

5/9/2013

30 Kč

www.itvar.cz

ROZHOVOR

**ondřej buddeus: poezie
v rozšířeném poli** str. 4

STUDIE

**francouzské romány
milana kundery** str. 8



foto z archivu Ondřeje Buddeuse

Vladimíra Čerepková
(1946–2013)

Zaklepej na vzduch

*Do deště přivedu sivou rosu
na hoře syrové
najdu starou kosu
ta seká déšť
plástev mně zatéká
do hvězdného šosu
jak opuštěn se cítím
tak příšerně sám*

*Zaklepej na vzduch
prázdkno se otevře odevšad
zaklepej na prázdnotu
smrt po nás půjde kosou
a staneme se věčnou rosou*

(Žimní derviš, 2008)

DVAKRÁT **florian illies: 1913** str. 3

POEZIE **jiří dynka: z dopisů jiřího veselského** str. 6
básně kateřiny bolechové str. 7

KNIHA V TISKU **průvodce protektorátní prahou** str. 10

ESEJ **princip hry v próze g. cabrery infanta** str. 12

ČLOVĚK A TRADICE **g. k. chesterton a kritika moci** str. 14

NAD KNIHOU **david abram: kouzlo smyslů** str. 15

HISTORIE REVOLUCÍ **kubánská revoluce** str. 16

CYKLUS **slávy dcera nově vyložená I** str. 18

Z RECENZÍ **orwell** str. 21 **jaccottet** str. 21 **halmay** str. 23

Milí čtenáři Tvaru,

po prázdninové odluce se opět setkáváme. Přestávka nabádá k zamyšlení, pauza si žádá reflexi. Když jsem na svých letních toulkách zabloudil myšlenkami k *Tvaru*, probouzel se ve mně zvláštní pocit. Radost s poněkud temným tónem v pozadí. Nutil jsem své vnitřní ucho, aby rozpoznalo povahu té zneklidňující hudby, a zaslechl jsem z hlubiny *zranitelnost*.

Mám radost, že se *Tvar* pod mým vedením nesesul do žádného Tartaru, že navázal na práci předchozí redakce a vydal se vstříc novým končinám. Upřímně se raduji z mnoha textů, které jsme otiskli. Těší mě, že většina čtenářských ohlasů je velmi vstřícná, a radost mi udělaly i dobře míněné kritické rady. Ano, některé reakce mě také naplnily smutkem – žasl jsem nad fundamentálním neporozuměním a leckdy špatně maskovanou nenávistí. Snad i to přispělo k mé zranitelnosti.

Medituji-li nad ní, nezatajím před sebou, že ji do velké míry lze připsat nejistotě člověka, který se vrhnul do moře práce, s níž dosud neměl zkušenosti. A zatímco jsem obdivoval své zkušené kolegy v redakci, často mnou proudily vlny nejistoty. Má zranitelnost má jistě původ v narcistní dětské touze (pro básníky časté) být přijímán a milován bezesbytku. Může kořenit i v touze po absolutnosti, která není na světě možná. Ano, cítím se někdy ve své pozici křehký, nejistý... Zoufám si nad unáhlenými rozhodnutími, lituji zbrklých reakcí a jindy neschopnosti adekvátně odpovědět. Až příliš ostře si uvědomuji své chyby, svá tápání a snahu se zorientovat. Intenzivně slyším v nitru první otázku, kterou Bůh klade v Bibli člověku: *Adame, kde jsi?* A velmi často na ni neumím odpovědět.

Poznal jsem ale, že jen vědomým přijetím zranitelnosti se otevírá její tajemství. Být zranitelný znamená nechat sebou otrást, znejistit, zasáhnout, dotknout, prostoupit. Z prvotního úleku se může vynořit síla slyšet zranitelnost druhých a odpovídat na ni soucitem a pravdou. Náš svět zranitelnost nevyznává. Do svého tkaniva má vpletené násilí, ať již ho zakládá determinismus kultury, která zapomněla na Ducha, nebo ekonomická nadvláda bohatých nad chudými. Nejzazším projevem strachu z vlastní zranitelnosti je násilí vůči bližním, ať už se projevuje výzvami k lynči, šikanováním zaměstnanců nebo zabíjením a válkami. Jen vědomě přijatá zranitelnost může svět změnit ve snesitelnější místo k životu. Jak napsal Jakub Patočka v reakci na Chelsea Manningovou: *svět potřebuje podstoupit změnu pohlaví. Já bych dodal – stát se vědomě zranitelným.*

Přeji Vám zranitelný podzim.

Adam Borzič

Literární obtýdeník TVAR vyhlašuje, že

vítězem veřejné soutěže o novou grafickou podobu časopisu se stal

Tomáš Krejča,

který v souladu s vypsányými pravidly obdrží finanční odměnu ve výši 7.000 Kč

Děkujeme všem účastníkům soutěže za jejich návrhy a věnujeme jim roční předplatné Tvaru

Nová tvář časopisu se čtenářům představí s novým ročníkem v lednu 2014

Souběžně s tím také spustíme novou podobu našeho webu
<http://www.itvar.cz/>

Slovenská literatura to v Česku nemá jednoduché. Posledními slovenskými spisovateli, které Češi přijali, byli Mňačko a Tatarka. Navzdory jazykové blízkosti jsme se totiž již dávno rozhodli, že nás slovenská tvorba zajímá stejně málo jako literární produkce jiných národů na východ od Moravy, to jest: ani trochu. Není proto divu, že se občas zrodí kampaň či akce, která má tento stav změnit. Poslední z nich je edice nakladatelství Větrné mlýny, která do názvu dostala „fučíkovsky“ bojovnou výzvu, či spíše úkol: „Česi, čítajte“. Kniha *Pešo do neba / Pěšky do nebe* pak vychází jako její druhý svazek.

A nutno konstatovat, že je to velmi dobrá a současně i velmi špatná volba. Dobrá proto, že Dušan Dušek je ctěným a váženým „klasikem“ současné slovenské prózy a přítomná novela si od svého prvního vydání, kdy obdržela Cenu Dominika Tatarky za rok 2000, vydobyla postavení povinné četby. Špatná proto, že to je dílo velmi obtížné přeložitelné, možná dokonce nepřeložitelné.

Dušek je básník, filmový scenárista a autor rozhlasových her, nicméně především autor krátkých prozaických textů postavených na evokaci všedních, každodenních vztahů a událostí tak, jak je utváří běh lidských osudů. Jeho povídky a novely nestojí na napínavém ději, ani na složitých myšlenkových a problémových konstrukcích, neboť Dušek má bytostnou potřebu prostřednictvím jazyka především realisticky zachycovat a současně i poetizovat své osobní prožívání světa. Základem jeho vyprávění je důraz na detail, a to jak v tematické, tak i výrazové podobě, což také naznačuje motto k přítomné knize: „*Sloni se obvykle kreslí menší, než ve skutečnosti jsou, ale blecha vždycky větší.*“ Tomuto přístupu pak odpovídá jeho propracované,

a přece jakoby samovolné zacházení se slovy, jejich nuancemi a vzájemnými konstelacemi. Duškova pozvolna plynoucí řeč je na první pohled velmi jednoduchá, téměř banální a průzračná, a přesto má své těžko přenositelné kouzlo, je schopna ukotvovat lidskou existenci ve zcela konkrétním časoprostoru a současně nacházet i její obecnější rozměr.

Záznamem prožitého, řečeného a vypořechnutého je také přiznaně autobiografická próza *Pěšky do nebe*. Způsob, jakým je napsána, lze přirovnat k rekonstrukci starého dědečkova domu, který – jak praví hned první magická věta Duškova textu – „za celé storočie urobil jediný krok. Aj to do zadu“ a kolem kterého se točí celé vyprávění: krok za krokem, dopředu dozadu, větu za větou. Vypravěči – žijícímu zjevně někde jinde – tento dům, a také rázovitý kraj, do něhož dojíždí, kraj na západě Slovenska nazývaný Záhorí, zosobňují ráj ztraceného dětství, ale i nebe, k němuž je možné směřovat. Osu jeho řeči proto utvářejí deníkové zápisy o „událostech“ a okolnostech, které od září 1984 do července 1987 doprovázely jeho opravu. Počínaje popisem jednotlivých pracovních akcí, od přivážení materiálu až po potíže se špatně vyrobenými palubkami a nekončící láskyplnou kresbou rozmanitých postav a figurek a jejich bizarního chování, ať již za strážlivého nebo (častěji) pod vlivem neustále přítomného alkoholu. Výsledkem je pak mozaika jakoby spěšně a namátkou zachycených humorných i vážnějších zážitků, mimořádných i zcela běžných epizod a jiných maličkostí spjatých s pokusem vlastnoručně – spolu s kamarády, příbuznými a sousedy – vrátit domu náležitou podobu a znovu jej zabydlit.

Rekonstrukce domu je však vypravěči také příležitostí k rekonstrukci vzpomínek na lidi, kteří jej vystavěli a kteří v něm žili. Druhá a neméně významná rovina prózy se tak rodí z kaleidoskopických příležitostných reminiscencí na blízké i vzdálené předky, z pokusu připomenout a oživit si jejich životy a také atmosféru doby, s níž jsou spjati. Základní filosofie výpovědi je víceméně jednoduchá: lidé jedí, žijí, milují a jsou. Zápasí s prchavostí okamžiků, jež způsobuje, že jejich „domy“ chátrají a oni jsou povinni je znovu a znovu společně opravovat.

Duškův pohled na minulost je přitom rodně-mytologizující, vnímá sice plynutí času od Rakousko-Uherska až po přítomnost, avšak jakoby mimo historicko-politické souřadnice. S výjimkou tak krutého zážitku, jakým byla světová válka, která jednoho z jeho příbuzných přivedla na ruskou frontu a poté i Rusy na Záhorí, vědomě ignoruje dějinné peripetie států, ideologií a vládců. Proto se také čtenář o vzniku válečné Slovenské republiky dozví z jedné letmé zmínky o žlutých písmenech SR na vagonu vlaku, jímž vypravěčův otec pravidelně jezdil za svou celoživotní láskou, za fotballem.

Z perspektivy dnešních českých adresátů, a obávám se, že nejenom těch nejmladších, kteří si už nepamatují společnou republiku, s podobným významotvorným postupem ovšem vzniká jedna komunikační potíž: navzdory vypravěčovu ostantativnímu nezájmu o politickou historii totiž autor zcela samozřejmě předpokládá, že jeho čtenář bude s dějinami Slovenska velmi dobře obeznámen. Bude proto schopen obdobné letmé narážky lehce identifikovat a popisované příběhy a lidské osudy jejich prostřed-

nictvím adekvátně „přečíst“ a ještě naplno ocenit autorovu „ostýchavost“.

A v podstatě stejně je tomu rovněž s dalšími faktografickými i jazykovými rovinami Duškova textu. Nepřekvapí, že se v něm často tematizuje vypravěčova záliba ve sbírání starých fotografií jako zašlých odlesků jedinečných a neopakovatelných momentů, které mají svou statickou poezii, dostupnou ovšem jen tomu, komu se k ní podaří najít klíč. Celou Duškovu poetiku by totiž bylo možné charakterizovat jako vášnivě sběratelství obdobných dokumentárních kuriozit: záznamů zcela normálních, a přece zvláštních situací a chvil, slov, výroků, formulací, frází, gest či nálad, které jsou pevně zakotveny v autorově, ale také adresátově kulturním a jazykovém povědomí. Teprve na jeho pozadí totiž vynikne jemná hra s konvencí a tradicí, jakož i s rozmanitými podobami jazykového úzu, ať již daného spisovnou slovenštinou nebo záhoráckým nářečím.

Jako Čech z Prahy, byť s moravskoslováckými kořeny, jsem schopen tuto jazykovou hru ve slovenském originále vnímat jen omezeně, nicméně má pro mne své nemalé kouzlo a barevnost. Patrně jiné než pro Slováka, který tuto řeč používá jako svoji, avšak přesto velmi působivé: významově mnohoznačné a barevné. Transformací do češtiny se mi ale toto vše kamsi ztratilo. Duškova slova zploštěla, stala se popisnějšími a ilustrativnějšími, čemuž přispěla také překladatelova nejistota, zda a kdy má překládat záhorácký jazykový ráz.

Je dobře, že *Pěšky do nebe* česky vyšlo. Ještě lépe by bylo, kdyby potenciální čtenáři toto vydání vzali jen jako zprávu o existenci díla, které je v originále hodné pozornosti.

Pavel Janoušek

SAISON FATALE

1 1913. Rok, kdy Marcel Proust vlastním nákladem vydal první díl svého *Hledání ztraceného času*, Marcel Duchamp zkonstruoval první *ready-made*, Apollinairovi vyšla sbírka *Alkoholy* obsahující iniciační text *Pásmo*, Rilke psal *Elegie z Duina* a Kafka zaměstnán dopisy Felici nedokončil svou *Ameriku*. „*Pochopitelně*“, dodává na konci své knihy *1913. Léto jednoho století* její autor Florian Illies, německý prozaik a esejista, redaktor týdeníku *Die Zeit*, „roku 1913 se narodí také vynálezce synchrotopické historiografie Werner Stein, a to 14. prosince. Jeho »kulturní jízdní řád« se, počínaje roku 1946, pokusí rozčlenit celé dějiny lidstva na roční průřezy.“ (s. 303)

Hledání dějin, jejich metodologie i jazyka, se na přelomu tisíciletí stalo klíčovou otázkou napříč diskursy, obory i jazykovými oblastmi. Oživilo i Steinův koncept už v 90. letech 20. století (reedice na CD-ROMU, knižně *Der neue Kulturfahrplan*, Herbig, München 2004). Také Illiesova kniha chtíc nechtíc vstoupila do diskuse o re-prezentaci dějin. Díky obsáhlému citování pramenů i odborné literatury, pečlivě uvedené ve výběrové bibliografii, balancuje na hranici mezi non-fiction a beletrií. V Německu i Rakousku se stala bestsellerem, práva na její vydání byla prodána do 13 dalších států a vysloužila si i uznání kritiky.

V českém prostředí před obdobným cílem – v horizontálním řezu pojednat proměny uměleckého diskursu v roce 1913 – stál Josef Vojvodík, ovšem z pozice literárního historika (Josef Vojvodík: „1913. Znovu pojmenovat věci“, in Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny*. Academia, Praha 2010). Nikoli náhodou se horizonty obou textů příliš neliší, o čemž svědčí v prvním odstavci citovaná díla, jež oba autoři považují pro zvolený časový úsek za signifikantní (srov. *Dějiny nové moderny*, s. 212; 1913, passim). Illies zvolenou koncepci faktografické koláže naplnil značnou část premis, jež v úvodu českého literárně-vědného kompendia za celý odborný tým formuloval Vladimír Papoušek (*Dějiny nové moderny*, s. 18–19). Ani beletrista Illies totiž nesleduje žádnou jednotící linii dějin a nekonstruuje „logiku“ vývoje na základě předpokládané motivovanosti. Volbou jediného roku rezignoval i na „přirozenou“ periodizaci dějin umění.

Namísto Steinovy synchronní tabulky Illies, autor generační výpovědi *Generation Golf* (Argon, Berlin 2000), zvolil synchronní řezu jednotlivých měsíců daného

roku a do takto zhruba rozčleněného kalendária vřadil stručné výpovědi (přesně datované i nedatované) o událostech, jež zasáhly životy jednotlivých osobností, které dříve nebo později vstoupily do literárních, uměleckých i politických dějin. Protkal je i zprávami z každodennosti soudobé společnosti, jakými jsou např. založení dodnes fungující sítě supermarketů či syntetizace chemické látky později známé jako extáze. Jednotlivé kapitoly většinou nepřesahují jednu stránku. Některé jsou vypočítanými beletristickými miniaturami, jiné strohými výpisky z četby, další „jen“ reportážními vstupy.

Ačkoli Illies vytváří koláž stručných parafrází biografických pramenů i odborné literatury, už výběr jednotlivých faktů a jejich kompozice je výrazným autorským gestem. V průběhu cyklického času jediného roku se totiž zdánlivé fragmenty skládají v jednotlivé linie příběhů nabitých emocemi a uměním. Sledování některých kauz, např. zkázy Titaniku jako inspiračního zdroje umění i teorii o krizi Západu nebo zcizení Leonardovy *Mony Lisy* z pařížského Louvru, se stávají refrénem rytizujícím velmi pečlivě komponovaný celek. Triumfální cesta znovuobjeveného obrazu po „rodné“ Itálii pak poslouží jako ilustrace vlny nacionalismu předznamenávající vědoucím čtenářům známou, nicméně postavami knihy zatím ještě netušenou fašistickou budoucnost čerstvě sjednoceného státu.

Podobnou metodu zvolil Patrik Ouředník ve své *Europeaně* (Paseka, Praha–Litomyšl 2001). Třetí rozměr své asambláží historických faktů a lexikografických definic přidal vmícháním fiktivních epizod a nabídl tak alternativní dějiny celého 20. století. Upozornil tím na křehkost metod konstrukce dějin a především způsobů, jakými se zapisují do historické paměti společnosti. Illies naopak velmi pečlivě pracuje s historickými vědomím svých čtenářů: připomíná notoricky známá fakta a činí je blízkými tím, že je doplňuje „intimními“ příběhy velkých dějin. V defilé osobností, jež otevírají své deníkové zápisky, mají proto místo jen ty, které už dávno byly v doprovodu valkyr uvedeny do německé valhally. Mezi významnými bojovníky na poli kultury a vědy (Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Thomas a Heinrich Mannové, Hermann Hesse, Gottfried Benn, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Paul Klee, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung aj.) se však plouží i praví padlí bojovníci nejvýznamnějších bojišť 20. století: Hitler a Stalin.

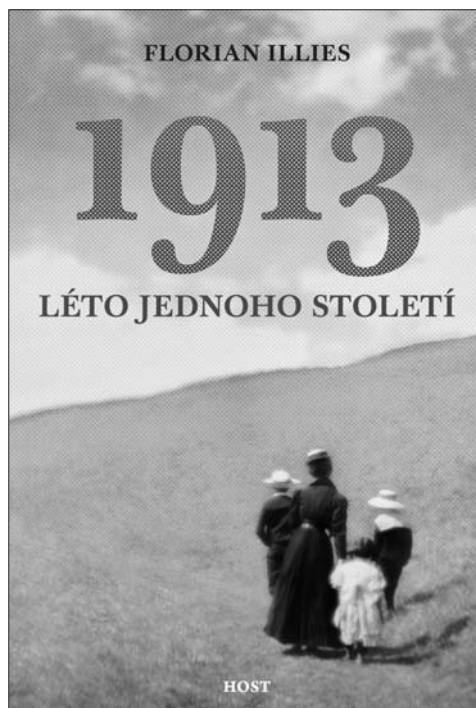
JAK SE DĚLÁ BESTSELLER

2 Aby kniha dosáhla komerčního úspěchu, nesmí její autor – krom jiného – podcenit moment správného načasování. Má-li kniha ve svém názvu letopočet, například 1913, měla by spatřit světlo světa v rozumném předstihu. V opačném případě by tržní hodnota knihy povážlivě klesla a pomyslné autorské akcie by se staly bezcennými. Naštěstí německý originál knihy Florian Illiese *1913. Léto jednoho století* vyšel zcela příkladně již na podzim 2012. Tím chytré prodloužil svou životnost, a celý letošní rok se na nás zubí jako žhavá novinka. Za tu dobu se stihne objevit řada příznivých recenzí i překladů, včetně toho českého.

Nad četbou *Zániku západu* učinil Robert Musil jednu bystrou poznámku, která odhaluje to, co bychom mohli nazvat simulovaným věděním. Spenglerovo diletantské zacházení s matematickými poznatky přirovnal Musil k zoologovi, jenž by mezi čtvernožce počítal psy stejně jako stoly nebo židle či rovnice čtvrtého řádu. Jestliže v textu, který se alespoň tváří jako pojed-

nání, lze argumentační chyby při soustředěném čtení odhalit a ukázat jako trhlinu v základech stavby, o beletrii panuje neodůvodněné mínění, že je v ní dovoleno takřka vše. A v textu, který sugeruje takzvaný žánrový přesah, je libovůle, zdá se, zcela bezbřehá.

Učinit hlavní hrdinkou vyprávění modernu je nápad jistě pozoruhodný a umělecky i intelektuálně ambiciózní (ne že by umění a intelekt stály principiálně proti sobě). V tom vzbuzuje Illiesův záměr sympatie. Moderna, to je především obrovské množství sociokulturní materie, jež se svou silou i čtenářskou přitažlivostí literárního zpracování přímo dožaduje. Dějiny samy totiž přichystaly tolik neuvěřitelných epizod, osudových opakování, analogií, kontrastů, groteskních detailů a odpudivých i lákavých poklesků, že člověk sám, důvěřující měřenosti vlastních představ, by něco takového nevymyslel. Neuměřenost a neuvěřitelnost jsou tu naopak téměř leitmotivy – jako setkání (či spíše osudové minuty) Stalina a Hitlera v schönbrunnském parku. Samozřejmě že se tu objevuje většina jmen, jež i méně poučený čtenář může očekávat (Kafka, T. Mann, Trakl,



Mezi listováním uměleckými deníky, dopisy, memoáry a biografiemi osobností německého kulturního života dané epochy Illies svůj kompilát doplňuje příznačnými dlaždicemi pro čtenáře, kteří podobné knihy nikdy neotevrou. Zcela symbolicky, ale také účelně kniha začíná výstřelem z ukradeného revolveru, aby předznamenal výstřely zásadnější, jež protnou červen 1914. Nicméně místo zbraně prozíravý vychovatel vtiskl do silných rukou dvanáctiletého delikventa trubku – a Louis Armstrong s jistou biblickou aluzí troubí první tóny na svou polnici, zatímco Hitler se Stalinem bezcílně bloumali v zahradách Schönbrunnu.

Laskavý čtenář v koláži útržků událostí může sledovat paradoxy malých a velkých dějin a jejich protagonistů, kterým by na sklonku „belle époque“ jejich příliš smělé plány nikdo nevěřil. Jejich souřadnicemi se stávají především mezilidské vztahy: milostná vzplanutí, manželská míjení i neslavné konce doposud pevných přátelství. Během tohoto roku se stačí bezhlavě zamilovat Franz Kafka do Felice Baerové. Oskar Kokoschka neváhá vyhlásit ohlášky s „větrnou nevěstou“ Almou Mahlerovou. Rok 1913 je také rokem lásky a vášně extravagantní dvojice básníka a lékaře Gottfrieda Benn a básničky Elsy Lasker-Schülerové. A nelze opomenout ani zrod vztahu Karla Krause a Sidonie Nádherné z Borutína, jež z povzdálí sledoval Rainer Maria Rilke často v objetí s další femme fatale zlomu epoch Lou Andreas-Salomé.

Ani jeden z milostných příběhů ovšem neskončil happy endem. Ale o to tu nejde. Díky Else Lasker-Schülerové začal cválat *Modrý jezdec*, byť pozdější slavný obraz Franze Marca shoří. Kokoschka maluje svou *Větrnou nevěstu*, být na svatbu nedošlo. Nad novelou *Smrt v Benátkách* Thomase Manna se jeho žena se vzpomínkou na loňskou rodinnou dovolenou sice pozastavila, ale v jejich klidném životě se mnoho nezměnilo. „*Strach z ženských – jakmile se svléknou*“ (s. 42) neprovázel jen ty, kteří museli kvůli konvencím svou homosexualitu skrývat ve spořádaném středostavovském svazku. Postihl řadu „neurastenických“ pacientů, kteří zavítali do ordinace Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga nebo jejich četných žáků. Právě v tomto nervózním roce 1913 se Jung zřekl svého učitele a dopustil se intelektuální „otcovraždy“. „*Neurastenie*“, jež se stala důvodem zdravotní dovolené Roberta Musila, z níž se léčil Franz Kafka i mnozí další, je pojmem, ke kterému se Illies ve své knize stále vrací.

Typ neurozy přinášející únavu, podrážděnost, bolesti hlavy a poruchy spánku sužoval na sklonku tzv. „dlouhého 19. století“ celou střední Evropu. Illies tento prostor rozdělený mezi rakousko-uherskou monarchii, věčně se potýkající se separatistickými tendencemi některých svých národů, a hrdě sjednocené Německo, pojímá jako celistvý prostor, na němž staví německojazyčná kultura dodnes: „*Berlín, Paříž, Mnichov, Vídeň. Čtyři frontová města moderny roku 1913. Chicago si protahovalo svaly a New York se pomalu probouzel, štafetový kolík od Paříže definitivně převzal až v roce 1948.*“ (s. 40) Paříž, Chicago a New York již (nebo spíše ještě) nejsou metroplemi, ke kterým by se němečtí expresionisté či obecněji modernisté vztahovali, stávají se spíše jejich referenčními body. Německý kulturní prostor, přirozeně zahrnující i české země jako jejich nedílnou kulturní součást, byl dost rozlehlým, svébytným i barvitým kolbištěm, aby pro rodící se modernu nebyl příliš malý.

Illies ve své knize zachycuje saison fatale (jazykově) německé kultury, či spíše – řečeno s Vladimírem Macurou – sen o jednom roce, v němž symbolicky končí staré století i s nadějeplnou a radostnou „belle époque“ a nervózní předznamenává to následující „krátké“ století dvacáté – se všemi strastmi a traumaty, s nimiž se německá kultura vyrovnává dodnes.

Kateřina Piorecká

v prázdnou, by mohla působit explozivně, ironicky dvojznačně. Ta věta je vtipná. Avšak významově produktivní prázdno si tu uměle domýšlíme, neboť citát je součástí textového okolí, v němž banální detaily privátního života nejsou zdrojem ironického přepisu autorských mytologií, nýbrž jsou čtenáři podávány jako bulvární indiskrece. Jsou v textu proto, aby v něm byly. Nic víc.

Žurnalistickému traktování samozřejmě odpovídá základní pojivo, Illiesův jazyk: bezbarvý, plný stylistických neobratností a klišé. Nedostatky autorova stylu vyniknou v letmém srovnání s knihou Patrika Ouředníka *Europeana*. U Ouředníka se jazyku přiznává svébytná mohutnost živilu, který historická fakta neřadí za sebou či vedle sebe, ale zvýznamňuje problém zprostředkovanosti našeho poznání. Poukazuje na to, že fakta jsou vždy obalena rétorikou jako kosti masem, napadá iluzi objektivnosti – a to právě na materiálu rétoriky 20. století, která se objektivností a řečí statistik zaklínala. Illiesův text, obrazně řečeno, je jen samá kost a o takových otázkách nemá tušení.

Roman Kanda

poezie v rozšířeném poli. nic víc, ale taky nic míň

ROZHOVOR S ONDŘEJEM BUDDEUSEM O NECHUTI K METAFYZICE BÁSNICKÉHO ÚDĚLU, NEKREATIVNÍM PSANÍ A GERONTNÍM JAZYKU LAUDATÍ

Dovol, abych ti na úvod položil docela banální otázku, neboť banalita bývá někdy překvapivě příhodným odrazítkem k průniku galaxiemi. Letos jsi dostal Cenu Jiřího Ortena. Jaký je to pocit?

Střízlivá osobní radost na jedné straně a na druhé straně klidné vědomí, že si to nemusím brát příliš osobně. Mám dojem, že oceněná byla především knížka, její „jazyk“, který se nemůže neopírat o celou škálu už přítomných jazyků, ať už jsem o tom věděl, nebo ne. Já si jen užívám (a ponese) následky toho ocenění, protože to tak v literárním světě chodí. Kdyby se vyměnilo jméno na obálce, obsah by byl stejný. Mám radost, že knížka, myšlenková mapa, je k věci. To je vše.

Říkáš, že byl oceněn její jazyk. Můžeš o něm něco říct? V čem je tradiční a v čem novátorský? Jaké má ambice? V čem se vědomě napojuje na předchozí a souběžné kontexty a jak se z nich naopak snaží vystoupit? Stále se ptám na jazyk, autora zkusme na chvíli vnímat spíš jako médium, skrze něž přichází jazyk do světa.

V době, kdy knížka vznikala (rukopis jsem poslal do Fra v prosinci 2008), jsem se intenzivně zabýval tím, jak psát poezii, aby to nebyla nutně lyrika, která byla v té době dominantní a suplovala poezii. V jejím jazyce jsem si připadal jako epigon. Poloha (post)romantického prožitkáře mně připadala anachronická a bizarní. Přičilo se mi, že většina mých generačních kolegů považovala svůj „básnický prožitek“ (ať už je tohle klišé čímkoliv) za metu, ne materiál. A stejně zacházela i s jazykem: byl zasazen do správného prožitkového schématu, založen především na metafoře a ostentativní vůli k symbolu s autentistní ambicí, umístěný do vyzkoušené textové – a tudíž i myšlenkové – ornamentiky. Proč se moji soupeřníci (tenkrát jsme skoro všichni znali prostředí serveru *totem.cz*) vyžívají v poetických strategiích generace, která přišla dekádu před námi, když neprozkoumaných impulsů bylo na jednu tolik? Těch několik málo vizuálních tautologií v *rorysech* (ve skutečnosti jich bylo víc) mně přineslo vědomí materiality jazyka a znaku. Taký jsem si uvědomil, že samotný text není jen emocionální nebo významová matrice, ale svébytný komplex pravidel, která člověk musí znát, rozpoznat a rozehrát. Nesamozřejmost (ba jistá směšnost) statusu „básník“ vedla k určitému ostychu před tímhle označením nebo přímo k jeho odmítání – aby člověk mohl dělat zajímavé věci v jazyce na malé textové ploše, vůbec tehle literárně-společenský konstrukt nepotřebuje. Snažil jsem se najít způsob, jak mluvit jednoduše bez tendence k instantní symbolice a metafoře. Když jsem začal používat jazyk v jeho komunikačních intencích, dovedlo mě to do oblasti malých narativních fikcí a absurdity nebo malého konceptu. A to docela přirozeně. Nechtěl bych ale používat protiklad tradiční–novátorský; snažil jsem se jen najít něco, co by pro mě, bílého heterosexuála na VŠ v té části střední Evropy, která patřila k bývalému východnímu bloku, bylo na začátku 21. století relevantní. Ovšem co mně připadalo asi nejzábavnější zjištění z téhle doby, bylo vlastně prosté: když se člověk rozhodne ustoupit od ornamentu a mluvit jednoduše, nic se

neschová. A pak to v tom buď je, nebo to tam není. I když tím nechci vůbec naznačovat, že poezie má být jednoduchá. Jednoduchost je relevantní jen někdy.

Chtěl jsem sice zakormidlovat jinak, ale nedá mi to. Slova „nesamozřejmost (ba jistá směšnost) statusu »básník«“ z úst tak mladého a nadto úspěšného básníka jsou pro mě poněkud nečekaná. Tím spíš, že – jak oba dobře a z první ruky víme – mnozí poetové obého pohlaví ve věku od třinácti do sto třiceti let sami sebe považují div ne za ústa boží a za nedoceněné osoby zcela výjimečné hodnoty. Jejich sebepojetí zpravidla bývá třesnuté vážné, až vysloveně pochmurné, neboť stojí a padá s nálepkou „básník“. A přiměřeně tomu pak takový tvůrce, jsa opomíjen či kritizován, narcistně trpí, brání se a útočí. Ty však, zdá se mi, vnímáš poezii zcela nemetafyzicky, nechuravě, klidně, s nadhledem – spíš jako lehkou hru, již člověk může (nikoli musí) hrát, než jako „tíhu bytí“ či úděl s velkým Ů. Nebo se pletu?

Nepleteš, jen, přiznám se, nevím, jestli to beru jako tak docela lehkou hru. Herní prvky to ale nepochybně má. Netajím se nechutí ke vzletně ošetřené metafyzice básnického údělu a poetické hysterii zvláště. Na druhé straně mezi básníky je řada zajímavých lidí, kteří jsou prostě střízliví umělci, jejichž médiem je text a výrazem text nejčastěji ve verši, který má svoje specifika, dynamiku, historii a rozmanitost. Nic víc, ale taky nic míň. Více méně temperovaná obsese je přirozenou součástí, ostatně i ta je jen materiálem, ale netřeba ji myslím přeceňovat. Byl bych vlastně docela nerad, abychom se dostali k rétorice opírající se o příliš snadnou dichotomii my–oni. Oba přece víme, že poetických narcisů vlastně ani není tolik nebo nestojí za úvahu. I to je trochu mýtus, který naštěstí tak docela neplatí. Když se říká, že „největším problémem poezie jsou básníci“, je to jen něžně provokativní glosa.

Ano, před „dichotomií my–oni“ nás chraň bůh; to byla jen taková pivní odbočka. Zpátky do peřejí. Svoji recenzi na *rorysy* v tomto plátku jsem zakončil smělým přáním, aby básník Buddeus v budoucnu nesplynul s konceptuální poezií zcela, ale jednou nohou zůstal „hrabětovským“ lyrikem, jímž jsem ho v *rorysech* užíval skrytě býti. Na to konto jsem byl soukromě (ne tebou) poučen, že v tomhle jsem se sekl, neboť právě koncept je prý to, co tě na psaní poezie zajímá především, ne-li dokonce výhradně. Můžeš tedy o genezi, valérech a směřování svého básnického konceptualismu něco říct? Času máme dost, klidně i obsírněji, téma to jistě není triviální.

To mě ten, kdo ti to řekl, zná možná líp než já... protože co mě zajímá na poezii především, je předmětem šetření. Nejsem fanatik, abych si myslel, že se teď konceptuálním psaním spásí literatura. Ostatně žádný -ismus ji ještě nespasil. Je to proměnná veličina. Jen zrovna teď možná čelí „největší výzvě od dob Gutenberga“, jak v jednom eseji napsal K. Goldsmith. Konceptualismus, tedy „nekreativní psaní“ a jeho laboratorní případy (texty Ro-

apod. Určitý vnitřní řád je přirozenou součástí každého literárního projevu, kvalitní díla mají pozoruhodnou „architekturu“, ať už je to báseň, román nebo hra. Nekreativní psaní tenhle řád bezprecedentně zdůrazňuje: jednotlivá díla obnažují svůj produktivní princip (koncept) a k němu směřují pozornost. Předkládají ho jako látku k přemýšlení a zpochybňují prožitkovou bázi více či méně realistické iluze. Zdůrazňují jeden z univerzálních



berta Fittermana, projekty Kennetha Goldsmitha nebo třeba Paala Bjelka Andersena) mně skutečně připadají velmi vzrušující a osvěžující myšlenkově i esteticky. Určujícím impulsem pro tento typ literární praxe je nepochybně změna paradigmatu myšlení, identity, technologie atd., která se dostavila s vpádem technologického podobenství současnosti – s internetovým médiem. Že jsme zažili významnou proměnu, je poznat už z toho, jak rychle (za nějakých deset patnáct let!) se proměnil způsob komunikace v nejširším slova smyslu, v privátní zóně i v politice, ekonomii, ve vědě atd. Z antropologického hlediska je (spolu s chůzí po dvou) jazyk a pojmová komunikace tím, čím se odlišujeme od ostatních vyšších savců, a to natolik zásadně, že od toho odvíjíme svou primární identitu. Proto si myslím, že jejich sebemenší posun má nedozírnou důležitost. A mám dojem, že konceptuální literatura na to po svém a bezprostředně reaguje. Ta změna je pro tenhle periferní typ literatury mnohem významnější podnět než hra s konceptuálními strategiemi, které známe ve výtvarném umění od konce šedesátých let. Ty se zbavovaly uměleckého objektu a jeho ekonomizace (proto si nejsem jistý, jestli je samo označení „konceptuální“ zrovna šťastné). Dá se v ní sice spatřovat jistá návaznost na myšlenkové rámce experimentální literatury (například imperativ stále nových „nápadů“, genetická výbava minimalismu, podvojná praxe – autorská i teoretická, tendence k té periférii literárního pole, která sousedí s výtvarným uměním a technologií), vztahuje se ale především k době svého vzniku a neopírá se o žádné „futuristické“ nadšení z novinek v oblasti IT ani o žádnou nostalgii po literárním výrazu z minulého století (to se o řadě soudobých literárních projevů tak jednoznačně říct nedá a už vůbec ne o literární kritice...).

Dobrým znamením je i to, že praxe zdaleka předběhla teorii. Proto jsou veškeré závěry o konceptuální literatuře v tuhle chvíli hodně předběžné. Zatím vidím několik pozoruhodných aspektů: některé ve vztahu k literární tvorbě, jiné ve vztahu k tomu, na co si literatura jako jedno z umění klade nějaký nárok, tedy jmenní péči o nějaký symbolický pořádek

prvků literatury, její artificialitu, kterou se romanticko-modernistická tradice vždy nějakým způsobem snažila překrýt apelem na originalitu, k níž jedním dechem jako by dodávala, že ta je místem authenticity, což je velmi sporné. Nekreativní psaní to nenásilně zpochybňuje a sklízí za to kritiku, protože redukovat tradiční originalitu, autenticitu a emocionalitu, na které jsme si v poezii vypěstovali Pavlovův reflex, je poměrně radikální krok. Zvláště první dvě slovíčka se stala téměř neproblematickou součástí slovníku literárního provozu, i když se za nimi často skrývají ne-li myšlenková klišé, pak minimálně šablony. Pozoruhodným momentem je také to, že nekreativní psaní vsazuje své koncepty nikoli do vnitřních zón, ale do oblasti vnější až veřejné. Například Fitterman – americké muzeum holokaustu, Goldsmith – dopravní hlášení nebo Nóra Růžicková – diskusní fóra na ženských serverech. Zajímavé to začne být ve chvíli, kdy si člověk klade otázku, co se tímhle posunem, který nekreativní psaní přináší, naznačuje a proč právě teď. Ve světě, který byl svázán pevným např. ideologickým diktátem, byla vnitřní imaginace (třeba básnická) nepochybně zónou svobody, nikoli autismem, dost možná nutností. V entropii nehierarchické současnosti západního světa živě konkurenčním bojem zájmů a pohrobků i zárodků utopií a inflací vnitřního je možná literární konceptualismus osobitým způsobem literární subverze. Ostatně – vnášení chaosu do řádu a řádu do chaosu, když je to nutné, v sobě moderní, postmoderní i mimo-moderní umění nese. Tím se dostávám zpátky k té zmiňované péči o symbolický řád. Subverze sice není žádná univerzální vlastnost umění, středověké umění ji neznalo, ale posledních dvě stě let je to jediná tradice, kterou máme.

