28/11/2013 30 Kč www.itvar.cz

tvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK
13 20

ROZHOVOR
s igorem malijevským str. 4

ESEJ
jiří pechar: avantgardy z pohledu současnosti str. 8

Barbora Malijevská: fotografie z cyklu Konec světa, 2012

9 770862 657001 20

Zbyněk Hejda

Na železničním mostě

Na železničním mostě hřmí vlak.
V háfnu vraky lodí a tam dál
nízký dům zbyl tu z dávného
Smíchova.
V noci tady v křoví vstoje
pokaždé sténá nějaká dvojice.
Na všechno padají saze,
pivovar dýmá. Vozkové s koňmi
odešli jednou k jatkám a je to.
Starý Smíchov zní od vody,
je léto, ženy pod šaty opálené,
stehna jako by zvala – kam?
Neteční chodci mezi zvěří,
jež se sem stahuje z temných roklí.
Za městem prý už pralesy.
Noc padá, ston žen vkrádá
se z domů tiše do ulic.
V nehynoucích klínech děvek
neúnavně se zmítá maso.

(ze sbírky Lady Felthamová*)*

DVAKRÁT **bohdan chlíbec: zimní dvůr** str. 3
POEZIE **ondřej buddeus: objektivní pocity...** str. 6
pavla vašíčková: dnem dne str. 6
VZPOMÍNKA **večeře s robertem kalivodou** str. 10
VÝTVARNÉ UMĚNÍ **bratři chapmanové v rudolfinu** str. 14
HISTORIE REVOLUCÍ **revoluce 1848/9 v rakousku a českých zemích** str. 15
ČLOVĚK A TRADICE **počátek bytí** str. 16
STUDIE **temná vise retrofuturismu** str. 18
NAD KNIHOU **roland barthes: říše znaků** str. 20

Milí čtenáři *Tvaru*,

dvacáté číslo tematizuje dědictví avantgard. Mikrokosmos a makrokosmos se ovšem někdy protnou a události naberou nečekaný spád. V době přípravy čísla došlo k veřejnému útoku na Jaromíra Typlta během jeho vystoupení, a to ve jménu Dada (nebo předsedy Maa anebo socrealismu nebo boje angažovanosti proti čistému umění – je možné si vybrat). Jaromír dostal facku od dvou „semioteroristů" Tomáše Schejbala a Jana Kubíčka. (Přesněji Schejbal fackoval a Kubíček manifestoval.) „Autoři facky" svůj čin údajně mínili jako nesouhlas s reakčním, od reality odtrženým a pokryteckým Uměním, jehož má být Jaromír Typlt symbolickým představitelem. Po facce reagoval Jaromír Typlt pohotově a vyžádal si ještě jednu – tak bylo umění zfackováno dvakrát. (Obdivuji Jaromíra, jak celou situaci zvládnul, včetně jeho následného prohlášení, které nepostrádá nadhled.)

Též máte mžitky před očima? Máme tu generační válku? Je facka uměleckým gestem? Černý humor silně za čárou? Revoluční fanatismus v postmoderním balení? Chtěli tím Schejbal a Kubíček demonstrovat rozdíl mezi skutečným násilím a siláckou rétorikou („Chtěli jste Stalina, máte ho mít!")? Zatím Schejbal už stačil pohrozit Adamu Drdovi a někteří už namířili prst na údajné duchovní inspirátory facky...

Ať už byl motiv „semioteroristů" jakýkoli, ať už jsou jejich prohlášení, které odmítá publikovat i levicový tisk, pointována jakkoli hravě či chytře, nelze jejich čin považovat za přijatelný. Souhlasím s Romanem Ropsem, když v *Alarmu* píše: *„Avantgarda zemřela poprvé jako tragédie, podruhé zemře jako dětská hračka*. [...] *Kdo o umění argumentuje fackami, není umělec ani revolucionář, ale hlupák."* Rops nazval tento čin „archeologickým". I v historických avantgardách mě násilnická gesta vždy odpuzovala. Jeden ze zmíněné dvojice výtečníků v souvislosti s mým komentářem na Facebooku napsal, že *„Borzič píše o kapitalismu, a pak se lekne první facky..."* Autora citovaných řádků chci upozornit, že kritizuji kapitalismus právě pro jeho implicitně násilný charakter a mé postoje inspiruje především Ten, který spíš než k fackování vybízí k nastavení druhé tváře. Uvědomuji si, že opravdové politické násilí vypadá jinak, nicméně ani to mě nepřesvědčí, že je přijatelné fackovat básníky a vyhrožovat novinářům.

Vzhledem k tomu, že se incident odehrál v kontextu debat o angažovanosti, moc bych si přál, aby se nám kolektivně nezatemnil rozum. Z případu nelze vyvozovat kolektivní odpovědnost.

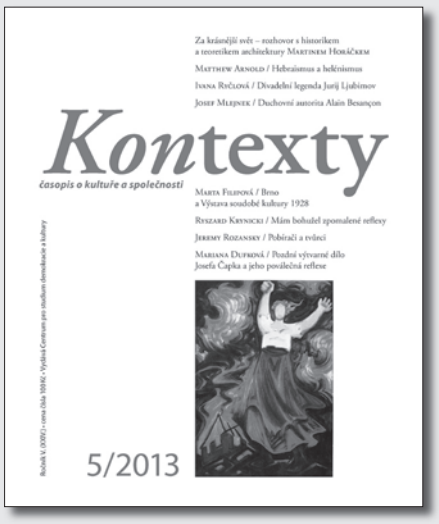
Přeji Vám nenásilné čtení.

Adam Borzič

INZERCE

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti



Časopis navazuje na to nejlepší z oblasti filosofických, politických, společenských, kulturních a literárních textů časopisů *Střední Evropa – brněnská verze*, *Proglas* a *Revue Politika*.

Vychází 6x ročně v rozsahu přibližně 100 stran + barev. přílohy.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč, sponzorské 1 000 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na knihy vydané CDK

Ukázkové číslo zdarma!

Z obsahu čísla *Kon*texty 5/2013

Za krásnější svět – rozhovor s historikem a teoretikem architektury Martinem Horáčkem

Ivana Ryčlová / Divadelní legenda Jurij Ljubimov

Josef Mlejnek / Duchovní autorita Alain Besançon

Marta Filipová / Brno a Výstava soudobé kultury 1928

Ryszard Krynicki / Mám bohužel zpomalené reflexy

Jeremy Rozansky / Pobírači a tvůrci

Mariana Dufková / Pozdní výtvarné dílo Josefa Čapka a jeho poválečná reflexe

Objednávky předplatného nebo ukázkového čísla:
CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno,
tel.: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, **www.cdk.cz**

Ne. Ne, ne, ne! S přítomnou knihou jsem se opravdu nepotkal. A nebýt toho, že k profesionální cti kritika patří načítat a dočítat vše, co je prezentováno jako současná česká próza, určitě bych tuto knihu po několika stránkách odložil a navždy na ni zapomněl. Jako impuls k tomu by mi stačilo už úvodní předlouhé poděkování, v němž autorka neopomenula rodiče, tátu a mámu, Marti, Katku, Peti, Kačku, babičky a dědu, Tonyho a také Kubu, to vše doprovázeno příslušným vtipným zdůvodněním. Možná je to upřímné a od srdce, já však za tímto výčtem vděčnosti cítím sebezvýznamnění: jako by autorka za svůj debut získala Oscara a teď si na pódiu před zraky miliardy televizních diváků užívala světel reflektorů: „Koukejte všichni, co jsem dokázala!"

A stejná nezvládnutá kombinace ostentativní upřímnosti a stylizované pózy určuje i celý zbytek textu Kláry Elšíkové. Nevím o autorce nic víc, než co je napsáno na obálce, tedy že je studentkou v Olomouci a pracuje v kavárně. Na základě její prózy si ji představuji jako slušnou a pilnou holku, jež si ráda zapisuje své pocity, myšlenky a názory, přičemž podlehla iluzi, že jim stačí dát vhodnou literární formu a bude spisovatelkou. Jenže to má jeden háček: nepatří k těm, kteří jsou schopni se literárně vyjádřit prostřednictvím vymyšlených příběhů a zápletek, takže jako jediné téma, o němž je schopna psát, jí zbývá vlastní život. Ale ten jí zase nepřipadá natolik výjimečný, aby se jeho popis hodil do opravdového umění a mohl na potenciální adresáty zapůsobit. Nezbývá tedy než s ním něco udělat, proměnit jej nějakým trikem v literaturu.

Jak? Klíčem k literárnímu myšlení Kláry Elšíkové je patrně tato úvaha: *Prostě se nudím a zároveň si mezi nimi připadám jako dítě, nerozumná, nevyspělá, jako by oni věděli, co je to pravý život, a já ještě ne.* [...] *A tak* [...] *celý večer říkám slova jako šukat, kunda, že chlapi jsou plemenní býci a ženské to mají rády natvrdo, a nemůžu se nabažit těch obličejů ostatních, kteří nevědí, jestli mě milují nebo nesnášejí. Vůbec nevědí, že jsou součástí mé hry. Mé dětské nevyspělé hry.*

Citát naznačuje nejen vypravěččinu asociativnost, ale také její snahu provokovat, strhnout na sebe pozornost tím, že se bude stylizovat do vyzývavé role, tedy hrát si na něco, čím však ve skutečnosti není. A to v naději, že se svou jinakostí zbaví nudy a učiní se v očích těch druhých zajímavou, a tudíž i významnou. Nehledě na to, že to pak bude ona, kdo se takovouto hrou nabaží a také skrze ni potvrdí sebe sama jako tvůrkyni.

Tomu odpovídá také konstrukce „novely", jež se sice tváří jako autentický pohled na život dvacetiletých, avšak pracuje s autorčinou autostylizací do dvou umělých masek: do dvou vypravěčů, jejichž promluvy mají projektovaného adresáta provokativně podráždit a polechtat, čili upoutat. A to nejen občasným užíváním výše zmíněných slov, ale především svou echtovní nonkonformitou, tedy spontánním odporem vůči rodičům, establishmentu, sociální přizpůsobivosti, stereotypu, každodennosti, konvenci, práci, škole, učení, učitelům, citům, lásce, manželství, odpovědnosti, rození a výchově dětí, dívání se na televizi... a vůbec vůči všem dalším formám nadindividuálního života, neboť do literatury se prý ze všeho nejvíc hodí taková postava, která je totálně free a cool.

Základní linii vyprávění má tvořit 99 kratičkých kapitolek, jejich vypravěčem je vzdorovitě „naformátovaný" mladý rebel. Emocionálně a argumentačně je v nich demonstrován jeho bytostný vzdor vůči zaprděné společnosti a jen tak mimochodem i jeho vzpomínání na ženu zvanou „ona". Tedy na „jejich" setkávání a šukání, z kterého by snad mohlo něco být, ale nebylo, protože si oba byli proklamativně ukradeni. Druhou – kontrastní – linii má pak zřetelně utvářet „její" part, tedy přehlídka názorů dívky s výmluvným jménem Sofia neboli Moudrost, jejíž příběh-nepříběh končí-nekončí odchodem do Francie. Jestliže se přitom „on" jejím vyprávěním jen mihne, může to vyjadřovat odlišnost mužského a ženského světa a jejich vzájemného vnímání, spíše je to ale sekundární důsledek skutečnosti, že tato část prózy nejspíše vznikla první, jako samostatná povídka, a mužský part na ni byl dodatečně naroubován.

Svědčí pro to fakt, že se mužská a ženská vypravěčská maska u Elšíkové vzájemně téměř neliší, a nebýt rozdílných gramatických osob a dalších rodových reálií, jakož i toho, že „její" text je tištěn kurzívou, zatímco „jeho" číslované kapitolky ne, jsou tyto jazykové a myšlenkové projevy zcela zaměnitelné. Autorka zjevně nemá schopnost odlišit mužské a ženské myšlení, což se projeví například v okamžiku, kdy její osaměle žijící rebel odmítne „být jako ostatní" a svou sociální vzpouru promění v razantní rozhodnutí propříště už nesundávat prádlo ze šňůry naráz, ale jen tehdy, když si je chce obléci. Tentýž příklad navíc ukazuje, že autorka nemá ani schopnost přesvědčivě vyjádřit zvolenou *frikulínovou* filosofii. A tak zatímco svůj text navenek konstruuje jako opravdu – ale opravdu a děsně a zcela – autentickou zpověď, „která musela ven", slova, jimiž je tu vyjadřována nonkonformita autorčiných alter eg, působí uměle. Jako když si hodné dítě představuje, jaké by to bylo zlobit: *Střední jsem absolvovala tak, že jsem každou přestávku poslouchala punk a takhle si vybíjela zlost a nenávist ke všem okolo.* [...] *Nesnáším stres, to se pak jdu opít, poslouchám výrazně melodickou hudbu a v duchu na všechny křičím: „Polibte mi prdel, mě nezničíte!"*

Konvenční je ostatně i výčet veličin, které Elšíková do textu vnáší jako důkaz sečtělosti. Již na prvních stranách jsou to Bukowski, Kerouac a Allen, později přibudou citáty z Kundery, Styrona a Salingera – a nebojte se, než text skončí, dojde i na nezbytného Kafku a Camuse.

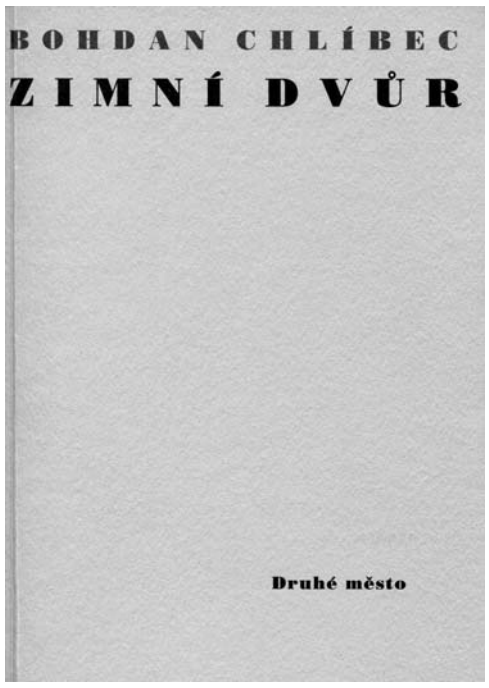
Nemalá potíž je v tom, že Elšíkové *frikulíni* se nejednou nečekaně zapomenou a začnou uvažovat jako „měšťáčci". Například když ohrnou nos nad Kerouacem jako příživníkem, který se *zbavil odpovědnosti, nechal si narůst vlasy a vousy a chlupy v podpaží, a přitom na to dopláceli jiní*. Zmínka o chlupech v podpaží přitom ukazuje, že tu promlouvá příslušnice generace, která se „nekonvenčně" vyholuje všude, aniž by tušila, že toto nebylo módní normou nejen pro beatniky.

Zkrátka lepší nečíst, o nic nepřijdete.

Pavel Janoušek

BRUTÁLNÍ BOHDAN?

1 Člověk si říká, zda tuto poezii nepsal někdo, kdo od pohledu určí beznadějnou diagnózu a léčí smrtí. Orgány, choroby, tělesné pochody, periferie a funkce, krev a – ovšem – odstup, ba zima leze z většiny básní. To vše navíc v jakémsi bezčasí kafkovského zámku – v daném případě dvora, snad mezi klášterními budovami sloužícími dnes jako bláznec, snad dvora mezi vepříny či dále, ve vsi kde *„Ze všech chalup teče zima, nejlíp chlad“*. V básních *Zimního dvora* je historizující hloubka, z níž současnost vykukuje v podobě vajglů, *„pochybné investice“*, odtažitosti medicínských termínů a práce *„reklamní kreatury“*. Výrazivo volného verše je nemilosrdné, expresivní až k hranici únosnosti. Výrazné je i tíhnutí k materii, k hmatání a čichání slovy (*„přivezl koníka řezaného z loje. / Když si s ním chce hrát, / vyžaduje petrolej a filc“*). Nepozorný čtenář neznalý kontextu, do nějž je obvykle autor těchto veršů zasazován, by po letmém nahlédnutí knížku odložil co dílo šíleného misantropa. To já ovšem nechci – jakékoli psaní by mělo mít šťávu, tyto verše ji mají, byť by se mohlo zdát, že tou šťávou je střídavě jícha a žluč. Je to žluč královská, žluč royalistická – jak naznačuje žluť obálky a přísnost v popisech neduhů sprostého i patricijského lidu. V blázinci a starobinci se patrně odehrává jen část sbírky, ale bláznec jako by se autorovi rozlezl mezi veškeré obyvatelstvo. Navíc jícha i žluč jsou užitečné, ba nezbytné tekutiny – chemické procesy, jež v nás opakované čtení *Zimního dvora* rozjede, napomáhají v rozložení hnusu a jeho transformaci v život. Nakonec pod nebývale drsnou slupkou nalezneme i něco nečekaného – něhu (pravda – jen ve třech básních…). Je to svébytně nezastupitelná výpověď, posilující každého čtenáře, kterého nesemele svou tvrdostí. Nejčastěji užívaným tropem je v Chlíbcových básních hyperbola. Jsou to takové básnické vidle, vidle avizované už v básni „Prolog“: *„Co by tě mělo podepřít, když ne vidle / s trny vraženými mezi žebra?“* Už jsem se tu otřel o kontext; Bohdan Chlíbec bývá řazen mezi autory křesťanské, toto vymezení si ovšem žádá ještě podrobnější charakteristiku ve velmi pestré škále takto označitelných autorů. Je tedy nabíledni, že tu nemáme co dělat s kocháním se kostelíky, bylinami, anděly ani spanilomyslnými dušemi bratří. Ačkoli jde o sbírku velmi



drsnou, rozhodně se také nejedná o pózu postbeatnického či postundergroundového epigonství. *„Jak příchylná je genetika!“* nahrazuje Chlíbec dědičný hřích řečí současných šamanů vědy a cílí tak do zmatků současné většiny „nečistů“, která věří, ale úběžník svých nadějí neumí pojmenovat. Atmosféra nehostinnosti umocňovaná místy až burleskní nadsázkou (*„Na ulici vánice mete lampy za roh“*) provokativně kontrastuje s paradoxem uspěchaného pohodlí, v němž je současnému člověku dáno žít. Otázkou (pro básníka nutně podružnou) ovšem zůstává, s jakou vlastně čtenářskou obcí se tato poezie může protnout, s většinovou představou rozesmátého křesťana, jenž demonstruje lásku Otce, je zjevně v prudkém rozporu. V rozporu je i s nachmeleným (či ovíněným) sentimentem, do kterého často křesťanští autoři s postupujícím věkem upadají. S mým pojetím poezie jakožto inspirace, kterou do světa vnáší nevyhnutelná výpověď jedinečné osobnosti, se sbírka *Zimní dvůr* protnula – na druhé straně i já bych přeci jen uvítal trochu té oslavy Božího díla, trochu toho ujištění, že věci se dějí v té nejzásadnější podstatě správně, ale to je možná jen má změkčilost. Doporučuji tedy *Zimní dvůr* všem, kteří ještě rozeznají vidle od hrábí a kteří jsou schopni polknout a strávit: *„manžel střásá prašivinu, ochutí tím cokoli – / od příchodu po odchod.“*

Vladislav Reisinger

LÉKAŘ UMÍRAJÍCÍ REALITY

2 Pročetl jsem si Chlíbcovu sbírku *Zimní dvůr* poprvé, podruhé, potřetí… Vracel jsem se k jednotlivým textům, hledal v nich podstatné souvislosti. Všímal si nápadně vysoké frekvence závorek, užíval si mistrnou práci s jazykem, spíše úspornou, postrádající samoúčel či artistnost. Přemýšlel nad některými neobvyklými (polozapomenutými) výrazy a do textů či jejich názvů vkomponovanými útržky němčiny. Tato prožitková hladina četby se prolomila do hlubších pater až po pár dnech: při čekání na noční tramvaj jsem si krátil čas sledováním Vltavy, jak podkluzuje Železniční most a zrcadlí řadu topolů: tmavých ropných skvrn na smíchovské straně řeky; a říkal si – krása, v tomhle pohledu je celé moje dětství… Stačilo se však otočit směrem k Palackého mostu a pocit estetického uspokojení byl ten tam: Pilsner Urquell, obří poutač přímo nad břehem… A hned mi naskočila toho dne čtená Chlíbcova báseň „Návrat“, začínající následujícími verši: *„Probudíte se ještě v šeru, / mlha, světlo u železničního mostu, / vše příznačné, poznáváte svůj dech / a tep, tak rádi byste žili. / Pak vám sprostota narve před oči / práci reklamní kreatury / (lidský mozek a vepřové varle / triumfují v záměně, sebevědomí poloboha…).“* Ano, to je přesně ono, problesklo mi hlavou. Ovšem tak naštvané, vyhrocené, jak bych si sám za sebe neodvážil domýšlet. Doma jsem si téhož dne báseň „Návrat“ nalistoval a připomněl si, jaké autorský subjekt nachází východisko: *„Vrátíte se tedy domů, vyhledat něco, / co ještě nezasáhla kupčící zvůle člověka. / Rozděláte v kamnech oheň, čekáte tmu.“* Následně jsem začal chaoticky listovat a dohledávat souvislosti. Na papír jsem si náhodně zapisoval svoje dojmy: revolta proti měšťáctví, proti romantizování skutečnosti…, hledání tradičních hodnot, lidskosti…

Později jsem si vzpomněl na Hejdovu báseň „Na železničním mostě hřmí vlak“, končící verši: *„Za městem prý už pralesy. / Noc padá, ston žen vkrádá / se z domů tiše do ulic. / V nehynoucích klínech děvek / tiše se zmítá maso.“* (*Lady Felthamová*; KDM, 1992). Mezi oběma autory panuje nesporná afinita – ve vnímání světa i v hledání východisek. V jakémsi zdánlivě nezúčastněném bezčasí… Ale především, v ohlasech německého expresionismu, který, díky dějinné situaci, v jejich poetikách ožívá aktuálním a naléhavým hlasem.

Frontispis Jana Placáka ke knize *Zimní dvůr*

Není náhodou, že se německý expresionismus dostal nejslyšitelněji ke slovu v době hospodářské krize před první světovou válkou. Že ve jménu palčivé současnosti odmítl měšťáctví a romantizující vábení… Chlíbec se vydává podobnou cestou. V době devalvace a úpadku tradičních západních hodnot odmítá lyrizující romantické brýle a staví ve své poetice skutečnost surovou, nevábnou, deformovanou… Namísto hezkých poetických kulis naturalisticky obnažené básnické maso… Ve sbírce *Zimní dvůr* se tak setkáme s texty stavěnými na intenzivních pocitech zhnusení, nesnadno hledajícími lidskost a trvalé hodnoty. Je třeba proniknou pod baudrillardovská simulakra – surově, brutálně, bez výmluv a berliček; a tam teprve najít autentické místo k prožívání.

Čím víc jsem se do Chlíbcových básní začítal, tím intenzivněji se dostavovala jistá až atavistická radost z toho, jak se mu to daří. Ruku v ruce s ubývající chutí k jídlu narůstala chuť do další a opětovné četby. A současně se mi honilo hlavou: čím to, že většina Chlíbcových textů, ač se vznáší v jakémsi bezčasí, působí aktuálněji než poetiky, v nichž se to jen hemží supermarkety, mobily apod.? Odpověď byla nasnadě: je to díky autorovu lidskému i uměleckému nasazení, díky faktu, že jeho poezie předkládá jistou životní alternativu. Nikoli návod, jak žít nebo cítit. Ale umělecky vytříbenou ukázku, jak bytostně prožívá tento svět jedna citlivá lidská bytost. Jak tvrdě a nekompromisně vzdoruje celou existencí.

Nejvulgárnější hlasy volající po angažovanosti v současné poezii požadují, aby byla v poetikách autorů explicitně zahrnuta reflexe současnosti – nejlépe na způsob syrové, transparentní diagnózy. Nevím, zda přímo cíleně, ale Chlíbec se proti takovému služebnému pojetí poezie staví. V jeho poetice se tak současné běžné reálie vyskytují jen marginálně.

Spíše naopak, v durychovském či hejdovském duchu převažují venkovské či starosvětské městské chronotopy, co do výstavby velmi rafinované. Autor například texty ozvláštňuje užíváním závorek, které najdeme ve většině textů, konkrétně ve dvaceti třech ze čtyřiceti. Závorkování básnické reality se zde však neděje ve fenomenologickém duchu, že by bylo uzávorkováno to „méně podstatné“, noumeny. Závorky naopak texty zvrstvují, prohlubují povrchovou vrstvu příběhu – často lakonicky popisnou – o průhledy pod povrch. Díky tomu víme, že pod smysly zakoušenými povrchy příběhů setrvale pracují i jejich vnitřní orgány: *„Pak s odporem přijal jídlo starých lidí / (cibule váže dysfunkci jater, / brambory dochucuje kámen z močovodu)“*; anebo jinde: *„Doma: lampa s přátelskou barvou sleziny. / (Tikot hodin do prázdného hrnce!) / V noci: zdálo se mu o milované svini. / (Břečťan, krev a tuk.)“* Jindy najdeme v závorkách nějakou podstatnou souvislost, příčinu, která dává nastíněnému obrazu poněkud jiný rozměr: *„Sníh vrže pod botama / (Matka je napustila sádlem, / škvarky předala vrátnému).“* V jiných případech se v závorce setkáme s autorskou reflexí, často cynickou, přidávající k nastíněnému ději tvrdou, jakoby vnější perspektivu, prostý komentář: *„V domě za vsí trpí psy u svých souloží. / Fena pak vyje, když má paní rodit. / (Soucit nejspíš roste napříč řády.)“*

Co do rozmanitosti a jakosti motivů, jak již bylo nastíněno: Chlíbec se neštítí ničeho. Co se týče vnitřní morfologie savců, ve svých textech ji obsáhl bezmála celou. Ale nikdy za tím není samoúčel či pouhá touha šokovat. Stále jde o totéž – o hledání a odkrývání mámení a zdání; surově, nevybíravě, přesto však zvláštním způsobem citlivě. Někdy jde autor ve své expresi tak daleko, že verše získávají škleb brutální komiky: *„odesílateli už sice selhaly smysly, / adresát však vysrkal i zbytky. / (Večer krmí svého psa tím, že před něj zvrací, / ještě tak zlevní vlastní oběd.)“* Ano, zde už je básnická skutečnost deformována ad absurdum. Mou reakcí na takové pasáže však není zhnusení nebo otrávenost. Naopak – reakcí je živelná radost. Čtení Chlíbcových veršů je totiž zvláštním způsobem očišťující a úlevné. Jako by někdo, zkušený a vyzrálý lékař, pitval zemřelou realitu, strhával z ní nánosy falešných interpretací a odhaloval příčiny její smrti. A zároveň hledal cesty k jejímu znovuvzkříšení.

Ladislav Zedník

LITERÁRNÍ ZÍTŘKY

4. prosince 18.30 | Ivan Wernisch: Uctivý kolotoč
Rozhovor s Karlem Hvížďalou a jiné texty. Knihu uvede Petr Fischer, na flétny zahraje Jiří Stivín.
Literární kavárna, Řetězová 10, Praha 1

7. prosince 2013 19.00 | Na ležáka
Pořádá duchcovský spisovatel Patrik Linhart. Během večera bude také pokřtěna jeho nová kniha *Vyprávění nočních hubeňourů*.
Klubová hospoda Malá Paříž, U zámku, Teplice

8. prosince 20.00 | EKG – O lásce a Kuchyni: Hudebně-literární pořad
Literární kabaret Igora Malijevského a Jaroslava Rudiše.
Divadlo Archa, Na Poříčí 26, Praha 1

9. prosince 19.00 | Autorské čtení Jáchyma Topola
Čtení v rámci projektu Živá literatura. Projekt, za nímž stojí studentky katedry bohemistiky PF UJEP. První z řady připravovaných autorských čtení. Pozván byl opravdový český literární velikán – Jáchym Topol, jenž bude předčítat ze své sbírky povídek *Trnová dívka: Příběhy severoamerických Indiánů*.
Kampus UJEP, Ústí nad Labem

pojem „umění“ lze ukrást

S IGOREM MALIJEVSKÝM O KOSTĚJÍCH NESMRTELNÝCH, EKG A VĚTŠINĚ BEZ NADÁNÍ

Báseň „Modlitba za duši Vladimíra Michajloviče Gunďajeva“ je nenápadně vsunutá doprostřed tvé sbírky *Druhý den po konci světa*, kde jako by čekala na své objevení… A když se tak konečně stane, nelze si při jejím čtení neuvědomit, jak ostře z ní zároveň – v dobrém slova smyslu – vyčuhuje. Co všechno se v tobě muselo protnout, aby vůbec vznikla?

Nemyslím si, že je to klíčový text sbírky. Jde o to, jestli člověk dává přednost dramatu osobnímu, anebo něčemu, co se ho týká vzdáleně, víceméně zprostředkovaně. Modlitba za duši pana Gunďajeva, což je civilní jméno agenta KGB „Michailkova“ a moskevského patriarchy Kirilla v jedné osobě, vybočuje snad jen tím, že se o tom pánovi občas píše v novinách. Pro mne je ten člověk především literárně silnou postavou spojující vnitřní selhání, patos a pokrytectví do velmi zdařilého faustovského příběhu. Text mne napadl v kladenském autobuse číslo 42 mezi stanicemi Stochov-náměstí a Stochov-Honice, kde jsem se přistihl, že mám ručičku sevřenou v pěst a dělám s ní zvláštní, trhavé pohyby. Doma jsem si ještě *dogůglil* nějaké informace, stáhl z ruské Wikipedie všechny tituly, které ten pán nosí, a zapsal to. Inspirací ale nebyly jen zprávy z novin, byl jsem nedlouho předtím dvakrát v Moskvě a moje prababička mi v dětství vyprávěla pohádky v ruštině. Svět Kostějů nesmrtelných a podobných zrůd je mi blízký.

Patriarcha Kirill jako Kostěj nesmrtelný, to by byla hezká paralela… Jak silný vztah máš k Rusku, k jeho dávné i nedávné historii, k jeho kultuře a literatuře?

Část mé rodiny pocházela z Ruska a z Ukrajiny, víme ale o nich dost málo. Ty vazby pocházely převážně z doby před první světovou válkou, kdy si mou prababičku přivezl domů český zajatec, přičinlivý pán, zelinář a také šmelinář, snad za tu šmelinu později i seděl. Prababička vyrůstala ve snech a romantických představách, milovala uniformy, a proto také s jednou odjela dobytčákem neznámo kam. Vyrůstala v trochu nepřehledných poměrech ovlivněna kulturou zchudlé šlechty, která opovrhuje prací. Sny, čest a gesto tu znamenaly víc než realita. Takže to nemohlo fungovat, chtěli po ní, aby okopávala zahradu. Potom se ta moje prababička dost obtížně probíjela sama s dcerkou, bez znalosti jazyka, námět na sociální román. Bydleli v pavlačáku na Králově poli a prababička odcházela na noc pracovat do expedice *Lidových novin*, tahala tam těžké balíky. Za druhé války v práci zkolabovala a dostala důchod. Odtud plynul její rozzářený pohled, když sledovala válečné filmy: *„On byl charošij čelověk, očeň mně pomog,“* říkala pokaždé, když se v televizi objevil Adolf Hitler. Dědeček zase pocházel z Ukrajiny, před druhou válkou dělal zeměměřiče na Podkarpatské Rusi. Myslím, že po tomto zeměměřiči M. a schovance V. jsem v jistém smyslu propojen s východoslovanskou mentalitou a její kulturou. Pravoslavné vidění světa je temnější a mystičtější, plné symbolů. Racionalita mu není vlastní. Pokaždé, když se tím směrem vydám, cítím silné pohnutí. Je to, jako když se vracím domů, k rodičům. Zároveň se už po krátké době nemůžu dočkat, až zase vypadnu ven. Do zlatých Čech, do skromné, tolerantní postmoderny plné smějících se bestií.

Asi před dvěma lety jste s Jaroslavem Rudišem „vyvezli“ literární kabaret EKG právě do Ruska. Proč? A jak tam EKG rezonovalo?

EKG je obtížné vyvážet, mělo by zůstávat co nejvíce doma, v Divadle Archa. Na to moskevské představení v jakémsi klubu, který hlídali dva výpalníci, nevzpomínáme moc rádi. Neměli jsme tam vlastní produkci a to byla chyba. Také chlapík s tlustým zátylkem, Rus, který seděl v první řadě, chlastal, bavil se a vypadal jako tajný, byl dost demotivující. Dodnes si ten tučný zátylek detailně vybavuji – a Jára, jak jsme nedávno zjistili, také. Na tu bídu, co jsme tehdy předvedli, byl ohlas překvapivě silný, několik lidí mi přišlo děkovat. Dva roky poté se ke mně rozeběhla jedna pohledná dívka na Výtoni a začala na mne mluvit rusky, tak jsem nevrle ukázal směrem ke Karlovu mostu – ale ona se nedala, vypadlo z ní, že na tom představení byla a že po mně nic nechce, jen se pozdravit. Docela mne to dojalo. Jinak pro nás byla návštěva Moskvy silný zážitek, objevila se i v našich textech a snáz jsme také rozpoznali, jak zásadní bylo gesto Pussy Riot. K tomu musíš trochu znát historii místa, kde se to odehrálo. Chrám Krista Spasitele byl v průběhu rekonstrukce jedním velkým korupčním tunelem a znovuvysvěcen byl v předvečer prvního nástupu Vladimíra Putina do funkce úřadujícího prezidenta. Ty ženy měly neuvěřitelnou odvahu a věděly velmi přesně, co dělají. A jistě také tušily, co bude následovat. Ale asi jim to bylo jedno.

Pořadu EKG předcházel Monoskop, s kterým jste v roce 2005 začínali v pražské Akropoli. Měli jste tehdy přesnou představu, proč vůbec chcete něco takového dělat, kam by se to mělo vyvíjet a jaký přínos by to mělo pro literární život v našich zeměpisných šířkách mít? Co tu tehdy chybělo, že vás to k téhle aktivitě nakoplo?

Asi jsme představu víceméně měli, i když jsme o ní do podrobností nemluvili. Jakési nepsané zásady, na kterých je naše spolupráce postavená, tu byly od samého začátku: že chceme udržet určitou úroveň a mimo tuto potřebu nekádrujeme, že nás to musí bavit, že to chceme dělat s nasazením, že je třeba autory také aktivně hledat, že se to celé hlavně nesmí brát moc vážně. Ta představa vznikla někdy v roce 2001, kdy jsme se s Járou sešli v Berlíně a víceméně se shodli, že až nastane vhodný čas, tak se do toho pustíme. Pak jsme na tu chvíli pět let čekali, občas ji jen trochu oprašovali u piva. Chyběla tu především instituce, která by něco takového umožnila. Nadaní lidé často žijí v romantickém zajetí undergroundu, v představě, že stačí mít talent, hodně kamarádů, vypít hodně piv a sbírat zážitky a bude z toho bezva nekončící večírek. To že je umění. V jistém slova smyslu je to i pravda. Pokud ale člověk nechce všechnu tu energii rozlévat po hospodských ubrusech, ale třeba jí část předat dál, začíná být situace složitější. Najednou potřebujete spolupracovníky. Někoho, kdo se postará, aby se o večírku pár lidí dozvědělo, zvukaře, který se nezhulí a který není hluchý, autora, který si nesplete datum a který umí hodiny, někoho, kdo to všechno zařídí a taky ekonomicky zajistí. EKG je pořadem Divadla Archa, s ním stojí a padá. Mám rád ty chvíle ve tři odpoledne, kdy je v divadle ticho a pak se začnou objevovat kamarádi, osvětlovač Patrik, zvukař Míra, promítač Pepa, Pavlína, která je všechny hlídá, Jára se salámem a novou historkou…

Na jedné straně by to neměl být večírek, na druhé straně se to zase nesmí brát moc vážně, jak sám říkáš. Kde je ale ta hrana, na které se to celé láme? A proč se vlastně nemají vážně (se zaujetím a profesionálně) dělané věci brát vážně?

Ptáš-li se, jestli nás smíš brát vážně, tak smíš. Nevadí nám to. Je to tvoje volba. A riziko.

Ne, neptám se, jestli smím. Ptám se na něco obecnějšího – na čím dál víc rozšířenou českou vlastnost jaksi a priori shazovat a zlehčovat cokoliv, co dělám, aby se mi náhodou dřív nesmáli ti druzí.

Myslím, že ti rozumím, já jsem také přívržencem patosu, pokud je kryt osobním postojem. Toho, který se vyskytuje třeba u Kryla nebo Vysockého. Mnozí autoři se toho instinktivně straní, protože se necítí vnitřně dost pevní, schovávají se za ironii. Na druhé straně když chceš dělat divadlo, musí tě to bavit a musí to bavit i ty, co na to divadlo přijdou. Jsem rád, když se mi lidé smějí.

Ještě k tomu aktivnímu hledání autorů… Narazili jste při něm na nějaký skutečný objev? Na někoho, kdo by nebyl s prominutím „profláknutý“, či na texty, které by byly něčím výjimečné?

Několikrát ano. Marek Šindelka i Ondřej Buddeus u nás četli v době, kdy o nich málokdo věděl. Nedávno u nás četla Rýza Kotrčová, která používá velmi originální jazyk. Výjimečné jsou básně Petry Študlarové, za kterými je silný osobní příběh. Originální jsou i krátké prozaické texty herečky Johany Švarcové. Asi by těch jmen bylo víc, ale teď se mi všechny nevybaví. Z výtvarníků mi připadá naprosto výjimečný Petr Válek, žije v Loučné na Šumpersku a zatím ho ještě málokdo zná. Jeho tvorba je velmi svérázná a čistá, stejně jako jeho způsob života. Z méně „profláknutých“ fotografů doporučuji pozornosti Milana Fana Blatného či Radka Čermáka a také pozapomenutého klasika Pavla Hudce Ahasvera. Z kapel Vobezdud a šíleného Hugo Paczolta. Omlouvám se všem, na které jsem nevzpomněl.

Já trochu nevím, co s tím, že na všech literárních scénách a vlastně i v literárních časopisech se objevují či publikují všichni autoři, kteří jsou v dané době „k dispozici“ – žádná vyhraněnost, žádný stabilní okruh jmen, které by dávaly oné scéně či periodiku nezaměnitelnou tvář. Vnímáš to také tak?

Obdivuji třeba skupinovou organizovanost surrealistů, svou vyhraněnost si tím zachovávají, ovšem platí za to určitou směšností. Kdo se potřebuje kolektivně vyhraňovat, mívá problémy sám se sebou. Surrealismus je pro mne metoda, ne ideologie. Nechci nikomu brát jeho potřebu blízkého okruhu podobně smýšlejících, je to lidské, ale v českém prostředí, kde se počet čtenářů podezřele blíží počtu spisovatelů, a možná už je dokonce nižší, mi vytváření uměleckých skupin připadá trochu dětinské. A už vůbec nechci spekulovat o jiných než vznešených důvodech, kvůli kterým se různé výtvarné či literární party konstituují. Co se EKG týče, jsme programově mimoskupinový pořad. Nepotřebujeme se zamilovávat jenom do těch, kteří jsou nám podobní.

Ještě jinak: pomineme-li kulisy, čím se liší, co se skladby autorů a typu představované tvorby týče, EKG třeba od pořadů Literárního klubu 8, Domu čtení, Café V lese a dalších?

Ty pořady se liší dramaturgií a atmosférou. To, že se v nich objevují stejné osobnosti, vyplývá z velikosti čtenářské obce. Další dělení literární scény už není dost dobře možné, pokud nerezignujeme na publikum. A co mne se týče, nejsem v tomto slova smyslu skupinový člověk, literaturu píši za sebe, ne za nějakou partu.

