

tři básníci o divišovi str. 6
 svatava antošová: smrt evropy? str. 6
 dalibor dobiáš o jiřím grušovi str. 8
 igor fic: za ivanem martinem jirousem str. 9
 aleš haman nad sborníkem o šoa str. 11
 próza reného vaňka str. 16
 básně petra štengla str. 18

01/12/2011; 30 Kč

www.itvar.cz



Fotografie ze skupinové performance Šimona Pikouse *Konec tarifního pásma*, 17. 11. 2010

Ivan Diviš

fenomén diviš

Jiří Zizler

Jinak nebude

*Sám, osamocen, opuštěn.
 Každý z těch praveršů byl částí celistvého,
 ale celistvého, jež bylo něčím opuštěno,
 ale celistvého, jež opustil kdosi.
 Sám, to je dům bez domova,
 osamocen je o schod níže k sklepu,
 ale opuštěn, toť písečné všenic zcela
 bez čehokoli,
 ačkoliv teprve na poušti mohou trysknout
 nová ústa
 a zahovořit v posledním okamžiku,
 to jest zavčas,
 a nebudou to ústa moje, budou to ústa
 jiného,
 vždyť já už domluvil, přešed mluvou
 v mlčbu,
 takže ona promluví přec jen pozdě,
 a žel, ne k prosté modlitbě, ona znovu
 začnou od rouhání pokoušeti složitost.*

Sursum

V době, kdy na sebe Ivan Diviš strhnul pozornost svou monumentální *Teorií spolehlivosti*, napsal o něm M. C. Putna v článku *Anti-Diviš v Literárních novinách* (1995, č. 3, s. 6): „(...) Nabízí-li tedy Ivan Diviš jako alternativu proti všemu prokletému světu sebe sama, mýtus o Ivanu Divišovi básníku, o jeho utrpení a jeho svatém vzteku, není to (...) alternativa přitažlivá ani důvěryhodná.“ Putnův text představoval ojedinělé zpochybnění tvůrce, jehož dílo bylo po roce 1989 přijímáno jako nesporná hodnota a jenž byl glorifikován a dosazován do pozice „největšího žijícího českého básníka“. Putna, který dále Divišovi vyčítal, že jeho tvorbě se nepodařilo dosáhnout výrazové intenzity Vladimíra Holana, a proto neobsahuje skutečně velká místa, hluboce vstupující do nitra a paměti čtenáře, relativizoval vlastně Divišův básnický typ a poukázal na složitost jeho recepce. Divišova poezie spoléhá na osobní ručení, na pojetí poezie, v němž jsou osobnost básníka a jeho dílo neoddělitelně propojeny. Divišova tvorba skutečně vytváří mýtus, jehož tématem je heroický zápas básníka s jazykem,

světem a stíny svojí existence; je založena na sebe-předávání.

Diviš je příkladem básníka v plném slova smyslu moderního – vymezuje jej magie dynamického jazyka, disonantního i sugestivního, agresivního, který smysl zároveň vyslovuje i skrývá v neustálých korespondencích ireálního a reálního. Patří k němu polyfonie a stálá intenzifikace výrazu, svobodný pohyb obraznosti. S jazykem zachází svévolně až diktátorsky, zahrnuje čtenáře třísti fragmentů, buduje estetiku ošklivosti, ale zároveň vyvolává touhu po vznešenosti a transcendentnu. Atakuje čtenáře s nebyvalou bezohledností a porušuje veškeré jazykové konvence, ale slovy Josefa Jedličky „jeho agresivita je obranou proti cloně, která kryje to jediné podstatné, o co opravdu jde – o to prolomení a probití se k sebeuvědomění a vlastní totalitě. (...) I krutost je tu paradoxně činem lásky, jejím přenesením z oblasti citové do duchovní vášně sebeutvářivé, i nespravedlnost a malicherný spor v zaokrouhleném díle, které je pro tuto chvíli vyňato z dynamiky vytváření“ (viz J. Jedlička: *Poezie Ivana*

Diviše jako osobní riziko, Svědectví 1975/76, č. 50, s. 321).

Kromě mytologického rozměru měla Divišova poezie od počátku šedesátých let rozměr velkého experimentu. Experiment může být aktem s nejistým výsledkem a nebezpečnými důsledky; může to být také pouhý pokus, zkouška, jejíž výsledek původce nijak mravně a existenciálně nezavazuje; a konečně je to životní metoda permanentního průzkumu bojem, přijetí odpovědnosti za hledání nového, nečekaného, originálního, kontroverzního, co se kreativně vymyká rigidním schématům a normám. Po únoru 1948 nemohlo umění experimentovat ani v jednom z oněch významů – ačkoli byl komunistický režim sám obrovským experimentem, tvůrčí povahu experimentu popíral a denuncoval. Poezie naplňovala zadání hotových schémat a paradigmat, byla zcela uzavřena všemu nejistému a nepředvídatelnému. Ivan Diviš ale do oné doby přináší

ANGAŽOVANÝ TODOROV

1 Jméno Tzvetana Todorova vešlo v šedesátých letech ve známost v souvislosti s publikacemi z oboru literární teorie; s některými z nich se mohl seznámit i český čtenář (*Poetika prózy*, čes. 2000; *Úvod do fantastické literatury*, čes. 2010). Od osmdesátých let se však Todorovy úvahy začínají ubírat jiným směrem: ve svých pozdějších textech, pohybujících se mezi historií, antropologií, sociologií a filozofií (etikou), se zabývá otázkou *druhé* a *jinakosti*. K tomuto dalšímu autorovu žánru patří také kniha *Strach z barbarů* s podtitulem *Kulturní rozmanitost, identita a střet civilizací*.

Kniha v originále vyšla v roce 2008, a ačkoli na jejím základním poselství by autor s velkou pravděpodobností trval i dnes, tříleté „zpoždění“, s nímž v českém překladu péčí nakladatelství Paseka vychází, ji přeci jen určitým způsobem poznamenává. Je to dáno *raison d'être* jejího vzniku: autorovou potřebou reakce na aktuální celosvětovou situaci a idealistickým pokusem nabídnout řešení, které by dění mohlo zvrátit na lepší stranu. Zmíněná ztráta na aktuálnosti, která se k podobnému typu textu nutně váže, však není absolutní a rozhodně nezastiňuje význam vydání této knihy v češtině. Z hlediska problematiky k národnostní menšině se naopak dotýká pro nás tématu velmi aktuálního, v poslední době diskutovaného především v souvislosti s událostmi na šluknovském výběžku.

Svůj zájem Todorov soustředí na problémy, které se před lidskou společností otevřely po skončení tzv. studené války. V úvodu načrtává veskrze známé předpoklady reálných i potenciálních světových konfliktů: neustálý růst populace, zmenšování obyvatelného území, ubývání životních zdrojů, snadný přístup k ničivým zbraním. Pro potřeby dalšího výkladu se Todorov inspirovat pojmem „zásada vládnutí“, který zavedl ve spise *O duchu zákonů* Charles Montesquieu pro označení lidské vášně hýbající určitou společností. V návaznosti na Dominiqua Moisiho Todorov následně provádí – při vědomí zjednodušení, jakého se dopouští – typologii zemí podle toho, jaká vášně je ovládá: chtivost, zatrpkllost či strach (vedle toho vyčleňuje Todorov země doposud nerozhodné).

BARBARSTVÍ A ZATRPKLOST

2 Literární teoretik, filozof a antropolog Tzvetan Todorov, který se narodil v roce 1939 v Bulharsku a od roku 1963 žije ve Francii, přispívá svou novou publikací k současným diskuzím o multikulturalismu a o možnosti kulturního dialogu. Kniha začíná vymezením historického rámce a důsledky konce studené války. Za studené války byla totožnost aktérů konfliktu jasná; vně nepřátelských stran zůstával tzv. třetí svět. Po pádu železné opony se zdálo, že se konečně uskutečnění sny velkých liberálních myslitelů, avšak nestalo se tak. Ubývá totiž životních zdrojů a světová populace nadále roste, což přispívá ke zvětšování napětí.

Na mezinárodních vztazích se také velmi podepsal technologický vývoj. Díky němu (intenzivní komunikace, snadný přístup ke zbraním) stačí ke „způsobení ztrát nepříteli“ malá skupina s nepříliš velkým objemem finančních prostředků; „nepřátelské“ síly zcela změnila podoba, píše Todorov. Technologický vývoj dokonce postavil do těsné blízkosti dva protikladné typy způsobu života: „archaické bezprostředně sousedí s moderním.“ V souvislosti s tímto novým stavem věcí můžeme dle Todorova rozdělit země světa do několika odlišných skupin – podle vášně, které v nich panují. Vášní první skupiny je

Strach ovládá především země Západu: zemí chtivosti (reprezentovaných zejména Čínou) se bojí kvůli jejich ekonomické síle, zemí zatrpkllosti (k nimž patří mj. muslimské země) se bojí z důvodu fyzických útoků, teroristických atentátů a zamezení přístupu k energetickým zdrojům. Strach považuje Todorov za nejnebezpečnější vášně z toho pohledu, že právě ze strachu o sebe či své blízké jsme schopni těch nejhrůznějších činů. „Právě strach z barbarů by z nás mohl učinit barbary,“ varuje Todorov (s. 14). První osoba plurálu hraje v Todorově knize důležitou roli. Pro Todorova nejsou barbari nějakí třetí „oni“, barbari jsou všichni ti, kteří „popírají plné lidství ostatních“ (s. 26); opakem barbarství je civilizace: „Civilizovaný je vždy a všude ten, kdo dokáže plně uznávat lidství druhých.“ (s. 31) Barbarství tedy Todorov nespojuje s určitým historickým obdobím, kulturou, náboženstvím, civilizací, společenstvím či populací, vnímá jej jako obecný rys lidské povahy, barbarský pud je „pud vražedného pocitu rivality, kvůli němuž upíráme ostatním právo na tatáž potěšení a tytéž statky, které si přejeme pro sebe“ (s. 30).

Todorov se v knize opakovaně přihlašuje k myšlenkovému odkazu osvícenství, navrhuje však i na práce současných autorů, např. na německého sociologa Ulricha Becka, na vyhraněné polemické rovině pak na *Střet civilizací* (1996, čes. 2001) amerického politologa Samuela Huntingtona. Todorov se proti Huntingtonovi staví v základním postoji k tzv. střetu civilizací – setkávání kultur (civilizací) vidí Todorov jako přirozené, vede podle něj nikoli ke konfliktu, ale k vzájemnému působení a ovlivňování

Svou knihu Todorov rozvrhl do pěti kapitol. V úvodní *Strach a barbarství* nastiňuje základní myšlenkový půdorys své práce; v *Kolektivních identitách* obhajuje tezi o bytostné pluralitním, smíšeném charakteru všech individuálních i kolektivních identit; ve *Válce světů* upozorňuje na nebezpečí manichejského pohledu, vnímajícího svět podle formule *my = dobří, oni (druzí, jiní) = zlí* (v rámci této logiky se ti, kteří se považují za reprezentanty dobra, cítí být obdařeni právem válčit proti zlu); v *Plavbě mezi útesy* se prostřednictvím konkrétních příkladů zabývá problematikou vztahu Západu k muslimským obyvatelům a nakonec v *Evropské identitě* sugeruje cestu, kterou by se Evropa, potažmo celé lidstvo

chtivost (obyvatelé mají pocit, že při rozdělování bohatství přišli zkrátka a chtějí si užívat globalizace atd.), Todorov se zmiňuje o zemích jihovýchodní Asie, Číně a Indii, podobnou tendenci spatřuje i v Mexiku a tímto směrem se ubírá také Rusko). Ve druhé skupině hraje význačnou roli zatrpkllost (tento postoj vyplývá z ponížení – ať už domnělého či skutečného – způsobovaného mocnějšími zeměmi; velmi často lze najít tyto symptomy tam, kde převažuje muslimské obyvatelstvo, ale například i na území Latinské Ameriky). U třetí skupiny zemí převažuje strach. Jde o tzv. Západ – strach zde vyvolávají předchozí dvě skupiny. A poslední skupinu tvoří země, které se vyznačují nerozhodností, ty se mohou v průběhu času ocitnout jak na straně světa, kde vládne chtivost, tak na straně zatrpkllosti. Samozřejmě jde o schematizaci, autor se ji však snaží mít stále na paměti.

Francii (kde převládá strach) Todorov zná jako jedinou zevnitř, mluví proto zejména o vztahu mezi ní a skupinou zemí, kde převládá zatrpkllost. Hlavní tezi knihy autor stručně shrnuje takto: „Západní země mají plné právo bránit se proti každé agresi a každému ohrožování hodnot, na nichž se rozhodly založit své demokratické režimy. Zejména musí potírat každou teroristickou hrozbu a každou formu násilí. Mají však zájem nedat se strhnout k nepřiměřené, přemrš-



mělo ubírat, nechce-li riskovat katastrofu nejhorší.

Lakonické shrnutí obsahu jednotlivých kapitol zdaleka nepostihuje to nejcennější, a sice nespočet podnětů k přemýšlení, které Todorov ve své knize nabízí a které nelze vzhledem k omezenému rozsahu recenze jednotlivě vyjmenovávat. Text nutí čtenáře být účastným – stejně jako jím je autor. Todorovova práce, ačkoli se opírá o znalosti z historie, filozofie, sociologie, politologie, příp. i dalších oborů, nepředstavuje nějaké shrnující pojednání, nýbrž je angažováním přispěvkem k aktuální problematice, která ač si to možná nepřipouštíme, se dotýká každého z nás. Nelze než kvitovat pasáže, v nichž Todorov upozorňuje na současný krajně zjednodušený pohled na muslimskou komunitu (ztotožňovanou s politickým programem islamismu, ba ještě radikálněji s terorismem) či na „imperialistickou“ zahraniční politiku Spojených států. Todorov tu však nesděluje nic podstatně nového. Jeho kniha je silná naléhavostí a patosem výzvy, snahou o mobilizaci občanské i obecně lidské zodpovědnosti. Každého, kdo není lhostejný, musí zamrazit, když mu Todorov po vylíčení mučení muslimských vězňů v amerických věznicích připomene, že „*nejde jen o vlády: pokud se obyvatelstvo těchto zemí*“ (tj. spojenců USA, pozn. V. K) – *vy i já – proti mučení nestaví, nese na jeho pokračování spoluvinu*“ (s. 133).

těné, neoprávněné reakci, protože ta by vedla k důsledkům zcela opačným, než jaké očekáváme.“ Na první pohled zní toto tvrzení značně radikálně a zdálo by se, že Todorov adoruje zejména válku Spojených států proti terorismu. Tak tomu ovšem není, Spojené státy se podle něj nedrží toho, že by se neměly nechat strhnout k přemrštěné a neoprávněné reakci. Ta totiž často vede právě k tomu, že se posiluje zatrpkllost obyvatelstva, která je skutečným zdrojem počátečních agresí. Jinými slovy: jakmile je v souboji proti terorismu vše dovoleno, bojovník proti terorismu začne splývat s původním teroristou. Todorov se snaží přesvědčit čtenáře, že dialog mezi odlišnými kulturami je možný, avšak jen za určitých podmínek. A než lze k tomu dialogu přistoupit, musíme vymezit „nástroje“, kterými popisujeme události a hodnotíme různé společnosti světa. Zde se Todorov chápe rozlišení mezi civilizací a barbarstvím. Zdá se, že jde o naprosto rigorózní rozdělení (barbar je ten, kdo popírá plné lidství ostatních, chová se tak, jako by ostatní nebyli [plně] lidmi). Avšak faktem zůstává pluralita kultur. K tomu Todorov říká, že fakt plurality kultur nebrání jednotě lidstva, a tedy ani soudu, který stanovuje, které činy jsou barbarské a které civilizované. Žádná kultura není sama o sobě barbarská, žádný národ není jednou provždy civilizovaný, všichni

Ke spoluúčasti kniha vyzývá ovšem nikoli jen na rovině tématu, ale samotnou svou dikcí. Nastoluje řadu témat, o nichž lze polemizovat. Příkladem může být tzv. multikulturalismus. Je patrné, že jako obhájce teze o bytostném pluralismu lidských civilizací Todorov vidí multikulturalismus jako něco, co je kultuře vlastní. Nebrání mu to sice upozornit na nebezpečí, která se k multikulturalismu vážou v případech, kdy se z něj stává módní slogan či ještě hůře politický argument, přesto je jeho pojetí poněkud jednostranné a idealistické. K polemice vyzývá také Todorův přístup k evropské integraci. Kniha *Strach z barbarů* se od doposud v češtině vydaných autorových knih zabývajících se společensko-etickou problematikou zasazenou do dějinně-kulturně-politických souvislostí (*Dobytí Ameriky. Problém druhého*, česky 1996; *V mezní situaci*, česky 2000) liší v tom, že Todorov v ní nevystupuje jen jako zastánce určitého etického postoje, nýbrž i politického názoru: prezentuje se tu jako důsledný obhájce evropské integrace, která se mu jeví být jedinečným projektem usilujícím o trvalé udržení míru.

Proces evropské integrace Todorov považuje za „*skutečný pokus o to, aby se svět ubíral poněkud civilizovanější cestou*“ (s. 210). Ačkoli svůj postoj opírá o racionální argumenty, zdá se, že tu zanícený idealismus – jak ostatně dokládá i patetický závěr – zvířel nad věcným realismem a kritičností, na kterou v jiných ohledech klade Todorov takový důraz. Domnívám se, že – a to odhlížím od současných ekonomických problémů – stupeň technokracie a byrokratické v EU takový, že jej ani s přihlédnutím ke chvályhodnému poslání, které EU chce nebo by (bývala) chtěla naplňovat, bohužel nelze brát za cosi opominutelného, méně podstatného.

Vyřčené výtky však nemají být kritikou v tom smyslu, že by chtěly od čtenáře Todorova odrazovat, naopak jsou mým dokladem toho, že kniha plní svůj smysl, byť dění po jejím napsání nám nejen přineslo nové problémy, ale ještě více poukázalo na utopismus Todorovovy romantické výzvy. K romantickému postoji však vzpoura i při vědomí marnosti takových snah patří – a mně je tento postoj blízký. Lidskost nespočívá jen v toleranci a respektu, ale i v tom, že člověk není k druhému lhostejný.

Veronika Košnarová

se mohou stát jak barbary, tak civilizovanými lidmi (příkladem tohoto „prolínání“ je například problematika mučení, o které Todorov také mluví).

Jak je tedy možný onen kýžený soulad mezi kulturami? (Todorov se věnuje vztahům „západních zemí“ s „muslimským světem“ a předpokládám klidného soužití.) Základem je trvat na oddělení sféry teologie a politiky, náboženství dle Todorova není hybnou silou konfliktu. Pokud jde o rozpor mezi zvyklostí a zákonem, musí zvítězit zákon dané země. Daná země má tedy plné právo postavit se proti ohrožování hodnot, na kterých vystavěla svůj demokratický režim. Přitom samozřejmě nestačí jen odsuzovat jednání, musí se podnikat také pozitivní opatření znamenající povzbuzení.

Sympatické na této knize je, že v ní nenajdeme jen obecné připomínky k tématu, ale že analýzou jednotlivých případů autor dospívá k samotnému jádru věci, ostře se vymezuje vůči tvrzením, jako je například teze o „střetu civilizací“ atd. Podle Todorova tkví příčina napětí mezi kulturami v pocitu ponížení a frustrace, neboli v nedostatečném uznávání lidskosti druhého; právě uznání důstojnosti druhého je krokem k dialogu mezi kulturami. *Stach z barbarů* rozhodně stojí za přečtení.

Martin Charvát

Priznám se, že první stránky Ditrychovy knihy ve mně vyvolaly naděje. Oslovilo mě povídání o „posledním“ plese na jakési polabské vesnici poblíž Kolína, jenž se koná jakoby na palubě zaoceánského parníku Normandie, a to jen pár dní-měsíců před tím, než vypukne světová válka, která s mnoha tančícími řádně zamete. Nebylo sice možno přehlédnout literární kořeny této variace na mnohonásobně zpracované téma, nicméně elegance, s níž autorův vševědoucí vypravěč balancoval mezi tím, co právě je, a tím, co nevyvratitelně přijde, se mi zdál příslibem prózy, jež by mohla rozvinout plastický obraz individuálních lidských osudů na pozadí nelitostných dějin. A této iluzi jsem věřil ještě nějakou dobu – i v okamžicích, kdy Ditrych vyprávěl o snaze židovských spoluobčanů utéci před hrozícím nebezpečím a o lhostejnosti domácích i zahraničních úřadů, které nebyly s to si uvědomit, jaký dopad jejich neschopnost pomoci bude mít.

Pak se mi ale kouzlo vyprávění začalo vytrácet, neboť místo očekávaného příběhu přišel historický kvapík. Kde se vzali, tu se vzali, najednou Polabím profrčeli Němci a s nimi pár historek o tom, jak bylo za protektorátu, a zanedlouho je zase pro změnu vystřídali Rusové a historiky z osvobození. A postavy, které se mi na začátku jevily jako potenciální nositelé příběhu, mezi tím „kamsi“ nenávratně zmizely. Autorova značná vypravěčská zručnost sice nadále zůstala, avšak půvab jeho textu byl ten tam.

Musel jsem se tak smířit s tím, že jsem úvodní kapitoly bezděčně nadinterpretoval a že fabulační hra, která mne při jejich četbě bavila, byla jen náhodným výtryskem autorovy četbou posilněné fantazie. Prolo-

gem, jenž významově nesouvisí s tím, co má podle autorova záměru tvořit osu jeho výpovědi. Jen nevím, jestli to byla jen moje chyba, že mi trvalo tak dlouho, než jsem pochopil, o čem a jak chtěl Ditrych vlastně psát. (Případně co byl schopen napsat.) Jak zčásti napovídá už sám název, téžistě *Stínových postav* má spočívat v sérii kratších či delších individuálních portrétů osob, které jsou spjaty s autorovou rodnou vsí, respektive s tím, co se v ní dělo za války, v letech poválečných a na počátku let padesátých. Klíčové kapitoly hry tak přecházejí od volné epické fabulace k čemusi téměř vzpomínkovému. Jsou totiž často stylizovány tak, jako by si autor na základě osobní paměti a fotografií z říše stínů vyvolával jednotlivé dávné figury a figurky a oživoval jejich příběhy a trápení.

Není přitom asi náhodou, že se v knize nikde neuvádí autorův věk, který má u obdobných publikací dát adresátu jistotu autenticity. Konfrontace zvoleného historického období s údajem, že se Ditrych narodil v roce 1942, by použitou stylizací mohla poněkud zpochybnit. Poukazuje totiž na to, co si lze uvědomit i při pečlivější četbě: Ditrych si své *stínové* postavy nevygeneroval ani tak cestou osobní vzpomínky, jako spíše způsobem, který mu byl jako zkušenému autorovi literatury faktu daleko bližší, tedy návštěvou archivů, knihoven a dalším sběrem písemného i orálního materiálu. Následná obratná stylizace tohoto sběru do literárnější podoby tak byla svým způsobem jen maskou, přesněji výrazem snahy učinit obraz relativně nedávné minulosti určitého místa přitažlivým i pro čtenáře, kteří s tímto místem nejsou emocionálně spjati.

S tím souvisí rovněž druhá významná vlastnost Ditrychova způsobu psaní, totiž to, že jeho „vzpomínání“ nevykazuje jakoukoli snahu evokovat „zaniklý svět dětství mého“, připomenout si onu zvláštní směs naivity a bezděčné grotesknosti, s níž jsou děti schopny vnímat každodennost i historické okamžiky. Ditrychův vypravěč je naopak pojat jako subjekt velmi racionální a s dnešními hodnotovými preferencemi. Nemá potřebu vyprávět, jak jsem to tehdy „viděl já“, ale chce adresátu doložit, jak to tehdy „doopravdy bylo“. Jeho vyprávění tak – kromě zmíněného úvodu – chybí jakýkoliv dobový kolorit, zato však naplno rozvíjí několik dnes velmi oblíbených antischemat.

Doba, o níž Ditrych píše, je charakteristická tím, že si vytvářela svou mytologii a interpretační schémata. Drastický prožitek války tehdy stvořil postavu Němce jako nepřitele tak krutého, že se i na obálce poválečného vydání Peroutkova dramatu *Oblak a valčík* můžeme dočíst, že to byla válka mezi *Němci a lidmi*. Není proto divu, že komunisté věnovali tolik pozornosti tomu, aby společnost přesvědčili, že to byli výhradně oni, kdo byl za okupace v odboji, zatímco všichni bohatí zbaběle kolaborovali. Na komunistický odboj pak mělo logicky navázat únorové „vítězství lidu“, následné znárodnování a kolektivizace vesnice, tedy samé pozitivní věci, na nichž se radostně podíleli všichni slušní lidé. Naproti tomu lidé, kterým se tato cesta ke všeobecnému blahu nelíbila, byli od přírody a svým původem naprostí gauneři a zaprodanci zla. – Drobným problémem této mytologie bylo, že sama sebe postupně zdiskreditovala, a to daleko dřív, než v listopadu 1989 padla moc, která se ji snažila udržet při životě.

Jestliže si někdo od jejího pádu sliboval, že nastane doba, kdy čeští literáti už nepropadnou pokušení převádět mnohost a rozporuplnost reality a života na zjednodušující vzorce, tak přítomná kniha patří k těm, které dokládají, jak snadno se teze může převrátit v hegelovskou a marxistickou antitezi. Ditrych v ní totiž při zpřítomňování minulosti rodné vesnice kultivovaným způsobem rozehrává především ta témata, která jsou v plném souladu s mýty dnešními. Konstruuje obraz minulosti, v níž Němci už nejsou krvežízniví vlci, ale spíše nešťastní jedinci, oběti válečného a poválečného běsnění. A zatímco protektorátní četník vykonával svou službu jen tak, jak musel, role podlých a zrádných kolaborantů je přisouzena komunistům, neboť ke KSČ se vždy přidávali především mravně pokleslí lidé. Oběťmi komunistické zvůle pak byli vždy jen samí stateční, slušní a zámožní vlastenci a odbojáři. – Ideově, alespoň v hospodě u piva, proti tomu skoro nic nemám, sám jsem ostatně komunisty nikdy nemiloval. Avšak píšeme-li a čteme-li literaturu, neměli bychom před „plakátovými a pivními pravdami“ dávat přednost komplikovanějším pohledům na lidskou jedinečnost a neopakovatelnost?

Ještě jedno oblíbené klišé Ditrych totiž ve svém vyprávění přikrmuje: mýtus o Česích jako „němé barikádě“, která tu ovšem tiše a vytrvale nestojí proti Němcům, ale proti komunistické zvůli. Tento mýtus je ostatně dosti pohodlný, neboť místo potřebných otázek přináší sebeuspokojivé odpovědi a dává jistotu, že my bychom se tehdy samozřejmě chovali jinak.

Pavel Janoušek

JEDNA OTÁZKA PRO

LENKU HANZLÍKOVOU



foto archiv L. H.

Jste tiskovou mluvčí Městské knihovny v Praze, která je koordinátorem projektu Praha – město literatury. V závěru tiskové zprávy nedávno uveřejněné na webových stránkách knihovny se píše: „Není projekt ten, aby se zalíbil lidem všem, a je to tak dobře. Díky aktivitě skupiny pražských básníků, kteří mají k projektu výhrady, se mohou čtenáři s literaturou potkat každý týden i před pražským magistrátem. Ať tak, či tak, literatura je součástí pražských ulic a vy si ji rozhodně nenechte ujít.“ Může to vypadat, jako byste i tuto vzdoroakci (kterou podporují i někteří autoři mimopražští) vzali pod svá křídla a šikovně tak neutralizovali její protestní charakter. Zároveň se v citované větě stírá podstatný rozdíl ve smyslu jednotlivých literárních aktivit, což dále umocňuje dojem, že nejdůležitější na tomto projektu je čerpání grantových prostředků. A propos, počítáte s honoráři také pro protestující básníky?

Citovaná věta nepochází z tiskové zprávy, ale z článku na webových stránkách Městské knihovny v Praze, kterým čtenáře informujeme o existenci projektu, jeho cílech a právě probíhajících aktivitách. Jejich cílem je nejen vnést do pražských ulic literaturu v různých podobách a souvislostech, ale také upozornit širokou veřejnost na současné pražské literární dění a bohatý kalendář akcí. Určitě není ze strany projektu *Praha – město literatury* zájem brát pod jeho křídla někoho, kdo o to nemá zájem. Ale i vzdoroakce patří do současného pražského života, tak proč ji čtenářům tajit?

Projekt *Praha – město literatury* není hrazen z grantových prostředků, ale z účelové dotace hl. města Prahy. Samozřejmě pokud se protestující básníci budou v budoucnu podílet na přípravě aktivit v rámci projektu nebo bude jejich dílo v rámci projektu použito, tak jim odvedenou práci či autorový honorář zaplatíme...

red



ZASLÁNO

OBEC SPISOVATELŮ ŽIJE DÁL!

Původně jsem chtěl oponovat formulacím Svatavy Antošové v rozhovoru s Táňou Fischerovou ve *Tvaru* č. 17/2011, kde říkala, „jak snadno jsme si nechali zrušit Obec spisovatelů“ a že „k zániku Obce spisovatelů dochází téměř bez povšimnutí“. Jenže z květnového dopisu předsedy Vladimíra Křivánka členům Obce vyplynulo, že zdrcující většina členů napsala dopisem nebo e-mailem, že je pro zachování Obce. Kdo by ji tedy chtěl zrušit? Kdo by to vůbec mohl udělat? A jak?

Na její letní Valné hromadě jsem být nemohl a o jejím jednání jsme měli v Liberci zmatené informace z třetí ruky, jasné akorát bylo, že Vladimír Křivánek se vzdal všech funkcí. Pak ale literární kritik Ivo Harák domluvil schůzku zástupců Kruhu autorů

Liberecka (KAL) s novým předsedou Obce Tomášem Magnuskem. Sešli jsme se s ním ve čtvrtek 3. 11. 2011 v liberecké knihovně. Objasnili jsme mu, co KAL dělá, a zeptali se ho, jak si představuje další činnost Obce spisovatelů.

Tomáš Magnusek se narodil v roce 1984, napsal knihy *Pamětnice*, *Stateční Češi* a *Ještě jsme tady...* a scénáře k filmům *Bastardi*, *Bastardi 2* a *Pamětnice*, je to filmový a televizní herec (filmy *Czech Made Man* či *Bastardi* nebo TV seriál *Ordinace v růžové zahradě*) a též producent. Řekl, že nějaké peníze vydělal a chce Obci spisovatelů, která se dostala do dluhů, pomoci. Splacením nejhorších pohledávek odvrátil některé možné žaloby, zaplatil obnovení internetové domény a nový počítač. Sdílel, že všichni členové Rady pracují

zadarmo a v první řadě je nutno dořešit úředně právní věci. Dále je třeba uskutečnit výměnu starých legitimací. Nejde totiž zpětně zjistit, kdo příspěvky platil a kdo ne, Obec tedy má stále 641 členů. Kdo z nich má nadále zájem o členství, se ukáže právě při výměně legitimací a následné ochotě k placení příspěvků.

Obec by podle Magnuska měla na internetu nabídnout veřejnosti ke koupi knihy svých členů; nově vycházející knížky členů bude anoncovat; na svém webu by také chtěla informovat o připravovaných akcích, například o autorských čteních, kde by se měli představit vedle spisovatelů i někteří známí herci. Do práce Obce by se měli více zapojit i mimopražští členové; schůze Rady budou o sobotách, takže tam budou moci jejich zástupci dojíždět.

Na máchovskou akci pořádanou Obcí vynaložilo Ministerstvo kultury ČR zhruba 4 miliony, ty ale předešlá Rada řádně neproúčtovala (a bohužel nešlo jen o nějaké byrokratické drobnosti), a proto letos nedostala Obec od ministerstva vůbec nic. Nový předseda nás dále informoval, s kým jednal na úřadech a firmách. Od minulé Rady Obce je zapláceno vytištění bulletinu *Dokořán*.

S Tomášem Magnuskem jsem pak ještě telefonoval 11. 11. 2011. Řekl mi, že jednal s pražským primátorem i s jeho náměstkem, kteří mu přislíbili pomoc. *Portál Obce spisovatelů* (www.obcespisovatelů.cz) se má objevit na internetu začátkem ledna 2012, do té doby proběhne jeho propojení s internetovými stránkami kolektivních členů a postupně i jednotlivých členů Obce.

Otto Hejnic, člen KAL

fenomén diviš

pojetí tvorby, v němž život i poezie jsou přesažné, morální, účtyhodné a velkolepé právě svou experimentálností, odvahou potýkat se se vším neznámým a tajemným v člověku i v realitě – tím jeho lyrika překračovala soudobé normativy a hodnoty. V šedesátých letech patřil Diviš k nejvíce publikujícím autorům a jeho tvorba se hlásila k socialismu, zatímco plejáda vynikajících literátů nemohla publikovat vůbec či jen okrajově (Bohuslav Reynek, Vladimír Vokolek, Ivan Slavík, Josef Jedlička, Jan Zábrana, Rio Preisner, zprvu i Vladimír Holan); Diviš se postupně se všemi těmito autory seznámil, sblížil a uzavřel osobní přátelství – i to bezpochyby poznamenalo jeho poetiku a lidský vývoj (1964 konvertoval ke katolicismu). Do jeho tvorby stále hojněji pronikají religiózní a spirituální motivy a jeho příchyllost k režimu zvolna vzhliná. Od poloviny šedesátých let se Diviš stává autorem, jenž s umělým „socialistickým“ písemnictvím již nemá nic společného. Celá šedesátá léta zápasí s potřebou začlenit se do společenství, usiluje o vytvoření kompromisu mezi básníkem – vyvolencem a pověřencem a básníkem – obyčejným člověkem, hledá rovnováhu mezi tíhnutím k zemi a vzhlížením k nebesům. Po skladbě *Periferii litanie*, která je posledním pokusem o harmonizaci rozporů, přijímá roli básnického suveréna a po Srpnu i proroka a soudce, který se cítí být předurčen volat k odpovědnosti a pokání. Stává se k dějinám i přítomnosti českého národa a společnosti ve své tvorbě i vyjádřeních extrémně hyperkritický, spílá a zavrhuje, proklíná a zlořečí (ale navazuje tak i na Šaldovy odsudky českých „Škipetarů“, válku Václava Černého s „čecháčkovstvím“ a „Bandarlogy“ i drtivé výroky Ladislava Klímy). Profiluje se jako „útočící bytost“, která hodlá rozrážet kruhovou obranu pohodlné přizpůsobivosti a zdolávat línou netečnost.

...

Divišova sláva v devadesátých letech byla i kompenzací za dlouhodobý nezám o jeho dílo, který kritika projevovala od šedesátých let. V letech 1960–1963 Divišova tvorba ještě nijak výrazně nepřevyšovala průměrnou lyrickou produkci a po roce 1963 na sebe soustřeďují pozornost jména vracející se do české literatury. Koncem šedesátých let, kdy Diviš vydává sbírky *Sursum* a *Thanathea*, převažuje soustředění k otázkám a souvislostem obecné, politické povahy. V exilu byla normální kritická recepce ztížena a v esejistických textech na divišovské téma (Jedlička, Preisner) sloužil básník povýtce jen jako odrazový můstek k filozofickým úvahám. Ale ani po listopadu 1989 nevznikla o Divišovi žádná výraznější syntetizující studie, esej či práce věnovaná jeho poetice – většina textů měla spíše publicistický či referentský ráz. Důvodem je snad značný rozsah jeho díla i obtížné přístupná faktura.

Divišova poezie chce odhalit základní substance lidského spočívání v bytí nikoli racionálním náhledem, ale prostřednictvím intuitivního sledování žily či nervu poezie. „*Poezie je bůh, ale nikoli božstvo, fetiš, totem. Neboť před fetišem padáme na tvář, ale Bohu se klaníme. Fetiš adorujeme, ale Boha uctíváme. Fetiš přinášíme oběti, ale Bohu sami sebe klademe za oběť,*“ napsal Ivan Diviš v *Teorii spolehlivosti* (Torst 1994, s. 108). Přitom ale „*Poezie není ani láska či nenávisť, ani poznání nebo náboženská cesta, ale láska a nenávisť učiněné poezií, vroucně temperovaný, náboženský moment, moment učiněný poezií*“ (Rozhovor Karola Sidona s Ivanem Divišem v *Listech*, 1969, č. 10, s. 6). Divišova poezie vyjadřuje základní lidské emoce – údiv, rozhořčení a hněv, pochybnosti i svár a nejistotu, artiku-

luje slabost a bezmoc. Podoba výrazu je vyjádřením nejvyšší nutnosti. O podstatě jazyka už ostatně Diviš v roce 1968 v časopise *Sešity* říká: „*Jazyk jsme především my. Je sice autonomní, a přec ne autarkní; jeho zásobiteli jsme opět my. Jeho dodavatelem je náš charakter. Adaptabilita může právě tak znamenat vysoký stupeň inteligence jako parametr bezcharakternosti.*“ (Morálka mladého básníka [poznámky k *neurotickému syndromu*], *Sešity* 1968, č. 23, s. 30) Odráží charakter světa, v němž nelze na nic spoléhat a utrpení roste aritmetickou řadou – život je série proher a neštěstí, kde je člověk jako nezávislý subjekt stále ohrožen. Vypjatá reflexe se stává protitahem vůči lhostejnosti ke zlu. Diviš se stejně jako Baudelaire domnívá, že zlo, které o sobě ví, je blízké uzdravení a méně nebezpečné než zlo páchané bezděky. Diviš v tomto světě hledá někoho či něco, s čím by mohl smysluplně komunikovat, do čeho by mohl vkládat naděje a očekávání, komu by se mohl odevzdat a oddat. Nenalezá však žádný ideál ani hlubinu bezpečnosti a jeho tvorba se propadá do všeprostupujícího zmaru – svět je disociován, rozbit, odcizen. Reflexe světa se potom rozpadá do jednotlivých obrazů destrukce a zrazování humanity. Z této hrůzy promlouvá pravá tvář bytí taková, jaká je. Diviš vlastně projevuje absolutní důvěru v Boha – má potenci ovládat všechny věci, ale nevstupuje do dění, nechává svět být. Tím ponechává volný průběh zlu, které se nezadržitelně a expanzivně rozlévá duchaprázdným světem, podrobuje si ho a ovládá, všude se prosazuje a vždy vítězí.