A mohl bys teď přejít od obecného k osobnímu?

Co se „mého“ konceptualismu týče, pochybuju, že jsem k němu v nějaké ze svých knížek přímo přispěl. Knička *rorysy* vznikla v době, kdy jsem o ničem podobném neslyšel, byť mě intuitivně zajímaly texty s „čistou linií“ (možná něco jako minimální koncepty), byl jsem přežraný metaforami.



Totéž se týká *Orangutana. 55 007 znaku včetně mezer* mělo jistou „konceptuální koncovku“, hledal jsem smysluplný rámec pro texty/básně. (Tenkrát jsem poprvé trochu drze použil slovo „koncept“, aniž bych se tím dřív zabýval.) Rámec, který odhaloval triádu materiál–konstrukce–interpretace a zpochybňoval tak takovou tu „emanaci“ básně v duchu Štolbova „spontánně vytrysklého poznání“ (nemyslím si, že by měřítkem dobré básně musela nutně

být jen šťastná poluce). Asi nějaké náznaky konceptuálního myšlení obsahoval, ale následoval ex post, po textech. Vloni na podzim jsem měl poprvé možnost vytvořit textovou instalaci na festivalu Steirischer Herbst v Grazu v rámci výstavy, kterou pořádala tranzitdisplay. Tam jsem se pokusil o svého druhu sociálně-lingvistický koncept a ukázalo se, že nejzajímavější začne být tenhle způsob v místech, kde získává trhliny, kde selhává a je nepředvídatelný.



foto z archivu Ondřeje Buddeuse

Ondřej Buddeus (nar. 1984), překladatel, básník a příležitostný esejista. Překládá z němčiny a norštiny (J. Winkler, J. E. Vold ad.), je šéfredaktorem časopisu pro současnou poezii *Psí víno*. V současnosti píše doktorskou práci na pražské skandinavistice. Některé jeho texty byly přeloženy do němčiny, polštiny, italštiny a angličtiny. V roce 2011 debutoval sbírkou textů *55 007 znaků včetně mezer* a ve spolupráci s Alžbětou Skálovou a Martinou Kupsovou vydal obrázkovou knížku pro dospělé *Orangutan v zajetí má sklony k obezitě*. Jeho publikace byly nominovány na ceny Magnesia Litera, Bank Austria Literaris Prize a Dresdner Lyrikpreis. V roce 2013 mu byla udělena Cena Jiřího Ortena za debutovou knížku *rorýsy*. Žije a pracuje v Praze.

V knižní podobě (*a me*) vyjde na podzim. Monumentální laboratorní pokusy, jako byl Goldsmithův *The Day* nebo *Traffic*, lze přenechat Američanům, nevidím důvod je kopírovat. Přesto je asi důležité zkoumat, jak se soubor myšlenek, s kterým nekreativní psaní přichází, hodí sem. Nemyslím, že nějak pohne se standardní poetickou nebo prozaickou produkcí, ale podobné výstřelky zpravidla osvěžují zaběhnuté způsoby – myšlení i tvorby. Minimálně je konfrontují s alternativou.

Nuže poslední dvě otázky a zaplátíme. Dotaz následující může vypadat jako Prokrustovo lože, ale ber jej prosím spíš jako příležitost k vydechnutí po náročném tématu. Kterí čtyři čeští básníci/básnířky jsou ti jako autoři obzvláště blízcí a jednou větou proč? Quodlibet, od dávno zesnulých po současné mládence a panny.

Nevím, jestli je to otázka pro mě... Jiří Kolář, protože rozšířil hranice poezie způsobem, který v české literatuře nemá obdoby. Miroslav Holub, protože dokázal její jazyk propojit s výrazovým i myšlenkovým světem vědy. Michal Šanda pro svůj důsledný a poetický anarchismus. Kdybych se měl přiblížit své věkové skupině, musím do zahraničí.

Tak pojďme do zahraničí, a sice do Benátek, kde jsme se letos těsně minuli na Bienále současného umění. Od té doby se tě chce zeptat na tvůj vztah právě k současnému výtvarnému umění, a to nejen proto, že už dávno „uteklo z rámu“, takže může vypadat třeba jako obrovská hromada sutí, která byla konceptuálně navezena, jak sis jistě všiml, v jednom z honosných pavilonů.

Na současném umění mi připadá inspirativní, jak intenzivně se umělci snaží postihnout to, co je současné, a vyjít z toho:

přiměřeně to pojmenovat, demaskovat, pojmout a transponovat a nebojí se prostoru – v doslovném i přeneseném smyslu. To přirozeně otvírá „art world“ okolnímu světu. Umění je mnohem velkorysejší ve své multimedialitě, a když se člověk baví s umělci, zjistí, že i jejich myšlení je mnohem „širší“. Dnešní poezie je oproti současnému umění až brutálně konzervativní a u některých mám dojem, že jim i vyhovuje ghetto, v němž tvoří, protože tvoří pro ně. Je spíš smutné, že vítězství v televizním pořadu Magnesia Litera v kategorii poezie se chápe jako krok k veřejnosti a výjimečná popularizace. Umění něco takového nepotřebuje – například žádný živý přenos z udílení Ceny Jindřicha Chalupeckého se nekoná. Ani není důvod. Takže když člověk v doslovu Jakuba Řeháka k *Nejlepším českým básním 2010* čte „Poezie musí především zůstat sama sebou. Pak se jí nemůže nic stát,“ nevěřicně kroutí hlavou. V současném umění je něco takového mimo diskusi. Celá polemika o angažované poezii přinesla kromě řady naprosto úsměvných jevů a banalit tři věci – zjištění, že teorie zoufale předbíhá praxi, takže se bavíme jen o antikvovaných představách (à la básník není svazák); pokus o vznik literárního populismu a jednu zásadní otázku – je tu poezie jen pro sebe? Samozřejmě není potřeba žádná definitivní odpověď – ale je to otázka, která by v dějinách soudobého umění spadala tak do padesátých let. Když se člověk podívá, když už jsem zmiňoval tu Magnesii, na kreace charakterizující nominované básnické tituly, setká se se zoufale gerontním myšlením o celém žánru. Je to až k smíchu. Nebo pláči. Současné umění je v „rozšířeném poli“ už padesát let, zatímco poezie a myšlení o ní se k němu teprve (znovu) (snad) dobírá. Ale co já vím... nejsem prorok.

Připravil Milan Ohnisko

ZA HUMNY NA SLOVENSKU

MATICA SLOVENSKÁ AKO NAFTALÍN 21. STOROČIA

My Slováci máme vlastný štát, hoci ten spoločný bol rozdelený síce „legálne, ale nie legitímne“, ako vraví Petr Pithart. Totiž bez plebiscitu a z vôle vtedy aktuálnych politických reprezentácií. Štát s viac harpujúcimi než fungujúcimi inštitúciami právneho štátu a s nedôsledne vykonávanou kontrolou politickej moci. Máme, pravdaže, aj vlastnú reč, hoci ju často používame ako jazykoví farbáci, negramotní babráci a barbari.

Zdalo by sa teda, že národnooslobodzovací boj je dobojovaný tak, ako je „vyzápasený“ zápas za zvrchovanosť, suverenitu, emancipáciu, identitu a ostatné, svojho času také módné a nadožúvané, pateticky vyslovované i vyrevúvané pojmy. Pojmy, ktoré sa dodnes nepodarilo naplniť pravým obsahom, keďže úspešnosť onoho naplnenia priamo závisí od toho, akú kultúrnu, politickú a spoločenskú kvalitu má náš pohyb vo verejnom priestore. Nuž, povedzme si na rovinu stola – nevalnú, ako ukazuje aj množstvo káz a škandálov, ktorých sa ujali tutlacie komisie a podľa očakávania ich hravo a dostratena vyšetrili. A tak niet divu, že ľahšie než občianske princípy sa u nás presadzujú rozličné fóbie, dedené predsudky, militantná intolerancia, zápečnícka kultúrnosť nositeľov holých masných pupkov, nepokryte adorujúcich vojnový slovenský štát a sympatizujúcich s extrémistickými a krajne pravicovými skupinami.

To je prípad Matice slovenskej, kedysi rešpektovanej ustanovizne, dnes spolku bezprizorných indivíduí, ktorý opakovane

dostáva od štátu nemenné a vskutku vznešené zadanie: „Rozvíjanie slovenského vlastenectva, prebúdzanie a umocňovanie národného povedomia Slovákov a prehlbovanie ich vzťahu k slovenskej štátnosti.“ Záležitosť by podistým nestála ani za fajku močky, nebyť toho, že inštitúcia na plnenie týchto úloh ročne dostáva veľkorysú dotáciu od stoviek daňových poplatníkov. V prebiehajúcom roku hospodári (presnejšie – bačuje, lebo novodobá značka MS sa spája so spreneverou národného pokladu a ekonomickými kauzami) so sumou 1,5 milióna eur. Keďže spomínané úlohy plní k obrazu svojmu, má úctyhodnú hromadu voľného času, v ktorom sa môže venovať politike, politikárčeniu a výchove kádrovej rezervy Slovenskej národnej strany, a to s pozhnaním populistov z najvyšších miest vlád nucich socialistov. Obľúbenou súčasťou jej nadpráce sa stalo rozdávanie manuálu pred parlamentnými voľbami a manifestovanie podpory tým politickým hnutiam a stranám, od ktorých je len na doplnenie k nacionalizmu a k autokracii.

Matica ako verejnoprávna štátna rozpočtová organizácia nemusí robiť prakticky nič, keďže jej prácu pozvoľna preberajú mimovládne organizácie, podstupujúce tortúru so získavaním grantov len preto, aby sa angažovali v rozvoji regionálnej kultúry, v oblasti spoločenskovedného bádania, aby rozvinuli vydavateľskú činnosť, prípadne pomáhali pri revitalizácii objektov kultúrneho dedičstva.

Keďže prácu Matice, svojho času suplujúcej niektoré kultúrne, vzdelávacie a osvetové činnosti, dnes svojimi aktivitami nahrádzajú iné inštitúcie a za menej

štátnych dotačných „chlebakov“, spolok, ktorý sa pýši devätnástimi pobočkami v slovenských mestách, môže oslavovať. Napríklad 150. výročie existencie. Nuž oslavuje. Bujaro, s gurážnym pátosom, s frázami pásovej veľkovýroby, s tradičným nevкусom a chvastúnskym veľikášstvom, pričom udeľuje ocenenia. Jedno z nich dostali za príspevok k samostatnosti Slovenska štátotvorní víťazi Vladimír Mečiar a Václav Klaus. Tí však tvoria predsa len odlišnú kategóriu, nuž sa venujme cenám pre najvernejších a najlojálnejších, takpovediac elitných prekrúcačov histórie: historikovi a exilovému pracovníkovi PhDr. Imrichovi Kružliakovi. Katolíckemu kňazovi, historikovi prof. Milanovi S. Ďuricovi, ktorý napísal, že prezident prvej slovenskej republiky ThDr. Jozef Tiso by mal byť blahorečený. Temnej postave súčasného slovenského súdництва Štefanovi Harabinovi. Prozaičkovi a publicistovi, niekdajšiemu zástupcovi šéfredaktora Mečiarovho denníka *Republika* Romanovi Kaliskému – žľovitému nacionalistovi.

Matica však vyznamenáva aj tých, ktorých by si mohla a veruže i mala nakloniť na svoju stranu, skrátka zaštitiť sa nimi a zvýznamniť tak svoje bezvýznamné spoločenské postavenie: niekdajšiemu opernému spevákovi Petrovi Dvorskému, hokejovému trénerovi Jánovi Filcovi, režisérovi Jurajovi Jakubiskovi či bývalému prezidentovi Romanovi Kováčovi a ďalším.

Tie ocenenia made in Slovakia naši samolúbi šťastlivci prijímajú z rúk predsedu Matice slovenskej Ing. Mariána Tkáča, Ph.D., o ktorom sa už roky vie, že figuroval vo zväzkoch ŠtB. Rovnako ako matičný ob-

šmietáč a bývalý poradca premiéra Róberta Fica Drahoslav Machala, ktorý viac než talentom literáta a publicistu vošiel vo všeobecnú známosť najprv verbálnym, vzápätí i fyzickým útokom na aforistu Tomáša Janovica a jeho manželku. Oboch spája rovnaká kvalifikácia, ktorá ich v tunajších, naskrze našských podmienkach nijako nediskvalifikuje. A oboch posmeľuje verejne prednesená myšlienka, ktorej sa dopustil sám predseda vlády, keď povedal, že význam Matice je v súčasnosti aktuálny práve preto, že „nášmu mysleniu a konaniu chýba mravnosť“.

Po takýchto verbálnych bobkoch sa už nežiada nič povedať, len v tom dusne zdvihnúť zadnicu, podísť k obloku, otvoriť ho dokorán a z plného hrdla zakričať vedno so S. J. Lecom: „Dusno je. Otvorte obloky, aby to pocítili aj tí na dvore!“

Lebo ak tejto zvláštnej krajine pod Tatrami čosi zúfalo chýba, je to názor, postoj človeka – občana, ktorý si váži sám seba práve preto, že svoj názor, svoj postoj v pravý čas a na pravom mieste vyjaval. Bez toho, aby sa ohliadal na prípadné dôsledky, či už sú osobné výhody alebo sankcie. Ján Filc si cenu neprevzal, lebo predtým Petrovi Bondrovi sľúbil účasť na golfovom charitatívnom turnaji. Roman Kováč, ktorému Mečiarova tajná bezpečnosť uniesla syna a strpčovala mu každú minútu prezidentovania, si po ocenenie neprišiel preto, lebo bol v tom čase chorý. Aj vinou takýchto reakcií sa Matica Slovenská ešte nemusí so zvyškami neminutého naftalínu poberať do minulosti, kam ako anachronizmus 21. storočia už dávno patrí.

Marián Hatala



jiří dynka: krev na onom světě jiřího veselského

V roce 2012 jsem se rozhodl seřadit dopisy básníka Jiřího Veselského z let 1988 až 2002; při probírce jsem si uvědomil, že Veselského dopisům dominují – dívky... céřečky... přicházející a odcházející... *Lenka, Ivana („Váňuška-Iváňuška“), Simona, Iveta, Romana, Rudnoucí, Ivana („záchodová céřečka“), Kačenka, „Zarděnka“, „Eluška“, Nejkrásnější děvečka za celý život, Dívčinka krásná jak Madrid, Fotomodelka 1, Fotomodelka 2, Sestřička, Céřečka kolem patnácti, Diana (Sněhobílá orchidej), Jítka, Mladé děvče z Vracova, Tereška. Martina, Milena, Barborka, Hrachovcová. Doubravka, Klára...*

Lenka

V roce 1988
pětapadesátiletého Jiřího Veselského
ve vlaku (ve Veselí nad Moravou)
vzrušila až k lásce céřečka ze „Znorov“,
asi sedmnáctiletá LENKA, superkrásná
středoškolačka s ultračernými vlasy...

LENKA je právě to, píše JV,
co jsou tady ty céřečky slovácké:
očima krásné jak španělské infantky
a přitom prosté jak polní kvítí...
V ZARAZICÍCH... BOŽE MŮJ...

Iveta

V roce 1989
šestapadesátiletého Jiřího Veselského
vzrušila až k lásce čtyřiadvacetiletá IVETA,
céřečka ze Znojma: *ty s těmi prstíky nožky
vypadáš jak opička...*

*a jak na Purkyňově portrétu – učesaná
na pěšinku... z tmavých, do měděna vlasů.*

JV: Poprvé v životě se dokážu vcítit
do Majakovského, když žili s Brikem
dohromady skrze Lilu... kolektivně:
v ráji je místo nejen pro jednoho...

*rozvíjí JV citát Leona Bloye:
„každá žena si myslí, že její tělo je ráj“,
potom, co ho navštívila vdaná IVETA
s doprovodem současného milence
i s doprovodem milence minulého...*

JV: Nikdy Ti neřeknu, že jsi kurva...
ale dívěnka-puellula... když luláš...

*Čuráš – a zrosuješ své chloupky
třpytem, jenž stoupá do hlavy,
tak jako stoupá pohlaví
do výše, jež chce poznat hloubky...*

*PUSU NA PUNČOCHÁČE... posílá JV
IVETĚ, dívence s teplým prsem,
po telefonu... a ona: ještě... ještě...
POLIBKY VZDUŠNOU ČAROU...
POLIBKY BEZ DECHU, BEZ DUCHNY,
BEZ POLŠTÁŘE...*

JV: Víc než týden jako bych měl každou
chvilu dostat infarkt. Nebo radši se zabít!
Rozchod je definitivní...
Jak tohle přežiji? Tak se žije poezie!

– A V LŮNĚ TVÉM PRACUJÍ KRÁSNÍ MLŽI
A V NADÝRKÁCH TVÝCH VYSTRKUJÍ RŮŽKY...

Rudnoucí

V roce 1990 se Jiří Veselský zahleděl
(v čekárně u lékaře v Kyjově)
do asi devatenáctileté dívčinky:
do převysoké RUDNOUCÍ „révy nervů“;

jenže erekci nevyvolala... ani poezii...
jako „čtrnáctiletá u Chruščovogradu“...
jak CHVÍLE PŘED PRVNÍM OBNAŽENÍM
14LETÉ OČÍM MUŽE:

*...drobounce, křehce uprclas
při objetí svém rozčilením slastným...
JV: Tomu říkám socialistický realismus...
...z tmy břicha přicházel pach přirozenosti,
mladičká vůně řitní prostě vyšla...*

Kačenka

V roce 1990 JV vzrušila až k erekci
(v cukrárně u Kolbáby v Brně)
dvacetiletá děvečka KAČENKA:
tvář, jaká se vidí jednou za dvacet let,
taková absolutně napjatá pleť.
Vlasy plavé, místy skoro skořicové.
Oči černočerné, jak když se vaří trnky...

*Varlata připojit ke všem Tvým krásným tvarům
– od koutků úst... až k hýždím...*

JV: Pokud jde o *onu poezii*, jsou to všecko pořád pokusy.
Narážím v nich na jednu věc: v realitě ty věci měly svůj ryt-
mus, který se nekryje s rytmem ani rýmovaného, ani vol-
ného verše. Za druhé: vulgární slova musím užít, protože
(a to jsou *transy*) dívky takto nejen mluví, ale ještě než se
tak osmělí promluvit, tak v nich i samy myslí...

Nejkrásnější děvečka za celý život

V r. 1991 se osmapadesátiletý JV zahleděl
do NEJKRÁSNEJŠÍ DĚVEČKY ZA CELÝ ŽIVOT,
když se, uvolněná a nádherně polodětská,
vracela z WC

a již oslovil,
když v kavárně přepisoval studii CHAOS
KOLEM POJMU EXARCHICKÉHO TRIBUTU
V TEXTECH DOBY KAROLINGŮ.

Ale je skoro nemožné, abych napsal báseň,
která by se té kráse jen trochu přiblížila...
píše JV v dopisu v noci z Velkého pátku
na Bílou sobotu – v Kyjově.

P. S. – Byli tu... start byl otázkou minut...

*Ale JV s mimozemšťany neodletěl,
přes varování „NASTANOU VELICE ZLÉ ČASY“,
protože jejich ženy byly daleko pod úroveň
pozemských – děveček nejkrásnějších!*

Milena

V roce 1998 pětadesátiletého JV
vzrušila cikánská mišenka MILENA...
drobňučká... *VLEZ KE MNĚ OKNEM,
MILENO, S TÍM NEJVÍC BÍLÝM JMÉNEM,
MILENKO...*

JV: Je jí čtrnáct
a chodí do pomocné školy: do 7. třídy.
Lže, ale je hezounká... MILENA,
zvaná Gejša... Chtěla 4 koruny...
ale já je neměl – jenom dvě flašky...

Klára

V roce 2000 sedmašedesátiletý JV
píše: i erós mne opouští, přitom však
touha po kontaktu inspirativním zesiluje!
Jsem téměř beznohý... denně jen jednou
z lůžka do kuchyně a jedenkrát na WC...
stovky hodin úděsného utrpení...
co mám dělat, než se tu bez cíle opíjet...
ze zbývajících sil! Na co se soustředit...
na smrt...? Ani dopis nejsem schopen psát,
když píšu DO PRÁZDNA...

JV:
Nejde to odkládat, je za minutu dvanáct!
Nápad s dívkou z filmové školy je skvělý...
hned bych chtěl být s KLÁROU V KONTAKTU!

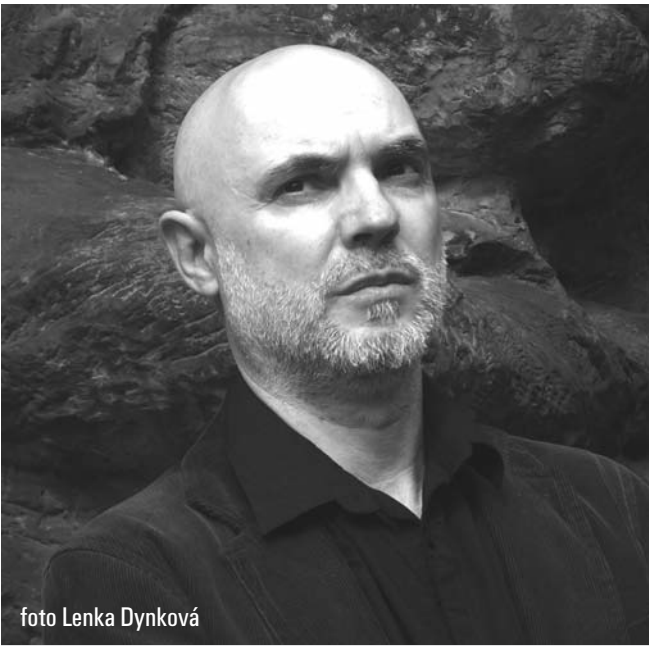


foto Lenka Dynková

Jiří Dynka, nar. 4. 10. 1959 v Luhačovicích. Vydal sbírky: *Minimální okolí mrazicího boxu* (Větrné mlýny, 1997), *wrong!* (Petrov, 1998), *líviový lenkový* (Klokočí + Knihovna J. Drdy, 2000), *Sussex Superstar* (Petrov, 2002), *Tamponáda* (Druhé město, 2006), *naučná stezka olšanské hřbitovy* (Větrné mlýny, 2010), *Poběžme natrhat růžové ka-kosty* (Větrné mlýny, 2012). Sbíрка *Krev na onom světě Jiřího Veselského* vyjde na podzim 2013 v nakladatelství Druhé město.

Nejde mi o ten film o mně, ale o kontakt dívčí:
nevíte, jak těžce BEZ NADĚJE psát nové verše...

Ukázky jsou z rukopisu *Krev na onom světě Jiřího Veselského: k básníkovým nedožitým osmdesátinám – sbírka bude rovněž obsahovat z dopisů JV vypsané básně Lucince (a jiným... žádným dalším dívkám NE-VYŘKNUTELNÝCH vět):*

...aby se mu dobře mířilo,
když močí
do kbelíku, ježž ona mívá mezi lýtky,
když se jí v noci chce, ač při tom
nechce se jí až na pavlač,

když vytahuje si ho
a před kbelíkem, nikoli před ní, si ho drží
a cítí pod prsty své vlastní chmýří
a říká si: OD PRVNÍ POLUCE AŽ PO LUCINKU.

...a SPOLUULÉHAJÍ,
není to láska, jen pozorná vstřícnost...
KDYBYCH TĚ MILOVALA,
CHOVALA BYCH SE JINAK, usmívá se,
CHCE SE TI? ptá se jí, a ona vystačí se svým
MM-HM, MHHM,
JÁ BYCH TO VŮBEC ANI NEMUSELA MÍT...
a MMHHM jemných rtů...

– JÁ BYCH TO VŮBEC ANI
NEMUSELA MÍT...
napíná ruku
k lampy zhasínání...

Pleť stejnoměrně růžovou
od sebe samé zadýchanou,
cudně nemluvě o mně chválami oněmělém,
když zdá se, že tomu přichází, Ó ŇAMŇAM,
na chuť,

když je v té tváři pleť tak ŇAMŇAM-VOŇAVÁ,
že chutná barva rtů v ní i v té tmě...

INZERCE

SPOLEČNOST

Druhý díl obsáhlého výběru z díla Karla Teiga, významného teoretika moderního umění a vůdčí osobnosti české meziválečné avantgardy, který obsahuje soubor jeho prací z 30. let, nese název *Zápasy o smysl moderní tvorby*. Občanské sdružení *Společnost Karla Teiga* vydalo reprint původní, zakázané a nedostupné edice tohoto svazku z roku 1969, jejíž celý náklad byl na počátku období normalizace zlikvidován. Kniha je v prodeji v knihkupectvích Academia.

Karel Teige: Zápasy o smysl moderní tvorby
768 stran, vázané, doporučená cena 360 Kč



z básní kateřiny bolechové

* * *

Ze všeho nejvíc
mne dnes zajímá
sleva na ponorné mixéry
Virginia Woolfová se noří
do řeky Ouse
a již není dechu
Ze všeho nejvíc

Noc jako stvořená pro sebevraha

Vážně je to k smíchu
pro oko zbarvená nuda
„zarecituj mi“
...někdy je třeba ticho
„taky jsem kdysi psal“
v ruce mám bič
mohla bych zapraskat
ale raději si na hotelovém hajzlu
strčím prst do krku
kyselost zvratků
odevzdám
pak vyjdu na balkon
jsem jako inverze
dívám se na město
město
kterému nerozumím

* * *

Psal jste mi Imre
– je mezi námi něco
držel jsem vaši duši v objetí –
Jdu zahrádkářskou kolonií
kolonií útěků
přes chatrnou lávku
úzkou pěšinou
k hlavní třídě
kde světla narážejí do zornic
a úsměvy z billboardů
mi rozvazují tkaničky
Trolejbus zastavil
nastupuji s batohem
svých trapností
Psal jste mi Imre...

* * *

Křik se tam věší do stromů
jako opotřebované prádlo
děravé tepláky pyžama trička
prádlo podobné prádlu
které mne mnohdy fackovalo
na cestách
Sem tam nějaký kus se utrhne
na celou ulici vykřikne
neslyšně
Pak projdu prázdnou postelí

* * *

Pod smrkem muž
opřel moč o kmen
na studni žena
s holými zády
pumpa už dávno
bez vody
Zapadlost nádraží
umocňuje vzpomínka
Kdysi jsme tu pokládali
dvacetníky na koleje
a pak je sbírali
rozjeté
neforemné placky
našeho dětství

Červený trencle

Police nad hlavou
knihy postávají v řadě
jako na základce
kluci při tělocviku

na sobě bílá tílka
červený trencle
Kdyby se ta police utrhla
rozrazila by mi lebku
bílá tílka a červený trencle
zaválý by pokojem

Uprostřed s věkem

Kapustňáci v zajetí
po kristiánkách
v nedohlednu zenit
Schovávaná perlorodek
deset dvacet
za pikolou...
baba ti zůstane
Ještě se obléct do štiny
kopulačním pohybem
o koleno muže
neproskočíš uchem jehly
– Mámo hrajou Alphaville –

Fine Club

Jako na posedu
prostor mlžného rána
v hledáčku
flashe v uších
mladých zajíců
nejsem lovec
jen pozorovatel
v zádech
papírový rozklek
Kurta Cobaina

Můra řetězec

Hodila jsem ji do záchodu
voda parfémovaná
WC osvěžovačem
se nad ní zavřela rychle
Před zraky rezervoáru
stojím na vrcholu
„potravinového“ řetězce

Jako vlasy

Ještě rostou
ze skomírajících folikul
na březích
jako vlasy
a nevnímají zdechliny
rybářských loďek
zamrzlí
v dokonalé obyčejnosti

* * *

Taky jsem je měla
ale neviděla jsem je
jako je nemohou vidět oni
Tancují na pečení
aby nakonec položili kost
na bílé prostěradlo
jako všichni
když člověku rostou nohy
vysmívá se vzdáleným světlům
to je to (krásné)
vyhýbání se smrti
Ale já už tuším
nad hlavou dech
a mně dorostly nohy

* * *

Sešlost volů a krav
blízko je Řím
blíž
než křeslo a gauč

Nedělní Requiem

V jícnu okenních ráků
perspektiva labutě z pouti

* * *

V kopci
na starém kole
s cigaretou
šlápla do pedálů
s výrazem bohyně
stoupající na Olymp

* * *

Stojím na prahu
nad umělohmotným ubrusem
žena
vystřihuje z novin
Kolumbus zvedá kotvy

* * *

Dívám se na ně
a jsem blíž
Smrti
i své
a jejich viny
moje viny
sečtené podtržené
prchají
z domácích kompostů
a naše kůže
je ještě kam?
odřít se
opřít se?
upadnout

...a možná i Gregerie

• Dráty troleje – kovové strašilky

• Sklenka je vázou nápoje

• Zeď má trudovitou pleť

• V očích většiny soch
únava z neustálého stání

• Sníh – zimní parašutisté

• Klacík je pro ty,
co se hrabou v kontejneru
kouzelnou hůlkou

• Letadla jsou šicí stroje na nebi

• Labutě v letu jsou
jako zahradní konve s křídly

• Koleje mívají anorexii

• Nádraží je jako past na mravence

• Smrt je až příliš intimní

• Popelník je hromadný hrob cigaret

• Déšť – nebeská inkontinence

• Falešné zuby se nejlépe usmívají
ze sklenice

• Na přechodu ležela ponožka:
Doporučuje se sedlat zebra na boso

• Okno s žaluzií má hledí rytíře

• Zatmění slunce je
jako vypíchnuté oko

• Vegetarián je člověk,
kterému stačí maso,
co si nosí na vlastní kostře

• Láska – tasemnice požírající rozum

• Ocasý vlaštovek jsou nůžky,
které stříhají kilometry

• Řekl: „Squash je tenis v garáži.“

• Ne prachy, motorka je svoboda



Kateřina Bolechová, nar. 1966 v Českých Budějovicích. V roce 2007 jí vyšla sbírka poezie *Rozsvícenou baterkou do pusy* v edici Stůl jako neprodejná příloha časopisu *Psí víno*, v roce 2009 sbírka *Antilopa v moři k majáku daleko má* v téže edici a v roce 2013 sbírka *Pohřebiště pecek* v nakladatelství Petr Štengl. Některé z jejích textů byly přeloženy do italštiny, slovinštiny, polštiny a maďarštiny. Zabývá se také tvorbou koláží.

• Někdy je to stejně paradoxní
jako pokoušet se zalepit
Titanic izolepou

• Odvaha – tanec na střepe

• Nejsnáz se člověk vejde
do smrti vlastní nečekané,
třeba když večer ulehne
a ráno: Kokrhání umlčené

• U pohřební služby leželo hovno,
zemřelo na správném místě

• Pochybovat o pochybnostech:
Nepochybně

• V životě je to stejné jako v tenise,
je důležité z nevýhody vytěžit výhodu

• Lidská kostra – ramínko na člověka

• Podzimní listy jsou mrtvé
již před skokem ze stromu

• Štěkot psa – kašel noci

• Na druhém břehu děcko,
první kroky tolik podobné těm na
konci,
člověk se vrací tam, odkud přišel

V supermarketu

Z bundy mu rostlo peří
mohl by to být
bájný Ikaros
s pytlíkem brambor
v ruce

Citace z příchozího mailu:

...Rozhodně to však musíme řešit
do budoucna systémově, jinak by nás
mohli tahat za uši,
případně „odklonit“ na úřad práce.

Systemové řešení

Sestro je čas
vezmi nůžky
třeba ty na papír
odkloň a stříhej
ostříhej mi uši

francouzské romány milana kundery

Nesmrtelnost jako hraniční román

Reflexe „francouzského cyklu“ (RICARD, 2003; str. 48) románů Milana Kundery (*Pomalosti*, *Identity* a *Ignorance*) by měla v mnohém začít přelomovým románem *Nesmrtelnost*¹, neboť jej můžeme považovat za mezník v Kunderově tvorbě, a to hned v několika ohledech. Autor v něm završil formální možnosti svoji poetiky (RICARD, 2011; str. 1201). Jako by dosáhl jisté hranice, za kterou by již mohl pouze variovat dříve uplatněné formální postupy. S ohledem na jazyk díla se jedná o „přechodový“ román: Milan Kundera jej sice původně napsal česky, avšak definitivní podobu získával až při autorské revizi francouzského překladu (k tomu viz autorův doslov k *Nesmrtelnosti* [KUNDERA, 1993; str. 344–5]).

Počínaje *Pomalostí* píše Milan Kundera svoje romány francouzsky. Sice již dříve psal francouzsky eseje, při poskytovaných rozhovorech dával přednost francouzštině, avšak psaní románu pro něj představuje zcela jiný vztah k jazyku (RICARD, 2011; str. 1202–3).

Poslední markantní změna se týká změny prostředí. Zatímco předchozí prózy byly situovány převážně do Čech nebo se týkaly života českých emigrantů (například Taminy, Tomáše, Terezy nebo Sabiny), *Nesmrtelnost* se valnou měrou odehrává v Paříži, přičemž ústřední narativní větev zabírá osud pařížské rodiny (Agnes, Laury, Brigitty a Paula). Přitom se autor pár let po své emigraci do Francie domníval, že nebude nikdy schopen napsat francouzský román, jelikož nikdy nezíská znalost intimních detailů francouzského života (RICARD, 2011; str. 1195).

Ve třech vyznačených ohledech můžeme tedy zaznamenat jisté završení (ve formě, v jazyce a prostředí), jež je stopou nového počátku. Otázkou však zůstává, jestli nejde o pouhé vnější viditelné znaky, za nimiž bychom mohli zahlédnout určité tematické linie, jež by svazovaly pozdní Kunderovy romány s těmi předchozími.

Cyklus francouzských románů

Od *Pomalosti* (1995) můžeme tedy mluvit o cyklu francouzských románů (k tomu srov. již zmíněnou Ricardovu monografii [např. RICARD, 2003; str. 48]), jež se na první pohled (pokud jde o jejich objem) odlišují od Kunderovy předchozí románové tvorby. Rozsáhlé epické skladby, které můžeme sledovat od prvního románu *Žert* až po *Nesmrtelnost*, vystřídají výrazně kratší prozaické útvary, členěné do jednapadesáti (v *Pomalosti* a *Identitě*), případně do triapadesáti (v *Ignoranci*) krátkých kapitol. Třebaže z těchto románů vymizí členění na díly, jež v předchozích románech zvýrazňovalo proměnu perspektivy, neznamená to, že by z nich vymizela dialogičnost nebo kontrast různých perspektiv. Pouze se tyto iluzivní přerovy přesouvají na hranice kapitol, někdy dochází ke změně perspektivy v rámci jedné kapitoly, a to patrně s ohledem na jejich zhuštění a magické sblížení. Touto iluzivní gravitací se vyznačuje závěr románu *Pomalost*, kde dochází ke kontrastnímu, zároveň však ironickému sblížení tří odlehklých perspektiv. Pomalost a diskretnost 18. století se zde setkává s nezřízenou indiskrecí konce 20. století, jež se vyznačuje frenetickou touhou po zapomnění: k setkání postav jakožto symptomů nepřekonatelné vzdálených a nekompatibilních světů dochází za nenápadné a jemně ironizované přítomnosti autora.

Ani značně omezený půdorys románu ovšem autorovi nezabraňuje rozehrávat anti/iluzivní strategie, které známe z jeho předchozích románů. Proto také můžeme vidět *Pomalost* (s ohledem na její formální stránku) v těsném sousedství *Nesmrtelnosti*:

od kvaziautobiografické linie se rozbíhají narativní větve k Denonově novele *Není zítřku* z konce 18. století. Tuto novelu autor extrapoluje s příběhem mladíka Vincenta a jeho přátel, jenž se odehrává na sklonku 20. století. Při pokusu o letmou parafrázi románu by se před námi začaly do široka otvírat tematické a reflexivní linie, což nás přivádí k tomu, že ani útlejší (úsečnější) román (jakým *Pomalost* bezpochyby je) nepostrádá nic na sémantické šíři a bohatství. Pokud bychom chtěli tento román detailněji interpretovat,² nebyli bychom s ním, jak by mohl někdo usuzovat z jeho délky, brzy hotovi.

Indiskretnost současnosti

V *Pomalosti* jako by byla završena témata předchozího románu (v jistém ohledu ji můžeme číst jako dovětek *Nesmrtelnosti*). Vždyť čím jiným se vyznačuje pomalost včetně trsu příbuzných motivů než tím, že tvoří jistý kontrapunkt k traumatizujícímu dohledu nesmrtelnosti? Pokračuje-li eroze vnitřního života a spolu s ním také intimity, lze o to více snít o kurtoazii a diskretnosti, která nedbá vyzývavého pohledu druhého. Vítězné tažení druhého (fiktivnost jeho dohledu mu na účinnosti neubírá, spíše naopak) nejenže proniká stále hlouběji do intimnějších oblastí, nýbrž také zcela paralyzuje hrdiny. Zhlížení se v pohledu druhého je ambivalentní pro trýznivý a nepřiznaný narcisismus – vynucuje si totiž touhu, jež postavám není vlastní. Kupříkladu Vincent, jedna z ústředních postav *Pomalosti*, se ve spektaklu koitu na Julii zmitá (toto „představení“ se odehrává na okraji hotelového bazénu), třebaže se mu nepostaví. Julie je sice překvapená (ne cítí nic „uvnitř“), ale co jí zbývá než dělat jakoby nic. Ani spektakulárnost koitu nezabrání drobnému skandálu (spektákl bude mít totiž náhodné a nechtěné diváky). Vždyť vše je děláno pro oko, vše se odehrává v řádu spektaklu.

