva byla mokrá po dešti, večer vyhlížel červánky a potmě vkrádal se mu do duše stesk. Někdy se stalo, že spustil i moldánky.

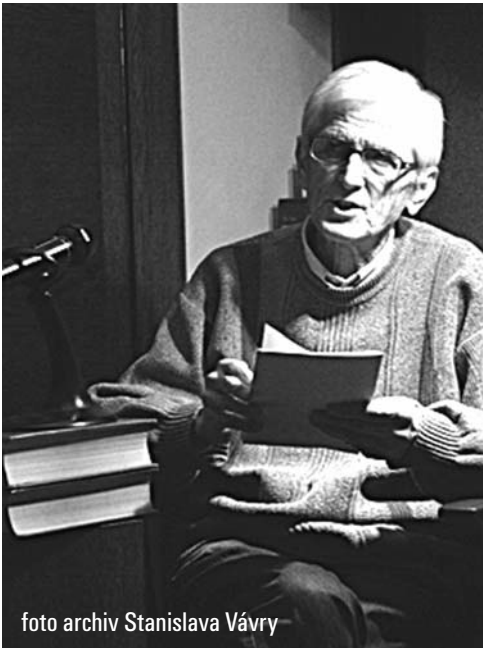


foto archiv Stanislava Vávry

Stanislav Vávra (nar. 1933) byl v 50. letech členem surrealistické skupiny Libeňští psychici (s Jiřím Šmorancem, Vladimírem Vávrou a Zdeňkem Buřilem). Patřil do Hrabalova okruhu oficiálně nepublikujících autorů, s Hrabalem i Vladimírem Boudníkem byl tehdy v častých přátelských kontaktech. Podílel se na jednom z Boudníkových manifestů explosionismu a také na jeho pouličních akcích. Na sklonku 60. let připravoval k vydání básnickou sbírku *Pijící květy* v nakladatelství Mladá fronta (redaktorem byl Ivan Diviš), sbírka však nemohla vyjít. V roce 1992 vyšla kniha Vávrových starších textů *Snovidění*. Následovaly vzpomínkové knihy *Perpetuum mobile*, *Zviřený prach* a *Mlčenlivá věž*. Nedávno mu vyšla básnická sbírka *Vzkazy na účtence*.

Pak se přihodila ta věc, že někdo mu plivl do tváře. Kalamář se rozlil po dlani, a i když byl zraněný a jeho srdce drcené erupcemi a tlakem zlosti, nekulhal a jen se ptal, kdo lhal a proč?

Příští rok pak začal dřív. Sníh taval se jak sklo, umíráčkem zvonilo klekání a růže zalévané krví psů kvetly do hněda. Psů, jichž zmýleno teplem vyrojilo se víc než jiná jara. V ledovém větru jim vlály hrůzy, plesk a plesk kapalo víno do hrdel mezi kaluže chrchlů nemocných smutkem a touhou po lásce. I tak se chtěl pořád smát a život měl rád, až náhle to přišlo jako blesk, to přestal si hrát a taky už nechtělo se mu smát.

Roky přicházejí tak, jako přicházely, s létem a zimou na hodinovém kyvadle střídali se havrani a varani. Cihelna dávno již není, není ani pec, a v očích zdá se, že se usazuje stesk a s kanárkem zmizela i klec.

Temně modrá se noc nohama drásaná, když čelem dotýká se zdi, na které nikdy nezasychá krev. Slepýma očima počítá dny a do plotů všívá pohlednice a sní, že půjde stopou cínového vojáků za dívkou z pouti, o níž chce se mu zdát a v duchu si šeptat, jak asi chutná moc.

Neví, proč za myšlenkou se musí potácet temně modrou nocí, krutými znaky popsanou a marně hledat, chutnat slzy, výkaly střev a po provaze se až na dno spustit. Počítá takty melodie, co prázdný rukáv mu za oknem hraje, vlasy nechává si deštěm provonět a dnes naposled si říká, tak chutná moc.

Klopotal po čáře horizontu, z kapes troustil vteřiny a hodiny, pak pečlivě je sbíral a skládal do vzorů, z nichž z výše deset tisíc metrů dala se vyčíst podoba dívky, jejíhož řádra se nežádán dotkl v metru náhodou a snad i proto, že nečitelným pohledem zvala ho k založení požáru. Ke schůzce s jejími přeschlými rty, jež nabídla mu neviděna a mizející mezi kornouty zmrzlin a hravými knoflíky i tan- čícími slovy kadeřníka. Co však dál, když všechny cesty nevedou nikam, když horizont se rozmžňuje a zůstává jen ušmoulané plátno biografu. Dál klopýtat se nedá a po tomhle dláždění již vůbec ne. Osvícen, rozhodl se zastavit a čekat a poslouchat sykot rozkmitaných jazyků a polykat modré olivy.

Život je prý příběh. Je?

Ale není!

Příběhy si vymýšlíme, a život?

Ten se jen pokoušíme do myšlenek vtěsnat.

Každý den a každou hodinu či minutu, je život ovlivňován tisícem náhod, z nichž však zaznamenal sotva jedinou. Pozoroval topící se rodinu, u dna řeky pak z barev jejich svetrů dala se stále ještě vyčíst podoba dívky, která svou vůni odkázala větru, a bylo to: náhodou.

Vzala ho za ruku a vedla rozsypaným žárem k chvějivé blůzce. I když byla cesta přelidněná, uměla z trhlín přečíst příští pohyb kliky i dotěrného lýtka. Co dál...?

Když myšlenkou a rozpaky zmítán, den v nicotách ho minul.

Viděl obraz, v němž tanečnice vířila v kruhu a při tom v něžném skoku komusi vyrazila zub. Později se mu doneslo, že to všechno byl jen podraz. Tanečnice, i obraz. I zuby, co čněly draku z huby, drak byl mlok a zuby patřily jeho soku. I z tanečnice zůstala jen uschlá slunečnice. Také křečovitě pokroucená ruka a nůž, komu ještě stála za vraždu? Pak uviděl ten obraz v knize, i tam tanečnice vířila v bílé říze a lehce vznášela se v piruetě. Z očí kanuly mu slzy a leptán hnál se za vidinou, aby v orgasmu se svíjel na podlaze. Saze setřely mu vědomí, a tak všechno skončilo se brzy, neboť kniha se náhle zavřela a jen vítr vířil prach. Z tanečnice stala se mlčenlivá vražednice, jejímž hedvábným rukám stál každý den za vraždu.

Dál střídala se roční období, chvílemi i vítr, co vál po stráních, roznášel sníh, taky smutné myšlenky i bolestný smích. V ústech rostlo mu podhoubí, které nevědomky po svých cestách ztrácel, a svět kolem tál. Šel blátem a stařeny obcházel a nedotčeným pannám spílal. Pod stínem nevládného podnebí snídal svůj přesolený sen, v němž se musel náказы z kapénky bát, a vidět, jak zaniká den, musel prchat závějí a dusit se strachem prachu a dívat se tam, kde konec bludiště se být zdál. Byl to jen klam. Podveden hebkou dlaní, právě když líbat ji chtěl, sklonil tiše hlavu a večerním vánkem smířen, čekal na popravu. Tak jako mnohokrát, kdy střídala se období a svět tál, kdy se již opravdu zdál být konec bludiště, večerní vánek ho zase do propasti svál.

Zase však vysvitlo slunce a zdálo se, že jehly budou kvést, že nebude mrzutých, ani rozladěných houslí, že kámen se bude sypat a voda dřímat v krystalech. Vítr odpaří nit i mohérové šaty tanečnic, z věží bude vidět na dno moří a za úplňku bude hořet mech. Že nasbírá plnou náruč koukolu, ten co již jednou prodal. Zas bude mít svůj peníz, taky platnou přetištěnou známku a z dlaně bude perly pít, nebude klít, bude jen snít. Zas vysvitlo slunce a zdálo se, že jehly budou kvést. Jak jen se mohl tak splést.

Darem dostal pero i nové boty, aby mohl chodit, a na půdě kdesi rezavěla skoba. Díval se do úst smutků, v nichž se musel brodit, i na té skobě se stále ještě chvěla zloba. Držel čísi ruku, chtěl drobnokresbou ji zdobit vodou, co jako jed ze skoby kapala. Pak v dlani svíral hmyz, chtěl snad v dlani rodit? Bez barev byla ta doba. Hlava mu zemdlela představou, že s viselcem se bude soudit a tak se stalo, že viseli tam oba.

Na hladině řeky rozkvetlá pěna milostně obtékala růži i dívčí hladila kůži a flauta fligránskou črtu splétala. A všude samí muži a dívky, co polibky jim dluží. Většina z nich však byla němá, přesto se chtěl s nimi sblížit a první lásku prožít. Bavlnkou těm slepým ptákům šít, bavlnkou, co pod jazyk si vlétala dívka v bláhové touze pít mnohokrát příběh, jež spolu měli hrát a jako motýli před zrcadlem kroužit. Kde jsi zůstala?

Řekli mu – jdi a neptej se. Šel, nohy svírala křeč, dotýkal se drátů a pružin, stíhal svůj strach. Často ztrácel dech, až neznámý muž mu setřel z tváře prach. Dodával si odvahy, říkal si, že se nesmí bát, posměšky vil do věnců a cestu si dláždil ohýnky. Křičeli za ním – jdi, zůstal stát. Měl žízeň, pil a v srdci drtil vzpomínky. Potom si řekl, nechci se ptát. Proč za plotem vykvetl mák, proč náhle hrozí mu večnost, proč dívka pod lampou stojí, proč světlem proleť pták, proč je vděčný, proč v očích má děs, proč něčeho jiného se teď zas bojí.

Bojí se myšlenek. Přemýšlí, v jistotě, že jeho myšlenky jsou souvislé a soustředěné. Znepokojuje ho však, že do jeho myšlenek neustále přicházejí a nečekaně (z podvědomí) myšlenky jiné, nesouvislá torza (myšlenkové smetí), která narušují proud jeho myšlenek. Neví ještě, jaká je jejich příčina. Ještě neví, že jeho vědomí neumí myslet v příběhu, a také neví, že důsledek a důležitost toho, co mu toto smetí chce sdělit, se tak jako náhoda může projevit až někdy později. Nechá ho minout, anebo si ho neuvědomí vůbec. Pocítí ho jen jako jistý rušivý okamžik. Toto smetí však může ovlivnit jeho konání možná, v daném okamžiku, anebo až někdy v budoucnu. Co věděl o budoucnosti? Co od ní chce a chtěl?

Chtěl

Modř nebes v rukách prosévát

Poslouchat zkazky kvičal

Zpaměti modelovat tvář

Již zahlédl jednou ve chvatu

Když loňský si četl kalendář

Chtěl

Vidět jizvu v kalamári

V zrcadle slézového květu

Jak chvěje se a hojí

Hýčkan jazykem vřešťana

Jak rodí plyšové zvířátko

Mezi včelími roji

Chtěl dotýkat se mušky v jantaru

A jít za její konturou

A milovat střevíc

Co světélkující dívka povila

V teplé polární noci

To chtěl – nic víc

Musel však žít v hlubině po velmi dlouhý čas. Sčítat vřídky v trudovitém obličejí, taky přebírat se v rosolu a hledat důvod k životu. Nalezl však jen zakrnělý vlas a zem s podivnými obličejí a pak dostal buzolu, která ho vedla do šrotu. Vyčerpán představou, že je listem hrachoru, namaloval obraz stromořadí.

Pak potkal se s hrdinou. V klopě měl vetknutou violu, hrál na ni hymnu k procesí. Vizáz měl moudrou a moudrá polykal slova. Byl jako sova, pečlivě hlídal počasí. Proč by mu záviděl. Sám byl hrdinou. Je větrný mlýn, točí se tam, kam vítr se točí, jedno je jak a s kým. Jen nemít ty problémy s močí. Kymácel se tam i sem a sotva sám sebe poznával, když ukusoval zpráchnivělou zem, když samé trhaný potkával. Snad měl se sám trhanem stát a učit se vyhybat jedu, který přes slova láme se z těl hustotou podobný medu. A noví trhani se rodí, ti staří kamsi mizí, snad loví z krku kůstky, snad kdesi sklízí krvinky.

Rozkvetly růže

Na stříbrné desce slyšet byl šum

Zarostla zahrada

Ztratil se frak

V zámku zarezl klíč

Nesvítil slunce

Ani měsíc

Hřál si ruce

Nad plameny svíc

Nic víc

Nic víc

Jen růže rozkvetly

A modré olivy byly žíznivé

Bosé nohy pleskají v mokré trávě a z šedé mlhy se na ně valí hranol obalený skřípotem tuhnoucí lávy a vzdálená světýlka tiše se kalí. Druhé nohy prvé obtácejí, netopýr do sněhu vrývá svůj stín. Barevný hranol mění se v krystal a z krystalu znaveně vykvétá kmín. To jen zmateně ukrádá sílenství v těle kostnaté zatuchlé larvy, ve skřini usychá mizerný tón a z kmínu je hranol nevzhledné barvy.

Vyšel až na vrchol rozhledny, co schod, to vrstevnice, a za každou propadlo. Není kam se vracet, jen jít a zrcadlo ještě jednou obelstít. Již nechce pořád něco ztrácet. Zvracet by chtěl. Není dítě ani panic, není ani muž, to jen cesta se mu vrací ke skobě, z níž provaz dávno odřízl něčí nůž.

Hledal polibek ze staré fotografie, našel jen pomuchlaný dopis a zapomenutou píseň. Potom rozsypal modrou škatuli, dno zůstalo prázdné a hladké jako břicho panny, průsvitné tanečnice zobrazené stárnoucím dechem a mokravě rozkvétající pod tekoucími nebesy. Hledal, kam poděla se harmonie, rozrýval deník plísni popsaný. I kytare se vydulo břicho a ze slepého oka skápl zvuk. Je zavinuté prázdné. Holé a hladké jako nový skalpel. Ještě však nahmatl hůl, a i když vratkým krokem jde, píše o polibku, co jednou dostal pod nebesy, která tekla.

Doklopýtal až k nároží a kam? Kam dál? Byl mrholivý den, slunce se rozkládalo ve vodní tříšti, dívka, co prosvítala modře, se pokorně skláněla a sála zelenavě bledou pěnu. Snad chtěla přebrodit stráž za duhou promítanou na barco stěnu. Boursal se dům, v sutinách marně hledal skoba i lásky na ní zavěšené, pro útěchu jim nosil pohřební kvítí a ve chvílích hořké slabosti je o slito-



vání prosil. Byl mrholivý den a boural se dům, taky na hřbitově otevřeli nové křídlo, i mnoho dětí se toho podzimu rodilo. S květinou v ruce navštívil tanečnici, četl jí vteřiny, hledal ji za listem kalendáře a nikde již nekvetly jiriny. Ještě pořád mrholilo a boural se dům, na břehu řeky seděl a četl, co utopené oči do bahna vepsaly, mezi řádkami protékal mu smysl vět a pořád, pořád hledal vzkaz, jenž měl mu něco sdělit. Voda se valila a kalila a nikdo se s ním nechtěl o život dělit.

Všichni se vrátili a nesli si vzpomínky z cest.

Úlomek špendlíku
Džbán s vůní parmazánu
Hrst písku ze zvonice
Potem páchnoucí košilku
Rukavičku s palcem bez nehtu
Trochu zmrzlíny
Sosáček mouchy
Na noži krev
Uzlíček hadů
Uzlíček na provázku
Uzlíček nervů
A také všechno co zapomněli
Šli jeden za druhým
Šli v houfu
Nechtěli se znát
Nechtěli o sobě nic vědět
Byl podzim
A všichni se báli

Byl podzim a do mlhy se propadl dům, i nůž, co odrízl ptáče chutnající rtům, a když chtělo se mu spát, tak ze rváče, jenž ztratil sílu se smát, proměnou skupenství se změnil ve spáče. O žíznivě modrých olivách zdál se mu poslední sen.

PROJEKT: V MLZE

Pod tímto titulem představili ve čtvrtek 28. března v ústeckém Café Max svou tvorbu básník Josef Straka a hudebník Jiří Konvalinka, známý z kapel s poněkud bizarními názvy *Vložte kočku* či *Mutanti hledaj východisko*. Velké kombo dominující prostůrkou, vyhrazenému pro účinkující, pak dávalo už při příchodu tušit, že hudba nebude jen jakýmsi podkresem předčítané poezie, ale zcela rovnocennou, samostatnou rovinou. A vskutku – tak tomu i bylo. Ale vezměme to po pořádku: Když jsme ve *Tvaru* č. 2/2013 otiskli několik ukázek ze Strakovy připravované sbírky *Malé exily*, která by měla tento rok vyjít v nakladatelství Cherm, neměla jsem ještě možnost srovnávat, jak odlišně lze jeho básně vnímat na papíře a posléze jako součást hudebně-literárního projektu. Při vši účtě k autorovi – jako by ten proud tištěných veršů byl náhle se objevivším jarním potokem, který zaplní mělké koryto jen v období tání, aby se pak zase tiše kamsi vytratil... Jinými slovy: nezanechaly ve mně hlubší stopu. Teprve „v mlze“ se Strakovy básně o exilech, zejména těch vnitřních a k útěkům do intimity zvoucích, paradoxně dočkaly ostřejších a zároveň trvalejších kontur. Ze záměrné zastřenosti či



foto Tvar

Jiří Konvalinka

spíše zmatkovanosti je nepřeslechnutelnými „zářezy“ vyváděla právě Konvalinkova hudba na elektrické housle a více či méně dořikávala naznačené. A v těch nejsilnějších chvílích bylo cítit, že oběma jde o totéž:

*rozpoznat délku i krátkost povinných slibů
zachycený pohled, který se opoždí o měsíc
někdy mám pocit, že se konkrétnímu času
jen přibližuji a pak zase oddám
je to záhadné a až nebezpečně přitažlivé
prolomit se do dnů, které nejsou v žádných
kalendářích
jen v našich soukromých chronologiích*

Není bez zajímavosti, že ani jeden z protagonistů večera nevešel během produkce v sebemenší kontakt s publikem, a přesto to nevadilo. Projekt byl vyloženě „poslechovkou pro fajnšmekry“ a jakékoliv obezličky, používané obvykle pro vtažení publika do hry, v tomto případě do „mlhy“, by mu byly jen na škodu. Co by ale na škodu určité nebylo – potlačení monotónnosti projevu u předčítajícího básníka a jeho občasně nahrazení změnou hlasu. Stačilo by tu ubrat na nezaujatosti, tu přidat na vášni, a přesvědčivě dát najevo, že texty mi coby autorovi nejsou lhostejné; že jsem něco zásadního prožil, když jsem je psal; a že mě to nejen zasáhlo, ale i obohatilo, a nesu si to v sobě dál. Přílišný odstup a jakási až litanická chladnost nebyly na místě zejména u básní delších, z nichž vykukoval příběh, jako například v této:

*a teď se může život najednou roztřístit
cosi držíš silou, cosi vůlí
a cosi se rozpadá
konstatovat smutek
úplně nevíš co s ním
ve středečním baru divného města výklenků
mnohé smlčuješ v hluku dunivé hudby
po procházkách
po chybujících cestách
pohled na kanál, který ostatní označili
jako... prázdný
parky se psy, kteří si hrají s dětmi
osamělé matky mající ve svých zrácích
zvláštní výraz čistoty
a někdo pak potře bílý obraz špinavým
trusem
v turecké restauraci na okraji
Oranienburské
teď večer každý sám
obtěžující porno na obrazovce*



foto Tvar

Josef Straka

*dává jen pocit zvrácené představy
že nelze nic
všichni odvracejí zrak a plivou svůj život
na stůl
tato noc nedopadne dobře*

Přesto přese všechno noc, či spíše pozdní večer v Café Max dopadl navýsost dobře. Jiří Konvalinka dokázal měnit rytmus i náladu velmi citlivě, aniž by se básním vzdálil, a i když „mlha“, kterou umně vytvářel téměř hodinu, stejně jako střídavé vystupování z ní a opětovné noření se do ní, způsobila, že v ní ke konci začínala bloudit i část publika, nikdo se neztratil definitivně. Zkrátka, a už jsem to psala několikrát, hudba je nosná, a to natolik, že s její podporou mohou vyznít i nevýrazné básně výrazně a některé „vyvatované“ verše (jsou-li to pak ovšem ještě verše), jež samy o sobě jen těžko obstojí, mohou být v hudebním obalu konzumovatelné, a to dokonce s chutí – teď mluvím obecně. Nicméně co se chystaného vydání sbírky *Malé exily* týče, u obou autorů jakož i u nakladatele bych se velmi přimlouvala o vložení nikoliv kočky, ale CD nosiče se zvukovým záznamem.

Svatava Antošová

INZERCE

DIVADLO NA **Zábřehu**

NEPŘÍZPŮSOBIVÍ? SEZÓNA 2012/13

K V Ě T E N

1.st./ VIŠŇOVÝ SAD / A. P. Čechov / režie J. Frič / 1. premiéra
2.čt/ Vernisáž výstavy Tomáše Bambuška / 16.00
VIŠŇOVÝ SAD / A. P. Čechov / režie J. Frič / 2. premiéra
3.pá/ DENNĚ (PONÍCI SLABOSTI)
E. Tobiš / režie J. Nebeský
ŽIVOT VE VĚTVÍCH / 21.00 / EK
DUENDE / L. Karpianus a J. Suchý z Tábora / 21.00 / půda
4.so a 5.ne/ FESTIVAL 14 / host
6.po/ AMBRÓZIE / R. Schimmelpfennig / režie D. Czesany
7.út/ VIŠŇOVÝ SAD / A. P. Čechov / režie J. Frič
8.st/ ŽIVOT GALILEIHO / B. Brecht / režie D. Czesany
9.čt/ TARTUFFE GAMES / Pan Molière a kol. / režie J. Frič
10.pá/ PLATONOV JE DAREBÁK!
A. P. Čechov / režie J. Pokorný
11.so/ VELKÝ UŠÍ / Pro diváky od 4 let / premiéra 15.00 / EK
12.ne/ JAK ŠLI HOVNŮSEK A KLADIVOPÁD SVĚTEM
O. Novotný / Pro diváky od 12 let / 17.00 / EK
13.po/ PLÁČ NOČNÍHO KOZODOJE / EK
14.út/ VIŠŇOVÝ SAD / A. P. Čechov / režie J. Frič
15.st/ ASANACE / V. Havel / režie D. Czesany
16.čt/ KOMPLIK / F. Dürrenmatt / režie D. Czesany
17.pá/ PÍSKOVIŠTĚ / M. Walczak / režie J. Pokorný
DUENDE / L. Karpianus a J. Suchý z Tábora / PŮDA
18.so/ RECITÁL SONI ČERVENÉ / host / **VYPRODÁNO**
19.ne/ DALŠÍ / Anna-Marie Maxera / premiéra / EK
20.po/ OSAMĚLÁ SRDCE / N. West / D. Jařab / režie D. Jařab
21.út/ ZÁBRANA NA ZÁBRADLÍ / EK
22.st/ TARTUFFE GAMES / Pan Molière a kol. / režie J. Frič
23.čt/ ASANACE / V. Havel / režie D. Czesany
24.pá/ VIŠŇOVÝ SAD / A. P. Čechov / režie J. Frič
25.so/ Děti ležte na Zábradlí s Ohromnými malíčkostmi / 13.00
26.ne/ NEPŘÍZPŮSOBIVÍ? / J. Šutková - Kovářiková / Beseda
CHRONOS SEPSIS / premiéra 21.00 / EK
28.út/ CANTOS / E. Pound / režie M. Bambušek
120 DNŮ SVOBODY / 21.00 / EK
29.st/ UBU SE BAVÍ / J. Havelka a kol. / režie J. Havelka
30.čt/ ŽIVOT GALILEIHO / B. Brecht / režie D. Czesany
31.pá/ ZÁZRAK V ČERNÉM DOMĚ / M. Uhde / režie J. Nvota

Pokladna otevřena: po – pá 14 – 20 • Tel: 222 868 868
rezervace e-mail: pokladna@nazabradli.cz •
www.nazabradli.cz • Anenské nám. 5 • 115 33 Praha 1
Začátky představení v 19.00, není-li uvedeno jinak.

PLANETY V NÁS

PROTINOŽCI ZE SPOLEČNÉHO ZDROJE

Máme za sebou první jarní den, jenž je zároveň prvním stupněm (tzv. ascendentem) přírodního roku. Jím se počíná sled obrazů dvanácti stadií, kterými projde každá událost ve vesmíru. Příběh horoskopu a energií, které v něm operují.

Tak po průrazném vpádu Berana, zázraku života v prvním jarním dni (jehož vlastnosti jsme sledovali s jeho vládcem Marsem), přichází zemitá péče a ukotvení, bezpečné přijetí Býka. Odtud se energie zakotvená v zemi povznáší do vzdušného víru Blíženců, rozletí se a rozdvojí a v lidském světě k sobě přibere logos – vědomí oddělenosti, výsostnou schopnost srovnání a kauzality, která však vede právě tak ke lsti, jako k vědě, do podsvětí i mezi nesmrtelné. Je lékařskou holí Merkura i šperhákem zlodějů.

Přístup Blíženců k tajemstvím světa by se dal charakterizovat heslem „Zkouknu a vidím“. Rychlá spojení v logickém modu slov naskakují jaksi sama, kauzální souvislosti se hlásí jedna k druhé a vše se radostně rozbíhá do kouřových dýchánek

a nekonečných diskusí a spekulací. Merkurův svět je hravá, lehká píseň, všude vnikne, nikde neposecká, vše spojí, smotá, elegantně složí a jde zas dál hnán touhou po novinkách.

Proti světu Merkurových Blíženců leží Jupiterská říše Střelce. Cesta mezi nimi vede přes pět stadií zrání, při němž se Merkur s faustovskou touhou vrhá i do tajemné říše matek. V Raku potká stesk a zastavení času, zde je cítit bezpečí v každé buňce těla a svět se rozevírá do propastného citu. Z ponoru citů se rodí veliký Lev, ego ve své tvůrčí slunečné záři. V Panně však musí přijmout mez, aby se ve Vahách domluvilo s druhým. A Stírem, vášní nejskrytější, se probouje k trůnu olympského Střelce.

Protinožci pramení vždy ve společném zdroji. Obě tyto extrovertní síly chtějí poznat život a ovlivnit jeho dění. Ta první touží spíše po popisech a faktech, ta druhá cítí smysl za oponou. Jedna zkoumá detail, druhá tuší celek, jedna se ptá „co“ a druhá chce znát „proč“. V mnohém jsou si vzájemně sokyněmi, avšak své nástrahy zvládnou jen vzájemným prolnutím, bez něhož sklouznou k marnému sebezpožívání.

Tak Blíženci končí ve fantaskním reji reklam; nikdo už nechte sdělení, život je televizním seriálem, kdy účast na něm vypínáme stisknutím tlačítka. Jakmile zmizí novost vjemu, všechno okamžitě zastará. Chybí hloubka hodnocení a mizí touha po kráse, která směřuje vzhůru.