Na adresu současné české poezie Ondřej Buddeus v rozhovoru pro *Tvar* č. 14/2013 s despektem pronesl: *„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.“* Máš podobný pocit, nebo se v „literárním provozu“ či při svých organizačních aktivitách naopak setkáváš s něčím jiným?

Teď naštěstí vůbec nevím, o čem je řeč. Žádného literárního provozu se nezúčastňuji. Normálně žiju, chodím na procházky a baví mě sledovat tu magii života okolo, znáš to – ulice města, tajemný pocit z určité chvíle, pohyb listí nebo náhodné slovo, postava v okně. To jsou podstatné věci, tyhle detaily, to svrbění někde uvnitř. Někdy tu zvláštní všednost intuitivně zachytíš do obrazu nebo textu. I to bývá příjemné, to napojení. Nevím, jestli to nějak s „literárním provozem“ souvisí. Asi ani ne.

Literárním provozem myslím například autorská čtení, publikování v časopisech, různé polemiky a názorové přestřelky, kolotoč kolem vydávání a recenzování knih, udělování cen… Neříkej, že v tomhle jsi coby organizátor EKG úplně mimo a že na to nenarážíš. Takže: je myšlení o poezii a její reflektování *gerontní* ve srovnání třeba s reflektováním a myšlením o výtvarném umění?

Opravdu se žádnému „myšlení o poezii“ nevěnuji, s poezií to souvisí asi tak jako návštěva u gynekologa se sexem. Nerozumím tomu, o čem Ondřej hovoří, asi mi něco uniklo. Nevím o žádné umělecké kritice, ani ve výtvarném umění nic takového není, zvítězilo PR. To platí obecně a celosvětově. Je to důsledek vysokého množství studentů uměleckých škol a demokratické většiny, která se z absolventů vytvořila. Ta většina pochopitelně nemá nadání, nadaných je vždycky jenom pár. Ale mají titul a energii, chtějí také nějak žít a tvořit, čert to vem, že nejsou nadaní, i handicapovaný má právo na svůj koutek v galerii. Jestli se chce někdo zabývat obecnými otázkami umění, ať se ptá, co je to umění. Protože ten pojem lze také ukrást. Usnese-li se většina, že umění jsou drobky z čokolády, budou se za chvíli v galeriích vystavovat drobky z čokolády. To je demokracie. Jediné, co jsem si z této oblasti v poslední době přečetl se zájmem, bylo *Jak prodat vycpaného žraloka za 30 miliónů dolarů* od Dona Thompsona. Vřele doporučuji.

Co se poezie týče, je Ondřej Buddeus stoupencem konceptualismu. Když jsem 20. října poslouchala na stanici Vltava tvou *Čajovnu*, v níž jsi debatoval s kurátorkou (a spisovatelkou) Kateřinou Tučkovou o výtvarném umění, vůči konceptualismu ses dost vymezoval. Proč?

Konceptualismus na počátku hlásal, že umění se děje teď a tady, ne v nějakých knížkách nebo galeriích. Dnes se konceptualisté do galerií vrátili, aby vyhnali ty, kteří ještě umějí malovat. To je směšné. Samozřejmě i v tomto směru jsou výjimky, jsou tu osobnosti, které dělají umění a k to-

muto směru se hlásí – mám rád třeba Mariana Pallu. Ale většinově je to směr naprosto přeceňovaný, potřebují ho dnes pouze vysoké umělecké školy, protože jsou placené od studenta. Konceptuální „umění“ má totiž tu krásnou vlastnost, že ho může dělat kdokoli: průměrný konceptualista nepotřebuje ke své tvorbě talent, ale koncept. Konceptuální umění ve svém mainstreamu není uměním pro lidi, ale pro instituce. Také ho často neplatí soukromí sběratelé, ale úředníci.

A co ty, poezie a konceptualismus?

Jednou se mi to přihodilo, nasedl jsem na kruhové trase pařížské příměstské dopravy omylem opačným směrem, a když už jsem tam seděl, řekl jsem si, že o každém nádraží, které mineme, napíšu báseň. Bavilo mne to. Také ruský básník Lev Rubinštejn prý píše konceptuální poezii, nevím, jeho čtení se mi každopádně líbilo. Možná to v literatuře není tak zlé jednoduše proto, že tu ještě nemáme vysoké školy poezie. Ale to přijde.

Vraťme se na závěr ještě znovu k textu „Modlitby za duši Vladimíra Michajloviče Gunďajeva“. Pro mě osobně je tato báseň *angažovaností* par excellence – *angažovaností* nikoliv ve smyslu externího zaúkolování, ale ve smyslu drásavé vnitřní potřeby. Možná to slovo nemáš rád, je už nesčetněkrát přežvýkané a zprofanované, přesto: Nezaslouží si být oprášeno a nově uchopeno či naplněno? Jak chápeš či praktikuješ *angažovanost* ty sám?

Coby opak lhostejnosti je angažovanost obecně lidskou potřebou. Ve vztahu k výši svých příjmů je třeba angažovaný téměř každý. Ty máš ale nejspíš na mysli něco jiného: „společenskou angažovanost“. Znám lidi, a velmi si jich vážím, kteří jsou třeba angažováni ve vážné muzice a nemají téměř žádnou potřebu angažovat se společensky. Já to mám trochu jinak, občas se mne něco osobně dotkne a potom se k tomu nějak vyslovím, anebo se s tím dokonce pokusím něco udělat. Dělám to hlavně proto, abych se ušetřil reptání po hospodách – akce je zábavnější. Je s tím ale třeba strašně šetřit, protože když už to člověk udělá, měl by to dotáhnout, a to stojí čas a energii. Naposledy jsem se takto angažoval při prosazování práva na důstojné vymočení, ale to už bychom se dostali někam úplně jinam. Navíc jsme to v tomto směru zatím daleko nedotáhli.

Připravila Svatava Antošová

foto Igor Malijevský, autoportrét

Igor Malijevský (nar. 1970), básník, prozaik a umělecký fotograf. Vystudoval teoretickou fyziku na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy, souběžně studoval šest semestrů filosofie na Filozofické fakultě UK. Poté se živil jako správce sítě, vyučoval fyziku a tvůrčí fotografii na základní škole, pracoval jako redaktor *Literárních novin*. Knižně vydal básnické sbírky *Bělomorka* (Protis 2003) a *Druhý den po konci světa* (Milan Hodek 2013), a sbírku povídek *Družba* (Protis 2005). Pro stanici Vltava připravuje pořad *Čajovna* a s Jaroslavem Rudišem literárně-hudební kabaret EKG v pražské Arše. Žije v Praze a Čelechovicích.

IGOR MALIJEVSKÝ

Modlitba za duši Vladimíra Michajloviče Gunďajeva

Patriarcha Kirill přirovnal vystoupení dívčí kapely Pussy Riot k promluvám pekla. „Ďábel se na nás smál. *[…]* Kapela, jejíž jméno ani nemohu vyslovit, věří v propagandu, sílu lží, internetu a médií, nic jiného.“ *Patriarcha Kirill dále prohlásil, že jeho srdce „trhá smutek“, když i mezi těmi, kteří si říkají pravoslavní křesťané, jsou tací, kteří ospravedlňují toto rouhání a výsměch, marginalizují tuto ohavnost a snaží se ji interpretovat jako nějaký legrační vtip.*

kirille
metropolito smolenský
a kaliningradský
patriarcho moskvy a vší rusi
co jsi to proboha udělal
jak sis jen mohl
tak strašlivě a navždy ublížit
chudáčku kirille
co jsi to provedl se svou duší
komu jsi se to upsal
kirille

ještě ani nezaschla krev
na hrobu alexandra meně
ještě ani nezaschnula krev
na sekyrce jeho vraha
a ty už tu tančíš po hrobech
skutečné Kristovy víry
tak hladově
a nedočkavě
davy vystrašených
provolávají slávu
na počest tvého úřadu
a svaté církve pravoslavné
bičovat by se chtělo
jen ukaž prstem
kirille

chudáčku
nikdo se nepomodlí za tvou duši
jen za duši tvého úřadu
jen za tvou zpackanou roli
plnou patosu a moci
za tvoji vysněnou poslední štaci
za kterou už hřejí
jen plameny posledního soudu
na kterýs pro jistotu přestal věřit
kirille
na tvoji vlastní duši
jako by všichni zapomněli
vždyť jsi ji prodal
už tak dávno
vzpomínáš?

to ta prašivá praha
stála tě život věčný
agente michailkove
ta první cesta z náruči
matičky rusi
tě přišla pěkně draho
a místo království nebeského
jen potměšilé město smrdící sladem
praha
rozkyslá na prahu
tvé strmé kariéry
vzpomínáš?
pražský hrad
karlův most
resslova ulice
a přes park
do faustova domu

kirille
laureáte ceny přátelství a lidu
držiteli medaile ruského námořnictva
nositeli diplomu státní dumy ruské federace
oceněnému medailí k 50. výročí velké vlastenecké války
a medailí k 60. výročí dne horníků
a medailí k 200letému výročí ruského ministerstva vnitra
čestného diplomu ministerstva vědy a technologie ruské federace
nositeli řádu republiky
odznaku pro posílení spolupráce s účetní komorou ruské federace
řádu družby
řádu chrabrosti kuzbasu
medaile za upevnění mezinárodní bezpečnosti
čestný občane lukojanovského okresu v kraji nižního novgorodu
emeritní profesore vojenské akademie protivzdušné obrany
čestný doktore národní jaderné výzkumné univerzity
a profesore vojenské akademie strategických raketových sil petra velikého
nositeli ocenění časopisu práce
odznaku za zásluhy o rozvoj olympijského hnutí v rusku
a cenu svatého jana zlatoústého věnovanou svazem spisovatelů ruska
před kým se to tu schováváš
kirille, chudáčku
vždyť ty jsi úplně nahý
třeseš se po celém těle
v očích máš husí kůži
na nic jsou hodiny klasické řečtiny
staroslověnštiny a hebrejštiny
k ničemu znalosti písma a liturgie
stohy kázání
zpocené tělo pod sticharem
zlaté nitky na sakkosu
a drahý nábederník
a všechny konexe světa
kirille, chudáčku
už zase ty divné sny
už zase tě veselé dívky předbíhají
a Pán je vítá v království spravedlivých
a pak je nazvučí
a umyje jim nohy

kde máš své hodinky, kirille
a kolik zbývá času
všechny ručičky dnes tak podivně stojí
zvony jsou hluché
jak chodba vazební věznice
kadidlo tak nějak divně páchne
a svaté ikony mají barevné kukly
a svíčky, proč tady nehoří žádné svíčky
slyšíš
zase ty strašné zvuky
to noční vlci vyjí na tvou počest
chudáčku kirille
modlím se za tvou duši
o kterou tě praha ta mrcha
dávno připravila

Praha, červen 2012

foto Tvar

Graffiti Pussy Riot na zdi v Teplicích-Sobědruhách

ondřej buddeus: objektivní pocity se subjektivní platností mohou být poskytnuty třetím stranám

Všechno, co jste mi řekli
TJ0yCnjv8A byl citát. Tak mladí X6Vfg3aCwAtPg5urH/ANleMdf6Nf0fJOLkQ8kBz dLACA4eIR a už zaheslovaní. Objektivní pocity 6KchrN0AnbOgCVobugdu6TC AdeyTjLp+ se subjektivní platností 8fcrmDYGPF9lByRLss33slS07GEFzNB7rLh+ QkCzS7H3OF mohou být poskytnuty třetím stranám. VdbV226++S+xg2M97i4E x7a2CGtY76P0 Skládám svá data 9rK/f6jXf+elYsx3tcKC14spgObll225x+IDWOG7 068na1ttl7t3u9L na tvou hlavu. Ukládáš hrWC60B1drne0tpsNodvtr92Evv21KllP /0lfrWeknAdy6P si, o co jsi mě stáhla. Přenášíme dU6aDlvtxWNrrexljmkhgY X/S/RWu3+5zX/ víc, než jsme nechtěli 9CzentZe44fUJfWL3vDq2vYG3NftaP5vZZ ts9T9y3+cUMjIxGn7 říct. Legálně. Trial pbU1rHMbbTU2z17W07/pvsZ6n6b01 W6fi52E3K9GwMZjZAJuaCCLaHOG+tz version. 2W5Hu/wf86nbHTqunCMc05Rh GcZ8RlA/ofpCf8A3vC5nUOn5ONY8XVCp1cNsa36Mj2eoz+RY73fuKkB4d1r5ef9o wj6hZUTYHMqY1zWWNlzTZSyPRpbX6VfqY/0P5v7P6f6bfmhp1k88R4/+YqM1ej n5BES9OzPaHN4hwOoPgFFuh057fPwUixsiZGkAk+CTgd3cx96DG+m/wCKt09Pz a4hoyGkdvpVgf8AfV3y88/xVMJx8yxxJay1pDe24scN39ZrPavQ03qoqS

6ufa6t7/ANGs6ITtideElLKTTB8QU0QYIlSa0BwMSCdB4/yUlPqf+Km6r7HfT6jQ9 ryW0jV53QX Ačkoliv se dnes jedná, nejedná se. Je to systém, řekla máma. sNvrcd XdJq 9X6Vfg3aP V kurzu vaření i na hodinách epochální nejistoty AnbOgCVobug du 6TCAdeyTjLp+ se muž necítí. My máme, co jsme rmDYGPF9lByRS07GEFzNB7 rL h+5Vu3bfz0Qk chtěly: rakovinu, prsy a protestmarše. Y76P0Pz/ejY9NTizb095 5221XvtG4ll721hr Upřímná vyznání nejsou jen epidemie. Slovy „URNA, dZGu3pj LiocX6f8v8RodU6a a jsme v prdeli," se míní: „PRACH se vrátí do země, +5zX/o2f Q/sLR6fi9CzentZe44 kde byl, […]." Konec citátu. Ovšem mezi námi děvčaty,3+cU MjIxGn7Te22xr3iptr lepší fobie TU2z17W07/pvsZ6n6b01W6fi52E3K9GwMZjZA JuaCCLaHOG+tz/ z mikrobů, dětí a tmy 6nbHTqunCMc05RhGcZ8RlA/ofpCf8A3v C5nUOn5ONY8XVC–, s papíry na bohabojnost nepočítej. Počítej B4d1r5ef9owde j6hZUTYHMqY1zWW s něčím jiným. Od nuly.6bfmhp1k88R4/+YqM1ejn5BES9O zPaHN4hwOoPgFFuh057fPwUixsiZGkAk+CTgd3cxSSRU//0fQEk //0fQEk //0fQ

TJ0yCnjv8AGc57Oi0kNa+t1oY9rgeY3MeHhzdn0V5Lc2QTA0XvXX+lU9X6Vfg3aC Směji, nevím říct proč. Směji pořád.BzLACA4eIRB6KchrN0AnbOgCVobugdu6TCA Trvá, ale nepřestává. k/gouM8fcrmDYGPF9lByRS07GEFzNB7rLh+5Vu3bfz0Qk Když poprvé měl, byla bomba!/ejY9NTizb095qD9zjY8jexpLfS9rK/f6jXf+elYs Teď potřebuji. Nedává výběr.ttl7t3u9L+Z9T0/5221XvtG4ll721hrWC60B1drne0 Do hlavy jdou obrazy. AdZGu3pjLiocX6f8v8RodU6aDlvtxWNrrexljmkhgYX/S/R Šťavnatější. Ale jednodušší.CzentZe44fUJfWL3vDq2vYG3NftaP5vZZts9T9y3+cU Potřeby se naplňují.U1rHMbbTU2z17W07/pvsZ6n6b01W6fi52E3K9GwMZjZAJ Hrajeme. Hodiny. Pak prázdno. Pak hrajeme.wf86nbHTqunCMc05RhGcZ8RlA/of Pak spát. Musím. Když hraji, směji. 36Mj2eoz+RY73fuKkBd1r5ef9owj6hZUTYHM Směji, nevím proč. Směji pořád. Někdy jen 6f6bfmhp1k88R4/+YqM1ejn5BES9Oz usmívám. PgFFuh057fPwUixsiZGkAk+CTgd3cx96DG+m/wCKt09Pza4hoyGkdvp

AtPg5urH/ANleMdf6Nf0fJOLkQ8 A4eIRB6KchrN0AnbOgCVobugddsu6TCA Prosím, podej mi salát.1oY9rgeY3MeH dn0V5Lc2QTA0XvXX+lUX6Vflůg Proč jsi Jo, klidně. I+YnRSexoY10fSJk/gouM8fc DYGPF9lByRS0GEFzNB7rLh+5Vs Co bys Chceš přidat? bS+xg2M97i4Ex7a2CGtY P0Pz/ejY9NTizb095qD9zjdsY8jex Ale ty Je to báječný. cKC14spgObIDWOG7068 1ttl7t3u9L+Z9T0/5221XvtG4ll To snad Ano, ještě. rne0tpsNodvtr/0lfrWeknAd PLYAdZGu3pjLiocX6f8v8Rodx Když ses Myslíš?mkhgYX/S/RWu3+5zX/o2fQ/s 6fi9CzentZe44fUJfWL3vDq2s Prosím tě Nevím, jestli se mi chce.22xr3iptrmvpb 1rHMbbTU2z17W07/pv Proboha vždyť Možná.GwMZjZAJuaCCLaHOG+tz/AKP 2W5Hu/wf86nbHTqunCMc0s Tak hele Tak určitě. Víš co
O čem jsme to včera souložili? s1csdf 6Mj2eoz+RY73fuKkB4d1rs5ef9o Můžeš si Ne, děkuju NlzTZSyPRpbX6VfqY/0P v7P6f6bfmhp188R4/+YqM1ejnS Nech toho zPaHN4hwOoPgFFuh057fPwUixsiZ k+dsCT1gd3cx96DG+m/wCKt09Pza Já se ti Nebudeme už
Proč jsi

TJ0yCnjv8AGc57Oi0kNa+t1oY9rgeY3eHhzdn0V5Lc2QTA0XvXX+lU9X6Vfg3aCwt Pg5urH/ANleMdf6Nf0fJOLkQ8kBzLACA4eIRB6KchrN0Anb Budoucnost není jLp+SKmI+YnRSexoY10fSJk/gouM8fcrmDYGPF9lByRS0 jen to, co bylo. Zůstaňte QkCzS7H3OFVdbS+xg2M97i4Ex7a2CGtY76P0Pz/ejY9N s námi a sedadla uveďte rK/f6jXf+elYsx3tcKC14spgObIDWOG7068na1ttldo svislé polohy. Masku nasaďte rWC60B1drne0tpsNodvtr/0lfrWeknAdy6PLYAdZGu3pjLi nejprve sobě. Dýchejte WNrrexljmkhgYX/S/RWu3+5zX/o2fQ/sLR6fi9CzentZe44fUJf přirozeně, milujte P5vZZts9T9y3+cUMjIxGn7Te22xr3iptrmvpbU1rHMbb své bližní jako sama sebe W6fi52E3K9GwMZjZAJuaCCLaHOG+tz/AKPpU2W5Hu/wf86nbHTqunC až pak. GcZ8RlA/ofpCf8A3vC5nUOn5ONY8XVCp1cNsa36Mj2eos Minulost nezapomněla, wj6hZUTYHMqY1zWWNlzTZSyPRpbX6VfqY/0P i když se může zdát, že nakonec n5BES9OzPaHN4hwOoPgFFuh057fPwUixsiZGkAse přivine jen bezpečnostní pás. m/wCKt09Pza4hoyGkdvpVgf8AfV3y88/xVMJx8yxxJay1pDe24scN39ZrPavQ03ql

TJ0yCnjv8AGc57Oi0kNa+t1oY9rgeY3MeHhzdn0V5Lc2QTA0XvXX+lU9X6Vfg3a wAtPg5urH/ANleMdf6Nf0fJOLkQ8kBzLACA4eIRB6KchrN0AnbOgCVobugdu6TC AdeyTjLp+SKmI+YnRSexoY10fSJk/gouM8fcrmDYGPF9lByRS07GEFzNB7rLh+5Vs Co u3bfz0QkCzS7H3OFVdbS+xg2M97i4Ex7a2CGtY76P0Pz/ejY9NTizb095qD9zjY8j expLfS9rK/f6jXf+elYsx3tcKC14spgObIDWOG7068na1ttltl7t3u9L+Z9T0/5221Xvt G4ll721hrWC60B1drne0tpsNodvtr/0lfrWeknAdy6PLYAdZGu3pjLiocX6f8v8Rod U6aDlvtxWNrrexljmkhgYX/S/RWu3+5zX/o2fQ/sLR6fi9CzentZe44fUJfWL3vDq2 vYG3NftaP5vZZts9T9y3+ Vytvrvtrvtrvt

* * *

Kančí zuby – lesní věšáčky
a člověk je bez poutka
Mistrovy parůžky ukazující vzhůru
Odkřupává krok skok stráň
Větvový chrám propouští přesný počet
    paprsků
a mráz jenom ta nejnutnější ohlédnutí

tam se mihl
a tam smyl

skvrna propustila stín
a mráz smiloval se jenom nad pachem

* * *

Cesty jsou blátivé
vítr mě vyklání
Prosím o naději chodníku
ještě pár let
k prvnímu obratu zpět

ke zvratu zkratu
nevýsměšnému smíchu

Stvol síly
mnou si vede svou
jedinou
Raděj ať krátí dech hlubinou
kořen zastaví na dně
a pod něj nesahá
Tam jsem já

* * *

Staň se mnou
když oni jen tmou těl
těl příkrm spás

Plný břich věku svod
po přímkách měsíců
obětuje žena žen
krví žene mouku muk

ledovou čisť touh
nelze chtít těl díť bdím
úděl plod vloudí

vloď ego zhrz děj sám
skrop ás mnou
obvod poj prsť spás

strouhou pro těllás dus proud

troud roz krop m k
tni ostří hni duš
roz oči třís mni mnou m

zbud bloud
strouh duš pří
břich strok křik tok
ob ás

ne třes tři tou jed
tou mnou
km

* * *

Strok tram
urč
vedle tebe
bereš se za ruku
tepla daň
čí při hleď
pryč sem
kříž dlaň
plynu teb
krom vně mě
hran kluz sleď
chodidel k klín
ornament tep
vplouvání
tak teď vpleť
a pak už
třeš o hran
o kruh trans
puk ásan

* * *

Miz žízeň po živ
truchlím kru
pivo chlup rtu

mi mezi lopatky
krm tu hru

něh obal nohou
ob balás na bal něh

patky aur lom
tři led oč
teplem plod oběť noh

spad na zem
políznem mezikrm
hru
kru rtu

poživ mez

foto archiv autorky

Pavla Vašíčková (nar. 1980) pochází ze Ždírce nad Doubravou. Básně a povídky publikovala v literárních časopisech, její tvorba je zastoupena v almanaších *Jezdec na delfíně* (Concordia 2005), *Jizvy na svých místech* (2006) a *Nejlepší české básně 2011*. Vydala básnickou sbírku *Ne zcela obsazené* (dybbuk, 2010). Zde otištěné básně jsou ukázkou z připravované sbírky *Dnem dne*, která v blízké době vyjde v nakladatelství dybbuk.

TVAR PŘEDSTAVUJE

jan delong

Diapozitiv

Instrukce

Vyndej opatrně
přilož na okno
nech prosvítit
a řekni jak to bylo
v tom výseku paměti
jak jím prostupuje
nový příběh
jak je v něm kus větve
nebo ptačího křídla
čehosi co tam nepatří.

Pak řekni jaké se to zdá být
a co je nejasné
v prosvícené paměti.

Benátky; diapozitiv

to už je dávno
to ses ještě nenarodil
ale bylo to tam pěkné

Najednou se z moře vyloupne
kus švestkové větve volně pluje
nasvícenou hladinou než
smítka sněhu ztmaví obraz
ztratí se kontury svatební cesty rodičů
zbude strom a spousta čerstvého sněhu.

Koupelna; diapozitiv

a na tohle si vzpomínáš?

Když jsi se v té místnosti s vanou
umyvadlem a zrcadlem rozpažil
sotva ses dotknul umakartových stěn
byl jsi jakási mihotavá spojnice
a mokré prstové mapy na tapetě
schnuly pomalu.

Dlouho ses pak odhodlával k cestě do
pokoje
na linu zůstávaly měkké stopy
nepatrných dětských nohou.

Noční; diapozitiv

tak tohle vážně nevím
co by to mohlo být

Fluoreskující palec
vystupující z rámu jak rentgen
bliknutí noční obchůzky po městě
kde v hospodách zůstává vzhůru
těch několik opozdilců
kteří už dávno zaspali další den.

Nebo to může být něco jiného
docela obyčejného
čmouha od líčidla na objektivu.

Závod; diapozitiv

Všichni se tomu smějí
ještě dnes
na plastových čtyřkolkách
neskutečný závod.

Ale ono to nebylo vůbec směšné.

Vítr narážel do našich dětských těl
trhal z nich šusťák
a my se hnali co nejdále
od toho domu
co vraty polykal západy slunce
a na půdě chrastily netopýří kostry.

už toho nech
nebo se budu smát já
té tvé šílené trvalé

Slavnost; diapozitiv

vážně to je strýc s tetou
a kdo je tohle

Kolik jich už není
kolik ještě obývá domy
na krajích lesů kde
ostružiny a obří mraveniště
a takové dusno.

Astmatický kašel chrčí od prašné cesty
když vítá opozdilé příbuzné
a od kopců stáčí meluzína
chuť dumové kořalky.

Procházka; diapozitiv

koukni jak fučelo
odnesl vítr by tě kdybych tě pořádně
    nedržela

Holé pole
holé pole a na obzoru paneláky
průchod mezi ploty zahrad
tím průchodem mezi ploty
ale to pole a ty paneláky.

Eroze nadrobila satelitní zástavbu
toxicky hoří v dálce fasády.

Naštěstí
se ještě dá
ještě se dá
zmizet za obzorem
kde se krčí olezlé keře
podél odraného pletiva.

TOMÁŠ ČADA O POEZII JANA DELONGA

foto Natália Zajačiková

Nemyslím si, že autor je absolutním pánem nad svým dílem. Nevěřím Poeově eseji o vzniku *Havrana*, protože báseň nemůže být jen čistá kalkulace, i kdyby autor chtěl, dobrá báseň je vždy zaklínadlo, magický šém, který oživuje mnohost jazyka, aby ke mně – především ke mně – promluvil slovy, jimž právě já porozumím. I ten Nezval tisíckrát nadaný a stokrát obdařený napsal texty pitomé, protože jim to NĚCO chybělo, protože je sekal jak třísky na zátop. Čeho si na básních cením vždy, je autenticita, možnost ztotožnit se s autorovým viděním a světem, možnost mít pocit, že to, co čtu, není mletím prázdnoty. Báseň se mne musí dotknout, je to velmi intimní komunikace. Básně Jana Delonga se mne dotýkají od chvíle, kdy jsem je slyšel a pak i četl. A to jak v jednotlivostech: verších, obratech, tak především v celcích. Jeho svět, ať už ten odpozorovaný nebo prožitý, je pro mne sympatický svým civilním a zároveň sociálním viděním. Troufnu si říct, že je to pro mne ideální příklad tzv. angažované poezie. Poezie, která je bytostnou součástí autora a zároveň se neomezuje jen na sebe sama, není do sebe zahleděná. Nekuklí se v zaumnost jazyka, aby oslovovala hrstku vyvolených, kteří VĚDÍ, jak ji číst. Je přímá, nikoli jednoduchá, je srozumitelná, ne triviální. Z Delongových básní na mne navíc promlouvá skrz neutěšenost třineckých reálií to dobré, co jsem si našel na severu Čech. Svéráz regionu, který je kvůli, anebo spíše díky této neutěšenosti tak jedinečný, proto blízký. Když čtu Delongovy básně, vidím před sebou chlopy, co lacinou samohonkou přepíjejí pekelné tlamy železáren, vidím starce a stařeny, jejichž jazyk je nevydává vstříc okolnímu světu, ale naopak je v jejich světě uzavírá, vidím vzpomínky na dětství ve světě, který neznám, ale který mi právě tyto básně otevírají bez sentimentálních příkras. Delong pro mne šém našel, proto rád čtu jeho poezii.

avantgardy z pohledu současnosti

Jiří Pechar

Avantgardy a antitradicionalismus

Než budeme uvažovat, jakým způsobem se v poslední době pohled na avantgardu rozrůznil, je třeba nejprve upřesnit samotný pojem avantgardy. Ta bývá většinou spojována s radikálním zpřetrháním jakékoli vazby na tradici, ovšem pomíjí se tak rozdíly, jimiž se avantgardní tendence lišily v různých zemích. Antitradicionalismus je samozřejmě jednoznačným rysem avantgardy francouzské a projevuje se výrazně i všude tam, kde lze konstatovat určitou návaznost na francouzské podněty: tedy především v italském futurismu, jehož představitel Marinetti publikoval ostatně své manifesty v Paříži, podobně i v avantgardě ruské a samozřejmě také v české. Odlišná situace byla v Anglii, kde zpřetrhání pout s tradicí rozhodně nebylo charakteristickým rysem uměleckého modernismu. Jestliže se Ezra Pound nebo T. S. Eliot ostře vymezovali v protikladu k poezii devatenáctého století, v němž viděli „zmatené období", vyznačující se sentimentalitou a určitým manýrismem, a jestliže Pound zdůrazňoval, že *„žádná dobrá poezie se nepíše způsobem starým dvacet let"*, pociťovali na druhé straně svoji spřízněnost s barokním básnictvím sedmnáctého století a cítili i spojitost s dědictvím všech staletí básnického vývoje. Eliot tak mohl v jedné ze svých úvah pojímat poezii *„jako živoucí celek zahrnující veškerou poezii, která kdy byla napsána"*. Toto pojetí poezie se ostatně u něho stejně jako u Pounda projeví i tím, že do svých básní včleňují i citace a parafráze básnických textů nejrůznějších věků.

Druhým momentem, na který je třeba upozornit především u nás, kde se při pojmu avantgardy myslí hlavně na básnický vývoj po první světové válce, je to, že sám zrod avantgardy spadá už do doby před touto válkou: tehdy právě vznikl ve Francii malířský kubismus i básnické experimenty Apollinairovy, a sám futuristický manifest Filippa Tommasa Marinettiho vyšel v Paříži už roku 1909. U Marinettiho antitradicionalistická tendence modernismu nabývá přitom karikaturních rysů, když umělce těšící se určité pověsti označuje za *„staré mršiny"*, které by bylo třeba postřílet, protože *„zahrazují mladým cestu svým nízkým uměním"*. Podobné invektivy charakterizovaly i futurismus ruský. Zatímco však Marinettiho modernismus našel posléze uplatnění v rámci italského fašistického režimu, představitelé ruského futurismu, kteří se posléze od Marinettiho distancovali, se ztotožnili naopak s ruskou bolševickou revolucí. U nás předválečná avantgarda našla své představitele především ve výtvarném umění, ale s nadšením přijímal Marinettiho futurismus třeba i S. K. Neumann. Ten se tehdy hlásil zároveň k civilizační poezii Verhaerenově.

Pro rodící se avantgardu byla charakteristická opozice proti individualismu symbolistické generace. Unanimismus hlásaný Julesem Romainsem chtěl zachycovat především *„kolosální zanícení lidských seskupení"*, jaké je charakteristické pro velkoměstský život. Tady byly styčné body s některými tendencemi německého expresionismu a s českou proletářkou poezií z doby po první světové válce. Zajímavé je, že podobné nadšení pro jevy kolektivní psychologie davu, jaké našlo výraz v Romainsově unanimismu, se objevuje už před první světovou válkou také v Rusku. Roku 1908 publikuje tak třeba Maxim Gorkij román *Zpověď*, v němž v protikladu k náboženskému pojetí Boha jako stvořitele byla vyzvednuta idea Boha jako výsledku kolektivního tvořivého usilování lidstva. Ti, kdo *„shromažďují lid v celek"*, ukazují tak cestu *„ke všeobecnému splynutí kvůli velké věci, kvůli všesvětovému budování Boha"*. Toto „bohostrůjcovství" lidu tu nachází hyperbolický výraz v závěrečné scéně připomínající evangelijní zázraky: dívka neschopná chůze vstane a jde, nikoli zásahem nějaké transcendentní moci, ale *„zkřížením sta sil vyvolaných k životu touhou shromážděného davu"*. Samo používání pojmu Boha narazilo ovšem u komunistických ideologů na kritiku, což mělo za následek, že tento Gorkého román byl označován jen jako výraz určitého krizového momentu ve spisovatelově vývoji.

Gorkého nadšení pro ono splynutí vůlí v kolektivním nadšení bylo ovšem na druhé straně zproblematizováno i tím, k jakým důsledkům mohlo být takové nadšení zneužito v totalitních režimech. Pokud jde o osud avantgardy v Sovětském svazu, jeho tristní resumé podal posléze Roman Jakobson, osobní přítel Majakovského, ve stati *O generaci, která promrhala své básníky*, kde píše: *„Vrhli jsme se směrem do budoucna příliš křečovitě a chtivě, než aby nám zůstala minulost,"* ale zároveň tak, že *„jsme promrhali cit pro přítomné"*. V každém případě právě v sovětském Rusku, v němž několik let po revoluci avantgarda nacházela svobodné pole působení, nezbylo posléze po její existenci ani stopy.

V české literatuře bývají s pojmem avantgardy spojovány především tendence uplatňující se bezprostředně po skončení první světové války: krátké období takzvané proletářské poezie, vystřídané vzápětí poetismem, který vpodstatě navazoval hlavně na básnické experimenty Guillauma Apollinaira, tedy umělce, který se poválečného období už nedožil. Ve Francii zatím už vzniká surrealistické hnutí, které pak brzy zasáhne i české prostředí.

Postmodernismus v architektuře

Avantgardní tendence našly výraz i v architektuře, a to ve funkcionalistickém pojetí, charakterizovaném odmítáním návaznosti na historické styly architektury a dekorativních prvků, které by narušovaly její čistou funkčnost. V sovětském prostředí se funkcionalismus prosazoval pod označením konstruktivismu a v prvním období sovětského režimu, kdy byl tento režim ještě otevřený avantgardním tendencím, byl architektonický modernismus spjat právě s představami o zásadní proměně životního stylu. Určitou představu o tomto sepětí nám jsou s to dát i architektonické projekty Karla Teigeho z doby, kdy byl předním mluvčím české avantgardy. Zatímco v sovětském Rusku převládla ovšem později právě architektura, jejíž vynalézavost se omezovala na využívání dekorativních prvků imitujících prvky folklorní, v západním světě se dědictví funkcionalismu uplatňovalo v tom, co bylo od třicátých let označováno jako „internacionální styl". Když byly striktně uplatňované zásady funkcionalistické čistoty, zakazující použití jakýchkoli dekorativních prvků a všech přejímek z historických architektonických slohů, zbaveny jakékoli souvislosti s představami o změně životního stylu, mohly se právě v konfrontaci s životním stylem současnosti stát předmětem kritiky.

Ta se objevila nejprve v prostředí americkém, kde se začal prosazovat architektonický postmodernismus, zdůrazňující v architektuře roli symbolismu a pod heslem „radikálního eklekticismu" i právo čerpat z celé zásoby historických koncepcí. V Anglii se stal mluvčím tohoto postmodernismu Charles Jencks v knize *Řeč postmoderní architektury*. Ten se ovšem neomezil jen na kritiku funkcionalistického purismu, ale spojil s touto kritikou i odmítnutí toho, v čem viděl nihilistický postoj avantgardních umělců obecně.

Ve zcela opačném smyslu chápal vztah postmoderny k modernismu evropských avantgard Jean-François Lyotard, který ostatně podstatně přispěl k tomu, jakou podobu dostala debata o této problematice v kontinentální Evropě. To se projevilo už na Benátském bienále z roku 1980, kde ředitel jeho architektonické sekce Paolo Portoghesi v zdůvodnění koncepce výstavy přejal některé myšlenky amerických postmodernistů, ale zároveň zmínil právě i některé myšlenky Lyotardovy. Benátská výstava byla rok nato prezentována pod titulem *Přítomnost historie i v Paříži*, kde pak vyvolala repliku v podobě dvou výstav, které měly právě obhájit smysl úsilí předválečného modernismu, jak ukazují už jejich názvy: *Modernost neboli duch času* a *Modernost: nedokončený projekt*.

Lyotardovo pojetí postmoderní situace

Abychom pochopili Lyotardovo stanovisko ve vztahu k problematice nastolené postmodernistickou kritikou, je třeba připomenout si některé mezníky jeho vývojové dráhy. Na jejím počátku je jeho angažování ve skupině Socialismus, nebo barbarství (*Socialisme ou barbarie*), která se pokoušela podobně jako v Německu frankfurtská škola zachránit kritický princip obsažený v marxismu v situaci, kdy se stávalo stále zřejmějším, že jeho sovětská podoba vyústila jen ve formu totalitní organizace společnosti. Když ovšem Lyotard zpětně uvažuje o někdejší aktivitě této skupiny, konstatuje, že tou měrou, jak přestávala být reálnou představa proletariátu jako té třídy, která bude s to realizovat Marxovu kritiku politické ekonomie a překonat tak odcizení charakterizující vztahy uvnitř novodobé společnosti, hrozilo nebezpečí, že se tato kritika zredukuje už jen na pouhý formální protest vznášený ve jménu rozumu a tvořivé schopnosti člověka, případně ve jménu určité sociální kategorie, *„na kterou byla in extremis přenesena teď už nepravděpodobná funkce kritického subjektu, jako byl třetí svět nebo studující mládež"*.

Přestože úsilí skupiny Socialismus, nebo barbarství Lyotard sám přirovnával k úsilí frankfurtské školy, odlišuje se ovšem jeho další vývoj od stanoviska těch, kdo později vystupovali jako její dědici, tedy především od Jürgena Habermase. Když jedna z oněch výstav, které v Paříži reagovaly na repliku benátské výstavy hlásící se k některým prvkům americké postmodernistické kritiky, byla prezentována pod názvem označujícím modernost za „nedokončený projekt", šlo tu právě o citaci základní myšlenky charakterizující Habermasův postoj k postmodernistické kritice. Habermas byl přesvědčen o nutnosti pokračovat v onom nedokončeném moderním projektu, který je pro něho dědictvím osvícenství, a o sjednocující síle rozumu schopného dospívat ke konsenzu, a svoji naději vkládal v každodenní komunikační praxi, uchovávající onen potenciál racionality, který se v průběhu vývoje podařilo realizovat. Lyotard spatřuje ovšem v takovém postoji jen iluzorní smír se současnou realitou společenského systému, a jestliže zůstává přesvědčen o zásadním významu avantgardistického modernismu, hledí tento význam upřesnit právě na základě analýz postmoderní situace.