Vnitřní perspektiva události s vymizením druhého jako by postupně zcela zanikla. Byla-li přeci jen nějaká, nikdy by se nedostala do záběru kamer, neboť to podstatné se odehrává mimo jejich pole. Devastující pohled druhého vede k překotnému úprku (kolikrát pouze do konejšivé náruče dalšího – náhradního – pohledu), jenž sice nabízí chvilkové zapomenutí na ponižující spektakulární hru, avšak pouze do té míry, v níž nemůže dojít k jejímu rozpoznání. Jako by se postavy ze sklonku tisíciletí (Vincent a jemu podobní) bály poznat ve svých přepjatých a vypůjčených gestech.

Právě tematikou traumatizujícího pohledu druhého (druhých) bychom mohli v jistém smyslu sjednotit tři francouzské romány. V *Pomalosti* totiž můžeme vidět návrat, v němž však autor zároveň nabízí nové východisko z překerní a neodbytné antiromantičnosti, v níž dosáhl v *Nesmrtelnosti* určitého limitního stavu.

Antiromantičností, již se autor vyvazuje z tenat lyrického věku, se ovšem vyznačuje Kunderova prozaická tvorba již od svých počátků. Co si ale počít ve chvíli, kdy již nelze radikalizovat demystifikační hru *Nesmrtelnosti*? Snad proto tvoří v *Pomalosti* kontrastní linii k tematice rychlosti pozitivní pól, jehož můžeme vidět jako východisko ze světa, v němž si usurpuje vládu druhý: demystifikace rychlosti jako touhy po sebezapomnění bude vyvážena diskretností a intimitou 18. století. Byl-li druhý usvědčen z široké škály hříchů, nebude již na příště angažován s takovou hravostí a lehkostí, jak tomu bylo od *Směšných lásek* až po román *Pomalost*.

Výrazný přerod v Kunderově poetice, který můžeme sledovat v posledních třech

Jakub Česka

románech, jako by tedy v jistém ohledu spočíval v hledání a nalézání jistého intimního prostoru, který již nebude mít nic společného se světem románů (až po *Nesmrtelnost* a v jistém ohledu také *Pomalost*), které se vyznačují tyranii druhého. Byla-li *Pomalost* ještě prosycena ironií a humorem, v *Identitě* dochází k proměně tónování: humor a ironie budou nahrazeny komorním příběhem stárnoucích milenců Jean-Marca a Chantal (RICARD, 2000; str. 209).

Od „Falešného autostopu“ k *Identitě*: hry lásky

Pokud bychom hledali odlišnosti vzhledem k předchozí tvorbě Milana Kundery, ale také mezi třemi posledními romány navzájem, klíč nalezneme v různém pojetí druhého. Dokonce i proměnu od burlesknosti *Pomalosti* k intimitě stárnoucích milenců v *Identitě* můžeme vidět jako jeho důsledek. Při hledání příhodného kontextu (v Kunderově dřívější tvorbě) pro reflexi románu *Identita* (1998) bychom jej zjevně našli v tematicky a vypravěčsky blízké povídce „Falešný autostop“.³

V obou prózách vypravěč střídavě odhaluje nitro protagonistů, přičemž podává odlišnou odpověď na otázku, v čem spočívá totožnost lidské bytosti. V každém z prozaických děl je využito experimentu s totožností druhého. V Kunderově rané povídce běží o hru na autostop, v níž se dívka odcizuje mladík v roli démonicky tvrdého šoféra, mladíkovi zase za škraboškou koketní stopařky mizí jeho cudná přítelkyně. Oproti tomu v *Identitě* začne Jean-Marc psát Chantal milostné dopisy, jež však vydává za dopisy neznámého ctitele.

Pouhá motivace obou experimentů je však zcela odlišná. Ve „Falešném autostopu“ běží o zapíranou žárlivost, v níž se krčí mladistvá ustrašenost lyriky, která vede postavy k tomu, aby na svět upíraly káravý, roztrpčený a mírně popuzený pohled. Jean-Marc naopak hodlá Chantal nabídnout pohled tajného ctitele, který by zažehnul přitažlivost jejího pohasínajícího těla.

Zde se dostáváme k dalšímu podstatnému rozdílu, který spočívá ve stáří hrdinů. Ve „Falešném autostopu“ budou postavy vypravěčem odhalovány v jejich mladické zaslepenosti a nepůvodnosti, v případě Chantal a Jean-Marca půjde o nesezdaný stárnoucí pár (Chantal je v menopauze,⁴ při občasných návalech horkosti zažívá trpké chvíle, Jean-Marc je o pár let mladší). Nejenom že hrdinové zestárlí a proměnila se role druhého, mizí však také ironická distance vypravěče. Namísto toho aby postavy účinkovaly ve vypravěčově antiromantickém tažení, stávají se niternějšími.

Kontrast obou próz je patrný také v jejich rozuzlení. Zatímco mladík ve „Falešném autostopu“ přivolává v přítomnosti plácem zlomené dívky soucit z veliké dálky (leželo před nimi ještě třináct dnů dovolené), hra na tajného milence (v románu *Identita*), jež stojí na počátku sverzáných peripetií a postupné eroze vztahu Jean-Marca a Chantal, bude v závěrečné kapitole vypravěčem odhalena jako Chantalín tíživý sen. V *Identitě* již nespočívá pravda v pohledu druhého (jak je tomu ve „Falešném autostopu“), tedy ani v iluzivních sugescích literatury, neboť ta by rozvrátila jakoukoli intimitu. Důvěrnost vztahu se v *Identitě* odehrává na rubu literatury, v afirmativní fyzické blízkosti partnera.

Mýtus velkého návratu

V posledním románu Milana Kundery *Ignorance* (2000) patří téma emigrace, jako i nemožnost návratu do vlasti, jistě mezi centrální. Osud postav je vepsán do historických souřadnic po roce 1989 (po pádu že-

lezné opony), nejedná se však ani o román historický, ani politicky angažovaný. Pokud bychom pro něj přesto hledali jistou charakteristiku, snad bychom jej mohli označit naopak jako román zcela neangažovaný. Tento román se tematikou návratu z emigrace rýmuje s *Valčíkem na rozloučenou*, kde se hlavní hrdina Jakub teprve k emigraci chystá. Ne že by byla emigrace ve *Valčíku na rozloučenou* líčena idylicky, přesto však zemi, do níž Jakub odjíždí, charakterizuje hlavní hrdina kontrastně k vlasti – a to jako zemi svobody. Představou svobodné země je Jakub angažován na svém cíli. Situace *Ignorance* je však odlišná. Dva z hlavních protagonistů žijí zhruba dvacet let v emigraci (Irena v Paříži, Josef v Dánsku), přitom nejsou nijak hypnotizováni velkolepostí Návratu, spíše naopak.

Mýtus velkého návratu představuje jen další z podob kýče: angažmá, které nabízí, je vypůjčené. Tato nakažlivá iluze se šíří po literárních trajektoriích smyslu, proto také bývá druhými adorována, třebaže se vzpouzí zkušenosti a strážlivému pohledu. Bez invazivního pohledu druhého (druhých) by zanikla. Irenina pařížská přítelkyně Silvie ji kárá, že otálí s návratem do vlasti, přeci se tam dějí takové velké věci. Je poměrně známé, že kód historických událostí je v prozaickém díle Milana Kundery (a to již od jejich počátků v románu *Žert*) osobní, nejinak je tomu také v *Ignoranci*. Jelikož klíč k událostem vězí v nitru postavy, jsou také postavy politicky neangažované. Pro Irenu a Josefa (pro každého z jiného důvodu) je „revoluční“ situace Československa příliš vzdálená, a to nikoli prostorově, nýbrž existenciálně, neboť místa v jejich osobních horizontech okupují zcela jiné starosti.

Nejsme ale k postavám příliš licoměrní? Má to snad znamenat, že postava nevidí příliš daleko za hradbu svého nitra? Nevraceli bychom se tímto k jisté verzi lyrismu, který je v Kunderově tvorbě podroben nelitostné demystifikaci? A můžeme vůbec mluvit o lyrismu u zralých postav? Zjevně dospělost nebude uchráněna před nezralostí lyriky: uveďme kupříkladu Paula – manžela Agnes z *Nesmrtelnosti* (v současnosti bychom našli četné neliterární příklady lyrického zaslepení), ovšem intimní kód Josefa a Ireny za lyrický považovat nelze. Nemůžeme totiž postavám upírat právo na vnitřní život pod sankcí lyriky. Nezáleží na nepřiměřenosti nitra postavy a světa (tento nesoulad je naopak základním východiskem), nýbrž na tom, jak tuto roztržku postavy řeší. Jelikož si Josef ani Irena nečiní nárok na všeobecnost svojí intimity, přitom se neidentifikují s hesly a slogany, nelze je za lyrické považovat. Navíc Josef, který s pietou pečuje o svoji zemřelou ženu, bude natolik diskretní, že se o ní při své krátké návštěvě rodiny ve vlasti ani nezmíní.

Jedna z dělících linií mezi intimitou a lyričností leží na rozhraní diskretnosti a indiskrece, neboť lyrik je odvozen, ačkoli by si to patrně odmítal přiznat, z pohledu druhého. Proto je také nutkán k sebeodhalování, při němž odkryje pouze to, co viděl druhému na očích. Vzpomeňme na Vincetovu nezřízenou chuť vyprávět historku s Julii při melancholickém setkání s rytířem z 18. století v *Pomalosti*. Právě v posledních třech románech můžeme sledovat ústup druhého ze scény, neboť již nemá téměř žádný vliv na život klíčových postav. Jako by postavy začaly být odvráceny samy do sebe.

Nepoznání

Pokud bychom sledovali jednu z hlavních linií v Kunderově díle, a to od jeho prozaických začátků, mohli bychom zaznamenat postupné vyhasínání nespontánní touhy,⁵ jež jde ruku v ruce s ubýváním moci druhého. Zatímco můžeme až do *Nesmrtelnosti* (a v jistém ohledu až do *Pomalosti*) sledovat žárlivý boj s druhým (ať už jím je cokoli: neúspěšná minulost, přízrak ošklivé milenky,



zrada přítele...), počínaje *Identitou* přestává mít moc nad totožností postavy. Snad proto také víceznačná hra na tajného milence neříká o identitě Chantal nic podstatného, neboť intimita se nyní prostírá mimo dohled literatury.

Podobně také v *Ignoranci* se druhý stává periferní postavou, byť by si dříve nárokoval hlavní roli, nyní je představen v inertnosti a impertinenci kulis. Ať již jeho dohled ztělesňuje Silvie, která vyhání Irenu „domů“, ať již jej představují Ireniny bývalé přítelkyně, které ona po svém návratu do Československa pozve do restaurace, kde je touží pohostit výtečným vínem. Ony však dávají přednost bujarému veselí, překřikování a polykání piva. Dále můžeme vzpomenout na Ireninu matku, která prosazuje na úkor dcery sebe samu s téměř až sadistickým zalíbením.

Druzí jako by až příliš hlasitě vykřikovali své „já“, čímž ostatním přidělují podružné místo. Z těch, co se takto vehementně prosazují, učiní vypravěč kulis ignorace. Sebeprosazování je zaslepené, otravné a frustrující. Podstatné v *Ignoranci* je však to, že se jím dvě z klíčových postav nenechají přemoci. Josef a Irena po návratu téměř nevycházejí z údivu. Město, které znali ve svých vzpomínkách, přestávají poznávat. Josef při návštěvě bratrovy rodiny velmi rychle sezná nejen to, že na něj ani na to, jak se mu dařilo v emigraci, není nikdo zvědavý, nýbrž si také povšimne vsu-

dypřítomné obavy, aby si náhodou nenárokoval svůj majetek.

Život leží jinde než v pohledu druhého. Můžeme to říci ještě jinak: z místa, kam dopadá pohled druhého, život mizí. Postavy *Ignorance* jsou sice ostatními překřikovány, nadto je jim upíráno svobodné a ničím nerušené vyprávění, jelikož se však již nedomáhají uznání, nezpůsobí to v jejich vnitřních světech rozvrat. Ústup druhého byl vykoupěn svébytností postav, neboť ty již nepochybují o tom, čím se staly, nebo čím jsou.

Jakub (*Valčík na rozloučenou*) kdysi charakterizoval obyvatele země, z níž právě emigroval, jako ty, kterým schází střizlivý a věčný pohled, jako ty, kteří mají něco na způsob silné vady zraku, jako ty, kteří jsou pohledem druhého zcela zapření. Vrací-li se Josef na krátkou návštěvu do vlasti, pohled, který mu ostatní nabízejí, je mu zcela cizí a ani ze zdvořilosti se mu nehodlá podřídit. Jako by se charakter obyvatel země, z níž Jakub tehdy odjížděl, příliš nezměnil: upjatost, shánčlivost (manželka Josefova bratra mu upírá poslední zbytky jeho nepopíratelného vlastnictví) a sebezahlednost (vlastenectví Ireniných bývalých přítelkyň spočívá v pití piva a v neschopnosti akceptovat přátelskou nabídku) bude kontaminována podbíživostí (nejapné tričko s nápisem *Kafka was born in Prague*). Ani pro Irenu, ani pro Josefa (a opět, pro každého z jiných a čistě privátních důvodů)

není vlast místem, kde by mohli být sami sebou.

Žánr tohoto příspěvku si vynucuje strohost, jež jde ruku v ruce s fragmentárností a vyhroceností. Je však nepochybné, že poslední romány Milana Kundery si zasluhují naši pozornost a detailní četbu. Nejenom

Poznámky

¹ K *Nesmrtelnosti* jakožto k hraničnímu, zlo-movému či přechodovému románu srov. RICARD, 2011; str. 1191.

² K detailnějšímu výkladu *Pomalosti* viz KOSKOVÁ, str. 143–158.

³ Na tematickou a vypravěčskou blízkost „Falešného autostopu“ a *Identitu* upozorňuje již RICARD, 2000; str. 215.

⁴ Důležitost menopauzy plyne z toho, že je jí v již několikrát citované „Biografii díla“ (RICARD, 2011) věnována podkapitola s názvem „Román menopauzy“ (str. 1212–3). Je z ní navíc patrné, nakolik se jedná o klíčové téma. Při nepozorném čtení bychom mohli (s ohledem k podobnosti vnějšího projevu *zčervenání*) zaměnit nával horkosti za manifestaci mladistvé plachosti (studu). Kvůli tomu, aby nedošlo k nedorozumění, provede autor v pozdějších vydáních *Identity* změnu: metaforický opis návalu horkosti nahradí přímým pojmenováním (RICARD 2011; str. 1213). Tematikou menopauzy je totiž modelováno jiné ženské tělo, než jak jej známe od „Falešného autostopu“ až po *Nesmrtelnost*: v *Identitě* jde

kvůli tomu, že v nich dochází k přehodnocení autorovy poetiky, ani proto, že jsou zřetelně vepsány do tradice evropského románu, přičemž poskytují hmatatelný důkaz, že románu v pravém slova smyslu ještě neodzvonił umíráček, nýbrž také proto, že říkají něco podstatného o nás.

o nezvratné a nevypočitatelné ataky stár-noucího těla, nikoli o plachou manifestaci individuálního a oduševnělého.

⁵ V odkryávání nespontánní touhy vidí GIRARD definiční rys románu, kde hraje klíčovou roli druhý jakožto prostředník (zprostředkovatel a emitör) touhy.

Literatura

GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*, Československý spisovatel, Praha 1968

KOSKOVÁ, Helena: *Milan Kundera*, H&H, Ji-nočany 1998

KUNDERA, Milan: „Poznámka autora“; in týž, *Nesmrtelnost*, Atlantis, Brno 1993; str. 343–351

RICARD, François: „Le regard des amants“; in Milan Kundera: *L'identité*, Gallimard, Paris 2000; str. 209–220

RICARD, François: *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, Paris 2003

RICARD, François: „Biographie de l'œuvre“; in Milan Kundera: *Cŕuvre II*, Gallimard, Paris 2011; str. 1183–1287

K TEMATIZACI MODERNOSTI V ROMÁNECH MILANA KUNDERY

V Kunderově sedmém a zároveň posledním česky psaném románu *Nesmrtelnost*, který tvoří mezník autorovy románové tvorby,¹ se hovoří o absolutní modernosti jako o nejasně definovaném pojmu. Imperativ absolutní modernosti, který v roce 1873 vyhlásil Rimbaud, znamená podle Kundery „*nikdy nepoložit obsah modernosti v potaz a sloužit mu, jako se slouží absolutnu, to jest bez pochybování*“.² V citované formulaci se sváří napětí dvou krajností: permanentních obsahových metamorfóz na jedné straně (modernost je ustavičnou změnou, proto žádná stabilní substance nemůže zakládat její identitu) a důsledného odkladu či zrušení pochybností na straně druhé, tedy naprosté oddanosti – ale čemu? Tato slepá oddanost nemůže být zdůvodněna a legitimizována obsahem, který je pokaždé jiný. Zdůvodňující (výrokové) a legitimizační (diskursivní) strategie mohou být zapřeny pouze o onu nestálost, o zcela nepochybnou loajalitu ke všeprostupující proměnlivosti.

Absolutní přijetí „prázdné totožnosti“, tj. totožnosti, která je věčně v pohybu, nepolapitelná (a může být totožností *sensu stricto*?), vytváří prostor pro revoluční mánii totální transkripce světa: přepisování historických narativů, názvů ulic a jiných urbanonym, zaškrťování osobních jmen, zkrátka vylučování všeho minulého, co už do nového obsahu nemůžeme vložit. A to do okamžiku, než onen nový obsah neze-stárne a než je coby neaktuální nahrazen obsahem jiným, ještě novějším. Příkaz absolutní modernosti podle Kundery nutně vede k tomu, být připraven kdykoli zradit starý obsah ve jménu nového. V takové situaci, řečeno ironicky, přestává být zrada poklesem, a stává se naopak požadavkem doby, jenž se jeví vlastně jako výsostně principiální postoj. Jaromil, hrdina románu *Život je jinde*, se imperativem „být absolutně moderní“ řídí natolik důsledně, že postupně zrazuje své avantgardní lásky (samotného Rimbauda, surrealismus, kubismus), protože aktuálním obsahem moderny se stal „skutečný život“ – budování socialismu. V osobním životě se stává ubožákem, přesto má pocit mravní neposkrvnělosti, protože jeho lyrický pohled na svět je pohledem někoho, kdo nemůže nemít pravdu:

„Lyrika je území, na němž se jakékoli tvrzení stává pravdou.“³

Paul, postava z Kunderovy *Nesmrtelnosti*, se – jak zdůrazňuje vypravěč – Jaromilovi vůbec nepodobá; spojuje je toliko touha po absolutní modernosti.⁴ Byl jedním z účastníků studentských bouří v Paříži 1968. Jenže na rozdíl od Jaromila Paul dospěl, oženil se a má dceru. „*Revoluce a mládí patří k sobě*“, píše se v románu *Život je jinde*.⁵ To znamená, že následný ironický zvrat je motivován Paulovou dospělostí. Jeho dcera patří do světa, proti němuž Paul jako student bojoval – do světa afirmativní kultury, reklamy a televizního kýče. Imperativ „být absolutně moderní“ však nyní pro Paula znamená identifikovat se s dcerou a se světem, který ona akceptuje. Radikální postoj studenta z pařížské barikády se pojednou zvrací ve ztotožnění s logikou světa otčů, proti němuž mladý Paul předtím protestoval. Tento paradoxní návrat na začátek je mistrnou charakteristikou celé Paulovy generace, jejíž deziluze – zklamání z politického neúspěchu studentských bouří – vyústila ve skeptický postoj vůči velkým emancipačním projektům moderny vůbec. Onen kulturní zlom je obvykle vyznačován jako nástup postmoderny, jež se kriticky vymezuje vůči osvícenství a moderně.

„Být absolutně moderní“ znamená pokusit se o nemožné: zachytit stále unikající přítomnost, přitom s ní být v souladu, a tedy vždy tak trochu předbíhat sebe sama. Estetiky evropských avantgard, k nimž můžeme směle řadit Teigeho koncepci poetismu a konstruktivismu, usilovaly o nalezení stylu, jenž by přítomnost plně vyjadřoval.⁶ Myšlenkové předpoklady tohoto umělecky tvůrčího i teoretického (programového) úsilí můžeme nalézt v tom proudu poosvícenské filosofie, který Michel Foucault nazývá ontologií přítomnosti.⁷ Foucault píše, že základní stopu Kantova textu *Co je osvícenství?* tvoří otázka modernosti položená jakožto tázání po filosofově přítomnosti, po jeho vlastním „tady“ a „nyní“. Ve *Sporu tří fakult* se Kant ptá po dynamice aktuální přítomnosti: existuje ve vývoji lidstva trvalý pokrok, a pokud ano, jaká událost by bylo jeho příčinou? Na první otázku si Kant odpovídá kladně, na konci 18. století se o pokroku nepochybuje. Hledanou příčinnou událost (mající hodnotu znaku) představuje podle Kantova mínění Francouzská revoluce – avšak nikoli svým fak-

tickým průběhem, který byl rozporný, nýbrž tím, co na první historikův pohled snad tolik patrné není: entuziasmem, jež ze sebe revoluce vyzařovala a jenž způsoboval, že se okolní diváci nechali revolucí strhnout. Foucault to shrnuje slovy: „*Prorevoluční entuziasmus je podle Kanta jistou morální dispozicí lidstva* [...]“.⁸ Třebaže revoluci permanentně hrozí návrat zpět do starých kolejí, není to nakonec chronologie či míra (ne)úspěšnosti v dosažení vlastních cílů, pro kterou nemůže být zapomenuta. Nezapomenutelnou se revoluce stává pro možnost, kterou před nás klade, a tou je nepřetržitá cesta pokroku.⁹

To, že se nechá člověk strhnout revolucí, není v zásadě ani dobré, ani špatné. Může to však vést k nezamýšleným morálním důsledkům, jako v případě Jaromila z románu *Život je jinde*, jehož nadšení zcela pohltilo prostor potřebný pro kritický odstup. Naproti tomu Paul z *Nesmrtelnosti* revoluční entuziasmus ztratil na pařížských barikádách, stal se pro něho trapnou vzpomínkou, k níž by se nejraději neznal a kterou svým pozdějším životním postojem spolehlivě zavrhl. Paulova proměna dokonale vyjadřuje shora řečený kulturní zlom, v němž se postmoderna ohlašuje jako abstraktní negace. Kdežto v dialektickém myšlení Hegela či Adorna objevujeme konkrétní negaci jako podmínku radikální sebereflexe (věc je určena neidentickým), abstraktní negace nemá konkrétní obsah ani omezení, je vnější, takže nedokáže odhalit vnitřní rozpory věcí.¹⁰

Pokusme se tuto parafrázi filosofické reflexe přepsat do jazyka interpretace literárního textu. Paulův příklad k dceřině světu není jen ironickým paradoxem, který vypravěč před čtenářem rozehrává. Je rovněž a především důsledkem zmíněné abstraktní negace, odhazující revoluční věk jako naivní pokus o radikální řešení vnitřních rozporů světa. Údajná naivita spočívá – z hlediska postmoderního skepticismu – v přesvědčení o neustálém civilizačním pokroku. Vznesená osvícenská melodie se pojednou hrouť do atonálního chaosu postrevolučního věku. Abstraktní negace dává zapomenout na vnitřní rozpory a jako široká řeka se rozlévá z břehů, bez možnosti získat konkrétní tvar či vyústit do konkrétního, kupříkladu politicky angažovaného postoje. Záchranou postmoderního člověka se stává svět jevů a osobních zájmů. Je to svět in-

fantilního okouzlení technologiemi a přítakání zdánlivě neprostupnému řádu legitimizovaných systémů.

V obou protikladných, avšak na vyšší rovině vzájemně souvisejících příbězích,¹¹ v příběhu Jaromila a v příběhu Paula, sleduje Milan Kundera osud umění. Bohužel, ani jednou to s uměním nedopadá dobře. Jaromil se v duchu vystupňované modernosti zříká umění jako fanatický posel nového věku. Paul má k umění pohrdavý vztah, až nelidská dokonalost Mahlerovy symfonie ho nechává chladným, nezajímá ho. Velký entuziasmus revoluce se tu setkává s cynismem intelektuála v čase po moderně. Na dně románové promluvy tak můžeme číst znepokojivé sdělení, že v našem srdci civilizace šumí krev barbarství.

Roman Kanda

Poznámky

¹ J. Češka vymezuje tento předěl jako přesun od metaforičnosti k metonymické motivaci Kunderových textů; viz J. Češka: „Metonymie v pozdní románové tvorbě Milana Kundery“, in B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kyloušek (edd.): *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, Host, Brno 2012, s. 126–135.

² M. Kundera: *Nesmrtelnost*, Atlantis, Brno 1993, s. 142.

³ M. Kundera: *Život je jinde*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1979, s. 250.

⁴ M. Kundera: *Nesmrtelnost*, op. cit., s. 142.

⁵ M. Kundera: *Život je jinde*, op. cit., s. 191.

⁶ Viz P. A. Zusi: „The Style of the Present: Karel Teige on Constructivism and Poetism“, *Representations* 88, 2004, s. 102–124.

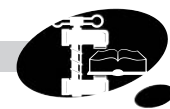
⁷ M. Foucault: „Co je Osvícenství?“, in týž, *Myšlení vnějšku*, přel. Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup a K. Thein (2. vyd.), Herrmann & synové, Praha 2003, s. 227–240, cit. s. 239.

⁸ Tamtéž, s. 236.

⁹ Tamtéž, s. 237–238.

¹⁰ M. Hauser: *Cesty z postmodernismu. Filosofická reflexe doby přechodu*, Filosofia, Praha 2012, s. 19–21.

¹¹ Souvislost mezi oběma romány je v *Nesmrtelnosti* opakovaně signalizována: Milan Kundera věnuje román *Život je jinde* profesorovi Avenariovi, básník Rimbaud byl oblíbeným básníkem mladého Paula a Agnes atd. Viz M. Kundera: *Nesmrtelnost*, op. cit., s. 154, 217 a 326.



jiří padevět: průvodce protektorátní prahou

MÍSTA – UDÁLOSTI – LIDÉ

Na podzim letošního roku vydá nakladatelství Academia obsáhlou publikaci, která provede čtenáře po známých i méně známých lokalitách Prahy období protektorátu. Množství hesel představí hlavní město jako místo, v němž se i během nacistické okupace nacházely ostrůvky svobody a živé kultury. Nedílnou součástí knihy tvoří unikátní obrazový materiál s dosud nezveřejněnými dobovými fotografiemi a přehlednými mapkami. Pro čtenáře *Tvaru* jsme vybrali několik hesel, jež se týkají kulturního života daného období (hesla řadíme abecedně).

Biskupský dvůr 1147/6

Poslední pražské bydlíště spisovatele Maxe Broda. Odtud 14. března 1939 emigroval do Palestiny.

Jugoslávských partyzánů 1091/11 (do roku 1940 Krále Alexandra, v letech 1940 až 1945 Letecká) Fliegerstraße

Poslední legální bydlíště komunistického odbojáře Julia Fučíka a jeho ženy Gusty Fučíkové. Manželé Fučíkovi žili od července 1939 v Chotiměři v domě Fučíkovy rodiny.

Julius Fučík se v tomto domě na začátku okupace krátce ukrýval v bytě architekta Bohumila Holého.

Julius Fučík zde pobýval do července 1940, kdy odešel zpět do Prahy a zůstal v ilegalitě. Oproti tvrzení ve výsledkovém protokolu se do tohoto bytu Julius Fučík po odchodu do ilegality již nevrátil. Gusta Fučíková se do tohoto bytu vrátila až v roce 1941. Zde byla v noci z 24. na 25. dubna 1942 zatčena gestapem. Vězněna byla na Pankráci a na Karlově náměstí, krátce v Malé pevnosti Terezín, po zbytek války potom v KT Ravensbrück. Okupaci přežila.

Kadeřávkovská 1072/13 (během okupace Kadeřákovská) Kadeřák-Garten

Ve vile bydlel během okupace herec Vlasta Burian. Podle poválečné obžaloby Vlasty Buriana často vilu navštěvovali nacističtí prominenti, včetně K. H. Franka. Toto obvinění nebylo nikdy prokázáno, přesto byl Vlasta Burian po roce 1945 vězněn a vila mu byla zabavena.

Na domě je pamětní deska.

Markétská 1/28 St.-Margaret-Straße Břevnovský klášter

Přesto, že byl klášter od září 1939 z části obsazen Wehrmachtem, stal se během okupace důležitým kulturním centrem, především díky úsilí Anastáze Opaska. V klášteře se scházeli básníci František Halas, Jan Zahradníček, literát Albert Vyskočil, spisovatel Karel Schulz, filosof Jan Patočka, básník Vladimír Holan, fotograf Josef Sudek, malíř Vojmír Vokolek a jeho bratr básník Vladimír Vokolek, filosof Alfred Fuchs nebo překladatel a nakladatel Josef Florian. Řád benediktinů vydával časopis *Praporec* a několik knižních titulů, například *Cestu svatého Vojtěcha* od Jaroslava Durycha.

Od roku 1940 byla v klášteře uložena knihovna spisovatele Jana Čepa, který se musel vystěhovat z Myslehoovic kvůli budování německé vojenské střelnice.

Rovněž zde byla uložena část původního archivu Památníku osvobození na Žižkově.

Během okupace byl klášter opravován. Na opravách se podíleli sochař Josef Wagner a malíř František Tichý. Chráněné vstupy byly restaurovány podle návrhu architekta Jana Sokola.

V dubnu 1941 se na zdejších hřbitově uskutetnil pohřeb Alfreda Fuchse, který byl umučen v KT Dachau.

Na podzim 1942 se v klášteře konala výstava literární činnosti benediktinů v historii i současnosti.

V druhé polovině roku 1943 se německá vojenská posádka zvýšila na 350 mužů.

5. května 1945 povstalci na klášter zaútočili, ale byli posádkou, posílenou o příslušníky Waffen-SS, odrazeni.

8. května 1945 po několika neúspěšných pokusech dobít klášter a po vyjednávání Anastáze Opaska německé jednotky klášter konečně opustily. Okamžitě po skončení bojů byl v místnostech kláštera zřízen internační tábor pro zajaté Němce a kolaboranty.

Masarykovo nábřeží 250/1 (do roku 1940 Riegrovo, 1940 až 1942 Vltavské, od roku 1942 do roku 1945 Heydrichovo) Moldaulände, Reinhard-Heydrich-Ufer

Kavárna Mánes

Již od 11. srpna 1939 nesměli do kavárny Židé.

Na konci roku 1939 se zde konala schůze filmových pracovníků, na které bylo údajně především zásluhou Vladislava Vančury rozhodnuto, že národní kinematografie má být nadále rozvíjena, ale pod co nejmenším vlivem nacistů.

V březnu 1940 uspořádal Pavel Kropáček ve Výstavní síni Klubu umělců Mánes první posmrtnou výstavu Zdenka Rykra, který se zabil v lednu 1940.

V této kavárně se scházel Klub umělců Mánes, jehož někteří členové ustavili na podzim 1941 ilegální organizaci Národní revoluční výbor inteligence. Tajemníkem Klubu umělců i Národního revolučního výboru inteligence byl levicový novinář Lubomír Linhart.

Národní revoluční výbor inteligence byl gestapem zlikvidován po půl roce přípravé činnosti. Klub umělců působil po celou dobu okupace a jeho předsedou byl Albert Pražák, místopředsedy byli malíři Arnošt Hofbauer a Vlastimil Rada. Sdružení intelektuálů Česká filmová společnost, která se při Klubu umělců scházela, se i přes zatčení a popravu Vladislava Vančury stala základem skupiny, která v ilegalitě připravila poválečné zestátnění českého a slovenského filmového průmyslu.

V roce 1941 se ve výstavních prostorách Mánesu konala velká výstava Josefa Lady.

14. února 1942 se v kavárně Mánesu konala oslava padesátých narozenin Radoly Gajdy, kterou zorganizovala obnovená Národní obec fašistická.

Opletalova 919/5 a 918/7 (do roku 1940 Lützowova, v letech 1940 až 1945 Beethovenova) Beethovenstraße

Sídlo bývalého Syndikátu novinářů a České tiskové kanceláře.

Okamžitě po vzniku protektorátu vznikla mezi zaměstnanci ČTK odbojová zpravodajská skupina, vedená Arnoštem Barešem. Odbojáři posílali zprávy o dění v protektorátu především francouzskou diplomatickou poštou. Na začátku okupace zde rovněž sídlil tiskový odbor Předsednictva ministerské rady protektorátní



foto z archivu Jiřího Padevěty

vlády, řízený Zdeňkem Schmoranzem, vedoucím představitelem odbojové skupiny, zlikvidované gestapem v létě 1939. Schmoranzova skupina měla prostřednictvím Dietra Weiricha z organizace De Propaganda Fide spojení do Vatikánu. Toto spojení bylo sice zatýkáním Schmoranzovy skupiny v září 1939 ukončeno, ale nebylo nikdy prozrazeno.

26. srpna 1939 zhruba ve 22.00 obsadil kanceláře tiskového odboru Předsednictva ministerské rady v čele jednotky SS Wolfgang Wolfram von Wolmar, vedoucí skupiny Tisk Úřadu říšského protektora. Vchody do budovy byly střeženy a prohlídka prostor trvala do nočních hodin.

Od září 1939 si Wolfgang Wolfram von Wolmar zřídil v budově kancelář, kde pořádal až do otevření Presseklubu porady pro šéfredaktory deníků a časopisů.

V domě sídlila rovněž Reichspressstelle der NSDAP a později Odbor Tisku Ministerstva lidové osvěty.

5. května 1945 ve 12.30 místnosti České tiskové kanceláře obsadil nakladatel a tiskař nadporučík Karel Neubert jako představitel Ústředního národního výboru a v 15.00 byl obnoven provoz tiskové agentury.

V 17.00 dorazil do budovy zmocněnec České národní rady František Bauer a pokusil se Karla Neuberta jako představitele Ústředního národního výboru zajistit.

Mezi 5. a 8. květnem 1945 bránila budovu povstalecká jednotka Ivan, složená především z pracovníků ČTK, bývalých důstojníků a příslušníků policejní školy z Ostrovní ulice. Budova byla silně ostřelována německými vojáky a příslušníky gestapa, ale přesto bylo navázáno spojení s agenturou Reuter v Londýně. Obránci se do budovy dostávali přes sklepy z budovy Vaňhovy rybárny na Václavském náměstí. Posádce budovy se podařilo zabránit proniknutí jednotek SS na Václavské náměstí z tohoto směru.

8. května 1945 v 11.00 byla budova zasažena leteckým bombardováním Luftwaffe a ČTK se přesunula do budovy Melantrichu na Václavské náměstí 793/36.

Schnirchova 1254/1 Schnirchgasse

Ateliér a byt sochaře Zdeňka Dvořáka a jeho ženy Mariany.

Zdeněk Dvořák poskytoval úkryt pracovníkovi ilegální KSČ Janu Krejčímu, který ho seznámil s Bedřichem Václavkem.

V ateliéru se konala řada konspirativních schůzek levicového odboje a přípravné schůzky Národního revolučního výboru inteligence. Docházel sem například Bedřich Václavek nebo Peter Jilemnický.

30. dubna 1942 zde gestapo zatkl Bedřicha Václavka s doklady na jméno František Hrdina, Pavla Kropáčka a Oldřicha Mirtese, členy Národního revolučního výboru inteligence. Kromě nich byli zatčeni příbuzní Zdeňka Dvořáka Josef Kůla a Edita Dašková, které gestapo po výslechu propustilo. Večer byla v bytě zatčena i Dvořáková žena Mariana Dvořáková, která byla jako Židovka umístěna ve věznici na Karlově náměstí.

Tato schůzka byla nejspíše prozrazena Jaroslavem Klecanem.

Zdeněk Dvořák zahynul 25. února 1943, Mariana Dvořáková 26. února 1943 a Pavel Kropáček 27. února 1943, všichni v KT Osvětim.

U Pergamenky 935 (do roku 1940 K Uranii, v letech 1940 až 1945 Berghauerova) Berghauerstraße

V budově bylo provozováno Lidové divadlo Uranie. Zde našlo angažmá velké množství herců z nacisty uzavřených scén, například Rudolf Deyl ml., František Filipovský, Josef Hlinomaz, Dana Medřická, Miloš Nedbal nebo Blanka Waleská. Jako umělecký vedoucí zde působil v roce 1944 překladatel Bohumil Mathesius. Velký úspěch mělo představení *Malostranské povídky* podle knihy Jana Nerudy a dětské, sice kyčlovité, ale hojně navštěvované, představení *Vinnetou* podle románu Karla Maye.

Provoz divadla byl ukončen k 1. září 1944. Budova v roce 1946 zcela vyhořela.

U továren 261/27 Fabrikenweg

Filmové ateliéry v Hostivaři

V roce 1939 zde režisér Otakar Vávra natočil film *Kouzelný dům* na motivy románu Karla Josefa Beneše. Ve filmu hrála řada tehdejších hereckých hvězd, jako Adina Mandlová, Růžena Nasková, Zdeněk Štěpánek nebo Eduard Kohout.

Po předcházejícím masivním nátlaku Úřadu říšského protektora byl na jaře 1940 dosavadní nájemce ateliérů, firma Baťa, vyzván protektorátním Ministerstvem průmyslu, obchodu a živností, aby se bezodkladně vzdal pronájmu ateliérů ve prospěch firmy A-B Barrandov. Převod proběhl 8. července 1940. Společnost A-B byla v roce 1942 přeměněna na společnost Prag-Film, která byla zcela v německých rukou.

V roce 1940 zde byl natočen režisérem Vladimírem Slavínským film *To byl český muzikant*, životopisný snímek o kapelníkovi Františku Kmochovi, kterého ztvárnil Otomar Korbelář. Film byl velmi vlastenecky zaměřen a u diváků měl obrovský ohlas.

V roce 1941 zde režisér Otakar Vávra natočil film *Turbína* podle románu Karla Matěje Čapka-Choda.