Diviš je uchvácený numinozitou, vystupňovaným úzasem z neznáma, který je autonomní a nedá se odvodit z jiných pocitů. Ale v osobním životě se mu nedostává milosti, která by ho zbavila bezmocnosti. Z autopsie dostatečně poznal barbarství dějin, které požírají člověka, a nechce jejich nekrofilnost přijímat jako empirickou danost. Pochybuje ale o možnosti změnit dějiny „zevnitř“ – jedinou jistou hrází proti rozpínavosti temnoty by měl být Bůh.

Je Divišův Bůh „živý“, nebo je pouze představou, iluzí? Vypadá to, že představa Boha je podmínkou etiky, ale v konkrétních projevech je Bůh nepřijatelný – svým požadavkem oběti Izáka či lhostejností k osudu Ježíše Krista. Diviš se chce k Bohu propracovat nikoli teologicky, na základě přijetí Zjevení a učení církve, ale gnosticky, pomocí myšlení. Diviš touží po Bohu viditelném, rozpoznatelném a průkazném, po Bohu, který je dokonale zárukou smysluplnosti a spravedlnosti lidského života. Zjevení má být soupodstatné s bytím. Svými „negativními hymny“ chce Diviš Boha „přivést k řeči“. Bůh odvrácený od člověka je mu bytostí negativní. Tím ale také Boha zbavuje tajemství – dívá se na něj jako na funkci, jejíž účel by měl být přizpůsoben lidským potřebám. Diviš tak vlastně porušuje starozákonní příkázání – nezobrazíš si Boha zpodoběním něčeho. Nechce ale zůstat vězet v jevovém světě, který mu nedává žádný smysl. Svou při s Bohem chce Diviš tento smysl uchovat; ačkoli se stále pohybuje na hraně ateismu, krok do prázdnoty bezvěrectví učinit nehodlá. Je v tom i přesvědčení, že takto motivované tážení a zápas mají větší význam než sklouznutí do ateismu a abstraktního humanismu, jež člověku odebírají jeho naděje na vesmírnou harmonii.

Diviš plně tkví v kierkegaardovském rozporu – chce být sám sebou a zároveň zoufale nechce být sám sebou. Vnímá a přijímá se ve své jedinečnosti, intenzivně prožívá sebe jako otevřenou možnost, obrácenou ke vztahům se světem a druhými, k vůli druhého obdarovat; stejně tak si uvědomuje svou slabost a vydanost sobectví, duševní lenosti, neřestem a hříchu. Divišova tvorba je tak výrazem

intenzivní touhy po celistvosti, která svébytně potvrzuje slova Karla Jasperse – být člověkem znamená stávat se člověkem.

Na konci jazyka

Po sbírce *Sursum*, která se všeobecně považuje za přelomovou Divišovu sbírku, napsal autor koncem šedesátých let ještě tři pozoruhodná díla – jedinečnou skladbu *Thanatea*, kterou se podařilo rychle uplatnit v mosteckém nakladatelství *Dialog*, a básnické knihy *Noé vypouští krkavce* a *Křižatky* – obě spatřily světlo světa až v exilových nakladatelstvích. První z nich byla původně chystaná pro výběrovou řadu Klubu přátel poezie *Československého spisovatele* na rok 1969 (ukázky z ní vyšly časopisecky), ale po Divišově emigraci vychází až roku 1975 v nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* v kanadském Torontu (domácí vydání se objevilo roku 1995 v *Torstu*). *Křižatky* Diviš napsal roku 1967 v Křižatkách u Litvínova v Krušných horách. Diviš tu pobýval u malíře Bohdana Kopeckého a stýkal se zde s různými přáteli, zejména s Josefem Jedličkou a Emilem Julišem. Knihu se nakonec podařilo vydat roku 1978 v mnichovském nakladatelství *Poezie mimo domov* (k dalším vydáním došlo v letech 1981 a 2002).

Pokud se o sbírce *Sursum* tvrdí, že zastupuje Divišův zásadní obrat k religióznímu citění, následující texty to příliš nepotvrdily. Divišova poezie váhá a vyčkává mezi obdivem a úctou k jedinečnosti bytí a mezi pojetím bytí jako nemoci. Tento rozpor odráží i Divišova práce s jazykem, který je analogií stavu světa. Diviš, který se nikdy příliš nezabýval zvukovou stránkou svojí tvorby, jí náhle věnuje značnou pozornost, soustřeďuje se na ni a experimentuje s ní. Verše zachycují zejména disharmonii a disorii, inklinují ke kakofoničnosti, jež je výrazem expanze ošklivosti, která se rozrůstá a je na postupu. Mnohdy představuje jakýsi pochod hnusu s orchestracemi nelibé onomatopoeitky (ne náhodou se jedna z básní ve sbírce *Noé vypouští krkavce* jmenuje *Nauzea*), chrochtání, šustění, drhnutí, skřípání. Charakter skladeb bývá dezintegrující, Diviš na jedné straně činí jazyku násilí (a dostává se tak daleko od původní bednářovské „milosti slov“), ale na druhé straně se pokouší o slovní magii, jazykové zaklínačství, hledá slova, která do sebe zapadají, používá hojně aliterace, nevyhýbá se kalambúřům. Diviš jako by chtěl jazyk uchvátit, zmocnit se ho i proti jeho vůli, a používá jej jako nástroj rozrušování a vnikání. Na Divišovu poetiku zjevně působí (zejména ve sbírce *Noé vypouští krkavce*) také obeznamenost s formálně náročnou lyrikou Josefa Palivce. Diviš se ale nikdy nespokojuje s pouhou jazykovou hřítkou, vždy exponuje vypjatost a extrémní dramaticklost, která mívá až barokní povahu s věčným Divišovým antagonismem nicota–něcota; i proto jeho pokusy o formální experimenty nesou místy ráz ornamentu. Autor vždy vtahuje zpět do básně konkrétnost a akci (v Divišových textech zde nalézáme typicky velké množství sloves dějových a pohybových), občas užívá také opakování či kruhovou kompozici, související s ujištěním o možnosti řádu, s mocí stanovit osu počátek–konec.

Přitažlivost smrti. (Thanatea, 1968)

Až na pokraj možného se pokusil Ivan Diviš dovést svou tvorbu nového jazyka ke skladbě *Thanatea*, básni-vizi i temné předpovědi budoucna, textu vychrleném v přívalu momentální inspirace. *Thanatea* působí jako velký experiment, zkouška, kolik dezintegrace vydrží poezie, důkladně zabarikádovaná a obrněná proti případným výkladům. Text má podobu intenzivního dialogu se smrtí, která přichází lyrický subjekt vyzvat

Jiří Zizler



Ivan Diviš, 1996

a pokoušet. Smrt je unikavě mnohotvárná a nevyzpytatelná, projevuje se v mnoha metamorfózách, nabízí různé tváře a fasety, ukazuje se jako mocnost vševědoucí, rafinovaná, pyšná, útočná, neuchopitelně nepolapitelná, laškovná, projevující stálý smysl pro humor („*Nespavost trvající dvacet let / Je u mě důkaz, že mě nemiluješ!*“ – ukázky ze skladby *Thanatea*, nakl. *Dialog* 1968, s. 12). Klade mu otázky, nesmyslné i kruté přesné, nepřijemné a výsměšné, vydává pokyny, nařizuje a vyhrožuje, s básníkem si neskrývaně pohrává. Rotuje kolem něho, najíždí na něj pomocí citátů, zvolání, přípustek, napomenutí, provokuje ho („*Konečně pomalu dostáváš ten výraz!*“, s. 13); z postoje svojí vševědoucnosti kádruje, hodnotí a známkuje, vynáší radikální soudy („*Jediné slovo o svém pravém bytí / jsi dosud nepronesl!*“, s. 13), prezentuje se mu se vši mocí a slávou, parafrázující Boží zjevení („*Bobánku, já jsem někdo / jsem která jsem*“). Pod úhlem její absolutní revize vystupují na povrch fakta, okolnosti a souřadnice jako komické a bezvýznamné malichernosti. Nahlíží do básníkovy ledví, dovede ho skrz znaskrz „přečíst“, zdá se tedy, že je a byla odjakživa jeho součástí (ať už jako vnitřní komplement či opozitum), tvoří jeho věčný stín, srůstá s ním, i proto mu dokonale rozumí. Lyrickému subjektu se ukazuje také jako protějšek erosexuální, nabízející milostné spojení, v němž se teprve naplní a dokončí jejich vzájemnost, celek bytí, pokouší ho a svádí:

„*Frigida netečná leč
vdova přebohatá
Sotva okusils mé výdutí
Citronového mého prsu*“
(s. 9)

„*Za to přicházím já
Vztyčená
Já ti dám
já si tě podám
já tě prošvihnu
povleku na tkanici
budeš poslouchat hlen
kořit se nudli
odjakživo toužils hubenou
tak ber*“
(s. 10)

Starozákonní jazyk pro sexuální styk mimo jiné používá sloveso „poznat“, tj. otevřít se navzájem, odhalit se ve své intimitě, překročit hranice, otevřít se navzájem ve své psychosexuální jinakosti, poddat se možnosti projevit se ve své nejvlastnější podstatě. Sexuální vyvrcholení pak bývá spojováno se zážitky rozplynutí v druhém, úplnou ztrátou kontroly a vteřinového zániku ega. Moderní doba pro orgasmus nalezla termín „malá smrt“ a Sigmund Freud hovoří o „puđu smrti“, svébytně paralele k libidu. Souložit se smrtí tedy znamená dosáhnout výsostného poznání, smrt přijímat a být jí přijat, prostoupit se s ní navzájem, ale zde při vědomí její dominance, s rozkoší nejspíš sadomasochistické povahy. Zároveň se naznačuje i plodnost tohoto vztahu: „*Narvale úde / hle sáří mé / Buben gra-*



vidního břicha / ogravidovaného tebou“ (s. 12). Nedozvíme se však, co bude plodem – možná zase jen další smrt. V další fázi přichází dráždění, výzva k milostné předejře: „Nuže pojď milovaný / Ty vejce moje pitomé / Stáhnem záclony jak zastara / A začnem hrát / Honěnou / Polykanou.“ (s. 14)

V druhé části dochází k stupňování milostného lákání ze strany smrti, která dává najevo svoje roztoužení, vůli získat svůj objekt pro sebe.

„Já drnčíc v bohaprázdnou prázdnivší tě
můj sude
holousku můj ty máku podosude
Mé střevlo prasměšné a rozvírači můj
Postupuj mohutně postupuj
A už dělejme ty lité protipohyby
už kolíbejte tě mé senné koliby
Už hemuj vraž mi ho postupuj
Já mocná hukotná nocnatá trocná thuj
nad tebou prošumím a vše odvěčně vím
tvé perly zurkotné do kotců odnáším
do se a půjč mi ho můj popatřenče
klene kolena mého zaklesnutý klenče
Tvá parož rozsutá a rousle mušle má
Já jsemť tvá mátoha a mandle pražena
Pražena tvoje nepřemilená
Přirážející tvoje klisna šilená“
(s. 21–22)

Monolog plyne ve znamení zvláštní mazlivé něhy, urputné vášně, obscenity („já ráda vlhko. / nasucho nemůžu.“) i výsměšné převahy, ale permanentně se zde podtrhuje sounáležitost obou účastníků hry, kteří nerozlučně a nerozborně patří k sobě. Přitažlivost smrti (či spíše Smrti) spočívá v její majestátní fascinující mociplnosti, ve schopnosti být svorníkem množství významů. Ve smrti není nic satanského a démonického, nežádá po člověku jeho duši („tvá duše je mi putna“), ale jeho bytí. Lyrický subjekt se smrti vzdává a vydává, podrobuje se a vyhovuje jejím touhám („Usmýkán ani ke snu ani k bolesti / hop stará skoč mi sem / obkroč mě / péro stop / a pokrop vrkočem“, s. 27), a surfuje tak dějinami svými i obecnou historií se smrtí po boku.

Divišův jazyk, přecházející v totální odpoutanost až exhibičního charakteru se vědomě pohybuje na hranicích mezi zvukovou sugestibilitou, nonsensem a náhodným pokusem, mnohdy jsou verše evidentním produktem automatického psaní: „Vědy tmy / pekla šír a tmaň a rozvor dvoj / Zda je to jitro nebo navečer / Tram zatáh ves a vezuv supavý / Se supy doseďa na vejsep / Ů hor se hor / Slinutá břídlina visutá cidlina / Přeostrá vidina vinná stinina.“ (s. 20)

Text zaplavují absurdní fonetické asociace a obrazy, vyšínutí z vazeb, surreálné motivy, originální přívlastky, neologismy (místy se skladba blíží až slovnímu salátu či klinickému blábolu) a možným inspiračním zdrojem vskutku může být jazyk schizofreniků, rozpadajících se osobností; jazyk sloužící jako úkryt před smrtí, dílem hra na šilenství, dílem šilenství samo). Diviš o vzniku skladby říká: „Ty nesmysly dávají plný čitelný a nepřeložitelný smysl! Proč tomu tak bylo? Protože já jsem s tím jazykem, při té práci, během těch hodin, já už jsem jakoby vyčerpán jazykem, češtinou, která mi byla vrozena, byl na konci... Já jsem nebyl s češtinou v koncích, ale byl jsem na konci toho jazyka, tak jsem se utekl k těm blábolům...“, *Thanatea*, 2. vyd., s. 34–35. Autor hodlá z jazyka vytěžit maximum možného emocionálního efektu a záměrně se pohybuje na hraně, kdy se smysl převrací v nesmysl a kdy je od sebe už nejde rozlišit a oddělit.

„Lala
Psa upsala
(...)
ze ze zeli zel
zima mi mi zim
ze zelilo zel lo loho zel
(...)
Alk ho alk hal ho lal
Alk a hal co čire“
(s. 19–20)

Slova se rozkládají na hlásky a slabiky, variiují a kombinují, smysl ničí, stírají či vytvářejí nový, nahodilý; výraz se proměňuje v drkotání, blekotání, koktání a žvatlání, jež sugerují úzkost, opilost, regresi, retardaci. Volí jazykovou strategii, v níž jako by lyrický subjekt chtěl získat čas, žebral o něj, cosi předstíral, unikal nutnosti přímého vyjádření a pojmenování, pracuje s řečí neobtěžkanou významy, působící dadaistickou hrou s hláskami. Zvukové korespondence a aliterace se vyskytují s velkou četností téměř na každé stránce („kralavic batikuje rumělkou rumisk“, „žebra lži s nadloubaným hřbetem“, „kostlivě korzetuje ňadro“, s. 23). *Thanatea* ovšem také dokumentuje, že metoda chrleného textu přináší i nebezpečí. Diktát prvotního, neregulovaného impulsu vkládá do textu obraty konfušní a obsahově prázdné: „A hola Holbein už jde sem / Sem s dřevcem svým jde zalesen“ (s. 27), jejichž hodnotu může čtenář vnímat jako problematickou a spornou, neboť takových spojení lze jistě vytvořit bezpočet; čtenář musí buď Divišovu metodu přijmout jako celek, nebo ji odmítnout. Divišovi nejde o věcnost, ale o zabavení, tonalitu, bezprostřední zvukovou funkci. Neočekávanost slovních spojení připomíná až jakousi lyrickou promiskuitu, slučování všeho se vším. Diviš tak umožňuje přímý pohled na poezii, která se mu děje, vstupuje do něj a panuje mu, a básník ji vyzaruje a gejírovitě chrlí. Celá skladba tak postupuje v zběsilém tempu, které jako by čtenáři nechtělo dopřát oddechu, tak aby se pod její kulometnou palbou přestal zajímat o rozluštěitelný význam a poezie mohla promlouvat k fenoménu myslí, jenž se v psychodynamických teoriích nazývá nevědomí.

Divišův jazyk je vrcholně excitovaný a zároveň v sobě nese cosi komediálního až cirkusově klaunského, vše je smrtelně vážné a zároveň perziflážní, jako by usiloval o básnické ztvárnění tance smrti, v němž strach z nicoty a horor vacui překrývá karikatura a groteskní optika. Smrti barokní, smrti loutkového divadla, smrti personifikované se všemi tradičními atributy se Diviš nechce vzdát (ostatně personifikace lidskou úzkost spíše snižuje, lze s ní pak vyjednávat, dá se obměkčit, uprosit k poshovění, smrt není pro člověka jen abstraktní pojem), ale smrt je především vztah, konkrétní, takřka hmatatelný. Smrt byla vytěšňována celou moderní západní kulturou a socialistickým režimem o to více (včetně např. faktu, že pohřební vozy nesměly jezdit během pracovní doby, aby nenarušovaly optimismus pracujících). Na konto minulosti lyrický subjekt trpce poznamenává:

„Vše co jsme mohli *Thanateo*
Bylo přistihovat opa v zrcadle
a vydat o tom svědectví
opatřené zaflusanou pečeti
Vše co jsme mohli *Thanateo*
bylo vyrvávat čili zabíjet lásku
čili něžně hýčkat rozesvíceně slavit nenávisť“
(s. 24)

Báseň tu mluví o bezradnosti a nemohoucnosti před přírodními a lidskými danostmi. „Op v zrcadle“ je nekultivovaná a nekulturní lidská „přirozenost“, či spíše získané sklony ke špatnosti a sobectví, a „nenávisť“ základní modus lidského chování, směřujícího k rozmnožování potřeb. Život, při němž jedinec přebývá výlučně „ve světě“, který mu kromě materiálních hodnot nemůže nic dát, je již sám smrtí. Taková volba a směr životní cesty nevede k poznání („Avšak poznání? / Avšak Poznání?“, s. 24), neboť z hlediska spirituality není ve světě nic důležitého a člověk v něm nemůže nic nalézt.

Ale tématem sbírky není pouze smrt. Po sebeoslovení lyrického subjektu ve třetí části („S čím ale chlapče/ rozloučil by ses přece jen rád / a naposledy mezi ledy taje ti na zubopatře“, s. 28) následuje litanická apoteóza triády Čechy – Praha – rodná řeč, vyznání lásky k ní ve svátostném vytržení.

Předměty svého obdivu Diviš zobrazuje ve strmých a vypjatých protikladech mezi nenávistí a příchylností, vzpourou a poddajností, radostí a žalnou zdrceností, proklínáním a velebením. Přitom ale artikuluje svou bezmocnost, vyvrženost, neschopnost zasáhnout a cokoli změnit, jako by se nalézal někde mezi bytím a nebytím, křikem a němotou; dokonce i věci srůstají a nedají se odtrhnout pozitivita od negativ, jevy existují v podobě „láskozrady“ a „zradolásky“.

„Golema se šémem zuřil jsem vrávorat scénou
aniž pohnouti jsem mohl veřeje šupinou
aniž zachránit tě mohl tebe jedinou
aniž zde milovati aniž jsem proklet byl
aniž věriti vydán potrouchni vyhořenců
aniž hořeti mohl aniž jsem zhasínán byl
aniž pozdraviti mohu jitro aniž tmu si stelu
v podsklepích tvých podlých mistodržitelů
aniž zde usmáti se aniž jsem vysmát byl
aniž kam kráčet zde až bych se uchodil“
(s. 28–29)

Všude vidí památky a stopy proradnosti, spoutanost („přikování“) i ošklivost („hnis“). Pasáž však ústí v patetickou až sentimentální gradaci.

„Sem ptáku noci Sem svěťce svržený
pod pilíř mostu s jazykem světla plným
Sem všechno líto mé sem obvlnu mé vlny
Sem mýto hvězd se skloň sem čarovide látka
Sem ke mně nakloň se ty přese vše má matko
Sem slovo zapředené v kokon sebeskon
Sem slzu roň a zvoň svatého Víta zvon...“
(s. 29)

Zde „přese vše“ vyhledává a přimyká se k středu a hlubině bezpečnosti, přihlašuje se k bytostnému krevnímu poutu, k vzrušení a dojetí, jež v něm vzbuzují posvátná místa a atributy české země; s tímto vyladěním koresponduje i přechod ke sdruženému rýmu a rytmizované výpovědi. I v textech, kdy Diviš okázale manifestuje zhrzené zklamání, vyprázdnění, skepsi a rozbolavělost, nechce zůstat jenom negativistou – stejně tak jsou pro něj symptomatické exploze emocionálního vzmachu, horoucí a plamenná vůle vzdát čest, vyzdvihnout praporec, oslavit.

Diviš ve svém dialogu se smrtí nabízí možnost nikoli se myšlence na smrt vyhnout či prchat před ní, ale setkat se s ní a utkat

popasovat se s ní, vyjasnit si pozice. Vstup smrti do života a vědomí, její oslovení (zde příznačně ve středním věku, na tzv. vrcholu života) znamená i možnost prostřednictvím rozhovoru se smrtí si osvojovat i svoje bytí; smrt nabývá podoby apelu, výzvy, aby jedinec dokázal více být. Personifikovaná smrt *Thanatey* se sice může člověku posmívat (její výsměch ale vlastně zlý není, spíše sděluje: nic lidského mi není cizí; vždyť není nic, co bych nedokázala odhalit a shrnout v přesvědčivé metaforické zkratce), ale je na něm vlastně závislá, bez svého objektu neexistuje. Smrt není představitelná bez života. Smrt byla člověku dána jako „míra ohroženosti mne mnou, jako rozsah rizika, že se minu sám sebou a nedospěji k sobě, k tomu, kým svou vlohou a vnitřním určením jsem, že prohospodářím hřivnu danou mi k realizaci sebe v člověka – v hodnotu přesahující smrt.“ (viz Josef Šafařík: *Cestou k poslednímu*, *Atlantis* 1992, s. 37) Závěr skladby tak působí smířlivě a sui generis optimisticky:

„Došel jsem do vsi, *Thanateo*.
Peruti syna, vanu cíl.
Peruti cíle, vanu syna.
Došel jsem do vsi, *Thanateo*.
Přede mnou horský monastýr.
Je dobře. U temného týna
Podepíšeme spolu mír.“
(s. 30)

Člověk nemá důvod k zoufalství, pomyšlení na smrt jej nemůže zbavit jeho možností, mezi smrtí a člověkem může nastat mír. Lyrický subjekt a smrt se dohodnou na remíze – nikdo nemusí zvítězit. Poslední slovo má lyrický subjekt, který „došel do vsi“, tj. k lidem, a má před sebou „monastýr“, duchovní místo vybízející ke ztišení, usebrání a meditaci, k samotě, odříkání a obratu do nitra. Pro básníka je nejbytostnější způsob, jak se smrti postavit a vyrovnat se s ní, jeho schopnost opřít se o jazyk. V něm je myslitelné se smrtí soupeřit a soutěžit, i když jak jsme se přesvědčili, i *Thanatea* je v jazyce doma. Zápas mezi životem a smrtí se tedy odehrává i v jazyce samotném. Jazyk může oživovat a usmrcovat, právě tak jako živá a mrtvá voda.

Ukázka z monografie Ivan Diviš. Výstup na horu poezie, připravované pro nakladatelství Host. *Mezilitulky* Tvar.



PŘEDPLATNÉ

Vážení čtenáři,

pokud Vám na Tvaru záleží, prosíme, předplatte si ho. Ušetříte tak čas, který byste investovali do jeho shánění, a nepatrně též peníze (5 Kč na jednom čísle). Předplatné můžete věnovat i Vaším blízkým jako vánoční dárek (s vánočním certifikátem).

Stačí málo, buď zavolat na číslo 234 612 398 či 234 612 399, anebo poslat svůj požadavek a poštovní adresu na mail: tvar@ucl.cas.cz.

Roční předplatné činí 525 Kč.

Za Vaši věrnost a podporu děkuje redakce.

sebevražda evropy?

Esej na jedné straně vášnivý a strhující, na straně druhé plný zahořklosti, paušalizujících obvinění a sžiravé, naplno přiznané nenávisti – nicméně to vše podložené a doložené osobními zkušenostmi. Esej ovlivněný šokem, bolestí a bezmocí, které na jeho autorku dolehly bezprostředně po pádu „dvojčat“ a definitivně ji zbavily všech zábran (měla-li ještě jaké) psát o islámu jako o nezpochybnitelném nebezpečí pro celou západní civilizaci. Esej psaný ve světě měnicím se tak rychle, že některé z nedávných událostí by Fallaciovou nejen překvapily, ale možná i zaskočily – pokud by se jich ovšem dožila. Co by asi řekla smrti Usámy bin Ládina? Přivítala by letošní „arabské jaro“ a lynčování Muammara Kaddáffího? Jak by vnímala svou milovanou Itálii, potácející se na pokraji finančního kolapsu? A spokojila by se s rezignací premiéra Silvia Berlusconiho, kterému ve svém textu nemůže takřkajíc „přijít na jméno“ a s pohrdáním jej označuje jako toho, kdo „*vlastní slavný fotbalový klub a různé televizní stanice*“, což ani zdaleka není kvalifikace potřebná k vládnutí?

Obrácená křížová výprava

Kdo alespoň trochu sledoval životní a profesní dráhu Fallaciové, ví, že ve jménu demokracie, spravedlnosti a svobody uměla kritizovat kde co a kde koho – fašisty, komunisty, liberály, feministky, muslimy aj. Těžko ji však lze podezřívat, že tak činila z pouhého pletzíru. Nekompromisní postoje vůči diktátorům a teroristům, stejně jako vůči neschopným a slabým státníkům formovala už v mládí její účast v ozbrojeném odboji proti Mussolinimu a pozdější práce válečné zpravodajky (Vietnam, Střední východ, Jižní Amerika, indicko-pákistánský konflikt). Vše, co tam na vlastní kůži poznala a prožila, dokázala

zúročit i v rozhovorech s nejmocnějšími světovými politiky a uměleckými celebritami své doby (Henry Kissinger, ajatolláh Chomejní, Jásir Arafat, Ariel Šaron, Teng Siao-pching, Muammar Kaddáffí, dalajláma, Federico Fellini aj.). Jistě proto neudiví, že ji většina zpovídaných politiků za její nebojácné a přesné cílené otázky nenáviděla. Fallaciová ale prý dokázala vyzkratovat doběla i režiséra Felliniho, který ji během rozhovoru údajně nazval drzou, prolhanou čubkou.

Esej *Hněv a hrdost* tedy nebyl jen reakcí na teroristický útok 11. září 2001, ale vyrostl i z tohoto podhoubí. Po otevření knihy však chvíli trvá, než čtenář svolí, aby jej potřísnila žluč zloby a vzteku, kterou Fallaciová prská do všech stran. Ono se totiž u tak významné novinářky nechce přistoupit na až přílišnou subjektivní zaujatost, neboť jisté klišé nám přece říká cosi o objektivitě...

Teprve když pochopíme, že ono zapálené obviňování islámu v prvním plánu je zároveň v plánu druhém snahou probudit evropské představitele, neschopné nebezpečí vůbec pojmenovat, natož řešit, jsme ochotni připustit, že změt mnohdy i velmi nevybíravých slov Fallaciové má svou váhu. „*Jakkoli se bojíte vystoupit proti hlavnímu proudu a vypadat jako rasisti (což je mimochodem zcela pomýlené slovo, protože ten problém nemá nic společného s rasou, ale s náboženstvím), nechápete nebo nechcete chápat, že začala obrácená křížová výprava. Protože jste zasaženi krátkozrakostí a hloupostí politické korektnosti, nevědomujete si, nebo si nechcete uvědomit, že probíhá náboženská válka. Válka, kterou nazývají džihád. Válka, jejímž cílem snad (snad?) není dobytí našeho území, v každém případě však je jejím cílem dobytí našich duší a ztráta naší svobody. Válka, která je vedena, aby zničila naši civilizaci, způsob, jakým žijeme a umíráme,*



modlíme se nebo nemodlíme, jíme a pijeme, jak se oblékáme, studujeme a radujeme se ze života. Protože jste otupěli falešnou propagandou, nepřipouštíte si nebo si nechcete připustit, že když nebudeme bojovat, džihád vyhraje. Ano, vyhraje a zničí svět, který jsme nějak dokázali vybudovat. Měnit, zlepšovat, dělat rozumnějším, méně nebo vůbec ne fanatickým. Zničí naši kulturu, umění, vědu, naši identitu, morálku, naše hodnoty, naše radosti.“

Naléhavě apeluje na evropské státníky, aby přestali sedět na dvou židlích a nevyhýbali se povinností, které si žádá tato válka. Pokud tak neučiní, budou podlé ní jen zbabělci, ale i masochisty. Co se masochismu týče, dovolte, abych zde zmínila jeden svůj osobní poznatek: Poslední dobou kolem mě přibývá lidí, kteří své vlastní kultuře, do níž se narodili a v níž byli vychováni, přejí zánik, a radostně si mnou ruce při představě, jak to konečně také jednou schytá Západ. Myslí tím sice především Ameriku, ale jak píše Fallaciová: „*Říkám vám, Amerika, to jsme my. Když tedy*

padne Amerika, padne Evropa. Celý Západ se zhroutí. Všichni se zhroutíme. A nejen finančně, tedy jediným způsobem, kterého se mnozí bojí.“

Měkkýši a falešní revolucionáři

Další rovinou eseje *Hněv a hrdost* je autorčin vztah k rodné Itálii, kterou už v roce 2001 vnímala jako netečnou, ochablou a propadlou konzumu, protože „*uctívá požitky, pohodlí a příjemné pocity a za svobodu považuje bezuzdnost*“, z čehož vyplývá odmítání kázně a sebekázně. Kritizuje mladé lidi, cestující v drahých autech po celém světě a mluvící čtyřmi cizími jazyky, avšak neovládajícími základní gramatiku ve své mateřštině. Naprostou beznaděj pociťuje i při pohledu na italskou politickou scénu: „*Italové nejsou schopni držet spolu ani uvnitř svých politických stran. I ve stejném ideologickém táboře se starají jen o svůj malicherný úspěch, o svou malichernou slávu. Navzájem se podrážejí, obviňují se, házejí po sobě ne blátem, ale hovnem. Jsem si jista, že kdyby Usáma bin Ládín zničil Giottovu věž nebo věž v Pise, ital-*

ANKETA – TŘI BÁSNÍCI O DIVIŠOVI

„*Ten kosmos, drže vymezený průlomy ulic a přesvícený neóny*“

Diviš. Kde vlastně začít? Zdá se, že o Divišovi už bylo řečeno mnohé – od jeho pověstné zuřivosti až po celoživotní boj s Holanovým stínem. Diviš je všudypřítomný, alespoň pokud jsme se o českou poezii dvacátého století byť jenom trochu otřeli. Na okraj – nemohu se dočkat připravované monografie Jiřího Zizlera o Ivanu Divišovi, protože nic zde nechybí tolik jako hodnověrné uchopení Divišova básnického díla. Takže co říct? Ihned doznám, že Ivan Diviš byl pro mne básník zcela úhelný a zásadní, ba i základní. Diviš byl první moderní či současný básník jehož knihu jsem otevřel, když mne zhruba v patnácti letech začala zajímat poezie. Dodnes mám schovaný článek Mirka Kovářika z *Českého deníku* o tehdy čerstvě vyšlé knize *Jedna loď* (Laura Blair). Nikdy před tím jsem o básníkovi podobného jména neslyšel a nyní jsem četl o básnické skladbě „*sumarizující básníkovo letité putování jak krajinami století, tak vesmírem uvnitř sebe sama*“. Tato charakteristika mne okamžitě fascinovala, a když jsem si o kus dál přečetl o dalších skladbách s tajuplnými a neuvěřitelně obrazotvornými názvy *Thanatea* a *Beránek na sněhu*, začalo ve mně všechno pracovat. Vysníval jsem si Divišovu poezii a snažil se hned napsat pod dojmem těchto úžasných názvů jakousi vlastní skladbu. Také mne ihned praštila do očí zmínka o podstatné scéně *Laury Blair*, jež se odehrává ve „*snuplném šedozeleném světle*“. Po způsobu surrealistu jsem si totiž v gymnaziálních letech zapisoval pravidelně a poslušně sny – to už byla stopa. Mohu blahořečit tehdejší Městské knihovně v Uherském Brodě, která oplývala netušenými poklady, třeba výběrem z T. S. Eliota ve Valjových překladech *Pus-*

tina a jiné básně, Weissovým *Domem o tisíci patrech* anebo právě knihami Ivana Diviše. Odesl jsem si tehdy domů dvě Divišovy knihy – soubor celoživotně zapisovaných snů (jak to konvenovalo se surrealisty!) – *Noc, nebuděš se báti* a sbírku *Eliášův oheň*, která mne ohromila a dodnes pro mne nepostrádá ohnivé a přitom poněkud ledově chladné jiskření. Diviš mi přinesl mnohá slova nebo spíš celé řetězce slov, které na mne působily: *ukrásnit* (nádherný žlučovitý výrok: *Seifert, ten se mohl ukrásnit!*), *projikovat*, *slída*, *drůza*. Už jsem tu zmínil zvláštní Divišovu spojitost se surrealismem skrze jeho celoživotní zájem o sen, nicméně básně a verše, které jsem četl v *Eliášově ohni* mi tehdy přišly rovněž dokonale surrealistické. Nemusím zdůrazňovat, že jsem tehdy nevěděl ani zbla o Holanovi a o jeho magii genitivních metafor. Takže Diviš byl pro mne jakýmsi záhadným proto-surrealistou.

Namátkou si knihou listuji: „*Ve výšce osmi tisíc ozónových stop / hliníková fólie / bere ionosféře od úst dým. / Pilot za skly, téměř bezcitný, / pátrá mimoděčně skluzným okem.*“ Nebo: „*Tady – stíhají plástve lazurného medu / kladivouní, gaviálové a žraločí ploutve / nadzvukáčů, dá-li dobrý pozor, / zahlédne kmitnouti se kuklu v kupoli, / pod kuklou pak odrazové brýle; / odtud může pilotovi poslat / mihotavou zábleskovou strófu.*“ Ne, tehdy jsem těm veršům vůbec nerozuměl nebo jsem spíš vůbec nevnímal spoje mezi jednotlivými slovy. Zkrátka na mě masivně působila jejich obrazná výbojnost a verva – a to mi stačilo ke štěstí. Nemyslím si, že to, co jsem z Diviše citoval, by patřilo k tomu nejlepšímu z něj nebo obzvlášť charakteristickému. Chtěl jsem hlavně zdůraznit, co mne při prvním setkání s ním ohromovalo. Pak přišla setkání další – uhrančivé a komplexní *Žalmy* nebo fatální skladba *Vichrno* ze sbírky

Noé vypouští krkavce. Nezdolatelnou horu pak představovala *Thanatea*. Přiznávám, že díky rozsochatému a vykloubenému jazyku s prapodivnými archaickými rejstříky (tak se mi to alespoň tehdy jevilo!) jsem ji takřka nedokázal číst a hlavně její jazykové gesto pro mne bylo zcela nesrozumitelné. Když jsem se později osmělil v literárních vodách, díval jsem se jeden čas na Diviše poněkud spatra. Naivně a velkohubě jsem si myslel, že jej už „jaksi“ znám. Mnoho sbírek ze šedesátých let (např. *Rozplet si vlasy, Deník molekuly*) mi připadlo jako nesnesitelně verbalistní – v podstatě prázdné schránky. Docela jsem souhlasil s nemilosrdným odsudkem Petra Fidelia (*Iluze spolehlivosti in Kritické eseje, Torst, Praha 2000, s. 217*), který skrze minuciózní a vysilující jazykový rozbor deníkových zápisků i poezie poukázal na jeden rys Divišovy tvorby – výmluvný slovní automatismus, který občas bohužel ústí do efektního slovního ornamentu, jakkoli cizelovaného a energického. Také jsem již začal více vnímat vliv Holana, kterého jsem si mezitím už trochu načetl. Dnes už ale samozřejmě na Diviše spatra nehledím a nad svou tehdejší prezíravostí krouším hlavou. Mluvil jsem tady především prizmatem nostalgie, rád bych proto zdůraznil, že Ivan Diviš je básník, ke kterému se stále vracím a pročítám jej, byť jej nepřijímám nekriticky. Dobře si ale uvědomuji, že je toho dost, čeho se od něj stále mohu učit, a že jsem jeho lekci zcela nedostál. Především je to poezie, která mne stále vzrušuje, vybízí a ponouká: „*Kde sídlí démon řeči? Pojďme tam!*“

Jakub Řehák

• • •

Ivana Diviše jsem osobně neznal, a zmiňuji to v těchto řádcích jen proto, že mezi léty 1996

až 1998 patřil mezi ty, které jsem osobně poznat chtěl. Několikrát jsem v té době básnické mladosti narazil na odpor, který mě na něm současně přitahoval. Dlouho jsem žil v domnění, že „na Holana nemá“.

Říkal jsem si, prochází již vyšlapanou cestou a nemluví, jak mu zobák narost. Nerozuměl jsem tehdy experimentu a o čase jsem věděl prd. Jeho *Chrlením krve* jsem několikrát zlostně mrštil o zeď a jednou je utopil. A je jen škoda, že jsem ho nikdy nespálil, i proto mě teď při psaní těchto řádek jazyk docela svrbí. Loď *Lauru Blair* jsem potkal po letech a četl ji opět se známou nedůvěrou. Nezapomenu na to překvapení. Zdálo se mi, že má jaksi po „křečích“. *Verše starého muže* mě v tomto směru zlomily. Otevřel se přede mnou člověk, jehož něžnost, zlostně skandovaná, byla svázaným uzlem oříšku v ruce dítěte. Diviše jsem začal milovat.

Zpětně jsem obdivoval jeho oči, které musely vidět. Taková sloní paměť s napětím v pohlaví, napadalo mě. O jeho kondici v posledních měsících života nic nevím. Vím jen, že ho smrt zastihla nečekaně, ale věřím, že i v pádu ne-připraveného. Vím, že psal do posledních chvil, alespoň co se datace posledních básní týče. I s ohledem na to si nedělám iluze, že by Diviš neuměl být sprostý, háklivý, himalájský a snad se to navzájem nevyvrací.