K samotnému označování doby končícího dvacátého století slovem postmoderní má přitom Lyotard určité výhrady. Jestliže slůvko „post" označuje cosi jako nové zaměření vystřídávající zaměření předchozí, pak právě tím je nakonec vyjadřováno gesto typicky moderní, neboť jak Lyotard říká v jedné ze svých úvah adresovaných jeho mladým žákům, *„samotná idea modernity úzce souvisí s představou, že je možné a nezbytné skoncovat s tradicí a zavést naprosto nový způsob života a myšlení"*. Poznamenejme, že právě tato konotace slova tvořeného touto předponou byla zřejmě hlavní příčinou obliby, které se u nás donedávna těšilo označování určitých uměleckých tendencí jako postmoderních. Zcela opačný smysl má ovšem označování novější doby jako postmoderní u Lyotarda: má jím být vyjádřen právě fakt, že tato doba se vyznačuje zánikem důvěry k principu obecného pokroku lidstva, důvěry, která měla své kořeny, jak říká Lyotard, *„v jistotě, že rozvoj umění, techniky, znalostí a svobody bude na prospěch lidstva v jeho celku"*. To, co bylo otřeseno zkušenostmi dvacátého století, byla právě představa o obecném pokroku lidstva, jež byla jedním z oněch „velkých příběhů", které podle něho ztratily svoji legitimitu (takovými „velkými příběhy" jsou v podstatě všechny filosofie dějin, proti nimž Lyotard vyzdvihuje význam oné plurality individuálních příběhů, jaké tvoří historii každého z nás). I když v devatenáctém a dvacátém století byla představa o emancipaci lidstva formulována odlišnými způsoby, sama myšlenka vývoje, který k ní směřuje, nebyla zpochybňována. Po krvavých zkušenostech, jež tato století přinesla, nezůstal podle Lyotarda žádný ze směrů, které formulovaly cíl této všelidské emancipace, uchráněn *„před možným obviněním ze zločinů proti lidstvu"*: platí to právě tak o ekonomickém či politickém liberalismu jako o různých marxismech. K vzrůstajícímu pocitu nevolnosti přispívá i rozvoj vědotechniky: místo aby vycházel z požadavků odpovídajících lidským potřebám, zdá se spíše, čteme v jedné z Lyotardových úvah, *„jako by lidstvo bylo v situaci, kdy nestačí držet krok s procesem akumulace nových objevů praxe a myšlení"*, takže naše situace ve světě vědotechniky připomíná situaci jakýchsi Gulliverů, kteří jsou *„hned příliš velcí, hned zas příliš malí, nikdy ne přirozených rozměrů"*.

Lyotardova obhajoba avantgard

S tím vším byla v roce 1985, kdy byla psána zmíněná úvaha, spojována představa, že *„velké hnutí avantgard je čímsi odbytým"*. A i když *„termín avantgard s jeho vojenskou konotací"* Lyotard nemá, jak říká, v lásce *„o nic víc než kdo jiný"*, spatřuje nicméně ve skutečném procesu avantgardismu *„jakousi dlouhou, tvrdošíjnou a vysoce zodpovědnou práci, zaměřenou na zkoumání předpokladů implicitně obsažených v pojmu modernosti"*. Pokud jde třeba o malířství, přirovnává práci Cézannovu, Picassovu, Delaunayovu, Kandinského, Kleeovu, Mondrianovu, Malevičovu a posléze i Duchampovu k jakési *„anamnéze ve smyslu psychoanalytické terapie"*. Vidí v nich cosi jako neúnavné propracovávání, *„kterému modernita podrobuje svůj vlastní smysl"*, a je přesvědčen, že pokud se někdo vzdá takovéto zodpovědnosti, odsuzuje se nevyhnutelně k tomu, *„aby jen opakoval v nezměněné podobě »moderní neurózu«, západní schizofrenii, paranoiu atd., které jsou zdrojem oněch neštěstí, jež jsme zažili v průběhu dvou století"*.

Útoky proti uměleckému experimentu, i tam, kde nevycházely od reprezentace politické moci, pokládá Lyotard za *„v pravém smyslu reakční"*. Zakládají se vesměs na představě, že estetický soud by měl být zaměřen pouze na to, do jaké míry je umělecké dílo ve shodě se stanovenými pravidly krásna. Lyotard naproti tomu zdůrazňuje roli, jakou v umění hraje vznešeno v Kantově smyslu, které spočívá v zakoušení nezpřítomnitelnosti toho, co může být obsahem pojmu a na co může být jen narážkovitě poukázáno. Umění chápané z hlediska kantovského vznešena spočívá v *„závratném úsilí neustálých otázek, jimž jsou vystavována pravidla zobrazení a vyprávění"*.

Moderní a postmoderní v literatuře

Jestliže jsme v předchozím ilustrovali Lyotardovo pojetí smyslu avantgardistického modernismu především jeho úvahou

týkající se díla avantgardních malířů (z nich právě Duchampovi věnoval samostatnou práci), jiné úvahy rozvíjené v této souvislosti se týkají literatury. A právě v souvislosti s literaturou formuluje i protiklad, jaký vidí mezi moderním a postmoderním jako dvěma modalitami vznešeného. Moderní modalitu představuje pro něho v literatuře dílo Proustovo. Ona narážka na to, co je nezpřítomnitelné, je u autora *Hledání ztraceného času* spjata s tím, že hrdina, který je zároveň vypravěčem románu, přestává být určitou postavou v té míře, v jaké je vystaven přemíře času. Nicméně sama jednota knihy, i když ji *„kapitola po kapitole odsouvá stále dál, není dotčena“*, protože k její konotaci tu stačí *„totožnost stylizačního aktu províjející se bludištěm nekonečného vyprávění“*. Proti této moderní modalitě vznešena v umění představuje pro Lyotarda modalitu postmoderní dílo Joyceovo, které dává *„tušit neprezentovatelné v samotném svém způsobu psaní“*, při němž *„škála známých narativních, ba i stylistických operátorů je využita bez jakéhokoli zřetele na to, aby se uchovala jednota celku“*.

Postmoderní vidí tak Lyotard v přímé kontinuitě s moderním, jako jeho radikalizaci: jestliže moderní estetika je estetikou vznešeného a dovoluje, aby k neprezentovatelnému bylo poukázáno jen jako k nepřítomnému obsahu, forma dává nicméně čtenáři příležitost, aby z ní čerpal útěchu a slast; postmoderní se naproti tomu *„vzpírá útěše dobrých forem“* a *„konsenzu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném“*. Ale *„za nostalgickou touhu po celosti a jednotě, po zkušenosti průhledné a sdělitelné“* jsme podle Lyotarda zaplatili v posledních dvou stoletích dost, a za požadavkem uvolnění a zklidnění rozpoznává tak jen šepot *„touhy započít znovu s terorem“*.

Lyotardovo pojetí postmoderního jako pokračování a realizace úsilí vyvíjeného modernistickými avantgardami je tak v přímém protikladu k onomu postmodernismu, který měl být především likvidací dědictví avantgard. Jistější cestou k této lik- vidaci, než jakou by byl přímý útok, který by se vystavoval výtce neoakademismu, se mělo stát jejich míšení: nejcyničtější eklekticismus může tak být vydáván *„za překonání venkoncem jen dílčí povahy předchozích průzkumů“*. Možná právě tato dvojznačnost označení postmodernismus činí jeho používání nakonec problematickým a lze očekávat, že se z něho postupem času stane jen svědectví o přechodné módě. Naproti tomu k dědictví avantgardních modernistů se budeme nadále vracet jako k stálému zdroji smysluplných otázek.

Vysoké a nízké v umění

S vystoupením avantgard bylo také spojeno narušování rozdílu mezi takzvaně nízkým a vysokým uměním. V malířství se to projevilo třeba i uznáním, kterého se v okruhu kubistických malířů dostalo dílu celníka Rousseaua. V oblasti literatury připomeňme v této souvislosti skutečnost, že součástí programu oné avantgardy, která vystoupila v Čechách dvacátých let, byla i obhajoba všeho, v čem nacházely zálibu lidové vrstvy, a čeští strukturalisté podobně jako ruští formalisté, tedy ty literárněvědné směry, které se rozvíjely v bezprostředním kontaktu s představiteli avantgardního umění, reflektovali skutečnost, že určité literární útvary patřící k tomu, co bylo označováno za „nízkou“ literaturu, se v průběhu vývoje mohou stávat součástí literatury takzvaně vysoké. Ostatně už Arthur Rimbaud, který byl jedním z těch básníků devatenáctého století, v nichž avantgarda spatřovala své předchůdce, hovořil ve své *Sezóně v pekle* o své lásce k *„erotickým knihám bez pravopisu“*, k *„pošetilým písničkám“* a naivním říkankám. V současné době se i na některých západních univerzitách zabydlel obor takzvaných „kulturních studií“ (*Cultural Studies*), v nichž je populární kultura rehabilitována jako autentické vyjádření hodnoty a jež zproblematizovávají sám pojem exemplárnosti velkých literárních děl.

Současná móda těchto kulturních studií se ovšem setkává do jisté míry s oprávněnou kritikou, že k literárním dílům přistupují jen jako k symptomům určitých jevů sociologických, a když je pro některé jejich americké představitele sama literatura neodlučitelná od určitých elitářských postojů, Jonathan Culler prohlašuje, že je těžko nevidět v tom právě *„paralely s dlouhou národní tradicí buržoazního šosáctví“*. Nicméně pokud se kulturní studia zaměřují na rozlišení masové kultury jako represivní ideologické formace, představující podle Cullerovy formulace *„soubor kódů a praktik, které lidi odcizují od jejich zájmů a vytvářejí tužby, jež tito lidé přijímají za vlastní“*, a kultury populární, která naopak využívá produktů masové kultury k tomu, aby těmto manipulativním účinkům čelila, nelze takovému rozlišení upřít jistou oprávněnost. A připomene nám to i onu kritiku, které ve Francii Roland Barthes podrobil mystifikační procedury, které mají maloburžoazní kulturu přeměnit v *„univerzálně platnou přirozenost“*, aby pak v protikladu k tomu vyzvedl postupy, kterými určitý počet spisovatelů takovým mystifikačním tendencím čelil. Zmiňme, že i u nás Pavel Janáček zaměřil pozornost na onen proces reglementace, kterým měla být vyřazena „braková literatura“ a nahrazena „literaturou pro lid“, jejíž představitelé čerpali z vědomí své vychovatelské úlohy pocit nadřazenosti, ale která bývá tvořivými umělci vnímána s despektem a kritičtěji než literatura populární.

Jestliže v meziválečném období byly předválečné avantgardy vystřídány především surrealistickým hnutím, je třeba v této souvislosti zmínit, že pro surrealisty ztrácí smysl už sám pojem umění a za svůj cíl pokládají jen uvolnění všech imaginativních schopností člověka.

Jak je vidět, i při posuzování onoho postoje, který avantgardy zaujímaly k tomu, co bylo z oblasti umění vylučováno, se projevuje nakonec podobná dvojznačnost, jakou jsme mohli konstatovat v souvislosti s postoji, které se vynořily ve spojení s tendencemi označovanými jako postmoderní. Ale není právě v tom, že úsilí někdejších avantgard dává trvale podnět k debatám o jeho smyslu, nejlepší svědectví o tom, že jejich dědictví nepřestává být něčím živým?

AVANTGARDA, LEVICOVÁ POLITIKA A VÝZVY SURREALISMU

Konference *Avantgarda a levicová politika* si kladla za cíl pojednat pojem umělecké avantgardy se zvláštním zřetelem na její provázanost s emancipačními proudy levicové politiky. Vedle nástinu typologie avantgardy v jejím historickém vývoji i vztahu k postmoderně (viz příspěvek Jiřího Pechara na minulé a této straně), nebo tzv. neoavantgardě (o němž hovořil Jakub Votroubek), se vystupující věnovali také konkrétnějším okruhům (vystoupení Markéty Holanové a Stefana Segiho). Průmět k současným formám a úkolům levicového myšlení pak představoval referát Romana Kandy.

Charakter jednotlivých příspěvků vyplýval ve většině případů z jejich obsahového zaměření. Hlavní vývojové úběžníky pohybu uměleckých avantgard byly v příspěvku Jiřího Pechara pojednány s ohledem na obecněji pojatý myšlenkový kontext doby. Autorova nesporná fundovanost mu umožnila vést nit svého výkladu se značnou jemností. Také zdaleka ne samozřejmou tezi o neoavantgardě jako završení avantgard pojal Jakub Votroubek ku prospěchu svého podniku značně drobnohledně. Příspěvky Stefana Segiho (*Avantgarda a lid v pojetí Karla Teiga*) a Markéty Holanové (*Zábava pro proletáře. Představy české avantgardy o populární kultuře*) kombinovaly ne nezajímavé tematické zaměření i znalost věci. Poslední charakteristiku lze ovšem jen stěží přisoudit vystoupení Tomáše Hříbka (téma *Karel Teige o architektuře komunismu – Surrealismus, volná láska, funkcionalismus*). Polemický osten jeho vystoupení tupilo jak rigidní pojetí vztahu mezi imaginativní a racionální složkou Teigova myšlení, tak také racionalisticky reduktivní výklad některých konceptů klíčových nejen pro surrealismus, ale rovněž pro jeho vlastní příspěvek (pojem volné lásky). Vyvrcholením druhého panelu, který zkoumal, zda lze avantgardu oživit ve dvacátém prvním století, bylo vystoupení Romana Kandy. Kanda dokázal organicky promítnout některé konstanty avantgardního hnutí do ohniště soudobé emancipační teorie a praxe.

Surrealistická myšlenka nepřestává k nadšení a zájmu jedněch, a podivu či lhostejnosti druhých, nést v jiném vzduchu čes(koslovens)kého prostředí plody. Záměrem tří večerů pod souhrnným názvem *Láska, svoboda, poesie… a realita* bylo představit historické, ale především současné polohy českého i mezinárodního surrealismu.

První večer (22. 10.) otevřel příspěvek Šimona Svěráka. Dominanty surrealistického myšlení zde byly představeny z hlediska obecné perspektivy. Hodnota Svěrákova referátu spočívala především v tom, že ukázal, v jaké míře je možno charakter surrealistické názorové základny pojednat prostřednictvím klasické filosofické terminologie, aniž by tímto bylo nutno deformovat podstatné charakteristiky této základny. Takto se autor věnoval způsobu, jakým je v surrealismu řešena subjekt-objektová problematika, a také v jakém vztahu je toto řešení k některým více či méně vzdáleným způsobům uchopování téhož. Příspěvek Jana Gabriela představil v rámci zasvěceného komentáře k historickým i současným polohám surrealistické malby některé aspekty surrealistické praxe konkrétněji. Totéž lze pak říci o vystoupení Miloslava Caňka, jehož výklad literárních projevů surrealismu v sobě dokázal uchovat mnohé z uhrančivosti prezentovaného tématu. Současná i historická tvář surrealismu tak byla v rámci prvního večera osvětlována napříč celým rozsahem jeho intervenčního pole.

Úkolem druhého večera (28. 10.) bylo konfrontovat surrealismus s názorově blízkými oblastmi a pokusit se touto oklikou zároveň otevřít otázku jeho aktuálnosti. Ondřej Krochmalný, Pavel Siostrzonek a Roman Telerovský takto surrealismus kontaktovali s filosofií Alaina Badioua a psychoanalýzou. První z příspěvků se pokusil o nástin charakteristiky pole, v němž lze z ontologického hlediska identifikovat některé paralely mezi badiouovskou generickou filosofií a ranými texty Andrého Bretona. Pavel Siostrzonek představil obrysy vztahu mezi dílem českého surrealisty a psychoanalytika Zbyňka Havlíčka a psychoanalýzou inspirovanými proudy emancipační teorie. Protiváhu k pojmovému zaměření obou příspěvků představovalo civilněji pojaté vystoupení surrealisty a psychoanalytika Romana Telerovského. Na příkladu některých aspektů analytické praxe Telerovský pojednal problematičnost jejího emancipačního statutu. Navázav na první večer, v jehož rámci byl představen charakter surrealistického světonázoru, představil večer druhý průniky či paralely mezi surrealismem a spřízněnými směry.

Třetí večer (4. 11.) se od předchozích dvou odlišoval již svou formou (jednalo se o večer diskusní). Pozvání k diskusi přijali básník a esejista František Dryje a básníci Stanislav Dvorský a Jaromír Typlt. Všechny jmenované pojí fakt, že se v jisté etapě svého života střetli se surrealismem, který následně představoval významný úběžník jejich tvůrčí aktivity. Stanislav Dvorský a Jaromír Typlt ovšem později, každý z odlišné generační perspektivy, svůj vztah k surrealismu revidovali. Toto rozpětí se převažujícím způsobem podílelo na charakteru diskuse. Tematizovány byly především vztahy mezi surrealismem, uměním a individuálními i společenskými formami angažovanosti. Jako polemické východisko posloužila Dryjeho effenbergerovská teze-axiom, že *„surrealismus není umění“*. Z hlediska vášní, které vzbuzuje, tento problémový okruh neztratil nic ze své nosnosti. Nejen toho byla důkazem diskuse, v jejímž rámci převažoval názor, který v surrealismu nenachází dostatek znaků, které by jej ze sféry umění vydělovaly (Typlt, Dvorský). Přes těžko zpochybnitelnou oprávněnost některých námitek vůči němu (nutnost dynamizovat ze strany surrealistů často reduktivně chápaný pojem umění, Typlt) se ovšem z našeho hlediska jevil jako nejpřesvědčivější postoj Františka Dryjeho. Není-li surrealismus uměním, pak je tomu tak za prvé pro míru systematického uplatňování přístupu, v jehož rámci je výraz primárně funkcí vyjadřovaného (historicky se tato tendence definovala jako popření dominance estetické funkce). Tento aspekt se pak projevuje především v druhém z diskutujících projednávaných okruhů: vztahu mezi surrealismem, potažmo tvorbou jako takovou, a emancipačním úsilím. Z řečeného, zdá se, vyplynulo, že v tvorbě tak, jak ji každý ze své pozice pojímali Stanislav Dvorský a Jaromír Typlt, neexistuje relevantní analogon systematického úsilí, s nímž vazbu mezi individuálním a kolektivním plánem tvorby rozvíjí právě surrealismus. K tezi o existenci společenského rozměru osvobozovacích funkcí tvorby se oba posledně zmiňovaní stavěli značně kriticky, ať již z hlediska osobnostních dispozic (Dvorský), nebo ideologizovaného pojetí kolektivity (Typlt). V rámci profilace přístupů jednotlivých diskutujících k otázkám (osvobozování prostřednictvím) tvorby se tak surrealistický postoj jevil jako vnitřně nejdiferencovanější.

Ondřej Krochmalný

Avantgarda a levicová politika
22. 10. 2013
Tranzitdisplay

Láska, svoboda, poesie… a realita
22. 10., 28. 10. a 4. 11. 2013
Tranzitdisplay

Pořádal *SOK: Sdružení pro levicovou teorii* ve spolupráci s nadací *Rosa Luxemburg Stiftung*

počítání hrušek

PODOBENSTVÍ O ZÁMĚRNOSTI A BEZDĚČNOSTI V UMĚNÍ

Bruno Solařík

Jateční sousoší

Francouzský spisovatel Jean Richepin (1849–1926), syn armádního lékaře, začal studovat medicínu, za prusko-francouzské války byl ostrostřelcem ve francouzské armádě, účastnil se Pařížské komuny a patřil k vůdcům provokativně naturalistické literární bohémy. Proslavil se básnickou knihou úmyslné surovosti *Píseň tuláků* (1876), přesněji tím, že za ni byl pokutován a na měsíc uvězněn pro urážku mravopočestnosti. Poté se sám stal tulákem, přístavním dělníkem a námořníkem, než se vrátil na literární dráhu. Jeho básnické i povídkové soubory se v protiměšťácké subverzi zaobírají vesměs morbiditou, násilím, citovou zvrhlostí, nemravností a zrůdností. – Přes herectví se Richepin dostal ke kariéře rétorského dramatika. Ve svém dramatu *Nana Sahib* (1883) hrál hlavní úlohu po boku Sarah Bernhardtové, s níž prožil milostnou aféru. – Znal se s Rimbaudem a byl jedním ze sedmi známých adresátů prvního vydání *Sezóny v pekle*.

Jedním z textů Richepinova povídkového souboru *Bizarní smrti* (1876), který vyšel česky, je povídka „Nahý vrah“. Propuštěný kriminálník Petr Lurier se hned v úvodu smíří s tím, že slušné zaměstnání neseženе a bude tedy nucen spáchat zločin: primitivní zloděj a galejník uzná bez dlouhého rozmýšlení za nutné stát se vrahem. V kraji svého dětství, kde kdysi jako chlapec sloužil v domě „držgrešlí“ Berlotových, a zná tudíž vnitřní uspořádání domácnosti, vnikne do zahrady, přespí v koruně jilmu, přečká v ní den a v noci se vypraví vraždit a loupit do ložnice majitelů. Při vzpomínce na rady jakéhosi galejnického recidivisty se Lurier svlékne donaha, aby mu na oblečení nezůstaly stopy zločinu, kolem krku si pro uložení lupu zavěsí vak na krmivo pro koně („[…] *nelze přece nastříhat kapes do kůže svých boků* […]“) – a probuzeného Berlota i jeho ochrnutou manželku umlátí motykou. Při odchodu s nakradenými měšci peněz pohlédne v ložnici na dveře, které se při krádeži nepozorovaně přivřely – a v zrcadle, jež na nich shodou okolností visí, spatří sám sebe. V úděsu z domnělé přítomnosti cizího člověka se rozmáchne motykou, rozbije zrcadlo i s dveřmi, prudkým pohybem způsobí převážení vaku s těžkými měšci, je jím vržen kupředu do zrcadla a střepy mu prořízнou hrdlo. – Soudní komise najde na místě tři mrtvoly:

„[…] *otvorem bylo vidět lože, jehož podušky tvořily rudou hmotu, na které spočívaly dvě rozbité hlavy. Otvorem tím zároveň zpola vykloněn byl nahý muž, jehož kůže poseta byla řezy.*“

V koutě seděl přeživší chlapec sloužící u Berlotových, který byl probuzen hlukem, utíkal zaměstnavatelům na pomoc a při pohledu na tu hrůzu se zbláznil. – Příběh tudíž končí vystižením nemístnosti mravoličných klišé:

„*»Zločin bývá vždycky potrestán,« propověděl obřadně starosta vesnice ukazuje na vraha. Ale kdyby byl mohl mluvit malý Petr, který na pomoc přispěchal svým pánům, byl by doložil, že ctnost nebývá vždycky odměňována.*“

Úsporný příběh, vedoucí neodchylně ke katastrofě, byl vzhledem k estetickým a mravním zřetelům zjevně budován za účelem navození teatrálního dojmu cynické hrůzy, následovaného oním vypravěčovým napadením slepoty spravedlnosti.

Nezadržitelnost sociálně předpojatého násilí, stejně jako překrvený obraz vymlácených mozků na pozadí těla rozťatého zrcadlem vedví se však ve své cílenosti a předvídatelnosti nakonec… míjí oním zamýšleným účinkem hororové hrůzy: zůstává jen nehybně symbolická provokace v podobě jakéhosi jatečního sousoší, kterému by se při troše bezohlednosti dalo říkat živý obraz.

Propast

Přitom v sobě povídka bezděky skrývá jádro děsu mnohem mocnějšího.

Když totiž budoucí vrah za slunného a pokojného letního dne před činem tajně sleduje z větve jilmu dění v zahradě, kde si předtím natrhal trochu ovoce, vidí, jak šetrný Berlot při zkoumavém pohledu na jednu hrušeň postřehne, že dva plody scházejí…

„*»Petře!« vykřikl náhle.*

Petr Lurier zachvěl se při tomto jméně, jako by naň právě bylo zavoláno, a přikrčil se hlouběji do svého úkrytu. Na povel Berlotův otevřely se kuchyňské dveře a vyšel z nich hoch desíti nebo dvanáctiletý, červený a plavovlasý.

Petr Lurier zachvěl se ještě silněji. Zdálo se mu, že on sám vychází z kuchyně. Toť byl týž selský hoch, kterým byl kdysi sám. Vteřina přemýšlení potlačila tuto vidinu a vrátila ho skutečnosti.

»Petře,« řekl Berlot, »tys mně zase kradl hrušky.«

»O ne, hospodáři,« odvětil hoch. »Přísahám, že ne. […] *Počkejte, zde je důkaz!«*

Petra Luriera napadl tehdy šílený strach, myslilť, že hoch něco zahlédl. Ale nikoli: důkaz, který chtěl podat, byla toliko slavná přísaha, obvyklá u dětí, která spočívá v tom, že se pokřižují, potom zdvihnou pravou ruku a plivnou na zemi.

Berlot, bezpochyby otřesen ve svém přesvědčení touto přísahou, spokojil se tím, že zatahal Petra za ucho, vraceje se s ním do domu.

Zvonili poledne.

Hlas puklého zvonu vesnického byl jediný zvuk, který rušil tuto zamlklou hodinu.“

Nemůžu si pomoct, ale rozuzlení příběhu, v němž hrdina noci nakonec skončí za zrcadlem jako nešikovný protějšek Carrolovy lolitky a krev z něj stříká po okolních tapetách, se jeví kupodivu nudně a nevýrazně, jakmile je srovnáme s tím civilně malichерným vyšetřováním krádeže hrušek za krásného bílého dne. Mezi přeludným pohledem v zahradě jakoby na sebe sama („*Zdálo se mu, že on sám vychází z kuchyně*“) a závěrečným pohledem vraha na svůj odraz v zrcadle ložnice, mezi těmito dvěma důvtipně spřízněnými obrazy se rozevírá propast, oddělující od sebe to, co je v příběhu ryzí a co je v něm umělé: bezděčnost a záměrnost. Empirickou opravdovost leknutí a literátskou odvozenost strašení.

Dikce promluvy o ovoci měla zjevně tvořit jen přípravnou předzvěst té „pravé“ hrůzy. Přitom by zde povídka klidně mohla skončit: jádro děsu je skryto v úleku z letního poledne, kdy to, co se musí stát, je zhmotněno v té banální, bezpříznakové rozepři z každodenního života, nad níž se klene mocné zaklínadlo, složené z přesně vnuknutých slov, z nichž ani jedno nelze změnit: *Petře, tys mně zase kradl hrušky*.

Autorská záměrnost bizarní noční provokace literárních návyků zde pro své zjevné rutinérství v metodě i ideji paradoxně zklamává očekávání, zatímco bezděčný úděs malebného poledne cti netratí: svou nečekaností prozrazuje to počítání hrušek, že je v tvůrčím procesu přímým ohlasem elementární vnímavosti a nevypočitatelného tušení.

V té vnímavosti a v tom tušení lze snad nakonec spatřovat i pravý zdroj uměleckého „mistrovství“, který bývá marně hledán v promyšlených „strategiích“, vypočítávaných ať na vkus nebo na přesvědčení čtenáře či kritika.

VEČEŘE S ROBERTEM KALIVODOU

Osobně jsem se s Robertem Kalivodou seznámil někdy v lednu roku 1969, když jsem byl po svém návratu z 1,5měsíčního pobytu v Paříži a po úmrtí Zbyňka Havlíčka kooptován spolu s Jiřím Pecharem do redakční rady *Analogonu*. Už předtím jsem ovšem s velkou zvědavostí a zaujetím četl jeho články v *Orientaci* a ihned po vydání přečetl jedním dechem jeho čerstvou knihu – *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*. Nemohla mě ovšem také míjet jeho pověst, nesoucí se v duchu formulek „velice koncepční myšlení“, „šedá eminence“, „intelektuální kapacita“, „velký manipulátor“, „dobrý stratég“, „nejzajímavější z dnešních marxistů“, „diskutér-buldozer“ aj. Cosi ambivalentního mezi těmito rozmanitými charakteristikami zaznělo skoro vždy. Doléhaly ke mně také jeho apely, adresované okruhu kolem Vratislava Effenbergera, k němuž jsem tehdy patřil, abychom se drželi dědictví meziválečné avantgardy a usilovali o obnovení sepětí avantgardy umělecké s avantgardou politickou, k níž se patrně on sám řadil. Na to jsme měli už předem odmítavou odpověď, vědomi si toho, že všechny pokusy tohoto druhu „*jsou projevem zhoubného romantismu, skutečné politické naivity a bezmocnosti na cestách sociálními džunglemi, na jejichž koncích vždycky stojí buď Maldoror Hitler nebo Ubu Stalin*“ (UDS). Rozporuplný byl nakonec i můj výsledný dojem z jeho knihy. S uznáním jsem přijal jeho radikální domýšlení Mukařovského teorie estetické funkce, hodnoty a normy ve smyslu *estetična jakožto prázdného principu*, který organizuje kvality mimoestetické. Se sympatiemi – byť leckdy i skepticky pobaveně – jsem četl také třetí oddíl o marxismu a libertinismu; sám jsem se tehdy situoval na výrazně levicovou názorovou pozici, ovlivněn jistě čerstvými kontakty s francouzskými surrealisty a oparem pařížského Máje 68, a pojem „libertinismu“ se mi v této souvislosti zamlouval.

Vážné kritické výhrady jsem měl ovšem k druhé studii, věnované Marxovi a Freudovi. Oceňoval jsem, že Kalivoda vrací Marxe k jeho filosoficko-antropologickým východiskům a je si při tom vědom jejich zásadní slabiny: chybí jim psychologická dimenze. Jenže aby obohacení Marxe Freudem mělo vůbec smysl, bylo by ještě třeba učinit psychoanalýzu základem celého „systému“, Marxe tak „přepodstatnit“. Což Kalivoda explicitně odmítá. Namísto toho frázemi, na nichž mi vadil jejich marxisticko-leninský učitelský tón, modifikuje „dosti“ Freuda „*s pomocí Marxe*“, aby jej oprostil od „*jakési nové metafyziky*“ Erótu a Thanatu a vrátil jej k ranější polaritě libida a pudu sebezáchovy, rozuměj *sexu* a *hladu*. Touto manipulací se pak zrodí filosoficko-antropologická doktrina, kde první (sex) nechť je oborem psychoanalýzy, kdežto to druhé (hlad) – protože rozvinutím pudu je *práce* a *ekonomika* – je doménou marxismu. V tom pak měla spočívat vnitřní komplementarita Marxe takto Freudem obohaceného. Mám z těch dob exemplář Kalivodovy knížky, jehož střední část je plná mých otazníků, vykřičníků, rozčilených poznámek na okrajích, zkrátka mých námitek bylo na stovky. Toto byl jen základní polemický obrys mého vnitřního dialogu s filosofem, kterého jsem si přese vše nemohl nevážit.

Dostali jsme se do vzájemného sporu ale kvůli něčemu úplně jinému. Otiskl jsem v prvním čísle *Analogonu* kritiku překladu Carrolovy *Alenky* od Hany a Aloyse Skoumalových, v níž jsem si nebral žádný servítek. Kromě toho, že je to ve srovnání s kongeniální verzí Jaroslava Císaře překlad mizerný, pokládal jsem za nestoudné ujmout se vůbec takové zakázky v režimu, který neumožňuje reedovat výborný překlad jen proto, že jeho autor je v exilu. *Analogon* vyšel v červnu roku 1969. V létě se při rekreačním pobytu v jakémsi letovisku potkal Robert Kalivoda s manželi Skoumalovými, kteří se mu svěřili se svým pobouřením nad mým textem, a coby člen redakční rady jim přislíbil omluvu. To jsem ovšem já odmítl. Na jejich písemnou reakci, určenou k otištění ve druhém čísle, jsem napsal svou opět dost nekompromisní odpověď, proti jejímuž otištění se Kalivoda ostře postavil. Navrhoval jsem, nechť vedeme otevřenou polemiku: ať napíše odpověď Skoumalovým sám za sebe a zveřejníme všechny tři texty v jednom bloku. To odmítal.

Nakonec jsme se dohodli, že si o tom promluvíme zevrubněji a osobně. Pozval mě na večeři do své oblíbené (dnes už neexistující) vinárny U Piaristů v Panské ulici. Před naším setkáním mě Vratislav Effenberger varoval: „Dej si velký pozor! Je to buldozer, udolá tě…“ Byl jsem tedy nabitý bojovností. Náš rozhovor začal ovšem – jak jinak? – od jeho Marxe a Freuda. Rozbalil jsem před ním nejen to, co už jsem tu na dané téma řekl. Měl jsem – díky četbě u svých hostitelů během pařížského pobytu – v hlavě spoustu další dobré, ale neutříděné munice. Střílel jsem od boku. Ekonomika nevznikla z hladu, nýbrž ze symbolické směny. Znáte Marcela Mausse? A proč jenom Fromm a Marcuse, a nikoli Norman O. Brown? Že Marx neobrátil Hegela na hlavu? A co přednášky Alexandra Kojèva o čtvrté kapitole *Fenomenologie*? Etc. etc. Kalivoda to všechno bral s lehkým úsměvem, ale zaujatě. Po druhé lahvi modrého burgundacu naši vzájemnou přestřelku završil: „To jsou zajímavá témata, Stanislave, to všechno musíme na stránkách *Analogonu* prodiskutovat písemně. Dělejte na tom okamžitě! Něco vám povím, my musíme společně vypracovat novou antietatistickou verzi marxismu!“ „Cože,“ divím se, „anarchistickou verzi?“ „Ale kdepak, vy jste nečetl *Stát a revoluci*?“ Asi jsem příliš okatě obrátil oči v sloup, nevím, hned nato Kalivoda přešel k manželům Skoumalovým. Nad kopií mé odpovědi jsme ale při třetí lahvi ke kompromisu nedospěli. Neudolal mě: „Dobrá, otiskneme mou i vaši odpověď…“

Neotiskli. *Analogon* byl v lednu 1970 zakázán. Deset let jsme se pak neviděli. Já si založil „dossier“ *Touha a hlad,* kam jsem po léta ukládal fragmentární pasáže svého „šuplíkového dialogu“, k němuž mě Kalivoda inspiroval. Setkali jsme se až v roce 1979 nad samizdatovým sborníkem k výročí úmrtí Zbyňka Havlíčka. Svůj příspěvek mi přinesl do Supraphonu, kde jsem tenkrát přežíval normalizaci. Byl srdečný.

O dalších deset let později mi zase svitla naděje na setkání. Na den výročí Teigova narození 13. 12. 1989 byla naplánována zakládající schůze Společnosti Karla Teiga. Robert Kalivoda však chyběl. O týden dříve, 6. prosince, zemřel. Bude tomu už čtyřiadvacet let.

Stanislav Dvorský

ladislav selepko: veverky v parku hu /20

8. Postscriptum

Tři dny jsem se pokoušel Pryskyřníka probudit, ale marně. Vypadalo to, že jej „Valův" rukopis sežral. Nemohl jsem ho vydolovat zpátky. Když mi pomalu docházelo, že z pokračování *Výškových budov* nic nebude, rozhodl jsem se román, byť poněkud předčasně, v oněch místech ukončit. Těm, kteří čekali pointu nebo vyvrcholení, neřkuli rozuzlení zápletky, se omlouvám. Slibuji, že do dalšího dílu se pouštět nebudu; a pustím-li se, nechám si ho pro sebe. A to i v případě, že taková *zvrstvená* a *vícerychlostní prohra*… – nevím. Chtěl bych upozornit, že to nejsou moje slova, že Pryskyřníkovi se „Valův" román *jenom* zdál. Mám na mysli to, co z něj vytrhal do svého „vyprávění". Byly to výplody jeho snového vědomí. Nepopírám, že jsem Petra před svým odchodem coby postavu instaloval – jenže při psaní se mi trochu vymkl. Trochu víc, abych byl upřímný. Ze strany autora nejde o lichotivé přiznání, ale bylo tomu tak. Kdybych vám řekl rovnou, k jakému karambolu kniha směřuje, určitě byste odešli a zůstaly by pouze Jantra, Mantra a Tantra, které mě čtou za všech okolností. Takto jsem vám konec raději zatajil.

Prohráli jsme všichni. Vy se, jak věřím, spravíte nad jiným dílem, já se jel spravit do Eppingského lesa na setkání s černou ženou. Pokud si vzpomínáte, své očekávání jsem v tehdejší náladě vylíčil dosti expresivně, snad až hystericky. Samozřejmě jsem tam nezemřel, jinak bych tu už nebyl. Ani jsem se ráno neprobudil jako inženýr, nýbrž jsem zjistil, že mám u sebe jízdenku, z čehož jsem pochopil, že musím odjet do zaparkovaného města, kde jsem měl stále nějaké známé. Byl jsem jak ten pes, který v půlce života oslepne a marně se snaží pochopit, co se s ním stalo. – „Ten kdyby se viděl, kdyby si o sobě uvědomoval, co o něm víme my," říkali druzí při pohledu na slepecké tápání mezi zbylými orientačními body.

K němu se přidávala síla, již nebylo lze zastavit a jež mne pokaždé stavěla na nohy. Rozložit bych ji snad mohl, ale zastavit a zašpuntovat ne. Opakovaně si hledala vyjádření, nenechala se ukecat. Síla, která se valí přes kameny, řasy a třtinu, močálem i neprostupnou džunglí na vrchol hory. Smeká se, podkluzuje, odírá, ale někdo ji pořád žene, přestože chvílemi polevuje, přes všechno se smyslů zbavená, slepá a hluchá převalí. Vím, že přenáší i skály, a není to metafora. Cítím, jak tu hromadu žulového kamení podebírá, odhazuje ji z cesty a tlačí se dál, kam ji to nutí, hledat místo, na němž o sebe v návalu zemětřesivého zachvění přijde. Je to zázrak, mluvím o zázraku, neboť tento druh energie odporuje fyzikálním zákonům. Jak může jedno tělo zářit na takovou dálku? Znamená to, že jsme se našli? Sotva. Pnutí nemělo nic společného s láskou. Byla to řeč těla a nevědomí. Sám bych jí těžko uvěřil, kdybych na vlastní kůži neprožil, jak mě přikovala k představě druhého člověka, jako uragán, sluneční vítr, tisíckrát zesílené magnetické pole, jehož účinnost s rostoucí vzdáleností od skutečnosti rostla.

Bylo pondělí ráno a já si v duchu připravoval odpověď na otázku, co budu dělat po příjezdu do mrtvého města. Chystal jsem se Ká oznámit, že se budu toulat hanáckou pouští a savanou s Old Shatterhandem za ruku, neboť jsem se v Londýně nemohl najít. Ještě jsem si pamatoval na den příjezdu, týdny v hostelech a stěhování na Seven Sisters Road. Tam se moje stopa ztrácí. Patra se propadají, příčky se lámou, jemné architektonické prvky se mačkají jako suchý papír a praskají. Měl jsem z toho řícení výškové budovy prazvláštní, nehlasitou radost. Londýn kolem mne navzdory vzpouzení mizel. Nemohl jsem jej nikde nahmatat. Nepomohlo by mi ani přeskočit zábradlí trajektu. Směr cesty byl daný. Přitom ještě koncem února jsem se v dopise Lu svěřoval:

„Byl jsem včera u greenwichské hvězdárny. Ptal jsem se kolemjdoucích na věk stromů, prý dosahuje až půl tisíciletí. Není jich mnoho, ale jsou statné, většinou duté a mají děsně pokřivené větve. Park se rozkládá ve svahu, kde se do něj neustále opírá vítr. Stromy nestojí příliš blízko sebe, mohly vyrůst tak, aby si nepřekážely. Při pohledu z určitých úhlů mrakodrapy, doky a skladiště mizí a siluetu obzoru vytvářejí holé černé větve, za nimiž se rozléhá šedá obloha. Od moře se ženou těžké, studené mraky. Bylo pozdní odpoledne. Lidé chodili se psy, dával jsem se s nimi do řeči. Cítil jsem, že mezi ně patřím, že tady nejsem tak sám.

Měsíc blikotá, někdo ho veze na trakaři. Chci si tě pro tento večer vydupat ze země. Už je půl druhý. Škoda, že se sem nemůžeš na hodinu dvě přenést. Vždy jsem se cítil provinile, když jsem o tebe měl usilovat. Přišlo mi to nepatřičné. Vždycky jsem toužil po tom, aby mezi nás přišel správný okamžik. Když k němu bylo při setkání u pevnůstky nejblíže, viděl jsem, jak je naše spojení daleko, na jak dlouhou dobu, než uvidíš to, co jsem viděl já. Měl jsem vidět lépe? Chtělas mi říct něco o sobě. Jenže v ten moment hodiny zlostně poskočily a mezi námi se ocitl telefon. Potom jsme se nepotkali. Vlastně ještě jednou, na náměstí, ale měl jsem pocit, že ať řeknu cokoliv, přivolám záminku ke konfliktu.