3. září 1942 zde byla zatčena herečka Anna Letenská, přímo při natáčení filmu Otakara Vávry *Přijdu hned*. Anna Letenská byla popravena 24. října 1942 v KT Mauthausen.

Během roku 1942 zabavil Prag-Film další okolní pozemky a rozšířil plochu ateliérů.

V letech 1942 a 1943 zde byly pravděpodobně postaveny další dřevěné haly, ve kterých se kromě českých filmů natáčela řada filmů německých.

V roce 1943 zde byla natočena detektivní komedie *Čtrnáctý u stolu*, kterou spolurežiroval Oldřich Nový. Ten v tomto roce nehrál v žádném filmu, neboť čelil ostrým útokům fašistického tisku, neustále poukazujícím na jeho manželství s Alicí Novou, která byla židovského původu.

V roce 1944 část ateliérů vyhořela.



ladislav selepko: veverky v parku hu /14

7. Výškové budovy

A Dobrý den. Jmenuji se Petr Pryskeřník, je mi třicet čtyři let a bydlím v přistěhova-
lecké čtvrti v severním Londýně. Přesněji
řečeno v zóně, která když se podíváte
na mapu, obkružuje centrální část spon-
kou špinavých čtvrtí se špatnou pověs-
tí, takzvanou vnitřní periferií. Jelikož
jsem rozený vypravěč, na světě jen proto,
abych vyprávěl, nebudu dlouho zdržovat
a začnu. Mým nejoblíbenějším tématem
jsou ženy, tak se do toho pustím.

Moje vztahy se ženami byly především
vyčerpávající záležitosti, prodlužovaná
trápení, tu a tam přerušovaná něčím svět-
lejším, co se mi zarylo do paměti, aby mě
to napříště motivovalo pro ještě delší
pobyt v bludišti; krátce řečeno, dělaly si se
mnou, co chtěly. Nebudu tvrdit, že ženy
jsou zlo, neboť na svět patří stejně dobře
jako přírodní katastrofy, ale já se jim otví-
ral, nechával se polykat a nyní pykám.
Přítel Val tvrdí, že v zájmu karmické osci-
lace není mezi dobrem a zlem rozdíl.
Karma je tím, co drží svět nad vodou,
a pokud si někdo myslí, že se rozhoduje
pro dobro, dává najevo, že zlo, pro které
se musí rozhodnout příště, pouze od-
kládá. Chce mi dokázat, že není nic špat-
ného na tom, nechat se zničit. – „Ať žijí
silní na úkor slabých! Ať je zrazují, drtí
a klamou!“ vyhláší. Chápu ho. V jednání
s lidmi je minimální dávka důvěry ne-
zbytná a najdou se tací (podle mě jich je
většina), kteří dokážou zneužít i skuteč-
nost, že dýchat se musí. Zahltí druhého
jedy a žijí dál. – „Takovým nechť patří
svět, jim se bránit neumím,“ vzkazuje Val.
Já byl hlavně propast, do které padala
Markéta, a ta tíha na mě tolik naléhala, že
se propast zvětšovala, až jsem na konci
prostě nemohl. Jednoho dne jsem se pro-
budil a byl šmytec. Nenašel jsem sílu se
z trosek vyhrabat. Našel jsem akorát od-
stávající náplast značky „Iva“, později spíš
drásající ránu, dokončující mé rozdrbání.
Nemám jí to za zlé, vždyť netuší, co lidem
způsobuje. A jak by mohla? Myslel jsem,
že jí pomohu, přitom jsem dobře věděl, co
je zač. Patří mi to. Něco jsem chtěl, tak mi
to vracela i s úroky. Iva mi vždycky doká-
zala dát víc, než jsem jí dával já.

Pokud vyprávím – je možné, že už vy-
právím –, informuji o tom, co jsem zažil,
a to i v případech, kdy mluvím o budouc-
nosti. Zažil jsem to s Markétou. Jsou to
její rty, jazyk nebo vlasy, na jejichž místě
si teď představuji Ivu a měkké, žádostivé
oči. Rád bych věděl, co jí kde způsobují,
když se jazykem dotknu výstupku v měl-
kém moři, tkáň se na okamžik zadrhne
a savec sklouzne zpět do zátoky, aby po
chvilí zakryl celý ostrov, opět se zdvihl
z vln, vyšplhal na vrchol vyvěřeliny a mo-
hutným gejzírem stříkal do všech stran.
Blééé! Blééé! Ztroskotanec na plášti pte-
rodaktyla, Christopher Martin držící se
kleštěmi nepatrné skály v oceánu jako
matčina prsu. Přezít za každou cenu. A to
jsem já. Ovšem otec ti něco provedl a tvůj
prs je více otcovský než mateřský. Poznal
jsem to, když jsi na psa zakřičela tak, že
bych v tu chvíli nechtěl být v jeho kůži.

„Takhle na psa křičival můj otec,“ kon-
statoval jsem. „Všiml jsem si toho, když se
k němu choval úplně stejně jako ke mně.“

Ale vyvrhl jsem tě ze sebe, nestojíš mi za
zády; vyvrhnout otce se mi však nedaří, je
to marné. Kdykoliv se zjevíš, habrová síla
mě k tobě přitahuje, až musím natáhnout
hlavu, prodloužit se o stovky kilometrů,
abych dosáhl tam, kde jsi, jako v pohádce
o princezně, jíž po kouzelných jablkách
vyrostl nepředstavitelně dlouhý nos. Ra-
ději bych se proměnil v opici a sežral čtyři
kila deštného pralesa. Kdybych teď vy-

skočil z okna, dopadnu na terasu, zlomím
si kotník a budu otrávený. Takhle jsem
otrávený, ale ne sklíčený. Zavírám oke-
nice, střešní okna, odřezávám se od větru.
Kam mě to nutí? Vždyť to nemá rozum!
Stokrát jsem vyšel a stokrát se vrátil s ne-
pořízenou. Jako hltat prach ze skříně
a zápasit s nedostatkem kyslíku. Bolest by
mě chtěla vecpat do komína, už přišla
a vede si posily. Nebudu předstírat, že
jsem hrdina, že po nocích se mnou ne-
smýkají tupé křeče. Nechci to prázdno ani
vidět! –

Z jakýchsi předsudků věřím, že mne
ženy potřebují, že na mě dokonce čekají,
proto si svým potenciálem nedovolím
mrhat. K čemu bych jim byl coby zvadlý
žeryk? Ovšem pravda je, že jsem se za celý
život se ženou neseznámil. Může za to
Bůh, který mne naprogramoval tak, abych
se s nikým seznámit nemohl, přičemž mě
v jednom kuse k seznámení nutí. Jsem
jeho nedělní kousek, veverka přežvykující
v parku, aby jí neodešly nápady. Přitom se
nemůžu vzrušit a z pohledu na souložící
dvojici se mi dělá zle – kde je má pravo-
slavná žena? Nikdy mě nechtěla, když
jsem ji chtěl já. Soudím z toho, že chtít se
navzájem je hřích. Jenže já nechci ženu,
nýbrž svoji ruku. Chci ji do pusy a hned!
Nejraději bych vidlemi roztráskal seno,
božel Žena, která mě potřebuje, neexis-
tuje. Určitě to má co do činění s mojí po-
vahou a s tím, že jí nemám co nabídnout,
leda svůj nekonečný inkoust. O ten však
zájem nemá. Nesnažil jsem se snad, aby
v mém životě co nejvíc věcí nefungovalo?
Abych ze všeho udělal téma? Bývalo to ob-
ráceně, kdysi mi vyprávění umožňovalo
přežít. Jenže postupem času, též díky he-
roickému nasazení, se mi svět zhroutl do
témat. Cožpak není příčinou toho, že vy-
právím, fakt, že mám o čem vyprávět?!
Jsem sám a musím být sám, jako je
v jádru každý, a nevím, zda by mi z toho
pomohly děti. Myslím, že by se neměly
rodit. Lidstvo by se vůči planetě mohlo za-
chovat přátelštěji a kapánek vymřít. Ne
že bych byl lidojed, ale jednou by zde
mohli žít lidé, kteří zemi nebudou jen
zneužívat. Moje děti by mohly být takové
– vím, neříkám to přesvědčivě. Jsem ta-
kový pochybovačný a temný, až se sám
sobě nelíbím. Nechci, aby to dostaly po
mně. Svým slovům naopak příkládám dů-
ležitost, na kterou nic nepoukazuje.
Neměl jsem místo roků strávených vyprá-
vením věnovat čas dětem, procházet se
s nimi po městě, abych se tu nešoural sám
jako příznak? *A-haha*. Víím to, a přce jsem
se nedokázal změnit. Mohu se tomu jen
zasmát, řehtat se, popadat se nad tím za
břicho, zatímco moji bývalí známí se honí
za živobytím, nebo se ztrácejí jako Val. Já
se necítím provinile. A to i přesto, že mě
fakt, že vím, jak jsem měl všechno udělat,
mlátí baseballovou pálkou přes hlavu. Kde
beru tu drzou jistotu, že jsem na svém
místě? Což nevidím, jak na mě jede tank?
Sedím před ním se zkříženými nohama,
přiblíble se tvářím a mám z pohybu a řin-
čení pásů tajnou radost. Jak jsem se do-
stal na vrchol téhle výškové budovy, do
místnosti obložené zrcadly, to bych rád
věděl. Kdybych zavřel oči, zděsím se toho,
co uvidím, jaký řetězec příčin a následků,
jaké duchovní inženýrství, kličkování
před realitou, která mě baseballovou pál-
kou domlátí až sem. Naštěstí ode mě
svět zvolna ustupuje, tolik už to nebolí.
A já cítím, že přesně po tomhle toužím.
Obrisy ztrácejí ostrost, barvy a tvary se
rozpíjejí, prolínají. Z hmoty je průhledná
tenká látka, rozkládaná na ještě jemnější
vlákna. Jednou to přijít muselo.

Jednou už to vlastně přišlo. Před lety
ode mě svět ustoupil natolik, že mě ne-
nutil ani dýchat. Seděl jsem na lavici před

chalupou po Němcích a nějak cítil, že když
se nenadechnu a nechám proud, jenž se ve
mně zvedá, jít dál, odnese mě z těla, do
něž se nebudu mít jak vrátit, navždy
budu odtržený. Tak jsem to tehdy věděl.
Představoval jsem si, jak tělo funguje dál
beze mě a myslel na člověka, kterého jsem
v něm zanechával, který v něm bude žít,
jakkoliv jsem věděl, že to nebudu já, že se
na něj budu jen dívat, ačkoliv mnohem
spíš budu úplně jinde a nebudu o něm
vůbec nic tušit. Ty dny jsem se pohyboval
zpomaleně jako ve snu. Zvláštní pocit, ne-
chat se žít dál a nevědět, co nastane. Tělo
by ovšem mohlo záhy zemřít, toho jsem
se bál. Nechat je na lavičce, ani živé, ani
mrtvé, bez dechu, možná bez života, moji
rodiče by je tam našli a vyděsili by se.
Došlo mi, že jim nemohu způsobit takový
šok. Rozhodl jsem se dýchat kvůli nim.
Když jsem o významu svého rozhodnutí
přemýšlel později, musel jsem uznat, že
nepatřím sobě, nýbrž jim, že můj život
není můj, že si mě stvořili a mají na mě
plné právo. Já svůj život neměl. Bylo mi
teprve jedenadvacet, tři roky od chvíle, co
jsem opustil vězení jejich panelákového
bytu, a zmítal jsem se bezmocně ve škole,
v éteru i v citových bublinách.

Dnes v noci jsem snil o těle ženy, s níž
jsem tehdy zápasil. Ani pro jednoho z nás
to nebyl příjemný vztah. Nechtěl jsem ji,
nelíbila se mi, byla protivná, dokonce mě
až odpuzovala. Jenže odpor se tu a tam
obracel v opak a já s ní musel spát. Myslel
jsem na jinou, do které jsem byl nešťastně
zamilovaný. S tou jsem prožil v objetí ně-
kolik extatických nocí, jež mi zůstaly silně
v paměti. Někdy si myslím, že ona měla
být tou pravoslavnou ženou, se kterou
jsem měl mít děti. Vzpomínám, že nosila
zvoneček.

Magda po mně toužila a nejednou svůj
zájem dávala agresivně najevo. Dokázala
si mne chvillemi podmanit. Říkal jsem si,
jak bych byl ztracený, kdyby se mi navíc lí-
bila. Studovala psychologii, díky čemuž
měla pochopení pro mé duševní anomá-
lie. Její neotesanost a nepůvab ji však zra-
zovaly, její tvrdý výraz, jenž někoho
z něčeho permanentně obviňoval. Mag-
dina tvář přešla temnotou byla plná ublí-
žení. Přitom z ní vyzařoval i život, ačkoliv
v podobě, jež pro mě nebyla dobře snesi-
telná. Lpěla na mně a někdy se vtírala až
hrůza. Víím, že její otec se k ní nechoval
pěkně. Uměla být také mírná a jemná. Asi
jsem ji zneužíval, když jsem k ní utíkal od
své nešťastné lásky. Tehdy jsem z toho
ovšem neměl rozum, řídil jsem se jen tím,
jak mi co bylo příjemné. Dokonce jsem jí
měl za zlé, že s ní spím. V něčem jsme si
rozuměli. Asi na půl roku jsem se jí oddal,
přestože bylo vidět, že k sobě nepatříme.
Vytyčil jsem si za úkol mít s ní dítě –
zrovna jsem prvním rokem spořádaně
pracoval. Pamatuji si na její poslední tele-
fonát i dopis. Slyšel jsem, jak se zlomila
a rozplakala se slovy, že už nemůže víc
udělat, když jsem zatvrzele odmítal přijet.
Bylo to srdcervoucí. Nejspíš jí na mně
hodně záleželo. Ženě prospěje, když
změkne a rozpláče se, aspoň myslím. Bylo
mi jí líto, ale byl jsem rozhodnutý. Něko-
lik týdnů předtím jsem nečekaně přijel na
koleje a postával na chodbě. Nebyl jsem
přesvědčený, že za ní chci jít. Odněkud
jsem ji zaslechl, z pokoje, nebo z kuchyně,
zrovna strašlivě nadávala, a já si v duchu
říkal, že takovou ženu nechci. Rozhodl
jsem se jet zpátky. Nepamatuji se, zda
jsem té náhodě přihrál, jistě je, že mě za-
hlédla odcházet na schodech, dost pře-
kvapená, že tam vůbec jsem. Po chvíli
přemlouvání a naléhání jsem neodjel. Při
této návštěvě jsme spolu měli onen
zvláštní sexuální zážitek. Následující dva
roky jsme se neviděli a nijak spolu neko-

munikovali. Když jsem se po letech vrátil
do města, které tou dobou nebylo ještě
mrtvé, byť zaparkovanost z něj dýchala
nejpozději od konce třicetileté války, opět
se několik měsíců zdálo, že se stará věc
potáhne dál. Nakonec jsem z ní vyrostl.
Potkávali jsme se už jen na prvního máje
na náměstí při koncertech.

Byla-li Magda ošklivá a vousatá, byla
Lea překrásná s dlouhými, tmavě kudrlin-
kovými vlasy, éterická a tajemná. Chodil
jsem za ní v nejlepším svetru, na což se
Magda dívala z okna kolejí, aniž bych
o tom věděl. Lea měla přítele, se kterým
se občas rozcházela, a větší pozornost
potom věnovala mně. Zachovaly se mi ob-
razy nocí, v nichž jsme podnikli několik
výprav do polí za město a mluvili páte
přes deváté v obrazech a metaforách jako
dva novorození dadaisté. Kočárek převrá-
cený v potoce se změnil v mimino a to
vzápětí v nákladní auto ležící na korbě.
Nebo naopak? Vzpomínka na noční výlety
je zaplavená nadpozemským světlem. Ho-
diny jsme splývali v těsném objetí, ani
jsme se nesvlékali. Zvláštní je, že si nepa-
matuji na žádnou potřebu do ní pronik-
nout. Stačilo mi být vzrušený. Možná se
jednou chtěla milovat, ale to jsem pocho-
pil až později. Naše výlety přerušovaly
dlouhé periody napětí, v nichž jsem pro-
padal žárlivým a zuřivým náladám. Na
jedné z pozdějších procházek jsem dal své
roztrpčení najevo tím, že jsem demon-
strativně nemluvil a měl z toho náramné
potěšení. Na závěr jsme si několik minut
nenávisťně zírali do očí, opření o stěnu
barokní kašny se sochou boha Jupitera.
Šlo mi jen o to, abych vydržel déle. Při jiné
příležitosti jsem se projevil tak nesnesi-
telně, urážlivě a výsměšně, že ode mě Lea
musela utéct a jít potmě zpátky do města.
Hrozně se prý bála, ale asi ne tolik jako
mě. *A-haha*. Zraněný jejím vztahem k ně-
komu jinému, chtěl jsem si dokázat, že ji
nepotřebuju ve chvíli, kdy byla se mnou,
abych po ní později toužil a říkal, že ji mi-
luji? Jednou mi odsekla, abych se na tu
lásku už *vysral*. Chtěl jsem svou láskou ar-
gumentovat, zároveň jsem vnímal, jak na
ni nedosahuji. Třetím rokem byla promě-
něná, nepřátelská, nedalo se k ní přiblížit.
Už nebyla tou rozesmátou a milou holkou,
kterou jsem si pamatoval ze záplavy roz-
trhaných polštářů. Dával jsem to za vinu
meditacím, na nichž v té době ulítávala
spousta lidí, proto si také skoro nic nepa-
matuju. Myslím, že do ní udělaly díru
stejně jako do mě. Nedodělala školu, pře-
stože jí šlo všechno lépe. Já se izoloval od
světa a ztrácel mimo sebe, ona doplácela
na lidi, do jejichž společnosti se dostala.
Tak si to představuju. Všelijak ji balamu-
tili, nemohla se bránit. Nakonec se vytra-
tila do Indie. Ještě předtím mi poslala
dopis plný slunce z Itálie o tom, že mů-
žeme být spolucestující přátelé, slova,
která jsem nejprve slastně strávil a po-
sléze v záchvatu smutku roztrhal, abych
neměl žádnou památku, neboť jsem viděl,
že se naše cesty nadobro míjejí. Dlouho
jsem na ni myslel. I v maringotce jsem
občas opisoval stránky ze zbytků starého
deníku. Markéta to cítila. Někdo mi poz-
ději řekl, že Lea spoustu věcí hrála. Pro-
jdu-li se skrz naskrz, v nejhloběji
uložené vrstvě narazím na ni. Vrací se
hlavně v dobách, kdy s nikým nejsem.
Prožiju s ní několik dní, pokouším se vy-
googlovat její jméno, zjistit, kde je a co
dělá, zda vůbec žije. Potom kde spát, aby
mě za rok přišla postrašit znovu. Před pár
měsíci jsem na ni narazil v souvislosti
s jižním pólem. Nevím, zda je to ona.

Pokračování příště

hrají si tři tygři?

O PRINCIPU HRY V ROMÁNU GUILLERMA CABRERY INFANTA

Z díla kubánského exilového autora Guillermo Cabrera Infante (1929–2005) je v češtině zatím dostupný jeho poslední román *Přelétavá nymfa* a povídka „Tonoucí žena“ obsažená v *Kubánské čítance*. Nyní se můžeme těšit na vydání jeho díla nejzásadnějšího, románu *Tři truchliví tygři* (*Tres tristes tigres*, 1967).

Toto mnohvrstevnaté dílo umožňuje též mnohovrstevnaté čtení. Můžeme registrovat různé jazykové roviny kubánské španělštiny, rozplétat nitky příběhů, jež se navzájem objasňují i popírají, vnímat atmosféru nočního života předrevoluční La Havany, sledovat vliv literatury, filmu a hudby na postavy i celý text atd. Avšak ústředním principem díla se mi zdá být hra v nejrůznějších podobách.

Roger Caillois v knize *Hry a lidé* definuje hru jako svobodnou a dobrovolnou aktivitu, jako zdroj radosti a zábavy, jež je vydělena z každodenního života. Hra je vepsána do přesných a předem daných časoprostorových dimenzí, je nejistá a neproduktivní; buď se podřizuje pravidlům, nebo má fantazijní charakter.¹ Uvedené vymezení nám umožňuje rozlišit, co ještě pod pojem hry spadá, a co již je prací, uměním, obřadem atd. – aniž bychom upadli do pastí „panludismu“ (Johan Huizinga). Daniela Hodrová poukazuje na herní rys uměleckých děl 20. století, který se projevuje jako narušování tradičních postů psaní, sugerujících „zaokrouhlenost“ či „plnost“ výsledného tvaru díla jakožto organického celku. Hra tak přispívá ke vzniku děl otevřených různým čtením, které vycházejí z mnohosti možných způsobů vnímání skutečnosti. Hra je „*územím hledání smyslu*“, „*je něčím, co prostupuje život a dílo, ne-li svět, jako určitá dimenze, či určitý tvořivý postoj ke světu a výpověď o něm, ba přímo jako způsob vztahování se k bytí*“.²

Protagonisty románu *Tři truchliví tygři* jsou vzdělaní mladí muži, kteří tráví volný čas projížďkami, návštěvami barů, sexem a duchaplnými rozhovory. Právě tyto rozhovory jsou především intelektuální a jazykovou hrou. V části „Bachanálie“ sledujeme vyprávění spisovatele Silvestra o společném flámu s hercem Arseniem Cuém, přičemž jejich promluvy i Silvestrovy úvahy naplňují myšlenkové asociace a aluze na díla rozličných autorů. Vedle literárních a filosofických děl zde hraje velkou roli film a hudba. Silvestre podává několikastránkový soupis Arseniových výroků, o nichž prohlašuje, že neví, zda za něco stojí, ale „*v každém případě tehdy posloužily k zabití toho, co Cué nejvíc nenávidí – času*“.

Tyto hry můžeme považovat za projev vysoké kultury, za klání v duchaplnosti či pouhou snahu blýsknout se ve společnosti. Jonathan Tittler to vyjádřil takto: „*Přátelství mezi »tygry« je spíše úmluva, která dovoluje každému z nich, aby slovně zneužíval ostatní [...]. Jejich rozhovory se proměňují v partie slovního šachu a soutěže o to, kdo bude mít poslední slovo*.“³ Silvestre skutečně několikrát hodnotí to, kdo z nich dvou pronesl příhodnější větu. Často při tom použije hru jako metaforu: narativní poker, slovní šachy, „bejzbol“.

Během večera oba přátelé rozehráli velkou show intelektuálního a slovního humoru. Podařilo se jim oslovit na ulici dvě krásné ženy a odvážet je do nočního klubu. Nespoutaná radost ze hry vítězí i nad sexuální touhou; muži jsou vedeni přáním najít u těchto žen odezvu rovněž na této (herní) rovině: „*Pokračovali jsme. Takto, v nepochopení, začalo křesťanství, komunismus a dokonce i kubismus. Museli jsme pouze najít našeho Apollinaira*.“ Arsenio ve své

básni „Kdyby ses jmenovala Bábel a ne Beba Martínezová“, složené z opakujících se veršů „*kdybys řekla*“ a z následných slavných cizojazyčných citátů, vyslovuje touhu po jazykové vzdělanosti u Beby – ženy, jež je předmětem jeho erotického zájmu. Dále se Silvestrem vyprávějí o fantastických vynálezech jejich kamaráda Rineho, jako jsou instantní voda, gumové silnice či „městský kondom“. Když se však stále setkávají jen se znuděnými a nechápavými pohledy a rozpačitým tichem, vzdají svou snahu a přejdou ke svádění, na což ostatně ženy celou dobu čekaly.

Hraní si s myšlenkami volně přechází ve hru s jazykem. Tyto stylistické prvky pak činí největší obtíže při překládání děl; většina slovních her ve španělštině je nepřeložitelná do češtiny, a tak je třeba je při překladu znovu vynalézat. Zejména v druhé polovině knihy jsou hry téměř nepřetržité a navzájem se prolínají. Vznikají především na základě významových a zvukových asociací.

Mistrem slovních her je Bustrofedon, pro něhož slovní hry představují zřejmě hlavní náplň života. „*Bustrofedon na sebe bere podobu antikrista, jenž v kontrastu ke »Slovu, jež se stalo tělem« je tělesným člověkem, jenž se stal slovem*.“⁴ O jeho slovních hrách se však dozvídáme pouze prostřednictvím vyprávění dalších postav – jeho přátel, protože on sám odmítal své nápady zapisovat. Kodak, Eribó, Arsenio a Silvestre tak mohou představovat čtyři evangelisty, zapisovatele jeho slov, ačkoliv Arsenio nechce přiznat Bustrofedonův vliv a snaží se ho předčít. Slovní hry se v různé míře objevují ve vyprávění všech čtyř přátel, avšak nejmeně v Eribóově vyprávění. Nejoddanějším Bustrofedonovu odkazu je fotograf Kodak a v částech, kde vypráví o Bustrofedonovi, se i jeho promluva plní slovními hrami. Zaznamenává to, co si z Bustrofedonových her zapamatoval, a přepisuje též nahrávku jeho parodií na kubánské spisovatele. Ne tolik „zbožný“, ale více tvůrčí je Silvestrův vztah k Bustrofedonovým hrám. Jeho vyprávění je slovními hrami (i anglickými či francouzskými) doslova nabitě. Arsenio zůstává jediným, kdo poukazuje na Bustrofedonovy slabé stránky a kdo kritizuje jeho užívání jazyka (ačkoliv jsou tyto výtky zřejmě neoprávněné): zdá se, jako by se modlou (nejen) svých přátel chtěl stát on sám.

Vedle asociativního spojování slov se ludický princip projevuje zejména tvorbou nových slov různými způsoby a komolením jmen na základě zvukové podobnosti. Kodak zapsal celý seznam Bustrofedonových „Pro- a proti- jmen“, který obsahuje zkomolená jména slavných umělců a filosofů. Nové jméno lze též vytvořit zrcadlovým čtením či použitím všech písmen původního jména ve změněném pořadí. V celém románu najdeme desítky variant jména Arsenia Cuého. V jednom případě pak je vytvořeno Rineho skutečné jméno ze jména vymyšleného (Friné) „odpadnutím“ počátečního a závěrečného písmene z „nedostatku vápníku“. Pro Bustrofedonovo tvoření je typická „předpona“ „bustro-“ (při objednávání jídla v restauraci Bustrofedon klade tuto předponu před každé slovo, čímž vyvolává záchvaty smíchu u svých přátel a značnou nevoli obsluhujícího personálu). Tyto hry rovněž charakterizuje hromadění variant, které zřejmě působí jejich tvůrcům rozkoš. Mimo to „*sdužování slov na základě jejich formální podobnosti, dovedené do extrému, až do vyčerpání série, vyjevuje náhodnost jazyka, jeho svévoli, a zároveň vyprazdňuje smysl původního slova. Ačkoliv mu přibývají,*

Veronika Štefanová

jako zhoubné nádory, nové konotace.“⁵ Objevují se při nich též hry s pravopisem, jenž je do jisté míry taktéž pouze věci dohody.

Pro román *Tres tristes tigres* jsou dále typické slovní hry jako jazykolamy a palindromy – zrcadlová čísla, slova či věty, které se čtou stejně zleva doprava jako zprava doleva. Jazykolam najdeme i v názvu románu, palindrom zase v jeho kompozici. Jejich hlavním strůjcem a obdivovatelem je opět Bustrofedon – cituje z paměti svůj slovník palindromů, považuje je za cosi dokonalého, neměnného. Nejde tedy jen o zábavu, kontakt s těmito slovy je pro něj zřejmě obcováním s věčností. Bustrofedon je pak člověk milující slovníky více než cokoliv jiného, lovením slov – svými „sémantickými safari“ – tráví celé dny a pamatuje si například definici psa ze *Slovníku Španělské královské akademie*. Během pitvy prováděné po Bustrofedonově smrti se zjistí, že jeho neustálé hraní si s jazykem bylo dáno vrozenou tělesnou vadou, poškozením mozku. Můžeme se však také domnívat, že tím, jak znovu pojmenovával věci novým způsobem, se Bustrofedon zmocňoval světa.

Na první pohled se zdá, že román rozdělený do dvanácti částí představuje nesourodou zmeť různých textů. Až během četby, zejména pak v závěrečné části „Bachata“, postupně získáváme informace, které nám zpětně osvětlují popisované události, přibližují jednotlivé postavy i zdůvodňují přítomnost zdánlivě nesouvisajících textů. Román lze skutečně považovat za jakousi show, při níž se předvádějí postavy a jejich příběhy, které začínají v části „Debutanti“ a později se různě vzájemně proplétají. Monolog ženy (Laury?) u psychoanalytika, při kterém dojde až k připuštění si skutečnosti, že znásilnění otčímem se nepříhodilo kamarádce, ale jí samotné, lze taktéž vnímat jako kontrast ke zbývajícimu textu knihy: „*Kontrapunktem, dramatickým protipólem k herní a banální promluvě například v části »Bachanálie« nebo »Hlavolam« je promluva nejbolestnější, nejpotřebnější, ta, jež nejvíce skrývá svůj pravý význam, řeč neurozy*.“⁶ „Ženské“ kapitoly také můžeme interpretovat jako cyklickou přírodu, nevědomí, oproti lineárním „mužským“ příběhům plným kultury a intelektu.

Ačkoliv Bustrofedonovy hry a parodie jsou vlastně poetikou celého románu, při bližším zkoumání je možné nalézt v kom-

pozici složitou symetrickou strukturu. William Siemens vnímá *Tres tristes tigres* jako zrcadlový román, kde část „Hlavolam“ (a tedy Bustrofedon) je středem, osou, zrcadlem a kde se postavy objevují na příbližně stejném místě od začátku i od konce.⁷ Stejně tak by bylo možno jej metaforicky nazvat románem-palindromem. Emil Volek pak interpretuje *Tres tristes tigres* jako „bustroromán“ (bustronovelu), jehož čtení vychází z původního významu slova *bustrofedon* jako starověkého brázdového písma, jež se psalo střídavě zleva doprava a zprava doleva.⁸

V románu se objevují záznamy různých hlasů, jež je zpočátku obtížné identifikovat. Za hlavní vypravěče pak můžeme označit Eribóa, Kodaka, Arsenia a Silvestra a v jejich případech jde o vědomé vyprávění, u některých je reflektován i proces psaní a čtení. Nejs sofistikovnější je hra s vypravěčem v části „Bachanálie“. Silvestre přeskakuje z času psaní do času, kdy se situace odehrávala, odkazuje ke stránce knihy, na níž je Arseniovo vyprávění, což také nahrává možnosti, že právě Silvestre je editorem „skutečných“ textů a záznamů promluv, jež tvoří celou knihu. Silvestre dokonce mluví o tom, jak věrně запиše to, co se právě odehrává. Vrcholem proplétání fikce a skutečnosti je pak vzkaz, který Silvestre objeví v kapse, kde ho GCI žádá, aby předělal Rineho překlad „Povídky o holi“. Autor, jenž na začátku knihy zdůrazňoval její smyšlenost, do ní nyní vstupuje a činí ji tak skutečností. Postavy románu komunikují nejen se čtenářem, ale i s autorem díla.

Tyto hry s autorem a čtenářem a s realitou a fikcí jasně ukazují na intertextuální vztahy *Tří truchlivých tygrů*. Kromě neopominutelného *Dona Quijota* jde o vliv *Tristrama Shandyho*, na něhož odkazují též vložené bílé a černé stránky. Daniela Hodrová řadí tato dvě díla do proudu sebereflektujícího románu, ve kterém se román-příběh proměňuje v román-promluvu „*složitě komponovanou z prostupujících se témat, hlasů, hledisek, žánrů*“.⁹ Do tohoto proudu můžeme jistě zařadit i *Tři truchlivé tygry*. Je zde však ještě jeden silný inspirační zdroj, na nějž nás upozorní již motto – *Alenka v Říši divů* a *Za zrcadlem*. Svět se pak jeví nikoliv jen jako to, co je hmatatelné tady a teď, ale jako spojení tohoto „skutečného“ světa se světem snů, myšlenek, duší... Hra (i četba samotného díla) se jeví na prvním místě jako zábava, vyplnění volného času, jakožto protikladu práce. Nepracovat je dle Silvestra na Kubě považováno za projev dobrého života. V Arseniově pojetí je však hra zároveň prostředkem k oddálení smrti. I u dalších vypravěčů najdeme úvahy o smrti a po-

Poznámky

¹ Caillois, Roger: *Hry a lidé. Maska a závrať*, přel. Nina Vangeli, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998, s. 27.

² Hodrová, Daniela: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Torst, Praha 2001, s. 68.

³ „*La amistad entre los »tigres« es más un acuerdo para permitirle a cada uno para que abuse de los otros verbalmente [...]. Sus conversaciones se convierten en juegos de ajedrez verbal y concursos para quedarse con la última palabra*.“ Titler, Jonathan, *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Banco de la República, Bogotá 1990, s. 131.

⁴ Siemens, William L.: „Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll's Presence in Tres Tristes Tigres“, *Hispania*, 1979, Vol. 62, No. 3, s. 297.

⁵ Pereda, Rosa María, Guillermo Cabrera Infante, Edaf, D.L., Madrid 1979, s. 86.

⁶ „*El contrapunto, el polo dramático a la palabra lúdica y trivial en Bachata o Rompecabezas por ejemplo, es la palabra más*

dolida, más necesaria y que más oculta su verdadero significado, la de la neurosis.“ Griffo, Luis: „Laura y la identidad“, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1995, n. 538, s. 94.

⁷ Siemens, William L., op. cit.

⁸ Volek, Emil: *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Gredos, Madrid 1984, s. 163.

⁹ Hodrová, Daniela: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, Československý spisovatel, Praha 1989, s. 82.

¹⁰ „*Su contenida alegría [de Silvestre y Cué] está motivada por el miedo de confrontar el vacío que existe debajo del escudo lingüístico que se han creado*.“ Titler, Jonathan, op. cit., s. 141.

¹¹ Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*, přel. Miroslav Petříček, Český spisovatel, Praha 1993, s. 251.

¹² Tamtéž, s. 263.

smrtné existenci. Silvestre uvažuje o tom, kam odešla Bustrofedonova duše, a představuje si, jak putuje vesmírem, jenž je však stále materiální, totožný s tím, v němž žijeme. Toto putování prostorem je pak další zábavou, „skoro lepší než kino“.

Někteří literární vědci vnímají *Tres tristes tigres* jako dílo pesimistické, kde hra a veselost pouze zakrývají skutečné problémy postav a jejich světa. Například Jonathan Tittler: „Jejich zdrženlivá radost [Silvestra a Cuého] je motivovaná strachem z konfrontace s prázdnotou, jež se nachází pod jazykovým štítem, jež si vytvořili.“¹⁰

Myslím si však, že radost ze hry je u postav nepředstíraná. A přestože jistě mají v životě problémy, dokáží se od nich alespoň při hře odpoutat a dostat se do jiných sfér skutečnosti. Hry se slovy pak vedou i k dotýkání se absolutna, k podílení se na zázraku tvoření. Německý fenomenolog Eugen Fink v knize *Hra jako symbol světa* řadí hru mezi základní fenomény lidské existence, jako jsou práce, boj, láska a smrt. Od nich se hra liší tím, že nemá žádný smysl mimo sebe samu. Nachází tak ve hře symbol světa, který po „smrti Boha“ pro mnohé též ztratil vnější smysl. Ve hře se člověk otvírá světu, ve hře může zahlédnout pravdu světa: „lidská hra je zvláště význačný způsob, jak se rozumějící pobyt vztahuje k celku toho, co jest, a nechává se prostoupit jeho rytmem; v lidské hře ozařuje celek světa sama sebe a v tom, co je ve světě, v konečném, nechává vysvitnout rysy ne-konečnosti“.¹¹ Na konci své knihy naznačuje Fink možnost, že pro člověka, který se přestane „zaslepovat božskou září“,¹² se hra stane jakýmsi novým řádem. Román *Tři truchliví tygři* snad naplňuje tuto Finkovu představu. Najdeme zde i jakéhosi proroka tohoto přístupu ke světu, Bustrofedona. Právě jeho hry dávají románu název i celkový charakter.

INZERCE



2. 9. Akustický řez
3. 9. Bellevue
4. 9. Na mojí DNA je jedna osudová chyba
5. 9. LoukaBand
9. 9. M. Kovářík – V. Hrabě: Blues pro bláznivou holku
10. 9. Jaroslav Hutka
11. 9. Yellow Sisters
12. 9. MCH trio
13. 9. Sun Tailor (Izrael)
14. 9. Vojtěch Urbánek & Tomáš Mourek
17. 9. Kvarteto Hrubý, Svoboda, Hanzlová, Tichý
18. 9. Tajemný hang a hosté
21. 9. Markéta Zdeňková
23. 9. Drum Drum a Luna Isis
24. 9. Rabinoof Zetjaak, R. Uhlíř a kvartet dr. Konopného
25. 9. Noční pták (Fidler & Konopásek)
26. 9. Mike Perry a Mirek Kovářík
27. 9. AK band & guests

www.rybanaruby.net

KDYŽ BÁSNÍCI PERFORMUJÍ... A NAOPAK

V krajině koleje z narovnaných otazníků. / Vagón sbitý z plastů a z prkýnek. / V kupé sedí na ztichlých motorových pilách lípy a topoly. / Lokomotiva z pivních plechovek syčí a prská. / Stromy se láskyplně obepínají větve. / Venku padají vločky a rozbíjejí tvrdohlavé hlavy. / Za vzdalujícím se vlakem se Nikdo nehýbe, ale Nic ano. / Ticho. Klid. / Nikdo neumírá ani neproctne. Text pardubického básníka Pavla Rajchmana *Vagón 2008* více než příznačně zarámoval již 10. ročník *Kravatování básníků*, které se koná každoročně v době slunovratu (21. června) v Benešově nad Ploučnicí. Příznačně proto, neboť jaksi předznamenala, co mě potká na železniční cestou zpět. Ale o tom později. Na letošní *Kravatování* se sjelo na čtrnáct autorů – z Kolína, Prahy, Cvikova, Děčína, Teplic a Pardubic. Domácí benešovskou scénu reprezentoval zejména organizátor celé akce, básník a performer Jaroslav Karchňák. Ten nejenže připomněl, kde všude už *Kravatování* „hostovalo“ (galerie u kostela, zámecký park, výstavní síň horního zámku), než se natrvalo usadilo v salónku hotelu Jelen, ale také to, že má na svém kontě přes sto autorských čtení včetně zahraniční účasti. A dal si i tu práci (popravdě řečeno poněkud „magorskou“), že spočítal, kolik sloves (sic!) bylo vysloveno na čtení letošním – přes deset tisíc! Jediný, kdo nepronesl ani jediné, byl teplický básník, výtvarník a hudebník Martin Tomášek, který poezii přetavil do vizuálního propojení života (jeho tělo omotané průhlednou strečovou fólií) a smrti (*Kámen smrti* – bronzový odlitek o výšce 1,2 m s kryptogramem) pupeční šňůrou. Jinak řečeno: věčný koloběh života a smrti, z něhož není úniku, a kdy smrt je přítomna už v okamžiku zrození. Po zhasnutí světél byl pak *Kámen smrti* polit lilem a podpálen. A protože líh hoří modře, *Kámen* se proměnil v jakýsi elektrizující objekt.