Věřil v Boha, pohlavnost a vesmír. Tato perspektiva mi u Diviše přijde příznačná a současně kontinuální, tvoříci integrál jeho tvorby. Stálo by za to, pátrat v tomto ohledu mnohem konkrétněji. Na to ovšem není čas, ani místo. Přesto se pokusím zlomkem něco nastínit.

Diviš patřil jednoduše mezi osoby se sklonem k násilí, které lze jen těžko skloubit. Jeho násilí bylo plné různých zálib na všem a nejvíce na Bohu. A v této těžkosti je



ská opozice by z toho vinila vládu a italská vláda zase opozici, šéfové vlády i šéfové opozice by to sváděli na své vlastní soudruhy.“ Inu, zkusme si dosadit za Giottovu věž třeba věž Svatovítského chrámu a za věž v Pise například věž kostela Nanebevzetí Panny Marie v Ústí nad Labem (mimoходом také šikmou), a jako bychom byli u nás doma, že ano? Unifikovaná neochota převzít za cokoliv odpovědnost se v celé Evropě, ať východní či západní, zabydlela jako kdysi mor. V této souvislosti Fallaciová pokračuje: „Vlastně vůbec nechodím volit. A to přiznávám jen těžce. Smutně, s velkým pocitem viny. Protože i nevolit znamená dát hlas. Platný, oprávněný hlas. Hlas, který říká: jděte všichni k čertu. Ale současně je to také ten vůbec nejtragičtější hlas. Bezútešný hlas občana, který nikomu nevěří, s nikým se neshodne, neví, kdo by mohl zastupovat jeho zájmy a v důsledku toho se cítí sám, opuštěn a podveden. Opuštěn jako já. Kdybyste věděli, jak trpím, když se u nás blíží volby! Nedělám v ty dny nic jiného, než nadávám a kouřím, a mezi dvěma nadávkami, mezi dvěma cigaretami naříkám: »Bože, seděli jsme ve vězení, umírali jsme mučení, popravováni, vyhlazováni v koncentračních táborech, abychom znovu získali volební právo. A já nevolím.« Ano, naříkám a proklínám zábrany, které mi nedovolují volit. Naříkám a závidím těm, kteří jsou schopni najít kompromis, přizpůsobit se, svěřit své naděje tomu, kdo se zdá méně špatný než ti ostatní.“ Jak zoufale jí rozumím! A jak mě, stejně jako ji, trápí, když nastupující generace nemají sebe-menší ponětí o historii své země, natož zemí jiných, pletou si, jak píše Fallaciová, Thomase Jeffersona s jakýmsi Jeffem, hráčem košíkové, Čajkovského s Trockým či Napoleona se slavným koňakem a – jak na základě své zkušenosti doplňují já – za hlavní město Španělska považují Real Madrid.

„Na druhé straně se ti mladí Italové dovedou nacpat drogami. Promarnit sobotní večery na diskotékách, nosit modré džíny, které stojí víc, než je měsíční mzda dělníka. (...) Dovedou zneužívat své rodiče a vyhýbat se tak práci. Jako



Zde a na vedlejší straně: fotografie ze skupinové performance Šimona Pikouse *Konec tarifního pásma*, 17. 11. 2010

antiglobalizační výtržníci ze Seattlu, Stockholmu, Janova a tak dále si také dovedou zakrývat obličeje lyžařskými maskami a hrát si v době míru a demokracie na statečné partyzány. Ti odporní měkkýši. Falešní revolucionáři. Dědicové podvodníků z roku 1968, kteří chtěli zničit kapitalistický svět a teď vládnou milánské burze nebo rozmnožují své peníze na Wall Streetu. A tyhle věci mě znechucují tím nejžalostnějším způsobem, protože občanská neposlušnost je vážná věc, ne příležitost užít si legraci a pak

zbohatnout. Blahobyť je výdobytek civilizace, ne příležitost se flákat.“

A opět se autorka těchto vět vrací do minulosti, do Itálie třicátých a čtyřicátých let 20. století, v níž vyrůstala, aby na příkladu své matky, jejích tužbách a přáních a její víře v budoucnost demonstrovala, jak jsme veškerou naději a oběti předchozích generací dokázali znevážit a utopit v břečce nadbytku: „Věřila, že povinná školní docházka a univerzita dostupná pro každého (dva zázraky, o nichž se

jí ani nesnilo) povedou mladé lidi k tomu, aby se učili to, co se ona sama nikdy neučila a co by se učila tak ráda. Měla pocít vítězství. Měla štěstí, že zemřela dříve, než si uvědomila, že prohrála, že jsme opět prohráli. Ano, prohráli. Protože místo budoucích vůdců máme měkkýše v drahých džínách a falešné revolucionáře v lyžařských maskách. A víte co? Možná, že je to další z důvodů, proč to mají ti muslimští nájezdníci u nás tak snadné,“ dodává trpce Fallaciová.

Svatava Antošová



INZERCE



podstata té podivně teologické věci, protože o jinou u něho nejde, alespoň si to myslím. Snad jde u něho o vyvzdorovanou rovinu erotické kompaktnosti, která ho dělá osobitým a jedinečným. Jsem člověkem, kterému vadí přetěžkost metafyziky, ta barokní opona onoho „teď“ „tady“ a „tam na věčnosti“.

Vadí mi všude i u něho. Vadí mi i u mě, protože sám metafyzikem jsem. Východisko tohoto společného rozdílu volíme různé. Zatímco Diviš volí vlnu láteřivého odporu nad trojjedností Boží a prožívá urputně Kristovu zástupnou oběť, pro mě tento akt svobodné volby Krista nerozřál dějiny vejplů. Já volím jinou perspektivu. Jsem blíže Ibn Rušdově poznání Boha jako absolutně nepoznatelného, avšak současně poznatelného v tom, že chce být poznán a především milován. Je to paradox apofatie v čase napříč, která mě k tomu vede. V žádném případě nestačí jeho absolutní „miluju“. Zástupná oběť Kristova mi jednoduše nepřijde menším dramatem než jiné zástupné oběti. Jako chronický metafyzik jsem především laikem a role zprostředkovatele v Bohu samotném se mi zdá zbytečně zveličená, dokonce bych se odvážil i tvrdit, že zastírá podstatu „stavu“ neboli „procesu“ času.

Společně a pateticky prožívám ovšem s Divišem „odpovědnost za stav světa“, je to vášeň, stejně jako póza, u Divíše tělnatá a prokrvená. Má vášeň je ve srovnání s ním mdlá a povrchní a takové jsou i mé pózy. „Odpovědnost za stav světa“ je obrazem básníka jako svrchovaného soudce slova. Toho slova, které je obecně jazykem v určitém čase a slova časoměrného místem. Není jen prostředkem, nýbrž prostředím pro střed, je vlastně bodem bez zprostředkování.

Snad je to právě Diviš bezprostřední, který mě tak táhne. Divišovi se podle mě

podařilo redukovat na minimum všechny nepotřebné a nepodstatné zprostředkovatele a být v tomto smyslu klasicky moderní a tragický. A především v tomto smyslu je vlastně opakem jiného zákona slov a mezisloví. Totiž známého McLuhanova pojetí „Medium is message“, ve kterém platí, že napříště není možné popisovat skutečnost, jaká je, nýbrž přijmout to, že skutečnost nás nutí změnit strategii popisu, a ve kterém si nelze vystačit s jedním paradigmatem.

Je jen otevřenou a romantickou otázkou, zda tragédie Divišova života netkví právě v tom, že předvídal surfování v mediálním prostoru „message“ jako podloží pro množování paradigmat a diskurzů. Ve světě, o kterém my všichni všechno víme, o kterém my všichni nevíme nic. Ve světě, kde si každý o všem něco myslí. Všichni odsouzení ke všem známostem. Stejně jako básníci. K pluralitě mnohosti. Ve světě prostředku prostředků. Ve světě bez viny, jakékolí, a nejvíce možná té metafyzické.

Ale nevím, necítím se na to, abych vcelku probral vlny časomíry. Melodik jsem po Divišovi stejně bídny. Metodicky se cítím být nadále aristotelikem, ale o ideje mi nejde. Takže oproti Divišovi se pokouším odolávat atavismům, i když je mi jasné, že tento text atavismem „dávno“ před napsáním může být. Že by „medium is message“ nebo experiment?

Petr Řehák

...

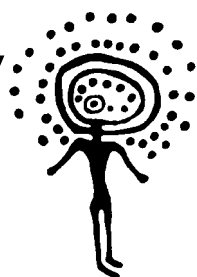
Básnická tvorba i osobnost Ivana Divíše byly pro mne svého času zjevením. Vzpomínám, jak jsem viděl v devadesátých letech v televizi portrét tohoto křehkého maniaka, a zcela uhranut mu podlehnul. Fascinovala

mě a snad stále fascinuje Divišova jazyková i myšlenková tvárnost, hutnost, masitost, intenzita křeče a čistota vášně. Poněkud záhadný je Divišův vliv na moji tvorbu. Vždycky mi byla cizí Divišova tendence zuřivě jazyk ohýbat a kout, křivit a tavit na hranici jeho chatrných možností; novotvary a archaismy, až na vzácné výjimky, ve svých básních nepoužívám. Vlastně jsou mi všechny ty oudy a lůny trochu protivné. I ta běsná potemnělost můj jižnější naturel někdy vyčerpává. Ze sbírky *Noe vypouští krkavce* mě při prvním čtení tak ukrutně rozbolela hlava, že jsem se ji roky neodvážil otevřít. Přesto mě Diviš ovlivnil. Poznamenal. Neznám žádného jiného básníka druhé půle dvacátého století v české poezii, který by byl tak chrlivě vášnivý, tak vášnivě citlivý, tak romantický v původním smyslu slova (viz jeho básně o Shelleym a Keatsovi). Divišův zlostný soucit, jeho šleha-jící etické maximy, jeho drtivá a umanutá touha po životě v pravdě (ať už to našim dnešním mnohdy cynickým a mnohdy zmoudřelým uším zní jakkoli), jeho spirituální rozechvělost (prosta cumlání pohodlných církevních dudlíků), jeho erotismus (obscénně a tragicky odhalovaný i ve stáří), jeho bezbranná touha po lásce (tak mučivá a vzteklá a teskná) – zkrátka jeho živý, živelný, životodárný patos mě stále vyživuje, obživuje, živí. Což se dá od básníka, který se hlásí k novému patosu, asi čekat. Oproti většině Divišových čtenářů upřednostňuji, s výjimkou skladby *Thanatea*, jeho básně z pozdější doby, řekněme od skladby *Mé oči musely vidět*. Zvláštní přitažlivost pro mě má dodnes sbírka *Verše starého muže*, kde je Divišův výraz lakoničtější, snad prozaičtější, méně expresivní, zato však na mnoha místech krystalický citem.

Adam Boržič

**RUBB
RUBB
RUBB**

**t ó n y
b a r v y
v ů n ě**



**k l u b
o b c h o d
č a j o v n a**

Mánesova 87, Praha 2
(metro A, stanice Jiřího z Poděbrad)

Otevřeno denně kromě neděle
od 10 do 22 hodin

gruša překládá grušu

Dalibor Dobiáš

Jiří Gruša (nar. 10. 11. 1938 v Pardubicích) patřil k výrazným autorům 60. a 70. let. Svými postoji v dobové kultuře – od působení v časopisech *Tvář* a *Sešity pro mladou literaturu* přes posrpnovou ztrátu zaměstnání až po spolupráci s disentem a nucený odchod do exilu – ukazoval, jak ve vyloženě přepolitické době může zůstat spisovatel (přes všechnu politiku) i autorem. Od roku 1982 žil v tehdejší Západní Německu, kde se živil jako překladatel a spisovatel z povolání. Po roce 1990 pracoval mj. jako velvyslanec v Německu či Rakousku. V letech 2004–2009 působil jako prezident Mezinárodního PEN klubu. Zemřel 28. 10. 2011 v německém Bad Oeynhausenu po komplikacích s operací srdce. K jeho výrazným dílům patřily mj. sbírky básní *Cvičení mučení* (1969) či *Modlitba k Janince* (samizdat 1975, 1994) a romány *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přitele* (exil 1978, 1990); *Dámský gambit* (exil 1979, 2010); *Dr. Kokeš Mistr Panny* (exil 1984; poté jako *Mistr Panny aneb Ackermann aus Behaim*, 1992) či *Mimner aneb Hra o smrdocha* (psáno 1969–1970, knižně 1991), případně esej *Beneš jako Rakušan* (2011) či knižní rozhovor *Umění státnout* (2004), který s Grušou vedl Dalibor Dobiáš. Toho jsme požádali o následující článek.

red

Překlady vlastních románů do jiného jazyka by za běžných okolností zasloužily spíše jen specializovanou pozornost. V případě Jiřího Gruši jsou však i součástí adaptace a prosazování se spisovatele v cizojazyčném, německém prostředí. Gruša roku 1981, v poměrně pozdním věku pro bezproblémové osvojení si cizího literárního jazyka, musel opustit Československo. Pozornost zaslouží současně proto, že podstatné německojazyčné souvislosti provázejí Grušovu tvorbu od jejích počátků v raných šedesátých letech (jedná se především o nalézání osobní kontinuity s minulostí na základě Rilky básně *Orfeus. Eurydike. Hermes* tváří v tvář totalitární manipulaci s dějinami; viz Grušův esej *Malý confiteor. Plamen* 1964/2). Budeme-li se dále věnovat těmto překladům, tedy i jako jedné části Grušova komplikovaného společensko-literárního osudu: téma změny jazyka přitom prostupuje také jeho soudobou sbírkou *Grušas Wacht am Rhein* (1989), českými povídkami a spisovatel se jím nejednou zabýval v pozdější publicistice (srov. též Koschmal, W. – Dobiáš, D. – Huber, P.: *Modelle des Kulturwechsels*. München 2003). My bychom si všimli více zejména jeho *Dr. Kokeš Mistr Panny* (1980), který vyšel pod názvem *Janinka* (1984) a *Mimneru* (1969–1970, později přepracováno), německy přeloženého jako *Mimner oder das Tier der Trauer* (1986).

Jiří Gruša, v době svého vypovězení již renomovaný spisovatel, autor experimentální poezie a prózy, jehož román *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přitele* (1975) měl světový ohlas, později vzpomínal mj. na pocit jazykové méněcennosti v Německu na počátku osmdesátých let. Ten provázel jeho nové působení volného spisovatele, přičemž pro Grušu bylo překvapující zjištění, že je postupně schopen své – zatím většinou neliterární – práce formulovat lépe, přesněji přímo v němčině. Tedy v jazyce, k němuž měl zvláštní, komplexní vztah jako překladatel R. M. Rilka a dalších autorů, ale i jako diskutér o minulosti Českých zemí, než na základě přípravné českojazyčné verze těchto prací. Široce otevřená německá diskuze nabízela zároveň i jisté zrcadlo nutné jazykové „ghettoizaci“ českého disentu, s níž se spisovatel v sedmdesátých letech dle vlastních slov vyrovnával: „*Tím, že jsem začal psát německy, jsem samozřejmě nechtěl spasit německou literaturu, já jsem chtěl mentálně spasit sám sebe.*“ (Host č. 5/2000)

V dané situaci začal Gruša na počátku osmdesátých let, s pomocí lektorky Lisollette Juliusové, převádět do němčiny své až na *Dotazník* dosud nepřeložené prózy.

O úsilí, které musel vynaložit při nejisté práci na komplikovaných textech, svědčí i jeho dočasná ztráta zraku po dokončeném klíčovém překladu *Mimneru* roku 1985 (podrobněji v Grušově knize *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall*. Dresden 2000). *Janinka*, kde je lektorka uvedena vedle autora, je pro Grušu převod průpravný, vychází dosti přesně z originálu a spíše hledá nového – německojazyčného – čtenáře. Tehdy nedávno dokončený příběh Kokeše, komunistického právníka jazykové řešícího otázky identity při vzpomínce na zesnulou milou v perspektivě vlastní smrtelnosti, vybízel k projasňování experimentální struktury, k němuž neměl dříve v Československu stíhaný autor úplnou příležitost. Jiří Gruša později zmínil, že román vznikl po částech, zatímco ty dokončené byly ukryty před tajnou policií. Časově vzdálenější *Mimner*, přitažlivý také svým obecným tématem (antiutopický cestopis z totalitního světa), už Gruša takto překládat nedokázal: postupně vznikla, jako znak akulturace, do značné míry nová próza.

Kentaufí princip dobra a zla

Práce na rukopisu *Doktora Kokeše* byla koncipována jako překlad, vzhledem k totožnosti autora a překladatele ji lze zároveň označit za tvorbu nové verze textu. Problematiku poněkud přibližují obecnější srovnání češtiny a němčiny; k tématu se po svém často vyjadřoval i sám spisovatel: „[Antonín] Brousek má pravdu, když říká, že němčina a speciálně ještě angličtina dešifruje české žvanily. Když překládáte texty, usvědčuje to naši květnatost a nepřesnost.“ Předností češtiny je dle Gruši „její variabilita, schopnosti a erotičnost. Je to jazyk víc na tělo“ (Host č. 5/2000). Pro autora, který se již od šedesátých let tápal na povahu jazyků a s němčinou měl inspirovatní zkušenosti jako překladatel, tu pochopitelně bylo nutné nalézt kompromis. Výsledná podoba překladu komplexně souvisí s jeho kompetencí v novém jazyce, resp. zvláště se vztahem k novému příjemci. Převáděje řadu pasáží-reálií téměř doslovně si spisovatel musel být vědom jejich v odlišné míře sdílné podoby; nový titul *Janinka* je naproti tomu pomůcka pro širší pojetí čtenáře, souzní i s povahou Grušovy němčiny, která dávala menší prostor k sebevyjádření vypravěče skrze řečovou hru apod. Tyto aspekty, prostor pro úpravy textu jsou důležité také pro překlad *Mimneru* a další vývoj Grušovy tvorby.

Původního *Doktora Kokeše* lze označit za dílo-hypertext s narativním základem, ale i obtížně přehlednou experimentální, na mluvené řeči a jazykové hře založenou výstavbou (takto až donedávna stál vedle *Dotazníku* poněkud stranou pozornosti české kritiky). Dané provedení – i v míře na počátku exilu pořízené verze, z níž Grušův překlad vycházel – by zřejmě německému čtenáři skýtalo obtížně přístupné východisko k tématu zasazenému do málo známého prostředí. Do překladu současně vstupuje struktura nového jazyka (poměrně přísný systém členů a slovosled, omezená derivace, nedostatek obecného nespisovného lexika apod., omezující dřívější tvárné prostředky, v Grušově případě ovšem nikoli samoúčelné), v němž se spisovatel mohl méně spoléhat na vlastní řečovou invenci. Ten naopak svým rázem poměrně souzněl s předchozím vývojem textu v exilovém vydání, který byl Grušou od sedmdesátých let vnímán se zájmem, rovněž jako určitá konstanta proti devalvací češtiny ve veřejném prostoru normalizace. Román je tak syntakticky jasnější, přehlednější rozčleněn.

Nápadné jsou i úpravy spojovacích výrazů, odstavců apod. Jakkoli se autor snaží překládat pokud možno podle originálu, některé rysy díla se v dané míře jeví jako nadbytečné: rovněž sexualita, jež dříve sloužila mj. k zrcadlení umělého oficiálního světa komu-

nistického Československa, dále i některé volné charakteristiky a popisy, část autobiografických reálií aj. Přitom se, jako už v některých českých přepracováních Grušových textů, stírá explicitní ideová výstavba a dílo tak získává univerzálnější rysy.

Jiří Gruša činí text vcelku lahodnějším (podobně válečné motivy, makabrální postava paní Samueli vyjadřující realitu novodobého Československa), upřesňuje, případně i vypouští některé české realie, dokládá tu a tam určitý dříve málo sdílný jazyk, orientovaný jen na domácího čtenáře. Původní složitá dikce napomáhající ironicky charakterizovat vypravěče, postavy, svět je vcelku zjednodušená, oprostuje se hra se slovem, cizími jazyky apod. Gruša na některých místech sice neváhá v řečové hře postupovat ještě důrazněji než dříve a potvrzuje tak hru se slovy, jejich etymologií apod. jako základ své poetiky v češtině i němčině (viz A. Kliems: *Im Stummmland*. Frankfurt a. M. 2002). Přesto v *Janince* proměňuje především předchozí ironii, danou ve vztahu k české každodennosti zmíněnými schopnostmi jazyka a jeho možných deformací autorem. V němčině mimoto lépe zapojuje původní citace německých autorů v *Doktoru Kokešovi*, vytváří nová spojení.

Je paradoxní, že Grušovu převodu byla jako literárnímu dílu věnována až donedávna zevrubnější kritická pozornost než českým edicím. Vcelku nezúčastněný J. Quack (FAZ 11. 12. 1984) vytýká nadměrnou složitou strukturu textu, malou sdělnost českých reálií. Vykládá si smysl díla, hovoří – veden bezesporu i titulem (podobně i Schacht v *Die Welt* 3. 10. 1984, který oceňuje celkovou náladu díla, jeho bolestný humor) – o knize žalostného vzpomínání. Značnou pozornost věnoval Grušovu jazykovému úsilí: „[autor] v němčině se zřejmou zálibou objevuje paronomázie. Hraje si se zvukovými podobnostmi jako např. mezi »Sticken« a »Ersticken«, jeho hrdina se docela nevině baví rýmováním, jež většinou působí škádlivě a pošetile, ale dobře zapadá do ironicky plačtivého románu“; styl přesto charakterizuje jako „strojený“. Odlišného čtenáře představuje J. Serke (*Der Spiegel* 13/1985), dobře obeznámený se situací spisovatele. Jeho pečlivý rozbor se zabývá obecným rozměrem románu, kentaufím principem dobra a zla, jímž Gruša dle Serka představuje základní evropské principy v prostředí soudobého Česka (recenzent tu podnětně vykládá i jednotlivé realie); smysl *Janinky* spatřuje v hledání cesty z amorfnosti ve vztahu k dobru. Změna jazyka, posuny v ironii a recenzentova vlastní zkušenost zřejmě přispěly k tomu, že jeho výklad vcelku přechází okolnosti konfrontace s představiteli moci v Československu, palčivou otázku možnosti vlastní tvorby, jimiž se vyznačoval českojazyčný *Doktor Kokeš*. Serke výslovně oceňuje Grušovu, z české verze přejatou, femininní smrt (proti obvyklému něm. „der Tod“), jedno ze spisovatelových obohacení německojazyčné kulturní tradice.

O du Pein, bleib nur klein!

K tomu, že Jiří Gruša překládal *Doktora Kokeše* a *Mimner* odlišně, přispěl, jak řečeno, i rozdílný ráz textů. Původní *Mimner* byl na rozdíl od *Doktora Kokeše*, pokračujícího v experimentech *Dotazníku* a palčivě kladoucího otázku vlastní existence v době represí po Chartě 77, publicistický román na pokračování psaný v dramatické dějinné situaci let 1968 a 1969, doplněný později o několik kapitol. S omezenou totalitní mocí se vyrovnává jako antiutopie, v modelem, zdánlivě vzdáleném světě Kalpadocie; počínaje první verzí tu přitom nápadně vystupuje snaha o přesné, filozoficky precizní zpodobení řádu konkrétní totality. Podobná východiska nacházíme, ovšem jen jako obecné pozadí básnických experimentů,



Jiří Gruša

v soudobých *Cvičeních mučeních* z roku 1969 a zvláště v předchozích rukopisných sbírkách. Gruša tak měl jistě důvody hledat jiný, sevřenější tvar své prózy, obohatit ji o svou novou zkušenost sedmdesátých let i exilu, pokusit se modelové dílo nově představit německému čtenáři. Původní *Mimner* je navíc text – ve srovnání s *Doktorem Kokešem* – s prostší řečovou výstavbou a autorem, který si dále osvojil cizí jazyk, spíše umožnil zaměřit se na komplexnější úpravy. Svou prózu takto překládá J. Gruša méně doslovně než předchozí román, aniž by musel jednoduše redukovat. V souvislosti s tím získává prostor k různým změnám, a vkládá či vypouští text již v prvních kapitolách, přidržuje se zejména v poslední třetině díla originálu místy jen volně, upřesňuje a nově pojednává konflikt hrdiny a realie antiutopické Kalpadocie.

V jazykové charakteristice společných míst originálu a překladu se lze do jisté míry, obecně vrátit k románu *Janinka*: text se stává vcelku přehlednější; syntaktickou výstavbu, interpunkci apod. přitom bylo třeba přímo upravovat jen v menší míře. Gruša tu a tam neutralizuje původní lexikum („Beziehung“ m. „vzájemnost“, „umbringen“ m. „odkrouhnout“, „wie Rasiermesser“ m. „celé břítevnaté“), přeloží-li doslovně „čtyřlísták“, dodává, že v Kalpadocii něco takového existuje, vypouští některé odstíny původních českých dialogů apod. Úpravy současně, komplexněji provází novou prací s jazykem: ruší-li kupř. některé hovorové obraty, na jiných místech je vkládá, dobře vystihuje a doplňuje předchozí jazykovou hru („O du Pein, / bleib nur klein!“, „zuerst grasen und dann rasen“), více než v *Janince* využívá možností němčiny. Jazyková výstavba takto napomáhá výrazněji než v *Janince* sebevyjádření autora a osobnějšímu, přehlednějšímu sdělení o světě Kalpadocie, k němuž jinde, jako už v původní časopisecké publikaci, vyjadřuje spisovatel naopak spíše filozofický odstup.

Mezi úpravy, v nichž překlad-přepracování *Mimneru* navazuje na první německou prózu, ale i vývoj českého textu na počátku sedmdesátých let, patří koncentrace díla, tvarové posuny. Značně oprostěny jsou samoúčelné etnografizující pasáže, sexuální zvláštnosti a vůbec vulgarismy. Jasněji je naopak zachycena kalpadočtina, umělý jazyk antiutopického světa, a místní realie, ve významné míře samo téma. Hrdinovým partnerem ze strany řadových Kalpadoků se např. stává Nagmis coby svého druhu Pátek a průvodce, štolba a řezník Kalir, který jej v české verzi zčásti nahrazoval, méně významný pro poznání kalpadockého světa, figuruje jen jako představitel důležitého povolání. Věrohodněji vyznívá hrdinova



psychologie, v původní publicistické verzi podružná, dění obecně. Důraz na tuto logiku a současně jazykové změny zbavují text původní pohody a lehkosti, umožňují napětí vystoupit skrze různé kontrastní scény, dramatictější. Souvisejí především v dané míře nově s proměnou vypravěče (hrdina vystupuje více jako literární postava, jsou omezeny jeho původní spojnice s autorem a okolním světem), jeho postavením v Kalpadocii a další snahou o přesnou modelaci totalitního světa a hrdinovy pozice v něm. V základech německého *Mimneru* je třeba zdůraznit i další, drobné opory pro nového čtenáře: explicitně je např. rozveden motiv udání, Gruša zároveň naznačí i problém své komunikace na Západě.

Řada dřívějších detailů se zjevněji zapojuje do celku: pokojový hmyz – štěnice – vystupuje jako prostředek kontroly člověka totalitní mocí, důležitá je i změna vcelku dříve málo začleněného ironického podtitulu na opakující se „das Tier der Trauer“, „zvíře ve smutku“. Totalitní svět německého *Mimneru* tak nechává – jak dokládají četné úpravy – modelovějšímu hrdinovi od počátku jen malý prostor. Okenice domů se otevírají centrálně, omezeny jsou předchozí zmínky o hrdinově možnosti úniku před setkáním s hodnostářem Basikem; žena ulir – ve volné, pozoruhodné adaptaci české pověsti o Šárce, která se svým způsobem objevuje už v *Cvičeních mučeních*, vedle *Wandresteine* zřejmě Grušově vrcholné básnické sbírce (1969) – působí svou touhou po společenském postupu k medovému mauzoleu jako past na muže hledajícího lidskou lásku.

Naproti původnímu *Mimneru* hrdina, vracející se ke konstantám Grušovy beletристické tvorby, k světu Kalpadocie spíše dorůstá a dílo se tak přibližuje Grušově

celkové poetice (hledání osobního vztahu k minulosti, katarze provázející toto hledání). Nově se tu objevuje jeho dětská láska „Baummädchen“ (proti ulir pojmenované s větším odstupem též „Stempelmädchen“ m. „tjos“; hrdina na Baummädchen vzpomíná i při sexu s kalpadockou ženou ulir [téma rozhodování se na způsob *Janinky* či už sbírky *Modlitba k Janince* z roku 1973]). Čepec dovršenců – mrtvých zaživa – se v nové Kalpadocii přiděluje na prahu dospělosti a dílo tak vyjadřuje v tradici *Cvičení mučení* alespoň v náznacích autentický a působivý životní příběh.

Vedle ženy vyznívají poněkud jednoznačněji – jako ideově konsekventnější součást díla orientovaného na nové čtenáře a zároveň pátrajícího v tradici Grušovy poetiky – i jiné motivy a skutečnosti. Přitakávající píseň „azuné“ Kalpadoci zpívají, když v sobě cítí „já“ a chtějí je potlačovat, hodnostář Atzi v souvislosti s tím nevykonává funkci přidělovače nápoje uzmy, ale hráče na nástroj kasap. Široce rozvedeno je téma kalpadocké smrti zaživa: stavbou ze zamrzlých dovršenců na blízkém močálu (mimner-Moor) se tvoří obraz minulosti, který se – zbaven umnými interprety všech pochybností – posléze s jasným táním nenávratně propadá. Důležitější, než pod jakým jménem se kdo rodí, je, jak se v Kalpadocii umírá: v souvislosti s tím získává hrdina nově po smrti Atziho – podle systému komunistické moci – také jeho jméno. Jasněji tak vystupuje vedle ideového pozadí především jeho konflikt kalpadockého hráče na kasap – spisovatele, který usiluje zachovat si dialogickou řeč a rozšířit ji i mezi Kalpadoky, veden všudypřítomnými obavami, aby se nestal pouhým zvířetem ve smutku a udržel si poctami posedlou ulir. Bude-li hrdina Saikak svým

původem pokládán za člověka jako Nagmis, Kalpadocie (jako již ostatně v původní časopisecké publikaci v *Sešitech pro literaturu a diskusi*) za básnický obraz Grušova skutečného světa, jasněji než v starších etnografizujících verzích tu vystupuje vztah obou postav. Nagmis představuje Saikakovo slabší já, ulir např. pokládá již dlouho za „mrtvou“; hrdina je v Grušově nové adaptaci dvojnického tématu přemožen, když pátrá po Nagmisově mrtvole. V této souvislosti vzniká místo pro samostatnou osobní reflexi, v níž se – jako i jinde ve vcelku volném převodu – exponují vedle všech uvedených zkušeností také autorem v básnické exilové tvorbě nově vyhledávané vodní a krajinné motivy, tak důležité v *Grušas Wacht am Rhein* i obou německojazyčných sbírkách.

Próze *Mimner oder das Tier der Trauer*, jež měla už v české verzi vřelý ohlas mezi několika německými slavisty a představuje bezesporu pozoruhodnější výtvar než román *Janinka*, věnovala německá kritika přibližně stejnou pozornost jako prvnímu převodu. Zasněžené působí výklad česko-německého spisovatele G. Lauba (*Die Welt* 11. 10. 1986), který bohatě interpretuje hrdinův svět, akcentuje prvky, jimiž se text dále otvírá západnímu publiku (hrdinova trvalá možnost a neschopnost útěku). Malý zájem jiných čtenářů, jež ovšem G. Laub zmiňuje, mohla zapříčinit mj. větší přitažlivost latinskoamerické prózy, již se *Mimner* některými postupy podobá, ideová vzdálenost díla, představy románových antiutopií spjaté spíše se J. Zamjatinem či G. Orwell: takto alespoň působí recenze K.-P. Waltera (*FAZ* 5. 11. 1986). Knihu vykládá jako „*hořké podobenství o bezmoci jednotlivce v totalitárním státě*“, vytýká nepřehlednost díla a kalpadočtiny, kterou na druhé straně

označuje za jeden z Grušových nejoriginálnějších přínosů. Zajímavý, ale nedoslovený je její titul: „man hat Angst“.

Závěrem

Máme-li v závěru shrnout své pozorování Grušovy německojazyčné prózy (odhlížející od několika menších povídek a soudobé a pozdější esejistiky, aniž ovšem podstatněji zpochybňují naše závěry), dochází zde při překladu původních prací do nového jazyka autorem samým jako v literární tvorbě obecně k univerzalizaci původního díla, hledání nových výrazových možností. Autor potězkává své starší literární postupy a jejich možnosti, konfrontován s novým jazykem, a především původní literární komunikace je přitom při změně jazyka zpochybňována. Tento prozaický proces urychluje především zrání Jiřího Gruši jako uznávaného německojazyčného básníka – viz sbírky *Der Babylonwald* (1992) a *Wandersteine* (1994), z nichž zvláště druhá klade naléhavě otázky Grušovy původní, předprozaické, českojazyčné tvorby, pozdější básně vydané v souboru *Als ich ein Feuilleton versprach...* roku 2004. Dosažené postupy se uplatňují v spisovatelových esejích a vedou k jejich osobitosti v německojazyčném literárním světě (např. *Gebrauchsanweisung für Tschechien*; 1999). Na druhé straně nám uvedené Grušovy překlady nabízejí i klíč k četné ironii, potězkávání si různých řečových partů apod. v konfrontaci s českou realitou v Grušových překladech německých klasiků do češtiny v devadesátých letech (F. Schiller: *Valdštejnova smrt* [1998], nezveřejněný překlad Nestroyova *Ať žije svoboda!*), jimiž jsme se zabývali již dříve ve studii „*Valdštejn a česko-německý dialog* ve sborníku *InterFaces* (Praha 2002).



NEKROLOG

za ivanem martinem jirousem

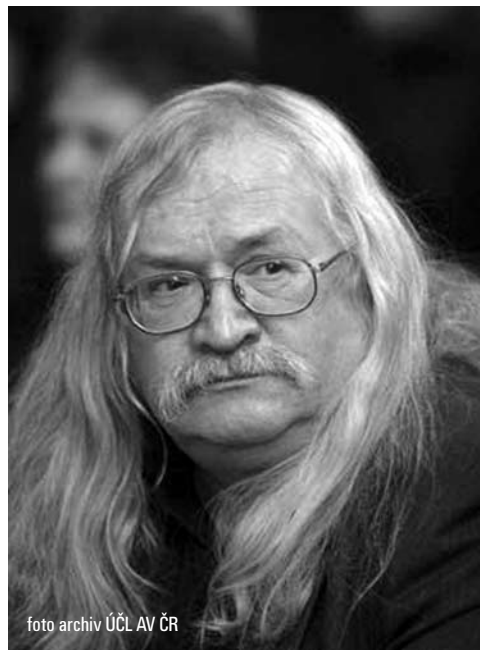


foto archiv ÚČL AV ČR

Ivan Martin Jirous Já si k smrti své dolezu sám

*Já si dolezu k své smrti
a nebudu potřebovat ani
úmrtní list
tím jsem si jist
a nebude mě už zajímat
zda nad mou rakví
sněží
či padá podzimní listí
ani mě zajímat nebude
zda nad mou rakví
kecají kněží*

*Nicméně doufám
že bude sněžit*

Procházím nekrology na Ivana Martina Jirouse a snažím se psát jeden další a vzpo-

mínám na verše z *Okují*: „*Nechci už psát nekrology / nebudu psát už nekrology vždyť / život není tak dlouhý (...)*“ Nekrolog vždy znamená osobní konfrontaci s časem a se smrtí. Mnohokrát za život nahlížíme sebe sama s ohledem na vlastní smrt, někdy jen v záchvěvu obav, jindy podstatněji a důsledněji, když jsme vytrženi z vířivého proudu událostí. V takových chvílích zpravidla docházíme k usebrání a jsme vedeni potřebou smíření a pokoje. Posledního půl roku jsem viděl Ivana Martina Jirouse dvakrát. Byl apatický. Ale rozhodně ne netečný. Apatie v pravém slova smyslu neznamená ztrátu vnímání vnějšího světa, není necitlivostí či necitelností k chování a jednání druhých, naopak, člověk ve vystupování blízkých i vzdálených bližních odhaluje a odkrývá rysy, kterých si předtím příliš nevšiml nebo si je nepřipouštěl, přijímal je spíše samozřejmě a jednoduše. Mění se pohled na svět, přijetí smrti je to, co je podstatné, zvýrazněno, a to, co se v běžném životě zdálo důležité, bledne a najednou se jeví jako marginální. Apatičnost v tomto smyslu je necitlivost k onomu marginálnímu a je spojena s nedostatkem odhodlání a s absencí obětavé síly utrácet čas nepatřícnostmi. Svět je vnímán jinou optikou, skrze vnitřní proměnu je člověk přijímá s vědomím završení vyměřeného času a přibývajících podílů na věčnosti. Ivan Martin Jirous byl vnímavý ke smrti a živý k jejímu přiblížení. Slábnoucí muž, který již delší čas působil dojmem, že stojí jednou nohou na opačném břehu.

Stejná tvář, stejné pohyby. Vyhlízel jako prorok. Jeho vzdor se znenáhla stal slábnoucí ozvěnou původní nesmiřitelnosti a vzal zasně, jakmile se jeho nositel začal propadat do jiné, esenciální dimenze. Jeho hrdost podlehla oproštěnému čekání. Svědčí

o tom básně dosud nevydané, ale hlavně už básně posledních dvou knih, *Okují* a *Roku krysy*. V této souvislosti mě trochu zaráží, že jsem nenarazil na zvýraznění jednoho podstatného rysu Jirousova života i jeho díla: *vanitas*. Magorova *vanitas* zahrnovala pochyby, propady a úzkosti selhání, jež iniciovaly permanentní vzpouru ústící v nevyvratitelnou jistotu vlastního přesvědčení s puncem katarzí a excesů, mezi nimiž vzlínala naděje. Marnost a – naděje. Bez ní si takový život, o němž přemýšlím, neumím představit. V *Okujích*, jako předtím snad jen v *Labutích písničkách*, převažuje a transparentně se rozvíjí naděje a víra znamenáná paprsky světla nikdy nekončící lásky.