Nemám ti co napsat, čekám něco od tebe. Chtěl jsem se před tebou ukázat v co nejvěrnější podobě, přičemž na tom, co slova bezprostředně znamenají, nezáleželo. Nemáš pocit, že slova mezi námi byla jen oděvem, který se měnil podle počasí? Od začátku jsem po tobě chtěl totéž. Tím jsi mě držela, takovou si tě pamatuju. Možná jsme spolu měli jen mlčet. Být v blízkosti, jež by mě s tebou spojovala, a mlčet. Zažít vyplněné ticho. Něco jiného než zažívat je o samotě. Proto jsem ti napsal. Pokud jsme spolu měli někam jít, tak do toho ticha."

„Jo. Mlčet, na dálku," odpověděla Lu, *„když pole jsou potažená vlákny teplé pavučiny, když do mrazivého ticha tu a tam zaštěká pes a někdo kladivem rozlamuje zámek."*

Ve druhé polovině května jsem opustil Londýn a dorazil do zaparkovaného města. Přitom jsem si nemohl, zřejmě ze zvědavosti, odpustit návštěvu na Tabuláku, kde stále žily Al a Lu. S mírně vzrušeným očekáváním, v pozdním a teplém podvečeru, povznesen okouzlující procházkou lužními lesy, jsem zabouchal na boční bránu a několikrát zavolal Alčino jméno. Nic se nedělo. Zkusil jsem to za chvíli znovu – a zase nic. Téměř jsem se rezignovaně otáčel, když jsem uslyšel, jak se hlavní bránou, od níž na mě nebylo vidět, vracejí hlasy, mezi kterými jsem rozpoznal také Alčin. A byla to ona, kdo mi se zjevným překvapením přišel otevřít. Netvářila se nadšeně, zkoušela se vymluvit. Musel jsem mírně naléhat, než mě vpustila dovnitř.

Následovně se všechno odehrálo před maringotkou, v místech, která by soudný člověk nikdy nespojoval s územím „lidí z buněk". Věděl jsem, že nemám Lu chodit na oči, a také jsem se o to nesnažil. Seděl jsem v křesle a chtěl se bavit s Al a jejím novým přítelem, sympatickým klukem, chlapem větším, než jsem já, jenž se k ní dobře hodil: rozhodný, v hlavě srovnaný, důvěřující své vůli. S Al však byla těžká domluva. Reagovala útržkovitě a pomaleji než kdykoliv předtím. Doufal jsem, že se za ten rok, jenž uplynul od jejího definitivního odchodu, spravila. Mívali jsme přece tolik společných témat. Žil jsem v přesvědčení, že mezi sebou máme kladný vztah. Avšak padl na mě smutek a sevřelo mě pomyšlení, jak se dva lidé, kteří dokázali přebývat v bezprostřední blízkosti, po nějaké době vůbec nemohou bavit. Řekl jsem jim, že je nechci zdržovat, ať jdou klidně dovnitř, že jen chvíli posedím, zasním se při pohledu na barák a potom se sám vyhodím. Seděli tam dál. Al mi přinesla čaj a nakonec to nevypadalo, že bych jim byl na obtíž. Po chvíli odešel Alčin přítel dovnitř a zbyli jsme tam my dva, mlčící sochy.

Lu se kolem začala ochomejtat sama. Stále jsem věřil, že jsem nepřišel za ní, proto jsem si jí nevšímal. Buňka byla schovaná za rohem přístavku. Ovšem jí to nedalo. Nejprve přešla sem a tam, do kůlny a z kůlny s letmo prohozenou poznámkou, které jsem ani nerozuměl. Zanedlouho se zjevila podruhé, tentokrát s neklamně výhružným pohledem. Mělo to být varování, avšak na Darwina jsem si nevzpomněl. S každým průchodem byla její vzdálenost ode mě kratší, zato silueta větší a hrozivější. Napočtvrté se pustila do přímého slovního útoku. Ani na něj jsem nereagoval. Nakonec přišla až ke mně, asi na dva metry, a začala řvát jak pominutá, ať vypadnu, ať táhnu, jestli tomu nerozumím. Seděl jsem dál v křesle, díval se do trávy, upíjel čaj a čekal, co bude. Večerní vzduch mě příjemně ovíval. Lu stála asi metr a půl přede mnou, ale ne tak, aby mi zacláněla ve výhledu, a bez hnutí, upřeně se na mě svrchu dívala. Po půlminutě mi naše mlčení i strnulé pozice přišly blbé, zvedl jsem proto hlavu, zachytil se pohledem v jejích očích a s nefalšovaným zaujetím se zeptal:

„A co bude následovat teď?"

„Vypadni! Nerozumíš česky? Táhni odsud! Zmizni!"

Čekal jsem, kdy přijdou invektivy, ale zdržela se jich. Postupně mi bylo jasné, že tohle nesnese parametry žádné hry, že je to doopravdy. Skutečný zápas. Mé zklamání za maskou bojovníka rostlo, před očima mi praskala kolosální bublina. Tak přece, tohle je ona a tohle jsem já, říkal jsem si v duchu. Ustupovat jsem však nemínil. Znovu jsem se s neskrývaným a také již nepřátelským chladem zeptal:

„A co mi ještě řekneš?"

Přistoupila těsně ke mně a vrazila mi takovou facku, až se svět na dvě vteřiny zastavil. Ještě několik hodin poté jsem ji cítil.

Zavládlo hrobové ticho. Al i její přítel, jenž se mezitím vrátil, všichni jsme byli zaražení.

„Za tohle by tě mohli i zavřít," prohlásil jsem konečně trapně, neboť jsem neuměl rychle vyhodnotit, zda vyhrávám, nebo prohrávám. Měl jsem na mysli, že v civilizovaných zemích je fyzické napadení trestné.

„Ať mě klidně zavřou, je mi to jedno!" vypálila bez rozmýšlení Lu.

Cítil jsem, že půdu pod nohama mohu dobýt pouze rozumem, jakkoliv o jeho souladu s citem jsem v tu chvíli nebyl přesvědčený. Na fyzický souboj jsem neměl sílu ani povahu. Naposledy jsem se pral s holkou v šesté třídě. Nebo v posteli, ale to bylo konsenzuální. V daném případě jsem měl o konsenzu vážné pochybnosti.

„Komu to tady patří, dvůr a tak kolem?" nastolil jsem věcné téma a obkroužil dějiště lehkým pohybem ruky.

„Nepatří to mně ani tobě," nezaváhala Lu, ale nevěděla, jak pokračovat.

Byla to pravda, která k ničemu nevedla. Neboť Lu stála těsně přede mnou, sundal jsem si pro jistotu brýle, které se napoprvé jakoby zázrakem nerozbily. Další rána však nepřišla. Místo ní se Lu na místě otočila a odešla. V tom rumrajchu, nebo před ním, už si přesně nepamatuji, jsem měl čas prohlédnout si její postavu. Měla na sobě přilnavé bílé triko i těsné kalhoty. Celkově mi přišla víc při těle, také její prsa byla nějaká větší. Zkoumal jsem, zda mě pohled na ni vzrušuje, a rychle jsem jej srovnával se svými neodbytnými londýnskými představami.

Setkání bylo nepříjemné, ale tuším, že něco takového jsem potřeboval, nebo dokonce chtěl zažít. Dokázal bych si představit i jiný průběh návštěvy, při němž bychom se s Al pobavili o tom, co nás ještě zajímá, poznal bych jejího přítele a mohli bychom se místo rozpačitostí v klidu rozejít. Od Lu bylo naivní čekat jinou reakci. Mělo mi být jasné, že pokud proti mně něco má, tak mi to při nejbližší příležitosti osolí. Přitom jsem pořád tápal při hledání příčiny jejího hněvu. Šlo o dopisy? Nebo o moji přítomnost vůbec? V říši snů uvízla možnost, že mě pozve k sobě do postele. Potřebovali bychom k tomu jiný příběh i jiné postavy. Díky oné události se náš vztah stal alespoň intimnějším, svým způsobem překonal bariéru společenských konvencí. Byl jsem později zaskočen pocitem, který mi nedovoloval docela se Lu ve svých představách vzdát. Lnul jsem k ní o to více. – „Chceš, aby na tebe příště vytáhla sekyru?" kroutil hlavou Ká, když jsem mu příhodu vyprávěl. V tom to nejspíš bude. Snad jsem opravdu chtěl, aby mě bila a křičela na mě, protože jsem v tom cítil zvrhlý zájem, který o mě jiná žena neprojevovala. Otec měl o mě také zájem, ale křičel jinak, habrověji. Luin křik měl v sobě ještě něco měkkého a vlhkého. Ani rána nebyla nakonec tak tvrdá jako jeho, ačkoliv síla jí v žádném případě nechyběla.

O dva dny později stojím v aleji na dohled kvetoucím bezům a plechovému plotu v místech, kde se před čtyřmi a půl lety odehrála veselá příhoda. Kdoví po kolikáté si prohlížím do výše trčící červenohnědou střechu baráku a vnímám její nepoměrnou velikost vůči okolí. Je deset hodin dopoledne a já se dlouze rozhoduji, zda odbočit vpravo na místo minulých dějů, nebo doleva k rozmazaným kopcům s neznámou budoucností. Mohl bych seběhnout po náspu rozestavěné dálnice, vylézt na druhé straně a pokračovat zbytkem aleje, než za několik dnů nebo týdnů začnou korytem jezdit auta a druhá část zůstane od Tabuláku nadobro oddělená. Slíbili přes obchvat postavit lávku, říkali Jé a Jí, ale myslím, že z toho nic nebude. Nic té stavbě nenasvědčovalo.

„Musím nějakou dobu počkat, než mě vyšší síla vysvobodí, pak budu mít jistotu, že do života s Lu nebo Al není vstupu ani návratu. A jestli tu lávku jednou postaví, bude už Tabulák i se svými strašidly pryč," utěšoval jsem se nahlas, neboť jsem nevěděl, zda ten správný krok udělám. Čekal jsem, kdy přijde známý okamžik, v němž mě něco divného popadne, a já se budu jen dívat, co se mnou habrová síla provádí. Brrr! Musel jsem se oklepat, přestože bylo docela teplo, a raději jsem bezmyšlenkovitě zahnul doleva a seběhl po náspu, abych se k tomu prokletému místu nastavil zády a nemusel dál zkoumat míru nezničitelného pokušení.

„Opravdový a silný tah se rodí z odporu vůči protisíle. Není-li co překonávat, pohyb nepřijde," zněla mi v hlavě „Valova" slova.

Připomínaly se mi také první věty nějakého románu: *„Nikam jsem nechodil. Přijel jsem na víkend a zůstal ležet v posteli…"*

A do třetice úryvek ze Švejka: *„Tedy marška, přátelé! Je to jako v časopise českých turistů: »Dobrý vítr!«"*

Něco se změnilo. A s rostoucí nadějí, že jednou budu vyléčený, jsem se chodidly co nejsilněji zapíral do ztvrdlé hlíny a mašíroval co nejdál odtamtud.

Konec

DADA V TEPLICÍCH

Když mi mailem přišla pozvánka na přednášku a zároveň křest knihy o dr. Hugu Duxovi, hlavě československých dadaistů, nabyla jsem dojmu, že jde zase o nějakou povedenou mystifikaci Patrika Linharta. Brala jsem totiž dr. Huga Duxe jako spojení dvou Linhartem používaných pseudonymů Hugo Hugo a Lux von Dux s tím, že na tohle tedy neskočím. Jelikož jsem však byla přáteli ubezpečena, že se jedná o naprosto seriózní věc, v níž Patrik Linhart nemá vůbec prsty, vydala jsem se ve čtvrtek 7. listopadu do Regionálního muzea v Teplicích, kde se od 17 hodin měla přednáška konat. A skutečně – pozvánka nelhala: přednášejícím byl sám autor výše zmíněné knihy, americký profesor Zeese Papanikolas, původem z Utahu, jenž se na stopu dr. Huga Duxe dostal díky své ženě Ruth Fallenbaumové, pocházející z židovské rodiny Stecklerových, která na počátku 20. století žila v Sobědruhách na okraji Teplic. Při těchto slovech jsem zavětřila a vzpomněla si, jak jsme kdysi hluboko v osmdesátých letech minulého století narazili na jméno dr. Huga Duxe při aktivitách Patafyzického kolegia Teplice (PKT), avšak k dalším podrobnostem jsme se nedostali. Nebyla tedy vůbec náhoda, že téměř všichni členové PKT se na přednášce sešli a hltali každé Papanikolasovo slovo. Jenže – než se přednášející dopracoval k první zmínce o tajemném dadaistovi, museli jsme nejen zhlédnout na dataprojektoru nespočet rodinných fotografií, ale také prohrabat se ságou Stecklerových, a to do nejmenších podrobností. Proč? Inu proto, že dr. Hugo Dux byl jejich rodinným lékařem a autor jeho monografie si nedokázal tento genealogický prolog jaksi odpustit. Leč nevadilo, trpělivost nás nakonec přes úsměvné i tragické historky z mládí Lilly Stecklerové (matky Ruth Fallenbaumové) dovedla k onomu historickému okamžiku v roce 1920. Dobová informace z pera Richarda Huelsenbecka, jednoho ze tří německých aktérů dadaistického vystoupení v teplických Císařských lázních, zněla takto: *„Dne 26. února jsme v Teplicích-Šanově vystoupili před publikem složeným z bláznů a zvědavců. Téhož večera jsme se opili do němoty – poté, co jsme v posledním záchvěvu střízlivosti jmenovali pana dr. Huga Duxe, nejinteligentnějšího obyvatele Teplic, hlavou všech dadaistů v Československu.“* Oním *„jsme jmenovali“* myslel kromě sebe ještě Johannese Baadera a Raula Hausmanna, kteří s ním v inkriminovaný večer vystupovali a *„vykřikovali své simultánní básně, vrčeli, křikem odpovídali publiku, natahovali svůj gramofon, tančili svůj bruitistický tanec“*.

Vida, jak málo stačilo, aby se stal nenápadný a téměř neznámý doktůrek, který se připletl na divoký večírek a po němž se nedochovala jediná fotografie, slavným dadaistou! Anebo šlo jen o dadaistickou fabulaci? Každopádně po přednášce jsme rádi doprovodili autora křtěné publikace a jeho ženu do nejbližší restaurace, kde jsme se taktéž opili do němoty – poté, co jsme v posledním záchvěvu střízlivosti jmenovali pana Zeese Papanikolase, nejinteligentnějšího obyvatele Utahu, hlavou všech patafyziků v Severní Americe a přilehlých oblastech.

ant

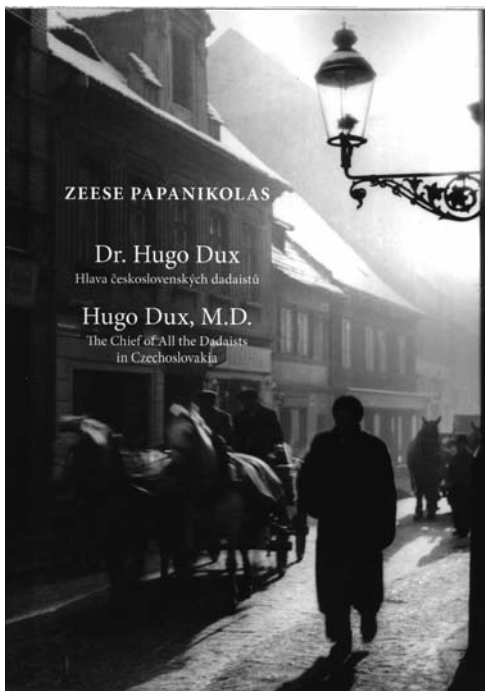


foto Tvar

Zeese Papanikolas při přednášce

foto Tvar

Zeese Papanikolas s manželkou Ruth Fallenbaumovou

ŽEBRAVÍ BÁSNÍCI ANEB KTERAK SE NAVZÁJEM PUMPNOUT

Před časem mi přišel e-mail od jednoho nejmenovaného kolegy, v němž ohlašoval vydávání nového literárního časopisu, jehož rozsah měl být pouhá čtyřstrana, takže se jednalo spíše o informační bulletin než co jiného. Aby mohl začít vycházet, bylo potřeba sehnat startovací kapitál. I jal se můj kolega obesílat své známé a přátele s nabídkou předplatného ve stylu: pošlete každý 200 Kč, a sejde-li se dostatečná suma, vyjde první číslo (periodicita měla být čtyři čísla ročně). Trochu mi to sice připomínalo praktiky některých firem, u nichž si můžete koupit byt ještě dřív, než stojí dům, ale budiž. Řekla jsem si, že onen bohulibý „kamarádský“ projekt podpořím. Jelikož se ale v té době potácel nad finanční propastí i Tvar*, napadlo mě pojmout to recipročně. Kolegovi jsem odpověděla, že si koupím předplatné na časopis, jenž zatím neexistuje, pokud on se stane předplatitelem (za 525 Kč na rok)* Tvaru*, který vychází už více než dvacet let. No, to jsem si naběhla! Dozvěděla jsem se, že je to nepoměr chtít po něm 525 Kč oproti pouhým 200 Kč, a pak – on prý* Tvar *stejně nečte, takže neví, proč by si ho měl předplácet. Kontrolala jsem, že „nepoměr“ je velmi diskutabilní, protože on nabízí za 200 Kč čtyřikrát do roka čtyřstranu, aniž je znám její obsah, zatímco* Tvar *nabízí za 525 Kč jedenadvacet čísel ročně, přičemž rozsah každého je čtyřiadvacet stran a obsah je známý či předpokládatelný. Neuspěla jsem – a na to konto neuspěl ani on. Žádných 200 Kč jsem neposlala a pokud vím, bulletin vycházet vůbec nezačal…*

Ale nepřipomínám to proto, abych vytahovala z literární skříně jakési kostlivečky, byť onen kolega pokračuje v podobných, mně poněkud nesympatických praktikách dál – jen jsem si na to znovu vzpomněla, když jsem na internetu narazila na informaci, vyzývající k finanční podpoře knižního vydání textu Ladislava Selepka Veverky v parku Hu (www.czechlit.cz/vyzvy/podporte-veverky-v-parku-hu)*, které* Tvar *tiskne po celý tento rok na pokračování. Bohužel, tohle „žebrání“ se stává stále rozšířenějším jevem a demonstruje, alespoň pro mě, určitou proměnu vztahů mezi – mnohdy úzce spřátelenými – autory. Zatímco ještě před takovými deseti lety mezi námi peníze hrály zanedbatelnou roli a své vztahy ani literární aktivity jsme na ně nepřepočítávali, dnes jako by to byla alfa a omega veškerého našeho počínání; zatímco tehdy jsme se vzájemně a s radostí obdarovávali autorskými výtisky, dnes se – až na výjimky – jeden před druhým pitvoříme s argumentem:* Hele, já jsem si ty výtisky musel od nakladatele koupit a nemůžu je rozdávat; *zatímco tehdy jsme trpělivě čekali, až na naši proděličnou poezii bude vyděláno nějakým komerčním titulem, nebo až narazíme na idealistu, nehledícího na zisk, případně si našetříme ze svých skromných příjmů a vydáme se vlastním nákladem, dnes mezi sebou pořádáme na vydání svých knih peněžní sbírky. Jakmile jde o to, pumpnout někoho o pár „žbrlíků“, neznáme bratra. A smím-li opět sáhnout do své literární skříně, jiný můj kolega, který si na protest proti mé kritické zmínce o jeho knize v někdejší „oblíbené“ tvarové rubrice* Výlov *vymazal moje číslo z mobilu a přerušil se mnou všechny styky, se nijak nerozpakoval požádat mě mailem o peníze na vydání svého dalšího titulu. Nevím, jak vám, ale mně to tehdy nepřišlo ani trochu* košér…

Ať už tedy podpoříte Selepkovy Veverky *či nikoli, přeji vám, abyste při tom neměli podobný pocit, jako tuhle jeden bezdomovec, vybírající na sídlišti, kde bydlím, kontejnery.* „Víte, paní,“ *stěžoval si mi,* „lidi jsou děsně vyčůraný. Dneska už vybírají i ti, co mají příjmy, aby si přilepšili, a na nás, co neberem ani floka, pak nezbyde nic. No není to nespravedlivý?“

Svatava Antošová

VÝTVAR

Drdova gallery, jež se pod vedením galeristky Lucie Drdové zaměřuje na současné umění, připravila výstavu nazvanou **Menu** *slovinské konceptuální fotografky* **Aleksandry Vajd** *(nar. 1971), která společně se svým uměleckým partnerem Hynkem Altem vede ateliér fotografie na VŠUP v Praze. Jejich tvorba se soustředí na fotku jakožto umělecký prostředek, s jehož pomocí přehodnocují vnímání okolního světa. Prostřednictvím svých prací upozorňují na jiné možnosti percepce zobrazení na fotografii, ať už je to například kontext prostoru, skutečná velikost či skrytý obsah snímané věci.*

Výstava představuje experimentální fotografie, založené na principu reinterpretace snímku jako média znovu přetvářeného a přehodnocovaného. Autorka například použije velkoformátové fotografie tak, že je zmuchlá a zabalí se do nich či z nich vytvoří sochařské objekty. Celou scénu opět nafotí, čímž vzniká fotografie přetvořené fotografie. Tento způsob tvorby využívá dále například u panoramatu Prahy foceného znovu a znovu přes kukátko vytvořené ze stočených prstů ruky. Reinterpretace mediálního sdělení je také tématem cyklu černobílých fotografií, jež převádějí sdělení SMS zpráv do snímaných citoslovcí.

Průvodní text k výstavě v sobě propojuje myšlenku degustačního menu s principem práce autorky a láká nás na reinterpretované pokrmy, jako je například předkrm, jehož „povrch i náplň je z jedné substance, ale obsah je obalený sám sebou“*, či dezert* „velikosti a tvaru cihly“.

Výstava je velice zdařilou akcí a doporučila bych ji navštívit i těm, kteří se současného umění obávají. Drdova gallery má otevřeno od úterka do soboty na adrese Křížkovského 10 (vstup ze Ševčíkovy ulice), Praha 3 a Menu *zde potrvá nejméně do 21. prosince.*

Západočeská galerie v Plzni připravuje v prostoru Výstavní síň „13“ výstavu **Lesk, barvy a iluze, architektura 60. let v Plzni**. *Expozice představí stavební trendy inspirované bruselským Expem 1958, urbanistickou proměnu či počátek výstavby panelových sídlišť ve městě. Otevřena bude od 20. listopadu až do 9. 2. 2014.*

Vlaďka Kuchtová

foto Vlaďka Kuchtová

VZPOMÍNKA NA ZBYŇKA HEJDU

Sobota 16. listopadu 2013. Zpráva o tom, že třiaosmdesátiletý Zbyněk Hejda zemřel. Není překvapivá. Pokusy navštívit nemocného básníka v posledních týdnech selhaly, po telefonu se mluvilo o dušnosti, smutek a špatná předtucha se mísily se vzpomínkami na poslední setkání. Které to vlastně bylo? To v holešovických ulicích nedaleko jeho bydliště? Nebo v Café Fra? Jisté je jen to první. První pohled do očí. Ten je rozhodující. Předpokládám, že pohled Zbyňka Hejdy shledalo výjimečným mnoho lidí. Byl z těch, do nichž se padá, tedy z těch několika párů očí na světě, na něž se nezapomíná. Okamžitý pocit spříznění? Za sebe říkám: ano. Ale jeho oči se zúžily, tmavé řasy byly ještě zřetelnější, brada vystoupila dopředu, ústa se sevřela. Později přišel i úsměv, ovšem za jemnou vrstvou slz, tak mi to aspoň vždy připadalo, ať už se usmíval, nebo mračil. V hloubi zřítelnic bylo k nalezení celé jeho dílo. Síla sugesce? Možná.

Při četbě Zbyňka Hejdy mě občas napadal úryvek z Kafky: „*V jednom kuse mluví o smrti, a stále neumírá.*“ Hejda jako by mi ve svých básních odpovídal: „*A přece umřu. Právě odříkávám svůj závěrečný zpěv. Zpěv jednoho je delší, zpěv druhého kratší. Rozdíl však může vždycky obnášet jen několik slov.*“

foto Ondřej Lipár, Café Fra, 2011

Hejdovo dílo je útlé. Přesto patří k tomu nejcennějšímu, co bylo u nás v poezii po druhé světové válce napsáno. Sevřenost a expresionistický styl odkazuje k autorům, z nichž některé i překládal, třeba Georga Trakla nebo Gottfrieda Benna.

Útržky textů se mi v hlavě proplétají, slyším, nevím proč, kus Hejdova záznamu snu o Japonci: „»*A bude macha?*« […] *cítím slzy také na své tváři, jen si nejsem jist, jsouli to moje slzy. Když mě Japonec zblízka míjí, čtu v jeho obličeji bolest a nenávist, a to, že se na mě nevrhne, si vysvětluji jen tím, že si myslí, že také pláču.*“ Smysl pro humor. Co se mi ještě vybavuje? Hradec Králové. Vysočina, Horní Cerekev. Škola v Počátkách. Kluci si jen v největších vedrech směli svléknout sako, říkal Zbyněk Hejda a ukazoval směrem k oknu školní budovy. Měl rád řízky, ale jeho francouzské manželce Suzette se údajně nedařily. Se zaujetím mluvil o halucinogenních houbičkách. Byl vlídný, jednou mě však ostře pokáral za jakýsi omyl v dějepise. Spletla jsem se v letopočtu, nevím už, zda o sto let, nebo jen o rok. Každopádně se tvářil přísně, aby se jeho tvář vzápětí rozjasnila.

Dnes má Zbyněk Hejda oči zavřené. Kde spočívá jeho hlava? Ta představa je strašná, nemá se prý na to myslet. Jak ale nedomýšlet to, že už nikdy… Básníkově matce beru z úst slova, verše jeho „Básně“: „*Je zlé, /* […] */ že tam se nesejdem…*“

Wanda Heinrichová

HANS MAGNUS ENZENSBERGER: ZKÁZA TITANIKU

Zpěv devatenáctý

Na hladině ležel muž, na prkně,
na dřevěné desce, na stole, ne,
byly to dveře, ležel na dveřích,
moře jím smýkalo, čas od času
se nad ním srazilo něco ledového,
aniž by ho to pohltilo. Neviděl nic,
a jeho oči nikdo neviděl, ležel tady,
maličký, obličej přimáčklý na prkno,
našponovaný, jako by ho na ty dveře
přibila čísi ruka. Opravdu, jen mrtví
jsou takhle malí. Někteří na něj volali
z člunu, co tenkrát plul kolem, on ale
neodpovídal. Je mrtvý, říkali jedni,
jiní mu naopak chtěli pomoct.
Pořád ten věčný spor. Proveslovali
kolem něj, hádali se, zase to otočili.
Vytáhli ho na palubu, z pantů
a kliky uvolnili provazy, jimiž
sám sebe ukřižoval. Je to dítě!
křičeli někteří, položili ho na záda
a třeli mu ruce. Ovšem byl to
Japonec. Otevřel oči a začal
mluvit ve svém jazyce,
po pár minutách vyskočil,
vzpažil, začal hopkat, podupávat,
pohupovat se, popadl řemeny
a až do svítání vesloval, hmit
za hmitem, bez přestání cvrlikal.
Nebyl mrtvý a nebyl to ani mesiáš,
a tomu, co říkal, nikdo nerozuměl.

Zpěv dvacátý

Osmýho května, to byl křik,
když ke dnu se potápěl Titanic.
Topič, co Shine se jmenoval,
tam lopatou kotel ládoval
a hrachem a špekem cpal si břich,
když tu příval vody mu talíř zdvih.
Shine volá: „Captain, hrachem a špekem
cpu si břich,
když tu příval vody mi talíř zdvih.“
Kapitán na to: „Shine, co chceš,
takhle mi za službu děkuješ?
Sedni si na prdel, nedbej vod,
já padesát čerpadel spustím v chod.“
Shine sejde dolů a kouká zas,
že vodu má najednou až po pás.
Shine volá: „Captain, jdu dolů a koukám
zas,
že vodu mám najednou až po pás.“
Kapitán na to: „Shine, co chceš,
takhle mi za službu děkuješ?
Sedni si na prdel, nedbej vod,
já padesát čerpadel spustím v chod.“
Shine jde zas dolů, a než bys mrk,
voda mu dosáhla až po krk.
Shine volá: „Captain, jdu dolů, a než bych
mrk,
voda mi dosáhla až po krk.“
Kapitán na to: „Shine, co chceš,
takhle mi za službu děkuješ?
Sedni si na prdel, nedbej vod,
já padesát čerpadel spustím v chod.“
Shine řekne: „Captain, vono to nejspíš
bude tak,
že tady jde normálně o kejhák!“
Sundal si košili, a než bys řekl švec,
už plaval pryč, ten mládenec.
Kapitán křičí: „Shine, co s tím,
pomoz mi, jinak se utopím!“
Shine na to: „Captain, já nemám čas,
skočte a plavte, zdravim vás!“
A dceruška volá: „Shine, co s tím,
pomoz mi, jinak se utopím!
Dám ti své tělíčko nevinné.“
Strhá si podvazky, strhne i kombiné,
už vysvlékla se i z kalhotek.
„Shine, no snad bys mi neutek.“
Shine na to: „Sorry, já nemám čas,
skočte a plavte, zdravim vás!“
A potom svištěl mořem dál,
jak torpédo živlem se prodíral.
Jednou se dokonce stala věc,
že potkal ho veliký kytovec
a ten mu povídá: „Shine, jsi chlapa kus,
ale jestli tě chytnu, je s tebou šlus.“
Shine řekne: „Hoho, jen si mě chyť,
já to mám domů jenom píď.“
Ve Washingtonu byl, než bys okem mžik,
se zprávou že ke dnu šel Titanic.
Sedl si do rohu, uondán,
dal ještě rundu a byl jak Dán.

Podle „Deep down into the Jungle. Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia.“ Vydal Roger D. Abrahams, Chicago 1970.

Z němčiny přeložil Pavel Novotný

10. prosince 17.00 | Karel Piorecký: Mezi rozpínavostí a marginalitou. Česká literární kultura 2001–2010
Pořádá Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., v rámci cyklu přednášek pro odbornou a kulturní veřejnost na téma „V souřadnicích mnohosti“.
V jaké situaci se nachází současná česká literatura? Čím je specifická literární tvorba prvního desetiletí nového milénia? Jaké jsou její trendy, proudy, směry a tendence? Jaká nová jména se objevila na naší literární scéně?
Přednáškový sál ÚČL AV ČR, Na Florenci 3, Praha 1

12. prosince 18.00 | Kohoutí kříž
V předvánočním čase se můžete vydat do zasněžených strání a hor Šumavy a hovořit o této oblasti z pohledu literárně-vědného, s iniciátory a tvůrci záslužného zpracování historie šumavské a pošumavské literatury s názvem *Kohoutí kříž*. Hosty budou autoři projektu Ivo Kareš a Jan Mareš.
Dům čtení, Ruská 192, Praha 10

INZERCE

Kontext Cchan Süe: Původ zámku (Nad četbou Kafky) – Alena Dvořáková: „Jak se má lidem rozumět?“ aneb Austenová znovu nalézaná – Jitka Štollová: A tělo se stalo slovem. Případ Richarda III. – Petr Šrámek: Laudatio na Jana Vladislava (Cena Toma Stopparda za rok 2012) – Daniela Vokounová: Krajiny Pražského hradu (fotokontext)
Rozhovor Rozhovor režiséra Lubo Mauera s básníkem Ivanem Blatným
Literatura Ivan Blatný: Básně z rukopisů – Petr Král a Josef Hrdlička o Ivanu Blatném – Rozhovor s lékařem Ivana Blatného v St Clement's Hospital – Básně Georga Trakla, Philippa Soupaulta, Petra Krále, Jana Frolíka, Radka Štěpánka a Petra Mazance – Rozhovor s Martou Hrachovinovou o Vladimíru Justlovi.
Téma | Bretaň Vít Pokorný: Bretaň: jakou budoucnost má tradice? – Mikuláš Bryan: Přežít písní – Rozhovor s Yannem-Fañchem Kemenerem – Mikuláš Bryan: Na okraj bretonského a českého lidového tance – Fañch Al Lay: Bilzig a rektorovy hrušky – Hervé Burel: Historie jedné rodiny z Dolní Bretaně – Pierre-Jakez Hélias: Penhorský pardon – Xavier Grall: Vysněný bard – Eva Fínková, Romana Marksová, Lenka Pospíšilová: K antologii bretonských textů

Mauer
Blatný
Hrdlička
Trakl
Soupault
Kemener
Bryan
Král

2 13

www.souvislosti.cz
revue pro literaturu a kulturu

soucit je rub škodolibosti

Darina Alster

SLEPÝ VEDE SLEPÉHO, JAKE A DINOS CHAPMAN, KURÁTOR OTTO M. URBAN
GALERIE RUDOLFINUM 3. 10. 2013–5. 1. 2014

„Když vede slepý slepého, oba spadnou do jámy.“
Matouš 15, 14

Vstupní prostor působí jako Náprstkovo etnografické muzeum. Divák má pocit, že si spletl výstavu. Africké tradiční modly z mahagonového dřeva, inspirované kubismem a brutalismem, jsou však při bližším zkoumání vyrobeny z polychromovaného bronzu. V samém středu totemu je velkolepě pojednáno známé logo krále fastfoodu M. Sochy tajemných božstev skrývají podobiznu zmutovaného klauna, který v ruce třímá Coca-Colu a hranolky. Konzumní pokleslá kultura přežvýkaná jazykem mýtu. Vyhladovělým domorodcům postavili mezi chatrčemi McDonald's a oni si ho povýšili na chrám, kde trůní božstvo hamburgerů: barevný klaun se strnulým úsměvem, jak vystřižený z děsivého hororu *It*.

„Psím bohem je drobet smetený ze stolu.
Myším spasitelem dozrálé pšeničné zrno…“
Ted Hughes

Další místnosti vévodí bronzová polychromovaná plastika s názvem *Sex*. Jedná se o zhmotnění děsivé vize Francisca Goyi, kterou velikán zachytil pod názvem *Grande hazana con muertos* v grafickém cyklu *Hrůzy války*. Chapmanovské podání je ovšem o poznání ukrutnější. Zaměřili se na tragickou situaci po několika týdnech. Výjev nese vyloženě štíří aspekt vyžívající se v hnilobě a rozpadu. Tam, kde dříve viseli oběšenci, jsou dnes ohlodané zjizvené lidské kostry se zahnívajícími zbytky masa, vše zhusta prolezlé moučnými červy. Přehnaná krutost připomíná béčkové horory a vzbuzuje vlny odporu, na jehož krajnici číhá pořádný záchvat smíchu. Jednomu se z takové situace až obrací žaludek, což si přesně Chapmani přejí. K všudypřítomnému zmaru a hnusu ještě přidat obsah žaludku divákova. Dílo bratří Chapmanů je skutečně odporné, ale právě proto fascinující. Vzbuzuje téměř výhradně negativní emoce. Smích je v tomto případě hysterická sebeobrana. Bohumil Hrabal kdysi poznamenal, že pokud se čtenář uprostřed příběhu strašně naštve, roztrhá knihu a má neodolatelnou chuť jít spisovatele zmlátit nebo mu alespoň sprostě vynadat, teprve tehdy se jedná o skutečné umělecké dílo.

Protiklad *Sexu*, plastiku s názvem *Smrt*, může divák snadno přehlédnout. Dvě nahé nafukovací figuríny souloží v pozici 69 na nafukovací matraci. Výjev působí banálně, nafukovací soulož jak z upoutávky na sexshop. Opět se jedná o iluzi, neb použitý materiál je polychromovaný bronz. Udivuje mne, jak rozličných iluzorních povrchů je schopen polychromovaný bronz. Jednou vypadá jako mahagon, jindy jako hnisající lidská tkáň, pak zase jako nafukovací matrace. Chapmani postupují konceptuálně. Matou diváka kontextem, provedením i významem.

Vztah Bratří Chapmanů k dílu Francisca Goyi je téměř rituální. Jake a Dinos před dvěma lety zakoupili Goyův legendární cyklus grafických leptů *Hrůzy války*, aby ho mohli „aktualizovat“. Každé vyobrazené oběti přimalovali tvář klauna nebo loutky. Zda se jedná o umělecký dialog se zesnulým velikánem, nebo o vandalismus, nechám na divácích. Jisté je, že Chapmani jsou Goyou inspirováni až k posedlosti a že mají s jeho tvorbou mnoho společného. Goya ve své době podobně jako dnes Chapmani napadal dobové konvence, unikal inkvizici a zkoumal zapovězené světy vizionářství a sexuality. Během přepracovávání Goyových originálů Chapmani vytvořili soubor vlastních grafických tisků s názvem *Hrůzy války*, kde se mísí realistická vyobrazení perverzních krutostí s medvídky, hákové kříže doplňují dětské čmáranice a portréty zmutovaných dětí. Opakuje se tvář chlapce s penisem místo nosu a vaginou místo úst. Cyklus leptů je velmi dobře technicky proveden a přímo rozvíjí odkaz Goyi.

V dalším sále se ukazuje černá figura nacisty s rozšklebenou tváří usměvavé ohořelé mumie. Jeho uniforma je dokonalá, ač na pásce kolem ruky má místo tradičního hákového kříže připitomělého „smajlíka“. V sále se setkáváme se sousošími *Flock of (Podle A. S.)* a *Fucking Dinosaurus*. Skupina nacistických vojáků obdivuje umělecká díla ledabyle vyrobená z papírové lepenky. Celková instalace jasně odkazuje k výstavě *Zvrhlého umění* (*Entartete Kunst*), která se uskutečnila v roce 1937 v Mnichově a následně putovala do dalších jedenácti měst v Německu a Rakousku. Zastoupena byla díla tehdy kontroverzních autorů, jakými byli například Pablo Picasso, Max Ernst, Vasilij Kandinskij, Paul Klee či Piet Mondrian. Výstava měla za cíl umělce zesměšnit, jejich tvorba byla zpochybněna posměšnými popiskami. Černí nacisté si díla prohlížejí pobaveně, všichni se usmívají od ucha k uchu svými sežehlými fosilními tvářemi. Působí žoviálně až rozverně, jedna dvojice dokonce se staženými kalhotami přímo v galerii kopuluje. Otevřený hnus, za který se nikdo nestydí. Situace mi připomíná současnou politickou scénu v naší zemi, nemohu se zdržet této poznámky.

„Život je příšerná věc a zpoza toho, co známe, se občas vynoří démonické náznaky pravdy, které ho činí ještě tisíckrát příšernější.“
H. P. Lovecraft

Citace úvodních vět románů H. P. Lovecrafta tvoří názvy psychedelicky dokreslených omalovánek pro děti. V cyklu *Lidská duha* je znát množství odkazů na umělecká díla dvacátého století. V paměti mi uvízl výjev soulože ještě nenarozených miminek v děloze velké březí včely.