A ta moje cesta zpět? Nebudete mi to věřit, ale podařilo se mi jet z Děčína do Ústí nad Labem vlakem, který oficiálně neexistoval – exŽaludovi zaměstnanci ho ve svých služebních řádech neměli, přestože jsem jej našla na internetu, a hádali se do krve, že v mnou uvedený čas žádný spoj nejede. Neoficiálně však byl v Děčíně, byť s notným zpožděním, přistaven a vydal se celý rozzářený po kolejích do tmy...

Nicméně *Kravatování* má i své pokračování či spíše přesah, a to vždy o den později v podobě performance na benešovském ná-



Pavel Rajchman



Martin Tomášek

městí. Nevím o jiném českém městě, které by po dvacet let rok co rok dávalo performativnímu umění, navíc se silným politickým, či chcete-li angažovaným podtextem, takový prostor. Začalo to už v roce 1992. Tehdy J. Karchňák performoval na náměstí poprvé, byť mu organizátoři šestistého výročí Benešova n. Pl. byli zprvu ochotni poskytnout pouze fotbalové hřiště, což odmítl a prosadil si náměstí. Původně chtěl sice dělat „průzračné umění“, ale to podle něj na malém městě nejde – tam je třeba více než jinde reflektovat aktuální věci, které lidi oslovují. A tak například v roce 1999 reagoval na bombardování Sarajeva tak, že na náměstí rozvěsil ramínka se saky, která měla symbolizovat již nežijící lidi z obou stran konfliktu. A jako kontrast k oněm zabíjeným rozdával lidem v publiku koktejl z vystříhaných novinových zpráv ve skleničkách, načež saka pak polil hořlavinou a zapálil. Snad mělo na toto jeho vyjádření či vymezení se k válce v bývalé Jugoslávii vliv i jeho předchozí společné vystoupení se sarajevskou výtvarnicí a performerkou Andreou Adeličovou v Jižní Koreji... Jeho loňská benešovská performance naopak reflektovala uvěznění členek ruské punkové skupiny Pussy Riot a ta letošní se nemohla neotřít o povodeň a o stále komplikovanější politickou situaci u nás – obě společně s alternativním divadlem GILOTINA=OPONA a za hudebního doprovodu skupiny Fluid Culture. Zeptáte-li se J. Karchňáka, jak by

například letošní vystoupení převedl do slov, odpovídá takto: „*Povodeň – pochodem v holínkách plných vody. Voda je výš než naše možnosti. Přelévání vody z holínek do holínek a ven před diváky vyvolává u obecnstva úsudek: Teče nám do bot. S tím lze jen souhlasit. Druhou fází situuje symbol »dát přednost v jízdě« s otazníkem. O co půjde? Oblečení v černém se spínacím špendlíkem přes celá záda se řadíme do punkrevolty s nápisem JINAK. Následuje hrací kostka o velikosti 40×40×40 se značkami KUDY a KAM. Komu dát přednost za každou cenu – symbolizováno našim hracím emblémem značky přednosti s otazníkem uvnitř. Kniha – Bible, Korán či jiný zákoník (dobré úmysly autorů a jejich myšlenky, které mají poté jiný spád). Chůze v elipsách ve dvojicích a listování v knihách, z kterých nám uniká dým, znázorňuje hledání JAK. Zbavit se do nenávratna své zápornosti a pochovat ji pod zem. Pro tuto příležitost poslouží instalovaný pomník z kartonu s polepem, zapuštěný mezi drny a působící monumentálně. Po odsunutí desky jsou všechny negativní nápisy (LEŽ, NENÁVIST, KORUPCE, ZÁVIST) vhozeny dovnitř. Následně je na něj položen věnec s dlouhou šerpou a nápisem: BUDE TO JINAK? Zapálením čtyř uvázaných živých kytic poté pomník sežehne. Vše dočista vyhoří.“ A vyhoří i tato Karchňákova slova, protože slova k popsání jeho performancí prostě nestačí. Přijďte se raději za rok podívat, nebudete litovat.*

ant



Alternativní divadlo GILOTINA=OPONA (J. Karchňák druhý zleva)

anarchie shora

Naši společnost rozežírání tichá anarchie. U tohoto výrazu se musím zastavit, neboť pravá podstata anarchie je většinou vykládána chybně. Ani v nejmenším není nutné, aby anarchie byla násilná. A stejně tak nemusí nezbytně vycházet zdola. I vlády se mohou stát anarchistické, úplně stejně, jako se to stává lidem. Toryové se sentimentálními sklony užívají slovo anarchie jako sprosté zesměšnění každé vzpoury, ale opomíjejí tím veledůležitý intelektuální rozdíl. Vzpoura může být pomýlená a zhoubná. Ať je však sebe-pomýlenější, nikdy to není anarchie. Je to buď sebeobrana, nebo uzurpace. Snaží se dosadit novou vládu na místo staré. A stejně jako nemůže být anarchistická ve své podstatě (protože má *záměr*), nemůže být anarchistická ani ve svých metodách, neboť lidé musejí být k boji organizováni a disciplína v armádě vzbouřenců je často stejně pevná jako disciplína armády královské. Na tento zásadní principiální rozdíl musíme vždy pamatovat.

Vezměme pro názornost dva velké duchovní příběhy, z nichž již tak dlouho vychází celá evropská morálka – ať už je chápe jako příklady, nebo jako posvátná mysteria. Ti z křesťanů, kteří jsou více nakloněni ustaveným autoritám, si jako obraz vzpoury nejspíše představí Satana, vzbouřence proti Bohu. Ale Satan, ač byl zrádce, nebyl anarchistou. Nárokoval si vládu nad kosmem, a kdyby zvítězil, očekával by, že ostatní padlí andělé v rebelii ustanou. Na druhé straně ti křesťané, kteří více straní utlačovaným, pomyslí spíše na samotného Krista, když vzdoroval farizejům a vyhnal bohaté kupce z Chrámu. Ale ať už Kristus byl, či nebyl socialistou (jak se dnes mnozí dohadují), zcela jistě nebyl anarchistou. Jako Satan, tak i on si činil nárok na trůn. Zřídil novou autoritu a postavil ji proti té staré, i když ji postavil na pozitivních příkazích a srozumitelném programu. V tomto světle by otázku vzpoury posuzoval všechen středověký lid – a vlastně všechen lid do doby poměrně nedávné. John Ball prosazoval svržení vlády, protože to byla *špatná* vláda, ne však proto, že to byla *vláda*. Richard II. neobvinil Bolingbroka z narušování míru, nýbrž z uzurpace moci. Anarchie je proto v pravém slova smyslu věc zcela odlišná od vzpoury, ať už jde o vzpouru oprávněnou, či nikoliv. Není nutně ani zlobná, ani bolestivá – alespoň ve svých počátcích ne. A jak už bylo řečeno, bují často v naprosté tichosti.

Anarchie je takový stav myšlení a jednání, ve kterém již není možné přestat. Je to ztráta sebeovládání, jež by dokázalo vrátit věci k normálu. Když se lidem povolí nepokoje, povražení, experiment a riziko, není to ještě anarchie. Anarchii je, když lidé s těmito věcmi nejsou s to *skončit*. Zůstane-li rodina na Silvestra vzhůru až do půlnoci, není to anarchie. Bylo by jí však, kdyby všichni členové rodiny zůstávali vzhůru déle a déle i po několik následujících měsíců. Když se v římské vile během saturnálií otroci změnili v pány a pánové v otroky, nebyla to anarchie. Anarchii by (v očích otrokářů) bylo, kdyby se otroci i po skončení saturnálií chovali jako během tohoto svátku. Z historie naštěstí dobře víme, že se to nikdy nestalo. Udělat si piknik také ještě není anarchie. Bylo by však anarchií, kdybychom ztratili veškerý přehled o tom, kdy a jak máme obědovat. A bylo by jí také, kdybychom (jak navrhuji někteří zpustlíci) si brali ze spižírny jen to, na co právě máme chuť. Přesně tak by jedla prasata, kdyby měla spižírny. Všechna plánovaná slavnostní jídla a hostiny by pak pozbyly smyslu. Byli bychom nad obyčej pokrokoví. Ale byli bychom jako ona prasata.

Tato neschopnost vrátit se k rozumným poměrům po oprávněném povražení je

vskutku nebezpečnou moderní poruchou. Náš svět je jako Niagara. Je velkolepý, ale není silný. Je slabý jako proud Niagary. Oprávněnou námitkou proti zbytečným okolkům proto nemá být, že jsou matoucí, nebezpečné nebo škodlivé, ale že s nimi nelze přestat. Tento druh chaosu, jak je zřejmé, může postihnout stejně snadno síly ovládající společnost jako společnost samotnou. A v soudobé Anglii jím vládnoucí síly skutečně postiženy jsou – naši vladaři jsou posedlí ďáblem. Tohle rčení přitom není ve svém pravém psychologickém smyslu vůbec nadsazené. Náš stát náhle a potichu zešlel. Mluví nesmysly a není s to přestat.

Je naprosto zřejmé, že vláda má a musí mít stejné právo na příležitostné použití výjimečných prostředků, jaké má hospodář na piknik nebo na ponocování o Silvestru. Podobně jako hospodář je i stát duševně zdrav jen tehdy, pokud k těmto výjimkám přistupuje právě jako k výjimkám. Zoufalá opatření dokonce ani nemusejí být správná, a přesto mohou být uplatněna, pokud jsou přiznané zoufalá. Takovými případy jistě jsou: potravinový komunismus v obleženém městě, oficiální zapření odhaleného špeha, podřízení části občanského života trestnímu zákonu, karanténa v době moru, regulované zneškodnění společného vlastnictví, použití národní armády nikoliv proti cizím vojákům, nýbrž proti vlastním bratřím během povstání... Z uvedených příkladů jsou některé spíše správné a jiné spíše špatné, avšak všechny mohou být správné *pouze*, pokud je chápeme jako výjimečné. Moderní svět nezešlel proto, že připouští abnormalitu, nýbrž proto, že se již nedokáže rozpomenout na normální stav.

Vidíme to v nevysvětlitelném rozmachu trestů vězení. Často titíž reformátoři, kteří přiznávají, že vězení nemůže člověka morálně napravit, chtějí převychovat lid tím, že mu dají okusit ještě více této medicíny.

Vidíme to také v hysterickém zavádění nových zákonů. Například nedávno, když kvůli hrozbě novodobého otroctví bylo znovu povoleno mučení bičováním za špatně definovaných a vágních podmínek. Naši předkové nikdy nebyli takhle šílení – dokonce ani když šlo o mučení. Natahovali člověka na skřípec, ale nechťeli, na rozdíl od nás, natáhnout skřípec na člověka. Když šli upalovat čarodějnice, možná viděli čáry všude kolem sebe – protože se na ně právě soustředila jejich mysl. Rozhodně však neviděli všude kolem sebe potenciální cíle k upálení – na to se jejich mysl nesoustředila. Když vázali ke kůlu některou obzvláště neoblíbenou babiznu, byli pevně přesvědčeni, že právě ona je zodpovědná za všechny duchovní zločiny a nemoci. Nešuškali si navzájem „ještě bychom mohli upálit moji tetu Susan za to, že pořád klevetí“ nebo „tvůj bratranec James by taky zasloužil trochu ogrilovat za to, jak si zahrává s city té nebohé dívky“...

A tohle všechno je anarchie. Nejenže sama neví, co chce: neví ani, co nenávidí. A nekontrolovatelně bují v britském tisku, který se v tomto ohledu inspiroval americkou žurnalistikou. Když Novoangličané vyrazí upálit čarodějnici, spálí při tom i celou prérii. Chybí jim chladná odtažitost a úsudek dob, kdy ještě platila doktrína. Páchají zruční věci a už si ani neuvědomují, že jsou zruční. Kdykoliv udělají krok, zanechají za sebou rýhu. Nemůžou zarazit tok svých myšlenek, i když je tyto myšlenky vedou do pekel.

Za poslední příklad, který načrtnu jen krátce, může sloužit tento obecný fakt: definice každého zločinu se čím dál víc znejasňuje, rozšiřuje a zakrývá čím dál větší část území, jako když se rozpíná bouřkový mrak. Jeden by si myslel, že týrání dětí je čin tak nezaměnitelný, hrůzný a výjimečný

Gilbert Keith Chesterton

jako třeba otcovražda. V současném užívání se do něj však vtěsná sebemenší nedbalost, která se může vyskytnout v každé běžné rodině. Rozdíl je samozřejmě v tom, že za tyto nedbalosti trestáme chudé, kteří nemají prostředky na to, aby jim mohli zabránit, zatímco u bohatých, kteří tyto prostředky mají, je přehlížíme. Ale o to mi teď nejde. Chci říct, že zločin, který si všichni okamžitě spojí s Herodovým vyvražděním nevinátek, se dnes nebezpečně přiblížil nedbalosti, již se dopustili Josef a Marie, ztrativše svého synka v Chrámu. Ve světle poměrně nedávného případu, kdy (nepopíratelně starostlivá) matka byla uvězněna za to, že pravidelně nekoupala své (nepopíratelně zdravé) dítě, nemůže nikdo toto přirovnání považovat za nepřístojnou literární nadsázku. Je to, jako kdybychom všemi běsy a hrůznými tresty, jimiž primitivní kmeny postihují otcovraždy, směli týrat každého syna dopustivšího se jakéhokoliv činu, který zarmoutí jeho otce a tak mu přitíží na zdraví. Kdo z nás by zůstal uchráněn?

A další případ z tisíce: rozvolnění naší představy o pomluvě. Naše soudní případy pomluvy již vůbec nemají nic společného s prastarým a spravedlivým hněvem na každého, kdo proti svému bližnímu vydal falešné svědectví, stejně jako případy týrání dětí nemají nic společného se spravedlivým zděšením nad rodiči, kteří prolili krev své krve. Soudit se pro pomluvu se stalo jen dalším sportem pro boháče, kteří neholdují atletice – další variací na *baccarat*, hru náhody. Muzikálová herečka se cítí poškozena, když o jejích písních někdo napsal, že jsou „vulgární“. Stejně tak bych mohl já dát zavřít svého souseda ze to, že můj styl prohlásil za „rokokový“! Politik způsobil těžkou morální újmu dětem, s nimiž promluvil o daňové reformě. Jako by tohle zkažené téma mohlo poskvřnit jejich počestnost víc než nějaká nemravná průpovídka! Pomluva se občas definuje jako každý výrok, jímž jsou poškozeny zájmy jiného člověka. V tom případě ale muž, který si říká zelinář, uráží zelináře z protějšího konce ulice.

Tohle všechno je, jak říkám, anarchie. Je zřejmé, že všichni, kdo jí jsou postiženi, už neznají žádnou míru. Schází jim jakákoliv schopnost rozlišovat. Nevidí rozdíl mezi tím, když o zpěvačce řekneme, že je lidová, a když řekneme, že je to mizerná šmíra. Nebo mezi mužem, an děti vzdělává, a mužem, jenž je vede k hříchu a hanbě. Důležité je však toto: anarchie, o které mluvíme, není ani výhradně, ani nutně anarchií lidu. Je to naopak anarchie orgánů státní správy. Úředníci – hlas vládnoucí třídy – jsou těmi, kdo nerozlišují mezi nedbalostí a zlým úmyslem. Soudci (a jim poplatné poroty) jsou zas těmi, kdo přehlížejí rozdíl mezi urážkou a svobodným názorem. A jsou to experti na nejvyšších místech, kteří přinesli první eugenický zákon – tzv. Slabomyslný zákon – dokazující, že je nezajímá rozdíl mezi duševně zdravým a duševně chorým člověkem.

A v této historické atmosféře se celá věc zrodila. V téhle podivuhodné atmosféře, která díkybohu nemůže vydržet dlouho. Skutečný pokrok se k ní má asi tak, jako se šťastná, smějící se dívka má k dívce trpící hysterickými záchvaty a řehtající se na celé kolo, protože nedokáže přestat. Musel jsem nejprve tyto podmínky podrobně vylicít, neboť jsou to jediné podmínky, za jakých může být obecně přijímáno něco takového jako eugenická legislativa. Všechny ostatní doby by cokoli podobného odmítly již z logických důvodů, bez ohledu na to, jak byla jejich logika prapodivná a školometská. I ten nejsprostší z řeckých sofistů znal alespoň tolik ze Sokrata, aby tlačil eugenika

k odpovědi, zda Midase poslali do vyhnanství proto, že byl vyléčitelný, či proto, že byl nevyléčitelný. I nejzarputilejší tomista ze středověkých klášterů by věděl, že nemůžeme zkoumat sílence, dokud jsme neprozkoumali člověka. I nejpěknější komentátor Kalvína v sedmnáctém století by eugenika vyzval, aby srovnal místa, na nichž Bible blázně hání, s místy, kde jim blahorečí. A i nejtupější pařížský trhovce z roku 1790 by se ptal, jaká že to jsou základní práva člověka a občana, pokud nehájí práva milenců, manželů a otců. Jen v naší milé londýnské současnosti se může (jak řekl pan Guppy o zdejší mlze) malá postava hrozivě tyčit v bílém příkrovu, a dokonce se mísit s jinými chodci tak, že náhle vypadá jako celý dav. Zcela trvám na teleskopických vlastnostech našich potměných uliček, neboť čtenář, který si neuvědomí, jak nekonečné a klikaté se často jeví, neuvěří, s jakými zrůdnostmi tu dnes máme co do činění.

Jedna ze starých a moudrých pohádek, která nepřišla odnikud, ale traduje se všude, vypráví o člověku, jenž získal kouzelný strojek podobný mlýnku na kávu. Ten mlýnek dokázal namlít cokoli, když se vyřklo správné slovo, a přestal s mletím, jakmile se řeklo jiné. Poté, co s ním muž vykonal nejrůznější divy (kéž by mi bylo svědomí dovolilo vylíčit je zde pro odlehčení!), rozkázal mlýnku namlít pár zrnec soli pro kuchyni na obchodní lodi – neboť zrnko soli všude platí za symbol skromného přepychu i zdravé nadsázky, a v námořnických historkách snadno splyvá s příslovecným zrnkem pravdy. Muž tedy správným zaklínadlem přikázal mlýnku, aby začal s prací, a vzápětí si uvědomil, že zapomněl zaklínadlo, které by mlýnek zastavilo. Loď se pod vahou hromady soli brzy potopila, posádka zahynula, ale šílený mlýnek mele stále dál a dál na mořském dně. A proto (tak alespoň vypráví příběh) jsou vody všech moří dodnes slané. Tato pohádka nám připomíná, co dnešní reformátoři zapomněli: že by si člověk neměl zahrávat ani s nadpřirozenem, ani s přírodou.

Z angličtiny přeložil Jan Hlávka

Gilbert Keith Chesterton (1874–1936), britský spisovatel, esejista a básník. Od 10. do 30. let patřil spolu s G. B. Shawem, H. G. Wellsem a H. Bellocem k nejvýraznějším komentátorům veřejného života v Británii. Jako obránce zdravého rozumu vystupoval jak proti konzervativismu, tak proti pokrokovému myšlení; proti kapitalismu, i proti socialismu. Od mládí byl „ortodoxním“ křesťanem, později, pod Bellocovým vlivem, konvertoval od anglikanismu ke katolicismu. Byl přispěvatelem *The Illustrated London News* a vydavatelem časopisu *G.K.'s Weekly*. Z jeho literárního díla prosluly povídky s ústřední postavou Otce Browna, dále romány *Napoleon z Notting Hillu*, *Anarchista Čtvrtek*, *Létající hospoda* a další. Významné jsou též jeho studie k britské literatuře (*Robert Browning*, *Charles Dickens*, *Bernard Shaw*) a křesťanské apologetiky (*Ortodoxie*, *Nesmrtelný člověk*).

Otištěný esej pochází z výboru *Eugenika* (1922), dokumentujícího Chestertonův boj proti snahám britské Eugenické společnosti prosadit legislativu, která by umožňovala soudní komisi nevratně zbavit mentálně postiženého občanských práv a umístit jej do státních kolonií pro slabomyslné, v nichž platil režim nucené práce a regulované porodnosti. Chesterton byl téměř jediným, kdo proti eugenické legislativě veřejně protestoval. Návrh „Slabomyslného zákona“, jak návrh nazýval, byl nakonec stažen a v roce 1913 nahrazen mírnějším zákonem.



vyladit se na řeč země

Svatava Antošová

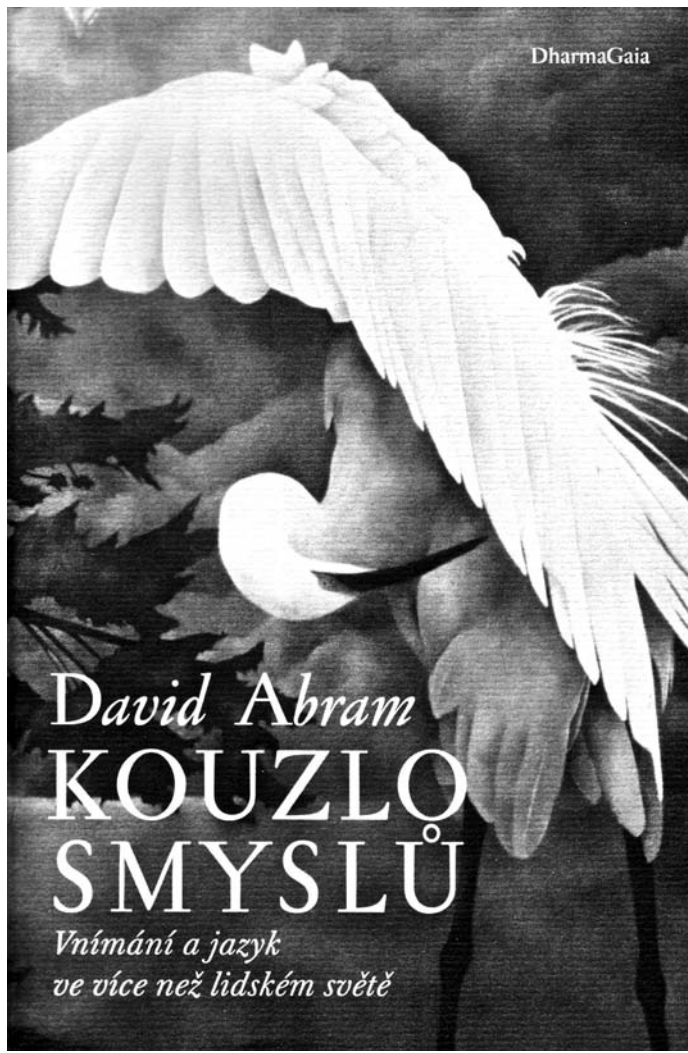
Odkdy považujeme přírodní fenomény (hory, řeky, větry apod.) za neživé a bezduché? Proč jsme svou pradávnu sounáležitost s nimi, jakož i se zvířaty a rostlinami tak snadno zpřetrhali? Kam až nás antropocentrismus dovedl? A zachráníme se vyprávěním příběhů? To jsou jen čtyři základní otázky z mnoha dalších, nad kterými se zamýšlí americký filosof, ekolog a antropolog David Abram ve své knize *Kouzlo smyslů s podtitulem Vnímání a jazyk ve více než lidském světě* z roku 1996, jež vyšla česky teprve letos v pražském nakladatelství DharmaGaia v překladu Michaely Melechovské a Jiřího Zemánka.

Každému, kdo jste v kterékoli fázi života pocítili potřebu toulat se přírodou – a nemusela být zrovna exotická a tisíce kilometrů vzdálená – a našli jste k tomu odvahu, bude Abramova kniha připadat důvěrně známá. A pokud jste na svých osamělých toulkách byli skutečně vnímaví, pak jste museli stejně jako on přijít na dvě věci – za prvé: Neexistuje žádná neživá příroda, neboť například i kámen k vám může promlouvat, jste-li schopni mu naslouchat. A za druhé: Jen velmi málo z toho, co jste v přímém tělesném kontaktu s přírodou (zde nazývanou „více než lidský svět“) zažili a snad i pochopili, lze pouhým lidským jazykem zachytit či vypovědět. David Abram, ač si je této nedostatečnosti vědom, se o to ve své knize přesto pokouší. Inu, jak jinak nabyté poznatky zpřístupnit a předat alespoň v hrubých obrysech ostatním?

Nicméně s disproporcí mezi pojmovým vysvětlováním zakoušeného světa a naší aktivní participací v něm pracoval už fenomenolog moravského původu Edmund Husserl (1859–1938) a po něm jeho francouzský pokračovatel Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), který vnesením jazyka, vyhýbajícího se abstraktním pojmům a vtažením do smyslových hloubek žitého světa Husserlovu filosofii ještě zradikalizoval. K oběma Abram odkazuje a v souladu s Husserlovými názory píše: „Ve svém úsilí o získání definitivního plánu světa se vždy strašně odcizily naší bezprostřední lidské zkušenosti. Jejich četná specializovaná a technická pojednání ztratila jakoukoli zřejmou relevanci ke smyslovému světu našich běžných zájmů. Následně zchudnutí jazyka, ztráta společného diskursu, vyladeného na kvalitativní nuance živé zkušenosti, směřovaly, jak to Husserl cítil, ke zřetelné krizi evropské civilizace. Tím, že západní vědy (i technologie, které je provázejí) stále víc zapomínaly na kvalitami oplývající prožívaný svět, na němž závisí jejich význam a existence, začaly zkušenostní svět slepě obcházet – a dokonce ve své pomýlenosti hrozit, že přirozený svět zcela vyhladí.“

Alfabetické odcizení

Pátrání po příčině či osudném okamžiku, kdy se člověk vydělil z celistvosti světa a postavil se nad něj, přivedlo řadu historiků a filosofů k závěru, že za to může jak řecká filosofická tradice (Sokrates, Platon), tak tradice židovsko-křesťanská a její jinotvů Bůh, který lidem přikázal: „*Plodte a množte se, zaplňte Zemi a opanujte ji; a vládněte rybám v moři, ptákům na obloze a všem živým tvorům, kteří lezou po zemi.*“ Ačkoliv se tyto dvě tradice v mnohém lišily, jednu věc, jež byla pro hostejný a pohrdavý postoj naší civilizace k přírodě zcela zásadní, však měly společnou – fonetické písmo. Zatímco písmo piktografické (Egypt), ideografické (Čína, Mezopotámie) či rébusové (Střední Amerika, Blízký východ) mělo ještě přímý vztah k onomu „více než lidskému světu“ a bylo v podstatě jeho zobrazováním, písmo fonetické už bylo přepisem zvuku promlouvajícího lidského hlasu. Tento přepis plně rozvinuli kolem roku 1500 př. n. l. semitští písaři. Tak vznikla první abeceda (*alefbet*) o dvaadvaceti znacích, kterou postupně přebírali Hebrejci, Fénicičané, Aramejci, Řekové i Římané. A právě v Řecku, jak píše Abram, „*následnou transformací semitské alefbet do řecké »alfabety« dospívá toto progresivní abstrahování lingvistického významu od okol-*



ního přirozeného světa určitého dovršení.“ Jinými slovy – písmo se přestalo vztahovat ke smyslové skutečnosti.

Tento posun či spíše odklon od vnímání přírody jakožto nositelky předzvěstí a znamení, jak ji známe ještě z Homérových balad, pak dokladuje památný Sokratův výrok v Platonově *Faidrovi*: „*Jsem totiž člověk milovný učení a tu mě krajiny a stromy nechtějí ničemu učit, kdežto lidé v městě ano.*“ A tak přestože semitská *alefbet* v Řecku dlouho narážela na odpor vysoce rozvinuté orální kultury, v níž byli elitou především recitátoři a rapsódové (*Iliada* a *Odysea* jsou od 30. let minulého století považovány na základě výzkumů harvardských filologů Milmana Parryho a Alberta Lorda za „*alfabetické přepisy ústně zpívaných písní*“ a David Abram v této souvislosti označuje Homéra dokonce za „*výmluvného rapového umělce*“), přibližně od 4. století př. n. l. se alfabetická gramotnost stává nepřehlédnutelnou kolektivní realitou. Když se později dostaly prostřednictvím migrace, výbojů, válek či objevitelských cest do nečekaného kontaktu s fonetickým písmem jiné kultury, začali jejich členové, spatřivše Evropana číst knihu, nazývat popsané papíry „*mluvícími listy*“. Důsledky tohoto alfabetického odcizení přírody a získání moci nad ní lze pak velmi názorně demonstrovat na dobytí Mexika španělskými conquistadory v čele s Hernánem Cortésem (1485–1547), který s pouhými několika stovkami bojovníků dokázal porazit Montezumu, velícího několika stovkám tisíců (sic!) mužů. Ukázalo se totiž, že kultura obrázkového písma, která se vnímá v bezprostřední komunikaci s okolním oduševnělým, více než lidským prostředím a také se mu ze všeho zodpovídá, není schopna čelit expanzi kultury, která se zodpovídá jen sama sobě. „*Aztékové nebyli schopni používat svá mluvená slova nebo zapsaná písmena k tomu, aby zatajili své skutečné úmysly, jelikož tyto znaky náležely stejně tak*

světu kolem nich, jako patřily jim. Zacházet se znaky falešně by pro Aztéky znamenalo jít proti řádu přírody, proti řeči či logu oduševnělého světa, do něhož byla ponořena řeč jejich vlastního kmene. Španělé si však žádná taková omezení nepřipouštějí. Ovládnutí alfabetickým systémem písma zakoušejí sami sebe nikoli v komunikaci se smyslovými podobami světa, ale výhradně v rovině komunikace jednoho s druhým,“ píše Abram. Zjednodušeně řečeno: Aztékové se nedokázali chovat falešně a lhát v přítomnosti slunce, měsíce a lesa, kdežto španělští dobyvatelé s tím neměli nejmenší problém.

Zamilovat se ven

Co z toho tedy vyplývá? Že jsme kulturou sebestřednosti a nadřazenosti nad vším ostatním a že náš jazyk není ničím víc než jen přemírou slov, mnohdy prázdných a falešných?

A pokud ano, koho to kromě ekofilosofů, jako je David Abram, vlastně trápí? Snad ještě některé básníky – jako například švédského nositele Nobelovy ceny za literaturu za rok 2011 Tomase Tranströmera, jehož verše uvozují jednu z kapitol v Abramově knize: *Znaven všemi, kdo přicházejí se slovy, se slovy, nikoli však s řečí, / odešel jsem na zasněžený ostrov. / Divoké nemá slov. / Nepopsané stránky se prostírají všemi směry! / Potkávám otisky jeleních kopyt ve sněhu. / Řeč, ne však slova.* Co tedy se slovy, poťazmo s alfabetickým písmem, jehož užívání na sebe váže veškerou naši pozornost a zabráňuje nám vnímat svět v jeho celistvosti a participovat na něm svými smysly, což jsme ještě relativně nedávno uměli? Co je potřeba udělat, abychom alespoň minimalizovali fascinaci sebou samými? Vzdát se abecedy? Na tuto otázku odpověděl David Abram v rozhovoru pro *Literární noviny* č. 23/2013 (str. 4–5) takto: „*Jsem spisovatel a miluju čtení, takže netvrdím, že psaní je špatné, snažím se jen upozornit, že alfabeta je magická, že jde o nesmírně mocnou technologii, a pokud nerozpoznáme, jak mocná může být, pak máme tendenci upadnout pod její čarovnou moc a být zakleti v hláskách. Pokud rozpoznáme, že nejde o neutrální technologii, ale o magii, které nemůžeme porozumět pouze racionálně, pak ji můžeme používat mnohem opatrněji.*“ Dokážeme to? Dokážeme se z našeho „zakletí v hláskách“ alespoň částečně osvobodit a znovu v sobě oživit animistickou (živočišnou, smyslovou) účast na okolním světě, přesněji na oduševnělé zemi? Jistě, několik osamělých jedinců toho schopno je, ale je toho schopna i naše civilizace, která se nijak nerozpakuje hromadně přesídlvat zbylé domorodé (orální a animistické) kultury například z důvodu komerčního vytěžování jejich lesů a říkat tomu „pokrok“? Neměli bychom tomu říkat spíše „kulturní genocida“? Vždyť pro tyto kultury, jak píše Abram, „*je lokální země skutečným lůnem,*

z něhož se rodí význam jejich řeči; přinutit je opustit jejich původní prostředí (ať už z jakýchkoli politických či ekonomických důvodů) znamená zbavit je řeči – neboli zbavit jejich řeč významu –, vypudit je ze samých základů jejich soudržnosti. To zcela jednoduše znamená vyhnat je z jejich vlastní mysli.“

Tuto silnou spřízněnost mezi jazykem a krajinou dokládá i svědectví amerického básníka Garyho Snydera z roku 1981, kdy na korbě nákladáku cestoval napříč centrální australskou pouští v doprovodu domorodce z kmene Pintupi. Tento domorodec, doslova „prosáknut“ propojením krajiny a vyprávěných příběhů (patřil k orální kultuře), celou cestu překotně mluvil, neboť ke každé hoře či proláklíně, které míjeli, se vázal určitý příběh. Nějakou dobu Snyderovi trvalo, než pochopil překotnost domorodcovy mluvení – jeli totiž příliš rychle. Příběhy, které krajina v jeho paměti vyvolávala, však byly určeny k vyprávění za chůze. Kdyby tedy šli stejnými místy pěšky, trvalo by jeho vyprávění několik dní. A právě v návratu k vyprávění příběhů vidí Abram pro lidstvo šanci obnovit znovu vztah s krajinou, v níž se odehrály. Proplétání pozemského místa s pamětí jazyka, kdy si uvědomujeme, že naše řeč je jen částí rozsáhlejší promluvy oduševnělé země, považuje totiž „*za spontánní sklon lidského organismu – sklon, který byl alfabetickým písmem radikálně přetvořen, ne-li přímo vyhlazen.*“ Opravdu tuto šanci ještě máme, anebo je na místě spíše skepse, že se už nedokážeme rozpomenout na to, kým jsme kdysi byli? Abram věří, že lidí, kteří si uvědomují nutnost obnovení solidarity s ostatními citícími tvory, jež obývají a utvářejí naše prostředí, bude přibývat, protože jinak nás nečeká nic jiného než společné vyhynutí. A odkazuje na amerického básníka Robinsona Jefferse, jenž tuto sdílenou citlivost lidí označoval slovy „*zamilovat se ven*“, tedy do světa kolem sebe. Takoví lidé pak podle Abrama odmítají spojit svůj život s honbou za blahobytem v globální ekonomice a soustředí se naopak na skromný život v malých a soběstačných regionálních společenstvích, v nichž jediných je návrat ke znovusjednocení se smyslovou přítomností možný. I tady je však namístě opatrnost, neboť už nyní je těžké odlišit, co je skutečný regionalismus a co pouhá reklama a rafinovaný marketing (viz například tzv. farmářské trhy). Nicméně nutnosti tohoto sjednocení si byli vědomi už dávno před Abramem zejména básníci. A tak dejme na závěr slovo jednomu z nich: *Ach, nebýt oddělení, / nebýt byt sebetenčí stěnou / vyloučení ze zákona hvězd. / Neboť co je nitro, / ne-li vysoké nebe, / proťkané letem ptáků a hluboké, / s větry, jež se navracejí domů?* (R. M. Rilke)

David Abram (nar. 1957), studoval fenomenologii vnímání, přírodní historii a ekologii, působil jako domácí, pouliční i trikový kouzelník, učil se u domorodých čarodějů a šamanů, žil mezi indiánskými kulturami severozápadního pobřeží a pouštních oblastí jihovýchodu USA. V roce 1984 napsal slavný esej *Perceptuální důsledky Gaie*, v němž se zamýšlí nad vědeckou hypotézou Gaia geochemika Jamese Lovelocka. Od 90. let se věnoval zkoumání vlivu jazyka a písma na lidské smysly a vnímání přírody, což později shrnul v disertační práci *Nepochopitelná země*, za kterou získal doktorát z filosofie na State University of New York ve Stony Brook. Je kreativním ředitelem Alliance for Wild Ethics (Aliance pro etiku divokého) a kromě *Kouzla smyslů* vyšla v češtině antologie jeho textů *Procitnutí do živé země* (O. P. S., Nymburk 2008)



kubánská revoluce

Martin Nekola

Latinskoamerický kontinent, jehož politické a kulturní směřování po staletí ovlivňovali španělští a portugalské kolonisté, se od 19. století stal dějištěm četných povstání, vzpour a revolucí, čímž ostatně následoval obě bývalé koloniální mocnosti. Jednou z nejznámějších a nejkontroverznějších je Castrova revoluce na Kubě, určující dodnes politický život tohoto karibského ostrova. Zrozena z odporu vůči proamerickému režimu diktátora Batisty a ve své době obdivována i mnoha západoevropskými intelektuály vyústila v režim, v němž El comandante spolu se svým bratrem Raúlem přísně vládou nad dodržováním ideologické a politické linie, kterou před desetiletími vytýčili. Příběh kubánské revoluce připomíná historik Martin Nekola, autor knihy *Operace Kondor*, od nějž jsme v č. 9/2013 otiskli článek věnovaný nikaragujské revoluci.