Střelec míří vysoko a zná i nitro smyslu věcí. Je hodinářem, který z jednotlivých součástek konstruuje hodiny; je intuicí vynášející z hlubin souvislosti, podněcuje chuť po tazání a hledání, s vírou, že život kamsi míří. Je oživujícím ideálem. Také je ale náchylnější k despotii, nechce připustit, že hypotézy si přizpůsobují fakta, jak se jim to hodí, detail je pro něj příliš určitý a přetrhává koncept intuitivních vhledů. Udolán fakty pak často končí v metání blesků po všem, co ruší jeho kruhy.

V příběhu horoskopu neexistuje lepší nebo horší, nejsou zde zlé či dobré činy, zaručené léky na potíže bytí ani jednoznačné zlo, které vede k ztracení. Výzvou je udržení těžiště v křehkém středu dění, v němž se jakoby zázrakem protiklady sytí a podporují. Nalezení těžiště v říši relací.

Markéta Hrbková

skrytá knihovna nejkrásnějších jmen

Patrik Linhart

Ponořili jsme se do čtyř děl, jako jsou Ververt et Chartreuse od Gresseta, Belphegor od Machiavelliho, Nebe a peklo od Swedenborga, Podzemní výprava Mikuláše Klimma od Holberga, Chiromantika od Roberta Fluda, Jeana D'Indaginé a De la Chambrá, Tieckova Cesta do modravých dalek a Campanellův Sluneční stát.

E. A. Poe: Pád domu Usherů

Už jako dychtivé čtenářské choudě jsem se nechal opájet výčtem oblíbených knih Rodericka Ushera. Samotné názvy těchto knih na mě působily stejnou silou jako na budoucího námořníka obraz lodě či pohled na ananas a na vlka pohled na bílou ovečku se zvonkem na krku. Název knihy samozřejmě není měřítkem kvality, leč potajmu ke čtenáři cosi šeptá. A právě tak autor často dumá nad pravým názvem možná déle než nad samotným dílem.

Miroslav Švandrlík ve sbírce *Draculův švagr* vypráví anekdotu o autoru detektivních bestsellerů, který veškerou slávu získal jen díky sensačnosti a mnohoslibnosti názvů svých jinak pitomých opusů.

Název knihy jako nomen omen

Proč autor pojmenoval knihu právě tak a nejinak? Dal si na tom záležet, znal snad jméno knihy dříve, než ji vůbec začal psát, nebo v manickém opojení prostě zařval *Horla!* (možná tak to učinil Maupassant) a bylo to? Někteří autoři tvrdí, že to je jako volit jméno pro vlastní dítě (nebo psa). K pravému jménu možno dojít náhlým prozřením nebo přísně logickou cestou. Někdy nám název díla zdát se může nesmyslným nebo náhodným. Přitom však pro autora má jasný smysl – v případě knihy Petra Hrušky *Zelený svetr* (2004) až fetišistický, naopak tajemně znějící název sbírky *Molchloch* (2004) Radka Fridricha je prostě starý německý název Bělé – *Mločí díra*. Název románu Jurije Mamlejeva *Šatuni* (1967) evokuje ruské stepi či tajgu, ale teprv jeho objasnění odhalí i „motivaci“ románových postav: *šatuni* jsou medvědi probuzení uprostřed zimy ze spánku, zmateně a zuřivě běhající světem, do kterého nepatří. Jak trefný název! Básník Petr Maděra ve snaze vytvořit ten nejlepší, nejpatričnější titul pro svou novelu dokonce oslovil řadu svých přátel s tím, aby mu případně sdělili své návrhy. Příběh o lásce nakonec nazval *Černobílé rty* (2007). Jiří Karásek ze Lvovic vydává román *Gotická duše* (1900) a současný básník Miloš Říha expeduje *skladem* (2011). Dostojevskij píše *Žápisky z podzemí* (1864), Jan Zábrana navrhuje číst *Zákusky z podzemí*. Travestie názvů literárních děl nejsou sice tak četné jako travestie jmen literátů (viz bohaté sklizně i v domácích prosách Gustava Meyrinka, Josefa Váchala, Pavla Řezníčka, Bohuslava Vaňka-Úvalského, Svatavy Antošové). Najdeme je v textech Borise Viana, povídce Rona Goularta (viz poslední kapitola) nebo v *Dějínách pindíků* Alberta Krásna (*Burroughs, William: Zeťák... Doyle, Arthur Conan: Barbar s dýmkou a houslemi... Verne, Jules: Pět neděl na balkóně...*).

Kdybych se po způsobu Sainte-Beuvovu prošťoural ledvím každého autora, nepochybně by z hlediska librinomenologického bylo nad slunce jasné, z jakého důvodu čteme Hlaváčkovu sbírku *Pozdě k ránu* (1896), a nikoli třebas *Večer v brázdě*. Jakkoli by bylo zajímavé vyzpovídat menší vzorek autorů a dopídit se původu jejich výmluvných „epitet“. O tom, že název díla není jen taková věc, vypovídá spor Petra Krále o překlad názvu románu L. F. Céline *Cesta do hlubin noci* (1932). Zde je nezbytno upozornit, že i proslulá sbírka Barbey d'Aurevillyho *Đábelské povídky* (1874) se v originále jmenuje JEN *Les diaboliques* tedy *Đábelské* – neposkytuje to snad tak-

řka nekonečně širší pole pro možné výklady?

Vedle překladů jsou zvláštním případem situace, kdy se autor nemůže na volbě názvu podílet. Buď že se nenachází více na tomto světě, nebo jde o překlad do nějakého kuriozního jazyka (eventuálně o obě). Vzhledem k obsahu působí značně sarkasticky posmrtný výbor deníků Alberta Camuse *Myslitel v žáru slunce* (snad by bylo vhodné pro české čtenáře ponechat jen *V žáru slunce*). Naopak kongeniálně vybraným názvem je český výbor překladů Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové: Ernst Jandl – *Rozvrzaný mandl* (1999).

Absolutním příkladem nomen omen je název sbírky a eponymní básně Mikloše Radnótiho *S pravici v týle* (1941) – tato báseň byla nalezena v šatech maďarského básníka po jeho smrti. Byl zavražděn německým vojákem ranou do týla.

Reservoir skrytých sil

Dříve než se pokusím postupovat přísně systematicky v tom moři knih, dovolu, abych se podělil o personelní sbírku názvů literárních děl, které na mě působí jako klímovské *parole*: epifanie, jež mě dokáží zdvihnout doslova z podlahy. Tu jsou: Aloysius Bertrand – *Kašpar noci* (1841), Gérard de Nerval vydává sbírku novel *Dcery ohně* (1854), Paul Verlaine – *Galanční slavnosti* (1869), Stéphane Mallarmé – *Faunovo odpoledne* (1876), Hugues Rebelle – *Đábel u tabule* (1905), Marcel Proust – *Hledání ztraceného času* (1909 atd.), Arthur Breisky – *Triumf zla* (1910), Ladislav Klíma – *Vteřina a věčnost* (1927), Osip Mandelštam – *Egyptský tmář* (1928), André Breton – *Šílená láska* (1937). *Saducismus Triumphatus* (1681) Josepha Glanvillea mě dokonce přiměl k nesčíslným pokusům o překlad této nejen jménem podivné knihy. A to se dostávám k poslednímu bodu této kapitoly. Názvy oblíbených knih v originále byly incitamenty zájmu o studium cizí řeči a prvními slovy, která jsem se v něm naučil. Jak vhodný medikament pro děti, které takové studium odmítají (za předpokladu, že umí číst). Vybavuji si kupříkladu „Toward Zero“ – *Nultá hodina* Agathy Christie, „Yellow Face“ – *Žlutá tvář* A. C. Doylea, „Diddling considered as one of exact sciences“ – *O šizení jako exaktní vědě* E. A. Poea, „Cobwebs from empty skull“ – *Pavučiny z prázdné lebky* Ambrose Bierce.

Iniciace čtenáře na první dotek

Typologii názvů literárních děl můžeme dělit z několika úhlů pohledu. Zejména z hlediska jazykozpytného, tj. slovní druhy, počet slov, a z hlediska motivu, tj. zdůraznění atmosféry, místa, hlavní postavy, doby, ducha knihy.

V jednoslovných názvech nejčastěji autor využije zpodstatnělé adjektivum. Příznačné je, že slovo samotné vyjadřuje negaci, bezvýchodnost, rozklad – jedním slovem marast: Waclaw Berent – *Práchnivina* (1903), Francis Brett Young – *Zakrnělost* (1911), Hermann Ungar – *Zmrzačení* (1923), Jaroslav Durych – *Bloudění* (1929), Osamu Dazai – *Selhání* (1948), Samuel Beckett – *Nepojmenovatelný* (1953), Alain Robbe-Grillet – *Zírající* (1955), Šúsaku Endó – *Mlčení* (1966). Substantiva navozují tutéž atmosféru: Franz Kafka – *Ortel* (1915), Richard Weiner – *Škleb* (1919), Hermann Broch – *Náměsíčníci* (1931), Albert Camus – *Cizinec* (1942), J. G. Farrell – *Nepokoje* (1970), Václav Kahuda – *Houština* (1999), Roman Szpuk – *Troucheň* (2002). Negativní konotaci mají i lakonické názvy románů Jeana-Philippa Toussainta, vypichující předměty či prostory důvěrné, leč čtenář předem vytuší, že to není jen tak s onou koupelnou, fotoaparátem i *Televizí*

(1997). Výjimkou jsou například Demlovy *Šlépěje* (vydává od roku 1917), ale zde patří říci, že *šlépěje* jsou vpravdě stopy, otisky – deník (i když zlomyslný Josef Váchal překlátil dílo svého někdejšího přítele na *Krvavé cápoty*). Výjimkami jsou slovní druhy jako číslovky, příslovce – Huysmansův román s příslovečným určením způsobu *Naruby* (1884), a zejména zájmena: Henry Doder Haggard vydává sensační román *Ona* (1886), Jevgenij Zamjatin – *My* (1921).

Zvláštní kapitolou jsou jednoslovné názvy složené, jimž dal vzniknout teprve básník: Jan Čep – *Zeměžluč* (1931), René Daumal – *Protiblohy* (1936), Bohumil Hrabal – *Mrtvomat* (1949), Boris Vian – *Srdcerváč* (1953), Jan Křesadlo – *Mrchopěvci* (1984), Stanislav Vávra – *Snovidění* (1992) a konečně ohavné spojené sklerosy a erotiky v románu Vladimíra Kuncitra *Sklerotikon* (1995). Radost z tvoření je doprovázena uměřeností. Jak by se na obálce knihy vyjímala *Srdcerváč na motorce*? To pravé slovo, kterým autor korunuje své dílo, může vytáhnout i z bandasky exotické – nejen vzdálenosti v prostoru, ale třeba i v čase, nebo dokonce v časoprostoru: Petr Čichoň – *Chilia* (1995), Egon Bondy – *Cybercomics* (1997).

Protikladem lakoničnosti dané jistě vážností tématu nebo hravostí jsou knihy, jimž autor vtiskl hned na obálku pečeť své osobnosti, svého postoje, okamžitého názoru či svou konfesi. Vyžaduje dávku odvahy nazvat své dílo hnedle celou větou: J. K. Šlejhar – *Co život opomíjí* (1895), Peter Altenberg – *Jak já to vidím* (1896), František Gellner – *Po nás ať přijde potopa* (1901), Boris Vian/Vernon Sullivan – *Přijdu naplivat na vaše hroby* (1946), Svatava Antošová – *Ta ženská musí být opilá!* (1990), Lukáš Marvan – *Je to napsáno v čarách světa* (2000), Vladimír Boudník – *Musel jsem to vidět napsané, abych nezešílel* (1952), Bohuslav Vaněk-Úvalský – *Brambora byla pomeranč mého dětství* (2001); Jan Pelc vydává v exilu román *...a bude hůř* (1985), Jiří Kratochvil vydává sbírky povídek *Má lásko, Postmoderno* (1994), Zbyněk Havlíček píše *Miluji, tedy jsem* (1958), Raoul Hausmann vydává knihu satirických pros *Hurá! Hurá! Hurá!* (1920), Karel Šebek – *Dívej se do tmy, je tak barevná* (1995), Petr Hruška – *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2003), Georges Perec vydává novelu *Co je to tam vzadu na dvoře za kolo s chromovými řídítky?* (1966), Ambrose Bierce – *Mohou takové věci být?* (1893), Franz Werfel vydává novelu *Nikoli vrah, zavražděný je vinen* (1919), Marguerite Durasová – *Je léto, půl jedenácté večer* (1960)...

Obzvláštním případem je sebeapresentace: S. K. Neumann – *Jsem apoštol nového žití* (1896) nebo Hugo Sonnenschein – *Byl jsem anarchistou* (1921) nebo výzva (příznačné pro ruský triumfální symbolismus): K. D. Balmont – *Buďme jako slunce* (1903). Jednoznačně svého cílového strefovacího panáka pojmenoval Gustav Meyrink – *Zázračný roh německého šosáka* (1913).

Hostina barokních kavalírů a ironiků

Z jiných kořenů vyrostla díla s košatými, barokními názvy. Autoři v době barokní i časnější volili velmi vyčerpávající a precísní pojmenování svých děl, jejichž jména dnes známe ve zkrácené verzi. Kupříkladu *Egyptská kniha mrtvých* nesla v časech faraónů název *Kniha o vycházení na světlo denní*. Bachratá jména knih ironisuje v prvním plánu i Jonathan Swift – ten roku 1729 zveřejňuje *Skromný návrh, jak zabránit Dětem Chudásů Irských, aby nebyly Břemenem svým Rodičům nebo své Zemi, a jak je učiniti prospěšnými Obecnstvu*. Blasfemický je úplný a vyčerpávající název Vá-

chalova *Krvavého románu* (1924). Nekrotit se ani Achim von Arnim, když své novele dal název *Šílený invalida v pevnosti Ratonneau* (1818). Jaroslav Hašek napsal a vydal *Dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona* (1911), byť zde je na vině název samotné platformy. U knihy *Fakta v pozadí případu Roccamatiových z Helsinek a jiné povídky* (1993) autor Yann Martel podtrhl význam nejdůležitější povídky. Zatím se zdá, že čím kratší literární útvar, tím delší název. Nepřekvapí proto skutečnost, že *Obecní radní Stoklasné Lhoty vydraživší za 37 Kč vycpaného jezevce pro potřeby školního kabinetu* (2002) Michala Šandy je novela. Tato tendence dosáhla myslím vrcholu v názvu knihy myslitele Ladislava Šerého, jenž ve zkrácené verzi zní *První knížka o tom, že řád je chaos a že potřebujeme světlo a nedovedem žít ve tmě a že každému obsahu se vnutí nějaká forma a že moc je všude a nikde a že i ta blbá svoboda je jenom jako a že ještě nenastala ta pravá dekolonizace a že i to umění je jeden velkej mýtus* (1997).

Tristní je osud sbírky básní Fandy Pánka *Dnů římských bez cíle se plavíte* (1993). Tu Ivan Wernisch ve své knížce deníkových záznamů a glos *Pekařova noční nůše* označil volně přeloženo za: nejpitomější knihu, která si tak krásný název nezaslouží, ba co víc – klame čtenáře. Někdy zkratka jméno knihy naprosto neodpovídá obsahu, není s ním dokonce ani v rozporu, což by mohlo odpovídat autorovu smyslu pro bizarnost či komickou nadsázku. Takovým druhem hyperbolického názvu je sbírka povídek *Odvaha na pravém místě* (1995) Lumíra Tučka a především sbírka Petra Hrušky *Měsíce* (1998), v níž jsou všechny básně pouze o jediném měsíci – červnu.

O přístupech k vytvoření názvu díla

K vytvoření ideálního, imaginativního a současně exaktního názvu může autor použít rozličné metody. Pokud je to možné, lze se pokusit o stručnou definici obsahu díla: H. G. Wells – *Stroj času* (1894, pův. *Argonauti času* 1887), eventuálně zdůraznit leitmotiv: Günter Grass – *Plechový bubínek* (1959), Hermann Hesse – *Hra se skleněnými perlami* (1943), podnět, jenž vedl autora k napsání díla: Jakub Deml publikuje novelu *Zapomenuté světlo* (1934), určující prostředí: Egon Bondy – *Sklepní práce* (1988). Anebo konečný cíl, k němuž dílo čtenáře dovede. Tu je vhodným příkladem osudový okamžik: Gustav Meyrink – *Valpuržina noc* (1917), nebo předmětu, k němuž vše neúprosně a nesmyslně pílí: Umberto Eco uveřejňuje román *Foucaultovo kyvadlo* (1988).

Byť je současný autor značně limitován, jako nejfacilnější se jeví eventualita odvodit název díla ze žánru nebo stylu vyprávění: Charles Baudelaire – *Malé básně v prose* (1869), totéž I. S. Turgeněv (1882) a mnoha dalších. Čtenář byl patřičně informován v případě děl J. J. Kaliny *Filosofické drobnůstky* (1871), F. M. Dostojevského *Deníku spisovatele* (1877), Julese Laforguea *Žalozpěvů* (1885), Karla Švandy ze Semčic *Fantastických povídek* (1892), R. L. Stevensona *Kumpánů a jiných povídek* (1887). Žánr krátké povídky o více protagonistech zvýraznili E. A. Poe – *Povídky groteskní a arabeskní* (1840), Jan Neruda – *Arabesky* (1880), František Herites – *Arabesky a kresby* (1880). Náповědy se dostalo i čtenáři knih Lafcadia Hearn *Zbloudilé listy z neobvyklé literatury* (1884), J. K. Šlejha *Dojmy z přírody a společnosti* (1894) i Börriese von Münchhausena *Balady a rytířské písně* (1908). S významem termínu pro výběr si zahrál Edgar Lee Masters, když vydal kroniku v básních *Spoonriverská antologie* (1915).

Pokud je cílem autora zdůraznit určitý rytmus, střídání období – často se v ná-

zvech objevují současně slova noc a den: nejběžnější modus je Petr Pustoryj – *Den a noc* (2004), ale samotná noc nad dnem ze zcela přirozených, básnických důvodů vede. Dějiny literatury jsou přehlídkou nocí beze dne: Thomas Parnell – *Noční hra nad smrtí* (1722), Edward Young – *Žaloba aneb Noční rozjímání o životě, smrt a nesmrtelnosti* (1742), Novalis – *Hymny k noci* (1800), E. T. A. Hoffmann – *Noční příběhy* (1817), Esaias Tegnér – *Děti noci* (1820), James Thompson – *Město děsivé noci* (1880), Émile Verhaeren – *Noci* (1887), Karel Milota – *Noc zrcadel* (1981), Sérgio Sant’Anna – *Noční let* (2003). Únavu a hrůzu z noci jako metafory emanací mnohem vyšších lze vyjádřit i elegantní okličkou: Sheridan Le Fanu – *V temném zrcadle* (1872), Élémir Bourges – *Ptáci odletí a květy opadají* (1893), William Butler Yeats – *Keltský soumrak* (1893), Charles Baudelaire – *Květy zla* (1857), Jakub Deml – *Hrad smrti* (1912), Bruno Schulz – *Sanatorium na věčnosti* (1937). Geniální básník může zajít ještě dál a z obyčejných slov stvořit klenot: Jan Čep – *Tvář pod pavučinou* (1941).

Hraje-li krucíální roli místo děje, věru není důvodu, proč by se nemělo objevit v první linii. Ať jako místo konkrétní: Thomas Love Peacock – *Headlong Hall* (1816), Emily Brontëová – *Větrné výšiny* (1847), Leopold Kompert – *Z ghetta* (1848), Friedrich Gestácker – *Říční piráti na Mississippi* (1848), Hans Jæger – *Ze života bohémy v Kristianii* (1885), Andrej Bělj – *Petrohrad* (1916), Thomas Bernhard – *Amras* (1964), Jiří Kratochvil – *Avion* (1995), místo blíže neurčené: Saint-Pol-Roux – *Odpočívadla na pouti* (1893) a Kathy Ackerová – *Krev a střeva na střední škole* (1978), Jasunari Kawabata – *Sněhová země* (1968) a Vladimír Körner – *Písečná kosa* (1970), nebo místo imaginární: William Morris – *Les za světem* (1894) W. H. Hodgson – *Dům na rozhraní světů* (1908), Nikolaj Rerich – *Květy Morie* (1921).

Právě tak rozhodující je i cesta nebo poutnictví v řadě titulů: Washington Irving – *Příběhy pocestného* (1824), Alfred de Vigny – *Dopisy poutníků* (1835), Stefan George – *Putování* (1891). Byl v tom záměr, že autoři knih povídek zdůraznili motiv cesty už v názvech svých sbírek: Rosa Linksomová – *Ráj prázdných cest* (1989) nebo Karel Kuna – *Cesta do Malšic* (2003). Fiktivní putování se objevuje u Ludviga Holberga – *Cesta Nielse Klima do podzemí* (1741), Julese Vernea – *Cesta do středu země* (1865) nebo v případě ideální *Pouti do Země východní* (1932) Hermann Hesseho.

Při cestě knihovnou se nemusíte zastavit jen u proslulé Rimbaudovy básně, ale můžeme se koupat v záplavě barev. Pravda, některé barvy hrají prim: Tristan Corbière – *Žluté lásky* (1873), Robert William Chambers – *Král ve žluté* (1895), Pierre Mac Orlan – *Žlutý smích* (1914), Aldous Huxley – *Žlutý Crome* (1921), Hugo Salus – *Modré okno* (1906), drama Maurice Maeterlincka *Modrý pták* (1909), Else Lasker-Schülerová – *Můj modrý klavír* (1937), Raymond Queneau – *Modré květy* (1962), Andrej Bělj – *Zlato v azuru* (1904), Max Dauthendey – *Černé slunce* (1899), Henry Miller – *Černé jaro* (1936), Max Dauthendey – *Bílý spánek* (1908), William Wilkie Collins – *Žena v bílém* (1860), Arthur Conan Doyle – *Studie v šarlatové* (1887), Růžena Jesenská – *Rudé západy* (1904), Boris Vian – *Červená tráva* (1950), Max Dauthendey – *Ultrafiolová* (1893), Vincent O’Sullivan – *Zelené okno* (1899), John Buchan – *Šedivé počasí* (1899). Německý novoromantik si barevné názvy vybral za své poznávací znamení. Nicméně Huxleyho *Žlutý Crome* je východoanglický romantik vynikající malbou v odstínech žlutí, kdežto *Žlutá* u Chamberse symbolisuje choleru, smrt, zmar a stárnutí – nečistý čas mezi bílou a černou.

Od hrdinů po mrtvé duše bez vlastností

Vedle místa, barvy etc. je určujícím tématem knihy postava hrdiny neb antihrdiny. Autor si pro sebe reklamuje určitý archetyp, figuru od bytosti nadpřirozené po Pygmaliona, postavu, kterou si sám stvoří a čeká, až začne žít vlastním životem.

Důležitou postavou prosy nebo sbírky básní – jako reálná bytost nebo metafora – je nezřídka anděl. Takto využili anděla v názvu díla různí autoři: Adam Chlumecký – *Andělé pyšní* (1886), Valerij Brjusov – *Ohnivý anděl* (1908), Gustav Meyrink – *Anděl západního okna* (1919), Jean Cocteau – *Anděl Heurtebise* (1925), Jan Kameník – *Okna s anděly* (1944), Jan Skácel – *Co zbylo z anděla* (1960), Frédéric Tristan – *Anděl ve stroji* (1990). Zajímavé je mimochodem sledovat, jak se změnilo postavení anděla od predekadenta Chlumeckého po současného francouzského spisovatele Tristana – od pyšné bytosti po zajatce mašiny. Těž padlý anděl má své čestné místo v kartotékách knihoven. Najm v ruské romantické a dekadentní literatuře, zde Lermontov – *Démon* nebo Dmitrij Merežkovskij – *Antikrist* (1905), ale najdeme i jiná jména pro pány temnot: Paul Leppin – *Ježíš Daniel* (1905), Ferdynand Ossendowski – *Lenin* (1930) nebo David Britton – *Lord Horror* (1990). Ubezpečují, že polský dobrodruh Lenina než jako ztělesněné Zlo nechápal. Tituly knih zdobí i další jména temných bytostí: Bram Stoker – *Dracula* (1897), Gustav Meyrink – *Golem* (1915), i pohanských bohů: Knut Hamsun – *Pan* (1894) a Arthur Machen – *Velký Bůh Pan* (1894). Nezvolit takovou postavu, kterou autor jako demiurg stvořil, by bylo trestuhodné. Jinak nemohl jednat ani Alfred Jarry – *Král Ubu* (1896) nebo J. R. R. Tolkien – *Hobit* (1937).

Od těchto nadlidských heroů se obraťme k víceméně stejné imaginárním, více však antropomorfisovaným postavám. Jméno hrdiny se na titulu knihy objevovalo častěji v minulých staletích. Objevovali se v názvech pikareskních a dobrodružných románů autorů jako Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen – *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus* (knižně až 1863–1864), Daniel Defoe – *Život a zvláštní překvapující dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku* (1719), Jonathan Swift – *Gulliverovy cesty* (1726), Gottfried August Bürger – *Baron Prášil* (1786), Adelbert von Chamisso – *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla* (1814), Edgar Allan Poe – *Vyprávění Arthura Gordona Pyma z Nantucketu* (1838). Autoři konce XIX. století a století XX. dali své hrdiny do názvu díla, ať již se jednalo o snílky, mizery, pícarý či obyčejné pitomce: Villiers de l’Isle-Adam – *Tribulat Bonhommet* (1887), Oscar Wilde – *Dorian Gray* (1890), Julius Zeyer – *Jan Maria Plojhar* (1890), Matthew Phipps Shiel – *Kníže Zaleski* (1895), Hermann Hesse – *Petr Camenzind* (1904), Max Frisch – *Homo Faber* (1957), Ladislav Fuks – *Pan Theodor Mundstock* (1963), Robert Nye – *Falstaff* (1976), Petr Placák – *Medorek* (1986), Bohuslav Vaněk-Úvalský – *Zabrisky* (1999). Stručnost posléze zvítězila nad časy starých větroplachů evokující názvy knih. Osamocen zůstává Richarda Schaukala *Život a názory pana Andree von Balthassera, dandyho a diletanta* (1907). Ženské hrdinky se v názvech objevovaly od časů Daniela Defoea (*Moll Flandersová*) přes postavy budoirů a mučireň markýze de Sade a gotické romány po moderní prosu jako Vladislava Vančury *Marketa Lazarová* (1931).

Ať již s tím autor počítá čili nic, nezřídka takto deklarovaný význam ústřední postavy přispěje k tomu, že figura se stane archetypem, určujícím modelem pro všechny další následovníky.

Tak příkladně Henry Mackenzieho *Muž citu* (1771), arcí není titulní hrdina jmenován, definoval celý styl sklonku XVIII. století. Typ muže XX. století definoval už ve

svém dehonestujícím titulu Robert Musil – *Muž bez vlastností* (1930). Shodou okolností ve stejné době Hermann Hesse vytváří antipoda *muže bez vlastností* a dává mu jméno *Stepní vlk* (1927).

Bürgerova *Lenora* (1774) se stala nejen v podobě Nejedlého *Lenky* a Poeovy *Morelly* příkladem hrdinky obtěžované prvotřídním gaunerem se schopnostmi supermana. Polidoriho *Upír* (1819) je vzorem pro všechny upíry, stejně jako *Carmilla* Sheridana Le Fanu (1871) je mírou všech lesbických upírek. Ve svých říších vládnou i Alenka, Maldoror a Zarathušta: Lewis Carrol – *Alenka v říši divů* (1865), Lautréamont – *Zpěvy Maldororovy* (1867), Friedrich Nietzsche – *Tak pravil Zarathušta* (1882).