V rohu vchodu do dalšího sálu se krčí asi osmiletá holčička v teplákové soupravě. Na tváři má prasečí rypáček, asi masku. V sále nás kromě velkoformátových maleb upoutá skupina dětí v teplákách, které obrazy sledují. Každé dítě má divný obličej a já s hrůzou sleduji, že se nejedná o masky, ale že kachní či supí zobák, prasečí čumák nebo sloní chobot vyrůstají zpod kůže v místě, kde by na dětských tvářích měl být nos. Teplákové stejnokroje mají na prsou v erbu hákový kříž a nápis „Nenaučili nás nic“. Právě jsem se setkala s plastikou *Méněcenné děti*. Z pohledu do zohavených dětských tváří mne zalije studený pot. Jde o výsledek dětské krutosti, nebo jsme každý takto krutí sami k sobě či navzájem? Je krutost obecně dětskou vlastností, nebo je výsledkem zohaveného vnitřního dítěte uvnitř dospělého člověka? Méněcenné děti jsou posměváčci…

Pocit odporu vrcholí před plastikou chlapce s penisem místo nosu a vaginou místo úst. Socha se jmenuje *Bloody fuckface*. Tento anglický název raději nikdo nezkouší přeložit do češtiny. *Návrat vytěsněného* je socha krásné dvouhlavé mutantní dívenky. Obě plastiky jsou uzavřeny do skleněných schránek a bodově nasvíceny jako v nějakém fantaskním anatomickém muzeu. Anatomicko-pornografická groteska je zvrácenou ikonografií dnešní doby.

foto Boris Kršňák

foto Boris Kršňák

foto Boris Kršňák

Výstavu uzavírá zmenšený model lidských jatek jak vystřižený z Pasoliniho filmu *Saló aneb 120 dní Sodomy*. Diorama nese název *Tvar věcí příštích*. Vitrína je hojně zaplněna figurkami lidských zrůd a jejich obětí. Pět tisíc miniaturních postav v modelu rozbouraného dřevěného kostela fascinuje precizním provedením. Diváka dílo nutí hledat stále nové a nové detaily. Skutečně si sáhne až na kraj svých možností. Výstavní síň opouštím ve stavu prázdnoty po prožitku morální paniky. Ne nadarmo organizátoři výstavy varují na webu Rudolfina citlivé jedince, že by návštěvou výstavy mohli utrpět psychickou újmu.

Při psaní tohoto článku držím v náručí svou novorozenou dceru a přeji si, aby na ni nemohly dopadnout hrůzné výjevy z díla Chapmanů. Když si ale zkouším vzpomenout na vlastní dětství, nejranější vzpomínky jsou noční můry. Strach ze tmy a hra stínů ve zhasnutém dětském pokoji roztáčely na plné obrátky děsivé vize. Sanitka pátrající po lidských orgánech na prodej, dvouhlavá prostitutka, nacisté vyhrožující zbraněmi, gigantický autobus, mrkající oči místo elektrických zásuvek, němí duchové a strašák třetí světové války se večer co večer podobali zdařilému narkomanskému bad tripu.

Nabízí se otázka, zda je čisté vědomí dítěte potlačenému kolektivnímu nevědomí blíže než vědomí dospělého člověka, které je od nežádoucích obrazů chráněno jazykem a logikou. Za andělským čelem dítěte se skrývá vědomí čisté jak nepopsaný list papíru anebo je jeho bezrozměrná mysl projekčním plátnem kolektivního nevědomí? A odkud se bere dětská krutost? Kreslené seriály jsou jí plné, například *Tom a Jerry* nebo jejich ruský ekvivalent *Jen počkej, zajíci!* o vlku a zajíci, či nejkrutější animovaný seriál české produkce *Pojďte pane, budeme si hrát* (*„Vy budete lokomotiva a já budu vagon“*). Dětský strach ze tmy. Dětská krutost bez existence ega. Dětská nadpozemská krása a čistota. Dětská přímost a zranitelnost. Dětská naprostá závislost a bezmezná důvěra vede dospělé opatrovníky k představám krutosti.

Zjizvená, červy rozežraná skutečnost, kterou ukazují Jake a Dinos Chapmanovi není společenskou kritikou, jedná se o pokřivené zrcadlo dětství, zamrzlé v mysli dospělého člověka. Toto zrcadlo funguje jako katalyzátor, zjitřovač emocí. Člověk je nemilosrdně postaven tváří v tvář svému stínovému, ohyzdnému já a může si vybrat, jakým způsobem s ním bude nakládat. Dospělý člověk nese na rozdíl od dítěte odpovědnost za své morální volby. Krutost dospělých jde ruku v ruce s naivitou a přehlížením faktů. Nacismus nebo středověká inkvizice ve službách svých idejí tuto krutost předvedly v praxi. Člověk ozářený skvoucí ideou neváhá obětovat cokoliv, aby se nemusel nikdy probudit v realitě. Dílo Chapmanů vnímám jako trenažer bdělosti. Jedná se o kategorický výzkum hranic osobní etiky. K čemu je ale dobré navodit takhle rozkladnou atmosféru? Když zhmotníme obsah svého strachu, nemusíme se už tolik bát. Přiznáme-li stínu jeho úctyhodné místo, zaměstnáme-li ho, můžeme čerpat i z jeho zdrojů, aniž by musel číhat za rohem jako tajemný muž s kyjem. Z říše nevědomí se pak nemusejí vynořovat takové figury jako Breivik nebo Hitler, aby nás přesvědčily o nekompromisní moci smrti. Každé světlo v sobě obsahuje aspekty nejstinnější temnoty.

S ohledem na minulou výstavu v galerii Rudolfinum, dílo Raquiba Shawa, se temná říše krutosti jeví jako zdroj neutuchající inspirace pro současné britské umělce. Shaw nalezl protiklad v kráse a dokonalosti tradičního ornamentálního zobrazení, jeho obrazy a kresby jsou šperky vykládané démanty. Způsob bratří Chapmanů je natolik naturalistický, že i hra s materiály působí jako špinavý mokrý hadr mrštěný do divákovy tváře. Chapmanům zkrátka chybí protiklad, a proto jejich díla nepřinášejí katarzi, ale otřes. Oni by řekli: „Dobře ti tak.“

Je-li řeč o etické prázdnotě dnešní doby, ráda bych pro zklidnění duše na závěr odcitovala známou pasáž z *Bible*:

Čas a věčnost
Všechno má svůj čas

Všechno má určenou chvíli
a veškeré dění pod nebem svůj čas
Je čas rození i čas umírání,
čas sázet i čas trhat.
Je čas zabíjet i čas léčit,
čas bořit i čas budovat.
Je čas plakat i čas smát se,
čas truchlit i čas poskakovat.
Je čas kameny rozhazovat i čas kameny
sbírat,
čas objímat i čas objímání zanechat.
Je čas hledat i čas ztrácet,
čas opatrovat i čas odhazovat.
Je čas roztrhávat i čas sešívat,
čas mlčet i čas mluvit.
Je čas milovat i čas nenávidět,
čas boje i čas pokoje.

Kazatel 3, 1–8

revoluce 1848/9 v rakousku a v českých zemích

Milan Hlavačka

„*Nám ve jedno splývala noc a den, / den samá byl tužba, pln záře sen*“ – takto bude s odstupem evokovat vzrušenou dobu jara národů Jan Neruda v *Romanci o jaře 1848*. Když devatenácté století dospělo do své poloviny, revoluční dění, dříve izolované na několik převážně románských zemí, zasáhlo – s výjimkou Anglie a Ruska – prakticky celou Evropu, a i její malé národy, jejichž elity se do té doby věnovaly převážně národnímu kulturnímu program, začaly poprvé promýšlet a uskutečňovat své politické cíle. Prof. Milan Hlavačka, ředitel Ústavu českých dějin FF UK a vedoucí pracovník Historického ústavu AV ČR, rekapituluje revoluci let 1848/1849 a všímá si i jejích trvalých důsledků.

Roky 1848/1849 jsou v dějinách střední Evropy skutečně velkým mezníkem. V těchto letech byli současníci konfrontováni s mnoha novotami. Patřilo k nim vypracování ústavy, neboli konstituce, volby do zemských sněmů, do frankfurtského Národního shromáždění a také vídeňského říšského sněmu, kterým předcházela poprvé v dějinách politická agitace a vzrušené debaty, poprvé byly vyzkoušeny volební řády, poprvé byla pocítěna nutnost politické osvěty širokých vrstev obyvatelstva, poprvé byly představovány na veřejných shromážděních volební programy, poprvé se zvolení poslanci dohadovali o jednacím řádu sněmovny včetně stanovení jednací řeči, vedení sněmovních protokolů a způsobu hlasování, aby byl nezpochybnitelně prosazen princip rozhodování na základě většinové vůle. V roce 1848 zaznamenáváme poprvé fenomén veřejného mínění a také konflikt s „božskou“ císařskou autoritou císaře. Poprvé si poslanci mohli prakticky vyzkoušet nejen tvorbu zákonů, ale svým chováním a jednáním také stavěli základy politické kultury.

Konec vrchnostenských břemen

Revoluce v Rakousku byla (vojensky) pokořena a habsburská monarchie se, tak jako západoevropské státy, nestala konstituční monarchií. České země zůstaly součástí velké centralizované říše. Jejich svébytnost byla v důsledku nesvolání českého sněmu, zrušení stavovství a postátnění nejnižších článků správy ještě více potlačena než v době františkovsko-metternichovského absolutismu, protože české státní právo nebylo za revoluce naplněno konkrétními politickými skutky. Přesto revoluce po sobě zanechala trvalé dědictví. Bylo odstraněno poddanství a v první polovině 50. let byl venkovský lid zbaven feudálních vrchnostenských břemen včetně roboty. Rolník se tehdy stal skutečným vlastníkem půdy, na které pracoval. Vrchnosti, především šlechta, ztratily své výsady a místo vrchnostenského správního systému byl zaveden systém státní správy včetně důsledné rovnosti občanů před zákonem. Zrovnoprávnění Židů umožnilo jejich úplnou integraci do společnosti a zároveň urychlilo jejich asimilaci v kulturním i národním smyslu. V hospodářské sféře byly zrušeny cechy, celní hranice mezi uherskou a rakouskou částí monarchie a nastolena liberální hospodářská politika, která naplno otevřela cestu ke kapitalistické přeměně hospodářství a nakonec i celé společnosti.

Během revolučního roku 1848 došlo poprvé v dějinách habsburské monarchie k zásadnímu zlomu v náhledu na způsob vládnutí. Absolutní způsob vlády byl nahrazen, byť prozatím dočasně, způsobem konstitučním. Tím se habsburská monarchie zařadila k většině západoevropských a také části středoevropských států, kde již dříve došlo k uplatnění principu vyváženějšího rozdělení moci ve společnosti. Nová politická kultura byla spojena s politickou liberalizací a s počátky ústavního života. Doprovodným jevem politizace společnosti byl vznik politického žurnalismu.

Občansky, liberálně, nacionálně

Svoláním říšského sněmu byly právě v bouřlivém roce 1848 položeny základy moderní ústavnosti a parlamentarismu, neboť toto prvé ústavodárné shromáždění připravilo cestu i k následnému prosazení principů nejdříve konstituční monarchie a posléze i republikánské demokracie. Význam prvního liberálního parlamentu a prvních ne-stavovských zemských sněmů tak spočíval také v tom, že prvním poslancům umožnil psychologické zažití tvorby (konstituční) moci a pomohl vytvořit model nové politické, občansko-liberální kultury.

Revoluce byla také historicko-antropologickou zkušeností. Revoluční vzrušení bylo bezprostředně spojeno s nadějemi, radostí, zklamáním, strachem a také s rychlým dohánějním politických znalostí či spíše s nebývalým, ale pochopitelným zmatením pojmů. Zkrátka revoluce byla nabita emocemi a tyto emoce mnohdy vedly davy či jednotlivce k činům, jichž by se v klidné době nikdy neodvážili či nedopustili. Politika se náhle dotýkala širokých společenských vrstev, které byly zcela politicky nevzdělány. Intuice u nich nahrazovala politické vzdělání. Nové pojmy jako konstituce, svoboda, volby, svoboda tisku, zrušení cenzury anebo kamarila neznaly anebo jim rozuměly po svém. Navíc revoluce byla záležitostí měst. Přesto jen málokterý vzdělaný měšťan v českých zemích chápal či studoval teoretickou otázku dělby moci, a tudíž neměl ani představu o funkci ústavy ve společnosti, natož aby se věnoval rozkrývání skutečného poselství Francouzské revoluce, která byla skryta v liberálních heslech volnost, rovnost, bratrství.

Revoluce byla tedy také tak trochu absurdním divadlem, skládajícím se z vážných i komických kusů, které v Praze vzývaly nové hrdiny dne (František Palacký, Karel Havlíček, Petr Faster) a jež mnohdy nespravedlivě skandalizovalo nepopulární (konzervativní) osobnosti formou nočních „kočičin“, které se odehrávaly například pod okny zemského velitelství či neoblíbených profesorů techniky a univerzity.

Revoluce zásadně ovlivnila rychlé řešení sociální otázky na venkově a vznik politické veřejnosti na venkově. Nutnost nahradit patrimoniální systém jiným samosprávným systémem byla vyslyšena. Liberální myšlení přineslo ještě jeden plod v oblasti spravování obyvatelstva. Vznik svobodnější a efektivnější samosprávy byl nastartován vydáním tzv. Prozatímního obecního zřízení.

S likvidací poddanství zanikl i celý dosavadní správní systém venkovského obyvatelstva na nejnižší úrovni, který nazýváme patrimoniálním. Spravování obyvatelstva na nejnižším stupni v oboru politickém, daňovém, policejním a soudním přešlo na nově konstituované úřady a státem placené úředníky. I když ještě nejméně jedno desetiletí trvalo, než se tento státně byrokratický a – dodejme i velmi nákladný – systém usadil, bylo přesto zřejmé, že dohled (správa) nad obyvatelstvem se profesionalizoval a byrokratizoval a že nový systém vytvořil množství nových víceméně slušně placených úřednických míst.

Revoluce přinesla rozmach nacionalismu. Vzájemný vztah českého a německého obyvatelstva v Čechách se začal za revoluce zhoršovat, když Češi ústy Františka Palackého odmítli účast na německém sjednocení a bojkotovali volby do frankfurtského parlamentu. Nová česká politická reprezentace v čele s Františkem Palackým, Františkem Augustinem Braunerem a Františkem Ladislavem Riegrem usilovala o vytvoření silného federalizovaného Rakouska a nikoliv o rozpuštění českých zemí a Rakouska v novém sjednoceném Německu. Němci z Čech, Moravy a Slezska naopak možnost rychlého politického sjednocení Německa včetně českých zemí, kterou náhle přinesla revoluce, uvítali a do frankfurtského parlamentu vyslali své zástupce. Česko-německé soužití v Čechách se zkomplikovalo ještě více, když byl do Prahy na začátek června svolán slovanský sjezd, kterého se zúčastnili především Slované z habsburské monarchie. Nejen německým obyvatelstvem Čech byl pochopen jako protiváha frankfurtskému sněmu.

Revoluce přinesla také poprvé úplnou náboženskou rovnost mezi věřícími v českých zemích. Josefínská tolerance byla překonána liberální občanskou rovností už v prvních dnech revoluce, když i pražské petice jednoznačně žádaly náboženskou rovnost, respektive odstranění privilegovaného postavení katolictví a hlavně pak zařazení židovského obyvatelstva do občanské společnosti formou zrušení familiantského zákonodárství.

Reakce a reformy

Proměna celkového hospodářského a podnikatelského klimatu v monarchii po revoluci byla kardinální. Politická reakce, která velmi rychle upevnila zahraničně politické a vnitropolitické postavení, věnovala velkou pozornost hospodářským otázkám. Uvolňováním nejrůznějších administrativních a reglementačních přežitků z předbřeznového období připravovala cestu ve směru urychlené kapitalistické industrializace. Činila tak, aniž by v politické sféře ustupovala poraženému protivníkovi, ovšem s vědomím, že aktivní reformní politika v hospodářské oblasti do jisté míry otupí nároky liberálně naladěného měšťanstva na politickou moc.

S politickou podporou českého konzervativního aristokrata Lva Thuna-Hohensteina, který po revoluci zastával funkci ministra kultu a vyučování, prosadil zásadní reformu středního a vysokého školství. Dodnes těžíme z této reformy, když naše děti navštěvují osmiletá gymnázia, kde byl vytvořen prostor intenzivnější pro výuku přírodovědeckých předmětů a moderních jazyků, a hlásí se na filosofickou fakultu, která přestala fungovat jako propedeutika pro ostatní odborné fakulty a stala se rovnoprávnou s teologií, medicínou a jurisprudencí. Hlavním cílem univerzitní reformy bylo ale vytvoření svobodného, autonomního badatelského a intelektuálního prostředí, které nebylo již jen závislé na kádrových potřebách státu. Ministr Thun se stal po zkušenostech z revoluce politickým pragmatikem, který přestavěl, výrazně regeneroval a přestrukturoval vysoké školství krok za krokem podle Humboldtova vzoru. V tomto smyslu rakouské nejen univerzitní školství výrazně modernizoval, i když musel učinit mnohé ústupky katolické církvi. Nikdy neztratil ze zřetele hlavní cíl reformy, čímž byla idea vytvořit na rakouských univerzitách podmínky pro pěstování „bezpředpodkladové a bezpředsudkové vědy“.

Vítězi revoluce v habsburské monarchii byli sedlák a byrokrat, respektive v jejich zastoupení nově reformovaný stát. Sedlák získal půdu, státní byrokrat zase místo šlechtice výkonnou moc nad obyvatelstvem. Liberální společnost víceméně akceptovala potlačovatelskou funkci státu, v níž spatřovala záruku zachování politického, národnostního a sociálního klidu. Těžko se však smiřovala s úplným politickým tichem, které nastalo po roce 1850/1851. Zkušenosti byrokracie a policie z revoluce 1848/1849 měly odraz právě v oné zvýšené ostraze a prevenci proti skutečným a potencionálním „nepřátelům“ konsolidujícího se supraetnického a neoabsolutního Rakouska. Důsledkem revoluce byl také vznik nových policejních složek, které dohlížely na chování především inteligence a vůbec tzv. Tintenleute, tedy pisálků a všech, kteří se politicky angažovali v roce 1848.

Středoevropské revoluce trpěly od samého počátku ideovou a programovou roztříštěností už jenom z toho prostého důvodu, že zdejší venkovské společnosti byly politicky zcela nevzdělané, že pro každé území či etnickou skupinu bylo revoluční prioritou něco zcela úplně jiného a většinou ke svému sousednímu území a své sousední společnosti zcela protikladného. Tak tu stála idea austroslavismu, kterou propagovali především čeští liberálové proti ideji sjednoceného Německa, idea integrace habsburské říše pomocí centralizace a unifikace proti uherskému a italskému nacionálnímu separatismu a českému státoprávnímu petičnímu hnutí (přičemž Moravané s ním zásadně nesouhlasili), hospodářské zájmy českoněmeckých fabrikantů proti ideově politickým záměrům Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra atd., o sporech mezi konzervativci, liberály a radikály ani nemluvě. Dynastický státní patriotismus, prosazovaný oficiálními úředníky, se střetával se stavovským zemským patriotismem a také s moderním francouzským pojetím občanského národa či dokonce s idealistickým a mesianistickým etnicko-kulturním pojetím „nehotových národů“. Už jen proto dnes nemůžeme hovořit o jedné revoluci ve středoevropském prostoru, ale spíše o prolínání revolucí a revolučních hnutí či jako Jiří Kořalka o „množině revolucí“. Revoluce uprostřed století bývá označována za nedotaženou, polovičatou a dokonce poraženou. Jistě, její politická maxima dosažena nebyla, ale i to, co po ní zůstalo, a hlavně to, co nastartovala, je možno označit za impozantní, protože z tohoto intelektuálního, politického a praktického dědictví žijeme dodnes.

V příštím čísle uzavřeme minicyklus o revolucích 1. poloviny 19. století článkem Bálinta Jósy o revoluci let 1848/1849 v Uhrách.

Poslední z letošních literárních čtvrtků v Klubu Topičova salonu
5. prosince, 18 hodin
Petr Motýl: *Básně v próze*
na obrazy starých holandských mistrů
Doprovázeno promítáním reprodukcí
Vstupné 20 a 40 Kč. **Praha 1, Národní třída 9**

Čtvrtý knižní malotrh
V neděli 8. prosince
v pražském klubu Cross
představí řádka nakladatelství své knihy zaměřené na děti. Vystoupí skupina Yellow Sisters; budou se vyrábět hudební nástroje ze zeleniny; soutěžit v kreslení komiksu; zahraje divadlo...
Cross bude patřit dětem. Od 14 hod. do večera.
Praha 7-Holešovice, Plynární 1096/23

počátek a bytí (arché kai to on) aneb peccatum originale philosophiae

Zdeněk Neubauer

V tradičním, aristotelovském podání začíná filosofie radikální otázkou po počátku. Jejím vlastním předmětem je ***TO EX HÚ TA PANTA?*** – **z čeho vše**? Totiž odkud, odkdy pochází, vychází, vzchází, existuje, **jest** veškerenstvo, nebo v čem spočívají všechny věci, co je jejich základem, východiskem, neboli na čem se zakládá, z čeho se skládá, odkud vychází vše to, co je?

Toto učebnicové chápání je dobře patrné na Svobodově výběru předsokratovských *Zlomků*, jejichž první kapitola – „Báje o vzniku světa" – začíná verši:

Ókean, tekoucí krásně, se první ženiti začal:
Tethydu za choť si vzal, svou sestru ze stejné matky.

(Orfický zl. B 2 z Platona)

Legenda připisuje zavedení názvu pro tento druh tázání a zkoumání: výraz „filosofie" Pytagorovi. A ježto tentýž Pytagoras prý rovněž označil „vše", „veškerenstvo" *(TO PAN, TA PANTA)* slovem *KOSMOS* –„ozdoba, úprava, řád", je filosofie pro tuto tradici především **kosmologií**.

Proto bývá filosofie považována za výklad světa, zabývající se jeho vznikem, pořádkem, smyslem atp. Kosmologie byla donedávna filosofickou disciplínou par excellence. Přispěl k tomu i Kantův postoj, že svět – spolu s Bohem a duší – není objektem, nýbrž transcendentální, syntetickou ideou rozumu; nemůže být proto předmětem vědeckého, tj. objektivního poznání. Pro Karla Poppera je nicméně „veškerá věda kosmologií" (*all science is cosmology, I believe*). To jest: každé vědecké poznání, jakkoliv odborné, přispívá k chápání světa, pohybuje se v kosmologickém rámci. Lze to říci i tak.

Do tohoto výměru dobře zapadá i filosofie Descartova: hledá základ a východisko jistého vědění. Univerzální matematika takto nalezená si činí nárok mít za předmět svého vědění vše, co jest. Vyvodili-li jsme z toho peratickou povahu skutečnosti, odpověděli jsme tak na tutéž praotázku, přímo v prvomyslitelském stylu: *EK TÚ AITHÉROS*.

Kosmologická-kosmogonická praotázka po tom, z čeho vše pochází, je otázkou přinejmenším podivnou, při bližším ohledání přímo nesmyslnou: jestliže totiž *TA PANTA* míní **skutečně** vše, jak může toto vše **jakožto** vše mít vedle a mimo sebe ještě nějaký původ, důvod, povahu či cíl? Svět – *KOSMOS* – má-li skutečně zahrnovat vše, přeci jakékoliv „odkud?" vylučuje! Nejde o nějakou slovní hříčku či sofisma: filosofie kráčí cestou logu, tj. odpovědnosti za pojmové myšlení, a to, co říká, musí skutečně **mínit**. Kosmologická prvootázka vede k aporii – rozporu, bezvýchodnosti, bezcestí: *LOGOS* troskotá na samém prahu své cesty.

Dobrá, řekneme si. To jenom potvrzuje, že otázku po počátcích a základech – *ARCHAI KAI STOICHEIA* – připisuje Aristoteles prvomyslitelům neprávem a anachronicky – v duchu svého vlastního pojmového aparátu. Však také od časů Heideggera, Patočky a dalších jsme byli dostatečně poučeni, že vlastním tématem prvomyslitelů nebyl počátek, ale **bytí**. Prvotní tázání nesměřovalo k žádnému *TO EX HŮ*, nýbrž k *TO ON:* filosofie není kosmologií, nýbrž **ontologií**.

Ponechme stranou, zda se nejedná o podobný anachronismus, jako byl ten Aristotelův: zda také nepromítá vlastní kladení otázek do minulosti. Avšak ontologická formulace „prvootázky" se při bližším ohledání ukáže neméně paradoxní. Myslet bytí *(TO ON* – jsoucí) předpokládá myslet zároveň i nebytí *(TO MÉ ON* – nejsoucí). Myslet z hlediska logu znamená vždy myslet **něco**. Avšak „myslet nebytí" by bylo totéž jako „myslet nic". Čeština, vyžadující dva zápory („nemyslit nic"), se moudře brání to jen vyslovit. Na tento paradox narazili už eleaté. Podrobně, ze všech stran i hledisek, jej probírá a do všech důsledků dovádí Platonův dialog *Sofistés*, zejména jeho druhá část.

Tak Logos – největší to „vynález" Řeků – ztroskotal na samém počátku. (Domnívám se, že Řekové nebyli jediní, kdo pojmové myšlení objevili; byli však jediní, kdo mu zůstali věrni i poté, co shledali, že od samého počátku selhává. Zatímco jiným, například východním kulturám, zůstalo pojmové myšlení toliko okrajovou kuriozitou na způsob naší „logiky", řecký člověk tváří v tvář sebepopření logu pronesl s děsivou odhodlaností, rovnou abrahamovské víře, své *credo quia absurdum.* Řekové se rozhodli všemu navzdory nadále rozvíjet pojmové myšlení „na dluh". Celá západní kultura žije z dědictví tohoto prvotního, heroického odhodlání. A kdykoliv jsme se domnívali, že ono počáteční „zbastlení" bylo promlčeno a onen původní dluh *(peccatum originale* – „dědičný hřích") nějak tajemně umořen, vždy znovu se vynořil: zpod převrstvení ziskem a úspěchy, které počáteční riziko podnikání přineslo, se dříve či později vynořila neviditelná ruka nějakého nepřehlédnutelného paradoxu, předkládající dluhopis. Vždy znovu se převládající směr myšlení spolu se svými vědeckými plody ukázal nesolventní a byl nucen přejít na „konto" tradice spočívající na jiném rádoby řešení – rovněž úvěrovaném. Tento „červ nihilismu" v podobě zapomenutých počátečních paradoxů je zodpovědný za dějinnou dynamiku západní racionality a její mnohotvárnost.

Obě zmíněné formulace prvootázky pojmového myšlení – kosmologická i ontologická – (a bezpochyby jakákoliv další) se od počátku nacházejí mimo dosah logu! **Počátek** *(ARCHÉ)* je a zůstane rozumově neuchopitelný. Resortem rozumu *(ratio)* – rozumového uvažování, tázání, zkoumání – jsou vztahy mezi jsoucny téhož řádu bytí. Rozum nachází a zkoumá důvody, původy, dovozování, odvozování, vyplývání, viny *(AITIAI)* – tj. příčiny i pře-činy (= přesahy), motivy, účely a záměry, základy, předpoklady a podklady, sklady a skladby (z čeho se skládá – *STOICHEIA),* výklady (explikace) a příklady (exemplifikace).

Logos vykládá a zakládá vztahy mezi původnějšími danostmi a tyto vztahy hypostazuje: činí jsoucími, pomáhá jim k existenci. Avšak – jak říká Gregory Bateson – musí být alespoň nějaké **dvě**, aby byl vztah, který zakládá nějaké **něco** (viz Gregory Bateson: *Mysl a příroda: nezbytná jednota*, Malvern, 2006, s. 87). Odkud však pochází prvotní patnerská dvojice, mezi nimiž by logos mohl založit první vztah Gregory Bateson – musí být alespoň nějaké **dvě** původní něco?

Uveďme konkretní příklad nejslavnějšího výtvoru Logu, totiž eukleidovskou geometrii, jejíž základy uložil Eukleides do stejnojmenného díla *STOICHEIA* (*Základy*). Jak známo, stojí Eukleidova geometrie na pěti postulátech, neboli „úlohách prvotních" – základních konstrukcích, které mu-síme zvládnout, chceme-li tuto geometrii provozovat – pohybovat se v geometrickém světě. Nuže, první úloha po nás chce, abychom dva body spojili úsečkou, tj. vytvořili nejkratší spojnici mezi dvěma body. Kde se však tyto dva body vzaly? O vytvoření dvojice bodů, mezi nimiž vytváříme určitý geometrický vztah v podobě úsečky, však *Základy* nic nepraví.

Zajisté: „*Na počátku byl logos* […], *skrze něj vše* [*PANTA*] *povstalo* [*EGENETO = vzniklo, jest*]," praví se v Prologu *Janova evangelia* [J 1, 3]. Počátek sám skrze Logos, který „byl **na** počátku" (*EN ARCHÉ*), nemohl povstat. Počátek jakožto počátek se vymyká i Božímu Logu, který je Bohem jen jako druhá Boží osoba, tedy v rámci trojičního dogmatu, jakožto **vztah** (aristotelovské *PROS TI*). V Janově Prologu *„Bůh byl/je Logos"* [J 1, 1], ihned se však dodává, že „*tento <sc. Logos> byl/je na počátku k Bohu* (***PROS*** *TON THEON)*"; tradiční překlad praví „u Boha".

Počátek je obecně pro Logos nepochopitelný, rozumovému chápání se vymykající. Počátek je **singularitou**, jak bychom dnes řekli: tím, co je neodvoditelné ze svého okolí – nezasaditelné do rámce okolních poměrů (*rationes*), nezařaditelné do bezprostředního sousedství. A přece nějak **je tam**: jeho nepřekročitelná, nepřemostitelná blízkost se zračí ve zvláštní, krajní, extrémní povaze onoho sousedství. **Je** však jinak: vymyká se proto všem souvislostem, závislostem a vzájemnostem: *Die kleinste Klufst ist am schwierigsten zu überbrücken* („*nejmenší propast je nejobtížněji přemostitelná*"), říká Nietzschův Zarathustra. V tom smyslu je singularita iracionální, rozumovému chápání se vymykající – výlučná, jedinečná: *de singularibus non est scientia* („*o jedinečném není vědění*"), říkávali staří.

Jedinečnou je každá událost (*eventus*) v silném slova smyslu: dějový zlom, náhlý obrat či zvrat, který nešlo předvídat, tj. odvodit či vyvodit. Událost jakožto událost není zahrnuta (implikována) v tom, co předcházelo. Pokud byla známa, předpokládána či tušena jako **možnost**, pak „událostí" (*eventus*) míníme její naplnění: to, že nastala, ačkoliv nemusela nastat. Takové uskutečnění – aktualizace – je událostí. V tom smyslu je událostí každý čin (*actus*), každý skutek (*factum*) – je událostí svobodného, a tudíž, *a fortiori,* spontánního, bezdůvodného rozhodnutí. Čin (akt) má svůj počátek v činiteli (aktérovi), je projevem jeho svébytné svrchovanosti (autonomie) a tím i skutečnosti, pravosti, opravdovosti (autenticity). Skutkem se projeví skutečnost činitele, jehož čin zjevuje možnost světa.

Zpětně vzato se zdá, že k události došlo zcela přirozeně, že zapadá do řádu věcí a jejich minulosti, že byla, tak říkajíc, „zákonitá". Avšak ono „zpětně vzato" vlastně znamená, že zahrnujeme předcházející situaci (dění, postavení) do prostoru, který otevřela sama událost: to, že nastala zcela přirozeně, ba „zákonitě", „nutně", vypovídá o povaze (přirozenosti, zákonitosti) a provázanosti, struktuře, „geometrii" nového prostoru možností, které otevřela. Také na původní situaci, za níž se udála, hledíme z perspektivy nového prostoru, který otevřela, a vykládáme ji v nových souvislostech, vkládáme ji do událostí ustavených vztahů (poměrů – *rationes*). Tak činíme původní stav jejím východiskem.

Tím vším se mýjíme s událostí jakožto událostí: přehlížíme, že je počátkem. Počátek je nyní stanoviskem naší nové perspektivy, a tím slepou skrvrnou na pozadí našeho nynějšího vidění. To je racionální, vědecký postup. Cena, kterou je zaplacen, je vysoká: je nucen původní hledisko prohlásit za nevidění. Dřívější stanovisko je nejen opuštěné, ale stává se nepřístupným: nepravdivým (skrytým) a klamným (nejsoucím).

Lpění na aktuální racionalitě z nás neustále činí potomky nepravdy, sklízeče nebytí, dědice nevědomosti a nevidomosti.

Tento zděděný nedostatek je rovněž jakýmsi „dědičným hříchem" – *peccatum originale.* Naše nynější vědění se vyvinulo z viny původního vidění/vědění, které nemohlo být než nutně špatné a nedostatečné, z viny prvotního hledění/hlídání /hledání, které se ve světle současného pohledu jeví klamné a mylné.

Dokud neučiníme zkušenost původu a nedosáhneme poznání počátku skrze zážitek tajemného přerodu smrti a vzkříšení, původní chyba, vina (*culpa, AITIA*) se nemůže stát „šťastnou vinou" (*felix culpa*). Tajemnou, nevýslovnou zkušenost náhledu **za** svět zde označujeme jako mysterijní zasvěcení. Obsah této zkušenosti nelze z žádné perspektivy tohoto světa spatřit. Bez ní však nelze změnit počáteční stav v „jiný stav" – stav těhotnosti, ve stav počátku, který je lůnem početí, jež lze oprávněně označit jako **neposkvrněné** (*conceptio immaculata*): Mysterijním zasvěcením zakušený počátek je „pojmem" (*conceptus*), tedy pojetím-přijetím, které je „čisté", to jest: neporušené důvodem (*Grund*), příčinou nebo úmyslem. **Počátek** v tomto pojetí – tj. jak jsme jej v sebe zasvěcením pojali-přijali – je bytostně bez-důvodný *(grund-los* – bezedný, panensky propastný), tedy nevinný, nezapříčiněný *(ANAITIÓS* – spontánní): není příčinou, nýbrž samotným zdrojem-pramenem činění-počínání, „křestním pramenem" znovuzrození *(fons baptismatis regenerationis).*

Tuto zkušenost přerodu v setkání konce se začátkem nemůže poskytnout rozumové poznání. Prostor k novému pohybu logu z tajemné proměny teprve vzchází a s ním i možnost rozumového poznání a vědění. Nejen počátek, ale i konec se vymyká pochopení: jakkoliv mez (*PERAS*) pohybem logu povstává, je stejně málo logem uchopitelná, myslitelná jako bezmezno (*APEIRON*). Logos není s to uchopit *PERAS* jako **skutečnou** mez, tj. jako mez něčeho skutečného, čeho skutečnost je mezí vymezována: jako to, co činí skutečné tím, čím je.

Každá věc je sice pochopitelná ze své konečnosti, uchopitelná za své kraje či konce; sama konečnost věci však nikoliv. Dokud je totiž věc tam-či-tehdy, není zde ani její počátek, ani konec. A tam, kde-či-když věc skutečně začíná či přestává – tam ještě není nebo už není! Tam, kde se konec setkává s počátkem a nebytí se proměňuje v bytí – „zůstává rozum stát". Tato rozhraní, tyto přechody – jakkoliv zjevné a vnímatelné – jsou nemyslitelné: nejsou totiž myslitelné jako mezní skutečnost toho, co ohraničují. Tato nemyslitelnost mezí a krajů, začátků a konců běžných věcí a dějů, konečnosti jevů – iracionalita všedního dne – nám zůstává skryta. Schovává se za jejich *clare et distincte,* jímž meze umožňují smyslům vnímat tvary, které si obrazotvornost představuje a mysl nahlíží poté, co intelekt – rozlišovací schopnost rozumu – abstrahoval (doslova: *stáhnul*) od skutečnosti, učinil čistými formami – formalizoval, a tak zpřístupnil rozumu. Vzpomeňme si, karteziánské meditace zasvěcovaly do peratického, formálního světa, jehož povaha spočívá v čisté peratičnosti jako takové. Takto je v denaturovaném světě novověké ontologie odstraněn paradox Logu spočívající v nemyslitelnosti konečnosti.

V přirozeném světě náleží konečnost k samotné povaze věcí, nejen k jejich tvarovým projevům. Přirozená konečnost – konečnost přirozenosti – se projevuje ve vzniku a zániku věcí, zrodem a smrtí

bytostí, zračí se v proměnách jejich povahy a smyslu, je zakoušena v událostech typu přerodů, obratů, transmutací, transsubstanciací. Meze přirozenosti jsou skryté zásadněji než hranice tvarů a trvání, tj. konečnost v čase a prostoru. Konečnost, tj. určitost přirozenosti (*FYSIS*), je zevně nepřístupná, temná („okultní“) jak pro smysly, tak pro mysl. A právě v této přirozené diskrétnosti – skrytosti a nespojitosti – spočívá vlastní povaha věcí (bytostí, dějů a událostí), jejich „tajemství“. V konečnosti jejich neviditelné přirozenosti tkví zjevnost, proměnlivost a rozmanitost, ale též typičnost (specificita), samostatnost (autonomie), jedinečnost (individualita) a osobnost (hypostáze) bytostí. Příroda, dle již dříve citovaného výroku z Newtonovych *Opticks*, *„si zřejmě libuje v transmutacích“*.

Víme však, že přes tuto diskrétnost, navzdory všemu tajemství, je příroda a přirozenost poznatelná – tj. zkušenostně přístupná. Je přístupná zevnitř: přirozené poznání spočívá v proměně poznatků a zážitků ve zkušenost a v postupných transmutacích této zkušenosti. Duše poznávajícího se podílí na přirozenosti poznávaných věcí pohybem sebeproměny. K povaze věcí tedy pronikáme skrze participační poznání. Naproti tomu smyslové vnímání, abstrakce, formální racionalita a instrumentální rozum, na které by věda chtěla převést poznání vůbec, jsou toliko pomůckami, symptomy a stopami skutečného, přirozeného poznání.

Přirozené poznání je samo součástí světa – podílí se na jeho povaze, rozvíjí jeho skutečnost a řád. Filosofické poznání je poněkud jiné: obrací se k samotné povaze světa, vztahuje se k jeho kosmicitě – k povaze světa jako celku. Logos – pojmové myšlení – se vyznačuje vztahem k celkovosti. Tím je člověk – bytost držící Logos – povolán být světoobčanem *(KOSMOPOLITÉS)*: člověk neobývá jen domov, niku, biotop, krajinu, nýbrž svět jako celek. Filosofické praotázky po původu (přirozenosti) veškerenstva a povaze (přirozenosti) bytí nejsou tudíž pro pojmové myšlení něčím nenáležitým; zdají se být jeho přirozeným východiskem.

A přesto jsou praotázky mimo kompetenci Logu. Jsou jiné povahy – zřejmě z Logu ani nepovstaly. Vždyť člověk byl člověkem – rozumnou bytostí – dávno před filosofií. Zdá se proto, že filosofické praotázky jsou dědictvím dávných mysterií. Prvomyslitelé nevýslovné a nevyslovitelné obsahy mysterijních zkušeností do Logu toliko „implementovali“. Vyjádřením mysterijních témat a motivů pojmovým myšlením se pradávná tajemství, pokladnice odvěké lidské zkušenosti, stala otázkami a problémy. Otázkami principiálně neodpověditelnými – „věčnými otázkami“ a problémy bytostně neřešitelnými, jimž se dodnes i ve filosofii říká „tajemství“.

Mysteria poskytovala vědění o povaze skutečnosti a světovém řádu tak, že pomocí vypracovaných a mnoha pokoleními vyzkoušených postupů sjednávala neofytovi přístup k počátkům veškerenstva, a tím umožňovala jeho bezprostřední účast na kosmogonii: zrození, povstávání světa.

„Zasvěcení“ se řekne iniciace – a *initium* znamená počátek (od *in-eo* – „v-cházím“). Skrze zasvěcení – za svět a do světa – je dána adeptovi příležitost osobně projít početím, vznikem, počínáním a začínáním světa, a tak konkrétně, „na vlastní kůži“, zakusit – skrze utrpení, strach a pochybnosti – sám na sobě jeho povahu. V zážitku vnitřního přerodu, skrze mystickou smrt v sebeobětování, sebeodevzdání zakouší dění nejpůvodnější: přechod z nebytí v bytí.

„Neboť kdo ztratí svůj život (duši) [pro mne] – *nalezne jej.“* [Mt 10, 37] Proměna adepta v zasvěcence činí z pouhého obyvatele a uživatele světa jeho vědoucího spolutvůrce, vybaveného nadhledem, jímž sice „je ve světě“, nikoliv však „ze světa“. Adept není již více pouze zkušeným – světem protřelým znalcem světového řádu, nýbrž od světa očištěným podílníkem. Je tím, kdo si kosmicitu svého světa dokonale osvojil, přitom ji však pochopil v její určitosti: svět je mu dán jako určitá možnost, nikoliv absolutní, samozřejmá, nereflektovaná danost.