Politiku a hospodářství na Kubě, ostrovu přezdívanému Perla Karibiku, od drtivého vítězství nad Španělskem ve válce roku 1898 ovládaly Spojené státy americké. Učinily z největšího ostrova Velkých Antil de facto svou kolonii, kterou ve všech směrech a za velmi nerovných podmínek využívaly. Mezi obyvatelstvem, které považovalo Američany za nevídané okupanty, rostla nespokojenost. Mnoho skupin se pokoušelo vyvolat povstání a zbavit se vlivu Washingtonu. Uspěl až vystudovaný právník Fidel Castro na konci padesátých let. Příběh marxistické kubánské revoluce je s tímto mužem pevně provázán. Castro se stal synonymem revolucionáře, stejně jako symbolem Kuby, vedle doutníků a třtinového cukru.

Fidelis v latině znamená „věrný“, výraz Castrus vychází ze slova „síla“. Pravidlo nomen omen ke kubánskému vůdci sedí vskutku znamenitě. Již od mládí byl výbušný a konfliktní, během studií na jezuitské škole rád provokoval a bouřil se proti autoritám. Když mu bylo devatenáct, vyrazil bojovat za svržení diktátora Rafaela Trujilla do Dominikánské republiky, poté se zapojil do občanské války v Kolumbii. Byl fascinován politikou a vstoupil do Strany kubánského lidu, známé také jako Ortodoxní strana. Na havanské univerzitě, kde vystudoval práva, v září 1952 založil konspirační organizaci s cílem vyvolat na sté výročí narození legendárního kubánského hrdiny Josého Martího ozbrojené povstání proti autoritářskému režimu Fulgencia Batisty. Batista byl věrným spojencem USA a americké firmy úspěšně drancovaly místní hospodářství. Kubánci se bouřili proti útlu velkého bratra, odpovědi režimu byly pouze tvrdé represe s více než 20 000 oběťmi.

Revoluce v plenkách

Castrovy revoluční snahy započaly velmi skromně. Jeho partyzáni měli pouze jeden samopal, pár zastaralých pušek a pistolí. Aby měli na výzbroj, museli prodat auta, hodinky nebo obrazy. I samotný výcvik probíhal velmi amatérsky. Jako první cíl k rozšíření revolučního žaru si vybrali starou vojenskou pevnost Moncada v Santiagu de Cuba. Povstalci chtěli dobýt pevnost, s ukořisťenými zbraněmi ovládnout město, vybudovat obrannou linii na řece Cautu a opěrné body všude v blízkém pohoří Sierra Maestra. Aby zmátli hlídky, oblékli se do vojenských uniforem. Kromě toho využili i probíhajícího karnevalu a zmatku s ním spojeného, a v neposlední řadě počítali s tím, že mnoho vojáků Batistovy armády, rekrutujících se z chudých rolníků, se přidá na jejich stranu. Dne 26. července 1953 zaútočili, respektive se o to pokusili. Část partyzánů ve tmě zabloudila, jiná zbytečnou střelbou do vzduchu zburcovala spící vojáky. Výsledkem byli tři mrtví a osmašedesát zatčených, včetně Castra. V říjnu téhož roku proběhl proces, v němž byl za pokus o puč odsouzen na patnáct let. Revolucionář samouk, vynikající v řečnickém umění, změnil soudní slyšení ve svou „one man show“ a obhajobou práva Kubánců na důstojný život znemožnil obžalobu.

I ve vězení Castro neúnavně šířil zápal pro revoluci a jeho jméno se stalo známé po celém ostrově. Diktátor Batista partyzány propustil po necelých dvou letech na svobodu. Castra se však rozhodl vypudit



z Kuby, cenzuroval jeho články, zakázal mu vstup na havanskou univerzitu i do rozhlasu, kde chtěl pracovat. Fidel tedy na jaře 1955 odcestoval do USA a Mexika, kde agitoval u vlivné kubánské komunity a získal značné množství finančních prostředků. Díky nim nashromáždil oddíl věrných bojovníků, mezi nimiž se objevil i mladý Argentinec Ernesto Guevara, přezdívaný „Che“. Oba muži k sobě našli blízký vztah, dlouhé hodiny vedli debaty o marxistické teorii a za pár let ji na Kubě ruku v ruce uvedli do praxe. Tehdy však ještě nic nenasvědčovalo, že by Batistova moc oslabovala. Naopak, despota již v listopadu 1954 rozpustil parlament a zbavil se zbytku opozice.

Návrat plný nadějí

Dne 25. listopadu 1956 Castro s mladším bratrem Raúlem, Guevarou a dalšími osmi desítkami partyzánských bojovníků vypluli na jachtě Granma z Mexika a 2. prosince dorazili ke kubánským břehům, aby rozehráli další dějství revoluční partie. I tentokrát štěstěna ukázala odvrácenou tvář. Podle plánu se partyzáni měli vylodit na jihovýchodě ostrova, připojit se ke stovce příslušníků odboje a společně obsadit několik měst při pobřeží, přičemž opět počítali s podporou obyvatel. Jenže kvůli špatnému počasí na moři Castrův člun připlul na smluvené místo v Los Cayuelos se značným zpožděním a čekající oddíly na pobřeží mezitím akci zrušily. Partyzáni se tedy s obtížemi vyškřábali v bažinaté oblasti na břeh a zamýšleli se ukrýt v pohoří Sierra Maestra, než připraví nový plán. Batistovi vojáci jim však byli na stopě a v nestřeženém okamžiku zaútočili. Šlo o masakr, který přežil jen tucet revolucionářů. Sám Castro několikrát unikl jisté smrti, například když se ukrýl v políčkách třtiny, zatímco vládní letouny přelétávaly kolem a kropily z kulometů vše živé. Fidelovi zranění muži měli nedostatek munice, jídla i pitné vody, uvažovali o kapitulaci. El comandante je kouzlem osobnosti dokázal přesvědčit, aby setrvali. Oplýval vzácnou sebedůvěrou ve své velitelské schopnosti a byl si skálopevně jist, že jednoho dne triumfálně vystrnadí z Havany nenáviděného diktátora. Batista mezitím v prezidentském paláci rozhlašoval do světa úspěch při rozprášení partyzánského

oddílu a neodpustil si ani šíření „zaručené zprávy“, že Castro zemřel. Realita byla jiná. Guerillovy vůdce, jehož tvář mezitím obrostl statný plnovous, kterého se již nikdy nezbavil, byl pln života a čekal na svůj den, přibližující se milovými kroky.

Přeživší se museli spoléhat na pomoc vesničanů. Na těžko přístupné hoře La Plata vybudovali výcvikový tábor a začali s nábojem nových spolubojovníků. Pro zarostlé tváře se jim přezdívá *barbudos* (vousáči). Jaro 1957 už se nese ve znamení větších úspěchů a šíření nepokojů v zemi. V březnu Batista sotva unikl atentátu a studenti se pokoušeli dobýt prezidentský palác, 28. května Castrova družina dobyla vojenskou posádku v El Uvero, v září se vzbouřilo celé město Cienfuegos. Batistova armáda zpacifikovala povstání za cenu leteckého bombardování a velkých ztrát mezi civilisty.

Rozhodující rok

Uplynuly další měsíce a situace opět vypadala jinak. Území ovládané partyzány dávno překročilo hranice východní provincie, Batista si rostoucím terorem proti obyvatelstvu znepokojil Spojené státy. Administrativa Dwighta D. Eisenhowera v březnu 1958 utnula přísun peněz a přestala dodávat vojenské vybavení. Diktátor se zabarikádoval v kasárnách a mstivě vysílal oddíly smrtonošů kamkoliv, odkud přicházely zprávy o revoltě. Dne 9. dubna Kubu ochromila generální stávk. V květnu Batista vyslal většinu z desetitisícové armády, aby zlikvidovala tři stovky partyzánů. Navzdory početní převaze byly celé armádní jednotky rozprášeny, odříznuty od zásobovacích tras a přišly o cennou výzbroj. Mnoho odpůrců režimu Castrovu skupinu považovalo za romantické snílky. Cestu ke svržení Batisty viděli spíše v sabotážích, atentátech a stávkách dělníků než v guerille kdesi v horách. Ale když sledovali nebývalé úspěchy Fidelových mužů, nesouhlasné argumenty rychle ztráceli.

Podzim 1958 již odpočítával poslední chvíle diktatury. Demoralizovaní vojáci se ve velkém připojovali k povstalcům, Batistovi nepomáhaly k udržení kontroly nad ostrovem ani tanky, letouny a bitevní loď. Místo toho ztratil klíčovou centrální provincii Las Villas. Dne 28. prosince obsadil

město Santa Clara, středisko provincie, partyzánský oddíl vedený Che Guevarou. Poté se obrátil směrem k Havaně. Castrovo křídlo v rychlém sledu pokořilo města Maffo, Jiguaní a konečně za úsvitu 29. prosince 1958 vstoupilo do Santiagu de Cuba. El comandante si mohl konečně vychutnat i kapitulaci velitele pevnosti Moncada, kde revoluční hrátky před šesti lety započaly. Fulgencio Batista 1. ledna 1959 pochopil, že prohrál, a uprchl do exilu. Den nato Castro přednesl v rádiu legendární projev, považovaný za neoficiální počátek jeho vlády nad ostrovem.

El Máximo líder

V ulicích Havany partyzány nadšeně vítalo 200 000 lidí. Když Castro sedící na tanku projížděl přímořskou promenádou Malecón, davy se tlačily, jen aby ho spatřily. Když 7. ledna řečnil z balkonu prezidentského paláce, lidé vypouštěli do vzduchu bílé holubice jako důkaz míru. Jedna přistála Fidelovi na rameni a v Kubáncích propukla euforie. Viděli před sebou apoštola míru a spasitele.

Po Batistově pádu však zůstávalo mnoho kohoutů na jednom smetišti. Obnovené politické strany usilovaly o demokratizaci a všeobecné volby a soupeřily o nejvýhodnější pozice. Castro chvíli nechával politickým rejdmům volný průběh, ale pak razantně zakročil a výhrůžkami pro sebe zajistil úřad předsedy vlády. V červenci 1959 vytvořil jednobarevný kabinet a jal se realizovat národní obnovu Kuby dle vlastních představ. Jako jedno z prvních opatření vláda provedla pozemkovou reformu a bez náhrady znárodnila majetek velkých firem, čímž si rozhněvala USA. Nově nesmělo soukromé vlastnictví půdy přesáhnout 400 hektarů. Castro se také rozhodl vymýt negramotnost a vyslal na venkov čtvrt milionu pedagogů. Zahájil výstavbu silnic, zdravotnických, sportovních a vzdělávacích zařízení po celé zemi, zaváděl elektřinu a vodovod i do zapadlých koutů země, zlepšil nejchudším vrstvám vyhlídky na důstojný život.

Partyzáni, kteří se přes noc změnili v politickou elitu, cítili potřebu intelektualizovat celý revoluční proces. Tíhu úkolu na sebe vzal Che Guevara, jinak mající na starosti ekonomické otázky, a dal dohromady jakousi ideologickou soustavu, podle níž se měl řídit další vývoj nového kubánského režimu. Základní teze v roce 1965 shrnul do díla *Člověk a socialismus na Kubě*. Sociální citění, spravedlivá společnost, kolektivní a budovatelské smýšlení: to byly předpoklady, které nesměl postrádat žádný Kubánc na „ostrově svobody“. Bylo proto třeba obyvatelstvo vzdělávat, vést správným směrem, či jak jinak lze eufemisticky označit vymývání mozků a ideologickou masáž v médiích, školách i na pracovišti. Castro vyhlásil, že revoluční proces bude trvat do té doby, dokud lidé nepřestanou jednat jen z materiálních pohnutek. V ideálním případě by lidé za vykonanou práci už nevyžadovali mzdu, ale spokojili se pouze s morální odměnou a vědomím, že napomohli zájmům lidu. Jako symbol této dlouhé cesty Castro odmítal vyměnit partyzánský stejnokroj za oblek a pět desetiletí se na veřejnosti objevoval výhradně v khaki uniformě. Neúnavně projížděl zemí, snažil se zůstat v neustálém kontaktu s občany a jejich každodenními starostmi. Tu spravoval porouchaný traktor, tu vypomáhal při sklizni, jindy na lyceu řešil, jakou barvu a střih mají mít školní uniformy, nebo kontroloval, zda trhovci nešídí zákazník. Vytvářel dojem, že stíhá být všude a dohlížet na vše. O svých poznatcích z inspekčních cest po Kubě pak informoval občany v několikahodinových projevech, při nichž nazpaměť vyjmenovával hospodářské výnosy, cifry a procenta z nejrůznějších odvětví. Bratrské duo Castrů ovládlo Kubu a přísně dohlíželo, aby revoluční étos po dalších pět desetiletí nevyprchal.



rádi bychom umírali jako čeští občané...

Hana Taudyová

MÉNĚ ZNÁMÉ KAPITOLY ZE ŽIVOTA GABRIELY PREISSOVÉ

Spisovatelka Gabriela Preissová (1862–1946) patří ke klasikům české prózy a dramatu a její dílo bylo a je předmětem četných literárněvědných a teatrologických analýz. Zejména díky opakovanému uvádění dramatu *Gazdina roba* (1889) a *Její pastorkyňa* (1890) na scénách našich divadel má trvalé místo i v povědomí širší kulturní veřejnosti. Ne vše z autorčina díla a z jejích mnohdy dramatických životních osudů je však všeobecně známé, což dokládají i dokumenty z její bohaté písemné pozůstalosti, která byla nedávno zpracována a badatelsky zpřístupněna v Literárním archivu Památníku národního písemnictví.

Jedním z těchto materiálů v osobním fondu Gabriely Preissové je dosud nepublikovaný text Josefa Knapa „Moravsko-slovácká éra Gabriely Preissové“, tvořící kapitolu monografické studie *Gabriela Preissová, její divadelní a literární tvorba*. Tato práce se zachovala v několika verzích v autorově osobní pozůstalosti v LA PNP. Josef Knap v jejím úvodu výstižně charakterizuje osobnostní založení Gabriely Preissové i její pozitivní přístup k životu a k lidem kolem ní: „Sama poznamenaná šťastným životním osudem, z celého toho mladého nesobeckého srdce, vzrušeného pro vše dobré a krásné, vyzařovala lásku k bližnímu. Nebyla zrozena k bojovnictví, ale k hlasatelství míru, sociální spravedlnosti, nadtřídní lidskosti. Kde hledat druhou básničku, která by tak milovala světlý život a která by tak z vnitřní citové potřeby vytvářela ve svém díle svět, v němž by mohli být všichni při dobré vůli šťastni...“

Jak dokládají další materiály z archivního fondu, ani autorčině „šťastnému životnímu osudu“ se nevyhnuly události, které ji naplňovaly úzkostí a obavami a které prožívala velmi těžce.

Když v roce 1908 Gabriela Preissová ovdověla, provdala se ještě v témže roce za plukovníka rakouské armády a rodáka ze Štýrského Hradce Adolfa Halbaertha. Znali se již z Hodonína, kam si ji jako osmnáctiletou nevěstu přivedl pokladník v tamním Stummerově cukrovaru Jan Nepomuk Preiss. Krásná mladá paní byla vedle všech svých tvůrčích a společenských aktivit také vyhledávanou tanečnicí mezi důstojníky z místní dragounské posádky, v níž v té době sloužil i plukovník Halbaerth. S ním přesídlila již jako Gabriela Halbaerthová-Preissová do Puly v Istrii, kde udržovala živé kontakty s tamější českou komunitou, která zde založila *Českou společnost v Pole*. Když bylo

po válce zpochybňováno češství Preissové a její vlastenectví, vystavil jí vrchní inženýr válečného námořnictva Emil Rynda jménem této společnosti osvědčení, v němž mimo jiné píše: „Vaším příchodem cítili jsme se bližší naší domovině... Byla nezapomenutelná chvíle, když jste se jedenkrát ve »Kaiserwaldu« rozpovídala o moravské Slovači a korutanských Slovincích. Jak jsme Vám tehdy byli vděční!“

Na počátku první světové války byl plukovník Halbaerth jmenován velitelem zajeckého tábora v Milovicích. Ve vztahu k internovaným ruským zajatcům, kteří zde byli drženi v neutěšených podmínkách, se projevil charakterové vlastnosti i politické názory jeho ženy – mimořádné sociální citění, vlastenectví a oddanost myšlence slovanské vzájemnosti. Gabriela Preissová intervenovala u svého muže, aby bylo se zajatci slušně zacházeno. Spolu se slovinským botanikem a genetikem prof. Franem Jesenkem, který působil v táboře v hodnosti nadporučíka jako tlumočník, pronášela tajně zajatcům nejen zprávy, ale i potraviny, oblečení, knihy nebo tabák. Obstarala pro ně dokonce klavír a noty. Věděla o chystaném útoku asi stovky ruských důstojníků, který se však nakonec nezdařil. Pochytaní zajatci neudali žádná jména a Preissovou ctili pro její statečnost. Byla zasvěcena i do přípravy útoku hraběte Nikolaje Tolstého (příbuzný L. N. Tolstého), prince Javšila i knížete Vukotiče, kterým se jejich plán nakonec zdařil. Napjatá situace v táboře eskalovala, když maďarské stráže ubily v horečkách blouznícího a údajně prchajícího ruského vězně. Preissová se tehdy před svědky vyjádřila s krajním depektem o poměrech v rakouské armádě a netajila se sympatiemi k ruským zajatcům. Spolu se stejně smýšlejícím prof. Jesenkem byli udání nadporučíkem Ottou Janeschem, také Slovincem, a oba byli obviněni – ona ze zločinu pobuřování, on jako voják z velezrady. Jen díky úsilí českého vlastence JUDr. Jindřicha Patky, který byl v případě vojenským vyšetřujícím soudcem, bylo řízení s Gabrielou Preissovou i Franem Jesenkem v roce 1916 zastaveno. V témže roce se Preissová stěhovala do Šamorína, kam byl její muž za trest přeložen.

Nejen na počátku první, ale i po druhé světové válce se osobní situace Gabriely Halbaerthové-Preissové i jejího manžela zkomplikovala. Dokládají to archiválie v její pozůstalosti, uložené jako doklady a úřední i osobní korespondence, týkající

se árijského původu, státní příslušnosti a občanské bezúhonnosti manželů Halbaerthových v době okupace.

Po anšlusu Rakouska nacistickým Německem v březnu 1938 se G. Preissová stala vzhledem k manželově rakouské státní příslušnosti automaticky občankou třetí říše, což jí po válce nečekaným způsobem zkomplikovalo život. Je smutným paradoxem, že česká spisovatelka a programová vlastenka musela snášet osočování z údajného „poněmčení se“ a byla nucena se na sklonku svého života doprošovat vrácení československého občanství. Obracela se na přátele a známé s žádostmi o potvrzení své i manželovy loajality vůči Československé republice a k opětovnému získání občanství se snažila využít i svých společenských kontaktů, např. s manželkou tehdejšího prezidenta Hanou Benešovou nebo s poválečným ministrem spravedlnosti Prokopem Drtinou. Dostatečně výmluvný je závěr žádosti, kterou zaslala G. Halbaerthová-Preissová v roce 1945 Národnímu výboru pro Prahu III: „Jsme oba vetchého zdraví, hlavně sníženou chůzí, a tak si dovoluujeme podati naši snažnou prosbu písemně, že bychom rádi umírali jako čeští občané...“ Našly se však i příklady solidarity: bezprostředně po válce, kdy byl manželům Halbaerthovým dočasně obstarán majetek, postaraly se některé kulturní spolky a sdružení formou životních a penzijních příspěvků o jejich částečné finanční zabezpečení. Přesto když 27. března 1946 Gabriela Preissová zemřela na následky lednového úrazu a neúspěšné operace, nebyla pohřbena na vysehradském Slavíně, jak si přála. Dokonce se nenašla jediná kulturní instituce (včetně České akademie věd a umění nebo Národního divadla), která by se nebála oficiálně rozloučit s českou spisovatelkou, protože její manžel byl považován za Němce...

Přes tuto trpkost a křivdu na konci života, který sama Preissová označovala za šťastný, byla snad i její smrt v roce 1946 osudem hýčkaného „nedělníka“: Gabriela Preissová se dočkala konce války, ale nedožila se února 1948. Její život skončil s historickou epochou, do níž bytostně patřila.



PAMÁTNÍK
NÁRODNÍHO
PÍSEMNICTVÍ



Manželé Halbaerthovi v Šamoríně v roce 1916



Osvědčení o občanské bezúhonnosti Adolfa Halbaertha během okupace z 11. 9. 1946

MÍSTO ČINU ANEB OBEŠLA JÁ KAPLÍ PĚT

To se tak někdy stane... Náhoda, osud či pouhá shoda okolností zapříčiní, že se po dlouhé době (v mém případě po třiceti letech) vrátíte na místo, kde se odehrálo cosi určujícího pro váš další tvůrčí život, cosi, na co jste nikdy nezapomněli a co okamžitě vystoupá z minulosti, dotknete-li se onoho geografického prostoru alias někdejšího „místa činu“. To mé „místo“ situovaly tehdejší i nyníjší události do Věštan, které jsou jakousi podobicí Modlan na Teplíčku. Počátkem 80. let se ve věštanské roklí či přesněji lomu konala jedna z prvních tajných výstav teplického Patafyzického kolegia – tajných proto, neboť kdyby se o ní dozvěděla StB, znamenalo by to pro všechny vystavující, jakož i pro návštěvníky nemalé komplikace (decentně řečeno). Výstava doplněná autorskými čteními nejen že byla nepovolená, ale navíc ještě v nemalé míře reagovala na tehdejší politickou situaci v Polsku a v protikladu k ní poukazovala na zasmrádlý klid v Československu. Nicméně byla pouze jednodenní – večer za tmy bylo nutno vystavené exponáty sklídit a potichu se rozejít. S postupem let tajný umělecký zážitek vybledl, až nakonec zmizel kdesi za záclonou času, překryt zážitky a událostmi mnohem vyostřenějšími...

V sobotu 27. července t. r. jsem se do Věštan vrátila a opět z důvodu autorského čtení. Leč doba, okolnosti i kulisy byly už pochopitelně úplně jiné. Žádné tajnosti a konspirace, ba právě naopak – četlo se veřejně před kaplí sv. Antonína Paduánského z roku 1792, přičemž čtení zahájilo zvonění zvonu a ukončilo hraní na flétnu ve freejazzovém stylu. Ale pěkně po pořádku. Modlany slaví v letošním roce 685. výročí svého založení, a tak si sdružení, které si říká Přátelé Modlanska, usmyslelo, že uspořádá putování od kaple ke kapli (Drahkov, Kvítkov, Suché, Věštany a Modlany – pro pozvané německé účastníky Drahou, Quikau, Suche, Weschen und Modlan) s kulturním programem. Všechny kaple byly totiž kompletně zrestaurované, honosily se nově vyvedenými oltáři a okenními vitrážemi. Začalo se v Drahou před imaginární kaplí sv. Floriána (byla zbořena v roce 1968), kterou dnes připomíná už jen kresba na zdi restaurace Corrado, a po úvodním slově exstarosty Pavla Rajčana se putovalo do Kvítkova ke kapli sv. Jana Nepomuckého a do Suchého, taktéž ke kapli sv. Floriána z roku 1872, jež se na rozdíl od té drahouvské dochovala – snad právě proto zde byla předvedena performance s názvem Dnes (pro německé účastníky Heute). Dále se putovalo do Věštan a nakonec do Modlan, kde v tamním kostele sv. Apolináře byl připraven koncert (hra na klavír a kytaru) a následně se konala mše. No, říkám-li, že se putovalo... Byl pro nás přistaven traktor s valníkem, připomínajícím pojízdný lokál (stůl, lavice a klenutá stříška proti slunci) či vozítko pro turisty kdesi na safari, traktorista poučil exstarostu, sedícího na kozlíku, kde je ruční brzda, kdyby se náhodou valník odpojil od traktoru, nastartoval a jelo se. Nutno podotknout, že silničky spojující jednotlivé obce, vedou – jak říkají Slovinci – „hore dole“, takže traktoristova obava byla namístě. Němečtí účastníci se dali do zpěvu a vesničané, které jsme míjeli, na nás s otevřenou pusou zírali jako na zjevení. Nevím, nevím, jestli v nich neožívaly temné sudetské reminiscence...

Teprve cestou valníkem jsem se dozvěděla (neboť organizačně se silně improvizovalo), že budu číst právě ve Věštanech. I stalo se to, co jsem zmínila již v úvodu – byla jsem znovu o třicet let zpátky, a měla tak možnost opsat jakýsi časový kruh a své věštanské extempore zacyklit. Ano, tehdy byla každá taková podobná akce nebezpečná, dnes vyvolává v tom lepším případě už jen pobavený úsměv, v tom horším nezámě a lhotejnost.

Svatava Antošová

tvář 14/13/17



slávy dcera nově vyložená I

Martin C. Putna

Kollárova *Slávy dcera* je mrtva. Je snad nejmrtvější ze všech děl, která byla v češtině napsána. Příčiny smrti jsou tři. Ideologie panslavismu; pošetilá pedantická učenost, zahlcující poezii; a dnes již nesrozumitelný jazyk. Tři příčiny smrti je však možno uchopit i jako tři důvody k naději na vzkříšení. Bude to ale vzkříšení „v novém těle“. Za prvé, *Slávy dceru* je užitečno studovat jako historický DOKUMENT, jako svědectví o panslavismu i celé historické mentalitě, již zrcadlí. Za druhé, celé Kollárovo dílo lze ocenit jako příklad fenoménu „alternativní vědy“, která balancuje na hranici vážnosti a blouznivosti a pro niž Vladimír Borecký vynášel termín MASÍBL. Za třetí, *Slávy dceru* je třeba odvážit se číst znovu i jako literární dílo esteticky působivé – ale připustit, že jde o půvab nechtěného, o SLAST Z JAZYKOVÉ BIZARNOSTI. Jak Kollára na trojedině nové čtení připravit? Komentářem, který

poskytne vedle každého sonetu „překlad a výklad“: „Překlad“ vysvětluje obsah sonetu, neboť z textu bývá mnohdy nejasno, „o co vlastně jde“. „Výklad“ zahrnuje rozšifrování jmen a literárních narážek, opravení Kollárových omylů či výmyslů, označení „druhého života“ jeho nápadů, jež se někdy jeví jako „nechtěná prorocství“, a vytknutí jazykové nejbizarnějších míst textu. To vše dohromady by mohlo zaujmout plochu, přesahující rozměry *Slávy dcery*. Jde-li však o to, nabídnout starý text k novému čtení pro co nejširší kulturní veřejnost, bylo zvoleno dobrovolné sebeomezení. Forma s aspektem HRY: Naproti každé znělce komentář, který v zásadě nepřesáhne její délku. Každý komentář je „fragmentem“ – i v „jenském“, romantickém duchu. Každý nabízí možnost dialogu s původním textem – a každý čtenář si může dialog rozvíjet dále sám.

K tomuto předsllovu pak ukázka z Kollárova *Předzpěvu*.

*Odrodili synové však své sami matce začasto,
bič macechy hříšné oblizující, laji.
Nejsou ni Slované životem, nejsou ani Němci,
půl toho, půl toho jen jak netopýři mají.
Tak peleši v krajinách osmanské plémě helenských,
koňský na vznešené vstrkna Olympu ocas.
Tak porušil zisťný Europčan dva světy Indů,
za vzdělanost vzav jim ctnost, zemi, barvu i řeč.
Národ i čest zmizely, s jazykem bohové zde zanikli,
jen sama zůstává příroda nezměněna.
Les, řeky, města a ves změniti své jméno slovanské
nechtěly, než tělo jen v nich, ducha Slávy není.
Ó, kdo přijde tyto vzbuditi hroby ze sna živého?
Kým přiveden slušný k své bude vlasti dědic?*

ZKÁZA TITANIKU

HANS MAGNUS ENZENSBERGER:
ZKÁZA TITANIKU

Zpěv třináctý

Lod' kymácí se sem a tam;
a vichr zuří o sto šest.
Dej, ať tvé cesty znám,
ať po nich nejdu sám
a bouře buší svůj tam tam,
s mořem se divě bije v pěst!
Ach, tonu, já tonu ve svém hoři,
má pýcha se proměnila v cit,
Pak říkávám si
ach, už nic nemám,
ach, jsem tolik sám...
Má hříšná duše bloudí v moři
ztratila všechno, už nemá kam jít.
Časem však
si na to zvyknu
a pochopím.
I když mě sebevíc
tíží tvůj kříž,
ty vždy mě pozvedáš,
vždy potěšíš:
Toho lodník se však
nikdy nezalekne
jen žádný strach, žádný strach,
Rosemarie!
Byť mne tma objala,
slunka zhasl svět
a já na kameni
strojil si klid,
A svět se jenom tak nezhroutí,
ač na to někdy vypadá
Blíž k tobě blíž
I když mne nad slunce
v nadhvězdnu výš,

pozvnese peruť tvá,
A svět se vrtí, dál se kroutí,
vždy vrátí se dobrá nálada
blíž k tobě blíž
jen k tobě blíž!
A nás tak něco nezarmoutí,
nářků nám tady netřeba
a když zachvěje se celá země
a když se pohne celá zem
A když pak procitnu
pln díků, chval,
v Bethel ti postavím
každý svůj žal
A vždycky bude špetka soli
na chleba
jen žádný strach, žádný strach
Rosemarie!
v nebeskou říš
můj hlazol uslyšíš:
A svět se jenom tak nezhroutí,
však on ještě bude potřeba
však on ještě
však on ještě
však on ještě
však on ještě
však on ještě
však on ještě bude potřeba.
„Nearer, my God, to Thee“ (Sarah Flower Adams, ca. 1840),
použito českých verzí „Blíž k Tobě, Bože můj“ (přel. Alois Adolf, jiná verze Václav Renč)
„Das kann doch einen Seeman nicht erschüttern“ (Bruno Balz, 1939)
„Davon geht die Welt nicht unter“ (Bruno Balz, 1942)
„God of Mercy and Compassion“ (Edmund Vaughan, ca. 1880)
„Autumn“ (H. F. Lyte, ca. 1910)

Zpěv čtrnáctý

Není to jako řezba, jako bomba;
nikdo nekrvácí, nikoho nerozsekali;
je to prostě tak, že je toho víc a víc,
že to chce všude, že všechno se vlní;
tvoří se perličky, potůčky; prostě tak,
že ti to prosakuje podrážkami,
že se ti to vpíjí do manžet, že límec
ti vlhne na šíji; kape to na brýle,
proubublává to do sejfů, na stropních rozetách
se vytvářejí temné fleky; je to totiž tak,
že všechno je cítit vlastním pachem bez zápachu;
že to kape, stříká, proudí, zurčí,
ne postupně, ale bez rozmyslu, zmateně,
že suchar mokvá, i filcová hučka, podvlékačky,
že upoceně, plytce se to dotkne kol invalidního vozíku,
že to stojí v pisoárech, poloslaně, žbluňká to
v troubách; pak to zas jenom klidně leží, mokré, temné,
klidně, nehnuté, a jednoduše to stoupá, pomalu, pomalu
to zvedá drobné věci, hračky, cennosti,
lahvičky naplněné odpornými tekutinami,
spláchne je, nevšímavě, klouzavě je odplaví,
věci z gumy, mrtvé, polámané věci; tak dlouho,
dokud sám neucítíš, ve vlastním hrudním koši,
jak se to naléhavě, slaně, trpělivě vměšuje,
jak se to, studeně a nenásilně, nejdříve dotýká
podkolení, pak boků, prsních bradavek,
klíčních kostí; až ti to konečně sáhne po krku,
až to piješ, až cítíš, jak si to hledá tvoje útroby,
dýchací trubici, dělohu, jak voda žíznivě
hledá tvoje ústa, jak všechno chce vyplnit,
jak chce být polykána a polykat.

Z němčiny přeložil Pavel Novotný

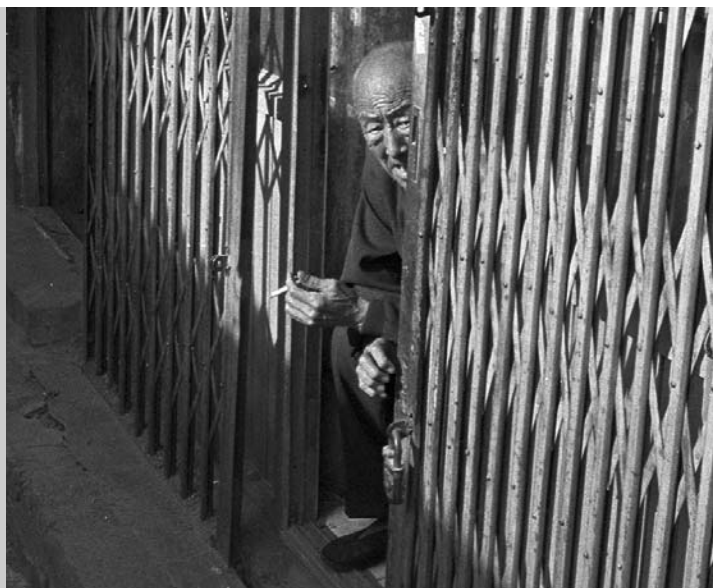
INZERCE



www.malvern.cz

DAVID BOADELLA
WILHELM REICH: PRŮKOPNÍK NOVÉHO MYŠLENÍ
304 stran
V září 2013 vydává nakladatelství MALVERN

Wilhelm Reich (1897–1957) je jedním z největších objevitelů a myslitelů 20. století. Spolu s Jungem a Freudem je nejvýznamnějším průkopníkem analýzy, v níž krácel vlastní cestou. Proto se stal kromě psychoanalýtika a lékaře objevitelem v oblastech léčby rakoviny, imunologie a dalších oborech, z nichž některé sám založil. Bez jeho odkazu jsou nemyslitelné mnohé dnešní terapeutické metody. Objevil léčivou i smrtící sílu energie, kterou nazval orgon.



www.souvislosti.cz
revue pro literaturu a kulturu

Hruška
Dickinsonová
Lomová
Dvořáková
Muir
Brodskij
Xin
Biron

1 13



štěpán hobza

Nádherné Ferrari uprostřed džungle
nikdo se za něj nemodlí
Nádherné Ferrari uprostřed džungle
labuť zpívající pod ledem
hlas mrazivý jak udušená svíce
vadnoucí jak lípa na podzim
chraptivý vzdálený těžký
jako hlas vážné kněžky
z bájí prastarých
hlas levného repráku
Nádherné Ferrari
spatřil jsem tě kdysi v Neapoli
Nádherné Ferrari
nepláču pro lásku pláču pro tebe
Nádherné Ferrari uprostřed džungle
nikdo se za něj nemodlí

Malomocné mraky
spatřil jsi krásnou herečku
z filmu ještě černobílého
plakal jsi
věděl jsi že nikdy nebude moci býti tvou
Malomocné mraky přecedily slunce
neodvážil ses vkročit do zahrady
až příliš krásné
věk
jenž nyní zvolna a smutně mizí
v záhybech tvé vesty
aby zůstal zoufale nedovršeným

Úzkost

Luna se kutálí po řece
jež v jejím svitu utuhla
šestnáct žen a jedna přece
tančí v opuštěném háji
Luna přiškrcená parami
prorůstá korunami lip
ženy tančí a napadá mi:
Mám strach že je to naposled

Metro
Řítím se pod Dobytčím trhem –
chtěl jsem ho alespoň jednou vidět
zespodu
tisíce lidí mi šlapou po hlavě
pod zemí je všechno lehčí

Zahur

Tenkrát
ses bála že ti narostou
čtyři nohy a ruce

Často
jsme bloudili
a tys říkala
pojď ujedeme spolu do Zahur
teď brečíš do klávesnice
a zatím rafije
marně
na mě na tebe

Vítr kluše a mlha zvoní kopyty
když všechno ostatní už dávno dávno
selhalo
budeme spolu
ale jen jako
dvě pyšné dlaně
které se nestiskly
v Campo Formio

V Římě je mlha
protože jsem si sáhl do kapsy
a náhle jsem závan vichru který stírá
podobu
a šeptám:
Ab urbe condita uplynulo mnoho vody
(vody která nevěděla že je vodou)

Křemen na stráni kousek nad Určicemi
mě pozoruje strnule
jako
Ježíš kterého právě ukřižovali
Mobil v ruce
se blyští zářivěji
nežli lži
Potok pod kopcem
zurčí
na znamení pravého přátelství
Zablácené boty –
moudrost
Ty
Podej mi ruku pojď se mnou
stranou ostatních
Možná že takovouhle dlaň
měl kdysi
Ježíš nebo Ovidius

Modrý vesmír
letadlo vlétá do chřtánu papouška kakaду
Proč lidé nelétají?
Pak déšť (moč hvězd?)
a báseň byla ještě vlhká od tvých úst
Proč lidé nelétají?

PETR ŘEHÁK O BÁSNÍCH ŠTĚPÁNA HOBZY

V těchto básních se otevírají možné cesty, kterými se Štěpán Hobza bude procházet zablácenou moudrostí. Nepůsobivé co do chemie psaní, velmi působivé coby sdělení pomlčkou. Myslím, že Hobzova poezie má políčeno na dvojici – na střední článek veškerého lexikálního vyjadřování. Slova jako Ferrari, JHVH, mobil, kakaду, vesmír, zahur plus několik dalších, a na okrajích vždy ten druhý, působce první změny – B-h – s rukama a knihou v pohybu. Myslím, že Hobzova poezie potřebuje ještě trochu času. To, co autor zažívá, potřebuje zažít. Domnívám se též, že by autorovi prospěly i experimentální básně kvůli odvaze uchopit to, co se poezií uchopit nedá. Celý ten další svět za jazykem, který, zdá se, je autorovi těchto veršů blízký, důvěrný, možná v této fázi vývoje až příliš.