Skutečnost Jirousova života je skutečností vyvzdorovanou na sobě samém, takže skutečností protřpěnou. Z těchto kořenů rostla nesmiřitelnost jeho postojů o to krutější, oč větší citlivost, laskavost a stesk za ní stály. Jistota v přesvědčení o sobě samém a o svém místě v řádu všehomíra uvolňovala az vulkanickou sílu, s níž se stavěl vždy proti přivalům zla, ať už na sebe bralo jakoukoli podobu. Za všech okolností, v jakékoli situaci, kdykoli a kdekoli *agere contra*. Úder s nevídanou razancí, odzbrojující a pádný, protože nečekáný, překvapivý. I proto byl Jirous fascinující osobností, vzbuzoval údiv, obdiv, ale i frustraci, neřkuli strach a děs. Každý, kdo jím byl jen jednou dotknut, se musel prostřednictvím Ivana Martina Jirouse vyrovnat sám se sebou. Odtud pocházejí časté pochyby o jeho vystupování, chování, ale i o názorové jednoznačnosti jeho soudů prezentovaných s nezvyklou, až brutální vehemencí. Jenže nakonec ty největší pochyby se zpravidla ukázaly být privátními pochybnostmi všech aktérů zúčastněných v určité chvíli na dané situaci.

Jsou liché řeči o možné blasfemii a herezích všeho druhu, které Ivan Martin Jirous svým vystupováním, svými aktivitami i svou poezií provokoval. Šíře kulturního a filozofického záběru, teologický a spirituální rámec vnímání světa a umění, života a krásy, jeho přirozená religiozita, víra srdce, ovšem a především opravdovost a důslednost, s níž byla *summa* toho všeho uplatňována, vytváří celkový dojem integrální osobnosti. Každá integrita je zkoušena a rozrušována protimluvem, relativitou a lhostejností. Nejsem si vědom toho, že by si Ivan Martin Jirous v podstatných věcech nějak zvlášť protřečtil. Integrální postoj mu byl vlastní a on jej žil. K životu byl dokonce veden pokornou úctou k vznešenosti Stvoření a byl, což může na první poslech znít paradoxně, poslušný. Poslušný k Boží Prozřetelnosti, již nepojímal mechanicky, fatálně, ale organicky, přirozeně.

Jirousovo místo v české kultuře se nedá přehlédnout ani obejít. Měl charisma a sílu. Přímou i nepřímou ovlivnil dnes již více než jednu generaci umělců všeho druhu, vytvořil kulturní prostor neohroženosti, svobody a lidské důstojnosti a svými životními postoji se stal možným vzorem alternativního vystoupení člověka proti každému zlu, které se skrývá v běžně přijímaných věcech a neustále o nás usiluje. Vzato z kterékoli strany, byl výjimečnou osobností, jedinečnou a zvláštní. Když jsem se dozvěděl, že zádušní mše za Ivana Martina Jirouse, sloužena 17. 11. 2011 v 11 hodin v chrámu Svatého Ignáce na Novém Městě biskupem Václavem Malým, se konala na tom samém místě a v ten samý den, jako bylo v listopadu 1836 requiem za Karla Hynka Máchu, velmi se mi zalíbila ta zvláštní souvislost jistě ne náhodná. Náhody nejsou.

Igor Fic

se zbytečnými šťouchanci

NAD UNIVERZITNÍM SBORNÍKEM ŠOA V ČESKÉ LITERATUŘE A V KULTURNÍ PAMĚTI

Bohemisté z pražské Filozofické fakulty UK vydali soubor literárně (a kulturně) historických statí, v nichž se zabývají tematikou, která pod dojmem hektického dění v současném světě poněkud ustupuje na okraj zájmu a jako by pozvolna na veřejnosti upadala v chlácholivé zapomnění. Je to tematika holocaustu, masové genocidy Židů v podmínkách hrůzného panství zvrhlé nacistické ideologie, která odpírala příslušníkům určité etnické skupiny právo na existenci (program zničení se v nacistickém pojetí neomezoval jen na Židy, nýbrž zahrnoval i členy „nižších“ etnik, například Romy). Tomu je věnován sborník statí, který pod názvem *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* vydalo nakladatelství *Filip Tomáš-Akropolis* (2011).

Duší celého podniku, grantového projektu, byl pravděpodobně profesor Jiří Holý, který v roce redigoval sborník příspěvků z pražského sympozia o holocaustu v české, slovenské a polské literatuře konaného v roce 2005 (vyšel 2007). Jakkoli je současný sborník věnován obrazu či záznamu těchto hrůzných událostí v literatuře (a ve filmových adaptacích literárních děl s touto tematikou), téma samo svou povahou přesahuje rámec literárněhistorického a literárněvědného zkoumání a zasahuje nejen do problematiky estetické (otázky možnosti uměleckého ztvárnění dějů vymykajících se lidskému citění, respektive možnosti vůbec umělecky tvořit po této monstrózní zkušenosti, jak na to poukázali někteří pováleční myslitelé v čele s Adornem), nýbrž týká se zejména otázek etických a problematiky existenciální. Téma samo nabízelo řadu předpokladů k úvahám a otázkám týkajícím se dnešní relevance humanistických tradic, na nichž je vybudována západní kultura; vzniká tu také otázka vlivu, jímž šoa svou masovou bagatelizací lidské smrtelnosti zapůsobilo na povahu poválečného světa, zejména na negativní, „znetlivující“ důsledky, jaké zanechalo v posledním půlstoletí v myšlení a citění lidí v době přechodu do nového tisíciletí.

Náznak takového přístupu se objevil zejména tam, kde příspěvky ve sborníku nepodlehly svodu chronologicky výčtové, respektive syžetově popisné charakteristiky děl s tématem holocaustu, nýbrž zamýšlely se zejména nad jejich estetikou a etickou závažností, tj. i nad uměleckou kvalitou. Dobrým příkladem tu může posloužit Holého úvaha o Weilově románu *Život s hvězdou*, jež autor považuje za „vrcholné dílo české literatury s touto tematikou“ (škoda, že Holý nevyužil příležitosti, aby se v tomto rámci šíře vyrovnal s prvky existenciální filozofie, jaké v tomto díle shledala – tehdy přirozeně s negativním hodnocením – již dobová marxistická kritika; to mu mohlo otevřít cestu k širšímu osvětlení důsledků holocaustu pro poválečný svět až po dnešek).

Pozitivum Holého prací nespočívá jen v uvedených analýzách, nýbrž zejména v šíři záběru, jímž zachytil dané téma v nadnárodním kontextu (tu bychom očekávali ještě pronikavější postižení specifiky jeho zpracování v různých etnických kontextech s různou historickou zkušeností a s různými dějinnými předpoklady). Rozsah materiálu a šíře záběru nutily ovšem někdy autora přecházet k stručným, takřka „učebnicovým“ charakteristikám jednotlivých děl směřujícím spíše k rozšíření

věcných poznatků než k myšlenkovému prohloubení výkladu.

Myšlenkami současných koryfeů světové literární teorie (Derrida, Foucault) je inspirována studie Petra Málka *Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk*. Autor v ní úspěšně kombinuje úvahy nad literárními díly s tematikou židovského utrpení a jejich filmovými adaptacemi (Brynnych, Němec, Klein) a prohlubuje svůj výklad širšími výhledy na tradice židovské kultury. Přínosné je prostoupení jeho výkladu nenásilnými odkazy na romantické kořeny díla Karla Hynka Máchy, které připomínají naléhavost existenciální problematiky lidské smrtelnosti pocházející z dob, kdy se o přízračných masově vyhlazovacích technikách ještě nikomu ani nesnilo.

Záměr sborníku naplňují bezezbytku dvě další práce profesora Holého – *Šoa vnímané očima viníka* (tu je pozoruhodná shoda ve výkladu Lustigova postřehu o rodicím se mravním citění u nacistického vojáka v povídce *Růžová ulice*, s nimž jsme se mohli setkat již před více než patnácti lety v lustigovské monografii) a *Trauma návratu a šoa v literatuře „druhé“ generace*. V těchto studiích se podařilo představit věcné i literární zpracování tématu v dosud nebyvalé šíři v nadnárodním středoevropském kontextu. Možná že některé historizující výklady tu bylo možno omezit – hrozí totiž nebezpečí, že se začne vytrácet z dohledu problematika specifické povahy uměleckých literárních děl. (Působí to dojmem, jako by u nás získávala půdu – v rozporu například s názory Lubomira Doležela – teorie Haydena Whitea eliminující rozdíl mezi historiografií a historickou beletrií, ačkoliv právě „test holocaustu“ patřil podle Doležela k důvodům, které hovořily proti

formální identifikaci věcné a umělecké prózy.)

Zvláštní kapitoly tvoří ve sborníku takzvané „případové“ studie. Práce Filipa Tomáše (který je zároveň redaktorem sborníku) nazvaná *Král promluvil, neřekl nic* chce být nonkonformním soudem o díle Arnošta Lustiga, přesněji řečeno o díle, které po sobě spisovatel zanechal v roce svého úmrtí. Neváhá proto hovořit o nešťastných pozdních úpravách jeho původních prací z přelomu padesátých a šedesátých let, zmiňuje se i o ambivalentním stanovisku současné kulturní veřejnosti k spisovatelově osobnosti a k některým jeho polistopadovým společenským aktivitám; zaujímá pózu suverénního, leč nestranného soudce, který je s to naráz zhodnotit všechny klady i záporny spisovatelova díla (poněkud komicky tu působí, když Tomáš v poznámce pod čarou dokazuje bezmála osmdesátiletému autorovi první a „dosud jediné“ lustigovské monografie, že „*dnes stěží můžeme vstupovat do dobových polemik*“, jaké byly o Lustiga vedeny ve druhé polovině minulého století i po listopadu 1989; autor zmíněné monografie – a zároveň tohoto článku – nemá totiž potíže se „zpětným vstupem“, protože ty kritiky osobně zažil). Možná pro dnešního doktoranda nejsou dobové polemiky zajímavé, ale v situaci, kdy byla monografie psána, byly otázky vztahu domácích i zahraničních (amerických) postojů k Lustigovu dílu ještě docela živé.

Druhá studie téhož Filipa Tomáše, která se zabývá *Humoristickou – pokud je to možné – reprezentací holocaustu* přináší zajímavé téma humorného přístupu k tragickému tématu. Autor studie vychází z tvorby českého satirika J. R. Picka a snaží se s odvoláním na Emila Nolta, známého ze střetu

OPRAVNA /18

Ještě jednou o avantgardě, Olegu Susovi a Milanu Uhdeovi. O Susovi se Uhde neobšírněji zmiňuje v devítidílných vzpomínkách *Host do domu a ještě někdo*, které vycházely v *Divadelních novinách* od března do září 2006. Pro Brňáky nějak se motající kolem kultury je to četba velmi poutavá, protože se téměř všichni navzájem znají a Uhdeův nezaujatý a nelichotivý pohled vnáší do obrazu dění zajímavé podrobnosti. Dobrá zpráva je, že autor *Krále Vávry* doplní své vzpomínky kapitolami, které obsáhnou mládí a dobu po zániku *Hosta do domu*, a v příštím roce vydá celek memoárů knižně.

Sám jsem Uhdeho poznal, spíše ovšem z odstupu, jako návštěvník několika večerů v bytě herce Františka Derflera, na nichž Uhde v polovině osmdesátých let na pokračování hovořil o české literatuře. Uhde má dar formulovat hned napoprvé téměř definitivně, takřkajíc „jako když tiskne“. Posluchač, který v zeseřelém pokoji na řečníka nevidí, má dojem, že přednášející své texty čte, ale pak zjistí, že Uhde má před sebou jen poznámky. Na jejich základě by mohl napsat například monografickou studii o Milanu Kunderovi. Účast na těchto večerech byla zážitkem, který nadlouho utkvěl v mysli. Snad se o nich Uhde zmíní v chystaných vzpomínkách.

Uhdeův projev na konferenci *Oleg Sus redivivus* (1992, sborník, redigovaný Petrem Osolobě a Rudolfem Pečmanem vyšel roku 1994) nebyl jen pietně vzpomínkový. Byl to vlastně esej o změně autorova vztahu k avantgardě a její názorové základně. K této proměně došlo během nikdy nedo-

končené práce na dramatizaci Vančurova románu *Hrdelní pře anebo Přísloví* (1930).

Známy režisér, jehož jméno Uhde nevedl, požádal v roce 1974 brněnského dramatika o jevištní úpravu Vančurovy knihy a Uhde, který měl zákaz publikování, úkol s radostí přijal. Režisér zároveň slíbil, že dramatizaci podepíše svým jménem. Milan Uhde poté postupně zjistil, že ač má Vančuru stále rád a jeho prózy se mu líbí, není schopen přijmout to, jak Vladislav Vančura řeší zápletku *Hrdelní pře*. Dramatizátorovi vadilo cosi, co bychom snad mohli trochu nepřesně označit jako filozofii Vančurovy knihy.

Aby bylo jasné, oč jde, musíme připomenout fabuli *Hrdelní pře*. Udělal to ostatně i Uhde ve svém příspěvku. Důležitou složku estetické výstavby románu, totiž přísloví, rčení, citace lidových písní a říkadel a volbu vlastních jmen hrdinů, při tom necháváme stranou. *Hrdelní pře* je detektivka o vraždě, k níž došlo před desíti lety, ovšem detektivka vančurovsky osobitá, spíše travestie detektivky, protože vypátrat pachatele se nepodaří. Zavražděna byla krásná manželka statkáře Josefa Půlpytla Eva, kolem níž (protože manžel býval často mimo domov) se jako kolem bájně Odysseovy Penelopé na statku shromažďovali četní obdivovatelé.

Evě Půlpytlově někdo nožikem prořízl krční tepny ve chvíli, kdy na místě vraždy mohlo být nebo bylo několik lidí. Švagr zavražděné Jiří Půlpytel, který Evu tajně miloval, byl jako podezřelý uvězněn a souzen, ale vražda mu nebyla dokázána a byl propuštěn. Podezřelých bylo několik dalších návštěvníků nebo obyvatel statku a ote-

vřená zůstala i nepravděpodobná možnost, že šlo o sebevraždu.

Po deseti letech se Jiří Půlpytel vrací do míst svého mládí a čtyři sprátelei pánové, vančurovští přátelé dobrého jídla a pití, se rozhodnou soukromou cestou obnovit pátrání a vyjasnit starou záhadu. Iniciátorem je vysloužilý soudce a statkář Skočdopole, další jsou lékař Zazaboucha a bývalý gymnazijní profesor Vyplampán. Poslední ze čtveřice je vypravěč, starý mládenec, pravděpodobně bývalý úředník. Později se ke skupince přidá i soudcův syn Vavřinec, také právník. Vedle mužů hrají v knize různě významné role i ženy, paní Skočdopolová, Vyplampánova sestra Zámešková, dívka Leonie, která se líbí starému Vyplampánovi, a žena Vavřince Skočdopole Lucie, půvabná mladší sestra zavražděné Evy Půlpytlové.

Příznačnou figurkou je opatrný moralista a středocestník Vyplampán, hlasatel názorů, které naše avantgarda, Nezval, Seifert, Voskovec a Werich, Konrád a další, s oblibou kritizovala a ironizovala („*Chcete-li mluvit česky,*“ říká Vyplampán, „*vypravujte, jak jste ve vši slušnosti strádal a jak vás napravila některá pokrokářská věta. Jářku, ať je v tom ušlechtilost [...] a něco ze statečnosti legionářů! A mluvejte jazykem úřadů a středních škol...*“)

Detektivové-amatéři vyšetřují dávnou vraždu, svědectví se komplikují a vzájemně vylučují a příkrě se liší i názory na povahu a charakter zavražděné. Nakonec se přátelé z podnětu mladé Lucie Skočdopolové rozhodnou, že je třeba nechat mrtvou minulost minulostí a radovat se ze života, vychutnat jeho půvaby – a nepřemýšlet už o temných dějích prošlého času. Skutečnost bývá někdy

příliš složitá, paměť, rozum i smysly selhávají a „*vše, co známe, je deformováno k určitému obrazu*“. Nakonec i oba Skočdopolové přijmou Luciin názor, že soudci měli právo soudit, mýlit se i uvěznit nevinného člověka, „*ale když nemohlo být rozhodnuto, je zakázáno podezřívání tak dlouho protahované*“.

Bývalý vězeň Jiří Půlpytel se smíří se svým bratrem, vdovec Josef Půlpytel začne o sebe více dbát a dává za pomoci ostatních do pořádku zpustlý statek a Lucii Skočdopolové se narodí dcerka, již rodiče dají jméno mrtvé tety Evy. Bratři Půlpytlové povolají na statek řemeslníky, postaví nové chlévy, zvýší stavy dobytka, všude panuje pracovní ruch a statek začíná vzkvétat.

Dramatizátor se však nedovede smířit s tím, že – jak to sám charakterizuje – „*zapomenutí jako jediná dosažitelná podoba katarze tvoří v románě Hrdelní pře anebo Přísloví tóniku harmonického akordu, jehož dominantou je smír s násilím, ba víc než smír, jde o oslavu úrodného násilí (...)*“ Nakonec se Milan Uhde režisérovi přizná, že Vančurův román neumí „*probudit k životu v trojrozměrném prostoru. Proměna lidí zapletených do vraždy, jejich proměna v radostné budovatele se mé jevištní představivosti nepodařila*.“

Už předtím, po citaci Vančurova popisu pracovního shonu na statku Skalička, Uhde píše: „*Ve světě bez Boha, kde vše je dovoleno, nahradilo katarzi zapomenutí, přitakání pozemskému životu, který se vyrovnává se smrtí tím, že ji vytěšňuje. Z tohoto zdroje plyne slovesný proud přísloví, mezi nimiž nelze rozeznat, která z nich autor našel hotová v zázobárnách lidové moudrosti a která zplodila jeho nevyčerpatelná invence*.“



s Jürgenem Habermasem o smysl holo-caustu, „směle“ ukázat, že Pickovy prózy a divadelní hry mohou „sehrávat v dějinách české literatury (...) demytizující, deheroizující roli“. K tomu lze poznamenat, že do jisté míry takovou roli sehrály na přelomu 50. a 60. let ovšem třeba i – byť ne humoristické – povídky Arnošta Lustiga, o jejichž antiheroické povaze byla řeč v monografii letmo zmíněné v předchozím Tomášově článku.

Špiritova studie *Vzpomínky o zkáze* se omezuje na výčet židovských motivů v Škvoreckého prózách z padesátých let a v souboru *Sedmiramenný svícen*. V jeho víceméně popisné studii je pro jeho způsob argumentace charakteristický skrytý výpad proti autorovi článku o tzv. druhé vlně válečné prózy; Špirit v něm napsal: „Vzhledem k našemu tématu je asi největším nedorozuměním začlenění autorova [= Lustigova] díla, respektive jeho třetí vydané knihy *Sedmiramenný svícen* (1964) do tzv. druhé vlny válečné prózy, tedy do řady titulů s tématem války objevivších se na přelomu padesátých a šedesátých let.“ Původcem „nedorozumění“ je míněn autor tohoto článku. Nechci se přit o slovíčka, ale hned Špiritova následující věta jeho tvrzení o nedorozumění vlastně popírá: „Publikováním *Sedmiramenného svícnu Škvorecký nepochybně do kontextu knih s příbuznou tematikou vstoupil*.“ Jak to tedy je? Jde o „největší nedorozumění“ nebo o spisovatelův „vstup do kontextu knih s příbuznou tematikou“? Zdá se, že Špirit jen využil příležitosti, kdy mohl předvést svou nepochybně výtečnou a podrobnou znalost Škvoreckého díla, aby skrytě zaútočil na kolegu, vůči němuž dlouhodobě pociťuje averzi. To ovšem jsou metody hodné couleuru *Revolver revue*, které v odborné studii nepůsobí seriózně.

Nebýt těchto a podobných štouchanců vůči člověku, s nímž „ti, co spolu mluví“ váhají vést otevřenou diskuzi, byl by sborník o šoa vítanou publikací, která by mohla sehrát svou pozitivní roli zejména v řadách vysokoškolských studentů-bohemistů.

Aleš Haman



Bartosz Konstrat v kavárně Fra

V úterý 22. 11. 2011 se v Praze, žel ve stejnou dobu, konaly dvě pozoruhodné literární akce, a člověk tak byl postaven před nelehké dilemma – nebyl jsem zdaleka jediný, kdo řešil, čemu dát přednost. V mém případě ji nakonec dostala kavárna Fra, kde českým čtenářům svou tvorbu představil mladý polský básník Bartosz Konstrat, zastoupený též v letos vydané antologii *12× Poezie Polsko*. Jedné z diváček prý Konstrat připomínal Bishopovou, mně osobně přišel na mysl náš Stanislav Beran a jeho povídky z venkovského prostředí; Konstrat je pro mě především epik, vypravěč nápaditě líčící vzpomínky z dětství a dospívání – krajiny jeho života jsou členité, barvité, svěží a čtenář/posluchač se jimi rád nechává vést, jazyk autor ovládá dosti suverénně, a navrch své básně v próze rafinovaně okořeňuje špetkou úlevné ironie.

Konstratovým pomyslným konkurentem byl Adam Borzič, který nedaleko od Fra, v kavárně V lese, křtil svou debutovou básnickou sbírku *Rozevírání*, ovšem ten celou akci koncipoval šířeji, jako jeden velký literární večírek (a nutno podotknout, že podle reakcí publika velmi vyvedený): kromě Borziče četli své básně rovněž jednak jeho kolegové z básnické skupiny *Fantasia* Kamil Bouška a Petr Řehák, jednak Jakub Řehák a básnička Radko, o teoretické ukotvení se postaral Karel Piorecký, Darina Alster zase přispěla svou performerskou troškou... Ničeho z toho jsem sice svědkem nebyl, o to půvabnější však bylo dorazit v čase, kdy se večírek přehoupl do své druhé půlky – a většina přítomných básníků bujaře tančila na hudební směsku pouštěnou DJem. Spontánní rej na tanečním parketu – toť závěr přesně v duchu poetiky *Fantasie* a důvtipná tečka za celým večerem...

miš



V poslední kapitole románu říká Vančurův soudce Skočdopole: „*Odpusťme Vyplampánovi, že se dočista nevydařil, a můžeme říci, že nikdo z nás není tichošlápek. Pijte! Každému z nás hrají chvíli. V které si noční hodině počíná novověk, jenž se k nám obrátí zády. Hrome, chtěl bych být při té slávě, až se začne ve světě poklízet. Chtěl bych být při tom, třeba s připálenými vousy.*“

Milan Uhde tato slova cituje a dodává k nim: „Konečně jsem se přestal dát mýlit jazykem, který se na hony vzdalil jazyku úřadů a středních škol, jež doporučoval poněkud starosvětský Vyplampán, učitel, co se »dočista nevydařil«. V citované promluvě soudcově se ozývá Vyplampán dvacátého století, vzyvatel masového úklidu a organizovaného násilí, velebitel Mikulášů, kteří se skrze násilí doberou lásky a vyléčí svět i literaturu z rozkošné churavosti. Tento vzyvatel se nepovedl způsobem hluboce otřesným. Umím si představit situaci, že uklízeči přišli z jiné světové strany a ve znamení jiné barvy, než očekával, a nepřípálili mu vousy, nýbrž vyvlekli ho na popravíště a zastřelili. To je dramatický příběh, který mě v roce 1974 na osudech levé avantgardy začal přitahovat a který jsem zatoužil ztvárnit. Režisérovi jsem slíbil, že až jednoho dne nebude cenzura, zkusím jej pro něj napsat, ale co se týče původní objednávky, definitivně jsem se mu omluvil: neumím ji splnit, ani nechci.“

Mikoláš, o němž se citát zmiňuje, je hrdina Vančurovy *Markéty Lazarové*. Uhde uvádí i příklady z Bezruče, Langra a Čapka a jmenuje Dostojevského a Ibsena, ale zároveň si je vědom, že jde o díla, v nichž je problém viny a trestu postaven jinak než v *Hrdelní při*, která se nezabývá psychologickými

motivacemi a je spíše básnickou manifestací. Ani zmíněný druhý nápad, totiž napsat hru o tom, jak si avantgarda svým radikalismem sama připraví situaci, kdy se odkudsi vynoří její kati, však už Uhde nehodlá přenést do konkrétního díla, stačí mu, že se s ním vyrovnává ve svém příspěvku na konferenci.

Na závěr několik polemických poznámek. Avantgarda nikdy netvrdila, že „ve světě bez Boha je vše dovoleno“. Nebyla také hlasatelkou amorálnosti a rezignace na etické normy. Avantgardní autoři formulovali své programy za situace, v níž byla kulturní svoboda už celá léta obecně platnou samozřejmostí, a s touto svobodou počítali jako s neměnným faktem. Je jasné, kam Uhde svými zobecněními míří, ale spojovat levicové nekonformní umění dvacátého století s propagací násilí prostě nelze. Jeho celkové směřování bylo přece vždy protitotalitní. To opravdu avantgarda spoluzavinila smrt takových lidí, jako byli Vsevolod Mejerchold, Robert Desnos a Záviš Kalandra? Slovo *násilí* je ostatně tak široký pojem, že za něj lze skrýt věci velmi rozličné. Sám Uhde připomíná známou větu, že vražda na tyranu není zločin.

Pokud jde o českou levou avantgardu, řada významných osobností – Halas, Kalandra, Seifert, Weil, Teige, E. F. Burian aj. – protestovala proti moskevským procesům a otevřeně se tak postavila proti stalinismu teroru. Obhájce avantgardy Šalda napsal v té době skvělou stať *Ve věku železa a ohně*. A jistě není třeba připomínat, že v boji proti nacistickému násilí se právě umělci a teoretici spjatí s avantgardou osvědčili jako odvážní, věrní a stateční.

Ještě slovo o Vančurově větě „*Hrome, chtěl bych být při té slávě, až se začne ve světě poklízet*“. *Hrdelní pře* vyšla v roce 1930. To už si v Německu kdokoli mohl koupit Hitlerův *Mein Kampf* a svět věděl o Hitlerových plánech na dobytí prostoru na východ od Německa, o jeho fanatické nenávisti k Židům i o tom, s jakým pohrdáním mluví budoucí führer o tzv. nižších rasách a slovanských národech. Copak svět v roce 1930 opravdu nepotřeboval poklidit? Copak nespěl k nejstrašnější válce dějin, a nedalo se v roce 1930 válce předejít? Kdyby se Hitlerovi zabránilo ve zbrojení a anexích, mohl být možná zachráněn i život skvělého spisovatele Vladislava Vančury. Parabola z Vančurovy knihy tedy připouští i jiný výklad než ten, o němž uvažuje Milan Uhde.

P. S.

Editorem obou posledních vydání románu *Hrdelní pře* anebo *Prísloví* (1958, 1979) byl zkušený, pečlivý a přesný Rudolf Havel. Poněvadž se Vančurův rukopis nezachoval, vycházel Havel v obou případech z prvního vydání. O svých úpravách textu podává zprávu v edičních poznámkách. Opravil mj. i ojedinelá místa, o nichž předpokládal, že byla porušena, např. Jiří Půlpytel místo chybného Josefa Půlpytel. Jedna drobnost mu unikla. V deváté kapitole myslí autor na smrt Evy Půlpytlové, ale v textu je v obou vydáních: „...odpovězte, co jste dělal v den Luciiny smrti.“ (vyd. 1958, str. 85, vyd. 1979, str. 120) První vydání jsem k dispozici neměl, takže nevím, jde-li o Vančurovo přehlédnutí při korekturách, nebo zda chyba unikla Rudolfu Havlovi.

Jiří Rambousek

Slovo a slovesnost, rok 1941. Značka MTS píše o novém vydání slovníku Pavla Váši a Františka Trávníčka. Tou dobou vzniká rozsahem největší slovník češtiny: Příruční slovník jazyka českého. A jak správně podotýká značka MTS, vedle tohoto velkého slovníku je potřeba ještě slovník střední a malý: a funkci středního slovníku podle ní dobře plní právě Váša a Trávníček.

Střih. O sedmdesát let později. Velký slovník rozhodně na spadnutí není. Disponujeme devítidílným „Příručkem“, který vycházel v letech 1935–1957, a Slovníkem spisovného jazyka českého, který vycházel 1960–1971. I ten by podle většinou přijímané typologie patřil ke slovníkům velkým. A slovník střední máme z roku 1978, s faceliftem z roku 1994. Malý slovník ovšem Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost není.

„Existenci velkého, základního slovníku a slovníku typu středního není však naše slovníková potřeba ještě plně ukojena,“ psala v roce 1941 značka MTS. Mohl bych to napsat i dneska – a trochu by to byla pořád pravda a hodně už by se tomu věřit nedalo. Pravda je to v tom, že malý slovník stále nemáme – a ještě bych mohl přiohnut pár slov o tom, že větší slovníky máme staré a zastaralé. A věřit by se nedalo té pasáži o tom, že existuje nějaká slovníková potřeba. Právě před pár dny se ke mně prokousala internetem reklama na nový výkladový slovník českého jazyka od nakladatelství Lingea. Třiatřicet let od vydání Slovníku spisovné češtiny je nesmírně dlouhá doba, takže abych už neztrácel ani vteřinu, hned jsem běžel do internetového knihkupectví, ale – knížku neměli. Tak jsem utřel papulu a nemůžu se tu s vámi podělit o pár postřehů či referátek. O to víc popustím uzdu fantazii.

Už jsem tu psal o Pravidlech českého pravopisu, které Lingea vydala dřív. Příručka se snažila fakticky se neodlišit od Pravidel z Akademie věd, chtěla být jen luxusnější, uživatelsky příjemnější a obsáhlejší variantou téhož. Což je z obchodního hlediska asi jediný možný přístup. Z hlediska člověka, kterého zajímá, co to je spisovnost a jazyková správnost a jazyková přiměřenost a tak, je to samozřejmě škoda. Představte si to: specializované jazykové nakladatelství vyzývá na souboj slovnutný Ústav pro jazyk český a říká: Naše čeština je spisovnější a lepší! A v duchu doby by ředitel nakladatelství klepal na dveře ministra školství, asi jako Radim Jančura na dopravě: Řekněte, že naše čeština je lepší a že se má učit podle nás, státní kasa nebude škodná, dáme vám procento z každé knížky.

Pokud si nemohl vydavatel dovolit jít proti Akademii v pravopisné příručce, ve slovníku by si aspoň něco maličko subverzivního dovolit mohl, ba dokonce měl – a až vy budete číst tenhle sloupek, já už budu vědět, jestli se odhodlal.

Značka MTS, která mi tak pěkně posloužila úvodem, poslouží chudina i dále. Ten, kdo se za ní skrýval, rozhodně neměl rád puristy. Třicátá léta byla bojem o míštičku. Za ní stáli puristé. Progresivní křídlo lingvistů brojilo za míštičku. Oba tábory měly své důvody, proč dávat přednost tomu či onomu tvaru. Dopadlo to – kompromisem. Správně bylo obojí. A to se naší značce nelíbilo, akademika Trávníčka pak hodnotila podle toho, který tvar upřednostnil a který dal až na druhé místo. Když pak značka MTS hovořila o malém slovníku, který by sloužil škole a veřejnosti, správně podotýkala, že na dvojtvary a zvláštní nuance v něm nebude místo. A já dodávám, že není ani ve středním. Dnes vládne v českém pravopise dubletové peklo, zvláště u cizích slov. A teď si vezměte, že chcete napsat text a přijdou vám tam třeba slova diskuse a kurs. Nebo diskuze a kurz. Vezmete si takhle k ruce pravidla pravopisu a ze slovníčku vyčtete, že správně je všechno. A píšete, že diskuze nabrala podivný kurs. Což ale není vůbec pěkné, protože je to každý pes jiná ves. Slovník pro praktické každodenní užívání (a vzhledem k tomu, že nakladatelství své slovníky vybavuje rovnou i cédečky, je to zas o něco snazší) by měl dávat rychlé a jednoznačné rady. Na jemnější nuance pak máme specializované publikace. Jen je do toho potřeba říznout a zvolit správný kurs nebo kurz. Pokud ovšem Lingea pokračuje u výkladového slovníku tam, kde začala s pravidly, najdeme v něm pro jistotu všechny možné tvary, aby akademici neřekli. A přitom to mohla být legrace.

Gabriel Pleska



V nadaci zřízené Erste Bank, která tak mile sponzoruje pobyt alkoholiků v residenci (v originále *artist-in-residence*), se mě ptali, zda vím něco o osudu Eriky Abrams. Před lety prý od nich

chtěla podporu na vydání díla Ladislava Klímy. Odpověděl jsem, že vydávání se daří *jakžtakž* (to byl takový překladatelský oříšek). Dodal jsem, že vydání Ládi Klímy je nejen pro Země české, ale pro celý svět důležitější než všichni Čapkové, Kunderové, Rushdieové a Elfridové Jelinekové dohromady. Nevěřicně na mě zírali. Tak snad jsem nic neposral, abych nepokazil jakžtakž dobrý obraz Čechů v Rakousku. Ale povídali, že příští měsíc nebo tak nějak budou hostit Jáchyma Topola – ten to zas určitě vyžehlí.

Říká se, že ženy a kosmický program mají hodně společného. Na základě této zajímavé paralely jsem si usmyslel stát se českým Reinholdem Messnerem. S tím rozdílem však, že já vylezu na všechny evropské hory, které mají v názvu slovo *sníh*. Už jsem byl na Sněžce, Děčínském Sněžníku, na waleském Snowdonu a včera jsem úspěšně zdolal nejvyšší horu Dolních Rakous Schneeberg. Jsem určitě jeden z mála stipendistů, který nejen kalí a vědecky pracuje, ale též se pilně alpinisuje.

Rakušané říkají, že ceny piva v hospodách jsou u nich nehorázné. Přece však se mi podařilo je utěšit, když jsem podotkl, že mají mnohem levnější víno v petkách než Češi. Navíc stačí fixkou přeškrtnout nápis REBENKAISER a napsat třeba CHATEAU LA TOUR nebo CHATEAU NEUF DU PAP a je posekáno. Zdůraznil jsem, že najmě v pražských hospodách to jinak nedělají. Tak se mi daří vytvářet dobrý obraz své vlasti, jíž jsem důstojným reprezentantem. A tu se musím pochlubit, podařilo se mi utěšit dokonce i Němce. Můj soused Mirko Mielke, výrobce židlí z Hamburгу, se při sledování klipu Rammsteinu, ve kterém se objevila Angela Merkelová, rozeštkal (nádherný příklad sentimentální opičky), neboť: „*Němci vždycky všechno zničili a všechny jen zabíjeli.*“ Poplálal jsem ho po zádech a řekl: „*To je samozřejmě sichr, ale pomni, že Německo dalo světu i mnoho dobra, například RAF.*“ Okamžitě se uklidnil a rozzářil se jako sluníčko – jako sluníčko!

Odchod sovětských vojáků v roce 1955 slaví Rakušané jako státní svátek. Ovšem po rakouském způsobu. Kdesi jsem slyšel, že Rakušané jsou Češi špatně přeložení do němčiny. A namoutě! Sotva jsem se svým německým sousedem s českým jménem Mirko prošel jakousi habsburskou slavobránou, ocitli jsme se na náměstí Hrdinů. Všude kolem byly desítky, ba stovky vojáků, vojenských vrtulníků a tanků. Chudák Němec, kterému se dostalo pacifistické výchovy, byl úplně auf čili „na“. Větší překvapení však bylo, když jsem spatřil českou vlajku a pod ní stál voják za maximem a mířil ve směru na Hofburg. Byl to vskutku český voják maskovaný jako armádní Bob Marley v deštném pralesi. Všichni byli vůbec ten den tak nějak militantně naladěni. V hospodě mi jistý Vídeňák povídal, že kdybychom se netrhli, měli bychom moře a dál bychom se zdravili *ahoj* bez pocitu jakési absurdnosti. Poukázal jsem na málo známý fakt, že Rakušané moře taky nemají. „*Nemáme, ale společnými silami bychom se k němu probojovali!*“

Seznámil jsem se s autorem komiksů. Je to Němec narozený ve Wisconsinu a jmenuje se Starý. Pozval mě, Lucii a Pepu Straku, kteří do našeho bývalého hlavního města rovněž zavítali, na české jídlo – vepřové a knedlitzky s petršilkou. Zajímavé bylo, že knedlíčky to skutečně byly, ale u nás

se obvykle dávají do polévky. A je-li řeč o kulinářství, musím se pochlubit, že jsem se rozhodl pozvat Wisconsinana na oplátku do svého appartementu na oblíbené české jídlo – spaghetti carbonare (kromě toho umím ještě fazole a chleba s máslem). Bohužel se do toho připlétl výrobce židlí Mirko a řekl, že to ukuchťí sám, abych mu plně věřil. Postupně na pánev naházal všechny potraviny, které jsem měl v lednici a špajzu včetně sardinek, jablek a citronu. Wisconsinan na to jen vyděšeně zíral, nakonec to nevydržel a na hamburského kuchtička (je přímo ze slavného St. Pauli) zařval: „*A nechceš tam hodit i moji bundu, a hele peněženku, občanku, zasranej americkéj pas, zkrvvenej německej pas...!*“ Na stole se postupně začala vršit hromada šatů a cetek. V tento magický moment se setkali Karel Čapek (skrže příběh o pejskovi a kočičce) a Oscar Ryba (skrže příběh o tom, jak Václav Kahuda dostal amok, když si Ryba chtěl z jeho bytu zavolat) – ve vídeňském appartementu pro geniální umělce, který je v letáku popsán jako *mediterraneo und tranquil* čili *středozevní a klidný*.

Dovolte, abych se v milé vzpomínce ještě vrátil k právě proběhlému rakouskému národnímu svátku. Na onom prostoru před Hofburgem a Neuburgem byly stany a zbraně různých armád, vedle místních a Čechů to byli Litevci, Chorvati, Irové, Macedonci a nastojte – taky zde měli svůj propagační stan Hamas a al-Kajda. Věřte nebo ne, jak říká bývalý kapitán z lodi Enterprise, když uvádí pořad o zjeveních a strašidlech, mohli jsme si prohlédnout černou vdovu s burkou a rozbuškami, která

navíc zpívala písničku *Zaplatíme každého, kdo zabije Rushdieho*.

Pozoruhodný jev: Když si na erárním notebooku pustím na Youtube jakoukoli písničku, během pár vteřin se sekne a nic s tím nehne. S jedinou výjimkou – všechny písně od Falca lze spustit bez problému. *Vienna Calling*, *Der Komissar* nebo *Ganz Wien* jsem slyšel asi tisíckrát. Učiněnej *Mahlzeit* a *Kris Kros 2*, jak Vídeňáci říkají.

Co bych to byl za Čecha, kdybych ve Vídni nenavštívil proslulý lokál českých emigrantů a bohémů *Nachtasyl*. První dojem byl však otřesný až ominosní. Čtyři stolky, otlučené zdi a poloprázdňné regály za barem. Ovšem patrně nejlacinější pivo ve Vídni. Ukázalo se však, že tato cimra je *Tagasyl* a v suterénu je teprve ta pravá kuca zvaná *Nachtasyl*. I Pepa Straka, který je, jak známo, decentní gentleman (a jeho styl je pro Vídeň jako dělaný), se v podzemí začal chovat jako pravý punker. Mimo jiné navrhoval, abychom pobili všechny šéfy nadnárodních koncernů a jejich mrtvolami ucpali hajzly v Komerční bance (možná to tak doslova neřekl, ale zhruba ano).

Robert Redford se v *Podrazu* ohrazuje: „*Ožralu jsem nikdy neobral*“, ale jsou jisté chvíle, že ano... Stalo se to jednou nad ránem na třídě Mariahilfer. Bylo to nádherné, až kýčovitě kliše: Sinusoidovitou chůzí se po chodníku potácel ukázkový pankáč ve skotském kiltu. Zjevně neměl dost a záměřil ke stánku s piváky a párky. Můj věčně neklidný německý soused a já jsme rovněž neměli dost a postavili se za maníka do fronty. Pankáči při placení upadla 2 eura. Mirko a já jsme čekali, co se

stane. Pankáč se sehnul, upadl, ale stačil je sebrat. Čekal jsem, co udělá Mirko. Ten zjevně rozladěn pravil: „*To je hovno pankáč, když kouká na každé pětník. Mohli jsme tak mít levnější pivo.*“ Tak vidíte, ožralu jsme sice neobrali, ale bylo to ve vzduchu. Bylo to ve vzduchu jako ZEITGEIST.

Je cosi aristokratického vydat se Vídni ve stopách Petra Altenberga, projít Graben, Opernring, navštívit pár útulných kaváren a putyk, zejména Alt Wien, Jenseits, Europa, Jelinek, Alte Bäckerei, Nepomuk, Zentral, ochutnat Stiegl, Gösner, Zypfer, Weissburger, Ottakringer, Jelena a Kozla, mít na sobě hacafrak podobně nenápadného střihu, jaký nosíval Altenberg, a přitom si v duchu prozpěvovat: ICH BIN SUPER; DU BIST SUPER; ALLES SUPERGUT!

Řetězení literárních asociací je roztomilý proces celebralisace lidské existence. Někteří lidé nevidí události kolem sebe jinak než jako paralely se světem knih. Někdo například vidí nejakého typu a místo, aby řekl, že se chová jako pometlo, přetrhlo nebo tak nějak, řekne, že má komplex Petra Pana. Pro mě jsou však knihy, najmě díla básnická, zdrojem nezvratných faktů a užitečných rad do života. Řekne se: *Jede se do Rakouska, hopsa hejsa!* Ale když jeden neumí německy, tak je to peklo. Naštěstí mám Demla. Otevru si ho jak pixlu zavináčů a medle narazím na větu: „*Ich bin ganz und gar nicht verantwortlich für Ihre Gesundheit und Ihr Wohlgehen.*“ Tedy: „*Naprosto nejsem odpovědný za vaše zdraví a za váš blahobyt.*“ A s touto větou jsem ve Vídni vydržel celý měsíc.

Patrik Linhart

EJHLE SLOVO



foto Tvar

KRATIKNOT

Sklonek října, poslední den turistické sezony na půvabném záměčku Kratochvíle nedaleko jihočeských Netolic. Pomyslnou hitparádu slov z průvodcova výkladu vyhrává jednoznačně *kratiknot* (dříve nazývaný též *štipec*), nůžky určené – jak už název napovídá – ke krácení hořícího knotu: odstřižené kousky padaly do důmyslně připevněné komůrky, nekončící tak na stole. A další slůvka v běžné řeči neužívaná, označující především mobiliář památkových objektů: *vrhcábnice*, *tabulnice*, *modlák* či *odpichovátka*...

Po příjezdu domů však zjišťuju, že co pro jednoho může být velkým objevem, to čtenáři *Harryho Pottera* už dávno znají: Filius Kratiknot (v originále Flitwick) je členem profesorského sboru na bradavické škole. Ale nešť, moderní doba se prastarých slov zmocňuje sebevědomě a bez skrupulí. Pod zavináčem si ještě leckdo představí to, čím se tu a tam posilňuje v hospodě, ale komu se dnes, neřkuli za deset dvacet let, při slově *email* vybaví stará poctivá smaltovaná cedule?

S poděkováním Davidu Michalu Říhovi
Michal Škrabal

LITERÁRNÍ ŽIVOT



foto Tvar

V rámci mezinárodního festivalu *Den poezie* představila 9. 11. 2011 v Café Max v Ústí nad Labem svou tvorbu mladá moldavská básnička Marie-Paula Erizanuová (na snímku). O svém psaní a vnímání světa říká: „*Když mi bylo dvanáct, rodiče si mysleli, že procházím krizí. Já ne. A taky jsem samozřejmě psala básničky. Ve čtrnácti letech jsem si koupila první šaty, po několika letech rocku a genderových brouků. V patnácti jsem si myslela, že lidi, co nečtou, nemají co dělat na světě. Mezitím jsem došla k názoru, že je nechám žít. V šestnácti jsem snila o revoluci. V sedmnácti mám sny o mírumilovnějších věcech.*“ O vztahu k rodičům, o názorových rozporech s nimi, o internetu a chatu jako náhražce osobního kontaktu, jakož i o depresích a frustracích dospívání jsou i její básně. Pro představu uvádím krátký úryvek z textu nazvaného *Hudební věnování monopolům hlučných cvrčků*. Píše se v něm: *Máma se baví na chatu / Dnes jsem to nevydržela a řekla jsem jí, že jsem pořád sama / ale jen tak v žertu / ironicky a ne jak to prikazuje / Gestalt psychoterapie // Celé hodiny brouzdáš po internetu a já se cítím opuštěná / co kdybys trávila víc času se mnou?* Ukázky, jež Marie-Paula Erizanuová četla ve své mateřštině, doplnily pro české publikum překlady ředitele Rumunského kulturního institutu v Praze Mircey Dana Duty v podání šéfredaktora časopisu *H_aluze* Tomáše Čady, kterému nedělalo naprosto žádný problém vcítit se do duše dospívající dívky.

ant



ANALÝZOU K TOTALITĚ ORIGINALITY



Když Jean-Paul Sartre po válce zakládal revui *Les temps moderne*, považoval za nutné manifestovat její budoucí obsah programovým textem. V kontextu soudobých historických souřadnic

představil svou filozofickou koncepci, od níž odvodil koncepci umělecké kritiky a reflexe umění i společenského statusu quo obecně. Vzhledem k tomu, že v současné době nejspíš přecházíme do fáze, jež se bude ostře lišit od poválečné etapy s její ekonomickou a technologickou progresí, Sartrův programový text bychom si mohli připomenout a zhodnotit, nakolik je i dnes aktuální.

Sartrovakoncepceprotisoběpostaviladvojí způsob chápání světa. Jako ryze buržoazní označila takové myšlení, které se chápe skutečnosti pomocí analýzy – analýza je pro Sartra nástrojem, který vytrhává člověka z jeho bytostné, tedy společenské podstaty; analýza přetváří pospolitost lidí na uspořádání jednotlivců. Úloha analýzy je tedy zřejmá – zbavit člověka všech kulturních rovin, osvobodit jej od velkých vyprávění, převést ho do jednorozměrného formátu, a v důsledku ho tak vydat napospas složitým politicko-ekonomickým mechanismům. Nebylo tomu tak vždy – v dobách dekonstrukce velkých ideologických systémů analýza pomohla osvobodit člověka; dnes, píše Sartre, po sto padesáti letech se analytický rozum stal oficiální doktrínou buržoazní demokracie (tedy té, která přehlíží existenci společenských tříd a která se bezesbýtku zakládá na ekonomickém souperení zájmových skupin).

Specifikem analytického myšlení je snaha popsat člověka jako souhrn univerzálních vlastností a tyto vlastnosti analyzovat do stále jemnějších nuancí. Analytik je předem srozuměn s tím, že člověk je jeden univerzální a stejně tak jsou univerzální i jeho vlastnosti. Nezajímá ho, že všechny kulturní projevy člověka jsou společensky ovlivněné; například vášň analytik přepíše na její elementární částice a věří, že se propracovává k její podstatě. Je jedno, v jaké konfiguraci člověk žije, podstata vášně se nemění. Buržoazní spisovatel je pak podle Sartra ten, který uvěřil, že pokud analyzuje svou vlastní povahu anebo povahu svých přátel, přispívá tím k obrazu jakéhosi univerzálního člověka a taktéž i univerzálního umění – protože všichni lidé si jsou rovni, jsou univerzální, prokáží tito spisovatelé službu celé společnosti, pokud vydají čtenáři analytický obraz sebe sama.

Do protikladu k analytice Sartre staví koncepci totálního člověka. S radikalitou sobě vlastní praví, že neexistuje žádná přirozenost člověka, ale jen jeho metafyzický úděl, souhrn okolností, které nás ovlivňují. Umělecké dílo, které nechce být buržoazní, se proto v první řadě zajímá o vztah mezi člověkem a okolní skutečností. Tím se ale jeho úloha rozhodně nevyčerpává; jde tu předně o to, nikoli jen zaznamenat jednotlivé body, v nichž se svět střetává s člověkem, ale vystihnout jejich smysl, jejich totalitu. Člověk podle Sartra o této totalitě podává svědectví v každém okamžiku, ať už si vybírá partnerku, anebo kupuje kravatu. Je třeba vymyslet takové nástroje, které by tento smysl dokázaly ztvárnit a – chceme-li dosáhnout spolu se Sartrem nejzazšího bodu myšlení – zapojit do společného úsilí o ryze utopické osvobození člověka od onoho útlaku. „*Pokud je člověk celek (...), musí se osvobodit ve svém celku, musí se stát jiným člověkem působením na biologický základ...*“

I po necelých šedesáti letech, které od sepsání Sartrova manifestu uplynuly, je zřejmé, že tu máme co dělat s precizním modelem, z něž lze odvodit podstatu angažovaného umění a angažované umě-

lecké kritiky. Nebyli bychom ale důslední, pokud bychom přehlédli některá jeho sporná místa. Předně: Sartre po válce věřil, že analytický způsob uvažování „dožil“ a že je už jen účelově využíván k izolaci lidí ve prospěch „vyšších“ tříd. Hlubší omyl si dnes jen stěží dokážeme představit. Nestala se naopak analýza základním prostředkem k pochození skutečnosti jako celku? Vezměme si jen tolik oblíbený, formálně experimentální rozklad zvuku a věty, který se v druhé polovině minulého století stal oblíbenou uměleckou metodou a s nímž se můžeme až příliš často setkávat i dnes. A neudiví ani, napíšeme-li, že to, co Sartre odsuzuje jako buržoazní umění, je dnes automaticky chápáno a hodnoceno jako „zaručeně estetické“ – je to přece umění ve své ryzí podstatě, umění unikající ideologiím, umění, které nakonec ani ideologizovat nelze a už vůbec ne hodnotit. Dále: S analýzou spjaté solitérství se pak stalo jakýmsi východiskem, které je umělci téměř zárukou k silnému individuálnímu prožitku. Není těžké dokázat, že onen „totální“ prostor byl a stále ještě je parcelován nezavršitelnou potřebou analýzy ad infinitum.

A právě nekonečná produkce děl, jehož svrchovanou metodou je analýza, a s ním spojená nekonečná analytická recenzní praxe nás také nakonec dovádějí k úžasnému poznání, že zlaté časy „zaručeného umění“ přicházejí

jen tehdy, pokud se ze zřetele ztrácí jakékoli totalitní koncepce člověka. Tam, kde se tato koncepce vytratila zcela, nachází toto umění nejednodušší a nejmýslitelnější způsob svého bytí. V takové době se za umění může považovat všechno. Neměli bychom ale hned podléhat euforii a myslet si, že zaručené umění je něco jiného než podivné přání stejně zaručených estétů – přece jenom tu existuje cosi, co každé úsilí o absolutně svobodné, a tedy i absolutně estetické dílo ruší. Není jím nic menšího než totální nárok na originalitu technického (formálního) zpracování. Vždyť čemu jinému než originalitě je dnes povinován umělec loajální technokratickému systému? Paradoxně bychom proto mohli říci, že pokud dnes existuje totalitní koncepce člověka – přesně ve smyslu Sartrových slov –, uvězněného v nadosobním metafyzickém rámci, pak se s ní setkáme v tom nejběžnějším recenzním provozu. Jen zde bývá často člověk zbaven jakéhokoli sociálního kontextu, jen zde bývá vyjmut z historie a definitivně svázán požadavkem originality a ryze formální estetičnosti svého díla (anebo díla, v němž se nachází jako jediná postava).

O to hlubší se však otevírá propast mezi oběma typy tvorby a její reflexe, jak je Sartre popisuje. A v tom také spočívá zásadní přínos, který si jeho manifest udržel do dneš-

ních dob. S postupující formalizací umění, které už mnohdy jen hledá nové výrazové prostředky, aby mohlo říci něco neotřelého o svém autorovi a jeho nejbližším okolí (připomeňme si třeba potřebu věnovat své verše přátelům a partnerům, prosakující do poezie jako už téměř její obligátní položka), se nevyjevuje nic menšího, než že ona „totální koncepce člověka“ musí být očištěna o fantom originality, technokratické preciznosti a znovu vystavěna ve vztahu ke společnosti, historii, k jiným kulturním okruhům atd. A chceme-li jít do důsledků, pak bychom měli přiznat, že zde není možný žádný kompromis a že to Sartre moc dobře věděl, když psal o celkovém smyslu, jímž je *osvobození* člověka. Jen za předpokladu, že takový bod máme k dispozici, na něj můžeme zavěsit širší rámec angažovaného umění; tedy toho umění, které si nechce jen hrát se svými vlastními prostředky a které ví, že vedle funkce estetické lze vykládat i jeho funkci společenskou. Způsob, který k tomu vede, je v manifestu popsán – a nakonec je i praktizován, na stránkách *Les temps moderne* se s ním lze setkat dodnes. Směr, který revue s tímto manifestem před půlstoletím nabrala, se kupodivu udržel až do dnešních dob, navzdory všem antiprogramovým tendencím postmoderny.

Jakub Vaníček



JAK SES MĚLA, HELENO?



Helena Skalická (vpravo) a Pavel Novotný; fotografie ze skupinové performance Šimona Pikouse *Konec tarifního pásma*, 17. 11. 2010

S Jirkou sem se seznámila v Kosmonosích, von tam byl kvůli alkoholu, já s těma svejma depkama. Potkali sme se tenkrát na dvoře u kiosku, von na mě, že je Jirka, a já říkám, že sem Helena, a tak sme spolu začali kamarádit. Když sme byli venku, chodili sme spolu na vejlety, váleli sme se v trávě, v písku a tak. To byl skvělej mužskej. A jeho máma pracovala v tom kiosku a bezvadně sme si rozuměly. Ale v sedumdesátém šestým mi Jirka umřel. Protože jak von byl ten alkoholik, tak nemohl na antabus pít, a voni ho pustili z blázince a von to přechlastal a poblíl se a udusil se zvratkama. Našli ho druhý den v Trutnově na náměstí, na lavičce. Dvacet tři roků mu bylo. A já, když sem jela na ten jeho funus, tak sem mu tam omdlela, spadla sem takhle na náhrobní kámen, na ten roh. A když sem se pak ve špitále probírala, tak mi řekli, že sem přišla o dítě.

Od té doby mě chlapi vůbec nezajímali, jakmile se mě někdo dotknul, měla sem zimnici.

Až potom v osumdesátém čtvrtým ten Jarda, kterému sme říkali Sandokan, s tím sem čekala další dítě, ale o to sem taky přišla. Protože vona tam šla chodbou jedna bába rozjetá a vona chtěla po jedny těhotný sestře hodit džbán, ale já tou bábou praštila o zem, trochu sem ji pobouchala, sestře sem zachránila dítě, a sama sem byla v šestém měsíci. A ta sestra mi řekla, zatahneš ji do klece, ale ta ženská byla stokilová, já čtyřicetiosmikilová, takže sem ji táhla do té klece, ale před tou klecí se mi baba vyrvala, chytla mě za vlasy a mlátila mi hlavou o zem a já, pusť mě, pusť mě – a já nevím, jak se mi podařilo těmahle kloubama takhle jí vjet zespodu, takhle sem ji dala, že pak měla tady deset stehů. A já pak dostala elektrošoky.

A voni mě měsíc po tom potratu podváděli, aniž mi to řekli – to sem zjistila až v devadesátém na liberecký psychiatrii. A když sem o to tenkrát přišla, Jarda mi řekl, že sem to dala pryč schválně, a rozešel se se mnou. Ale v hos-

podě seděl Erik a ten mi rovnou řek, jestli bych s nim nechtěla chodit, takže slovo dalo slovo, koupil mi dvě zelenice a začala sem kamarádit s Erikem. A to sme na sebe jenom mrkli, a už sme nacvičovali za kioskem.

A taky sem občas chodila s ženskejma. A já sem je i milovala, ale necejtla sem se jako teplovouška. Prostě sem se s nima líbala a kamarádila, jednu sem měla v Bohnicích, jinou v Liberci, v devadesátech letech sem měla jednu v Armádě spásy. A když sem byla malý dítě, tak sem byla zamilovaná do jedny ženský, která jezdila mezi Libercem a Jabloncem jako průvodčí. Tu sem dycky svlíkala vočíma celou do naha. To bylo na začátku šedesátech let, když začaly ty kasy. Vona stála v té kase a já stála vedle ní a svlíkala sem ji. Ale když byla zima, tak to bylo hrozně těžké, protože ta ženská měla strašnejch vrstev. Protože ty tramvaje, to byly úplný pojízdný mrazírny.

Připravil Pavel Novotný

nové století a tisíciletí /7

D. Ž. Bor

Vzhůru do finále

1. 12. 2001. Už dlouho neposlouchám hudbu. Dříve jsem si vybíral desky podle chuti a hrál je dvě tři hodiny denně: Mozarta, Janáčka, Bacha, Gesualda da Venosa, Mahlera, Wagnera, Edgara Varése, Stockhausena, etnickou hudbu, jazz, nahrávku Iron Butterfly s jejich skvělou *In-A-Gadda-Da-Vida*, Rolling Stones, Talking Heads.

V noci jsem lezl kolem stolu po čtyřech, zatímco z radiopřijímače hřměl koncert jakéhosi Itala. Vtom jsem se málem skácel! Stal jsem se skladatelovou myslí! Lezu po zemi a cítím extatické, láskou žhoucí božské prožitky; slyším všechny variace, probíhající jeho hlavou v tak supraprátkém pikomžiku, že je to naprosto nemyslitelné, nepředstavitelné, nevyjádřitelné. Prolétne to mnou, žene mě to ven z těla. V okamžiku, kdy hudba pomine, ležím na podlaze a necítím vůbec nic. Žádné doznívání. Jen na tváři v důlcích pod očima se mi hromadí horké slzy. Tentokrát se k lékaři přímo těším.

6. 12. 2001. Paní Marie Daňková, již jsem poslal dvě trigonické knížečky Adrieny Šimotové, mi napsala dlouhý dopis. Jedno místo stojí za ocitování. Ale popořadě. Včera si Adriena přišla pro texty Věry Linhartové. Mluvili jsme spolu asi hodinu – a po celou tu dobu jsem litoval, že nemám zapnutý diktafon. Viděl jsem v její tváři, jak se pokouší co nejpřesněji formulovat to, co říká. Oči hluboké, tělo křehké, pravé rameno, spíš ramínko, poněkud povysunuté, občasná starost o účes...

Její popis vztahů s Vaškem Stratilem – báseň o zvláštním partnerství a vzájemné podpoře dvou umělců, na jejímž dně se mísí mateřství, láska, umění a prošlá neštěstí v jedinou úžasnou melodii dotýkaného srdce.

Dnes paní Daňková píše: „Adriena Šimotová: *Uvnitř – vně*. Už pokolikáté se k té knížečce vracím. Jak dobře ji rozumím! Jestli ji ještě někdy na Sýpce uvidím, půjdu jí poděkovat. Vyslovit obdiv, lásku k úžasně křehké duši; vyslovuje to, co snad ani říci nelze. Mnohdy jsem si říkala, že už bylo v mém životě trápení dost, že bych už někdy přivítala, kdybych nebyla... a najednou toužím prodloužit každou vteřinu svého života, být prostě *při tom*, vnímat všechno krásné, co vzniká mimo mne, ale co hluboce prožívám... Až ji někdy potkáte, řekněte jí, že na ni myslím s láskou.“

Božena Správcová mi poslala své nové texty. Chuť nadít děj komičnem, krutohlavým rozvažováním o smyslu života... Podivuhodně vedený děj, pouť strukturovaným prostorem a časem s opakovačkami, jejichž mířidla označují všechny cíle v odpovídajících intervalech, aby se výstřel neozval v nepravou chvíli, ba dokonce aby se neozval vůbec, protože nejde o zasahování až do krve, ale o zkoušku, zda by se dalo zasáhnout, kdyby lučik spouště najednou zacouval a jeho pohyb by při výstřelu zarazil pažbu opakovačky do klíční kosti jen málo obalené masem.

10. 12. 2001. Včera oběd v čínské restauraci s Milanem Calábekem a spolupracovníky České univerzity nové doby. Po jídle jsme se všichni přemístili do sklepních prostor Mandaly. Když jsme vyšli z podzemí, venku bylo bílo. Druhého dne odpoledne jsem lehl a nevstal. Krásné dva večery s hýčkanou bolestí. Promeškal jsem výstavu Michaela Rittsteina i Vladimíra Nováka.

Drena se vrátila z Chorvatska a nechala mi v krámku dvě větyčky: jednu citrusovou, se sytými zelenými listy a ostré žlutými plody, druhou pomerančovníkovou, se zelenými listy a ohnivými plody. Ve zdejší zimě je to jako zjevení.

V poště jsem našel dopis od rodiny doktora Ryšánka: mám svolení pokračovat ve vydávání Ryšánkových překladů za podmínek, jež jsme sjednali. Opravdu dosáhnou všeho, co

v tomto životě očekávám, ani ne tak pro sebe, ale pro všechny ty, jimž to dlužím? Odpoví někdo? „Po osmdesáti devíti proměnách pokáním dosáhneš milosti,“ řekl hlas, ale odpověď to možná nebyla.

12. 12. 2001. Stále žádné zprávy z Mnichova. Kde se doptat, co se děje? Míla konečně přinesl kompletní maketu *Trhliny*. Tak technicky náročnou knihu nelze vytisknout a knihařsky zpracovat do 10. ledna. Běduju. Snad se mi podaří změnit jednoletou žádost o dotaci MKČR na dvouletou. Piší dopis ministertvu: „Trhlina je úžasné dílo, slovo a fotografie v urputné jednotě vypovídají o živoucím gigakosmu a člověku v něm, podává zprávu o trhlinách kosmických rozměrů i o trhlinách v nás, o lidech, kteří se »vypařili« na vrcholcích hor, o lidech, kteří po sobě zanechali jen stín na filmu, exponovaném ve chvíli výbuchu atomové pumy v Hirošimě, o práci starověkých živilů při utváření země a o lidské činnosti, která je začala usměrňovat – ne vždy tím pozitivním směrem –, o prostoru, světle a hnízdech galaxií, o tom všem v lidském duchu i v těle, o černých dírách v hlubinách kosmu i v nás...“

14. 12. 2001. Rekapituluji posledních jedenáct let. Za tu dobu jsem stihl realizovat tři výstavy, vydat přes 130 knižních titulů, napsat nevím už kolik knížeček, dost jiných přeložit... Moje korespondence se enormně rozrostla. Největší radost mám z knížečkovníků; jsou to: první vydání Váchalových rukopisných textů, dopisy Ladislava Klímy Antonínu Pavlovi, básně Andreje Stankoviče, knížky o Sai Babovi, korespondence Otokara Březiny a Emilie Lakomé, první vydání *Hovorů s Lasenicem*, překlady alchymistických traktátů, objevené vydání neznámých prací na papíře Jiřího Koláře a vzpomínky Františka Jecha na Otokara Březinu; v příštím roce přijde na řadu vydání neznámé vzájemné korespondence Gustava Meyrinka a Oldřicha Neuberta. Připočti k tomu *Laseníkův Tarot* (karty), *Logos* a bibliofilie: není toho málo. Stále však chybí největší a nejdůkladnější kniha o Šporkovi v českém (v jakémkoli!) jazyce, dluh, který stále zůstává nesplacen.

13. 12. 2001. Po redakční radě *Analogonu* jsem spěchal do Velryby na setkání spolupracovníků *Tvaru*. Když jsem tam dojel, panovala už volná zábava. Božena Správcová mě vybidla, abych si přisedl k jejímu stolu, ale zamířil jsem napřed k Luboru Kasalovi a Gustavu Erhartovi. Rozdával se nový *Tvar*, do něhož jsem přispěl básničkami Karla Šebka a vzpomínkou na Pavla Kvítka-Pecha. K redakčním dárkům jsem přidal balík knížeček z *Trigonu*. Asi po hodině přišel Václav Kahuda. Během večera jsme spolu diskutovali o všem možném. Udivilo mě, že nezná Klímovy dopisy A. Pavlovi.

Pavel Rezníček, který přišel ještě později, hulákově rozdíl rady na všechny strany, až zmožen vínem usnul. Řekl cosi zvláštního, nad čím jsem se musil po celý večer zamýšlet. Týkal se to Ladislava Soldána. Někdy kolem jedenácté se loučím: venku mrzne, jen praští. Kdyby mi nebylo líto peněz, vzal bych si taxík. Stále ještě počítám postaru. Byly doby, kdy jsem neměl dostatek peněz, kdy mi zoufale chyběly. To se nedá odnaučit. Sto korun má pro mne pořád předlistopadovou hodnotu, i když dnes si za ně člověk dohromady nic nekoupí. Myslím, že právě při této příležitosti mi Božena představila svou dárnou přítelkyni Věru Paškovou. Zaznamenal jsem ji jen jako bývalou korektorku *Tvaru*. Ale napříští mi byla nejen nápomocnou, ale navíc jedinou opravdovou sponzorkou.

V noci se ocitám pod střechou podivné stavby, snad tvrze. Po nevelkém dvorku pobíhají slepice a odkudsi mečí kozy. Nahoře voní seno. Otvírám truhly a vytahuji z nich kalhoty z hrubě vydělané kůže, sošky jakýchsi

světců a velice vytáhlých andělů s velikými křídly, nějaké písemnosti, váček s cetkami a šperky. Potom mě cosi donutilo shrnout do velkého šátku sošky a šperky. Musil jsem si pospíšit, dvorec už hořel. Sbíhám po postranních dřevěných schůdkách, kdosi za mnou křičí, na dvoře se míhají stíny, je noc, volá nějaká žena, vysoký dětský hlas, bylo to tak hrozné, že jsem se vzbudil zalitý potem.

18. 12. 2001. Jaromír Zemina mi poslal krásnou knížečku *Onufrius*, rozjímání nad kamennými skulpturami v Novém lese, nad nádherným kamenným obrem, který se mi před lety tolik vryl do paměti. Na konci jeho textu je dodatek o šporkovské výstavě a o výtvarné poetě FAGVS. Díky za satisfakci! Výstava sama příliš veliký zájem recenzentů nevyvolala, snad proto, že hrabě Špork – ač pro české baroko tak významný – zůstává stále stranou zájmu těch, kteří svými názory ovládají mínění veřejnosti.

Večer rozloučení s letošním rokem v redakci *Tvaru*. O něco méně bouřlivé než loňské. Tentokrát jsem odešel už v půl deváté. S Boženou jsem mluvil o jejím novém básnickém textu. Co kdybych ho vydal! Ministerstvo kultury odsouhlasilo posunutí termínu vydání *Trhliny*; díky, pane Bohumile Fišere!

19. 12. 2001. Byl to zásah! Těžký úder! Na mém stole leží *Sedmíčka*, regionální noviny pro Prahu 7. Obrátím několik stran a do očí mi padne titulek: *Pamětní deska Vladivoje Tomka na Praze 7*. Ztuhl jsem. A potom jsem začal číst.

Moje mladistvé pobývání daleko od Prahy, napřed v kukské krajině, potom na Ostravsku, na jižní Moravě a pak znovu v Ostravě, zastřešlo všechny vzpomínky na dávná léta. Musilo to být někdy v roce 1958 nebo o rok později, přijel jsem na Vánoce do Prahy a hledal staré známé. Potkal jsem Vaška Bernata, který mě pozval na Výstaviště (pozdější Park kultury), kde měl o Silvestru hrát s tanečním orchestrem. Šel jsem. Tam jsem potkal Vladivoje Tomka: kroužil ladně po parketu s mladou tanečnicí. Vyhlížel docela jinak než za starých časů. Pozdravili jsme se a on opět zmizel na parketu.

Čekal jsem, až se Vladivoj unaví a přisedne ke mně. Neunavil se. Nicméně nějakou chvilku jsme spolu mluvili. Protože už třetího ledna jsem musil být daleko od Prahy v ostravské huti, smluvili jsme si novoroční schůzku. Nebyla to příliš šťastná chvíle. Vladivoj byl zamlklý; nakonec se mi svěřil, že má vážnou známost, ale že se s ní musí rozejít. Když jsem se ptal na důvody, jen pokrčil rameny. Nerozuměl jsem tomu. Štěžoval si, že dělal zkoušky na AVU, ale nepřijali ho. Chodili jsme po nábřeží a po celou tu dobu jsem z jeho gest a z jeho mluvy vycítoval veliké, potlačované napětí. Teprve až ke konci se uvolnil, a dokonce i trochu zažertoval. Rozešli jsme se někdy před polednem. Pak jsem ho už nikdy neviděl.

Když jsem se vrátil z Ostravy a začal žít opět v Praze, zkusil jsem ho vyhledat, ale v bytě, kde bydlil, nikdo nebyl. Dozvěděl jsem se, že Vladivoje zavřeli. Někdy v šedesátém roce mi přišla k rodičům obsílka k výsledku do Ruzyňské věznice. Mladický vyšetřovatel se mě vyptával, zda znám Václava Bernata a zda jsem u něho někdy viděl nějakou zbraň. Podíval jsem se na něj a řekl, že zbraně v tom čase, kdy jsme se stýkali, byly mezi kluky docela běžné. Že si sice nevzpomínám, zda jsem pistolí někdy u Bernata viděl, ale že je to vysoce pravděpodobné. Na sebe jsem prozradil, že svůj kolt jsem někdy v šestačtyřicátém roce vyměnil za kozáckou šavli a tropickou helmu.

Potom se mě vyšetřovatel zeptal na Vladivoje. Bylo mi jasné, že oba jsou v průšvihů. Prohlásil jsem, že léta žiji mimo Prahu, poslední dobou na Ostravsku, a s pražskými



foto archiv Tvaru

D. Ž. Bor, 2007

spoluzáky se nevidám. Když jsem byl konečně venku, napadlo mě, že s tou pistolí jsem možná Vaškovi nějak pomohl. Byl jsem si téměř jistý, že jako svědka si mě vyžádal on sám. Taky mi došlo, proč se Vladivoj nechtěl se svou dívkou oženit: tušil, že se něco děje, a nechtěl ji zaplést do maléru. Tu dívku jsem později jednou potkal. Nepamatuji si, zda byla v jiném stavu nebo už vezla kočárek; myslím, že se nakonec přece jen před Tomkovým zatčením vzali.

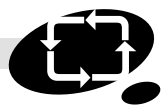
Po návratu do Prahy jsem nikoho z bývalých spoluzáků nepotkal, takže jsem nevěděl, jak to s Tomkem a Bernatem dopadlo. Po nějakém roce jsem Vaška nečekaně spatřil u Veletržního paláce. Byl daleko, a než přejela tramvaj a než jsem přešel silnici, zmizel v některém z domů. Pomyslel jsem si: to už asi Tomka taky pustili... Na Letné jsem několikrát potkal muže o berlich, kterého jsem považoval za Vladivoje, byl mu podobný, ale neoslovil jsem ho, protože přece jen jsem si nebyl jistý, zda je to on. Říkal jsem si: jestli je to Vladivoj, tak ho v Ruzyni pěkně zřídili; ale ochromený muž mě viděl a nehlásil se ke mně.

Teď v tom plátku čtu, že Vladivoj byl v šedesátém roce odsouzen za protistátní činnost a jako poslední politický vězeň v Československu popraven oběšením... V hlavě mi zazněl Vladivojův mladický hlas, zakončený sykavým smíchem: „Odpusť mi to, Jungwirte!“ „Oběs se na semaforu u mostu. Jungwirt.“ Roztrásl jsem se hnusem nad tím, co všechno se dělo – a já o tom neměl ani potuchy. Vladivoj (sám? nebo s někým?) přepadl vojenskou hlídku; při přestřelce jeden z vojáků zemřel, píšou místní noviny. Přiznávám, že neumím nenávidět. Asi bych nedokázal střílet na člověka. Věřím v jiné druhy odporu.

Vladivoj mě jako pubescenta fascinoval; bylo v něm cosi uhrančivého: široký, měsíční obličej, v něm oči po matce židovce temné, podmalované vnitřní horečkou duše, výrazný nos s širokými nosními dírkami. Když se ho kdysi profesor dějepisu zeptal, zda je z *tě rodiny Tomků*, hrdě pronesl: „Ano, pane profesore.“ Maloval hodně a rád. Nejčastěji zalesněné mařákovské scenérie. Listnaté lesy, prozářené sluncem, palouky a lesní cesty, všechno z poměrně velkých barevných skvrn, v nichž nechyběla fialová: fialová k němu patřila nejvíce!

Jak podivné osudy nás, žáky jedné školy a jedné třídy, potkaly: Tondu Vondrušku, Evu Olmerovou, Vladivoje Tomka, Vaška Bernata, Pavla Fierlingera-Falu, Rudolfa Slánského... Na jiné si vůbec nevzpomínám, vyjma Anduly Roubíčkové a primusky Hanky Boučkové. Živé vzpomínky ze mne opět udělaly pozorovatele: vidím je všechny mladé, veselé, dychtící po čemsi skutečnějším, než je prst na tepně krkavici; jsem tam s nimi a – – –

Málem bych propadl iluzi: uvědomitelnost času se začíná sebevědomostí. Jak dlouho jsem byl mimo a jak jsem se zpřítomnil tím, že jsem všechno podstatné začal chronologicky zapisovat, vzpomínat na minulé, myslet na budoucí! To není všechno, to je ten nejnižší stupeň obnovy vědomí o vědomí; jeho rozšíření ve šťastných chvílích je stupeň vyšší; ještě zbývá tolik vykonat v samotném vědomí, ne rukama, ale duchovním činem!



Jak to nazvat jinak? Samo se nazve, až přijde.

Od paní Kulované jsem k Vánocům dostal dvě knížky: text Lasenicovy *Alexandrijské genese* s poznámkami a jeho *Cvičení*.

Cvičení, zdá se, učí držet se zábradlí rozumu a pokračovat v cestě; až cesta zmizí, jít, jako by tam zábradlí bylo; nedívej se kolem sebe, ani pod sebe, ani nad sebe, tenké lano, po němž jdeš, vydrží tvou chůzi, jen když stále půjdeš. Všechno kolem je vypulirovaná sbírka stínů. Jdi tam, kde zdánlivě nic není, tanči na laně a říkej si: Pociťuji zviřené proudění času, pravěký zkamenělý oheň, na prach rozdrolený vzduch, poletující instantní, rozpustnou vodu, šlehaající, rozvlněnou, prudce proudící zemi. Smlč to před zvědavými! Buď daleko před těmi, kteří „svým jazykem zadek pasou“.

Zpívej ve všech světových jazycích: *Ja. Ich bin unermesslich reich! Reich! Das Gottesreich.*

Po příchodu – čas přechodu

22. 12. 2001. V poledne se u nás objevili Švankmajeri a vyprávěli o cestách s *Ote-sánkem* po světě; při všem tom cestování už téměř dokončili vybavení sýpky ve Stankově. Když říkám vybavení, mám na mysli vnitřní úpravy, vydláždění podlahy malovanými kachličkami, vymalování stropu a dokončení ateliérů v horním patře i současný kamenný zámekohrad, osazený sochami a objekty zevnitř i vně. Honza, který přišel do Stankova vybudovat muzeum surrealismu, stále ještě pracuje na svém; teď už zvažuje, že buďto zakoupí jediný, jím ještě neobsazený objekt, totiž chlěvy, nebo si alespoň pronajme jejich horní patro, kde konečně zřídí vyhlášené muzeum. V pracovitosti Honzu nikdy nepřekonám! Počátkem ledna nastávájícího roku se pusť, sežene-li peníze, do nového filmu s prozatímním názvem *Louskáček* a napíše nový scénář podle markýze Sada a spol. Od Honzy Švankmajera jsem

k Vánocům dostal objekt *Merkurius se svým synem*, od Evy arcimboldovskou grafiku.

27. 12. 2001. Na Štěpána jsem si četl v knížce Stanislava Vodičky *Básník Jakub Deml v Tasově*. – Vzduch nemá halůzky! Když mluví o ptáčatech, která učice se létat, napůl padají z hnízda. Podobně v lidové koledě o někom, kdo nepřichází, ač by měl: je „hluchý na obě nohy“. Skvostné zkratky! Už samo slovo haluz! A což teprve haluzna, slovo souvisící s hladkou, kulatou, oblou větví, z jakých se pletly stěny primitivních příbytků pro lidi i dobytek! Přistihuji se, že při dojetí se nahlas zajímám. Najdu onen bílý oblázek ticha a superbdělé pozornosti, která nezná rozdíly mezi *bylo* a *bude*, protože všechno je?

Doma jsem mimo jiné dostal pod stromček Zíbrtovu knížku *Ohlas obřadních písní velikonočních (v Haggadě)*, kterou jsem kdysi půjčil Nikolaji Stankovičovi, aby z ní vybral něco pro třetí číslo samizdatového *Kalen-*

dáře. Teď se mi oklikou vrátila zpátky, tentokrát nesvázaná a s původní novorenesanční obálkou. *Jako by se mi díval přes rameno...*

28. 12. 2001. Odpoledne přebírám staré písemnosti. „Mim, mlčí do záhrobí hlíny; jak snadno se pudy učí lidskou řeč a plodí to, co nás obklopuje a čemu v pominutí smyslů říkáme civilizace: *mateřská* letadlová loď! V rozestlané hlině kusy mrtvých těl usvědčují ta slova z kolapsu lidskosti. Jak vysvětlit neautentickou temnotu řeči, při níž člověk odpadá od sebe sama pod mrazovou kyticí nebes, kde potom podniká zkusnou pilotáž do téměř nesrozumitelné?! Národy barevných oblázků pod jazyky plamenů, které se jako Demosthènes na břehu moře učí deklamovat náš osud: hlasy, jimž nerozumím a které poslouchám! Na hranici ohně – řeč strážných andělů, jež jsme sami stvořili; prasklá větev hromu šátrá v opuštěném hnízdě po bělostném pírků.“

(konec)

OBRAZKY Z PŘÍTMÍ ZÁMECKÝCH KNIHOVEN

Slavná a oblíbená Mozartova komická opera *Figarova svatba* měla premiéru ve Vídni 1. května 1786. Autor libreta Lorenzo da Ponte čerpal inspiraci z „Figarovského cyklu“ francouzského dramatika Pierra-Augustina Carona de Beaumarchais (1732–1799). Tři hry, ve kterých vystupuje Beaumarchaisova nejznámější postava Figaro, jsou *Le Barbier de Séville* (*Lazebník sevillský*), *Le Mariage de Figaro* (*Figarova svatba*), a *La Mère coupable* (*Provinilá matka*). Ve všech třech se opakovaně objevují pouze dvě postavy: Figaro a hrabě Almaziva. V jejich vzájemném vztahu se odráží sociální skutečnosti před Francouzskou revolucí, během ní a po ní. Jejich vztah začíná jako tradiční vztah pána a jeho sluhy v *Lazebníkovi sevillském*. Ve *Figarově svatbě* se stávají rivaly v boji o Zuzanku a konečně v *Provinilé matce* se spojí, aby zvrátili

pikle Begéarasse. Do určité míry jsou figarovské hry autobiografické – páže Cherubín ve *Figarově svatbě* se podobá mladému Beaumarchaisovi, který se pokusil z nešťastné lásky o sebevraždu, Zuzanka byla vytvořena podle Beaumarchaisovy třetí ženy Marie-Thérèse de Willer-Mawlaz.

Figarova svatba vznikla v roce 1775, ale poté, co ji během soukromého čtení slyšel Ludvík XVI. a pochopil satiru týkající se aristokracie, byla hra zakázána. Přesto se stala známou díky soukromým čtením. A v roce 1784 byla hra králem konečně povolena a rychle se stala velmi populární, dokonce i mezi aristokracií.

Luboš Antonín



V druhé části prvního dějství Mozartovy opery si k Zuzaně přichází pro radu páže Cherubin, zamilovaný do hraběnky, kterého se chystá hrabě poslat do války, protože se o tomto jeho citu dozvěděl. Cherubin se musí ukrýt, neboť přichází hrabě a snaží se smluvit si se Zuzanou schůzku. Hrabě ukrytého Cherubina objeví



a rozkáže mu okamžitě opustit zámek. Do toho všeho přichází Figaro a oznamuje hraběti svou plánovanou svatbu se Zuzanou. (Vyobrazení pocházejí z tisku Beaumarchaisovy hry *LA FOLLE JOURNÉE OU LE MARIAGE DE FIGARO* z roku 1785. Hra měla premiéru 27. dubna 1784 v Comédiens français.)

mikulášův dotek

René Vaněk

Šestáho prosince. Pár číslic, které na kalendáři čísi ruka obtáhla červenou fixou a přimalovala k nim hrozivý vykřičník. Hleděl jsem na zlověstné datum a snažil se dýchat tak zhluboka, jak jen to šlo, abych se trochu uklidnil.

„Že tys zapomněl, vid’?“ řekla Teta, která tady v kuchyni na klikovém mlýnku mlela suché pečivo a připravovala si zásobu strouhanky na horší časy.

„Tak trochu,“ přiznal jsem. Žena přestala točit klikou, odložila ztvrdlý rohlík, přišla ke mně a přitáhla si mě k sobě svou sádelnatou rukou.

„Neboj se, Kocourku. On ti nic neudělá. Vždyť jsi byl hodný a učil ses.“

„To jo, no,“ potvrdil jsem nevědomou nepravdivost Tetiných slov.

Kdyby jenom tušila, co všechno jste letos provedli s těmi tvými kamarádky!

Ty mlč! Jestli si mě vezme, tak ty půjdeš se mnou!

Já vím. Tak se snaž, aby si tě nevzal, protože jinak si buď jist, že ještě než tě strčí do pytle, budeš mrtvý. Na důkaz toho, že to myslí vážně, zabral silně za vazivové spony, které jeho tělo pojily s mým. Neubráníl jsem se bolestnému vzdychnutí.

„Copak je, zlatíčko?“ uchopila Teta do dlaní mou tvář a starostlivě se mi podívala do očí.

„To nic,“ řekl jsem. „Jen mě trochu zabolelo v panděru.“ Žena si klekla na linoleum, vyhrnula vrchní díl mé slátaniny a položila na moje břicho ucho. Studilo jako led.

„Buď na brášku hezky hodný, když je on hodný na tebe,“ pronesla konejšivě a pohladila bratra přes kůži mého břicha. Ernest se uvnitř mě zavrtil a nejspíš Tetě něco telepaticky odvětil, protože přikývla hlavou, usmála se, nechala mě být a vrátila se k rozdělané práci.

„Půjdu se kouknout k Fritzovi,“ oznámil jsem.

„Jen jdi a hezky si hrajte. Ale žádný hluk, ano?“

Opustil jsem kuchyni a v tmavé chodbě zabušil na dveře s kostrbatým nápisem „Laboratoř“.

„Moment!“ křikl Fritz. „Už můžeš,“ dodal za pár vteřin. Vstoupil jsem do jeho pokoje. Hoch seděl uprostřed místnosti a zrovna si dopínal pásek od kalhot. Na zemi před ním ležel rozevřený časopis pro předškolní děti. Fíflencina dobrodružství. Fritz si všiml, s jakým odporem na tiskovinu shlížím, zamračil se a zakopl ji do temné škvíry pod postelí.

„Viš, co je dneska za den?“ posadil jsem se na poměrně čistou židli u pracovního stolu, pokrytého všemožným náradím a troskami domácích spotřebičů.

„Si myslíš, že jsem asi úplně blbej, ne?“ řekl hoch a vstal z podlahy. Na košili měl několik čerstvých skvrn od spermatu. „Jasně, že vím! Celou dobu přemejšlím, jak to udělat, aby mě nedostal.“

„Myslíš, že tě bude chtít odnýt?“

„To si piš, že bude. Udělal jsem dost toho, za co si podle některých debilů zasloužím vodnýt. Kurva!“ Prstem přejížděl po drátech klece, ve které se na páchnoucí, dlouho nevyměněné podestýlce, krčil podvyživený ratlík. Otevřel dvířka a natáhl ke zvířeti ruku. „Pocem, malej.“ Pes zakňučel a přitiskl se k zadní stěně svého drátěného vězení. V očích měl nevýslovnou hrůzu. Chvěl se. „Pitomej čokli!“ završel Fritz a zlostně do klece třískl zařatou pěstí.

„Máš s ním nějaký plán?“ zeptal jsem se.

„Jinak bych ho tu asi neměl, ne? Narvu ho do tý rakety, co stavím na dvorku, a pošlu na oběžnou dráhu. Dobrý, ne? To bude prda, až ten krám vodpálím!“

„Myslel jsem, jestli nemáš nějaký plán na dnešní večer.“

Fritz znejistěl. „Jo tak.“

Zabouchl dvířka klece a posadil se do podomácku zhotoveného elektrického



Fotografie ze skupinové performance Šimona Pikouse *Konec tarifního pásma*, 17. 11. 2010

křesla. Ta věc byla triumfem jeho zvrhlé kreativity. Napůl trůn úchylného tyрана, napůl popravčí zařízení, monstrum vytvořené z orvané čalouněné sedačky a celých kilometrů elektrických drátů. Kovovou nervovou pleten živil vysokonapěťový transformátor, který Fritz vyraboval ze staré televize, a nutno podotknout, že stroj navzdory svému šílenému vzhledu fungoval víc než dobře.

„Tak vymyslel jsi něco? Nebo chceš skončit v pytli?“ řekl jsem.

„Mohli bysme zkusit něčím to do něj našít, až se objeví.“

„Já mám vzduchovku a ty malorážku, to by šlo, ne?“

„To je k hovnu, Kocoure,“ mávl hoch rukou a podrbal se v rozkroku. „Ten bude mít kůži tvrdou jako Tatouš paty. Jestli s ním jako máme hnout, bude potřeba něco fakt silnýho!“

„A máš něco takovýho?“

V křesle zavrzaly pružiny, jak se Fritz opět energicky vymrštil na nohy. „Něco by se možná našlo.“

Přikváčil ke skřini, na níž byla hřebíky přitlučená kůže nějakého, teď už těžko identifikovatelného, zvířete. Vrzly panty a ven se vyvalila změt všeho možného. Jako když vyhřeznou vnitřnosti z rozříznutého prasečího břicha. Fritz se v tom nepořádku začal probírat. Jeho útlé pavoučí prsty rozhrabovaly klubka kabelů, zvířecí kosti, části rozložené výkladní figuríny, cáry hadrů, rozlámané černé deštníky, z nichž si chtěl hoch kdysi zhotovit rogal, kusy klacků a spousty a spousty dalších stejně znepokojivých předmětů. Nakonec ze změti nesourodostí vytáhl respekt budící zbraň, těžkopádnou pušku s mohutnou hlavní, která vypadala jako vyrobená z kusu lešeňové trubky.

„Řekl bych, že tohle bude stačit,“ prohlásil, podíval se do ústí hlavně a pak mi zbraň podal. Byla těžší, než jsem předpokládal. „Vyrobil jsem ji na pololidi,“ vysvětlil. „Určitě na nás jednou zase přitáhnou. S tímhle jim ale natrháme řítě!“

Stiskl jsem spoušť, tiše to cvaklo.

„Na co to střílí?“ zeptal jsem se.

„Je to trubkovéj kanón. Nasype se do toho střelněj prach a nappou hřebíky. Dělá to fakt obrovský díry!“

Nemyslíš si, že tohle k něčemu bude!

Vrátil jsem pušku do Fritzových rukou a pozoroval chlapce, jak si počíná při jejím plnění střelným prachem, kterého měl v šuplíku psacího stolu několik objemných balíčků.

Nějak ze dnešku nemám dobrej pocit.

To já taky ne.

Myslím, že Fanatik nám asi nijak nepomůže, jestli se něco zvrtně.

Ten už nám nikdy s ničím nepomůže.

To je zkurvená lež!

Proč si to nechceš přiznat. Vždyť už to jsou celé měsíce, co jsi ho viděl naposledy. Ten z věže už nikdy nesejde.

Ale sejde! Musí sejít. Věřím, že až to bude opravdu potřeba, tak sejde.

Určitě taky věříš tomu, že nás celou dobu stráží, že ví o každém našem kroku, vid’? Že nás hlídá, jako pastýř hlídá svoje ovce, nechává nás pást, zdánlivě si ničeho nevšimá, ale jakmile se na obzoru objeví šedivá vlčí srst, tak vstane a zdvihne k obraně stáda svou pastýřskou hůl. Je to tak?

Ano, je to tak.

Jak bláhové! Ale naštěstí máme ještě Tetu.

Raději už mlč, bratře!

„A je to!“ usmál se křivě Fritz. „Prach je uvnitř. Teď náboje.“ Železnou trubkou začaly zvonit padající hřebíky.

Vyhlédl jsem z okna. Od rána nepřestalo chumelit, všechno pokrývala slabá vrstva sněhového poprašku. Nezahlédl jsem jedinou krysu nebo potkana, mráz je zahnal hluboko do jejich podzemských hnízd a sklepních útočišť, město bylo pusté, snilo svůj temný prosincový sen.

Vzpomněl jsem si na Růženku, která se teď rozkládala ve hladové tmě Pohřebního kanálu. Ta zimu a sníh nenáviděla. Když se spustilo chumelení, vybelhala se pokaždé z domu, strhala ze sebe veškeré oblečení, obnažila vráscité tělo, svá ošklivá, povíslá stařecká ňadra a začala hrozit nebesům. „*Nekoukejte se na to, to není nic pro vaše zvědavé oči!*“ vztekala se vždycky Teta a hnala mě, Kláru a Fritze od okna, když jsme na to představení hleděli s otevřenými ústy. „*Nechej je, ženo zlá!*“ zastával se nás Fanatik. „*Jen ať vidí tělo sešlé věkem! Jen ať pohlédnou na tělesnou schránku, kterou nenasytný zub času ohlodal skoro až na kost! Vždyť jak jinak,*

než pohledem na někoho, kdo je takto skvostně poznamenán na pleti i na duchu, si mohou připomenout vlastní smrtelnost? Jen ať se hezky dívají!“

„Tak a hotovo,“ vyjekl Fritz. Odvrátil jsem se od okna a zblízka pohlédl přímo do hlavně Fritzova příručního hřebíkového kanónu. Instinktivně jsem padl tváří k zemi. Fritz se začal bláznivě řehtat a plácát rukama do stehén.

„Debile!“ zakřičel jsem. „Co kdyby to vystřelilo?“

„Lek ses, co?“

„Ne, jen jsem si chtěl zblízka prohlédnout ten bordel, co tady máš na koberci.“ Žár Fritzova šílenství trochu vychladl, hoch položil trubkovou pušku na stůl a uvelebil se opět na trůnu elektrické smrti.

„Na večer jsme připravený,“ řekl. „Jestli se o něco ten parchant pokusí, tak si to schytá jako ještě nikdy předtím!“

„Jen doufám, že ten tvůj krám vystřelí.“

„To viš, že jo,“ zpitvořila se hochova tvář ďábelským šklebem.

• • •

Den utekl rychle. Jako všechny tyhle tmavé dny plné mrazu a ticha. Když se z ulic stáhlo přízračné mdlé denní světlo a tmu se jaly oživovat dosluhující sodíkové výbojky pouličního osvětlení, sešli jsme se všichni v kuchyni na večeri.

Teta se tvářila zcela bezstarostně. Rozlila nám do talířů řídkou ovesnou kaši, před Taťku položila láhev s pivem a sáček levných arašídových křupek a pak se uvelebila vedle Matěje, který už zuřivě rozevíral ústa, syčel jako rozdrážděný chřestýš a dožadoval se večerního přidělu potravin. Klára působila vyrovnaně. Nebylo divu. Ničeho se dnes nemusela obávat. *Ta v pytli neskončí.*

Dívka si povšimla, jak na ni upřeně hledím. Usmála se na mě. Uhnul jsem pohledem a zabořil lžici do vazké bílé hmoty na talíři. Kaše nebyla nic moc, bez cukru, bez kakaa, jen omaštěná kouskem margarínu. Nic jsem ale nenamítal a poslušně jídlo po malých dávkách posílal do žaludku.

Ač řídkost pokrmu na našich talířích vyloženě sváděla k nepravostem, Fritz dokázal přemoci sám sebe a zdržel se všech těch nechutných rošťáren, které se s kaší



daly podnikat, a tak se dnes večer nekonal ani mlýnek, ani takzvaná, Fritzova velmi oblíbená, zpátečka. Kdykoliv jindy bych byl za absenci těchto nechutných hrátek s jídlem vděčný jako za nic jiného. Ale dnes ne. Dnes bych byl mnohem raději, kdyby bylo vše jako obvykle a povětrím kuchyně poletovaly sliny a stříkance rozmělněné potravý, kdyby Fritz běsnil a těšil se mrháním jídla.

Pomalu jsme dojedli, Taťka vyprázdnil pivní láhev a schroustal arašidové krupky, Teta s Klárinou pomocí sklídila ze stolu špinavé nádoby a pak se kuchyní rozhostilo ticho. Všichni jsme se sesedli na židle a čekali na to, co mělo každou chvíli přijít.

Vteřinová ručička nástěnných hodin zlehka odtínala kousky času, v rohu místnosti mrzutě vrčel bílý kvádr naší ledničky. Nikomu nebylo do řeči. Teta se potutelně usmívala, její obrylený pohled přeskakoval mezi tvářemi všech přítomných.

Už se blíží, bratře! Za chvíli to začne!

Jeden z kandelábrů za oknem začal nepokojně poblikávat. Fritz tiše, opravdu velmi tiše, zakňoural.

„Nemusíš mít strach, Kocourku,“ zašepkala Klára. Pod stolem uchopila moji ruku a jemně ji stiskla. Její dlaň a prsty se hrozně zvláště chvěly, měl jsem hroznou chuť se jí vysknout, ale neudělal jsem to.

Prostorem totiž o nanosekundu později zatřásl ohlušující třesk a já zcepeněl leknotím.

„Čumte!“ ječel Fritz. „Ty vole, čumte!“ Z poblikávajícího kandelábru zůstal jen pokroucený nosný sloup, nahoře roztrpený jako rozkousaná slámka. Sršely z něj elektrické jiskry, kropily povrch chodníku a rozpouštěly svým žárem navátý sníh. Pak se prudce vzvedl vítr, kdesi na půdě, zdánlivě nekonečně daleko od nás, praskly nějaké nedověšené dveře a všechno bylo najednou tak divně pokrouceně nijaké, snově éterické, jako kdyby se pomátla geometrie reality a stáhla se kamsi mimo sféru hmotných věcí.

Všichni jsme se naměstnali k oknu. Ještě před chvílí zcela prázdnou ulici teď pochodoval zástup flagellantů. Vyhublé osoby, téměř jen kostry potažené poloprůsvitnou blánou kůže, se nemilosrdně trestaly devitiocasými kočkami, zdobily své hřbety hlubokými krvavými šrámy. Z úst jim vycházela nesro-

zumitelné drmolení. *Démonická recitace.* Mnozí z nich už měli od důtek tak strašlivě rozedraná záda, že jim mezi obnaženými hřbetními svaly byly vidět bílé obratle.

„Tanté!“ zakňičel Fritz, zděšeně objal Tetu a přitiskl tvář k jejímu mohutnému poprsí, jako kdyby náhle zatoužil po nakojení.

„Ale ale, tady se někdo bojí!“ smála se žena. „Tady nejspíš někdo nebyl hodný, že?“

„Podívejte, to je on!“ vzkřikla Klára. Z dálky k našemu domu mířila čtveřice mnichů. Shrbené postavy, zahalené do kuten z obyčejné pytloviny, nesly na ramenou omšelé sarkofág. Šly pomalu, nespíchaly. Ke spěchu nebyl důvod. Trestající se flagelanti kolem nich lezli jako přízraky morové smrti, upadali do transu a kroutili se v závějích sněhu. Mniši dospěli až k našemu vchodu a tam prudce a bezcitně udeřili svým břemenem o zem. Dřevěná schránka se roztržila na kusy a z jejího vnitřku se *cosi* vyvalilo ven.

To už jsem se ale nevydržel dívat. Odpotácel jsem se od okna a chytil se okraje kuchyňské linky. Žárovka nad jídelním stolem se střídavě rozsvěcela a zhasínala, ručičky ještě před chvílí normálně fungujících hodin, se rychle otáčely proti sobě. Čas zhoustnul, přestal plynout lineárně. S bouřlivě bušícím srdcem jsem pozoroval, jak od sebe Fritz odstrkuje smějící se Tetu, shazuje na zem ze stolu prázdnou pivní láhev, probíhá kolem nepřítomně se tvářícího Matěje a mizí v předsíni. Rozeběhl jsem se za ním.

Elektrické rozvody našeho domu zešlely. Lampa v předsíni divoce blikala, v plastových krabičkách zásuvek prskaly modré výboje vysokého napětí. Z kouře hořícího bakelitu mi slzely oči. Fritz stál přede dveřmi na schodiště, v rukou třimal těžký hřebíkový kanón. Podíval se na mě a popotáhl nudli, která se mu houpala pod nosem.

Jak tohle dopadne?!

Rozřinčel se zvonek. Nebyl to ten rychlý drnčivý zvuk, který jsem znal. Palička zpomaleně padala na kov, znovu se zvedala a opět padala, pokaždé to zaznělo, skoro jako když jsme jednou s Dantem střídali z praku na starobylý zvon v jeho domě. Chvějivé hučení, pronikající až do morku kostí a přimrazující člověka na místě.

„Copak, kluci? Vy nepůjdete dolů otevřít?“ smála se nám v zádech Teta.

„Nepůjdeme, kurva!“ dupl Fritz botou a vysmrkal se do rukávu slátaniny. Zvonek znovu dlouze zadrnčel. To už jsem věděl, že se Fanatika nedočkáme ani dnes, v těchto vteřinách, prosycených hrůzou a terorem. Kdyby chtěl přijít, už by tu dávno byl. Kdyby chtěl, stanul by po mém a Fritzově boku a hájil by naše životy. Jenže on očividně nechtěl.

Tomu, co na ulici postával před naším vchodem, došla trpělivost. Ozval se zvuk tříštícího se dřeva a schodiště následně oživilo těžkopádné dupání a chrčivý dech. Blížilo se to. Bylo to čím dál blíž.

Nenech se narvat do pytle!

Ze škvíry pod našimi vchodovými dveřmi začaly klíčit úponky ostnatých drátů. Trnitá vlákna se jako rostlinky břečtanu rozrostla po povrchu dveří, zatnula svoje bodliny do jejich hmoty a pak se stáhla jako jeden velký železný sval.

Dveře zaúpěly, vyvrátily se do temnoty chodby a za nimi...

Bratře!

... stál on.

„Mikuláš,“ polkl jsem.

Byl obrovský. Mnohem větší než náš Taťka, mnohem větší než kdokoli, koho jsem kdy viděl. Skrčil se, aby se neudeřil do hlavy o futra a vstoupil do předsíně. Záblesky zmatené lampy a modravý svit, linoucí se z přetížených zásuvek, ozářily jeho tvář. Byla to úděsná rudá propast, jáma věčného hlasu, lemovaná kruhem zubů. *Ohromných* zubů.

Jak může mít někdo tak velká ústa?

Okolo tohoto chřtánu, z masa, které vypadalo jako dávno mrtvé, rašily dráty. *Vousy.* Přízračně se vlnily, připomínaly chapadla mořské sasanky. Marně jsem přemýšlel,

kolik nočních mūr se muselo sjednotit, kolik beznadějných snů se muselo slít v jeden jediný, aby se mohlo zrodit něco takového.

Mikuláš se nad námi tyčil jako obrovská hora nenávisti.

„Žer, ty vypasená sviňo!“ zavěštěl Fritz. Chtěl, aby to v tu chvíli zapůsobilo bojovně, hrdinně, ale vyšel z něj jen výkřik plný zoufalství, který způsobil, že se Mikulášův chřtán zdeformoval v hrůzně zubatou derivaci úsměvu.

Pak to zadunělo.

Z ústí zbraně, společně s oblakem dýmu, vyletěl roj hřebíků. Fritz zavrával pod náporu zpětného rázu. Mikuláš měl mít ve svém ohromném břise díru, ale neměl tam nic. Ani škrábnutí. Žádný efekt.

Nic.

Říkal jsem, že to bude k ničemu.

„Ale, miláčku,“ řekla Teta. „Copak to mělo být? Takhle se chováme k hostům?“ Postávala nám v zádech a její hlas byl teď divně zkreslený, jako by zněl odněkud z vodní hlubiny. Neviděl jsem, jak se pěstounka tváří, ale vsadil bych se, že měla na obličejí ohavně sladký výraz neúčastněné pohody.

Fritz znovu propukl v pláč, odhodil zbraň na linoleum, padl na kolena a sepal ruce, jako kdyby se chtěl začít modlit. Aniž bych si to byl uvědomil, udělal jsem to samé.

„To je ono,“ pochválila naše počínání žena. „A teď hezky tady panu Mikulášovi zarecituje básničku.“

Obr vyplázl svůj dlouhý, slizký jazyk a mlsně se olíznul. Všiml jsem si pytle. Monstrozita ho měla přehozený přes záda, kroutil se jí tam a svíjel jako mrtvola, již do těla vnesl pohyb masiv muších larev.

Básnička. Žádný kanón, střelný prach, hřebíky. Žádné násilí. Jen jedna krátká pitomá básnička. Pár směšných veršů, to je to, co z vás smyje tíhu všech vašich hříchů a ochrání před Mikulášem.

„Já začnu,“ špitla vedle mě Klára odevzaně. Tak klečela, taky vzpínala ruce k modlitbě. Vůbec jsem nezaregistroval, kdy se k nám připojila, ale byla tu teď s námi a čelila děsu, který bůhví odkud zabloudil do našeho domova.

„Tak směle do toho, holčičko,“ pobídla Teta svou svěřenyni. „Copak sis připravila?“

A Klára spustila:

„Mikuláši svatý, dej mi konička,

já na něm pak vyletím až do nebička.

Vyprosím tam dárky hodným dětem všem,
radost, lásku, štěstí, pro celou naši zem.“

Krátké, ale účinné říkadlo. Mikuláš znechuceně zachrochtal a zaťal zuby. Na Kláru ztratil nárok.

„Tak kdo další?“ řekla Teta. „Co ty, Kocourku?“

Co sis připravil, bratře?

Já...

Neříkej mi, že nemáš nic připraveného!

Myslel jsem...

Že zafunguje ten plán se zbrání? Hlu-páku!

Tetina dlaň mě pohladila po vlasech. „No tak, co bude? Kocourku? Do toho!“

Prameny mého vědomí svištěly krajinou vzpomínek, klouzaly po dávno zapomenutém a hledaly něco, čeho by se mohly chytit. To něco tam někde bylo, někde zasuté, zasypané všemožnými nesmyly, polopoza-pomenuté, ale bylo to tam. *Tyhle zatracené Mikulášské básničky! Vždyť je jich tolik! Tolikrát jsme je s Fanatikem procvičovali během hodin veršotepectví. Kde všechny jsou?*

Mikuláš zamlaskal, shodil ze zad zmítající se pytel a začal ho rozvazovat.

Nedovolím, aby tě strčil dovnitř! zařval Ernest. V tom okamžiku se mi rozjasnilo, písmena přilnula k písmenům, vytvořila slova, ta dala vzniknout větám a já to měl najednou před očima. Zarecitoval jsem:

„Mikuláši, Mikuláši,

dnes večeríš prosnou kaši,

v jednom těle celý rok,

byli hodní oba braši.

Tak zastav a dál ni krok!“

Byla to čistá improvizace, verše, které můj mozek poskládal na rozbouraných vlnách adrenalinu. Ale stačily. Mikuláš zachrochtal o stupeň znepokojeněji. Rozvazující se pytel byl opět stažen a mne se na moment zmocnil téměř extatický pocit uvolnění.

Teď zrůdný obr zaměřil svou pozornost na našeho Fritze.

„No tak, drahoušku, začni, prosím!“ pro-nesla Teta.

Ale Fritz nemohl. Hleděl šokovaně do Mikulášova chřtánu, zornice hrůzou stažené do drobných tmavých teček.

„Tak dělej přece!“ pobídl jsem ho. Jedna ze sršících zásuvek se vzňala a vzplála rudým plamenem.

„Ty sis nepřípravil básničku?“ podivila se žena. Na okamžik jsem se otočil a pohlédl jí do obličeje. Působila klidně, vyrovnaně. Trochu otráveně.

Jak může být tak klidná! Vidí vůbec to, co vidíme my?

Vtom se Fritz zcela nečekaně zvedl na nohy a vystřelil pryč, směrem ke svému pokoji.

Mikuláš zařičel, až jsem myslel, že z toho ohluchnu, roztáhl tlamu, jeho jazyk prasknul jako bič a obmotal prchajícího hochu kolem pasu.

„Pusť mě ty, ty hajzle, pusť mě, ty svině!“ zatínal Fritz neostříhané nehty do rudé svaloviny a snažil se z ní vymotat.

Doposud nás každý rok chránil Fanatik. Dovolil Mikulášovi vstoupit do našeho bytu, nás, Tetiny děti, nechal přednést pár těch kratoučkových kouzelných veršů a dovolil, abychom se chvilku báli, protože ono je dobré, když se člověk občas trochu bojí. Když se člověk bojí, ví, že je naživu. Ale Fanatik by nikdy nenechal věci dojít až takhle daleko.

„Vidíš, měl jsi být hodný!“ smála se Teta. To už jsem ale tak nějak tušil, že to, co se děje, nemá s tím, jak byl kdo hodný, do činění vůbec nic.

Mikuláš rozvázal pytel, přitáhl si k sobě Fritze svázaného jazykem a neurvale ho nacpal mezi ty, které už dřív posbíral během své pochmurné cesty večerním městem. Nevím, jak se tolik lidí do toho pytle mohlo vejít, ale *byli tam*. Fritzův jekot splynul s jejich sborovým nářkem. Mikuláš zatáhl za zdrhovalo, udělal na pytlí uzel, hodil si ho zpátky na hřbet a odcházel.

„Přeci ho nenecháme s Fritzem zmizet!“ zařval jsem zblízka Tetě do tváře!

„Jo, to přeci nemůžeme!“ připojila se ke mně Klára.

„Vy víte, že mám Fritze moc ráda. Mám ho z vás tři nejraději,“ zamračila se Teta a dala si ruce v bok. „Ale prostě zlobil.“

Mikuláš vplul do temnoty schodišťové šachty a zmizel. Lampa začala svítit opět normálně, jiskření v zásuvkách ustalo, čas zřídnu. Ucítil jsem, jak se do reality vlila zpět její dřívější geometrie. Vtrhl jsem na chodbu, ale tam na mne čekalo jen chladivé prázdno zapáchající myšinou.

„Pojď, Kocourku, nech to být,“ vzala mě Klára za ruku a táhla mě pryč od Tety.

Vlezli jsme do mého pokoje a sedli si vedle sebe k radiátoru ústředního topení. Srdce mi hlasitě bušilo, nechťelo se uklidnit.

Zůstali jsme tam takhle celou noc. Ani jeden z nás za tu dobu nic neřekl.

...

Fritze jsem našel ráno, když se svět opět zalil tím typickým prosincově šedým denním světlem. Seděl venku mezi překocnými popelnicemi, chvěl se zimou, tělo měl pokryté spoustou krvavých šrámů a podlitin. Ať už se mu to podařilo jakkoliv, přežil. A tak jsme přišli na to, že Mikuláš, ať už je to, co chce, nepředstavuje zase tak strašnou hrozbu. Byla tu jiná věc, které bylo třeba se obávat. A udeřit v plné síle měla už docela brzo.

Úryvek z připravované knihy

Soma secundarium



foto archiv R. V.

René Vaněk (nar. 31. 12. 1983 v Turnově) roku 2003 odmaturoval na Gymnázium Ivana Olbrachta v Semilech. V letech 2003–2008 studoval biologii na České zemědělské univerzitě v Praze, v současnosti se při studiu humanitních věd věnuje grafice a designu. Zajímá se o astronomii a teraristiku. Rád vaří. Debutoval v roce 2008 knihou *Nezahrada*, vydanou nakladatelstvím Mezera.

petr štengl



Fotografie ze skupinové performance Šimona Pikouse *Konec tarifního pásma*, 17. 11. 2010

...
Nechci děti
děti berou drogy
a chovají se nepěkně k rodičům
nechci vztah
vztah se může každou chvíli zhroutit
nechci ani psa
psa může popadnout amok
nechci dobře placené zaměstnání
o takové se dá snadno přijít
nechci ani dům ani byt
ty mohou vyhořet
a nechce se mi ani žít
abych nemusel umírat

...
Moderní okno moderního domu, za oknem
skleněná váza a v ní moderní skleněná
květina, u moderního skleněného stolu
sedí moderní skleněná bytost a nemůže
odtrhnout oči od kladiva ležícího
na skleněné desce.
Domácí kutil.

...
V milostných básních
se toho hodně děje na jaře
jenže teď byl právě únor a mrzlo
a její okna do duše
disponovala výbornými izolačními vlast-
nostmi podpořenými speciálními izolač-
ními vložkami vloženými do jedné z rámo-
vých komor. Byla to okna, která přinášela
významnou úsporu energie. Byla vybavena
6komorovým profilem pro maximální
zateplení, speciální izolační vložkou v rámu,
která podporovala vynikající tepelné izo-
lační vlastnosti systému, jejich součinitel
prostupu tepla rámu i křídla s výztuhou byl
 $U_f = 0,9 \text{ W/m}^2\text{K}$, s izolačními trojskly pak
součinitel prostupu tepla celého prvku činil
 $U_w = 0,6 \text{ W/m}^2\text{K}$.

...
Tohle město je jeden obrovskéj
požirač snů
americkéj sen?
českéj sen?
kluk klátí slečnu ve vestibulu metra
město vyjebe s každým

...
Je to taková hra
Půjčí ti dvě mega
vrátíš tři
Nechceš? Nech bejt!
Podívej na tu frontu loudilů za tebou
Máš bouchačku?
Stepuješ před bankou a
připaluješ jednu od druhý?
Neblázni
je to jen půjčka

///

Je to taková hra
upíšeš se a třeba ti to klapne
všechno splatíš
a budeš moct klidně zemřít
Neteš se
na hospic ti nezbyde

///

Je to taková hra
Že sis pořídil bouchačku
a čekáš venku?
Neblázni!
Podívej na ty pistolníky za tebou

///

Je to taková hra
Spousta jich v naději čeká
před zavřenými dveřmi
nemají prachy na bouchačku

///

Je to jen taková hra
Neblázni
mrkni na www.jakvyrobitbombu.cz

...
„Ty to odčiníš
teprve až ti na rakev hodim hrst hlíny“
řekl mi můj syn.
Nechám se zpopelnit a rozprašit.

...
Vervu se tam
jak do dveří metra
dveře se zavírají
vervu se tam
protože nechci vidět
jen pět roztažených prstů na rozloučenou
vervu se tam
abychom k sobě mohli být přimačknutí
jenom se ohrát
hned zase jít
vervu se mezi napresované vesmíry
soukromé samoty

ale neboj se
nepůjde o vztah
jen o spoluexistenci
nic vážného
nic závazného
nic z čeho by nešlo vycouvat
vervu se tam



Petr Štengl (nar. 9. 10. 1960 v Praze), tis-
kař a donedávna šéfredaktor časopisu *Psí
víno*, vydal básnické sbírky *Co říkal Zouplna*
(2005) a *3+1* (2010). Roku 2009 spolu s Ja-
nem Těsnohlídkem ml. založil nakladatelství
Petr Štengl, které však dnes vede už sám.

698 SLOV O POEZII

MONIKA KUBICOVÁ: ZE ŽIVOTA ZVRACÍM VZDUCH. PROTILUV, OSTRAVA 2011

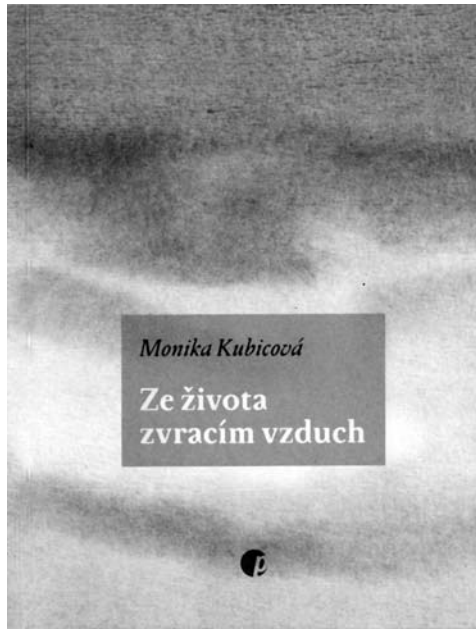
698

„*Sbírka, která nezhasne s vypínači ostravských výčepů*“, oznamuje Ivan Motýl v kratičkém textu na obálce debutu Moniky Kubicové (nar. 1990). Inu, o prvotinách lze napsat leccos. Každopádně knížka *Ze života zvracím vzduch* stojí za přečtení. Je v ní něco pro severomoravský region typického, co jsme si zvykli chápat jako určitou ostravskou poetiku: stačí si číst verše Jaroslava Žily, Petra Hrušky nebo právě Ivana Motýla a třeba i prózy Jana Balabána. Nejsou to totiž básně širokodeché, spíše sevřené a tvrdošíjné. Malé pecky polodrahokamů, které je potřeba objevovat, přemýšlet nad nimi, rozbíjet je a dívat se skrze ně. Už dlouho lze v této „ostravské“ verzi poezie pozorovat snahu o přesnost a o to, co by se dalo pojmenovat jako upřímnost. Nejsou to „východní“ nápodoby unavených haiku, jde o krátká odkašlávání, která se týkají často životních událostí. Nekomentuje se v nich, nerýpá se moc v duši, nepopisuje se za pomoci divokých obrazů. Vše je střídme, ale není to jen tak náládové, děje se v těch málo slovech víc, než si myslíme. Stačí se podívat třeba na jednu celou báseň: „*Někdy je lepší / brečet v dešti*.“ (s. 41) Je v tom silné neokázalé gesto, líp by to ani Žila, ani Hruška nena-psali. Vedle toho hraje u všech ostravských autorů důležitou roli snovost: zastavení se ve snu – za zavřenými očima cosi pulzuje. „*Sen varuje kostrou na dveřích kajuty*“, píše

Kubicová v básni *Jablečná cesta*. Z podobného pozastavení rostou i verše Jaroslava Žily („*Pod lampou / zavři víčka / za očima / vznikne cosi*“, ze sbírky *V hrudi pták*), stejně jako někdejší zátiší Petra Hrušky. Není to ani tak čekání na spánek, jako spíš plynutí času a funkce snu v něm.

Část básní Moniky Kubicové jsou ještě jakoby dětské verše (b. *Hysterie*). To ovšem také znamená, že věci kolem jsou vnímány velice ostře. Ty verše pojmenovávají i tehdy, kdy by nemusely; říkají přesně, co si myslí, že je správné. Vidí všude totiž řadu prohřešků a nespravedlností, mnoho drobností, které básnířku mohly trápit jako vnímavou dívku, ale jež dokázala popsat až nyní. Navíc popsat tak, aby se za to za pár let nemusela stydět. Neříkám, že všechno ve sbírce nece-lých čtyř desítek krátkých a kratších veršů je podařené nebo trvalé, mnohé z básní balancují na hraně naivity či banality. Snad proto příliš neberu sociální témata viděná revolučníma očima ani snahu o šokování („*Děvčátko na cestě za pampeliškovou korunou / zavadilo o krabičák / vězně který ji znásilnil na vycházce*“, s. 33). Připadá mi to víc než papírové. Rozhodně je však ve sbírce řada dobrých míst, která by mohla do budoucna posunout básnířku dál, minimálně k průbírskému kameni druhé sbírky.

Tuto knížku chápejme spíš jako něco při-praveného, co nám ukazuje, čím vším si



autorka prošla, co se naučila a jakým směrem jde. A samoúčelné revolty (šup tam slovo *poblitý* nebo *čurák*), tohle probíhání s úšklebkem, chápejme jen jako estrádu pro publikum, i když je mi jasné, že to patří k věku, kdy je hrdinství povinné, ale kdy už je vidět první „dospělý“ strach. Naopak velmi sympatický je mi odstup, hravost („*je to neuvěřitelné ale přibývá moudrosti // jak komu*“, s. 28). Slova *smrt* a *prázdnota* se

potom stávají čím dál tím většími a silnějšími zaříkávadly. Nelze než souhlasit a čekat, co dál. Na debut to je tak akorát; pokud se všechno nevybouřilo už nyní a nezůstane jen u něj, bude to třeba v budoucnu lepší.

...

Servis básnických knih z listopadu: Na-
kladatelství *Host* vydalo svůj další *Básnický
almanach*, tentokrát na rok 2011 – ovšem
pod pompéznějším názvem *Nejlepší české
básně 2011*. Ty letos vybrali Jan Štolba a Petr
Král. No a smrt si jde pro nejednoho básníka:
umřel Ivan M. Jirous, umřel Pavel Ambrož-
Homér. – Jinak bez charakteristik: Zdeněk
Gába: *Dlažební kostky* (nakl. *Kniha Zlín*); Aleš
Kauer: *Dynamika s harmonickou opojností*
(nakl. *Kniha Zlín*); Oto Klempíř: *Tali Bachtar!*
(nakl. *Druhé město*); Jan Kosek: *Skeptikova
dovolená* (nakl. *dybbuk*); Taťjana Lehenová:
Pre vybranú spoločnosť / Cigánsky tábor (nakl.
Kalich); Vladimír Němec: *Sonet pro Monu Lisu*
(nakl. *Petit*); Štěpán Nosek: *Na svobodě* (nakl.
Opus); Sebastian Petrpan: *Hostie dne* (nakl.
Martina Šimková – Arboretum); Kamil Princ:
Sonáta pro rezavou harfu (nakl. *Plot*); Elvíra
Rendulová: *Cítím, tedy jsem* (vl. nákladem);
Martin Videnský: *Uzavřená kapitola* (nakl.
Oftis, s.r.o.); Alexandr Wdowyczyn: *Iritace*
(nakl. 65. pole).

Michal Jareš



pro i. m. j.

NORBERT HOLUB

A ten, který píše
Oddává se pýše?
Svojí nebo cizí
Stejně jednou zmizí

S povrchu zemského
Vzpomenou na něho?
Vzpomenou na něho
S hněvem či snad s něhou

Jak ubil labutě
A potom nehnutě
(A potom nehnutě)
Odešel na kutě

Jenomže už jinam
Vzhůru roste jinam
K nebesům, ze země
A básník oněměl

Vlastními básněmi
A co chtěl vlastně mít?
Osm let žaláře
Jak grogem opařen

Zas před soudem stojí
Ve své skrovné zbroji
Už zase bez slipů
Vystaven polibkům

Za chvíli bude půl
A on jde do dřepu
Čeká ho prohlídka
Kouknou mu na lýtká

Celého zváží ho
Křídla i skelné jho
Ho-ho-ho, ho, ho, ho
Bez viny šutrem hod'

Na chvíli se zasní
Nad veršem těch básní
Před výsekem Masny
Krev na chvíli zkrásní

Jícnem to dopoví
Už navždy hotový
Dopoví to jícnem
Gesto příliš vstřícné

Tolik toho vypil
Jak praporec slipy
Drží, mává jimi
Čistě bělostnými



Fotografie ze skupinové performance Šimona Pikouse *Konec tarifního pásma*, 17. 11. 2010

Spodním prádlem mává
To je také sláva
Že mu to odpustí
Mozkem a i ústy

I když co my víme
Třebas je to jiné
Třebas je to jinak
Masožravý slimák

Po zahradě leze
Nečtem žádné teze
Ani je neznáme
V hodině posvátné

I když bychom měli
Vždyť nevíme je-li
No a jestli není
Zbývá kuropění

Bývali jsme šťastní
Z těch podivných vášní
Anebo snad z višní?
Vždyť co vlastně víš? Nic

Tak si to tak neber
Dost je velké nebe
Vejdem se tam všichni
Nechceme přeci hnit

Raději chceme hnát
Sebe skrz zlatý sad
Až k modrým obzorům
Až tam,
tam,
nahoru

*V kopcích Vysočiny
Kámen jímá jíní*

(listopad MMXI)

VÍT SLÍVA

„MAGOR EST MORT“

I

Mrštil sklínkou,
rozprskla se o zeď.

Svrchovaně
minul mě.

II

*a nebude mě už zajímat
zda nad mou rakví
sněží
či padá podzimní listí*

Nad Seifertovou rakví
motýl a labuť přelétli.

Nad tvou rakví
přelétne list a oblak.

VÝLOV



Pláž je domovem rybářů, kteří zde bydlí a pracují zároveň. Smrad zdechlých ryb se mísí se smradem sušených ryb. Moře je zde extrémně bohaté na ryby.

Štěpán Frána

Však co to? Kdesi na jihu se pootevřela brána Celebritánie, vyvalilo se z ní obří Halinino nadro a řítí se přímo na nás. Válkuje a drtí vše, co mu přijde do cesty. Zachraň se, kdo můžešššš...

Jan Nejedlý

Už se u nás dlouho nestalo, aby bylo kvůli beletristické knize publikováno prezident-ské prohlášení, jež by daný text nebo to, co o něm jeho autor říká, opravovalo. Kdo by si byl pomyslel, že to učiní zrovna pronikavý esejist Václav Havel? Měl to pan prezident vůbec zapotřebí? Opravdu si nyní bulvár i v literatuře vydobyl natolik významné postavení? Vydobyl, nevydobył – v každém případě se o existenci **Tajné knihy** (Motto, Praha 2011) a její autorky **Ireny Oberman-nové** dozvěděli i ti z nás, kteří taková dílka a takové sepi-sovatelky zásadně nesledují již jen z psychohygienických důvodů. Ovšem-

že v médiích následně byla knížka proprá-na horem spodem, a dokonce i seriózní lite-rární kritici byli schopni jalově spekulovat o výšinách či propastech červené knihovny. No, taky jsem si to nakonec přečetl... A ne-chápu z oné kauzy vůbec nic. Ta kniha, psaná formou deníku, je přece naprosté prázdno – myšlenkové, stylové; jednodu-choučké, většinou souřadně spojované věty šustí jak duté makovice a postavy se klátí jak hadroví panáci. Kdyby se autorce poda-řilo aspoň hlavní hrdinku své prózy nějak uvěřitelně vykreslit jako blbou krávu – ale ani tohle nedokázala. Je zjevné (jak ostatně bylo už několikrát v tisku zdůrazněno), že *Tajná kniha* je víc než cokoli jiného podni-katelský záměr autorky a jejího naklada-tele. Zjistil jsem však, že na internetu lze celý text *Tajné knihy* bez problému zadarmo stáhnout. A dobře vám tak, bezskrupulózní hrabiví zoufalci!

Z jiných končin Celebritánie přichází kniha **Dávno** (Euromedia Group – Ikar, Praha 2011). Jde o vlastní životopis **Petra Jandy**, kapel-níka skupiny Olympic, která byla založena v první polovině 60. let a od té doby patří

k předním tělesům našeho šoubyznysu. Životopis je překvapivě napsán značně nevzrušivě. I když byl Janda stíhán osu-dem velice nemilosrdně (smrt ženy, smrt syna, smrt dlouholetého kolegy z kapely), i když prožil střidu několika režimů, jed-notlivé události jsou popisovány až úřed-nicky stroze. Leč po člověku, který sám sebe označuje za bigbíťáka, asi nemůžeme chtít politicko-filozofické úvahy a plastické líčení emocionálně vypjatých situací. Je potom otázka, jaký význam ta kniha má. Literárně žádný. Příslušným odborníkům ponechá-vám, aby zhodnotili, do jaké míry Jandův vlastní životopis přispívá k poznání historie české zábavní hudby.

Pan Werich z Kampy (Euromedia Group – Ikar, Praha 2011) shrnuje vzpomínky bra-trů **Jiřího Suchého** a **Ondřeje Suchého** na významného meziválečného divadelní-ka, resp. na podivnou poválečnou ikonu. Werichova schopnost říkat banality tako-vým způsobem, aby posluchač měl pocit účasti na jakési hlubokomyslnosti, mě vždycky popuzovala. Werich se mi jeví jako typický herec se všemi nectnostmi, které

k tomu povolání patří – zvláště s nebetyč-nou sebestředností. A nikdy mi nebylo jas-né, proč i leckdo z uměřených a kritických ve vztahu k „panu Werichovi“ svou umě-řenost a kritičnost náhle poztrácel. Snad má pravdu divadelní teoretik Pavel Janou-šek, který tvrdí, že v našem národě je vždy jedno tabulkové místo vyčleněno „moud-rému starci“ a tohle archetypální místo zaplněno být musí ber kde ber. Pak by tedy šlo spíš o záležitost kolektivní psyché než o umění. Oba autoři ve svých vzpomínkách samozřejmě ve zmíněném archetypu jedou jak o závod – bez reflexe, bez odstupu, což koneckonců archetypy vyžadují. Ať Werich udělal cokoliv, v očích autorů to náhle zís-kává úchvatný rozměr, nad nímž je nutno se zamyslet či vědoucně pousmát a o který čtenáři rozhodně nesmějí být ochuzeni. Ale vlastně – dneska za takovéhle vzpo-mínky můžeme být vděční. Bratři Suší a jejich Werich jsou ve srovnání se zjevy, jako je např. Obermannová, vrchol dob-rého vkusu, ařebas je můžeme případně shledat lehkými, veřejný prostor po nich nezapáchá.

Lubor Kasal

ŽIVOTNÍ NUTNOST

**Jiří Kratochvil: Uprostřed nocí zpěv
Druhé město, Brno 2011**

Jiří Kratochvil zformuloval před lety svou teorii „*knihy životní nutnosti*“: každý autor napíše jednu či dvě takové, v níž (nichž) ztvární svou základní životní zkušenost, své fatální téma, a všechny eventuální knihy ostatní jsou již jen rozměňováním tohoto tématu.

Jakkoli je jisté možné pochybovat o obecné platnosti této teorie, přece lze říci, že v Kratochvilově případě do jisté míry – a s jistou licencí chápána – platí. V jeho románové prvotině *Urmedvěd* (v upravené podobě *Medvědí román*) skutečně jsou koncentrovány všechny autorovy základní, „životně nutné“ motivy, tematické, jazykové i kompoziční prvky, z nichž pak Kratochvil ve svých dalších románech – i jiných textech – vychází, rozvádí je do podoby explicitnější či „srozumitelnější“, nahlíží je z různých úhlů, karikuje je apod. Kratochvil považuje za svou jedinou knihu životní nutnosti právě *Urmedvěda* a všechny knihy po něm následující označil před časem za „postmoderní čtivo“.

I svůj druhý román *Uprostřed noci* zpěv zahrnuje do této kategorie, zejména proto, že zatímco při psaní *Urmedvěda* hrálo velkou – a významotvornou – roli autorovo úporné hledání formy adekvátní zamýšlenému sdělení, v případě druhého románu stálo hned na počátku rozhodnutí „*napsat román o svízelných osudech dětí poúnorových emigrantů a vydat o nich svědectví. (...) A tomuto komunikativnímu zřeteli jsem podřídil i slovesné prostředky. Čili vydělil jsem si ze svého života obsah (anebo chcete-li, jeho fabuli) a našel si pro něj atraktivní, čtivou formu.*“ A pevné přesvědčení o významotvorném působení adekvátní formy, jež splývá s obsahem, stává se jím a vytváří jej natolik, že nelze jedno od druhého oddělit (jak je tomu v *Urmedvědu*), a zejména přesvědčení o nutnosti právě takovouto formu

hledat vede autora až k tvrzení: „*Takže počítáje druhým románem převažuje už v mém psaní řemeslo a pouhá dovednost nad úporným soustředěním k vyslovení toho podstatného.*“

Z pohledu vztahu formy a obsahu by nezbyvalo než souhlasit; také některé další romány jako by tento výrok alespoň do jisté míry potvrzovaly... V knize *Uprostřed nocí zpěv* je však přece (na rozdíl od románů následujících), zdá se, nezpochybnitelně přítomna ještě i „*životní nutnost*“, již je možné vidět právě v oblasti akcentované fabule, v hlavním tématu románu, jímž jsou osudy syna pounorového emigranta, zejména v padesátých letech. Právě toto funguje v *Urmedvědu* jako skrytý inspirační zdroj, jádro „neviditelného příběhu“, jež autor do svého prvního románu vtělil, a druhý román tak působí jako určité „dopovězení“, doplnění *Urmedvěda*, „vnější“ ztvárnění implicitního tématu – a jistě není pochyb, že pro Jiřího Kratochvíla, syna pounorového emigranta, byla takováto výpověď „životně nutná“.

Kratochvíl však samozřejmě nevytváří prózu dokumentární – úvodní větu jeho výše citovaného výroku jistě nelze chápat jako jediné a úplné vyjádření autorského záměru, ale spíše jako definování rámce, v němž se autorské záměry uplatňují a rozvíjejí, přičemž u Kratochvíla je obvyklé, že se tak – alespoň částečně – děje poněkud experimentálním, více či méně fantastickým až bizarním způsobem.

Jakkoli se autor v knize *Uprostřed noci zpěv* již – oproti *Urmedvědovi* – mnohem více přiblížil „běžnější představě“ románu, přece ani zde nelze mluvit o tradiční formě. Text je „spleten“ ze dvou příběhů prezentovaných ve dvou vyprávěcích pásmech (kapitoly obou příběhů se pravidelně střídají), přičemž jedno z těchto pásem tvoří poměrně tradičně, realisticky a z větší části lineárně vyprávěné osudy rodiny poúnorového emigranta, jehož starší syn Petr, hlavní postava a vyprávěč tohoto pásma, je autorovým alter egem. Fantaskní imaginace má ve druhém Kratochvilově románu – na

Cesta k Wigan Pier, která vznikla na popud Orwellova nakladatele v roce 1936, je tvořena souborem textů oscilujících mezi reportážemi a esey. První díl knihy je tvořen žurnalistickým, místy až vědeckým popisem života dělnické vrstvy ve Velké Británii, kolébce průmyslové revoluce i dělnického boje za emancipaci v 19. století. Slovo „vědecký“ v předchozí větě by však zdaleka nemělo navodit představu rozvláčeného a pedantského odborného pojednání; Orwellův styl i jazyk je jasný, dynamický, živý a strhující. Otřesné podmínky v dělnických čtvrtích, rozpočty dělnických rodin, uspořádání domácností, hygienické a stravovací návyky i poměry v zaměstnání (např. běžnému člověku nepředstavitelná tíže hornické práce, důkladně vykreslená hned ve druhé kapitole), to vše autor zachycuje empaticky, ale zároveň bez přehnaného patosu. „*Je to jakási povinnost*“, píše Orwell, „*sem tam si taková místa prohlédnout a očichat, hlavně očichat, abyste nezapomněli, že vůbec existují; i když je možná lepší se tam nezdržovat příliš dlouho.*“ Snahu o objektivní a důkladný výzkum na hranici sociálně-antropologického „zúčastněného pozorování“ doplňuje také autentická fotodokumentace.

Druhá polovina knihy představuje soubor volně navazujících teoretizujících esejů o povaze dobového socialismu, k němuž se Orwell – jak je dobře známo – rovněž hlásil. Z jeho úvah je ovšem patrné, že tato politická identifikace rozhodně nebyla bez výhrad. Své soupeřníky z řad britských socialistů podrobuje pečlivě a nevybíravě kritice, která však není motivovaná ničím jiným než snahou o odhalení příčin opadajícího zájmu o socialismus v době, kdy by tento politický směr měl být logicky vzato nejlepším způsobem, jak se s většinou vyvstávajících obtíží vyro-

rozdíll od většiny jeho ostatních prací – do jisté míry vymezené pole působnosti: tím je druhé vyprávěcí pásmo, v němž magickými vlastnostmi obdařený bezejmenný vypravěč prochází nejrůznějšími bizarními příhodami a ději. Hranice mezi oběma způsoby vyprávění jsou však tu a tam přece překračovány – i v realistickém pásmu se občas objeví prvky fantastní či magické až – obvykle blasfemicky – ezoterické. I proto se závěrečná identifikace protagonistů obou pásem jeví mnohem spíše jako prediktabilní než překvapivá – zejména však proto, že obě pásma obsahují mnoho prvků více či méně zjevně korespondujících. přičemž někdy je určitá událost ve fantastním pásmu předznamenáním epizody, která se odehraje v příběhu realistickém, jindy – častěji – se v realistickém pásmu udá něco, co najde svůj bizární, groteskní, hyperbolizovaný či jinak fantastně zpracovaný a posunutý obraz v pásmu druhém.

Zatímco Petr prožívá různá příkoří, ponížení, prohry apod., protagonista fantastního příběhu díky svým nadpřirozeným schopnostem má každou situaci zcela pod kontrolou, cílevědomě a bez překážek jde za svými záležitostmi, nikdo ho nemůže zadržet, zranit, nic mu není nedostupné, nic není nemožné. Fantaskní pásmo tak lze do značné míry pocítovat jako projekci Petrových snů a představ – magické schopnosti jeho protagonisty jako by byly vysněnou kompenzací křivd i nezdarů z pásma realistického.

Obě vyprávěcí pásma jsou však nejpodstatnější spjata prvkem známým teč již z *Urmedvěda*: příběhem hledání – otce (Otce) i hledání obecně; lze dokonce říci, že všechny fantastní i reálné děje tvoří především kulisu k tomuto hledání. S otcem prožil Petr pouze svých prvních deset let a vypravěč fantastního pásma nepoznal otce vůbec. Pro Petřův život byla otcova emigrace fatálně určující událostí, avšak Petr sám věnuje otci možná až překvapivě málo myšlenek – realistické pásmo tvoří především osudy rodiny emigranta. To ovšem „kompenzuje“ vypravěč druhý, pro

nat. Otevírá otázky často kontroverzní, o to však podstatnější: snobismus, původ třídních rozdílů, řešení sociálních problémů, bídou „image“ socialismu, pokrytectví; nabízí též abstraktnější úvahy o technice a pokroku. I zde bedlivý čtenář bez větších obtíží nalezně řadu momentů, které lze vztáhnout na soudobou společnost: „Zahraniční útlak představuje mnohem zřetelnější, pochopitelnější zlo než útlak hospodářský. V Anglii se tedy pokorně dáváme okrádat, aby si půl milionu zbytečných zahalečů dál žilo v přepychu, ale raději bychom pokorně bojovali do posledního muže, než bychom si nechali vládnout od Číňanů...“, a jen o pár stran dále: „(...) ekonomická nespravedlnost skončí ve chvíli, kdy s ní budeme chtít skončit, dřív ne, a pokud s ní doopravdy chceme skoncovat, na zvoleném způsobu sotva záleží.“ Orwellovi se podařilo mimo jiné brilantně vystihnout podstatu moderního kapitalismu a éry konzumu už v jejich poměrně rané fázi: „V kapitalistickém řádu je to tak, že má-li si Anglie užívat relativního pohodlí, sto milionů Indů musí živořit na pokraji hladovění – neblahý stav, vy k němu ale mlčky přivólujete pokaždé, když usedáte do taxíku nebo si pochutnáváte na taliři jahod se smetanou.“

Text i přes své relativní stáří nijak zásadně nepozbývá naléhavosti a důležitosti, jednotlivé části neztratily význam ani žurnalistickou bravuru; text není pouhým obrazem uplynulého času, útržkem ze starých novin. Naopak – ačkoli se v průběhu 20. století například Orwellem důkladně popsane materiální podmínky britského dělnictva a chudiny výrazně změnily k lepšímu, tato kniha dle mého soudu získává nový rozměr právě v analýze jevů a skutečností, které se teprve z dnešního hlediska ukazují jako pozoruhodně stabilní a neměnné.

Jakub Mlynář

něhož naopak neexistuje nic než hledání otce; to je determinující aspekt i smysl celého jeho života prožívaného v očekávání vzkazu. zprávy, znamení od otce. Tady už je samozřejmě zjevný – byť blasfemický – přechod do roviny metafyzické, z otce se stává Otec, kvůli němuž se děje celý život obou vypravěčů (kteří vzápětí po následujícím citátu splynou v jednoho): „*vždy jsem se snažil poslušně dbát všech Vašich pokynů a příkazů (...), nejenže Vám stále a dokola píšu, ale když zrovna nepíšu, sumíruju si v hlavě některý z těch dopisů (...)* a vším, co žiju, vším, co se děje kolem mě a co právě zakouším, vším se na Vás obracím (...), jako bych nežil než z potřeby Vám to vyprávět a chléb a víno skutečnosti proměňovat v maso a krev těch dopisů.“

Pro Kratochvila je symptomatické, že zatímco žitá skutečnost obsahuje pouze symbolické prvky – chléb a víno –, maso a krev vzniknou až transsubstanciací v psaný text. To samozřejmě souvisí s autorovým pojetím literatury jako náboženství, a také s jeho ustavičně se vracejícími úvahami o prioritě umění před životem, jež jsou do krajní polohy dovedeny v novele *Femme fatale* a znovu se vracejí i v poslední Kratochvilově knize *Kruhová leč* (recenze *Tvar* č. 18/2011).

Při vši ironii a blasfemičnosti druhého Kratochvílova románu však nelze pochybovat nejen o jeho „životně nutném“ charakteru, ale ani o opravdovosti a poctivosti onoho všezahrnujícího hledání. A právě to – v kombinaci s autorovou vypravěčskou virtuozitou – činí z *Uprostřed noci zpěvu* text nemalé síly, naléhavosti a kvality.

Blanka Kostřicová

INZERCE



ORWELL MEZI REPORTÁŽÍ A ESEJEM

George Orwell: Cesta k Wigan Pier
Z angličtiny přeložila
Petra Martínková
Argo, Praha 2011

Současná doba vybízí k úvahám o opakování historie a poučení z dějin. Sociální důsledky ekonomické krize, jejichž projevy nyní můžeme sledovat kolem sebe, patří také k základním tematickým rámcům reportážní prózy George Orwella, kterou letos vydalo nakladatelství *Argo*, ačkoli se zde jedná o hospodářskou krizi „velkou“ a již „minulou“. Orwell sice toto dílo napsal v polovině 30. let minulého století, ale snad právě kvůli jistým obecným podobnostem historické situace vypovídá překvapivě často i o současnosti. Je zřejmé, že Orwell byl velice citlivý a pečlivý pozorovatel, a zároveň autor nesmlouvavě kritický a pragmaticky rozvažující. Dnešní čtenář, který s Orwellem vykročí na *Cestu k Wigan Pier* – do dělnických čtvrtí tehdejších britských průmyslových měst –, se může přesvědčit také o tom, kolik autorových postřehů a pronikavých společenských analýz platí i po bezmála 80 letech.

I když většina čtenářů zná Georga Orwella (1903–1950) především jako autora románu *1984* či satirické novely *Farma zvířat*, jeho bibliografie je mnohem širší. Většina Orwellových knih vyšla během posledních dvou desetiletí v českých překladech, včetně *Barmských listů* či *Na dně v Paříži a Londýně*, na které se v přítomné próze autor několikrát odvolává. Právě dvě poslední jmenovaná díla tvoří s *Cestou k Wigan Pier* jakousi pomyslnou trilogii.



MAGNUS PARENS DRUHÉ VLNY RUSKÉHO SYMBOLISMU

**Vjačeslav Ivanov: Subjekt a kosmos
Z ruštiny přeložil Alan Černohous
Refugium Velehrad-Roma,
Olomouc 2010**

Českému čtenáři, zajímavá se více o éru tzv. stříbrného věku ruského písemnictví 1895–1925, bylo jméno Vjačeslava Ivanova (1866–1949) doposavad známé prakticky pouze z překladů několika básní zařazených v antologiích (*Kolo inspirace*, 1967; *Zlato v azuru*, 1980; *U řek babylonských*, 1996), pokud vynecháme jedinou jeho u nás kdysi knižně vydanou a zapadlou sbírku veršů *Zimní sonety*. Příliš málo tedy na to, aby se této po všech stránkách mimořádné osobnosti dostalo pozornosti, které si bezesporu zaslouží, a to nejen na platformě vytríbené symbolistní poezie (*Hvězdy kormidelníků*, 1903; *Průzračnost*, 1904; *Cor ardens*, 1912), ale i v rozsáhlé oblasti esejistiky, převážně zaměřené na náboženské kultury starého Řecka, kde tento eklatantní žák (ale i opo-
nent) Mommsenův snese srovnání s učenci takového kalibru, jako byli Rudolf Otto, Erwin Rohde nebo Karl Kerényi.

Bolestnou, chtělo by se říci až ostudnou mezeru v neznalosti Ivanovova vědeckého díla se tedy podařilo zaplnit až v loňském roce, kdy přes jistě nemalé těžkosti vydalo nakladatelství *Refugium Velehrad-Roma* (zaměřené na hodnotnou duchovní literaturu) reprezentativní výbor z jeho nejpodstatnějších studií a úvah.

Objemný svazek v pevné laminátové vazbě čítající 575 (!) stran je rozdělen do tří oddílů, z nichž první, nesoucí název *Krise individualismu*, zahrnuje především práce reflektující jeho prvotní hluboký zájem o Nietzscheho pojetí antiky, respektive o ezoterní kultury úzce spjaté s eruptivními dionýsovskými mysterii a orgiasticky prožívanými opojeními tehdejších zasvěcenců. Ivanov v této živelnosti, stejně jako německý filozof, vidí vzor pro obrodný proces celého lidství, ustálený cyklický koloběh věčného jásavého návratu, potencionálně protínající i současnou dobu úpadku, neboť „v každém okamžiku pravé extáze odráží celé tajemství věč-

nosti v živém zrcadle vnitřního a nadosobního plynutí duše ve vytržení“. Ovšem se zásadní výhradou Nietzscheho preferenci estetických fenoménů na úkor obecně religiózních. Jak výstižně napsala M. Zadražilová „s christianizovanou koncepcí dionýství bylo spjato také Ivanovovo přesvědčení vrátit se v umění k pozapomenutým kořenům – do času organického spojení uměleckého projevu s náboženským kultem – tedy k prapůvodní nerozdělenosti estetiky a religiozity, kdy ještě nedošlo k emancipaci umění od kultu a jeho dalšímu štěpení na jednotlivé umělecké druhy“.

S obdobným zájmem o hudební drama Richarda Wagnera vyslovuje zde pak i zcela utopistickou myšlenku o realizaci masových divadelních představení coby potřebné náhražky za v moderní společnosti stále více se vytrácející náboženskou víru. Sníl o „nové organické epoše a divadle budoucna“, v němž „divadla chorálních tragédií a mysterií se musejí stát ohnisky tvůrčího čili prorockého sebeurčení lidu“ a „problém splynutí herců a diváků do jednoho orgiastického těla bude definitivně vyřešen tehdy, až drama při živém a tvůrčím prostřednictví choru už nebude jen zevně předkládanou podívanou, ale bude niternou záležitostí lidové o b c e“. Tato fantasmagorická představa, uveřejněná v prestižní revui *Zlaté rouno* v roce 1906, vyšla jen rok po Ivanovově „nerealizovatelné“ hře *Tantalos* a setkala se se vstřícným ohlasem u samotného Mejercholda, který ocenil zejména myšlenku splynutí diváka a herce v jednotné kolektivní souhře. Odmítavě se k ní naopak postavil vizionářský snivec a mlad-symbolistický básník Andrej Bělj, který tento utopický záměr věčně odmítl jako neproveditelný pro nepřekročitelnou bariéru třídně rozdělené společnosti, kde se umělé masky a kostýmy, použité všemi účastníky inscenace posvátného obřadu, zcela nutně musí minout zamýšleným účinkem. I on však chápal umění jako jistou „náhražku“ mizející víry či alespoň její posílení.

První oddíl knihy ukončuje svého času hojně čtený a také překládaný konvolut dopisů nazvaný *Korespondence mezi dvěma rohy*, které si Ivanov vyměňoval s židovským literárním historikem a o tři roky mladším spolužákem z moskevské univerzity Michalem Osipovičem Geršenzonem

(1869–1925) v roce 1920. Ten o rok později vyšel již i knižně v petrohradském nakladatelství *Alkonost*.

Myšlenky o symbolismu, druhý oddíl zmiňované knihy, se dotýká, jak název napovídá, Ivanovova rozboru širokého spektra evropské literatury symbolistní orientace. Rozličných jejích aspektů, aluzí, odkazů a filiací, zkoumaných v rovině teoretických poznatků až po četné konkrétní osobnosti – jmenovitě Novalise, Balzaka, Swedenborga, Verlaine, Huysmanse nebo Inkonetije Annenského –, kterým zde věnuje samostatné statě. Letmo se zabývá i básnickou sbírkou *Jaro* Sergeje Mitrofanoviče Goroděckého, mladého přítele, se kterým svého času počítal i v účasti na širším „nesobeckém manželském soužití“, do kterého (vedle své druhé ženy, krásné nonkonformní spisovatelky Lydie Zinovjev-Hannibalové) toužil zcela vážně zapojit i manželku básníka Maxe Vološina malířku Margaretu Šapošnikovou. Ani tento experiment, především kvůli odmítavému postoji Goroděckého, však nevyšel... Také tyto stati druhé části knižní pocházejí z dnes již téměř nedostupných předrevolučních ruských revuí, jako byly *Věsy* (1904), *Zlaté rouno* (1908), *Apollon* (1910) nebo *Práce a dny* (1914).

Subjekt a kosmos, závěrečný oddíl, po kterém byla celé kniha nazvána, představuje v prvé řadě další trvalý zájem o díla velíkanů světového písemnictví, která jeho zvědavý dech nemohl vynechat: Goethe, Byron, Dostojevskij, vlivný náboženský filozof Vladimir Solovjov a samozřejmě také hudební skladatel Skrjabin nebo do jisté míry polemicky interpretovaný Nikolaj Beďajev. Všichni nahlížení z neobvyklých úhlů, v ostřím pohledu komparatisticky zaměřeného učenice, který od prvotního ateismu stojícího v pozadí jeho mladistvého sebevražedného pokusu dospěl až k plné katolické konverzi. Příznačně 4. března 1926, na den svého jmenovce, českého knížete sv. Václava v Itálii, kde žil trvale již od konce srpna 1924 až do své smrti. Do roku 1933 přednášel v Pavii dějiny ruské literatury, později působil na katedře slavistiky i ve Florencii; byl přijat na audienci papežem Piem XI., stykal se s B. Croccem a i po válce udržoval četné přátelské kontakty s předními světovými autory, jako byl J. Maritain nebo

D. S. Merežkovskij, v pozorné péči rodinné přítelkyně a společnice, bývalé jeho ruské žačky Olgy A. Šorové (1894–1978), píšící pod jménem Dešart. Z českých katolických intelektuálů si ho tehdy cenil například ve francouzské emigraci žijící Jan Čep a také velký znalec východní religiozity kardinál Tomáš Špidlík, S. J., který od něj převzal známou tezi o „dvou stranách společných plí jedné křesťanské víry“, tedy západní – latinské a východní – pravoslavné.

Vymezené místo recenzentovi nedovoluje pokračovat dále, byť zůstává stále mnoho nedorečeného. Třeba o legendárních „středách“ v proslulé petrohradské „věži“ na Tverském bulváru v letech 1905–1907, o roztržce s Alexandrem Blosem kvůli slavné poemě *Dvanáct*, o střetu s A. V. Lunačarským v reakci na jeho protináboženské výpady, o Ivanovově třetím sňatku s nevlastní dcerou Věrou Konstantinovnou Švarsalonovou (1890–1920) nebo o jeho velkém vzoru, dnes již pozapomenutém klasicistním básníkovi Vasilii K. Trediakovském (1703–1768), který do ruské poezie (podobně jako u nás Jaroslav Vrchlický) uvedl Ivanovův oblíbený sonet, rondel, madrigal a další básnické formy.

Kniha studií *Subjekt a kosmos* je – doufejme – jen počátečním činem připomenutí mimořádné osobnosti Vjačeslava Ivanoviče Ivanova, považovaného některými za „nejzápadnějšího ruského básníka“, možná i pro jeho pozdní sbírku vytríbených *Rímských sonetů* (1925). Inspirací třeba i pro eventuální vydání jeho nadmíru zajímavé studie *Duchovní tvář Slovanstva* z roku 1917, kde je obsírněji vzpomenut nejen svatý Václav, ale i Čechy chápané jako přirozený a žádoucí element spojující odvěké rivaly Polsko a Rusko.

Vítáme-li dnes po všech stránkách skvěle připravenou Ivanovovu knihu těchto teoretických studií, včetně dvou zasvěcených předmluv – z pera italské sekretářky zmíněného P. Špidlíka Marie Campatelli a ruského literárního vědce V. M. Tolmačeva –, nemůžeme si odpustit ani jednu malou výtku, či spíše povzdech nad absencí jmeného rejstříku, který by jistě nemálo pomohl k snadnější orientaci. To je ale to jediné!

Gustav Erhart

OČIMA DOSTOJEVSKÉHO

**Torsten Pettersson: Dej mi své oči
Ze švédštiny přeložila Irena Kunovská
Argo, Praha 2011**

Severské detektivní příběhy mají u českého čtenářstva dlouholetou tradici a v posledních letech ji, tak jako v mnoha dalších zemích, značně příživuje „(po)larssonovský“ boom.

Prizmatem své dosavadní tvorby není finskošvédský autor Torsten Pettersson typickým zástupcem severské krimi. Rodák z finského Turku (nar. 1955) má totiž na svém spisovatelském kontě jednu knihu povídek a celkem devět sbírek poezie, z nichž první publikoval už v roce 1985. Teprve v posledních třech letech rozšířil své portfolio o dva volně navazující kriminální romány *Dej mi své oči* (*Ge mig dina ögon*, 2008, čes. 2011) a *Skryj mě ve svém srdci* (*Göm mig i ditt hjärta*, 2010), které jsou zároveň prvními dvěma z plánované krimi trilogie. Pettersson je erudovaný literární vědec, studoval na švédskojazyčné Åbo Akademii švédskou literaturu, komparatistiku a jazyky a od roku 1994 je profesorem literatury na univerzitě v Uppsale. Znalost literárních postupů se odráží i v jeho tvorbě a je třeba podotknout, že Pettersson je neovládá jen teoreticky, ale velmi obratně i v praxi.

Rukopis *Dej mi své oči* poslal autor anonymně do soutěže o nejlepší krimithriller

švédskojazyčného nakladatelství *Söderströms*, rukopis uspěl a získal v soutěži stříbrnou medaili. Dosud byl román přeložen do šesti evropských jazyků včetně finštiny. České vydání kromě názvu upoutá chtě nechtě už svou obálkou, která naznačuje očekávanou morbidnost příběhu. Lákavý je i výjev opuštěné severské chaty uprostřed zimní krajiny, což je prostředí, které mají čtenáři severských detektivek prostě rádi. Výmluvný název dává leccos tušit a skutečně po pár stránkách je nalezena mrtvola – bez očí. Když se objeví druhá oběť s totožnými vražednými znaky, vše nasvědčuje sériovému vrahu, kterému policisté pracovně, a poněkud fádně, přezdívali Lovce.

Kapitolu po kapitole přepíná autor vypravěčské kódy a jejich styl. Kombinuje klasický monolog s epistolárními a deníkovými zápisky nebo záznamy policejních výsledků. První třetina knihy s názvem *Vidlička* je poměrně těžkopádná. Až příliš zabíhá do detailů první vraždy, přičemž vyšetřovatelé se jen motají v kruhu svých často neopodstatněných domněnek. Snahy inspektora Lindmarka o vcítění se do Lovcových mentálních pochodů působí spíše úsměvně. Druhá část knihy nazvaná *Kříž* začíná deníkem mladé Rusky Nadi, která byla pod falešnou záminkou převezena do Finska, kde ji donutili k práci prostitutky. Téma je ve finské i švédské literatuře, potažmo kultuře, už dost otřelé, ale budiž. Do jisté míry to kompenzuje autenticky

naivní způsob Nadina vyprávění s mnoha gramatickými nedostatky v její švédštině. Na pomyslnou mušku se čtenář chytí přesně v polovině knihy, kdy dochází k zajímavému odhalení okolností druhé vraždy. V posledním oddílu nazvaném *Řemen* jsou odkryty další souvislosti a poslední díly spleť skládanky zapadnou do sebe. Prozrazení druhé vraždy a odhalení původce celého kolotoče jsou podle mne klíčovými momenty knihy, protože zdůrazňují jednak absurditu lidského jednání, jednak arbitrárnost světa, kterou není v moci člověka pokaždé ovlivnit.

Kniha *Dej mi své oči* není jen dalším kriminálním románem v řadě, není ani dalším krimithrillerem se společenským přesahem z řady Larssonových následovníků. Ano, přečtete jej během víkendu nebo maximálně týdne, protože pak jeho doba trvanlivosti končí a příběh vyčpí. To jej se zmíněným žánrem pojí. Petterssonův román však vyniká především skvělou psychologickou propracovaností postav. Autorovi se podařilo velmi vytríbeným a autentickým stylem prezentovat způsob uvažování jednotlivých postav a ponořit se do jejich neskrýtejších myšlenek.

Harald Lindmark musí jakožto inspektor působit důstojným a vyrovnaným dojmem, ve svých úvahách a zápiscích však odhaluje své pochyby, slabosti nebo také úzkost, když se ve vyšetřování není schopen dobrat jakýchkoliv výsledků. Mladá Ruska Naďa

je nezkušená a naivní, snadno ji lze zmanipulovat primitivní lži. Tím, že je držena v izolaci, má pouze zprostředkovaný obraz okolního světa a toto zkreslené vnímání reality je z jejích zápisků patrné. Další z postav, Erik Lindell je voják přeživší válku v Bosně. Válečná traumata jej necitlivěla, a když shodou nešťastných náhod přijde o jedinou spřízněnou duši, cosi se v něm zlomí a rozhodne se, že tentokrát nebude nespravedlnostem jen nečinně přihlížet. Jakoby v souladu s vojenskou disciplínou si uloží viníka potrestat. V souvislosti s Erikovým příběhem vyvstává otázka viny, a to jak jednotlivce, tak kolektivu, a trestu za ni. Samotný Lovce se k vlastnímu projevu příliš nedostane. Jeho vstupy se omezují na jednostránkové záznamy plné chladné lhůstevnosti k lidem a jejich problémům. Lidé jsou pro něj „obrazy, které přicházejí a odcházejí. O jednoho víc či méně nehraje žádnou roli.“

Pettersson je neskrývaným obdivovatelem F. M. Dostojevského a v několika rozhovorech se přiznal, že po vzoru Dostojevského využívá kriminální zápletek, aby zkoumal lidskou mysl a lidskou existenci. V této knize otevírá složité otázky o zločinu, vině a trestu a nabízí pohled na ně z perspektivy viníka, obětí i svědků. Forma deníku a dopisu mu přitom umožňuje vyličit lidské pohnutky v jejich nejryzejší a nej-přirozenější podobě. A to se mu vsutku podařilo.

Jitka Hanušová

BYL JEDNOU JEDEN GRASS

**Günter Grass: Příběhy z temné komory
Z němčiny přeložil Jiří Stromšík
Atlantis, Brno 2011**

Grassova kniha *Příběhy z temné komory* existuje, tak jako některé v ní líčené postavy, v jakési zvláštní sféře, vytvářené napětím mezi dvěma značně protichůdnými postupy a zároveň úkoly. Na jedné straně by to mělo být pokračování vzpomínkového textu *Při loupání cibule*, knihy spíše nefikční, na straně druhé autor neodolal svému celoživotnímu sklonu používat realitu pouze jako stavebního materiálu nejen k realistické fikci, nýbrž přímo k fikci z rodu magického realismu.

Jednak zde tedy figuruje sám autor v letech po napsání prvního a patrně nejslavnějšího románu *Plechový bubínek*, jednak kniha i jednotlivé kapitoly začíná pohádkovým: „*byl jednou jeden*.“ Autor se, na rozdíl od autobiografie *Při loupání cibule*, v tomto případě skrývá za vzpomínkové dialogy svých dětí (kterým ale změnil jména). Jen čtenář velmi zběhlý ve spisovatelově životopisu by byl s to posoudit, do jaké míry se údaje autorem zde poskytované shodují s realitou – ale o to snad ani tolik nejde. V popředí celé knihy totiž stojí otázka pravdivosti, uchovatelnosti, při-

padně ověřitelnosti vzpomínek, a současně jejich tvůrčího využití. V první řadě je tato problematika tematizována v postavě fotografky Marušky (podobně jako autor původem z Východu), která je schopna starým fotoaparátem, zázračně překavším bombardování a zkázu fotografického ateliéru, fotografovat nejen minulost a budoucnost, nýbrž i přání fotografovaných osob. Všechny děti, pocházející z několika různých manželských i mimomanželských vztahů, na Marušku, jakož i na její zázračné snímky, vzpomínají, jejich vzpomínky se ale mnohdy značně liší, ostatně žádný z oněch snímků se nezachoval. Čtenáři se tedy otevírá široká škála řešení celé záležitosti, od řešení „realistických“, tedy společného výmyslu či triku vznikajícího ne v aparátu samém, nýbrž teprve při zpracování negativu v temné komoře, až po řešení „magická“ – i v tom případě má čtenář ještě na výběr třeba to, zda zbořená berlínská zeď, objevující se na snímku několik let před skutečnou demolicí, je na něm proto, že fotoaparát vidí „objektivní“ budoucnost, nebo proto, že zobrazil vroucné přání lidí, kteří jsou zde fotografováni.

Vzhledem k takové základní nejistotě je pro běžného čtenáře vlastně podružné, zda Maruška skutečně existovala, kolik že to pan Grass vlastně měl dětí a jak se doopravdy jmenovaly, podobně jako se, už

kvůli absenci uvozovek, dá mnohdy stěží rozlišit, kdo v rámci dialogu zrovna hovoří – ostatně je to nakonec pouze a jediné autor.

V kterémsi kresleném vtipu francouzského kreslíře Maurice Henriho maluje umělec (značně se podobající Picassovi) kubistický portrét ženy podle modelu, který je právě tak kubistický – obraz je tedy vlastně naprosto realistický. Podobného triku užívá Grass při líčení vzniku svých knih: děj i ilustrace jsou podle vyprávění jeho dětí inspirovány snímky onoho zázračného fotoaparátu, autor se tedy vytahuje z bažiny fikce za vlastní cop, za pomoci další fikce.

Vzhledem k tomu, že fotoaparát fotografuje budoucnost i minulost, se kromě autorova tvůrčího, veřejného i osobního působení, líčeného z pohledu jeho dětí, perspektiva prodlužuje na obě strany, daleko do minulosti, jakož i do značně apokalypticky viděné budoucnosti. Přesto ale, přes všechny úhybné manévry a triky perspektivy, nejsou středobodem knihy vyprávějící děti, nýbrž autor, který jen sporadicky, na konci kapitol, „komentuje“ text. Problémy protagonistů jako by bledly před tvůrčími zápasy jejich otce, ke kterým se neustále vrací, i když se občas proti tomu bouří. Maruška se svým starým fotoaparátem doprovází autora jako jeho múza, dodávající mu ty nejlepší nápady a materiály.

Tím, že je v knize líčena – v několika verzích – Maruščina smrt, jako by si autor pod sebou v tvůrčím smyslu podržl větve, jako by přiznal, že jeho vlastní invence je mrtvá. Na posledních stránkách nás ale z tohoto omylu opět vyvádí...

Každý čtenář si může, či vlastně musí, vybrat, jak tuto knihu bude číst, zda spíše jako fikční prózu, nebo jako skutečné vzpomínky – autor je natolik poctivý, že tuto dvojakost nijak nezastírá, na rozdíl od jiných „zcela autobiografických“ knih trhajících u nás rekordy prodejnosti. A ať už si vybereme na tomto rozcestí jakoukoli z cest, popřípadě si projdeme jednu po druhé, rozhodně na nich nebudeme klopýtat – za to ručí kromě autora originálu též tradičně kvalitní a zasvěcený český překlad Jiřího Stromšíka.

V obou případech může kniha posloužit jako vodítko či návnada pro toho, kdo by si zatoužil některé ze zde zmíněných románů poprvé či znovu přečíst – na rozdíl od mnoha jiných věcí z této magické autobiografie totiž vskutku existují a jsou díky desetiletí trvající překladatelské a nakladatelské práci v našich zemích vcelku velmi dobře dostupné – v posledních letech právě péčí nakladatelství Atlantis, které *Příběhy z temné komory* vydalo jako devátý svazek Grassových spisů.

Ondřej Sekal

ZLOMKY A ZLOMY

**Viktor Špaček: Co drží Nizozemí
Agite/Fra, Praha 2010**

Básník a výtvarník Viktor Špaček (nar. 1976) naznačil už ve své prvotině *Zmínky a případy* (*Literární salon*, 2007), co se stane uzlovými body jeho poetiky: existenciálně laděné zlomky i zlomy, tedy zrádně nenápadné momenty, kdy se cosi láme, mění a dává do pohybu, ať už zdánlivého, nebo skutečného. Základ zůstává, provedení se mění. Špačkův debut byl v porovnání s druhou sbírkou *Co drží Nizozemí* jistě pestřejší co do poloh (což se ovšem dá vykládat též jako roztěkanost), výrazově však možná méně zřetelný, prokreslený. Ačkoli šlo o výběr básní za delší období, z let 2000–2006, jako by si básník teprve ujasňoval kudy a kam.

Teď už není pochybností – jakkoli je tohle tvrzení paradoxní, protože právě pochybnosti a férově přiznaný „proces“ pochybování i zpětného zpochybňování se jeví jako jeden ze základů, na nichž tato poezie stojí. I proto tolik otazníků a tolik vtírajících se „ale“, a především „anebo“, která původně načrtnutý stav či navrženou konstelaci ihned hbitě relativizují. Nic není pevné, všechno se dá vykládat tak i tak, obracet v dlani. Světlo dopadne pokaždé jinak. Pro bližší představu saháme po jednom z nejjednodušších případů, básni *Bílá: „Zeď, bíle natřená, / ráno sluncem nazlátlá, / v poledne červená, / večer modrá, // bílá vlastně není. / Anebo vždy?“* Jak je vidět (a právě z vizuálních představ se tu vychází nejčastěji), Špačkova poezie předkládá a nabízí, nikdy však nevnučuje. Je příjemné i úlevné, že básník svému čtenáři důvěřuje a respektuje ho: prakticky pokaždé mu nechává dostatečný, přiměřeně pohodlný i nepohodlný prostor k tomu, aby si nadhobenou představu, náladu či prostor dotvořil podle svého naturelu a momentálních dispozic. Kdo na to není zvyklý, tomu některé básně mohou připadat poněkud nehotové, nicméně ve srovnání s debutem jsou nové texty přece jen dotaženější, víc si vědomé sebe samých.

I díky této nabyté jistotě básník už většinou odolává pokušení získávat si čtenáře rychlými vtipnými či okaté ironickými situacními básněmi. Naopak si troufne i na zaznamenání záblesků drobné každodenní krutosti a cyničnosti, kterou lidská existence leckdy zahrnuje i mimoděk, nezáměrně, snad i z bezradnosti, jak o tom svědčí básně *Tady* je

tady či *Sousedství: „Ale co s ním, / co pro něj víc, / než // ve vrátcách pozdravit, s tváří jako dobrý den, / jeho hádanky a hádky / tvářit se, / že nevidět, // ukázat houby na ošatce, / popovídat o fotbale, / jít mu na pohřeb...“* Banální, příliš ilustrativní? Této výtce bude Špačkova poezie jistě čelit, obviňující se tím však sám nachytá na švestkách málo pozorného čtení. Nejde přece jen o to, jakého momentu se autor chytil – či spíše moment jeho –, ale co z něj dokáže vytěžit. Právě v daru otočit předkládanou chvíli naruby, aniž by se na ní činilo násilí – jen dopřát čas na to, aby vydechla všechno, co v ní je –, spočívá objevnost Špačkova básnického vidění a uvažování. Divné slovo? Ale je to tak. Bez racionálního rozměru, schopnosti věci/situace/lidi nejen prostě spatřit a zachytit, ale postoupit o malý, avšak podstatný krok dál, a ukázat je tak v jejich skryté úplnosti a zároveň rozporuplnosti, by tato poezie vůbec nemohla existovat. A tady je také, zdá se, ona hybná síla, po níž se tu stále znova pátrá: vidíme, jak se co či kdo chová, jak vypadá, jak se jeví, ale proč? Co je za tím?

A je tam vůbec něco, nebo jde jen o klam naší optiky, myslí či předpokladů?

Tahle filozofující, hledačská rovina, která se občas zkldíhuje až po „východním“ způsobu („*chvilí zasunuté v jiné chvíli, / vodě vytracené do vody?*“, s. 28), má cosi společného s dětskou zvědavostí. Ostatně o dětství je tu i pár explicitních zmínek a za jednu z klíčových básní lze považovat *Dítě: „Ve tmě dělá na tapetě cestičky / pak se jimi nehtem prochází / v neděli po koupání / před usnutím / najednou zasmrdí školní pondělí úterý středa / najednou dá se vidět ten řetězec / najednou zeď / syrově se přitulila // Pak během času / hodně se naučit... / Ale tohle – to hlavní – / znát dobře odjakživa.“* Ano, tady to začíná, tady někde lze vystopovat spouštěcí mechanismus... čeho? Především frustrujícího pocitu ne snad přímo životní bezvýchodnosti, ale absence jasného, uchopitelného smyslu celého toho kolotoče (opět tedy racionální rozměr – nejde jen o to prožívat, ale taky vědět proč... a právě to stále uniká). Je přitom dobře, když se autor nenechá svěst přílišnou sebestředností, která v důsledku vyznívá až

infantilně a nechtěně komicky, jako v básni *Tady: „Jdu lesem, kterým chodím od dětství, / les mě zná. / Odkud tedy vyletěl čmelák? / Z téhle chvíle? / Z mých nejhlubších vrstev?“* Taková nálož těžkého mudrování... Jak k tomu ten chudák čmelák přijde?

Ve Špačkově poezii se neustále navrácí váhání, pozastavení, prodlévání v přítomné chvíli, která jako by se vším tím opakováním ještě prodlužovala. Právě přeshlapující, trochu bezradné chvíle-nechvíle básníka zajímají, a kdyby jeho tvůrčí gesto nebylo tak zřetelně antipatetické, dalo by se říct, že jej fascinují. Patosu či dramatizace je však autor dalek, stejně jako snahy kohokoli ohromit či oslnit. Žádné předstírání, že hraje se čtenářem bůhvíjak noblesní intelektuální či obraznou hru, ale sám si mne ruce někde v závětrí, protože dobře ví, co za tím vším je. Ne. Jen dokáže člověka zastavit pikosekundu před tím, než by lhostejně či rezignovaně pokračoval v chůzi (či čtení), omlácen všednodenností. A není snad právě tohle smyslem poezie?

Simona Martínková-Racková

INZERCE



WWW.SOUVISLOSTI.CZ

Jirousová
Deleuze
Bei Ling
Nodl
Zizler
Eisendl
Putna

souvislosti 3/2011
revue pro literaturu
a kulturu



MNOHO AMBIC – AUTOROVA SMRT

Ota Filip: Valdštejn a Lukrecie Host, Brno 2011

Téma střetu osudů jedinečného individua a velkých dějin je pro tvorbu Oty Filipa (nar. 1930) charakteristické a určuje téměř všechna jeho díla. Jedno z těch, které dosud zůstávalo pro českého čtenáře hůře dostupné, neboť česky ho vydalo před lety pouze exilové nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*, nyní vychází v brněnském *Hostu*. Historický román *Valdštejn a Lukrecie* (původně s titulem *Valdštýn a Lukrecie; Sixty-Eight Publishers*, Toronto 1979) tak samozřejmě vzbuzuje zvědavost i očekávání, zda se zařadí mezi několik výjimečných děl tohoto autora.

Historické postavy Albrechta z Valdštejna a jeho manželky Lukrecie Nekšové z Landeka jsou ovšem protagonisty pouze jedné dějové linie románu. Vypravěčem druhé, v době vzniku prózy současné, je historik Martin Orság, potomek kdysi popraveného zbojníka a Valdštejnova sluhy, zcela pohlacený touhou osvětlit pět let Valdštejnova působení na vsetínském panství. Obě linie se doplňují a vzhledem k podobnosti obou protagonistů, jejich závislosti na dobových poměrech i neúspěšné snaze vymanit se z nich mají sloužit jako paralela období předbělohorského a komunistického.

Dějově bohatší je linie historická: chudý Valdštejn přijíždí navsetínské panství, aby se oženil s bohatou, ale nevzhlednou a nemocnou vdovou Lukrecií. Jde o čistě účelový sňatek zprostředkovaný církevními kruhy, zároveň se jím ale naplňuje osud, který Valdštejnovi předpovídá Keplerův horoskop. Budoucnost, jež má nabrat obrátky po brzké Lukreciině smrti a na jejímž konci má stát nemoc a násilná smrt. Tento osud

chce Valdštejn zvrátit tím, že nemocnou manželku vyléčí a zároveň dosáhne něčeho, s čím hvězdy nepočítají: lásky k ní. Osudová láska však k Albrechtovi přichází odjinud: v osobě krásné vdovy Doroty Kurtinové. Během pětiletého panství je Valdštejn svírán nároky všemocné církve, žárlivé, bigotní, a přece politováníhodné manželky, pyšné milenky i svých poddaných a šlechtických sousedů. Autorův současník Martin Orság se podobně zmitá mezi svými osudovými ženami a touhou proniknout k tajemství Valdštejnova života a manželství.

Zřetelnou ctižádostí spisovatele bylo spojit v díle několik zásadních témat, cílů i žánrů: chtěl napsat prózu, která prostřednictvím historie aktualizuje současné problémy, zároveň ale postavit historický příběh na věrohodných dobových faktech a realitách, vypovídajících o předbělohorské době, jejich věroučných, hospodářských i soukromých sporech a problémech, a to na úrovni vysokých šlechtických a církevních intrik i života prosté vesnice. Do toho přidal téma (bez)moci individua zmítaného dobou, osudovou lásku, trápení, nevěru, nemoc a smrt. Pokusil se vykreslit velkou historickou osobnost, v níž se střetává racionální myšlení vojenského стратега, dobrodruha i hospodáře a zároveň iracionální rozhodnutí muže omámeného láskou, slepě věřícího v osud a strhávaného romantickou touhou se tomuto osudu vzepřít. V neposlední řadě se pak v současné dějové linii inspiroval postupy literatury faktu: odehrává se tu detektivní pátrání po tom, jak se to kdysi „opravdu stalo“, jaké motivace mohly hrát roli v tehdejší rozhodování a jaké se tedy nabízejí varianty dnešního výkladu. To vše na necelých 190 stranách.

Spisovatelova touha říct vše podstatné o protagonistovi a sledované době však – na rozdíl od jiných jeho prací – tentokrát nestvořila působivé syntetické dílo, jehož

složky se přirozeně doplňují, ale spíše slepenec, jehož tu více, tu méně podařené části se v mnoha případech skoro vylučují. Vcelku věrohodně popsané historické realie a působivá evokace krajiny i dobových nálad se tu dostává do rozporu s charakteristikou postav, které bez ohledu na své reálné historické postavení jednají výlučně jako plnoprávní a sebevědomí občané demokratického státu. Zatímco v případě vysokých církevních kruhů a šlechty je Filipovo vyprávění vcelku zajímavé a přiléhavé, případy, kdy poddaní mluví se svým pánem jako rovný s rovným, dávají mu najevo své pohrdání a nadávají mu, jsou jen těžko uvěřitelné. Dnešní optikou jsou vnímány také milostné plotky pána panství s jednou ze svých poddaných, zde zobrazené jako zásadní a osudová nevěra, ničící štěstí šlechtických manželů i celého jejich okolí. Podobně nevěrohodně působí rovněž Valdštejnova touha po manželství naplněném romantickou láskou a jeho poněkud nepochopitelné vztahy k výrazně nesympatickým postavám manželky i milenky. Historik-detektiv Martin Orság je zpočátku vykreslen jako vědec vyrovnávající se ve své práci s dobovými poměry i historickomaterialistickým výkladem dějin, postupně se však mění v neurčitou figurku, jež se svou manželkou a přítelkyní (obě jsou příznačně historičkami) neustále řeší, zda mohl Valdštejn milovat nevzhlednou ženu. Snaha postihnout střet Valdštejnovy racionality a iracionality pak přináší sled nelogických, nemotivovaných rozhodnutí, nepochopitelných – a bohužel stěží uvěřitelných – vášní, lásek a nenávistí. Příznačné je, že čím méně je osvětlena psychologická motivace postav a jejich jednání, tím více se o těchto vášních mluví a přesvědčuje. A tím více se také odkrývá literární vykonstruovanost příběhu, jenž musí dostát základním historickým faktům a zároveň je na něj fabu-

lačně naloženo více, než může unést. Závěr, v němž se nahromadí několik prazvláštních rozhodnutí, věznění a poprav, vlastně ani nepřekvapí a čtenáři po nedlouhé době splyne v mlhavou a neurčitou vzpomínku.

Román *Valdštejn a Lukrecie* není nijak výjimečné dílo a zřejmě se nestane součástí trvalejšího čtenářského povědomí. Pokud budou mít Filipovi čtenáři tohoto autora spojeného s jinými prózami, nemusí to být až tak zásadní problém – mnohá z nich v kánonu nejlepších poválečných próz už trvale zůstanou.

Ovšem i mistr tesař se někdy utne.

Alena Fialová

OZNÁMENÍ



Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě zve na výstavu **Odlesk perly. Umění baroka ze sbírky Patrika Šimona**. Výstava potrvá do 12. 2. 2012.

Ostravská galerie Sokolská 26 vystavuje do 6. 1. 2012 díla malíře **Antonína Strížka**.

Galerie hlavního města Prahy připravila velkou retrospektivu díla **Bohuslava Reynka**. Tu najdete v Domě U Kamenného zvonu až do 29. 1. 2012.

Trochu z ciziny: fotografická výstava **Karla Steinera**, nazvaná **Paříž-Praha: lidé a místa**, probíhá v pařížském Českém centru do 16. 12. 2011.

Co lze najít pod výstavou s názvem **Střeva měst?** Inu, jak říká její podtitul: **Kanály v kulturních a civilizačních souvislostech**. Výstava začíná 22. 11. 2011 v parteru Národní technické knihovny v Praze.

Galerie AMU a Filmová a televizní fakulta AMU v Praze zvou na kolektivní výstavu nazvanou **Beztíže**. Výstava je součástí filmového festivalu FAMUFEST 2011 a potrvá jen do 4. 12. 2011., tedy pospěšte.

Výstavu obrazů **Miroslava Jiráka**, nazvanou **60 let u vody**, navštivte v pražské Galerii La Femme do 15. 12. 2011.

Ateliér Josefa Sudka v Praze vystavuje do 6. 1. 2012 fotografie **Marcela Steckera**.

Česko-slovensko-moravsko-slezská výstava čtyř umělců ze skupiny **Měkkohlaví** (Martin Klimeš, Milan Magni, Milan Maur, Monogramista T-D), nazvaná **Měkce**, bude k vidění do 2. 2. 2012 v Galerii města Plzně.

Eva Koťátková a **Gugging** vystavují svá díla v pražském Rakouském kulturním fóru. Výstavu pod názvem **Nesignováno / Unsigniert** lze zhlédnout do 11. 1. 2012.



Z výstavy Nesignováno / Unsigniert

PROZAICKÉ HOMEVIDEO

Daniel Micka: Hledání člověka a sny o milování se s ním dybbuk, Praha 2011

Legendární petrovská edice *New line* dokázala v druhé polovině devadesátých let dvacátého století etablovat autory tzv. nezavedené, zvláštní, bizarní. Připomeňme, že z této líně se zrodili prozaici sdružení kolem *Bránických almanachů* – Václav Kahuda, zesnulý Oscar Ryba nebo brněnští Petr Hrbáč a Marian Palla. Jako výrazný literární solitér vstoupil do kontextu oněch autorů také Daniel Micka (nar. 1963), jenž čtenáře i kritiku zaujal soubory povídek *Samou láskou člověka sníst* (1996) a později *Strach z lidí* (2001). Zejména první povídkový svazek poutal čtenáře estetikou ošklivosti, absurditou jednání jakýchsi postkafkovských hrdinů, rezignujících na svět novodobých možností. Tematickým okruhem autora se tak stalo jeho ego doplňované rodinou a dalšími nejbližšími. Micka používal výrazné ironie a sarkasmu s dávkováním černého humoru. Summa summarum jeho texty rozhodně nepatřily k těm stylisticky vybroušeným, nicméně nebyly hloupé či vykonstruované samoúčelné.

Nový Mickův svazek s poněkud krkolomným názvem *Hledání člověka a sny o milování se s ním* jsem otevřel se čtenářskou zvědavostí. V duchu jsem ptal, kam se jeho povídky posunuly. Již na záložce se píše, že role vypravěče zůstává znepokojivě neměnná – a tak se také stalo. Kdo nečetl starého Micku, bude asi překvapen, možná pobouřen či aspoň zaujat.

Ten, kdo ho však zná, pochopí po pár stránkách, že nový Micka píše pořád zoufale stejně a právě tak zoufale se opakuje i jeho dosavadní témata (propojování světa

živých a mrtvých, patologické pozorování svých blízkých i sebe, erotické až úchylné motivy). Typická je skoro všudypřítomná ich-forma, častá personifikace, povídky jsou často vytvářeny na jednom nápadu, jedná se většinou o existenciální situace nastíněné první větou, jež je rozvíjena a dovyprávěna (např. *Jsem na přístrojích, Jsem chován v zajetí, Můj zločin je bezměrný* nebo *Jsem na vyhynutí*). Když už jsou témata variací předchozích knih, budiž; vidím ale také problém ve výstavbě povídkového textu, Micka jako by se dosud nenaučil řemeslo a jeho struktura povídky je nudná, bez neotřelosti a v hojné míře také bez pointy. Škoda, škoda. Výše napsané se týká první povídkové části *Hledání člověka*, na kterou navazuje část druhá – *Sny o milování se s člověkem*. Žánrově se jedná o odstavce,

kteří čerpají zjevně z autorových snů, často dějově zašmodrchané (u snů jak jinak) nebo bizarní. Výsledkem je však opět opakování témat až k trapnosti, souloží se tam tajně i na veřejnosti, vraždí se, znásilňuje, požívá či mlátí. Nakonec máme před sebou jakési béčkové prozaické homevideo, ve kterém se přes všechny ty výčty patologicky hrůzných stavů nic zásadního nestane. Ve srovnání s výše jmenovaným Petrem Hrbáčem či Václavem Kahudou, kterým také žádná úchylnka není při tvorbě textu cizí, působí Daniel Micka bohužel jako průměrný pisálek, chybí mu kahudovská imaginace a fantasknost či Hrbáčova krásně hrůzná rafinovanost. A kdyby se vybírala nejpitoměší obálka roku, tato kniha, již letos vydal pražský *dybbuk*, by to bezesporu vyhrála.

Radek Friderich

INZERCE



HOST

www.hostbrno.cz

měsíčník pro literaturu a čtenáře /

próza • poezie • kritika • recenze
eseje o kultuře a literatuře
rozhovory se spisovateli
nezavedená literatura
světová literatura
literární historie
tematické bloky

VYUŽIJTE VÝRAZNOU SLEVOU NA KLASICKÉ ČI ELEKTRONICKÉ PŘEDPLATNÉ
UKÁZKOVÉ ČÍSLO ZDARMA





Stevenson se mi líbí díky tomu, že jsem ho (náhodou?) začal číst už v dětství – ale možná je to právě obráceně a já ho čítal, protože mi ledasčím odpovídal. Nevím. Tuším však, že podobných zacykleně okouzlených elips typu slepice–vejce skrýváme ve svých životech víc a že to nejsou detaily, ale špičky ledovců. Ty rozhodují o četbě, o vlivech, o našem vývoji.

Zahrada vlhká po dešti někdy navozuje myšlenku na vraždu, napsal jednou Stevenson. Některé domy jako by existovaly, jen aby nás jejich podoba pronásledovala celý život. Jsou břehy stvořené pro ztroskotání... Účinek noci nebo jakékoli tekoucí vody, účinek prvního záblesku dne nebo účinek loďi, účinek volného, širého oceánu, vše to vyvolá v myslí armádu bezejmenných tužeb i rozkoš. Cítíme, že by se mělo něco stát, a nevíme co. Pátráme po tom.

Bezpochyby to byl zajímavý snílek (ne-li rovnou blázen) a měl i specifické názory na manželství. *Přátelství uznané policií*, říkával. Anebo: *Dlouhá konverzace přerušovaná hádkami*. Anebo rovnou *bitevní pole*. *K manželství je třeba odvahy, míní, leč je odvahy potřeba i k chladnému a opuštěnému stáří.*

V kontextu doby se Stevenson úplně vymkl dekadenci i splínu a naturalismu

konce devatenáctého století, byť jen za cenu útěku. Tak rád mizel pod orientálními kupolemi vysněného světa, ovšem platil za to omezeným kontaktem s realitou. Pod těmito kupolemi se netrápil, uvnitř sebe však... Nevíme – na povrchu totiž zůstal bezbřehým optimistou.

Narazit na šťastného muže nebo na šťastnou ženu je víc než najít pětilibrovou bankovku, napsal v eseji Obrana zahalečů – a pokračoval: On či ona jsou zářivým ohniskem dobré vůle, a když vstoupí do místnosti, jako by se rozsvítilo další světlo. Měl ten pocit, dokázal vnímat a snil, ale realismu se – při svém talentu – stejně neubráníl. Stevenson možná bezděky překročil svůj vlastní stín a podobně jako Joseph Conrad demaskoval mnohé věci bez sentimentu. Dnes, když se proti nám valí vlny zpráv o nejšílenějším násilí, nehnou už námi jeho „odporné“ detaily a motivy, nicméně byl i proti všem svým výkřikům také naturalistou – a nezapomenu, jak přede mě v dětství let sedmdesátých vystupovaly ze stránek ony malé hrůzy. Bravo! kořime se géniovi detailního kontrastu. Dvě nejděsivější události v literatuře? ptal se již jeho přítel Marcel Schwob. To je jasné. Robinsonův objev stopy neznámé

nohy v pobřežním písku a úžas dr. Jekylla, když po probuzení zjistil, že ruka na pokrývce porostla chlupy.

Formální vytríbenost u Stevensona brskně stmelí všechny podezřelé spáry a jeho irealismus je všemocný. Čím že? Právě irealností. Palčivými výjevy. Hnusy i pablesky. On je hrobník vši nepravděpodobnosti a hledí jinam, nicméně očima imaginace. Kde je podle vás předěl dobrodružna a vážna? ptám se. A slyším: Neexistuje. Robert Louis Stevenson nás i dál fascinuje různorodostí nebo i naprostou neochotou se opakovat, a ač čeština mnohé zabíjí, měl až neuvěřitelně vytríbený cit pro rytmický a zvukový půdorys vět i celých odstavců a intuitivně znovu a znovu usiloval o dokonalost formy a stylistickou vybroušenost. Byl jemný. Učínil literaturu – skoro – hudbou. *Okouzluje mě souhlásky P, V a F vhodně rozmístěné v textu*, vyznal se. Lidská bytost převedena do grafu je kupříkladu soustavou rovnoběžných úseků na škále duhy a „čenichy“ úseček supí

životem jako lokomotivy z *Tajemného sudu*, ale ne proti sobě. Letí kupředu spolu, každá je fazetou a každá uhání jinou rychlostí. Najdou se úseky i oblasti našich bytostí, ve kterých zemřeme jako starci. Najdou se ale i kraje, jimiž odejdeme coby chlapci. Kým byl Stevenson, když umíral? Starcem? Ne.

*Ale šťasten jsem byl jen jednou. V Hyeres, vzpomíná také: na nejjižnější město Provence u Středozemního moře. Roku 1883 tu měl pronajatý domek, ne však dlouho. Už se tam nevrátil. Putoval světem i s fantazií. Žádný jiný novoromantik neuměl mísit sny a pravdu jako on – a není to snad také „pokladem na ostrově“? A kdo nebyl v mládí posedlý touhou najít nějaký poklad, nebyl nikdy skutečným dítětem, mnil Lou a já ještě pořád vídám to zatravněné místo zahrady, kde jsem sice nikdy nekopal, zato mi tu matka poprvé vložila do ruky *Ostrov pokladů*. Není to prazvláštní, že mám podobnou vzpomínku pouze a jediné u těchto knížky...?*

Ivo Fencel

VÝROČÍ

Jaromír Hořec

***18. 12. 1921 Chust**
†22. 11. 2009 Praha

Družka voda

Zakaž mi vodu, budu hasit
své žily hlinou stihanou,
až neželané prošlé lásky
před tělem znova vyvstanou!

Jako si hejno jarních listů
vyhlíží strom a strom,
a jako nocím teroristů
chci sebe poskytnout,

tak vyhlížíme těžkou ránu
a do útěků padnem vpřed,
kde šíří smrt u partyzánů
po žízni klopýtavý let!

Zakaž mi vodu, ještě zjasním

a hlinami se přikryji.
A v podupané trávě vlasy
mě k smrti zemské umyji.

(Na časy, 1947)

V prosinci si dále připomínáme tato výročí narození:

3. 12. 1921 Marie Veselá-Janů
4. 12. 1951 Vlasta Brtníková
6. 12. 1921 Olga Horáková
6. 12. 1941 Vladimír Borecký
7. 12. 1891 Josef Nesnídal
7. 12. 1901 Jiří Ježek
9. 12. 1911 Jan Filip
9. 12. 1921 Věra Stolaříková
10. 12. 1921 Karel Fron
12. 12. 1891 Josef Roden
13. 12. 1951 Marie Dolistová
16. 12. 1911 František Polanský
17. 12. 1931 Mojmír Trávníček
19. 12. 1931 Helena Dvořáková
20. 12. 1881 Rudolf Illový
23. 12. 1941 Marek Stašek
24. 12. 1901 Vítězslav Boček



MEZI ŽÁNRY

Martin Kuriš: Navarana
Fakulta umění a designu Univerzity
J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2010

Martin Kuriš (nar. 1973) je absolventem oboru malby na pražské Akademii výtvarných umění. Ihned po studiích se začal věnovat pedagogické činnosti – po krátkém působení na základní škole v severočeských Verneřovicích se stal odborným asistentem na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, nejprve na Pedagogické fakultě a od roku 2005 na Fakultě užitého umění a designu. Mimo malování je Kurišovým velkým zájmem divadlo – vyrábí loutky, studuje scénografii na DAMU v Praze, kde také spolupracuje s divadelním souborem Buchty a loutky. S ním také připravil divadelní zpracování většiny svých příběhů.

Malířský svět Martina Kuriše je pohádkově poetický. Jakýsi magický realismus se v něm mísí s baladickými obrazy českého venkova. Kuriš své malby často řadí do cyklů

(*Petr a Lucie*, 2001; *Čtvero ročních období*, 2006) a vytváří tak příběhy i na plátně. Na literárním poli se Kuriš zabývá tvorbou pro děti, své výtvarné katalogy ale také doplňuje prozaickými či básnickými texty.

Jako prvotina vyšel melancholický soubor tří propojených příběhů *Don Giovanni* (2003). Už zde se objevují Kurišovi hrdinové, kteří účinkují i v dalších vyprávěních – koník Vitoušek, jeho milovaná Magda a další. Následovala *Magda* (spolu s J. Komendovou, 2004), *Pohádka o mar-notratném krejčím* (2006) a *Baryk*, příběh o putování psíka a ježka (2009). Knihy jsou doplněny půvabnými, většinou barevnými ilustracemi. V Kurišově světě žijí lidé, zvířata a tajemné bytosti pospolu. Hovoří, vykonávají tytéž činnosti, zvířátka mají běžné lidské vlastnosti: obětavost, láskyplnost, přátelskost... Kuriš píše srozumitelným, současným jazykem, přesto své pohádkové prostředí zbytečně nezaplňuje moderními situacemi či předměty. Nevý-



Detail ilustrace z knihy
Martina Kuriše Navarana (2010)

hýbá se však ani fenoménům, které jsou v příbězích pro děti mnohdy tabu, přestože jsou v reálném životě přirozené, jako například tělesná láska. Vyprávění zároveň obohacuje o tradiční pohádkové postavy jako vodník, ježibaba či princezna.

Navarana (2010) je zatím poslední autorovou publikací. V ich-formě vypráví při-

běh stárnoucího námořníka, jenž se vydal na dlouhou plavbu k polárnímu kruhu na lov tuleňů. Po několika měsících na moři za bouře ztroskotá. Setkává se se ženou jménem Navarana, která na břehu moře se svými dvěma dětmi loví ryby. Námořník se s nimi spřátelí. Jednoho dne však Navarana upadne do područí zlého šamana Moruna, který ji týrá a nutí pro něj pracovat. Morun na sebe bere různé podoby; jako havran unese do hor Navaranina malého synka. Nešťastná matka se vydává dítě hledat, onemocní však, a tak v záchranné výpravě pokračuje námořník. Ten nejenže chlapce zachrání, ale po boji s Morunem vysvobodí z jeho zakletí i Navaranina muže, lovce medvěďů.

Kuriš tak na pozadí odvěkých lidských trápení i radostí rozehrává další půvabný příběh se šťastným koncem. Pohádkou z chladného Severu se v předvánočním čase za mou osobu se čtenáři *Tvaru* loučím a přeji vše nejlepší do nového roku i let dalších.

Kateřina Štrobová

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

2011/20

www.itvar.cz • MK ČR E 5151 • ISSN 0862-657 X • F 5151 46771 • 30,- Kč • 1. prosince 2011

tvar
LITERÁRNÍ OBŤYDENÍK