Zdá se, že řecké *MYSTÉRION* pochází od *MYEIN* – „mhouřit“. Tento původ naráží na to, že zasvěcovaný – *MYSTÉS* –, podstupující bytostné proměny vlastní přirozenosti průchody hranic mezi bytím a nebytím, životem a smrtí, tyto transmutace sice zažívá a zakouší, nemůže však na ně patřit: i samo patření podléhá totiž mysterijnímu přerodu. Mystické „mhouření“ je způsobeno jak oslněním z osvícení, tak změnou vědomí zakoušenou jako střídání spánku a probuzení, snu a bdění, upadání mdloby a opětovné postávání. Vzpomeňme Descartových snů.

Dnes však „mysteria“ obvykle spojujeme s tajemstvími, jež nesmí být prozrazena. A právem. Zážitky proměn jsou nevýslovné a nesdělitelné a slova a výroky, vytržené ze svátostných souvislostí, ztrácejí význam, či jej mění v pravý opak. Navíc formule, slova, obrazy, symboly a předměty užívané při zasvěcování jsou **účinné**, tj. nabité mocí (*power-objects*). Použity nedborně, bez náležitých příprav, průprav a opatření, mohou neřízeně, nezřízeně, bezděčně probudit archetypy, uvolnit dřímající energie, rozpoutat netušené síly, se všemi nedozírnými účinky a následky. Možnost neodpovědného či záměrného zneužití účinků vytržených ze souvislostí je proto nasnadě.

Převod do jiného prostředí – transdukce, překlad – je ovšem sám tajemným přerodem svého druhu, procesem hermetické transmutace s osudovými následky. Historickými příklady jsou třeba překlad Bible do řečtiny, přenos filosofického a teologického pojmosloví z řečtiny do latiny, učinění posvátných textů Indie součástí tibetského světa, přesun židovské spirituality (v podobě křesťanství) do světa antického helénismu či rozšíření buddhismu do Číny a Japonska (za vzniku zen-buddhismu) apod. Každý takový přenos („metafora“) mysterijních témat a motivů, jejich implementace do jiného sémantického prostředí, je provázen hlubokou duchovní proměnou (transmutací) kosmických tajemství. Dochází k velkým hermetickým událostem, které mívají obvykle za následek zrození nového světa – povstání nového řádu skutečnosti z lůna rozhraní hlubin. (Hermés je zosobněním přechodů mezi světy, bohem interpretace – hermeneutiky – a průvodcem duší skrze podsvětí.)

Tou největší a nejosudovější z velkých hermetických událostí se zdá být právě zmíněná logizace mysterijních témat. Dochované výroky prvomyslitelů – tzv. „zlomky“ – jistě nejsou jen náhodnými útržky zachovanými pouze jako citační a odkazový aparát dochovaných děl pozdějších autorů. Na tom, že ten či onen výrok se stal známým, tradovaným, okřídleným, nemusí být nic náhodného. Jejich osamostatněnost není útržková: svědčí pro celistvost smyslu – a tudíž pro svébytnosti a nezávislosti na kontextuech, v nichž byly zachovány. Za svou odolnost vůči zapomnění vděčí filosofické „zlomky“ svému „atomárnímu“ významu svědčícímu o jejich archetypální povaze. Ta vysvětluje jejich zapamatovatelnost, oblibu a rozšíření. V jejich všeobecné známosti se zračí pregnance smyslu, čerpaného z hlubin netušených jejich zachovateli a šiřiteli.

Není vyloučeno, že tato prvotní *spermata* Logu prvních filosofů představují ve skutečnosti nikoliv myšlenky a názory, nýbrž přímé citáty – bezděčné či záměrné – mysterijních formulí. U mnohých se takovému dojmu lze jen stěží ubránit.

Láska k moudrosti skrze Logos se vynořila na přelomu věků – „bronzu“ a „železa“ – tak jako Afrodité z pěny kypící z hlubin bouřlivého kvašení explozivní směsi tajných mysterií a veřejného Logu. Dodnes se filosofie napájí z mysterijního kvasu, který ji činí tajemnou – božskou, opojnou a závratnou. Mysterijní element činí pojmovou řeč filosofů skutečnou a živou: napájí Logos ze studnice Života, v níž dlí její milenka – sama Moudrost. Elixír z jejích zdrojů obrací Logos k přírodě a přirozenosti – často přes jeho odpor. Kdykoliv erotické opojení životem vyprchá, zbývá filosofie suchopárná, zaprášená, abstraktní, nudná – tak, jak se jeví zevně, těm, jejichž srdce nezahořelo láskou k moudrosti.

Není to jen případ učebnicové sedliny filosofie. Příznačný je případ její nejúspěšnější rozenky – vědy (alespoň v její upadlé podobě, tj. takové, jak ji běžně známe) – a všeho, co následuje a napodobuje vědecký vzor vědění. Ať už jde o vědu exaktní, kde byla filosofie zúžena na Logos ošetřující formu, zbavenou obsahu, nebo vědu empirickou – filosofii redukovanou na pouhé zkoumání (*HISTORIA*). Jsou to podoby pojmového myšlení, z nichž láska k moudrosti vyhasla; ztratily jak erotický náboj, tak spojení s mateřským lůnem filosofie. Zbaveny zárodků mysterijního dědictví staly se neplodné. A kdykoliv na poli vědeckého poznání přece jen tu a tam vzejde nějaké mysterijní semínko – buď z hlubin filosofického podloží vědy, nebo z filosofické či náboženské „nákazy“, je tento výhonek záhy rozpoznán a jako nežádoucí bez okolků vyplet a vymýcen.

Věda v novověku plní funkci náboženství zúženého na jeho ryze světské, liturgické poslání: podjala se údržby a rozvoje stávajícího světa, administrativy pravdy, vzdělání v podobě školství a zdraví ve formě „zdravotnictví“. K religiózní plnosti schází vědě mysterijní rozměr. V současnosti je tento nedostatek vyvažován explozivním bujením rozmanitých duchovních proudů, zpochybňujících stávající řád světa – novověkou kosmologii. Náleží sem jak hledání transcendentálních (svět překračujících) psychedelických zkušeností poocí drog a jiných prostředků, tak netradiční – a tudíž heretické – proudy v samotné vědě. V tom všem se ohlašuje příchod nového věku – *New Age*.

Je na filosofii, aby potřebě mysterií opět vyšla vstříc a svými vlastními prostředky – skrze Logos, pomocí pojmového myšlení zprostředkovala zasvěcení do samotného zdroje kosmicity. I od ní se očekává „pokání“ – *METANOIA* – návrat k sobě samotné. I pojmové myšlení musí učinit zkušenost sebe sama. Nemá jít o reflexi či kritiku, návrat k předpokladům, položení vlastních východisek atp. To vše je vposledku narcismus Logu – jeho sebeuspokojení svou vlastní svrchovaností. Logos sám musí podstoupit zasvěcení: vzdát se sebe sama, své tvůrčí zdatnosti a návratem do hlubin nestvořena, z nichž vzešel, se zrodit znovu – z „vody a ducha“, vstát z mrtvých a odít se v „nové myšlení“, jehož příchod předpověděl Martin Heidegger.

(Z knihy Karteziánské meditace *připravované k vydání nakladatelstvím Malvern)*

CYKLUS

slávy dcera nově vyložená VII

Martin C. Putna

Do pekla čili *Acherontu* jsou kromě lidí občas odsouzena i celá města, provinilá na Slovanech. Mimo jiné je to celý věnec slovenských, ovšem většinově německojazyčných měst z hornické oblasti, zasahující i do Kollárovy rodné Turčianské stolice. V tomto sonetu přišla na řadu Kremnica, kterou znal Kollár ze školních let. Sonet si vyřizuje účty se spolužákem jménem Hans Schwarz, který ho podle *Pamětí* vyfackoval a nazval „Verdammter Schlovak“. Démoni za to německého chlapce tahají za uši a věší mu na prsty mučicí „hrušky“. Opepřeno je to řadou lokálních výrazů: zdejší Němci se sami pokládali za potomky starogermánských Kvádů (odtud „Quadík zlostný“). Slováci jim však přezdívali „Handerburci“ či „Krikehájci“ a parodovali jejich nářečí nesrozumitelnou větou *„Nu bós byli gajdy“*. Paradoxně, v předmluvě k *Písním světským lidu slovenského v Uhřích* Kollár zařadil nářečí těchto „Handerburků“ mezi slovenské dialekty, jakožto smíšené „německo-slovenské nářečí“. Groteskност sonetu se zakládá jak na obrazu chlapce tahaného za uši, tak na křiku v tomto parodovaném dialektu, tak zdrobnělinou antického termínu („Quadík“), tak i na stereotypních rysech Němců z dobových karikatur (čepice „michlovka“, „vole“ čili struma).

Kollár se v *Acherontu* projevuje jako mistr bizarních, fantazijních, „boschovských“, „barokních“ scén, v nichž se fragmentují těla, osamostatňují a proplétají údy, evokují prudké vjemy všech smyslů, parodují (nejen) maďarské kulturní reálie, zaplétají makarónské rýmy a vykřikují citoslovce. V této podobě Kollár není ani klasicistní, ani romantický, pokud máme romantikou na mysli vznešenost, citovost a/nebo idealizovanou lidovost. V této podobě navazuje na „nízkou“, ba „antiklasickou“ pekelnou imaginaci středověku a baroka.

Acherón, sonet 60

V městě šestém vidíme zlé bůžky,
kterak Handerburče chvatnuli
a pak jedni školskou ferulí
dávali mu v konce prstů hrušky,

druzí opět lomcovali úšky,
že mu obě téměř vymknuli.
„Nu bós bili gajdy?“ papulí
křičel, každé slovo na dva dušky.

Byl ten Quadík zlostný z Krikeháje,
rozoký hled, vole, čepici
červenou a Hans Schwarz jméno maje;

slavské řeči vždy se posmívával,
do školy když v městě Kremnici
v pacholectví Ty jsi chodívával.

tvar

Tvar můžete objednat e-mailem, telefonicky nebo poštou
redakce@itvar.cz
Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, tel.: 234 612 398, 234 612 407
Cena pro předplatitele 25 Kč

temná vise retrofuturismu: noc, pára a démoni

Patrik Linhart

Originálním návratem k poetice hororových a imaginativních autorů XIX. a počátku XX. století je postmoderní žánr steampunk, fantastická a horrorově laděná prosa odehrávající se (především) ve století páry. Steampunk po svém přejímá motivy sci-fi literatury od prvních děl vědecké fikce po kyberpunk. Výrazným a u nás známým steampunkerem je Tim Powers, autor řady románů nevyrovnané úrovně, z nichž nejzdařilejším shledáváme *Brány Anubisovy* (1983). Peter Ackroyd (nar. 1949), autor románů na pomezí tajuplného a detektivního příběhu – *Hawksmoore* (1985) či *Golem z londýnských doků* (1994). Autoři mladší generace z britských ostrovů jako Mick Jackson (nar. 1960) se ve svých prosách vracejí do časů rozkvětu britského impéria. Nezávisle na velké historii vytvářejí soukromé, dílem reálné, dílem fiktivní dějiny podivností, velkých příběhů i banalit: chudinský a varietní Londýn pozdně viktoriánské éry Petera Ackroyda, východoanglické bažiny Grahama Swifta, jenž ve své kronice zachytil poslední tři století soukromé historie kraje nebo nottinghamshirské panství vévody z Portlandu v XIX. století v Jacksonově románu *Muž z podzemí* (1997). Jacksonův vévoda je jedním z typických britských výstředníků, blíženec rodu Calvinových baronů na stromě. Pán z Portlandu si vede deník, první zápis zní: *„Nemám tušení, jak může fungovat taková jabloň. Ten tichý mechanismus pod kůrou se naprosto vymyká mému chápání. Jako každý druhý ovšem shledávám, že představivost je vždy hotova vyrazit do trhliny Nevědomosti.“*[1] David Britton ve svém románu *Lord Horor* (1990) zachytil s hravostí, která vykonala práci rozbušky, příběh obskurní postavy britského fašismu lorda Mosleyho, Adolfa Hitlera a konečného vítězství. Brittonova kniha měla být podle rozhodnutí manchesterského soudu v roce 1991 depositována ve stoupě. Nestalo se tak, leč v roce 1993 odsoudil tentýž soud autora za obscénnost obsaženou v tomto románu ke čtyřem měsícům odnětí svobody.

Kořeny steampunku

„My se ale budeme držet zavedeného termínu XIX. století.“

prof. Hrbolek ve filmu *Marečku, podejte mi pero!*

Steampunk bývá nepřesně označován jako subžánr sci-fi nebo fantasy, fakticky však hranice obou žánrů (i komunit autorů a vyznavačů) překračuje. Ambiciosnější autoři vytvářejí alternativní dějiny, které se odehrávají v přízračném světě nočních fantasií. Není divu, že steampunkeři se co svých duchovních mistrů dovolávají nejen Verna, Wellse a Chestertona, ale i tvůrců gotického románu a H. P. Lovecrafta. V širším významu však steampunk překročil hranice umění – především díky proslulému komiksu Alana Moorea a Kevina O'Neilla *Liga výjimečných* (1999, zfilmováno 2003) – a stal se nejen životním stylem steampunkové komunity, ale formuje i současné módní a designérské trendy. Pronikl tak i do popkultury, zvláště když uvážíme, že steampunkové rysy nese i atmosféra, ve které se pohybuje čarodějnický učeň Harry Potter.

Termín poprvé použil kalifornský spisovatel K. W. Jeter (nar. 1950)[2] v roce 1987 a za typické představitele označil vedle sebe Jamese Blaylocka a Mikea Powerse. Jeter svůj neologismus vytvořil na základě existujícího směru, který pojmenoval Bruce Bethke svou povídkou *Kyberpunk* v roce 1983. Během 80. a 90. let přípona *-punk* nahradila modernistický *-ismus* a jako houby po dešti vznikly více či méně efemerní subžánry jako *teslapunk*, *dieselpunk* nebo *stonepunk*. V Českých zemích přinesl první informace o steampunkové subkultuře undergroundový časopis *Vokno* v roce 1992.

Všechno je punk

„[…] kuchaři ta koule utrhla obě ruce i nohy a odhodila jej přes palubu do moře. Naštěstí byl ten kuchař výborným plavcem, i podařilo se mu se zachrániti.“

Josef Váchal, *Krvavý román*

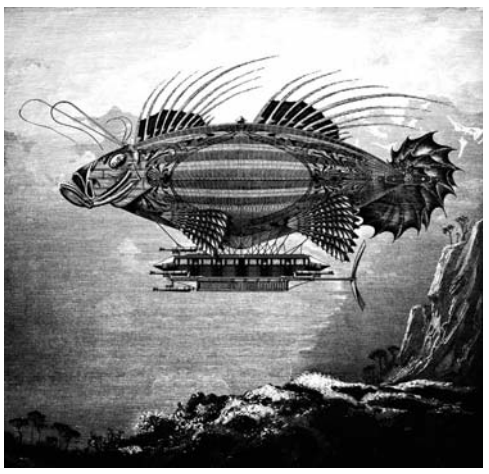
Pokud by se nějaký český autor rozhodl napsat horrorové fantasy o době řekněme Krokových dcer, mohl by přijít s Libussapunkem. Ale i bez toho bychom v české literatuře mohli najít řadu předchůdců. Váchalův *Krvavý román* splňuje řadu atributů steampunku. Odehrává se v několika časových rovinách, ale především ve století páry, je pastišem, jak píše sám autor, *více než jednoho sta krvavých románů*, a konečně předkládá vlastní visi alternativní historie. Samouk a do jisté míry literární mašibl R. R. Hoffmeister by mohl být zakladatelem *paleopunku*. Leč nenechme se unést, samotní sourozenci steampunku tvoří velmi svojskou společnost. *Teslapunk* je chronologicky téměř identický se steampunkem, ale orientuje se výhradně na průkopníky elektřiny a spekuluje o skrytých a zapomenutých zdrojích energie. *Dieselpunk, decopunk* a *atompunk* postupně vytvářejí vlastní visi vývoje od Velké války po 50. léta minulého století. Výrazným experimentálním počinem byl dieselpunkový Conranův film *Svět zítřka* (2004), který však u diváků propadl. V biologických experimentech a katastrofických extrapolacích jejich důsledků se vyžívají *biopunk* a *nanopunk*. Románů E. R. Burroughse (britského Eduarda Štorcha) o době kamenné se dovolává *stonepunk*. Hrdiny *clockpunkových* příběhů jsou současníci Leonarda da Vinciho. Sterling přispěl do tohoto Parnasu *nowpunkem*. Ten se zaměřuje na aktuální události. Ve Sterlingově příběhu jde samozřejmě o útok z 11. září 2001. Existují i *elfpunk* a *mythpunk,* které psal, aniž o tom byl akurátně informován, J. R. R. Tolkien. Jak vidíme, je zřejmé, že většinu dalších odvozených punků lze za subžánry či dokonce hnutí stěží považovat. Autoři jako Tim Powers nebo Bruce Sterling by dle tohoto redundantního třídění patřili téměř do všech škatulek. Vedle kyberpunku a steampunku, který lze považovat za nejstarší scénu retrofuturistů, má své odůvodnění pouze *splatterpunk* (splatter znamená „cákat“ – krev, moč, zkrátka vše, co si jen naše fantasie imaginuje) označovaný i jako *nový horror.* Za jeho nejúspěšnějšího tvůrce je považován britský, nyní povýtce hollywoodský spisovatel Clive Barker. Specificky českým představitelem je Petr Měrka, autor rozporně hodnocené sbírky povídek *Hitler se na vás usmívá* (2012).

Jiná budoucnost a každodenní život

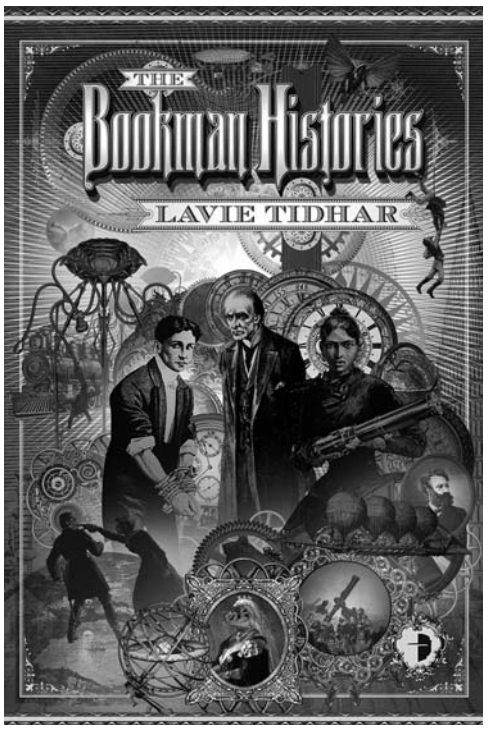
„Jak je panu profesorovi libo.“

sluha Conseil v románu *Dvacet tisíc mil pod mořem*

Steampunk ani jiné *-punky* nepovažuje jeden z jejich nejvýraznějších protagonistů, Bruce Sterling, za striktně vymezené. *„Aby steampunk fungoval, je potřeba určité historické přísnosti, ale na druhé straně mě děsí ti, kteří píší jen o technohistorii. Takový pedantismus dělá z umění odpad,“* píše Bruce Sterling v rozhovoru pro britský časopis *Matrix*. O své alternativní historii říká: *„Neexistuje žádný paralelní pohyb, nejsou žádné zásadní obecné odchylky. Budoucnost je jen část historie, která se zatím nestala. Ti, kteří to pochopili, získali jedinečný pohled, ale není to pouze nějaká perspektiva, je to pravda.“*[3]



John Coulthart: *Rybolet* (2010)



John Coulthart: Obal steampunkového románu *Lavie Tidhar* (2012)

John Coulthart: *Cthulhu povstává* (1988)

Steampunk si po svých literárních poručnících, horroru, sci-fi a fantasy, pro sebe vyreklamoval zálibu v gotických morbidnostech, technických vymoženostech a magii. Hlavní postavy se rekrutují z řad Roburů Dobyvatelů apokalyptické doby a jejich motivace není vždy čistá. Přiznejme však, že i kapitán Nemo mohl být pro mnohého čtenáře démoničtější než prostomyslný rváč Ned Land. Visuální stránka je kruciální nejen pro komunitu fanoušků. Zálibou v ornamentalismu a blízkou spoluprací mezi výtvarníky a literáty (v současné literatuře výjimečnou) se steampunk blíží umění fin de siècle.

Steampunkové umění nelze generalisovat, ale možno odhalit některé společné body. Vedle společenského kriticismu a individualismu (což byly kdysi známky punku) jsou typickými postupy perzifláž, hravost, pastiš a humor. Steampunkový humor je někdy dryáčnický, viz motiv obtloustlé vikinské osádky rozpadajícího se drakkaru, která přijela na pomoc obráncům Vídně obležené Turky v Powersově románu *Stáčení černého piva*, ale na druhé straně je pro tohoto dědice frenetické linie romantismu přirozený a znalec si jej pochvaluje jako *gurmán hořčici, totiž se slzami v očích* (jak by řekl Poe).

V *Uživatelově průvodci po steampunku* píše Bruce Sterling: *„Steampunk je nyní populární, protože lidé si podvědomě uvědomují, že způsob, jakým žijeme, již zemřel. Jsme náměsíčníci. Jsme ovládáni loupeživými, dogmatickými, těžce ozbrojenými fosilními magnáty, kteří nás okrádají a nutí nás žít jako mrtvoly. Steampunk je docela dobrý způsob, jak se vypořádat s touto skutečností.“* Na první pohled se zdá, že Sterling nabádá potenciální steampunkery k prachsprostému úniku z krutého světa globálních korporací. Čtenář však skrze steampunkové orgie paralelních budoucností, archaických vynálezů a strachem sžíraných outsiderů, které dějinný zvrat (připusťme přímo, že vrtoch básníka) postavil do zcela jiné role, může dospět k poznání, že tato budoucnost, jakkoli pitomá, není zdaleka tak děsivá, jako by být mohla. Nebo naopak, zjistí, že žije ve velice nudné době, z níž se vytratilo všechno zázračné, včetně elfích gentlemanů v redingotech, a může alespoň jako aktivní steampunker aktivizovat svůj každodenní život.

Cesta za dobrodružstvím

„[…] ke svému úžasu a hrůze shledá, že jí v náručí spočívá ohyzdný vetřelec, bezmocný, vráscitý, s rudou tváří, čůrá a kňourá jako kočka. Dítě. Chlapec v jediném okamžiku prohlédne dojímavě průhledné podvodné triky toho malého zloducha, ale s ohromením shledá, že jeho matka upadla zcela do područí drobounkého démona.“

Mark Frost, *Seznam sedmi*

Steampunk je reakcí na konec moderny. Generace 70. a 80. let jako vůbec první generace od doby velkých objevů a vynálezů ztratila v masovém měřítku víru v pokrok. Přestali věřit, že budou žít lépe a radostněji než jejich rodiče. Část z nich začala dokonce jakoukoli víru v pokrok zatracovat. O to lákavější však bylo hledět na vzdalující se hvězdu XIX. století a spřádat své vise o tom, co by se stalo, kdyby… Jako klasický příklad rozdílu mezi viktoriánským a postviktoriánským stylem lze uvést literární dílo hravého lovecraftiána Augusta Derletha. V roce 1928 jako mladý student napsal Derleth siru Arthuru Conanu Doyleovi dopis, v němž prohlásil, že pokud už nechce psát další příběhy se Sherlockem Holmesem, napíše je sám. Jméno jeho hrdiny zvukomalebně odkazuje na velkého mistra „dedukce“. Ale zatímco Sherlock Holmes byl mužem XIX. století s nadějí očekávajícím století XX., Derlethův Solar Pons je mužem XX. století nostalgicky se ohlížejícím po století XIX.

Za první ryze steampunkové dílo je považován román Angličana R. W. Clarka *Bomba královny Viktorie* (1967), v němž autor popisuje důsledky použití atomové bomby v Krymské válce (1853–1856). Jeho následovníci rozšiřují možnosti obskurního subžánru, který se mění v jakýsi protéovský literární směr. Vedle kalifornské skupiny přátel (Powers, Blaylock a Jeter) dala zásadní vklad autorská dvojice Bruce Sterling a William Gibson románem *Stroj zázraků* (1990, česky 1999). Sterling a Gibson uva-

žují o světě, ve kterém by analytický stroj Charlese Babbage fungoval už v roce 1855 a věk kybernetiky by začal o sto let dřív. Stroj zázraků však překračuje sci-fi a kombinuje detektivní žánr, horror i okultní román. Motiv neúspěšných či šílených vynálezců se v literatuře objevil už oné památné noci ve vile Diodati, kdy Mary Shelleyová stvořila Frankensteina, ale přínosem steampunku je naprostá ztráta zábran procházet mezi žánry a pohrávat si s historií. Příznačné je zapojování skutečných a fiktivních postav i událostí. Powers povolává anglické romantické básníky v románu *Brány Anubisovy* (1983, česky 1996), Mark Frost nechává sira A. C. Doylea bojovat s makabrosní armádou stvůr v románu *Seznam sedmi* (1993, česky 1999), Peter Ackroyd v *Golemu z londýnských doků* (1994, česky 1995) předkládá temný svět přístavní čtvrti Limehouse, kde se pohybují skutečné postavy komika Dana Lena a Char-lieho Chaplina. Postmoderně, soudě dle současných trendů najmě v románech, odzvonilo. Hýčkám si však stále svého bůžka odporu a prohlašuji, že steampunk's not dead.

V těch nejpříkladnějších dílech není jasné, zda jde o nezávaznou hru a radost z vyprávění, stejně jako nebudeme nikdy s určitostí vědět, zda H. P. Lovecraft svému mýtu *Cthulhu* věřil, čili nic. Na podobném principu jako autoři steampunku vytvořil – mimo jiné – Umberto Eco ve *Foucaultově kyvadle* (1988, česky 1991) své spiknutí templářů. Projít bludištěm fakt, mýtů a nonsensů bez úhony je to největší dobrodružství.

V české literatuře najdeme jen málo původních steampunkových titulů. Výjimky jsou sbírka povídek ostravského Petra Schinka (nar. 1979) *Století páry* (2010) a vydavatelský počin redakce časopisu *XB 1* – antologie *Mrtvý v parovodu* (2012). Za steampunkové opusy avant la lettre však platí filmy Karla Zemana *Vynález zkázy* (1958) nebo *Ukradená vzducholoď* (1966) a Oldřicha Lipského *Adéla ještě nevečeřela* (1977) a *Tajemství hradu v Karpatech* (1981), na kterých se podílel Jan Švankmajer.

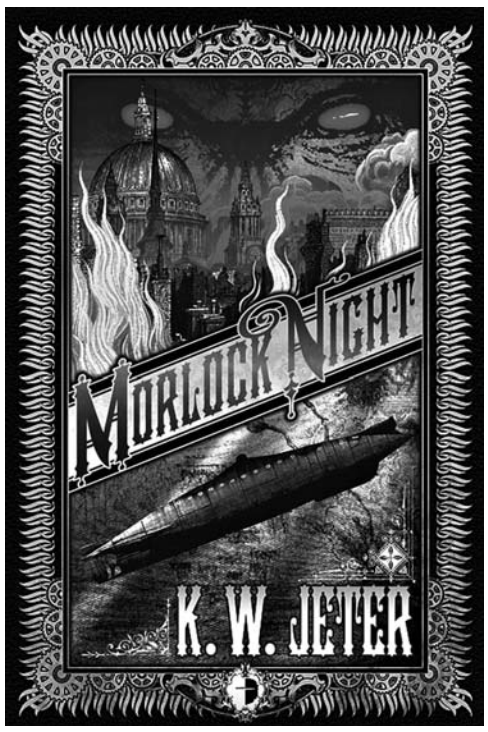
Hledání krásných světů

„Po dni přijde noc, lidský den pomine, a Oni budou vládnout, jako již jednou vládli. Poznáte jejich ohavnosti a jejich proklatá přítomnost bude skvrnou Země.“

Colin Wilson, *Necronomicon* (1978)

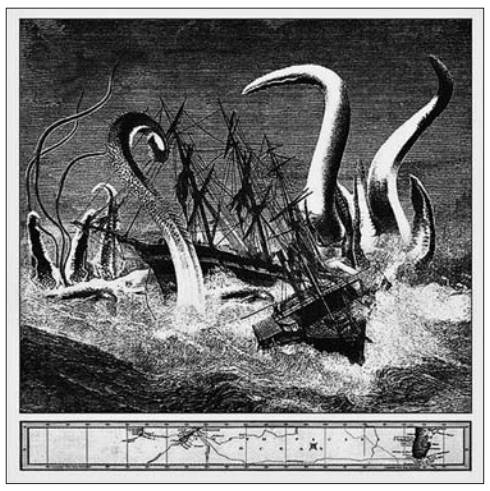
Významnou postavou pro mnohé britské steampunkery je podivuhodný samouk Colin Wilson (nar. 1931). Ve dvanácti letech napsal studii o svrchovanosti. Tvrdí v ní, že každý člověk se snaží vymanit ze své desiluse snahou o dosažení vlastního pocitu superiority a popřít tak fakt, že je pouze bezvýznamným hmyzem mezi biliony jiných. Od 16 let se potloukal po Británii. Z těchto zkušeností těží jeho první kniha *Outsider* (1956). Wilson zaznamenává osudy několika umělců, kteří spáchali sebevraždu, protože nemohli dále snášet smutek svého života nebo podlehli následkům trudomyslnosti. Podle Wilsona lidé jako Nerval, Poe nebo van Gogh spatřili jiný krásný svět, ale záhy dospěli k přesvědčení, že jejich vise byla jen ilusí a upadli do depresí, z nichž se více nepozvedli. Bohužel se nikdy nedověděli, že jejich vise byly skutečné. „*Pocit marnosti, který je tak typickou součástí každodenního života*,“ píše Wilson, „*zvláště když jsme unaveni nebo deprivováni, je ilusí způsobenou povrchní povahou všedního vědomí.*“ To dává, tuším, velkou naději. Dokonce i těm, kteří tento smysl či svět hledali skrze drogy či jakýkoli jiný únik ze skutečnosti.

Intelektuální vrstvy, včetně jeho vlastních souputníků, knihu odmítli. Wilson se zajímá o vše tajemné, neznámé, neprozkoumané. Tvrdí, že „*všechny hodnoty jsou ve své konečnosti mystické*“. Sestaví průvodce po okultních a mystických místech. Západoanglické hrabství Cornwall je jedním z nich. Právě tam se Wilson usadil a postupně zde vytvořil neobyčejně rozmanité a bohaté dílo, vedle životopisů literátů a hermetiků napsal studie o filosofii,



John Coulthart: Obal steampunkového románu K. W. Jetera (2011)

John Coulthart: Obal steampunkového časopisu (2011)



John Coulthart: *47° 9´ j. š. 126° 43´ z. d.*, 2012

náboženství a okultismu, nadpřirozenu, hudbě, sexu a zločinu. Později podlehne ufologii, a ačkoli ironisuje velkého fabulátora této vědy Ericha von Dänikena, v knihách jako *Jitro cizích světů* (1998, česky 2000) až příliš piluje fakta ve prospěch své posedlosti. Čtenář nicméně narazí na zajímavé teze o prolínání světů, machenovské perichoresi a pitoreskní historky o únosech a následných erotických orgiích.

Jeho svérázná filosofická výpověď dilletanta je vyjádřena v knihách *Outsider*, *Náboženství a rebelové*, *Síla snu*, *Původ sexuálního pudu*, *Parasité v mysli*, *Kámen filosofů* či *Vstup do vnitřních světů*… Při svých literárně okultních toulkách narazil Wilson na dílo H. P. Lovecrafta a kroužek jeho přátel rozvíjejících mýtus *Cthulhu*. Wilson se stal pozdním lovecraftiánským konvertitou a spletitý svět magie Yogh-Sothoth rozšířil o zaručeně pravý *Necronomicon*, Lovecraftem smyšlené (sic?) veledílo hrůzy.

Komunity vyznavačů

„Steampunk není jen pára a punk.“

Pavel Vachtl, *Plnou parou vzad (anály steampunku)*

Bruce Sterling má za to, že současný steampunk již nemá mnoho společného s původním proudem alternativní historie zasazené do XIX. století. Většina fanoušků nemá ani tušení o jeho literárních kořenech, ale považují steampunk za svého druhu estetické kutilství a módu. Do jisté míry této thesi nahrávají i slova některých čtenářek lifestylových magazínů, které hnutí označují vytrvale jako *streampunk* (patrně odvozeno z přesvědčení, že main*stream* je trendy a cool).

To však podle mého skromného mínění vytvoří ohromný prostor pro kulturní diversi. V jistém smyslu je steampunk obdobou secesního ideálu *gesamtkunstwerku*. Je intelektuálně naročnější variantou gotiků a zanikající emo kultury. To ostatně dokazují stránky českého *e-zinu steamzine.cz*, kde vedle upoutávek na původní steampunkovou literaturu lze osvěžit oko pohledem na bizarní módní subkulturu, návody na viktoriánské pudingy, fotografie počítačů, na kterých by mohl pracovat kapitán Nemo, i reportáž z návštěvy výstavy připomínající dobu „starého Procházky“. Akcent českých steampunkerů na styl biedermeieru je reakcí na západoevropský viktoriánský retrofuturismus. Oba mírně řečeno konservativní kulturní koncepty vytvářejí v souvilosti s významem slova *punk* nezbytné napětí. Nabízí se i paralela mezi monopolistickým kapitalismem koloniální éry a vznikajícími třídními rozdíly XIX. století a globálním kapitalismem a decimací střední třídy v této době.

Atmosféra a estetika steampunku

„Na počátku nového století, se ti s »innsmouthským vzhledem« ocitli v trestanecké kolonii, čekají na soud, který nikdy nepřijde. Cítíte, jak horko stoupá? Vítejte v domě čarodějnice, toto jsou vaše sny.“

John Coulthart, esej *Architekti strachu*

Vedle nezapomenutelných ilustrací románů Julesa Verna měl na formování steampunkové estetiky vliv apokalyptický visionář Albert Robida (nar. 1848), známý i českému čtenáři jako autor knihy *Válka ve XX. století*, v níž popisuje americkou invasi ve Francii v roce 1945. Mistry temných, archaisujících obrazů, které kongeniálně doplňovaly knihy klasiků imaginativní prosy, byli v první polovině XX. století Harry Clarke, Sidney H. Sime a Virgil Finlay.

V současné Velké Británii patří mezi žádané steampunkové ilustrátory grafik John Coulthart (nar. 1962). Ilustroval knihy K. W. Jetera, Joea Lansdala, obálku *SteamPunk Magazine* a spolupracoval s Colinem Wilsonem a Alanem Moorem. Ten Coulthartovi napsal předmluvu k jeho albu ilustrací Lovecraftova mýtu *Cthulhu* a Brittonovy knihy *Lord Horror*, která nese název *Pronásledovatel v temnotě* (2006). Autor laskavě umožnil publikovat v mých studiích o horroru a steampunku grafiky z *Kalendáře Cthulhu*, přebaly knih a další drobná díla.

V českém prostředí nacházíme ideální líheň pro steampunkery v industriálních krajinách, zejména v oblasti severočeské hnědouhelné pánve, která zažila největší boom právě v XIX. století. Její industriální zrezivělá krása jako by sama rytmovala potenciální steampunkové příběhy. Právě odtud čerpá inspiraci pro své steampunkové artefakty výtvarník Radek Hořejší, člen skupiny příznačně nazvané *Dux Nebel/Duchcovská mlha*.

Steampunková poesie sice není vyhraněna jako samostatný subžánr, leč v básni dekadentního anarchosocialisty (vyčerpávající definice) Františka Cajthamla *Liberté* shledáváme ponurou atmosféru strachu, která otevírá steampumkový příběh, jenž ještě nebyl napsán…

Za Duchcovem divné pole,
samé jámy, břehy pouhé.
V jamách hnije černá voda,
z břehů svítí ohně dlouhé.
Samá poušť a samý popel
a dým věčný všechno halí,
u cest sporý bodlák roste
a umírá stromek malý.
Bledý havíř k šachtě míří,
bledá žena nůši nese,
bledé dítě z města kluše
a pták nikdy neozve se.

Poznámky:

[1] Překlad Tomáš Hrách (2001).
[2] V českém překladu jeho dílo dosud nevyšlo, ale literárně rozvíjel populární nerdovské série jako *Hvězdné války*, *Star Trek* a *Blade Runner*.
[3] Celý rozhovor Lona S. Cohena s Brucem Sterlingem naleznete v originále na *http://www.matrix-online.net*.

INZERCE

host
měsíčník pro literaturu a čtenáře

Soutěž pro nové předplatitele revue Host

Máte rádi literaturu a vše, co se jí týká?

Předplaťte si tištěný Host na rok 2014

a budete zařazen do slosování o tyto věcné ceny

3× MAGOROVY LABUTÍ PÍSNĚ
CD — autorské čtení Magorovy labutí písně

3× MUŽI, KTEŘÍ NENÁVIDÍ ŽENY
CD — audiokniha Muži, kteří nenávidí ženy

1× Touch
Čtečka — Pocketbook 622

3× kateřina tučková žítkovské bohyně
Kniha — Žítkovské bohyně s věnováním autorky přímo předplatiteli

3× Balabán
Jan Balabán — Dílo I, II, III

Předplatitelská cena je výhodnější, předplatné komfortnější a všichni abonenti mají navíc nárok na slevu kompletní knižní produkce nakladatelství Host ve výši 25 %

Podrobné informace o předplatném a dárkovém certifikátu na www.casopis.hostbrno.cz

vystavit se prázdnotě

Svatava Antošová

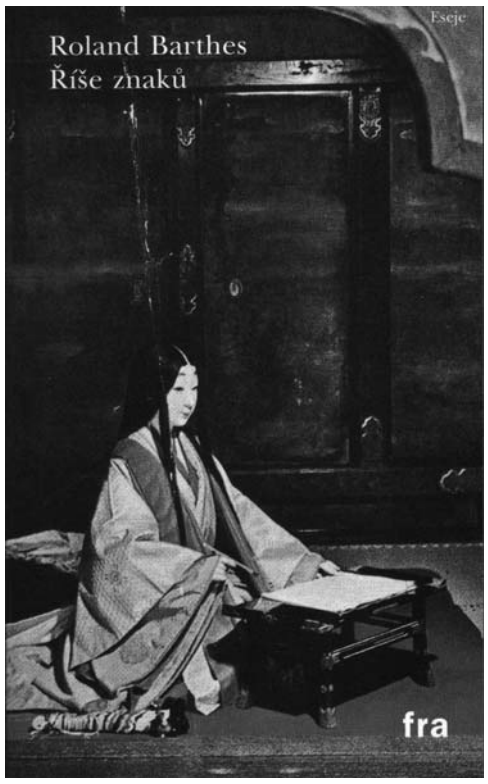
Možnost revoluce ve vlastnictví symbolických systémů a zároveň pátrání po trhlině v symboličnosti – mezi těmito dvěma abstraktními póly jako by oscilovala kniha esejů o Japonsku *Říše znaků* (Fra, 2012) francouzského humanitního myslitele Rolanda Barthese. Tato útlá, přesto však tematicky obsáhlá publikace vznikla na základě autorova pobytu v „zemi vycházejícího slunce" v roce 1966 a v roce 1970 ji pod názvem *L'Empire des signes* vydalo pařížské nakladatelství Editions du Seuil. Český čtenář se s ní setkává po více než čtyřiceti (sic!) letech v překladu Petra Zavadila.