V právě uplynulém létě jsme si připomněli 80. výročí úmrtí jednoho z nejvýznamnějších architektů 20. století, Adolfa Loose (1870–1933). K této příležitosti připravilo Rakouské kulturní fórum v Praze ve spolupráci s Muzeem hlavního města Prahy výstavu pod názvem **Adolf Loos: Učit se bydlet**. Expozice přináší řadu fotografií interiérů, nábytku a bytových doplňků včetně autentické sedací soupravy. Snahou architekta Loose bylo především vytvořit obydlí tak, aby bylo pro svého uživatele co nejpohodlnější. Experimentoval při tom s luxusními materiály, jakými jsou vzácné druhy dřeva, kameny či textilie, s vhodným osvětlením či praktickým členěním prostoru. Využíval všelijakých důmyslně vestavěných prostorů či sedacích zákoutí, aby co nejraciálněji utvářel prostor a pobyt v něm co možná nejvíc zpříjemnil. Původní fotografie často nedochované míst nám tak dovolí nahlédnout do plzeňských, pražských a brněnských bytů, jak je Loos navrhl pro své osvědčené zákazníky, jako například průmyslníky Františka Müllera či Leopolda Eisnera. Vedle obrazů budov a jejich interiérů přináší výstava také detailní snímky Loosova sedacího nábytku, který pojmenovával názvy jako Elefantenthrüsstisch (1912) či Knieschwimmer (1930), nebo slavných hodin z bytu Richarda Hirsche. Výstava přináší také ukázky Loosovy literární činnosti v oblasti architektury



a umění, jakými jsou soubor statí Řeči do prázdna či text přednášky Učit se bydlet z roku 1921, podle níž kurátorka Maria Szadkowska celou expozici pojmenovala. Vedle nesporné umělecké kvality a noblesnosti interiérů musí pozorný divák konstatovat, že byty od Loose působí skutečně velmi pohodlně (snad jen s výjimkou dětského pokoje Müllerovy vily v Praze) a že černobílé fotografie přímo lákají usadit se například v „odpočívacím zákoutí s krbem“ (byt Otto Becka v Plzni) nebo v hudebním salonu (plzeňský byt Viléma Hirsche) či něco požit u „buffetní stěny“ (dům Jana Brummela v Plzni). Výstava potrvá v galerii Rakouského kulturního fóra na adrese Jungmannovo náměstí 18, Praha 1 do 19. září. Otevřeno je od pondělí do pátku (a také v sobotu 7. září), vždy od 10 do 17 hod., vstup je volný.

Jihočeská Alšova Galerie v Hluboké nad Vltavou pořádá výstavu prezentující tvorbu další hvězdy umění 20. století, **Andyho Warhola**, nazvanou **Zlatá šedesátá**. Autor projektu Daniel Hovorka zvolil tento název záměrně, aby tak propojil vnímání 60. let v naší zemi a současně poukázal na československý původ umělce. Tuto pop-artovou přehlídku je možno navštívit do konce září.

Vladka Kuchtová

INZERCE

NEZASPĚTE!

A2Larm

WWW.A2LARM.CZ

KOMENTÁŘE KONFRONTACE | ROZHOVORY | RECENZE | MULTIMÉDIA | REPORTÁŽE | FOTOGALERIE | UMĚNÍ | ŽIVOTNÍ STYL | AKTUALITY

Kulturní čtrnáctideník **A2** vám přináší nový komentářový web, na němž se každodenně dočtete o kultuře, společnosti, politice i životním stylu. Pestrý autorský okruh A2 vytváří jedinečný projekt, který vytváří drzou alternativu k monokultuře hlavního proudu.

WWW.A2LARM.CZ | WWW.ADVOJKA.CZ | WWW.FACEBOOK.COM/ADVOJKA



KLENOT TEMNOTY – RAQIB SHAW

**Galerie Rudolfinum, kurátor
Petr Nedoma**

Expozici procházím záměrně proti určenému směru. Chci zrušit kurátorskou koncepci i časovou chronologii a setkat se tak s uměleckým dílem napřímo.

Úvodu, tj. oficiálnímu závěru expozice, dominuje sousoší *Malý Adam* (kolorovaný bronz 2011). Sousoší představuje velmi expresivní děsivý výjev. Nahý člověk s ptačí hlavou je znásilňován a zároveň trhán na kusy obří langustou. Adam prožívá smrtelnou křeč jako Ježíš v Grünewaldově pozdně renesančním obraze *Ukřižování*. Langusta je plně soustředěná na ničení své oběti, vzrušením slintá, krunýř má vykládaný rubíny v barvě krve. Adam je pasivní obětí, langusta mu dává zabrat, oba jsou součástí celku jediného výjevu. První a poslední člověk na světě Adam je požírán vlastní tělesností, nenasytnou touhou po plných zážitcích násilí a sexu. Výjev symbolizuje věčný pád člověka, rozpor se sebou samým, neporozumění vlastní přirozenosti. Zápas člověka s jeho vlastní zavrženou animalitou, vystupňovanou neustálým odmítáním do nezvladatelné krutosti. Věčný spor technického myšlení našeho světa s nespoutanou animalitou přírody. Těžko říct, zda příroda předvede svoji přesilu nějakou vnější katastrofou, nebo se člověk zničí sám revolucí neustále potlačovaných niterných neovladatelných animálních pudů.

Adam, První ptačí muž univerza, Opičí král... Hrdinové Shawových obrazů jsou pravděpodobně archetypy jeho vlastního ega. Příběhy těchto obrazů jsou tesknými písněmi pradávných mytologií, plné hledání původní přirozenosti a přítomnosti prostřednictvím fyzické krutosti. Vše vyvedené v neuvěřitelných detailech, malované šperkařskou technikou dikobrazími ostny emailem a vykládané štrasem, falešnými polodrahokamy a trpytkami. Úd Opičího krále má zřetelně tvar hada. V *Budoáru Opičího krále* se v luxusním imperátorském prostředí odehrávají sadosochistické hrátky. Zde rozhodně není místo pro ženy. Jde o homoerotické bajky plné tvrdé zábavy: slastných snů o vychutnávané pomstě a se-

betržnění. Všudypřítomné opice buď souloží, nebo někoho svazují, bičují, probodávají či požírají.

V diptychu *Candelabrum* se opičí páry chovají něžně, objímají se, pusinkují a vybírají si navzájem diamantové blechy, aniž by je zneklidňovalo, že jsou živými stojany hořících svíček, které je pomalu zalévají stále hlouběji do vosku. Stabilitu svícňů udržuje hysterie vychrtlých palácových psičků, kteří se s vytřeštěnými očima marně snaží utrhout z vodítek, překousat štrasové řetězy olovených koulí.

Hle, v *Ódě na druhé tažení vázek* se objeví žena, jediná žena výstavy! Má hlavu kočky, ústa obtažená rudou rtěnkou, rudé drápy a otevřenou, chtivě rozšklebenou šelmí tlamu v místě pohlaví. Všude poletují trpytivé vážky. Zpřima na ženu hledí kudlanka, nábožně požírající svého sexuálního partnera.

V synoptickém příběhu o nepřítomnosti Boha z nebe přší krvavé opičí lebký: všudypřítomné bestie se ukájejí v transu vlastního utrpení. Kdo není již dávno kostrou, nepřežije. Jedná se o vítězství smrti nad životem, či naopak? Krvavou transformací temných pudů nakonec vítězí smrt, či život?

Ztracený ráj se odehrává v noci. Ptačí muž zpívá měsíci. Síla noci a úplňku ovlivňuje i několik velkoformátových maleb v následující místnosti. V obrazech *Modrý česač měsíčních paprsků* a *Óda na ztracený měsíc* vládne nokturno. Příroda spí a zvířata jsou zatím klidná.

Na obraze *Ztracený ráj* ovšem svítá a červánky v podobě rozkvetlého stromu vracejí zemi jasné tvary, což je další příležitost ke krutým hrátkám. Jeleni jsou jen běh. Jejich přežití určuje rychlost. Bystřejší uniknou, ostatní končí ve spárech medvědů. Konec a počátek života se opět sežvýkávají navzájem v podobě vzájemně se požírajících opic.

Krev svatého Šebestiána se proměňuje v makové květy. Tisíce šípů do něj střílí hejno pomstychtivých makaků. Přší krůpěje štrasu, nepravých rubínů a diamantů. Scéna se odehrává v antických rozvalinách, pozůstatcích starého světa.

Monumentální Shawovy malby jsou tak dokonalé, že pohled na ně téměř nelze ustát. Divák může jejich tepu podléhat hodiny. Detailní propracované záběry působí



z dálky jako přelévající se úseky hmoty, živá halucinogenní lesknoucí se láva, tlukot diamantového srdce temnoty. Zblízka jako by zněla magická flétna, jejíž melodie nás vede napříč kulturami a časem, aby nám vyprávěla pradávné bajky, které mají silnou sdělnost pro dnešního člověka. Obsahem těchto bajek je temná strana lidské duše: predátorství, závislost, bezuzdná chtivost, manipulace, krutost, neúcta k vlastní podstatě, ke kořenům a k přírodě. Nepřítomnost boha je nepřítomností smyslu věcí a jejich vědomého směřování. Spolehnout se lze jen na řád chaosu přírody, kdy se při pohledu zblízka vše požívá navzájem, což z dálky působí jako kmitání rytmu věčného života. V případě apokalypsy možná lidstvo vyhyne a jeho výdobytky splynou se zemí. Země se však oklepe a život bude dál vyvíjet nepřeborné množství nových forem. Konečné drama se už pravděpodobně několikrát v minulosti odehrálo.

Flétna opakuje čarokrásnou melodii a k tomu se přidávají prudké rytmické úder do bubnu, tato hudba nás bude doprovázet v naší mysli ještě dlouho poté, co opustíme výstavu.

Adam na začátku, svatý Šebestián na konci, všude kolem probíhá tanec zkázy. Příroda se umí krásně mstít. Je toto nepochopení životním údělem lidstva, nebo se

jedná o stupeň transformace opičích pudů, další stadium evoluce člověka?

Zvířecích kořenů se nezbavíš, Adame, první a poslední člověče, raději před silou přírody padni na kolena a hlavu si sám uřízni, než ti ji ukousne nějaká příšera.

Prosím už se nám nesměj, přestaň tančit ten tanec zkázy, nemávej křídly, neprobodávej nás svým slastným mečem, Nepřítomný Bože! Amen!

Darina Alster

Raqib Shaw je indický umělec žijící v Londýně. Narodil se v roce 1974 v Kalatě. Vyrůstal v Kašmíru, kulturní křižovatce východu, v domě obchodníka se vzácnými tkaninami a starožitnostmi. Vystudoval londýnskou Central Saint Martins College of Art and Design. Jeho tvorbu charakterizuje kromě hlubokých společenských obsahů také velmi pracná tradiční technika indických šperkařů. Jeho inspirací jsou dějiny evropské a východní kultury, náboženství a mytologie. Vystavoval již v mnoha významných galeriích po celém světě, například v newyorském The Metropolitan Museum nebo v londýnské Tate Britain. V současné době je jeho výstava, kurátorovaná Petrem Nedomou, k vidění do 15. 9. v pražské Galerii Rudolfinum.

POEZIE Z VIRTUÁLNÍCH SÍTÍ



Kateřina Vaněčková / Iswida

Zábradlí

To bylo –
(tak prudce šustí kámen o kámen)

Asi jako když rozbiješ vejce
a vezmeš žloutek do dlaně

– and then we finally realized that
nowhere actually means now and here –

Polykám – hltám protivítr
vysoko nad ptáky
(kouzly se člověk sytí po hrstech)

Na kraji světa je zábradlí ze skořápek
léty tak ztvrdlé
že se po něm můžeš procházet
dívat se dolů

Je to tanec mezi –
Asi jako když si dívky po plese sundají lodičky
a chodidla splynou se zemí

(V jedné z možných hlubin jsme každý docela sám)

Cosí se – tříští?
Ne
to snad jen –

Na kraji světa je alej mramorových hlav

bájných tvorů
co koušou kamennými zuby
a střeží nápis „Neskákat!“

(To snad jen někdo poklepal nehty o sklenici
než se nadechl a vstal)

Diskuse k básni na *Písmáku* ukázala, že první čtení může být klamavé a pod líbivým nebo na pohled nesourodým povrchem se ukrývá událost hodná prozkoumání. Doporučuji číst text opakovaně, znovu procházet místy, jež vypadají samozřejmě či povědomě, i těmi, která se jeví jako kliše, neboť všechna se podílejí na konstrukci tohoto horkovzdušného balónu, jak jsem si svůj první dojem pojmenoval. Líbí se mi především střídání způsobů zobrazení. Například šustění kamene o kámen, související i motivicky s pádem a propastí, a hned za tím vjem navozený vzdáleným obrazem rozbitého vejce, jehož pocit navazuje na předchozí faktitu. Z jedné strany pocitová evokace, z druhé věcná souvislost, kombinace, která zvyšuje intenzitu a vytváří kouzlo po celé délce básně. Napětí závrtné, unášející výšky a zvažované tragédie. Hloubka prostorová stejně jako existenciální kolem symbolické vertikály. Nakonec i tříštění, analogie rozbitého vejce, se uchytlí v síti motivů. Opakovaně rozbitý vejce coby substituce skutečného pádu, a skořápky –

poslední výstraha, zábradlí. Nenápadně verše „Cosí se – tříští? / Ne / to snad jen –“ potom začínají mrazit. Symboličnost většiny slov a procesů umožňuje číst obrazy v konkrétní situaci, a přitom procítovat další vrstvu, nadýchanou a pozvedávající do sfér, v níž nadčasové symboly hrají vlastní významové hry. Pokud by zůstalo jen u druhého, námitka proti neurčité náznakovosti a roztržitosti by byla na místě. Ovšem je cítit, že i žloutek, ples, lodičky nebo mramorové hlavy obíhají kolem jádra hraničního prožitku. *Ted* a *tady* může být v mžiku fatálním *nikde*. Anglická vložka mi vyznívá přirozeně. S poukazem na kraj světa se mi na prvním místě vybaví útesy anglicky mluvících zemí. Ovšem je pravda, že u nás také kdysi bylo moře... Mírně teatrální a nadbytečné mi zprvu přišlo závěrečné dvojverší. Nakonec jsem usoudil, že básni nějaký rámec přijde vhod.

Tomáš Gabriel / Jinovata

Dočasná melancholie

Mám to již za krátko, promluvil vězeň,
brzy se poděkuji za podržení
vrat, přejdu po zebře silnici z kočičích hlav
a vkročím do krámku, který si nepamatuji.

Dostihy ve třech na pohovce,
ty časy na samotce,

ty už se nevrátí.
Zeď vedle hřiště je zvláště klidná.
Čůral jsem u ní do gati,
abych se přiznal.

Báseň mě oslovuje tím, čím postupně nabývá za plochou zobrazení. Významové vztahy jsou natolik zřejmé, výraz odlehčený, že by bylo možné projít jí bez vzrušení a usmát se nad posledním veršem. K hlubší reflexi navede závěrečný vtip. Sejme z básně melancholicky vážnou masku a nechá vyniknout tragédii lidského osudu, vstupující do kontrastu s prvotní průzračností, či dokonce radostností obrazu. Sympatický je způsob, jímž se smutek a nostalgie nechávají obalit projasněnou, uklidňující atmosférou. Vyhližející naděje se kříží s pohledem na ztrátu a minulou marnost. Téma dětské nevinosti vůči pádu dospělého věku bývá emocionálně vykořisťované, ale zde kladně zapůsobil nesentimentální odstup podtržený vtipnou poznámkou či poukazem na banální detail ve druhém verši (může to být i stylistická neobratnost na straně autora). Vyličení citové bolesti tak není jediným záměrem. Aniž by melancholická linka ztrácela na účinku, rozpouští ji do jisté míry vědomí absurdity, díky čemuž nabývá i titul jemně ironického nádechu.

Ladislav Selepko



NAD DRUHÝM SVAZKEM ORWELLOVÝCH DENÍKŮ

George Orwell: Deníky II. (1940–1949)
Z angličtiny přeložili Vladimír Rogalewicz, Hana Rogalewiczová a Gabriel Gössel
Argo, Praha 2012

Po Kerouacovi, Vonnegutovi či Bukowském je dalším autorem, jemuž se nakladatelství Argo rozhodlo věnovat soustavnější péči, anglický spisovatel George Orwell (vlastním jménem Eric Arthur Blair). Po novém překladu románu *Devatenáct set osmdesát čtyři*, vydaném v bilingvní edici, se objevila nová řada s jednotnou grafickou úpravou, přinášející autorova díla nebeletristická. Zahájil ji svazek reportáží z prostředí hornického města *Cesta k Wigan Pier*, následoval dvoj-svazkový soubor deníků, připravovány jsou svazky esejů. Nedávno vydaný druhý svazek Orwellových deníků obsahuje záznamy z posledního desetiletí autorova života, tj. dva dochované válečné deníky z let 1940–1942 a poválečné zápisky z pobytu na skotském ostrově Jura, kam se Orwell odstěhoval po smrti své ženy Eileen a kde žil téměř v naprostém ústraní.

Jestliže v Orwellových denících ze třicátých let převažoval sociální zájem, spojený i se zkoumáním životních poměrů hornictva v severoanglickém Wiganu, pak deníky z let čtyřicátých charakterizuje jednak politická, jednak ryze soukromá výpověď. Do konce se zdá, jako by záznamy, jež dělí čtyřletá průrva, psali dva zcela rozdílní lidé. Ve válečném deníku, česky vycházejícím již podruhé, nalézáme Orwella tak, jak se nám vryl do paměti ve svých románech, reportážích a esejích: člověka angažovaného, nesmiřitelného, zaujatého. Pravidelně sleduje válečné operace a vyvozuje z nich závěry, které byt nejsou pokaždé přesné, svědčí o Orwellově odhodlání vždy se aktivně podílet na veřejném dění. Rozčiluje ho, když v hospodě nemají zapnuté rádio, když lidé

projevují lhostejnost nad kritickým vývojem světa, a protože ze zdravotních důvodů nemohl narukovat, zapojuje se aspoň do činnosti domobrany. S nevšedním smyslem pro detail zaznamenává projevy materiálního i mravního úpadku a zejména pak psychologii národa během nacistického bombardování Londýna a dalších anglických měst. Toto bezprostřední svědectví je snad nejcennější částí svazku. Vedle toho ovšem nechybí politické hodnocení, v němž dlouho převažuje skepse vůči Churchillovi a strategii britské politiky vůbec, ale také obezřetnost vůči spojení se Sovětským svazem. „*Nedal by se najít lepší příklad morální a emocionální plytkosti naší doby, než jaký představuje skutečnost, že den ze dne jsme všichni víceméně prostalinští. Tento odporný vrah je dočasně na naší straně, a tak jsou jeho čistky a další svinstva náhle zapomenuty.*“ Je ovšem zajímavé, že nad svobodomyšlným mravokárcem nakonec vždy vítězí humanista stranící utiskovaným a znevýhodněným: „*Ohlédnou-li se zpátky, tak si uvědomuji, že jsem byl proti Rusku (přesněji proti Stalinovi) v letech, kdy se Rusko jevílo jako vojenská i politická velmoc, tedy v letech 1933–1941. Předtím i poté jsem byl proruský.*“ Válečné deníky se tak svojí angažovaností ve prospěch zdravého rozumu a lidskosti řadí mezi Orwellovu nejlepší publicistiku, tedy to, co skutečně dělá Orwella Orwellem.

Naproti tomu deníkové záznamy z posledních let autorova života přinášejí zcela jiné svědectví. Neobsahují o mnoho víc než každodenní téměř pedantické zápisy o pěstování plodin na pozemcích kolem Orwellova venkovského domu, o chovu domácích zvířat, rybaření, zemědělských pracích na ostrově, o problémech s poválečnými přídělky komodit a nakonec ovšem také zcela věcné zachycení vážných zdravotních potíží a nemocniční léčby. Ani slovo o spisovatelské práci (Orwell přitom v těchto letech koncipoval a psal své stěžejní beletristické dílo, dystopii *Devatenáct set osmdesát čtyři*) a až na jednu výjimku žádné zmínky o dal-

ších literárních plánech nebo o kulturním dění obecně. Je tedy evidentní, že zápisy v denících z těchto let sloužily jinému účelu než v denících válečných, že to byly víceméně praktické poznámky k všednodennímu běhu života, sotva zamýšlené pro publikaci.

Vyvstává tedy otázka, jaký smysl má vydání veškerých autorových zápisků a v jaké podobě je nabídnout českému čtenáři. Nakladatelství Argo víceméně převzalo podobu anglické edice Petera Davisona z roku 2009 (vycházející z Orwellových sebraných spisů), a to i s předmluvou a poznámkovým aparátem. Je přitom zřetelné, že cizojazyčné vydání textů podobného charakteru vyžaduje speciální ediční přípravu a že se tedy českého vydání měl chopit samostatný, zkušený editor. Kvůli válečným zápiskům by svazku velmi prospělo zařazení úvodní studie, která by čtenáře usoustavněným výkladem seznámila s válečným děním v západní Evropě, Africe a na v daných letech. Poznámkový aparát nabízí jen kusé informace, mnohdy pro naše účely příliš detailní, jindy zase málo informativní. Nepříliš šťastné je také zařazení poznámkového aparátu za každý oddíl knihy – čtenář aby si na to pořídil zvláštní záložku a neustále převracel stránky. Řešení prvního vydání v KMa s poznámkami pod čarou možná nebylo typograficky elegantní, ze čtenářského hlediska však bylo rozhodně praktičtější. Řada věcí se pak zejména v překladu poválečných deníků dala vyřešit tzv. vnitřními vysvětlivkami v samotném textu, takže se aparát nemusel tolik rozrůstat o poznámky překladatelů. Ostatně zejména v této části se s poznámkovým aparátem mohlo pracovat uvážlivěji: např. objemové jednotky jsou v textu vyjadřovány v litrech, v poznámkách je pak čtenář informován o ekvivalentu v galonech (proč?). Na druhé straně co bez bližšího vysvětlení řekne běžné-mu čtenáři poznámka „*Home Service by dnes odpovídal Rádiu 4 a stanice Light Rádiu 1 nebo 2. Rádio*

LÉČIVÝ PRAMEN V BARVĚ TRÁVY

Philipp Jaccottet: Sešit zeleně.
Po mnoha letech
Z francouzštiny přeložila
Lucie Koryntová
Filip Tomáš – Akropolis, Praha 2012

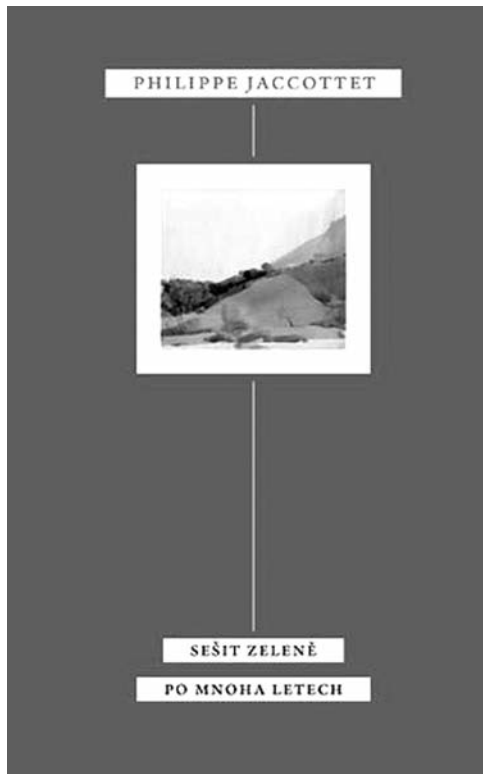
Není to jediná, ani primární funkce poezie, a existují jistě i skvělé básnické knihy, z nichž celý člověk snadno onemocní, leč čas od času se vynoří i básnická kniha, jejíž četba léčí, hojí, nadnáší. Takto léčivým počinem je svazek zahrnující dvě knihy francouzského básníka švýcarského původu Philippa Jaccotteta (nar. 1925) *Sešit zeleně* a *Po mnoha letech*. Oba celky se skládají z básnických próz, zápisků a básní. Jaccottet není českému čtenáři neznámou veličinou. Poprvé jsme se mohli s rozsáhlejší ukázkou z jeho díla setkat v antologii francouzské poezie druhé poloviny dvacátého století *Maximum poezie* (Československý spisovatel, 1990). V roce 1997 pak vyšel v Torstu v překladech Jiřího Pelána a Jiřího Pechara průřez jeho dílem pod názvem *Myšlenky pod mraky a jiné básně*. Na sklonku minulého roku nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis vydalo jeho poslední dvě básnické knihy v překladu Lucie Koryntové, která vkusně vydaný svazek opatřila i přilehavou studií.

Tento nevšední básník, který bývá řazen k básníkům „návratu k lyrismu“ (podobně jako např. u nás známější Yves Bonnefoy), se nám nyní představuje tímto vějřem básnických próz. S náročnou přesností nepostrádající ovšem velkolepé básnické gesto ohmatává nejvšednější výjevy života, především zjištěné prožitky přírody, její proměny (autor žije téměř celý život na jihofrancouzském venkově) a s vlídnou intenzitou zachycuje své jemné reflexe chvějící se často

na hraně bytí a nebytí. Lhostejný k nejruznějším básnickým módám, které mizí v éteru rychlosti letní přeháňky, podstupuje tento básník tradiční (milostný) souboj s časem a vykupuje okamžiky, které coby básník vykoupit musí. Ostatně už v úvodu své zázračné knihy nám říká: „*Někdy mě napadá, že jestliže stále píšu, pak je to proto – nebo by to především mělo být proto –, abych shromáždil více či méně přesné zlomky radosti, která snad kdysi dávno vybuchla jako vnitřní hvězda a rozhodila v nás svůj prach.*“ Jaccottetovy lyrické prózy i drobné básně se vydávají po stopách těchto zlomků radosti, nechávají se vést onou vnitřní hvězdou a současně, jak je patrné i z této ukázky, znamenávají i samotný básnický proces, stávají se tak dvojí meditací – meditací o po-vaze skutečnosti i meditací o záznamu takového prožitku.

Vnitřní hvězda vede básníka do blízkosti té nejprostší krásy, což už samo o sobě zní v naší době jako rouhání. Tak se průzory jeho meditací stávají třešně a kdoule, plané růžičky a mandloně, šípky a čekanky, především stromy a květy. Tu i tam sice vyraší nějaká ta hora a zazpívá skřivan, tu i tam se ve verších mihnou lidé a jejich výtvoři (básně a obrazy), vždy ovšem v sepětí s krajinou a jejími okamžiky, avšak hlavní slovo má stále květena – organická něha vydechující do nás své jemné závratě, svá křehká světla.

Erbovními barvami těchto básní (ano, ony to jsou všechno básně, i když se cudně převlékají do prózy) jsou zelená a bílá. Je příznačné, že na místě, kde básník představuje „blazon svého sadu“, se objevují i dva básníci a jeden malíř, jejichž inspiraci nelze v knize přehlédnout: „*Jak jsem se těmito barvami ve snění a v myšlenkách zaobíral, vzpomněl jsem si najednou na Dantův Nový život...Ten název totiž ve mně vzbuzo-*



val představu dívek stejně ušlechtilého ducha jako čistého srdce, jež ve skupinkách jako hubebnice procházejí, rozprávějí, co chvíli hledí vážně nebo se zas smějí, a přes svou čistotu nejsou vůbec odhmotněné, nýbrž jsou žádoucími sestrami andělů, v tehdejší malířství vsudypřítomných. V mé představě měly mladé ženy bílé, zeleně vyšívané šaty, jaké podle mne měla postava Jara, vyobrazená na frontispisu fragmentu Hyperionu [...] nebo postava Flóry s věncem a náhrdelníkem z květů na Botticelliho obraze Jaro (a sám Hölderlinův text mi svou mladistvou ušlechtilostí Nový život připomíná).“

Dante a Hölderlin, Botticelli a Giotto (jehož freska sehrává na jednom místě

3 pak byl Třetí program, víceméně stejný, co se týče obsahu i stylu“ (s. 407)?

Další otázkou zůstává, zda je vskutku nutné českého čtenáře seznamovat se všemi Orwellovými zápisy z poválečných let, když se jedná pouze o stereotypní zaznamenávání pro nás nepodstatných informací. Kolik soukromých zápisků českých autorů doposud čeká na ediční zpracování a zveřejnění? To je skutečný úkol našich nakladatelů a editorů.

Nakonec jen drobně k úrovni překladu. Vcelku se neliší od dnešní běžné praxe, ale přece textem tu a tam proskakují místa vzbuzující dojem určité nedotaženosti, což je u takové edice škoda. V Gösselových válečných denících zaznamenáme chybný přepis místních jmen (Pruth místo Prut, Beresina m. Běrezina, Talin m. Tallinn, Kherson m. Cherson); věta „*Němci hodlají uzavřít mír podél linií, které jsem předvídal již před časem*“ nedává smysl, neboť překladatel nepochopil anglickou frázi „*along the lines*“. Překlad Rogalewiczových se zase vyznačuje určitou pedanterií, zejména při uvádění rostlinných či živočišných druhů (jejich myš polní je ovšem hraboš), ale také sklonem k anglicismům typu „*trubka křížuje strouhu*“ (m. přetíná), „*hadí kousnutí*“ (m. uštknutí), „*angrešty jsou mrtvé*“ (m. uschlé). Skutečný test spolehlivosti pak skýtá možnost srovnání s textem originálu. Překladatelé mají pravdu, že Orwellovo „*when original edit.s.*“ je mnohoznačné, nikoli však v tom smyslu, jaký nakonec předkládají oni. Autorova poznámka u soupisu připravovaných nových vydání děl neznamená „*po redakční úpravě originálů*“, ale s největší pravděpodobností „*po rozebrání původních vydání*“ (tj. „*when the original editions are sold out*“). Budiž to jen dalším důkazem, že soukromé zápisky, vyznačující se kvůli stručnosti i různým druhem kódování, vskutku vyžadují mimořádnou péči ediční i překladatelskou.

Zdeněk Beran

druhé knihy významnou roli okna do světa nebožtíků): z této společnosti Jaccottet těží, z jejich přítomnosti se učí svým závratným pozorováním. Ostatně s Dantovým *Novým životem* ho pojí i střídání verše a prózy, především, ale ona dovednost přesného vidění-řeči, čemuž ovšem zákonitě předchází vidoucí láska. Hölderlinův duch se pak prohání Jaccottetovým dílem prostřednictvím vizionářských záblesků v přírodě („*Možná to klidné listoví chovalo opravdová, slonovinově bílá vejce Vzkříšení?*“). Jistě, Jaccottet je mužem naší sekulární doby, postrádá kosmologický a teologický rozlet Danta, jeho „mystika“ (slovo, které by jistě odmítl) je striktně pozemská („*Než se na dobro připojíš k řadě příznaků, napiš, že není vyššího nebe než tento pramen v barvě trávy*“), a i Hölderlinovi básniví bozi na jeho procházkách šustí v listoví svými řízami výhradně inkognito. Přiznávám, že mě Jaccottetova metafyzická cudnost coby křesťana místy rozčiluje, snad právě pro jeho nebyvalou blízkost Prameni, z něhož všechny prameny, i ty v barvě trávy, vyvěrají, ale uznávám, že tato ostýchavost je současně i jeho silou, jeho něžnou zbraní.

Při četbě jeho básní jsem si nemohl nevzpomenout na jiného velkého Florentána, novoplatonského filosofa a mága Marsilia Ficina (který mohutně ovlivnil právě Botticelliho). Ten doporučoval jako součást terapeuticko-magických rituálů recitaci básní a hymnů (především orfických) a byl přesvědčen o jejich léčivém účinku na ubohé učence sužované vysušujícím působením obávaného starce Saturna. Kdyby filosof hvězdného přátelství žil dnes, jistě by doporučil četbu Jaccotteta. Jsem hluboce přesvědčen, že jeho dílo by se nemělo prodávat v knihkupectví, ale rovnou v lékárnách.

Adam Borzič

POEZIE ŠIRŠÍCH KRUHŮ

**Ivo Hucl: Ostrovní básně
Bezejmenná čajovna, Nezvěstice 2013**

Titul *Ostrovní básně* je velkou životní knihou Iva Hucla, který sídlí v Štáhlavících a je nedělitelně spjatý se západočeským regionem. Praví se, že první vydání knihy, za niž autor získal Cenu Bohumila Polana, provázela řada chyb. Letos kniha vyšla ve druhém, přepracovaném a doplněném vydání a já na rovinu říkám, že jsem ohromen, jak pozoruhodně poezii může dát a dává vzniknout region. Mám za to, že se jedná o událost v letošní české poezii. Událost připravenou pohříchu pouze zčásti. Je pravda, že kniha je téměř opulentním, tj. vázaným, nikoli brožovaným artefaktem, s doprovodnými fotogramy Jiřího Šiguta a s doslovem Vladimíra Novotného, ale tady veškerá cesta k události končí. Kniha totiž nemá distribuci a vzhledem k tomu, jak se autor okázale straní literárního provozu, sotva se dostane k těm, kteří by ji za velkou shodně mohli prohlásit. Knihu podle tiráže vydala Bezejmenná čajovna (podle medailonu je s ní autor spjat, bude tedy nakladatelem nejspíš sám).

Ostrovní básně upoutají už na první pohled rozsahem. Fakta: kniha o třinácti oddílech má 251 stran textů a mimo tento soubor bylo během desetiletí publikováno jen minimum. O tom, že jde skutečně o životní sumu, přesvědčují i datace oddílů pokrývající období od začátku osmdesátých let do roku 2012. Autor (ročník 1961) zařazuje pouze tři básně z nejstaršího období: především iniciační whitmanovské pásmo plné mladistvé inspirace, sexuality, ale i tehdejší proskribované četby, kdy se pohyboval mezi plzeňskou „šedou zónou“. Ironicky končí svoje anafory rozmístěním veršů po stránce v Majakovského duchu. Další dva texty pak zakládají to, co se

v upravené podobě stane jeho budoucí integrální součástí: výčty (později se objevují v té míře, kdy jsou již oním zažeháváním inspirace, ne eventuálním drilem strokové sazby). V druhém oddíle se setkáváme s ukázněně stavěnými minimalistickými texty, pozornými postřehy, které se později uplatní v textech ovlivněných buddhismem. „*Mouchy / přilepené na mucholapce / se pohybují / jako vojáci / zasažení yperitem.*“ Do zklidněné atmosféry tohoto oddílu pronikne i neobyčejný obraz, přesmyk a zkrat: „*Na rozkvetlé louce / leží na zádech / stádo černobílých krav // Po jejich vlnících se veme- nech plují proutěné lodky // Přídí něžně roz- ráží vlnky vlahého mléka.*“ I láska je tu brána jaksi nevážně: „*Kvůli tobě moje milá / po kraji široším / krmím vrány křídou / aby se podobaly holubicím.*“ Odstup se pak naplno rozvíjí v groteskních povídkách veršem, většinou s hlavní postavu, kterou Huclovi obstarává Ginsberg, tu Warhol nebo Boris Vian, Chagall, Jorge Luis Borges, Gérard de Nerval, Morgenstern a další. Je jisté, že Hucl prováděl oproti dataci, již znamená oddíly, zpětné úpravy, jak je patrné například z potterovského přirovnání vztažného k roku 1988. Žánr básnické povídky se přelévá i do oddílu „Snů“ datovaných o rok později, grotesknost z nich však mizí a objevuje se podprahové tajemno, hrůza, motiv loutky, v několika dalších ukolébavkách pro vlastní děti – vzhledem k žánru bizarně – se zvrací. Huclův sen se odehrává stále v dimenzi jasného vědomí, nejde o surrealistické odtržení či vytržení, spíše o kumštem inspirovanou hru fantazie. Z pohledu výslednice knihy jde o výraznou a působivou odbočku, ale přeci jen odbočku: svou hlavní tvůrčí parketu autor definitivně nalézá až na poli zenu a taoismu, které rezonovaly v našich zemích zejména u Michala Wernische, Václava Vokolka nebo dnes například u Ladislava Puršla. Čtenář si během čtení ještě vybavuje „Prozření“ z počátku knihy, a už je řeč o osvícení, a to náležitě uzemněném: „*Osvícení je mdlé a bez chuti / jako ovesná kaše Luďka Švojgra.*“ Texty staví na paradoxu, protikladu, z forem nalézáme nejčastěji haiku, senryu či jiný minimalistický tvar. „*V ohni / v krouživém dýmu vody / mimo světlo tvé mysli / Vezmi sekeru a promluv / Vzlétni / jako tažné zvíře se svým pluhem / Odsekní svůj dutý jazyk / marně ryjící znamení do te- kutého písku.*“ Nebo prostěji: „*Přemýšlím / jak zastavit pavouka / rozdrčeného botou.*“ Zároveň básně této zenové vrstvy patří k tomu málu přírodní lyriky, které lze u nás dnes číst. „*Solární panel smaragdové ještěrky / neustále šelestí vstříc slunci / Teď, teď...*“ Hucl se sarkasmem u samé podstaty píše o meditaci, svrhává vážnost, s kterou by snad mohl přistoupit ke svému konání – čímž by se stalo jeho prvním krokem k ulpívání ve světě: „*Deset dní meditací / a jediným výsledkem / je pouze ptačí hovno / na rukávu mé róby.*“ Zatímco sarkasmus v malých, kořenících dávkách prochází celou knihou, postupná poetická proměna mívá podobu náhlé záplavy a utnutí – jako by až později čirá voda byla nalezena ve studní pročištěná vsakováním. I tak lze nahlížet na autorem nabízené kruhy. Tak se po odmlece znovu vyskytnou zmiňované výčty, teprve až k roku 2005 je datován verš o „*vlaštovce Leninovi*“, která „*nese v zobáku zrníčko rudého popcornu*“, a konečně se tak Hucl v závěru propracovává ke svému původnímu minimalismu z nikdy nepublikované prvotiny, která dnes zřejmě tvoří druhý oddíl knihy.

