

vladimír novotný: nad ranou tvorbou
vladimíra körnera str. 6
petr hora: na téma emanuel vajtauer str. 8
tvůrce neklidu ivan martin jirous str. 10
zdeněk mathauser o „věci“ str. 12
verše ivy dvořákové str. 17
prózy hany lundiakové str. 18

19/10/2006, 25 Kč

tvár
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

06 17

starý vlk loví sám

ROZHOVOR
S VLADIMÍREM KÖRNEREM

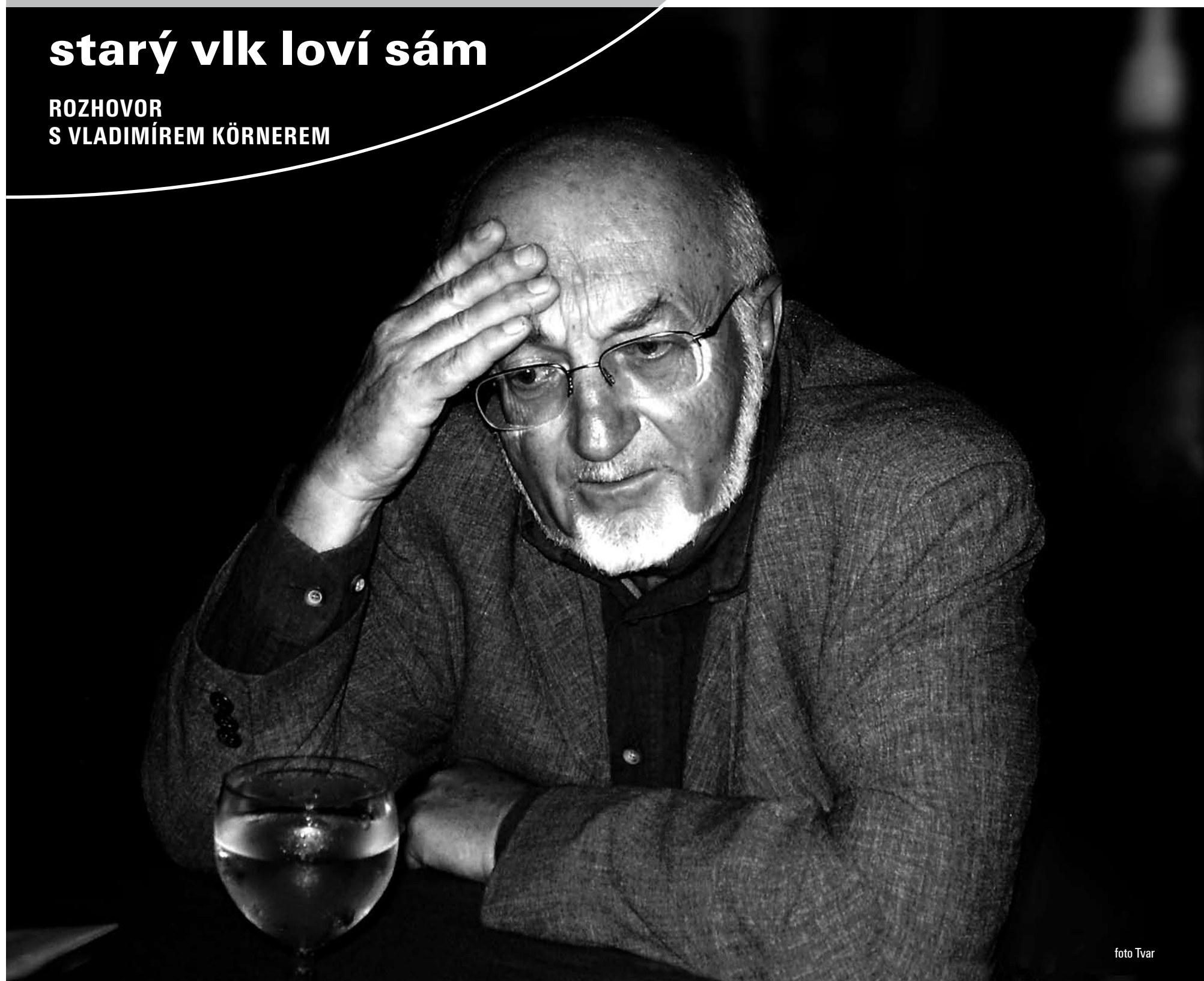


foto Tvar

Mirek Maixner

* * *

*A seděl tam schoulenec,
v kaluže zestárlého sadu,
západ srdce – rudé třešně
s peckou zamlčené chvíle.*

*Pod větví, ochraptělý kůrou:
z žáru mezi dušičkou a listím
vyhrábl přezrálý uhlík léta
a žvýkal a žvýkal.
V horečce, opilý,
vychutnal konečně
nahořklé červí rozhršení...*

*Z krupobití času pak čistě pro něj
do sadu zakokřhal podzim.*

in František Hubatka:
Pastýř trumomyslných ovcí (Weles, 2005)

Vladimír Körner (nar. 12. 10. 1939 v Prostějově) dětství prožil v Uhřetěbce u Kojetína, kde jeho otec vedl odbojovou organizaci a 7. 5. 1945 padl – po válce se rodina přestěhovala do Zábřehu na Moravě. V letech 1954–1958 studoval na Průmyslové škole filmové v Čimelicích (obor kulturní a administrativní). Pak studoval dramaturgii na pražské FAMU, kterou absolvoval filmem *Závory* (režie M. Nikolov). Působil ve FS Barrandov v letech 1962–1970 jako dramaturg a 1970–1990 jako scenárista, poté byl spisovatelem z povolání a krátce externě přednášel na FAMU. Od vysokoškolských studií často cestoval, např. v Přímoří v Polsku a tehdejší Německé demokratické republice shromažďoval materiály pro román *Písečná kosa*.

Časopisecky publikuje od roku 1965, přispíval mj. do *Sešitů pro mladou literaturu* nebo *Plamene*. Je autorem či spoluautorem řady filmových scénářů. Vydal prózy *Střepiny v trávě* (1964), *Slepé rameno* (1965), *Adelheid* (1967), *Písečná kosa* (1970), *Zánik samoty Berhof* (1973), *Údolí včel* (1978), *Zrození horského pramene* (1979), *Lékař umírajícího času* (1984), *Anděl milosrdenství* (1988), *Život za podpis* (1989), *Psí kůže*. *Huncleder* (1991), *Smrt svatého Vojtěcha* (1993), *Oklamaný*. *Der Betrogene* (1994) a soubor *Odváté novely* (1995). V současnosti mu v nakladatelství *Dauphin* vycházejí sebrané spisy.

Většina hrdinů vašich děl jsou outsiders, kteří prošli nějakým životním traumatem a nejsou schopni dále existovat. Je to typ hrdiny, který se objevuje již v prvotině *Slepé rameno* a přes *Adelheid* a *Post bellum 1866* pokračují až k románu *Oklamaný* z roku 1994. Co vás nutí psát o takovém typu hrdiny?

Motto většiny mých knih je „tém, co se netrefili“. Můžeme ho ale přeložit lépe jako

„tém, do kterých se netrefili“. Můj hrdina je takovým outsiderem z jednoduchého důvodu. V prvních textech jsem chtěl stát stranou za každou cenu, spíše to byla z nouze ctnost. Jenže postupem času a s přibývajícím zkušenostmi jsem zjistil, že právě takový typ hrdiny je horizontální kariéra, která proplouvá všemi režimy. Jelikož jsem dělal dramaturga na Barrandově, chtěl jsem se v 60. letech ostře vymezit vůči tehdejší tzv.

nové vlně československého filmu. Zcela programově a zásadně jsem zůstal stranou. Můj postoj se ukázal jako výhoda, protože každá módní vlna již z podstaty řečeného slova musí opadnout.

Mým vzorem je obraz *Chvála pastýřů* od Breughela. Nevím, jestli si ho vybavujete:

SLOVNÍK KONCEPCÍ, OSOBNOSTÍ A ZÁKLADNÍCH POJMŮ LITERÁRNÍ TEORIE

1 Literární věda se v současnosti nachází v období nového hledání či definování své vlastní identity, s trochou nadsázky lze tento stav nazývat – analogicky k obratu k jazyku – obratem ke kultuře. Proměny paradigmatu s sebou přirozeně nesou i proměnu terminologie – do oběhu se dostávají pojmy zcela nové, ty starší se významově posouvají. Tyto proměny a posuny je třeba reflektovat a zachytit je v reprezentativní lexikografické práci. V německém prostředí se o to pokusil tým vedený profesorem anglické a americké literatury na univerzitě v Gießenu Ansgarem Nünningem. Výsledek jejich práce máme nyní k dispozici v českém překladu pod názvem *Lexikon teorie literatury a kultury – koncepce, osobnosti, základní pojmy*.

Za převod této potřebné a kvalitní slovníkové příručky do češtiny vdčíme dvojici editorů, jimiž jsou Jiří Trávníček a Jiří Holý, překladatelské dvojici Aleš Urválek, Zuzana Adamová a v neposlední řadě redaktorce svazku Aleně Němcové a řadě dalších, kteří se na vydání rozsáhlé publikace (912 stran) podíleli a nejsou uvedeni v tiráži.

Hned v úvodu je ovšem nutno upozornit, že se nejedná o pouhý překlad, ale o adaptaci německého slovníku pro české prostředí: hesla byla rozšířena o odkazy na související českou literaturu, v řadě hesel byly připsány závěrečné odstavce, jimiž je pojednáván jev vztažený k českému kontextu, a slovník se rozrostl o pětáctýřet českých hesel – ta jsou česká svým původem, v řadě případů ovšem nikoli zaměřením. Čeští editoři citlivě zvážili provázanost českého, slovenského a polského kulturního prostoru a odpovídajícím způsobem sestavili doplňkový heslář (doplněna byla hesla jako například *artefakt a estetický objekt; sémantické gesto; Miroslav Červenka; písničkáři*, ale také *Mikuláš Bakoš; Nitranská škola, pulzace / pulzační estetika; Janusz Sławiński* či *Michał Głowiński*). Na první pohled zarazí zařazení personálních he-

sel jako *Emil František Burian; Karel Čapek; František Halas* – jsou však jen logickým protějškem hesel jako *Charles Baudelaire; Bertold Brecht; Thomas Stearns Eliot*, která byla zařazena do původního hesláře. Zařazením personálních hesel těchto „teoretizujících praktiků“ *Lexikon* ukazuje, že myšlení o literatuře se neodehrává jen v přísně vědeckých dimenzích, ale že jeho nikoli nepodstatnou součástí jsou esejisticky formulované názory samotných tvůrců literárních děl. Myšlení o literatuře je cosi, co přesahuje zdi akademických ústavů a vysokoškolských kateder – to je příznačné a důležité přiznání. Nepochybnou devizou *Lexikonu* je jeho citlivost k interdisciplinárnímu a intermediálnímu charakteru současné literární vědy. Tento úkol plní hesla typu *přírodní věda a literatura, historiografie a literatura, hudba a literatura, film a literatura*.

Jak již vyplynulo z výše uvedených příkladů, můžeme v *Lexikonu* rozlišit několik typů hesel. Relativně významnou část hesláře zaujímají hesla personální, tedy stručné portréty vědeckých osobností, které podstatným způsobem ovlivnily, resp. stále ovlivňují vývoj literární vědy a oborů kontaktních – nejde tedy pouze o profily literárních teoretiků, ale také lingvistů, filozofů, sociologů, psychoanalytiků apod. Knihkupeckou rétorikou řečeno: od Aristotela po Chomského. Tato část hesláře je cenná mimo jiné proto, že dosavadní český psané slovníky literární teorie tento typ hesel ignorovaly. *Lexikon* ukazuje literární teorii jako obor personalizovaný – jako obor, který netvoří anonymní masa odborníků, ale jako řadu osobností, které přicházejí s originálními a třeba i protikladnými koncepty.

Další četné zastoupenou a v koncepci *Lexikonu* akcentovanou skupinou hesel jsou lemmata věnovaná různým konceptům lite-



rární teorie a teorie kultury. Jde buď o historicky pojatá hesla charakterizující antickou, středověkou, renesanční, barokní atd. teorii literatury, nebo o charakteristiky jednotlivých literárněvědných škol či směrů (*fenomenologická literární věda, Kostnická škola, New Criticism, dekonstruktivismus...*). V řadě případů jde v českém prostředí o vůbec první (nebo první kvalitativně nikoli substandardní a ideologicky nezátížené) lexikografické podchycení aktuálních konceptů literárněvědného bádání. Tuto část hesláře (a vlastně i část personální) lze také číst jako svědectví o situaci, v níž se literární teorie dnes nalézá, o naléhavém ptaní po dalším možném směřování oboru.

Třetí (při značném zjednodušení, k němuž se tu přiznáváme) skupinou hesel je základní pojmosloví literární teorie těchto dnů. Zde by se mohl zdát heslář *Lexikonu* disproportionální – rychle totiž zaujme např. nápadné hojné zastoupení pojmosloví feministické literární vědy a relativně chudé zastoupení „tradiční“ poetologické a genologické terminologie. To ovšem nelze autorům *Lexikonu* klást za vinu – zvolili si specifický výsek myšlení o literatuře, otevřeně tuto volbu deklarovali už názvem slovníku (a podrobněji v předmluvě), nechali se vést proměnami paradigmatu literární vědy, k nimž v současnosti dochází, což je naprosto logické a legitimní.

To nemění nic na faktu, že bychom nutně potřebovali slovník literární teorie, který by byl zaměřen snad více školsky, ale zachytil by proměny v terminologii zmíněných literárněvědných subdisciplín, nebo by byl alespoň náhradou za zastaralý a ideologicky zatížený *Slovník literární teorie* Štěpána Vlašiny a kol. i za slovníky novější, které ovšem svým nedostatečným záběrem plní svou funkci jen parciálně (L. Pavera – F. Všeticka: *Lexikon literárních pojmů*, L. Lederbuchová: *Průvodce literárním dílem*). (Německé nakladatelství Metzler, v němž *Lexikon* původně vyšel, nabízí „paralelní“ Metzler *Lexikon Literatur*, jehož heslář zahrnuje v relativně širokém záběru terminologii poetiky, rétoriky, stylistiky apod., ale při

tom nerezignuje na pojmosloví aktuálních genderových, kulturních či mediálních studií, v jejichž vlivu se dnešní věda o literatuře ocitá.)

Závěrem jen několik poznámek k redakčnímu zpracování slovníku. Uživatel takto rozsáhlé a informacemi nabitě publikace by očekával, že v jejím závěru mu bude také k dispozici rejstřík. Bohužel tomu tak není – ale je korektní dodat, že rejstřík nemá ani německý originál. Další možností, jak zvýšit „uživatelskou přívětivost“, by bylo uvádění výslovnosti cizích vlastních jmen a termínů, které nebyly přeloženy do češtiny a zůstaly tedy ve francouzské nebo anglické podobě. Někdy trochu zamrzí snadnost, s níž překladatelé zapojovali anglicismy do českých vět – němčina daleko snáze přijímá anglická slova než čeština a je přinejmenším překladatelsky poněkud neobratné na tento fakt rezignovat (např. *„Díky tomu se Bachtin jeví jako předchůdce ethical turn of postmodernism [...]“*, s. 57). Literární teorie je jistě mezinárodním vědním oborem, to by ovšem nemělo znamenat apriorní rezignaci na terminologickou potenci menších národních jazyků. Česká redakce se v neposlední řadě musela vyrovnat se starým problémem přechylování cizích ženských jmen. Vyřešila tento problém tak, že za původní variantu jména umístila závorku se sufixem -ová, což je veskrze funkční řešení, ale působí to poněkud neústrojně a v některých případech až agramaticky, např. Kristeva (-ová), resp. Kristevou (-ovou). Šťastnější by snad skutečně bylo respektovat přirozenost češtiny a ženská vlastní jména přechylovat – skupina uživatelů, pro které je *Lexikon* určen, pravděpodobně bez problémů dokáže přechylující sufix odsunout a získat tak původní variantu jména.

Těchto několik drobných a veskrze formálních výhrad nemůže nic změnit na faktu, že *Lexikon teorie literatury a kultury* je velmi cennou pomůckou pro každého, kdo přemýšlí o literatuře ať jako „praktik“ nebo teoretik a zajímá se o současný stav tohoto humanitního oboru.

Karel Piorecký

SLOVNÍK JAKO DOKUMENT SOUČASNÉHO MYŠLENÍ O LITERATUŘE A KULTUŘE

2 Česká odborná veřejnost z oblasti humanitních věd se dočkala pěkného a užitečného dárku v podobě českého překladu obsáhlého slovníku zahrnujícího obory literární vědy (nebo toho, co se tímto pojmem ještě nedávno rozumělo) a teorie kultury. Na zpracování hesláře se podíleli přední němečtí odborníci, jejichž hutné a věcné texty mohou přispět k lepšímu pochopení jevů, k nimž v těchto oblastech humanitních věd dochází a které se jen zvolna a často v nevědomky zkreslených podobách prosazují v našem kulturním prostředí. K posílení ohlasu v odborné veřejnosti přispějí nepochybně i apendixy a hesla dodatečně zpracovaná a připojená českými editory, která mají posloužit k propojení českého odborného kontextu s myšlením, jaké se prosazuje v současnosti ve světě. Jde jednak o hesla osobní a o výklady směrů a pojmů zdomácnělých v našem prostředí, jednak o bibliografické doplňky literatury, a to buď původní, nebo zahraniční, která již vyšla v českých překladech – celkem je těchto přídatků a doplňků dvacet devět a představují vcelku uvážlivý výběr, jež ovšem by bylo možno tu a tam omezit či doplnit (pochybnost se například vynořuje u hesla *Emil František Burian*, naopak zřetelně tu chybí osobnost Zdeňka Mathausera).

Čeští editoři vyšli z druhého vydání původního textu, ovšem mezitím německý editor a vydavatel dokázali uvést na veřejnost již vydání třetí, opět rozmnožené o několik dalších hesel, která se již do českého překladu nevešla. Naštěstí nejde o zásadní změny;

přidána byla hesla *Adresa/Adresát, Heterotopie, Index, Inszenace, Maškaráda/maskování pohlaví; Mimikry; Centrum a periferie* a některá další byla doplněna. – Svou volbu právě této příručky zdůvodnili čeští editoři především její trojí předností; tu spatřují jednak v rovnováze *„mezi současným stavem teorie literatury a kultury a dějinami obou těchto oblastí“*, jednak ve vnitřním členění, jež zahrnuje jak hesla osobní, tak směřová i odborně poetická, jakož i údaje o různých vědních školách. Třetím motivem volby pro ně byla skutečnost, že slovník *„podává dostatečně široký obraz literatury, tzn. že nerespektuje jen její jazykovou specifčnost, ale hledá její přesahy k jiným médiím (film a literatura, fotografie a literatura, teorie médií)“*.

Pokud jde o současný stav teorie literatury, na ten existují ve světové i domácí odborné veřejnosti různá hlediska. Většina z nich poukazuje na nebyvalou různorodost teoretických názorů, které se vzájemně překrývají i vylučují a vytvářejí kaleidoskop koncepcí, v němž není snadné se orientovat. Německý teoretik Harro Mueller viděl již před deseti lety v jedné ze závěrečných kapitol v sborníku *Literaturwissenschaft* (J. Fohrmann a H. Mueller eds., W. Fink Muenchen 1995) současnou situaci literární vědy jako spleť konceptů (hermeneutický, fenomenologický, sociálně historický, psychoanalytický, sémiotický, strukturalistický, dekonstruktivistický, poststrukturalistický atd.), mezi nimiž probíhají neustálé procesy vnitřní diferenciaci i vnější konkurence ve foucaultovském boji o moc. U nás se v roce 1998 objevil až takřka katastrofický obraz situace literární vědy v časopise Kritický sborník (A. Haman: Krize literární vědy. Kritický sborník 17, 1998, č. 4, s. 34–40). Kritický

mi poznámkami okomentoval myšlenkové směry z druhé poloviny minulého, respektive z přelomu minulého a současného století, týkající se literatury a kultury, zejména anglický teoretik Terry Eagleton, jenž podal jejich brilantní analýzu v jednom z posledních vydání svého *Úvodu do literární teorie* (Blackwell, Oxford 1996). Strukturalistickou teorii, jaká vládla zejména ve francouzském myšlení v padesátých a šedesátých letech, charakterizoval jako metodu, která svou důvěrou v přesné analýzy a univerzální zákonitosti byla přiměřená technologickému věku, ale vyloučila v podstatě ze hry lidský faktor, jenž se stal pouhým nástrojem nevědomých struktur. Poststrukturalismus, jenž pro něho byl výrazem postradikalismu, se podle něho vyznačoval skepticismem vůči panujícím pravdám a významům, nedůvěrou k sémiotické /systémové/ uzavřenosti a metafyzickému založení, podrážděností vůči pozitivitě a programovosti, odvratem od pojetí historického pokroku i pluralistickým odporem vůči doktrinářství /dogmatismu/. K těmto rysům bychom mohli připojit i další, jako je odpor vůči hierarchizaci, negace univerzalit ve prospěch partikularity, neuchopitelná fluktuace označovaného atd. Vcelku jeho názor na filozofii postmoderny vyzněl velmi kriticky (nutno poznamenat, že Eagleton patřil k sympatizantům marxismu, odkud vycházel ve svém pojetí historie, na němž jeho kritika poststrukturalismu spočívala); podle něho je filozofie postmoderny *„světovým názorem skupinky kdysi revolučních západních intelektuálů, která ho s typickou arogancí projektuje na současné dějiny jako celek“*.

Situace je ovšem složitější, než aby se dala redukovat na sociálně politické postoje hlavních představitelů postmoderního, respekti-

ve poststrukturalistického myšlení. Nutno vzít v úvahu, že vedle konceptů Derridových a Foucaultových tu bylo také pojetí Nového historismu (S. Greenblatt), jehož názory se s poststrukturalisty v lecčems sbližovaly (antilineární a antikauzální pojetí historie, subverze kanonizovaných hodnot apod.), a byl tu také neopragmatismus amerického filozofa R. Rortyho. Základem celkové změny myšlenkového paradigmatu, jak by to patrně nazval T. S. Kuhn, byl především „obrat k jazyku“ (k tomu srov. St. Hubík: *K postmodernismu obratem k jazyku*. Albert, Boskovic 1994), jenž byl v duchu saussurovského oddělení jazykového systému od mimojazykového světa mnohými pochopen jako eliminace sémantického rozměru řeči, tj. jejího vztahu k tomuto mimojazykovému světu a její redukce na intraznakový, sémiotický vztah jazykového označujícího a označovaného (jazykové označované však můžeme v duchu teorie dvojí artikulace v jazyku považovat za intencionální předmět, významový denotát, sémanticky poukazující na mimojazykový designát, předmět). Redukce jazykového znaku na označující měla za následek izolaci myslícího a mluvícího (teoretického) člověka ve světě znaků, k jeho odtržení od tělesné praxe v živém světě.

Metzlerův slovník vlastně z této obecné situace „obratu k jazyku“ také vychází. Přináší přesné charakteristiky patrně všech myšlenkových směrů, jaké se uplatňují v soudobém partikularizovaném, relativizujícím a v zásadě subverzivním myšlení o literatuře a kultuře. Dá se to dokumentovat na jediném, zato typickém příkladu: nenajdeme v něm samostatná hesla týkající se žánrových forem, jako je román, novela, ale ani epos, tragédie či komedie – všech-

na podlehla dobové nedůvěře v klasifikaci a třídění i relativizaci, „rozmyšlení“ obrysů literárních forem. Jinou ukázkou změny, jakou prošlo myšlení o literatuře a kultuře za poslední půlstoletí, je třeba heslo *Realismus*; jestliže například v známém *Slovníku literatury* od Gero von Wilperta (mimochoodem tento slovník obsáhl celkem 3600 hesel oproti cca 780 heslům slovníku Metzlerova) je chápán v dvojím výkladu: jednak jako stylově typologický pojem věrohodného představení daných fakt, jednak jako označení literární epochy 19. století mezi romantismem a naturalismem, pak v současném

slovníku je pojat především jako „historicky a sociologicky proměnlivý efekt významu“, tedy pouze z hlediska účinku fiktivního konstruktu na recipienta, bez vztahu k potenciální reprezentativní funkci. Podobných rozdílů, svědčících o ztrátě vztahu k živému světu praxe, jenž se proměnil v pouhé mentální konstrukty, bychom mohli najít řadu.

Ukazuje se, že současné myšlení o literatuře a kultuře, jehož průřez Metzlerův slovník precizně a s příznačnou dávkou německé důkladnosti podává, je hluboce zasaženo vlnou skepticismu, podezření ke všem tradičním pravdám a samozřejmým jisto-

tám, které vede nejen k jejich dekonstrukci, nýbrž i k izolaci myšlení v nepřehledné síti vzájemně se proplétajících (ale diskontinuitních) diskurzů, v níž se současný intelektuál, dědic Nietzscheho relativizujícího perspektivismu, zmítá jako lapená moucha marně hledaje hodnotu, které by se zachytil.

Je třeba vzdát dík práci překladatelů (Aleš Urválek, Zuzana Adamová), pro které devítisetstránkový „špalek“ byl jistě úkolem obtížným, ale jehož se zhostili úspěšně (nemohu si ovšem odpustit poznámku k malým nepřesnostem, na které jsem náhodně padl při četbě: v hesle *Pierre Bour-*

dieu došlo k jistému významovému posunu v překladu jedné z jeho prací *Dědicové, studenti a kultura*, jejíž znění v textu je *Dědicové, studenti kultury*. Druhá poznámka se týká opět překladu Bourdieuova titulu *La noblesse de l'Etat*. *Grandes Ecoles et esprit de corps*; český překladatel přeložil závěr názvu jako *Vysoké školy a duch těla*. Tu ovšem nejde o tělo, nýbrž výraz „corps“ tu znamená institucionální sbory nebo „kádry“. To jsou ovšem jen drobné vady na kráse celku, který je úctyhodný jak svou informační, tak svou dokumentární hodnotou.

Aleš Haman

ZE ČTENÁŘSKÉHO DENÍKU ALOISE BURDY

JAN JÍCHA: DVA ROKY BEZ PRÁZDNIN, EB A CHVOJKOVO NAKL., 2006



ERRATA Č. 16/2006



Tož před tím Jíchů vás mosím jen varovat, poněvadž to je knížka, která se číst nedá. Ne že by v něj nebyla nějaká písnička, aj vět je tam spústa, nějaké postavy, dokonce aj plná řít dialogů, ale

ať jsem se snažil, jak jsem se snažil, ať jsem četl, jak jsem četl, a dostal jsem se až na stranu čtyřicet, o čem to vlastně je, to jsem nepochopil.

Snad jen, že se to točí okolo jakési chatky a jakýchsi lidí, kteří cosi říkají a cosi dělají, ale co a proč, to mňa nějak nedošlo. Ty Jíchovy věty totiž vyhlížejí, jako by je sepsal nějaký mimozemšťan, co nezná, jak lidi doopravdy myslí, a včil se to pokoušá napodobit: na první pohled to vypadá jako lidská řeč, ale smysl to nemá žádný. A navíc, jak jsem se to nepochopitelně snažil pochopit, dostal jsem z toho jakúsi křeč do mozka, snad že se do něj ten Jícha nemohl vejít, až jsem měl strach, že se mňa zavaří, jak se mi to stává s tím kompjúterem, když se zasekne a pak mosí vždycky přijít Adéla a udělá

něco, čemu říká rezet. A protože su na rezet ešče mladý a tolik času, abych četl každú hlúpost, co mi přijde pod ruku, též nemám, tož jsem tu knížku zaklap a ani jsem se nepodíval, kolik těch zbytečných stran to ešče má do konca. A jeli jsme radši s Jurú Juráňú, to je náš přítel, jako můj a Růženy, co jela též do Mařatic ke Kubičkom, co prodávajú všelijaká nafukovadla, okořtovat, jaký je letos burčák, že abych úplně neztratil svoju predstavu o tom, co je a není hodnotú. A mosím vám napsat, že je moc dobrý, a třebaže jsem ho vypil dost, křeč do mozka jsem už nedostal.

Omlouváme se za chybné uvedení sídla Společnosti pro Revolver Revue v inzerátu otiskném na straně 13. Vydavatel Revolver Revue, jakož i redakce RR sídlí v Praze 1 v **Jindřišské** ulici č. 5, nikoliv ve Štěpánské.

Ostravská ocelová lobby si stěžovala na to, že jsme chybně pojmenovali (na straně 9) hudební nástroj, na který hrála Yveta Ellorová během večera autorů literárního serveru *Totem*. Nástroj se jmenuje **matlafón**, nikoliv matlafon. Rovněž do Ostravy míří naše omluva.

VÝSTAVA



foto Tvar

Dne 9. 10 2006 se v Panteonu Národního muzea v Praze konala vernisáž výstavy *Knihy z povodně – poděkování Lichtenštejnskému knížectví*, kde jsou představeny některé z knih, jež byly zasaženy povodněmi a které se podařilo restaurovat díky pomoci Lichtenštejnska (k výstavě se vrátíme v některém z příštích čísel *Tvaru*). Na snímku je Maria-Pia Kothbauerová, lichtenštejnská velvyslankyně ve Vídni, a autor výstavy Petr Mašek.

lhx

JEDNA OTÁZKA PRO

VIKTOR STOILOVA



Vaše nakladatelství Torst prý chystá redukci archivních edic a dosud nevydávaných děl české literatury, která jsou zatím v rukopisech nebo vyšla jen v samizdatu či exilu. Tím však bylo vaše nakladatelství proslulé a našlo si – byť v omezené míře – svoje stále zájemce. Vede vás k tomuto kroku finanční situace, anebo snaha ulevit trochu nakladatelství Torst z této „konzervační“ ediční politiky?

Přiznám se, že něco podobného se dozvím teprve od vás, o něčem takovém jsme ani neuvažovali. K jedinému omezení dojde u *Edice poezie*, kterou chceme od 66. svazku vydávat mnohem volnějším tempem a soustředit ji právě jen na staré, dosud nevyslané texty. Omezit v budoucnu chceme také rozsah svazků ve formátu A5, 1000 tiskových stran je přece jen příliš mnoho. Jinak zůstane *Torst* takový, jaký je, bude tedy podle „archivních“ svazků vydávat i nové práce mladých autorů, kterých nepochybně bude přibývat.

miš, jar



foto archiv Tvaru

S ÚCTOU



MYSTIFIKACE NA WIKIPEDII. V předminulém čísle *Tvaru* na tomto místě bylo psáno (pravda, s chybně užitým zápořem) o kunderovském výlevu Josefa Rautenkranze, o němž se kromě toho, že publikuje na *Portálu české literatury* (www.czlit.cz), v českém literárním rybníce mnoho neví. V internetové „samoobslužné“ encyklopedii *Wikipedie* (<http://cs.wikipedia.org>) se však lze mj. dočíst, že Rautenkranzovi je 45 let, je rozvedený, žije v Bělé pod Bezdězem a v Kolíně, je přímým potomkem obrozence Josefa Františka Rautenkranze (1776 až 1807) a že je autorem básnické sbírky *Chytili mne na pasece*. Lze tam ovšem také zjistit, že heslo onoho rozvedeného Rautenkranze bylo na *Wikipedii* vloženo ze stejného počítače, z něhož bylo tamtéž vloženo i heslo Radima Kopáče, jinak šéfa svrchu uvedeného *Portálu*. A že z tohoto počítače byla vložena pouze ta dvě hesla. Zdá se, že současná technika mystifikacím příliš nespěchá a chytá je nejen na pasece.

uoa

BLARNIE, TROTTLE I TROTTER, to nám to přibývá. Po titulech Petera Jolína *Harry Trottel a kámen MUDr. Tse* či *Harry Trottel a tajemná tenata* (česky 2005) se „české děti“ dočkaly ještě příživníkovitějšího Michaela Gerbera a jeho děl *Barry Trotter a Nestydatá parodie a Letopisy Blarnie*. Lev, čaroprdelnice a skříň. Nábožný C. S. Lewis se musí asi v hrobě obracet. Co je však opravdu smutné? Ne že dílo je parodováno, přesněji: potvořeno. Ale to, že se tak děje až po padesáti letech a jen pod vlivem jeho bombastické filmové verze. Jen díky ní zvíme, co se stane: „*když se sourozenci Perverzovi nadopují, objeví za skříň nový svět zmitaný drogami a sexuální anarchií a jdou s párem lesbických bobřic hledat tajemného spasitele Astmu*“ (z anotace).

if

ZLATÉ ČASY POLÍČKŮ. Nejrozsáhlejší web pro autorskou literární tvorbu je *Písmák, amatérské literární umění* (www.pismak.cz). Před prázdninami bylo několik „jeho“ autorů překvapeno, když zjistili, že jejich

texty získaly ocenění v jisté okrajové literární soutěži. Nebylo to ale překvapení příjemné – pod texty byl totiž podepsán někdo jiný. Usvědčen a dopaden sypal si chmaták na hlavu popel, cenu vrátil a byl tak nějak politován. Nestačilo to a nyní se na *Písmáku* objevilo oznámení, že na „podvratný živel“ bylo podáno (asi pořadatelé soutěže, dikce není jasná) trestní oznámení. Vida, zdálo se, že z internetu se bude krást snadněji, než se krádávalo dřív. Že téměř nehrozí riziko, že by někdo poznal jednu básničku z milionu, snad taky že elektronická a papírová literatura se navzájem nečtou – a přitom, jak se ukázalo, má web někdy podivuhodný samočisticí mechanismus... Ale hocha je mi skoro líto, zpolíčkovat ho, tomu bych rozuměl a bylo by to odpovídající (i významu té soutěže) – bohužel se to na rozdíl od časů Jiřího Karásky ze Lvovic dneska asi už nenosí.

g

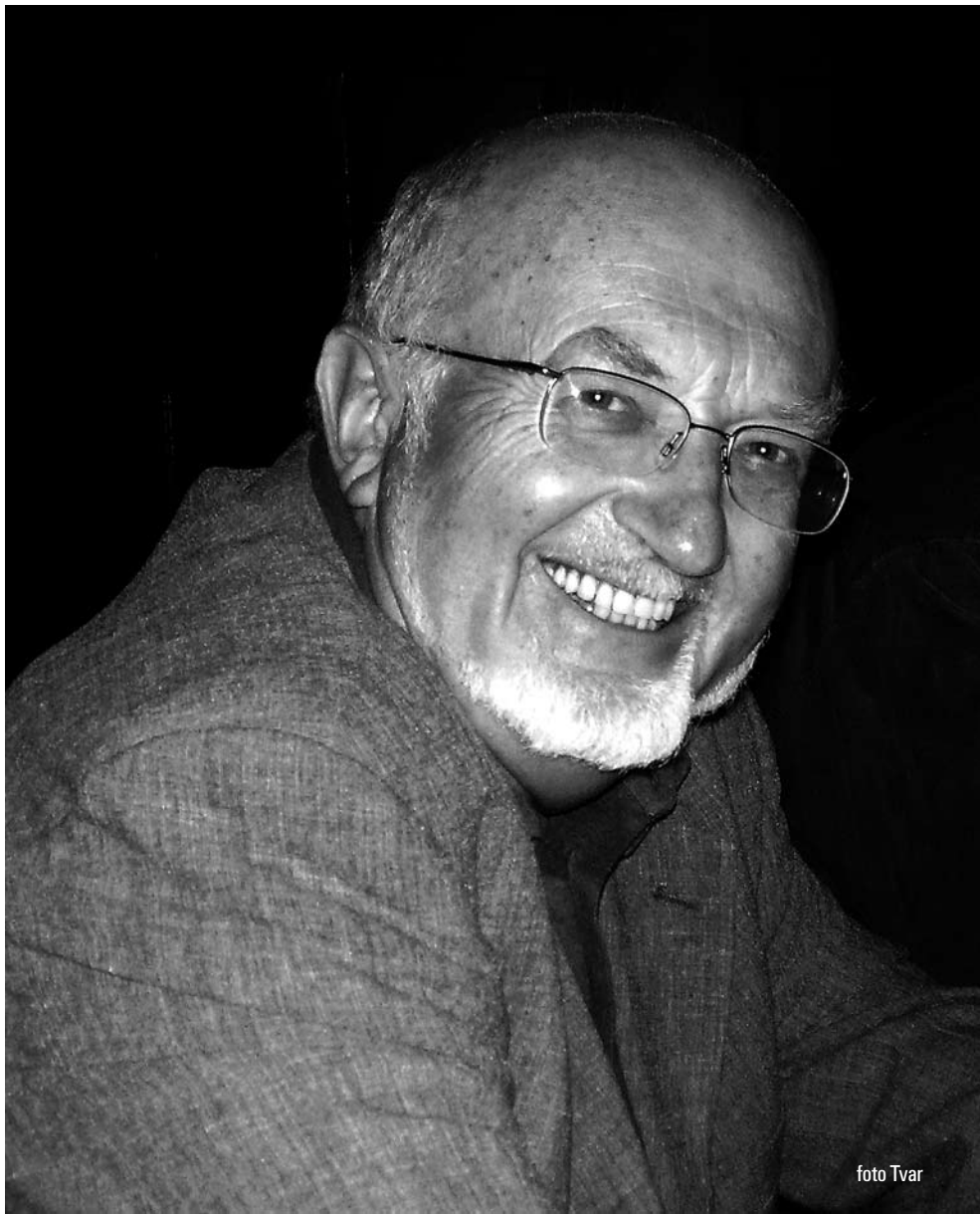
VYHRADIT A OHRADIT. Mám rád kulturní rubriku časopisu *Týden*, píšou tam vcel-

ku borci. A teď ji nalistuju v čísle 39/2006: recenze na knihu básní Hany Zagorové. Teda recenze – „*Ty básně jsou vytesány jemným dlátkem (...) pulsuje v nich vzrušený tep milostných nocí (...)*“ – rádo by žertovná „recenze“. Podepsána jakási „*Jarka Purkrábková*. Autorka je umělecká kritička“. Skutečného autora nechat hanba fackuje, že se jinak než takhle trapně nedokáže bránit tlaku (tzv.) trhu, který mu ústy krásného šéfredaktora diktuje, o kterém pšouku (tzv.) celebrit má psát. Ať si pan šéf najme šmíráky na psaní šmíry o šmíře, vyhradí jim a dobře ohradí dvě tři stránky – a tam ať si trsají s Madonnou, a beze mě. Nebo že by si někdo vážně z Hanky dělal na čtvrt strany legraci z vlastní zlé vůle? Vždyť jak už nám roku 1989 prozradil Milouš Jakeš: „*Řekněme pani Zagorová, je to milá holka, všechno. (...) A když s nima mluví nakonec, tak se neví, proč to podepsali a co vlastně podepsali – co vlastně podepsali...*“ A teď si to vypila chudina za všechny. Jako vždycky.

gp

starý vlk loví sám

ROZHOVOR S VLADIMÍREM KÖRNEREM



pastýři leží stranou cesty do Jeruzaléma, po které táhnou karavany obchodníků a na které si všichni myslí, že směřují do středu světa, jenže právě k opuštěným pastýřům se snáší anděl s radostnou zvěstí. Z toho si беру pro svůj život a psaní zcela jasné ponaučení – ti, co jsou stranou, objeví tu základní věc. Tou – jak to chápu – je jít si za svým, dělat to svoje, dělat to, o čem jste přesvědčeni, že dělat máte.

V Oklamaném ale postupujete ještě dál: Hlavní hrdina Vili přežije svou smrt, spojenou s mystickým zážitkem. Zůstává mu propůjčený čas, ve kterém žije.

Oklamaný je moje programově poslední kniha. Dopsal jsem ji v roce 1994 a tím končí moje literární tvorba. To ostatní jsou jen reedice a sebrané spisy. Samozřejmě že od té doby vyšla ještě novelka *Kámen nářku*, ale to je mozaika, v níž by každá z kapitol mohla existovat samostatně. Jako celek podle mého názoru moc nedejří pohromadě.

Cítím se v podobné situaci jako Hans Fallada, který psal na rozloučenou román *Pijan* – Fallada věděl, že nemá možnost korektury, tak psal své vrcholné dílo na útržky papíru, které házel za plot. Tam je kdosi sesbíral a *Pijan* vyšel posmrtně jako literárně nejsilnější Falladova kniha.

Máte ale pravdu, že *Oklamaný* je již za zážitkem smrti. Jako kdyby člověk viděl ty ostatní za skleněnou tabulí, ale není možnost tu tabuli rozbít ani skrze ni komunikovat. Je svědkem dějů, ale nemůže do nich zasáhnout. Ani nechce. Trápí se za ní a souží, ale to je bohužel jediný cit, kterého je schopen. Pořád je tu existenciální odstup, kdy člověk je na tomto světě pouhým hostem a nemůže s lidmi žít a jednat. Musí je

jenom pozorovat. A vydat svědectví. Jenže *vydat svědectví* je typicky slovanský motiv, který bývá podmíněn tím, že hrdinové jsou svědky zla nebo něčeho, s čím zcela zásadně nesouhlasí. Aby si zachránili vlastní duši, musí to svědectví vydat.

A v případě dětských hrdinů?

Když si vybavíte román *Zrození horského pramene*, který nyní vychází v reedici v rámci sebraných spisů a je nejautobiografičtější knihou, kterou jsem napsal, tak zjistíte, že pro mne je nejdůležitější ten život, který žijete do prvních sedmi let (zdůrazňuji: pro mne). Smrtí otce v květnu 1945 mi život jako by skončil. Cítím se stejně jako mí hrdinové – za skleněnou stěnou, za kterou mi zbývá jen pozorovat. Abych se z tohoto pobytu nezbláznil, začal jsem jako dospívající mladíček válečnou zkušenost popisovat. Toto útočiště v nouzi se najednou stalo břemenem, které mne pronásleduje celý život a pomáhá mi přežít.

Pokud ale popisujete tuto zkušenost literárně, jak s tím jde dohromady film a filmová škola?

Film byl také únik. Jak jsem již říkal mnohokrát, vybral jsem si Střední průmyslovou školu filmovou v Čimelicích zejména proto, že to byla škola úplně nejdál od mého domova. Chtěl jsem odejít od míst, která mi připomínala válečné zkušenosti. Popravdě řečeno jsem vůbec neměl zájem o tvůrčí film. Psaní přišlo samo, v roce 1958, kdy jsem byl přijat na FAMU. Film je profese, což byla pro mne samozřejmě prvotní záležitost. V roce 1989 jsem byl vyhozen jako první pro nadbytečnost z Barrandova, a tak přišla stará dobrá literatura jako spásné útočiště. Tehdy

to bylo velmi jednoduché, jistý Marhoul mě vyhodil a všechny knížky mi byly zastaveny ve výrobě. Seděl jsem doma a byl jsem z toho dost dlouho vedle. Nepočítal jsem s tím, že mě odrovnají vlastní kamarádi z práce. Já jsem se, myslím, k disidentům choval vředycky celkem slušně – k Petru Kabešovi, Sašovi Klimentovi, Sergeji Machoninovi nebo Honzovi Lopatkovi...

Říkal jste, že jste šel proti nové vlně. Pavel Juráček ve svých Denících píše: „Protože jsem se dost opilý, nedokázal jsem ignorovat běžné Körnerovy výroky o české národní povaze a dostal jsem se s ním po letech už po několikáté do zuřivé hádky.“

Blbý je, že s někým sedíte u vína a něco řeknete, a on si to hned běží zapsat do deníčku. Ale o mrtvých jen dobře... Myslím, že by se nemělo vedle Pavla zapomenout ani na Antonína Mášu, který tu „novou vlnu“ kočíroval, především Honzu Němce, Ewalda Schorma a další. Myslím, že by se filmy nové vlny měly pouštět za trest, stejně jako disidentská literatura by se měla za trest číst... Nová vlna není moje poetika, zajímavější je pro mě třeba Vávřův film *Kladivo na čarodějnice*, ale to jen díky scénáři Ester Krumbachové, jinak je pro mě Vávra dost studeným řemeslníkem.

Jaká byla sedmdesátá a osmdesátá léta na Barrandově?

Sedmdesátá léta byla velmi podobná padesátým. Dokonce si myslím, že z nich nezbude ani v literatuře, ani ve filmu vůbec nic, co by další generace zajímalo. Kromě outsiderů. Vezměte si třeba Otu Pavla, který byl mimo všechny kruhy, ale pár povídek z jeho tvorby rozhodně přežije ještě mnoho dalších roků. Z padesátých let bych vzpomněl určitě na Jaroslava Durycha nebo na Eduarda Valentu, kteří byli také mimo hlavní proud literatury, ale jejich knihy přežily. Durychova *Boží duha* a Valentův román *Jdi za zeleným světlem* jsou mimořádné knihy té dekády a jen dokazují onu „chválu outsiderství“. Ale ostatní knihy budou – pokud už nejsou – spláchnuty do zapomnění. Četl jsem teď dosti poctivě všechny možné romány ze sedmdesátých let, které jsem nečetl v té době, a každý z nich je poznamenán konjunkturální snahou vplout do toho proudu. Tomu se hodně podobají i devadesátá léta, která jsou téměř pokračováním let sedmdesátých, ale naruby schematická. Myslím, že i z té doby toho z literatury zbude velice málo. Otevřely se sice studnice disentu, ale zjistilo se, že celé tyhle studnice jsou hodně zakalené a zamořené. Umění je totiž od slova *umět*.

Ale abych se vrátil k sedmdesátým letům na Barrandově. Zažil jsem s Františkem Vlácilem ta nejhorší léta normalizace, takže jsem byl svědkem Vlácilova alkoholismu i jeho pokusů o sebevraždu. Společně jsme toho víc nenatočili než natočili. Kromě nerealizovaného scénáře *Zjevení o ženě rodiče* o vpádu Tatarů do Evropy jsme měli dojednáno i to, že bude točit *Zánik samoty Berhof*. K tomu také nedošlo. Vlácil pak dostal ultimátum, že smí točit, ale nikoliv se mnou. Čas posoudí, komu to bylo víc ke škodě.

Ale Stín kapradiny z roku 1985 jste spolu ještě dělali...

Ano, to byl Františkův životní sen, ovšem nedovolili nám, abych byl já při natáčení a abychom přepsali scénář. To bylo důležité, protože scénář byl z roku 1967 a jeho poeti-

ka byla také z toho roku. Vlácil měl v té době již závěrečné problémy s alkoholem, které s sebou nesly i dost značné výkyvy. Například prvních deset minut, ve kterých je zpodobněna smrt obou chlapců v bramborišti, je skvělých. Jinak už odpadával fyzicky, a tak film dodělal kameraman s pomocným režisérem. Ještě se to dalo spravit ve střižně, ale i tam jsem měl zakázáno jít, takže film pak dopadl dost bídě.

Naše cesty se začaly rozcházet při Vlácilově práci na filmu *Dým bramborové natě*. Já jsem měl šanci psát knížky, ale režisér když netočí, je mrtvý... Vadí mi, že nyní uvádějí v televizi medailonky o Vlácilovi a jeho posledním stadiu, kdy už je rozložený a říká i nesmysly. A přitom televize neuvede jeho filmy. Neuvádějí je snad i kvůli mně. To je stejný případ jako se seriálem *Lékař umírajícího času*. V televizi mi dosud nezapomněli, že prý je tento seriál naprosto úchylným pohledem na české dějiny. Ale zase – když je potřeba ukázat v nějakém pseudodokumentu schody na popraviště z roku 1621, využijí bez skrupulí úryvek z tohoto seriálu.

Jaké jsou racionální důvody pro tento zákaz?

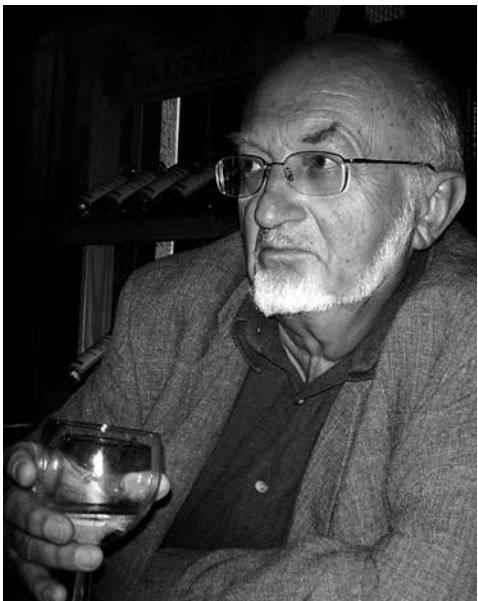
V roce 1977 vysílali v televizi *Údolí včel*. Bez udání jmen autorů, bez titulků a s cenzurovaným koncem. Já jsem tehdy zažaloval televizi a všichni mi říkali, že tím jsem si vysloužil nenávisť televizních šéfů až za hrob. Ta sestava tam sedí pořád – normalizační dramaturg tam má dosazeného svého syna, další normalizační dramaturgyně rozhoduje, které filmy se dnes budou v televizi uvádět... A to trvá od roku 1984; tedy poté, co jsem napsal scénář k televiznímu snímku *Psí kůže*, který vzbudil naprosto nepřítelne reakce televizáků, tam nesmí být moje jméno vysloveno. Důkazem toho může být i seriál *Krev zmizelého*, který vznikl souběžně se stejnojmenným filmem. Seriál měl být odvysílán v říjnu, pak rekli, že až v lednu, a nyní to vypadá, že nebude odvysílán vůbec, a přitom byl dokončen již loni.

Přesunuli jsme se k osmdesátým letům. Jak je hodnotíte?

Podle mého názoru jsou to léta stejně zajímavá jako ta šedesátá. Je v nich zakódováno cosi, co předchází nějakému dějinnému zlomu. Myslím tím v umělecké sféře. Nejlepší literatura a filmy vznikaly třeba v roce 1947, tedy těsně před únorovým komunistickým pučem, nebo v roce 1967. Zpětně posuzováno byla pro mě nejlepší léta právě ta osmdesátá. Jak v literatuře, tak i ve filmu. Díky šéfu nakladatelství *Československý spisovatel* Janu Pilařovi jsem mohl vydávat knihy. I když několik projektů zůstalo nedodělaných právě kvůli událostem roku 1989. S výtvarníkem Oldřichem Kulhánkem jsme například chystali nové vydání mého románu *Písečná kosa*, ale jak přišli v listopadu 1989 ti „napravení“ komunisti do nakladatelství *Československý spisovatel*, tak to byl jeden z prvních titulů, které vyškrtli z edičních plánů. Nebyl jsem sám, podobně dopadl třeba i Ladislav Fuks nebo Jiří Marek.

Padlo jméno Jana Pilaře. Jaké vy na něj máte osobní vzpomínky?

Pilař byl absolvent jezuitského gymnázia a považoval můj román *Lékař umírajícího času* za velmi katolický. Líbil se mu a měl jsem díky tomu možnost vydávat další knihy v *Československém spisovatel*u. Například také publikační osud Ladislava Fukse byl s tímto nakladatelstvím spjat – *Československý spisovatel* měl i ve světě zvuk. Osobně si



myslím, že Pilař byl velmi sečtělý a kulturní člověk. Už to, v jakém byl kontaktu s Poláky a tamní kulturou, bylo na něm zajímavé. Díky němu jsem se setkal třeba se Stanislawem Dygatou, Julianem Tuwimem nebo Jerzym Andrzejewským. Poláci jsou absolutní špička a velmi kulturní národ, podobně jako třeba Slováci nebo Maďari – na rozdíl od Čechů.

Rozdělujete vy sám svoje knihy na ty, které vznikaly pro film, a na ty čistě literární?

Jistě. Moje romány psané bez ambicí filmového ztvárnění jsou rozhodně *Písečná kosa*, *Slepé rameno* a *Smrt svatého Vojtěcha*. Například román o doktoru Jeseniov *Lékař umírajícího času* byl přece jen ovlivněn vidinou televizního zpracování. Celá sedmdesátá léta jsem psal román z prusko-rakouské války roku 1866 a důvody byly tehdy zcela jasné: mohl jsem na Barrandově pracovat za velmi ztížených podmínek. Našel jsem si tedy bitvu u Hradce Králové, která byla zapomenuta, i když se jednalo o vůbec největší bitvu na našem území. Časem ale z tohoto projektu vznikly čtyři novely, které dávno nemají ambice toho velkého románu, který měl vzniknout na počátku 70. let. Všechny čtyři novely jsou tedy jen torza. Důvodem pro přerušení práce na tomto velkém románu byla nabídka práce na seriálu o doktoru Jeseniov, byť jsem tenkrát baroko příliš neznal. A další důvod pro upuštění od románu o bitvě u Hradce Králové zřejmě bylo i vědomí, že by ho nikdo nevydal.

Jak měl vypadat tento velký román?

Snažil jsem se o totální popis bitvy po hodinách a minutách. Byla to naprosto vysilující práce, a ještě dnes mám doma skříň plné výpisků a skic. Je zajímavé, že se za normalizace dalo sehnat po antikvariátech ohromující množství regimentních kronik. Netuším, kde se to tady vzalo, ale například jsem sehnal asi za dvě stě korun ve švabachu psanou knihu pruského generálního štábu, vydanou hned v roce 1867. V univerzitní knihovně mi jedna paní vyšla velice vstřícná a půjčila mi neuvěřitelné materiály ke studiu. Například autentické daguerrotypie z roku 1866, které se dělaly hned po bitvě.

Na druhou stranu je dobré, že jsem neskončil jako Solženicyn, který dnes píše nekonečný román o Rusku, kde všechno popisuje do nejmenších podrobností. Je to v jeho případě spíše taková stařecká činnost na vyplnění času. Už nikdy nedosáhne toho, co dokázal předtím. Podle mne je *Souostroví Gulag* nejlepší román 20. století.

Říká se, že spisovatel historických románů může fabulovat jen to, co není postiženo nějakými historickými prameny. Berete si takové pravidlo za své?

Dějiny jsem si přizpůsoboval, jak jsem chtěl. Věřím ale, že obraz dějin je vždy přebírán z krásné literatury. Například bitva u Slavkova bude vždy vnímána tak, jak ji popsal Tolstoj o sto let později, a nikoliv jak

ji známe ze zaručených historických pramenů.

Stačí si vzpomenout, jak byl Flaubert unavený realismem a napsal *Salambo*, kde si celé Kartágo vymyslel. Já jsem ostatně stále ve sporu s historiky. Před časem proběhla na Pražském hradě konference o smrti svatého Vojtěcha, kam jsem nebyl pozván a kde si mě historici vzali na paškál a rozdupali můj román. Paradoxní na tom bylo, že po konferenci rozdávali účastníkům ilustrovanou dvoustranu právě z té knihy. Dějiny si uzpůsobuji k vytvoření dějin vlastních, volně běžících vedle těch „zaručených“. Líbí se mi historický román, jaký třeba udělal v díle *Kaput* Malaparte, který jen fabuloval a dával věci do bizarních souvislostí, ale přitom napsal výtečný román o italském fašismu. A to máte i ve filmu: surově dokumentární filmy, které dělají například Angličané, na mne působí hrozně studeně a nevěřím jim. Věřit jedině původním, autentickým materiálům, které jsou natočeny třeba na osmičku film nebo napsány jako zápisky po bitvě...

Jste rovněž autorem jedné divadelní hry. Jak jste se k této tvorbě dostal?

Protože mi v televizi nechtěli uvést *Psí kůži*, tak jsem se naštvál a chtěl to uvést jako divadelní hru. Šel jsem s tím do Divadla na Vinohradech, ale jako „svěží šedesátiletý debutant“ jsem byl vylekaný, nezkušený a udělal jsem z toho moc těžký kus. A to se dneska nenosí. Mělo to asi dvacet repríz a skvěle obsazení, ale zřejmě není divadlo můj opus.

V mnoha svých románech se věnujete problému odsunu sudetských Němců. Toto téma je v současnosti velmi v kurzu...

Zažil jsem odsun jako dítě, a tak chápu celou tuto problematiku jako emotivní záležitost bez jakékoliv cenzury. Bez objektivního soudu a nadhledu. Mí hrdinové knih s touto tematikou jsou ženy nebo děti, tedy ti, které můžeme nazvat jako oběti války. Držím zásadně s oběťmi, a ne s vítězi. Navíc jsem se nikdy sám necítil jako vítěz války. Jak se to říká? *Hanba vítězům, běda poraženým!*

Jak na zfilmovanou *Adelheid*, která se týká právě takových obětí války, reagovali v Německu?

V roce 1975 se nemohli Němci dohodnout, jaký film dají v televizi k výročí konce války, a tak ZDF i východoněmecká televize vysílaly současně tehle film ve stejný den i ve stejnou hodinu. Pikantní je, že v České televizi nebyl uváděn nikdy, i když jsme ho s Františkem Vláčilem koncipovali jako televizní snímek.

Vedle odsunutých Němců se ve vašich knihách objevují i Židé. Jaký je váš postoj k Židům?

Vždycky jsem měl – z neznámých důvodů – dobré kamarády Židy, např. od 60. let se kamarádím s Arnoštem Lustigem. Kdyby nastalo pronásledování Židů, tak budu chodit se žlutou hvězdou... Režisér Jerzy Kawalerowicz, který je synem rabína, říká: „*My to máme v Polsku hrozně jednoduchý, kdo je chytřej, je Žid, kdo je blbej, není Žid.*“ Když uváděli na filmovém festivalu v Karlových Varech *Zánik samoty Berhof*, tak televize, jakmile zjistila, že jsem v delegaci, odmítla přenos z festivalu přenášet. A Kawalerowicz mi říkal: „*Uklidni se, my to uvedeme jako polský film.*“ A pořadatelé a další nám nepodali ani vodu. Mnozí z našich tvůrců se neodvážili vylézt na jeviště... A najednou tam přišel člověk v takovém švestkovém oblečku – byl to generál KGB toho času na léčení ve Varech –, a jak uviděl Kawalerowicze, začal mu líbat ruku – protože chodil k jeho otci rabínovi ve Vilniusu. A v tu ránu ti funkcionářští volové začali dolejšat.

Jaké je dnes pro vás téma podobné odsunu?

Rok 1956: události v Maďarsku a Polsku jsou dodnes značně zamlčovány nejen u nás, ale i na Západě. Rok 1956 byl velmi zlomový. Hlavně se všechny ty události z Budapešti nebo Poznaně nehodily tehdejšímu západnímu mocnostem, které nechaly obyvatele těchto zemí ve štychu. Prezident Körner z Rakouska sice nechal otevřít hranice a vyhlásil neutralitu, Západ to však zcela jednoznačně potopil suezským dobrodružstvím. I Češi se v tom dosti namočili. Což mi potvrzuje, že nedávný projev papeže Josefa Ratzingera, tedy Benedikta XVI., o dobytí Cařihradu nebyl vůbec náhodný. Vidím v tom evidentní snahu spojit podunajský katolický pás zase pod vliv katolické církve.

Nechci se ale trefovat za každou cenu do aktuálních témat. Proto jsem si vybral zmiňovanou válku v roce 1866 nebo odsun Němců. To, co se zrovna nenosilo. Přitom kolik dalších knih nebo filmů se tématu odsunu věnuje? Je to dáno i tím, že mnoho autorů podléhá oficiálnímu výkladu dějin. Chtějí se stávající moci zalíbit. Ale jak víte, dějiny jsou od toho, aby se falšovaly.

Kde se tahle snaha zalíbit se bere?

Je to dáno důsledkem Bílé hory. Chybí nám šlechta, Češi jsou na rozdíl od Slováků nebo Poláků dost nekulturní. Své světce zabíjejí, špičky jsou pryč a elita není. Propadnout ruskému barbarství bylo to nejhorší, co mohlo přijít. Jediné, co ještě funguje, je kultura z Moravy. Co za něco stojí, pochází z Moravy – Bohumil Hrabal, Milan Kundera... Akorát pak čas od času přijde Jaroslav Hašek a všechny nás spláchně. A to je zase komplex před Žižkovem.

Zmínil jste Milana Kunderu, který učil na FAMU. Jak na něj vzpomínáte?

Učil mne čtyři roky a dokonce stál za mou první knížkou. Rukopis *Slepého ramene* totiž donesl do nakladatelství on, já bych si nikdy netroufl. Sešli jsme se tehdy v kavárně Slavia a on se mne ptal: „*Četl jste mé Umění románu?*“ A já mu odpověděl: „*No jo, to je takovej vobšlehnutej Béla Balász.*“ A on řekl: „*Tak se uvidíme u státní zkoušky.*“ A dal mi až do konce studia pokoj. Potom jsme se sešli 21. srpna 1968, když přijel posledním vlakem z Brna. Šli jsme do Slavie, protože tam ještě byly rohlíky (jinak domovnice, které se strachovaly o svůj žaludek, všechno skupily). Ani jsem je nedojedl a vpadlo tam KGB a shánělo „*Literaturnuju gazétu*“. Utkal jsem rychle do *Literárek*, kde seděli moji kamarádi redaktoři a krájeli salámy – už se asi připravovali na cestu na Sibiř.

Ale rok 1968, to bylo čisté dada. Na Rusy jsme byli na Moravě od roku 1945 už zvyklí. Mnohem horší byl srpen 1969, kdy byla poprvé nasazena československá armáda a Lidové milice. To byl jeden z nejhanebnějších činů – nasadit tři tankové pluky proti vlastnímu obyvatelstvu. Málem jsme tehdy přišli o děcko – moje žena dělala ve Filmexportu na Václavském náměstí, procházeli jsme úzkou uličkou, kde stáli milicionáři a já jim říkám: „*Mám ženu v jiném stavu, pusťte nás.*“ Ukázal jsem jim, že mám komunistickou knížku, ale stejně když jsme kolem nich procházeli, praštili mě pendrekem po hlavě tak, že jsem měl otřes mozku. Celé tohle běsnění začalo dva dni předtím, šlo nejen o provokace a vymlácené okenní tabule v Aeroflotu, ale hlavně v hotelu Steiner (což byl hotel ÚV KSČ) někdo zastřelil kolemdjoudícího. O tom se ani dneska nemluví... Kdopak tomu asi velel? Němci na to měli výraz *vrahové mezi námi*.

V roce 1989 jste byl jedním ze zakládajících členů obnovovaného českého centra PEN klubu, že?

Ano a je zajímavé, že Jiří Stránský ani Jiří Dědeček při tom zakládání vůbec nebyli. Mně tenkrát volala Marta Kadlecíková, abych přišel do bytu Jiřího Muchy, protože kdo půjde k Vodní tvrzi, bude zatčen. (Ty, kdož šli k Vodní tvrzi – což byl, myslím, Václav

Havel a Zdeněk Urbánek –, skutečně chytili.) Já jsem ale vůbec netušil, kde Muchův byt je. V Podolí jsem potkal Františka Nepila, tak jsem se ho zeptal a on byl překvapený: „*Vy tam jdete? Vy se chcete nechat zavřít?*“ (Nepil na to zakládání PENu samozřejmě nepřišel.) Mimochodem František Nepil byl tím, kdo pak do PEN klubu dostal Stránského, který mě vyloučil. Stránský se mi svěřoval, že on mě sice vyhodit jaksi úředně nemůže, ale že by rozhodoval fémový soud, a to prý nechce připustit. Odpověděl jsem mu: „*Já ti při tom můžu napovídat znění fémy, jestli chceš.*“ Takže ten pumpař mě nakonec z PEN klubu odpálil kvůli tomu, že neplatím příspěvky (jako kdybych byl jediný, kdo je nezaplátil).

Muchův byt jsem posléze našel a tam v podloubí stál Ivan Klíma s Michaellem Žantovským, kteří zřejmě potřebovali někoho jako já, kdo má titul zasloužilého umělce, protože Žantovský byl dopisovatelem agentury Reuter a mohl by to náležitě rozmáznout, kdyby nás zavřeli. Tak vstoupím do domu a na dvoře vidím stále hosty z vinárny U Rarášků, o nichž každý věděl, že jsou estébáci, a oni předstírali, že tam něco natírají. Když jsem byl v tom bytě, chtěl jsem zavolat manželce domů, že jsem zapomněl nakoupit, ale telefon nešel. A je zajímavé, že jakmile z té zakládající schůzky odešel spisovatel Josef Nesvadba, domů jsem se dovolal – a vzápětí pustili Václava Havla.

Myslíte si, že spisovatelské organizace mají smysl?

Kdysi jsem byl členem Svazu spisovatelů, kam mě přijímal ještě Jaroslav Seifert. Toho členství jsem si hodně považoval, ale pak tenhle Svaz sám sebe v konírně na Dobříši rozpustil za dva guláše. Všechny režimy se totiž bojí intelektuální opozice; a podobně jako Seifertův svaz rozpustil sám sebe, dnešní Obec spisovatelů se proměnila spíš na klub neškodných důchodců. Za nacistů a komunistů spisovatelé dostali nejdřív buřta a potom na ně ty goebbelsové a hendrychové začali rvát. Dneska na ně sice nikdo neřve, ale... Já už osobně spisovatelské organizace nepotřebuji, protože starý vlk loví sám.

Připravili Michal Jareš a Lubor Kasal

EJHLE SLOVO



NĚMECKÝ BERLÍN A ŠPANĚLSKÝ MADRID

Už nějaký čas si všímám, jak se televizní a rozhlasové hlasatelé snaží své diváky a posluchače nejen informovat o dění ve světě, ale současně i je geograficky vzdělávat. To je jistě zásadluhá myšlenka, neboť mnohdy člověk opravdu neví, o které části světa je řeč. Sám si občas za tím účelem беру do ruky atlas. Ovšem někdy hlasatelé v tomto směru veřejnost až příliš podceňují, když zdůrazňují, že se to či ono stalo v *německém Berlíně*, ve *španělském Madridu*, v *kanadském Torontu*, v *iráckém Bagdádu* či v *indické Bombaji*... Myslím, že nikdo z těch, kteří zprávy poslouchají, není takový zeměpisný analfabet, aby nevěděl, že Toronto je v Kanadě a Madrid je hlavním městem Španělska. Nebo snad existuje ještě někde jinde Toronto a Madrid? Možná ano, ale pak bych pochopil, kdyby se jejich zeměpisná určení uplatnila tam. Takto je to zřejmě jen zprávodajská berlička, kterou si občas vypůjčí i redaktoři jiných rubrik. Od sportáků jsem například slyšel zprávu o *cyklistické Tour de France*, aby se snad celosvětově známý cyklistický závod nepletl případně s koloběžkovým maratónem okolo Francie.

S takovou se možná brzy dostaneme až k *české Praze* (ona vskutku existuje i Praha v americkém státě Severní Dakota a také u Lučence) nebo dokonce k *hokejovému hokeji* a *fotbalovému fotbalu*.

Jiří Roupec

protoexistencialistické „slovo o mladých“

NAD RANOU TVORBOU VLADIMÍRA KÖRNERA

Vladimír Novotný

Počátky literární dráhy Vladimíra Körnera jsou obestřeny poněkud enigmatickými historiemi: co se zdá být jednoznačně jisté, je skutečnost, že o literaturu se zprvu nijak zvlášť nezajímal, celý život dostával z českého jazyka trojky „a jen u maturity jsem to nějakým zázrakem vytáhl na jedničku“ (Cinema č. 3/2005).

Vyrůstal v podhůří Jeseníků, poté dlouho žil s matkou a starším bratrem Dušanem v Zábřehu. Tam prý hned v pololetí první třídy dostal na vysvědčení velikánskou trojku, a ani potom podle vlastních slov neprosplival zrovna nejlíp. Na gymnázium ho i z prospěchových důvodů nevzali, načež si podal přihlášku na školu, která byla od Zábřehu na Moravě co nejvíce vzdálena („*abych unikl před svým dětstvím i před sebou samým*“) – tj. na čtyřletou Průmyslovou školu filmovou v Čimelicích. Aby ho přijali, musel se, jak tvrdí, před přijímací komisí dušovat, že nemá sebemenší tvůrčí ambice a že mu ke štěstí opravdu stačí, když bude bezmyšlenkovitě den za dnem máchat filmový pás ve vývoje.

Železný kříž

Jenomže v dalekých jihočeských Čimelicích, kde studoval tzv. kulturní a administrativní směr, mladý Körner zanedlouho objevil zejména arcidíla americké a francouzské filmové klasiky z třicátých a čtyřicátých let, a tak není divu, že ho v souvislosti s těmito diváckými zážitky začalo lákat vysokoškolské studium. Proto po čimelické maturitě zkusil štěstí v Olomouci na tamní filozofické fakultě, sice tam neuspěl, přesto se pln kuráže přihlásil rovnou na pražskou FAMU – a na této škole potom absolvoval v letech 1958–1963 obor dramaturgie. K vysokoškolským přijímacím zkouškám tenkrát musel předložit nějakou literární práci, a tak údajně vůbec poprvé v životě začal psát: jeho prvním slovesným opusem, jak Körner v časopise *Cinema* uvádí, se stal román s názvem *Železný kříž*.

Šlo o „akční“, dramaticky vyprávěný příběh hrobaře z Čimelic, který nejprve sloužil v rodině knížete Schwarzenberga a potom skončil v řadách wehrmachtu. „*Byl to román bezpochyby hodně ovlivněný dobrodružnou literaturou, kterou jsem tehdy hodně četl,*“ vzpomíná Körner. Od té doby, čili od přijetí na FAMU (budoucí spisovatel a filmový scenárista ukončil studia mj. písemnou prací *O motivaci a napětí*), je Körnerův život trvale spjat s filmovou a literární tvorbou – s výjimkou dvou let základní vojenské služby, kterou si autor odkroutil nikoli v Čs. armádním filmu (jak bylo u absolventů FAMU obvyklé), nýbrž u „bojové“ jednotky, v tankovém praporu Jana Žižky v Časlavi. Posléze opět nastoupil do Filmového studia Barrandov, ale jednak si z vojny přivezl žaludeční vředy, jednak se do civilu vrátil už jako tvůrce dvou knížek, které napsal ještě během vysokoškolských studií – *Střepiny v trávě* a *Slepé rameno*.

Rukopis svého juvenilního románu *Železný kříž* vytvořil Körner v pouhých devatenácti letech – na jaře roku 1958. Podle všech indicií však vzápětí po přijetí na FAMU začal psát svůj první velký román, do něhož bezpochyby vložil co nejvíce z vlastní, prozatím ještě nedlouhé a zdánlivě nevelké generační zkušenosti: zážitky z let vlastního dospívání, školních krůčků a zejména postupného vnímání rozporuplných životních souvislostí. Zároveň však mladý literát a filmař – což bylo pro Körnerovy texty v mnoha případech charakteristické – svůj text časově lokalizoval do let, která on sám buď neprožil, anebo je mohl do určité míry znát například pouze z vyprávění rodičů a známých.

Slepé rameno a Větrné pole

První autorův román *Slepé rameno* se v souladu s tímto předběžným konstatováním odehrává z valné části (po úvodním expozé, týkajícím se období Mnichova 1938) v posledním roce druhé světové války, v kulisách nevelkého moravského městečka, přičemž v retrospektivách se děj knihy nejednou vrací do let první republiky, do doby narození hlavního hrdiny Jindřicha Windfelda, postavy, která má řadu shodných indicií se spisovatelovým otcem, odbojářem a někdejší zpravodajským důstojníkem, který tragicky zahynul 7. května 1945. Podle vlastních slov Körner psal *Slepé rameno* v letech 1958–1963; tato jeho prozaická prvotina měla záhy vyjít v Čs. spisovateli, skončila však místo toho ve stoupě – údajně, stejně jako předtím v případě inkriminovaných *Zbabělců* Josefa Škvoreckého, byl nenadálý úřední zákaz způsoben a odůvodněn v prvé řadě nonkonformností (tj. v očích cenzorových pobuřující odlišností) spisovatelova pohledu na mnohdy konfuzní závěrečné údobí druhé světové války.

Jenomže shodou okolností místo tohoto románu vyšla autorovi na podzim 1964 úplně jiná kniha: novela *Střepiny v trávě*. Přitom tato novela zpočátku nebyla ani trochu zamýšlena jako literární práce: nejprve Körner připravil filmový scénář, který byl zakrátko natočen v režii Dušana Kleina (ten se posléze do určité míry podílel na výsledné podobě scénáře) a Miroslava Soboty pod názvem *Místenka bez návratu*; tento scénář byl Körnerem „*narychlo přepsán do knižní podoby*“ (Cinema č. 3/2005). Nicméně jsou *Střepiny v trávě* tradičně a striktně vzato jistě oprávněně pokládány za autorův knižní debut, k čemuž přispěla i skutečnost, že tato novela byla téměř současně s uvedením filmu vydána v „debutantské“ edici nakladatelství Čs. spisovatel *Život kolem nás*.

Na začátku šedesátých let se však zrodil ještě jeden raný Körnerův text, který má autorskou dataci *Zábřeh 1961* a který byl vydán až po několika desetiletích, a to dokonce jako samostatné prozaické vyprávění, byť všehovšudy v rámci pozdního sebrání autorových prozaických prací, které předtím doposud nebyly knižně publikovány – rozuměj až do roku 1995, kdy v pražském nakladatelství Melantrich vychází soubor *Odváté novely*, který má dát „*jasnou představu o autorově tematickém zaujetí, ale i o jeho stylistickém zrání*“ (Srov. Körner, V.: *Odváté novely. Melantrich*, 1995, nesignovaný redakční text na záložce). Tímto juvenilním, dlouho neznámým a neuveřejněným umělcovým dílem byla próza nazvaná *Větrné pole*, která je pak na záložce melantrišského souboru charakterizována jako „*původní text autorovy vůbec první prózy, bez dodatečných stylistických úprav*“.

Nic jiného se v melantrišském výboru o spisovatelově próze *Větrné pole* nedovídáme, a přitom by stačilo kratičké vysvětlení nebo nějaké lapidární konstatování in margine: jde totiž o text, který se s nepříliš podstatnými autorskými zásahy či změnami za poměrně krátkou dobu stal součástí románu *Slepé rameno* a který ostatně již svým názvem odkazuje ke jménu románového protagonisty: *Windfeld* znamená *větrné pole*, Jindřich Windfeld je jméno hlavního hrdiny prvního autorova románu. Zdá se však, že právě tuto prózu chtěl Körner buď vydat samostatně, anebo mu měla přinejmenším posloužit jako případná předloha k neuskutečněnému filmovému scénáři. Dodatečně můžeme nastolit dosti jednoduchou hypotézu, že raná umělcova próza *Větrné pole* představuje ucelenou, dozajista však kompaktně strukturovanou část románu *Slepé rameno*.

Zrovna v tomhle autorově textu se totiž setkáváme s relativně samostatně vyznívající prozaickou retrospektivou, zachycující

prostřednictvím fragmentů a mozaikových výjevů precitlivělou dobu Jindřichova mezi-válečného dětství a mládí. Především jsme tu však svědky hrdinova osudového seznámení s nefalšovanou *femme fatale* jeho života, s jistou Bronislavou Valdovou, neboli s onou budoucí stále tolik tajemnou a v hrdinových očích skoro neuchopitelnou Broňou, s ženou, která do Jindřichova příběhu vnáší stejnou měrou naději i úzkost. Právě tato protagonistka se přece později stává zřejmě nejvýznamnější postavou celého *Slepého ramene*, jakož i symbolickým ztělesněním veškerého Windfeldova existenciálního bloudění – tj. slepého ramene jeho dosavadního (zřejmě však také následujícího) citového života.

Zásadní rozdíl mezi *Slepým ramenem* a *Větrným polem* však spočívá ve značně nestejnorodém, ne-li přímo protichůdném žánrovém a psychologickém zacílení těchto dvou raných Körnerových próz. Těžištěm románu *Slepé rameno* je autorovo vyličení závěrečného období války, jemuž nechybí tragické vyústění; to je zde ovšem vědomě koncipováno v prvé řadě jako slepá, krutá náhoda, prozatím tedy ještě nikoli jako nějaká dějinně aprioristicky nezbytná alternativa lidského údělu. Naopak próza *Větrné pole* má poněkud odlišné vyznění: demonstruje se tady především fragmentární příběh dospívání a velkého citového vzplanutí, vpravdě fatální lásky, která je však hluboce zakotvena v pozemských realitách a je charakterizována mnoha výmluvnými, signifikantními dobovými detaily. Ve spisovatelově podání je to od prvního okamžiku láska, leč taková, která působí nejvíce jako romantická etuda, přičází však z tohoto neromantického světa.

Z toho vyplývá, že se Körner ve *Slepém ramen*i (a předtím také již v juvenilním *Větrném poli*) zaměřil na takové pojetí milostného citu, který je vnímán a vykládán přímo jako imanentně trýznivý, jako neustále zraňující duševní pocit, rozervávající psychické rozpoložení a nahlodávající vitalitu mladého člověka – dospívajícího studenta a v dalším časovém údobí na svou vlastní cestu životem se úporně snažícího vykročit moravského mládence Jindřicha Windfelda. Körner zde načrtává nejednou jakoby v polosnu se odehrávající komplikovaný příběh milostné iluze a deziluze, který sice životu obou protagonistů na jedné straně smysl dává, na straně druhé ho v evidentně existenciálním duchu vytoužené smysluplnosti naopak zbavuje.

Kritický ohlas

Raná autorova próza z tohoto pohledu představuje – velkou mírou subjektivního prožitku poznamenané – vyprávění o jedné existenciální psychické krizi, jakož i přesvědčivý vypravěčský doklad o „citové výchově“ generace, která vyzrávala v předvečer druhé světové války. Zejména její psychologický naturel byl výrazně temperován dobou děje, tj. tehdejšíím ovzduším, tehdejší společenskou situací v předvečer války – a právě toto nové pokolení záhy pochopilo a brzy si uvědomilo, že na svém osudu (včetně citového předurčení) může pramálo změnit. Vyzbrojilo se tudíž do dalších let života určujícím pocitem, který se později začal označovat nebo mohl být označován jako existenciální fatalismus – tj. jako životní pocit, jehož osou se stalo přesvědčení o „váženosti“ bezbranného, „nahého“ individua pod příslovečná kola dějin, do víru historických kataklyzmat.

Nikoli náhodou se tyto podstatné filozofické a etické atributy prvního autorova románu dočkaly určité reflexe nebo přinejmenším sympatického zaznamenání i v dobových kritických ohlasech, třebaže

v nich převládaly spíše rozpaky, nejednou i neporozumění řádu a tvaru díla, resp. byly vyslovovány nejobecnější floskule (psalo se například o Körnerově nepřehlednosti, nesrozumitelnosti, dokonce i o těžkomyslnosti apod.). Vladimír Dostál vyčítal začínajícímu spisovateli kupříkladu záměr představit Jindřicha Windfelda jako „*nezařaditelného osamělce, který chce prožít zkouškovou dobu »nad vřavou« a je z této neutrality vyváděn logickou věcí*“ (Kulturní tvorba č. 6/1966). Autorově tvůrčí představě byl asi nejbližší Zdeněk Kožmín, který postřehl, že Körner „*cílevědomě usiluje o vypracování takové tvůrčí metody, která by mu umožňovala postihnout a stvořit svět vykořeněný a dezorientovaný, avšak zároveň neustále dychtící přijmout svůj patos, jistou lidskou velikost*“, načež měl ale kritik mladému spisovateli poněkud za zlé, že v jeho *Slepém ramen*i je údajně k nalezení „*dokumentarizující a duševně zpytné vášně víc než vlastní analýzy skutečných prázdných míst ve světě a v člověku*“ (Literární noviny č. 46/1965).

Podobně zdrženlivý kritický tón ovšem zazněl i v dobové recenzní recepci *Střepin v trávě* (prózy vnímané jako autorův debut), kterou s citlivým vzhledem do umělcovy koncepce uvítal de facto pouze již zmíněný Zdeněk Kožmín. Ten novelu obecně přiřadil k tehdejšímu zájmu české prozaické tvorby o lidské odcizení, o kafkovské motivy, o připomenutá „prázdná místa“ v životě apod. – a konstatoval, že „*autor činí tento příběh východiskem k průzkumu odcizení člověka, které je konkrétně motivováno převratnými zásahy historie do lidského života. S objevitelským zaujetím odkrývá ony drtivě prázdné prostory v člověku, jeho rozbití vědomí, jeho smutnou bezvýchodnost*“ (Host do domu č. 12/1964).

U jiných tehdejších kritiků převažovaly dílem konkrétní výhrady k autorově stylu, dílem z jejich soudů zaznívalo celkové nepřijetí Körnerovy tvůrčí filozofie, což se projevilo například v „dojmologických“ recenzích Františka Benharta nebo Vladimíra Forsta. Z dnešního odstupu může vyvolat nemalé překvapení kupříkladu ironický tón, který ve svém hodnocení zvolil zastánce nonkonformního kritického nazírání Jan Lopatka: v jeho očích sice spisovatel napsal o válce „*tak nějak nově*“, ale tato novost se v kritické pohledu zcela stírá, po přečtení jiných prozaických novinek si už Lopatka prý jen „*stěží vybavuje, co kam patří*“ (Tvář č. 1/1965) – neshledává tedy žádné odlišnosti ve způsobu vyprávění mezi Körnerem a kupříkladu Ivanem Klímou či Milanem Uhdem, jejichž příběhy byly na rozdíl od autora *Střepin v trávě* situovány do aktuální současnosti let šedesátých a refletovaly psychologická dramata některých mladých a mladších protagonistů té doby.

Na začátku třetího tisíciletí Vladimír Papoušek ve své monografii *Existencialisté* (Torst 2004) konstatoval, že „*obraz ohroženého jedince se stává jednou z domínujících ikon doby*“, přičemž měl na mysli zejména léta šedesátá a tehdejší „*široké spektrum tvorby s existenciálními fenomény*“ – neboli to vývojové období českého poválečného písemnictví, kdy své první knihy (spolu s mnoha dalšími debutujícími prozaiky) publikoval rovněž Vladimír Körner. Českobudějovický bohemista se v tomto časovém kontextu zaměřuje (jako na vhodný příklad, na němž může demonstrovat své pojetí existencialismu jako literárního a filozofického směru) především na raná prozaická díla Milana Kundery, u něhož jako výchozí významový princip vyzdvihuje zájem o reflektování „*existence ve skutečnosti, jejíž podoby jsou nekonečně proměnlivé, přičemž podmínky existování v ní jsou stejně nekonečně nejisté*.“



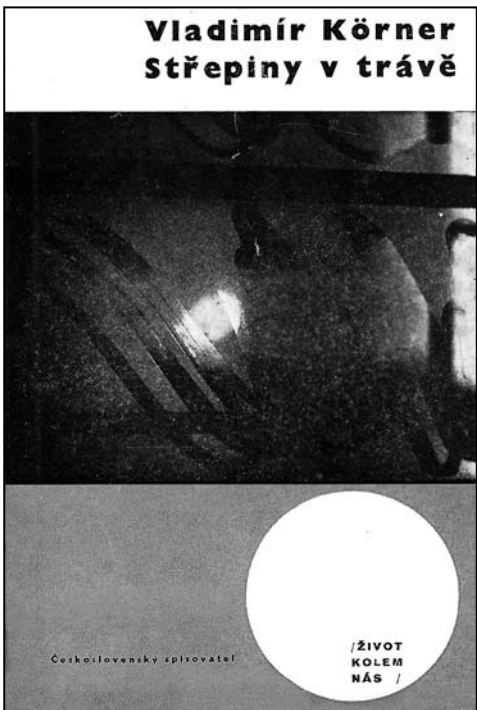
Inspirativní předchůdce

Jenže Körnerův vstup do českého písemnictví na počátku let šedesátých nebyl motivován ani dobovými, mnohdy nemálo módními trendy, s paradoxní úlevou akcentujícími kařkovskou problematiku odcizení v odlidštěném světě, ani potřebou vstupovat do tehdejšího kontextu české prózy se záměrně nonkonformními postoji (ačkoli jeho polemický přístup k pojetí nedávné historické tematiky byl zjevný). Spisovatelův tvůrčí naturel se totiž od jeho nejranějších literárních počátků stal přímo synonymem existenciálního vidění světa a dějin, k čemuž jistě přispívaly i tragické dětské zkušenosti z konce války – a pro toto svíravé existenciální nazírání života si mladý prozaik přirozeně hledal nějakého předchůdce, ať už duchovně spřízněného literáta, anebo nějakou knihu či text obsahující životní krédo.

Za takového inspirativního předchůdce par excellence mohl Vladimír Körner pokládat kupříkladu tehdy tolik diskutovaný psychologický román Edvarda Valenty *Jdi za zeleným světlem*, jehož rukopis byl dokončen řadu let před opožděným vydáním v půli let padesátých. V jednom interview zkraje tohoto tisíciletí Körner označí tuto knihu – spolu s Durychovou *Boží duhou*, tehdy existující pouze v nepublikovaném rukopise – za vyvrcholení tehdejší české literatury. (Mimoходом: Na více než průkazné spisovatelovo tihnutí k „durychovským kontrastům“, které je charakteristické pro celou autorovu tvorbu, upozornil snad jako jediný Aleš Haman ve své recenzi pozdní Körnerovy knihy *Kámen nářku* – viz *Lidové noviny* z 1. 4. 2004.) Valentův protagonista mohl mladému prozaikovi imponovat zejména svým úporným a houževnatým hledáním vlastní identity v někdejším „umírajícím“ a zároveň dramaticky „protitajícím“ čase na samém rozhraní války a míru. Pro ztvárnění analogické situace, pro vypsání dilematu vyzrálého, tvořivého lidského individua, ocitajícího se na složité životní křižovatce, prozatím spisovateli chyběla dostatečná empirie. Hledal proto své umělecké zdroje také v jiných knihách a vystoupeních.

„Nazí lidé“

Körner dozajista nepatří k autorům, kteří se otevřeně hlásí ke svým literárním učitelům nebo kteří se halasně vyznávají z obdivu ke svým literárním vzorům. Kromě toho je velice pravděpodobné, že v padesátých letech byly jeho znalosti českého moderního písemnictví ještě nesmírně disproporční. Z určité ptačí literárněhistorické perspektivy je však pozoruhodné, že protagonisté všech jeho prvních próz (k nimž řadíme i subjektivně tolik exponovanou novelu *Větrné pole*) jak svou historickou vržeností napospas do kol času, tak svým reflexivním založením, tíhnutím k meditování o životní volbě, o fatálně nastalé náhodě, o slepém nebo zaslepovaném osudě dějin jsou zosobněnými příklady



někdejší Bednářovy koncepce „nahého člověka“, čili lidské situace, o níž právě Kamil Bednář jako básník z ortenovského generace svého okruhu psal na začátku protektorátu ve svém programovém *Slovu k mladým*.

Nejenom biograficky skicovaný Jindřich Windfeld, ale taktéž enigmatická Broňa Valdová v románu *Slepé rameno*, stejně jako některé postavy ze *Střepin v trávě* v těchto dobách spisovatelových juvenilií představují, promlouvají a počínají si jako ryzi körnerovské variace válečných „nahých lidí“, zápolících s vlastní bezmocností i s osudovou předurčeností. Jejich konkrétní příběhy, byť situované do poměrně vzdáleného časového období, jsou temperovány rovněž jako „slovo k mladým“ sui generis – tj. jako výpověď o povaze pokolení jednoho mladšího prozaika, určená i vzhledem ke svému filozofickému podtextu ponejvíce následující generaci: obsahuje totiž takové poselství, jež v ní má především posílit způsoblost se vyrovnat se stavem věcí a s tragickým řádem světa.

Základní emblematickou životní situaci „nahých lidí“ a veškerá dilemata a traumata, která jsou s takovou situací spojena, potom Körner rozvíjí, uplatňuje či obměňuje zejména ve svých dalších prózách s náměty z druhé světové války, ale i v cyklu próz s historickou tematikou, k nimž se – aby se po roce 1969 v takové míře nepotýkal s politickou cenzurou – uchyluje již od rozhraní let šedesátých a sedmdesátých. Podstatně patrnější je to však u autorových „válečných“ příběhů, do nichž mnohdy vkládá své vlastní zážitky, anebo do nich transponuje životní zkušenost lidí, kteří prošli pekelnickou selankou protektorátu i mravním infernem válečného rozuzlení. Tyto motivy a tyto momenty jsou výrazně zastoupeny kupříkladu ve známé umělcově novele *Adelheid*, v mnoha variacích však ožívají též v jiných jeho dílech. Prá-

vě fenomén „nahého člověka“ je koneckonců klíčem k interpretaci také nejnověji knižně vydaného autorova literárního scénáře k filmu *Krev zmizelého* (srov. autorův článek ve *Tvaru* č. 12/2006).

Existencialismus bez existencialistů

Rané prozaické texty Körnerovy sice zjevně vycházejí z postulátů, které hned po druhé světové válce shrnul a analyzoval kupříkladu Václav Černý v *Prvním a Druhém sešitu o existencialismu*, nicméně můžeme přijít s domněnkou, že tato umělcova díla představují spíše určité tvůrčí vyrovnávání se s tradicemi naší psychologické prózy, do níž Körner zvláště v načrtnutí protagonistova osudu a v celkovém zakončení jednotlivých postav v dané historické situaci vnáší povýtce *protoexistencialistické*, nikoli zatím ještě naprosto vyhraněné existencialistické koncepty života a dějin, které jsou posléze natolik příznačné pro vrcholné umělcovy práce s historickou tematikou (mj. *Písečná kosa*, *Lékař umírajícího času*, *Anděl milosrdenství*).

Už v těchto „protoexistencialistických“ knihách z první poloviny let šedesátých je bytostně přítomna nejen sama otázka lidské existence, ale figurují zde, jakoby ještě zastřené a pod určitým příkrovem psychologického vyprávění, typické základní existencialistické kategorie jako vrženost do světa, úzkost, mezní situace, autenticita, vztah já a ti druhí coby projev nemožnosti smysluplné komunikace (viz Jana Novozámská: *Existoval existencialismus? Filosofie*, 1998). V českém literárním kontextu daného desetiletí se tato filozofická paradigma ztvárňovala a reflektovala, aniž by však tento způsob literární výpovědi byl pojmenováván jako existencialistický. Stále tu ještě ve společenském ovzduší doznívaly kupříkladu hysterické útoky stalinisty Ivana Skály proti „existencialistovi“ Jiřímu Weilovi. Být označen za existencialistu bylo i pro Körnera v dané fázi tuzemského literárního života ošemetné. Navíc on sám k tomuto druhu literární výpovědi teprve směřoval, a proto se možná mimoděčně začlenil do konstelace, která bývá zvláště ve středoevropských a východoevropských literaturách z té doby označována jako „*existencialismus bez existencialistů*“.

Takovýto „existencialismus bez existencialistů“, jak konstatuje Jana Novozámská, se tehdy „šířil v amorfní podobě jako určitá existenciální nálada ve společenském životě intelektuálních vrstev a tím, že výrazně tlumočil životní situaci člověka, se stal fenoménem kulturního a společenského povědomí“. (Novozámská ovšem připomíná, že proniknutí myšlenek existencialismu do intelektuálních a uměleckých oblastí zároveň znejasnilo jeho pravý filozofický obsah.) Tento fenomén nepochybně spoluvytvářely rovněž první prózy Vladimíra Körnera, které však, jak se ukázalo, na rozdíl od mnoha jiných tehdejších prozaických novinek obstály ve zkoušce času.



Správcová (v témže čísle *Tvaru*) píše podle „selského rozumu“ (ať se neurazí, myslím to jako pochvalu), co by měly spisovatelské organizace dělat; ale „selský rozum“ je v koncích. Když je členstvo Obce spisovatelů pasivní a nemá o svůj spolek zájem – proč ho nerozpustí? K dobré literatuře žádná organizace žádnému spisovateli nepomohla! V Česku si funkcionáři v politice i v umění mastí kapsu a o nic jiného jim nejde. Paní Kantůrková se jezdí do Číny bratříčkovat s „kapitalistickými“ komunisty a prochází jí to. Proč už ji členstvo nevykoplo až na Měsíc? Je předsedkyní Obce spisovatelů, a není soukromou osobou! Ve Francii by si něco takového dovolit nemohla. Bohužel jsme postkomunistická země. Jak dlouho ještě budeme?

S pozdravem

Václav Svoboda

Osobnost Vladimíra Körnera nepatří k těm, které by bylo zapotřebí vyzdvihovat z nějakých propastiček zapomnění nebo lopotně instalovat na pomyslný piedestal české literatury. Přesto je asi záhodno připomenout, že to vše se může stát nezbytným! Potýkáme se totiž se dvěma základními konstatováními: zaprvé že literární dílo Körnerovo představuje vrcholnou hodnotu poválečné české literatury – a zadruhé že se jeho tvorba netěší ani trochu takovému kritickému zájmu či takové míře kritické reflexe, jakou by si nejenom podle našeho mínění dozajista zasloužila.

To je ovšem typický rub a líc jedné české mince. Vskutku je již nepřiliš blahou tradicí našeho života literárního, že pokud se v něm vyskytne umělec nepochybně výstřední, vyhraněný a osobitý, v daném případě ve vršení superlativů jistě není potřebné pokračovat, sice se to mezi řeči, velice ztišeně a jaksi mimochodem všeobecně uznává, nahlas se to však neřekne, anebo se bez skrupulí dává najevo, že je lepší o tom pomlčet: aby se totiž necítili dotčení ti méně talentovaní, zato prožluklejší, mediálnějiší, v dnešních podmínkách ti realityshowštější. Körner na podobné reakce narážel téměř od prvních krůčků, podobně opatrně přešlapování se týkalo i jeho – neméně nesporných – kvalit scénaristických. Na jedné straně byly autorovy knihy velice výrazně přítomny v našem kulturním vědomí, na straně druhé byl tvůrce sám jako by odkazován do úlohy podivného solitéra, stojícího daleko mimo hlučné hemžení rozličného literátstva, a tudíž nestojícího za to, aby byl jakkoli vychvalován, ne-li dokonce oceňován. Po roce 1989 přišel Körner pouze jedinkrát (!) k literárnímu vavřínu, který ovšem byl značně okrajový: k Ceně Vladislava Vančury, jež má v našem kontextu význam méně než mizivý. Za to si určitě může i sám: nebratříčkuje se v českém literárním rybníku skoro s nikým, nezdraví u vrbiček, ba právě naopak, vede řeči nelichotivé a špatně se poslouchající. A jako naschvál má za sebou znamenité literární dílo – co s takovým člověkem a takovým kumštýřem? Málokterý spisovatel tolik dýchá a žije hoři soudobého humanismu či přesněji řečeno nehumanismu jako právě Vladimír Körner – přesto cenu PEN klubu, Cenu Karla Čapka, nedostal nikdy a jenom jednou měl šanci, ušla mu však o jediný hlas. Ostatně: právě z PEN klubu byl prý Körner vyškrtnut pro neplacení příspěvků, což je úředně sice pohodlně zdůvodnitelné, ovšem takovou spisovatelskou personu by měli v PEN klubu vážit zlatem či eurem: Kolikpak tam mají tvůrce umělecky srovnatelných s Körnerem? Medle mu mohli nabídnout čestné členství nebo ho měli rovnou jmenovat čestným předsedou...

Ale s kritickou reflexí je to snad ještě horší. Když měl tento spisovatel předloni životní jubileum, nevzpomněl si na něj skoro nikdo, zatímco kolem jubilantů mnohem prostřednějších (jen si vzpomeňme) se kritická kadiidla mohla až ukadit. Ti, kdo píšou o Körnerově díle, píšou o něm s převelikou úctou, ale nepíše o něm skoro nikdo. Snad za to může i bolestný existencialismus jeho knih, který kritikům nevoní – proč to však nereflektují? Zdá se, že Vladimír Körner je literární veličina, kolem jejíhož díla chodíme hluše a slepě. Nečiníme tak ale, omámení vším podružným, právě proto, že jeho prózy nejsou ani hluché, ani slepé?

Vladimír Novotný

ZASLÁNO

CO ZA TO?

Hokynářská otázka trčí z většiny odpovědí respondentů a diskutérů *Ankety o spisovatelských organizacích* (*Tvar* č. 15/2006). Bývalý Svaz spisovatelů jednoznačně a správně odmítnut, leč s vaničkou vylito i dítě. Na stránkách *Tvaru* vystopoval jsem příhodný „terminus technicus“: *Básnická ghetta*. Pokud chceme býti takto trpěni společnostmi, vážení kolegové básníci, prozaici, kritici, publicisté etc., jsme těsně před branami tohoto historicky profiláknutého zařízení. Není zde nikoho kromě nás samotných, abychom se bránili, a doufám, že ubránili, býti takto internováni až k vyhubení. Jmenovaná sdružení spisovatelů, Obce, Spolky a Unie, jsou zajisté mocenské organizace s neuhý sobě vlastními. Také však jedinými, komu na úloze a potřebnosti Literatury ve společnosti jakžtakž záleží a jsou schopny vystu-

povat vůči současnému politicko-finančnímu establishmentu. Kdo z nás, individuálně a silou svého hlasu, je schopen a ochoten přispět? A co pan Karel Čapek, když uváděl v život PEN klub v Čechách. Ptal se rovněž: *Co za to?*

Břetislav Kotyza

* * *

Vážený pane šéfredaktore,

jako člověk zájímavý se celý život o francouzskou a českou literaturu chci panu Janouškovi poděkovat za skvělou vývojovou analýzu „vzniku a sebevraždy“ Obce spisovatelů (článek *Vůbec obec* ve *Tvaru* č. 15/2006). Netušil jsem, že náš hlavní spolek spisovatelů má takové potíže, jaké pan Janoušek popisuje, a nachází se v takové frapantně trapné situaci. Na vině je vedle ní, ale i členstvo Obce spisovatelů. Paní

na téma emanuel vajtauer

Kdyby došlo k návratu Emanuela Vajtauera (1892–neznámo kdy), byla by to senzace. Vzhledem k datu jeho narození je to však vyloučeno. Tento muž, obdivovaný, respektovaný, nakonec však proklínaný a zatracovaný, dosáhl nezáviděníhodné klasifikace exemplárního typu bezpáteřního demagoga svými politickými obraty, jejichž služebnost téměř od základů periodicky měnil.

Na prahu jeho veřejného působení ho shodně se značnou částí jeho generačních vrstevníků-intelektuálů oslnily soudobé levicové nauky, které jej přivedly do řad Komunistické strany Československa. Pozdější změny v ní, ale i v osobním životě jej zanesly pod přístřeší prohradní ideologie a jejích tiskových orgánů. Opět na dobu necelého jednoho desetiletí. Nezdá se, že by z československého politického vývoje roku 1938, z Mnichova a z hitlerovské anexe Sudet – na rozdíl např. od svého pozdějšího nadřízeného Emanuela Moravce (1893–1945) – prodělal psychologický otřes. Avšak právě jako on červenomodrobílou víru a prohradní rétoriku ruče nahradil ještě v předprotektorátním období vírou a rétorikou v duchu nacistického tzv. novoevropanství v sebezničující kombinaci hnědé a černé, jichž se držel až do dnů svého zničení. Dezertovat do služeb nových držitelů moci stihl takřka jic přes noc, a rovnou mezi pravověrné protektorátní české aktivistické novináře a publicisty. Dokonce do první řady.

Přesto se Emanuel Vajtauer vrátil. Jako téma.

Od komunismu ke kolaboraci s nacismem

Stalo se tak monografií Bořivoje Čelovského (1923) *Strážce Nové Evropy. Prapodivná kariéra novináře Emanuela Vajtauera* (Tilia, Šenov u Opavy 2002). Přestože jí lze ledacos vytknout, stojí za pozornost. Především pro rozsah a snahu hlouběji proniknout do vnitřního ideového světa konkrétní osobnosti českého intelektuála meziválečné epochy a pro poznání Vajtauerova místa v dějinách československého politického novinářství. Čelovského pokus zdůvodnit vývojové antagonismy Vajtauerovy osobnosti i jeho veřejného působení zevnitř, psychologicky, vydá za mnohem víc nežli celé stohy rozsudků bez předcházejících svědomitých soudů. Za ta desetiletí se jich ovšem nashromáždilo dost a dnes snad jen lépe chápeme, proč se tak dělo. Ostrakizovat s nacismem kolaborující důstojníky prvo republikových ozbrojených složek, často i bývalé příslušníky legií, politicky tékavé příslušníky umělecké avantgardy či katolic-kou intelektuální elitu, zvláště pak konver-tity z jejího středu, kteří si ve svém zeleném mládí nejednou zadali s komunistickou ideologií, šlo snadno. Avšak otevření choulostivého tématu a objektivně a do hloubky reflektovat apostasii významného člena KSČ, k tomu příslušníka generace zakladatelů, jehož strana vysílala na kongresy Kominterny do Moskvy i jinam do zahraničí, jehož si vážil Bohumír Šmeral a jehož pojilo přátelské pouto s Ivanem Olbrachtem, bránilo politické pokrytectví.

Emanuel Vajtauer nebyl přitom zdaleka jediným významným členem KSČ z 20. let 20. století, koho nástup a kurz gottwaldovského vedení katapultoval na protilehlou stranu tzv. politického spektra. Nedo-stal-li se Emanuel Vajtauer nakonec před poválečný retribuční soud s kolaboranty, protože ještě před vypuknutím Květnového povstání beze stopy zmizel, jen se tím ušetřilo několik metrů provazu a práce katu. Aktivističtí novináři, mezi nimiž Vajtauer měl pověst i faktické postavení esa, patřili k všeobecně nejnenáviděnějším exponen-tům pomnichovské tzv. druhé republiky

a následně i protektorátu. Sedm z těch dva-ceti, kteří nakonec skutečně stanuli před Národním soudem, propadlo hrdlem. Akt je to dnes jen obtížně pochopitelný. Tím spíše, uvážíme-li (nejen) Čelovského tvrzení, že „nikdy se jim nepodařilo přesvědčit významný počet českých občanů“. (s. 10) Tu nezbyvá nic jiného než konstatovat zjevnou změnu sankcí vůči pracovníkům médií od těch časů. Nezdá se, že by někdo někdy vážně volal po jakémkoliv trestu např. pro B. Rohana, L. Cekotovu a mnohé jiné z těch, kdo spílali obětem vieskovsko-urválkovsko-kepákovských bobligů do stvůr, nenapravitelných zločineckých zrůd, prohnanych zrádců, zmi-jí, vzteklych psů apod. a dožadovali se pro ně trestu smrti, aby ještě z téhož nadechnu-tí zatroubili břeškné *Larum* k boji s domá-cí politickou konkurencí, s Wall Streetem, s Vatikánem, s Bělehradem, s kulaky, s inte-lektuály, se zradou uvnitř strany, apostasií od jednoty v hnutí světového proletariátu atd., o podobných výlevech autorů mediál-ních projevů následujících několika dese-tiletí nemluvě. Takovou otázku si ostatně snad nikdo ani netroufl položit. „[Vajtauer] a jemu podobní byli elitou mezi českými novi-náři,“ píše Čelovský, „neboť měli svůj vlastní program. Domnívali se, že vědí, jak nejlépe přivést český národ bez odporu pod nadvládu »většního a schopnějšího« německého souseda. Na této misionářské cestě, na kterou se vydali pod dohledem Sicherheitsdienstu, měli co dělat s politiky Národního souručenství, českého fašistického hnutí, Vlajky a dovolili si často také nesouhlasit s protektorátní vládou.“ (s. 10)

Zlomy ve Vajtauerově životě

Hlavní rysy Vajtauerova charakteru odvozuje Čelovský především z poznatků o Vajtaue-rově dětství, prožitém v konkurenci dalších třinácti sourozenců v rodině nižšího poš-tovního úředníka. Chlapec Vajtauer nikdy nepřekypoval fyzickým zdravím ani silou. Byl malý, podsaditý postavy, dosahoval sotva 160 centimetrů, od mládí nosil brýle a trpěl epilepsií. Měl jednu nohu kratší a to způsobovalo nejen kulhavost chůze, nýbrž jej to i celkově diskvalifikovalo od způsobi-losti k fyzické práci, ke sportu a k vojenské službě, což v malém městě, jakým jeho rod-ný Tábor byl, jistě znesnadňovalo jeho posta-vení mezi vrstevníky. Vrozená a pěstovaná houževnatost a citizádost se reálně mohly ve fyzicky handicapovaném muži projevovat „málomluvností, uzavřeností a v mnohých situ-acích neobyčejným sebevědomím hraničícím s arogancí“. (s. 17) Své tělesné nedostatky se odhodlal překonávat studiem společenských věd. Léta svých studií trávil v Praze, Paříži, Štýrském Hradci, Vidni aj. a nakonec na filozofické fakultě pražské univerzity dosáhl doktorátu. Brána vědy se pootevřela.

Je škoda, že Bořivoj Čelovský nepopsal hlouběji kořeny prvního zásadního zlomu ve Vajtauerově životě. Tímto zlomem byla jeho iniciativní, několikaletá, organizačně i publikačně plodná identifikace s tehdejší revoluční politickou levicí, ukončená no-vým náhlým zlomem, snad i traumatem na jejím konci. Vajtauer v letech bezprostředně po 1. světové válce náležel mezi nejpřed-nější činitele komunistického hnutí v Čes-koslovensku. Nelze ani celkem vyloučit, že jeho cesty do Moskvy na kongresy Komin-terny, styky, které tam navázal, mohly být důvodem jeho pozdějšího třiapůlletého pobytu v USA (1923–1927). Nepřekvapilo by, kdyby tam byl vyslán právě ve službách Kominterny. Bohužel i zde zůstal autor svému tématu i čtenářům leccos dlužen. Druhou stranu této mince života Emanue-la Vajtauera představovalo stěhování po mimopražských redakcích levicového tisku, zpestřené četnými strážnými úředního rázu včetně domovních prohlídek a policejního dohledu. Hodnotu svědectví jeho nadšení

komunistickou ideologií má i satirický dra-matický výstup Eduarda Basse *Vidění 1921*, oživený mj. i monologem „*Vajtauera, jedno-ho z augurů sboru sršatců, řízených Dědrasbo-rem*“, otištěný ve svazečku *To Arbes nenapsal, Vrchlický nebásnil...* (Alois Srdce, Praha 1930, s. 46 n.):

„*Kdo znát chce, jaká přijde éra, poslechnout musí Vajtauera. Za heslo citát z bible mám: Aj, mistr snů přichází k vám. Mám přece praxi velikou se svojí pyrotechnikou. Já vyložil sen o Kramáři líp než v Štorchově Velkém snáři. Jsem od hlavy až do paty pod garancí sršatý – mě nezalekne ani ,čtverka‘. Podvědomí znám jak svá perka...*“

Konfuzionistický není konfucionistický

Zaujetí praktickou politikou sice nejspí-še sehrálo svou důležitou roli, avšak samo o sobě nic nevysvětluje či nevysvětluje dostatečně přesvědčivě. Po svém vyloučení z KSČ údajně zůstal Emanuel Vajtauer krát-ce nezaměstnaným, až se mu podařilo nalézt práci v největším tehdejším nakladatelství, národně socialistickém *Melantrichu*. Během několika let se vypracoval na uznávaného zahraničního korespondenta. Jeho tehde-jší osobní i profesionální situace vycházela z nekonfliktního postoje vůči politickým zájmům národně socialistické strany. Čelo-vský ji pokládá za výsledek chladné kalkulace: odmítl jej komunisté, proto musel shánět spásu na jediném možném životu snesitel-ném místě – v demokratických strukturách. Tomu by logicky odpovídalo i jeho působení v deníku *České slovo* před Mnichovem. Proto-že bylo zcela loajální s národně socialis-tickými politickými cíli koaliční vládní stra-ny, Čelovský usuzuje, že Vajtauerovo psaní před Mnichovem nepocházelo z vnitřního přesvědčení, nýbrž bylo jen vykalkulovanou odpovědí na situaci, do níž se dostal. Zkrát-ka „*Vajtauer byl (...) schopný profesionál, který uměl psát na zakázku*“. (s. 55) To však nemu-sí vystihovat realitu celou. Československá politická scéna byla přece jen mnohem pestřejší. Zrovna se nabízí otázka, proč Vaj-tauer, pověstná kreatura pomnichovského aktivismu, nenašel a snad ani nehledal ces-tu do některé z četných stran a hnutí, které generoval pohyb na politické pravici. Jistě by zvládl s úspěchem i to. Čelovský si však tuto otázku nepoložil a motivem letitého čekání na příležitost se nezabýval.

Za protektorátu, kdy už Vajtauer držel silnou politickou a společenskou pozici, mu mimo jiné zase znepríjemňovali život čeští vlajkařští dryáčníci, kteří by ho o ni rádi při-pravili ve svůj prospěch. Nehodlali mu totiž jen tak prominout jeho minulost, a proto jej neváhali denuncovat u nejvyšších protek-torátních úřadů. Ve srovnání s neúplnými údaji o začátcích Vajtauerovy komunistické etapy podává Čelovského práce údaje o jeho vyloučení z komunistického hnutí mnohem přesněji. Došlo k němu v průběhu roku 1929, kdy se vedení strany zmocnila Gottwal-dova skupina podporovaná Kominternou. Brzy Vajtauerovo jméno jako odpovědné-ho redaktora zmizelo z tiráže *Rudého práva* a zlověstnou ironií osudu bylo nahrazeno jménem – Záviše Kalandry (1902–1950).

Vajtauerovo vyloučení z KSČ doprová-zí nedorozumění. Není jisto, je-li Čelo-vský jeho autorem nebo pouhým šířitelem, avšak ani jedna z těchto rolí není důvodem k hrdosti. Stranické řešení Vajtauerovy věci je obsaženo v *Protokolu V. řádného sjez-du KSČ z roku 1929*, se kterým pracoval M. Hořák při řešení svého diplomového úkolu. Jeho diplomovou prací pod titulem *Intelektuál Vajtauer. 1892–?* (Ústav českých dějin FF UK, Praha 1998) cituje B. Čelovský.

Petr Hora

Protokol podle něj Emanuela Vajtauera (na s. 150) označuje za „*profesora konfucionismu*“, k čemuž Čelovský dodává: „*Geneze tohoto bizarního obvinění uveřejněného v roce 1971 je zajímavá – J. Lang (Neumannův Červen, [Orbis], Praha 1957, s. 166) píše: »Víc a více se nyní Červen stává [správně: stával – P. H.] eldorádem dobrodružných a konfucionistických [správně: konfuzionistických – P. H.] živilů druhu Sonnenscheinova a Vajtauerova.« Tímto způsobem Vajtauer vešel do dějin komunismu jako vyznavač čínského filozofa Konfucia.*“ (s. 36, pozn. 30) Jak překvapivý a efektní by to byl závěr, nebýt jeho naprosté bezcennosti. Vychází totiž z chybné citace z Langovy výše vzpomenuté práce o publicistice S. K. Neu-manna. Básník *Knihy lesů, vod a strání* roku 1938 napsal: „*[...Emanuel Vajtauer] předložil Moskvě svůj konfusní program a – vzbudil upřímnou veselost.*“ (Neumann, S. K.: *O umě-ní*. Čs., Praha 1958, s. 68) Neblahým pro-duktem tohoto omylu či nedbalosti se stal bludný závěr, který Čelovský nekriticky pře-vzal místo toho, aby jej podrobil kritickému zkoumání. Už jen pouhá zvuková aktualizace výrazu „*konfucionismus*“! Pomohl-li mu na svět Čelovský, či zda jej Čelovský jen převzal jako dílčí závěr Hořákovy diplomové práce, z níž cituje, nerozhoduje. Jde o odvození-vu výrazů *konfuse, konfusní* (= popletení, zmatení), které jsou francouzského původu (fr. *confusion* = zmatek, motanice, zámě-na; nejasnost, zahanbení). Jenom takové vysvětlení nepostrádá logiku. Ono obvinění přece zaznělo v souvislosti s Vajtauerovým návrhem „decentralizovat moc ve straně“.

Hněv, rozčarování a sebezáchovný pud

V době protektorátu se stal Emanuel Vaj-tauer společně s Emanuelem Moravcem (1893–1945) typem českého novináře ve službách okupační totality, v jejich případě nacistické. Oběma se za tuto činnost dosta-lo jistě spravedlivého odsouzení dějinami, avšak svým soudním procesům se fakticky vyhnuli: Moravec spáchal v květnu roku 1945 sebevraždu, sotva několik hodin po vypuknutí Pražského povstání, a Vajtauer v oprávněných obavách o vlastní život ještě

INZERCE



Ústav bohemistiky a knihovnictví Filozofic-ko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzi-ty ve spolupráci s časopisem *Texty*, Muzeem regionu Valašsko a Masarykovou veřejnou knihovnou ve Vsetíně pořádají celostátní literárněvědnou konferenci:

OSOBNOST MOJMÍRA TRÁVNÍČKA V ČESKÉ LITERATUŘE

Mojmír Trávníček (nar. 17. 12. 1931), význam-ný český literární kritik, historik a editor, pat-ří mezi nejinspirativnější představitele sou-časného literárního dění. Je autorem desítek recenzí, medailonů, odborných studií. Edičně připravil mj. díla Jana Čepa a Jana Zahrad-níčka. Stále je literárně činný a publikuje mj. v časopisech *Aluze, Host, Tvar, Texty*. Je auto-rem čepovské monografie *Pout' a vyhnanství* (1996), knižně vyšel také soubor jeho studií *Sdílet věčné* (2002) a bibliografie Františka Křeliny se vzpomínkovou studií *O Františku Křelinovi* (2003). V nakladatelství Malina ve Vsetíně vyšla jeho kniha vzpomínek *Skryté letokruhy* (2001).

Detailní program konference je možné obdržet v sídlech pořádajících institucí, na emailu jakub.chrobak@seznam.cz nebo v knihkupectví Malina na Vsetíně.

VSETÍNSKÝ ZÁMEK

STŘEDA 18. 10. 2006 10:00–15:30

ČTVRTEK 19. 10. 2006 9:00–13:00



K rubrice Z přitími zámeckých knihoven – Konrad Gesner: Fischbuch (Curych 1563)

několik dnů předtím navždy zmizel. Nikdo se je ani nepokusil obhajovat. Pochopitelně, protože jejich nepřítomnost před soudním tribunálem zvyšovala naděje na mírnější rozsudky pro jejich spoluviníky. S trochou štěstí mohli snáze vymanévrovat ze svých vlastních vin a selhání. Čelovský přesvědčivě ukazuje, jak se absence vysoce postaveného mediálního prominenta a vlivné

ho funkcionáře předsednictva Národního svazu novinářů, protektorátní aktivistické novinářské organizace, jímž Emanuel Vajtauer bezesporu byl, snažili ve svůj prospěch a v boji o záchranu vlastní kůže využít snad všichni, kdo s ním kdy nějak přišli do styku. „Po válce jeden svědek po druhém vypovídal, že Vajtauer nevyhledával společnost a také neměl žádné blízké přátele. Vystupoval sebevědomě a špatně snášel odpor, zvláště u svých podržiených. Kolegové se ho obávali, a proto se jeho požadavkům vždy vyhovělo. Byl to »jeden z nejnebezpečnějších kolaborantů, protože byl velmi inteligentní, měl ohromné znalosti, velké zkušenosti a byl až chorobně důsledný«.

“ (s. 17) Právě pro tuto jednoznačnost je nutno brát odsudky Vajtauerovy osoby s rezervou.

Je ovšem třeba připustit, že si jazykově vzdělaný a dobře informovaný Vajtauer prokazatelně dobře uvědomoval slabost československých pozic zevně i uvnitř, ohrožení

Německem a celkovou orientací evropské a světové politiky už nějakou dobu před Mnichovem. Zdaleka nebyl jediný. Z celé škály možných řešení si zvolil nejtěsnější kolaboraci s hákovým křížem. Dovoľovala mu, aby po libosti dával průchod svému neko-nečnému hněvu z rozčarování nad vlastním komunistickým mládím a z Kominterny, ale koneckonců i z Mnichova a ztráty samostatnosti Československé republiky. Kolaborace to taky byla, co ho vyneslo společensky a materiálně. Krátce řečeno, stala se novou, ne tou pravou, nýbrž novou, jinou, pro tento den, ad hoc životní příležitostí. Stal se naplno novinářem-demagogem, který stejně opravdově tak jako ještě před deseti lety pro ideu komunistické revoluce mohl po změně situace horovat pro německou expanzi na východ, pro co nejtěsnější českou spolupráci na nacistickém projektu Nové Evropy apod. To, že nastoupený kurz už do konce

války nezměnil, třebaže mu přinejmenším po obratu válečných úspěchů u Stalingradu muselo být jasné jako celému světu, že konec je v dohledu, způsobil jen sebezáchovný pud a snad i přesvědčení, že nestane-li se něco mimořádného, bude moci dožít svůj život tak jako tak v míru, neboť se zdá být pravděpodobné, že byl dvojitým agentem.

Osud Emanuela Vajtauera vábí k zamyšlení nad řadou živých otázek. Křivkou názorového vývoje, torzovitostí dosud zveřejněných poznatků o peripetiích jeho života, jeho řešením problému vztahu intelektuála k politice, o možnostech působení médií ve společnosti a o jejich stavovské i společenské zodpovědnosti a vlivu na stav společenské morálky vůbec atd. Lecčeho z toho se kniha Bořivoje Čelovského dotkla, ke své i čtenářově škodě však většinou jen letmo a ještě jen tou méně zručnou rukou.

LITERÁRNÍ KRITIKA

JIŘÍ HÁJÍČEK: SELSKÝ BAROKO. HOST, BRNO 2005



predzjednaná problémovosť

Vladimír Barborík

Pri pokuse nájsť v Hájičkovej knihe relevantnú, sémanticky ucelenú a dostatočne príznakovú jednotku, akýsi „stavebný kameň“ jej významovej konštrukcie, sa čitateľ cez neutrálny lexikálny a syntaktický plán diela bez ťažkostí dostane k ucelenejším niekoľkostranovým sekvenciám-výjavom. Napriek makrokompozičnému členeniu na kapitoly sú práve tieto epizódy tým, od čoho sa odvíja niekoľko ľahko identifikovateľných, zdanlivo autonómnych príbehových vrstiev Selského baroka. Spája ich predovšetkým postava hlavného hrdinu a rozprávača Pavla Straňanského, ale dôležitú úlohu pri orientácii v texte, funkciu svojho druhu významového návestia tu zohrávajú presuny v pláne prostredia: repetitívne variácie niekoľkých „miest pobytu“, pričom každé z nich nie je iba neutrálnym „pozadím“, obligátnou „kulisou“ toho-ktorého príbehu, ale aj jeho priestorovým centrom, motivačným východiskom, ho hlavne prostriedkom emocionálneho zvýznamnenia. Lokálne určenia sú zviazané s plánom postáv, v každom z prostredí domínuje iná (zámok a archív v Třeboni – Daniela a záhadný pán Šrámek; Hvozdi – Pavlov brat Vlasta a švagriná Vladka; Touchov – domáci pán „mistr kamenický“, Kennedy, Hlavatkovci; pričom voľná krajina má funkciu medzipriestoru, príbehového „interlúdia“, predstavuje „citový akumulátor“ pre hlavného hrdinu, je v nej väčšinou sám vo chvíľach akéhosi lyrického utkvania, výnimočne s Danielou). Spätosť priestoru a postáv si podržiava svoju platnosť aj v prípade, ak sa niektorý z protagonistov v danom prostredí aktuálne nenachádza: tak „negatívna prítomnosť“ Rozálie Zandlovej v Tomašiciach je rovnako výrečná ako Pavlova absencia v „jeho“ hvozdeckej chalupe („*Pořád budu říkat naše chalupa, i když už mi z ní nepatří ani cihla.*“ s. 18).

Možno to povedať aj tak, že práve absencia a s ňou súvisiace prázdne, opustené priestory sú východiskom a snaha o ich zaplnenie osnou rozprávania v Hájičkovej knihe (prázdna je izba po Pavlovi v rodnej chalupe, chýba hrob Rozálie Zandlovej, absentuje syn a manželka – do tejto línie patrí aj nedostatok informácií, ktorý je východiskom príbehu).

Informačný deficit je napokon predpokladom pre uplatnenie zvolenej sujetovej štruktúry; v Selském baroku ju predstavuje príbeh s tajomstvom. Táto forma podstatným spôsobom určuje temporálnu orga-

nizovanosť diela. Rozkľutenie a postupná koordinácia dvoch epických časov (aktuálnej prítomnosti rozprávaného a minulosti, ktorá súčasnosť determinuje podstatným spôsobom) je typické pre detektívku, ako to postihuje napr. charakteristika Tzvetana Todorova: „*V základě románu s tajemstvím* [podľa autorovej klasifikácie je román s tajomstvom klasickým detektívnym románom, ktorý dosiahol najväčšie rozšírenie medzi vojnyami – pozn. V. B.] *nacházíme dualitu... Román tohoto druhu neobsahuje jeden příběh, nýbrž dva: příběh zločinu a příběh vyšetřování. Ve své nejčistší podobě nemají tyto dva příběhy žádný společný bod.*“¹ Uvedený model rekonštrukcie minulého v aktuálnom príbehu Hájiček multiplikuje a namiesto jednej záhady ponúka dve: nielen „čo sa stalo“ takmer pred polstoročím, ale aj „čo sa deje“ (teraz), nielen „kto to zavinil“, ale aj „kto a načo potrebuje vinníka“. Pritom s „vyšetrovaním“ paralelná línia vzťahu Pavla a Daniely, zdanlivý emocionálny kontrast príbehu s tajomstvom, „črta“ zakresľovaná na inú, vedľajšiu „fóliu“, sa v závere prekryje s výsledným „obrazom“ ako jeho ústredný kompozičný prvok, ako pointa príbehu. Aj uvedená „fruktifikácia“ sentimentálnej ľúbostnej „story“ poukazuje na stopercentnú motivovanosť každej sekvencie knihy.

Pokúsil som sa rozkryť niečo z „technickej“, pomerne komplikovanej, literárne poučenej a zručne zostavenej štruktúry Selského baroka. Otázny je však touto konfiguráciou nesený významový presah diela: jeho, dajme tomu, posolstvo. Spoločenskú problémovosť signalizuje už úvodné venovanie autorovmu otcovi. Hoci ide o text „mimo textu“, jeho nadštandardný rozsah, príznaková literárnosť, názorová vyhranenosť a citová angažovanosť ho vtahujú do textu: chciac-nechtiac sa stáva akýmsi modálnym prológom knihy. Ide pritom o problémovosť, ktorá nevyplýva z vnútorného usporiadania diela, je adoptovaná zvonku, zo sociálnej sféry, z aktuálneho mentálneho naladenia spoločnosti, o problémovosť, ktorú vnútorné usporiadanie iba epicky konkretizuje, ilustruje.

Pomenovať posolstvo Selského baroka znamená vydať sa do „diskurzívnych priestorov“, v ktorých sa bez tejto knihy celkom dobre zaobídeme. (Jan Lopatka hovoril o „kaviarenskej konverzácii“.) Pôjde o diapazón stanovených tém, aké sa s väčšou či menšou mierou intenzity – záleží od

„sezóny“ – spoločensky, s podporou médií aktualizujú a získavajú aj politickú brizanciu, pričom východiskom je ich konkretizácia v 90. rokoch. Krátku sloganovitú enumeráciu takýchto tém zvládne každý televízny divák: vyrovnanie sa s minulosťou, hrubá čiara, pamäť – zabúdanie, kolektizácia, zničenie roľníctva ako stavu, vina – trest – spravodlivosť a jej operatívna instrumentalizácia, odpúšťanie, pomsta vs. spravodlivosť... Ostáva otázkou, či ich bezbolestná, doslovná „aplikácia“ do literárneho tvaru predstavuje ideál súčasnej beletristickej tvorby. Spoločenská próza síce vždy pracuje s aktualizáciou, no jej podstatnejším určením ostáva schopnosť nového či aspoň trochu pozmeneného videnia – osobné problematizovanie zrejmejšieho, spor. Ak ostaneme v najtriviálnejšej rovine, v rovine názorov – tie má napokon každý aj bez veľkého úsilia, zadarmo nám ich dodáva jazyk – potom nie je úlohou prózy vybrať si niektorý z tých predvarných, dať mu za pravdu a inému odporovať, prípadne všetky vyvážené relativizovať. Ak sa už autor, ako to urobil Hájiček, rozhodne pre takto orientované písanie, možno od neho očakávať stanovisko trochu odlišné od tých, ktoré čitateľovi každý deň servírujú noviny. Selský baroko ponúka predpripravený mentálny, emocionálny a hodnotový svet – sám neviem, či fikčný alebo faktický, ale asi je to jedno.

Úvodné venovanie okrem svojej prvotnej funkcie akoby mimochodom poukazovalo na vnútorné, veľmi privátne motivácie, ktoré viedli autora k napísaniu tejto knihy: signalizuje istý záväzok voči rodinnej či skôr rodovej postupnosti. Iným dôvodom – nemožno ho konkrétne doložiť, iba hypoteticky odvodit z diela samotného – môže byť literárna situácia, presnejšie určité požiadavky, ktoré sa v kritickom diskurze z času na čas predkladajú literatúre. Vychádzam zo slovenských pomerov, presnejšie z niekoľkých hlasov, ktoré v posledných rokoch – v dobe bruchabolenia po hodoch sebareferenčnosti – volajú po veľkej epike, po spoločenskom vysvetľujúcom alebo odhaľujúcom románe, ktorý by nám predviedol napr. normalizáciu, či aspoň upozorňujú na nedostatok i úplnú absenciu podobných diel (Hudymač v *Dominofore*, celkom nedávno P. Zajac v *Týždni*). Nepôjde pravdepodobne iba o miestnu tendenciu, tieto očakávania – často ide o konkrétne formulované zadania – sú asi prirodzenou súčasťou knižnej prevádzky aj inde. Svedčili by o tom slová nemeckej literárnej kritičky Sigfrid Löfflerovej: „*Literární módy se tvrdošjně vyvolávají a diskutuje se o nich na kulturních stránkách novin. To ale zdaleka neznamená, že se prosadily také u publika. Například po převratu v roce 1989 kulturní stránky novin po celém Německu volaly po velkém románu o pádu zdi. Od autorů se také očekává velký román nového hlavního města – nadekretovává se román o Berlíně. Avšak*

tyto romány hodící se k duchu doby a od ducha vyžadované nepřišly. Nikdo je nenapsal. Autoři si svá témata nenechají diktovat.“² Selský baroko vyzerá ako kniha, ktorej autor si diktovať predsa len nechal: je to rozsiahlejšia epika, „spracúvajúca“ spoločensky závažnú a dodnes aktuálnu „problematiku“, je to teda literatúra politicky korektná (dielo by mohol vydať aj Ústav pamäti národa), tak trochu zábavná, tak trochu dojmavá a tak trochu aj poučná: napr. na stranách 22–23 sa čitateľ dozvie, ako sa počas rokov vyvíjal a menil význam slova kulak (heslo citované cca zo šiestich slovníkov).

Na záložke sa o. i. píše: „*Autor zde do značné míry opouští svůj lyrický styl a podává až drsně dokumentární zprávu o lidském osudu.*“ Nevie, ako vyzeral Hájičkov lyrizmus v predchádzajúcich knihách, ale v tejto sa ho rozhodne nevzdal – možno by sa dalo hovoriť o jeho funkčnom skrotení, o užitej, literárne príznakovej obraznosti diela. Skoro vždy, keď je treba vyjadriť vnútorné rozpoloženie rozprávača, nastupuje lyrika: „... *a pak jsem zůstal hledět do listí nade mnou, slunce ho prosvěćovalo a já jsem zahlédl kousky modrého nebe a bílých roztrhaných mráček a nalila se do mě všechna úzkost z té chvíle, kterou jsem nedokázal přidržet ani na vteřinu. A hluboký smutek a marnost, jakou to má všechno cenu...*“ (s. 67) Štandardný prírodný motív pripomenie hrdinovi niečo z minulosti a čitateľ ako po kameňoch cez potok anaforicky rytmizovanou vetou po spojkách „a“ prehopká od slniečka a modrého neba až k smútku a márnosti. Hájiček často používa bezprísudkové vetné konštrukcie a elipsy – trojbodkou ukončené či skôr neukončené výpovede. Takýchto náladových „retardérov“ je v texte rozsiaty viac než dosť. Podstatná je však povaha tohto „lyrizmu“. Ak som už spomenul, že lexikálna a syntaktická stránka diela sú nepríznakové (možno okrem umiernených pokusov o nárečové kontúrovanie niektorých výpovedí v priamej reči), je potrebné dodať, že ide o absenciu originálnej, prekvapivej obraznosti, pôvodného videnia. Jazyk Selského baroka je príznakový ako jazyk vopred signalizujúci svoju literárnosť; ide o rovnakú podobu literárnosti, akú si zachováva luna v slovníku, kde bude vždy charakterizovaná ako poetizmus. Ak spoločenská problémovosť knihy vychádzala z predpripraveného mentálneho a hodnotového sveta, z priestorov mimo dielo, niečo podobné platí o vzťahu Selského baroka a literatúry.

Bibliografia:

¹ Todorov, Tzvetan: *Typologie detektivního románu*. In: *Poetika prózy*. Praha, Triáda 2000, s. 102.

² *Globalizovaná masová kniha je tištěný hamburger*. Rozhovor so Sigfrid Löfflerovou. In: *Literární noviny* 16, 2005, č. 48, s. 15.



tvůrce neklidu

LETOŠNÍ SEIFERTOVU CENU OBDRŽEL IVAN MARTIN JIROUS

Následující montáž se skládá z úryvků časopisecky vydaných rozhovorů, ze vzpomínek i z nových titulků. Chceme ji – možná trochu netradičně – přiblížit složitou osobnost Ivana Jirouse, poskládanou taktéž z mnoha fazet a dílků, kterým lze porozumět až teprve v celku. *jar*

Jde o to, co Magor znamená pro každého osobně. (Titulek článku, autor Marek Pokorný. In: *Mladá fronta Dnes*, 18. 12. 1997, č. 296, s. 19.)

Je recidivistou – nedá si říci – je věrný sám sobě a své cestě – je věrný umění a víře. Zatímco my jsme pod nátlakem vzdali, on je věrný a dochází až na dno – na doraz. Je to nerovný boj pevného jedince s drakem, který má na svědomí již statisíce takovýchto pevných jedinců. Ze strany Ivana je to jednání proti historické zkušenosti, proti zdravému rozumu, proti reálným danostem – přesto přese všechno jednání, které je koherentní, které vzbuzuje úžas ve své neoblohmnosti a odvaze, jednání, které je znamenáno vášní k pravdě umělecké výpovědi a žizni po svobodě, která musí být pracně vybojována zpět nenásilím, bolestnou obětí mnohých jednotlivců. Ví, že jeho cesta – až na dno, „na doraz“ – nenajde příliš mnoho obdivovatelů. Vždyť i u nás doma je naprostá většina lidí, kteří si řeknou: blázen, magor. (Svatopluk Karásek: *Před odvoláním soudem Ivana Jirouse. Studie* 1982, č. 83, s. 494 až 495)

Ivan Jirous se zastával prostitutek před policisty. (Titulek článku, autor (bry) [=Jaroslav Brynda]. In: *Mladá fronta Dnes*, 15. 5. 1995, č. 112, s. 2)

(...) Já si myslím, že nejpevnější místo na zeměkouli je hospoda. Protože tam se střetávají duchovní proudy, tam spolu lidi otevřeně komunikují. Kavárna, to už není vono, poněvadž tam jsou uzavřený struktury. V hospodě si vedle tebe sedne absolutní kretén a dement a ty ho musíš poslouchat, pokud mu teda nedáš pěstí, což neuděláš, když je to třeba nějaký stařík anebo naopak ty votravuješ někoho druhýho. A v hospodě nejde říct, běž do prdele, drž hubu, protože od toho je hospoda, aby se tam každé vykecal. (Za tři stovky s Magorem. *Host* 1999, č. 7, s. 35–37)

Je to víc než rok, co jsem navštívila Magora ve Staré Říši. Pobíhal domem s vysavačem. Luxoval tak vehementně, až byl zpocenej. Magor dělá všechno až k potu. (Marie Benetková: *Azyl. Studie* 1982, č. 82, s. 388.)

Už jsem ti řekl, že na ten národ kašlu. Já na něj nejsem přísnější – mě národ vůbec nezajímá: mě zajímá teritorium, mě zajímají brouci, pokud nějaký zbyli, housenky, rejskové, sem tam nějaký lišaj a ještě vážka, kterou jsem viděl před pěti lety naposled. Mě zajímá teritorium, aby ho neuchvátil bolševik, ale na národ kašlu, protože ten si skutečně nezaslouží nic než žít... (Warning! *Jdu po vás! Rozhovor vedla Alexandra Berková. Studentské listy* 1990, č. 10, s. 3.)

(...) Velcí bojovníci za svobodu, byť strašlivě trpící, jsou obvykle ve zprávách ignorováni, protože nejsou superhvězdami na nějakém jiném poli lidského snažení. Takoví lidé jsou všude na světě, ale jeden takový, který mne zaujal, je ještě jeden Čech. (...) Za co by civilizace měla děkovat Jirousovi právě teď, je jeho příklad, který dal tím, že se celý svůj život opovážoval chovat jako svobodný člověk, byť obývá neblahý a zjevně blbý stalinistický stát.

(Kurt Vonnegut: *Ivan Martin Jirous. Pater-noster* 1989, č. 24/25, druhá strana obálky. *Původně ve Washington Post*, 31. 3. 1989, pod názvem *The Courage of Ivan Martin Jirous*)

Jirous přednesl několik svých básní a dostal pověstí impulzivního rétora. (Titulek článku, autor -pbl- [=Petr Běleš]. In: *Hanácké noviny* 21. 3. 1998, č. 34, s. 6)

Nejhloub se považuju za toho, kdo vytváří neklid. To opět souvisí s tím, že ze všeho nejspíš jsem asi kazatel. Umění je pouze prostředek, kterým to dávám najevo, a mohl bych to dělat i jinak. (Pojmenovávat věci. *Rozhovor vedla Petruška Šustrová. Svědectví* 1986, č. 77, s. 125–134)

Pokud to někoho zajímá, existuje nahrávka, na které je Jimovi [Čertovi – pozn. jar] perfektně rozumět (což většinou bývá problém). Kvůli tomu se v létě 1981 vezla aparatura až do Staré Říše a R., který nahrávání organizoval, odvedl velký výkon. Bohužel, většina nahrávky je znehodnocena ožralým Magorem, kterému nebylo možno vysvětlit, že v době, kdy jede magnetofon, vyřvávat nemůže. Jim mu chtěl nakonec rozbít hubu, ale Magor včas vytrhl tyčku z plotu a ubránil se, takže z exekuce sešlo. (Tři večery s Petrem Cibulkou. *Rozhovor vedla Karolína Mužíková. Host srpen* 1987–srpen 1988, č. 4)

Cena Toma Stopparda, udělovaná každoročně za původní díla české literatury, byla za rok 1985 udělena sbírce básní Ivana Jirouse Magorovy labutí písně a souboru kritických statí Milana Jungmanna o české próze posledních let Cesty a rozcestí. (Noticka ve *Svědectví* 1986, č. 77, s. 124)

(...) Jednou na výstavě Aleše Lamra v Jilský, u zahrádkářů, kde bylo pár zajímavých výstav, jsem se potkal s Chalupčákem, s kterým jsem se stýkal, ale tehdy jsme se delší dobu neviděli a on mi odpověděl: „Celý svět čeká na vaše články.“ A já jsem říkal: „No to si teda počká.“ („Když nejde o život, tak jde o hovno.“ *Rozhovor vedl Viktor Karlík a Jan Placák. Kritická příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 16–27)

(...) Napadeným rozsudkem byli obžalováni Karel Havelka, Miroslav Skalický a František Stárek uznání vinnými jako spolupachatelé podle § 9 odst. 2 tr. zák. trestným činem výtržnictví dle § 202 dost. 1, 2 tr. zák., kterého se měli dopustit tím, že na den 13. 12. 1975 v Přeštích, okr. Plzeň-jih ve vzájemné dohodě a v dohodě s Ivanem Jirousem a dalšími osobami pod záminkou kulturní akce místní organizace SSM v Přeštích zorganizovali a umožnili veřejné vystoupení Ivanu Jirousovi a dalším osobám, při kterém byly přehrávány, zpívány a předneseny před větším počtem posluchačů vulgární a oplzlé texty. (Z rozsudku z roku 1976)

Mám knihu roku – opět mi narostly rohy: říká v rozhovoru pro LN Ivan „Magor“ Jirous. (Titulek článku, autor Petr Placák. In: *Lidové noviny* 22. 1. 1999, č. 18, s. 13)

Koncem října 77 uspořádal SSM v klubu v Michalské ulici v Praze výstavu malíře Jiřího Laciny z Pardubic. Ivan Jirous, dlouholetý Lacinův přítel, byl pozván se svojí ženou na vernisáž. Podle oficiálního pro-

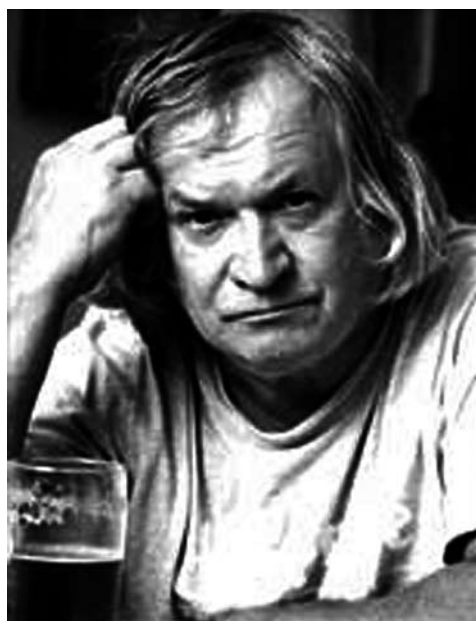


foto archiv Vetus via

gramu mluvil nejprve zástupce SSM, který se vůbec o vystavených obrazech nezmínil, ale zato ve všeobecných frázích pěl chválu na práci zglajchšaltované mládežnické organizace. Po jeho projevu se přihlásil o slovo Ivan Jirous a představil se jako promovaný kunsthistorik a vedoucí skupiny „Plastic People“. Jistá funkcionářka v džínách s anglickými nápisy (Alena Roubíčková) se pokoušela vzrušeným hlasem Jirousovi vzít slovo. Ostatní přítomní ovšem zmíněnou funkcionářku umlčeli. Jirous pak přednesl hlubokou a zasvěcenou analýzu vystavených obrazů, v níž použil i větu: „ČSM a SSM zaniknou, zatímco hodnota těchto obrazů přetrvá.“ (Ivan Jirous opět ve vazbě. *Listy* 1978, č. 2, s. 26–27)

Magor žvaní a v Právu to tisknou. (Titulek článku, autor Jiří Peňás. In: *Respekt* 2001, č. 33, s. 21)

Kunsthistorii jsem nedělal nikdy. Dělal jsem novináře. Pokud se nečím cítím jako profesí, to znamená povoláním, jsem spíš novinář. Novinář s kunsthistorickým vzděláním. (Pojmenovávat věci. *Rozhovor vedla Petruška Šustrová. Svědectví* 1986, č. 77, s. 125–134)

Magor je všeobecně znám jako enfant terrible české, českého...? Čeho vlastně? (Martin Hybler: *Nevinný megaloman. Kritická příloha Revolver Revue* 1998, č. 10, s. 26)

(...) Koupil jsem si foťák a začal jsem zuřivě fotit, jak mě nebaví psaní, tak fotografování je úžasné, ostatně jsem to chtěl původně dělat (...). (Dopis *Vratislavu Brabencovi* z 19. června 1988, in *Vokno* 1990, č. 21, s. 89)

Chtěl jsem být kameramanem. Chtěl jsem studovat FAMU. Ale to byla hodně protekční škola, studovali tam samí synáčkové a příbuzní komunistických režisérů, a tak jsme s Jirkou Padrtou přemýšleli o jiné možnosti. Nabízela se kunsthistorie. A tak jsem mu řekl, ať mi poví, z kterých knížek se mám připravit, a za půl roku jsem věděl všechno, co jsem potřeboval. Zkoušky na filosofickou fakultu jsem udělal a vzali mě. (Ivan Martin Jirous a jeho dobrá mysl. *Rozhovor vedla Irena Gérova. Xantypa* 2003, č. 6, s. 30–35)

Ivan Jirous, nar. 23. 9. 1944, bytem Stará Říše 33, okr. Jihlava, teoretik umění a umělecký vedoucí skupiny Plastic People, signatář Charty 77 a člen VONS. V letech 1974, 1976 a 1978 odsouzen a vězněn pro údajné výtržnictví. Tak byla kvalifikována jeho

umělecká činnost, jako např. pořádání koncertů a proslov na výstavě. V poslední době pracoval jako zedník v místě svého bydliště. Tam byl 10. 11. 1981 znovu zatčen a obviněn již počtvrté z výtržnictví podle § 202/2, jehož se měl dopustit údajnou účastí na vydávání a rozšiřování samizdatového kulturního časopisu VOKNO. V průhledné snaze ze případ kriminalizovat byl rovněž obviněn z nedovolené výroby a držení omamných prostředků podle 187/1. Spolu s F. Stárkem, M. Hýbkem a M. Fričem odsouzen 9. 7. 1982 OS v Chomutově ke 3 a půl roku vězení v III. NVS a ke 3 letům následného ochranného dohledu. Je vězněn ve Valdicích. (Ze zprávy VONS č. 400 z roku 1984)

Lze samozřejmě namítnout, že pan Jirous je svobodný člověk a může svou fyziologii manifestovat jakýmkoliv způsobem. O tom není sporu. Jde jen o to, aby jeho exhibicionismus a zjevně chorobný sklon k oplzlosti nebyly pokleslou žurnalistikou servilně povyšovány na kulturní hodnotu či společenskou normu. (flash: *Magor zasloužilý, nebo národní? Obrysy Kmen* 1999, č. 15, s. 4)

Hlas duchů má šanci v Prostředním Veverí. Magorovo dobrovolné vyhnanství v magickém trojúhelníku. (Titulek článku, autor Marek Pokorný. In: *Prostor* 22. 8. 1992, č. 120, s. 6)

Protože jsi původním a stálým povoláním historik umění, nemáš dnes v úmyslu, podobně jako v šedesátých a sedmdesátých letech, teoreticky formulovat a rozvinout věci, které říkáš ve strohé zkratce a jen na okraj?

Rozvádět nic nehodlám, protože když už něco konkrétně píšu, potom například do katalogu přátelům, jako nedávno Josefu Žáčkovi nebo Davidu Bartoňovi. Čím dál mi činí větší potíže dát dohromady pár vět. Myslím si, že věci jsou daleko jednodušší, než se někdy kolem nich mluví. Obdivuji samozřejmě každého, kdo je schopen se smysluplně vyjadřovat o věcech umění. Naposled jsem to zažil v Brně na festivalu Potulný dělník, který pořádá výše zmíněný Jaroslav Erik Frič, kde měl Pepa Žáček pár obrazů. Výstavu jsme měli uvést společně s Jiřím Olíčem. Nechal jsem napřed promluvit Jiřího, a hovořil výborně, a potom jsem jenom řekl, že tím považuju výstavu za zahájenou. Tím jsem se z toho vyvlíkl. To, že mluvím zhuštěně a stručně, nesouvisí s tím, že by za tím bylo nějaké pole nevyřčených idejí, ale je to zcela prostě tím, že toho mám čím dál méně co říct. (Zmoudření dona Magora. *Rozhovor vedl Josef Mlejnek. Týdeník Rozhlas* 2005, č. 23)

Mě zajímá bitva teprve tehdy, když je prohraná – a to je poslední, co řeknu. (Pražský rozhovor. *Pater-noster* 1989, č. 24/25, s. 104)



foto archiv Tvaru



Ondřej Macura, nar. 1980, básník a pedagog, básně, prózy a recenze publikuje např. v časopisech *Tvar* a *Weles*.

Básně, které jste mi připravili, se mi na první pohled jeví jako zcela neznámé. To mě poněkud zneklidnělo, protože člověk nerad před lidstvem působí jako ignorant, a to zejména v oboru, kterému se profesně věnuje. Ještě že jsem kdysi četl několik teoretických statí, které tvrdily, že první čtení nám texty tolik neotevívá. Tak se pokusím projít si básničky důkladněji.

* * *

Pár klásků děvče žalo si a strach mu ostřil
srp i kroky.
Brzičko k ránu, za rosy – vítr byl tehdy ještě
krotký –
hrst klásků děvče žalo si. Jako to dělává roky.

Rosa se v dlaně vpívala a zábla někam po
kolena
a bylo ráno bezmála. A jako kdyby poraněná,
rosa, co v dlaních zpívala, mlčela dnes jak
zamlčená.

Mlčely obě. Mlčením, které se mění na
přítele –
mění se, ale nezmění. A děvčátko, tak osiřelé,
hrst klásků promne kamením. Jen mouku
si už nesemele.
Mikuláš Bryan:
Kolem lámání
(*Klub rodáků a přátel Kutné Hory, 2006*)

Tato báseň byla podle mne napsána někdy v prvních dvou desetiletích 20. století. Vidím tam ještě relativně čerstvou symbolistickou zkušenost, ale už i následné zjednodušení básnických obrazů i syntaxe. Důraz na smyslové vnímání přírody a jejích živlů – v rovině obrazného výraziva se to projevuje třeba personifikací přírodních jevů (zpívající a mlčící rosa) a paralela mezi přírodními jevy a člověkem – to mi ukazuje na takové básníky, jako je třeba F. Šrámek (ale zrovna v těžké depresi) či Karel Toman. S. K. Neumanna bych vyloučil. Také by to mohl být někdo z brněnské Literární skupiny – ale spíše bych tipoval Tomana či Šrámka. Tak koho uvedeme? Na Tomana mi to přijde moc ukecané a sentimentální. Zkusím Šrámka – ale říkám, musel být zrovna v těžké depresi. Mikuláš Bryan? Autora neznám. A omlouvám se mu za toho Šrámka.

* * *

Byť síla moje zvolna slábla,
byť pad bych, zničen docela,
vám pěju, s duší arcidábla,
vám s krásnou tváří anděla.

Byť všečen žár mi ze žil ssála,
byť podkopala čistý vzlet,
vám platíž píseň věčná, stálá,
vám platíž touha mladých let.

Byť síla moje zvolna slábla,
byť pad bych, zničen docela,
vám pěju, s duší arcidábla,
vám s krásnou tváří anděla.

Viktor Dyk:
Milostná juvenilia
(*Klub knižní tvorby KMEN, 1948*)

Nejsem si vůbec jistý. Text mi trochu připomíná Villona – ale v nějakém starším překladu (archaické: *ssála* atd.). Domnívám se, že byste spíše sáhli po nějakém novějším převodu. A navíc Villon si možná liboval ve slovech jako „arcidábel“, ale pokud vím, ve čtyřveršových strofách toho moc nenapsal. A výrazy jako „touha mladých let“ a jiné sentimentální blbůstky mi k Villonovi také nejdou. Takže ho vylučuji. No nějaký jiný renesanční tvůrce by to nakonec mohl být. Ale ani jeden z těch, které si vybavuji, to nebude.

Autor asi bude nějaký „prokletý“ básník, anebo se tak alespoň jen v této básni styli-



foto archiv Tvaru

zuje. Pravděpodobnější se mi zdá ta druhá varianta: nemohl by to být nějaký Vrchlický (v záchvatu arcidáblůvství)? Ten by se klidně mohl stylizovat do takového Villona a ani by nemrkl. Tady by se navíc hodila i ta stylizace do renesančního formalismu, která by skutečným českým „prokletým“ básníkům (jako Gellner, Mach...) byla cizí. No není to úplně ono, ale zkouším to. Takže tipuji Vrchlického.

Raný Viktor Dyk? Tak to vidíte! Dyka mi to moc nepřipomíná, a to ani jeho dekadentní texty.

Balada

táhnou oblaka přes jeseníky,
pláče marie.
chytli zbojníky, mé tři zbojníky,
obklíčili je.

chytli frantíka, chytli ondreje,
chytli vasyla.
kam se srdce tvé, kam se poděje,
když jsi zradila?

táhnou oblaka, listí opilé
zdvihá listopad.
nezradila jsem chlapce spanilé,
zradil kamarád.

zradil kamarád, bratr nevěrný
prodal rodnou snět.
já je chovala jako červený
muškátový květ.

táhnou oblaka nad mou světnicí,
listí po oknech.
a mí zbojníci, mí tři zbojníci
leží v okovech.

frantík, ondrej i vasyl spoutáni
leží na slámě.
hladní kolem nich slídí potkani
v černé tmě.

Stanislav K. Neumann:
Bezedný rok (Fr. Borový, 1954)

Text je stylizován do podoby lidové balady, ale myslím, že to lidový text nebude: „Listí opilé“, „hladní kolem nich slídí potkani“ – to vůbec nevypadá na folklor. Anebo se může jednat o „umělecký“ překlad z folkloru – v tomto případě z polského. No kdyby místo Jeseníků byla Granada, místo Frantíka, Ondřeje a Vasyla Juan, Pedro a Ignacio, tak bych tipoval nějakého nepovedeného Garcíu Lorcu. Některé motivy jsou dykovské. Autor určitě četl *Milou sedmi loupežníků*. Anebo

taky ne! Nebude to nějaký písničkář, kterého neznám? Tady se neodvážím nikoho jmenovat. No, zkusme přece jen ten překlad z polské lidové slovesnosti, ale opravdu nevím. S. K. Neumann a jeho *Bezedný rok*! Tak zase vedle.

Poslední ostrý hoch

Přitisknut
k hřívě grošáka
– tryskem a nazdařbůh –
v koňském ržání
oběma ušima

Co říká?

Tenhle mozek
je vždy o dvě
tři minuty
před vámi

Co řehtá?

Všichni musíte umřít
ale nemusíte
se vzdát

Pavel Rajchman: Neanone (Theo, 2004)

Tady bych tipoval Kainara. Poslední trojverší mi připadá jako takový odvar ze Skácela. Současný básník to asi nebude, nejnovější básníci se – až na výjimky – vyhýbají takovým explicitním pointám. Tipuji teda Kainara. Proč? Veršově, lexikálně i svým pohledem na svět mi text připomíná jedno z četných Kainarových období – a v jedné jeho básni, kterou jsem kdysi četl, se také objevuje slovo grošák (což ale není zrovna dobrý důvod).

Rajchman! Rajchmana mám jako básníka docela rád, ale zrovna tuto sbírku jsem nečetl.

Mam.

Jaké klamy, jaké mamy!
Krásné červánkové mamy!
Sedm krásot snášelo se
Vůkol keře růžového,
Sedm nejpěknějších milčat.

Růže větrem opadaly,
Z bodavých a suchých větví
Vyrůstala rozmarína.

Přiletělo sedm májů,
Každý jednu pojal krásu.

Sedm májů přiletělo,
Sedm krásot odletělo.

Rozmarína opadala,
A na holém pohorečku
V noci plamýnek se rozžal,
Modrý tam plamýnek svítí.
Jaké klamy, jaké mamy!

Josef Vlastimil Kamarýt: Smíšené básně (U Josefy ovdovělé Fetterlové z Wildenbrunu, 1822)

Tohle vypadá na podivnou směsku Čelakovského s Ginsbergem! Každopádně 1. polovina 19. století (typické slovotvorné přípony deadjektivních substantiv -ota, neologismy jako *milčata*). Nejedná se ale o nějakého typického veršotepce národního obrození. Navíc je mi to trochu povědomé: uvažuji, zda se nejedná o raného Máchu (i když u něho už tolik obrozených neologismů a deadjektivních abstraktů -ota nenajdeme).

Kamarýt? No ano, to s tím Máchou byl velký omyl.

Ze sna

Probudí se ti paže a je sama.
Přichází za mnou jako spoluvina,
poslepu putuje
a z nevidané dálky.

Mezi okny hoří netopýří lůž
a druhá s půlnoci.

Jsou asi slova, jimž by rozuměla.
Jsou asi duše, které bydlí v rukou.
Některá těla, která nevíme.

Ležíme utraceni jako v lomu.
A srpek smrti,
která dorůstá...

Jiří Pištora:
Mezery v paměti (1984e, MF, 1993)

Tak tady jste si nejspíš řekli: „Tak mu tam dáme něco současného.“ Nejprve mě napadla Věra Rosí, ale hned jsem to vyloučil (i když obraz „*srpek smrti, která dorůstá*“ mi Věru moc připomíná). Nebude to Jiří Koten? Jeho sbírku (v názvu bylo něco s domem: tuším *Aby dům*) jsem prolistoval jen velmi, velmi rychle, a tak se mu omlouvám, pokud jsem se netrefil.

Jiří Pištora: *Mezery v paměti* (1984)? Tak já těch mezer mám taky celou řadu.

Připravila Božena Správcová

pražská škola, její „věc“ a její umělecké „dílo-věc“

Zdeněk Mathauser

Přemnozí myslitelé od starověku po dnešek – vzpomeňme nejznámějších: Aristotela, středověkých scholastiků s jejich anteres, in rebus a post res, Descarta s jeho res extensa a res intensa, Kanta s „věcí o sobě“, Husserla s devízou „Nazpět k věcem samým!“, Foucaulta s jeho „Slovy a věcmi“ – nazvali ohnisko svého zájmu „věcí“. Slovo *věc* tu mělo mnoho významů: jejich rozpětí se neomezuje jen krajními póly, jako je na jedné straně „věc“ coby „záležitost“ (sem tihne např. ruské *dělo* a částečně německé *Sache*), na druhé straně „věc“ coby „všední“ materiální předmět (ruské *vešč*, německé *Ding*). I když tato smysly vnímatelná věc má v různých směrech moderního umění nesčetně vizuálních podob a bývá heslem specifických uměleckých programů (Neue Sachlichkeit, *veščizm*), stále je mezi oběma póly – abstraktním a konkrétním – řada dalších alternativ. Z nich se tu později blíže dotkneme zvláště té (*dílo-věc*), která má obzvláštní význam v estetice.

Příležitostí k takové úvaze je jubileum, které právě prožívá česká věda – osmdesáté výročí vzniku Pražského lingvistického kroužku (dále PLK). V roce 1926 sdružilo toto společenství řádku moderně myslících lingvistů a s nimi i literárních vědců a kritiků; blízcí jim byli i někteří avantgardní básníci, prozaici, výtvarníci, architekti, režiséři, herci. Stržení *věcí* coby jedním z mnoha konceptů básnické avantgardy a moderní estetiky v polovině dvacátých let bylo ovšem u nás spjato nejen s tehdejší uměleckou záležitostí evropskou, nýbrž bylo navíc intenzifikováno zkušeností umělecké i vědecké avantgardy ruské. Přicházeli k nám totiž demokratizující ruští vědci – emigranti (nejvlivnější z Rusů, Roman Jakobson, tehdy ještě de iure emigrantem nebyl), kteří byli před bolševickou revolucí členy moderních lingvistických kroužků v Moskvě a Petrohradu. U nás o něco později – zatímco u nich doma tato společenství za vlády sovětů zanikala – doplnili ruští emigranti naše přední odborníky při zakládání PLK. Spolu s řadou jiných rodičů se tehdy konceptů se nám dnes vynořuje i to, jaký umělecký prožitek a teoretický oříšek tu byl před osmdesáti lety nabídnut jak samým fenoménem „věcí“, tak i teorií „věcí“. Na fenoménu věci lze prokázat ne jeden rys spjatý se vznikem a vývojem pozoruhodného pražského společenství.

V předvečer vzniku avantgard v druhé dekádě minulého století byla *věc* předmětem velmi intenzivního zájmu. Zmínili jsme již Husserlovu výzvu vrátit se k „*věcem samým*“: zde jsou míněny věci abstraktní (*Sachen*), totiž „naše filosofické záležitosti“; jejich řešení se v duchu Husserlova programu už nebude přejímat od klasiků. Nicméně při rozpracování Husserlovy fenomenologie půjde konkrétně o veškeré dílí *myšlenosti* (*cogitata*), mezi nimi i o věci zcela prosté: studenti – opakoval Husserl – nechť se nezajímají jen o velké koncepty, metaforicky: „bankovky“, ale i o ty, jež lze metaforicky nazvat „drobné peníze“, a zde budou mít hojné zastoupení i věci-*Dinge*. Rozmach Husserlovy teorie zasáhl přirozeně i do vzniku ruské školy formální a PLK.

K zájmu o věci v různých smyslech slova se ale z druhé strany už u Husserla druzí otázka unikání smyslu předmětu před boční reflexí, trvalé odsouvání smyslu psychologickým atakem, a problém se dále stupňuje u Heideggera, u Derridy aj. Na jedné straně se fakt úniku jeví jako deficit, na druhé straně se tu mohl ohlašovat jeden z ústředních problémů moderní filosofie. Obdobně se – zatímco v původní avantgardě trvala ještě společná důvěra v možnost tematizovat věc – zvláště od druhé poloviny minulého století

v celosvětovém myšlení postupně vyjasňuje, co vše nelze tematizovat: nelze tak nakládat s pojmy, jako je vnitřní slovo, ten druhý, jiné, Bůh, tvář. Lidské *tváři* rozumím, pokud je implicitní v mém oslovení druhého, ale pokouším-li se tematizovat ji, nespátím tvář, nýbrž pouhý *obličej*. Avšak také věc se – jak uvidíme – může začít vysouvat z pole zření a stávat spíše tím, co usměřuje naše vidění světa, co jako bychom měli coby nápoředu spíše za zády než před očima.

V dobovém českém i ruském avantgardním básnictví věci byly uchopeny soucitem (vzpomeňme Wolkra), byly poetizovány ve velkém rozmachu zvláště u Nezvala (srov. jeho sbírky z r. 1926 *Básně na pohlednice* a *Nápisy na hroby*), byly polidšťovány, jako takové si ale uvědomovaly možnost osamostatnění, dokonce i vzpoury. To vše obsáhne v terminologii umělecké kritiky termín „kult věci“ nebo v ruské avantgardě zmíněný již termín *veščizm*.

Jestliže však ruská avantgarda a ruská škola formální začaly užívat termínu *věc* nejen vůči předmětu zračícímu se v uměleckém díle, nýbrž pojmenovávat tak i dílo samé, pak tu šlo většinou o specifický avantgardistický pohled: pro něj slovo není stínem věci, samo je věcí. Je to jakoby dvojnásobná opozice proti Platonovi: zatímco u něho předměty naší zkušenosti jsou stínem idejí a umění je stínem stínů, nyní je pojetí uměleckého díla coby stínu popřeno, dílo je věcí samou. Je to monismus, jenž mohl být jako řada jiných náhledů v dobové moderně zavázán monismu husserlovskému. U Husserla platí, že vidím-li strom, nejde o jev, za nímž je teprve skryt strom reálný, nejde o dualitu, naopak: strom nemíním ani jako přeludný jev, ani jako podráždění sítnice oka, míním jej – aniž bych odtud bezhlavě činil ontologické závěry – skutečně *venku*; pro mé vědomí je to strom jediný. Zato však zvláště v dvacátých letech mohl mít avantgardní monismus i jiný zdroj:

V té době – především v ruské avantgardě a jejím *veščizmu* – označení uměleckého díla jako věci (vešč) už nemířilo k obecné estetickému, fenomenologii podmíněnému názoru, ale k užší, *žánrové* charakteristice díla. Zvláště v kubofuturistické skupině Lef převládla estetika výrobní, estetika produkce: dílo je produkt, výrobek. Pojmenování žánru termínem *věc* plyne z básnění o světě, jenž je pojat jako soubor věcí či dokonce jako jediná velká věc. Bylo to takové přesmyknutí termínu do nové polohy, které většinou nezapustilo v české avantgardě hlubší polohy, anebo tu šlo o nedopatření. Např. podtitulek *Vešč* v případě Majakovského poemu *Chorošo!* v duchu futuristicko-konstruktivistického funkcionalismu označoval žánr poemu; když ale Jiří Taufer přeložil poemu

pod názvem *Správná věc!*, pak slovo *vešč* přenesené sem z podtitulku originálu změnilo svou funkci a dodalo hlavnímu názvu poemu příliš prvoplánový význam ideologický.

Něčím jiným, než je označení žánru, je však v estetice výše předeslaný a dosud žijící – dokonce stále živější – pojem *dílo-věc*. Existoval již v ruské škole formální, avšak vědecky byl rozpracován zvláště v PLK, a to v třicátých a čtyřicátých letech, Janem Mukařovským. V souvislosti se studiem systému (včetně jeho proměn) této velké literárněvědné postavy Kroužku se koncept *díla-věci* stává v poslední době velmi aktuální. *Dílo-věc* je – zvláště spolu s dilem-znakem a artefaktem – jedním z estetických aspektů uměleckého díla vůbec.

Hodně dnes mluvíme o Mukařovského novém pojetí díla-věci, jak se dostavilo v jeho studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* v roce 1943. Myslím, že v tomto sugestivním konceptu díla-věci je obsažena unikavost. Dílo-věc je takřka nepostižitelné pozitivními termíny: mluvíme o něm spíše jen v negacích, je (na rozdíl od díla-znaku) nezáměrné, významově nesjednocené, je sice přirozené, ale není přírodou, je sice blízké artefaktu, ale není již artefaktem.

S artefaktem se ovšem dílo-věc kdysi u Mukařovského opravdu krylo. Bylo tomu tak v jeho referátu *Umění jako semiologický fakt* v roce 1934 a ve francouzském textu referátu (vyšel v roce 1936). Pokud však mínění o identitě artefaktu a díla-věci přetrvává i dnes, nehledě na zmíněnou studii z roku 1943, znamená to mýjet se s dilem Jana Mukařovského v jeho vrcholné fázi.

V Mukařovského tvorbě jsou obsaženy dva paralelní posuny, jež mají shodný rukopis.

Prvním posunem je výše naznačená zásadní proměna ve vědcově chápání díla-věci, proměna spjatá s rozdílem mezi oběma uvedenými studii. V souvislosti s první studií, *Umění jako semiologický fakt*, byla před chvílí uvedena dvě její data, 1934 a 1936: když vezmeme v úvahu aritmetický střed mezi nimi, 1935, pak vychází, že od této první studie dělí druhou stať, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* z roku 1943, osm let. Avšak osmiletou proluku zaznamenáme za chvíli i v jiné linii tvorby Jana Mukařovského: stejný počet osmi let – tentokrát mezi léty 1938 a 1946 – prošel mezi jeho dvěma studii o básnickém jazyce. Osmiletá proluka jako by byla ve vývoji systému Jana Mukařovského pauzou příznačnou; přitom je to jedna z těch událostí ve vědcově systému, před nimiž smekáme.

Nyní ale k dílu-věci. Závěrem první studie, *Umění jako semiologický fakt*, načrtává Mukařovský strukturu uměleckého díla velmi podobnou tzv. referenčnímu trojúhelníku. Dílo je tu pojato jako „*autonomní znak*“

a je vybaveno intencionálním statutem, tj. sídlí „ve vědomí celé kolektivity“. Ve složení díla coby znaku podle této první studie jde o tři aspekty:

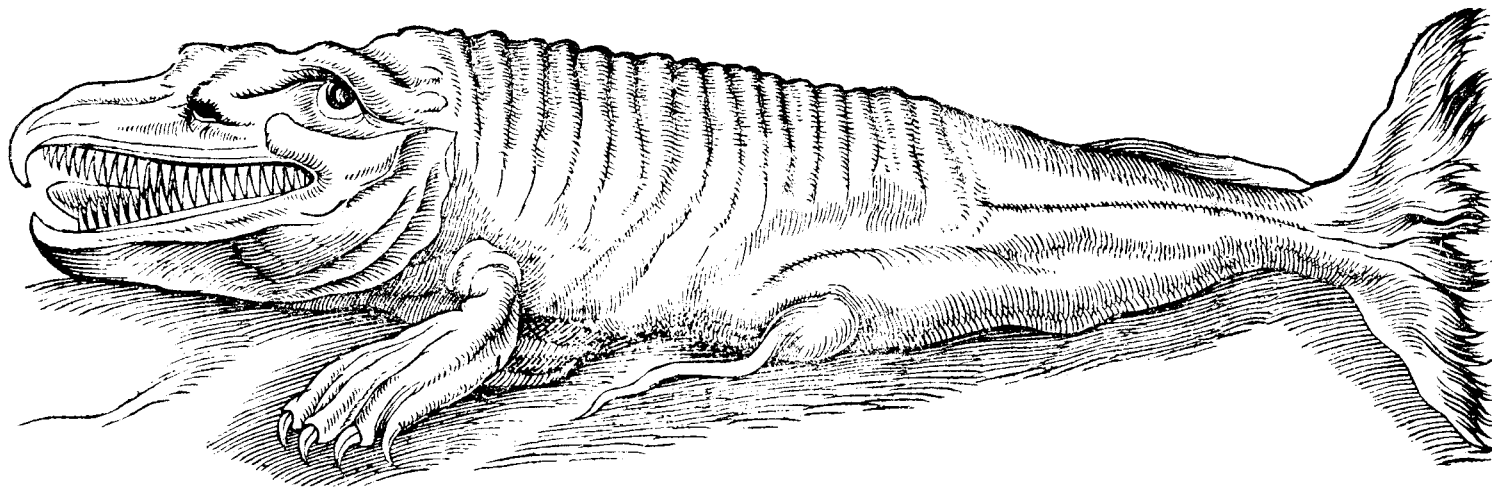
a) Osou dané struktury je bytí díla jakožto intencionálního „estetického objektu“; v trojúhelníku reference by *estetický objekt* čili *význam* představoval horní vrchol. (Základnu trianglu tvoří spojnice mezi označujícím a označovaným, tj. mezi symbolem a referentem.)

b) U Mukařovského označujícím je zde ještě »dílo-věc«, jež funguje jako smyslový symbol“; z tohoto výroku J. Mukařovského je to *symbol*, který se díky své funkci označujícího za osm let (v nové studii) přesmykne na *dílo-znak*.

c) Z téhož slovního spojení „smyslový symbol“ je to slovo *smyslový*, které v nové studii o osm let později bude charakterizovat především smyslovou vnímatelnost *artefaktu*, odděleného již jak od díla-znaku, tak od díla-věci.

Celkově: dílo-věc, dále symbol a konečně obrys artefaktu byly zde ztotožněny. V nové studii, za osm let, se *všechny* dané složky naopak rozestoupí. O tvorbě Jana Mukařovského máme vynikající práce badatelů jako F. Vodička, R. Kalivoda, M. Jankovič, M. Červenka, K. Chvatík, M. Otruba, Z. Pešat, M. Kubínová, A. Haman a mnozí další; nicméně na rozestupu daných složek u Mukařovského je třeba dále pracovat. Obecně znám je fakt, že v nové práci *Záměrnost a nezáměrnost v umění* jsou dílo-věc a dílo-znak postaveny proti sobě a že je takto v poetice Pražského lingvistického kroužku zviditelněna její vnitřní svoboda, smysl nejen pro to, co je i v umělecké tvorbě, i v teorii znakovou „inženýrií“, plánem, scientistním zájmem, ale též smysl pro to, co je tu spontánní, intuitivní, přirozené. Dílo-věc je domovem významového nesjednocení textu a jeho nezáměrnosti (nezáměrnosti z hlediska sémantického, nikoli psychologického: torzo, jež máme významově spjato s nezáměrností, může umělec vytvořit záměrně). Mukařovského estetika sice i nyní uznávala dílčí přínosy moderní Zichovy estetiky záměrnostní, ale nemohla se ztotožnit s plánující koncepcí *jak se má dělat umění*; byla naopak otevřena všemu svobodomyšlnému.

M. Jankovič v jednom z náčrtků studie z roku 1943 objevil, že ji Mukařovský sám charakterizoval jako trhlinu v systému. (Ve své poslední knize *Cesty za smyslem literárního díla* Milan Jankovič, sám autor pozoruhodných úvah o dané studii, zaznamenal mé úsilí obrátit pozornost na další důsledky trhliny, jež odlišením díla coby věci a coby znaku teprve začaly.) Coby dovršení tvůrčího aktu jsou si dílo-věc a artefakt nablíz-





ku. Avšak dílo-věc, sice nezáměrné, avšak svým zapojením do sítě přirozených vztahů bezděčně účelové, se proměňuje v záměrný, přitom artistní, samoučelný fakt, v artefakt. (Právě tak běžná reference v umění přechází v umění do artistní autoreference, a obdobně se navyklá služebnost materiálu, jeho služba lidskému záměru, proměňuje v nátlakovost materiálu v té míře, v jaké materiál prosazuje sebe sama, např. kvádr mramoru uplatňuje svůj tvar pro budoucí Michelangelovu sochu. Píší občas o tom, že v dění uměleckého díla jde stále o analogické vzájemně se podmiňující okruhy: výpověď přechází do autoreference, účelná věc přechází do samoučelného artefaktu, služebný materiál do nátlaku, virtuózní tvar do „umění neumět“.)

Přívlastky artefaktu a díla-věci u J. Mukařovského: 1) Na straně artefaktu stojí záměr, na straně díla-věci nezáměrnost, 2) na straně artefaktu umělost, na straně díla-věci přirozenost (Mukařovský: dílo-věc není *přírodou*; je analogií přírody), 3) na straně artefaktu samoučel, na straně díla-věci nezáměrná účelovost (prosté zapojení „díla-věci“ do sítě přirozených vztahů), 4) na straně artefaktu smyslový vjem (resp. smyslová představa), na straně díla-věci problematičnost (unikavost) jeho smyslového vjemu, 5) artefakt popisujeme pozitivními termíny, dílo-věc charakterizujeme v termínech negativních.

Naznačili jsme, že ve vývoji poetiky Jana Mukařovského obdobný osmiletý rozestup, jako byl mezi léty 1935 a 1943 (kdy se udála proměna díla-věci) – existuje i mezi léty 1938 a 1946: v těchto datech vzniklo po jedné stati, které byly spojeny pod názvem *Dvě studie o básnickém pojmenování* (J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky. Díl I. Obecné věci básnictví*, 1948). Toto zastřešení sice dodává vztahu obou studií příchutě harmonie, ale tak docela harmonický vztah to není. Porovnejme – byť tím nejdříve navodíme určitou nadsázku – přesně citovanou větu z prvé studie se stejně doslovně citovanou větou ze studie druhé.

„S estetickou funkcí,“ citujeme z první studie, „jsme se již setkali při rozboru »věcného« vztahu básnického pojmenování: jestliže v básnictví *vztah pojmenování k realitě ustupuje do pozadí* ve srovnání se vztahem k ostatnímu kontextu, nastává tento přesun právě vlivem estetického zaměření činícího středem pozornosti znak sám“ (s. 159, kurz. má – Z. M.). Opačně vyznívá věta z druhé studie: „Nám... jde o to,“ píše v ní Mukařovský pochvalně o básniku Mallarmé, „že i on zdůrazňuje podstatnou *nutnost* věcného vztahu mezi slovem a tím, co slovo míní“ (s. 168, kurz. Mukařovského – Z. M.). Jak ale řečeno, dojem rozporu při našem vynětí obou vět z jejich kontextů je silnější, nežli je skutečná odlišnost mezi oběma studiemi.

První výrok, blízký pasáží o *věcném* vztahu básnického slova v Jakobsonově pražské knize *Novejšaja ruskaja poezija* (1921, s. 47, „dinglicher Bezug“, cituje tam autor Husserla), je sice skeptický vůči přímému věcnému vztahu, ale významně jej doplňují Mukařovského následující za ním odkazy. Píše o nich Marie Kubínová ve svých *Sondách do sémiotiky literárního díla* (1995, s. 104n): „(...) oslabení věcného vztahu nemá (...) být negací jakéhokoli vztahu uměleckého znaku ke skutečnosti (...) naopak vyvolává v život, aktualizuje dříve skryté, potenciální mnohonásobné relace symbolické. Tento moment bychom si měli připomínat vždy, když se snažíme interpretovat teoretické výroky o absenci věcného vztahu.“

Pokud jde o výrok z druhé, o osm let pozdější stati, v něm už se Mukařovský neomezuje jen odkazy na vztahy nepřímé, symbolické, nýbrž mluví otevřeně o tom, že i v poezii trvá podstatná *nutnost* přímého věcného vztahu: „...jde vždy znovu o to, obnovit rovnováhu mezi pólem obrazovosti a pólem vlastního významu“ (s. 168). Mukařovský sice hledí ve vstupu do druhé studie urovnat její vztah ke studii předchozí, ale cosi se tu asi dá dopovědět. Jestliže v citátu jsou slova „i v poezii trvá“, mohli bychom myslím říci: „Často *právě v poezii* zůstává silný věcný vztah“: tropus jako by popíral běžnou normu, ale právě

tím na ni, na věcný vztah slova, upozorňuje. Metafora – pokud je živá, tj. není lexikalizována – navozuje chuť představit si na okamžik její absurditu v reálu. Zatímco v recepci básně se lze setkat s takovým důvěřivým sebeoddáním recipienta básnickově fantazii, naopak v běžném užití slova, kde jsou pro překročení imanence dveře otevřeny, my tento práh často nepřestupujeme a k přesahu z řeči do reálu se vůbec neuchylujeme.

Kde je obdoba mezi změnou důrazu v druhé studii o básnickém slovu (1946) a radikální obměnou díla-věci ve studii o záměrnosti a nezáměrnosti o tři roky dříve (1943)? V konceptu díla-věci se tehdy objevily takřka rysy mýtu: třebaš ta blízkost umělecké „věci“ přírodě a zároveň distance od ní! Je to gesto přesahu, transcendování, ale zároveň (vzpomeňme *negativních* vymezování díla-věci: nezáměrnost, nesjednocení) je v tom i gesto nenaplněnosti – *prázdná transcendence*, jak tento rys moderny nazval již v padesátých letech Hugo Friedrich. Je to gesto známé ze života: mluvíme o předmětu touhy, vztahujeme ruku, ačkoli víme, že naše gesto se nedočká výplně.

Obě linie v Mukařovského vývoji tudíž poji obdobné vrcholné gesto: na jedné straně dílo-věc a jeho *negativní* příznaky, na druhé straně básnické pojmenování a jeho směřování do *prázdné* transcendence.

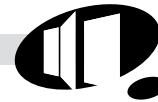
O nic nejde v umění tolik jako o přesah, o ono transcendování do říše představy, při němž upouštíme od reálného modu představeného předmětu. To, co mizí, není vlastně Jakobsonův „věcný vztah“, aspoň pokud jím míníme gesto přesahu, transcendence. Mizí naopak něco jiného: reálný statut předmětu, po němž se dané gesto vztahuje. Je třeba opakovat to naléhavě, nemá-li představa umělecké tvorby utkvět v pouhých spekulacích o jazykové hře uvnitř imanentní roviny významů, jak se o tom dnes často píše..

Překonat naivně realistické chápání umění = odmítnout reálný modus předmětu vědomí, nikoli transcendující, přesahové gesto. V mělké a klidné vodě umění, jakou vidíme u břehu – říká jedna z postav Shawo-

va románu *Love among the artist* – jsou dva druhy malířů, 1) obratní a neobratní, víra a nasazení tu nemají žádnou hodnotu; ale je také 2) prostředek toku, a tam vládne prudkost, víra a krutost, a tam je skutečné umění. Rezignace na reálný modus představy neznamená ani v nejmenším potlačení vášnivě a bolestně transcendence.

Bezprostřednost, doslovnost bývá zdrojem velmi působivého estetického. Existuje bod, kdy samo užití běžného adjektiva v básni je činí poetickým epitetem: R. Jakobson psal o Majakovského citění poetičnosti v takových adjektivech, jako jsou názvy moskevských ulic Bolšaja Presnja a Malaja Presnja. Tuhle vyvzdorovanou působivost bezprostřednosti, estetické umocnění samozřejmosti, tuhle umíněnost identity, možná křeč slova, jsem kdysi nazval *doslovností až k zbásnění*. Zdánlivé minusy – *negativní* příznaky díla-věci, *prázdné* transcendence básnického pojmenování – jsou uměleckými klady: umožňují bilanci díla-věci na ostří mezi přirozeností a duchovností umění, závrať básnické výpovědi na laně napnutém mezi hrozbou antiestetické prvoplánovosti na jedné straně a artistním zamlžením plnokrevné přímosti na straně druhé. Vše je plné věcnatosti. Dílo-věc svým věcným vztahem (přívlastek *věcný* je epiteton constans) uchvacuje ve sféře korelátů opět věc, věc v roli předmětu intence, naplňuje ji významem. Dílo-věc je samo zpětně určováno autonomními událostmi v autoreferenční umělecké výpovědi včetně podílu, který na tom mají věci předmětné.

Odvažujeme se tu v tvorbě největší literárněvědné osobnosti PLK leccos rozvíjet a čas ukáže, nakolik jsme svou věc konali právem. Myslím ale, že je to jediný způsob, jak zaručit trvalost a inspirativnost tohoto nevšedního evropského vědeckého sdružení. Někdo řekne, že PLK je naše rodinné stříbro. Poté, co jsem se tu snažil ukázat, jak je tu vše protkáno, upředeno, bych volil slůvko z českých pohádek: přadeno, naše rodinné přadeno. Dává to dohromady nejen položky ze struktury uměleckého díla, ale dává to dohromady i nás samé.



FRANCOUZSKÉ OKNO

O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJÍ LADISLAVA CHATEAU A ZDENA ŠMÍDOVÁ

Dabing

Vraťme se na chvíli o pár týdnů do minulosti. Letos o něco dříve, než bývá zvykem, proběhlo 9. září slavnostní udílení *Cen Františka Filipovského* za nejlepší tvůrčí a herecké výkony v dabingu, pořádané městem Přelouč. Na této kulturní události se město podílí spolu s Českým filmovým a televizním svazem (FITES) a Hereckou asociací ve spolupráci s dalšími institucemi; akce se koná pod záštitou Ministerstva kultury ČR, hejtmána Pardubického kraje a ve spolupráci s Jednotou tlumočnicků a překladatelů, s Asociací pracovníků se zvukem, týdeníkem *Televize*, Nadací Život umělce a Pardubickým krajem každoročně v Přelouči. Letošní ročník dabingových cen, který se nechtěně trefil v pondělních vydáních deníků do pátého výročí teroristického útoku na New York, tak přišel o publicitu. Událost proběhla v přátelské atmosféře a všeobecné euforii, mnohdy až dětinské, z obdržených cen. To všechno patří k umělecké tvorbě, až tam sahá nadšení provázející umělecký výkon. V letošním roce přibyla cena za nejlepší zvuk dabovaného audiovizuálního díla, kterou si prosadila Asociace pracovníků se zvukem. A jsme u jádra pudla!

Zvuk je stále krásnější, technická kvalita české podoby filmového či televizního díla je stále dokonalejší, „lipsing“ stále přesnější, zatímco o slovesnou stránku díla, o *mluvený obsah* zájem trvale klesá. Všechny televize

včetně televize veřejnoprávní zredukovaly počet dramaturgů a nikoho ani nenapadne, že by měly mít redaktora, nyní zvaného editor, který by byl nejen humanitně erudovaný, ale který by byl také bohemistou čili češtinářem, aby bystře vychytal chyby ostatních účastníků tvůrčího, nebo jak se dnes módně říká kreativního procesu, pracujících v rychlém tempu. A že je třeba dívat se do slovníků a encyklopedií a ověřovat pojmy a fakta z více zdrojů, o tom se zejména pracovníkům nejrůznějších soukromých dabingových studií, rozestětých po celé republice, ani nesní. Tímto způsobem vznikají některé – mírně řečeno – nedodělky, které mají třeba i vynikající režii, bezvadné herecké výkony a dokonalý zvuk, ale co je to platné, když tam každý učitel češtiny, redaktor, divadelní dramaturg či historik slyší podivné omyly, jež by předpokládal u lidí zcela jiné profese, než jsou ti, kteří se zabývají uměleckou prací se slovem. Na frak dostávají zejména české verze vytvořené z oblasti románských jazyků, nicméně některé omyly v českých verzích pocházejí i z anglosaského světa. Například každý amerikanista nadskočí, když slyší v televizi výslovnost státu Connecticut [konetykat] jako [konektykat]; po- učit se přitom lze v každém větším slovníku. Románské jazyky to měly u nás ve filmovém světě těžké vždycky, neboť postupně vytěšňována ruštinou. Odtud pocházejí všechny *podivnosti* například v názvech starších francouzských filmů, které jsou ve skutečnosti nerozpoznané idiomy čili ustálená rčení. Jde například o filmy jako *Hořčice mi stoupá do nosu* nebo o *Něžné kuře*, které ve skutečnosti znamenají *Už toho začínám mít dost*, respek-

tive *Něžná policajtk*a. Někdy dokonce změni dabing i pointu filmu, a to když hlavní hrdina přespí v *l' hôtel de passe*, což je přeloženo jako *turistický hotel*, zatímco jde o *bordel*. Na eventuální konzultace s rodilým mluvčím jaksi nezbyvá čas ani peníze. Ze současnosti bychom jako dílo s četnými „úlety“ mohly jmenovat britsko-italský film *Triumf lásky*, který uvedla Česká televize na ČT2 dne 2. 8. večer v hlavním vysílacím čase. Jde o adaptaci divadelní hry geniálního francouzského dramatika 18. století Pierra de Marivauxe, jejíž česká verze byla pořízena videodistributorem. A ten se s kusem věru nemazlil! Bez ohledu na to, že má v rukou historickou adaptaci hry z roku 1732, divadelního kusu plného rafinovanosti a slovních hříček, jazykové vytríbenosti, jež je v dnešní době až nedosažitelná, vložil dabing do rukou českých výrobců, kteří používají například lidovou nepřipustnou dubletu slova *bizar-ní*, a tak během večera slyšíme mnohokrát, že je něco *bizardního*, a to z úst francouzské šlechty. Letos 14. června dopoledne vysílala ČT1 italský film s názvem *Láska, život, lži*, i když původní název zní *Amarsi può darsi*, jde tedy o rým. Pomineme-li, že při překládání názvu filmu dává současný vývoj za pravdu spíš převodu věrnějšímu, aby se dal film vzhledem k záplavě titulů v různých jazycích lépe identifikovat, naše kritika směřuje k jiným chybám. Ve filmu se filozofuje, nejde tedy o film z lidového prostředí, nicméně jméno slavného, často zmiňovaného francouzského kritika a sémiologa Rolanda Barthesa tu zaznívá ustavičně v 1. pádě jako [bartes], nikoliv správně [bart]. To je silná káva vzhledem k tomu, že jde o televizi placenou. Za pozornost stojí také skutečnost,

že se ve filmu běžně mluví o *Campidogliu*, což je italský název pro *Kapitol* (sic!).

To, že nás filmoví tvůrci zahrnují vazbami typu *bloudím po krajině s tím účelem* místo *za tím účelem* a tak dále, nemá smysl podrobněji rozebírat. Toť facka do tváře humanitně vzdělaného diváka a Česká televize by podobnou verzi hodnotného filmového díla s takovými lapsy vůbec neměla převzít! Takové chyby totiž znehodnocují práci režiséra i herců a nezachrání to žádná technická vymoženost, včetně nejrafinovanějšího zvuku. Těchto věcí si určitě všímá více lidí, ale většina z nich si uvědomuje marnost svého boje i jakékoli reakce, protože vedení všech televizí (včetně té veřejnoprávní) sleduje jen ekonomické výsledky, aby si zachránilo svou vlastní kůži.

Zúčastnění tvůrci českých verzí se zase bojí být jen ceknout, aby v budoucnu od jednotlivých televizí či studií dostali vůbec nějakou práci. Pak ovšem nabývá platnosti známý žert některých vtipálků, že filmy a seriály jsou v televizi jen vycpávkou mezi reklamou, a nejde tudíž o žádnou uměleckou tvorbu. To, že Český fond kinematografie zamítl v minulém roce žádost dabingové sekce FITESu o grant na pořádání přeloučských *Cen Františka Filipovského*, byť šlo jen o poměrně nízkou částku, tomuto názoru pouze přitakává.

A tak je český dabing, který by měl být jednou z podstatných forem, jak pěstovat jazyk malého evropského národa v žádoucí umělecké kvalitě, jak to chápou všechny okolní státy, opět zatlačován do role popelky v koutě. Šetření na nepravém místě se však nevyplácí.



strukturalismus mnoha tváří

Michal Kříž

Český strukturalismus po poststrukturalismu.

Sborník z kolokvia pořádaného k připomenutí třicátého výročí úmrtí Jana Mukařovského (11. 11. 1891–8. 2. 1975) Uspořádal Ondřej Sládek Host, Brno 2006

Možným úskalím každého sborníku příspěvků z konference mohou být především dvě skutečnosti: (1) značná různorodost představených příspěvků a s tím související (2) jejich rozdílná kvalita. Často ani jasně specifikované téma nezaručuje, že všechny přihlášené příspěvky budou aspoň minimálně korespondovat s vyhlášeným předmětem zájmu. Myslím, že pořadatelé mnoha konferencí či kolokvií by mohli vyprávět. Kolokvium pořádané k připomenutí vědeckého odkazu jednoho z našich největších literárních vědců Jana Mukařovského (i když i toto označení je v jeho případě značně reduktivní) a konané 8. února 2005 v Praze, přesně třicet let od jeho smrti, už jen svým obsazením jasně ukázalo, že výše naznačené úskalí podobných setkání v žádném případě nehrozí. Domnívám se, že na tomto místě představený sborník je toho nejlepším důkazem.

Někdo by mohl namítnout, že diskuze zabývající se teoretickým dílem Jana Mukařovského již vyčerpaly svou výpovědní sílu, ale hned několik otevřených a možná jen v obrysech naznačených témat či problémů, obsažených v jednotlivých příspěvcích, odkazuje tuto námitku do patřičných mezí. I laik v oboru literární vědy může nalézt, aspoň myslím, v tomto sborníku zajímavé a podnětné myšlenky, názory nebo „nové“ interpretace související se strukturální tradicí uvažování o literatuře (a nejen o ní). Editor Ondřej Sládek v úvodu píše: „(...) záměrem našeho kolokvia »Český strukturalismus po poststrukturalismu« bylo tedy jednak připomenout významné teoretické příspěvky Jana Mukařovského, prozkoumat jeho esteticko-filozofické myšlení, srovnat ho s přístupy některých poststrukturálních myslitelů, a jednak poskytnout prostor pro širší diskusi o současné podobě českého literárněvědného strukturalismu.“ (s. 11) V takto rozvrhnutém plánu mohou zaujmout především dva body: jednak opětovný návrh po další interpretaci (či re-interpretaci) rozsáhlého vědeckého odkazu Jana Mukařovského a jednak určitý návrh projektu, který by měl přezkoumat a poprvé explicitně tematizovat vztah českého strukturálního myšlení k různým formám kritiky, paušálně označované jako poststrukturalistická (k tomu se vrátím později). Vzhledem k tomu, že se daného kolokvia zúčastnili badatelé z domova i ze zahraničí a že se často jedná o vrcholné představitele literárněvědného oboru, dalo se čekat, že jejich příspěvky budou představovat reprezentativní vzorek teoretického myšlení o dané problematice. Ve většině případů tomu tak vskutku je.

Sborník je rozdělen do čtyř tematických bloků, přičemž je nutno podotknout, že se jedná jen o obecný rozvrh, neboť např. úvahy týkající se vztahu české strukturální literárněvědné tradice a následné kritiky základních strukturálních principů (která se objevuje převážně ve Francii) procházejí všemi příspěvky jako určitá jednotící osa uvažování jednotlivých autorů.

První část (s názvem *Pražská škola a český strukturalismus mezi minulostí a současností*) zahrnuje příspěvky Lubomíra Doležela (pokus o rekonstrukci naratologických úvah Jana Mukařovského s explicitně vyjádřeným cílem zařadit jeho teoretické koncepty do kontextu převážně francouzské naratologie 60. let 20. století), Emila Volka (zajímavé

a podnětné úvahy o možném vztahu – na teoretické úrovni – českého strukturalismu k strukturalismu francouzskému, s vcelku kritickým až sarkastickým pohledem na určitý druh jeho kritiky – např. R. Barthes nebo u J. Derridy), Marie Kubínové (přehledové pojednání o metodologických východiscích strukturalismu obecně, i s různými obměnami v českém a francouzském kontextu) a Ondřeje Sládka, jehož příspěvek představuje ono pomyslné derridovské centrum celého sborníku, neboť tematizuje a rozvrhuje již zmíněný projekt „našeho poststrukturálního strukturalismu“.

Druhý a třetí blok spolu úzce souvisejí, především protože tematizují (a) poznatky a problémy českého strukturalismu spojené s problematikou interpretace (druhý blok nese název *Proměny interpretací: strukturalismus a hermeneutika*); a to v podobě (i) obecného vztahu k hermeneutice (Jaroslav Hroch a Jan Schneider) a (ii) konkrétní návaznosti představitelů tzv. recepční estetiky (H. R. Jauss, W. Iser) na některé myšlenky Jana Mukařovského a Felixe Vodičky (Jiří Holý); a b) problémy s explikací základních pojmů obsažených v různých dílech J. Mukařovského (třetí blok je nazván *K hledání významu*), např. významové sjednocení a sémantické gesto: Milan Jankovič, identita literárního díla: Aleš Haman, pojetí subjektu: Tomáš Kubiček.

Čtvrtý blok (s názvem *Cestami poetiky a estetiky*) představuje české strukturální literárněvědné myšlení jako paprskovitě se rozvíjející myšlenkový proud, a to směrem k obecnější epistemologické problematice (Alice Jedličková, navíc s ostrým vymezením se vůči poststrukturalistické kritice), k teoretickému uvažování o systému a jeho konstrukci (Bohumil Fořt), ke kulturním studiím (Herta Schmidová) a ke kognitivní vědě v souvislosti s empirickým výzkumem fónické linie verše (Pavel Jiráček). Jako jistý druh appendixu je k celému sborníku připojen text Mojmiry Grygara (*Slovo, písmo, text. O strukturalismu a dekonstrukci*), který osobně považuji za jeden z nejzajímavějších příspěvků celé konference; je možná paradoxní, že je veden pod hlavičkou „z diskuzí“, ale v každém případě pro mě představuje jednu z nejpodnětnějších úvah o Derridově dekonstrukci v českém kontextu (nepočítám-li samozřejmě knihu Zdeňka Kožmína *Smysl rekonstrukce. Derridovské průřezy*).

Náš poststrukturální strukturalismus

Již jsem se zmínil o přítomnosti určitého návrhu projektu, jenž má místo v samém centru celého sborníku a který explicitně vyslovil ve svém příspěvku Ondřej Sládek (*Náš poststrukturální strukturalismus*). Pokud jsem pozorně četl, navrhovaný projekt by měl zahrnovat na jedné straně historickou analýzu, tedy pohled na různorodé reakce českých literárních vědců na vývoj strukturálního myšlení ve Francii v 60. letech 20. století a zvláště na následné kritické přehodnocování původních předpokladů a stanovisek v průběhu 70. let taktéž ve Francii, a na straně druhé hledat a případně nalézat možné podobnosti mezi oním širokým proudem poststrukturalismu ve Francii a domácím a zahraničním strukturálním literárněvědným badáním vycházejícím z tradice Pražské školy. Musím se ale přiznat, že samotný název tohoto projektu se mi nezdá příliš vhodný. Vezmeme-li v úvahu oba zmíněné názvy možného projektu („*naš poststrukturální strukturalismus*“ a „*český strukturalismus po poststrukturalismu*“), objevují se tu, podle mého názoru, zajímavé otázky, např. nakolik je (dnešní) český strukturalismus skutečně poststrukturální nebo můžeme-li v pořadí druhý název chápat jako určitou otázku, jak vypadá strukturální způsob myšlení v dnešní době. Na

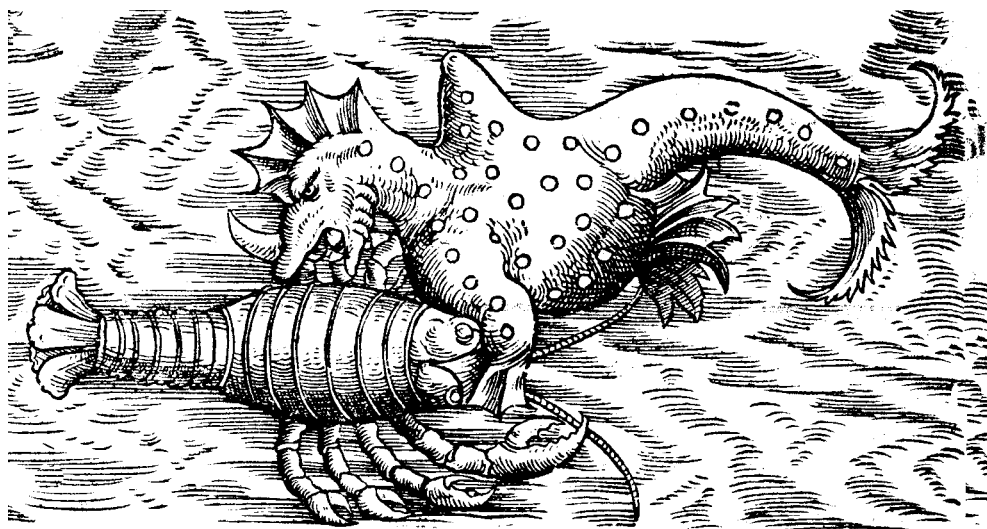
první otázku nalezneme ve sborníku hned několik odpovědí, problémem ovšem zůstávají: (i) samotný název poststrukturalismus, který je pravděpodobně ještě více paušálním označením než samotný pojem strukturalismus (M. Foucault by mohl vyprávět, jednou je řazen ke strukturalistům, po druhé – mj. díky svému útoku na pojem subjektu – zase k poststrukturalistům a podle J. Derridy je reprezentantem logocentrismu); (ii) český strukturalismus nebyl ve Francii v zásadě vůbec reflektován (i J. Culler ve své slavné monografii o strukturalismu – *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, 1975 – českou strukturalistickou tradici nezmiňuje, nepočítáme-li pár zmínek o Janu Mukařovském, jenž je navíc prezentován jako „pouhý“ pokračovatel ruského formalismu; „*the concept derives from Russian Formalism*“), proto zní poněkud podivně, když na jedné straně je považován český strukturalismus za velmi odlišný od toho francouzského a na straně druhé je poststrukturalistická kritika označena za neadekvátní právě vzhledem k našemu kontextu. S tím souvisí i (iii) otázka, zda jsou v myšlení J. Mukařovského přítomné myšlenky, které by případně předjímaly některé kroky oné poststrukturální kritiky (nejčastěji bývá zmiňována jeho studie z roku 1943 *Záměrnost a nezáměrnost v umění* a Derridův pojem strukturality struktury, viz např. text Olega Suse *O struktuře*). Zdá se, že tomu tak skutečně může být, ale nepoukazuje tento fakt spíše na problematiku uvnitř strukturálního myšlení obecně? Co se týká druhé otázky, lze jen hádat, nakolik je pro český strukturalismus „osudnou“ ona poststrukturalistická kritika, jež je v jednom záběru odmítnuta jako neadekvátní, aby vzápětí byla označena za úkol hodný studia (systematického a komplexního). I proto považuji již zmíněný Grygarův text za nejzajímavější. Je-li navíc teoreticko-ideologická „revoluce“ francouzského poststrukturalismu charakterizována jako proces, ve kterém „*jazyk a literatura nebyly chápány jako instrumenty, které mají za úkol informovat o myšlenkách a pokroku, o dějinách a o vlastním bytí, ale jako skutečnosti, jejichž hodnota se nachází v nich samých*“ (s. 54), pak nevidím jediný rozdíl oproti myšlence autonomie umění, kterou prosazoval jak ruský formalismus, tak i český strukturalismus. Snad jen ten důraz na zcela specifický „politický“ účinek literatury, resp. aktu psaní (*écriture*) není českému strukturalismu příliš vlastní, ostatně o oné zdánlivé „nevinosti“ psal již v 50. letech Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953).

Derrida: persona non grata

Musím se přiznat, že Derridův projekt dekonstrukce pro mě představuje zvláštní, ale velmi podnětný způsob myšlení, jež by se s nadsázkou mohlo nazývat „novým inženýrstvím“. Ona otřepaná fráze o strh-

nutí budovy (zejm. Husserlovy fenomenologie a strukturalismu obecně) a její znovu vybudování na nových základech, které by neměly být „konstruovány“ podle plánů evropského logocentrismu, má přece jen něco do sebe. Vždy pro mě byla zajímavější ona *kritická* část derridovského *déconstruction* než následná konstrukce vlastního projektu, který je skutečně na mnoha místech spíše radikální než racionální. V souvislosti s J. Derridou rovněž nemohu nezmínit knihu M. Franka *Co je neostrukturalismus?* (Sofis a Pastelka, Praha 2000), která je pravděpodobně nejkomplexnějším pohledem na poststrukturalistický (ve Frankově terminologii neostrukturalistický) proud kritiky ve Francii 70. let. Frankova kniha má i tu výhodu, že zasazuje celkovou problematiku do kontextu vývoje evropské filozofie; vezmeme-li např. v úvahu Derridovu znalosti dějin filozofie, je naprosto zřejmé, že bez „filozofického kontextu“ nelze danou problematiku poctivě analyzovat (ostatně by stálo za úvahu prozkoumat vliv Hegelovy filozofie na Derridovu *Gramatologii* – vztah Derridovy *différance* a Hegelovy *diference* – a odtud zpět k „dialektice“ J. Mukařovského). Jako velmi zajímavý se mi jeví i problém fenoménu subjektivity, ke kterému podali komentáře snad všichni poststrukturalisté. Je opravdu škoda, že se zmíněná problematika ve sborníku neobjevila, a to i přesto, že jeden z příspěvků nese název *Otázka subjektu* (Tomáš Kubiček); shrnuje navíc již částečně zpracovanou (Petrem A. Bílkem) problematiku poněkud chaotické terminologie J. Mukařovského, který se k dané otázce na mnoha místech vyjadřuje. Pochopitelně je jasné, že sborník není objekt s rozostřenými hranicemi vlastního tvaru, všechno se tedy do něj nemohlo vejít, navíc není daný projekt „našeho poststrukturálního strukturalismu“ ani zdaleka ukončen, tedy aspoň podle slov editora Ondřeje Sládka. Osobně jsem velmi zvědav, jak bude onen projekt pokračovat.

Není pochyb o tom, že dějiny strukturálního myšlení zahrnují hned několik způsobů, jak lze daný vědecký názor aplikovat na konkrétní materiál a jak lze tento vědecký názor vzhledem k pravidlům racionálního myšlení konstruovat. Již jen podle příspěvků, obsažených v představovaném sborníku, je zřejmé, že existuje strukturalismus mnoha tváří, jehož popis by ovšem neměl ze svého „prostoru“ vylučovat ani dobově značně podmíněné a programově neracionální způsoby kritiky, které navíc svou činností jasně odkazují na svou podmíněnost. Strukturalista totiž ví, „*že jeho hodnota (ne však jeho pravdivost) spočívá v moci mluvit o starých jazycích novým způsobem a že stačí, aby se v dějinách zrodil nový jazyk, který bude hovořit zase o něm, a jeho úkol bude u konce*“ (Barthes, R.: *Strukturalistická činnost*, přel. Petr Himmel, *Světová literatura* 3/1994, s. 95)



Konrad Gesner: Fischbuch (Curych, 1563)



j. b. z valdštejna



Po násilné smrti Albrechta z Valdštejna, zavražděného pro podezření z velezrady v roce 1634 v Chebu, byl celý jeho rozsáhlý majetek konfiskován s výjimkou statků, které držel jeho vzdálený bratranec Maximilián z Valdštejna. Jeho nejmladší syn Jan Bedřich (1644–1694) se po filozofických a teologických studiích v krátkém čase stal kanovníkem v Solnohradě, Vratislavi a Olomouci. Postupoval v hodnostech i v řádu křižovníků s červenou hvězdou, až se stal nakonec jeho velmistrem. Jako čtyřicetiletý byl jmenován biskupem v Hradci Králové, pro nízký věk však byl papežem v úřadě potvrzen až po dalších pěti letech. Správy hradecké diecéze se nikdy neujal, protože již záhy po svém biskupském svěcení byl jmenován 16. arcibiskupem pražským (1675–1694). V době svých římských studií se stal oblíbencem papeže Alexandra VII. z rodu Chigi, během jehož pontifikátu (1655–1677) vrcholilo jedno období papežského mecenátu. Alexandr VII. zadává zásadní zakázky pro dostavbu a výzdobu chrámu sv. Petra a jeho okolí a pověřuje jimi Gianlorenza Berniniho. Pod vlivem tohoto velkolepého stavebního dění v Římě se i Jan Bedřich z Valdštejna po svém návratu do Čech snaží o vyjádření svého postavení prostřednictvím velkolepých barokních staveb, k jejichž realizaci povolává z Říma J. B. Matheye, architekta, který reprezentuje vrchol českého barokního stavitelství konce 17. století. V letech 1675–1685 podle jeho plánů vzniká v Duchcově na místě starší lobbokovické tvrze zámek, který „vyjadřoval ideu stavebníka, aby jeho sídlo reprezentovalo mocný rod“ (Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku).

Jan Bedřich z Valdštejna se stal zakladatelem rodové knihovny duchcovské, která dnes, po převezení na zámek v Mnichově Hradišti ve dvacátých letech 20. století, obsahuje na 20 000 starých tisků a patří k nejvýznamnějším zámeckým knihovnám v České republice. Když Jan Bedřich z Valdštejna po skončení svých studií v Římě působil ve funkci papežského sekretáře, zaujal Athanasia Kirchera, člena jezuitského řádu, který je autorem prací věnovaných hieroglyfice, fyzice, sinologii, arithmologii. Mladému Janu Bedřichovi Kircher dedikoval svůj spis *Ars magna lucis et umbrae...* (Amsterdam 1671). Frontispice nese celostránkový portrét Jana Bedřicha od J. Jansonia. Dnešní valdštejnská knihovna obsahuje přes dvacet spisů Athanasia Kirchera, největší soubor děl tohoto jezuitského polyhistora v zámeckých knihovnách.

Jan Bedřich z Valdštejna získal do své knihovny i část starých českých rukopisů a knih dějepisce Tomáše Pešiny z Čechorodu (1629–1680), nesoucích rukopisné označení *Ex Bibliotheca Czechorodiana*. Jedná se především o opisy starých českých kronik, rukopisné prameny k dějinám českých měst a rukopisy vlastních děl Tomáše Pešiny z Čechorodu. Jeho knihovna byla původně odkázána klášteru v Obořišti společně s rukopisy a tisky pánů z Lipé a snad v této souvislosti se v zámecké knihovně Mnichovo Hradiště setkáváme i s knihou v červené kožené vazbě z roku 1574 nesoucí supralibros Pertolda z Lipé. Hojně jsou také zastoupeny tisky převážně z 16.–17. století, které mají krásná zlatěná thurzovská supralibros, patrně původně majetek uherského palatina Georga Grafa von Thurzo, nesoucí rovněž vpisky Emericha Grafa von Czobor a opatřené v mnoha případech ještě vpiskem *Rakolupsky*.

Ke skvostům knihovny patří astronomická díla. Je zde raný výtisk díla astronoma vídeňské univerzity Georga Purbacha *Tabulae Eclipsin* (Viennae Austriae 1514) i díla Tychona Brahe a Johanna Keplera. Mezi významné astronomické objevy Tychona Brahe patří pozorování nové hvězdy v souhvězdí Cassiopey v roce 1572, kterému je věnován spis *De nova Stella Anni 1572*, vydaný v Praze roku 1592. Mezi vzácná díla valdštejnské knihovny patří spis Giordana Bruna *IORDANI BRVNI NOLANI DE MONADE NUMERO ET Figura liber Consequens Quinque DE MINIMO MAGNO & Mensura*, FRANCOFVRTI 1591. V knihovně jsou zastoupena i díla Galilea Galileiho *Dialogus de systema mundi...* (Leyden 1635) a *Le operazioni del compasso geometric...* (Padova 1649). Magnetismu je věnována i práce M. Dalencého *Traité de l'aiman* (Amsterdam 1687) stejně tak jako bohatě ilustrovaná kniha *ATHANASII KIRCHERI FVLDENSIS BVCHONII, E SOC. IESV. MAGNES siue De ARTE MAGNETICA OPVS TRIPARTITVM...*, pocházející z pera Athanasia Kirchera (přezdívaného *Leonardo da Vinci baroka*) a vydaná v Římě roku 1641.

Magnetismus byl v renesanci, ale i v raném baroku učení o fluidech pronikajících živou i neživou přírodou. Celý vesmír byl v té době chápán některými mysliteli jako cosi oživeného; naproti tomu Keplerovi, který byl přesvědčeným novoplatonikem a věřil neochvějně v harmonické uspořádání kosmu, „oživenost“ vesmíru byla překážkou pravého vědění. Je-li příroda živým tvorem, nelze ji poznat přesně a dokonale. Oživenost vesmíru Kepler obětuje jeho matematizovatelnosti, obětuje jednu část platonské tradice části druhé, původnější, pythagorejské. Přispěl tím k položení základů novověké vědy podobně jako Descartes, který je ve své *Rozpravě o metodě* fascinován objevem matematické přírodovědy, protože zde poprvé v dějinách vzniká takový typ pozná-

ní, „že každý, kdo rozumí matematice, musí uznat, že toto je jediný správný výklad“. Na frontispice *Renati des Cartes Epistolae omnes, Francofurti ad Moenum 1692*, které jsou rovněž ve valdštejnské knihovně zastoupeny, nacházíme rytý, sugestivně působící portrét zakladatele racionalistické filozofie, který sedí na židli iluminován paprsky osvětlení.

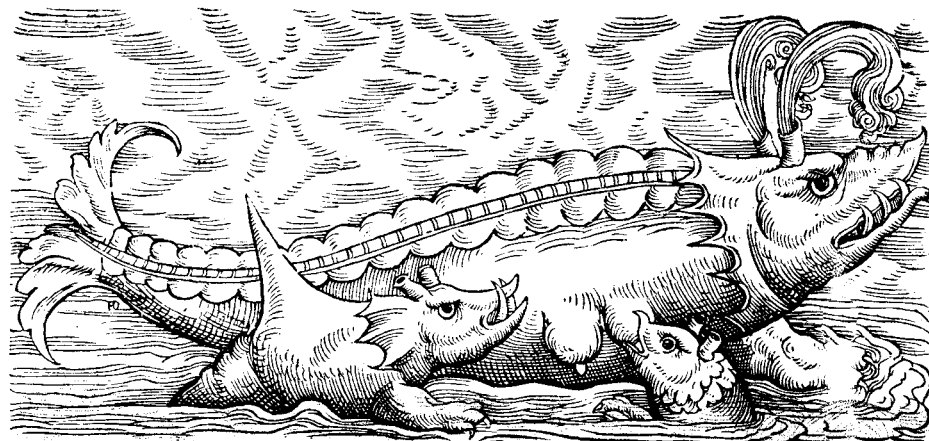
Z knih, které stály u zrodu novověké vědy, lze patrně do fondu knihovny Jana Bedřicha z Valdštejna zařadit i *Thierbuch* Conrada Gesnera, vydaný v Curychu v roce 1563. Také Gesner je univerzalistickým velikanem, jehož činnost má zakladatelský význam pro několik oborů. Jeho zoologické spisy čítají na 4500 stran, jsou bohatě ilustrovány – mezi ilustrátory jeho děl patří i Albrecht Dürer. Gesner však je nejenom „otcem“ novověké zoologie, ale také zakladatelem systematické bibliografie. Vedle toho působil jako lékař (zemřel při ošetřování nakažených morem), věnoval se klasické filologii, teologii a lingvistice. V přírodních vědách se vedle zoologie zasloužil i o rozvoj botaniky a paleontologie. Velikan, který navzdory celoživotní finanční tísni i chatrnému zdraví svojí nezměrnou pracovitostí pomohl položit základy systematiky několika oborů, je dnes v médiích zmiňován především v souvislosti s objevem tužky, který je mu přičítán!

Rozbor valdštejnské knihovny ze zámku v Duchcově, po roce 1921 převezené na valdštejnský zámek v Mnichově Hradišti,

neumožňuje přesnou atribuci jednotlivých členů rodu, kteří ji postupně po několik let budovali. Zdá se však, že díla, která zde uvádíme, patří do fondu, který shromáždil zakladatel této knihovny, pražský arcibiskup Jan Bedřich z Valdštejna. Vysoký církevní činitel pocházející ze starobylého a bohatého rodu, který v mládí získal v Římě rozhled, vzdělání i konexe, představuje výjimečnou postavu „barokního osvícence“. Schopný organizátor církevní správy, stoupencem nenásilné rekatolizace a muž v mezích možnosti tolerantní a humánní, s uměleckými zájmy a vybraným vkusem, se ocitl v nejvyšším duchovním úřadě českého království v době, kdy střeoevropská habsburská monarchie byla ještě na svém vzestupu, umožněném patrně i válečnickým uměním jeho rozporuplně hodnoceného velkého příbuzného – generalissima Albrechta z Valdštejna, vévody frýdlantského. Vytříbený vkus a kulturní i společenský rozhled vysokého církevního preláta, na který ukazuje rozbor knihovny Jana Bedřicha z Valdštejna, dokládají, že české země se z pohromy třicetileté války vzpamatovávaly pomalu, ale nechyběl jim potenciál růstu ani výrazné osobnosti, které se dokázaly uplatnit na špičce společenského života země.

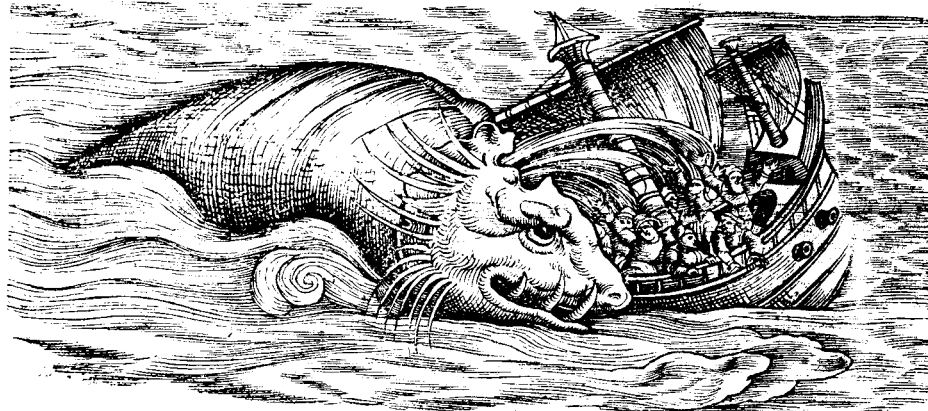
Luboš Antonín
Oddělení zámeckých knihoven
Knihovny Národního muzea

Die erste.



Kampfschiff oder Balenen/sampt dem Hogerwall/ Vtterwall/ Seuchwall/ oder Meerfchweyn.

Die ander.

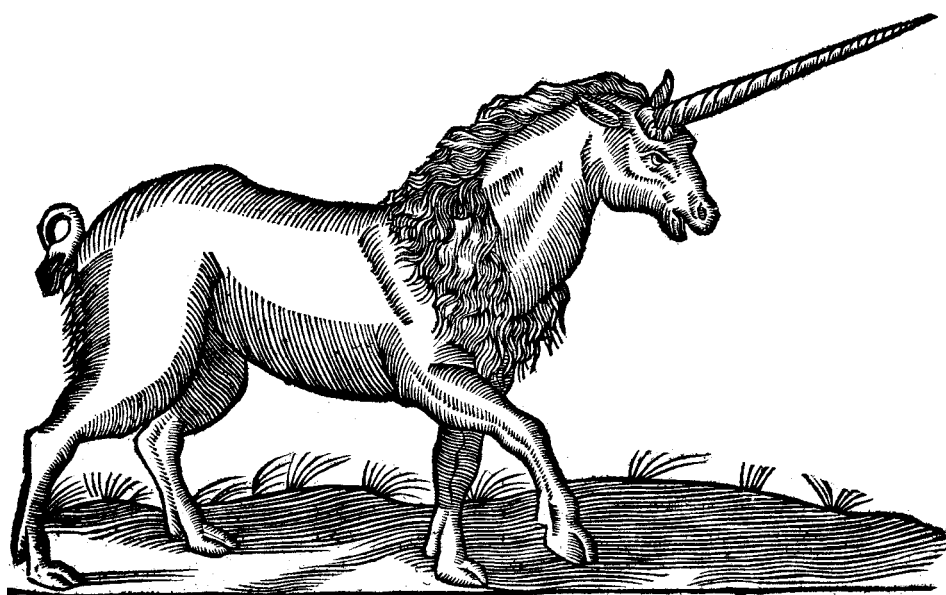


In aufrechte Balenen od Braunfisch/ welcher ein groß mächtig schiff vndertrückt.

Die dritte.



Konrad Gesner: Fischbuch (Curych, 1563)



Jednorozec, dřevorez z knihy *Gesnerus Redivivus, auctus et emendatus...* (Frankfurt, 1699)

Čeka, bomba & rokenrol

Dveře od garáže se skřípavě otevřely. Do nosu udeřil nasládlý pach výfukového plynu. Cézar zoufale vrtěl ocasem a štěkal jako smyslů zbavený. Právě on vytrhl Harijse Mikelsonse z denního snění a básník upřel svou pozornost na sousedův dvůr. V garáži rachotil motor auta, což by jinde a jindy nebylo nic neobvyklého. Harijs Mikelsons však věděl, že jeho majitel jej už dlouhá léta neuvedl do chodu. Věk připravil Gleba Ivaniče o jiskru v oku a dal ztuhnout jeho údům – co může být takový dědek za řidiče. Několikrát týdně na něj člověk mohl narazit v blízkém obchodu s potravinami. Gleba Ivaniče zdobila skromnost. Kupoval bochník bílého chleba, konzervu sardinek (v rajčatovém protlaku), tu a tam lahvinku vodky. Noviny (*Pravda*, *Izvěstija* a *Sovětskaja Latvija*) mu chodily poštou. Dopisy už mu nikdo nepsal. Klára zemřela na sklonku loňského vlhkého listopadu. Nájemníci z okolí ji sice považovali za poněkud prostoduchou, nicméně nadmíru dobrotivou bytost, a nejspíš to byla i nějaká Glebova vzdálená příbuzná, která starci poskytovala jak morální, tak materiální, a snad dokonce i fyzickou útěchu.

Gleb Ivanič se objevil v Rize jednoho horkého červnového dne roku 1940. Muži narozenému na pobřeží Kaspického moře a zocelenému na frontě během občanské války se zdálo, že se dostal do iracionálního a pozlátkového světa. Gleb Ivanič přišel osvobodit lidi tonoucí v bídě a rozvzteklé sociální nespravedlností, avšak zjistil, že jejich životní podmínky připomínají výstavu úspěchů národního hospodářství. Jedná se pochopitelně o podvod, usoudil a překotně se vrhl do odhalování a odsuzování viníků spiknutí. Jeho dílo zůstalo nedokončeno – brzy vypukla válka a Gleba Ivaniče čekaly nové úkoly a vítězství. Díky své schopnosti všechno zjednodušit až na zcela elementární souvislosti prudce stoupal po stupních kariéry ideologickického pracovníka a přebíral jedno ocenění za druhým. Při jakémkoliv nezdaru (bylo jedno, šlo-li o vojenskou porážku nebo o úspěch zahraničních vědců) dokázal najít provinilce. K odpovědnosti je možné povolat pouze konkrétního člověka, opakoval a tato věta bylo nejednou citována ústředním tiskem.

Do Lotyšské SSR se vrátil až v roce 1953, pár měsíců po Stalinově smrti. Přestože při Chruščovových veřejných odhaleních nepadlo o jeho činech ani slovo, najednou se Gleb Ivanič stal nežádoucím a nepohodlným. Byl to on, kdo několik let po válce odhalil trockisticko-sionistické spiknutí v čele s hercem Solomonem Mikhoelsem. Nepřítel nespál a Gleb Ivanič se jako prozíravý zahradník snažil vyplet všechny škodlivé výhonky, ještě než semeno stačilo vůbec vzklíčit. Vykořenění kosmopolité se ukrývali jak v židovském protifašistickém výboru, tak v časopise *Einigkeit*. Podílel se na zneškodnění rozvětvené sionistické organizace v Československu – její členové tajně dodávali zbraně Izraeli (rozkaz shromáždit a vyvézt pušky a munici ze země podepsal sám Gleb Ivanič, podvod se však, podle něj, udál ve jménu svaté věci). V roce 1953 pomohl Gleb Ivanič odhalit spiknutí devíti lékařů, kteří spolu s americkými, britskými a sionistickými tajnými službami plánovali otrávit Stalina. Stalin ale bohužel zemřel sám (pokud to ovšem nebyl další ze zločinů) a jeho nástupci chystaný monstrproces zhatili. Gleb Ivanič přesídlil do Rigy a až do odchodu na zasloužený odpočinek pracoval ve Výboru státní bezpečnosti. Podle toho, co se povídalo mezi sousedy, přijela Klára z Leningradu jen proto, aby zdědila čekistův dům. Osud tomu však nechtěl, její očekávání se nenaplnila.

Po Klárině smrti zůstal Gleb Ivanič sám jako zjara ořezaný strom. Deštivé dny prolelkoval u okna a zamyšleným pohledem doprovázel středoškolačky, které našlapovaly mezi kalužemi a bojácně uskakovaly ve snaze vyhnout se projíždějícím autům, cákajícím na chodník spršky bláta. Za hezčího počasí stařec na zahrádce u domu nelitostně bojoval s hlemýždi, mandelinkami a jinou havětí nebo lenořil před domem na betonové lavičce, hluboce zanořen do písčité půdy.

Dusící se motor volhy zoufale lapal po vzduchu, ale nezhasl. Ve stěnách garáže se odrážel nárek karburátoru a vytí rozbitých ozubených kol. Proti básníkovi se vyvalil odporný mrak modrého dýmu a Harijs s obtížemi potlačil zvracení. Hlavu mu rozdírala nesnesitelná bolest a hrozilo, že z úst vypadnou všechny vnitřnosti. Pár včera otištěných slok se rozplynulo v nic, stejně jako za ně utržené rubly.

Gleb Ivanič ležel nehybně v autě. Vypadal, jako by usnul. Harijs si zacpal nos a vbelhal se do přítmi garáže. Cézar nepřestával štekat. Válečný veterán měl na sobě modře pruhované pyžamo. Ruce spočívaly na volantu podobněm bělavým kostem umrlce. Hlava mu malátně visela na stranu. Pootevřeným okénkem, jako obrovský katétr, byla do auta nastrčena gumová hadice oblepená pavučinami. Před několika lety, když byl ještě dostatek zdraví a sil i slunečného počasí, s ní Gleb Ivanič kropil písčitou půdu žíznící zahrady. Druhý konec hadice byl připevněn k výfuku. Uvnitř volhy

se převalovaly výpary. Pootevřené okénko bylo překryto namočeným froté ručníkem. Harijs s kuckáním vyklouzl na dvůr a rychle vdechl do plic čerstvý lesní vzduch. V koruně borovice pochmurně zaťukal datel.

Básník neměl nejmenší tušení, jak vypnout motor. Znova si zacpal nos, vběhl do garáže, odhodil smradlavou hadici, otevřel dveře volhy a snažil se dostat Gleba Ivaniče ven. Stařec byl neuvěřitelně těžký. *Ty všiváku jeden*, nadával v duchu Harijs, *maš dobrej metrák, kdo by to do tebe řek*. Nohy Gleba Ivaniče se zachytily za pedály, pachtění nemělo konce a Harijs musel opět hledat spásu venku. Starcovy nohy zůstaly uvnitř, těžké tělo, ruce a hlava klesly na špinavou betonovou podlahu. Vytáhnout důchodce na dvůr se podařilo až napotřetí. Když Cézar spatřil svého pána, šťastně ožil. Harijs natáhl Glebu Ivaničovi sklouzlé kalhoty, přitiskl ucho na ochlupenou hrud a zaposlouchal se.

Ticho, ticho, ticho. A tep básníka Harijse Mikelsonse. Automobil se dál dusil, Cézar skučel. Štěkot byl čím dál táhlejší, až přecházel do žalostného vytí. *Vážně to tele něčemu rozumí?*

Dveře od domu zůstaly pootevřené. Na kuchyňském stole vedle šachovnice se vyjímalá velká sklenice a zpola vypitá láhev vodky. Harijs si třesoucí se rukou nalil panáka. Ve výši očí se houpala mucholapka, podobná seschlému střevu – některé z přilepených much byly dosud naživu a marně se pokoušely osvobodit. Básník zavřel oči, napočítal do deseti a dovrávorál k telefonu. Z malého bílého radiopřijímače znělo monotónní brnkání na piáno. Rázně otočil knoflíkem, tranzistor se zakymácel a spadl na podlahu. Vypadly z něj zrezlé a vyteklé baterie. *Jak teď asi vypadaj moje baterky*, otrásl se básník. I když se Harijs v bytě Gleba Ivaniče vyznal i poslepu, pobíhal teď jako náměsíčník zachvácený třesavkou z jednoho pokoje do druhého a s vytřeštěným očima zíral na flekaté stěny, nábytek, kobereček připevněný ke zdi (na něm samozřejmě dvojice labutí) a hodiny, televizor, lustr s přívěsky z broušeného skla, kaučukovník, jehož vršek se dotýkal nažloutlého stropu, a další haraburdí, které toto krásné ráno zůstalo bez majitele. Až umřu, bude to všechno tvoje, mumlával rád Gleb Ivanič v opilosti, *dyťs mi zachránil život, job tvoju mať*.

Z police si Harijse prohlíželo zahnědlým pohledem několik zarámovaných fotografií. Na některých z nich poznal Gleba Ivaniče: úplně mladého, ještě ve vojenské uniformě, a také už starého – v obleku, s kravatou. Vedle pózovala jakási žena. Buď matka v rozpuku mládí, nebo jedna z jeho lehce uvadajících lásek. I Harijs potkával Gleba Ivaniče v plné uniformě. Několikrát ročně o státních svátcích se vystrojil do generálského mundúru, vyleštil medaile a šel si potruclit se svými bývalými soudruhy.

Harijs vzdychl a pootevřel jednu ze zásuvek prádelníku. Možná že dokud u Gleba Ivaniče bydlela Klára, vládl v domě pořádek, nyní však ze šuplíku zavanul prvopočáteční chaos. Vedle pomačkaných a nepříliš čistých trenýrek se povalovala lahvička s žaludečními kapkami, k prázdné krabičce od cigaret byly přilepeny rozteklé karamely; a mezi celou tou veteší si hověla Glebova pistole. Harijs opatrně uchopil zbraň a přehláskoval kaligraficky vryté věnování: *Za zásluhy při obraně Vlasti a obětavou práci pro KGB*. Starý voják se pistolí nejednou chlubil, a básníka pokaždé překvapila její váha. Zbraň se zdála neúměrně těžká. Stejně jako její majitel. Harijs opatrně přiložil pistolí k čelu a zadíval se na sebe do zrcadla: šedá kůže, pokrytá vrstvou zaslého potu, tmavé dvoudenní strniště, zarudlá bělma, napuchlá víčka a mastné vlasy. *Tak tohle mají bejt Ježíšova léta?* Chladný kov příjemně šimral rozpálené spánky a nervy.

Na dvoře netrpělivě zaštěkal Cézar a Harijs se neochotně otočil k telefonu. Prsty se mu stále ještě trásly a spleť číslice, dvakrát vytočil nesprávné číslo.

- Haló, – ozval se rozespalý hlas.
- Gunársi? Seš to ty?
- Kdo to je?
- Harijs. Copak mě nepoznáváš? Poslouchej...
- Kurva, dřív zavolat nemoh? Co chceš. Já eště...
- Gleb Ivanič... Slyšíš?
- Jo, jo, – zabručel po chvíli Gunárs. – Jakej Gleb Ivanič?
- Gleb Ivanič umřel.
- Ať je mu země lehká. Dobrou noc. Ámen.
- Počkej, Gunársi, nepokládej to...
- Co chceš?
- Můj soused, Gleb Ivanič... slyšíš?
- Za co mě máš, za doktora? Chce se mi spát...
- Myslím, že neni... Zkrátka, že je... Slyšíš mě?
- Jojojo. Mně je to fuk. Běž spát.
- Je tuhej, seš tam? Z vejfuku vod auta mu trčí hadice a vede...
- ... tobě do prdele.
- Přestaň... poslouchej, čče... říkám...

Pauls Bankovskis

– A já říkám dobrou. Gunárs mrštěl sluchátkem. Harijs si nalil ještě jednoho panáka.

Třes neustával. Harijs se podíval ven z okna. Co tě to napadlo, všimat si hučení auta, lízt ven na dvůr, čmukat sousedovi v garáži?

Básníkův dům stál hned za plotem. Při pečlivějším pohledu bylo vidět oprýskanou omítku, verandu s vytlučenými barevnými skly, střechu porostlou mechem a posypanou borovicovým jehličím, kterou řemeslníci z bytové správy překryli kusy narezlého plechu. Zazvonil budík, Harijs sebou trhl. Než ho našel položený na nočním stolku, pružina doběhla a zvonění unaveně utichlo.

Sedm; Harijsův dům začíná žít; u záchodku se tlačí fronta; přes tenké stěny je slyšet hučení vody, hluk holicího strojeku; po schodech jen ve spodkách cupitá dolů holohlavý Igor; Inga minulý týden říkala, že se má přestěhovat; z Mežaparku to má prý příliš daleko do práce; Žeňa tvrdila, že Igor zase začal krást; v noci se prý ztrácí; možná že zatoužil po lapáku.

Harijs si promnul pálicí oči a znovu zvedl sluchátko.

Přesně před rokem, jeden z posledních slunečných a jakžtakž teplých dnů v roce, se Gleb Ivanič vybatolil na zahradu, zvedl prázdnou Cézarovu misku a vrátil se domů; pes vrtěl ocasem a oddaně se zahleděl na pána; za chvíli byla plechová nádoba plná; Cézar zvětřil kaši z ječmene a v ní bochníček černého chleba nalámaný na malé kousičky; naneštěstí miska vyklouzla Glebu Ivaniči z rukou, narazila na štěrkový chodník a zůstala na půli cesty; hladové zvíře litostivě zakňučelo a svěsilo dobráckou hlavu; s pánem se stalo něco divného; tělo Gleba Ivaniče ochromilo cosi, co nebyla ani bolest, ani umrtvující hrůza, a to se vrylo do lopatky; proběhlo rukou a nedovolilo mu pohnout hlavou; na ramenou se rozložila slabost; stařec se chtěl ohnout a zvednout



Pauls Bankovskis (1973), spisovatel a novinář, v současnosti jeden z nejproduktivnějších lotyšských autorů – od roku 1996, kdy debutoval sbírkou povídek *Světá Bokasína koks* (Strom sv. Bokasína), mu vyšlo osm románů a další dvě povídkové knihy. Postmoderní autor zamýšlející se ve svém díle nad rolí literatury v dnešním světě, experimentující s oblibou s různými literárními formami a využívající hojně intertextuální odkazy, který si doslova libuje v mnohosti různých časových a dějových rovin, ve vnitřních monolozích svých postav i v bohaté, až s nepřehledností hraničící syžetové struktuře.

Vzpomínkový román *Čeka, bumba & rokenrols* (Čeka, bomba & rokenrol, 2002) nás zavádí do sovětského Lotyšska 70. a 80. let minulého století. V roce 2004 vyšel ve finském překladu, deník *Helsingin Sanomat* o knize napsal mimo jiné: „Bankovskis odhaluje, jaký byl svět za železnou oponou v letech 1978–1989: zmatek plný fám, bolesti, úzkosti a nesmyslnosti. Takový svět si my, kteří žijeme v džungli divokého kapitalismu, jen těžko umíme představit.“

Sám autor k finskému vydání svého románu poznamenává: „Vydavatele zaujal nejprve název knihy, všiml si v něm slova *rokenrol*, a tak ji věnoval bližší pozornost. Nejdříve jsem trochu pochyboval a bál se, bude-li pro lidi z druhé strany železné opony v knize vše srozumitelné, budou-li schopni najít v ní nějaký smysl, ukázalo se však, že to není vůbec žádná překážka. Jedním z témat, které mě během psaní přitahovalo, byly právě pocity lidí na obou stranách opony. Pocity, že je člověku dostupná pouze část světa, jeho polovina či ještě méně, přičemž ta druhá v něm vyvolává strach z neznámého.“

Českého překladu by se čtenáři u nás měli dočkat v příštím roce.



misku, ale cítil, že padá; vůně tlejícího listí a vlhký vzduch přikryly jeho tvář jako dusivý polštář; svět se zatměl.

Také toho rána se Harijs Mikelsons vracel z nočních toulek a s údivem si všiml legrační modlitby starého souseda – ten pozvolna klesl na kolena a padl obličejem do podzimního listí; básník si v prvním okamžiku pomyslel, že je to jen sen nebo vidina z nevyléčené kocoviny; v hlavě mu duněl a burácel celý vokálně instrumentální orchestr; Harijsovy vnitřnosti visely na povážlivě tenké a křehké niti.

Den předtím dostal honorář za tři básničky otištěné v Sovětské mládeži; koupili dvě vodky a zašli k Maije; narazili tam na Rutu, Jánise, Elitu, člověka, kterého Harijs neznal a jehož jméno (začínalo nebo končilo na „r“) okamžitě zapomněl; později se k nim přidali Gunárs, Velta a snad ještě další; ti samí co vždycky; u Maiji v lednici našli dvě misky huspeniny s křenem; v Gunársově tašce šplouchala láhev ovocného vína; pak Jánis skočil ještě pro dvě flašky vodky, vrátil se s prázdnýma rukama; načež se ven vydali všichni, našli pití, vypůjčili si peníze, dorazili k Elitě, Gunárs se snažil něco vyprávět Rutě, Ruta kývala hlavou, Elita se pokoušela přitulit k Harijsovi (byla do básníka šíleně zamilovaná), ale Harijs si vzpomněl, že jí páchne z úst; Maija se chystala zpívat, Jánis tančit, ale nikdo je neposlouchal, a tak si zase někam zalezli; Velta kňourala, že chce domů, Gunárs se nabídl, že ji doprovodí, Ruta špulila rty, kdosi zatínal pěsti a mával jimi, Jánis vyhodil kuchyňským oknem elektrický psací stroj Jatraň a několik gramofonových desek; Velta brečela, všichni se smáli,

Jánis se skoro svalil ze schodů; sousedi zavolali milici; Gunárs fízly uvítal úplně nahý; když si všimli smrkové šišky vražené mezi půlkami...

Ráno se probudil v příšerně zakouřeném pokoji; vedle něj chrápal Gunárs, zabalený do červeno-černě kostkovaného povlečení; místnost se vzdouvala jako potápějící se loď; na polštáři se považovala kolečka rozžvýkaného salámu; někdo pozvracel záchod.

Harijs se opřel o vlhký sloupek plotu, obrostlý mechem; z poštovní schránky trčely zvlhlé noviny; pes stále ještě vrtěl ocasem, hleděl na nehybně ležícího pána a natahoval se po kaši vylité na cestičku; Harijs nohou otevřel branku, Cézar vztyčil hlavu a zaštěkal.

V dětství ho do zadku kousl podvraták od sousedů; byla to směska černého německého ovčáka, sibiřské lajky, loveckého psa a snad ještě nějakých dalších ras; pes ležel na kraji silnice a znuřeně pozoroval kolemjdoucí; Harijs doufal, že si ho zvíře nevšimne a nechá ho být, a tak se blížil k místu nebezpečí se zatajeným dechem, kradl se po špičkách a tiskl si na hrud' školní brašnu, v níž proradně chrastily v penále uložené tužky; avšak nestvůra prohlédla Harijsovu lest, tvářila se, jako by jí byl chlapec lhostejný, počkala na vhodný okamžik, vyskočila na nohy, vycenila zuby a vrhla se na něj; obvykle příšeru zastavil řetěz; zůstala stát, vypínala se na zadních, z hrdla škrčeného obojkem se dralo vzteklé chrčení, z tlamy kapaly lepkavé sliny a drápy se zatínaly do země;

jednoho rána však hafan vyskočil tak prudce, že Harijs nestačil uskočit ani vykřiknout; provaz se přetrhl, silné tlapy jej málem strhly k zemi, chlapec se snažil utéct, cítil však, jak se zažloutlé zuby zakousávají nejen do látky kalhot, ale i do masa.

Harijs opatrně obešel zvíře a sklonil se ke Glebu Ivaničovi.

Nevolnost a bolesti hlavy se vrátily, teprve až když se zabouchly dveře záchranky. Harijs s Cézarem se na sebe zadívali; pes už neštěkal, hloupě mával ocasem a vyvaloval bělma očí; únava dovolila Harijsovi ujít jen pár kroků; rozvalil se na dvoře do shrabaného listí, schoulil se a usnul...

– Zachránils mi život, – opakoval od té doby Gleb Ivanič; Harijs čas od času zašel k penzionovanému generálovi a pokaždé byl vítaným hostem, oba si dali štamprli nebo si zahráli šachy; Cézara se Harijs už nebál; když jej černý vlčák uviděl, převálil se na záda a nechal se drbat na špinavém podbřišku; Gleb Ivanič si našel nového společníka, s nímž si mohl promluvit, a o středoškolačky jevil zájem už jen jednou týdně.

– Z tebe bude klasik, – plácal Harijse po zádech. – Napíšeš sebrané spisy; jako Puškin; nebo ten... Tolstoj.

Doufám, že ze mě nebude takovej uslintanej a roztřesený dědek jako ty, myslel si Harijs a uvažoval, co mu na to, že je tak dlouho pryč a kolik toho zase vypil, řekne jeho žena.

Z lotyštiny přeložil Michal Škrabal

iva dvořáková

Kámen ze srdce
a srdce z hlíny, co lapá po dešti.
Viny,
nikdo nikomu
a přece dává.

Kamenem,
co by do mlhy zahleděl,
a přece se točitými schody
hlava zamotá.

Jestli příchod nestačí
Zrcadlem

Opravdu nestačí?

se neoháněj
a neohlížej

Příchodem se dá i zkazit
a nejedno

Opravdu jsme měli stejné sny?

Jenom si stoupneš
chuť utéct a zima Tě udrží

Na to zrcadlo opravdu zapomeň

Příchod a téma může být vyčerpáno

Postojíš
Počkáš

Ještě chvíli

Začíná to být nesnesitelné

Rozpo
opít
za svěšenými
vídat se
Slzíš-li?
liánami na tapetě

Aby, ale, jen ne alespoň

Rozpro
zřít
může znamenat
zjednodušit

Potkala jsem člověka.
Kdo by to byl,
kytarový,
řekl,
minimalismus.

Zasadil květiny vedle mých oken a řekl:
Od teď nebudeš řasy klopit nad vodou,
když odlesk, loď a těžké větve
(tady konec věty nebo promítají se).

Dokud do té vody nespadneš,
nenapíšeš, neřekneš.
Ne.
Neměl jsi pravdu, vidíš.
Suchou nohou a povídám.

Zpomalit až k vodě jezera.

A bosá se zlomenou tužkou v úcesu spatřuji své proč
Oč oči čiré prosily?

Když nefouká vítr a svítí Slunce, je teplo. Když
udělám krok dopředu.

Jezero.
Poslechnu?

Vyvápněné jeviště
prázdnější
než rozetmí se

Příště už nebudeme žít v iluzi
v to tedy doufám

Vykradenější
než jsme stačili přečíst

Je zbytečné
než bílé a nehašené
a postava v křeči

Vyrazit
a co pak s dechem?
Už od včerejška
panty, dveře
Zakopáváme o ně

Vždycky jsem chtěla zahradu
tak zalévám
Už přes hodinu tu stojím
a nepřekvapuji se –
myslím na Tebe.

Odpadla kolem dokonce omítka

Vysvětlit to

Nejdřív jsme chvíli čekali
až pak jsme se podívali na jízdní řád
a zjistili, že nic
Nepovídej!

I o práh
Posunutí



Iva Dvořáková se narodila 14. června 1984 ve Frýdlantu v Čechách a od té doby žije v Liberci. Vystudovala střední uměleckou školu, obor propagační výtvarnictví a teď pracuje jako grafička. Dosud nepublikovala, letos na podzim se chystá vydat svou první sbírku *Noc na denním pořádku*.

hana lundiaková

Má stále hlad, že ani nemůže jíst. Trochu se napije a vzápětí všechno vyzvrací. Kopíruje nedokonale mou neustálou a nezvladatelnou potřebu jídla a ruce mu vyhubly na kost, aby se mi připodobnil. Kůže na zápěstích seschla, opadala a odhalila kloub. Spadl symbiotický systém. A zase naskočil, něco mezitím zmizelo. Lampa fialového světla zhasla, začali jsme se vysílat definitivně sami. Obrovský objekt O. se vzdal nároku na spojenou krev a odřízl nás. Zasahovali jsme příliš ze všech směrů dovnitř a všemi směry ven.

Vrhnout

Teče to, není to tekutina, nechci k snídani kafe, dostanu přes noc žízeň. Telefonoval mi v noci Fučík, nedělejte, že mě neznáte, nedělejte, že ste mě nepoznala, tomu se směju. Dělán, že sem ho nepoznala, volá z aparátu ID odepřeno, stojí na prasečích nožkách, představte se, nebo to položím. Prasečí smích, chrochtání. To, co je nepříjemné, odkládám.

Spala jsem dál, než jsem začala snídat. Kafe bylo hořké, nedalo se rozkousat, ale pila jsem ho, neboť vzdáleně připomínalo vlahou měkkou vodu, kterou sbírám se stěn, kde kondenzuje a sytí se vápnem. Po stole lezou čtyři černé kočky, výstavní kocour s bílým lemováním, chcipl večera, nejmenší kotě, má ujetou půlku hlavy, stará rodička N. s odpadávajícím masem a její dcera A., která jediná přežila přemnožení koček v B. Lehkým tápnutím mi sahají na jídlo, na chlebu utkvívají kusy masa a chlupů, olizují to. Slízaly mi už skoro všechno máslo. A. omývá svou matku, kocour masíruje zbytek malinkaté hlavy, laskám ho na pohlaví, on pak líže štěrbinu mezi sevřenými prsty, jimiž příkrývám hrnek, aby z něj nechlemstaly.

Píšu si pár poznámek na večer, A. honí hrot fixu. Nesmím zapomenout, co jsem včera na dnešek slíbila. Ve čtyři běž do ústavu, ne vlastně dnes má jít K., v sedm máš jít na pečeného krocana, ve dvanáct si vyčisti zuby, vyndej si je z huby ven, v jednu nebo ve dvě se pokus usnout, měsíc ještě nedorůstá, a když neusneš, nandej si zuby a dříve se zbytek týdne do dvo-

Černý býk

Tam, kde bílá písmena nic neznamenalala a hromadila se na stránce jenom pro dovedení grafikovy práce k dále nepřekonatelné dokonalosti, ležel drobný kaz. Hlubší a světlejší než podkladová čern, téměř šedozelený. Vadu v tiskovém papíře obepínala nepravidelná, ale dobře patrná linka, která byla v jednom místě náhle utnuta, jako by někdo vykousl její malou část, zrovna tu nejzajímavější, v níž měl být spoj jejího začátku a konce. Přiblížil jsem se k časopisu ještě trochu blíž a pokusil jsem se skvrnu nahmatat. Nejdříve jsem po ní přešel ukazovákem pravé ruky a hranou palce, necítil jsem nic. Potom jsem lehce dýchl na bříško ukazováku a rychle jím skvrnu objel. Vnímál jsem kaz jako malou prohlubeň, jejíž vnitřek byl hladší než její okraj a zbytek papíru. Pole bylo takřka natavené, hladké a kluzké, přestože šlo o obyčejnou křidu. Přizvedl jsem list a ohnul ho, zda bude skvrna prosvítat. Zesvětlala, ale prosvítala teprve, když jsem list oddělil a přiložil na okno proti světlu. U dolního okraje přecházela šedozelená do fialové barvy. Avšak nebyl jsem si tím jistý, mohl to být jen klam ze slunce.

Vrátil jsem se ke stolu, položil časopis a opatrně jsem na to místo nanesl kapku vody. Slza ještě víc zdůraznila linku kazu a chybějící spoj, ale nevsákla se. Držela si stále svou velikost a jen se zachvěla, pokud jsem pohnul papírem. Leskla se a perlila ve světle. Pak se vpila, jenom úplně jinak, než jsem čekal. Voda najednou zmizela v chybějícím spoji, překvapivě rychle a beze zbytku. Kromě lehké vlhkosti na mých prstech z ní nezbylo nic. Zkusil jsem to znovu. Trvalo jí to déle, ale vysála opět celou kapku. Znovu. Voda mizela ve spoji.

Nechal jsem papír a nalil jsem si z načaté láhve. Hořkost se roztahovala po patře, klesala obloukem dolů, pomalu, jak jsem alkohol pouštěl ke koření jazyka, kde se vždycky rozstříkne, jako by v ústech došlo k malé detonaci. Rozevřelo mi to čelisti. Smyslům přišla dvojí úleva, když jsem polkl, a tím na chvíli vytěsnil i kulisy bytu. Ucítil jsem sám sebe takového, jaký ve skutečnosti nejsem - silný a rozlehlý s vysokým sloupem energie. Ostřiny nahořklé tekutiny dospěly až do krve, prasklo to ve mně a byl jsem opět s to posadit se za stůl a sklonit se nad časopisem. Pár vteřin jsem skvrnu nemohl najít, teprve jakmile ona bytnost opadla a přešla v soustředění, uviděl jsem ji.

Byla trochu vlhká a zdálo se mi, že je o něco málo větší, nebo se rozpila. Zjistil jsem, že tam fialová barva skutečně patří. Měla malou partii při spodním okraji fialovou. Přešel jsem prsty její reliéf, zrychloval jsem a zpomaloval, jak vyžadovala citlivost bříška prostředníku, a učil jsem se i ostatními prsty rozpoznat alespoň linku, když ne hladké pole. Cítil jsem ji celou. Nevěděl jsem, zda zbytněla kresba mých prstů, nebo zda zduřela světlešedá linie. Měl jsem

ra, protože stejně není kvůli čemu vycházet z domu. A. hlasitě mňouká, když snídám mlčky, chce si hrát. Ostatní kočky usnuly na rohu stolu tak neobratně, že spadly mezi drobty na podlahu, rozpadly se, rozplizly a kaše, již spolu s prachem a zkondenzovanou vodou utvořily, zatekla mezi prkna.

Odstavila jsem první odměrku od stěny a otočila ji rychle dnem vzhůru, spolkla ji jediným douškem, avšak žízeň jsem nezahnala. Vyrázím do města, kde tečou miliony kohoutků. A tak jsem si oblékla slavnostní úbor, anglickou sukni z traktorové duše, rudé lakýrky k teplým punčoškám a svetr s velikým límcem, jímž si někdy zcela zakrývám hlavu. Při představě zurčících kohoutků měla jsem mikční puzení. Chvilku jsem to zaháněla vůlí, potom jsem si pomohla krátkou masturbací.

Cesta nebyla nepříjemná, ještě mě obestírala tenká aura slepého orgasmu. V metru ani nebylo mnoho tváří, a jestliže nějaká přistoupila příliš blízko, dívala jsem se do ní z okna, za nímž se mě nemohla dotknout. Přesto jsem, a opravdu nevím, jak k tomu došlo, byla oplodněna.

Zmateně jsem chodila po nábřeží, rostlo ve mně, těhotnělo. Zastesklo se mi po rodičích. Bylo čtrnáct a už jsem cítila kopání, v patnáct mi nadulo kabát. O hodinu později se začalo stmívat, stála jsem právě pod železničním mostem a silné stahy říkaly, schovej se, někam. Křeče ovládly mou chůzi do točitých schodů, plazila jsem se po zábradlí, vlekla se za sebou, až jsem se dostala nahoru k ústí obrovského tunelu. Poháněna touhou zachránit život mého zplozence, nesla jsem obtěžkané tělo hlouběji. Smyslům se neotevíraly nové vjemy, pud mě tlačil dál, kde na konci tušil otevření.

Tam se mi náhle do očí opřelo fialové světlo. Čím blíž jsem byla, tím ztrácelo na ostrosti, až bylo měkké, téměř jako hmota tetelící se nad rozžhaveným asfaltem. Záře klenula nadlidsky veliký otvor, dosahující dokonalosti geometrického kruhu, zcela ploše potažený průsvitným bílým plátnem. Stála jsem před tím, co uzavřeně zelo nade mnou jako bleďá obrazovka s cizím programem, jenž vysílá pouhý jeden a stále týž záběr, ve kterém se cosi neznatelně hýbe. Z něk-

silný dojem zduření, naběhnutí a zvětšení zasahujícího do všech směrů. Sáhl jsem si na rty, ale ty kvůli lihu pozbyly citlivosti a nedokázal jsem jimi rozpoznat ani, zda jsou prsty chladné, natož abych byl schopen rozlišit, jestli je mám naběhlé. To, co se teď dotýkalo mých rtů, mohly být stejně dobře rákosové hůlky.

To ona zduřela, naběhla. Ve spodní partii zrůžověla, celá se zvětšila a začala zasahovat do plochy s písmeny. Už jsem mohl osahat i vykousnutý spoj. Hřál, podobně jako růžový pŭlměsíc pod ním. Pohlcoval slabiky, které se rozmývaly v kluzkém šedozeleném poli. Bílá písmena se roztékala, ztrácela barvu, čím blíž k němu byla, plynule se táhla a pomalu splývala s podkladem a než splynula úplně, stočila se ke spoji a ztratila se v něm. Všechno, co se v ní odehrávalo, šlo velmi pomalu, ale neustávalo to. Zatím se ztratilo jen několik slov.

Nepřestával jsem ji přejíždět, zvláčněla, zvláště na okrajích, které se už jen nepatrně vyvýšily a byly, přestože stále tvrdé, poddajnější. Hladké pole uvnitř bylo nedobytné, jako by bylo potažené sklem. To, co se dělo pod ním, se nedalo nahmatat. Sklo klouzalo, smýkal jsem po něm prsty, ale zůstalo jen při povrchu. Dál jsem nemohl. Naslinil jsem si druhou ruku a dělal to stejně jako před tím, skvrna pozvolna pokračovala nepatrně se zvětšující. Zajel jsem si přitom bezděčně mezi kolena a nahmatal láhev. Polkl jsem to hořké a postavil flašku na zem. Skvrna byla stále tady. Třel jsem ji na různých místech a díval se, jak bude reagovat. Nic se v ní nezměnilo. Jenom já sám jsem si uvědomil, že je nejlepší třít ji celou, přejíždět ji prsty po kluzké ploše a přes drsnější okraj, občas zajet na bod spoje a zase zpět na hladké místo pokryté sklem a neměnnou tenkou vrstvou potahu, tvořeného čirou slizkou tekutinou.

Napadlo mě, že bych do ní mohl něco dát, nějaký drobný předmět. Na stole mezi knihami, papíry a kusy použitého oblečení ležely zbytky potravin, potřhané cigaretové papírky, slídy

terých úhlů bylo lze rozeznat pohyby ještě neotočeného plodu, jenž jako by stál proti mně důstojně plovaje v průhledných tekutinách mojí vlastní ochrany. Zplozenec mé nejniternější zprokluzorní bezpečnosti vysílal slabé signály, že se již obrátí a bude hlavou dolů. Sebrala jsem ze země ostrý kus železa, který mohl simulovat upotřebením nože, otáčela ho v dlaní, jako bych si jím v nejbližší minutě měla podélně projet zápěstí, jehož kůže by se ohrnula. Obracela jsem v ruce věc, že se nepřivedu na svět, tak dlouho, dokud mi tlak hluchého ticha neroztrhl bubínek a z levého ucha na udusanou zem neprskla krev. Můj zplozenec visel za nohy, neploval, byla to škubnutí, už ne pohyby. Jednou se bude topit ve slané vodě, nehybně strnulý, zavěšen na vlasech odevzdání očima ke dnu.

Jak jen mělce proříznout plátno, jestliže se ruka opatřená skalpelem nekontrolovatelně chvěje vědomím, že ostrost proniká s lehkou samozřejmostí a dotýká se vždy masa. Poslední signál zněl, použít skalpel, zatnout údy, nohy zabořit do země, zarůst. Jakmile se mi zdálo, že stojím pevně, vztáhla jsem ruku nahoru a velmi krátkým tahem plátno rozřízla. Vyvalily se spousty vody, protekly mnou kapalinou nejružnější hustoty a zápachu. Na nohou jsem se však udržela, vkovaná do jílu. Svírala jsem ho, mohutně srkajíc slané opratě žlutých svící, jež se každým polknutím citelně prodlužovaly od čelních dutin k jícnu. Oběma.

Teprve mlčet. Teď ho neslyším. Je ticho. Z kruhů zahnědlých očních oblouků kolem celého těla na něho skrze sůl pohlédnu ... uvolnila jsem náruč a sáhla mu na fialové rty a rozevřela je. Za studenými pysky drobných úst byla lesklá blána, silná jako u panen, jež nemožno přirozeně deflorovat. Pnula se od dásně k dásni. Strkala jsem neurvale dva prsty do prosvítavého blankytu a cpala první dva klouby špinavých prstů proti její pružnosti. Křičela jsem tak, že se prázdný černý tunel zaplnil echem mého řevu a tlak uvnitř stoupl k hodnotě nesnesitelné pro další setrvávání. Běžela jsem tam obráceně k východu, ochraňujíc předklonem to, co právě začalo dýchat.

z krabiček a tabáková drť smíšená s prachem. Odstrčil jsem shluk tužek a propisovacích per a našel úlomky tuhy. Vybral jsem úzkou podlouhlou špičku granitu, chytil ji mezi nehty a zabodl ji do růžového pole. Špička odskočila. Vzal jsem ji znovu do nehtů a tentokrát ji pevně přitiskl na zduřelou linii poblíž spoje. Objevila se v ní malá tečka, jako kdyby hmota o necelý milimetr povolila. Když jsem zase granit zvedl, tmavá tečka zmizela. Odtáhl jsem tvář o kus dál a zabodl tuhu dovnitř. Nepřišla žádná reakce, a tak jsem ji tam upustil. Ležela na skle a nehýbala se.

Ozval se hukot. Ten hluboký zvuk už možná odněkud zvenku dlouho zněl, možná jsem ho nezaznamenal a hned si na něho zvykl a teď se jen změnil jeho rytmus nebo zvýšila frekvence. Možná se teprve přenesl z těla do hlavy a bude chvíli tepat, než zase ztichne. Nechtěl jsem to slyšet. Uložená špička spočívala v šedozeleném poli, nepohnula se a nepohnulo se ani sklo. Vzal jsem ji a rýpal do té plochy. Tak dlouho dokud tuha neodsskočila na zem.

Přiložil jsem na ni tvář a lícní kost nainstaloval tak, abych ji měl zároveň před okem. Skrze zadrhávající řasy jsem ale



Hana Lundiaková, narozena 26. 7. 1978 v Broumově. Hrála na akordeon a helikónku ve skupinách *Trenér Norů*, *Tři sestry* a *Rudovous*. Dnes působí jako klávesistka noisové kapely *Kašpar von Urbach*. Publikovala ve sborníku *Vkouli* (2003) a v „žigulíkové“ antologii *Divoká jízda* (2006). Bydlí v Praze, je nezaměstnaná, žije v chaosu a nedokončuje.



pořádně nic neviděl. Proto jsem zavřel víčka a vnímal ji jenom hmatem a sluchem. Nevydávala však žádný zvuk, jenom drobný pohyb řas na těkajícím víčku specificky šeptal škrtaje přes okraj skvrny a v pravidelných intervalech cestoval lebkou a přehlušoval hukot. Zapomněl jsem na přebitý hluk a zanořil se hluboko do svého spočinutí. Snažil jsem se ji ucítit, i na tak krátkou vzdálenost to však bylo nemožné. Lihem rozleptaný čich opět nefungoval. Tvář přiložená k jejímu hladkému poli klouzala na pár milimetrech nahoru a dolů, mírně k pravé straně, sotva znatelně kroužila. Vnímal jsem silně konečky vlastních nervů a mohl jsem se jí dotýkat už jen se zvláštní nasládlou jemností. Obracel jsem se k ní s nejistou něhou, jakou jsem nikdy nebyl schopen ukázat jiným. Probouzela ve mně pocit jakéhosi prvotního laskání, jež se nedá připojit k žádnému z dosud existujících pohlaví, ke stříbrným úsměvům androgynních bytostí, ani k nadějím, jimiž se živí dlouho neobtěžkané. Z koutků zavřených očí začaly vyletovat bílé jiskry a mizely v černé tmě daleko přede mnou, nechal jsem je ubíhat, modraly a zase se zaperlily bíle. Letěly tiše dozadu přede mě a nikdy se jedna s druhou nepotkala. Byly samy.

Otočil jsem se, rukama na stole bezděčně rozhrnul změť toho odloženého a položil jsem na ni druhou tvář. Setkala se se stejnou citlivostí. Nesnažil jsem se o nic, všechno běželo samozřejmě. Stále se mi mírně točila hlava a ve tmě ubíhaly bílé vteřinové výboje. V útrobách se však opět probouzel hukot. Stoupal rychle nahoru, sílící, jako by nesl hrubou výčitku. Pak vrazil hrbolatým hřebem do lebky a začal tepat. Tvrdý nevzhledný klín zvuku rozrazil tiché myšlenky a chtěl se cele procpat. Špikoval hmotu roztroušenými úryvky hluků a ruchů, jež jsem jen napůl rozpoznával a jen minimálně přiřazoval ke konkrétním předmětům. Byly tu pouze zvuky-krychle, cucky trojúhelníků rozmetaných po plochách sevřených, natěsnaných, ale nikdy se nedotýkajících různoběžek, seškrtané slabiky zakázaných a ve strachu nedopovězených a zamlčených slov, lichoběžníky prořezané a vykuchané jako holobyty, krátké úsečky veselých barev, utaté sotva se mohly začít stáčet, aby vytvořily křivky, snad i nikdy neexistující kruh. Vysakovaly tu hřebeny, rozkoušané a vyplivnuté trupy trilobitů, kovové strumy, křídla světlého hmyzu roztržená hákem měděného zobáku. Zpřelámané kartáče a laminátové násady ztupených a zrezivělých srpů, nepochopitelně dlouhé. Rozklížené nůžky zostrá žvýkaly mozkové pleny.

Zvedl jsem hlavu a napružil se. Oči padly do prázdnoty slepého vyšedlého světa. Skvrna se rozkládala přes více než polovinu listu a matně se leskla. Vzal jsem řezák, vysunul jsem první dílek, zapřel ho o stůl a ulomil ho. Vysunul jsem nové dva díly a rozřízl ji na půlku. Levou část jsem shodil na zem, sklo se rozsypalo, rozstříkla se. Rozkopl jsem žiletkové zbytky po pokoji. Něžně jsem vytrhl list s pravou polovinou a odstranil zbytky papíru, jenž ji obrůstal. Vzal jsem ji do oblin dlaní, lehoučkou a tenkou. Pootevřel jsem ústa. Přiblížila se ke mně svým striktně rovným úsměvem. Přitiskl jsem ji ke rtům, držela pevná a nehybná. Tlačil jsem dál a dál, stále držela a pomalu mi prořezávala tváře. Svaly povolily, kůže se vychlípila do stran a krev odtékala pod stůl. Skvrna jí upíjela, zvětšovala svůj zelený obvod. Začala se diamantově lesknout a odrážet rudou tekutinu. Tlačil jsem ji dál do sebe, mírně nahoru. Přestal jsem vidět, jen jsem ucítil chladnější a hustší hmotu, jež stekla kdesi na ramenou.

Dotlačil jsem ji až do dutého konce, kde mi ji prázdnota vyrazila z rukou. Usadil jsem se v traktorové židli nového zvuku. Neznám ho, ale – asi je to, co chybí, symetrické.

(v prosinci v Zastraparisu)

Oběh

Až tlukot a dech
se rozezní délkou
sekund a stupnic,

oč prořídne vzduch,
o to hloub bude v ní

tady, teď, nic.

Omyávání tonoucího

To přejde -
až na mase oživlých kamenů
ucítíš žílu,
vystoupáš po ní vzhůru
k napjatému údu –
na druhé straně
se vyspíš ze svých omylů.

Čekání na laskavé slovo

Odrážet se
ve tvém pnutí,

tak mlčky růst
v panenkách očí
a koutcích úst

až k vydechnutí.

Rozptýlený úsvit

Až zamlčíš ve tmě
pohybem dlaně,

že strach je silnější
než žal,

vykřiknu
neartikulovaně,

abych se na nic
nezeptal.

ariel jaffé

Čtyři živly

Řeknu to jako vzduch a vypláču to
:
l
i
ž
o
r
p
o
d
s
l
z
á
c
h
·
I
n
a
hořím
mesj oc, míšv ménalímvy inemak

Nigredo

Roz-
trhám nebe,
které sis vyhlala
za nocí probdělých.

Vezmu ti zbytky iluzí,
které jsi ještě nezaspala.

Do zřídla snů tě potopím
a podržím tě, až budeš
dole.

Hlídka

Tam v noci na moři:
nevěřils, že se dá zajít ještě
hloub,
ale lákalo tě plout za rukou,
která jako by
patřila někomu z druhé
strany.

A já jsem mlčel
a pozoroval nebe,
jako by mi tvá ruka
chvillemi dovolila přestoupit
hranici.

Úzkost

Sečeš mi kolem hlavy.
Ale až nyní vidím,
že za mečem roste nebe.

Mlčet ve tmě znamená nebýt.
Ale až nyní vadím
ti tělem o tělo.

Úzkost. Těsně vedle.

Duše putuje z pekla do čistce

Nežel hříchu:
vždyť jdeš ve tmě hustší,
než abys mohl padnout níž.

Žalem nezhřešíš:
vždyť jako bys tmou
osvětloval tím,
že říkáš:

já se protrpím.



Ariel Jaffé se narodil roku 1973. Žije v Praze. Dokončuje studium psychologie na Filozofické fakultě UK. Pracuje jako učitel angličtiny, odněkdy též jako poradce v neziskové organizaci. Z angličtiny i překládal (Bly, Saroyan, Wharton). Svůj styl označuje coby „exaktní autenticismus“, někdy dokonce jako „poezii pro idioty“.

VÝLOV

Všechny dnes vylovené knihy spojuje rok vydání (2004) i fakt, že by neměly uniknout vaší pozornosti.

Přední francouzský historik **Alain Corbin**, představitel školy Annales a odborník na dějiny devatenáctého století, je autorem pozoruhodné studie **Narcis a miazma**, zabývající se dějinami pachů a sociální představitivosti 18. a 19. století. Historie užívání tohoto trochu upozaděného – přestože z evolučního hlediska významného – smyslu mu slouží jako prostředek k zachycení velkých civilizačních změn v různých sociálních prostředích, kdy byla původně jednolitá společnost rozdělena zaváděním nových hygienických zvyklostí na dva tábory, z nichž vyvolení čistí začali být přecitlivělí k zápachu špinavých mas. Kniha, vydaná původně v roce 1982, je vůbec prvním autorovým dílem převedeným do češtiny a také jednou z mála podobně tematicky zaměřených prací

u nás. Proto je její vydání přínosné i přesto, že v následujícím téměř čtvrtstoletí vývoj bádání samozřejmě pokročil. Kniha vyšla v edici *Každodenní život* pražského nakladatelství Argo, z jehož produkce pocházejí i dva následující tituly.

Je pozoruhodné, jaké popularitě se těší nám tak místem i kulturou vzdálená země, jako je východoasijský hornatý Tibet. Snad coby malý a ještě docela nedávno okupovaný národ cítíme sympatie k národu podobného osudu – a taky je poměrně oficiálně vyjadřujeme, vlajky už téměř padesát let zaniklého státu vyvěšované každé jaro na českých radnicích jsou dnes samozřejmostí. Tibet je, jednoduše řečeno, už několik let v kurzu. To však neříká nic našich znalostech o něm, které zůstávají stále poněkud kusé. Víme, že okupace je špatná, dalajlama charismatický, pár vágních tezí o buddhismu snad. Tyto mezery lze velmi efektivně a nadto příjemně

vyplnit četbou dvou knih, které k vydání připravil náš první tibetanista a sinolog **Josef Kolmaš**. Titul **Dějiny a duchovní kultura Tibetu** shrnuje jeho česky publikované časopisecké články a rozhovory z let 1956–2000. Věnuje se podrobně nejstarší i moderní historii tibetského státu, vysvětluje jeho náboženský systém, dotýká se i témat etnologických, jako je tradiční tibetská medicína. **Suma tibetského písemnictví** zase přináší velmi podrobnou, zasvěcenou informaci o nám absolutně neznámé tibetské literatuře, dává nahlédnout do místních pověstí, mýtů, lidové poezie, ukázky z tibetských kronik, ale i útvarů modernějších včetně zobrazení Tibetu v moderní čínské literatuře. Výběr ukázek je uveden podrobnou, vyčerpávající studií o tibetské literatuře z pera Josefa Kolmaše.

Poslední úlovek musel pozornosti českého čtenáře uniknout nejspíš jen omylem. Novinář **Luděk Navara** se problematikou

represí komunistického režimu i následných pokusů o odpor zabývá soustavně především na stránkách svého domovského deníku *Mladá fronta Dnes*. Před dvěma lety vydal brněnský *Host* jeho **Příběhy železné opony**, v nichž se setkáme s vyprávěními notoricky známými (např. tzv. Vlaku svobody, jenž v září 1951 dojel místo do Aše do bavorského Selbu), i zdánlivě zapadnuvšími, všednějšími, jež dosud medializována nebyla. V tom tkví také síla této knížky psané úderně žurnalistickým způsobem: ony obecné informace o minulém režimu, které známe, které k nám doléhají z médií či odborných publikací, tu jsou vyloženy na konkrétních a téměř všedních příbězích obyčejných lidí, kteří se nestali uznávanými hrdiny ani se nedočkali slávy. Navarova kniha se stala předlohou publicistického televizního cyklu, který teprve nedávno zmizel z našich obrazovek a zanedlouho se dočká pokračování.

Jana Matějková



DÝCHÁNÍ S KENNEDYOVOU

Alison Louise Kennedyová: Noční geometrie a vlaky do Garscaddenu Paseka, Praha 2005

Na první pročtení nepřináší útlá knížka nic výjimečného. Opravdu byla Skotka Alison Louise Kennedyová díky tomuto debutu zařazena na seznam dvaceti nejnadějnějších britských prozaiků sestavovaný časopisem Granta? – ptá se čtenář sledující obdobné postavy patnácti povídek, v nichž se žije bez příběhu, zato se vzpomínáním. A zehrá na „to samé brdo“, zatímco se brodí pomalu tekoucími větami. Jenže pak se náhle do slov ponoří. A s údivem zjišťuje, že ačkoliv všude stačí a voda plyne loudavě, pod hladinou existuje křehký bohatý svět, který za jednu návštěvu ani nestačí prozkoumat. Kennedyová totiž nepíše jednoduše, neklouže po povrchu, byť i tak je možné její řádky bez zaujetí proletět. Proplétá stále současné s minulým, jak postavy se zjitřenými vjemy skládají svůj život z letmých sklíček nechronologických vzpomínek, pracuje s detaily, které nemají jiný význam než v danou chvíli coby charakteristika, jako kapka vody odrážející autorčin svět. Při prvním cestování povídkami se proto člověk lehce ztratí nebo příliš soustředěně hledá děj v mapě, až si z putování samého nic neodnese.

HRÁT SI A NA NIC SI NEHRÁT

Viktor Pelevin: Helma hrůzy Přeložil Libor Dvořák Argo, Praha 2006

Nakladatelství Argo se zapojilo do mezinárodního mytografického projektu britského nakladatelství Canongate. Vybraní světoví spisovatelé v jeho rámci převyprávěli několik zlomků starověkých mýtů tak, aby promluvíly k dnešnímu čtenáři. Z prací zúčastněných prozaiků u nás dosud vyšel román *Tíha* Jeanette Wintersonové, inspirovaný mýtem o Atlantovi a Heraklovi, a Miloše Urbana *Pole a palisáda*, vyprávějící o kněžně Libuši. Jejich kolega Viktor Pelevin si k parafrázi zvolil příběh o krétském labyrintu a veršovaný přednes rapsóda přitom vtipně nahradil záznamem imaginárního *chatu*.

Pelevinova *Helma hrůzy* se čte nejlépe do kruhu. Na cestě labyrintem textu totiž místy hrozí, že propadnete když ne nevoli, tedy alespoň skepsi. Nemám teď na mysli skepsi filozofickou, jež tvoří ústřední ideologii knihy, nýbrž skepsi čtenářskou, estetickou. Pokud vás rozladí závěrečný antiklimax,

Při opětovném čtení se již stačí rozhlížet. „*Když jste s někým dost dlouho, začnete dýchat ve stejném rytmu,*“ (s. 38–39) uvažuje jedna z hrdinek, a podobné je to i s vyprávěním Kennedyové – čtenář se přizpůsobí, začne se dívat na svět pomaleji, pod dojmem nečekaných úhlů pohledu se dokonce přistihne, jak přehodnocuje vlastní vzpomínky. Připadá mu, že nahlíží do jiného světa, přičemž se však „jen“ dívá na naši civilizaci jinak. Jako při onom potápění do řeky slov. I k němu je potřeba chuť a čas, jakýsi podivný klid smíšený s úžasem přichází vzápětí.

Slova *Noční geometrie a vlaků do Garscaddenu* houpou, konejší, ale umí také nepříjemně drncat jako Posázavský expres, zneklidňovat. Nesměřují k příběhu, spisovatelku mnohem víc zajímají postavy. Ženské především. Na pevném dně svého podvodního světa stojí s třicátnicemi, na něž lze vztáhnout slova z povídky *Čaj a sušenky*: „*Sedím na lavičce, do zad mě tlačí dřevěné latky a keřem cesmíny otřásá hejno vrabců, ale o kus dál za nimi je ticho. Ticho a klid. Prostor.*“ (s. 14) Kennedyové hrdinky tak nějak tlačí život, až uvnitř sebe nachází prostor k expanzi, ticho a klid vnitřní svobody. Pro ni dovedou bez výčitek opustit i své děti. Často jsou traumatizovány tichým násilím, ať již byly jeho objektem v dětství či dospívání ony samy či někdo blízký před jejich očima, nejčastěji matka. Většina vztahů funguje pou-

vratte se zpátky k prologu. Připomenete si, že básník tím vším chtěl opravdu něco říci. A řekl to velmi výrazně.

Kritika Dwighta Macdonalda by Pelevin *Helmou hrůzy* nepotěšil. Text se suverénně pohybuje na pomezí všeho – v masově rozšířené formě *chatu* se tu rozplétá virtuální konverzace o věčných existenciálních otázkách –, ale proto to ještě není nějaký nedověřený *midcult*. Je to dobrá řemeslná práce, ne však spotřební zboží, spíše prototyp. Také některé teoretiky literární postmoderny (pár z nich Pelevin otevřeně karikuje) *Helma hrůzy* v lecčems nepotěší. Její autor totiž nechytarái a nesnaží se čtenáři vytříit zrak svou literárně-politickou akrobacií. Potěší více čtenáře než literárního vědce-patologa: hraje si a není banální. Z umělecky dosud nevyčerpaného konceptu literárního *chatu* těží maximum.

Jako estetická zkušenost se *chatování* ničemu nepodobá. Nejvíce vzrušení přináší samozřejmě přímému účastníku. Čtenář se však v tomto případě na konverzaci nepodílí, pročítá si vlákno jako nezúčastněný pozorovatel. Protože nového, hloubkového poznání světa se *chatující* zpravidla nedoberou, musí

ze určitou dobu, pak vymizíkují, zůstávají jen skvrny uvnitř člověka. Přestože většina postav knihy patří do kategorie *žena středního věku hledající svobodu, uvažující nad plynutím a nezachytitelností času či prahnoucí po důkazu existence*, daří se prozaičce nabídnout spektrum živoucích aktérů s různými charaktery. U toho si vypomáhá jedinečnou, originální logikou hrdinů („*Nevzpomínal si, kudy jeli, takže patrně nemluvili.*“ – s. 102; „*Starým lidem se nedá věřit, jednou prostě všichni umřou.*“ – s. 51).

Problémově může čtenář vnímat postavy mužů, jejichž očima příběh sleduje (pouze ve třech případech). U nich Kennedyová místy nedovedla zcela eliminovat ženský pohled („*Dnes jí to slušelo. Pohybovala se klidně a uvolněně, nepatrně zhubla v bocích, tak akorát.*“ – s. 100 – opravdu si takového detailu muž všimne, analyzuje ho?). Jistou naivitou zavání také zobrazené myšlení starších postav.

V knize pracuje s mnohoznačností („*Zatím nenašli nic.*“ – s. 104 – zakončení platné pro vedlejší linii i ústřední dvojici), protichůdnými výroky („*A já lžu často. Můžete mi věřit.*“ – s. 81). Lehce koření situačním humorem („*velmi nevydařená msta na Duncanovi*“ – s. 48), občas pobaví zkratkou („*...za ním stála bílá sádrová socha ženy, která si přidržovala na prsou roucho tak, že nezakrývalo ani jednu bradavku. Vypadala nešťastně a řecky.*“ – s. 121). Často jen nakousne otázku a její

mít člověk ke sledování jejich (zákonitě povrchové) komunikace dobrý důvod. Pelevin mu jich dává několik: mýtus, humor, napětí.

Virtuální konverzaci necelé desítky existencí, „zčistajasna“ ztracených v labyrintu světa, autor v metaforické rovině zasazuje do mýtu o Mínótaurovi a Théseovi. V rovině tematické ji pak nechává tékat kolem mýtů podstatně mladších: o technickém pokroku, o spasitelnosti člověka, o realitě a virtuální realitě, o penězích, o svobodné vůli atp. Jednotlivé repliky pointuje humornými bonmoty, jaké známe z běžného *chatování*, a typickými invektivami, jaké si dopřává ten, kdo bezpečně ví, že za ním adresát z obrazovky nevyleze. Napětí se Pelevinovi daří vytvářet okolnostmi: Dotyčné nešťastníky (jež známe jen coby nositele mluvících přezdívek, jako např. „*Ariadna*“ či „*Ugli 666*“) totiž spojuje to, že se všichni jednoho dne probudili uvězněni v „cizím“ pokoji, odkud mohou komunikovat pouze prostřednictvím *chatu* a pouze mezi sebou navzájem. Detektivní zápletka spočívá v hledání zodpovědného Mínótaura a čekání na Thésea, který by je z téhle šlamastyky vytáhl.

Chat je ze své podstaty dramatem nejen pro čtení, nýbrž i o čtení: samotní prota-

dožvákání nechá na přemýšlivosti čtenáře, sama pokračuje dál („*Jediné řádky v novinách, které se o mé matce zmínily, bylo moje smuteční oznámení. Oznámení. Inzerát. Dá se inzerovat smrt? Pokud jde o ty vlaky...*“ – s. 36). Úsporné dialogy připomenou spisovatelčino studium divadelní vědy – takovým způsobem lidé opravdu hovoří.

Kennedyová umí vybudovat atmosféru, napětí. Pokud se jí k tomu zachce přidat také příběh, povídka funguje skvěle (*O Rákosničce, Noční geometrie a vlaky do Garscaddenu, Výlet do hor*). Jindy má půdu zrytou, pohnojeno i zaseto, ale před sklizní se rozhodne úrodu obětovat, zatopit zemi a končí do ztracena (*Didacus, To hezké pomíne, Čaj a sušenky*). Ale i to má v sobě určitou přitažlivost. Zbytečnost úžasných vln na moři. Autorka netvoří pro pointu, pro úrodu, jako by vyprávěla jen pro pocit. Pro plácnutí ploutví pod hladinou. Sama píše: „*Slova vyjádří jen to, co jimi vyjádřit chcete; víc neumějí.*“ (s. 82) V případě *Noční geometrie a vlaků do Garscaddenu* platí navíc: Slova vyjádří jen to, jak vy je chcete číst. Člověk se totiž této knize musí vydat naproti, být připraven ponořit se, spolupracovat, ne jen pasivně ležet na břehu nebo nadávat na „volej“ bez peřejí. Za to se mu dostane společného dýchání s Kennedyovou. Což se pod vodou s očima dokořán určitě vyplatí.

Hana Hejduková

gonisté příběh nezakoušejí, ale píší a čtou. Jazyk vytržený z kontextu se tu stává obnaženým prostředkem nedorozumění. Nikdo z protagonistů (není tu hlavních ani vedlejších postav) si není jist „skutečnou“ existencí svých spolubesedníků. Náhodnému příchozímu nikdo nezaručí, že sled replik jako celek nevygeneroval počítač. A o to v *Helmě hrůzy* i „*helmě hrůzy*“, jak Pelevin nelichotivě označuje dnešní svět, právě jde. Proto lze tautologicky prohlásit, že si autor pro svou myšlenku vybral ideální, protože jedinou možnou formu.

Ač se Pelevin postmoderní filozofii posmívá, vesměs jí konvenuje. Tím, že literárnímu vědci-patologovi nepřinese mnoho potěšení, nemělo být výše řečeno, že mu neposkytne dostatek materiálu. Při opakovaném čtení celého vlákna, které je pro literární rozklad nutné, však potěšení přejde snad každého. *Chat* má totiž povahu události a jako takový se podobá konceptuálnímu umění, pro něž důsledně platí, že opakovaný vtip není vtipem a že pisoár můžeme do muzea autenticky umístit jen jednou. Nečtěte tedy *Helmu hrůzy* dokola, nýbrž do kruhu.

Aněžka Kuzmičová

POPELKU TO MUSÍ BOLET

Hitomi Kaneharová: Hadi a náušnice Přeložil Jan Levora Argo, Praha 2006

Půvabné Japonce Hitomi Kaneharové je teprve třiaadvacet, stihla toho už ale docela dost. Část dětství strávila v San Francisku, jako jedenáctiletá opustila školu a o čtyři roky později kvůli konfliktnímu vztahu s matkou i domov. Má zkušenosti s anorexií i demonstrativními pokusy o sebevraždu. Na konci puberty se prostřednictvím internetu zapojila do literárního semináře svého otce, vysokoškolského pedagoga a spisovatele Mizuhita Kanehary. Ten jí pomohl s vydáním prvotiny *Hadi a náušnice*, za niž byla roku 2003 jako zatím nejmladší autorka vůbec oceněna prestižní japonskou Akugatawovou cenou. Úspěch sklidily i její dvě další knihy.

K českým čtenářům se tento debut dostává právě nyní. Příběh ze současného Tokia

vypráví devatenáctiletá Rui, dívka panenkovského vzezření, vedoucí veskrze prázdňý a depresivní život bez výraznějších cílů, priorit či radostí. Materiálním nedostatkem netrpí, ačkoli se živí jen nárazově jako společnice. Jednoho večera potká v klubu o málo mladšího punkera Amu a začne s ním žít. Mladík jí uhrane především jistou neobvyklou modifikací těla: „*Víš, co je to rozeklanej jazyk?*“ „*Cože? To jako rozdělenej na dva konce?*“ „*Jo, přesně tak. Jako jazyk hada nebo ještěrky. I člověk může mít takovej.*“ *Pomalu vzal do ruky cigaretu, kterou svíral rty, a rychle vyplázl jazyk. Jeho špička byla opravdu rozdělena vedví jako u hada. Když jsem se na ten jeho jazyk zadívala jako uhranutá, obratně zvedl jenom jeho pravý konec a sevřel cigaretu mezi oba konce.* „*Paráda!*“

Rui se rozhodne zkrášlit úplně stejně jako její přítel. V tetovacím salonu potká mladíka Šibu, bisexuálního sadistického tatéra a zároveň poslední vrchol budoucího a poněkud bizarního milostného trojúhelníku. Právě

zaujetí uměním tetování a piercingu všechny tři postavy spojuje – jako by bolest, přijímaná i poskytovaná, jim ještě dávala jednu z mála příležitostí cítit život. Rui je zpočátku okouzlena především autoritativním, temným Šibou, zamilovaný, úzkostlivý Ama ji chvílemi dojmá a chvílemi jí přijde otravný. Rui žije nově s několika cíli: dosáhnout rozeklaného jazyka a nechat si na záda vytetovat mytického jednorohého tvora kirina. Přesto dál směřuje odnikud nikam, apaticky, s nechutí a přáním zemřít. A taky k tomu milovými kroky směřuje: cíleně si ubližuje, nejí a živí se jen pivem (do Japonska se ještě nedoneslo, že jde v podstatě o tekutý chléb). Jako živá voda na ni překvapivě působí krizová situace, ohrožení blízkého člověka. Když Ama v bitce zabije příslušníka místního podsvětí a je po něm vyhlášeno pátrání, snaží se Rui poněkud paradoxně odvést od něj stopy tak, aby si toho nevšiml ani on. Když Ama zmizí a posléze je nalezena už jen jeho umučená mrtvola, Rui, původně zhrou-

cená smutkem, začíná instinktivně chránit předpokládaného vraha...

Příběh o generaci ztrácející se v japonské metropoli je zároveň exoticky cizí (text našťástí vhodně doplňují vysvětlivky), ale i blízký – dnešní mladé Čechy stíhají podobné problémy, podobné chmury, vyjadřují se nakonec i podobně: příkladně „*Chci s tebou sdílet tvoje pocity*“ nebo „*Nejsem patetickéj?*“. Sympatická je autorčina uměřenost v jazyce, který na rozdíl od jiných autorů mladší generace nemá potřebu znásilňovat a prznit, i ve výrazu, kterým jen podtrhuje otevřenost svojí výpovědi. Přitom si brilantně pohrává se čtenářem, její kniha je znepokojivě něžná i krutá zároveň (nechybí detailní popisy piercingových a tetovacích procedur i brutálního sexu). Ačkoli se nám snad její vyústění v jisté chvíli nabídne samo, příběh nepostrádá vnitřní napětí a spěje k trochu nečekané katarzi. Tahle knížka, v níž krev teče proudem, prostě stojí za pozornost.

Jana Matějková



JEDENÁCT SVĚDECTVÍ

Miloš Doležal:
Proti zlému krompáč a lopata
Karmelitánské nakladatelství,
Kostelní Vydří 2006

Nasloucháme-li hlasům, jimiž naše přítomnost nejobvykleji představuje své cesty či vize, zaráží nás zpravidla častá suverénní hlučnost, jíž se mechanicky pokouší zastřít bezobsažnost vlastních frází. Neblahost tohoto nenormálního zjevu se násobí, když do nečitelného kolovrátkového rámusu zazní tichý, ale srozumitelný hlas pronášející své upřímné svědectví, své pokorné confiteor. Hlasy pamětníků, lidí, kteří svým životem prošli s otevřenými očima i srdcem, jsou ozdravné a dodávají sílu k vytrvání, jsou příkladem i důkazem, že je možné vydržet a svou duši neposkvřnit, své víře se nezpronevěřit.

Jedenáct takových osudů, jedenáct svědectví obsahuje kniha *Proti zlému krompáč a lopata*, kterou sestavil publicista a básník Miloš Doležal z rozhovorů, jež vedl s „osobnostmi české společnosti, které přes totalitní nástrahy 20. století nepřestaly hledat smysl stvoření“, jak trefně vystihuje redakční poznámka. Jedná se již o třetí svazek zahrnující úplné verze rozhovorů zkráceně otiskovaných v různých periodikách

(např. *Perspektivy*, *Proglas*). Všechny tři publikace (*Cesty božím (ne)časem* vyšly roku 2003 a *Prosil jsem a přiletěla moucha* roku 2004) vydalo Karmelitánské nakladatelství v ediční řadě *Rozhovory*, z níž bych rád ještě upozornil na podobnou letošní publikaci *Kříž jsem hlásal, kříž jsem snášel*, které se budu věnovat v samostatné recenzi.

Miloš Doležal své rozhovory koncipuje tak, aby vyváženě odrážely osobní životní cestu zpovídaného i dobový (historický, společenský) kontext. Výsledkem je pak zřetelný portrét v čitelném časoprostoru, tedy v souvislostech, které se nezastupitelně podílely na individuálním vývoji dané osobnosti. Žádný z dotazovaných mužů totiž nežil mimo svou dobu, jak tomu dnes většinou bývá. Tito lidé si uvědomovali pozici svého národa a státu a jejich víra a přesvědčení je přirozeně vedly k tomu, aby spojili svůj život s osudem své vlasti. Takovými byli například čeští vojáci, kteří během druhé světové války bojovali v různých zahraničních vojskách. Doležal představuje v přítomném svazku šest takových osobností. Je mezi nimi například generálmajor Rudolf Pernický, instruktor parašutistů a parašutista, plukovník Karel Bednařík, navigátor u britské noční stíhací perutě, nebo generálmajor Jan Babinec, který se mimo jiné účastnil Slovenského národního povstání a po své emigraci v roce 1948 působil v britské zpravodajské službě.

Tyto hrdiny, kteří neváhali, aby nasadili svůj život v boji proti nepříteli jejich vlasti, čekalo po Únoru jen věznění, jemuž se mohli vyhnout pouze emigrací. V komunistických lágrech skončili i někteří další zpovídaní muži, například Bohumil Černík, zemědělec a písmák, který sugestivně vypráví především o dramatické situaci na venkově v padesátých letech. Jeho slova prosycuje nezlomná křesťanská víra, která mu byla při jeho jobovském údělu nejsilnější a vytrvalou oporou a z níž pramení i obdivuhodný dar odpuštění, jehož je schopen.

Silná křesťanská víra posilovala v těžkých zkouškách i další zpovídané, z nichž dva jsou dokonce duchovní: P. Josef Cukr, vězněný nacisty i komunisty, a P. Petr Ovečka, redaktor Radia Vatican a exilového časopisu *Nový život*, oba jezuité.

Každý z rozhovorů má svou charakteristickou stavbu podle osudu a povolání zpovídaného. Zatímco v debatách s vojáky Doležal akcentuje především historická témata a vybízí k rekonstrukci tehdejších emocí a názorů, při hovorech s umělci se pak soustřeďuje na problematiku umělecké tvorby a na specifika přístupu dané osobnosti ke svému oboru. Obzvláště zajímavý je rozhovor s výtvarníkem a kaligrafem Jiřím Šindlerem, který se v několika okamžicích mění v soustředěnou meditaci nad podstatou umění.

Rozhovor za rozhovorem skládají postupně obraz českého dvacátého století. Jedenáct hlasů pochopitelně nemůže složit obraz úplný, ale tato nezastíraná fragmentárnost přímo naznačuje, že by to byla marná snaha. Každý člověk žije svůj život v určité pozici a jeho hledisko je neopakovatelné, každý prožívá rozdílnou měrou a soustřeďuje se hlavně na to, co je pro něj podstatné. Přesto se Doležalovi podařilo postihnout různé tvůrčí i profesní oblasti: kniha tak působí pestře a jednotlivé rozhovory se zároveň doplňují.

Všechny zpovídané osobnosti jsou také dobrými a citlivými vypravěči. Poutavě líčí české prostředí v letech předválečných i za německé okupace, v komunistických lágrech i nacistických koncentračních táborech, během exilu i po Listopadu... Ačkoliv má pochopitelně každý hlas svá specifika, svůj neopakovatelný výraz a barvu, spojuje všechny touha po pravdě a po spravedlnosti, tedy po tom, čeho se nám stále dostává jen poskovnu.

Závěrem bych rád poukázal na zdařilou knižní úpravu, v níž kniha vychází. Sympatičká, vyvážená typografie a fotografický doprovod (každý zpovídaný je představen snímkem z mládí i stáří) včetně podařené obálky, na niž byla využita fotografie Daniela Reynka, je adekvátní významu tohoto svazku.

Karel Kolařík

DOSUD ŽIVÍ, HEBCÍ, ZRANITELNÍ

Petr Král: Přesuny
Knihovna Jana Drdy, Příbram 2005

Petr Král (1941) patří k nejvýznamnějším českým básníkům své generace i současnosti vůbec. Jeho umělecká dráha byla nelehká. Dřív než na sebe stačil upozornit knižní publikací, přišel srpen 1968 a s ním emigrace, což je zvláště pro slovesného umělce nemalé riziko. V kontextu emigrantských nakladatelství vstupuje pak na scénu dost pozdě: v době, kdy vydává svou první sbírku, je mu pětáctiřet... Jeho literární začátky jsou neopakovatelné. Od dob Konstantina Biebla nenapsal nikdo tak kouzelné rýmované básně jako Petr Král ve svém poetickém období. Jeho rychlý posun k surrealismu je organický a vzhledem k mladickým vzorům i logický. Plody Králova raného surrealismu jsou jedinečné: „*Už bez ostychu vybíráme maz z uší milenek a stavíme z něj nejmenší mauzolea celé dlouhé hodiny zkoumaná s láskou pod mikroskopem...*“ Pozoruhodný je tu nejen obsah (perverze versus něha), ale i forma: jde o jediný verš! Králův autorský výbor z vlastní tvorby let 1958–1990, opatřený titulem *Med zátáček čili Dovětek k dějinám* a zahrnující i ukázky z jeho vrcholných sbírek, totiž *Práva na šedivou* a *Pro anděla*, je jednou z úhelných knih české poezie, vydaných po listopadu 1989.

Králův vývoj od konce 60. let až k prahu let devadesátých je ve znamení postupného odklonu od surrealistické poetiky. Zasněný dynamismus, příznačný pro mladické období, ustupuje strážlivějšímu pohledu na skutečnost a kritice světa, což je v emigrantském kontextu pochopitelné. Někdy báseň zestruční až k poetice momentky a střelné metafory a nevyhýbá se ani staticčnosti a kubistickému fazetování. Nejtypičtější formou však nadále zůstává lyricko-epická skladba širokého dechu, vhodná k vyjádření existenciálních vizí, pravd a stanovisek. Král sám to vyjadřuje tak, že jeho poezie na přelomu 70. a 80. let je všednější, ale zároveň i metafyzičtější. Nejde mu podle vlastních slov o věci, ale o jejich smysl a skrytý řád. Králova metafyzičnost a hledání smyslu však neznamenají únik před realitou a hledání kompenzační útechy. Naopak: skrytý řád věcí se ohlašuje jako Prázdnost světa, jak výmluvně dokládá titul jedné jeho sbír-



Petr Král (vzadu Josef Straka)

ky. Přijetí pravdy na úkor krásy je ontologickým aspektem Královy pozdní poetiky. Krása už není krásou světa, ale výhradně a jen krásou okamžiku, který se ukládá do metafory. V metafoře, přinejmenším v jejích nejlepších exemplářích, v sobě Petr Král nikdy nezapře surrealistu. Věc ale můžeme vyjádřit i tak, že Králův „postsurrealistický“ vývoj je možná (jen) posouváním hranic a možností surrealismu samotného.

Petr Král pozdního období je básníkem mužného smutku a originálních poetických tahů. Není-li už zrovna surrealistou, zůstává v každém případě konstruktivistou. Jeho metafora je bezprostřední i artificální zároveň a vůbec nejlepší je tam, kde se zcela podvolí manýristické distorzi výrazu. V *Přesunech* je například *oko „skleněnka plná slizu a mlčení cizího moře“*, telefon *„černý brouk, jenž kvasí a vzdouvá se svým mlčením“*, ženské nohy *„dřevce lýtek blýskající v šeru pod stromy a míjející před krámky hromady prázdných krabic jako svá vlastní zavazadla“*... Vedle brutálních erotických představ jsou tu i lehce nadýchnuté obrazy bezmála žánrové, v nichž *„vítr celé odpoledne zvedá ubrus na terásce“* a z nichž cítíme touhu po klidném bytí a čekání na ženu chlapeckých snů, která však opakovaně nepřichází. Králova pozdní poetika je uzavřeným trojúhelníkem, na jehož pomyslných vrcholech můžeme umístit symboly těla, prostoru a mysli. Jednoduše řečeno: Králův svět je

řečí těla, pohybujícího se v prostoru, který trýzní mysl. Král je nesentimentální, „durový“ básník. Jeho velkou předností je, že navzdory všem nadreálným eskapádám vidí sám sebe objektivně; platí to v neztenčené míře i pro autorské hodnocení vlastní tvorby, což je nadmíru vzácný jev.

Kdybych psal o kterékoliv Králově předchozí sbírce, věc by se odehrála v superlativech. *Přesuny* jsou pozoruhodná kniha, ve většině textů vykazující všechny přednosti Králova způsobu psaní, jsou však zároveň i knihou problematickou. Klíč k této skutečnosti je myslím v samotném názvu sbírky. Co se tu vlastně „přesouvá“? Především se posunula časová perspektiva. Mladík měl za sebou krátký úsek života a před sebou úsek dlouhý, zatímco u starého muže je tomu naopak. Plynutí času zasahuje tělo: už nejsme tak zdraví a vitální jako dřív! Z toho plynou stavy rozmrzelosti. Můžeme to zaznamenat v třetí části sbírky (*Noční kuřák*) a vyjádřit autorovými slovy: „*Nic nevíš, jen že tě všichni štvou.*“ Básník, který dal přednost pravdě před krásou, nemůže uhýbat před skutečností, která je právě taková a nejiná... Neměl by však přitom upadat jeho výraz. Jestliže jsou všichni „*pitomci*“ a „*sráči*“, kteří by se „*měli dát vycpat*“, kde je existenciální rozměr involuce? Ztratil se společně s výrazem, který se mistry až příliš podobá nářkům u barového pultu. To si Králova poezie nezaslouží.

Jednostranným a plochým se stává i obraz ženy. Pohlavnost, kdysi mysteriózní, se až příliš stává funkcí těla. Touha už nepodněcuje, ale mučí. Pokud jsou tyhle věci vyjádřeny původní metaforikou a rétorikou, je všechno v pořádku. Ony jsou ale často pojmenovávány přímo, což je sice upřímné, ale málo umělecké. Nepřesvědčí ani metafory typu „*nablblá bolest*“, „*výhřevné maso*“ či „*usměvaví panáci z kartonu*“. Ve snaze o expresivitu upadá umělecký výraz do křeče: „*...až někam k prvorepublikové kotletce U Šuterů. / Ani ta jistě není víc / než čerstvé sousto tvého dnešního pohlaví – / jen ho k ní nezapomeň co nejvíc přiblížit.*“ Snad nejhůř dopadá parodie na ukolébavku *Žer synku* v krátké závěrečné části (která i jako celek prospívá knize málo). O čem má poetika involuce čtenáře přesvědčit? Stručně a jasně: buď že stáří má svou hodnotu a jas, nebo že je temnotou bez hodnoty! Všechno, co je mezi oběma těmito polohami, nevede k účasti posluchače, ale k bagatelizaci. Co byste chtěl, dědo, řeknou vám... Však jste si užil svoje! Co na to mohu říci? Ano, užil...

Naštěstí tyto výrazové polohy nezasahují celou Královu knihu. Její první dvě části jsou oproti sbírce *Pro anděla* skutečným „přesunem“ a také posunem, který poetiku upřímnosti dovádí do krajnosti pocitu a strohé dynamiky výrazu, jen tu a tam, jako vzácným kořením zbarvené nadreálnou metaforou klasického ražení. Pozdní Holan byl básníkem interiéru. Králova poezie k němu tvoří exteriérový pandán, samozřejmě s odlišným výrazem. Jejich metafyzika je však podobná: člověk se stává věznem bytí a rukojmím těla. Králova sbírka se také z výrazově slabších poloh opět pozvedá a nejedna z básní její předposlední části zazní hlasem, který nám důrazně připomene, že jsme jako kdysi „*hebcí a zranitelní*“ (*Sezóny*). *Přesuny* jsou ostatně sbírka dost rozsáhlá... Myslím, že kdyby se do ní některé texty prostě nedostaly, knihu by to výrazně zvedlo. Básník má ovšem právo na chvíle únavy. Má je i velký básník, kterým Petr Král ve své poslední sbírce nepřestává být. Ostatně soudím, že je čas myslet na sebrané spisy! Nejen na básně: také na Vzpomínky například, které by ilustrovaly jedinečný fenomén, který Petr Král reprezentuje, totiž český surrealismus a postsurrealismus v pařížské emigraci po roce tisíc devět set šedesát osm.

Milan Exner

ŘÍŠE AMU

François Jost:
Realita/Fikce – říše klamu
Přeložil Ladislav Šerý
Akademie múzických umění v Praze,
Praha 2006

Hned na úvod je třeba přiznat, že název této recenze je poněkud zavádějící. Cílem slovní hříčky pochopitelně není odkazovat na Akademii múzických umění coby přebujelé impérium, s jehož mechanickou knižní produkcí se setkáváme na každém kroku. Naopak, nakladatelství AMU většinou představuje úzce zaměřené publikace, určené především pro potřeby studentů a odborné veřejnosti. Jednou z nich je i kniha Françoise Josta *Realita/Fikce – říše klamu*. Předeseílám tedy, že se jedná o text vskutku akademický, který poučeného i nepoučeného čtenáře provádí králičí norou audiovizuálních médií do „říše klamu“, která si při podrobnějším ohledání a troše nadsázky v mnohém nezdá s Alenčinou „říší divů“.

François Jost je ředitelem pařížského Centra mediálního výzkumu obrazu a zvuku a zároveň profesorem katedry audiovizuální komunikace univerzity Paříž III. Uvádí nás na poli filmové a televizní tvorby na nejistý terén mezi skutečností a fikcí, pravdivým a falešným. Důležité je přitom právě ono slůvko „mezi“, které jsme zvyklí vnímat jako příslib rozmazaných kontur a chvilkových závratí z protichůdných interpretačních možností.

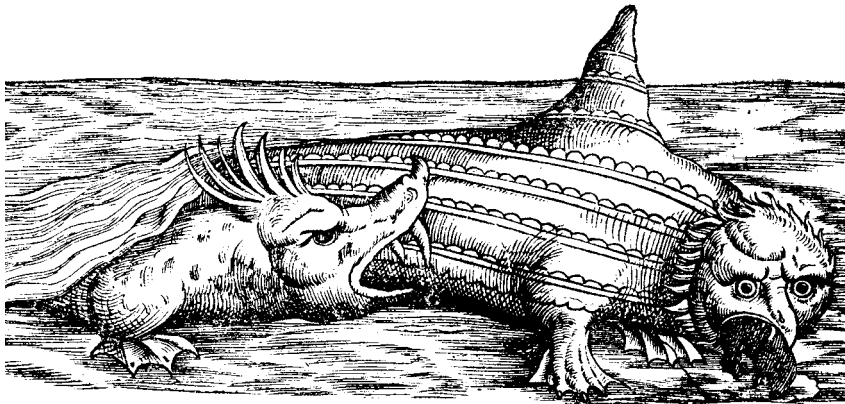
Jakkoliv se takový prostor může zdát obtížně zmapovatelný, Jost si zachovává chladnou hlavu a vědecký odstup a odmítá předmět svého bádání problematizovat a zpochybňovat více, než je podle jeho názoru třeba: „*Nejde nám [...] o vytvoření pestré směsice a o opomíjení základních rozdílů mezi filmovými a televizními žánry, jejich šířením i jejich přijímáním. Jde pouze o rozšíření našeho pole možností.*“

Autorova snaha vyjadřovat se co nejpřesněji – a přinejmenším v rámci svého oboru také co nejsrozumitelněji – souvisí i s dalším cílem, který si Jost vytýčuje v úvodu knihy a který zároveň ozřejmuje jeho postoj tváří v tvář skeptickým hlasům o „virtuálnosti všeho“: „*Během vývoje se [sémiologie] do té míry osamostatnila, až se někdy zdá, že se točí v kruhu. To mě přivedlo k přesvědčení, že je čas obnovit její sociální funkci. Dovolit médiím či obchodníkům zmocnit se smyslu slov a uměleckých děl je pro mne stejně závažné jako ztratit v média, která nás podvádějí, veškerou důvěru.*“

Autor od sebe odděluje *deformaci*, kterou s sebou podle něj nutně přináší jakýkoliv popis pozorované skutečnosti (tj. nemožnost nahlédnout předmět z několika úhlů zároveň, která nicméně nezpochybňuje jeho existenci), a *invenci*, která je předpokladem fikce. Podobně jako jazyk nelze považovat za svět jen proto, že s jeho pomocí svět popisujeme, nelze ani od audiovizuálního vyprávění očekávat, že bude plně zaměnitelné se skutečností. Důležité jsou vztahy, které mezi oběma póly panují, jejich vzájemná vazba.

Zde přichází ke slovu otázka žánrového zařazení díla. Podle Josta „*závisí naše ztotožnění s filmem zejména na představě, kterou si a priori vytváříme o vztahu daného filmu k zobrazovanému světu*“, již je jeho žánrové zařazení vyjádřením. Jako příklad díla, které je z tohoto hlediska problematické, uvádí autor film *Blair Witch*, který lze vzhledem k jeho dokumentárnímu hávu čist buď jako autentickou zprávu či jako fiktivní pastiš, v závislosti na míře našeho přesvědčení o možné realnosti filmem popisovaných dějů. Přesto lze žánr jakožto „*obecný příslib*“ považovat z pohledu diváka za důležitou informaci o tom, o jaké sepětí s realitou tvůrci ve svém díle usilují.

Jost vymezuje pole audiovizuální tvorby pomyslným trojúhelníkem, jehož hroty tvoří tři „světy“: skutečný, fiktivní a ludický. Fiktivní svět (na rozdíl od světa skutečného neodkazuje nejprve k realitě, ale ke světu



K rubrice Z přímí zámeky knihoven
 Konrad Gesner - Fischbuch (Curych 1563)

mentálnímu) se podobá světu našemu, má však svá vlastní pravidla, která mohou být sebefantastičtější – divák je nicméně ochoten je akceptovat za předpokladu, že je autor v průběhu díla libovolně neopouští a nena-hrazuje jinými. „*Fikce [...] nemá nic společného se lží,*“ dovozuje autor a cituje z díla Thomase Pavla: „*Předstíráme, že si osvojujeme fiktivní světy, stejně jako ve snu nebo během psychi-atrické terapie předstíráme jiný život, než je ten náš.*“ Cílem fikce tedy není v první řadě klamat či falšovat realitu. Nejhůře definovatelný je svět ludický, založený na principu hry. Díla, která lze do této kategorie zařadit, jsou velmi rozmanitá a sahají podle Josta od televizních soutěží typu *Pevnost Boyard* až po reklamy. V této souvislosti autor upozorňuje také na význam („*ludickou dimenzi*“), který „zábavnosti“ ve svých dílech připisoval například Georges Méliès nebo tvůrci němých grotesek. Důraz na atraktivní scény, o které se tato díla opírají mnohem spíše než o příběh, se podle Josta objevuje i v současné produkci v podobě využívání zvláštních efektů nebo v žánru katastrofických filmů.

Jost ve své knize podrobně analyzuje i mnohé další otázky, které s předmětem jeho bádání souvisejí, ať už se jedná o úvahy na téma přímého přenosu, předstírání, falzifikace či filmového nebo televizního triku. Z textu vyzařuje vědecká erudice a objektivita a autor se jen málokdy nechá strhnout ke kategorickým soudům, ze kterých by-

chom mohli lépe usuzovat na jeho osobnost. Právě z tohoto „korektně konzervativního“ přístupu zřejmě vyrůstá Jostův nesouhlas s prorockými vizemi, podle kterých „*pomocí digitálních technologií vzniknou nadsmyslové obrazy, jež se nakonec ztotožní se svým předmětem.*“ Jost označuje podobné názory za „*poněkud naivní optimismus*“ a o kus dál dodává: „*[...] sebedokonalejší obraz nikdy nebude věcí jako takovou. Já osobně z toho mám radost.*“ Ani on přitom nezapomíná varovat před riziky nedostatečného rozlišování mezi skutečností a fikcí; chlapec, který se po opakovaném sledování hororového filmu dopustil zločinu, si podle autora neuvědomoval, že „*z ontologického hlediska se fikce radikálně liší od našeho světa, přestože se jím může za jistých okolností inspirovat.*“

Jak již bylo naznačeno, pomáhá si Jost pro srozumitelnější interpretaci svých teoretických závěrů nejrůznějšími konkrétními příklady ze světa audiovizuální tvorby. Kniha tak přináší fragmentární reflexe děl, jako jsou *Vřískot* Wese Cravena, Allenův pozoruhodný film *Zelig*, velkofilmy *Forrest Gump* a *Titanic*, ale třeba také reality show *Big Brother*. Právě tyto pasáže jsou přitom pro nezasvěceného čtenáře zřejmě největším přínosem. Jinak lze knihu skutečně doporučit spíše těm, kteří jsou pod povrchem „říše klamu“ častějšími a dostatečně zorientovanými návštěvníky.

Lukáš Houdek

„MANŽELKA C. K. VRCHNÍHO KOMISAŘE FINANČNÍHO V PRAZE“

Lucie Saicová-Římalová:
Komunikační strategie
v dopisech Boženy Němcové
Karolinum, Praha 2005

Slovo *spisovatelka* znal uprostřed let třicátých už Jungmannův Slovník (vedle *básnice* či *spisovnice*). Uváděl již také *spisovatelství* jako *zaměstnání* anebo *živnost*. Ale co naplat: pro veřejný poštovní styk byla Božena Němcová až do konce života označována vztahem k postavení muže (jakkoliv se v něm mezitím třeba mnohé změnilo): manželkou c. k. vrchního komisaře finančního v Praze (povětšinou se to psalo podle tehdejší úřední normy německy). Co všechno ten vztah k úředníkovi finanční služby pro českou spisovatelku uprostřed 19. století ve skutečnosti znamenal, nastiňuje postupně vydaná souborná *Korespondence Boženy Němcové* připravovaná editorským kolektivem v čele s Lucií Saicovou-Římalovou (letos vyjde třetí kniha, závěrečná čtvrtá část projektu do roka ukončí). Josef Němec je tam představován spolu s mnoha dalšími lidmi ze spisovatelčina světa všemi svými dopisy ženě; autentičtější pramen pro zpřítomnění té osobnosti už sotvakdo může objevit. Ve své nedávno vydané publikaci se Lucie Saicová-Římalová zaměřuje na metodologii studia dopisu jako žánru písemné komunikace. Chápe osobní dopis jako písemnou promluvu vznikající v jisté chvíli z potřeby oslovit adresáta, získat si ho pro sebe a přinejmenším tak zajistit pokračování kontaktů s ním, což předpokládá i respekt k adresátovi a jeho situaci.

S pojmovým aparátem vypracovaným A. Macurovou a ještě předtím K. Hausenblassem, ověřeným lingvistickou literaturou a psychologii, doplňovaným a zpřesňovaným vlastním ohledáváním stovek dopisů pro editorský účel a pro vědeckou reflexi nabízí autorka uvedené publikace v řadě dílčích kroků a rozborů výklad korespondence B. Němcové z hlediska komunikačních strategií a jejich vztahového aspektu. Takto L. Saicová-Římalová přímo i nepřímou varuje před hledáním obecných pravd v osobních dopisech, před častým vyjmutím jednoho z množiny výroků na jisté téma, který pak figuruje třeba jako autorčino vyznání stran *Babičky*, jindy jako jí vyjádřený názor na dívčí vzdělání, na Slovensko apod. Ukazuje například, jak velká spisovatelka určitým lidem různě popisovala opakovaně prožívanou konkurenci role matky, hospodyně, spisovatelky, manželky; kolik sebestylizací k tomu nacházela.

Také vztah Boženy Němcové k manželovi v korespondenčním styku je v analýze Lucie Saicové-Římalové hodně barvitý a plný rozporů. Jen oslovení *Milý muži!* a rozloučení *Tvá věrná žena* se hodně opakují. Ale kdo by jinak pod dojmem rozšířeného očerňování J. Němce očekával jen ženiny výčitky, bude překvapen vyznáním: „*Také o Tobě se mi někdy velmi živě zdá, a pak se mi celý den jaksi stýská a dala bych za to pět grošů, jak je někdy nemám, kdybych Ti mohla ruku podat. My jsme se už jaktěživi jeden druhého dost nazlobili a natrápili, ale já vím přece, že mne upřímně miluješ, a já, byt i podivínské nápady měla a svou hlavu tvrdou, přece mám také srdce upřímné a neopustila bych Tě v ničem.*“

Autorka první monografie o dopisech Boženy Němcové vychází z předpokladu, že vztah ženy a muže v manželství byl ten-



hrob B. Němcové na Slavině

krát nesymetrický „*a žena byla spíše v pozici závislé či níže postavené.*“ Analýzou dopisů však dokazuje, že nesymetričnost platila v dané dvojici také obráceně: žena mužovi nejednou radila, jak se vyrovnávat s nouzí, s odloučením a s trampotami všeho druhu, jak jednat s lidmi a s nadřízenými. „*Buď zdrav a nestejskej si, to není pranic platné! Lepší, když člověk to břemeno nese s veselou odhodlanou myslí, než aby pod ním hekal.*“ [...] „*...co se nedá změnit, to nech být a netrap se, čím nemusíš, tím pranic nespraviš.*“

Čím strádá v manželství, světovala B. Němcová někdy důvěrným přátelům s vědomím, že ji s vlastní zkušeností podobných kolizí mlčky pochopí. V čase kolem roku 1848 se vážně pomýšlelo také na uvolnění manželství i na jeho zrušení. Dospívajícímu synu Karlovi jindy neváhala přiznat: „*Co je*

to všecko platno, ať je táta divný, on je přece Váš táta, a je rozšafný muž, a on je přece jediný, který nás neopustí, kdyby nás všickni opustili. Chyby má každý, já je mám také; a táta musí také se mnou mít trpělivost, on by si také přál, abych byla jiná, a kdyby měl nyní bohatou ženu, také by mu bylo lepší, ale což platno. Jeden musíme ustoupit, aby byl pokoj, a já nemohu to od něho žádat, poněvadž jeho povaha dlé toho není. On musí také za mne trpět; na mne si přece netroufají, a rádi by mně nějak ruce svázali, abych se nemohla hnout.“

Že jsou ty výroky nespojitě, každý odjinud vychází a jinak míří? V korespondenci nehledíme platné pravdy, ale postoje, pohledy, stanoviska zaujímaná v jistém okamžiku, po chvíli a ve vztahu k jinému adresátovi tlumočená jinak. Aby se četba korespondence neménila v tříšť hlasů, aby orientovala v terénech dávných osudů a přispívala k poznání jedinečných osobností a jimi v jistém čase prožívaných a měnících se vztahů, k tomu knižní prvotina Lucie Saicové-Římalové nabízí významné vodítko a návod.

Svého času se pozastavovala Susanne Rothová, překladatelka Bohumila Hrabala a znalkyně odkazu Boženy Němcové, nad tím, že česká reflexe spisovatelčina epistolografického umění zaostává za čtenářskou popularitou jejích dopisů. Knižní prvotina Lucie Saicové-Římalové, volně navazující na starší soubor studií *Řeč dopisů, řeč v dopisech Boženy Němcové* (Praha 2001), začíná tuto disproporci odstraňovat. Do světa Boženy Němcové nabízí vhléd četbou a rozbořem známě-neznámé korespondence. Nabízí nové úhly a metodiky pozorování dopisů, textových pramenů dosavadním studiím spisovatelčina odkazu téměř nedotčených.

Jaroslava Janáčková



ŽE SLOVO JE MÍŇ NEŽ MECH

Šárka Smazalová: Čaj a jiné texty
Torst, Praha 2006

U některých literárních děl mne napadá, jak že je to vlastně čteme...? – A četli bychom je se stejným zaujetím i tehdy, pokud bychom neznali autorův pohnutý osud? Není takovéto zaujetí nakonec výrazem jakési vyšší spravedlnosti (supluje-li to, čeho se tvůrcům nedostalo za živa)? Jenomže: život a dílo jsou sice nádobí spojitá, každá z nich je však naplněna rozličnou tekutinou. Život a osud nám soudit nepřísluší. To, co můžeme ucho- pit, popsat a posoudit, je dílo. O něm často nedokážeme ani neumíme říci, nakolik ještě je odrazem toho, co autor zažil, a nakolik už žije samo sebou. Nebyv na to vyškolen a nemaje odvahy, ponechávám tedy úvahy nad tím, nakolik se citlivost, ta základní umělcova zbraň, obrátila proti samotné Šárce Smazalové (15. 6. 1945–5. 10. 1968), někomu povolanějšímu, třeba příteli Norbertu Holubovi. Mohu se ptát, nakolik se do její tvorby a do jejího života, končího sebevraždou, promítly psychické dispozice a nakolik tragické peripetie milostné. Přece bych však ještě dal slovo i Pavle Holcové, která nedávno o Šárce Smazalové napsala do časopisu *Instinkt*: „Byla neuchopitelná, nepochopitelná a zároveň něčím velmi přitažlivá... Pokusy popsat celou její osobnost dodnes ztroskotávají.“ Také její slova mne přiměla, abych šel jinou cestou.

Maje před sebou konvolut díla básnického, prozaického i dramatického, přemýšlím, zda a čím nás *Čaj a jiné texty* mohou oslovit i více než čtvrtstoletí po autorčině smrti a zda nás osloví i tehdy, nebudeme-li tuto tvorbu číst jako *legendu*. Jméno Šárky Smazalové není české literární obci neznámé: za jejího života i po smrti vycházejí časopi- secké otisky (*Mladý svět*, *Divoké víno*, *My* 64,

Večerní Praha, *Literární noviny*, *Květy* aj.), její tvorba se objevuje v antologiích (*Chlapecké srdce mi zemřelo*, *Čeští prokletí básníci*), na večerech poezie (včetně dvou pořadů ve Viole), v samizdatových edicích, v exilu i ofi- ciálně vydána. Péčí Vladimíra Justla vychází roku 1972 v nakladatelství *Vyšehrad* sbír- ka *Flétnové vábení*, rodiče Šárky Smazalové vydávají k 10. výročí úmrtí své dcery jako bibliofilský tisk její prózu *Dospívání*.

V současnosti vydaný obsáhlý výbor z díla doplněný vzpomínkami pamětníků (I. Pav- lové, R. Vašinky, P. Pitharta a V. Justla) a biografickou prózou D. Pithartové uspo- řádal a Ediční poznámku napsal Martin Machovec. Můžeme se tak nyní zamýšlet nad tvorbou Š. Smazalové v dobovém lite- rárním kontextu, můžeme sledovat posun od juvenilní k pozdějším zralým básním, můžeme se také zamýšlet nad tím, co z díla Šárky Smazalové dodnes přežívá – a zda je zájem o ně podnícen nespornými kvalitami či zda není motivací tohoto zájmu nakonec především tragický osud autorčin (a potře- ba hledat jeho stopy v samotném díle).

Co se literárního kontextu týče, pokládám za velmi důležitou poznámku M. Machovce. „*Dílo Šárky Smazalové bylo nikoli nevýznam- nou součástí oné »beatnické« linie české poezie druhé poloviny 60. let 20. století, k níž byli před rokem 1989 tak jako tak jen pokradmu přičítáni toliko Václav Hrabě a Ladislav Lan- da (o exulantkách Vladimíře Čerepkové a Ince Machulkové se ovšem mlčelo zcela), která však zřejmě byla mnohem bohatší a diferencovaněj- ší: měla totiž i své »spodní proudy«.* Tak napří- klad jsou dnes již známy i Ginsbergem ovlivně- né litanické texty Milana Kocha z let 1967–69, »aktuální« texty Milana Knížáka zhruba ze stejné doby či tamtéž patřící rané texty Vra- tislava Brabence, Milana Kozelky, Jaroslava Hutky, Zory Růžové a Zbyňka Benýška. A také asi nebyla náhoda, že Šárku Smazalovou pojilo v jejích posledních letech přátelství i s Egonem

Bondym.“ S tím doplněním, že se taková charakteristika nemůže dotýkat celého díla Š. Smazalové, ale toliko jeho části – podle mne té zralejší a životnější – : volným ver- šem psaných „litanických“ textů situova- ných často na Hanzlberk (tuto komunitu pražských nonkonformních intelektuálů a umělců Smazalová koncem 60. let nav- šťevovala), textů se zvýšenou expresivitou a méně ornamenty, textů zbavených pseu- doidylické stylizace, s lyrickým subjektem často v mužském rodě.

První editor a vydavatel díla Š. Smazalo- vé Vladimír Justl se nicméně zmiňuje ještě o jiném, širším kontextu: „*Literární histo- rie jistě právem vidí tvorbu Šárky Smazalové v atmosféře Hanzlberku a mezi autory oslně- nými rytmy beatnické poezie přenesené k nám díky překladům Jana Zábrany. Lze však věřit i tomu, k čemu se sama přiznala: k Wolkerovi, Nezvalovi, Wernischovi, s úklonou k poezii Holanově. Cítím, že ojíněný dotek autorčiny dětské něhy není vzdálen Wolkerovi a prvním sbírkám Wernischovým, jistou hravost mohla odposlouchat u Nezvala.*“ Myslím, že zrození básničky se odehrálo právě v duchu Wol- kerově a Wernischově: v duchu ohledávání světa dětství předpodstatňovaného dospí- váním. V duchu narušované idyly a rušené jednoty mezi mnou (jako lyrickým subjek- tem) a světem, který mne obklopuje.

Šárka Smazalová má zpočátku – jako tolik jiných začínajících básníků – potřebu za poezii vydávat rýmovaný, vázaným rytmem psaný text, plný vyčtených klišé a neodů- vodněné velkých slov. Schází umění obraz- né zkratky – to se zrodí až později, někdy kolem roku 1966 (a ten, zdá se, byl pro ni rokem literárně nejplodnějším). I poté zůstává Smazalová věrna ústřednímu téma- tu svého psaní, jímž jest mládí, dospívání a všemožné tápání s tímto obdobím spo- jené; včetně peripetií milostných – a také téma životní sedí a úniku z ní. „*Vlezla jsem do skříňe a čekám, čekám / až přijede loď / kte- rá mne korálky ověncí. / Nudle už jsou vařeny, ale já myslím na / zázrak, který / mne odveze pryč odsud.*“ Pro Smazalovou je důležitou potřeba nalézt pevný bod ve světě přetvářky a falše (fiktivní svět literatury z toho nevy- jímaje), potřeba uvědomit si vlastní nedo- statečnost v takovém boji, potřeba nově pojmenovat věci i vztahy mezi nimi. „*...oči nás stále zrazují / nedobrovolnou slepotou / opentlenou bombónovým štěstím.*“ Tehdy také nalézá nadsled nad básnickými klišé.

Výtvarné školení – Smazalová se věnovala činně také výtvarnému umění – a vliv sur- realismu jsou patrné v autorčiných prózách, plných temné, snově iracionální atmosféry. Důležitou roli v nich vedle halucinovaných obrazů hrají barvy; kromě oblíbené žluté i další: „*Zelená jedovatá chapadla se nezřetel- ně prolínají se sedí stěn.*“ Zejména v pozděj-ším období přibývá temných barev a dras- tičnosti obrazů. Uhadovat, nakolik jde o projev určité psychické dispozice, přísluší člověku školenému. Já mohu toliko konsta- tovat, že mne až mrazí, čtu-li: „*Jsem jenom krátkou mdlobou trávy*“ nebo: „*Na podzim šlapu černou hlinu / chodí tu bílá dáma / Věští mi z ruky dlouhou zimu / ve které budu sama.*“ Anebo – v nadpisu jedné z básní – „*Stane se v den Šárčina pohřbu dne roku 196.*“ V jedné z verzí *Lyriky*: „*A Ivane teď hned / mi židli přistav k oknu / Moknu / ve zběsilé hale- ně / a moknu.*“ U vědomí, že Ivan byl Šárčin manžel a že toto nepovedené manželství a svůj život ukončila sebevraždou skokem z okna... Tady se mi věru jen těžko odděluje tvůrce od díla, autorský subjekt od lyrické- ho subjektu básně.

Velmi dobře mi to naopak šlo u nejzná- mějšího díla Šárky Smazalové, hry z rus- kého prostředí *Čaj*. Ta je známá především z uvedení na prknech divadelní společnosti Radima Vašinky Orfeus (poprvé v červnu 1969, nyní znovu uvedeno). Hru můžeme vnímat v rámci několikerého paradigmatu: jako zdánlivě realistické drama ve zdánli- vě realistických kulisách předrevolučního (i když: možná právě revolučního) Ruska,

jako parodii tohoto typu divadelní hry, jako takto intonované drama absurdní a také jako výpověď metatextovou, metaliterární. Jako výpověď o ztrátě příběhu a vyprazd- ňování významu. Aby se oním příběhem vpravdě stal příběh o vnášení významu do míst, která žádný nemají. Aby se vlastním smyslem stalo jakési palimpsestové čtení dramatu Šárky Smazalové; totiž takové čte- ní, v němž pod vlastním textem vnímáme nejen literární kontext, ale také to, co by- chom mohli nazvat dějinami jazyka (jeho užívání, jeho přeměny v řeč...) – které jsou zase úzce svázány s malými a velkými ději- nami obecnými. A protože se Smazalové daří tuto polyfonii podržet a udržet, aniž by vznikl text literárně sice zajímavý, ale také nudný, protože se jí daří vše skloubit s notnou dávkou humoru, patří tato práce – spolu s beatnickými verši a surreálními prózami – na sám vrchol její tvorby: tedy mezi to, co nás i dnes oslovuje.

Ivo Harák



OZNÁMENÍ

Nejen zpěváci se pouštějí do kulturních klání mimo jejich veleúzkou specializaci. Tenistka **Martina Navrátilová** společně s **Jurajem Králikem** představují výtvarný projekt **Art Grand Slam**. V Kongresovém centru v Praze se na tuto fúzi můžete podí- vat až do 22. 11. 2006.

Jesper Alvaer a **Isabela Grosseová** vysta- vují v Moravské galerii v Brně. Na akci s názvem **Transkultura: akt1** máte čas zajít do 3. 12. 2006.

Táž galerie vystavuje v Ambitu Místodržitel- ského paláce **Nejkrásnější české knihy roku 2005**. Do 28. 1. 2007.

Fotogalerie Josefa Sudka v Praze připomí- ná fotografa **Josefa Ehma**. Jeho fotogra- fie z 30. a 40. let jsou přístupné do 21. 1. 2007.

Výstava malíře **Miloše Šejny** s názvem **Colorvm Natvrae Varietas** na vás čeká v prostorách Galerie Montanelli v Pra- ze. A nečeká příliš dlouho – jen do 24. 11. 2006.

Do 4. 11. 2006 se můžete přesvědčit, jak vypadá **Smyčka-Loop**. V pražské Galerii Velryba to představují fotografové **Filip Hladký** a **Jan Tesař**.

Lovci mamutů je název výstavy v Národ- ním muzeu, kde uvidíte nejen pravou Věs- tonickou venuši, ale dozvíte se všelicos i o českých spisovatelích při jejich cestách do pravěku. Výstava trvá až do 30. 4. 2007.

V Domě U Kamenného zvonu v Praze pro- bíhá do 21. 1. 2007 retrospektivní výstava **Rudolfa Kremlíčky** (1886–1932).



Rudolf Kremlíčka

INZERCE



aluze

revue pro literaturu, filozofii a jiné

příložené

cena 99 Kč

předplatné (tři čísla ročně) 250 Kč

adresa redakce:

Aluze, Katedra bohemistiky FF UP
Křížkovského 10, PS 207, 771 80 Olomouc

www.aluze.cz

redakce@aluze.cz



Vojtěch Steklač, držitel ocenění ministerstva kultury za celoživotní dílo, stojí černě na rudé obálce Šeredky. A pod tím panensky bíle: *Romantické čtení a skutečné příběhy pro dívky. Tato kniha obsahuje přes sto „skutečných“ příběhů dívek nejružnějšího věku, které vyprávějí o svých nejromantičtějších a nejeroičtějších zážitcích.*

Inu, kontrast oněch dvou nápisů zaujme – a knihu prodává. Pravda, výhradně v Levných knihách, ale což. Nebo snad šlo o víc než o pouhý profit? Chtěl autor napsat teenagerskou obdobu Páralovy sbírky *Dekameron 2000 aneb Láska v Praze*? Doufal jsem v to. Ale... Z kapitoly *Dva najednou*:

Žofie, 17: Když se podívám do zrcadla, hned si vzpomenu na „tenkrát poprvé“. Už je to pěkně znát. Není divu, vždyť za měsíc už budeme dva. Dodnes nechápu, proč jsem to udělala, a velmi toho lituji. Ten den hustě sněžilo...

O stránku dál příběh (jakých je v knize celkem 143) končí: *Karel do mě zezadu vníkl jako první. Po něm Martin a pak se ještě několikrát vystřídali. Cítla jsem v břichu příjemné chvění, a i když mrzlo, bylo mi teplo. Na ochra-*

nu jsem tehdy úplně zapomněla, i když ji stále nosím s sebou, kdyby si ji nějaký kluk zapomněl. Potom mě doprovodili domů a oba mi dali své telefonní číslo. Bylo ale bohužel falešné.

Tolik mravní naučení.

Následuje „povídka“ *Chlupatý Ital*, vyprávění to Mariky (15), i další, většinou s titulem, který vás nenechá na pochybách: *Krásný a s vilou; Šťastná nehoda na kluzišti; Ruka jela po mém rameni níž a níž; Cítla jsem, jak do mě proniká; Ucítila jsem jeho penis; Jeho manželka nás celou dobu pozorovala; Nádherně mi dráždil Venušin pahorek; Jeho ruce sjely pod mé tričko...*

Už jen z titulů by se dala poskládat další povídka. A komu je to málo, kdo rád něco peprnějšího, ani ten nepřijde zkrátka. Sem tam se mihne i něco pro „fajnšmekry“: *Když zjistil, že mě otec znásilňuje, udělal totéž. Kdo hledá, najde...*

Znovu se dívám na titulní stránku. Ano, autor: Vojtěch Steklač. Tvůrce *Žlutého Roberta* či *Boříkových lapálií*. Jenže... Toto přece psaly ty dívky samy, ne? Jak je Steklač vlastně zpovídal? Ale pokud opravdu, proč

je slovo „skutečných“ v uvozovkách? A do jaké míry upravoval redakci došlé dopisy?

Celek je vcelku cudným kompletem banálních psaníček vysbíraných z časopisu typu *Bravo*. Tak co s tím? Jisté je, že tu na Steklače sotva lze pohlížet jako na fabulátora. Spíš je osvětářem. A uplatňuje se jako sociolog (kterýžto obor vystudoval v roce 1970). Právě z tohoto hlediska ten konglomerát erotických banalit snad i obstojí, ale zároveň – ač přičesán – teenagery vzruší. A o to se hrálo, o to především. Nelze to zakrýt.

V *košili jeho maminky. Podruhé*, toť název závěrečného oddílu. Aspoň tady najdu nějaký přesah? Už názvy však opět mluví samy za sebe: *Těla se proplétala; Souznění duší, souznění těl; Nemohli jsme se od sebe odlepit; Pronikl do mého já či Poprvé jsem byla znásilněna...*

Polepšíme si aspoň četbou oddílu úvodního? Cituji z první povídky *Dominik: Když mi svlékl i kalhotky, začala jsem já také svlékat jeho. Už jsem byla dočista nahá a on na mně ležel jen ve slipech. Cítla jsem, jak jeho ruka*

*zajíždí mezi má stehna a byla jsem hrozně vzrušená. Vzal mou ruku a zavedl ji na svůj úd. Potom už to pokračovalo ani nevím jak, ale po deseti minutách do mě pronikl. Atd. Ale pozor! Snad aby stereotyp rozčeřil, umístil autor na začátek i dva příběhy s dospělými hrdiny: *Začít znovu a Vánoční dobrodružství*. Tedy aspoň v nich se povznese? Čtu s nadějí! „Tak se mi zdá, že už ten otok ustupuje.“ Ale pak mi po té noze jel výš. „Nevadí vám to?“ „Jsem přece v péči lékaře,“ usmála jsem se. Dostal se mi až pod kalhotky, ale opravdu si počínal velice zkušeně a jemně. Atd. Atd. Atd. Jako v celé knize.*

Kam ji vřadit – v kontextu autorova díla? Ke sbírce povídek *Volejte linku* (1989), vzniklé ze spolupráce s dr. Petrem Zemkem? Ani to ne. Spíš do kategorie provokací. Žertů... Ano, již slyším Steklačův souhlasný smích. Vyšel vstříc první signální a masám, „aby se to prodávalo“, ale zůstal i estétem a cenozrem. Nepřekročil sobě vlastní hranici. Je to snad výkon, ale mnozí naopak vzdychnou: „Tím ještě hůř!“

if

VÝROČÍ

Ivan Andrenik

2. 11. 1921 Neveklov – 5. 9. 1998 Praha

POZDĚ

Samotka zima hučí do mne
To zpívá elektrický drát
V kterém pak domě cizím
pozitíř budem nocovat?

Oslepen pokoutním jevem:
jak vyvražděna rodina tu spí
A v tichu hvězd jež z knih mi přší
plá výheň znovuzrození

(*Jediný zlý oheň*, 1986)

STOPAMI ZVĚŘE

Ještě se zimou za bukem trástí,
ještě si dušičku vískat.

A už to v dolině po křoví chrastí
a už se za hlavou blýská.

Až sem a dost. Míza hrká
doprostřed jarních toulek.
Na dubu dávno nezavrkal
sivý holoubek.

Hlavička střelena, kostečky na chamraď,
ještě mu po zobci mlíčko teče.
Divokou bystřinou za šera pro závrat
marnosti světa neutečeš.

(*Motto z Hérakleita*, 1998)

Dále si na přelomu října a listopadu připomínáme tato výročí:

26. 10. 1846 František Aleš
31. 10. 1846 Bohuslav Čermák
19. 10. 1941 Zeno Kaprál
23. 10. 1946 Kristián Suda



FEJETON

STŘEDOVĚK V KRABÍČCE OD DOUTNÍKŮ

Říká se, že pod svícem bývá tma. To je však jen slabý odvar daleko koncentrovanější skutečnosti. Už středověcí badatelé na poli alchymického poznání tvrdili, že zcela zásadní substanci nezbytnou pro vykonání díla obvykle nenacházíme jen proto, že ji máme de facto před nosem.

Nedávno se mi takhle málokdy reflektovaná finta vidění sama od sebe připomněla.

Kdysi mi někdo tvrdil, že křesťní jméno Václav, byť ryze české či slovanské, má cosi společného i s velmi nečeským jménem proslulého, snad středověkého hrdiny, a zrovna 28. září o svatém Václavu jsem to chtěl u kafe probrat s etymologicky zdatným soupeřníkem, jenže jsem si za nic na světě nemohl vybavit, o jakou osobnost by jako mělo jít. A tak jsme každý pokouřovali doutník a já hypnotizoval pěknou krabičku, která zbyla po cigárech, jako bych snad z ní měl tu svou zapomenutou myšlenku vyčíst.

Po dlouhém mlčení jsem změnil téma a rozpovídal se o tom, jak jsem v neděli předtím hledal v městské katedrále cestu k zasvěcení.

Totíž, byli jsme s partou přátel v Mětech a počínali jsme si tam tak trochu jako Rychlé šípky ve Stínadlech, ovšemže po třiceti až čtyřiceti letech marné snahy stát se dospělými. V dopise, který jednomu z nás poslal jistý francouzský známý (rozuměj, bylo to pro nás něco jako nález vytržené stránky z vontské kroniky), stálo, že métská katedrála oplývá nejen Chagallovy vitrážemi, ale zejména nesmírně zajímavým popisem třiatřicetidílné cesty k opravdovému zasvěcení po vzoru středověkých alchymistů, podrobněji se ovšem zmínil jen o prvních sedmi skulpturách představujících víceméně neviditelné překážky na sebeznavací cestě. Tenhle akční seriál se prý nedá najít ani ve Fulcanellim, pročť srdce starých junáků zaplesala a šla svorně hledat popsany výjev. Marně. Barevná okna byla úchvatná, ale nenasytila naši lačnost. Dámu, která stála s klíči ve dveřích vedoucích do jakési krypty, pojal kolega (řekněme) Metelka jako pokyn osudu či kněžku z tarotu, a ač nefrankofon, donutil ji ještě nezamknout a vpustit nás dovnitř. Ani tam jsme bohužel neobjevili nic zajímavého, jen zjištění, že dáma nezamýkala,

ale odemykala, aby mohla začít vybírat vstupné (a prosbu Metelky pochopila, jako že jsme švorc a chceme si to před oficiálním začátkem prohlídky rychle omrknout).

Nakonec to (řekněme) Dušín – tentokrát frankofonní – vzdal, i když on by to nikdy nebral jako kapitulaci, a šel se normálně zeptat jiné, docela zasvěcené se tvářící dámy, která spravovala stánek se suvenýry a zejména hojnou literaturou, mezi níž vynikaly knížky s typicky esotericky nevkusnými obálkami, hlásajícími odhalení středověkých mysterií. Žel, neporadila, ba evidentně netušila, že právě v této katedrále by něco takového mohlo být, a své rozpaky skryla pouze banální vytáčkou: „Hledáte cestu k zasvěcení? No tak hledejte, to musíte sami...“

Uondání a nenaplnění jsme opouštěli chrám, poslední útěchou nám byla naděje, že jsme snad ještě něco přehlédli venku, byť jsme si hned na počátku pozorně prohlédli nápadně dokonalé sochy před vchodem. Nebudu vás napínat, dopadlo to dobře. Před chrámem jsou těsně vedle sebe dva vchody, okolo každého spousta vytesaných postav. Pod nimi, kon-

krétně pod nohama svatých apoštolů, je pak velikostí poměrně nenápadná série třinácti malých skulptur po každé straně – a to je ta stezka. Když pak člověk stojí přímo před vchodem a volí, kterými dveřmi vejde, má zrovna u nosu sedmici neviditelných překážek na cestě, která se navíc skrývá tím, že je umístěna jen do pěti ucelených výjevů, jak nečekaně postřehl (řekněme) Hojer.

A s tím jsem zakončil svou historku, neopomenuv dodat, jak nevidíme právě to, co máme zrovna před očima. I opět jsem se zadíval na krabičku od doutníků a zalovil v paměti, jestli se mi už nevynoří to nečeské jméno, které je podobné Václavovi – a jak jsem tak civěl na nápis na té krabičce, najednou mi nějak došlo, že jde o jméno portugalského mořeplavce. Spokojeně jsem natáhl z doutníku značky Vasco da Gamma a vůbec mi nevadilo, že jsem ten den měl před očima nepochybně řadu dalších odpovědí na všelijaké skryté otázky, ta jedna banalita mi k ještě důkladnějšímu porozumění métskému příběhu bohatě stačila.

Václav Vasco Bidlo

Ročník XVII. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky a Nadace Český literární fond. Šéfredaktor Lubor Kasal. Redaktoři: Anna Cermanová, Michal Jareš, Božena Správcová (zástupkyně šéfredaktora), Michal Škrabal. Tajemnice Martina Vavřínová. Korektorka Hana Růžicková. 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. Archiv Tvaru <http://archiv.ucl.cas.cz>. Redakci nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevrací. Grafický návrh Lukáš Pertl. Sazba a zlom programy Adobe® InDesign® CS2 a Adobe® Photoshop® CS2 Lubor Kasal. Tisk Ringier Print, a. s., 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: předplatne@predplatne.cz, <http://www.predplatne.cz>; redakce Tvaru. Předplatné SR: L. K. Permanent, s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel. 00421 7 444 537 11, fax 00421 7 443 733 11. Objednávky do zahraničí: A. L. L. Production, spol. s r. o., Hvozdánská 3-5, Praha 4 a redakce Tvaru. Předplatné může být hrazeno v eurech. Distribuce pro nevidomé: Sjedenocaná organizace nevidomých a slabozrakých ČR - SONS - Na Harfě 9, P. O. Box 2. 190 05 Praha 9, tel. 266 03 87 14, <http://www.brailnet.cz>

2006/17

MK ČR E 5151 * ISSN 0862-657 X * F 5151 46771 * 25,- Kč * 19. října 2006