Už při letmém zalistování zaujme styl Barthesových esejů – kdo by v nich hledal cestopisné postřehy, případně od knihy očekával, že mu může posloužit jako jakýsi, byť velmi svérázný, turistický průvodce po Japonsku, bude nepochybně zklamán. O to více ji však ocení ten, kdo si potrpí na průnik pod povrch těch nejobyčejnějších věcí či gest, jakými jsou v Japonsku například zásilkové balíčky či úklony. K poodhrnutí zdánlivě neprůhledného závoje, jimiž jsou pro cizince zpočátku zahaleny, napomáhají autorovy metafory, které pozvolna a nepozorovaně proměňují „pouhé" eseje v útvary ne nepodobné básním v próze. Nicméně i přes svou básnivost nesou punc onoho obdivného, rozuměj idealizujícího a nekritického pošilhávání Západu po Východu – jak ostatně výstižně poznamenal Petr A. Bílek ve své recenzi nazvané *Proti tvrzení tah štětcem* (*Respekt* č. 36/2013, str. 53): *„Říše znaků není knihou o tom, co je v Japonsku. Je knihou o tom, co chybí Evropě."* Ano, Barthesovými texty, reflektujícími tu jazyk, městskou architekturu, hru pačinko či loutkové divadlo *Bunraku* a onde zase jídlo, nádraží, papírnictví či poezii haiku, prosakuje mírně závistivá nostalgie po něčem, čeho na Západě nebudeme nikdy schopni, přestože hned v úvodní kapitole píše: *„Nehledím láskyplně k nějaké orientální podstatě, Východ je mi lhostejný, pouze mi poskytuje zásobu rysů, jejichž rozestavění, vymyšlená hra mi umožňuje »hýčkat« představu neslýchaného symbolického systému, naprosto odtrženého od našeho."* Budete-li však číst dál, zjistíte, zda autor těchto řádků byl schopen udržet si onen proklamovaný odstup či přesněji imaginární rovinu, anebo zda se nechal Japonskem okouzlit a uchvátit natolik, že mu podlehl. Ať tak či onak, Japonsko jej dle jeho vlastních slov *„uvedlo do polohy psaní"*.

Jazyk a Bunraku

Barthesovo uvažování o jazyce – japonštině – je v jakémsi prvním plánu uvažováním cizince, jenž danému jazyku nerozumí, v plánu druhém je však objevováním jiného způsobu komunikace, kterou jsme v Evropě zvyklí uskutečňovat prostřednictvím promluvy. Znaky a jejich výměna ovšem promluvu dalece přesahují, a tak chce-li Evropan v Japonsku komunikovat, musí najít způsob, jak se do ní zapojit. To znamená nejen si vypomáhat gesty a kresbami, ale zároveň i připustit, že samotné sdělení, které se do nich snaží vtisknout či jež by se rád dozvěděl, není tím nejdůležitějším. Vyřčené sdělení totiž okamžitě vyprchá, ale cesta k němu, tedy ona doba, po kterou se beze slov domlouváme, nám umožňuje poznat, ochutnat a přijmout *„celé tělo toho druhého, které (aniž k tomu mělo skutečný důvod) rozestřelo svůj vlastní příběh, svůj vlastní text"*. Jinak řečeno: nekomunikuje pouze hlas, ale celé tělo. Nepřipomíná vám to něco? Mně ano – jako by Barthes vlivem svého vržení do neznámého jazykového prostředí znovuobjevil „kouzlo smyslů" a jejich schopnost celostního vnímání; jako by je nemožnost používat jazyk (nebo alfabetu) probudila z pohodlné dřímoty a oživila v nich jakousi pozapomenutou dimenzi. Vzpomínáte? O čemsi podobném jsme přece psali v uvažování nad knihou amerického ekofilosofa Davida Abrama *Kouzlo smyslů* (DharmaGaia, 2013) s podtitulem *Vnímání a jazyk ve více než lidském světě* (viz *Tvar* č. 14/2013, str. 15). Roli tělesnosti při výměně „dorozumívacích" znaků Barthes reflektuje slovy, že v Japonsku *„tělo existuje, prostírá se, koná, odevzdává se bez hysterie, bez narcismu, ale na základě čirého erotického záměru – ač jemně diskrétního"*. Tomuto jeho tvrzení však předchází poznatek, že japonština vyjadřuje spíše dojmy než konstatace, *„takže to, co nám připadá jako přemíra subjektivnosti, je mnohem spíš jakýmsi rozpouštěním, krvácením subjektu v jazyce, který je rozdělený, roztříštěný, zprohýbaný až do prázdna"*. Japonština stejně jako jiné orientální jazyky vyžaduje schopnost představit si (a používat) sloveso bez podmětu a doplňku, což vede k přímému aktu poznání (vhledu?) *„bez poznávajícího subjektu a bez poznaného objektu"*. Tato představivost je podstatou japonského *zenu*, hindské *dhjány* a čínského *čchanu*, přičemž my Evropané si při jejím pojmenovávání vypomáháme termínem *meditace*, aniž bychom se dokázali oprostit na jedné straně od subjektu a na straně druhé od boha. A i kdybychom se pokusili je vyhnat, *„oni se vrátí a cválají přitom na našem jazyce. Tyto a řada dalších skutečností prokazují, nakolik směšné je chtít pochybovat o naší společnosti a nikdy nepřemýšlet o omezenosti jazyka, kterým (instrumentální vztah) se o ní snažíme pochybovat: to je jako chtít zničit vlka tím, že se mu pohodlně uvelebíme v tlamě."* Poněkud zvláštní pak připadá Barthesovi i zacházení s životným a neživotným rodem – na rozdíl od evropských jazyků, jimž je vlastní snaha o potvrzení „života" románových čili fiktivních bytostí, jsou v Japonsku tyto postavy neživotné.

Ale zpět k bezhlasé či přesněji mimohlasé komunikaci. Ta je podstatnou součástí i loutkového divadla zvaného *Bunraku*, jež Barthes charakterizuje jako *„tři oddělené způsoby psaní, které nabízí ke čtení zároveň na třech místech představení: loutka, loutkoherec, přednašeč: gesto vykonané, gesto konající, gesto vokální"*. Pořadí „gest" není náhodné. Věrně totiž kopíruje jejich důležitost, přičemž gestu vokálnímu alias hlasu je zde přisouzena jistá okrajovost, demonstrovaná i tím, že recitátoři stojí na postranním pódiu, zatímco jevišti dominují emotivní (loutky) a tranzitivní (loutkoherci) gesta. A Barthes si pochopitelně neodpustí srovnání s evropským divadlem: *„V našem divadelním umění herec předstírá, že koná, ale jeho činy jsou vždycky jenom gesta: na jevišti se odehrává pouze divadlo, nicméně divadlo ostudné. Zato Bunraku (a to je jeho definice) odděluje čin od gesta: ukazuje gesto, prozrazuje čin, vystavuje zároveň umění i práci, ponechává každému z nich jeho způsob psaní."* Ba co víc - tato „vzdálenost" činu od gesta, jakož i obou od slova, které je *„namačkané stranou od hry"*, může podle Barthese v divácích vyvolat silný účinek ne nepodobný intelektuální hyperestezii, přisuzované některým drogám. Vše, co drží pohromadě západní divadlo, je tak v *Bunraku* rozpuštěno. Naopak vzdálenost či spíše rozpor mezi *živým* a *neživým* (hercem a loutkou) je zde umenšen, narušen a setřen. Ani herec, ani loutka nemá navrch – každou loutku vedou tři lidé (mistr a dva pomocníci), a jelikož jejich viditelnost není nijak potlačena, je místo „vedou" mnohem případnější říci, že



ji „doprovázejí". Podobně zachází *Bunraku* s antinomií mezi *uvnitř* a *vně*: zatímco západní divadlo při svém vyjevování pocitů či situací zahaluje umělost tohoto vyjevování za pomoci různých strojů, líčidel či zakrývání zdrojů světla, *„v Bunraku se zdroje divadla vystavují ve své prázdnotě"*. A ještě něco: fakt, že loutky nedrží na žádné niti a na toho, kdo s nimi manipuluje, je po celou dobu představení vidět, vybízí Barthese k analogii, že pokud manipulátor není skrytý, nelze z něj udělat boha.

Jídlo a haiku

Při uvažování o japonském jídle nemůže Barthes minout hůlky. Fascinují ho jejich mnohem subtilnější funkce, než je ta nejviditelnější – dopravit jídlo z talíře do úst: 1. gestem výběru zavádějí do stravy fantazii, 2. gestem odebrání (uštípnutí) dílku jídla znemožňují jeho uchvácení (viz naše příbory), 3. gestem rozpojování a nimrání zabraňují dopouštět se na pokrmu násilí, 4. gestem vklouzávání pod části pokrmu a gestem lopatky, nechávající *„sklouznout potravinový sníh z misky na rty"*, převádějí jídlo do jiné řeči. Samotné japonské kuchyni pak dominují syrovost a příprava jídla přímo před vámi – obojí má zejména vizuální efekt. Barthesovými slovy je jídlo *„promyšlené, sladěné, zpracované pro zrak, a dokonce pro zrak malíře, výtvarníka"*, který si zároveň nemůže nepovšimnout skutečnosti, že japonský pokrm nemá (podobně jako japonská města) střed. *„Všechno je zde ornament jiného ornamentu: hlavně proto, že na stole, na podnose je jídlo vždycky soustavou kousků, z nichž žádný nemá výsadní postavení co do pořadí, v jakém bude požíván."* Takto pojato snese japonské jídlo srovnání s nepřerušovaným textem. V kontrastu se západním jídlem je i zacházení s olejem. Zatímco Evropané smaží, japonští kuchaři „vyrábějí krajky". Obecný rozdíl mezi těmito dvěma kuchyněmi opět skvěle vystihuje následné Barthesovo srovnání: *„Západní jídlo, vrstvené, povznášené, nafouknuté do vznešenosti, vázané na jakýsi výkon prestiže, neustále tíhne k tloušťce, velikosti, přebujelosti, hojnosti; orientální jídlo se řídí opačným pohybem, rozkvétá do nepatrnosti."* Onu nepatrnost pak dokumentuje na „jemném rozptýlení" okurky, opíraje se o toto haiku:

Rozkrojená okurka.
Její šťáva vytéká,
kreslí pavoučí nožky.

Nu ano, haiku… Věnovali jsme se mu podrobně ve *Tvaru* č. 11/2013 ve snaze poodkrýt tajemství jeho stále větší obliby v západním světě. Odpověď na tuto otázku jako by hledal i Barthes. Zamýšlí se nad stručností, obyčejností a snadností, k nimž haiku svádí, ale které jsou ošidné – vyvolávají v nás totiž pocit, že do napsání haiku nemusíme téměř nic investovat, a přesto bude naše psaní plné. *„Haiku vzbuzuje závist: kolik západních čtenářů snilo o tom, že se budou procházet životem se sešitem v ruce a sem tam si zaznamenávat »dojmy«, jejichž krátkost by zaručovala dokonalost, jejichž prostota by dosvědčovala hloubku (na základě dvojího mýtu, jednoho klasického, který ze stručnosti činí doklad umění, a druhého romantického, který improvizaci přisuzuje pravdivost)."* Kdo z těch, kteří v Česku píší haiku, je schopen toto si přiznat? A dál: Barthes tvrdí, že neumíme nic jiného než zatěžovat haiku symboly a vloupávat se do jeho smyslu. Jenže haiku nemůžeme číst tak, že jej budeme komentovat, ale naopak musíme tok své řeči pozastavit – což japonští mistři, jako například slavný Bašó, na rozdíl od nás dávno vědí:

Jak obdivuhodný je ten,
Kdo si neřekne: „Život je prchavý,"
Když zahlédne blesk.

Haiku je literární větví *zenu*, jehož určením je *„vysušit nezadržitelné klábosení duše"* a ve stavu ne-řeči nalézt osvobození. Ano, to je to bájné *satori*, které umíme přeložit jen s pomocí křesťanské terminologie jako osvícení, zjevení či vnuknutí. Omezení řeči se v trojverších věnuje obzvláštní péče, přičemž nejde o to, být pouze stručný, *„ale naopak působit na samotný kořen smyslu, aby se docílilo toho, že se tento smysl nezažehne, nezvnitřní, neučiní implicitním, nerozepne, nerozběhne do nekonečna metafor, do sfér symbolu"*. Dokáže tohle západní člověk? Barthes si je jistý, že nikoliv. A pak je tu ještě popis, který je nám vlastní, zatímco haiku nepopisuje nikdy. A stejně jako mají prázdný střed japonská města a stejně jako nemá žádný střed japonské jídlo, tak i haiku je jen *„jakási síť šperků, v níž každý šperk odráží všechny ostatní a tak dál donekonečna, aniž by se dal uchopit nějaký střed, prvotní ohnisko vyzařování"*. A vypomůže-li si Barthes metaforou zrcadla, které je na Západě vnímáno jako ryze narcistický předmět, pak musí konstatovat, že na Východě je *„symbolem prázdnoty symbolů.* […] *Zrcadlo zachycuje pouze další zrcadla, a právě tohle nekonečné odrážení je prázdnota, která, jak známo, je tvarem. A tak nám haiku připomíná něco, co se nám nikdy nepřihodilo: poznáváme v něm opakování bez počátku, událost bez příčiny, paměť bez osoby, slovo bez ukotvení."*

A ještě něčím se poezie haiku liší od poezie západní: zatímco tato dokáže smyslu vzdorovat pouze nesrozumitelností, haiku dosahuje osvobození od smyslu dokonale čitelným projevem:

Úplněk
A na rohožích
Stín smrku

Roland Barthes (1915–1980), francouzský strukturalista, sémiolog, kritik a esejista. Vystudoval klasickou literaturu a filologii, následně onemocněl tuberkulózou, na přelomu 30. a 40. let pobýval v léčebných sanatoriích. Vyučoval na různých lyceích (Biarritz, Bayonne, Paříž), po válce působil ve Francouzském institutu v Bukurešti, na univerzitách v Alexandrii a Baltimoru a v College de France. Založil časopis *Theatre Populaire* a později, ovlivněn myšlenkami Leonarda Bloomfielda (1887–1949) a Ferdinanda de Saussura (1857–1913), napsal řadu kritických děl, v nichž se věnoval historii, fotografii, divadlu, literatuře a reklamě. Česky vyšlo: *Nulový stupeň rukopisu / Základy sémiologie* (Československý spisovatel, 1967), *Kritika a pravda* (Dauphin, 1997), *Mytologie* (Dokořán, 2004), *Světlá komora* (Agite/Fra, 2005), *Sade, Fourier, Loyola* (Dokořán, 2006), *S/Z: esej* (Garamond, 2007), *Rozkoš z textu* (Triáda, 2008), *Fragmenty milostného diskurzu* (Pavel Mervart, 2008).

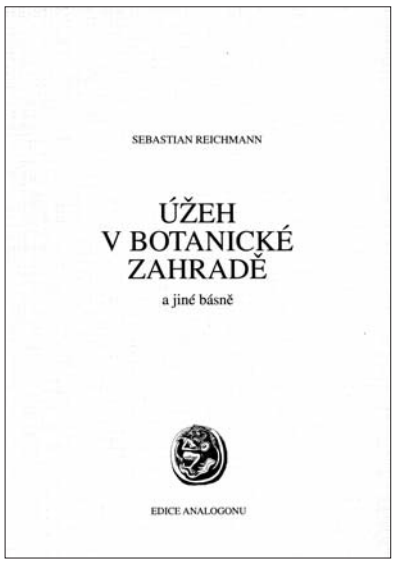
„JEDEN ZMIZELÝ SVĚT MŮŽE SKRÝVAT JINÝ“

Sebastian Reichmann:
Úžeh v botanické zahradě a jiné básně
Vybral a z francouzštiny přeložil
Petr Král
Edice Analogon, Praha 2013

O Bukurešti se kdysi hovořilo jako o Paříži východu. Možná i proto řada velkých básníků jako Tristan Tzara či Gherasim Luca pocházela z Rumunska, třebaže většinu života prožili v Paříži. A existovali i další, rovněž významní: Gellu Naum. Jejich poezie, zápas s jazykem i výraz byly mnohdy odlišné od té francouzské, byť s ní pochopitelně splynuly či splývaly. Poněkud diskrétně se k nim řadí i další podivuhodný básník: Sebastian Reichmann (nar. 1947).

Petr Král pořídil a přeložil sice útlý, ale dostatečně výmluvný výběr z jeho poezie. Zpřítomnil tak básníka, který jako jeden z mála v dnešní době je schopen obnovovat náš pohled na svět, na jeho tajemství, úlety i nevinnost.

Po svých surrealistických začátcích Reichmann rychle našel vlastní výraz. Svět jeho poezie je současně pestrým světem cesty pozorného chodce i neméně vášnivého cestovatele. Básnický rukopis plný fragmentů, poznámek, odboček a návratů, důvěrných poselství, ale i nezvyklé svobody nezapře jedinečné vidění toho, co svět nabízí. Včetně „darů“ zdánlivě nejbanálnějších, z nichž přesto vyzařuje nemalá životní intenzita. Byť by šlo jen o útržek zaslechnutého rozhovoru, vzdáleného šepotu či málem přehlédnutelné události, které básník propůjčuje zcela jiný rozměr, výraz i vyznění: „*Už nejde o to proklouznout mezi kapkami / ale přijmout to že se všechno může stát.*“



Báseň se u Reichmanna nerozbíhá všemi směry, jak to u pozorných i okouzlených chodců občas bývá, když všechny „obrazy“ jsou stejně důležité, ale naopak, téměř se zakulacuje, jako by se pohroužila do sebe samé, aniž by přestala zářit, vyzařovat básníkův tichý, ale o to soustředěnější a neúprosný hlas. Nekouzlí se skutečností, spíše ji jen bezděčně zaznamenává, zpřítomňuje svědectví svého vidění a prožívání scén, které okolní svět váže tu do barvou hýřících, tu do již povadlých pugétů. A je celkem lhostejné, zda se jedná o cestu taxíkem v New Yorku, o noc prožitou v jakémsi obskurním hotelu, otevření dveří, o pohled a hudbu, která se nabízí v pražské kavárně Slavia, nebo o čtvrť v Londýně či ulici v Paříži. Všechna ta náhlá překvapení mají svůj význam v básníkově soukromé kartografii, filmu, který proměňuje ve sdostatek napínavé a sugestivní sdělení, odhaluje samu tíhu i tajemství existence, včetně metafyziky věcí: „*Tržiště je jen pohyblivý chodník prodlouženého dospívání.*“

Či jinde: „*Sklenice rozbitá vprostřed noci / ji sjednotí / aniž to by noc čekala / dá jí existenci.*“

Básníkova zvědavost na svět, na to, co drze zjevuje i potměšile skrývá, je v případě Reichmanna téměř příkladná. Neopájí se slovy a obrazy, naopak, chce se dozvědět, zda i střídmost výrazu obsáhne samotnou logiku událostí, které jsou často natolik matoucí, že i jejich často původní tragičnost se mění v jakousi pošetilost. I ztráty, jež by pro mnohé byly přinejmenším nepříjemností, která stačí otrávit celý den, přijímá s básnickým nadhledem, s obdivuhodnou samozřejmostí, aby je nakonec shrnul do básnické premisy života věcí i vůbec existence. Dvojí ztráta baretu v jeden jediný den v básni. Zvláštní odevzdání nakonec není nic jiného „*než zvláštní způsob / jak nechat kořist být pro její stín*“.

Tep světa, všech těch každodenních přeřeknutí, anekdot a výprodejů, ale i zápas s tím, co svět ničí a zplošťuje jen v další marketingový trik, v němž se vytrácí jak jedinec, tak paradoxně i celá společnost, je daleko od jakéhokoliv moralizování nebo snad dokonce prvoplánové kritiky. Spíše vyloudí úsměv či jen pokrčení ramen, které řeknou mnohem víc, přidají události jiný, nečekaný a živý rozměr, nadhled nad nehybností a spěchem, vlastní subjektivitu vklíní mezi skutečnost a její obraz. Ostatně jak Reichmann sám přiznává, „*nic nemám tak rád / jako samotu zakázaných předmětů / v této sezóně horečných transakcí / indigové kruhy pod očima hypnotizovaných dam*“.

Básník jako Reichmann už dnes nesoupeří s „etiketami voňavek“, ale svým způsobem je zpřítomňuje v každodenních nehodách, nebloudí vysněnými krajinami, ale každodenní ulicí, městy, metrem, kterým v mnohém až téměř světáckým, nicméně diskrétním gestem propůjčuje vlastní zkušenost, minulost i přítomnost, jména, která už zmizela, s vědomím, že „*jeden zmizelý svět může skrývat jiný*“, že za zavřenými domovními dveřmi čekají další dveře, které se otevírají, „*a ještě jiné / za nimiž jsou hory*“. Skrz důvěrný a smyslný (smyslový?) svět v celé jeho pestrosti maličkostí a útržků koneckonců propůjčuje i jakýsi smysl dějinám coby jedinečné a proměnlivé cestě.

I v tomto smyslu lze hovořit o nezvyklé zvědavosti, či spíše zvídavosti na to, co vše se vynoří ze stínu věcí i událostí, které nám Reichmann zpřítomňuje už tím, že je dál rozvíjí coby jednu z možností básně jako takové. Ze stínu, který nás denně věrně doprovází a kterému můžeme naslouchat coby zvláštnímu způsobu bytí v současném spektáklu světa, často už jen pustého, vykloubeného a vedoucího monolog se sebou samým; světa, kde „*jednodolarové bankovky byly přijaty / jen řádně vyhlazeny a vztaženy / s náležitou úctou k pokladně v metru*“.

Jan Gabriel

JDU CIZÍ DÁL

Jan Kameník: Cesta za Henochem
Torst/Triáda, Praha 2011

Zdánlivě standardní situace. Nakladatelství poskytne nový titul literárnímu časopisu, ten ho zadá a odešle k recenzi… Až do chvíle, kdy recenzent po otevření zjistí nečekanou průvodní informaci: *Cesta za Henochem* je jen první část Kameníkova deníkového díla, natolik rozsáhlého, že podrobnou textologickou poznámku k němu, včetně věcných vysvětlivek, komentářů a jmenného rejstříku, přinese teprve druhý doplňující svazek pod názvem *Fragmenty Cesty*. V pořádku. Proč ne. Jenomže ani po dvou letech není ohlášené dvojče, ukrývající i podstatný výbor z Kameníkovy korespondence a četná paralipomena, na „porodních“ pultech. Tudíž… nejenže je ohroženo nepsané pravidlo „recenze do dvou let“, nýbrž tísní i otázka: lze si už nyní vytvořit alespoň rámcový bedekr o někom, kdo sám o sobě poznamenal „*jdu cizí dál*“ – téměř vidoucně?

Domnívám se, i když mnohá zásadní svědectví zveřejnila již literární periodika, především *Revolver revue* (č. 20/1992, č. 38/1998) a *Souvislosti* (č. 3/1991), že podmínečně. V každém případě však *Cesta za Henochem* (o 542 stranách) kanonizuje konečné znění Kameníkových *Mystických deníků I* a *II* (zachovaných z let 1944–1971), všech čtyř *Snářů* (1953–1971) a prozatím jedenácti tzv. *Zápisníků* (1941–1949). Co na první pohled překvapí – zvláště čtenáře někdejšího památného titulu *Mystické deníky* (Trigon, 1995) uspořádaného (a jak dnes vidno spíš komponovaného až kolážovaného i ze *Snářů* a *Zápisníků*) Kameníkovým přítelem (a v něčem duchovním pěstounem) Marcelem Kabátem – je skutečnost, že původní mystické záznamy čítají pouhých čtyřiadvacet stran. Začínají o pět let dříve i dramatičtěji: „*V létě 1941 spálila před Dal. svůj mystic. deník se záznamy stavů za několik let.* […] *Bylo tam např. o vrzání v zad. části hlavy, o zvuku polnice, o hromu, o zemětřesení, o smrti a rozkladu, o klepání, o hudbě, o víru, o spojených s tím někdy vidinách a pod.*“ Ne že by nám tyto stavy nebyly povědomé z Kameníkovy poezie („*A tehdy To sjelo obráceně: směrem hlava–hruď. / Po pašijovém týdnu, rozvinutém stavu do mnoha let stavů, / poslední gesto řady, posmrtné: / proboden zprava v levý bok.*“ b. „Otázky“) či próz z *Učitelky hudby* („Výhybkář“, „Pták“…). Odpoetizovány působí však věrohodněji a pomocí autorských dovysvětlivek v závorkách („*křest krví*“) i upřesňujících poznámkách pod čarou („[…] *blaženství se zvětšovala rytmicky a s tím i pocit umírání. Přerušila jsem to strachem ze smrti.*“) si můžeme určitěji sestavit Kameníkův pomyslný „Jákobův žebřík“. Nejen pro adepty tzv. české mystické školy – v největším rozkvětu mezi světovými válkami (návštěva Paula Bruntona) – ho o sedmi páteřních příčkách čili lotosech (patrně poprvé bezchybně) zveřejnil její guru a zakladatel spolku *Psyché* Karel Weinfurter v úvodním dílu svého *Ohnivého keře,* s podtitulem *Odhalená cesta mystická*. Jan Kameník, krátkodobě i člen *Psyché* (pro nouzi, nemožnost placení příspěvků), provádějící mantrická cvičení písmenová přejatá od Kerninga – kombinovaná s bhaktijógou zaměřenou na Krista – si sáhl, jak se dočítáme, k hornějším. Přes srdce, čakru č. 4 (anahatu) figurovanou tradičním hexagramem: „[…] *průvod. zjevy 4. a zač. 5. lotosu se velmi podobají mým zážitkům posledních let před tím, než přestaly.*“ Výš se však (živořící v ústraní) bál, nejenom kvůli oslabení anginou pectoris: „[…] *upadne-li mystik do samadhi, vypadá jako mrtvý, až na místo na temeni hlavy, které zůstane teplé. Ale kdo o tom ví z lidí, kteří jsou kolem nás? A tak jsem se počala bát tohoto »za živa pochování«, což mě brzdilo…*“

Z prozatímních slovníků spisovatelů si můžeme načíst známá fakta: 22. 3. 1898 Liberec – 3. 5. 1974 Praha. Vlastním jménem Ludmila Macešková, rozená Poprová. Absolvovala reálné gymnázium v Pardubicích (1918), studovala v Praze na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, na Akademii výtvarných umění. Z rodinných důvodů nedokončila, střídala příležitostná zaměstnání, zmítala se v existenčních i politických poměrech, po roce 1945 v invalidním důchodu atd. atd. Pro výklad jejích snů, mžikových vidění či polosnových spatření ve *Snářích* to však naprosto nestačí. Je zapotřebí si dosavadní data daleko podrobněji zaktualizovat. Nejenom kvůli nově nasazenému dívčímu jménu Popperová, nýbrž o další nesčetná přízviska: od rodného její matky či naopak sestry Marie po svatbě, o vyvdané příbuzenstvo jejího prvního muže Josefa Róna či druhého, Jiřího Macešky, jakož o nejrůznější mezníky: stěhování, rozvody, propuknutí schizofrenie u Dalibora, syna z prvního manželství (souvislost se spálením raných mystických svědectví), či poúnorové studium vojenské akademie Ivana, syna z druhého rozpadlého vztahu; o jejích nemocech, poválečném členství v KSČ (1946–1947), skartovaných knížkách nebo sňatkových hlasech shůry („*Slib mi, že se již muži neoddáš!*“) nemluvě. Snažit se však o nějakou psychoanalýzu, např. na téma Macešková-matka („*Pro idealistu, jakým paní Ludmila byla, není biologické mateřství to hlavní…* […] *Odchází od rodiny s pocitem úlevy.*“), jak se jistě věrohodně pokusil Milan Exner v své studii v *Tvaru* (č. 16/1995), může být ošidné. Ani ne tak z perspektivy dnešních linek bezpečí a azylových domů snáze odblokovávajících despotické či proradné partnery, jak pro skutečnost v důsledku ne nepodobnou u její, tedy Kameníkovy, lyriky: taktéž *Snáře* jsou vlastně „médiem“ jejího spirituálně-lidského vývoje. Odrazem, ukazatelem, věštbou (?): Cesty. A „matka“ dle mystických slabikářů kromě jiného značí: duchovního vůdce. Už „být básníkem“ nás vede k ostražitosti, neboť nikdy nevíme, co musel ten který ve „vnějším“ životě prožít jen kvůli spuštění budoucího verše. Natož pro tajemství „být mystikem“. Sobě: „[…] *už tehdy tu bylo jakési okultní úsilí o mé zničení!*“ Své době: „*Předpověď se stala úplně jasnou, když z 20. na 21. téhož měsíce do naší země vpadli Rusové (znamení srp a kladivo).*“ Anebo, po demlovsku, pro budoucí poutníky a poutnice, již sice mají z *Písma* v popisu, že by měli s Kristem umírat, uléhat do hrobu, vstanout z mrtvých, aniž by jim „*přišlo zcela právoplatné podle »programu« – odpadání masa od kosti.*“

Neudivuje však, proč Marcel Kabát svůj „výbor“ pro Trigon komponoval a tím Kameníkovy deníky transponoval do tradice Zábranovy, Divišovy, Šimotové. Zejména realita *Zápisníků*, nikým necenzurovaných, vyznívá nejprivátněji: od záblesků („*se ti zvětí*“) po pracovní hlušinu; od prorockých jasnozřivostí k dobovým unáhlením („*Komunismus jakožto methoda, ale ne jako cíl.*“). Přesto ani dnes nesouhlasím s Věroslavem Mertlem, někdejším Kameníkovým redaktorem a mým vzácným epistolárním přítelem, že vše podstatné (a bezpečněji) je v Kameníkových pěti sbírkách, svazku nesyžetových próz, překladech Valéryho… „*Žij se svými básněmi ještě předtím, než je napíšeš*“ – vyzývá Carlos Drummond de Andrade ve shodě s taoistickou tradicí, jež věk dítěte počítá od početí. A tak smíme – jak přes obrazovku ultrazvuku – sledovat takřka kapacitaci Kameníkovy „potracené“ druhotiny *Neviditelný let*, označované za nejabstraktnější… na pozadí výpisků z Merežkovského: „*u hrdinů Dostojevského vidíme, jak mohou být abstraktní myšlenky vášnivé…* […] *Jest jistá* logika vášně. *Ale je také* vášeň logiky.“ Začíst se do teprve rozepsaných dopisů svému objeviteli i iniciátoru uměleckého pseudonymu („mužsko-zednářského“) Bedřichu Fučíkovi („*se budeme mírně hádat*“), osudových identifikací s „naší paní“ („*Začínám ale v letech, kdy Božena Němcová skončila.*“) či poeticko-tanečních génia Isadory Duncanové, předběžných překladů z Rimbauda, Cézanna, niterných polemik s Teigem, západním surrealismem, nástinem dramatu o králi Davidovi, komparatistikou brahmánství a buddhismu, kritikou církevnictví, bezduchovosti materialismu, včetně sebekritiky své („*Marcela nevyjímajíc!*“)…

„*Toužím po slávě, ovšem. Proto, abych jí oslavila znehodnocené Božství!*“ – svěřuje nám Jan Kameník, nepravidelně při tom střídaje mužský/ženský rod, hned v druhém *Zápisníku* na str. 211. „Zazděný“, bez šancí i v „zlatých šedesátých“ zpochopitelnit své dílo jediným literárním rozhovorem, jako by všechno pečlivě uložil, i s drobnými kresbami („nyní ve snu *obráceně:*“), do těchto (po sedmatřiceti letech od smrti) vydaných deníků. V předtuše nezastupitelného svědectví, rušícího dosavadní představy o tom, že básník mluví, mystik mlčí. Mystika poezie. Poezie mystiky. Kameníkovo tajemství, které málokdo poodkryl tak jako v dopisové reakci ze 7. 3. 1969 Ivan Diviš: „*Tady se manifestuje, že slovo je ne záležitost sémantiky, ale ducha, který s ním nakládá.*“

Zdeněk Volf

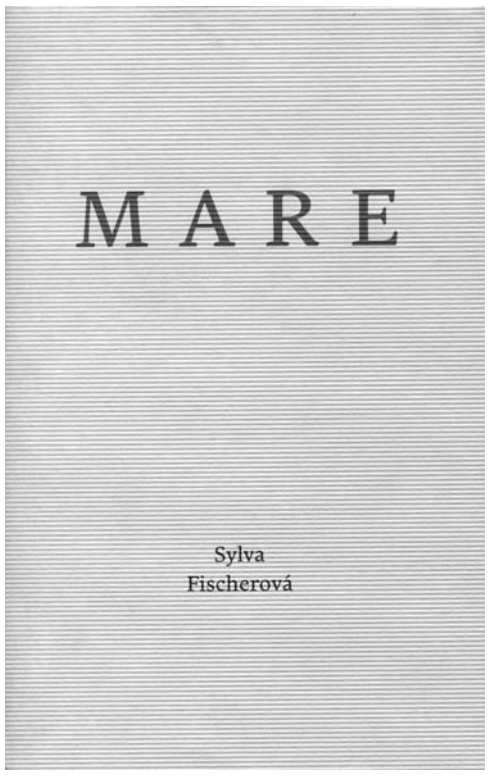
PŘÍLIV A ODLIV

Sylva Fischerová: Mare
Druhé město, Brno 2013

Když v roce 2011 vydala Sylva Fischerová (nar. 1963) básnickou knihu *Tady za rohem to všechno je*, působila tato sbírka jako přelom. Zejména její druhá polovina *Sebetebe* byla pro tuto básnířku-filosofku značně netypická. Autorka, která si jindy zachovává noblesní, avšak zároveň poněkud chladný odstup, zde náhle – a překvapivě – z velké míry rezignuje na svůj osvědčený a léty propracovaný „básnický arzenál", a nechává řeč, aby si dělala, co umí – i co neumí. Jsme svědky toho, jak se jazyk láme i spéká (výmluvně o tom svědčí slova vtěsnaná do jednoho: *sebetebe, jentebe*…), jak pod intenzitou citu občas neodvratně selhává. Tím, jak je jitřen a znovu objevován, zachycen, ba přímo přistižen ve stadiu zrodu, se jen zesiluje zalykavá rozervanost, a tím i naléhavost básnické výpovědi.

Proč to obsáhlé připomenutí poslední sbírky? Právě proto, že mohla vyvolat očekávání, kam se autorčina poetika bude ubírat dál. Odváží se zkušená básnířka k dalšímu experimentování, anebo se ukáže, že šlo jen o slepou odbočku, a Sylva Fischerová se vrátí k osvědčeným prostředkům i dikci? Ani jedno. Sbírka *Mare* (latinský výraz pro „moře") se má ke své předchůdkyni jako nížina k horským štítům a srázům. Nebudeme si nic nalhávat, do jisté míry je to zklamání. Básníkům a básnířkám však díkybohu nelze cokoli vnucovat, a po několikerém čtení je člověk nucen – byť třeba neochotně – připustit, že toto utlumení, stažení se zpátky byl krok, k němuž muselo zákonitě dojít, a to (zdánlivě paradoxně) právě v návaznosti na předchozí vzepětí. I *Mare* se dělí na dva oddíly, vzájemně značně odlišné. Ten první, *Oranžové rybičky ve Valdštejnské zahradě*, jako by navazoval na zmíněný milostně dramatický oddíl sbírky *Tam za rohem to všechno je*. Pozice a s ní i perspektiva se ovšem radikálně změnila: *„A přece všecko / se nakonec přetočí / a skončí jinak,"* konstatuje se zklamaně hned v úvodní básni. Začátek sbírky je tak zároveň konstatováním konce, uzavření jedné etapy: *„Konec: najít sílu / zavézt se / otupělou / do mrtvých průduchů / a skrytých podloubí / země. / Tam je ticho: / zámotky, jablka, modlitební mlýnky, ošatky, šaty, šátky, slova / všechno se jemně natřásá a čeká."* Že může být „konec" a jeho prázdno zároveň možnou líhní další, budoucí naděje, to prosvítá až z veršů předposlední básně tohoto oddílu *„Vždycky je něco jako zmrtvýchvstání: …ale hvězda padala / a já něco řekla, / přála si, / ani o tobě, ani o mně, / bylo to v cizím jazyku, kterým / už nikdo nemluví, ale / ANO. Ano."* Mezitím si je však třeba projít, a básnířka nás tudy statečně provází, bolestnou cestou, v níž se jako zraňující překážky objevují motivy výčitek, mlčení, tedy rezignací na slova, řeč, porozumění (vyjádřeno i metaforicky: lidé jako *„Pevné malé domy, každý usazený na svém místě. Ne, nemůžou se jít navštívit."* s. 20), zamčených dveří, cesty nikam, lži, minulosti, a samozřejmě také smrti. (Mimochodem Sen jako by byl také připomínkou autorčiny nevlastní sestry, básnířky Violy Fischerové, v jejíž poezii se motiv snu se symbolickou, ba přímo věšteckou platností vynořuje několikrát.) Ztráta lásky v důsledku není ničím menším než ztrátou smyslu, což nejdrásavěji vyjadřuje text na str. 19, začínající slovy *„Hranice mezi šílenstvím a zdravím je velice tenká"*, a nejpřiléhavěji pak návratný motiv *„dřevěné lžíce prázdnoty"*.

A jsme u toho: přestože sledujeme podobné návraty – v nárážce na titul se skoro chce říct přílivy a odlivy –, přestože celé to



ztišení, nejistota, co se slovy, a mají-li ještě vůbec smysl, lze vnímat jako komorní existenciální drama, málokterý text se čtenáři ihned vtiskne do paměti (výjimkou je zmíněná Hranice…) a vynucuje si návraty. Jako by se uvízlo někde v půli cesty: ty texty jsou holé, ale ne syrové, do značné míry (někdy možná až příliš) smířené, a přitom ne meditativní. Autorčina průrazná metaforika, která jindy tak umně, a hlavně výstižně spojuje abstraktní s konkrétním, tu ne jen prostě není – ona tu chybí. A když už se v té vyprahlé krajině přece jen zaleskne (třeba na str. 14: *„A pak se rozprostře mlčení. / Čistý jak koupelna. / Jako lobotomie."*), něco tu nehraje – v citovaném případě nespisovná koncovka. Co jindy působilo naprosto organicky a dodávalo veršům na razantnosti, nyní vyznívá rušivě, jako reziduum z dřívějších časů. V ještě větší míře to platí o snaze chytat se jistoty dedukcí a dalšího „pomocného aparátu", s nímž tato „učená básnířka" ráda operuje; zde například v básni str. 15, a zejména v textu na str. 17: *„Řada přirozených čísel se tluče s gramatikou. Znamená to, že gramatika je blíže životu? – A uvnitř nula, prázdné místo, prostor pro duši světa."* Tady už jsme opravdu na kilometry vzdáleni *poezii* a závěrečné patetické klišé (těm se přece Sylva Fischerová vždycky vyhýbala obrovským obloukem!) *duše světa* to pohřbí definitivně.

Jestli první oddíl lze vnímat jako vydechnutí, ten druhý, *Mare*, by měl být symbolickým nadechnutím. Ano, v určitém smyslu jde o novou kapitolu: z podloží světa, který je *„neprodyšný, přetřený štětcem"*, pozoruhodně prosakují například motivy rodu a rodiny (s odvážnými verši *„rodina koncentrák / rodina žumpa"*). Navzdory tomu – a navzdory téměř programové básni „Proti popisu" – je tato část sbírky jako celek ještě méně výrazná a přesvědčivá než ta první; nápadně z ní vystupuje jen několik básní, třeba Obraz světa: barbarský horizont (s obraty-obrazy typu *„a příboj byl veliké / bohapusté / zvíře"*), a pak samozřejmě závěrečná pětistránková poema, symbolicky zakončená slovem *moře* a stejně symbolicky rozmytá a rozmývající, tak jako dlouhý, dlouhý… odliv.