Emblematický oddíl *Ostrovních básní* obsahuje texty s geografickými názvy, jako např. Puerto Sagunto, Kréta nebo Bruggy. Nejde o žádné postřehy z turistických resortů. Mnohem spíš tu Hucl zabírá jménem poezie ta místa pro ČR a především pro sebe samotného. Z cikád jsou náhle „*neviditelné chladičí boxy*“, slastně cítíme, jak „*o kýl tleskají zvětralé vlny*“. Verše se zde také rozlévají víc do šíře. Přemýšlel jsem, zda v tomto

ocidentálním oddílu nejde přece jen o poezii svého druhu společenskou a zdobnou. Ale to, co se zde tlumočí, nese stopu určitého archetypu, jenž nakonec není v rozporu s východním učením, o které jde Huclovi především: totiž že vše, co potřebujeme, „*je splynout s oceánem*“; tedy že v čase vystupujeme na nějakém ostrově či se stáváme jedním z těchto ostrovů. Přestože básník klouže zrakem po přímořské krajině, je tu stále ono vnitřní zavinutí, píseň tu padá zpět do hrdla. Následující „Rok na vsi“ je jakýmsi pandánem, cestou v české krajině. Je asi nejméně působivý z celé knihy: příliš násilně se tu autor vyrovnává s poetikou I. M. Jirouse. Oddíly z posledních let „Na prahu mlčení“ a „Úlomky ticha“ jsou pak opět kruhovým návratem k meditaci a miniatuře. „*Vše to bezbřehé / neprůchodné / čiré / neporušené lámajícím se ledem / vyšlo do noci / mezi ikony stromů.*“ Gnóma vyrůstá na platformě filosofie a činí Hucla mocným: „*Ne všímám si všech těch podivných tvarů / Stačí, když pohnu paží / a potok přeskočí ohradu.*“ Anebo se konstatuje s nejprostší jednoduchostí, s důvěrou v předpokladující metaforu: „*Je po dešti / Modré nebe je opět modré / Nad krajinou se klene sedm pstruhů.*“ Jednoduchost vidění, k němuž svou meditací autor proniká, ho pohne k veršům na prahu dětské emocionality: „*Srnce pláče / vlaštovky ubližují nebi.*“ Je to prostě lidské a je to vysloveno dokonce lépe než ve výše dotčených ukolébavkách. Na jiné stránce zas pokračuje pozoruhodný metafyzický průzkum existence: „*Zvolna otevírám / víko urny / s popelem mého otce // Marně prstem hledám trýzeň / která ho celý život / provázela.*“

Huclova poezie je působivá a přístupná, je to filosofická poezie „klasického“ moderního pojetí, tvarové vyspělosti a zajímavě konfigurovaných sdělení. Hucl mi svou knihou zprostředkoval mnoho okouzlení a snad nebudu poslední, kdo si ho ob- jeví.

Milan Šedivý

TVÁŘÍ V TVÁŘ DĚJINÁM

**Vladimír Novotný: Tragické
existenciály Vladimíra Körnera
Arsci, Praha 2013**

Vladimír Novotný ve své knize zaměřuje pozornost na existenciální motivy v díle Vladimíra Körnera. Novotného výchozí teze zní, že v „*české prozaické produkci let šedesátých až devadesátých podle našeho přesvědčení literární tvorba Körnerova ztělesňuje celé spektrum nejružnějších existenciálních fenoménů, týkajících se především časové i nadčasové problematiky člověka a dějin, ale je též výrazným příkladem novodobé existencialistické strukturované literatury, v jejímž pravěčském rozpětí autor postuluje jak zjevná myšlenková paradigmatata, tak i průkazné znaky existenciálně koncipovaného vyprávění*“ (s. 8–9). Je však nutné si vyjasnit, jaký „typ“ existencialismu má vlastně Novotný na mysli. Zda se jedná o Sartrův existenciální humanismus, který je filosofií absolutní svobody subjektu. V takto pojaté svobodě je důraz na čin, na akt. Člověk volí s ohledem na nějaký projekt, člověk vždy neustále překračuje svou minulost z hlediska nového projektu, tudíž znovu volí. Proto může Sartre tvrdit, že u člověka existence předchází esenci. A existenciálně orientovaný spisovatel má podle Sartra být angažovaný, je mluvčím: demonstruje, nařizuje, přemlouvá. Tento náhled na literaturu a pojetí lidské existence bychom však u Vladimíra Körnera našli jen stěží. Novotný přesně podotýká, že Körner se přiklání k poetice křesťanského existencialismu, přičemž se u něj manifestuje i silný vliv Alberta Camuse, s nímž se ztotožňuje v tom, že „*život lze mnohem lépe žít, když žádný smysl nemá*“ (s. 9).

Interpretace existenciálních motivů v Körnerových dílech je však v Novotného

knize poměrně rozmělněna. Je to dáno obšírným vysvětlováním dobového kontextu, což se mi po formální stránce nezdá být uchopeno šťastně. Nejprve Novotný zaměřuje pozornost na to, jakým způsobem se existencialismus prosazoval v kontextu české prózy (s odkazem na známé *Sešity o existencialismu* Václava Černého), zejména od 40. let dále, ovšem ve výsledku se jedná pouze o stručný výčet jednotlivých autorů a jejich románů doplněný povšechnou charakteristikou, která je ale nejspíše podmíněna poznáním, že „*ani po válce, ani v posledních válečných letech nevznikl román, který bychom mohli považovat nebo přímo označit za klasický manifest literárního existencialismu v Čechách*“ (s. 13). Po tomto úvodu následuje hlavní, a dle mého názoru povedená, část knihy, v níž Novotný vykládá jednotlivé motivy obsažené v Körnerových románech. Poněkud zarážející je závěr monografie, v němž je představena reflexe předlistopadové i polistopadové literární kritiky. Je jasné, že předlistopadová kritika, jak Novotný ukazuje, Körnerovo dílo ignorovala, vždyť byl spíše „trpěným“ autorem filmových scénářů (které byly kvůli úředním zásahům často zásadně přepracovávány podle dobové ideologie) a těžko zařaditelným spisovatelem paradigmat „tragického pocitu života“. Ovšem i v této době se dají nalézt výjimky, jednou z nich je například Petr A. Bílek, který vyzvedává Körnera „*na nejvyšší piedestal, když jednoznačně prohlašuje, že Körnerovo dílo patří k nejvýraznějším hodnotám české poválečné literatury*“ (s. 170). Polistopadová kritika na druhé straně zdůrazňuje v Körnerově díle motiv střetu jedince a dějin, nihilistický způsob prožívání postav a pochmurnou atmosféru rozvráceného světa. Ovšem i tato závěrečná pasáž Novotného knihy je v první řadě jakýmsi soupisem jednotlivých názorů. Myslím, že

by bylo mnohem vhodnější, aby pojednání o dobové kritické recepci Körnerových románů Novotný zařadil ihned za téma existencialismu v české próze, tj. na začátek monografie. Rozhodně by tím mnohem lépe uvedl čtenáře nejenom do historického kontextu, ale také do kontextu literární teoretické.

Podívejme se však detailněji na Novotného výklad. Již od počátku své tvorby Körner v jednotlivých románech artikuluje specifický životní pocit, jehož „*osou se stalo přesvědčení o »vrženosti« bezbranného, »nahého« individua pod příslovečná kola dějin, do víru historických kataklyzmat*“ (s. 31). Tento základní pocit se uplatňuje v románech s tematikou druhé světové války a také v narativěch zasazených do historických kulís. Právě v románech časově ukotvených v dějinách se asi nejzřetelněji ukazuje, že motiv „*nahého člověka*“ je převoditelný transhistoricky, čili že se jedná o jistou vizi světa a způsobu bytí jedince ve světě. Člověk stojí tváří v tvář dějinám a je tak vystaven nutnosti etické volby. Ovšem toto hledání možné cesty téměř pokaždě naráží, zejména v Körnerových románech z 80. let, na „*tragickou nezvratitelnost dějinného násilí – a stejně jako v celé spisovatelově tvorbě rovněž tyto konkrétní příběhy – stále se zřetelným existencialistickým laděním – vyznívají v prvé řadě jako filosofické a morální memento*“ (s. 65), jak píše Novotný ohledně dvou Körnerových „barokních próz“ (*Lékař umírajícího času* a *Psí kůže*). Tato kapitola je velice povedená. Novotný tvrdí, že i zde lze nalézt Körnerovo specifické uchopení světa, vlastně se opakují jeho slova, že píše pořád jeden a tentýž příběh. Příběh dějinné apokalypsy zasazený do barokního prostředí tak získává maximální sílu. Baroko je totiž pro Körnera opakem epochy „malebnosti“, je plné bezmocných a „nahých“ lidí. Svět je v těchto Körnerových prózách

sice stále vykládán jako divadlo, ovšem chybí zde jakýkoli didaktický moment, tak typický pro barokní literaturu. Z tohoto ohledu „*již ani nezastřeně apokalyptická třicetiletá válka není pro moderního evropského a českého spisovatele 20. a 21. století ničím jiným než symbolickým předstupněm další světové katastrofy*“ (s. 70). V takto rozvrženém světě se jedním ze základních problémů stává komunikace s druhými. Je tomu tak zejména u postav cizinců, nebo osob jakýmkoli způsobem spjatých s cizinou, kdy vyvstává problematika „Druhého“: „*U Vladimíra Körnera se vyličení takových postav nebo sekundárních postavíček zpravidla opírá o stanovený modus komunikace: jednak ve způsobu, v čem se demonstruje odlišnost, rozdílnost, čili sui generis lévinasovská »jinačnost« [...]*“ (s. 147). Odkaz na Lévinase se mi však, jakkoli je marginální, zdá být nepřesný. Novotný jej dokonce ani dál nevysvětluje, jen odkáže na příslušné strany z knihy *Etika a neko- nečno*. Podobné rozpaky vyvolá, když se čtenář ve jmenném rejstříku dočte, že Lévinas není Emmanuel, ale Eduard (s. 212), ale to je věc spíše podružná. Jde hlavně o to, že podle Lévinase tvář Druhého znamená stopu Boha, který ke mně takto promlouvá – a kvůli tomu Druhý znamená vždycky víc než já. Vztah mezi mnou a Druhým je tedy bytostně asymetrický a princip tváře zde funguje jako etický zá- vazek: jsem za Druhého odpovědný. Tento koncept se mi zdá nevhodný pro trakto- vání různých situací v Körnerově díle. Novotný sám jako by tento fakt uvažl, když přechází k principu „my versus oni“ či „oni bez nás“ v kontextu dějinných událostí. Odkaz na Lévinase je tak zavádějící a zároveň redundantní. I přes dílčí výtky představuje kniha Vladimíra Novotného přínosný pohled na Körnerovo dílo.

Martin Charvát



BYLI JSME NESMRTELNÍ

**Petr Halmay: Ledolam
Opus, Zblon 2012**

Poezie předpokládá vůli ke stále novému zkoumání světa i zvláštní naději, že něco v jádru věci tomuto zkoumání odolá a uhne před naším pohledem, jako bychom překvapili živou bytost. Zdálo by se, že taková naděje musí být ve svém výrazu bližší hudbě než tomu, jak funguje řeč, která má sklon spontánně věci (a tím i sebe samu) uchvacovat. Převést naději do řeči je proto činnost, jež vyžaduje soustředěnou trpělivost a neustálé omezování: současné hledání slov a odolávání slovům, která se v celých hordách hlásí o naši pozornost. Snad proto můžeme říci (dokáže-li to čtenář jako vnější pozorovatel odhadnout), že básník musí mít vzácný dar vůle bez vůle k moci.

Básnické zkoumání se přitom liší od podobně laděných přírodních věd jiným živlem, v němž je osobní průzkum sdílen s ostatními: laboratoři je zde sám jazyk, jenž je vždy něčím veřejným a nadaným určitou bytí i silně krocenou divadelností. Ani absence laboratoře jako vnějšího aparátu, ani nutná význačnost veškerého jazykového projevu přitom neznamena, že by výsledky byly libovolné a méně přesné. V živlu zkoumání sama je tomu vlastně naopak, neboť předložené nálezy nelze parafrázovat: báseň nemá smysl převyprávět. A její zdařilost lze měřit i tím, do jaké míry sama svou literou a formou vyčerpá vše, co by mohl dodat recenzent či kritik. Rýsování úspornosti je z tohoto hlediska součástí básnickova zkoumání; nejde o to, psát *krátce*, což je druhotné vnější kritérium, ale o hledání způsobů, jimiž lze umenšit vrozenou lidskou mnohomluvnost přesunem slov do popisovaných věcí. Například:

*Ale ta pláň
ted' leží beze mě
zde v rozepsané větě:
stín stromu padající
do bezbarvé trávy.*

Citované verše čteme na čtvrté straně obálky *Ledolamu* Petra Halmaye a patří do básně, v níž je pláň nejprve viděna pod tmavými mraky, „*jakoby vytržená / z okolního světa*“, a teprve poté a díky tomu přenesena do rozepsané věty („Pláň“). Je snadné se domnívat, že jde o skutečný přesun: nikoli o metaforu, ale metonymii. Aby však mohla pláň *doslova* ležet ve větě, nemusí být sama věta něčím položeným? Takovému položení se blíží první strofa básně „Větve I“, jakkoli nevíme jistě, zda se přece jen nespokojí s přirovnáním:

*Jak iluze,
jak nevyřčené věty
ležely uřezané větve...*

Otázka ale nezní, zda je to „jenom“ přirovnání, obraz vět uložených v mysli, o nichž *my* nevíme, co do nich bylo položeno; důležitý je *směr* přirovnání, které jde od větvi k větám. Že nás to při prvním čtení vůbec nezaráží – a nemá zarážet, nejde o básnický hlavolam –, je vlastně příznačné: větve mohou ležet *jako* větvy, protože v nějakém smyslu větvy *opravdu* leží a různě nakousnuté se téměř bezděčně povalují po věcech, jen je třeba je mezi vším balastem v hlavě i pod nohama rozpoznat. A někdo z nich dokáže vytvářet verše, které už neleží, ale naopak tíhnou k vertikále, kterou je náhle nutné kontrolovat a zadržet. Lze to říci i stručněji: je-li poezie formou průzkumu, je Halmayova tvorba zjišťováním, *kam až* lze stoupající verš redukovat zpět k situaci věty, aniž by přestal být veršem.

Příliš nový postřeh to není; obratnější formulaci tohoto cízelování a ubírání nabízejí zadní strany obálek dvou předešlých Halmayových knih. Jiří Pelán dodává

k Zemi nikoho, že „málokterý ze současných básníků si ukládá tak přísnou kázeň. A v málokterém básníku je přitom tolik instinktivního mélismu, u málokoho je verš tak samozřejmě veršem“. Doslov, z něhož tato citace pochází, zdůrazňuje zdrženlivost v užívání „*bezchybné vázané řeči*“: Halmay „*převážně maskuje pozoruhodnou rytmičnou výstavbu svých veršů tím, že jim dává nést věty, které mají přirozenost prózy*“. Pelán zde výslovně navazuje na zadní stranu obálky *Koncových světél*, kde si téhož rysu všímá (a dále ho komentuje) Petr Borkovec:

„*Jako by pod většinou Halmayových elegií prosvítal původní text, psaný v metricky pravidelných čtyřveršových strofách a rýmovaný, dojmavý a plný detailů, až vypjatě artistní, psaný z předem elegických míst (nějaké skomírající letovisko, sklad nábytku, přilehlé ulice), víc pozorující než reflektující. A pak, jako by se básník lekl příliš krásného a celistvého obrazu, banality, podezřelé krásy, jako by se vysmíval sám sobě, přepisuje, krátí a škrtá. Obojí drsnou, přesto jemnou rukou.*“

Nadále tušený zpěvný základ Halmayových veršů se propadá do tvaru na pomezí věty a verše.¹ Toto umění, které patří stejně tak kompozici, jako transkripci, tvaruje i novou sbírku, jejíž o další stupeň vyšší sevřenost nijak neumenšuje sílu náběhů k posléze zamlčenému verši. V souladu s jeho názvem nepřestává *Ledolamem* vzlínat zadržovaná zpěvnost („*Dítě jde se psem / podél zdi do kopce*“), jako by šlo o přetvářku melodickou bytost, jež s nastroženým ušima znovu a znovu vstává od Halmayových nohou a po každém trnutí vodítka neklidně, a přece s úlevou uléhá. K umění takto pokládat věty přitom patří i pozornost vůči tomu, co ve větě opouští rovinu viditelného a co může přímý názorný tvar jen provázet. V první části *Ledolamu* jsou to často a zcela přirozeně zvuky: „*suchý list chrstí / na špinavé dlažbě*“ („Věci“), „*těžké, studené a pleskající kapky*“ („Večer“), „*svist větru / mezi keři*“ („Pláň“), „*a větve vyluzují krátké, ostré zvuky...*“ („Větve“), „*suchý, pleskavý zvuk*“ igelitu nadouvaného větrem („Větve I“).² V části druhé a třetí zvuků vázaných na konkrétní předměty ubývá, i když zcela nemizí („Pláž“ a „Plamen“). Do popředí však tím jasněji vystoupí jiný a vzácnější výraz, ohlášený už v prvních strofách básně „Hák I“:

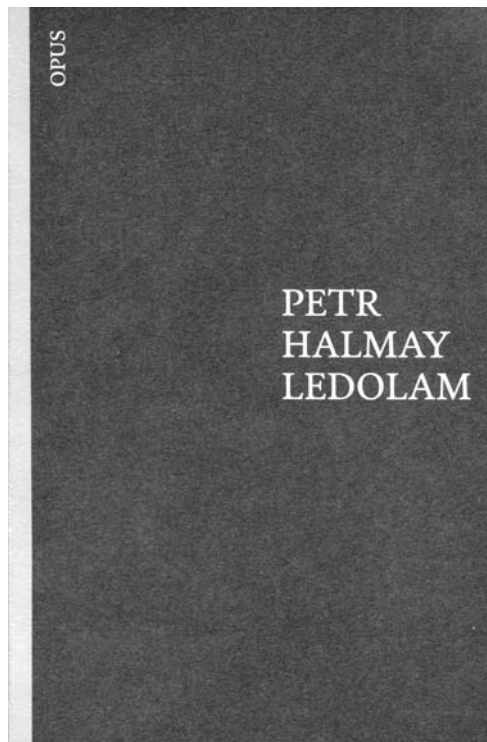
*Suše jak leukoplast
odtrhává se děj...*

*(A s toutéž hlasitostí
line se světlo z okna
do vylidněného dvora.)*

Obdobné opuštění fyziky zvuku nastává v předposlední básni sbírky – „*Paprasek řinčí / o kameny dlažby*“ („Viadukt“) –, po níž už následuje jen neslyšný „*svist planet*“, jenž „*jako by nyní doléhal až k tobě / za ledý pruh*“. *Ledolam* tak nevede jen skrze zvuk za meze toho, co na věcech vidíme; míří též ke zvuku odpoutanému od věcí souběžně s tím, jak zůstává světlo odpoutané od všeho, co v něm vidíme. Provázání konkrétních věcí se světlem a zvukem je proto již dílem básně, a nikoli *záznamem* procesu vnímání. Je to stále popis, ale jeho vlastní povaha je tvůrčí a podmínky takového tvoření vystihuje třetí strofa básně „Tvář“, jež jako by nabízela jádro Halmayovy poetiky:

*Slyšíš, jak praská
tvoje vědomí
v sykotu vloček
padajícího sněhu.*

Skrze zvuk je zde rozprostřen básnický prostor i čas, který nelze umístit ani do našeho nitra, ani navenek. Nabízí-li sbírka nějakou odpověď na konstatující oslovení z následující básně „Dějiny“ („*Vždycky jsi hledal / absolutní výraz.*“), pak nejspíše



v těchto verších. V obou případech jako by druhá osoba („*slyšíš*“, „*hledal jsi*“) vytryskla ve vědomí samém: ne proto, že by se muselo samo sobě vyprávět, a už vůbec ne jako společenský nárok, ale jako místo něčeho absolutního, za co nelze mluvit v první osobě a co nelze skrze osobu třetí popsat tímž stylem, jímž mluvíme o čemkoli dalším. Absolutní výraz, jenž možná pochází ze šťastné kosmické náhody, se přirozeně tvaruje do původní konverze vědomí, díky níž lze pečlivě a trpělivě tvořit i v rozvrhu jedné strofy na tištěné stránce.

Citované strofe z „Pláže“ odpovídají velmi přímo básně „Ledolam“ (s otázkou po přesnosti popisu ztraceného a mizejícího tvaru, lidsky vzato smrti) a „Vodotrysk“ (s popisem konkrétního *vnímaného* vodotrysku, v němž se vědomí a věci prolínají do tvaru, který nelze překlomit ani do mysli, ani „ven“). Není zřejmě náhoda, že jde o dvojici, což přitom nijak neplyne z toho, že obě básně jsou vytištěny na jedné dvojstraně. Napříč sbírkou se totiž nabízejí i jiné dvojice-ozvěny, které dotvářejí její pečlivou skladbu. Úvodní „Park“ propojuje minulost s přítomností, podobně jako „Holešovice-Bubny“, „Věci“ a „Maska“ načrtávají tajemství vnitřní a vnější podoby lidské bytosti, řadu dalších básní propojují nejen sdílené motivy, ale ještě úžeji jakási klíčová slova, opracované stavební prvky položené do základů sbírky: tvář, světlo, přesnost, čas, hlas, věci, zdi, ulice. Nejde o prosté opakování: je třeba se ujistit o pokračující vyslovitelnosti věcí, a tím o pokračování světa i v dějích, v nichž každá věc zaniká. Klíčová slova propůjčují básním *Ledolam* kvalitu obdobnou epitaфу: je to *ohlédnutí* za věcmi i pohled na to, co z nich zůstává.

Konstelace klíčových slov, jež zaujímají jako básnické atomy svá nikoli libovolná místa, však vedle epitaфу připomenou i další zaniklé umění. Jimi skládané obrazy v sobě mají něco z barokních emblémů, sice bez konvenčních kódů, které by určovaly jejich význam, ale s předpokladem *sdílené* zkušenosti určitého počtu základních situací: večerů, parků, nádraží, tváří v nich, výsečí světla. Díky minimu řečeného vystává v naší mysli fyziognomie určitých věcí, jejichž dramaticnost se chvěje v napjaté statickosti emblému a nevybuchne do skutečně divadelní podoby, jakkoli se jí občas přiblíží, zejména ve chvílích pohledu do vlastní tváře – jako v básních „Doba“ či „Generace“, jejichž názvy snad naznačují, že „plné“ drama by bylo příliš obecné. Nejde ale o okraje dramatu, o pouhé scénické poznámky k životu maličkostí. Výsledné, stroze opracované struktury budované současně ze slov i věcí jsou totiž návodem ke změnám měřítka, v němž vnímáme a představujeme si svět. Nic není „maličkostí“ samo o sobě.

K čemuž se sluší závěrem dodat, že existence různých měřítek věcí v našich slovech a představách v zásadě smazává domnělé odcizení lidského vědomí světu a spolu s ním i ústup k ryze vlastnímu já, jenž bývá poezii chybně vyčítán. Do popředí se zde naopak posouvá svěbytný, z jazyka vyrůstající způsob, jímž se osobní vědomí vepisuje do vždy pokračujícího pohybu, jakéhosi dlouhého básnického trvání: od písečné pláže se stopami „*někoho, kdo se / snad ani nenarodil...*“ („Vodotrysk“) přes druhou část „Nultého bodu“ („*Byli jsme nesmrtelní...*“) až po ticho jako „*hlas / neznámého boha*“ („Ráno“) se odvíjí čisté drama bez příběhu, k jehož zachycení je tato poezie skvěle nadána: upovídáný lidský druh, stravující své dny konzumací příběhů, potřebuje lyriku jako obor vyššího dobrodružství. Lyrika je vypjatě *osobní*, nikdy však čistě *soukromá*. Ani když mluvíme nejvíce za sebe, nevíme, zda při tom nemluvíme i jiným hlasem, jehož původ nám uniká:

*Dnes už spíš mlčením
mluví ke mně ten hlas.
A možná jinde
(a skrz jiná ústa)
znějí ta slova.*

Tato první strofa „Hlasu“ ukazuje, že i řeč zde vytištěné básně je v této možné situaci budoucího, jinde slyšeného hlasu s jeho implicitní druhou osobou („*slyšíš*“, „*hledal jsi*“), která ponese přetrvávající „*my*“ společně prožité nesmrtelnosti („Nultý bod“). Každá řeč už někde začala, na každé pláni už ležely věty:

*A potom narostla mi
nějaká nová tvář:
vítř mi přinášel neznámé lidské hlasy...*

*Realita nemá
přesnější podobu.
Bude to trvat ale celé roky,
nežli ta situace
dostane jakýsi
definitivní tvar.*

(„Maska“)

Karel Thein

Poznámky

¹ Odlišnost verše a věty jistě souvisí s rytmem, jímž se zabývá Martin Pokorný v textu *Ars prosaica (Způsoby četby)*, Prostor 2002, str. 7–18).

² Popisy zvuků jsou specifické už proto, že rozhraní zvuku a smyslu definuje samu povahu verše v čase (Valéry: báseň je „*prodloužené váhání mezi zvukem a smyslem*“). Na Halmayovy „bezpříznakové“ popisy upozornil Petr Král („Náměty I“, *Tvar* č. 2/2013, str. 18), jenž k poslední strofe „Větví I“ dodává, že „*popis v těchto polohách nepůsobí jen v napětí k tomu, co se obvykle čeká od poesie, ale i v napětí k očekávání smyslu vůbec*“.



**Tvar můžete objednat
e-mailem, telefonicky nebo poštou**

redakce@itvar.cz

Tvar

Na Florenci 3, 110 00 Praha 1

tel.: 234 612 398, 234 612 399

Cena pro předplatitele 25 Kč



Konečně všichni usnuli. Myslel jsem na Veselského sbírku *Dívky jdou Brnem*. Veselskému nikdo nerozumí. Rozumbradovi hofráti ho mají za pedofila. Věc se však má tak, že málokdo pochopí, co Veselský v těch dívenkách viděl. Viděl hodně hluboko a možná viděl i někam docela jinam. Páč brněnské dívky jsou neskutečné krávy. Každý zdejší chlap musí mít kolem hlavy svatozář. A pokud o některé místní dívky soudíte, že to není kráva, tak ji jistě unesli cikáni z nějakého docela jiného města a pak ji pohodili u nádraží nebo na Cejlu. Myslel jsem na ony dívky, proklínal pohledem svých jiskrných očí inertní pinglici, snažil se proniknout pod tupé výrazy smějících se děvenek od protějšího stolu, když tu náhle vrazil do lokálu malíř. Měl vše: baret, stojan, velké špinavé desky a brýle jako Felix Holzmann. Neomylně zamířil přímo ke mně. Bylo mu tak dvacet tři a půl. Řekl: „Dal bych si pivo. Hrozný den.“ Zeptal jsem se: „A za jedno pivo mě namaluješ? Křídou za krígl.“ Stihl to v rekordním čase a lépe než ti malířští kupidové z Karlova mostu a Fakulty multimediálního umění a designu z Ústí nad Labem. ■ V Brně mi svěřili básníka z Meklenburska – Předního Pomořanska, abych ho v pořádku dovezl do Košic. Ve vlaku mi ten Němec, Sander se jmenoval, řekl, že prý jsem pěkný poděs a že mě má na starosti. Ach, ti lšáci moravský! Ale já mu ukázal, kdo má koho na starosti. Sotva jsme minuli jakési svěží kopečky, vycítil jsem, že Košice máme za pár. Oblékl jsem si uniformu Policie České republiky, jednak abych dělal své zemi čest,

druhak aby nás poznala košická kontaktní paní. Trvalo to ne déle než dvě tři minuty, než jsem vyšel před nádraží a zapálil si, a kontaktovala mě policejní hlídka. Následující rozhovor přeložím:

„Co to máte za uniformu?“ vece fízl.

„My ji smíme nosit – za hranicema,“ já na to.

Z nádraží vyšel německý básník a objevila se kontaktní paní. Oba nechápavě zírají.

„O to nejde, tady se nesmí kouřit. Jen za žlutou čarou. Típněte si.“

Zatímco típám, fízl vytahuje blok.

Kontaktní paní vstupuje do dialogu.

„Odpusťte mu to, je to český umělec a je poprvé na Slovensku. Přece ho tak neuvítáme!“

„Umělec, hej? Český? Tak jen výjimečně uděláme domluvu, že jsme to kulturní město Evropy. Ale do bloku!“

Fízl vyplnil blok a podal mi ho. „Napište tam lituji!“

„Můžu slovensky? S háčkem, nebo čárkou?“ dotazují se.

Kontaktní paní nás veze do hotelu. „Já na ty čtení obvykle nechodím,“ povídá, „dneska možná udělám výjimku.“ ■ Můj německý literární sparing-partner se šel do hotelu vyspat a vykoupat. Měl jsem hroznou chuť na pivsona, ale řekl jsem si, ne, vytrvám a proletím město jako pudivitr.

Miluji tu netečnost a nejistotu osamělých prvních kroků a prvních pohledů v cizím městě. Žluté domy, pěší zóny, obchody – vše rozběsněné prudkým sluncem – a pak ty žužu party u kavárenských stolků na ulicích, zastíněná zákoutí, maličká katedrála

a hrající fontána v parku jinak tak tichém, že i děti si hrají potichu. Beztak je to naštěstí jen zdánlivý klid, jen okamžik odpočinku – v dálce v prostoru a v čase tuším šílená zvěrstva dávných grófů rodu Omoďovců, uherských králů a za někdejšími hradbami města vidím hradby devíti sídlišť, jež se všechny jmenují Luník. Jaká zvrátenost fantasmie košické velmože ze Zlaté brány vehnala do této římské, ba téměř americké přísnosti? ■ Vychlndil jsem pár sklenic místního piva Golem, jež by snad i plzníkáři vehnalo do očí slzy dojetí a otupilo hroty jeho fanatismu. I přes zvěsti, že na čtení poesie v Košicích chodí tak patnáct diváků, jsem si objednal jídlo, abych nemluvil tak úplně z cesty a nešumloval. *Ohrienky* však nebyly hranolky, jak jsem předpokládal, ale topinky pouze česnekem pomazané. Tatarku mi však k tomu přinesli. Takto připraven jsem vyrazil na cestu do Bábetského divadla. Jeden týpek mě požádal o cigo, řekl jsem, že áno, ale když ukáže směr. Nakonec jsem s Karlem strávil nejen posezení v další hospodě, ale i čtení v Bábetkově divadle, posezení v další hospodě, rvačku v nonstopu a nad ránem jsme se rozloučili. Jak zpívá Jim Morrison: *People are lonely when you are alone*. ■ Žena jednoho mého kamaráda, kterou z níže uvedených důvodů nemohu jmenovat – však kdo by také v té dívce v letních šatech, ano v té dívce s dlouhými černouhelnými vlasy poznal ženu Petra Hrušky –, před několika lety uváděla zahraniční básníky na ostravském měsíci poesie. Úkon spočíval v tom, že obden chodila

na ostravské hlavní nádraží, oslovila bar-da inostrance v jazyce anglickém: „Welkom, dem na hotel!“ A tam ho ubytovala a následně protáhla ostravskými pamětihodnostmi. Když měsíc poesie takto probíhal druhý týden, nedalo to místnímu pasákovi, aby děvku neoslovil: „A ty si tady jako šlapka ňaka neregistrovana!“ Yvetta opáčila: „Ale já tu jen vítám zahraniční umělce, básníky.“ Typos už téměř zády k ní prohodil: „A ještě ke všemu děvka lacina, za buřta a pivo chodi...“ ■ Konec srpna v Duchcově. Nad zahradou krouží policejní vrtulník. Kamerou sonduje situaci. Vietnam hadr. Vytahuji pušku po cirka praprapradědovi a zrezivělým křesadlovým zámekem se pokouším vykřesat jiskru. Samolitr se mi nedaří, ale helicops aspoň vědí, že na ně mířím. Možná vyšlou depeši ve tvaru střely, netrefí se a zničí sousedovi bazén. Zvykl jsem si za to léto na vrtulníky, které se točí na místě, zvykl jsem si na policejní kontroly, pochopil jsem dokonce i to, že zatímco 20 policistů kontroluje kdejakého angličáka na cestě do Duchcova, projede kolem autobus plný skinků ozbrojených parukami. Místo duchcovské mlhy z opramů a hald se mi zpoza oken valí do pokoje dýmavnice. Parta dementů si za Barbarou honí to svoje a pipiny v růžových punčoškách krácejí vpředu s českou fanglí. A někde před zámekem, z mého pohledu v dálce aktivisti hlásají svoji pravdu. Napadají mě slova punkového básníka Oty Chlupsy: *Ještě nám zbejvá čas, zařadit se v stejnej dav*. Můj postoj? Na to nemám love. Dejte mi je a postavím si ho.

Patrik Linhart

OHNISKO



PROBUĎTE VAŠI INTUICI

Nepředpokládám, že se mezi čtenáři (a -kami samozřejmě) *Tvaru* najde jediný, jemuž název tohoto Ohniska připadá gramaticky motorný, neřkuli jasný. Navzdory čtenářům (a -kám samozřejmě) *Tvaru* se však zvrtná zájmena z chrámu i tvrže mateřštiny vytrácejí stejně rychle, jak rychle v ní vysemenila cizácká vazba, že něco o něčem je: maligně pučí a bučí již takorčka všade. Žel stav as nevratný. Krabatím čelo: Není to nakonec celé o tom, abychom probudili *naši* intuici a tiše přijali, že starý známý svět sakumpingl mizí? Počínaje jazykem, pokračuje rodinou a konče soukromím? Krleš... Mám toho plnou hlavu. Jdu na Žofín vyprázdnit ji, přetnout tok myšlenek, vrátit se z nejistě

budoucnosti do jisté přítomnosti. První, na čem pozorněji spočinu zrakem, je Naše paní Božena. Hle: dnes na hlavě sedí jí holub. A na rameni další dva! Jdu pomalu blíž... Ani se nehnou. Panečku! Pln rozehvělé radosti hledím na ty mystické zásnuby literatury s ornitologií. Po hodině nehybně strávené u žulového soklu mé nadšení ochabuje. Probouzím *svůj* smysl pro realitu a tiše přijímám, že co jsem považoval za ptactvo nebeské, jsou jeho imitace ulité z bronzu. I kdybych aplaudoval sebevíc, i kdybych z děla střílel, neodletí. Nebo přece? A na závěr anekdota. *Potká Karel Gott Karla Gotta a bodře hlalohli: „Tam kampak, Mistře?“ – „Ále, jenom se tak poflakuju kolem, co taky jinýho...“ odvěti Mistr.*

Milan Ohnisko

VYSOKÉ PODPATKY



LIVING IN A MATERIAL WORLD

Počasí v Evropě konkuruje tropům. Slunce žhne, hrozí samovznícení. Nezbyvá než literaturu pustit k vodě. Auta vjíždějí do lodí a Češi zaplňují kempy. Není těžké kdesi v Chorvatsku narazit na nakladatele v žabkách, na kraji Neapole pozorovat básníka přidržujícího si cudně ručník nebo ve štěchovické laguně míjet zuřivě pádlující kritičku.

Léto sneslo všechny své plody. Jahody, maliny. Měsíc autorského čtení. Masitá rajčata. Plzeňské živé ulice. Ostré papričky.

Plující literární úterky na Vltavě. Okurky i první houby. Inspirace pro redakce i nakladatele!

Uprostřed okurkové sezóny Štefan Švec podotkl, že je česká literatura dlouhodobě v kopru (*Právo* 22. 7. 2013). Okurkám to s koprem ladí, osobně přidávám i trochu křenu. Prý je podle něj výhodné být nezbochnutou mladou básnířkou. To se pak publikuje a nakládá! Salonní soud rozčeřil letní stojaté vody. A literátky rázem zapomněly na jam bublající na plotně. Opravdu v každém nakladatelství či literárním časopise vládne nějaký penis? A pánové mají

radši blondýnky? Korálky nad kotníky jsem nikdy nenavlékla. A jaké že to používám strategie, abych uspěla v českém literárním rybníčku? Prsa? Zadek? Švestičky z vlastní zahrádky? Myslíte si, že s tímto arzenálem bych v *Tvaru* uspěla?! – Ach, ten pseudonym! Ó pardon, herbonym. Dělá se vám rudo před očima? Zkuste čaj. Odvar z meduňky zklidňuje!

Some boys try and some boys lie. Žijeme v materiálním světě. Jde přece o kapitál. Byť symbolický. Je ale v literárním světě totožný s ekonomickým? O co tu jde? O honoráře, literární ceny, granty a tvůrčí stipendia?

O publikační prostor v časopisech? O první (druhou, třetí...) knížku? Nebo o pozici znalce, básníka či ceněného literáta? Publish or perish! O čem se mlčí, jako by nebylo. Kdo mlčí, jako by nebyl. Provokativní článek, dobře vedená polemika, to je to, co zajistí pomíjivou nesmrtnost či stránku v citance.

„Material girl“ žije teď a tady. Kapitál rozhodně, ale symbolický? Investovat svůj šarm a pel pro pár vybroušených veršů? Diamonds are a girl's best friend.

Vaše 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 Antoňová, Wanda Heinrichová (recenze), Michal Škrabal a Milan Ohnisko. 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. 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: predplatne@predplatne.cz, http://www.predplatne.cz; redakce Tvaru. Předplatné SR: L. K. Permanent, s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel. 00421 7 44 453 711, fax 00421 744 373 311. Objednávky do zahraničí: A. L. L. Production, spol. s r. o., Hvozdčanská 3-5, Praha 4 a redakce Tvaru. Předplatné může být hrazeno v eurech. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR – SONS – Na Hartě 9, P. O. Box 2, 190 05 Praha 9, tel. 266 038 714, http://www.brailnet.cz

2013/14

www.itvar.cz • MK ČR E 5151 • ISSN 0862-657 X • F 5151 46771 • 30 Kč • 5. září 2013