Autor šestým smyslem vycítí, že stvořil cosi přesahujícího původní dílo, a tuto jistotu zpečetí pojmenováním knihy. Či jako Flaubert, Jarry, Roth, autoři *Paní Bovaryové* (1856), *Skutků a názorů dra Faustrolly, patafysika* (1911) či *Portnoyova komplexu* – stvoří definici hysterie, vědy věd nebo psychickou diagnosu.

Ve vzácných okamžicích se název díla stane fenoménem, které obecně pojmenovává konkrétní jev autorem trefně označený: N. V. Gogol – *Mrtvé duše* (1841), Arthur Rimbaud – *Sezóna v pekle* (1873), Villiers de l’Isle-Adam uveřejňuje *Kruté povídky* (1883), Paul Verlaine – antologie *Prokletí básníci* (1884), Christian Morgenstern – *Šibeniční písně* (1905), Ivo Vodseďálek píše sbírku *Trapná poesie* (1950), John Osborne uveřejňuje román *Ohlédni se v hněvu* (1956).

Využití figur humoru od komiky přes ironii po absurditu

Ve vytváření slovních hříček, nad jejichž překladem zešedivěl ne jeden překladatel, vynikal patafysik Raymond Queneau – *Le Chiendent* (1933), což je *psí zub*, ale také *pýr, hlavolam* nebo *problém*.

Nejednoznačný je název Joyceovy prosy *Finnegans Wake* (1924) – nejsou to pouze *Plačky nad Finneganem*, ale i slova z odrhovačky *Finn znovu vstal*. Z chmurných hvozdů německého romantismu se čtenáři pošklebuje též Ludwig Tieck, jehož novela *Nadbytek života* (1837) může být vyložena i jako *Nedostatek života*.

Zcela nepokryté se čtenářské očekávání snaží od samého počátku zklamat Edward Lear – *Knih nesmyslů* (1846), Edvard Klas – *Povídky o ničem* (1903), Franz Jung – *Knih pro blby* (1912), Konstantin Vaginov – *Román nanečisto* (1929), Jean d’Ormeson – *Téměř nic téměř o všem* (1996). A co máme očekávat od díla *Lenivé myšlenky lenivého člověka* (1889) Jeroma Klapky Jeromeho? A co od románu s poněkud opulentním názvem *Deset večerů ve výčepu a co jsem tam viděl* (1854)? Inu, co asi, když autor Timothy Shay Arthur je příkladný americký puritán. Leč jednoznačný postoj k člověku, který se bude na pultech přehrabovat v knihách, má francouzský „černý romantik“ Xavier Forneret. Jedna z jeho knih nese název *Bez názvu, sepsal Černý muž s bílou tváří* (1838). Na ikony romantického poesie Shelleyho a Máchu zase dělají dlouhý nos André Gide – *Špatně připoutaný Prometheus* (1899) a Jaroslav Hašek a Ladislav Hájek – *Májové výkřiky* (1903).

Napětí mezi slovy nehledali jen dadaisté a surrealisté: Pierre Reverdy – *Veřejný vikýř* (1916), Hans Arp – *Oblačná pumpa* (1920), Benjamin Péret – *Nesmrtelná nemoc* (1924); najdeme je v nejednom díle aristokratického revolucionáře Barbey d’Aureillyho (*Ženatý kněz*, 1865) nebo u katolického mystika, myslitele a objevitele antidetektivky G. K. Chestertona – *Ohromné maličkosti* (1909). Zatímco chlapecké vzrušení z cesty (ne)slibující *První nebeské dobrodružství pana Antipyryna* (1916) Tristana Tzary má název „jen“ komický, Ladislav Klíma a Franz Böhrer ve svém *Putování slepého hada za pravdou* (1918) dosáhli dokonalé absurdního názvu.

Hravost slibují i názvy knih jako *Zmiznutí* (1969) Georgese Pereca, kde samohláska zmizla, aby byl zachován leipogramatický ráz knih (v níž není jediné e), a Oscara Ryby *Žiju si jako Rybouac* (1998), kde se autor ironicky přirovnává k proslulému chlapíkovi „na cestě“.

Literární antologie jsou sestavovány za použití rozličných pojivových materiálů – místa, generace, ismu, ale nebesa vědí, čeho bychom se dopátrali, sestavit antologii jen na základě názvů. Rýsují se mi tu dva bibeloty: John Lyly – *Euphues: Anatomie vtipu* (1578), Robert Burton – *Anatomie melancholie* (1621), Arthur Machen – *Anatomie tabáku* (1884) a Julio Cortázar – 62, *model k sestrojení* (1968), Jiří Kolář – *Návod k upotřebení* (1969), Georges Perec – *Život návod k použití* (1978).

Citace jako pocta nebo persifláž původního díla

Homérova *Odyssea* inspirovala, zdá se, ze všech literátů nejvíce autory z britských ostrovů. Vlastní *Odysseu* napsali Angličan Alexander Pope i Skot Andrew Lang, Ir James Joyce napsal *Odyssea* (1913). Co bylo o tomto románu řečeno, netřeba opakovat. Slavným obrazem Edvarda Muncha se inspiroval Stanisław Przybyszewski a převedl *Křik* (1917) do literárního díla. Zajímavé je, že jiným Przybyszewského dílem – poemou *Totenmesse* (1894) – se o čtyři roky později nechal inspirovat malíř Wojciech Weiss.

S klasiky světové literatury se po svém vypořádali Ivan Blatný – *Hledání přítomného času* (1947) a Bohumil Hrabal – *Utrpení starého Werthera* (1949). S klasiky české literatury se poměřili Josef Kocourek – *Zapadlí vlastenci 1932* (1933) a Bohuslav Vaněk-Úvalský – *Bílá nemoc 2013* (2012). Jen v náznaku zůstává původní dílo v knihách Jiřího Koláře – *Mistr Sun o básnickém umění* (1956) a Ivana Vyskočila – *Malý Alenáš* (1990). Demlovskou inspiraci odhalují i v knihách Patrika Linharta – *Pro cizince na cestách* (2003) a *Památný den v Duxu* (2012).

Svět fiktivních knih

Kdybychom si chtěli vytvořit vlastní neviditelnou knihovnu plnou knih, které si skuteční autoři vymysleli či vysnili z důvodu nezkrotné imaginace, přisoudili svým postavám či svým literárním nepřítelům, aby je zesměšnili, zabrali bychom celý sál v Klementinu.

Autoři si fiktivní knihy vymýšlejí nejčastěji pro dokreslení děje a obohacení postavy (viz desítky detektivních rukověti, jejich názvy Sherlock Holmes sypal z rukávu, „skandální“ spisovatelka Salome Otterbourneová ve *Smrti na Nilu* Agathy Christie, většina autorů hororů a sci-fi), pro zvýšení komického účinku (Anthony Trollope zamýšlel deklasovat Charlese Dickense, literární žerty Arthura Blocha, povídka Rona Goularta o Lovecraftově seriokomickém alter egu) a v posledním, nejdůmyslnějším případě je fiktivní kniha součástí rafinované stavby děje. Tento poslední případ se týká například Jorgeho Luise Borgese, jenž mimo jiné prohlásil, že psát romány je zdlouhavé, vymyslí si tedy knihu, přiřadí ji fiktivnímu autorovi a popíše a analyzuje její neskutečný děj. Jiným příkladem je Calvinův román *Jedné zimní noci cestující*, v němž je čtenář, skutečný i literární, provázen z jedné fiktivní knihy do druhé. Konečně zmíníme fiktivní knihy, které se staly knihami skutečnými. Nejznámějším takovým dílem je *Necronomicon*, který jeho „vynálezce“ H. P. Lovecraft přisoudil šílenému Arabovi Abdulu al-Hazredovi, a který po více než půl století napsal a vydal Colin Wilson (dodnes se však vedou spory o tom, zda si Lovecraft *Necronomicon* opravdu vymyslel).

Uvádím zde několik fiktivních děl světové literatury. Netřeba dodávat, že jejich názvy vyzařují neskutečnou energii.



J. L. Borges vymyslel a popsal knihy mimo jiné těchto autorů: Jaromír Hladík – *Nepřátelé* (mimořádně drama zůstalo jen v hlavě autora, neboť byl v okamžiku jeho dokončení zastřelen), *Ospravedlněné věčnosti* (Borges napsal knihu *Dějiny věčnosti*), Herbert Quain – *Bůh labyrintu*, *Tajné zrcadlo*, *Výpovědi*, Pierre Menard – *Problém problémů*, *Důmyslný rytíř don Quijote*...

V románu *Jedné zimní noci cestující* (1979) Italo Calvino začíná první kapitolou románu Itala Calvina *Jedné zimní noci cestující* (sic), výtisk knihy je však vadný a čtenář cestuje z románu do románu od devíti spisovatelů. Kniha v knize se objevuje i ve slavném *Nekonečném příběhu* (1979) Michaela Ende. Autory *Nekonečného příběhu* uvnitř knihy nejsou však fiktivní autoři, ale tentokrát sám čtenář.

Třeba litovat, že Agatha Christie si vymyslela nejen autorku detektivek paní Oliverovou, ale především Salome Otterbourneovou. Autorku erotikou nabitých knih *Pod fíkovníkem* a kontroverzního *Sněhu na tváři pouště*.

Polozapomenutý povídkář Ron Goulart svému imaginárnímu spisovateli hororů Ralphu Wollstonecraftovi Hedgeovi přisoudil novely *U propasti hrůzy*, tři *Velké knížečky*, *Kdo chytá v zeli*, *Ta věc v jídelním výtahu*, *Obchazeč v půlpatře*, *Zarohlid*, *Permoník měsíčních dolů* a *Hle, muko vchází do dveří*.

Fiktivní knihy s okouzujícími názvy najdeme i v díle Françoise Rabelaise, E. A. Poea nebo Roberta Bolaña. Citáty z neexistujících knih vymyšlených autorit se rovněž hemží Bertrandův *Kašpar noci*. Právem se ptáme, kdo jsou Jean Nivelle, pan P. Scarron, pan d'Assouci, autor úžasné básně: „*Nenosíš-li hlavu zpřímá / a každý vous natočen není / a kníry vzhůru nakroucené, / jsi u dam v opovržení...*“

Desítky fiktivních knih především z anglo-americké oblasti může zájemce vyhledat na stránkách <http://webpace.webring.com/people/ph/hermester/hbinvisible-library.html>.

Literatura Zemí českých bohužel není na fiktivní tituly a imaginární autory bohatá. Výjimkou je výše zmíněný Josef Váchal, který parodoval díla svých přátel i nepřátel.

Ještě jeden citát páně Poea na závěr

Jak uzavřít toto krátké putování názvy slavných i pozapomenutých literárních děl z dávné minulosti i vyzilé přítomnosti? Ideální librinomenologický recept na tvoření názvů knih, které i navzdory odfláknuté obálce a mizernému ději půjdou do oka, jsem nenašel. Není divu! „*Dopoledne jsem pročetl Gloverova Leonidase, Wilkieho Epigoniádu, Lamartinovu Pouť, Barlowovu Kolumbiádu, Tuckermannovu Sicílii a Griswoldovy Kuriosity, neváhám proto přiznat, že jsem poněkud připitomělý.*“

LITERÁRNÍ ZÍTKY



29. dubna 17.00 | Literární čaj o páté
Setkání s hercem, dramatikem, režisérem, pedagogem a spisovatelem Arnoštem Goldflamem.

Vstup pro členy Klubu zdarma, ostatní 40 Kč, Klub přátel KKD, o. s., Knihovna Karla Dvořáčka, Vyškov, Nádražní 4.

ERRATA



V minulém čísle Tvaru jsme omylem zapomněli uvést jméno autora fotografií básníků Jakuba Řeháka (str. 7) a Jonáše Zbořila (str. 11), kterým je Ondřej Lipár. Ondřejovi i oběma básníkům se tímto omlouváme.

Nejdřív si šlehnout a pak na jatka!

Kulturní úpadek na jihu Čech

ROZHOVOR S ORGANIZÁTOREM ČESKOBUDĚJOVICKÉHO KULTURNÍHO DĚNÍ
JANEM FLÁŠKOU

Po delší odmlce dochází k resuscitaci rubriky „Region“, nesměle otevřené v minulém roce (první dva díly, věnované literárnímu dění ve středních Čechách, najdete v loňském Tvaru č. 14 a 16). Literární život v Českých Budějovicích jsme se rozhodli přiblížit formou rozhovoru přímo s jedním z organizátorů, doplněného o krátkou reportáž z nedávné akce. Přejít se z jihu Čech přesuneme na severní Moravu: o opavském literárním životě nás zpraví básník Ondřej Hložek.

Honzo, ne že bys Literární šleh v Českých Budějovicích organizoval, ale jsi jeho stálou tváří. Pořad, který existuje již čtyři roky, moderuješ. Mohl bys na úvod o Literárním šlehu říct pár slov? Jak vznikl jeho název?

Literární šleh je cyklus literárních večerů, které se snažíme dělat trochu jinak, nežli se normálně literární večery dělávají. Je to tak trochu kabaret. Ten název vzniknul v roce 2008 tím, že někoho napadnul. Mně se nelíbil, ale přehlasovali mě, takže se to od té doby drží.

Měl jsi nějaký svůj název?

Už si ho našelš, nepamatuju. Myslím, že to byly mnohem horší náměty, a právě proto mě přehlasovali. Jinak – na Literární šleh se snažíme vždycky pozvat nějakého etablovaného autora, případně dva, a prokládáme to hudbou a různými vstupy, kvízy, soutěžemi.

Literární šleh se dříve konal v prostorách studentského univerzitního divadla (SUD), ale to se v poslední době začalo trochu měnit...

Studentské univerzitní divadlo není navzdory svému názvu ani studentské, ani univerzitní, a vlastně ani moc divadlo. Ten prostor máme moc rádi, ale protože je to na půdě, byt v centru města, je to trochu mimo dění. Proto jsme se rozhodli na základě počasí a toho, kdo přijede, volit jiné prostory po Českých Budějovicích; ať už je to v létě dvůr Domu U Beránka nebo v zimě Horká vana, jedna z enkláv nezávislé kultury na jihu Čech.

A kdo vlastně Literární šleh organizuje?

Hlavním organizátorem je Míra Boček, který shání autory a potom nadává, jak nechtějí přijet v jím stanovená data. Na něm stojí veškerá ta nepříjemná organizace a já už si pak jen užívám to, jak mám dvacet minut na to, abych k tomu vyrobil nějaký plakát a vymyslel všelijaké kvízy, soutěže a všechny ty bláboly okolo. Ale s Mírou Bočkem spolupracujeme i v tomhle – až si bude někdo stěžovat, nerad bych za to nesl zodpovědnost sám.

Kromě hlavních autorů, kteří jsou pozváni, tam občas – alespoň dříve – vystupovali nějakí místní literáti.

To se bohužel a možná i bohudík trochu vyčerpalo. Tady na jihu máme kvalitní autory – třeba Jiřího Hájíčka, Romana Szpuka, Davida Jana Žáka – ale na nich se samozřejmě nedá stavět čtyři roky. Takže jsme zvali začínající autory a zjistili jsme, že čím začínajícější autor, tím větší sebevědomí a chuť číst několik týdnů bez přestávky. Díky tomu jsme se naučili, že je lepší postavit pořad na jednom kvalitním autorovi, než ho kazit někým, kdo ho pošle do kytek.

Mohl bys třeba někoho jmenovat?

Z těch, co to poslali do kytek? To bych nerad, ale z těch, co ten večer opravdu „udělali“, musím jmenovat třeba Svatau Antošovou – ta sice četla asi tři čtvrtě hodiny, ale první otázka z publika byla: „A nechcete nám přečíst ještě zbytek knihy?“ Velký úspěch měli i Irena Dousková, Mi-

chal Viewegh, Olga Tokarcuková... Zajímavá byla i dvojice Patrik Linhart–Radek Fridrich, kteří se vzájemně vyvažovali, protože každý píše naprosto jinak, sice o stejném prostředí, ale úplně odlišně.

Mně osobně se velmi líbil večer s Petrem Šabachem, během kterého jsi vlastně veškeré moderování přenechal asi čtyřleté dívce...

Myslím že asi dvouapůlleté. A dokonce Petr Šabach byl holčičkou natolik okouzlen, že nakonec vůbec nic nečetl, spíš lidi seznamoval s tím, jakým způsobem píše – a prostřednictvím té holčičky i s tím, jak jedná se světem kolem sebe.

Vyprávěl pohádku.

Ano, vyprávěl pohádku, a vyprávěl dokonce i nějaké historky, které se později objevily v jeho následující knížce.

Na prostoru SUD je dobré to, že je to takové komorní prostředí. Lidé se většinou za ta léta už dobře znají, a i když tam přijde málo lidí, vzniká tam atmosféra, v níž se rozvíjí diskuse, nikdy to není odtaziště. Zdá se mi, že člověk je pak danému autorovi docela blízko.

Samozřejmě je pro nás jako pořadatele příjemnější, když na Literární šleh dorazí 40 nebo 50 lidí. Na druhé straně je ale fakt, že s desítkou návštěvníků je atmosféra mnohem intimnější, lidi se nebojí ptát a třeba i ten večer prodlužovat. Není výjimkou, že debatují s autorem i po třech hodinách a autora ani publikum to neunavuje. Má to zkrátka něco do sebe.

Kromě Literárního šlehu tě lidé z Českých Budějovic znají jako organizátora festivalu tvůrčí fotografie s neobvyklým názvem Fotojatka.

Fotojatka jsou putovní festival, koná se v Brně, Praze a Budějovicích už sedm let



foto Zdeněk Rosenthaler

Břežnový Literární šleh s Pjérem la Šézem pořádalo divadlo SUD v prostorách Domu U Beránka



a je docela zvláštní. Namísto toho, abychom fotografie vystavovali dva měsíce po kavárnách a místních galeriích, promítáme je vždycky jediný večer v kině s hudebním doprovodem, což je úplně jiný zážitek. Jednak je tu potměšilé kino plné diváků, kteří sdílejí nějakou emoci, jednak to velké plátno má taky něco do sebe. Navíc jsou ty fotky vlastně rytmizované, nemůžete před nimi prodlévat jako třeba v galerii. Tím, jak jsou postavené za sebou, tím, jaká hudba je k nim vybraná, to má prostě jinou dynamiku. Neříkám, že to je lepší, ale není to ani horší, je to prostě jiné.

Autoři jsou vlastně z celého světa...

Letos tam máme jen asi tři Čechy plus deset cizinců – z Kanady, z Jihoafrické republiky, z Lotyšska, odevšad. Měli jsme na festivalu už tři autory z Iráku, docela pravidelně oslovujeme Poláky... Snažíme se, aby přijeli osobně, protože chceme, aby si s nimi diváci mohli popovídat, byť se to ne vždycky podaří. Ačkoli má festival drsně znějící název Fotojatka, díky němuž si ho lidé pamatují, pouštíme fotky, které jsou

vlastně poměrně normální. Nesnažíme se šokovat, chceme, aby to, co promítáme, bylo rozmanité, originální a kvalitní. Krajinky, typickou fotografii aktu, módy a podobně většinou hned smeteme ze stolu. To prostě není to, co nás zajímá. Přitom se ale nezaměřujeme ani na nějaký nesrozumitelný koncept nebo minimalismus – chceme být zkrátka fotografickým festivalem pro inteligentního diváka.

A přitom návštěvnost je docela slušná.

A byla by ještě slušnější, kdybychom mohli ten festival více propagovat, na což nám scházejí peníze. V Brně a doma máme vždycky vyprodáno, ale třeba ve zmlsané Praze, kde je kino s kapacitou asi 350 míst, zaplníme zhruba dvě třetiny. Myslím si, že bychom si zasloužili zaplnit celé kino, ale lidi o té akci zase tolik nevědí. Doufám, že to letos bude lepší. Už máme tipy, jak na to.

Kdy a kde ten festival bude přesně probíhat?

Odstartovali jsme v Brně v pátek 29. března v kině Art a pokračovali v Praze, kde

jsme 5. dubna obsadili kino Aero. Hlavní program bude ale tradičně v našem domovském městě Českých Budějovicích. Ve čtvrtek 25. dubna začneme promítáním pod širým nebem, tentokrát na sídlišti.

V předchozích letech to bylo spíš v centru.

Ano, ale tam jsme promítali už asi čtyřikrát, takže to chceme zase trochu změnit. V pátek bude večer projekcí v kině Kotva, kde uvítáme třeba dnes již klasika černobí-

lého dokumentu Jiřího Hankeho, maďarského výtvarného fotografa Akose Cziganye nebo polského dokumentaristu Tomasze Tomaszewského. V sobotu budeme pokračovat několika workshopy, přednáškami a dalším venkovním promítáním a opékáním prasátka.

Rozhovor s Janem Flaškou byl nahrán 21. února 2013 v českobudějovické klubokavárně Horká vana. Ptal se Štěpán Balík. Technická podpora Anna Balíková.

Jan Flaška (1976) – učitel informatiky na gymnáziu; fotograf; fejetonista; grafik a webdesigner, spoluorganizátor Fotojatek, komentátor a průvodce Literárního šlehu.
<http://ydiot.com/>

Literární šleh výhledově v roce 2013:

JARO:
Ondřej Štindl, Markéta Pilátová,
Petr Hruška

PODZIM:
Jáchym Topol, Kateřina Tučková, Mnislav Zelený Atapana
<http://www.divadlo-sud.cz/literarni-sleh-sekce-menu/>

Fotojatka:

České Budějovice,
čtvrtek 25. 4.–sobota 27. 4. / město, kino
Kotva, café klub Slavie
<http://www.fotojatka.cz/>

VELIKONOČNÍ LITERÁRNÍ ŠLEH

Dne 28. 3. 2013, tedy na Zelený čtvrtek, se dočkal dalšího pokračování českobudějovický cyklus veřejných čtení Literární šleh, jehož hlavním hostem byl tentokrát psychoterapeut, spisovatel, hudebník a zpěvák **Pjér la Šéz**. Pjér, který si zvolil pseudonym podle slavného pařížského hřbitova, je znám především díky své spolupráci s Jaroslavem Duškem, s nímž sdílí podobný pohled na svět a člověka v něm. Početné publikum se vtěsnilo do útulné místnosti domu s příznačným velikonočním názvem U Beránka. Akce byla doprovázena (poslední) večerí, klasickými melodiemi z kytary Josefa Odradovce a nečekanými intervencemi kávovaru či kokrhání, které dotvářely kolorit živého setkání. O moderování večera se postarala sešraná a vtipná dvojka ve složení Miroslav Boček a Jan Flaška.

V první půlce Šlehu bylo na programu samotné čtení. Jako první vystoupil mladý povídkář **Michal Štochl**, jenž se ve svých krátkých prózách soustředí především na mapování všedního dne. Nevzrušivé, úsečné věty popisující s naturalistickou pečlivostí banalitu každodennosti byly ovšem vystřídány také širokodechou básní v próze téměř březinovského rozmachu. Přestože se hlavní host vyznal z rezervovanosti vůči veřejným čtením, následovala ukázka z jeho novely pojmenované *Cesta* (2012), jejíž text

Zdeněk Brdek

ZA HUMNY V NĚMECKOJAZYČNÉM SVĚTĚ

Německo je zemí knižním veletrhům zaslíbenou. Skoro každé velké město se tam může pochlubit událostí tohoto druhu. V neděli 17. března se uzavřely brány knižního veletrhu v Lipsku. Ten nese podtitul „Lipsko čte“ a bývá s hrdostí označován za největší čtenářský festival v Evropě. Jen pro představu mamutích parametrů udejme několik čísel, jimiž pořadatelé s uspokojením bilancují: Letošní ročník lákal 168 000 návštěvníků (pro srovnání: pražský Svět knihy loni zaznamenal sotva čtvrtinu zájemců), z toho více než 50 000 tvořili odborníci, všichni mohli zhlédnout celkem 2206 představení. Bylo zde zastoupeno 2069 nakladatelů ze 43 zemí. Nakladatelé si pochvalují zvědavé hosty, malá nakladatelství s potěšením registrují zvýšený zájem o méně známé a dosud neproslulé autory. Také lipský veletrh si klade velkorysý cíl navnadit ke čtení děti a dospívající. Za tím účelem proniká celé město a jeho instituce – školky, školy, domy dětí a samozřejmě i knihovny – běžně hostí podpůrné akce. Letošní festival se tematicky zaměřil na polská, ukrajinská a běloruská nakladatelství knih pro děti a mládež. Z programové nabídky mě zaujala přednáška Wolfganga Tischera, která měla autory zpravit, jak nejlépe vyjít s novináři. Téma uvozují otázky jako: „Co očekávat od zástupce tisku? A jak se k nim vlastně chovat? Jak se připravit na rozhovor?“ Její nejtrefnější vývod zní takto: „Připravte se na to, že ten, kdo vás zpovídá, si vaši knihu ani nepřečte!“ s následným rozvitím a radou autorům: „Nestyďte se dotázat novináře, zda vaši knihu četl. A nevyčítejte mu, pokud odpoví: bohužel ne.“ Celkem shovívavá a žluč uklidňující rada má své důvody: novináři bývají odvoláni k rozhovoru náhle, aniž by dostali čas

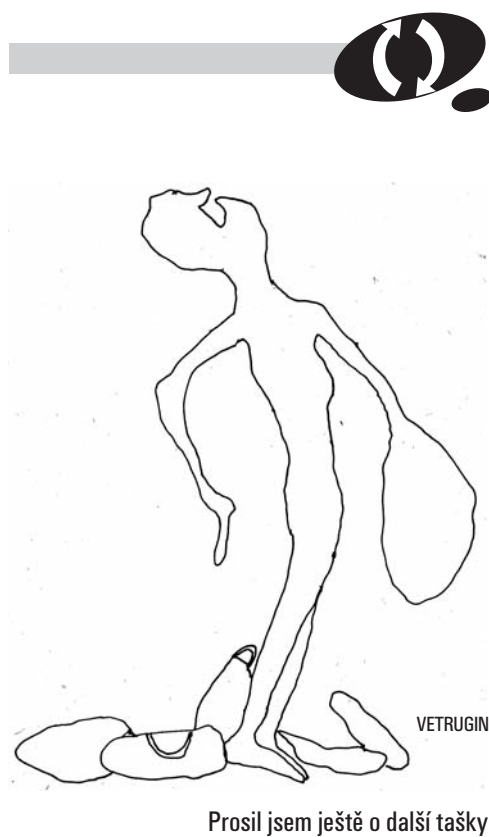
pro hlubší meditaci nad knihou, pro autora je proto důležité mít přehledné informace o sobě a o svém díle na příslušném webu. – V návaznosti na další odstavec nutno podotknout, že čestným hostem příštího ročníku budou Švýcaři. Vše důležité najdete na www.leipzigiger-buchmesse.de.

Je odvěkým údělem švýcarské literatury, že se nikdy nebude kryt s pojmem literatury národní. Může za to v prvé řadě jazykové rozčtvrcení státu a potom skutečnost, že tyto čtvrti spolu udržují překvapivě řídké kontakty, zatímco navenek navazují velmi čilé mezinárodní styky – ale každá po svém. Možná by rozdělené části mohla spojit fascinace něčím mimořádným na pomezí literatury, v čem tepe rytmus, protože rytmus dlí v podloží všech jazyků... Zabrusme do Curychu, ten není jen hnízdem dadaismu. Jako doma je tu i projekt protřelých rapperů jménem Temple of Speed, kteří si zakládají na „nářečném“ rapu a v současnosti s ním uvádějí v extázi diváky curyšských klubů. A že jich je požehnaně. Oním nářečím se myslí švýcarská němčina („*Schwyzerdütsch*“). Pěticečlenná skupina navazuje na zlatou éru „nářečného“ rapu v jeho kolébce v New Yorku na počátku 90. let a dokazuje, jaké to dělá divy, když se slovo začne skandovat. Přitom texty nemusejí být bezobsažné. Temple of Speed užívají narážky na filmové hity, klipy z YouTube i rozhlasové či televizní pořady a vrství je zaumně do zvukových koláží. Když je pak protknou refrémem jako „Tötötötö“, mají publikum napůl v náručí. Než se ponoříte do čtení „tiché“ poezie, můžete se odvázat na www.bernerzeitung.ch/kultur/pop-und-jazz/Der-MundArt-Clan/story/18227786.

Ať se to někomu líbí či nikoli, v rakouském dramatu nejvýrazněji vyčnívají kontroverzní autoři Elfriede Jelineková (nar. 1946) a již zesnulý Thomas Bernhard (1931–1989). Oba jako by byli zrozeni k provokaci. Jelineková uváděla na scénu postavy neuspokojených a duševně deformovaných žen, Bernhard pro změnu rád přeháněl, když vyvolával citlivá národní témata; jeho oblíbeným bylo období rakouského spojení s nacistickou třetí říší. Rakousko si svou často bizarní roli v evropských dějinách zadělalo na takovéto zpětné provokování z per vlastních dramatiků. Dosah textů Jelinekové a Bernharda byl vskutku mezinárodní. Na jejich dílech vystavělo svůj program kupříkladu pražské (bohužel už bývalé) divadlo Komedie. Ovšem prapory kontroverze už zdvihají i mladší ročníky. Velkolepě nakročeno má dvojice bratří Mopedů, Martina a Franze Josepha, se svým vídeňským kabaretem. Ani v nejnovějším představení *Männerversteher* (Porozumění mužům) si neberou servítky. Vyberou sadu ožehavých témat a šlehají do nich ze všech stran: Bůh a peníze, kýč a vesmír, vysoká politika a dětské zadečky... Vše formou diskuse mezi muži, kteří ztělesňují dva protipóly jedné mužnosti: vyhořelý top-novinář proti vrátnému v budově nakladatele, citlivka proti cynikovi, bujarý duch proti „vyhořelci“, pohodář proti intelektuálovi. Vzájemný konverzační střet ovšem otvírá analýze i jejich vlastní charakter. Pro důkladnější seznámení s tvorbou bratří Mopedových odkazují na jejich blog gebruedermoped.com, kde se také pravidelně vyjadřují k politickým a společenským aktualitám. A nebojí se rýpnout do sršních hnízd: na mušku si berou kupří-

kladu homosexualitu nebo přistěhovalce, najdete zde i sešranou debatu, v níž brojí proti volebnímu právu pro staré, aby zabránili gerontokracii. A takový návrh na zákaz pobytu heterosexuálů v plaveckých bazénech už dokáže řádně rozpumpovat představitel. Nechme se překvapit, kdy se vrhnou přímo na období třetí říše. Rakouské publikum však zdá se, po tvrdé výchově od Jelinekové a Bernharda jen tak něco nerozhodí.

Aleš Misař



Prosil jsem ještě o další tašky

dílo bylo, či nebylo zplagováno

NĚKOLIK OTÁZEK PRO VIKTORA KOŠUTA, ODBORNÍKA NA AUTORSKÁ PRÁVA, PŮSOBÍCÍHO V PRÁVNÍM ODDĚLENÍ AGENTURY DILIA

V poslední době je svět čím dál více zaplavován plagiáty i podvody, příběhy, vydávanými za skutečnost, za dokumenty, ačkoliv se nikdy nestaly. Co podle vás vede autory, dokonce i zvučných jmen, k takovému jednání? Je to především snaha o prodejnost?

Obávám se, že uvedený dotaz nedokážu zcela kvalifikovaně zodpovědět. Mohu se pouze domnívat, že za tím vším bude především snaha o prodejnost, k níž bych ještě připojil úsilí o zviditelnění sebe sama nebo někoho jiného, prosazení svých nebo jiných zájmů, snahu o manipulaci, snahu o vyvolání diskuse, nebo spíše senzace. V rámci své profese považují za nutné doplnit, že jednání v podobě vymyšlení nepravdivých příběhů, různé formy fabulace apod., nemají takřka žádný dopad na autorské právo, tedy s výjimkou situací, kdy by touto činností bylo dotčeno (napodobeno, vytěženo, plagováno) autorské dílo nebo obdobný chráněný nehmotný statek jiné osoby. Pokud by v důsledku výše popsané činnosti autora „utrpěla“ například čest nebo důstojnost jiné osoby (např. tím, že by autor nepravdivě popisoval život nebo skutky některé jiné osoby), potom by se takto dotčená osoba mohla úspěšně bránit uplatněním svých tzv. osobnostních nebo morálních práv (odlišných od práv autorských, byť příbuzných).

Mezi tvůrčími umělci panuje přesvědčení, že pro literární a filmový svět platí odlišná pravidla, pokud jde o ochranu autorských práv. Domnívájí se, že uvedením magické formulky, že dílo bylo napsáno či natočeno „na motivy“, se zbavují povinnosti vyrovnat autorská práva.

To je velký omyl. Tvorbu literární i filmovou upravuje autorský zákon podle stejných pravidel. A zná jen jedno: dílo bylo, či nebylo zplagováno. Přičemž odpovědnost za zneužití autorských práv nese ten, kdo dílo užívá, tj. producent, nikoliv scenárista nebo dramaturg, nemluvě o ostatních, kteří se na filmu podílejí. Ona magická formulka „na motivy“ naopak (paradoxně) může v praxi pro odpovědnou osobu (nejčastěji producenta) znamenat jisté „přiznání se“ k tomu, že určité dílo bylo autorskoprávně „vytěženo“, s čímž je spojena automatická zákonná povinnost vypořádat autorská práva autora takového díla. Toto pravidlo neplatí jediné v případě, že by z daného autorského díla (např. knihy) byla přejata pouze tzv. faktografie v podobě určitých konkrétních informací (např. údaj o narození určité osoby, údaj o nějakém skutku), pokud nebude spolu s tím zároveň využit nebo jakkoliv zpracován žádný dějový prvek díla, typická situace, jméno nebo charakter postavy, jejich vzájemné vztahy apod.

Co je vlastně předmětem autorského práva?

Jedinečný tvůrčí duševní výsledek činnosti člověka, tedy např. dílo literární (včetně odborné a vědecké literatury), filmové, hudební, choreografické apod.

A co hmotný předmět, ve kterém je dílo ztělesněno, například kniha, hudební partitura?

Ne, ty ochranu autorského zákona nepoživají. Jedná se o předměty práva občanského.

Je plagiátor nějak postižitelný? Co mu vlastně hrozí kromě označení za zloděje, kromě morálního odsudku?

Plagiátor je postižitelný v rámci ochrany podle autorského zákona, případně i podle ochrany v rámci tzv. nekalé soutěže obsažené v obchodním zákoníku (jedná se o dvě různé právní oblasti, jejichž šíře ochrany se může „překrývat“, případně se mohou svým způsobem doplňovat. Každá z nich má svá určitá specifika, někdy je možné použít obě, někdy jen jednu z nich apod.). Usvědčený plagiátor bude většinou povinen hradit určité finanční odškodné, k tomu může být připojena povinnost k omluvě, vyloučen samozřejmě není ani možný trestní postih podle trestního zákona, pokud by jeho činnost dosahovala větší intenzity.

Dojde-li k plagiátu v odborné literatuře, je vůbec nějaká spoluodpovědnost lektora, který plagiát nebo částečný plagiát doporučil k vydání? A jaká je odpovědnost vědeckého redaktora, pokud se při vydání díla uvádí? Jak je tomu u beletrie, kterou renomovaná nakladatelství také vydávají na základě posudku svých lektorů či alespoň s přihlédnutím k němu? Neměl by spoluodpovědnost za plagiát nést i nakladatel, který plagiát šíří? Nebo je jen plagiátorovou obětí? A co překladatel, který nerozpoznal, že jde o plagiát?

Odpovědnost lektora, který plagiát nebo částečný plagiát doporučil k vydání, stejně tak jako odpovědnost redaktora, pokud bude při vydání díla uveden, je pouze morální, respektive společenská, nikoliv právní. Totéž platí pro odbornou literaturu i beletrii, stejně tak jako pro překladatele. V rovině práva existuje pouze jediná odpovědnost, a to na straně uživatele daného díla (knihy), jímž je vydavatel díla, tedy ten, kdo na svou odpovědnost a pod svým jménem dílo šíří na veřejnost. Není však vyloučeno, aby tento vydavatel, za účelem vlastní ochrany, sjednal ve smlouvách s kteroukoliv z výše uvedených osob, že daná osoba bude vydavateli garantovat, že vydávané dílo nebude plagiátem (bude autorskoprávně nezávadné). Potom platí, že v případě, že se později ukáže, že dílo přeci jen plagiátem bylo, může vydavatel uplatnit vůči takové osobě nárok na náhradu škody, která byla vydavateli způsobena např. tím, že by na vydavateli bylo úspěšně vysouzeno odškodné ze strany postiženého autora, jehož dílo bylo zplagováno.

Vraťme se ještě k tvorbě filmové...

S radostí. Vrátil bych se ke konkrétnímu, dokončenému dílu. Málo se totiž ví, že autorský zákon chrání veškeré vývojové fáze procesu vytváření díla, což zejména u scénářů znamená, že ochrana se vztahuje i na verze předcházející. Uvedu příklad: film se natáčí podle osmé verze, ale kdyby neexistovaly předcházející, tzv. *preexistentní*, konečná podoba by nevznikla. Zákon na takovéto případy pamatuje, a proto chrání i tyto předešlé verze ve stejném rozsahu a stejným způsobem jako verzi finální. Tím, že je scénář zařazen a dále užít v rámci filmu, dochází autorskoprávně k „automatickému“ užití všech verzí scénáře, které byly za účelem zařazení do filmu vytvořeny, pokud stále platí, že následná verze scénáře vždy vychází z té předchozí.

A nápad? Nebo dílo inspirované obrazem?

Nápad, na rozdíl od námětu, nepožívá ochrany autorského zákona. Ale pozor, není to tak jednoduché. Zvláště pokud jde o filmové náměty, tam vznikají často spory. Zákon rozlišuje tzv. „holý námět“ a „rozvinutý námět“. Za „holý námět“ se považuje nápad, a ten, jak jsem už řekl, je z ochrany vyloučen. Zatímco „rozvinutý námět“ je autorským zákonem chráněn. Obraz, který se stal „pouhým“ inspiračním vzorem k vytvoření jiného druhu díla, např. hudebního, požívá vlastní právní ochrany stejně tak jako nově vzniklé dílo hudební, ovšem na sobě zcela nezávisle. To znamená, že nově vzniklé hudební dílo nelze považovat za „zpracování“ obrazu, čili autor hudebního díla se nemusí autorskými právy autora obrazu nijak zabývat, neboť do jeho práv nezasáhne.

A kdo určí, kudy vede hranice mezi „holým“ a „rozvinutým“ námětem?

V případě sporu rozhodne znalec z dané umělecké oblasti. Platí pravidlo, že za „holý námět“ se považuje takový, který by mohlo nezávisle na sobě vymyslet více lidí; nedošlo v tomto případě k jeho individuálnímu, statisticky jedinečnému tvůrčímu zpracování. Avšak použije-li někdo „holý námět“ obsažený v cizím díle, ale i tvůrčí zpracování tohoto námětu, pak už se patrně bude jednat o zásah do autorských práv. Najít hranici v tomto smyslu je však velmi složité a bez odborných analýz příslušných znalců se většinou neobejdeme.

A pokud jde o název díla a postavy v díle ztvárněné, jaká platí pravidla pro jejich ochranu?

Za předmět autorského práva nelze uznat názvy obsahující jen obecně užívaná slova, např. *mládí*, *Bouře*, *Bolest* apod. Ale například názvu *Osudy dobrého vojáka Švejka* zákon ochranu přiznává. Z toho plyne, že název musí mít dostatečnou rozlišovací způsobilost, aby mohl být předmětem ochrany. Pokud jde o jedinečné, tj. nikoliv obecné literární postavy, o jejich charakter, postoj k určité situaci, tak ty jsou samozřejmě autorským zákonem plně chráněny.

Za plagiát se považuje napodobení nebo doslovné převzetí díla bez udání předlohy, ale může autor plagovat sám sebe? Například tím, že neuvede, kdy a kde určitou pasáž nebo relativně samostatnou část díla již třeba časopi-secky publikoval? Autoři se často vracejí ke svým dříve napsaným, a také uveřejněným, dílům, dále na nich pracují a vydávají je v nové podobě. Je snad i v tom něco z plagiátu?

Podle mého názoru se striktně vzato o plagiát formálně jedná, avšak bez jakéhokoliv právního dopadu, neboť nejsou dotčena žádná práva jiné osoby. Tím mám na mysli, že porušením práva nemůže být situace, kdy kdokoliv zasáhne výlučně do svých vlastních práv (jde o vlastní odpovědnost vůči sobě samému). Tedy, zjednodušeně řečeno, se dá říci, že takový autor ponese odpovědnost spíše etickou či společenskou.

Pokud jde o literární text, jestliže ho autor pozmění stylisticky (například slovosledně) anebo zamění jedno slovo za jiné, které však není synonymem, jde o plagiát, či nikoliv? Například původní věta zní: Přišel jsem

včera domů. A autor – aby unikl označení za plagiátora – větu pozmění takto: Přišel především domů.

Podstatné pro určení plagiátu je, že jde v celém textu o prokazatelnou spojnicí s cizím dílem. Stylistické odchylky v tomto směru nehrají roli.

Co soudíte o nakladatelské praxi při druhém, pozměněném vydání knihy, kdy nakladatel uvede, že jde o „dotisk prvního vydání“? V takovém případě nakladatel nikomu nic nezaplatí, navíc se stalo zvykem, že neuvede ani výši nákladu.

V tomto případě vše záleží na tom, co přesně je sjednáno ve smlouvě. Zda a za jakých okolností má nakladatel právo na dotisk, tj. zda se pohybujeme v rámci nákladu, případně zda může knihu vydat opětovně v jiné, pozměněné podobě a podobně. Tyto záležitosti by měly být součástí licenčních smluv nakladatelských, které však v praxi nebývají bohužel příliš kvalitní, anebo jsou neúplné či neurčité, což způsobuje v praxi časté výkladové problémy.

Pokud jsme se již zmínili o nakladatelské smlouvě, je nakladatel, případně producent, který uzavřel smlouvu s autorem, povinen dílo skutečně vydat (případně natočit, vysílat, prostě publikovat)?

Není-li ve smlouvě sjednáno jinak, potom platí, že nakladatel má povinnost využít licenci, tedy například knihu vydat nebo film uvést a podobně. Ve většině smluv v praxi však bývá producent této povinnosti zbaven, jelikož k využití licence prostě není ochoten se „dobrovolně“ uvázat. Pokud však povinnost využít licenci existuje a producent licenci nevyužívá vůbec nebo ji využívá nedostatečně, nezbyvá než se využití licence domáhat soudně, alternativně je možné také po uplynutí určité lhůty od smlouvy odstoupit a žádat určitou kompenzaci.

Jeden známý filmový tvůrce kdysi prohlásil: Když scenárista odevzdá scénář, je mrtev. Co soudíte o takovémto výroku?

Říká se tomu *násilí producenta*. Ten má finanční prostředky, tudíž si diktuje podmínky. Scenárista si sice může ve smlouvě vymínit *zákaz změn na díle*, ale takovou smlouvu s ním producent neuzavře. Velmi zřídka se dnes podaří vyjednat, že *změny podléhají souhlasu scenáristy* nebo že *se změny provedou až po vzájemné konzultaci*. Kromě toho jinak samozřejmě platí, že režisér je autorem audiovizuálního díla.

Což ovšem neznamená, jak se děje stále častěji, že by měl zapomínat uvádět názvy literárních předloh a jejich autory.

Přesně tak, občas se to stává a považují to za velmi nešťastné.

Připravila Ladislava Chateau

Zajímalo nás rovněž vyjádření V. Košuta ke „kauze Wilde“, kterou v minulém čísle Tvaru ze svého pohledu popsal anglista Zdeněk Beran. Týká se soudního sporu mezi Adamem Novákem, synem překladatele J. Z. Nováka, jenž Wildeovu hru *The Importance of Being Earnest* přeložil pod názvem *Jak je důležité mítí Filipa*, a Pavlem Dominikem, který tohoto Novákova řešení ve svém novém překladu Wildeovy hry použil, čímž podle A. Nováka porušil autorský zákon. (Podrobněji Tvar č. 6/2013, s. 18)



Jde tu o dvě zásadní věci, které spolu pochopitelně souvisí, byť vlastně ne až tak úzce či provázaně. – První věcí je poměrně dosti složitá otázka, zda „jedinečný“ překlad pana J. Z. Nováka splňuje znaky autorského díla ve smyslu §2 odst. autorského zákona, tj. podléhá autorskoprávní ochraně. Tam je možné dospět k různým závěrům, přičemž chápu zcela a naprosto, že tato věc může být „legitimní spornou věcí“, resp. záležitostí jakéhosi subjektivního posouzení či názoru. Osobně se přikláním spíše k variantě, že tam ta autorskoprávní ochrana bude (důvody ponechávám prozatím stranou), nicméně znovu opakuji, že zde bezesporu existuje určitý prostor pro různé úvahy.

Druhou věcí, s níž mám větší problém a která je v jakémisi rozporu s principiální, dosud existující, platnou a obecně odborně uznávanou autorskoprávní doktrínou, je jakýsi – u laické veřejnosti se často vyskytující – předpoklad, který by se dal velmi zjednodušeně (to podtrhuji) vyjádřit asi takto: Pokud chci užít něco, co autorskoprávní ochranu formálně má (a já to vlastně „skrytě“ uznávám), přičemž okolností/cíle/úmysly/tendence/motivy mého zamýšleného užití jsou veskrze dobré, krásné, mající pouze pozitivní dopad pro všechny, v zájmu obecného veřejného blaha, s žádným či minimálním ziskem pro mne nebo kohokoliv jiného, měl by jaksí autor/nositel práv být „rozumný“ a měl by se „být schopen domluvit“. Já této úvaze sice lidsky rozumím, ale autorské právo takto nefunguje – a pozor! – nelze v tom

spatřovat často mylně uváděnou „tvrdost“ zákona. Autorský zákon stojí principiálně na základě pevné a ryzí, ničím (s výjimkou určitých specifických situací daných zákonem) neomezené vůli autora/nositele práv, který je jako jediný nadán možností ovlivnit to, jakým způsobem bude s jeho dílem nakládáno, v nejobecnějším slova smyslu. Zákon tedy – z hlediska podstaty věci – říká, že autor se jakožto jediná (výlučná) osoba může svobodně rozhodnout a nikdo jej nemůže k ničemu nutit. Roli zde tedy vůbec nehrají (sebekrásnější) úmysly uživatele díla, ani nabízené finance, ani veřejné blaho, ani jakýkoliv jiný dopad či okolnost. Tyto okolnosti mohou sice v praxi formovat vůli autora/nositele práv – a často se tomu tak v praxi pochopitelně děje – nicméně „konečná“ vůle autora/nositele práv má vždy přednost, tedy autor má jakési pomyslné „právo veta“.

Není to tedy vůbec podobné jako u určitých právních institutů, kde dochází ke střetu práv a zákon např. stanoví „povinnosti“ daných osob se „domluvit“ (spoluvlastnictví, věcná břemena, výchova a přístup k dětem, společné jmění manželů atd.). V případech autorských práv – tedy přesněji řečeno: ve vztahu autora/nositele práv a uživatele díla – nejde o žádné takové podobné „rozumné vypořádání“ apod.

Abych byl přesnější, autorský zákon zná případy, kdy k určitému vypořádání musí nutně dojít – je tomu tak např. v případě tzv. školního díla, tedy jak autor, tak škola mají paralelně „vedle sebe“ ke školnímu dílu určitá oprávnění v určitém rozsahu

a předpokládá se, že tato oprávnění budou „vedle sebe“ vykonávat; rovněž se předpokládá, že se mohou dostat do vzájemného „napětí“ apod. To je ale skutečně velmi specifický případ. Autorský zákon také zná případy tzv. zákonných bezúplatných a bezsmluvních oprávněných užití (citace apod.), kdy je možné dílo užít ve stanoveném rozsahu bez souhlasu autora/nositele práv, a někdy i dokonce zdarma, tj. bez povinnosti platit komukoliv licenční odměnu (jako např. právě v případě citace).

Závěrem řečeno: Pokud se pan Adam Novák rozhodne, že souhlas s užitím díla, k němuž vykonává autorská práva, neposkytne (hypotetickým předpokladem mého výkladu je, že překlad názvu díla byl již pravomocně shledán autorským dílem s autorskoprávní ochranou), nelze jeho „chybějící“ vůli nahrazovat úvahou, že když např. uvedu do závěru textu překladu informaci, poděkování či odkaz na autora „původního“ názvu překladu, tedy pana J. Z. Nováka, je možné to považovat za „postačující“ projev vůle nebo nějakou „legitimní formu kompenzace“.

red

Mgr. et BcA. Viktor Košut (nar. 1981), absolvent Právnické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (právo) a DAMU v Praze (produkce), externí pedagog na DAMU, člen Správní rady Dejvického divadla, právník divadelní, literární a audiovizuální agentury DILIA.



s jídlem roste chuť. Před válkou režisér a scenárista Emil Synek natočil, podle „vlastního scénáře“, velmi úspěšný film *Jana*; že jde ve skutečnosti o plagiát, že se Synek podepsal pod scénář dvou německých emigrantů, zveřejnil básník Jaroslav Seifert (celá kauza je publikována v nejnovějším svazku Seifertova souborného *Díla*). Ve Francii měl nedávno problémy i velmi úspěšný film *Séraphine* scenáristy a režiséra Martina Provosta, který byl obžalován, že v první verzi svého scénáře plagoval biografický román *Séraphine de Senlis* Alaina Vircondeleta, vydaný v roce 1986 v pařížském nakladatelství Albin Michel. Film byl nakonec natočen podle poslední, osmé – samostatnější – verze, a byl proto uznán za autorsky původní. Avšak neuvádět literární předlohy, podle nichž byly filmy natočeny, neuvádět jména těch, kteří se na filmu podíleli, je už v kinematografii zavedená praxe.

Na závěr bych ráda podotkla, že i já se nedávno při své práci setkala s bezprecedentním plagiátem; spoluautorská dvojice známých tvůrců doslova opsala z velké části dílo světově známého autora, *spoluautoři* nezměnili ani slovosled, dokonce ani jména některých postav! Jeden z povedené dvojky zemřel, druhý pochopitelně tvrdil, že *pachatelem* je ten, co už není mezi námi. Jak to bylo ve skutečnosti, je už asi nikdo nikdy nedozví. Naštěstí byl plagiát odhalen včas, ještě před jeho zveřejněním, ale tvůrce velmi rychle zapomněl, kdo mu pomohl z bryndy... K tomu už jen dodávám, že slávychtiví snaživci se nezastaví před ničím, jsou schopni zneužít každé téma, i ty nejtragičtější lidské osudy, neváhají zradit důvěru svého okolí, svých přátel, spolupracovníků i svých obdivovatelů. Prý se tak u filmu děje častěji než jinde, možná že v obrázkovém světě vzniká snadněji pocit, že díky tomu, kdo jsem, jaké mám jméno a jak jsou jiní na mně závislí, si mohu dělat, co chci.

A resumé? Snad je tu jistá naděje: naděje, že svět umění se falší a podvody jednou přesytí a zahubí sám sebe.

Ladislava Chateau

SLOVO

LEŽ JE VŽDY ČINEM AUTORA, NIKOLIV DÍLA

Nic nového tedy; to, co mám, je ukradeno jiným [...]. Je to tak: mnohé svrbí jejich literární kůže, a jak seznal jistý mudrc, „sepisování knih nebere žádného konce“, zejména v této škrabalské době.

Lúkianos ze Samosaty

Nikdo nechce být podváděn. Ani v životě, ani v umění. V umění je lež vždy činem autora, nikoliv díla. Dnešní hektická doba, která zdůrazňuje flexibilitu, adaptabilitu, produktivitu, modernost, soutěživost, sledovanost, návštěvnost, protržnost a bůhvíco ještě, vede k předstírání a napodobování ve všech oblastech společnosti; předstírá se láska i přátelství, štěstí i úspěch; předstírají umělci známí i neznámí, politici, soudci, starostové, ministři, prezidenti, profesori, vědci, seznam by byl dlouhý... Sečteno a podtrženo: lež a padělek už nevyvolávají pocity viny. V zemi, která má svoji zkušenost s *Rukopisy*, se hned tak ničemu nedivíme. Starosta Prahy 11 Dalibor Mlejnský, který opsal svoji diplomovou práci, jak nedávno zveřejnila média, na svoji omluvu klidně uvedl, že prošel u státnice, vše je tedy O. K. Německá ministryně školství Annette Schavanová, rovněž celici obvinění, že kdysi opsala svoji disertační práci, ze své funkce už odstoupila, na rozdíl od Mlejnského...

I v zemi galského kohouta zaplňují noviny aféry s *pastiši* a *plagiáty*. Přezdívkou „kukačka“ si vysloužila spisovatelka Marie Darrieussecqová za román *Tom est mort* (*Tom je mrtvý*). Znamý televizní komentátor Patrick Poivre d'Arvor, který už jednou podvedl čtenáře tvrzením, že „udělal rozhovor“ s Fidelem Castrem, padl opět do podezření, že se pro knihu o Hemingwayovi příliš „inspiroval“ jinde... Novinářům vzkázal, že prý vycházeli z nesprávné verze (sic!). A jinému mediálně přezaměstnanému autorovi Josephu Macé-Scaronovi, šéfredaktorovi prestižního měsíčníku *Le Magazine Littéraire*, místořediteli týdeníku *Marianne* a redaktorovi rozhlasové stanice

France-Culture, se dnes neřekne jinak než „Macé-Scanner“. Vyšlo totiž najevo, že jeho čtivá knížka *Vstupenka* se více než podobá knize Ernsta Jüngera *Journal parisien*, deníku, který si německý autor psal v Paříži za okupace. Joseph Macé-Scaron, jak se dnes obecně tvrdí, píše metodou *copier-coler*, kopírovat–slepit. Dotyčný se hájil tím, že v jeho případě šlo o *intertextualité*, mezitextovou výpůjčku! Zatím jakžtakž obhájl své šéfredaktorské křeslo. Hořkou zkušenost si před dvěma lety prožil i romanopisec a básník Thierry Mattei, který se stal přímo čítankovou obětí plagiátu. Pro týdeník *Télérama* ze září 2011 řekl: *Ani jsem se nestačil divit, když jsem uviděl knihu, na jejíž obálce stálo: „Patrice Delborg, cena Guillaumea Apollinairea za poezii“, a když jsem ji se zájmem prolistoval; ke svému úžasu jsem v ní našel svá vlastní slova, své verše...* Soud mu dal za pravdu a Thierry Mattei vzkazuje všem: *Braňte se! Nedopusťte, aby naštalo zatmění ducha!*

Ve Francii se v posledních dvaceti letech stávají plagiáty stále častěji předmětem soudních sporů, jen namátkou jmenuji procesy, které vedli spisovatel a ředitel literárního festivalu v Saint-Malo Michel Le Bris, stejně tak jako slavný romanopisec Henri Troyat a mnozí další. Někteří komentátoři píší o plagování, jako by šlo o sportovní klání, banalizují vykrádání, dokonce se pobaveně smějí, tvrdíce například, že *žádný autor knihy nevymyslel jazyk, kterým píše, nedal dohromady ani setinu vazeb, jichž používá, nestvořil ani desetinu z námětů, syžetů a figur, které jsou v jeho knížkách*. (Štefan Švec, *Salon*, literární příloha deníku *Právo* z 15. 3. 2012) Jiní jsou, na rozdíl od pana Švece, naštěstí opačného názoru a porušení autorských práv považují za vážný osobní útok, neboť literární dílo chápou jako součást autorova já. V této souvislosti je jistě namístě připomenout etymologické hledisko; v řečtině, ze které slovo *plagiát* pochází, neznamena „krádež“, ale „únos dítěte“.

Ušetřena není ani kinematografická tvorba. Právě naopak. Ve filmovém průmyslu se otáčejí velké finanční částky, a tak

VÍTĚZSTVÍ NAD JEHLOU ANEB JAK VYDĚLAT PRACHY

Vymyslela jsem projekt. Je o tom, kterak naučit narkomany snadněji a rychleji fetovat, i když beze mne by na to většina z nich zřejmě přišla sama. Nicméně dosavadní postup při práci s injekční stříkačkou se jeví jako zastaralý, po závislých jedincích vyžaduje, aby potlačili své individuální tendence, ba co víc – dělá problémy zejména levákům, neboť jejich specifikum nijak nezohledňuje. To ale nebyla hlavní věc, proč jsem se rozhodla v souladu se světovými trendy navrhnout nově fetácké desatero. Podstatné pro mě bylo, aby to, co se smažky naučí, měly na celý život – aby se jim ulehčila nejen následná tripová komunikace, ale také aby jehly byly opakovaně a bez rizika plně použitelné a způsob vpichů srozumitelný i cizincům. Pro tělesně nebo mentálně postižené narkomany jsem samozřejmě připravila zjednodušenou formu. Když jsem měla všechno po kupě, navštívila jsem organizaci Hrob In a přesvědčila je o výhodách svého návrhu – včetně škváry, která za to časem dozajista bude. Na to pochopitelně slyšeli, takže jsme se domluvili, že uděláme v terénu menší pilotáž a mnou předložené desatero otestujeme v praxi. Pokud se potvrdí, že je pro závislé na drogách jednodušší a vyhovující, získá zřejmě akreditaci a bude se vyučovat v K-centrech i jinde. Ale nebojte se, nejde o žádné dogma ve smyslu přesného napodobení „vzoru“. Podporuji zcela individuální přístup a ti, kteří by chtěli svou práci s jehlou dál rozvíjet, mohou jednoduchým způsobem dojít až k téměř renesanční formě. Ach, málem bych zapoměla na piárko! Svou předlohu jsem tedy nazvala Comenia Trip, založila stejnojmenné webové stránky a získala na svou stranu nejvlivnější česká tištěná média, jakož i komerční a nekomerční televize. Až sem dobrý, jenomže pak se mi v tom začal vrtat jakýsi protidrogový obytideník Zmar a začal tvrdit, že můj pokus o „fetáckou revoluci“ není nic jiného než nezodpovědný experiment. No, to já vím taky, ale nebudu to přece někde vytrubovat, ne? A tak jsem si Comenia Trip honem zalicencovala a od té doby mám na jeho uvádění do praxe monopol. Určuji ceny, a ani mě nenapadne, abych si do revíru pustila škodnou v podobě konkurence. Proč bych to proboha dělala?!

Ale teď vážně. Vy, kteří patříte k předplatitelům Tvaru či k jeho pravidelným čtenářům, jste jistě snadno dešifrovali, že řeč je o novém typu písma Comenia Script pro prvňáky, jehož autorkou je kaligrafská Radana Lencová a které navzdory všem kritickým výtkám a varováním o neúspěších podobných projektů v zahraničí (např. Švédsko) je zaváděno do českých škol. Tvar se tomuto projektu kriticky věnoval průběžně po celý rok 2010, až nakonec loni v čísle 18/2012 musel uznat, že marně, neboť v něm jde zřejmě o velké prachy. Má tehdejší redakční kolegyně Božena Správcová ve své rekapitulaci nazvané Vítězství Comenia Scriptu nad rozumem (str. 6–7) upozorňovala nejen na Lencové monopol, ale také na cenu 1000 Kč (sic!), za kterou na svých stránkách nabízela balíček písanek a obrázků. Uteklo pár měsíců a – nastojte: Mladá fronta Dnes přišla 22. března 2013 s článkem Nové písmo pro školáky brzdí cena, potvrzujícím jasnozřivost B. Správcové. Píše se v něm, že sada pouhých dvou základních písanek pro jednoho žáka stojí 150 Kč, zatímco stejná sada pro výuku starého písma polovinu. Cenu Comenia Scriptu by tedy srazila konkurence, ale jeho autorka se o licenci zatím dělit nehodlá, přestože v připojeném rozhovoru nenápadně apeluje na jiné nakladatele, aby se ji nebáli oslovit, že pro ně pomůcky ráda připraví. Když pak stejně nenápadně nahodí tázající se redaktorka otázku dosavadních slabikářů, jež neodpovídají novým písankám, je jasno: Další velké prachy se budou točit kolem nových slabikářů.

Svatava Antoňová



španělské revoluce 19. století

Jiří Chalupa

Po článku Jana Klímy o karafiátové revoluci v Portugalsku (v *Tvaru* č. 4/2013) se opět vracíme na Pyrenejský poloostrov, tentokrát do Španělska 19. století. Snad v žádné jiné evropské zemi se neprojevila tak markantně, vlekle a krvavě dvojznačnost, kterou do dynamiky dějin starého kontinentu vnesla revoluce francouzská. Světlo rozumu, rovnost, svobodu a bratrství přinášela na jih od Pyrenejí okupační armáda, se všemi barbarskými průvodními jevy vojenské invaze do cizího státu, aniž by navíc brala v potaz sociální strukturu země. Průřez španělskými dějinami předminulého století představuje hispanista a iberoamerikanista doc. Jiří Chalupa z Ostravské univerzity, autor řady knih, z nichž jedna – *Don Carlos a tí druzí: Karlistické války ve Španělsku v letech 1833–1939* – může dobře posloužit hlubším zájemcům o dané téma.

Jsou historici, kteří s trochou nadsázky popisují celé 19. století ve Španělsku jako jednu velkou, s přestávkami a přerývy stále se vracející revoluci. To je sice zjevně poněkud přehnané, na druhé straně stačí vzít do rukou jakoukoliv historickou práci pojednávající o inkriminovaném období a čtenář se pravděpodobně vzápětí spolehlivě utopí v záplavě občanských válek, zdařených i nezdařených revolučních pokusů, státních převratů, pučů a nejrůznějších dalších pestrých projevů extrémní politické nestability. Od války proti napoleonské intervenci v letech 1808 až 1814, která přinesla kromě neslýchaného krveprolití a masové destrukce rovněž pokus o částečnou instalaci francouzského revolučního modelu za Pyrenejemi, až po restauraci Bourbonů na madridském trůně na konci roku 1874, startující epochu vcelku spolehlivě, jakkoliv morálně problematické politické stability, se španělská společnost skutečně zmítala v takřka permanentní krizi. Krizi znovu a znovu vyvolávané neúspěšnými pokusy nastolit snesitelnou rovnováhu mezi požadavky razantně nastupujícího liberalismu a touhou konzervativních kruhů po udržení co nejčistší podoby tzv. Starého režimu.

Afrancesados proti tradicionalistům, kolaborace a odboj

Za všechno vlastně může Napoleon Bonaparte, jehož razantní nástup na evropskou mocenskou šachovnici drsným způsobem zlikvidoval celkem poklidnou madridskou idylku bourbonských panovníků a jejich početných osvícených rádců, kteří se společně pokoušeli, pozvolna a veleopatrně, vpustit na Pyrenejský poloostrov trochu čerstvého vzduchu v podobě umírněných osvícených reforem. Ovšem reformem v mimořádně autoritářském provedení, vždy výhradně „shora“, pod dokonalou kontrolou státu – heslem bylo „Vše pro lid, ale bez lidu“, aby náhodou někoho nenapadlo začít koketovat s myšlenkou na nějaké „nepřístojnosti“. Slovo revoluce tehdy u madridského královského dvora ještě znělo exoticky, vždyť v zemi koneckonců pořád ještě příčinlivě pracovala inkvizice. A tak když v létě roku 1789 napětí v Paříži exploduje a v sousední Francii se „začnou dít věci“, španělská společnost se postupně rozdělí do dvou početně nestejných, leč podobně vášnivých a nesmiřitelných táborů: totiž na nepřítel početnou menšinu tzv. *afrancesados*, tj. Španělů, kteří budou chápat vynucený kontakt s Napoleonem jako jedinečnou šanci na modernizaci své vlasti v intencích obdivuhodných myšlenek Velké francouzské revoluce, a na podstatně mohutnější tábor obránců Starého režimu, kteří ve francouzských vojácích vidí pouze brutální okupanty, diskreditující svou krutostí jakékoliv potenciální francouzské importy. Sluší se však dodat, že tento blok španělských vlastenců, stavějících se se zbraní v ruce a vztekem v srdci zdánlivě neporazitelné francouzské záplavě, ve skutečnosti neoplýval jednotou. Nacházeli se v něm totiž jak nefalšovaní ultratraditionalisté, odmítající z principu jakékoliv novoty a hájící status quo bez přívlastků (jejich heslo bylo výmluvné: *Bona non nova, nova non bona*), tak lidé, kterým by se možná leccos z francouzských výdobytků zamlouvalo, nedokázali se ovšem smířit s bonapartov-

ským balením francouzského revolučního produktu a cítili se povinni bránit Španělsko před „cizáky“. *Afrancesados* budou spolupracovat s vnuceným králem Josefem Bonapartem (1808–1813), někteří ze zjištěných důvodů, jiní z upřímného přesvědčení, obojí se ovšem pro zbytek španělské společnosti promění v nenáviděné zrádce a kolaboranty. A to bude mít pro následující dekády tragické důsledky. Ve Španělsku se totiž vzápětí, stejně jako na jiných místech evropského kontinentu, rozhoří boj mezi liberály a konzervativci, mezi modernizací a tradicí. Na rozdíl od zbytku Evropy ovšem za Pyrenejemi bude tento zápas okořeněn hořkými resentimenty z napoleonského období, takže tradiční elity, spolu s církví, budou vzpomínky na řádění francouzských uniforem používat jako veleúčinného klacku na bití všech, kdož se budou dožadovat nějakých modernizačních změn.

Ústava, pro kterou tekla krev

V průběhu vítězného boje Španělů proti napoleonské Francii dojde na samotném jihu země k události, která významným způsobem poznamená španělské dějiny. Zatímco se *guerrilleros* hrdinně bijí s císařskými, po celé zemi spontánně vznikají lokální a regionální *junty* (výbory), jež organizují ozbrojený odpor a mnohdy paralelně demokratizují veřejný život. Vše vyvrcholí svoláním parlamentu do Francouzi neobsazeného přístavního Cádiz (od září 1810) a následným vyhlášením ústavy (březen 1812). Bylo to poprvé, kdy španělští muži starší 25 let (s výjimkou sluhů a vězňů) mohli svobodně volit své zástupce, a výsledkem bude jedna z nejliberálnějších konstitucí tehdejšího světa, přezdívaná *La Pepa*, neboť byla vyhlášena na Josefa. Značná část španělského 19. století je pak vlastně zuřivým bojem mezi zastánci a odpůrci této magny charty španělské modernity. *La Pepa* odevzdávala svrchovanou moc v zemi lidu, reprezentovanému volenými zákonodárci v parlamentu. V čele exekutivy sice i nadále zůstal panovník, nikoliv již ovšem jako „král z Boží vůle“, nýbrž jako monarcha konstituční, takříkajíc „smluvní“. Pokud takový král vládně v souladu s vůlí lidu, je třeba ho respektovat, pokud se chová jako despota, je možné jej trůnu zbavit. Ústava rušila privilegia šlechty, rozpouštěla obávanou inkvizici a celkově se pokoušela uvést španělskou společnost na trajektorii relativně svobodomyšlné modernity, do značné míry po vzoru francouzských sousedů.

Po Napoleonově pádu se do Madridu slavně vrací bourbonský princ Ferdinand (březen 1814), dlouhá léta vězněný „tyranem z Korsiky“. Třicetiletý Bourbon, korunovaný jako Ferdinand VII., nebyl dobrý král a nejspíše ani dobrý člověk. Jako rozený oportunista hodně mlžil, někdy i otevřeně lhal, nebyl ani inteligentní, ani rozhodný a schopný, zato však mimořádně toužil po moci a vynikal pomstychtivostí. Právě Ferdinand se pokusí vrátit Španělsko do dob absolutismu, před cádizskou konstitucí, což národ znovu rozdělí. Někteří jásali a volali „Pryč s parlamentem!“ či „Ať žije inkvizice!“ (ta bude skutečně obnovena), ti „nakažení“ bacilem liberalismu se naopak rozhodli bojovat za své ideály se zbraní v ruce, třeba i proti králi. Nejvíce takových jedinců se

vyskytovalo v armádě, mladí důstojníci sice proti Francouzům dlouhá léta bojovali na život a na smrt, mnohým ale zřejmě zároveň úderní hesla francouzské revoluce vnikla pod kůži. K jednomu z nejpikantnějších paradoxů španělského liberalismu patří, že jej bude po desítky let masově prosazovat právě instituce ze své podstaty tak antiliberální jako armáda.

Poprvé liberálové zvítězí v roce 1820, když se do jejich čela postaví plukovník Rafael Riego. Ten dokáže vzbouřit jednotky shromážděné v Andalusii, odkud měly původně vyrazit přes Atlantik do Buenos Aires bojovat proti rebelujícím jihoamerickým kreolům. Na tři roky se liberálové ujmou vlády v zemi a proradný Ferdinand s lehkým srdcem odprísáhne věrnost včera poplivané ústavě z roku 1812. Ono liberální tříletí ovšem ukáže, že ani muži ohánějící se verbálně svobodou a tolerancí nejsou v praxi žádní svaťuskové. Balance jejich vlády nebude nijak přesvědčivá, přičemž hlavním důvodem se zdají být jejich nezralost a nejednotnost. Jsou unáhlení, mají tendenci k tomu nejprve jednat a teprve potom myslet. Rádi by vše řešili radikálně, teď hned, třeba i silou. Kompromis je pro ně ponižující taktikou. A hlavně se dramaticky liší v názorech na to, jak má vlastně nová, moderní společnost vypadat. Ti umírněnější jsou přístupní debatě o pozvolných, evolučních změnách, o provádění reforem „na delší trati“. Ti radikální chtějí okamžitou revoluci a *La Pepa* se jim najednou už zdá příliš krotká. Jejich recepty jsou dogmatické, často odtržené od reality, nezřídka naivně prostoduché, jejich strategií jsou pouliční šarvátky, později vojenské puče. Toto štěpení přetrvá prakticky po celé 19. století a bude španělský liberalismus značně oslabovat v jeho historickém souboji s tradicionalismem či otevřenou reakcí. Velkou slabinou liberálního tábora bude však i samotná skladba španělské společnosti, jež zjevně nezachytila nástup průmyslové revoluce a po celé 19. století zůstává Španělsko převážně rurální zemí, plnou nejenom konzervativně naladěných sedláků, ale zejména zoufale chudých, zaostalých, negramotných, a tudíž snadno manipulovatelných venkovských bezzemků. Je to společnost s malým podílem městských vrstev, se slabou buržoazií a nepočetným proletariátem, tj. hlavními skupinami, o něž by se případně mohl liberalismus opřít.

Karlistické války a dvojí tvář modernizace

Ultratraditionalisté a obhájci *Ancien Régime* se seskupí především pod praporem tzv. karlistů (název je odvozen od jména dona Carlose, bratra krále Ferdinanda VII., jehož kandidaturu po Ferdinandově smrti v roce 1833 budou dotyční vehementně podporovat). V čele stojí tradiční oligarchie – šlechta, velkostatkáři, vysoký klérus –, širokou oporu poskytují již zmíněné masy venkovského obyvatelstva. Karlisté se chtějí přenést zpátky do slavných dob císaře Karla a krále Filipa II., odmítají všechno nové (v průběhu třetí karlistické války v 70. letech 19. století budou karlističtí rebelové vytrhávat koleje a kácet telegrafní sloupy úplně jako severoameričtí indiáni, vlak a telegraf jako symboly pokroku jsou totiž pro

mnohé z nich znamením ďábovým), bojí se Evropy a uzavírají se před světem. Věří v hodnoty prověřené staletími: v absolutistického monarchu, stavovskou společnost, monopol katolické církve ve vzdělání a kultuře, a to včetně takových institucí, jako je např. inkvizice. Oproti výraznému liberálnímu centralismu, který chce Španělsku vládnout a transformovat jej k nepoznání z Madridu, karlisté kladou důraz na subsidiaritu a lákají příznivce na program regionální autonomie, což v tradičně teritoriálně extrémně fragmentovaném Španělsku dodnes přitahuje velký zájem. Karlisté rovněž varují – přiznejme, že nezřídka mají pravdu – před netolerantním ateismem, sobectvím, vulgárním materialismem a sociální necitlivostí liberálů: jejich vláda prý zemi odevzdá do rukou cynické a autokratické oligarchie zbohatlíků.

Souboj těchto dvou manichejsky uvažujících i vystupujících bloků, vyztužených příležitostně dalšími skupinami španělské společnosti dle momentální situace, pak svou brutalitou a nekročeným násilím neblaze poznamená valnou část 19. století. Karlisté vyvolají dva velké válečné konflikty (1833–1839, 1872–1876) a nespočet drobnějších vzpour a rebelií, při nichž ovšem také teče krev proudem. Liberálové, v čele s uniformovanými plukovníky a generály, zase vyniknou v organizování tzv. *pronunciamientos*, specifické španělské verze vojenských převratů. Historik Gabriel Cardona jich napočítal v letech 1814–1886 přes čtyřicet, jinými slovy, po dobu tří generací se nějaký puč odehrával v průměru každých dvacet měsíců. Orgie násilí, chaosu a všeobecné anarchie potom kulminuje na přelomu 60. a 70. let 19. století, kdy je nejprve v září roku 1868 v průběhu tzv. Slavné revoluce vyhnána neschopná královna Isabela II., vyzkoušen a zavrhnut je panovník ze zahraničí (italský princ Amadeus Savojský, 1871–1873, posměšně přezdívaný don Macaroni I.), na čele země se vystřídá několik generálů, objeví se i politicky motivované atentáty a nakonec si zoufalí Španělé vyzkoušejí dokonce republikánské zřízení. Republika, koketující např. s federalismem, ovšem vyvolá takové tenze, že to v konečném důsledku málem roztrhá Španělsko na kusy.

A tak jsou po onom horečném šestiletí nakonec nejspíše skoro všichni rádi, když šikovný – a zároveň cynicky pragmatický – politik Antonio Cánovas del Castillo v závěru roku 1874 bezchybně zrealizuje návrat Bourbonů v osobě mladého kadeta vojenské akademie v Sandhurstu Alfonse XII. Španělsko dostane prostor na oddech, restaurační režim (1874–1931) na nějaký čas zklidní horké hlavy, zásadní konflikty však zůstanou nevyřešeny. Ona dvě Španělska (*dos Españas*), zrozená z hlubokých politických vírů devatenáctého věku, ve skutečnosti svůj střet jenom dočasně odloží a jejich souboj po půlstoletém odkladu vyvrcholí nejprve tragédií Druhé republiky (1931–1936) a posléze apokalypsou občanské války (1936–1939). To už jsou ovšem jiné příběhy a jiné revoluce.

V příštím čísle se v článku Martina Nekoly dočtete o sandinistické revoluci v Nikaragui v roce 1979.



o netoleranci zla

Svatava Antošová

Proti lhotejnosti a zakrývání existence zla, stejně jako proti dívání se jinam, když je potřeba vidět, napsal v roce 2006 francouzský filosof a esejista André Glucksmann svou knihu úvah, reflexí a osobních svědectví nazvanou *Une rage d'enfant*. O sedm let později se v překladu Heleny Beguivonové a pod titulem *Hněv dítěte* (Academia, 2013) dostává i k českému čtenáři. Autor v ní rekapituluje jak významné dějinné události, které měly vliv na jeho myšlenkové zrání, tak přelomové okamžiky svého života.

Ten první a určující je už téměř legendou: Těsně po druhé světové válce byla uspořádána na francouzském zámku Ferrières, který byl rodinou Rothschildů přebudován na domov pro židovské sirotky, slavnostní hostina. Když byla v nejlepším, přiběhl odkudsi tehdy osmiletý André, zul se a hodil po baronovi a baronce Rothschildových botou. Proč? Protože úsilí vzácných hostů-dobrodinců a načinčaného personálu navázat na předválečnou dobu, jako by se nic nestalo, a chtít totéž od odvšivených svěřenců domova už tehdy odmítal. Nebylo pro něj snadné „propojit hrůzu, objevenou za sebou, se štěstím, promítaným před sebe“. Tahle spontánní dětská bezprostřednost a přímočarost jej neopustila ani v mnohem pokročilejším věku. Jakousi symbolickou botou dokázal hodit i po vysoce postavených představitelích ruské armády během mezinárodní konference o Čečně, jež se konala v roce 1999 v Moskvě. Když byl vyzván, aby promluvil, vstal a prohlásil, že bude držet minutu ticha za všechny děti, ženy a muže, kteří za onu chvíli, vyhrzenou pro jeho proslov, padnou ruskými kulkami. A vybídl přítomné, aby se připojili. Co se odehrálo poté, popisuje takto: „*Ohromení! Sergej Kovaljov vstává. Pak Alexandr Ginsburg. Jeden po druhém je napodobují všichni přítomní. Vojáci, rudí nebo zsinálí vzteky, se cítí nuceni ostatní následovat. A tak se před kamerami celého světa velitel ukrutností páchaných na Kavkaze generál Manilov ocitl vstoje, mlčky, k poutě těch, které nařídil zmasakrovat! Surrealistická scénka by byla mohla zůstat příjemnou vzpomínkou, nebýt toho, že týž Manilov plánoval totální zničení Grozného. A pustil se do toho jen o pár dní později.*“ Glucksmannův život se pak pne mezi těmito dvěma okamžiky jako tětiva mezi dvěma konci luku, z kterého tu a tam vyletí hněvivý šíp a zabodne se přesně do středu terče.

Tyfón a Zazie

Oním středovým polem, které si říká o zásah za každé doby a za každé situace, je v jeho pojetí zejména ztráta historické paměti, pohodlnické zapomínání a sklon k děláni si iluzí, že zlo sice bylo, ale teď je konečně za námi a žádné další už nebude. Na tento přístup, byť pochopitelný, protože lidský, možná příliš lidský, však Glucksmann ve svých esejích a novinových článcích vytrvale poukazuje jako na příčinu zel dalších. A neplatí to jen pro Francii po osvobození nebo pro období studené války, kdy zlo bylo vždy na té druhé straně, ale platí to i pro události doby relativně nedávné, jimiž autor myslí pád Berlínské zdi v roce 1989 a rozpad sovětského impéria. „*Když padla »zed' hanby«, znovu se naplno ozvala písnička »už nikdy: zlo bylo svrženo, velké konflikty, velké spory, velké debaty jsou vyloučeny, zanikly s ideologickými iluzemi a politickými církvemi. Posvěcoval se »konec dějin«, rozumějte vyčerpání dějin psaných ohněm a mečem. Doba přestala být vymknutá z kloubů. Nyní jde o to ji prostě a jednoduše spravovat náležitě. Stará Evropa může klidně odzbrojit a vychutnávat si pohodu času smíření a starat se*

o svůj klid. Nastal požehnaný pokoj prázdny,“ poznamenává ironicky Glucksmann. Jeho ironie a nedůvěra v tento laciný poklid má počátky opět v dětství: První, co kdy četl, byla totiž obrázková alba, v nichž defilovali vítězové války, jmenovitě Roosevelt, Stalin a de Gaulle, a doširoka se usmívali, „*odhodláni zlikvidovat všechny zbytky fašismu, v pevném přesvědčení, že na Zemi zavládějí mír a prosperita*“. Tyto nadějeplné pocity dokázal malý André sdílet jen do chvíle, než se právě v poválečných sirotčincích, kde pomáhala jeho matka, setkal s opuštěnými soukmenovci a vyslechl přímá svědectví o peklu holocaustu. Když se pak po roce 1989 oddával svět podobnému optimismu, pronásledoval jej v rovný pocit „*již viděného a již slyšeného*“. Ten pocit se bohužel „zhmotnil“ už o dva roky později, když začalo zabíjení na Balkáně...

A kde se ten neustále se opakující, shovívavý a v jádru falešný optimismus bere? Podle Glucksmanna nás ve školách příliš dlouho učili, že „*zlo je jen kámen úrazu na cestě k moudrosti*“. A apeluje na návrat k opětovnému a pozornému studiu myslitelů (Platon, Sokrates, Parmenides aj.), pro které byla otázka existence zla zcela zásadní. Tak zásadní, že je ani nenapadlo pokoušet se člověka tohoto zla zprostit. Úkolem filosofie podle Glucksmanna pak je dopomoci každému přemýšlivému jedinci poznat sebe sama, což ovšem zároveň znamená poznat Tyfóna v sobě. Připomeňme, že Tyfón byl antický bůh pomsty, který „*chrtil oheň, otrásl zemí a ničil svými žhavými slinami pole, domy i chrámy*“, jak jej popsal už kdysi Vojtěch Zamarovský ve své knize *Bohové a hrdinové antických bájí* (Mladá fronta, 1982). Něměně oživovat donekonečna válečné masakry, stejně jako gulagy začne dříve či později překážet, a tak se volí cesta když už ne úplného mlčení o nich, tak alespoň jejich obcházení. A odtud jako by vedla přímá linka k dnešnímu omlouvání terorismu (podřezávání rukojmí před kamerou, masakrování civilního obyvatelstva) „*prožitou bídou nebo ponížením. Nechť se naši falešní věděteli namáhají objasnit, proč většina lidí, kteří jsou chudí, ponížení, uražení, se cestou terorismu a vraždění vydat nehodlá. Ne! Dopřede s uklidňujícími řečičkami, řekla by Zazie.*“ A celou svou knihou jako by to říkal i Glucksmann.

Hugo a Patočka

V těchto, ale i v dalších souvislostech si autor *Hněvu dítěte* „vypomáhá“ i jinými francouzskými literáty než jen Raymondem Quenauem a jeho slavnou novelou *Zazie v metru*. Oporou, ze které čerpá, ale i proti-pólem, vůči němuž se vymezuje, mu tak jsou střídavě Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre a Victor Hugo. U posledně jmenovaného přiznává, že sice nepatří mezi jeho oblíbené, přesto jej uznává coby svého zasvětitel v otázce svědomí – to jediné totiž podle Huga soudí, a nikoliv dějiny. A Glucksmann k tomu dodává: „*Výsadou svědomí je schopnost zjišťovat, vnímat a cítit, co je netolerovatelné, a ukázat na to jako takové. Vyhlašovacím tábor je vyhlašovacím tábor, ať rudý, černý, bílý nebo zelený. Je na každém, aby ho netoleroval a dal to najevo.*“

Dovolte mi na tomto místě malou odbočku do naší středoevropské současnosti. Netolerovat zjevné zlo je jistě žádoucí a záslužné, ale není takovéto netolerance potřeba daleko dřív, ve fázi, kdy ještě tak zjevné není, ale lze si jej už v poměrně dosti zřetelných obrysech odvodit? Uvedu příklad: V diskusi nazvané *Toto už nelze hájit* a otištěné v *Lidových novinách* 23. března v příloze *Právo & Justice* se prou bývalý poradce českého premiéra pro lidská práva



Roman Joch, editor *Respektu* Martin M. Šimečka, ústavní právník Jan Kysela a maďarský filosof Attila Pató o míře omezení svobody projevu v Maďarsku vlivem čtyř dodatků ústavy, které prosadil premiér Viktor Orbán. Není bez zajímavosti ocitovat Romana Jocha: „*Pokud bude v Maďarsku z politických důvodů zatčen první nevinný, pak je namístě se hlasitě ozvat. Nikoli dříve. Ale až pak. A pak do toho může a má mluvit každý. Nikoli předtím.*“ Nebude na to už pozdě, pane Jochu? Obávám se, že jakmile se jednou rozjede zatýkácí mašinérie, navíc podepřená ústavou, sotva ji nějaké „řečičky“ zastaví. Glucksmannovými slovy: „*Existuje dostatek nástrojů ke zjišťování, posuzování, připomínání nebo i předjímání sociopolitických otřesů, zbesíllosti a šílenství dějin.*“ A jsme opět u svědomí a jeho niterných apelů na netoleranci zla, se kterými úzce souvisejí právě lidská práva – ale také jejich zrcadlový odraz v hanlivém označení „lidskoprávaři“, jímž v 70. letech onálepkovala pařížská smetánka všechny ty, kteří soucítili s oběťmi gulagů a s disidenty ve východní Evropě a dávali to veřejně najevo. Ona smetánka, potažmo část tehdejší inteligence vycházela z ideje „smrti člověka“, kterou sama vyhlásila na základě povrchní četby Sartrovy *Nevolnosti* a Foucaultových *Dějin šílenství*, a jedním dechem se zároveň ptala, „*co je to ten »člověk«, jehož uznávání se dožadujete, když byla dokázána jeho neexistence? Chcete snad opěvovat dobrotu přirozeného člověka podle Rousseaua? Nebo transcendentnost božích tvorů?*“ Načež André Glucksmann nelenil, sešel se s Michelem Foucaultem a společně vymysleli odpověď, že lidská práva vycházejí z nelidskosti, nikoliv z představy ideálního člověka, a že jsou hrází proti všem ukrutnostem, které si dokážeme nejen předsta-

vit, ale za určitých podmínek je jako smyslů zbavení i realizovat. Sílu pro neustálý boj proti netečnosti čerpá Glucksmann z textu *Pour la Serbie*, který napsal Victor Hugo 29. srpna 1876 a který začíná takto: „*Národy mají nad sebou cosi, co je níže než ony, totiž vlády. V jistých chvílích tento protimluv bije do očí: civilizace je v národech, barbarství je ve vládcích. Je toto barbarství záměrné? Ne. Je prostě profesionální. To, co lidský rod ví, vlády ignorují. Tkví to v tom, že vlády na vše pohlížejí pouze státními zájmy; lidský rod se dívá jinými očima, svědomím...*“ Pokud knihu *Hněv dítěte* někdy otevřete, najdete tento skvělý a stále aktuální text na stránkách 132–133.

V závěru své knihy píše André Glucksmann s úctou a obdivem ještě o jednom muži, který ovlivnil jeho myšlení a pohled na svět – o filosofu Janu Patočkoví. Obzvláště vyzdvihuje jím formulovanou „solidaritou otřesených“, na jejíž platformě se utvářelo disidentské hnutí, přestože ideově a názorově velmi rozmanité. Jediné, co jednotlivé disidenty spojovalo, byla opozičnost vůči komunistickému režimu a snaha emancipovat se. Ačkoliv do té doby se vesměra solidarita vždy halila do jednotného praporu (národnost, náboženství, kultura či příslušnost k určité třídě), ve východní Evropě to najednou neplatilo. Za jeden provaz tu táhli anarchisté, roajalisté, socialisté, liberálové, příslušníci církvi, antiklerikálové a další. Ti všichni spolu sice neustále ostře diskutovali, ale svorně odmítali stavět proti vládnoucí ideologii jakoukoliv ideologii jinou. Při svých kontaktech s nimi a občasných návštěvách (samozřejmě pod bedlivým okem tajné policie) zejména v Praze, odkud pocházela jeho matka, načichl Glucksmann touto „solidaritou“ natolik, že se později v Paříži pokusil o něco podobného: Ačkoliv nesdílel náboženskou víru Alexandra Solženicyna ani jím neustále přetřásaný kult staré Rusi, pozval ho a hájil jej a propagoval jako skvělého spisovatele. Tak to má být, chce se říct. A jelikož po pádu diktatur v naší části Evropy a skončení studené války začali v západní Evropě zase spokojeně tvrdit, že nebezpečí zmizelo, a tedy i potřeba mu čelit, dopřejme Glucksmannovi, aby jim i nám ještě jednou připomněl význam fenoménu disidentství, nad kterým dnes s bezstarostnou samozřejmostí a prezíravostí už jen máváme rukou: „*Dobrodružství východoevropských disidentů zůstává jedinečným nedávným příkladem Evropanů, kteří se – aniž zapřeli rozmanitost svých názorů a přesvědčení – vzdali pohodlnosti dobrovolného poddanství a podřídili se společnému »vědomí nebezpečí«. Místo jednoty lidí přesvědčených nějakou ideou nejvyššího Dobra vytvořili jednotu »solidarity otřesených« tváří v tvář palčivým hrozbám a bolestem. Zavedli primát boje proti určitému zjevnému a přítomnému zlu.*“

INZERCE

autoři
Mary Heimann
Sun'alláh Ibráhím
Yasmina Khadra
Vladimír Körner
Nobelova cena Orhan Pamuk
Miguel Sousa Tavares

hosté
Tomáš Klvaňa
Petr Kučera
Lubomír Machala
Petr Pithart
Jan Rychlík
Tomáš Sedláček

23. Festival spisovatelů Praha
17. – 19. dubna 2013 | téma Zrození národů | www.pwf.cz

Guardian © Robert and Shana Parke Harrison 2003



SENÁT
PARLAMENT ČESKÉ REPUBLIKY



MINISTERSTVO
KULTURY

HOTEL Josef



LIDOVÉ NOVINY
Hlavní mediální partner

HLEDALA TĚ VEVERKA

Andrew Lass: Hrdlořezy a zvukomalby 2005–2007
Doplňek, Brno 2012

Andrew Lass ždíme česká slova jako hadry k vytírání samoty. Andrew Lass je Američan, který umí šumně po našem, protože zde prožil dětství a mládí. Tam za vodou učí cosi na jakési univerzitě, ale pro nás je v tuto chvíli důležité něco jiného – jelikož se mi možnosti překladu jeví v hájemství poezie značně omezené, je Lass jedním z mála cizinců, kteří tvoří česky, a tak o svůj pohled z dálky mohou náš jazyk a poezii obohatit bezprostředně. Pro ty z vás, kteří mají v oblíbě škatulky, skupinky a „ismy“, dodávám k osobě autora, že od roku 1968 je členem pražské surrealistické skupiny (dnes Skupiny českých a slovenských surrealistů).

Název *Hrdlořezy a zvukomalby 2005–2007* se mi nezdá zrovna podařený. Autorovy kresby, jež básně doprovázejí, neřežou hrdla ni křoví, neboť jde o lehké, spontánní pérovky připomínající kresby mediální, ani básně samotné, jakkoli jsou místy zvukově krkolomné, nejsou žádná jatka. Termín zvukomalby mi pro dotyčné texty připadá zase příliš fádní a zjednodušující. Zkratka název není k básním analogicky nápaditý. Vráťím se ještě na

okamžik k výtvarnému doprovodu. Kresby ve své podstatě vždy představují nějaké zkratky rukodělně deformovaných figur, což sice koresponduje s množstvím odkazů k tělu a tělesným detailům obsaženým v básních, nicméně jako přesvědčivější se mi jeví jediná (taktéž autorská) fotografie z této knihy. Jde o podivně znepokojivé zátiší předestírající nám otisk lidské činnosti v podobě patky jakési do zdi zapuštěné kovové konstrukce, která se dostává do konfrontace s vpravdě neidentifikovatelnou hmotou na této konstrukci ležící – můžeme se jen dohadovat, co to je a jak se to tam probůh dostalo –, což vidím jako výstižný symbol pro životy, promluvy a vědomí uvízlá v konstrukcích Lassových básní.

Básně samotné se mi pak povětšinou líbí – jsou ke čtenáři huronsky hrubé – je to, jako když mlhou dotápete k ostrému jazyku. Spíše než grafika či zvukomalba je to takový zemětřasný krasohled, který po otočení či zatřesení neskládá pravidelné obrazce, ale nové a nové konstelace plápolajících či kouřících, a přece zabydlených rozvalin života, zrcadlených ve střepích slov. Rozhodně to není poezie pro každého, zvláště ne pro ty, kdo chtějí, aby jim básnická křepelka zapěla pět peněz, pět peněz a dobro došli pro potlesk. Jazyk je v těchto básních jedním ze svalů těla a také se stává jeho mluvčím od

andrew lass

HRDLOŘEZY
 A ZVUKOMALBY
 2005–2007



jemných ovanů přes slasti chutí po tiky, prdy a záškuby. A když se tu tak ženské vnady mění ve škvarky, je v tom veškerá

ambivalence ošklivosti a chutně křupavé mastnoty.

Lass přibuchuje významu prsty do dveří, a když se přece vdere do básně, kroutí mu paži za záda a vykopává ho dveřmi, aby mu vzápětí nechal pootevřené okno. Většina básní ponechává čtenáři volnou ruku k vlastní nejednoznačné interpretaci – tak jsem třeba v básni „Nebo řízek“ četl cestu lanovkou do zastávky v půli kopce, kde našťvanost z nerozhledu vede k uskromněné konzumaci volského oka za rušivé asistence myšlenek na řízek. Často však ani takto svévolná interpretace není možná a tušený smysl zůstává ukryt v okolí a útrobách „hotelu Mihotaj“. Jako neuchopitelné ledovce či již jmenované škvarky drží tyto básně svůj samozřejmě svébytný tvar v sémantickém moři.

Humor, jež Lassova poezie vykazuje, bych neoznačoval barvou. Není to humor černý ani modrý, natož pak růžový – je to humor žalmů jazyka. Mutanti jazyka tleskají slovními pahýly a z hub jim vybublává rozpraskaná dorozumivací hmota: „Proni-věř / jen šuškotu kóje / a hrouzdel.“

Nakonec je to, jako když někomu vytrhnou z krku místo mandlí šišky – člověk neví, zda je to špatně, nebo dobře: „Hledala mě veverka. / Chtěla se mnou chodit. / Nebyl jsem doma,“ uzavírá Lass lakonickým konstatováním jednu z básní.

Vladislav Reisinger

VÝBOR STUDIÍ MOJMÍRA OTRUBY

Mojmír Otruba: Hledání národní literatury
Academia, Praha 2012

Nakladatelství Academia vydalo v rámci své Literární řady jako dosud poslední publikaci obsáhlý výbor z prací Mojžíra Otruby (1923–2003), jednoho z našich předních literárních historiků a teoretiků. Sestavení a redigování knihy si vzal na starost Dalibor Dobíáš. Otrubovy texty jsou rozděleny do čtyř částí, které představují autorovu badatelskou a odbornou práci v různých polohách. Až na výjimky texty spojuje česká literatura 19. století, což ovšem neznamená, že se badatelův zájem soustředí výhradně a výslovně na literaturu: Otrubův záběr byl široký a dokázal pojmut a zahrnout jevy z různých oblastí kulturně-společenského dění. Právě komplexnost Otrubových prací tvoří základ originálních analyticko-interpretáčních úvah a vzhledů do vývojových stadií české literatury.

Jako velmi vhodné se jeví celkové uspořádání knihy: postupuje od textů s obecnější a závažnější problematikou směrem k dílčím otázkám, jež představují jak problémy konkrétních děl a autorů, tak např. otázky spojené s textologickou teorií a praxí. Řazení prací i jejich segmentace odpovídá logickému postupu a usnadňuje tak orientaci v Otrubově myšlenkovém a koncepčním světě.

V úvodu stojí práce, které odkazují k první polovině 19. století. Zde se projevuje Otrubův smysl pro popis divergentních rovin i aspektů jednotlivých strukturních vrstev sledovaného kulturního pole a zejména pro jejich funkční propojení do jednoho celku. Strukturalistické myšlení školené odkazem Jana Mukařovského a Felixe Vodičky vyvstane v případě analýzy RKZ a utváření národního mýtu. Otrubův strukturalismus nezůstává uvnitř hranic literárních textů, absorbuje kulturní kontext, obrací se k celostnímu dobovému kulturně-společenskému rámci. Důkladným rozbořením obran RKZ rekonstruuje situaci, která zasáhla i do mimoliterární sféry a polarizovala společnost na dva tábory: stoupence pravosti rukopisů a jejich

odpůrce. Spolu s tím se Otrubovi ukazuje série dalších jevů, jež náleží do obecnější roviny kulturních diskursů, např. to, že spor o rukopisy de facto paralyzoval skutečné historické bádání a rozvoj historie jako vědy, neboť historická látka byla využita k účelům národně-ideologickým. Způsob tohoto uvažování, který si všímá souvislostí mezi literárními ději a celkovým stavem makrokulturního prostoru v určitém historickém období, rezonuje u Otruby s moderními literárněvědnými směry, které vedle již zmíněného strukturalismu naplňuje především sémiotika. To se projevuje právě v případech konfrontace různě hierarchicky situovaných diskursivních rovin uvnitř kulturního prostoru, které v Otrubových výkladech představují organizované makrocelky s dominantním strukturně-významovým potenciálem, jež má funkci organizační i institucionální. Je to případ národního mýtu a jeho dobové traktované historie jako slavné minulosti Čechů, již museli v každé době čelit hrozbě přicházející zvenčí a pokaždé dokázali uchránit svou autonomii. Tyto postupy, jež operují s makrostrukturními vzorci určitého kulturního pole, odkazují rovněž k pracím tartusko-moskevské školy, zejména pak k Lotmanovým textům o prostoru v kultuře, který onu oblast definuje jako sémiosféru se základním vnitřním pohybem určeným dynamickým konfliktem mezi jejím centrem a periferií. Návaznost na Lotmanovy práce je zjevná v případě Otrubova přístupu k mýtu a projevuje se v popisu a analýze základního korelačního principu (cykličnost vs. linearita), jež obecně definuje dva kulturní typy: první – založený na tradici mýtu – a druhý typ jako opačný. Tato celostní charakteristika českého kulturního prostoru v 1. polovině 19. století, jež tvoří jedno z ústředních témat studií prvního oddílu, je orientována na znakovou povahu literatury a vedle jmenované estonské sémiotické školy je inspirována pracemi R. Barthesa, Morrisovým a Hjelmslevovým lingvistickým aparátem, jenž Otrubovi poskytuje jak nástroje pro jemnější analýzu transformací strukturních rovin znaku, tak aparát pro reflektování pragmatických aspektů recepce.

Na první oddíl navazuje druhý, jemuž věvodí problematika českého romantismu,

který se tu ocitá ve vzájemném vztahu s národně vlasteneckou literaturou. Je zde patrná nesporná originalita Otrubova myšlení, dokonce jeho jistá předvídavost. Romantismus totiž neinterpretuje jako izolovaný kulturní monotyp, ale jako dynamickou poetiku, jež zasahovala různé autory a projevovala se v různých žánrech. Autor zde uplatňuje svůj smysl pro dynamické vývojové hledisko, pro prostorově a plošně rozkolísané jevy, jež se vzájemně překrývají a koexistují ve funkčním napětí. (To je i příklad určité části Tylovy či Kollárovovy tvorby.)

Jak již bylo řečeno, svá pozorování české literatury Otruba neprovádí na izolovaném materiálu, ale zapojuje jej do kontextu historického, kulturního, společenského, politického a dalšího vývoje. (V tomto je přímým následovníkem F. Vodičky.) Tyto aspekty mu potom otevírají nový a netradiční pohled na situaci díla v dobové atmosféře i na jeho význam. Týká se to všech zde uveřejněných prací; za všechny jmenujme alespoň studii, jež se vztahuje k dobovému kladnému přijetí Máchova díla na Slovensku, což Otruba vysvětluje nikoli přímým vlivem Máchovy romantiky, ale zvláštní situací slovenské literatury, která se vyrovnávala s klasicismem a usilovala o nové směřování své národní literatury a umění.

Publikace obsahuje ještě další dva oddíly, jeden věnovaný vybraným autorům (Tylovi, Havlíčkovi či Mukařovskému), druhý je pak svým zaměřením především textologický. Otruba se v nich věnuje např. otázce vztahu mezi tvůrčí individualitou a její determinací literárními systémovými a vývojovými tendencemi, nebo otázkám textologickým, jež se vztahují jak k obecnějším problémům textologické teorie, tak její praxe v případě připomínkování edičního plánu nově vznikající edice. Jestliže jsme se soustředili zejména na první dva oddíly výboru, není to proto, že bychom chtěli zbylé přehlížet, ale především proto, že je považujeme za jakýsi základ celé publikace, za její nosný pilíř.

Vydání Otrubových prací do jednoho uspořádaného celku je nespornou zásluhou, zejména proto, že takovýto výbor dokáže představit výraznou osobnost v její relativní komplexitě. Otruba je tu předsta-

ven reprezentativně. Kromě vlastního Otrubova odborného zaměření se současně de facto jedná o sondu do české literární vědy. Otruba nejenže reflektoval moderní zahraniční a nejen literárněvědné směry, ale (co je důležité) dokázal je kriticky a osobitě aplikovat na domácí materiál. Jestliže jsme mezi těmito vlivy již některé jmenovali, lze uvést další podněty, které u Otruby našly originální uplatnění; náleží k nim např. antropologie a intertextualita. Řadou svých úvah Otruba předznamenává další vývojová stadia v literární vědě, ať již ohledem k pragmatice recepce, např. některá ze stanovisek, která dnes systematicky reflektuje kognitivní naratologie, nebo důrazem na mimoliterární kontext ty z možností, jež se staly předmětem nového historismu, literární reprezentace či teorie fikčních světů. Pro Otrubu je typické propojení teoretických platforem s konkrétním historickým problémem, jeho výklad usiluje o takový způsob modelování jevů, který odpovídá progresivním teoretickým metodám a je i historicky relevantní.

Spolu s Otrubovou prací, jejím zaměřením a způsobem řešení vystupuje do popředí i jméno jiného českého literárního vědce: Vladimíra Macury. Oba dva spojuje společný zájem o národní obrození i reflexe Lotmanovy sémiotiky. Zatímco pro Macuru platí, že je výrazněji orientován k tartusko-moskevské sémiotice, u Otruby je zřejmý vysoký podíl vlivu předválečného strukturalismu (Mukařovského a Vodičkova), který ostatně (v případě Mukařovského) působil i na práci J. M. Lotmana. Otruba tak představuje jakousi pomyslnou spojnicí v české literární vědě, která synteticky propojuje starší vlivy s moderními tendencemi v literárněvědném myšlení. Charakter Otrubových textů se odvíjí od perfektní znalosti pramenů a dobového kontextu a zakládá se na důkladných a důmyslných analýzách tohoto materiálu.

Z volby i uspořádání textů v knize vyplývá Otrubova stěžejní odborná orientace a její šíře. Letos tomu bude deset let od doby, kdy Mojmír Otruba zemřel. Kniha *Hledání národní literatury* připomíná toto výročí důstojným a žádoucím počinem.

Richard Změlík



DVA POKUSY O POESII

**Jan Dadák: Hledám kterousi věc
Vetus Via, Brno 2012**

**Pavel Šuhájek: Ona jen koráb perly
a rybíz
Vetus Via, Brno 2013**

Nakladatelství Vetus Via vydalo nedávno v těsném sledu dva svazky básní, jejichž autory jsou Jan Dadák a Pavel Šuhájek. Kromě toho, že vyšly v téže ediční řadě a v témž (skromném) formátu, mají sbírky i další společné rysy. Třebaže v nich bohužel o autorech chybí sebestaňující údaje, lze předpokládat, že si s poesií víceméně začínají, nehledají jenom svůj osobní „způsob“, ale také teprve zjišťují, co básně vůbec jsou a jak „fungují“. Výrazová a jazyková rozháranost – někdy i vyslovená chatrnost –, která o tom svědčí, může přitom být (aspoň zčásti) i součástí „programu“, autorova stejně jako editorova. Dadák v jedné básni přímo mluví o „*formě na kterou sere*“ (str. 41), a editor neopravil ani vyslovené chyby, které ve sbírkách těžko mohl přehlédnout – jako u Šuhájka „*ramena [...] ponechané bez dozoru*“, str. 28, nebo u Dadáka případy pochroumané syntaxe typu „plnění knedlíky uzeným“: „*v plachtoví přepsaná větrem rovnice*“, str. 45, „*na rohu stolu sevřená / [...] pevnými lokty oběžnice*“, str. 9. (Je pravda, že vazby tohoto typu se dnes najdou i u zkušenějších autorů.) Dadákovu sbírku ostatně také uzavírá doslov Milana Kozelky, jenž s ní svou začističností ostře kontrastuje, jako by její nejistý jazyk chtěl ještě podtrhnout. Nejde jistě jen o gramatiku, ale také – a především – o výmluvnost a přesvědči-

vost vlastního básnického sdělení. Řadu Dadákových i Šuhájkových básní bohužel jejich jazyková ledabylost činí rovněž těžko čitelnými, tak je tu sdělení vysloveno neostře a přibližně, až k prosté nesrozumitelnosti. „*Přesmykání lupanců / digitálního ticha*“, „*figurky obětí dodými v paměti*“ (Dadák, str. 37 a 13), „*rostlina textu staví sama na sobě*“, „*tvá tvář začíná být čitelná / surovými spisy*“ (Šuhájek, str. 42 a 41): v takových verších se jazyk zauzluje a mate stejně jako smysl, nevyvstává z nich ani čitelná představa nebo obraz. Je pravda, že u Šuhájka to možná plyne i z (přílišné) snahy o zhuštění významů a jejich eliptickou montáž, která na šťastnějších místech výmluvnost (aspoň náznakovou) zcela neztrácí: „*šikování soumraku / vzducholoď / chodbami obtékanou*“ (str. 8), „*a pod postelí / mariánský příkop její / bílé piano / samé černé klávesy*“ (str. 37).

Šuhájkovy básně jsou také výrazněji členěny, většinou (až na pár závěrečných textů) netrpí tolik tím, co u Dadáka ubírá na výmluvnosti i prostším a sdělnějším textům: jejich beztvář, jakoby libovolně protahované a protahovatelné plynutí, soukání dolů po stránce na způsob netečného slovního hada, rozčláňovaného – zdá se – na verše jen víceméně nahodile a bez čitelné výrazové i významové zákonitosti; místy ostatně není ani zjevné, zda zdánlivě nový verš není jen přeteklým zbytkem předchozího řádku (to už je jistě i problém redakce). Netečnost tohoto plynutí – usnadňovaná, ne-li přímo podporovaná, také psaním na počítači – jistě v podstatě svědčí o tomtéž, co napovídá (u obou autorů) už uvedená výrazová mlhavost: o tom, že naši básníci – jako dnes

řada jejich mladých kolegů – píšou básně pro čistě narcistní sebeuspokojení, ne proto, aby něco vyslovili, ale aby se odrea-govali a vypovídali. Určitá dávka narcismu je jistě vlastní všem básníkům, jako nástroj jejich objevů je jim dokonce nezbytný a není proč jim jej vyčítat. Je nicméně rozdíl v tom, zhlížejí-li se v sobě skrz jedinečný slovní objekt – báseň – nebo jen skrz osobní, navenek nepřenosné pocity, s nimiž si svá slova spojují.

Chuti na poesii – nebo zálibě v ní – je zkrátka v obou sbírkách víc, než poesie samé. Ta z nich nicméně vyvstane aspoň tu a tam, v některých inspirovanějších verších nebo pasážích. Z Dadákových veršových „šňůr“ se vynoří působivě drsná, úsečná meditace: „*Stranou lidí a nezištných / němých zvířat / na sněhu v konci stop / vznesl se igeliták / v tichu že nepípne pták / infarktní / krystal ve vlastním srdci tíká*“ (str. 35), také však rafinovaná obrazná paralela: „*Horký hrnky dělaj na ubrusu kolečka / asi stejně jako / stromy právě stojí v mramorech svých květů*“ (str. 8); autor je rovněž schopen vést přesnou sondu do obyčejného pokoje, „*který je na ústupu do hloubky svého středu / před frontálním útokem / generálního úklidu*“ (str. 37), zachytit chvíli, kdy „*neslyšně / a neviditelně*“ mol „*přeletí ze skříně do skříně*“ (str. 47), i tajemnější děje z okrajů skutečnosti: „*Zaskřípe skříň / drás [?] se vryl a vešel do parket / přes které prošla bosá noha hostů*“ (str. 13), „*šelesty v trávě / jen vzdáleně odkazují [...] k jasné odpovědi / na nejistou otázku kde je kdo*“ (str. 53). U Šuhájka se objeví jedinečně viděný i vyslovený obraz („*Bavlněná řeka si lehla mezi stromy*“, str. 37), pronikavý „reflexivní“ záblesk („*otevřel jsem v sobě víc / než dokážu zavřít /*

a průvan nejde zabydlet“, str. 35), přesně příkrý stříh („*sotva zavřeš oči už se někdo stěhuje*“, str. 28) nebo působivě otevřeně přirovnání („*děšť venku postává // jak druhé město*“, str. 10).

Uprostřed tolika nakupených slov – v obou svazcích – vytvoří také u Šuhájka slova malou a křehkou stavbu, téměř jen zhmotněné nadechnutí, která se nejvíc podobá básni:

*„budou slabočáry v mapě prázdná
(do stavebních prací
morový sloup se kácí)
neboť střechou*

*proti modři
promluvíš
a slovo se dálkou zploští
přikryje náměstí
tenký zvukový film“*
(str. 29)

Kde se u Dadáka mísí texty různého druhu (vedle hermetických básní také třeba anekdotický text o komsi, koho žena najde v posteli s jinou) lze u Šuhájka vystopovat i leitmotivy, jež by mohly být zárodkem celého osobního světa – nebo aspoň vidění: motiv siluety a stínu („*nezapomeň / večeru nasypat stín*“, str. 22), černé a bílé („*ostré kosti světla / v mase tmy*“, str. 23, „*noc se tulila k včerejší / přes celý den*“, str. 13), motiv rozhraní („*píše se z obou stran zdi*“, str. 41). K dotvoření takových náběhů by nicméně neškodilo, kdyby se ke spontaneitě, s níž vznikly, přidalo i trochu víc tvárného úsilí; takového, které není její brzdou, ale prodloužením, a teprv jejím objevům umožní plně vyznít.

Petr Král

HOMO EVOLUTIS ANEB SOUMRAK TRADIČNÍCH ARCHETYPŮ

**Stanislav Komárek: Muž jako evoluční
inovace?
Academia, Praha 2012**

Teprve druhou knihou ze samostatné edice nazvané výmluvně „Komárek“ autor „šlápnul s vervou na plyn“. Na rozdíl od první jde o ideově ucelenou publikaci, nikoliv o sebrané články a eseje, a v souladu se svým titulem také v některých aspektech o knihu inovativní. Spíše však otázkami, které z textu někdy explicitně, jindy teprve skrze čtenářskou zkušenost vyvstávají, než vlastním obsahem. Ten se omezuje, ač (jak už bývá Komárkovým zvykem) značně širokým záběrem, na historický exkurs vývoje chápání maskulinity, jejích variací, deviací, dekadencí či kulminací.

Na Komárkovy provokativní teze jsme zvyklí, také na jeho balancování mezi naučným, populárně-naučným a popularizujícím stylem, v této knize však jako by brázdil pohraniční pásma, a když nikdo nehlídá, schválně přeskakoval sem a tam. Už jen otázka v názvu dráždí a v textu najdeme mnoho podobných otázek a tvrzení, se kterými, umím si představit, někteří jedinci doslova bytostně nesouhlasí (což současně nevylučuje jedince, kteří se nad nimi budou hlasitě smát). Také se nemohu ubránit dojmu, že se autor o poznání více spustil, troufám si říct, k bulvarizujícímu a klišoidnímu vyjádření (například otrepaná fráze, že motoristé jsou „dobrovolnými dárci orgánů“, či neméně triviální bonmot: „*proč se dopouští nevěry muž: Protože její manžel je omezený, surový sobec*.“). Zřejmě šlo o autorský záměr ve snaze učinit knihu čitelnou širším vrstvám čtenářstva; přiblížit téma, už tak velmi blízké každodennímu životu každého z nás, i méně náročným „konzumentům“. Některé z těchto vsuvek působí samo-

zeřejmě zcela náležitě, ale ty otrelejší mne při četbě spíš rušily. Jedním typem těchto průpovědek jsou nejružnější stará přísloví a rčení (ženská táhne víc než pár koní; když praskla kráva, ať praskne i koza; vláda štětce je lepší než vláda meče) z různých koutů světa, a ta působila naopak povětšinou osvěživě.

Jak by se většina dnešní heterosexuální mužské společnosti vyrovnávala s tvrzením, že homosexuál je vlastně důsledek přirozeného společenského vývoje, evolučním vyústěním neustálého soupeření feminity a maskulinity, potažmo jinů a jangu? Podle Komárka je to: „*právě »typický« homosexuál s kombinací maskulinních a femininních vlastností, kdo odpovídá dobovému ideálu více než muži »tvrdého jádra« a stává se tak vlastně mužským »exemplárním jsoucnem*.“ Homosexualita je podle něj „*fenomén v plíživé a nenápadné formě velmi rozšířený*“ a homoerotické vazby mezi muži včetně heterosexuálně zaměřených tvoří „*nevědomý emoční tmel*“, který slouží jako báze „*široké schopnosti kooperace a emočního »zesíťování« a tím i evoluční úspěšnosti*“, díky čemuž mají muži, zjednodušeně řečeno, vůdčí potenciál. Předpoklad fungování mužského uskupení, od malého pracovního týmu přes armádu až po komoru parlamentu, se tím zákonitě zvyšuje. „*Výhradní*“ homosexuálové jsou podle Komárka pouhou špičkou ledovce a teprve pod hladinou se skrývá masa veškerých těchto homoerotických vazeb.

Do extrému je, zřejmě také záměrně, vyhnaný názor, že lidstvo jakýmsi způsobem spěje k hermafroditismu po vzoru Platónova mýtu. Současná nivelizace rozdílů mezi muži a ženami vede podle Komárka k „*mixáži vlastností obou pohlaví*“ a dochází k postupné krizi jak patriarchátu, tak matriarchátu, které si v průběhu staletí sinuoidově vyměňovaly pomyslné trůnoviště. Bude-li nastolen „homo-archát“ a zda na stolec zasedne jakýsi androgyn, to ponechává Komárek, a právě tak i já, autorům

sci-fi literatury. Jisté je, že základní předpoklady evoluce, a mám tu na mysli především reprodukci, která, pravda, v dnešní době různě a na různých místech světa pokulhává, by v tom případě splněny nebyly. Navíc se, v duchu neblahého malthusiánského pesimismu, domnívám, že lidstvu dříve dojdou vyčerpatelné zdroje, než aby přestalo kopulovat.

Komárkova publikace ovšem není oslavou mužství. Ukazuje z mnoha úhlů vývoj nejružnějších aspektů s maskulinitou souvisejících: od vnímání mužských pohlavních orgánů přes přístupy k sebeukájení, neodmyslitelně i proměny role muže v mezilidských vztazích a v rodině až k sondám do mužských společenstev. Nastiňuje výhody i úskalí z maskulinity vyplývající a osvětluje, proč došlo k jejímu rozkvětu a následnému pádu.

Poněkud odlehčeným a právě lehce bulvárnějším dojmem působí oddíl s přehledem mužských „rejdišť“, ke kterým Komárek řadí kupříkladu šachy, motorismus, počítače, filosofie či sběratelství. Kouzelným citátem z povídky Karla Čapka uvádí, proč je třeba sběratelství aktivita téměř výhradně mužská: „*Ženské nemají tu důkladnost a – a – takovou tu náruživost. Ženské jsou tak děsně strážlivé, pane!*“ Posledními kapitolami, v nichž se řeší potírání rozdílů mezi muži a ženami, ovšem autor sám chtěl nechtě dokládá, že žádné z těchto rejdišť už dnes není ryze mužské.

Sociologickými snahami se vyznačuje kapitola 9 věnující se „*maskulinitě drsné a bojovné*“ a kapitola 10 o „*maskulinitě tlumené a kontemplativní*“: obě skýtají bohaté poznatky z historie, několik autorových postřehů i citátů jiných filosofů, ale většinou jen všeobecně se tradující informace z oblasti válečné tematiky, armády, sportu, církevních institucí či politických uskupení. Dá se říci, že jako víceméně ucelené nastínění problematiky mužských komunit to funguje, ale nic víc.

K dalším, podle mého ne zcela povede-

ným sociologickým úsudkům se Komárek dostává ke konci knihy v pojednání o „Vaterlandu“ a „Mutterlandu“, kdy druhý jmenovaný je pro něj synonymem sociálního státu, který si za své „*všeobjímající pečování žádá také všeobjímající a dusivou administrativní kontrolu a tlumí a mýtí veškeré projevy samostatnosti a nezávislosti*“. Občany popisuje jako přísávající se k „*nesčetným bradavkám obří maminky-státu*“, který z nich zase „*saje tisíce sosáky daňové peníze*“. „Mutterland“ vidí jako nebezpečný sám pro sebe, protože na rozdíl od „Vaterlandu“, který byl nebezpečný pro jiné, obrací agresi proti sobě. Komárek sám uznává, že tato problematika překračuje rámec jeho knihy, to ale nemění nic na faktu, že ji na několika stránkách poněkud zploštil, ne-li demagogizoval.

Podobně v kapitole „Soumrak feminity“ bagatelizuje otázku mateřství, které je podle něj v současné euroamerické společnosti vnímáno jako „*dehonestující*“, „*vhodné pro ty, které se už nehodily vůbec k ničemu jinému*“. Jeho argumenty, že princip jin je dnes upozaďován jangovým (představující například civilizační, vědeckotechnické vymoženosti), sice nejsou zcela nepravdivé, ale jeho závěry, že se i ženská populace začíná štítit jinového principu a v důsledku toho odmítá stát se matkou, je dost zavádějící.

Knihou svými nedostatky ovšem tolik netrpí, neboť jsou skvělým závdavkem k polemikám. Nabízí podrobný vhled do historické percepce maskulinity, na společensky podmíněné proměny vnímání mužských (ale i ženských) fyziologických a sexuálních rysů, sociálních rolí či emočních vazeb. Navíc je hodno ocenit každý pokus o přispění k tabuizovaným tématům současné společnosti. Místo v soutěži Magnesia Litera 2013 je rozhodně legitimní a kromě toho patří do knihovny snad každého, kdo se alespoň trochu zajímá buď o kulturní a sociální antropologii, nebo genderová studia.

Jitka Hanušová

TICHO JE TŘEBA VYKŘÍČET

Básník Ticho: Malá kniha noci vlastním nákladem, Praha 2012

Po prosách *Růže pro Miladu* (2008) a *Obchodník s noci, narcis a netopýr* (2009, resp. 2011) vydává Básník Ticho svou první knihu básní. Přiznejme hned zkraje, že četba díla opatřeného podtitulem *bezesný foliář* bude pro čtenáře dobrodružstvím (ať si pod tím představíme eskapády Indiana Jonese, snové výpravy Gérarda de Nerval nebo cestu sluníčkových dívek do Indie). Nelze tomu ani býti jinak u básnické bytosti druhu Františka Vaněčka (vedle svého nejproslulejšího pseudonymu je znám mj. jako František Frances). Mimo chodem aluse na Indiana Jonese je případná, neboť i Básník Ticho má své jméno po psu. Rozhodopádně je dobře, že se při vzniku pseudonymu neinspiroval svými zamilovanými složenými adverbii (v nichž si rovněž liboval autorem ctěný Mácha a další romantici).

Autor se více či méně otevřeně hlásí k padlým andělům, k tvůrcům, kteří, ať vědomě či z nezbytí existovali na okraji společnosti. Když jsem poprvé slyšel jeho nom de guerre, bryskně mi vytanul na mysli pověstný *Básník Špína* – hrán Jean-Louis Trintignacem (jsou si trochu podobní), v *Angelice, markýze andělů*. Básník Ticho, zdá se, nedospěl za své cesty k žádné ataraxii, nenašel, zdá se, ani svého malého Buddhu, a pro ty, kteří jsou na druhé straně barikády (umělecké i společenské), nemá než slova opovržení a výsměchu. Nemusí být každému tento postoj po chuti, zvláště v dnešní době, kdy dvacetiletí se vyznačují větším konformismem než jejich praprarodiče. Tyto úvahy je třeba předeslat, je-li řeč o autorovi, který prohlašuje: „Život je jedním z mnoha médií, / kterými lze poznávat poezii.“ Poesie je pro Ticha „matka živitelka“. Píše ji na všechny možné způsoby, improvizuje, sbírá básnická „disiecta membra“ nebo si

za nocí zapisuje do počítače (na ně najdeme v knize řadu odkazů: „*Dlouhá půlnoc. Myš, co klikne tuhle stránku.*“) V rozhovoru Básníka Ticha s Kateřinou Nechvilovou pro *Literární noviny* (in *www.literarky.cz* 3. 1. 2013 13:16) jsem našel příznačnou reakci autorky rozhovoru: „*Ale v životě by snad nemělo jít jen o naplňování cílů, úkolů a dávání gólů...*“ A ještě fortelněji podanou odpověď: „*Ano, tak to mnohdy vidí ženy.*“

Pro mnohého zasvěceného milovníka básnického umění může být obraz „cílevědomého“ Francese s „tahem na branku“ stejně nepředstavitelný jako jezdecké umění Aztéků. Než pojďme dál a divme se. Ticho se rozhodl řadit své básně v časové ose, i když se zřejmě k některým piécám vracel i po letech. Dokládají to četné reálie, které v době anoncovaného roku vzniku básně nemohl autor znát. Příkladem je zmínka o ztroskotání lodi (Costa) *Concordia*, k němuž došlo mnoho let po napsání první verze básně (leda by snad Ticho podobně jako M. P. Shiel uměl předjímat zkázu *Titanicu*, resp. *Concordie*). Vnímavější čtenář záhy sezná, že některé básně je třeba číst nahlas. A opravdu, když tak učiní a zařve si z plných plic v prázdném bytě třeba báseň „Práce“ – končící zvoláním „Práce?/ Prát se!“ – náramně se mu uleví.

Malá kniha noci, to je chrlení slov, zápas, při němž se básník občas zajíká, roční se v zaumném jazyku, a tu tam počastuje čtenáře glosami jako „*Konvence si vážená slečno strčte za tanga. / My nejsme družičky, my jsme čtenáři Jiřího Wolkera / a posluchači Karla Hašlera*“. A ano, začasté lze odhalit, že to či ono už tu jednou bylo. Dokonce mezi slovy prosvítá i básnickova póza. Jisté přesvědčení takorča až *frikulínské*, že přes všechny nesnáze jde o to být in, i kdyby to u jiných znamenalo být totálně out. Místy se mi vybaví některé básně vůdce brněnské *bohémy* Jana Nováka, najmě poema, v níž Novák vypočítá, čím vším byl, co dělal, a končí vyznáním:



„*A nyní jsem básníkem a tím už zůstanu.*“ Rovněž Ticho vnímá poesii jako životní program, jako „*Living poetry*“. A právě tak barvitý je výčet básnickových štací (cirkusák, squatter, hospodský, pořadatel básnických čtení, otec).

Podobně jako recensent Petr Motýl (in e-týdeník *Kulturní noviny* č. 6/2013) jsem měl i já výhrady vůči jeho poesii: frázování ve stylu slam-poetry, kde najdeme nanicovatosti jako „*Poplatky! Poplatky z plácání plní zaplácující pokladny / Být na placu znamená patřit k placokraci*“. Nicméně jsa přesvědčen, že v tak fulminantní poesii, za kterou básník ručí tím, jak žije, musí být „zlatá žíla“, očekával jsem *Malou knihu noci* s nadějí. Ticho dokázal (předpokládám též díky pomoci zkušeného editora a krotitele grafomanů Antonína Petruželky) provést čtenáře svým dílem a rozehrát veškerý svůj rejstřík. Výše uvedená nanicovatost z rané tvorby pak vystupuje jako prudidlo, které vzápětí čtenář s nonchalancí Řimana vyzvrátí v nadšení nad

dalšími chody. Za ty nejpamětihodnější považuji grafickou báseň „Děšovice: Smyj šed! Proměň se v obraz!“ – startuje textem ve tvaru vodních kapek a vzápětí začíná průtrž; „Edgar a Len. Detektivní báseň“ – úžasně kostrbatý *Havran* křížený s *Komisařem Šidlem* Jana Nováka (zase!) a zároveň osobitá skladba protkaná obrazy, které dokáží čtenáře vykopnout z postele i po půlnoci: „*Pak doslova zamrzl, Len když šeptal / do ticha tichem: »Lásko« / Mrtvá jím vládla, tak jako domina / Vztekloho kamene měl nábytek lesk*“; a konečně, do třetice „Zimní performance“ – příběh o tom, „*jak se podařilo básni zasněžit jednotku Policie ČR před dánskou ambasádou v Praze*“ – vločku po vločce proplétaný inkriminovanou básní.

Text po textu se při čtení sbírky (mám za to, že je nepodstatné, zda jde o výbor z výborů básní či je to jinak: důležité je, že jde o knihu autorskou) prokazuje zcela jasně, že Ticho je básník „kat'exochen“ (kteréžto slovo rád užil Ladislav Klíma při snaze své tvrzení co nejvíce podtrhnout). Na pár vteřin si vydechnu, když Tichův „*nebesky tvrdý soustruh*“ nechá bez drsného opracování projít nějakého toho *hobita* nebo *Willy Wonku*.

Na okraj se pozastavím nad akronymem, který mě zmátl. Autor, který s oblibou až pubertální tak rád používá anglická slova, a najednou na začátku jednoho oddílu textů čtu, že jde o „*D. Y. I. multiple*“. Je to snad chyba, možná dokonce i jediná chyba v knize, nebo je v tom nějaký čert?

Básník a malíř Horymír Zelenka-Uteplický vepsal do svého obrazu: „...*tichu se neozve ozvěna, i kdyby sebevíc křičelo...*“ Dám ruku do ohně za to, že Básník Ticho se ozvěny dočká. Jen pevně doufám, že nenajde žádné duševní rovnováhy (a pokud, tak jen parciální s nějakou milovanou psí bytostí), neboť u básnické osobnosti jeho ražby by to mohlo mít osudné následky.

Patrik Linhart

NAVIGARE NECESSE EST

Lubomír Martínek: Muškátový oříšek Revolver Revue, Praha 2012

Od dob, kdy se zeměkoule zmenšila díky husté síti leteckých spojů a kdy zmizela železná opona a každý Středoevropan si drží cestovní pas doma, se cestování stalo jedním z oblíbených koníčků. Výlety, dovolená, „personalizované“ zájezdy jsou v běžné nabídce stovek cestovních kanceláří. Cestují novináři, kteří se specializují na jisté části světa, a lidé, kteří se díky cestování novináři stali. Vznikl dokonce nový pojem – *travelebrity*, což je podle Barbary Kortubaszové osoba, která si z cestování udělala povolání a zdroj příjmů. Travelebrity je hrdina-cestovatel, který se vzhledem k nové kulturní situaci stal hrdinou masové představitosti a přizpůsobil se pravidlům hry fungujícím v konzumním světě. Travelebrity je ztělesněním všech snů o cestách, dobrodružstvích a exotických zemích.

Na opačné straně jsou ti, kteří cestují pro sebe. Nejnovější Martínková kniha začíná slovy: „*Na sobě kalhoty, dvě trička, košili a vestu. V teniskách na vyhození přeshlapávám s batohem na zádech cestu k autobusu v Staré Hutě.*“ Toto minimalistické vybavení zdaleka však nestačí na dvouměsíční cestu do Indonésie, jakou Martínek tentokrát podniká. Na cestu jsou potřebné také knihy – jak ty fyzické, tak i ty kdysi přečtené, které se stávají záminkou k úvahám, co (a zda) se na světě změnilo. *Muškatový oříšek* sice čtenáře zavádí do zemí, kde se titulní aro-

matické koření pěstuje, tato cesta však – stejně jako všechny Martínkovy cesty předešlé – neslouží kochání se exotickou krajinou, ale hledáním perspektivy, z níž lze lépe pochopit svět a najít se v něm. Kdo čeká cestopis v klasické formě, bude zklaman, děj je zde potlačen, a kniha je tak spíše pokračováním autorových esejů než próz.

Martínek v celé své dosavadní tvorbě dokazoval, že vykořenění člověka může mít i kladný význam, jelikož skýtá neomezenou svobodu. Cesta se zdá být pro Martínka únikem do světa a zároveň od světa, do něhož byl náhodou vržen a který jej nechce – a proto i samotný spisovatel jej odmítá, což vyjadřuje neustálou změnou měst a míst. „*Cizinec kdekoli, všude, doma především. Téměř nezbytná podmínka přežití. Ale to nestačí. Ještě je nutno se vydat na cestu, protože jinak člověk zůstane pouhým snílkem,*“ dočteme se v esaji obsaženém ve sbírce *Nomad's Land* (Prostor, Praha 1994). V těchto úvahách pokračuje i v *Muškatovém oříšku*, kde opakuje, že někde se člověk narodit musí, ale – jak se dočteme – „*rodná země je snesitelná jen tehdy, když přestane být vlastí*“. Cizina chrání před pastmi, které nastavuje život, a především pomáhá zapomenout na svět za mřížemi, který kdysi byl i Martínkovým světem. Autorovým motem stále zůstává „všude dobře“, nikoliv „doma nejlépe“ – býti cizincem je nejlepším obrněním proti vniku zbytečných lidí a myšlenek.

Muškatový oříšek je zároveň potvrzením autorovy lásky k Josephu Conradovi, po jehož stopách se vydává, a k jeho životnímu krédu, že neexistuje život bez plavby.

Je příklonem k Robertu Musilovi; jeho *Člověk bez vlastností* podněcuje k úvahám o stavu člověka nejen na druhém konci světa. Úryvky románu, doprovázející jednotlivé kapitoly, vyjadřují jak poctu rakouskému spisovateli, tak souhlas s jeho způsobem vnímání světa a jeho popisováním a se vzpourou prostupující jeho dílo. Ale kromě Cornada a Musila si Martínek přibral i „tým“ dalších autorů – Woolfovou, Hemingwaye, McLowryho. Nelze totiž cestovat o samotě, cesty si vyžadují dialog.

Kritika označila *Muškatový oříšek* za antituristickou knihu. Je to i není pravda. Martínek cestuje na Východ, aby se odtrhl od střeoevropské nudy a xenofobie, ovšem na cestách potkává stále další a další evropské a americké Oranžy (*Orang* indonésky znamená „člověk“), kteří cestují, aby si dokázali, že není nic nad západní kulturu. Občas za to platí vysokou cenu, občas si neodvezou nic nad sadu fotek a vzpomínku na špinu doprovázející život v „třetím světě“. Ale pro turisty, kteří by se rádi změnili v cestovatele, se *Muškatový oříšek* může stát také návodem, jak se na cesty připravit – a spíše duševně, ne fyzicky. Mezi řádky se objevují varování, čemu se vyhnout, ale i zdůraznění, že ty světové končiny, kam se vydáváme, také mají své – většinou kruté – dějiny, o nichž se průvodce cestovky většinou zmíní jen letmo.

Martínek nemiluje exotiku, na rozdíl od turistů, ale třetí svět, se vši krásou a ošklostí, již si – jako každý zamilovaný – nevšímá. Miluje jej i proto, že má obavy, že tento svět pomalu mizí. *Muškatový oříšek* se tak stává trochu nostalgickým, autor

hledá ztracený čas – místa, kde se rozvoj civilizace zastavil v takové etapě, která již není primitivní, ale zatím původní, kde cestovatel má možnost – být na pár dnů nebo týdnů – stát se členem komunity, která jej bez výhrad akceptuje. Ale i v těch končinách vypaluje globalizace své znamení – televizní seriály začínají diktovat životní styl, suplují vlastní život, pomáhají zapomínat na sebe. A proto je třeba se vydat na cesty.

Největší překvapení však chystá Martínek hned v úvodu. Dosavadní samotář, který si ze své nezakořeněnosti udělal výhodu a popíral svou identitu do té míry, že kdyby měla být spojená s jediným bodem na světě, ta Martínková by se roztáhla na plochu celé zeměkoule, se totiž oženil. A vydal se na cestu se „svým paní“, jak schválně zaměňuje gramatický rod, aby zdůraznil, že jeho partnerka není typickou manželkou; je spíše přítelem, dvojníkem, druhou půlkou. A sdílená samota není samotou na druhou – dva samotáři totiž mají přednost před jedním – tím, že to umožňuje psychické uvolnění.

Do Martínkovy prózy tak proniká optimismus, který bych u něj stěží čekala. Vzpomínky na minulost, jimiž je kniha prostoupena, nemají už tak zlomyslný ráz, ačkoliv dovolují nahlédnout do Martínkovy soukromí a rovněž pochopit jeho životní volby.

Kdo si dosud pochutnával na Martínkových knihách, pochutná si ještě jednou. Ale pozor – muškátový oříšek má hezkou vůni, ale ve větším množství má účinky drogy.

Joanna Czaplińska



ROMÁN PARADIGMATICKÉHO ZLOMU

Filip Doušek: Hejno bez ptáků
Toito, Praha 2012

Románová prvotina Filipa Douška dosud zaujala veřejnost především aspekty, které se spíše než textu samotného týkají okolností jeho vzniku a publikování, jež jsou jistě na tuzemské poměry neobvyklé. Mladý autor věnoval přípravě svého debutu mnoho času, přičemž prokázal v závěrečné fázi nezvyklou ochotu sdílet podrobnosti vlastního pracovního postupu, když na vzájemných internetových i jiných kanálech a sociálních sítích komentoval genezi románu. Odhalil tak svou tvůrčí metodu založenou na systematickém, takřka vědeckém přístupu ke psaní. Podarilo se mu tímto (snad intuitivně) provést velmi účinnou DIY marketingovou strategii a přitáhnout čtenářskou zvědavost. Přestože se Doušek vyhnul běžnému nakladatelsko-distribučnímu postupu, po celém nákladu *Hejna bez ptáků* se na konci roku 2012 zaprášilo, na čemž mělo jistě podíl i pečlivé vizuální provedení románu. Zaslouhují však pozornost také literární kvality díla?

Douškův román je rozprostřen do dvou oddělených knižních artefaktů, rozsáhlé bílé knihy a útlejší černé. Hned na začátku je tedy nutno se rozhodnout, po které knize čtenář sáhne jako první, a zvolit způsob četby. Vida, konečně česká experimentální literatura pohrávající si možnostmi čtení, zaraduje se recipient potěšen tím, že mu autor ponechává větší podíl na utváření výsledného estetického objektu, než je obvyklé. Postupně se však bohužel ukáže, že rozdělení románu do dvou knih je poněkud samoúčelné, protože černá kniha, ač je psána v odlišném modu, jednoduše navazuje dějově na knihu bílou. Jiný než

tento průběh četby tak nebude dynamizovat čtenářský zážitek, jako třeba v případě veledíla Julia Cortázara *Nebe, peklo, ráj* (1963), došlo by spíše ke čtenářovu bezúčelnému zmatení.

Příběh románu se soustředí na komplikovaný milostný vztah dvou mladých lidí, což je doprovázeno reflexí velkých, zdálo by se již opotřebovaných filosofických problémů. Rovina příběhu a rovina filosofujících úvah, dominující zejména černé knize, jsou přitom poměrně zřetelně odděleny. Bílá kniha je rámována odbornými i zviálními komentáři tajemného starce, který miluje paradoxy – žel bohu až příliš brzy odtušíme jeho totožnost... Hlavním hrdinou příběhu, do něhož stařec vstupuje, je mladík Adam, studující v Cambridgi doktorát ze statistiky. Adam je zásadový skeptik a racionální logik, řídí se optimalizačním imperativem a snaží se vyhubit paradox a náhodu pomocí objeveného vzorce, podle něhož se děje svět. Adam je posedlý svým utopistickým výzkumem, což jej v určité fázi dovede až na hranici šílenství. Propadá fanaticky megalomanskému projektu datové analýzy a připomíná tak – zbytečně explicitně – moderního Fausta. Analytické vědecké metody Adam aplikuje rovněž na své milostné soužití s malířkou Ninou, která je Adamovým pravým opakem a jediným iracionálním prvkem jeho života. Další protiklad, v interakci s nímž se zvyrazňuje Adamův rozum, představuje pak jeho nábožensky založená babička. Ve své hypertrofované racionalitě však postava Adama působí často jako neživotná karikatura mající za úkol reprezentovat krajní polohu lidského myšlení. To by se tak vlastně dalo označit za skutečného hrdinu románu, jenž ve výsledku působí mnohem více jako příběh přemýšlení než příběh lásky.

Samotný děj románu je retardován celou řadou prostředků: jednak zmiňovanými

vstupy rámcového vypravěče a úvahovými pasážemi, které buď kunderovsky rozebírají motivace a jednání postav, nebo se zamýšlejí nad obecnými problémy lidského vnímání či rozhodování, jednak také odbočkami sloužícími k precizaci ústředních charakterů. Jednou z klíčových epizod je výlet milenců do Prahy za romantikou, během něhož se mimo jiné ocitnou v pravé české hospodě. Adam s Ninou jsou tam svědky poněkud kýčovitěho spílání české národní povaze, které však obsahuje podnětný postřeh spočívající v přirovnání Čechů k ptákům bez hejna, jednotlivcům bez důvěry v celek.

Černá kniha má být milostným psaním a hlavně deníkem radikální změny myšlení. Adama, jehož racionální představa o skutečnosti se prolomí pod náporom logicky nevysvětlitelných paradoxů, zasáhne osvětlení, jež spočívá v nahlédnutí konstruovanosti jeho dosavadního způsobu uvažování. To je označováno jako západní, od Aristotela odvozené objektové paradigma interpretující svět jako soustavu hierarchizovaných objektů. Adam postupně vymění tento model za východní, vztahové paradigma, z jehož pohledu se svět jeví jako relační síť, a snaží se popsat tento přechod mezi dvěma způsoby myšlení. Černou knihu lze také číst jako postupnou dekonstrukci základních kategorií, na nichž spočívá moderní západní myšlení; kategorie objektu, času, pravdy, hierarchie, kauzality či protikladu jsou demaskovány jako iluze. Na personální úrovni tak Doušek zachycuje paradigmatický zlom, podobně jako Michel Foucault ve *Slovech a věcech* (1966) odhaluje epistemologické švy mezi historickými epochami. Ono tematizování zdánlivě samozřejmého vědomí, že náš způsob myšlení je jen jedním z mnoha možných, je pak pravděpodobně nejcenějším momentem Douškova textu. Po změně perspektivy tak náhle mohou dávat smysl na první pohled ne-

smyslné výroky typu „*pravda je omyl*“ nebo „*ztráta je zisk*“.

Jako nejpřesvědčivější se autor jeví právě ve filosofujících, reflexivních pasážích, zdařilé jsou např. také životopisné a interpretační části textu, které se týkají slavných myslitelů a jejich myšlenek. Tato esejistická poloha svědčí Douškovu mluvčímu nejvíce a vynikne to zejména v porovnání s jistou toporností vypravěče, jenž má za úkol posouvat děj. Třebaže Doušek činí součástí zápletky i tajemné a záhadné momenty stimulující čtenářovu pozornost, počíná si tento vypravěč často neobratně, což se nejzřetelněji ukazuje v závěru bílé knihy, kdy dochází k překotnému vyřešení všech záhad a dílčích epizod. Naštěstí ovšem šikovně pracuje s obrazností a dokáže produkovat neotřelé řečové figury. V mnohém se modus *Hejna bez ptáků* blíží modu *Ekonomie dobra a zla* (2009) Tomáše Sedláčka, jenž se stal patronem Douškova románu. Tvůrčí postup obou autorů se zdá být opačný: zatímco Sedláček směřuje k esejistice tím, že prosycuje vědecký diskurs literárně-narativními prvky, Doušek se k témuž blíží prostřednictvím obohacování románové formy o filosofické úvahy. Postupně se však ukáže, že pro Douška je román pouze prostředkem, nástrojem ke sdělení teze, takže jako komplexní vyprávění nemůže úplně fungovat. Vzhledem k výše řečenému se nabízí otázka, proč se autor nespolehl plně na žánr eseje, v němž se očividně pohybuje nejsuverénněji.

Románový debut Filipa Douška zkrátka vedle silných nabízí i slabší momenty. Přesto se jedná o pozoruhodný počín ve stylu západních bestsellerů, který si své přiměřeně náročné čtenáře jistě nalezne. Ocenění hodná je především odvaha riskovat, s níž se Doušek pouští do závažných filosofických témat, a pozornost k nikdy nekončícímu dobrodružství lidského myšlení.

Zdeněk Brdek

ČEKÁNÍ NA DOSTIHY

Matt Charman: Večer na psích dostizích
Z angličtiny přeložil Pavel Dominik Pistorius & Olšanská, Příbram 2012

Mezi nejznámější hry současného britského dramatika Matta Charmana (nar. 1979) patří *Pět žen Maurice Pindera* a *Pozorovatelka*. Za svou prvotinu, *Večer na psích dostizích* (*A Night at the Dogs*), obdržel Charman cenu pro začínající autory Verity Bargate Award. U nás tato jeho hra vyšla v překladu Pavla Dominika a s doslovem Antonína Dvořáka ve vkusném vydání Edice Divadlo nakladatelství Pistorius & Olšanská.

Skupina spolupracovníků z autodílny se na popud čtyřicátníka Carla, jehož opustila manželka i s dětmi, rozhodne koupit dostihového chrtu. Celé drama se odehrává v Carlově bytě pár hodin před dostihy, kam spolumajitelé psa postupně přicházejí. Přítomen je i Carlův mladší bratr Danny, který chce ze začátku odejít za svou snoubenkou, rozhodne se však počkat na posledního investora, svého dobrého kamaráda Ricka. Mezitím se ovšem objevuje Paul, jejich agresivní kolega, jemuž Carl bez domluvy s ostatními rovněž nabídl podíl na chrtovi. Paul je momentálně pohlčen touhou potrestat člověka, který znásilnil jeho dítě. Později se ukáže, že Paulův syn nebyl znásilněn, nýbrž že je homosexuál; otec ho načapal u pohlavního aktu a nemůže to přenést přes srdce. Přítomní muži jsou vyděšeni tím, že by Paulovo podezření mohlo padnout na ně. Kvůli Carlově neobratnému žvanění začne Paul podezírat Ricka. Zatímco si Paul „vyřikává“ s Rickem toto nedorozumění, čas zbývající před závodem se stále krátí. Situace kulmi-

nuje až k reálnému násilí na Rickovi, jemuž Paul uřízne prst a nechá ho pak milosrdně utéct. Po Rickově útěku už nemá nikdo na psí dostihy pomyslení. Lionel s Chalkym v šoku odcházejí, Carl se snaží najít poslední zbytky nadšení pro vytoužený závod. I Danny ovšem odjíždí hledat Ricka bez ohledu na bratra, jenž pro něj definitivně ztratil jakoukoli důvěryhodnost.

Matt Charman si za ústřední šifru své hry volí chrtu jménem Žralokův zub. Skrze toto pojmenování se postupně vyjevuje důležitost očekávaných psích dostihů. Stejně jako Carl, jemuž pokus o šťastný rodinný život nevyšel, není ani tato fena prototypem šampióna. On do ní však vkládá životní naději, která byla v jeho minulosti zklamána. Jméno Žralokův zub se pojí s historií otce obou bratrů, z Dannyho replik se dozvídáme, že tuto přezdívku si zvolil jejich otec podle svého náhrdelníku. Jeho prostřednictvím se rovněž ukáže, že dobrodružné historky jejich otce byly vlastně jen smyšlenky naprosto průměrného člověka.

Rýsuje se Carlova zbabělost: neumí si připustit prohru, stejně jako si neumí přiznat ztrátu vlastních dětí a milované ženy. Chce věřit v to, že jeho otec byl výjimečným hrdinou, že i on sám je výjimečný. Jsme svědky zaslepenosti člověka, který raději obětuje vše naději na demonstrativní a bezvýznamnou výhru, než aby se věnoval reálnému vztahu ke svým blízkým. V celé hře jsou exponovány především postavy Carla, Paula a Dannyho. S postavami Chalkyho a Lionela se tu pracuje jako s Carlovým slabším odrazem. Ačkoli se i u nich projevuje životní nespokojenost, autor nepropracovává hlubší motivaci jejich jednání. Vytváří tu pouze skupinu nenaplněných mužů, každého s jiným problémem. Téma ztráty iluze vlastní výjimečnosti a strachu se tak rozšiřuje na celé společenství muž-

ských jedinců. Jedinou postavou, která je schopna problémům čelit, je tu Danny. Podle Carla sice marní život, protože nešel na vysokou školu a bere si „*holku s vykloupaným kyčlem*“. Avšak on sám je se svým průměrným životem vyrovnaný a jako jediný z nich si umí přiznat, že je naprosto nevýjimečnou a nepatrnou součástí lidské společnosti. Tato postava působí jako světlý bod uprostřed temnoty. To, že jsou Carl, Chalky a Lionel nešťastní, neplyne z jejich špatné předmětné situace, jinak by se musel i Danny topit v zoufalství. Je to pouze následek jejich pasivity, která by se projevila kdykoli a kdekoli. Lidská pasivita je tu tedy pojmenována jako jeden z hlavních problémů společnosti. Bez ní by nikdy ke konečné katastrofě nedošlo.

Jako nejsilnější vklad do hry vnímám napětí, které autor buduje několika způsoby. Děj má v podstatě tři hlavní vrcholy (příchod Paula, uříznutí Rickova prstu, psí dostihy), přičemž u posledního je důležité právě to, že k němu nedojde. Tím se vytváří neustávající tenze mezi ubíhajícím časem a vzdalováním od prvotního cíle. Dále je tu silný motiv násilí, který s sebou přináší především postava Paula. Pokud je přítomen, projevuje se v jeho reakcích agrese. Když se jeho přítomnost přesune za scénu, promítá se tušené násilí do strachu ostatních postav, které se netroufají domýšlet, co se ve druhém pokoji děje. A napjatost postav se nakonec vyjeví i v řeči: Charman umně používá úsečných vět. Nedořečenost a neotesanost patří k účinným stylovým prostředkům.

Postava Paula v sobě nese několik dalších významných motivů. Všechny postavy (kromě Dannyho) Paulovi neustále ustupují. Nejvýrazněji se to projevuje u Carla, který nejenže se Paula bojí jako všichni ostatní, částečně ho dokonce obdivuje.

Paul je výbušný alfa samec, který prosazuje svou vůli brutálními násilím. Je mužem činu – na rozdíl od Carla, jehož největším „činem“ je koupě podílu na závodním chrtovi. Ačkoli Paulovi vřele schvaluje zakládání fondů na vysokoškolské vzdělání obou dětí, Carlova jediná investice do budoucnosti vlastních potomků je podíl na Žralokově zubu. Charman tak utváří kontrastní dvojici Carl–Paul, nabízí oba extrémní způsoby řešení problémů. Ukazuje, že se nic nedá vyřešit ani vyloženou agresí, ani pasivitou. Ideálním zlatým středem mezi nimi je Danny, který pouze kvůli zachování svého pouta s Carlem nezasáhne do vyhrčené situace, kdy je ublíženo jeho kamarádovi. Jak už bylo řečeno, prostřednictvím postavy Paula autor vnáší do hry potenciální násilí, strach a manipulaci.

Formálně je hra rozdělena do dvou dějství a vystavěna především na dialogích. Nevykytují se v ní žádné fragmenty, fantastické obrazy a komplikované scénické poznámky typické pro postmoderní autory. Drží se vyjevování témat a motivů skrze dialogy a jejich skryté konotace. Většina postav vykazuje psychologickou hloubku a jsou charakterizovány způsobem řeči, do níž se promítá dělnické prostředí. Celkem klasickou cestou tak Charman píše o aktuálních tématech, která se silně vztahují k naší současnosti: zklamání z rozvratu manželství, strach z otevřeného násilí, pocit vlastní nevýjimečnosti, zaslepenost iluzemi. Jde o problémy celé západní kultury, lze si tedy jistě představit jevištní realizaci textu v českém kontextu.

Většina dramat Matta Charmana ovšem ještě stále čeká na český překlad. Doufejme, že vydání *Večera na psích dostizích* bude inspirací pro další překladatelské počiny. Charman za to rozhodně stojí.

Barbora Haplová



Posmívat se navazování přátelství na *Facebooku* je nanicovaté jako kupovat si konzervy chalupářského guláše na dovolenou v jakékoli zemi na světě v domněnku, že ušetřím či ochráním své půněbí. Teď jsem však podnikl experiment tzv. *Freundschaft na druhou*. Navázal jsem přátelství se známou osobností, kterou neznám. Následně jsem zjistil, že Klára Issová se kamarádí se mnou jen proto, že chce, abych dal dvacku na Kamerun.

Jistý anglický dokumentarista natáčel *rowdies* různých klubů. Scházel se s nimi v temných podchodech a poslouchal jejich děsivé příběhy. Škoda, že se nesetkal s teplickými *rowdies*, jejichž rafinované ataky jsou právně nepostižitelné. Zvláště ošklivý případ se udál před týdnem či dvěma při zápasu se Slováckem. Po poločase, za stavu 0:3, vyběhl teplický mančaft před své oparžené fanoušky, a začal se rozehrávat. Tu jeden z *rowdies*, téměř dvoumetrový habán, vykřikl do naprostého ticha: „*Kurva, kluci, hrajte, dokud tu nejsou!*“ Jistě jste někdy na vlastní kůži zažili ten hrůzný *stresový smích*, který nelze potlačit u zkoušek, v soudních místnostech, na firemních poradách, na pohřbech. Mimochodem, prohráli jsme o čtyři góly. (Diváky sportovních zpráv na Nově upozorňuji, že to *jsme* tentokrát nepatří Spartě.)

Prohlížel jsem si došlé maily a asi dvacet z nich přinášelo zvěst o fenomenálním úspěchu českého básníka Vikiho Shocka. Jeho povídku, nyní známou jako *Pijanci iz*

porodice sisavaca přeložil Mato Pejić do chorvatštiny, a to prosím *jen tak!* Každý poctivě obíhá granty, lobbjuje, dává si páku s neviditelnou rukou umění, rozváží své vlivné známosti z ethnobaru do jejich loftů, a Shock k tomu přijde jako slepý k houslím (proč zrovna k nim, nevím). Doslova jako se to děje neznámým zpěvákům, kteří se díky jedinečné náhodě stanou přes noc filmovými hvězdami (a naopak). Jistě ho čeká turné... Makarska, Slano, Split, Karlovačko pivo a osmahlé Dalmatinky. Dobrá, řekl jsem si, Shock dobyl Chorvatsko. Udělal jsem doslovný překlad jeho *Pijanci iz porodice sisavaca* do češtiny a povídku, která nyní pojednává o něčem zcela jiném, přeložil pomocí jazykových znalostí (chodil jsem s děvčaty z Brčka a ze Sarajeva) a překladáče do srbštiny. Přijmi, přízpůsob, vylepši, jak říkali rytíři kulatého stolu.

Zpočátku mě to zaráželo, ale zvykl jsem si na to, že když hledám na internetu informace o nějakém skurilním či burleskním tématu, je jejich autorem zpravidla Ivo Fencel. Sympaticky se blíží k mé thésí – pokud ji už daleko nepřekročil –, že jest zbytečné číst Shakespeara, natož z něj pořizovat stále nové a modernější překlady, když denně jej na této zeměkouli přelouskávají miliony náctiletých občanů USA (hlavně mariňáci a děcka z ghett). Tudíž je neustále, ten Shakespeare, součástí světového vědomí (či jak to nazvat). Zatímco zapomenutí či opomíjení ba dokonce brakoví autoři, které pilně načítá

Fencel, by bez něj zmizeli. Leč dost chvály a hbitě na věc. Milý čtenáři, jukni se na obálku brakového autorského díla Iva Fencela *Gotická kobka aneb Třináct miliónů způsobů jak zemřít*. Modelka a šamponák, která na čtenáře civí, jsou příliš i na hodně odvážnou harlekýnku Barbarely Nesvadbové. Právě si dělám seznam 13 miliónů způsobů, jak usmrtit autora této obálky. Patrně to bude nějaký mrtáva z nakladatelství Akcent.

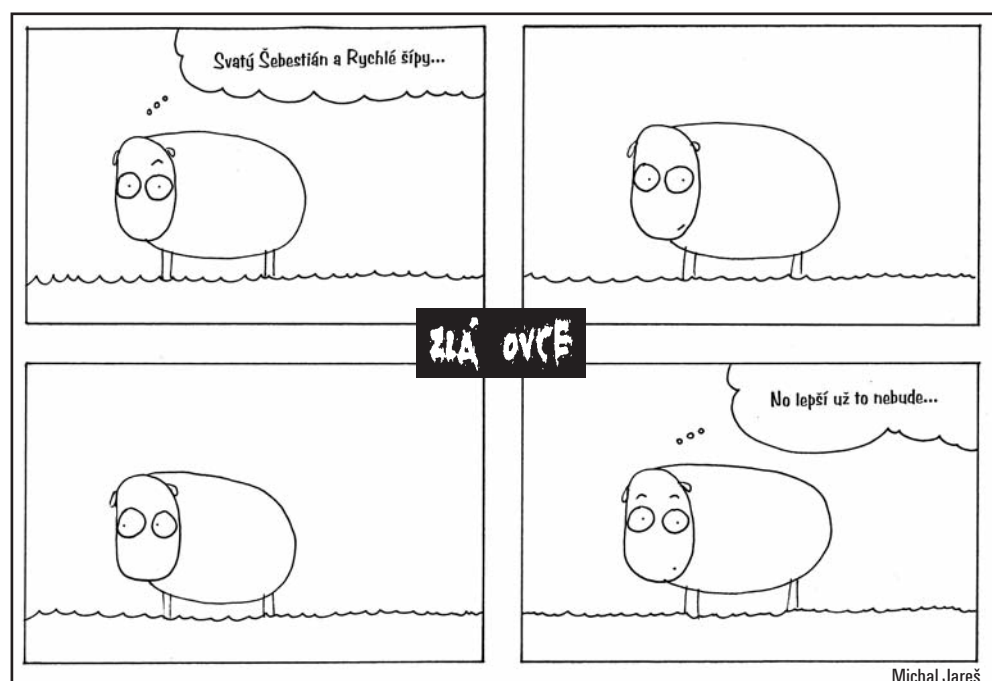
Zachovat ve světě harmonii je nevděčná práce. Podporovat práva menšin je dobré, i kdyby šlo o šilené norské blackmetalisty. Na tom se jistě shodneme. Zatímco naši slovanští bratři a bratrance hledají za vším něco homosexuálního, dokonce i v animované mořské houbě, v Nizozemsku vyšly knihy pohádek *Princ a princ a Princ a princ a rodina*. Na jedné straně máme tažení proti teplé houbě, na straně druhé princ miluje prince a (patrně) si společně adoptují dědice. I když to funguje v duchu, *kde se mělo ubrat, tam se přidalo* (a naopak), neměl bych žádný důvod, abych se k tomu vyjadřoval. Ale co dokázalo rozvířit mou sanguinickou povahu, byla věta české překladatelky (knihy o princích, nikoli animáku o houbě) Adély Elbel: „*Chci posunout osvětlu z hodin biologie na druhém stupni do mateřských škol.*“ Heterosexualita, homosexualita i asexualita jsou v cajku, ale jednáč dětem ve školce po tom může být doslova *houby*, a druháč od kolika let se u dětí vytříbí sexuální orientace? Svět plný Líz Simpsonových – děsivá vise!

Rozvinul jsem s Bohoušem Vaňkem-Úvalským takovou teorii, že umělci jsou takový národem vopuštěný, páč dvacet let nechali umělci národ napospas vymašťovačům à la TV Nova, žili ve věžích ze slonoviny, a tak vznikla mezi uměním a publikem propast. Na Západě se o této *propasti* mluvilo už v 60. letech – ale nám v ČSSR a koneckonců i lidem ve svobodné části Evropy se stav z 60. let musí dnes jevit jako Eden. A možná to není ani tím, co umělci udělali nebo neudělali, ale je to přirozený vývoj v duchu brutálního sociálního darwinismu. Umění se přežilo a odejde, tak jako třeba řemesla z dávných časů. Ale naděje to je: Nic nezemře zcela, básníci budou stát o poutích vedle podkovářů a čížkařů, malíři se budou mydlit s mušketýry a kritici se budou společně s občany nové společnosti dokonaleho dobra podívat nad tím, proč už nikdo netočí tak náročný a přitom pábitelsky hravé filmy jako *Babovřesky* nebo *Schindlerův seznam*.

Seděli jsme ve společnosti jednoho cikána, který si na papír pečlivě opisoval písmena vytetovaná na prstech – F I L É. Nedalo nám to a zeptali jsme se, proč tam má zrovna *filé*, jestli jako rád ryby. „*To je moje prezdivka a mám ji podle drsného detektiva z filmu. A jemu všichni říkali: Filé!*“ JÓ, Filé Marlowe, tak mě zajímá, jakpak bys to pořešil, kdyby tě nějaký talentovaný autor ukázal v plný parádě v drsný severočeský škole?!

Patrik Linhart

Obrázek tentokrát na str. 15



OHNISKO

O OSTRAVĚ ANEB O STISKU

Konečně Harlekýn s Kolombínou aka Pendolín s Wifinou (Wifino, k noz!) zvedá kotvy. Vyplováme zpátky ku Praze. Ano, těším se domů. Čtlo se v neseparovaném prostoru haly zaplněné stánky s knihami, rumraj jak v prvomájovém průvodu, a jako by to nestačilo, z haly sousední linul se z repráků festovní hlahol jakýchsi lidových radovánek s kosmetikou. Prý tam po ránu byla i přehlídka spodního prádla, tu jsem však bohužel zmeškal. V publiku pět lidí, včetně dvou dětí s lízátky sedících ke mně zády. Až tučný honorář mě s tím vším usmířil a taky muž, jenž vypadal jako bezdomovec, ale byl to zasvěcenec. Věděl o mně všechno a k podpisu krom několika sbírek přinesl mi i moravskou revui pro

chiliasmus a eschatologii Konečník, v níž jsem kdys publikoval své rurálně-epistemologické pásmo *Ze srdce do pusy a jiné opusy*. V rámci besedy s autorem to pak byl pouze on, kdo položil mi otázku. Sic jen jednu, ovšem naprosto zásadní: „Myslíte si, že básník je hovno?“ Odvětil jsem bez vytáček: „Rozhlédneme se.“ Zdá se mi to, nebo upadá um přiměřeně stisknout ruku? Ze strachu před nálepkou „leklá ryba“ vám dnes kdekdo nastrčí místo ruky svěrák. Tato příšernost se zve „medvědí stisk“, je považována za projev bodré náctury a osvojily si ji už i mnohé jinak milé ženy. Doba je vůbec zlá. Ale možná se to jen zdá. A možná se zdá úplně všechno, ale o tom zase jindy.

Milan Ohnisko

VYSOKÉ PODPATKY

PRAHA JE PRAHA, TO MÁTE MARNÝ

Básník nastupuje do šaliny. Promiňte, do tramvaje (Ohnisko, *Tvar* č. 6/2013). Místa k sezení jsou obsazená. Rozhlíží se po tyčích, jež by mu zajistila stabilitu. A zrak utkví na ženě zahalené v antracitu. Čte. Balancuje nad sedadly s velmi tlustou knihou. Rovnováhu nehledá. Propadá se do padesáti odstínů vášně. A nestará se ani o ty, kteří čtou přes rameno. Proč taky. Zakrýt obálku, nikdo nepozná, že se právě oddává pornografii na veřejnosti. Jak vzrušující! Pro

voyera, který neví, které tyče se chytit dřív. S touto pevnou oporou mužského šovinismu se v předchozím čísle *Tvaru* pokouší šátrat pod ženské sukně Patrik Linhart. Kdo že je Melissa Pink? Co ví o brněnských bordelech? A Patty Diphuse? A o vysokých podpatcích? Co tedy vzrušuje Melissu Pink?

Freudistický vlak bychom tu už měli (Vysoké podpatky, *Tvar* č. 5/2013). A v tramvaji mi naposledy dělal společnost Jáchym Topol. Nebe nad Andělem bylo rudý. Knihu jsem založila červenou Opencard. Anděl exit už dávno zmizel pod sukní Zlatého Anděla architekta Jeana Nouvella, a půl Prahy se

propadá do díry něžně pojmenované Blanka. Účty v tomhle bordelu jdou do miliard a eskorta už předala obálky s rudým pruhem současné i minulé pražské reprezentaci. Magistrát štědře dotoval i kulturní projekt s názvem *Praha město literatury*. Příhláška do sítě kreativních měst UNESCO byla graficky i knihařsky bezchybná, každý v ní může na netu zalistovat (www.prahamestoliteratury.cz). A najde tam i historickou mapu literární Prahy. Ale co se děje v jejích ulicích? Praha před časem promluvila z umělých ptačích budek, rozdala knihy osamělým sochám a na chodnících ještě bledne

pár citátů. A kde jsou lidé? Třicet institucí, rozcestník s mapou. Kde že to žije? Zalistuj *Vyšehradským kodexem*, kup si *Antikódy* a měsíc se těš na Festival spisovatelů. Magické město Nerudovo, Arbesovo, Seifertovo, Hrabalovo a – Kafkovo. Úřad zvaný Prahamestoliteratury informuje a druhé město žije svůj vlastní (literární) život.

Zelená tramvaj protíná temnou ulici. Tvář ozařuje Kindle, ruka svírá tyč. Co že je pod sukní? A co takhle trochu zchladit? Ledová tříšť? Přidejte citróny, limety (bio), trochu cukru (třtinového) – a rum! Připíjí

Melissa Pink

Ročník XXIV. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky, Státního fondu kultury České republiky a Nadace Český literární fond. Šéfredaktor Adam Borzič. Redaktoři Roman Kanda (zástupce šéfredaktora), Svatava Antošová, Wanda Heinrichová (recenze) a Michal Škrabal. Tajemnice Andrea Bláhová. Korektorka Petra Patáková. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Adresa redakce: Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, telefon 234 612 398, 234 612 399. E-mail: redakce@itvar.cz. Redakci nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Podle grafické osnovy Lukáše Pertla úprava, sazba a zlom programy QuarkXpress 7.5 a Adobe Photoshop 7 CE Stanislav Dvorský. Ilustrace na titulní straně Mikuláš. Tisk Calamarus, s. r. o., Praha. Rozšiřuje A. L. L. Production, spol. s r. o., První novinová společnost, a. s., Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r. o., MediaCall, s. r. o., a redakce. Předplatné ČR: Call Centrum, tel. 234 092 851, fax 234 092 813, e-mail: předplatne@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 44 453 711, fax 00421 744 373 311. Objednávky do zahraničí: A. L. L. Production, spol. s r. o., Hvoždanská 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. 266 038 714, <http://www.brailnet.cz>

2013/08

www.itvar.cz • MK ČR E 5151 • ISSN 0862-657 X • F 5151 46771 • 30 Kč • 18. dubna 2013