Ačkoli se sbírka dočkala reprezentativního vydání (rýhy na obálce připomínají mořské vlnky anebo jejich pravidelné stopy v písku na pobřeží) a některé básně velmi citlivě zhudebnila Monika Načeva (CD *Milostný slabiky* s texty Sylvy Fischerové vyšlo letos), nemohu se zbavit dojmu, že tentokrát si jedna z našich nejvýraznějších básnířek vybrala oddechový čas.

Simona Martínková-Racková

„ZAMETEŠ PŘED VLASTNÍMI ÚSTY"

Daniel Hradecký: 64
Perplex, Opava 2013

Básník Daniel Hradecký (nar. 1973), rodák z Mostu, se připomněl třetí sbírkou, nazvanou dle počtu básní prostě *64*. Snad i tato úspornost má napovědět, jakou cestou se ubírá po předchozích dvou titulech *Muž v průlomu* (2004) a *V cirkuse Calvaria* (2009). V těchto jsme jej mohli poznat nejen jako zručného manýristu slova, ale i nadhazovače obrazů, které často odpaloval mimo jakýkoli dosažitelný význam. V nejnovějším počinu nastavil valícím se slovům hustší síto a začal být vybíravější. Možná si vzal k srdci kritiku z pera Jana Štolby (*Okupace neposkvrněného papíru, A2* č. 13/2010), týkající se druhé sbírky, a rozmachem rázným, ba existenciálně zpovědním, zavrhl svá někdejší žonglérství. A jestliže předchozí knihu tvořil jako *„okupaci neposkvrněného papíru, poezii z pozice síly"*, v té nové se dopustil jedné z těch příznivějších poskvrn letošní básnické úrody.

Kniha je rozdělena do tří částí: *Nekyia, Malá píseň v próze* a *Memorandum*. Jednotlivé básně svým číslováním a prací s volným veršem mnohým připomenou biblické žalmy. Ovšem tyto nesměřují k bohu, ale nenápadně se stáčejí k básnickému subjektu. Ten je ohniskem, do kterého vlíná zkušenost světa, aby ji pak rozptýlil ve verších mezi nás, ani přes časté užívání druhé osoby se nezbavíme dojmu, že lyrický subjekt rozmlouvá sám se sebou.

Již miniaturní předmluva v podobě „nultého" čísla nám naznačí, odkud proudí osobní důvody k této poezii: *„Problematický dar stesku / vyhrazený stárnoucím mužům, / stesku, že již nemohou / zemřít mladí."* Tím je v nejhrubějším obrysu hřiště načrtnuto, a to, co se na něm odehraje, je možno vykládat tisíci způsoby. Anotace na příděští nám některé z nich sama navrhuje: *„Privátní záznam z cesty do podsvětí či k archetypům kolektivního nevědomí? Zpozdilý moralistní hanopis? Pomýlený manifest?"* Nejblíže je první možnost. Soukromé zpovědi tu při troše všímavosti zachytíme od začátku, ty se za pochodu veršů budou ještě stupňovat v trojtaktí „zažít–zobecnit–zbásnit". Stejně dobře v ní ale můžeme vidět prosté pozastavení čtyřicátníka, který již dospěl k jistým poznáním o světě kolem sebe a rozhodl se je jako básnickou sumu předat dále.

První část je uvozena názvem pro starořecký rituál, který znamená sestup mezi mrtvé do podsvětní říše. Tím si má projít „každý bdělý". Autor ale spíše směřuje vzhůru: *„Před úkolem číslo jedna / leží poušť / úkolu číslo nula, / úkolu dosáhnout světla, / ovšem světla na způsob slunce, / tudíž nedotknutelného, / nedosažitelného."* (č. 2) Seznámení s temnotou připravuje na cestu ke světlu. Básník po svém rozehrává slavné filosofické podobenství s platonskou jeskyní. Činí to jazykem, který si drží důstojnost úměrnou sdělení. Stahuje naši pozornost k významu, a nezastírá jej proto kdovíjak jiskřivými metaforami, nad tyto staví střízlivější nástroje rétoriky, například anafory a epifory (viz číslo 9 o tom, co vše ti *„otevře oči do tmy"*). Celé básně pak vyznívají jako podobenství, mementa či průpovídky.

Avšak právě úvodní oddíl se potýká se zásadním záporem, který čtenáři možná navodí krizi „mám-nemám tu knihu odložit?". Básník-mudrc-vynašeč ortelů zní buď příliš akademicky jednoznačně (báseň č. 1), nebo se příliš tajuplně zachumlává do hadího klubka záhad (č. 3). Přirozeně se nám ve spojitosti s tím nabízí pichlavá otázka, kde autor k takovým moudrům přišel. Totiž to, co nám podává na prahu svých čtyřiceti, by leckdy nedal dohromady ani kmenový stařešina ve své poslední řeči u společenského ohně. Ale jak nám číslo po čísle autor předhazuje své závěry a my si s nimi lámeme hlavu, tím méně nás zajímá, nakolik je podpírá vlastní zkušenost. Velikou pomocí v tomto smyslu je žánr poezie, který pro své poselství zvolil. Kdyby jen trochu ubral na básnickém pojetí textu a zůstal při čisté formulaci myšlenek, dostali bychom vskutku onen „pomýlený manifest" a jeho pisatel by byl nakonec ještě vyplacen smíchem. Jestliže se tedy přes zmíněnou pochybu přebrodíte, zřejmě už se více nevynoří. Za to budete odměněni o mnoho působivější střední částí knihy.

Oddíl *Malá píseň v próze* o rozsahu 24 básní je zpovědí starého muže, který právě o silvestrovské noci ve svém obývacím pokoji v závrati upadne na zem a v tomto osobním bezvládí, *„připoután k tvrdému lůžku podlahy"*, vyčkává, zda ho dřív najdou jeho příbuzní, nebo smrt. Tolik výchozí situace. A pojednou se padlému před očima začíná promítat dosavadní život, epochy 20. století, místa, společnost, boj o živobytí, potomci, předkové, lidé jeho srdce. V líčení města uhádneme básníkův rodný Most. *„Narodil jsem se ve městě, jemuž se / vyhnula řeka, ale mělo dostat ropovod. / Hřbitov odvezli. Domy předčasně / zestárlé. Tam někde se dal můj otec / do práce. Nejprve domov. Domov / budoval otec třicet let. Navzdory krizi, / tempem lípy vyrůstal náš dům* […]." (č. 21) V tomto až filmově výpravném úseku se Hradeckého poezie nejvíce přibližuje próze. Přesto mezi rámečky filmu stačí rozevřít i básnické karty. V jejich vějíři se choulí také echa jiných básníků. Jednou se vyjádří březinovským kosmickým rozmachem: *„Cítím vodu, která udržuje splavnost / krevních řečišť všech srdcí, co se plaví / k moři duchovních nekonečen."* (č. 26) Ale „umí" i holanovsky znepokojivou průpovídku: *„Blíží se druhá noc mé vodorovné bídy. / Nikdo nejde. Aby mě našel. Zachránil /* […] *marno vlka / proklínat, když už tvá střeva roztahal / po kraji."* (č. 26) Kýčovité genitivní metafory *„parfém smysluplnosti"* či *„oční pozadí Boha"* však působí vyloženě rušivě, abstraktní pojmy se v básních občas zhmotní, to je už trochu snesitelnější: *„hřebíky v plechovkách chřestí panikou." „Dcera mě zasypává štěrkem otázek"*. Opět se tu vyskytují pohříchu knižní výroky podezřelé svým patentem na pravdu *(„Život je příležitost, neustále se opakuje, / je to vrchol už zdolaný, a ty musíš znovu."* – č. 25. *„Člověk se odlišuje od zbytku vesmíru / tím, že si umí škodit.* – č. 37*)*. Ale pokud má jít o myšlenky 83letého muže, nelze mu na ně upírat nárok, tím spíše jedná-li se o prudkou sklizeň plodů poznání pod tlakem blížící se smrti. Navíc v onom bezvládném bilancujícím hrdinovi poskládáním drobných faktů poznáme básníkova dědečka, jehož vnuk je *„následek pošetilých souloží z února '41 a srpna '72, nadaný člověk, jediný současný český bezzubý básník"* (č. 39). Je to právě on, kdo bezmocného muže přichází se suitou vylekaných příbuzných zachránit. Děje se to na poledne Nového roku. Padlý se zotavuje a my zatím pozorujeme, jak Hradecký uchopuje vteřiny úlevy po vypjaté chvíli. *„Odnášejí mě do koupelny, / víc o tom neřeknu. Dcera už si vydechla, / sleduje starostlivě přípravy k převozu, / usmívá se. Vnuk by rád zůstal vážný, / ale pro dobro věci se usmívá taky. / Všichni jsou milí a vědí, co je pro mě / dobré. Zdá se tedy, že budu ještě dlouho / živ. Tak je to vždycky, tak je na světě."* (č. 40) Pokud ještě ve vzduchu visí otázka: bude žít? Básník odpovídá, když na uzel významů uzavírá tuto mezní zpověď. *„Čekal jsem housle, a přišel hoboj, / čekal jsem komika, a dostavil se / kat, aby se mi vyplakal. // A já jsem šel a zastavil se, / abych natáhl hodiny, / které se zastavily, aby šly."* (č. 41)

Od poloviny knihy si Hradecký drží básnickou laťku o poznání výše než v „oťuká-

vacím“ prvním oddíle a veškeré básnické schopnosti vrhá do služeb svého poselství. A poté přichází třetí a závěrečný díl *Memorandum*, který nás bez přípravy uvádí do…: *„Litvínov. / Světnice hostinců, temnice cizinců. / Ledek zdí. Krev tvé krve, táto, / žluč tvé žluči – hřivna syna. / Jména – poznámky pod čarou ponoru. / Řeči – sebevražda jazyka českého.“* (č. 42) Vrhá se do vln všedního života *„v našem století páry nad hrncem“*. Přitom ještě stihne aluze na čítankovou četbu nejtvrdšího zrna: *„Přežiješ pochod smrti, / nepřežiješ valčík života.* […] *Zbývá postoj, má lásko / zvolna usmrcovaná nočními směnami, / která chromými dětmi vajglů / sytíš popelník, kolébku i hrob svůj* […]“ (č. 45). Postupně se třetí část mění v promluvu směřovanou k sobě samotnému. O tom svědčí vracející se refrén *„žij tak, aby…“* V řetězci básní silné autoreflexe jej ještě vedou k tomu, aby přitlačil na pilu obrazotvornosti. Poté dostane naloženo i postava básníka: *„Ručitel zpráv po poštovních supech, / vítěz okresního přeboru v utrpení, / mistr volby mezi zlem a zlem, / přikládá ruku k hotovému dílu. // Byl příliš lidský, vlastní srdce ho utlouklo, / aby se koza nažrala, a vlk zůstal zachován.“* (č. 47)

I kdyby Hradecký splnil výše uvedenou charakteristiku, nelze mu upřít, že básníka v sobě probudil. Ba co více – ukázněného básníka, který ve finiši provedl cosi málo vídaného, když přímo zúčtoval se svou předchozí poetikou: *„Takhle to nejde dál. / Jsi-li básník, změníš svět tím, / že začneš u sebe a zameteš / před vlastními ústy. / Nech své baroko, / ať šílí dál samo bez tebe, / a zeštíhli slovník, / ty věčný floskulózní akrobate, / lexikální miazmatiku! // Takhle to nejde dál. / Jsi-li člověk, žij diskrétně a taktně jako ti, / kdo hrdě krvácejí jen do vlastních střev.“* (č. 51)

Ačkoli v závěrečném verši-přiznání sbírky *„Mně se to nepodařilo“* konstatuje nezdar svých vytyčených předsevzetí, své dosavadní úsilí tím neshodil. Nutno uznat, že číslo 64 v titulu třetí sbírky nese básníkovi Hradeckému štěstí. Nevíme jistě, zda k jeho tvůrčímu přerodu pomohla krajní zkušenost, podobná té, kterou si prošel či spíše proležel jeho dědeček na podlaze obýváku, ale závěrečná smršť tomu napovídá. Nakonec to, co bylo výbojem rétorických ohňostrojů, proměnil na hrozny nasáklé významem, a proto těžknoucí směrem ke čtenářům. Pro těchto *64* stojí za to se natáhnout, utrhnout i ochutnat.

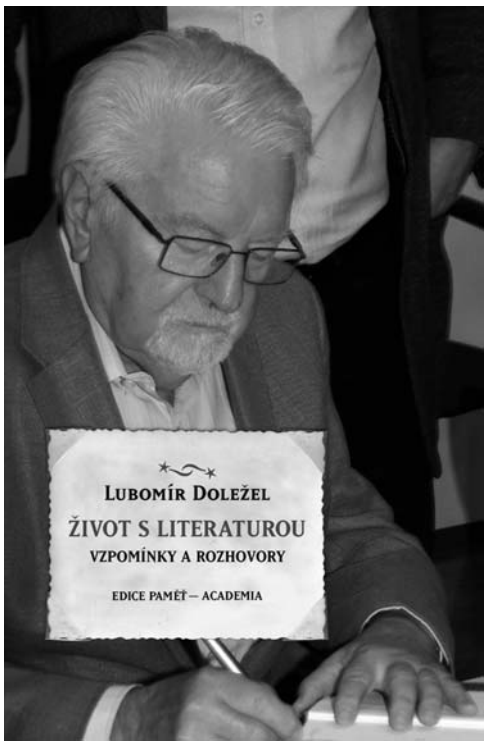
Aleš Misař

NARATOLOGIE A HISTORIE

Lubomír Doležel: Život s literaturou: vzpomínky a rozhovory
Academia, Praha 2013

Lubomír Doležel (nar. 1922), jeden z našich nejvýznamnějších literárních teoretiků, sepsal paměti, které nazval *Život s literaturou* s podtitulem *Vzpomínky a rozhovory*. Doleželův text asi nelze roztřídit tematicky; vždyť už samotný název napovídá, že se bude jednat o popis života, který je neodmyslitelně spjat s literaturou. Na přebalu knihy se dočítáme: *„Na mém osobním životě je pozoruhodné to, do jaké míry byl tvarován nejdůležitějšími událostmi české historie 20. století* […]. *Můj osobní život je však pouze podložím toho, co je vlastním předmětem těchto pamětí – můj intelektuální vývoj a zvláště můj příspěvek ke studiu literatury obecně a české literatury zvlášť.“* Doleželovi se totiž již v dětství dostalo prvotřídního vzdělání na gymnáziu v Zábřehu. Nutno však doplnit, že už v obecné škole nachází Doležel vášeň pro literaturu; ze zájmu přečetl klasiky české literatury (Erben, Mácha, Čelakovský) a nechal se texty postupně naplno pohltit: *„Představte si mě, jak jdu po úzké cestě, obilí vzrostlé nad mou hlavu tvoří intimní alej. Letní slunce, hřejivé, ale ne úmorné, zapadá. Kolem je ticho a mír. A já si nahlas recituji básně Sovovy, Horovy, Seifertovy, Nezvalovy. Tehdy jsem poznal, že poezie je hudba slov, která nás přivádí k nadpozemské extázi.“* (str. 20) Idylu dětství a studijních let však násilně přerušila druhá světová válka. Podle mého názoru je právě v pasážích, ve kterých se reflektuje válečná situace, Doleželova biografie nejsilnější. Zejména popisy věznění v nacistickém táboře v sobě syntetizují smysl pro detail a vystižení atmosféry: *„Po práci nás odváděl bachař zpátky do cel, zamkl, my povečeřeli skoupý příděl a zalezli na palandy. Palandy byly tak zavšivené, že naše těla pálila, jako bychom spali v horké vodě.“* (str. 44) Nejblíže smrti Doležel měl, když se nakazil těžkou angínou: *„Dnes vím, proč jsem onemocněl – abych poznal místo, které bylo velmi podobné peklu. Přeplněné, špinavé a zavšivené palandy, otevřený kýbl na výkaly, dusno k nedýchání.“* (str. 45)

Po válce se Doležel zapsal na Karlovu univerzitu v Praze, kde vystudoval češtinu a ruštinu a po absolutoriu získal místo



učitele na gymnáziu v Novém Jičíně. Pro Doleželovu kariéru, alespoň v jejích začátcích, jsou příznačné časové propasti: nejdříve, v důsledku válečné situace, pozdní nástup na univerzitu, a poté, znovu s několikaletou prolukou způsobenou přijetím učitelského místa mimo Prahu, nástup do Ústavu pro jazyk český, který byl součástí Akademie věd. Od roku 1953 mohla propuknout Doleželova vědecká činnost. A také od tohoto okamžiku získávají paměti již poněkud klidnější spád. Doležel mapuje svou literárněvědnou činnost od raného zaujetí pro stylistiku; jeho kniha (vlastně přepracovaná disertace) *O stylu moderní české prózy* z roku 1960 se stala velmi diskutovanou publikací. Následně se Doležel pokusil o aplikaci matematických modelů na jazyk, v roce 1962 se stal vedoucím oddělení matematické lingvistiky. Pak přichází Doleželova anabáze na Michiganské univerzitě v Annn Arboru. A v roce 1968 se rozhodl pro exil, Torontská univerzita mu nabídla úvazek a tam na dlouhá léta Doležel našel své útočiště na slovanském oddělení. Právě tato cesta – od zájmu o stylistiku přes matematickou lingvistiku až k tomu, být považován za světově uznávaného odborníka na naratologii – zabírá v celých pamětech výsadní postavení. V rámci tohoto pohybu je pak čtenáři předložena řada setkání s mnoha různými osobnostmi. Doležel popisuje schůzku s Janem Mukařovským či rozpaky nad prvním setkáním s Romanem Jakobsonem, ze kterých však vyrostlo dlouholeté přátelství mezi oběma bohemisty. V Torontu Doležel také vydává jednu ze svých zásadních knih nazvanou *Narativní způsoby v české literatuře* (česky 1993). Zde se setkáváme s dichotomií klasický a moderní narativ a s analýzou vypravěčských způsobů a autentifikace fikčních světů. Ostatně Doležel je považován za jednoho ze zakladatelů tzv. sémantiky fikčních světů. Tento Doleželův postoj k literárním textům je uceleně popsán v knize *Heterocosmica* z roku 1998 (česky 2003), v níž Doležel do velké míry vychází z analytické filosofie.

Knihu lze hodnotit velice kladně. Za prvé podává reflexi dlouhého časového úseku: od první republiky přes druhou světovou válku, rok 1968 a sametovou revoluci se dostaneme až k současnosti – a nejedná se o historický popis, ale o subjektivní příběh. Za druhé se skrze tento subjektivní popis odhalují souvislosti české bohemistiky. V pamětech nechybí kapitola o Doleželově vztahu k pražské strukturalistické škole ani jeho odstup k dekonstrukci. Jedna z mnoha výhod povolání literárního teoretika spočívá, s nadsázkou řečeno, v tom, že existuje velice slušná šance, že jím napsané odborné texty budou čtivé, živelné a nikoliv akademicky suchopárné, a přesto si uchovají erudovanost a přesnost, tolik nutnou v kritickém vypořádávání s literaturou. Když už se však na některých místech zdá, že čtenář bude textem zahlcen, dochází k velmi příjemnému osvěžení. Kniha totiž obsahuje pět rozhovorů, které naštěstí nejsou přidány na závěr jako dodatky, ale prostupují Doleželovo vyprávění a vhodně je doplňují.

Martin Charvát

TLUMENÝ HLAS

Per Petterson: Na Sibiř
Z norštiny přeložila Jarka Vrbová
Knižní klub, Praha 2013

Dětství a mládí autorovy matky transformované prostřednictvím ich-formy do vyprávění dětské a dospívající hrdinky. S odstupem téměř půl století to autor pro pozorného čtenáře naznačuje pouhými dvěma řádky, nevybočujícími z toku vyprávění.

Co když je člověk z těch hrůz, které se dějí ve společnosti a ve světě, i v tom literárním, už otupělý – napadlo mě, když jsem se asi po týdnu vrátila k novele norského autora odehrávající se převážně na statku v Dánsku, kde vypravěčka a její starší bratr prožívají ve třicátých letech dětství a v době nacistické okupace dospívají. A uvědomila jsem si nebo spíš v tomhle poznatku převládl pocit, že nejen reálné dění, ale i extrémní a šílené prožitky zobrazované v současné literatuře mohou do jisté míry znecitlivět schopnost prožívání… Neměla bych začínat takhle osobně, ale až při druhém čtení jsem byla náhle stržena, okouzlena, podmaněna. – Teplý chlév o Vánocích roku 1934 – Jesper se svou sestrou se tam schovávají před mrazem, každý přitisknut k ležící krávě, dívka hřejivé krávě vypráví pohádku o cínovém vojáčkovi. Unikli tak na nějakou chvíli i citovému chladu svých rodičů. *„Dorit je hodná, maličko se pohne, nepřestává ale přežvykovat a teplo z jejího těla mi proniká kabátem, cítím ho na břiše* a *začnu znovu dýchat. Je noc o Vánocích 1934 a ležíme s Jesperem každý v jednom stání na své krávě ve chlévě, kde všechno kolem nás dýchá, a nejspíš jsme usnuli, protože pak už si nic nepamatuju jasně.“* V té idyle je i předzvěst tragédie jejich dědečka, který pravidelně jednou za měsíc zapřahá svého koně Lucifera, aby navštívil všechny krčmy a bary ve městě, domů ho kůň přiveze pokaždé alkoholem znehybnělého, ale živého.

Zdánlivě prosté vyprávění malé dívky je návratem do dětství z pohledu stárnoucí ženy – všechno, co se mělo a mohlo stát, se už stalo. Zmínka o čase je v textu vložena vcelku nenápadně, v krátké pasáži o bratru Jesperovi, jenž je hlavní postavou příběhu o sourozenecké lásce, na niž hrdinka vzpomíná s přídechem dávno ztracených emocí. Lze rozpoznat, že vztah k bratrovi bylo to nejdůležitější v jejím životě. Citová zdrženlivost rodičů a jejich poslušnost konvencím z nich vytvořily nelítostné a možná jen zdánlivě lhostejné osoby neschopné projevit lásku. Matčina oddanost Kristu má podobu až úporné horlivosti, náboženské povinnosti plní s takovým zaujetím, že život svých dětí a manžela vnímá jen zastřeně, jakoby z dálky. Denně sedává u klavíru a hraje, zpívá a skládá nábožné písně, cele odevzdaná Kristu, pro své děti téměř cizí – i ony pro ni. A kdesi nad tím nehybně tkví dědečkova sebevražda, otcova potlačovaná zuřivost a bezmoc, jeho nevyslovená láska k synovi.

Vypravěčka nepotřebuje pro své líčení hledat expresivní a emočně krajní polohy – skutečné prožitky a osudy jsou zde možná silnější než možnosti jejich vyjádření. Před nedávnem napsal Pavel Janoušek do tohoto listu, že próza nemusí být *„překvapivá, zvláštní, šokující a převratná, jak to žádá trh s uměleckými atrakcemi“*. Novela úspěšného severského autora tenhle postoj potvrzuje a ověřuje. Nedořečené pocity, lítosti i smutky – i silné milostné city zachycené v náznaku mohou v současné literatuře právě pro svou tlumenost a zastřené vyslovení přinést čtenářům hlubší zážitky. Výmluvným stylotvorným prostředkem je absence jména vypravěčky, přestože v mnoha dialozích je k oslovení příležitost. A pro bratra Jaspera je sestřičkou – oslovuje ji tak s něhou a vroucností. Ačkoli jsou si blízcí, jejich sny o vzdálených krajích jsou protikladné, dívka má představu cesty na Sibiř (bude cestovat transsibiřskou magistrálou, poznávat obyvatele apod.), Jasper touží jet do Maroka (do Španělska určitě ne, pokud bude po skončení občanské války vládnout Franco), kam skutečně odjel a v eufemistickém pojetí nábožné matky tam vlastně ještě je.

Vyprávění je převážně trpké, ale i něžně zasněné a humorné, například když dívka píše o bratrově levicovém přesvědčení z doby, kdy mu bylo sedmnáct a v chatrči na mořském pobřeží měl Leninovu fotografii (za nacismu se v pro Dány památném srpnu 1943 připojil k odboji). *No pasaran*, *sestřičko*, říkával. Setkání s rodiči po několika letech – nepochybně nadlouho poslední – je téměř beze slov a bez naděje na jakoukoli vzájemnou blízkost. „[…] *a matka, která dlouho nic neřekla* […], *vstala z křesla a zeptala se chladně: »Ty čekáš dítě?« – »Ano.«*

»A můžeš mi ukázat snubní prsten?« Její modrý pohled se setkal s mým, podívala jsem se jí do očí, ale nebylo tam nic. »Jaký snubní prsten?« řekla jsem, ale ona neodpověděla.“

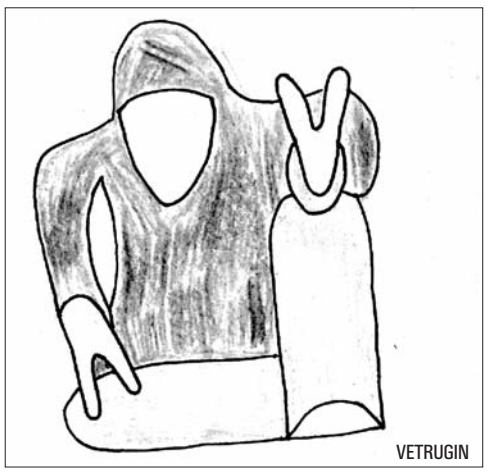
Děj autor uzavírá rokem svého narození. „[…] *já byla tehdy strašně mladá, ale pamatuju si, že jsem si v duchu říkala: Tak, je mi třiadvacet a život pro mě končí. Teď mám před sebou už jen jeho zbytek.“*

Jak moc se lidský osud autorovy matky shodoval s literárním vyjádřením postavy, čtenář netuší. Tu autorovu hořkost tam ale vnímá. Možná to je autorův *„osten v těle“*, jak o tom píše v jedné kapitole jeho vypravěčka. Je to něco velice tíživého.

Eva Škamlová

V duchcovské hospodě Vyšehrad slavili zaměstnanci jedné firmy z úpravny uhlí konec lampionového průvodu. Oslava se protáhla do druhého dne, což nevydržela stavidla amoku žárlivého chotě paní hostinské. Naklusal pro ni silně rozkacen, a jak byl v ráži, profackoval její dvě kámošky. Patrně se mu to rozleželo v hlavě a za pár dnů se přišel omluvit – v doprovodu svého bodyguarda. Z nějakého důvodu se to však nepovedlo a bodyguard profackoval dva chlápky, se kterými sedávám. Když apologisté odešli a atmosféra byla tak hustá, že by se dala krájet, a možná ještě o kousek dál, zvedl se od stolu polír Pepa a začal recitovat: „*Rýpe bagr, rýpe / funí jako hroch / s revolucí drží / ještě trochu krok // Otáčí se základem / do vozíků sype zem / uhlí, uhlí, já ho dobývám / proto se pod zem skrývám!*“ Nato jsme všichni jako jeden muž vylezli zpoza stolů a odtáhli raněné.

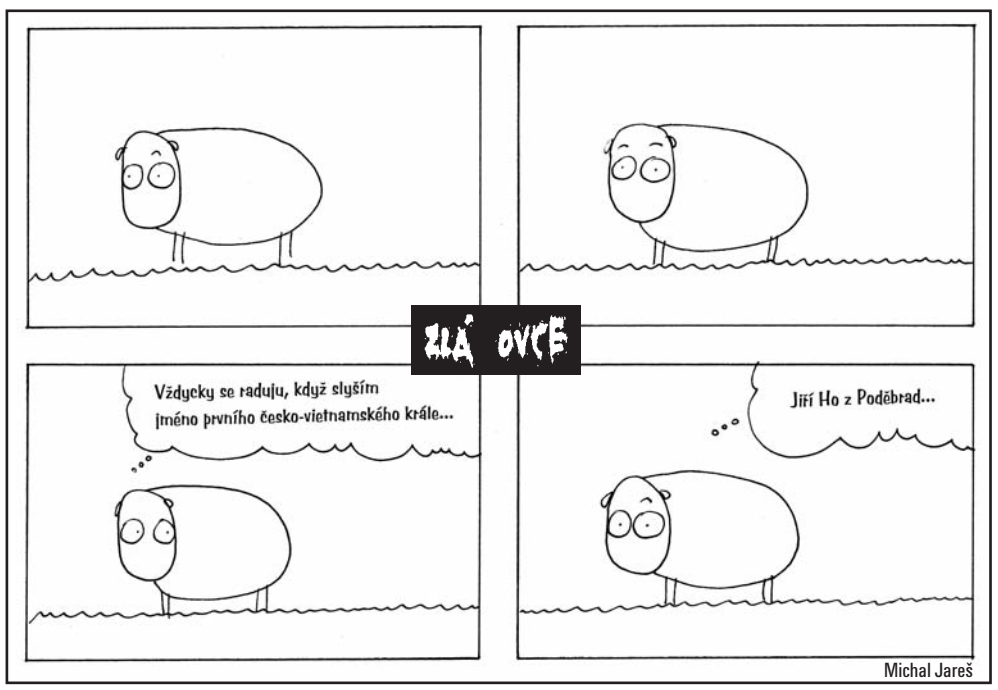
To je jen malý důkaz pro nevěřící Tomáše, jak jeden namakaný ničema dokáže držet v šachu celou putyku i s chlapy, kteří by mohli skály lámat, a jak poesie, třebas i šílená, dokáže obnovit řád (jakkoli podivný). ■ V listopadu se v teplickém Regionálním museu konala přednáška o MUDr. Hugo Duxovi, *hlavě československých dadaistů*. Toto obskurní jméno včetně informace o jeho neuvěřitelném titulu údajně vyhrabal ze zašlých stránek novin a časopisů americký universitní don Zeese Papanikolas. Impulsem mu prý byl telefonát s jeho tchyní, původem Židovkou z Teplic. Vzhledem k tomu, že již od raných let mám svá milá heteronyma Lux von Dux a Hugo Hugo (čti čechofrancouzsky), považoval jsem celou akci za taškařici vymyšlenou patafysiky nebo hrabětem von Neuvirtem. Oni samozřejmě podezřívali mě. Kupodivu se ukázalo, že to celé je pravda. Praktický lékař Hugo Dux – a počítám, že ve *Tvaru* vyjde recense na knihu profesora Papanikolase (mmchd. rodáka z Utahu), tak jen stručně – se vskutku v roce 1920 v Teplicích setkal s dadaisty, po představení se s nimi patrně vypil a obdržel čestný titul. Pamětihodnou větou z Papanikolasovy přednášky (tlumočené neskutečnou tlumočnicí s chabou znalostí kulturních reálií – jako je existence dada – a ještě horší znalostí angličtiny) byl půvabný oslí můstek, kterým spojil vyprávění o Hugo Duxovi s dějinami rodiny své ženy a tchyně: *Život Stecklerů pokračoval i po návštěvě dadaistů v Teplicích*. Ani se tomu nechce věřit. Leč, tak už to někdy bývá, že lidé drze přežijí i umění. Ale co! FIAT DUX! Život je mnohdy barvitější než smyšlenky a mystifikace. Ale pozor, napadá mě, zda Zeese Papanikolas z Utahu skutečně existuje. Nebyl to přece jen najatý herec? ■ Co učinil historik a církevní hodnostář Bartolomé de las Casas pro indiány a kulturu všech tří Amerik, je dostatečně známo. Nápad nahradit indiány černochy se nám může jevit poněkud bezskrupolosní, ale uvědomme si, že šlo o Španěla. Zcela bez pochyb se však většina z nás obejde v případě Adolfa Hitlera, který vydal zákaz chovu akvarijních rybiček v kulatých akváriích, neboť to považoval za kruté. Můžeme jen spekulovat, kam by zašla jeho láska k akvarijním rybičkám. Možná chtěl



Konfese zkušeného mudrce

náš český Lebensraum právě pro ně. Obří akvapark plný neonek, parmounů, cichlidek a králíčkovců. Pozoroval jsem je dnes ve svém *kulatém* akváriu (nejsem žádný neonkový nacista) a musím jim přiznat inteligenci – jasně jsem cítil, jak jedna druhé veršuje: „*My obě víme / co objevíme.*“ ■ Lidé, kteří mě znají z lepší stránky, tvrdí, že jsem šílený jako lyska. Ti, co mě znají z té horší, říkají, že si nevidím do huby. Nevím, spíš to bude tím, že mám černou klávesnici a bílý písmenka, a za ranního rozbřesku se může stát, že mi sem tam nějaké subordinérní slovo či větička uklouznou. Ano, často tepám své kapricie za růžového šera, ale i zde bych přisoudil vinu onomu *démonu zvrácenosti*. Příkladně tuto středu: každý ví, že s ovladačem od televise si tykám jako málokdo a při sledování filmů si umím pěkně dupnout, ale co mi to démon naordinoval – přepnul jsem na kanál, kde běžela *Uloupená hranice* a zrovna ta pasáž s přestřelkou mezi našimi vojáky a ordnery. Jenže pro moji ženu to nebyli *naši* vojáci, nýbrž *její* ordneři. Raději jsem řekl: *Lásko, tajto nebude náš rodinnej film* – a chtěl jsem přepnout, a ejhle: došly baterky. A řekněte mi, umí dneska někdo ručně manipulovat s plasmou? Ono i umění mačkat čudlíky brzy vymizí! ■ Jeden můj přítel, jistý Petr Stejskal, se rozhodl, že napíše román o zombících. Napatlá tam tchána, bývalou přítelkyni, jejího milence, a jestli ho prý budu srát, tak i mě. Na Západě prý mají pro literaturu o zombie, vlkodlacích a kindervampech samostatná knihkupectví. To jsem mu také řekl. Je to jako nošení koček za Kafkou do Siřemi. Měl by si vzít příklad z Dana Browna – v tom jsem ho nemínil obelhávat –, který vždy šel vlastní tvůrčí cestou a nikdy netěžil z konjunkturálních témat, natož aby vykrádal jiné autory, čemuž se při psaní o zombie snad ani nelze vyhnout. Navrhl jsem mu takovouto první větu: *Roštěnka a její roštěnec napochodovali do zoologické zahrady a seznali, že je to tam samé zoombie…* lalala, a děly se věci. A máme tam lásku, romantiku, záhadu, zradu i pomstu. A hlavně o zoombie jste určitě ještě nečetli (i když jednotlivé případy by se jistě nalézti daly). Téma vlkodlaků jsem si reklamoval pro sebe – a zde hodlám nasadit neotřelého člověkodlaka. Uvažuji však, který typ se více blíží ideálu této bytosti: Mauglí, nebo Babiš?

Patrik Linhart



ZÁTIŠÍ S LATINKOU

Ve výtahu, jako je tento, si uvědomuji, jak dobře vypadám. Ve výtahu, jako je tento, je jednak zrcadlo, jednak na mě seshora – a jen seshora – dopadá umělé modré světlo. Akční hrdina. Jak pikantní. Vyplázni jazyk, zasměju se. Vytáhám se za uši. A znovu jazyk. Teď zkřivím obličej do příšerného šklebu. No, spíš příšerně trapného. Schválně, jak dlouho takhle na sebe vydržím koukat. Boulím oči, tváře nafouklé k prasknutí zadrženým vzduchem. Pak prdění pusou, a znovu vypláznout jazyk a potrápit boltce… Příliš pozdě zjišťuji, že výtah už drahnou chvíli stojí v cíli mé jízdy, moderní tiché dveře neslyšně dokořán – a před nimi hlouček neznámých tváří, které jen stěží zadržují smích. – A na závěr anekdota pro náročné, neb hodnotné zábavy není nikdy dost. A taky protože mi pořád ještě zbývá mnoho znaků včetně mezer. Což mi vůbec nevadí, člověk se aspoň může uvolnit, trochu se rozšoupnout, plácat páté přes deváté, zamilovat se, trpět, napsat báseň, roztrhat ji, usnout, snít… Nuže: *Přijde paní s krásnou dcerou ke gynekologovi a říká: „Mám o ni strach.“ Lékař na to: „Ale to já taky.“ Paní: „Apríl!“ Lékař: „Taky apríl!“ Paní: „Umíte vy vůbec něco jinýho než papouškovat?“ Lékař: „Ano, dojde-li například v případě kýly k přerušení krevního oběhu, a tím přísunu krve do zaškrcené tkáně, umím provést okamžitou operaci.“ Dcera: „A to jako fakt?“ Lékař: „Apríl, cha chá!“*

Milan Ohnisko

DÁM DĚLOVOU RÁNU

Dám dělovou ránu! Bum, bum, bum, bum! Vyhrožoval před časem básník. A po jednom prahnu: Můj bude váš dům! O to tu jde. O dům. Dům poezie. O ten zatarasený prostor české literatury. O tu trochu mediální slávy. Ekonomie prestiže velí nikoli za stroje, k psacím stolům, do redakcí a do tiskáren, ale: Do boje! A pak teprv o tom psát… Sliby se mají plnit. Byť virtuální. O Vánocích? Martin přijel na bílém koni a advent pomalu přichází. Facebookový slib facky. Facek-bůh, zaostřil ještě před létem jiný básník (Ohnisko, *Tvar* č. 12/2013). Facky jako angažované pointy literární polemiky.

Já dělo už táhnu… Bum, bum, bum, bum! Padla facka. Padla na sále. A rozbiju bránu! Můj bude váš dům! Performance. Prý. S tradicí českých hospod? Šermířských soubojů hůlkami na Ferdinandově třídě? Nebo že by rostoucí pouliční násilí vpadlo do literatury? – V něm budu tě hýčkat! Hej, hej, hej, hej! A svážu ti strýčka, vím, že byl by na mě zlej! Básník si sám řekl o druhou. Mmm, byl by zlej! A pak že český literární prostor postrádá testosteron! Takové klidné, tiché literární čtení to bylo. Opravdu? Co o něm víme? Jen z doslechu. Z vyprávění. Pohádka o sváru dobra a zla. Novodobá legenda o martyrovi současné poezie. Sociální balada o dadaistických děkabristech. Ve světě, kdy se vše odehrává v přímém přenosu? Proč ještě na FB nekoluje záznam? Jak to, že nikdo nefotil? Jsme schopni věřit? Může být násilí uměním? Co je pravda? Jak se vede kampaň? A jak se vytváří hoax? Samozřejmě. Věříme. Každý podle svého přesvědčení. Každý podle svých přátel. Facebookových. Jak vlastně může virtuální facka plesknout o mužnou tvář? Kde se odehrává literární život? Na papíře? V literárních časopisech? Na literárních čteních, diskusích a bilancích? Na webu? Na totemu či písmáku? Na blogu? Nebo na facebooku? A jsou vůbec všechny ty možné světy literatury prostupné? Co je to za zeměplochu? Propojí se jejích tisíc plošin, až se napadený s performery sejde v soudních síních? Nejdřív bude první druhé žalovat pro ublížení na zdraví. Poté druzí prvního pro urážku na cti. Nebo to bude naopak?

Strýc bude tím sklíčen, hej, hej, hej, hej. Tak vem jeho klíče, a jen mi je potichu dej! Potichu dej!

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 Antošová, 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, 234 612 407. E-mail: redakce@itvar.cz. Redakcí 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 Pressegrosso, 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., Hvožďanská 3-5, Praha 4 a redakce Tvaru. Předplatné může být hrazeno v eurech. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR – SONS – Na Harfě 9, P. O. Box 2, 190 05 Praha 9, tel. 266 038 714, http://www.braillnet.cz

2013/20

www.itvar.cz • MK ČR E 5151 • ISSN 0862-657 X • F 5151 46771 • 30 Kč • 28. listopadu 2013

tvar LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK