



petr pustoryj

Nuda

v ponorce odpoledne
večer
noc bys krájel
však venku nemlich
stejný svět
bože kdo by kvapil
tam nebo zpět

snad bysme měli zavřít?
odvážil se cipís
a to jako umřít?
nesměle vrkl venca stratil

foto: Jan Koráb

že by zase něco zůstalo na mně?

| marek pokorný

Zadání bylo jasné: co nejméně politiky. I když v zásadě všechno považuji za věc veřejnou, chápu tohle přání šéfredaktora jako pobídku, abych zůstal především u literatury a umění, držel se vlastních kulturních zážitků, byť jich bohužel nemám právě tolik, kolik bych si přál, a šel po jejich stopě k nějakému poučení platnému pro vás, milé čtenáře *Hosta*. A tak tedy dělám, co mohu, přestože mé předsevzetí pamatovat si detaily a z nich pak umně splést tuto úvahu vzalo zaslavé — jak zjišťuji — tak rychle a bez povšimnutí jako letošní léto. Nicméně.

Za svého pobytu v Benátkách jsem se konečně zase jednou dostal do muzea, které tam zbylo po extravagantní a fascinující Peggy Guggenheimové. (Tentokrát jsem se dostal blíže k současnosti. Obvykle totiž s gusem absentuji na povinných pochůzkách po mnohočetných výstavách současného umění pořádaných v rámci nejstaršího bienále na světě a věnuji se své ryze amatérské zálibě v cukrářsky barokní architektuře a v Tintorettovi.) Tedy moje letošní přítomnost u Peggy Guggenheimové byla spíše daní splacenou záplavě pozvánek na různé společenské akce, ale na nádvoří nedostavěného paláce se nedalo pohnout kvůli skvěle oblečeným hostům party pořádané firmou Hugo Boss na počest Eda Rushi, malíře, který tu letos reprezentuje Spojené státy, a tak jsem vděčně bloumal po výstavních sálech. Kdysi soukromý obytný prostor manželky Maxe Ernsta zdobí dodnes nějaký ten Kandinskij, Calder, Arp a další. Zkrátka legendy bez pardonu. A na mne padla nostalgie po starých dobrých časech a avantgardě, která si zcela samozřejmě užívala vzácných míst, o nichž se nám může jenom zdát. (Ostatně kdo si dnes dokáže představit, že za mírný poplatek si mohl Goethe a jeho přátelé dopřát oběd ve zcela prázdné a opovrhované Sixtinské kapli?)

Během volně plynoucích úvah na dané téma jsem si ovšem s hrůzou uvědomil, že o té dámě, která mohla sobě a svým favoritům dopřát takové krásné útočiště, nevím skoro nic. Až na několik notoricky známých historek o všech těch psících pohřbených před palácem, o početných milostných pletkách (jednu z nich měli možnost zhlédnout v kině návštěvníci životopisného filmu na téma Jackson Pollock) a mejdanech v Hemingwayově oblíbeném benátském Harry's baru. I proto jsem si rychle v jednom z mála benátských knihkupectví pořídil biografii Peggy Guggenheimové od Antona Gilla s výmluvným podtitulem „Život ženy oddané umění“.

Vášeň pro drobná fakta byla rychle ukojena, ale dověděl jsem se toho víc, než jsem čekal. Zejména prvních pár desítek stran tvoří zevrubný úvod do dějin dvou milionářských rodin, které z Německa (jedna odešla z malé vesnice blízko Frankfurtu nad Mohanem a druhá z podobné mezi Bamberkem a Norimberkem) emigrovaly před bídou v polovině devatenáctého století. Jejich příběh pak nádherně dokládá, jak moc se o skutečnost opírají třeba knihy takového Isaaca Bashevisse Singera a že není nad to věřit



velkým románům. Všechno, co se může stát, stane se. Ovšem vrcholem expozice tohoto životopisu, který se bezpochyby opírá o dobře ověřená fakta, je příběh Bena Guggenheima. Otec neurotické Peggy, poněkud hýřivý milionářský synek, si v předtuše finančních potíží vymyslel způsob, jak se pro své budoucí výnosné obchody seznámit s těmi pravými zákazníky. Zakoupil si proto v dubnu 1911 lístek na

tu jedině správnou loď a vydal se kající z Evropy a zejména z pařížských tenat zpět do Ameriky na palubě Titaniku. Podle dochovaných zpráv a svědectví se ovšem na samém konci svého života nezachoval jako zpovytkaný zhyrálec, ale jako pravý gentleman: vzdal se svého místa v záchraném člunu a do posledního okamžiku zachraňoval ženy a děti.

Občas mi přijde, zvláště na omezeném prostoru takových Benátek a při čtení některých knih, že kumulace krásy, ale též příběhů, zvratů a významných událostí je něčím zcela logickým, samozřejmým a očekávatelným. Že někdy jenom stačí pohnout prstem, a potom už se nestačíte divit. A ptám se, zda nostalgie po těch časech a místech je správná, zda jde opravdu už jen o minulost, anebo také my — teď a tady — můžeme mít takové štěstí (i když v případě Bena Guggenheima...). Dívám se tedy a přemýšlím, zda nám neuniká něco z toho, co bude jednou někoho fascinovat úplně stejně, jako nás fascinují heroické časy před takovými čtyřiceti, šedesáti, osmdesáti, sto lety.

Někdy mám totiž pocit, že žijeme víc Josefem Váchalem než Stanislavem Kolíbalem, Františkem Halasem než Zbyňkem Hejdou, Leošem Janáčkem než Petrem Smolkou, Francisem Baconem než Lucem Tuymansem, Bertoltem Brechtem než Elfride Jelinekovou. Nevím, zda je to zdravé. Jsem ten poslední, kdo by dnes brojil proti klasikům, nacházím u nich leccos a uchyluji se k nim leckdy, ale pořád mám takový pocit, jako bychom si nebyli jisti, že to, co dozrává právě nyní, může mít stejnou hodnotu jako to už potvrzené. Obezřetnosti nikdy nezbyvá, koneckonců každý, kdo se kdy mohl kriticky vyslovit o uměleckém díle, ví, jak snadné je mýlit se, ale vnitřní jistota, že jsme — třeba náhodnými — svědky výjimečného úkazu, jako by nás opouštěla zjevněji než dřív. Fundamentálních kritik a rozborů, kde komparací docházíme k nejistotě, máme po ruce dost a dost, ale už dlouho jsem neslyšel, že by někdo nahlas a přesvědčivě řekl, že právě měl v ruce knihu, která se vyrovná Čapkovi, že někdo viděl film, který se rovná Vláčilovi, že někdo slyšel novou skladbu, která se bude hrát i za dvacet let, že někdo objevil malíře, který bude i za padesát let jistojistě viset v Národní galerii, a že někdo zná člověka, který — třebaže nenosí tak úžasné sluneční brýle jako Peggy Guggenheimová — bude středem zájmu i po své smrti.

Že by zase něco zůstalo na mně?

marek pokorný (*1963)

výtvarný kritik a kurátor, ředitel Moravské galerie v Brně

 **SVĚTOVÁ LITERATURA****kritika | 9**

- Jiří Trávnický: Velká suma velkého autora
Czesław Miłosz: Miłoszova abeceda | 9
- Oskar Mainx: Dál nejdou ve svém předstírání...
J. H. Krchovský: Nad jedním světem | 11
- Tomáš Kubíček: Realistická přemalba abstrakce
Ota Filip: 77 obrazů z ruského domu | 13

v předstihu | 46

- Eliška F. Juříková: Co s tou kolektivizací? aneb Případ zrádné Daniely aneb Pokus o mamuta
Jiří Hájiček: Selský baroko

recenze | 48

- Helena Vypelková: Obyčejný člověk Leoše Šeda
Leoš Šedo: Kleště | 48
- Pavel Ondračka: Vrstvy Adrieny Šimotové
Karel Hvizďala: Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy s prologem a epilogem | 49
- Radek Hylmar: Příliš kritický pohled
Tereza Brdečková: Nebezpečí, jaké je tvé jméno? Fejetony a jiné texty | 50
- Martina Halamová: Člověk nikdy neví...
Viktor Fischl: Prstoklady | 50
- Vojtěch Čepelák: Octobriana — podvržená bohyně
Tomáš Pospiszyl: Octobriana a ruský underground | 51
- Rostislav Niederle: Můj Michael
Amos Oz: Můj Michael | 52
- Michal Sýkora: Přece jen k smíchu
A. P. Čechov, A. T. Averčenko, M. M. Zoščenko: Nic k smíchu. Převážně neveselé povídky tří mistrů ruského humoru | 53
- Jiří Špička: Postavy při odlivu
Fleur Jaeggová: Proleterka | 54
- Marek Nekula: Román o Kafkovi
Elias Canetti: Druhý proces. Kafkovy dopisy Felici | 55

- Václava Bakešová: Jak dlouho mě chceš ještě trápit?
Sylvie Germainová: Jantarová noc | 56
- Karolína Stehlíková: Příliš promačkané pomerančové pyré
Jostein Gaarder: Dívka s pomeranči | 56
- Daniela Mrázová: „Slyšte mě, všechny slavné rody...“
Edda | 58
- Jan Hušek: Hostina Psích vojáků a fleky na ubrusu
Filip Topol: Národ psích vojáků | 59
- Andrea Malá: Bludiště, čtení nečitelného a nutnost akceptace
Julia Kristeva: Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství | 60
- Petra Havelková: Teorie komiksu jako seriózní vědecký žánr
Thierry Groensteen: Stavba komiksu | 61
- Petr Glombíček: Má to být vtip?
Jiří Olšovský: Slovník filosofických pojmů současnosti | 62

periskop | 52

- Pavel Ondračka: Normal na bienále
Prague Biennale 2, Praha

červotoč | 57

- Petr Štědroň: Letní lichvaření
William Shakespeare, Roman Polák: Kupec benátský. Letní "wshakespeareovské dny 2005"

zoom | 60

- Dora Viceníková: Zločin a trest v korejském filmu
Park Chan Wook: Old Boy

telegrafické recenze poezie | 63

- Miroslav Chocholatý: Sedmkrát z ptačí perspektivy

téma: yves bonnefoy | 67

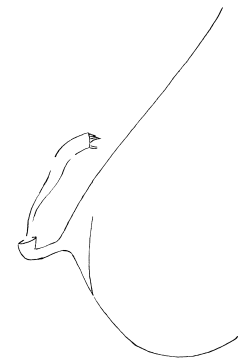
- „Poezie je věčné hledání...“
(rozhovor s Yvesem Bonnefoyem) | 67
- Yves Bonnefoy: Pražské objevy | 69
- Yves Bonnefoy: Rodný dům | 72

studie | 75

- Ladislav Václavík: Guy Goffette — mezi nebem a mořem

pohledy | 79

- Věra Suková: Čtenář pro nové tisíciletí
(uplynulo dvacet let od úmrtí Itala Calvina)

hostinec | 82

kresba jana steklika

MUZEUM BRNĚNSKA
PAMÁTNÍK PÍSEMNICTVÍ NA MORAVĚ
vás zve na výstavu

„...bývalo u mne zotvíráno...“
Básník Jan Zahradníček
(1905–1960)

14. 10.–18. 12. 2005
úterý–neděle 10.00–17.00 hodin

Klášter 1, Rajhrad
tel.: 547 229 136
www.muzeumbrnenska.cz

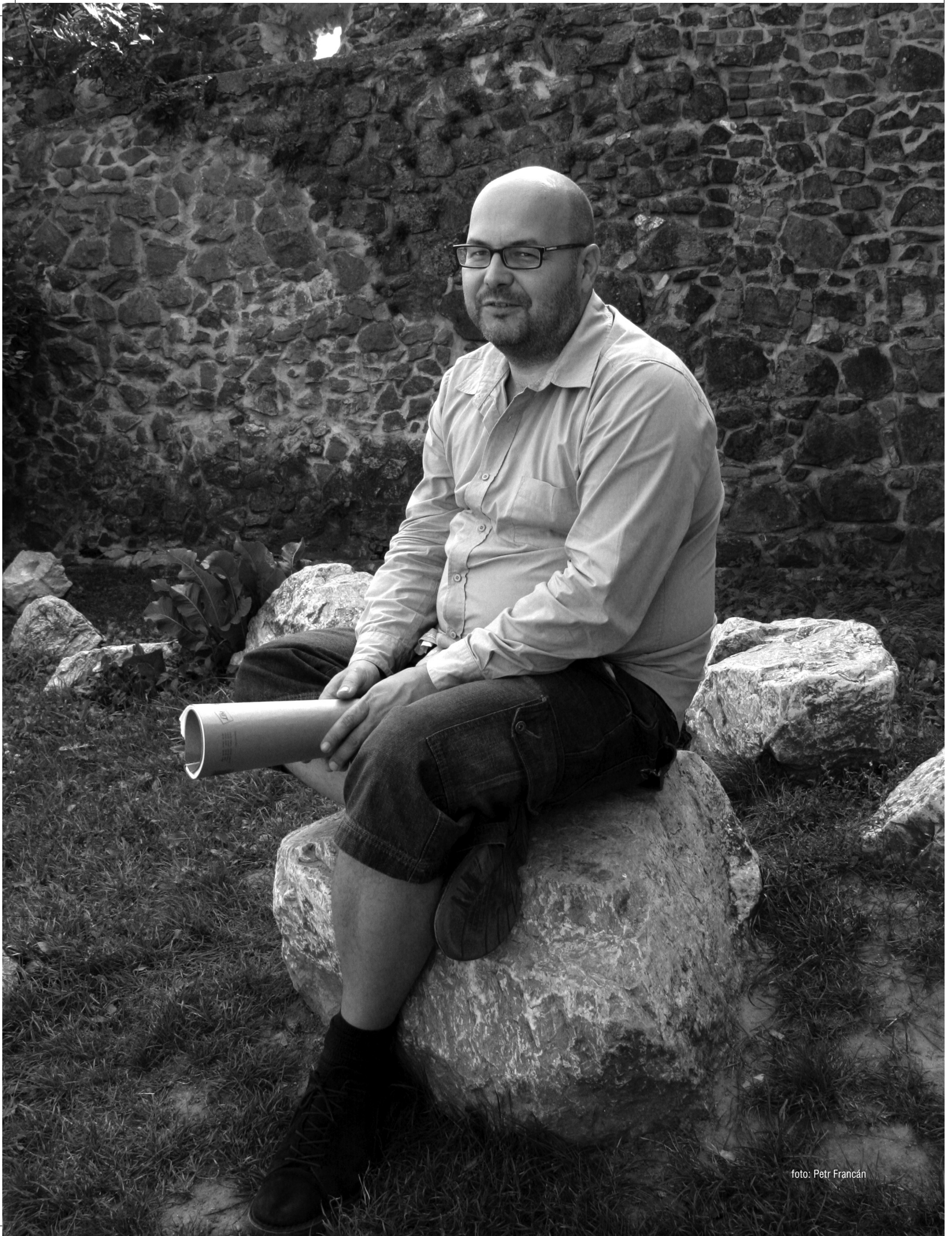


foto: Petr Francán

„všichni jsme tak trochu nudní...“

rozhovor s Vladimírem Morávkem

Spolu s J. A. Pitínským je dnes nevýraznějším českým divadelním režisérem. Jak sám říká, ve svých čtyřiceti letech dosáhl prakticky všeho, co si přál: režíroval operu v Národním divadle, muzikál *Excalibur* v Divadle Ta Fantastika, a především jako umělecký šéf činohry divadla v Hradci Králové získal s tamním souborem mnoho prestižních divadelních ocenění. Morávkův filmový debut *Nuda* v Brně posbíral v roce 2004 nejvíce Českých lvů a do kin se právě chystá jeho nový snímek *Hrubeš a Mareš* jsou kamarádi do deště. Vladimír Morávek je však pověstný i svým nekompromisním přístupem k práci a říká se o něm, že nikdo nedokáže na herce řvát tak jako on. Před více než deseti lety byl donucen opustit brněnské Divadlo na provázku, nyní se sem vrací jako jeho umělecký šéf a zachránce, který má tuto kdysi avantgardní scénu znovu oživit.

Píše se o vás, že jste jedna z nevyraznějších režisérských osobností v soudobém divadle. Co to znamená? Nebo jinak řečeno: jaké je dnes české divadlo? Existují nějaké trendy nebo směry? A klidně buďte neobjektivní...

Těžko říct, co to znamená. Divadlu se vždycky současně daří i nedaří, vždycky to vypadá, že do nebe chybí už jenom kousek, ale současně se zdá, že nejlíp bylo včera. Takže i dnes najdeme v našem divadle všechny fáze mizérie i velkoleposti současně. Ale žádná dominantní pojmenovatelná linie v dnešním divadle myslím neexistuje. Samozřejmě jsem neobjektivní...

Dobře, když tedy budeme mluvit konkrétně. U vás je patrné, že se snažíte dělat spíše rozsáhlejší divadelní cykly. Teď běží v Divadle Husa na provázku váš cyklus dramaturgií Dostojevského: *Zločin a trest*, *Ldiot*, *Běsi*, připravujete *Bratry Karamazovy*. V Hradci Králové jste zase připravil cyklus Čechovových her a konečně i filmy, které režírujete, počínaje *Nudou v Brně*, mají tvořit určitý cyklus. Co vám tento tvar umožňuje říci jinak, v čem je pro vás tak atraktivní?

Zjistil jsem, že je pro mě strašně těžké se smířit s tím, že když nastudujete nějakou hru, tak je za chvíli stará. Vždycky propadnu jakési horečce, že to představení, které zrovna zkouším, se nějakým zásadním způsobem dotýká naší existence a hovoří o strašně důležitých věcech. Pak do toho chci investovat všechnu energii, nespím, vztékám se, mlátím hlavou o radiátor. Potom představení přivedeme k premiéře a při ní zjistíme, že jsme se hrubě mylili, nebo někdy nemýlili, a pak se kus hraje dva roky, nebo taky rok, nebo jen sedm měsíců a je konec a nezbude nic. Pokud napíšete knihu, tak i když už o ní za chvíli nikdo neví, pořád existuje, pořád někde leží na krámě nebo v knihovně a může přijít její čas a někdo ji objeví. Představení takovou naději nemá. Nejhorší, co můžete udělat, je, že ho zaznamenáte a pak ho někomu pouštíte a lidi se dívají na to trapné usilování před jedenácti lety. Divadlo totiž funguje na základě jakýchsi výstřelů energie, která se hrozně těžko postihuje a nejde zaznamenat. A tohle mě hrozně ničilo — že ta energie tak brzo zaniká. Proto jsem se pokusil trochu obejít její dočasnost: takže se moje představení z března roku 2005 odvolává na představení z února roku 2001, a to se odvolává na představení z ledna 1999... Navíc přemýšlení za horizont jedné dvou sezón osvobozuje od úzkosti, že divadlo je

rasovská práce: na jaře ho vypočítáte, abyste ho na podzim zaškrtili a ještě byl rád.

Víte, já věřím ve smysl divadla; věřím, že má větší smysl než nějaká cetka nebo pitomost. Je proto jasné, že pokud se má divadlo dotýkat skutečně podstatných věcí našeho života, pak ani dost dobře nejde, aby tohle přišlo během dvou tří hodin mluvení. Takže když připravíte určitý cyklus, máte větší možnost se k něčemu přiblížit, nebo třeba ve čtvrtém díle dopovědět to, co se ve druhém nepovedlo...

Takže je to i taková možnost reparátu...

Je to snaha dotknout se myšlenky co nejpřesněji. V každém divadelním představení jde nakonec o to uhlídat spoustu podružných věcí, aby se všechno stihlo, aby herci měli dresy správné barvy, aby se naučili text, hudba zněla, kde má — všechno je to takové pitomě věčné. Chcete se dotknout něčeho, co se týká vaší úzkosti, a musíte přitom řešit, že herečka Ambrová má chřipku, tak koho seženete místo ní, a spoustu dalších technických věcí, které vás neuvěřitelně rozčilují. Chcete říct něco podstatného, ale to je závislé na mnoha okolnostech, a ty často ani nemůžete ovlivnit. Takže když pak vidíte představení, jen zjišťujete, jak moc vedle to je. A i když je to třeba jen o metr vedle — tak je to mimo. U mne jde určitě o takové umanuté míření na cíl.

Co se týče vašeho repertoáru — objevuje se na něm hlavně divadelní klasika (Čechov, Shakespeare), nebo jsou to dramaturgie literárních textů (Dostojevskij), případně si scénář napíšete sám, jako u filmů. Proč vám nevyhovují současné divadelní texty?

Ale ony mi v podstatě vyhovují! Hned můj první cyklus *Noci antilop* byly čtyři původní české hry — od J. A. Pitínského, Lenky Lagronové, Huberta Krejčího a Marka Pivovara. Je ovšem pravda, že při svém působení v Hradci Králové jsem cítil odpovědnost za to, aby se v městském divadle, kde se každý večer sejde v podstatě konzervativní publikum, lidé necítili podvedeni nebo zrazeni příliš voluntaristickou dramaturgií. Proto jsem se věnoval Shakespeareovi a Čechovovi. Ale jak říkám — když jsem na začátku chtěl nějak sdělit, co jsem pokládal za důležité, inscenoval jsem přirozeně české hry.

Mluvíte o „měšťanském publiku“. Říkalo se, že hry, za které jste sbíral Radokovy ceny (a hradecký soubor byl v médiích vyzdihován), měly velmi malou návštěvnost...

Máte pravdu. Když jsme hráli cyklus *Čechov Čechům*, už při premiéře *Tří sester* bylo jasné, že to vkusu publika úplně nesedí. Pak jsme inscenovali *Racka* — ten proběhl v podstatě normálně —, ale *Strýček Váňa* měl jen premiéru, dvě reprízy a skončil. První to pochopil herec Jeništa. Když vynášel odpadky, zjistil, že pan ředitel nechal rozřezat kulisy — našel jejich zbytky u popelnic. On je takový bojovný, šel se tedy hned zeptat, co to má znamenat, a ředitel mu řekl, že Čechova už v Hradci nikdo nechce vidět, že všichni říkají dost Čechova. Ale takový je někdy osud divadla v menších městech.

Jde třeba i o příznak toho, že se nůžky mezi kulturou vysokou a masovou stále více rozevírají...

V Hradci Králové jsem neustále balancoval na hraně. Věděl jsem, že si něco nemůžu dovolit, což mě občas docela trápilo. Režisér Zdeněk Plachý z Brna vždycky přijel s nápadem, jak secvičíme nějaké představení, které by měšťanské publikum zvedlo ze židlí. Ukazoval mi fotografie nějakých chlapů se ztopořenými penisy a podobně a nadšeně vykládal, jaký to bude šrumec. Říkal jsem mu, že mě taková představa baví, ale že si myslím, že to není správné. Že je zbytečné publikum trápit. V Hradci jsem deset let myslel na to, aby — až k divadlu dorazí taxíky se starými dáma-mi i majitelé lacinějších osobních vozů —, aby se v Klicperově divadle všichni cítili šťastní. Ty nůžky jsme úmyslně nerozevírali, snažili jsme se dělat měšťanské divadlo pro měšťanské publikum, ale přesto jsme nikdy neuměli úplně vyhovět. Vždycky jsme byli trochu divní, ale nechtěli jsme být divnější, než jsme...

Nestalo se však naopak divadlo také trochu snobské, když posbíralo nej-různější ceny? Byli jste v televizi, vyšly články v novinách. Neříkalo se pak i u inscenací, které by se jinak asi nelíbily, že to je vynikající a umělecké a lepší než v těch Pardubicích?

Určitě to tak taky bylo a ještě to sílilo. Stalo se třeba, že kdosi odcházel z jedné z mých prvních premiér a vykřikoval, že sem už nikdy nepříjde, načež se objevil hned na následující. Ptali se ho, co tam dělá, a on, že přece musí vědět, s čím nesouhlasí. Sledování divadla se stalo určitým sportem. Protože Hradec není až tak velké město, každá naše nová inscenace se stala obecným problémem. Masově se o ní diskutovalo, po kavárnách se poměrně složitě hledal názor nebo spíš nějaký postoj, jaký k té hře vlastně zaujmout. To bylo velmi příjemné. V Brně to už zřejmě není možné, protože tady je divadel víc.

Vy jste se ovšem také pohyboval na pomezí popkultury, když jste nastudoval muzikál *Excalibur* a pak jste chtěl dokonce Lucii Bílou angažovat jako Nastasju Filipovnu v *Idiotovi*. Co jste tím propojením mezi vážným uměním a showbyznysem chtěl říct? Co to mělo divadlu přinést?

Lucie Bílá je vzrušující žena, s ní se klidně vrhnete i do propasti, protože se do ní zkrátka zamilujete. Lidé ze showbyznysu jsou většinou čímsi vzrušující. Můj výlet do světa muzikálu odstartoval Karel Steigerwald, který *Excalibur* napsal. Nevěděl úplně přesně, co s ním — jen pořád opakoval, že to musím režimovat právě já, a protože mám Karla rád, tak jsem do toho šel. Už kdysi totiž chtěl, abych režimoval v Národním divadle jeho hru *Hereč-*

ky, ale já to tehdy odmítl, protože mi to divadlo bylo z různých důvodů protivné. *Excalibur* mi líčil jako muzikál, který vybočí ze zaběhnutých muzikálových postupů. Moc jsem mu sice nevěřil, ale bylo mi hloupé ho opět odmítnout. Pak jsem se seznámil s Michalem Pavlíčkem, který skládal na Karlovo libreto hudbu, a úplně jsem pro něj zahořel. Ještě později jsem poznal Michaela Kocába, který mě pořád dokola vozil po Praze kabrioletem, a nakonec jsem se seznámil i s Lucií Bílou a pošetile se do ní zamiloval. A už to bylo...

Vcelku záhy jsem obdržel nabídku na režimování dalšího muzikálu — ale tu už jsem odmítl. I když je svět showbyznysu zajímavý a vzrušující, je to bohužel taky svět lživý. Lidí kolem něj mám pořád rád a je hezké s nimi být a nikdy nebudu litovat, že jsme spolu byli, ale to prostředí mě příliš nebaví.

V čem je ten svět lživý?

Ve světě showbyznysu je velmi důležité být úspěšný. V tom je činoherní divadlo jiné. Zde je docela dobře možné být čas od času neúspěšný, protože koneckonců o nic nejde. Naopak si můžete myslet, že jste vizionář a v příštích letech vás docení. Ale v zábavním průmyslu musíte být úspěšný hned. Všechny to strašně ničí. Proto pak říkají věci, které říkat nechtějí, jsou v křeči a neumějí se uvolnit, jak by chtěli. Tím pádem ani moc nekomunikují, jsou neustále ve střehu a uvolní se spíš výjimečně, třeba v tom kabrioletu.

Přesto asi důvod k obsazení Lucie Bílé do role Nastasji Filipovny nebyl jen váš osobní vztah k ní. Musel jste přece počítat s tím, že to do hry vnese další významy...

Lucie Bílá by právem měla hrát Nastasju Filipovnu. Je to stejně jako ona žena ikona — a ikony to mají těžké. Nemůžete vědět, co je trápí ve dvě hodiny v noci, jak jsou úzkostné, a jak je potřeba se o ně postarat, aby někam neupadly...

Neříkejte ale, že v tom nebylo ani trochu vypočítavosti: bude hrát Bílá, bude se o tom psát, přijdou diváci...

Je samozřejmě pravda, že její obsazení vzbudilo zájem — koneckonců vy sám se na ni ptáte už potřetí, a to v *Idiotovi* vůbec nehrála...

Dobře, změňme téma. V jednom z rozhovorů jste řekl, že filmová a divadelní režie mají společné hledání pravdy. Můžete to rozvést?

Dostávám se do strašných fyzických stavů, například když postava pronese „ještě dvě deci bílého vína“ způsobem, který se mi nezdá být pravdivý. Víím, že je to pošetilé, ale jsem schopen se svíjet v zoufalství proto, že se mi zdá, že je to všechno jenom „jako“, že takhle by si nikdo normálně dvě deci vína neobjednal. Jde třeba jenom o délku „í“ ve slově víno. A pak si pro sebe říkám: Už se na to, Vlád'o, opravdu vykašli, dyť je docela jedno, jestli „víno“ nebo „víno“ nebo „víno“. Ale nedaří se mi to. Jestliže existuje v představení moment, ve kterém si neobjednáváte víno, ale jenom *děláte*, že si je objednáte, nemůžete pak říct, například, že „bůh je“ nebo „bůh není“. Jakou by to mělo váhu — v takto lživém systému?

Není ale způsob „jako“ základním principem divadla? Nevyplatilo by se spíše s ním pracovat, využívat ho, reflektovat ho než ho ignorovat?

Většina mých kolegů si to bezesporu myslí.



■ Emila Medková: Zmrazky, 1960–1962

Po letech se vracíte zpět na Provázek, odkud vás na počátku devadesátých let vyhodili. Nyní vás vítají tak trochu jako spasitele, neboť kdysi legendární Provázek v posledních letech mírně řečeno přešlapuje na místě a dost dobře neví kudy kam. Jaký je tedy váš recept na vzkříšení této avantgardní scény?

Proč recept? Prostě budeme brát divadlo vážně. Budeme se scházet, secvičovat představení, budeme pro ně dělat všechno. Odevzdáme každému představení všechny své síly, i ty, které se nám nebude chtít odevzdat. V *Rackovi* se říká: jenom to, co bereme smrtelně vážně, může být krásné.

Provázek byl v dobách své největší slávy nejen divadlem, ale také kulturní institucí, kde se scházeli výtvarníci, hudebníci a podobně. Chcete navázat také na tuto tradici?

Chtěl bych samozřejmě, aby Provázek byl nejdůležitějším místem na kulturní mapě Brna, místem, kde se všichni budou cítit dobře, budou si tu domlouvat schůzky a budou tu chtít trávit rána, odpoledne i večery. Zdá se mi, že vlna odlivu, která Brno postihla v posledních letech, musí nutně pomalu končit. Jde teď jen o to, aby se potkali ti, kteří se potkat mají...

V osmdesátých letech to bylo jistě snazší, neboť příležitosti k setkávání nebylo mnoho a Provázek přitahoval i jako centrum jakési duchovní opozice vůči režimu...

Určitě. A nikdy se to nemůže opakovat. Lidé se rozpoznávali právě díky nesouhlasu a bylo vlastně docela snadné se navzájem najít v šedém davu.

Poslední velký čin, který Provázek dokázal realizovat, bylo vystavení Centra experimentálního divadla. Jeho areál je koncipován s evropskou velkorysostí. Jenže potom přišly těžké zkoušky: někteří lidé odcházeli, jiné přemohly nemoci a zemřeli. Areál byl připraven, ale nebylo v silách divadla, aby stavba zářila tak skvěle, jak si to jeho strůjci přáli. Zřejmě taky proto, že po roce 1989 bylo důležitější budovat demokracii než jedno avantgardní divadlo. Ale nevyužitý potenciál ještě z dob konstituování toho domu pořád pulzuje v jeho zdech...

To ovšem nepůjde bez publika. Myslíte, že v Brně dnes ještě existuje takové obecnstvo, které by se toho s vámi účastnilo?

Mám velkou naději, že ano. Všechno souvisí s výměnou energií.

Jakmile začne někde energie tryskat, okamžitě se objeví lidé, kteří se v ní začnou omývat a sprchovat.

Proč jste se vůbec do Brna vrátil? Říká se, že to je takový osud neopětované lásky. Že když jste zde dříve nebyl oblíbený, tak jste si zájem přišel po deseti letech získat znova. Vždyť se svými úspěchy jste mohl zakotvit v Praze, jít hostovat do zahraničí, věnovat se naplno filmu...

Já jsem se vrátil kvůli Provázku. Když režírujete v Národním, připadáte si, jako byste řídil nějakou ponorku nebo kombajn. Je to jistě příjemné, můžete si poručit, aby vám každou půlhodinu nosili jinou kávu, ale vlastně ani nevíte, kdo vám tu kávu přinesl. Nikdy ty lidi úplně nepoznáte, vždycky se vám budou plést. Mně se víc líbí mít divadlo jako družstvo, jako třídu...

To vyhánění ovšem také k Brnu patří. Nefascinuje vás i pro svůj podivný, panoptikální rozměr? I své filmy jste prý původně zamýšlel jako trilogii, která se bude odehrávat v Brně.

Milan Uhde mi nedávno při cestě rychlíkem z Prahy do Brna vyprávěl, že moravská metropole je městem druhých houslistů. Je to pozoruhodná diagnóza, psychologicky zvláštní stav. Tušíte, že jste skrytý první houslista, ale jaksi se semele, že jste spíš ten druhý — a hraje tedy ty horší noty. Přičemž se snažíte je zahrát tak, aby to bylo nádherné. Současně vás pořád pokouší ďábel, který vám našeptává, abyste první houslisty začal nenávidět. Je to krásná zkouška, úžasná situace. Druhý houslista má pocit, že má všechno těžší: svést sboristku, jít na kávu s dirigentem. Protože vidí, že všude, na nebi, je napsáno: „Zdravíme tě, druhý houslisto,

Vladimír Morávek (nar. 1965 v Moravském Krumlově), divadelní a filmový režisér. Vystudoval divadelní režii na brněnské JAMU. První angažmá získal v Divadle Husa na provázku, kde vedl Dětské studio — později Zatraceně již nedětské studio. Roku 1995 se stává uměleckým šéfem činohry Klicperova divadla v Hradci Králové a za dobu jeho angažmá je hradecký soubor opakovaně vyhlášen divadlem roku (mimo jiné za cyklus Čechovových her *Čechov Čechům*). V pražském Národním divadle uvedl například Pucciniho *Toscu*, Shakespearovu tragédii *Romeo a Julie*

kam jdeš?“ Je to samozřejmě jenom jeho autosugesce, ale Brno to tak má.

Bylo už řečeno, že máte hodně blízko k literatuře. Mnoho vašich divadelních projektů jsou dramatizace literárních děl, s Janem Budařem píšete scénáře k filmům. A také jste natočil dokument o básníku Jiřím Kuběnovi. Proč se nepustíte do psaní vlastních divadelních her?

Několik jsem jich napsal, ale byly hodny zapomnění už v okamžiku premiéry. Nemyslím si, že bych to nějak zvlášť uměl. Dramatický autor musí být hlavně básníkem. Tím já nejsem. Jak to stojí v *Jakubu a jeho pánovi*: Dobrý básník se od špatného odlišuje tím, že píše o kráse a o naději. Naše filmy jsou spíše o zoufalství. Jsou režisérskými filmy. Scénáře, libreta k nim jsou vlastně jakousi trampolínou k zamýšlenému zobrazení světa. S Honzou Budařem trávíme neuvěřitelně dlouhé hodiny nad formulací nejbánálnějších vět. Zase hledáme pravdu, ale jsme v tom pinoživi. Básník a génius je Pitínský, já ne. Naše scenáristická činnost je pěkná, ocenění hodná, ale nemá žádný velký význam.

A když jste to zmínil, tak řeknu, že rád vzpomínám na básníka Kuběnu. Česká existence má trochu potíž v tom, že neustále koketuje s banálností, s přízemností, s věcností; tím pádem jsme všichni tak trochu nudní. Proto se mi líbí lidé, kteří mají svůj svět, třeba i snový. Kuběna samozřejmě ví, že způsob jeho života je z mnoha důvodů neudržitelný — ale vytváří tu iluzi za každou cenu, co to jen jde. Jeho sen o knížeti všech básníků, který se shodou okolností usídlil v Čechách, mě fascinuje. Více pošetilosti do našich životů!

Ptal se Miroslav Balašík

a roku 2003 v Divadle Ta Fantastika muzikál *Excalibur*. Od roku 2003 opět působí v Divadle Husa na provázku, kde naplňuje několikaletý projekt *Sto roků kobry* — inscenování čtyř posledních románů F. M. Dostojevského — *Zločin a trest*, *Idiot*, *Běsi* a *Bratři Karamazovi*. Jeho filmový debut *Nuda v Brně* získal několik Českých lvů a řadu dalších ocenění. Pro Českou televizi natočil několik dokumentárních filmů. V polovině října má premiéru jeho druhý celovečerní snímek *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště*.

glosa dušana šlosara | pane novák

Dva čeští lingvisté se rozhodli vybírat pro nás jazykové jevy, za které se nemáme stydět, a s některými nás seznámili v srpnu v *Lidových novinách*. Mimo jiné to byly vokativy příjmení ve spojení s *pan*: *pane Novák*. Netvrdím, že bych se styděl, ale *pane Klaus*, *pane Havel*, *pane Cvrček* nebo *pane Sobotka* atd. bych přes všechna ta doporučení napsat nebo i pronést váhal, protože vím i o další možnosti, stylově odstíněné: *pane Klaus*... Ovšem vůbec zas nemám chuť někomu říkat *pane Ebře*, *pane Němče*, *pane Ševče* nebo *pane Šveci*; v takových případech (kdy se v tra-



dičním tvaru mění souhlásky nebo samohlásky základu před koncovkou) bych jako normální bral ty novotvary podle nominativu: *pane Ebr*, *pane Němec*, *pane Švec* a taky *pane Brabec*, *pane Hodr* a tak dále. Pro mne stydlivost jako kritérium jazykového standardu není to nejlepší řešení. Zdá se mi totiž, že přes přímočarou skepsi oněch „nestydů“ přece jen existují jemnější způsoby vhledu do jazykových struktur a jejich fungování.

velká suma velkého autora

Czesław Miłosz: Miłoszova abeceda, přeložil Václav Burian, Paseka, Praha — Litomyšl 2005

jiří trávníček |

Starému pánovi se to na sklonku života rozjasnilo. Ne že by kdy Czesław Miłosz (1911–2004) psal temně a pýthicky (snad s výjimkou básnických začátků ve třicátých letech), ale knihy z devadesátých let minulého století, tedy z autorova posledního období, nabyly snad až nečekaně na jistotě a ostroti. Je znát, že jsou psány rukou pevnou a myslí zkušenou, takovou, jež má co říct a jež se zároveň nepotřebuje spoléhat na blahosklonnou převahu moudrého stáří. Zkušenosti zde udržují rovnováhu s myšlenkami, živel vzpomínkový a živel úvahový se vzájemně zajišťují.

Miłoszova abeceda je překladatelovým výběrem ze dvou knížek z let 1997 a 1998 (*Abecadlo Miłosza a Inne abecadlo*). Psal je člověk, kterému bylo dobře přes osmdesátku. Ve sto dvaceti sedmi heslech nestejné délky (některá jsou impresivně načrtnuté glosy, jiná mají povahu promyšlených úvah, hodně je zde portrétů blízkých lidí) autor podává sumář svého života. Je to sumář, jenž může být čten i jako svého druhu encyklopedie dvacátého století se všemi jeho hlavními událostmi, postavami i duchovními proudy. Najdeme tu dvě světové války, gulagy, genocidy a na druhé straně i autorovy vzpomínky zcela privátní. Sám Miłosz píše, že jeho abeceda vznikla místo „čehosi jiného: místo románu, místo eseje o dvacátém století, místo paměti“ (s. 249). Snad v tom lze číst i moudré přiznání mezi vlastního talentu. Jinými slovy: jako románový fabulátor (*Údolí Issy*) není Czesław Miłosz zrovna strhující; a pokud jde o úvahy (*Zotročený duch, Svědectví poezie*), tak ty jsou silné především tím, že jsou založeny na životopisné a empirické půdě.

Miłoszův životaběh je pestrý, a to zeměpisně i myšlenkově. Jde o sumu Poláka z litevského území, z oblasti, kde polština nebyla většinovým jazykem. Miłosz studoval ve Vilně, kde — jak se zmiňuje — se střetávala polonizace s rusifikací. Pobýval ve Francii nejdříve jako stipendista (1934–1935), za války prošel protiněmeckým odbojem ve Varšavě, po válce (1946–1950) se stal diplomatem v USA. V letech 1950–1956 absolvoval druhý pobyt v Paříži (1951 — žádost o politický azyl), od roku 1956 pobýval v USA (1961–1981 jako profesor slovanských jazyků a literatur na Kalifornské univerzitě v Berkeley). A všechna tato pestrá životopisná směs dostává výraz i v Miłoszově vnímání světa, jak prochází jeho abecedou. Máme co činit s hlasem obyvatele „jiné“ Evropy, který se snaží najít své místo v Evropě „hlavní“, aniž by této Evropě podlehl. Stejně tak máme co činit s hlasem obyvatele Spojených států, nadto jejich „divočejší“ části (západního pobřeží), který vnímá protiklad Evropa-Amerika, respektive západní-východní pobřeží USA. Je to rovněž hlas člověka, jenž prošel mnoha vlivy: socialismem, katolicismem, gnózí, východní filozofií. A celé toto duchovní zmatení si v sobě urovnává: dohledává skryté důvody, proč tomu tak bylo. Zpětně se vyrovnává s vlivy, kterým kdysi podléhal, a snaží se přijít na to, z jakých zdrojů se v něm tehdy tyto vlivy napájely.

„Mé silné socialistické reflexy“

Když se Czesław Miłosz zmiňuje o svých „socialistických reflexech“, dochází k závěru, že to byl vlastně Dostojevskij, kdo ho k nim přivedl. Autor uvádí jeho cestopisnou knihu po Anglii z roku 1862: „Nikdo, ani Dickens na svých nejčernějších stránkách, neřekl o tehdejším hlavním městě kapitalismu tak strašlivé věci jako Dostojevskij. Jako Rus měl zajisté důvody, proč Západ nemít rád, ovšem jeho mravní pobouření je tak silné a popisy tak realistické, že je těžké mu nevěřit“ (s. 47). Přitom hned vzápětí odmítá, že by mezi „socialistickým“ a „východním“ v jeho vnímání bylo logické rovnítko. Připomíná Maxima Gorkého, jenž napsal ostře kritickou reportáž o New Yorku (*Město žlutého ďábla*), ale při své návštěvě Soloveckých ostrovů, prvního sovětského gulagu, „zdořile předstíral, že nevidí, co je to tábor smrti“ (s. 48). Překvapuje, že autor *Zotročeného ducha* (1953), knihy věnované střetu tvůrčí svobody s totalitární mocí, je nadán stejně rozjištěným vnímáním i pro lidskou bídu? Ani ne, zejména u člověka Miłoszovy generace a Miłoszovy východo-západní zkušenosti. Na Západ si tato generace chodila pro svobodu, ale její vnímavost vůči bídě měla původ východní. Přitom politicky a ideově autor *Abecedy* nestojí ani na jedné straně. Odpověď na otázku: co je horší — zotročení v bídě, nebo nesvobodě? zůstává tak nerozhodnuta. Miłosz přiznává, že po druhé světové válce nevěřil v návrat kapitalismu v Polsku a západní Evropě (ostatně kdo — i z takzvaného demokratického tábora — v jeho návrat tehdy věřil u nás?): „Tak příšerné zločiny musely mít nějaký důvod. Zřízení vysvětlovalo poslušností příčin a následků alespoň něco.“ Důvodem tohoto názoru bylo podle Miłosze to, že racionalita („šlechetný rozum“), hlavní triumf devatenáctého století, nevydržela nápor absurdity a davových pudů. Miłosz se tak mimoděk dostává do blízkosti György Lukácase, který soudil, že střet racionalismu a iracionalismu je hlavním hybným momentem dějin, a tím i základním filozofickým tématem. Obdobně píše i Leo Löwenthal, představitel Frankfurtské školy, který se v souvislosti s dvacátým stoletím zmiňuje o třech vlnách iracionality: první se odehrála na počátku století jako výsledek zklamání z toho, že ideály buržoazní morálky nelze uskutečnit; druhá vlna propukla ve třicátých letech jako zklamání z vývoje v Sovětském svazu jakož i z poražených revolucí na Západě (z ní povstal německý

nacismus). Historickým a společenským důvodem třetí vlny iracionality (osmdesátá léta, postmodernismus) je podle Löwenthala definitivní přiznání porážky studentských hnutí v šedesátých letech. *A propos* studentské hnutí — to si Miłosz zažil v první linii na univerzitě v Berkeley, která patřila k hlavním ohniskům revolty: „V Berkeley byl rok 1968 jiný než v Paříži, s jinými příčinami a jiným průběhem. Pokoušeli se sice pálit knihy, ale neničili stromy, jak to dělali francouzští studenti, když na bulváru Saint Michel káceli platany ke stavbě barikád“ (s. 7). — Na druhé straně se však Miłosz upřímně raduje, že se dožil konce východního bloku. V hesle „Amalrik“ připomíná ruského historika Andreje Amalrika, který předpověděl zánik Sovětského svazu na rok 1984. V jiné souvislosti (v hesle „Strach“) se autor zmiňuje o tom, jak v roce 1940 ve Vlně, zabraném již Sověty, čekal na „jejich návštěvu za úsvitu“ (s. 221). A ještě jinde: „Neskrývám svou bázeň před Východem, který má v mé mysli podobu bezedné nálevky nebo močálu“ (s. 154). Summa summarum: strach z Východu, ale zároveň kritická distance vůči Západu. „Snažil jsem se dokázat,“ bilancuje Miłosz, „že lze zůstat sebou, nepodbízet se Západu, a přece vítězit podle vlastních pravidel.“

Estetika

Miłoszova abeceda představuje i velkou sumu názorů na literaturu a umění, na kulturu. Je zde zportrérováno mnoho lidí, s nimiž se autor setkal zprostředkovaně (přes četbu: Charles Baudelaire, F. M. Dostojevskij, Walt Whitman), ale ještě více takových, které poznal přímo (např. Albert Camus, Arthur Koestler). Do pozoruhodné souvislosti se dostávají Baudelaire a Dostojevskij, jinak autoři zhora různorodí. Oba dva totiž spojuje rozjitřený smysl pro krizi víry. Zatímco Baudelaire se „pohybuje na hranici víry a nevíry, čímž se liší od svých ateistických následovníků Stéphanu Mallarméa a Paula Valéryho“ (s. 52), Dostojevskij rozjitřeným způsobem postihuje „erozi náboženské víry“ (s. 80). Zde — a jmenovitě v jeho románu *Běsi* — je podle Miłosze potřeba vidět klíč k ruské revoluci. — Miłosz se vyznává ze své náklonnosti k americké poezii, zejména k Waltu Whitmanovi, který mezi básníky jako jeden z posledních dokázal být prorokem, oslňoval, „překonával rozpor mezi ‚já‘ a zástupcem, pohlcoval náboženství i filozofie tak, že namísto rozporů se do jeho poezie vešla smrtelnost i nesmrtelnost, stéblo trávy i věčnost“ (s. 238). Je v tom i trochu tiché závisť, anebo ještě spíše nostalgie: kdepak, dnes již se takový básník neobjeví. Je znát, že i v Miłoszovi se nachází kus pokušení být tak všeprostopupující jako Whitman. Ne sice již v té pateticky širokodeché dikci, více skepticky, s větším důrazem na rozum a smysl pro kontrolovatelné poznání, ale přece... Z velkého vlivu, který na něj měl zejména v mládí, se Miłosz vyznává i vůči Jacku Londonovi. Životní osudy pak pol-

ského autora přivádějí do Kalifornie, tedy do míst, kde London často pobýval. Mýtus velkého autora se zhmotňuje v pohledu do baru, ve kterém se London kdysi tak často zastavoval. Dost všílajaké to měl Miłosz naopak s francouzskou literaturou. Je znát, a to více z podtextu než z přímých formulací, že polskému autorovi na ní vadí přílišné lpění na formě, uzavřenost, přešlechtěnost a záliba v efemérních módách. Vizme, co autor míní o Simone de Beauvoirové:

Byla tak uzavřena v kokonu svého francouzství, že jí ani nepřišlo na mysl, jak silně by ji mohl někdo zvenčí odsuzovat. [...] Beauvoirová jako nejslyšitelnější hlas feministek. Svědčí to o nich špatně. Vážím si těch, ba uctívám ty, které hájí ženy ze soucitu s jejich osudem. U Beauvoirové to všechno bylo jen vzrušení další intelektuální módou. Pitomá ženská. (s. 3–4)

Ocenění si získává naopak Balzac jakožto „brutální spisovatel“ (s. 50), tedy autor něčím podstatně ne-francouzský. A jaké to má Miłosz s polskou literaturou? Přiznává, že třebaže se pokoušel psát i v jiných jazycích, zůstal stále autorem polským: „Jazyk je moje matka, doslova i přeneseně. A určitě můj domov, s nímž putuji po světě“ (s. 172). Svě poslání chápe jako poslání emisara Polska a středovýchodní Evropy. Žehrá na to, že ani poté, co obdržel Nobelovu cenu (1980), nebyl na Západě brán jako básník, ale spíše jako historický analytik, tj. autor *Ztročeného ducha a Rodné Evropy*. Osobně tento postoj chápu, což není ani tak negativní soud o autorově poezii, jako spíše vysoce pozitivní soud o jeho psaní jiným, nebeletristickým. V něm totiž Miłosz dovedl to co málokdo: spojit osobní dějiny (vzpomínky) s „velkými“ dějinami, nadto to vše bez zkeslení „přeložit“ do kategorií západního vnímatele. Ostatně tato schopnost či neschopnost vypsát svou zkušenost jazykem jiného světa je alfou a omegou úspěchu či neúspěchu jiných velkých exulantů ze střední a východní Evropy: A. Solženicyna, M. Kundery, J. Kosińskiego, J. Brodského, J. Škvoreckého, S. Máraie ad.

Recenzentka polského vydání *Abecedy* Helena Zaworska trefně poznamenává, že za Miłoszovou knihou se skrývá „vědomí Adama, který je vyhnán z Ráje, ale snaží se hledat cesty, jak se tam vrátit“. Jde o hlas toho, kdo byl a stále je chtivý poznání (samostatné heslo má v knize „Zvědavost“), ale kdo přitom nechce ztratit víru, víru v tom nejširším (nekonfesionálním) smyslu. Miłosz je člověkem stále věřícím ve „velikou potřebu racionality“ (s. 128). Není to nakonec paradox: *věřit v racionalitu?* Dost možná. Ale pro Miłosze je to také způsob, jakým lze uvést v soulad mnohé s Jediným, poznání s tajemstvím, skepsi s nadějí. Možná by to šlo říct i jinak: stále je možno věřit ve smysl základních věcí, jakož i v to, že na tom, co je základní, se lze domluvit.

jiří trávníček (*1960)
literární teoretik a kritik

dál nejdu ve svém předstírání...

J. H. Krchovský: Nad jedním světem, Host, Brno 2004

oskar mainx |

Po sugestivně nazvané sbírce *Poslední list* (2003) Krchovský vydal básnický soubor *Nad jedním světem*, znovu ve svém „mateřském“ nakladatelství Host. Fotografie jeho busty na přebalu se stylizovaným podkladem stromové kůry avizuje čtenáři sbírku nesmrtelného klasika. Pochopitelně — nelze odpovědět na otázku ohledně nadčasovosti této poezie. Více jisté již je, že před sebou máme zlomovou sbírku, ve které se (jak jinak než stylizovaně) jeden z nejpoulnějších českých básníků ocitl na hranici dvou poetik.

Půvabná je Krchovského „nakladatelská politika“. Názvem „Poslední list“ jsem byl skutečně znejistěn. Jen analýza názvů Krchovského básnických sbírek, ve kterých dokáže balancovat mezi vyjádřením pateticky nadčasovým a současně ironickým (*Nad jedním světem*, *Poslední list*, *Leda s labutí*, *Noci, po nichž nepřichází ráno*), by vydala na zvláštní studii. Autor pouhým vydáním další sbírky popřel název sbírky „poslední“ — jeden z řady jeho mystifikačních paradoxů.

Bylo-li při ražení básní v *Posledním listu* více uplatněno hlediště tematické (a knížka celkově působila jako volný sběr textů za určité období), pak *Nad jedním světem* je soubor tematicky i časově ukázněnější. Dvašedesát básní plus jedna, která obsahuje pouze tři tečky a časový údaj o „vzniku“, je seřazeno chronologicky a mapuje období od června 2003 do listopadu 2004. Každému měsíci přísluší jedna báseň, výjimkou jsou výše zmíněné tři tečky, které „výmluvně“ vypovídají o dvou měsících prázdnin roku 2003. Soubor navazuje na básnickou tendenci k niternější a smířující poloze, patrnou v minulých knížkách („Jak nudnou knihu! Žádné drama / mé jméno mizí z tiráže / a kniha, jež se píše sama / se sama čte i vymaže“). Ústřední „příběh“ je milostný. Od počátku jsme utvrzováni v dojmu jedinečného a osudového vyprávěčova vztahu. Zvláště první polovina — ve které příběh „osudové“ lásky kulminuje a v níž je udržováno napětí, jak všechno dopadne — působí poměrně kompaktně.

Stručností k samotě

Básnický projev J. H. Krchovského viditelně zlapidárněl. Drtivá většina básní má pouze čtyři verše. Čtenáře, který tvorbu básníka někdejšího pražského undergroundu sleduje soustavněji, již po letném nahlédnutí napadne, že jeho texty ztrácejí cosi ze své bývalé provokativní reflexivnosti, cosi ze svého umění vyjádřit se skrze paradoxy a nekonečně se množující mystifikace. Autor už nepředestírá princip hry a stylizace tolik jako dříve. Po čtenáři se mnohem méně požaduje, aby přemýšlel nad schizoidními hříčkami, aby identifikoval lyrický subjekt dílem oslovující, dílem oslovovaný, chvílemi se tvářící jako rub, chvílemi pokrivený a zrcadlený vlastním lícem. Některé z básní působí poněkud prvoplánově, bez dřívější potřeby provokovat; bez úmyslu nakopnout čtenáře do pozadí tak, aby se mu současně rozsvítilo i v hlavě. Někdy se setkáme s prvoplánovým siláctvím („Co k ži-

votu mně třeba, mám: / hospodu, konzum, hřbitov, chrám... / co mi tu chybí přece jen / půjčovna žen. Na jeden den... / ne, den je moc. Na jednu noc“), klišovitostí („život je život? Ne! Život je smrt“) nebo s oblibenými prostředky barvotiskového čtiva („Chci ti říct, nežli mě přemůže dřimota / že jsem tě miloval! Do konce života... / poslední polibek, poslední doteky / Nikdys tu nebyla a klíč hoď do řeky“). — Ano, ale autor vždy balancoval — což je ovšem i dědictví tvůrčích prostředků undergroundu — na hranici zábavnosti a reflexe, plebejskosti a poučenosti (například poezii přelomu století). Tento fakt se podepsal také na popularitě jeho veršů. Čtenář tušil, že sáhne-li po Krchovském, dostane se mu jak lascivnosti, tak noetického i estetického požitku. Kdo by nepodlehli jeho daktylu nebo schopnosti vystavět báseň jako příběh se zápletkou a vtípnou pointou?

Najdeme zde řadu veršů výrazně nevybočujících z linie autorovy „klasické“ poetiky. Hlavní hrdina se — znovu zdůrazněme, že v podstatně menší míře — rozmanitě stylizuje a vehementně přesvědčuje čtenáře o své existenci stejně jako o jejím opaku. Krchovského básnický svět je podobně jako dříve připraven zahrnout v sobě jednu a současně opačnou kvalitu („co byl jen sen, a co se stalo“; „v Ráji i v Pekle“; „jak říkat pravdu, aniž lhal bych...“), případně se pohybovat kdesi na pomezí, v šedé zóně obou protikladných entit („Je po boji... Odcházím středem / klid! Není čeho litovat...“). Básně nejednou tematizují časovou hranici mezi dnem a nocí, snem a neustálým procítáním (či spíše jakýmsi ne bděním), odehrávají se „k ránu“ či „nad ránem“ („...k ránu se zbláznila. Já taky. — Do ní“; „Živý a krutý sen vzbudil mne nad ránem“), na hranici noci a dne, v hrůzném bezčasí („— nic mezi tím, co není už, a tím, co není ještě...“) a vyvržení [„Kam ještě jdeš, ty věčněj žide?! / jdu domů (pěšky z Židenic)... / za chvíli slunce lidem vyjde / a nikde nikdo, nikde nic“].

Proměny subjektu

Nenechme se však zmýlit prvním dojmem. Tato sbírka je také oproti předchozím rozdílná. Milostné vytržení jako by ironicko-noetické katarzi ubíralo. Lyrické „já“ jako láskou přestává být jediným středem básnického světa. V důsledku toho ztrácí svou minulou exponovanost a „narcistní“ sebezbožnění. Jeho schopnost stylizovat se a nacházet pod svými maskami stále nová a nová lícidla je omezena. Jestliže lyrický subjekt měl doposud



■ Emila Medková: Lucerna (Pohledy z balkonu), 1956–1957

v Krchovského verši jako protihráče hlavně sebe sama, dvojníka, nekonečně zrcadlený obraz, stín stínu, zkrátka alter ego v rozmanitých podobách, pak zde se stává protihráčem — řečeno s Lévinasem — „ten druhý“, tedy objekt lásky lyrického hrdiny.

Zaměříme se opět na název sbírky. Jak si jej vyložit? Jako pohled na svět z ptačí perspektivy? Jakou pozici zde zaujímá lyrický subjekt? Nachází se skutečně kdesi v nedostižných výšinách, „nad světem“, nebo se čím dál víc ocitá právě v onom prostoru

„světa“, s dalšími postavami, v pozici zamilovaného smrtelníka? Je Krchovského lyrický hrdina stále ještě hrdinou-vampýrem, dandym, „nadčlověkem“?

Současná výpověď vyvolává svou stylizací stylizace minulé. Text jako by intertextuálně vzpomínal. Samota a každodenní banalita se stává o to drtivější [„Žádný jed, žádný pád, žádný hřeb do hlavy / žádná krev nestříká po stěnách ze žil / (žádný strach, že bych si ukousnul pohlaví...) / — lze mluvit o lásce, když jsem ji přežil?“], že čas už nelze jen tak lehce vyplnit rozkoší ze hry. Být „nad světem“ však nepředstavuje pro lyrického hrdinu jen moment usmíření, jakákoli konfrontace se jeví jako zcela absurdní („S kanónem na vrabce — boj s tímto světem“). Současně si subjekt uvědomuje, že zaujmout jiný postoj prostě nelze („nasrat a rozmazat! Lásko má, — je t'aime... / — vždyť ty jsi taky svět! Táhni, ty pizdo / než ti s tím kanónem rozmetám hnízdo“). Skoro to vypadá, že tu máme co dělat především se dvěma mohutnými emocemi — láskou a pohrdáním. Nelze celou sbírku vnímat jako jakousi pohádku o lásce? Nebo svědectví čiré rezignace na jakoukoli revoltu?

Krchovského hrdina po zkušenosti lásky už s minulými maskami nevystačí. Je nucen se vyrovnat s existencí druhých kolem sebe. Nastává situace, kdy maska neslouží k odlišení, nýbrž k připodobnění se ostatním [„Jakože jsem... Dál nejdu ve svém předstírání / ničemu tady nerozumím! (Nechci ani) / a snad mne to i ctí... Jen nevím, nač být hrdý / když sdílím tentýž svět se všemi těmi zmrdy“]. Pohybovat se „nad světem“ — což vlastně znamená létat — tu totiž v žádném případě neslouží jako důvod, proč na jiné pohlížet s despektem, je to spíše — a to bych viděl jako klíčové novum sbírky — místo jiné zkušenosti, způsob jiného, a o to komplexnějšího vnímání skutečnosti: „Živý a krutý sen vzbudil mne nad ránem: / jen jsme se mýjeli... Sen o mém bolu / — tys byla vlaštovkou, já starým havranem / nad jedním světem a nikdy ne spolu.“ Uvádí se, že pták, volně se pohybující mezi nebem a zemí (zde obtížený bolestí), symbolizoval ve starých kulturách duši.

Soubor končí čtyřverším mystifikačním i zasněvacím: „Ve jménu lásky vše je pravda / (pravda si se lží ráda zavdá...) / jak ale lhat ve chvílkách slabých? / jak říkat pravdu, aniž lhal bych...“ Umělecký text nemůže nelhat. Vše je v něm daleko jednodušší než v empirické realitě — jediném opravdovém paradoxu. A autor to dobře ví...

oskar mainx (*1974)
literární kritik, působí na Ostravské univerzitě

realistická přemalba abstrakce

Ota Filip: 77 obrazů z ruského domu, Barrister & Principal, Brno 2005

tomáš kubíček |

V krátké době po vydání románu *Sousedé a ti ostatní*, kterým se přihlásil k vypravěčské tradici založené na souvislé příběhové lince se sporými dějovými odbočkami, se českoněmecký spisovatel Ota Filip ohlašuje dalším románem. Už jeho název — 77 obrazů z ruského domu — přitom avizuje zcela odlišný kompoziční tvar, podobný Filipovým dřívějším experimentálním románům, tedy textům, v nichž je příběh rozbíjen a znovu sestavován z úlofků dějových sekvencí, a teprve díky naší vnímavosti se vylupuje z chaosu událostí a předmětů.

Základem románu, který drží pohromadě především díky zvýšené aktivitě vypravěče (jenž před nás opět předstupuje jako autorovo alter ego), je evokovaný, či spíše z paralelního duchovního světa k znovuprožití vyvolaný příběh Vasilije Kandinského a Gabriely Münterové, umělců, kteří na počátku minulého století stáli u zrodu nové možnosti malířství — abstrakce. Nespojoval je však jen shodný zájem o malířskou techniku a podobné vnímání barev, ale i vzájemná náklonnost a po nějakou dobu jejich života i společná adresa: Ruský dům v Murnau, bavorském městečku pod Alpami. A protože je Ota Filip romanopisec, přenáší svou pozornost z techniky malířské na „techniku“ života. Chce odhalit či zachytit podstatu jejich vzájemné přitažlivosti. Abstrakce sama je však v soukolí Filipova románu zachována. Je základním principem, který má roztočit střípky událostí, vjemů, úryvků z korespondence, barevných skvrn citů a myšlenek, datací vypůjčených ze skutečné historie i „přibásněných“ senzitivitou pozorovatele — tedy abstraktních skvrn, jež se teprve aktivitou pozorovatele navlékají na osu příčinnosti, která, máme-li co do činění s průzkumem života, nabývá podobu osudovosti. I v případě posledního románu volí Filip svou už tradiční vypravěčskou masku. Je opět pozorovatelem, jenž voyeuricky sleduje dění, aniž by do něj chtěl zasahovat. Ale i pouhá přítomnost pozorovatele je vlastně zásahem, a tato Filipova figura to už příliš dobře ví, tak jako to vědí i jeho čtenáři.

Už jsme uvykli tomu, že Filipův pozorovatel nemůže zůstat stranou dění, protože je to právě on, v němž se siločáry děje sbíhají a nacházejí svůj smysl. Ozvláštňující mnohovýznamovost této figury se ale u Filipa proměňuje v manýru a jako manýra čím dál více ztrácí na schopnosti skutečného prožití a dožití dějů. Filipovi čtenáři už znají princip maelströmu, na němž funguje jeho vyprávění. Jeho vír, který nakonec vždy strhne pozorovatele s sebou, se však v poslední knize stává jen skřípajícím strojkem pouťového kolotoče.

Prožívat!

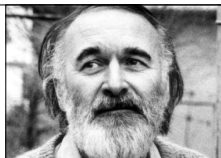
Naprázdnou vychází i kompoziční záměr povolát do služeb románu základní principy abstrakce, tedy bezsyžetového malířství. Kandinskij se pokoušel probádat vztah skutečnosti a obrazu v podobě absolutní malby. Sdělovací síla je v jeho případě přenesena do virtuálně sémiologického výrazu formálních složek, jako vý-

znam funguje celá struktura díla. Kandinskij se snažil prokázat, že barvy a linie vždy něco znamenají, i když chybí syžet. Jako obdivovatelé jeho pláten však víme, že smysl jeho obrazů se uskutečňuje teprve přivoláním či aktivováním syžetu — v případě Kandinského děl se stáváme v této chvíli partnery semiotického činu. K podobnému výsledku směřuje i zjištění čtenáře Filipova románu — s tím rozdílem, že syžet neobjevuje, ale přijímá už připravený, jeho činné partnerství je tak značně oslabeno.

Vypravěč jako by chtěl 77 obrazy, do nichž se rozpadá románový příběh dvou milenců, rozbít kontury časové i kauzální logiky. Každý jednotlivý obraz je mikropříběhem, sklíčkem mozaiky. Snaží se být pohlčen sám do sebe jako do znovuprožití jedinečného segmentu skutečnosti. Milenci znovu prožívají a přehrávají svůj vztah, za rušivé přítomnosti pozorovatele, který neustále vstupuje do jejich dialogů, potězkává jejich city a svými neohrabanými doteky nechává vybuchovat dohasínající ložiska vášně. Nic není v bezpečí před jeho všetečným pohledem, naopak vše získává na významu. Monology i dialogy milenců se proto chvílemi mění v zalykavou obhajobu. Ale obhajoba je objevováním či rekonstruováním kauzality. Tu potřebuje román, méně již abstrakce. A zde se Filipova metoda psaní musí podrobit těžké zkoušce.

Román totiž nechce jen zachytit iracionalitu vášně, chce také pochopit její kauzalitu. Kauzalitu vztahu, na němž už není možné cokoli změnit, nic odvolat. Z časové perspektivy byl totiž ukončen už před vyslovením první románové věty: „V nešťastném příběhu lásky mezi Vasilijem Vasiljevičem von Kandinským a Gabrielou Münterovou omezí vypravěč moc času nad námi a nad svým vyprávěním na minimum.“ Už zde máme ohlášeny všechny protagonisty románového příběhu: Kandinského, Münterovou, vypravěče a čas. I iluzivní schopnost vypravěče ovládat vyprávění. Už touto úvodní větou je totiž čas pevně svázán s rodícím se příběhem a je i jeho základním sémantickým klíčem. Vědomí danosti vypuzuje z románu faleš smířlivosti. Ale v prožívané hořkosti není ani stopa po zahořklosti. Neodvolatelnost a konečnost ruší i prázdná gesta sentimentu. Skutečnost je zde obnažena až „na kost“ lidské touhy po tom druhém, chybí však „maso citu“, kterým by obrostl neodvolatelně se rozpadající vztah. Zůstává mnohonásobná osamělost, občas se choulící do náruče toho druhého. V tom je Filipův způsob psaní silný.

otázka jana štolby pro jaroslava kovandu



Jsi básník a sochař. Jakou báseň (spíš cizí než svou) by sis nejradši „stříhl“ jako sochu? Šlo by o monumentální zakázku v jakémkoli materiálu, máš volnou ruku — jak bys na to šel? A kam bys pak ten monument umístil?

Teprve po druhém čtení tvé otázky jsem se zklidnil. Původně jsem přehlédl slovo „zakázka“. To mně hned zvýšilo chuť do práce, protože devětaadvadesát procent umělců této kotliny dělá své umění jaksí na sklad. Devětaadvadesát procent umělců plní počítače, depozitáře, knihkupectví, ateliéry v domnění sedávej, panenka, v koutě — najdou tě. To takový Myslbek neudělal jedinou sochu „na volno“. Vše pro zákazníka. Taky mě zaskočil ten romantický pel: socha + báseň. Jak hůř by se mně dělalo na otázku text + plastika! Když třeba byli i takoví kumštýři, kteří udělali plastiky z margarínu, Joseph Beuys například. A slavná Picassova koza má pánev ze sedáku od bicyklu a jedno kopyto tvoří nějaký umně seřezaný šrub. Takže pro takovéto sochy by mně spíš sedělo to + text? Nevím... A jako typický extrovertní sobec hrdě přiznávám, promiň, že kdybych nějakou monumentální plastiku už dělal, tak raději na svou metaforiku než na cizí. Nedvěd taky nebude kopat za národní mančaft, kde je to jenom riziko, ale za Juventus, kde je to taky riziko, ale s jistotou. V jeho případě finanční. V mém případě: moje duchna, duchna mých metafor, z níž nevyčnívám. Ale abych nevypadal tak módně, tak jsem si jednu představu na cizí námět přesto připravil. Chtělo by to maličkost: na ruském či ukrajinském konzulátu domluvit, aby mně z nějaké vojenské pozorovatelny či hotelu na černomořském pobřeží celoročně poskytovali „šťávu“ — elektřinu pro sochy k poctě Velemira Chlebnikova a jeho básně: Večerka / cvrček večer tká // Rybářské síť / šepety žen // Nic neděš tě / Z oblohy je proužek jasu vystřižen. (Cituji z paměti, originál mně ztratili žáci.) Šlo by o šest různě tvarovaných skleněných trubíc (pakliže je těch veršů šest; je-li jich víc, i trubíc by mohlo být víc), vprostřed částečně zaškracených, naplněných oblázky a pískem — něco na způsob přesýpacích hodin. Ty trubice by se pomocí elektřiny vždy po přesypu otáčely a také by se v nich v noci rozsvěcoval nějaký plyně barevný obsah. A sousoší by mohlo sloužit nejen svému estetickému účelu, ale plnilo by i funkci majáku. Hružozračně by přesypání a otáčení asi působilo za bílého dne. A někde pod těmi trubícemi by mohla stát řada očíslovaných sedadel, jako v kině. Svoje básně by tam tak mohlo psát i několik básníků najednou.

(Moje největší socha má dva a půl metru. Je stvořena spíš než na nápad taky na text. Na ten biblický všem dobře známý příběh straníka Abraháma, jehož z pouček právě zkouší jeho Nadřizený aneb Obětování Izáka. Dělal jsem na ní skoro denně půl roku a chtěl si ji dát do své firmy pan Jan Trojak. Bohužel, už to nestihl. Nabídl jsem sochu takřka zadarmo do zlínského gymnázia. Někteří učitelé k ní vodili žáky, já jsem jim k soše z té pro ně naprosto neznámé knihy vyprávěl. Učitelé, co mají ve škole slovo, rozhodli, že pokusem o vraždu ty žáky přece nemůžu kazit. Takže teď stojí už rok v mém ateliéru. To jen dodávám jako ilustraci k případnému umístění té sochy k poctě Ch. Kdoví jaké by na konzulátech nastaly potíže.)

A poslední námitka: Naštěstí se monumentalita neodvozuje od velikosti, ale od proporce. Utěšuju se. I třicetimetrová soška může být monumentální. Možná mně tedy stačí, když v soše modelováním „ohledávám“ krychli, kouli, kuželky... Když pomocí takového ohledávání pak „vyloučím“ i nějakou báseň neboli text.

P.S. Ani by se možná nevěřilo, kolik mají socha a báseň společné. Například kde má těžiště báseň a kde socha, proč většina básní je taky na stojáka, kde a jak vypínají báseň metafory anebo „jen“ slovní morfémky, zatímco v případě sochy působí na pleť sochy zase ty kuželky, krychle, koule etc. Ale to už je z jiného, jak často říkám, máču.

Jaroslav Kovanda (nar. 1941), básník a výtvarník

Filip je „figurkár“ v nejlepší prozaické tradici. Dokáže stvořit plnokrevnou postavu pomocí několika vět, které ji jako bodové světlo nasvítí v její jedinečnosti. Mohou to být jen tabákem zažloutlé prsty, skřípající deska donekonečna obehřávaná na dosluhujícím gramofonu či ruce tak zvláště složené v klíně. Snad žádnou z jeho postav nemůžeme obvinít z neživotnosti, z kaširovanosti či ze škobrtavé popisnosti, která by zaškrcovala vyprávění. Naopak, jsou to plnokrevné bytosti, které se dožadují naší pozornosti svou intenzitou — tak jak je známe od Poláčka či od Vančury. Stejně plnokrevný dokáže být i románový okamžik, eruptivní místo významového střetu. Ale to je jen jedna část Filipova psaní. Ta část, která z něj dělá mistra detailu. Jak se to však u něj má s celkem?

A přesto jen pozorovat...

Hra s románem má ve Filipově poslední próze podobu vzájemného napětí mezi vyprávěním a příběhem. Odkaz k bezsyzetovému principu abstrakce naznačuje, že příběh nebude tolik důležitý. Důležitý by měl být prožitek každého jediného jeho dílku, intenzita čtení příběhu. I proto jsou jednotlivé události, slova z dopisů, předměty vzájemné komunikace znovu a znovu podrobovány porozumění, znovu a znovu přeformulovávány a prověřovány: „Všechny mé verze jsou vlastně pravdivé,“ říká gospodin Kandinskij vypravěči. Je to totiž síla prožitku, která by měla poskytnout událostem pravdivostní hodnotu. A je-li význam založen na esenci tak prchavé, není divu, že platnost pravdy je ve vyprávění vždy jen dočasná. I proto je vyzývána abstrakce. Je to však nakonec příběh, který spolu s vypravěčem ručí za to, že se román nerozpadne v barevné skvrny dějů a citů. Jako by román na poslední chvíli přestal důvěřovat svému vypravěči, intenzitě jeho pohledu, a povolal zpět do svých služeb i příběh — a tedy časovost a kauzalitu. Čtenář má ulehčenou práci, nemusí jej složitě rekonstruovat jako podobu svého rozumění, ale je k němu dostřkán, v tuto chvíli už příliš dotěrným vypravěčem, který si mezi póly *vyprávět* a *vysvětlovat* nakonec vybral ten druhý. Abstraktní plátno s konturami vztahů a dění se propadá do pozadí nové přemalby jen obtížně skrývající realistickou doslovnost.

Především v této podobě se jako čtenáři účastníme příběhu o „velké, ztroskotané lásce a vzniku abstraktního malířství“, což je poněkud dryáčnický avizovaný v podtitulu románu. Přes všechnu syzetovou hravost a řemeslnou poctivost (nebo snad i kvůli ní) je poslední Filipův román pouze další prózou opakující naučené stereotypy, dotěrně se lisající z dobře známého světa medializovaných ložnic. Jako by už pro Filipa přestal být román výzvou, místem, kde nakonec vždycky a zase znovu musí jít o všechno. Filipův poslední román tak spíše připomíná představení, v němž velcí charakterní herci nemají co hrát. A tak jen bravurně opakují repliky vypůjčené z dřívějších rolí.

tomáš kubíček (*1966)
literární teoretik a kritik

poetika apelu

nad dílem básníka jana zahradníčka

jaroslav med |

Charakteristickým rysem moderní doby, která před našima očima odchází, je to, že založila svět na člověku. Základním kamenem stavby tohoto světa je lidské vědomí, což znamená jisté podcenění či eliminaci všeho, co odkazuje k tajemství lidského bytí, k jeho transcendentní touze po přesahu. Tím byla také v jistém smyslu poezie odsunuta na periferii obecného zájmu a podceněna dávná pravda, že je to právě jen a jen básník — a nikdy vědci či politik —, jenž s předstihem času ví, kdy a jak budou odbíjet osudové hodiny na orloji světa. Báseň, ten podmanivě úžasný objekt, tajné místo setkání tolika protichůdných sil, umožňuje básníkovi proniknout do hlubin skutečnosti, kam nedohlédne žádná sebelépe vyzbrojená sonda lidského poznání.

Na tento fakt, tak lehkovážně opomíjený sebevědomím lidského rozumu, bych chtěl upozornit právě v souvislosti s básnickým dílem Jana Zahradníčka. Je-li totiž podle Valéryho „báseň rozvinuté zvolání“, byl to právě Jan Zahradníček jako jeden z mála českých autorů, jenž volal a apeloval a burcoval tam, kde hluchota a slepota zastírala naše vědomí tolika sebeklamy a utopickými přeludy.

Nad Zahradníčkovými prvními básnickými sbírkami (*Pokušení smrti*, *Návrat*) se často uvažovalo v souvislostech s jeho tragickými pocity životního provizoria i v jistých souvislostech generačních. Vnímáme-li však styl jako výchozí bod každého tvůrčího záměru, měli bychom si uvědomit také Zahradníčkovu hlubinnou souvislost s prožitkem apokalyptického zániku, jímž pronikala do tvůrčí senzibility básníků, zejména básníků křesťanů, hrůzná válečná zkušenost. Typickými emblematickými slovy Zahradníčkových počátků jsou utrpení, žal, noc a smrt; jistě je zde viditelný traklovský impuls, o němž se často v těchto souvislostech uvažuje. Pokud se ale ocitneme v zajetí Zahradníčkovy obraznosti, v níž se „klopýtá od sladkosti k hrůze“, kde „bakterie vteřin sžírají lidství útrob“ a „zpuštělý keř kostí se otřásá krutou lítostí“, nejsme jednou nohou ve světě Reynkova *Hada na sněhu*? Necítíme zde vanutí apokalyptické úzkosti ze starofíšských ochozů? Nelze tu vnímat strach z přicházejícího času, ve kterém se bude intenzivně prchat před Bohem do ráje gnostických sebeklamů? Myslím, že tu byl u Zahradníčka-katolíka intuitivně přítomen strach z doby, která měla přijít. A také tu byla myslím i touha nalézt v nejistotě plodný pocit dalších možností; tak jak to později vyjádřil Holan dvojverším: „Jsi-li bez rozporů, jsi bez možností.“

Pokušení smrti

Žít ve stavu „pokušení smrti“, být fascinován světélkováním rozkladu a zániku — v takové atmosféře nelze dlouhodobě ani tvořit, ani žít; to koneckonců dokládá básnický vývoj Reynkův, Demlův, ale i Halasův a jiných básníků. Také Zahradníček ve svých dalších sbírkách uniká z prostoru touhy po nebytí do prostoru pevné křesťanské víry; básníkův zápas o poznání Boží existence byl jakoby obdobou onoho mytického starozákonního boje Jákoba

s andělem. Tento zápas je již dobojován, básník je pevně opřen o „tvrz víry“, a přesto je v jeho poezii silné dramatické napětí. Je to napětí mezi smyslovostí a touhou po absolutnu, všechno smyslové a fyzické má být podřízeno principům ducha. Cesta k Bohu, ona cesta za „tajemstvím, které rozechvívá“, je ohromením i úžasem, ale zároveň díky vykoupení a odpuštění, jehož se nám dostává za naše poklesky, je naše bída zahlazována a znovu otevřená perspektiva věčné spásy obnovuje hodnotu naší existence a dovoluje nám překonat zahlédnutou nicotu. Taková byla Zahradníčkova cesta k jistotám víry. O její hloubce nás přesvědčuje fakt, že jeho náboženská zkušenost zasahuje pojmy prostoru i času, základní opory našeho myšlení; prostor není rozlohou, ale kvalitou, včera je dnes, všechno se vrací, všechno je řízeno někým a něčím. Synonymem Boha se stává slunce, „monstrance, jíž koří se věže a vody“, prostupující vše s jednoznačným apelem: radujte se!, neboť krása stvoření je jednoznačnou výzvou k radosti. Dokonalost básnického tvaru je až krystalicky průzračná, a tak se apelativnost Zahradníčkových veršů promítla zejména do tvarové struktury jeho poezie, jejíž veršovou konstrukci ovlivňuje zejména hymnus a modlitba. Kolik jen zde čteme apostrof a výzev — „ty smutných potěšení, ty chorých uzdravení“, „ó hlohu tvrdých bodlin“ —, do nichž básník vtělil svou výzvu k radosti z bytí. Básnický obraz je zde opravdovým mostem, který klene touha mezi člověkem a skutečností.

Tvrdá realita pomnichovské skutečnosti na sklonku třicátých let a počátek války výrazně prohlubují onen apelativní rys Zahradníčkovy básnické tvorby. Od *Pozdravení slunci* můžeme vnímat jeho poezii vlastně jako jednu jedinou konfrontaci se světem; je to poezie vpravdě válečná, symbolizující boj proti totalitě bezbožnosti, proti světu, v němž je i Bůh bezmocný, hledě na člověka páchajícího zlo. A básník trne a děsí se těch rysů totality, které drímají i v srdci křesťanově. Hledíme-li na Zahradníčkovu tvorbu čtyřicátých let a vnímáme-li básnický tvar jako jistý postoj ducha, musíme vidět, jak se proměňuje poetika pod vlivem vědomí ohroženosti. Univerzalita křesťanské víry, její celostní pohled na skutečnost se začíná střetávat s fragmentárností světa, který se v básníkovi optice rozpadá v jakousi ďábelskou koláž. Zahradníček byl básníkem synekdochy, kus vysočinského domova



■ Emila Medková: Okno, 1948–1949

mu dokázal dát prožitek vlasti a v *Oslici Balaamově* konstatoval, jak „věci žíznavě čekají na to, aby se staly symboly“. Jak ale postihnout tímto způsobem a dosavadním básnickým jazykem onu přicházející destrukci všeho, nechtěl-li se básník uchýlit k snové chimérickosti a nechtěl-li vstoupit na území fantasmagorie?

Na první pohled je zřejmé, že od *Korouhvi* ke *Znamení moci* zesílil básníkům voluntarismus a víceméně mizí důraz na básnickou virtuozitu; převažující volný verš jako by spustil stavidla sdělnosti a dílo se otevřelo mimouměleckému jazyku. Také frekvence smyslových reminiscencí a tradičních vesnických toposů se očividně zmenšuje v souvislosti s tím, jak stoupá akustičnost a monumentalizující patos veršů. Apelatívnost těchto veršů tíhne k paradoxům, kontrastům a podobně výrazově silným básnickým figurám, jež zesilují básníkovu argumentační výmluvnost. Výzva k radosti a k chvále stvoření, jak k nám zaznívala z *Pozdravení*

slunci, se posléze mění v bojovnou obhajobu stvoření, protože čas míří nezadržitelně k pádu. A zadržet tento pád, k tomu směřuje básníkovo veškeré snažení i reintegrace Slova, jež je vytěšňováno z jazyka soudobého světa.

Proměnit slovo v čin...

Závěrečné Zahradníckovo tvůrčí období — vynechávám zde jeho tvorbu věžeňskou, která má zcela specifické rysy — je v podstatě jakýmsi bojovým střetem mezi jeho „starou zemí“, symbolizující křesťanský řád a tradiční životní postoje křesťanova, a hrubínovskou vizí „nové země“, směřující do ráje socialistické utopie. V polemice s touto hrubínovskou „novou zemí“, ale i s holanovským „ne“ Boží existenci přirozeně vzrůstá apelatívnost Zahradníckových veršů — v *La Salettě* a ve *Znamení moci*, těchto básnických spojitých nádobách, má dimenze bezmála pamfletické:

Šlo o to proniknout hlasem, provrtat
přísností slova rozžhaveného
to, čemu od věčnosti nebyla dána žádná řeč

— a básník chce tuto němotu prorazit silou básnického slova, jímž by pojmenoval hrozivou proměnu skutečnosti; jako by chtěl postihnout jakési mstivé vnímání příčinnosti, jímž se nám posmívá zrazená věčnost. Zahradníček, který vždy uzemňoval svou poezii rodnou vysočinskou realitou, vstupuje pod náporem přicházejícího zmaru do kosmického prostoru, aby po způsobu starozákonního proroka Jeremiáše varoval a burcoval. Na scénu přichází pan Nikdo, zosobněná nicota, aby čtenáři konkretizoval budoucí podobu člověka, vyrostlého z prázdnoty defraudovaného lidství; jak přitom nemyslet na duté lidi T. S. Eliota, s jehož vizionářsky prorockým gestem má Zahradníček mnoho společného. Zahradníčkově reflexivní a karatelsko-apokalyptické poezii, v níž se monotónní intonace modliteb a litaní ostře střetává s výmluvností až publicistickou, lze možná vytknout jistou didaktičnost i odvrát od zkázněného básnického tvaru k orální rétoričnosti, nelze však přehlédnout fakt nejpodstatnější: Jan Zahradníček vrátil poezii status prvořadé duchovní moci, umožňující proměnit slovo v čin, jímž se může zrušit lidská slabost a malomyslnost. Zahradníček svým básnickým apelem vrátil poezii také čest, v době, kdy básnické slovo tak často tonulo v mlhách osobních nálad a pocitů či posluhovalo moci. Na tento fakt Zahradníckovy básnické a lidské zůstává pravdou i uprostřed mocné lži, jsem chtěl především upozornit, protože současná vláda deprimující relativizace všeho nepotřebuje nic naléhavější než právě vědomí absolutních hodnot, z nichž vyrůstá a vyrůstá smysl našich životů.

(Tento příspěvek byl přednesen na mezinárodní konferenci „...bývalo u mne zotvíráno...“, která byla letos v Brně uspořádána při příležitosti výročí básníka Jana Zahradníčka /17. 1. 1905 – 7. 10. 1960/. Sborník z konference nazvaný Víra a výraz vyjde v říjnu v nakladatelství Host.)

jaroslav med (*1932)
literární historik a kritik

Šestatřicátníci

pavel kosatík |

V roce 1952 v Praze (a o rok později v Brně) vzniklo neformální sdružení Šestatřicátníků. Nejdřív mělo být jakýmsi politickým debatním klubem, ale brzy se zaměřilo hlavně na literaturu a umění. Asi k žádné jiné poválečné skupině se nehlásilo tolik známých jmen: Václav Havel, Josef Topol, Věra Linhartová, Jiří Kuběna, Viola Fischerová, Pavel Švanda, Alena Wagnerová a další. Jak ten příběh začal?

Se svým bývalým spolužákem z dejvického Gymnázia Edvarda Beneše Jiřím Paukertem si Radim Kopecký psal od začátku padesátých let. Kdysi synové z dobře postavených rodin (Radimovým otcem byl československý diplomat, Jirkův otec byl vojákem, důstojníkem generálního štábu) zažili po roce 1948 prudký společenský pád. Paukertova otce degradovali na vojína a vystěhovali ho i s rodinou z Prahy do Brna, Jaromír Kopecký byl v roce 1949 zatčen a pět let čekal na proces, ve kterém byl nakonec za údajnou velezradu a špionáž odsouzen k šestnácti a půl rokům vězení. Zatímco pro jeho syna to znamenalo opustit myšlenku na vysokoškolské studium a vstoupit do učení za kováře, Jirka Paukert jakési vyhlídky na budoucí uplatnění měl; bylo jasné, že pouze na okraji společnosti, s laskavým přivolením vládnoucí strany, ale přesto s určitou perspektivou.

Bylo vlastně pozoruhodné, že i za situace, ve které se ocitly obě rodiny, si Jirkova a Radimova korespondence z počátku padesátých let udržela nejenom frekvenci, ale i humor. Zvláště Radim, který měl alespoň to štěstí, že zůstal obklopený bývalými spolužáky, Jirkovi do Brna pravidelně referoval, co ten či onen podle něj dělá. Většina prý propadla degeneraci (konformismu) nebo různým povrchním a muže nehodným zábavám, třeba společenskému tanci. „Oddali se blaženému minimalistickému snění o zajištěné budoucnosti, o obsazení míst malých Nic v určitém továrním celku, dívže nepomýšlejí na ženění s blazeovaností opravdového minimalisty,“ psal Radim drsně provokativním stylem sociálního darwinisty.

Jednou se zmínil o tom, že se sám rozhodl těmto tlakům vzdorovat. Utvořil si kolem sebe kruh přátel, s jejichž pomocí chtěl vliv „minimalistů“ vyloučit. Od září 1952 nebylo dopisu, kde by neutrousil pár informací o této skupině, alespoň v malých kapkách. V jednom listě zmínil název skupiny: Šestatřicátníci, podle letopočtu narození většiny členů. A v dalším se zmínil, že jeho nejbližším spolupracovníkem je tam jistý Věna Havel, zajímavý mladý muž, který má o Jirkovi dokonce určité povědomí, protože mu Radim dává číst jeho dopisy. „Společný osud nás sblížil ve večerním gymnáziu, mne jako kováře, jeho jako chemického fámuluse. Šestatřicátníci jsou naším společným výtvorem. Doufám, že budu mít příležitost Tě s ním seznámit, a to co nejdříve.“

Vaškovo a Radimovo přátelství mělo podobně „dynastický“ základ jako Radimova známost s Jirkou; také jejich otcové se znali hluboko z dob první republiky. Havlův otec přišel o svůj pražský majetek, zůstal zato aspoň na svobodě; jeho syn však na

počátku padesátých let neměl ani nejmenší naději, že by mohl získat vzdělání, jímž by snad v budoucnosti mohl režim ohrozit. Jak se mělo brzy ukázat, podobně na tom se svými perspektivami byl nejeden z ostatních Šestatřicátníků.

Při vzniku skupiny byl patrně aktivnější Radim. Vymyslel její název a přivedl větší část členů, které vybral tak, aby každý z nich reprezentoval vyhraněný postoj, myšlenkový svět; podle jeho představy měli Šestatřicátníci obsáhnout všechny významné duchovní a myšlenkové proudy. Když se o nich Jirkovi podrobněji rozepsal v listě z 9. února 1953, ukázalo se, že i jeho si vyhlédl za člena, byť vzhledem k jeho vzdálenému bydlišti spíš korespondenčního: předpokládal prý, že jeho aktivní katolicismus dodá názorovému pluralismu ve skupině „korunu“. Schůzky jsou každý pátek v bytě některého z členů, zval Jirku do Prahy i k případným návštěvám, a své vábení skončil nepokrytě: „Doufám, že co nejdříve budu Tě moci představit tomuto kroužku lidí snících o činech.“

Při startu Šestatřicátníků si Radim představoval všechno možné, ale sotva to, že by se snad jednou mohli profilovat jako umělecké sdružení. Když v srpnu 1953 při jejich setkání na Havlově bilancoval první rok činnosti, připomněl, že podle původního záměru mělo vlastně jít o zárodek organizace, jíž říkal Federace evropské mládeže. Představoval si ji jako prostor plný názorového pluralismu. Jirkovi do Brna o tom psal: „Tu fanatický zastávce německého idealfanatizmu, Nietzscheho a Schopenhauera, zde zavilý pragmatik, tam dialektik, pracující na vytvoření humanistického optimalismu, několik nevybarvených idealistů, vulgární materialista a jiní.“ Tolik různých názorů pohromadě však spíš než konfrontací zavánělo chaosem. Dohady mystika s logikem nebo nietzschovce s panteistickým idealistou ne vždy dospěly k nějakým závěrům. I druhý ze zakladatelů, Václav Havel, psal ve stati „Po roce sochařské práce“, vzniklé rovněž v srpnu 1953, že „často někdo třeba několikrát za schůzku změnil své stanovisko“.

Navzdory tomu se oba zakladatelé shodovali, že první měsíce existence skupiny měly pro ně podstatný význam, naplnily jejich život obsahem. Skupina neměla mít jednotný program a ani navenek se nechtěla vymezovat jako sdružení (což mělo i sebeobranný účel: vymezit se takto v roce 1952 mělo za následek zájem Státní bezpečnosti, provázený velmi reálným nebezpečím trestního stíhání). Podle Kopeckého názoru ze srpna 1953 Šestatřicátníci „byli, jsou a musí opět být kroužkem přátel,

zcela liberálním kroužkem bez byrokratické vnitřní organizace, jenž by sloužil k sebevzdělání svých členů, opírajících se pouze o dobrovolnou kázeň zúčastněných“. V podstatě šlo o pokračování instituce debatního klubu, jakých před rokem 1948 a hlavně 1938 existovaly v republice stovky a jejichž činnost, směřující ke společnému poznávání, probíhala podle téhož rituálu: pro každou schůzku jeden člen vypracoval referát na nějaké důležité, aktuální a zároveň i málo známé téma; v diskusi, jež následovala, členové třibili své názory a zdokonalovali se jak po stránce vzdělání, tak i tvorby argumentů. Alespoň ti nejvýraznější z pražských členů, k nimž vedle obou zmíněných patřili ještě Jan Škoda, Stanislav Macháček, Ivan Hartmann a Ivan Koreček, nenamítali pranic proti tomu, aby šestatřicátnické schůzky vypadaly právě takto.

Skutečnost však byla trochu jiná; Kopecký při výčtu zvláštních myšlenkových proudů zastoupených v osobnostech členů v dopise Jiřímu Paukertovi nepřeháněl. Jeden z pražských členů, Milan Kalous, považoval za nejvyspělejší režim všech dob Hitlerovu diktaturu, ctil režim Mussoliniho i Caudillův, a nebyť Stalinova potírání podnikatelské svobody, byl by prý vzal na milost i jeho. (V létě 1953 Kalous pražskou skupinu opustil.) I Václav Havel se svým tehdejší programem socialistického humanismu patřil v prvním období skupiny spíše k jejím extremistům: pro společnost, kterou plánoval zavést, žádal nejen svobodu duševního projevu, ale i nahrazení svobodného podnikání různými formami společného hospodaření.

Udržet při všech vnitřních názorových odlišnostech jakýkoli směr činnosti bylo téměř nadlidským úkolem, a také Kopecký ve své roční bilanci přiznával, že „kompromisu nebylo nikdy dosaženo, ba naopak všechny debaty jenom utvrzovaly v každém jeho přesvědčení... Jak v hluboké filozofii, tak v etice je mezi 36 tolik názorů, kolik je členů“. Sotva proto bylo divu, že k první názorové roztržce došlo už po třech měsících práce, o Vánocích 1952, a že jejími účastníky byli právě oba otcové zakladatelé, Havel s Kopeckým.

Zatímco Havel své různé vize budoucnosti vždycky spojoval s pojmem humanismu, Kopeckého pojetí optimálního rozvržení mezilidských vztahů se od Havlova lišilo. Kopecký věřil, že lze „filozoficky opodstatnit egoismus v nepejorativním slova smyslu“, a k vyřešení této hádanky napřel veškeré své síly. Jako hlavní mozek skupiny (za jaký byl ostatními pokládán a za jaký se i on sám pokládal) chtěl, aby jeho pojetí ve skupině převládlo — a zvlášť intenzivně se v tomto smyslu zaměřil na Václava Havla.

Ten, vychovaný filozofickými spisy z otcovy knihovny, právě tvořil svůj vlastní myšlenkový systém, dost univerzální na to, aby mohl podepřít veškerou jeho příští činnost. Jeho součástí byla i vize světa, uspořádaného žádoucím způsobem, a té se Havel z podzimu 1952 chtěl dobrat pomocí „humanistického optimalismu“. Pozorováním dospěl k názoru, že příčinou mezilidského zla jsou protikladné představy o tom, jak prožít šťastný život. Kdyby se však všechny tyto představy podařilo sjednotit, optimalizovat, společnost by se mohla zklidnit. Uvědomoval si, že jeho požadavek „normalizovaného univerzálního optima potřeb“ se v podstatě rovná vizi majetkové rovnosti, tak jak se jí oháněli komunisté — ale trval na svém: „Hloupý za to nemůže, že je hloupý, je to determinováno, a proč jej z toho důvodu nechat chudšího než člověka chytrého, který si to uměl zařídit, aby se vyšvihl?“

Toto se Kopeckému jevilo jako snadný terč polemiky: kdo volá po Evropě materiální rovnosti, ten by si rovnou mohl osedlat nějakou novou Aururu. Havel oponoval: lidstvo na tom přece není tak zle, aby nedokázalo štěstí všech předem připravit, vymyslet. „Podstata optimalismu je uměřenost, rovnováha mezi tím, co člověk od okolí požaduje, a tím, co sám produkuje... Nyní pan A nemá palác (maximum), pan B nežije ve špinavé chaloupce (minimum), oba mají slušný hygienický byt (optimum). To je ten rozdíl mezi nerovnovázným světem zvířecím, hnaným pudy a vášněmi, a mezi světem vedeným rozumem, mezi světem materiální spolupráce a duševní konkurence a světem pouhé materiální konkurence.“ Bude-li poroučet rozum, dopadne to úplně jinak, než když (jako u komunistů) rozhoduje revoluční násilí, věřil Havel.

Bránil se Kopeckého útokům s odvoláním na své názory, o nichž věděl, že je přítel dobře zná: komunismus je absurdní systém, který jde proti lidské přirozenosti; ty, kteří by tak rádi pracovali na svém, nutí do kolektivního hospodaření. Řešení, které nabízel, však znělo Kopeckému překvapivě: „Jsa dialektik, vidím cestu ve sloučení obou extrémů — monopolistického kapitalismu a marxistického komunismu — a ve vytvoření nového socialismu, který by měl dobré stránky obou. A musím říci, že se takový řád již pomalu rodí v USA.“

Systém, který pokládal za optimální, se podle všeho podobal jakémusi družstevně-akcionářskému kapitalismu. Továrny se měly řídit plánem a v jejich čele neměl stát soukromý majitel, ale kolektiv dělníků, kteří v té které továrně pracují. „Nebude to tedy ani čistý individualismus, ani kolektivismus, ale dialekticky vzniknuvší lepší (o skok) individualismus s kolektivním svědomím.“

To už se však Kopeckému nelíbilo ani v nejmenším. „Ten, kdo nestačí, ať padne,“ byla jeho odpověď na Havlovy utopické vize. „Nechme každého vyvinout se tak, jak sám uzná za vhodné. Myslím, že nám oběma jde o štěstí našich souvrstevníků, a nikoliv o štěstí našich pravníků.“ Tvrzení, že mravnost a humanita jsou frázemi minulosti, se však zas pro změnu nezdálo Havlovi. „Právě větší mravnost je budoucnost. To je podstata pokroku ve společnosti. To je to, k čemu svět spěje ‚stále rychlejším tempem‘: aby člověk získal svědomí, aby na mravní zásady nehleděl jako na těžké okovy, ale jako na svou nejnvtírnější povinnost k Bohu, k sobě, k ostatním, jak chceš... Neuvědomuješ si, co děláš, když spravedlnost hodíš na smetišť!“ Od svého otce převzal Havel víru, že budoucnost patří Masarykově humanitě; právě na ní bude založen příští socialismus, z ní vzejde Panevropa. Silná společnost může vzniknout jen tím, že bude mravná, spravedlivá. Kdo chce založit svou sílu na tom, že bude potírat slabé, počíná si stejně jako ten, kdo kvůli tomu, aby vypěstoval velké stromy, kácí všechny malé.

Kopecký však trval na svém: Proč vymýšlet šťastnou společnost, jejíž uskutečnění beztak zabere několik generací, a nepostarat se o užitek pro sebe už teď? „Nechme úplně volný průchod lidské ctizádosti k nejvyšším metám, které nejsou jiného rázu než čistě a zase jenom rázu individuálního! Kdo nepracuje k žádným cílům, koho nezajímá vlastní osobnost, nechť je vyřazen z podílu na kořisti, vybojované životem! Nechtějme předělávat přírodní zákony, a ty praví: silnější vítězí... Buďme v tom směru co nejvíce liberálními!“ Silným jedincům je prostě třeba dát co nejvíce



Někteří z „brněnské sekce“ Šestatřicátníků na zámeckém mostě v Náměstí nad Oslavou v roce 1956. Zleva Věra Linhartová, Pavel Švanda a Jiří Paukert-Kuběna. (Třetí zleva Eva Samková, spolužačka ze semináře.) Snímek byl pořízen při školní exkurzi druhého ročníku dějin umění brněnské univerzity; foto: archiv Jiřího Kuběny

svobody, pak masarykovská humanita, o níž Havel mluví, vyplývají sama.

S podobnými názory však Havel už pomalu, ale jistě ztrácel trpělivost. Nejvíc ho rozčilovalo Kopeckého odhodlání vydobýt si hmotný prospěch hned teď, sám pro sebe. „Budeme-li se stále ohlížet na to, jestli výsledky budou za našeho života či nikoliv, pak nikdy nic nedokážeme,“ namítal. „Všichni velcí mužové museli bezděčně pracovat pro své vnuky. A to byla práce nejcennější, protože výsledek byl nejdéle patrný.“ Jak se jejich názorová výměna přehoupla do roku 1953, Havel chápal stále víc, že jeho a přítelovy názory jsou natolik rozdílné, že uvnitř jediného diskusního prostoru je nikdo nedokáže spojit.

I on souhlasil, podobně jako Kopecký, že uplynulé čtyři měsíce šestatřicátnické činnosti mu názorově daly tolik jako žádné období předtím, ale odmítal v debatách ustupovat. „Nevím, co jsi mínil tím, že se nemáme řídit mravností, ale skutečností,“ psal Kopeckému 5. února 1953. „Nezbývá mi než si myslet, že říkáš:

svět je nemravný, to je skutečnost, budu proto také nemravný.“ Už se ani nenamáhal předstírat, že není rozčilen: „Nevím, jestli je naše vědomí jiné konstrukce, ale ve mně vře krev, když Tě slyším klidně říkat, jak ubiješ slabé.“ Snažil se spory s Kopeckým aspoň tlumit tím, že sváděl diskusi k méně konfliktním, noeticko-metafyzickým otázkám. O to, co je subjekt, objekt, vědomí či absolutní pravda, sice také bylo možné se pohádat, avšak bez oné zničující vášnivosti, jež provázela dosavadní spor o Havlův „optimalismus“.

V takové situaci bylo pro Havla skoro vysvobozením, když se mu jeho polemický partner zmínil o bývalém spolužáku Paukertovi. Kopecký mu ho představil jako básníka, dal mu dokonce přečíst verše, které Jirka přikládal do dopisů — a zdá se pravděpodobné, že Havla mladý a nezávislý básník z Brna zaujal od prvního okamžiku. Kopecký ho iritoval tím, že na svých myšlenkách, jež do diskuse vnášel, trval jako beran. Z Jirkovy poezie ale sálala volnost, tvůrčí duch. Počátkem roku 1953 přestal doufat, že

s tak neústupným členem, jako je Radim, by skupina někdy snad mohla vyjít na veřejnost; cítil, že oba se už hádají vlastně jen o to, kdo je vinen vzájemným nepochopením. V polovině května došly jejich výměny názorů tak daleko, že se Havel definitivně naštvál a korespondenci ukončil; předpověděl pak Kopeckému „strašný život“ i to, že jediným soudcem mezi nimi bude budoucnost. Tím dvojice, která Šestatřicátníky ani ne před rokem založila, de facto zanikla.

V osobě mladého básníka z Brna se paradoxně a nečekaně nabídl nové řešení. Onen dopis, odeslaný z Prahy jednoho listopadového dne roku 1952, se měl stát počátkem společné epochy, což ovšem pisatel ani adresát přirozeně netušili. „Jsem nějaký Václav Havel,“ četl Jirka v úvodu; pisatel se prohlásil za Radimova přítele, dal najevo, že zná Jirkovy dopisy i verše, ale také to, že mu Radim přetlumočil i Jirkův skeptický názor na Šestatřicátníky: je to „kavárenská společnost“ složená jen ze samých tlachalů, „pánů, srkajících čaj“. Vašek, jemuž jinak Jirkovy názory imponovaly, psal především proto, že s jeho příkrým hodnocením nesouhlasil.

Ale možná že to bylo jinak a chtěl si jenom odpočinout od Radimova cynismu — anebo chtěl rovnou vyzkoušet, zda lze s Jirkou debatovat v idealistickém tónu. Pro svou první diskusi s Jirkou totiž tento „přítel z poštovní schránky“ (jak ho Jirka nazval v jednom svém pozdějším textu) vybral jedno z témat, na nichž předtím ztroskotál s Radimem: totiž otázku, zda jsou pro lidstvo důležitější přírodní, anebo společenské vědy. Radim věřil v primát věd společenských, přesvědčený, že jejich prostřednictvím lze druhé lépe manipulovat; Vašek byl mínění, že přírodní vědy „poroučejí“ vědám společenským, stejně jako objektivní skutečnost určuje prožívání člověka. Pokud nyní tento problém předestřel novému příteli, sotva to znamenalo něco jiného než pokus odhalit možný konflikt hned na začátku.

Rozmístil proto před Jirkou všechny pasti své později tak dobře známé metodičnosti. „Aristoteles se obíral přírodou stejně jako společností a výsledky shrnul do své filozofie. Teprve ideální středověk se svým pohrdáním tímto životem, se svým asketickým odříkáním a jednostrannou a dogmatickou teologií nastolil mezi nimi protiklad, z kteréhožto pojetí se nemůže vymanit ani dvacáté století.“ Protože od Radima věděl o Jirkově náboženské víře, těžko to mohlo být něco jiného než vědomá, řízená provokace: „Ať si věříš sebevíc v život posmrtný, nemůžeš nic namítnout proti tomu, že abys mohl myslet, musíš žít.“ Jinými slovy: není jiné filozofie než té, která přitakává skutečnosti zprostředkované poznatky přírodních věd. Všechno jiné je chrám vědomě stavěný na pohyblivých píscích. Jirkovo pojetí, vycházející ze starozákonního „na počátku bylo Slovo“, bylo ovšem opačné. Vaškovy úvahy o tom, že filozofie, která se nechce zakládat jen na víře a dogmatice, musí uznávat poznatky moderní fyziky a podle nich se měnit („Jen si představ, jak by dopadla filozofie, jejíž autor by si dnes myslel, že jsme středem Vesmíru!“), četl Jirka s největší nechuť.

Pokud Vašek doufal, že v Jirkovi získá lépe spolupracujícího partnera do debaty, než byl Radim, zpočátku se přepočítal. Z Brna do Prahy šel dopis obviňující ho z materialismu vulgárního i dialektického, pozitivismu, agnosticismu atd. Vašek se musel opět bránit: není žádný Voltaire, který svůj boj s křesťanským fanatismem kdysi pojal obdobně fanaticky. Má od sebe odstup. Mimoto si ani nemyslí, že každý křesťan musí vždy být dogmatikem (jak

mu Jirka předhazoval): je rozdíl mezi vírou u člověka prostého, který si tak kupuje záruku posmrtného života, a vírou uvažujícího vzdělance, jemuž jeho přesvědčení dává filozofický klíč ke světu. Načrtl Jirkovi svou představu dějin jako nepřetržitého střídání materialistických a duchovních period: proto i dnešní materialistická éra jednou skončí a přijde nějaký nový Kristus, který bude zřejmě přijat podobně jako ten před dvěma tisíci lety. Co je hlavní: ať momentálně vládne období „ideační“ nebo „senzitivní“, společnost se, dokonce „i přes dočasnou dekadence“, vyvíjí vpřed, míní Vašek.

Cítil se patrně trochu nespůsobilý, když psal o náboženské problematice, jež mu byla celkem vzdálená. Věděl, že tím vstupuje na Jirkovu půdu. Ale přesvědčený, že „žádnému učni by neuškodilo, kdyby trochu sám přemýšlel“, reklamoval pro sebe právo vyjadřovat se i mimo bezprostřední okruh své kompetence. Rozhodující je étos obsažený v kterékoli lidské činnosti — víře, vědě, literatuře. Stejně jako „náboženský a svatý může být třebaš černoch, který o křtu nikdy neslyšel“, je možné, aby měl v otázce víry pravdu člověk, který není považován za stoprocentního znalce věci — pokud je tedy v problematice obsažen celým svým srdcem.

Bůh byl podle Vaška pouhým lidským výtvozem, což podle něho bylo nejlépe vidět na křesťanských představách typu „Bůh vše dobré odměňuje a zlé trestá“. Pokud Bůh jakkoli jedná (a křesťanská představa Boha je na takové aktivitě založena), musí to nutně dělat v čase; čas je však vlastností hmoty, takže, logicky domyšleno, křesťanský Bůh, tak jak je koncipován, je vlastně hmotná bytost. Proti této absurdní vizi Vašek nabízel svou představu absolutna: zatímco křesťanský Bůh prý vládne zákony, pro absolutno prostě platí, že s těmito (absolutně platnými) zákony splývá. „Absolutno zde jest tedy dokonalejší než Bůh, neboť předvídá všechno, vše je kauzalitou determinováno, zatímco Bůh myslí, čeká a je ‚zvědav na výsledky své práce‘.“

Jirkova reakce na takový příval nehorázností se dala čekat: označil Vaška za zajatce umně spletených konstrukcí, neschopného rozpoznat, že světu vládnou mnohem intimnější zákony, než jsou ty logické. Cit nemá „logiku“, a přesto prostupuje vším, co má v lidském životě cenu, psal. Lidé jako Vašek se ženou jen za suchou pravdou faktů, takže jim uniká krása okamžiku. Vašek v dalším dopise zas kladl odpor: není suchým rozumářem, v rukopise má čtyři básnické sbírky, což vzhledem k tomu, že píše teprve čtvrt roku, nepovažuje za špatný výsledek. Nemůže být jenom suchým logikem ten, kdo má tak jako on potřebu psát, touhu vybit se v poezii, estetický cit, který ho nutí, aby dal průchod svým emocím. Uznával na dálku, že Jirka je podle všeho člověkem, který v tom ohledu už dosáhl určitých výsledků: okolní svět je mu lhostejný a veškerou energii směřuje do tvorby, která materialistickým světem pohrdá a na jeho uznání se neohlíží.

Ale musí každý dobrý tvůrce nutně dospět k takovému pohrdání? Vaškovi se zdálo, že nikoliv; argumentoval příkladem Dostojevského, kterého jeho smysl pro krásu nenavedl na dráhu odcizení světu, naopak ho přiměl ukázat, že nehlouběji v lidském nitru je dobro a láska; zlo naopak pramení z civilizačních okolností: chudoby, slabosti a nevzdělanosti. Naznačil dokonce Jirkovi, že jeho okázalé popírání soudobého světa je estétskou pózou.

Postoje obou pisatelů byly odlišné; ukázalo se však, že to pro další komunikaci zdaleka nevadí tolik jako Radimův cynismus.

Ten dokázal každou debatu o ideálním tématu spolehlivě rozvrátit, zatímco s Jirkou mohl Vašek debatovat vlastně o čemkoli bez rizika, že vyvolá konflikt nebo že přítelova reakce bude jalová. Existoval vlastně jen jediný uhrančivý moment této korespondence, a tou byla vlastní tvorba. Především Jirka se zdál žárlivě střežit své verše; to i o Bohu se s ním dalo diskutovat jednodušeji než o jeho básních — když už se tedy čtenáři zrovna nelíbily.

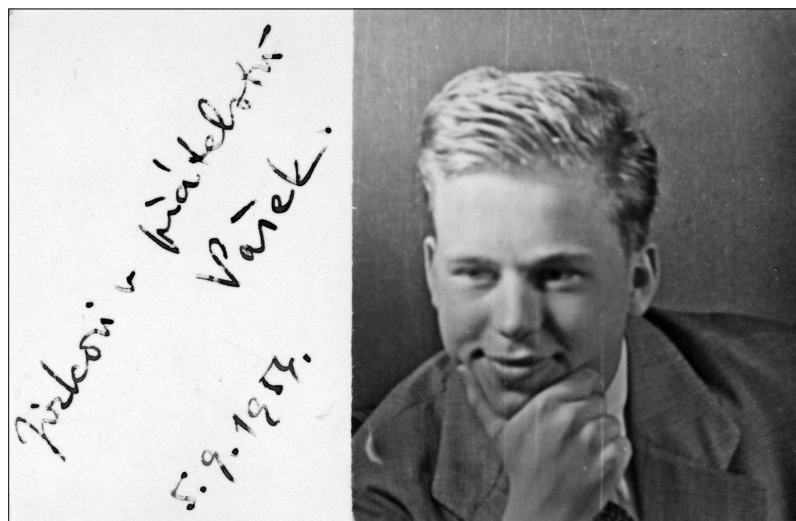
Skoro do každého svého dopisu vložil Jirka, zvyklý na vysoké tempo své práce, pár básní — a skoro v každé odpovědi z Prahy následovala více či méně kritická reakce. V létě 1953 se po jedné takové rozzlobil. Na svou obhajobu použil silné argumenty; vzpomněl si na Vrchlického, jehož dílo kdysi nazývali papírovou pyramidou a jehož étos nakonec přežil, aspoň podle Jirkova názoru. Jak ho může kritizovat Radim, jehož verše jsou bez vnitřního prožitku, pouhé verbální výtvořiny? Ve Vaškovi zase na dálku viděl milého básnického diletanta, ke kterému se cítil přitahován hlavně soucitem, jež k jeho poezii pociťoval. Rozčilovalo ho, že Vašek není schopen pochopit hlavní premisu jeho básnění: to rozhodující u básníka je vize; vše, co je s ní v rozporu, i kdyby to byl celý svět, všečen život, zasluhuje opovržení.

Stylizoval se do pozice zneuctěného Mistra. „Uvidíme se snad v Praze, musím si to ještě rozmyslet, v žádném případě si to nezaslужuji, já ubohý blazeovaný Olympan a parnasista, vyhřívat se ve slunci Vaší přítomnosti. Také nevím, zda by to bylo vkusné. V Brně mne nepřepadejte, to by bylo nechutné, byli bychom jistě vzájemně rozčarováni. V Praze se totiž cítím jaksi — bohémštější, ne, nebuďme sentimentální.“

Bezděky tím potvrdil, co bylo v létě 1953, po pár měsících společné korespondence, jejím ústředním tématem: potřeba přejít od slov k činům a konečně se navzájem poznat. Platilo to hlavně pro Jirku a Vaška. Radim šel oběma na nervy čím dál víc; polemiky s Vaškem už byly zmíněny, Jirku zase rozčilovalo, jak urážlivě se Radim o jeho verších zmiňoval, svěřoval se, že se mu nad jeho „aristokratickými“ výplody dělá nevolno a podobně. Na hanu odpovídal Jirka stejně tvrdým tónem: „V tom je rozdíl mezi luzou a aristokratem: aristokrat nehřeší proti vkusu ani tehdy, když ‚hřeší‘, luza hřeší proti vkusu i tehdy, když ‚nehřeší‘.“

Svůj „aristokratický“ despekt k pražským přátelům Jirka ani moc nehrál. Cítil se právem mnohem sečtější a literárně schopnější než oni, což ho povzbuzovalo k myšlence, že má i dospělejší názor na život. Věřil, že domyslí-li jednou člověk (tak jako on) okolní svět „v jeho jedinečné hrůze“, je rezignace zřejmě jediným přijatelným důsledkem. Jako příklad nabídl svého (už tehdy) oblíbence, Ludvíka Wittelsbacha, bavorského krále, přesvědčený, že jeho někdejší odmítnutí reality nebylo důsledkem šilenství, ale spíš zralé rozumové úvahy: „Když mu vezmou prostředí, kde mohl vkusně snít a tím se vzdalovat šedivosti života, končí svůj život touto nevkusnou, ale právě proto a tím vkusnější sebevraždou... Voda se zavřela... Labutě opět nehnute plynou po vodě... Svět jde lhostejně dál... A my cítíme za tím vším úsměv jeho vilných rtů, toho, jenž zvítězil i ve své porážce...!“

Možná že kdyby byli ponecháni jen svému osudu, vedli by prostřednictvím pošty tyto disputace donekonečna. Připomněly se jim však vnější vazby; jedna z prvních v osobě Jirkova rodinného přítele a literárního rádce doktora Lisického z Tišnova, který jedno ze svých (zamítavých) vyjádření k Jirkově poezii doplnil náhodnou zmínkou o tom, že se znal se „starým“ panem Havlem,



Fotografie Václava Havla s přípisem Jiřímu Kuběnovi. Věnováno po prvním setkání s Šestatřicátníky u Havlů v Praze; foto: archiv Jiřího Kuběny

Vaškovým dědečkem: byl to on, kdo kdysi vybudoval letní rodinné sídlo, Havlov, u Žďárce právě nedaleko Tišnova. Zbytek už byla věc Jirkovy bryskní dedukce: „Vaškovým strýcem by v tom případě byl myslím loni zemřelý spisovatel Hugo Vavris alias Vavrečka. Souhlasí to? Vašek v tom případě zná také E. Valentu, dobrého přítele pana L., jsou ostatně vzdáleně příbuzní.“

Trefil přesně; a s odstupem let se ještě dovrtípl, proč Havel tehdy na podzim 1952, tři měsíce po smrti svého muzického děda Vavrečky, vyhledal právě jeho: protože naléhavě potřeboval nové umělecké alter ego.

V osobě spisovatele Edvarda Valenty do okruhu Šestatřicátníků vstoupil první reprezentant silné meziválečné literární a umělecké generace, s jejímiž představiteli měla skupina v dalších letech programově mnoho do činění. Snad hlavně Vaškovou zásluhou, ale určitě i přičiněním Jirkovým a dalších se Šestatřicátníci už téměř od začátku vymezili vůči komunistickému tvrzení, že minulost neexistuje, ztratila jakýkoli smysl. Pro Šestatřicátníky mělo být naopak navázání na tradice první republiky přihlášením se k tradici vlastních otců. Příklad uměleckých skupin, které do historie vstoupily před nimi, říkal paradoxně něco úplně jiného: s tradicí předků je třeba se rozejít, zničit ji obrazoboreckým gestem. Je podezřelé stavět z čehokoli jiného než z trosk a pope-la. Tak ovšem mohly vlastní program koncipovat skupiny, které měly to štěstí, že se formovaly v časech bez komunistické nadvlády; po roce 1948 bylo naopak největší revoltou boření odmítnout a k původní kontinuitě se vrátit — a ukázat případně cestu celé mladé generaci.

Pro Václava Havla byl Valenta už od jeho dětství opravdovým literárním i životním mentorem; Havel mu nechával posuzovat své básně i další práce a na jeho názor hodně dal. Když později začaly vycházet šestatřicátnické časopisy *Rozhovory 36* a *Stříbrný vítr*, byl Valenta prvním nečlenem skupiny, jemuž je Havel nesl k přečtení. Valenta ho za odměnu zásoboval kvalitní literaturou; koncem roku 1953 se třeba Vašek v dopise chlubil, že si od Valentů odnesl „68 knih“, mezi nimi například celý *Šaldův Zápisník*. Rozebíral s Valentou nejen texty v něm obsažené, ale

také literární zákulisí; když se třeba Vašek podíval nad tím, co v *Zápisníku* pokládal za pisatelovu ztrpklost, Valenta prozradil, že Šalda se v mládí nakazil od černošské tanečnice syfilidou, což prý v jeho psaní zanechalo příslušné patologické stopy. „Myslím, že člověk nemusí být valný psycholog,“ uzavíral sedmnáctiletý Vašek toto téma, „aby poznal, že kdyby býval Šalda měl poctivou a hodnou manželku, jež by jej ctěla a již by on miloval, a doma by měl tři caparty, vypadalo by všechno docela jinak.“

V červnu 1954 Valenta souhlasil, aby jako kompetentní znalec a pamětník první republiky vzal Vaška na prohlídku vinohradské vily Karla Čapka; s sebou šli také Jirka, který zrovna přijel z Brna, a mladý student režie na FAMU Miloš Forman. „Valenta je pevný ‚reakcionář‘,“ zhodnotil návštěvu v deníku Jirka. „Je přesvědčen, že vše je jen provizorium, to přesvědčení je tak nezlomné, že je nakažlivé, bavíme se třeba o tom, jak budou vypadat zase noviny, o finanční stránce vydávání, o nynější jejich dumpingové ceně atd.“ Ve srovnání s Valentou mu seznámení s Olgou Scheinpflugovou, která je vilou provedla, přišlo trapné: „Mluvil se strašně mnoho, a žádné slovo nepadlo.“

Na návštěvy u Valenty navázaly další návštěvy u velkých literátů, nejčastěji básníků: Holana, Nezvala, Seiferta a dalších. Jejich názory pomáhaly formovat skupinový vkus všude tam, kde by jinak, za normálních okolností, pomohla třeba literární periodika nebo dobré knihy. Nic z toho však počátkem padesátých let nebylo, a tak si členové skupiny chodili ke „klasikům“ nejen pro povědomí kontinuity, ale mnohem prostěji také pro radu a pomoc.

Typickým příkladem byla třeba situace v roce 1953, kdy Havel propadl veršům Majakovského. „Pojal svoji funkci ‚třídního básníka‘ opravdově, bojovně, vojensky, jeho celý básnický styl je vojenský, neřekne ‚Chceme štěstí‘, ale ‚Sem / se / štěstím!‘“ popisoval jeho poezii Paukertovi. „Co verš, to úder gongu, co verš, to vojenský rozkaz. Jeho obrazy jsou z vojenské řeči (rozkaz armádě umění apod.), jeho verš povely. On jediný esteticky poznal, co je to kolektivismus, jeho poezie, to je něco nekonečně nového, to je popření všeho dosavadního. On netvoří, on ‚těží slova‘, on ‚vyrábí‘. On je ‚dělník‘, je ‚voják verše‘. Logicky musel stanout na té nejlevější levici, neboť poezie není filozofie ani ekonomika, nejsou v ní kompromisy.“

Když se v tomto duchu Havel vyznal ze svého obdivu k Majakovskému také v dopise Valentovi, klasik se vyděsil, poslal krátký kárný dopis a chystal i druhý, dlouhý; Havel ho musel telefonicky ujistit, „že to tak nemyslel“. I Jirkovi pak psal, aby ho přesvědčil, že se v jeho obhajobě sovětského básníka neprojevuje „sklon k obhajobě toho, co nám oběma je úplně cizí a proti svědomí“. Zároveň však i na něho komunismus v roce 1953 působil jako na podstatnou část světa: viděl, že většina takzvaných pokrokových umělců, ke kterým chtěl patřit, buď straně už slouží, nebo s takovou představou koketuje. Fascinovala ho hlavně možnost, jakou komunismus nabízel „svým“ básníkům: vyzpívat vizi nového, radikálního kolektivismu. Podobně jako komunističtí básníci, ke kterým se nehlásil, ale o jejichž postavení hodně přemýšlel, byl Havel názoru, že se títo tvůrci „nemohou ohlížet na ekonomické důkazy, jim jde o spravedlnost, a vidí-li ji jinde, než je, je to jen vina toho, že jsou umělci, a nikoliv vědci“.

Dlouho chystané a několikrát odložené Jirkovo setkání s Vaškem se uskutečnilo až na konci srpna 1953, téměř rok poté, co

zahájili korespondenci. Básník je později vylíčil v několika svých textech: cestou přes Prahu na chmelovou brigádu mu zbyl půlden času, a tak se vydal k domu u Jiráskova mostu, kde „přítel z poštovní schránky“ bydlel. Přijal ho v bytě ve čtvrtém patře, ve svém pokoji, jemuž se přezdívalo „Pelech“ — a Jirka nepřehlédl, že v jedenáct dopoledne, když vstával z postele, nevypadal jako Oněgin (jak si svého ostře a přesně uvažujícího přítele vysnil), ale daleko spíš jako Oblomov. O deset dnů později, už cestou z chmelu, se u něho Jirka zastavil podruhé, tentokrát v doprovodu dvou svých brněnských (a literárních) přátel Pavla Švandy a Aleny Wagnerové — a v Havlově bytě na ně tentokrát čekali pražští Šestatřicátníci v nejsilnější sestavě.

Své rozloučení na pražském Wilsonově nádraží v onu neděli 6. září 1953 jak Václav Havel, tak Jiří Paukert pojednali jako báseň. Společné setkání na ně oba zapůsobilo, potvrdilo vysoká očekávání, jež jeden do druhého vkládali už v časech dopisování; přes velkou náklonnost, kterou k sobě získali, v nich však zanechalo také pár ambivalentních dojmů. Zdálo se, že zejména Vaškem průběh schůzky poněkud otrásl; Jirka se mu zdál v tvorbě a myšlení o tolik dál a natolik ho zaplavil svými názory a prožitky, že se vedle něj Vašek cítil jako tvůrce bezvýznamný. „Bojím se trochu, že jsem Ti byl zklamáním,“ napsal v prvním listě, ve kterém se k návštěvě vracel. Také Jirka, jak se alespoň z korespondence zdálo, zůstal po tomto setkání trochu zaražen, zároveň však tváří v tvář Vaškovi pochopil, že to, co se mu v jeho dopisech jevílo jen jako rétorika, je skutečnost: „Milý Vašku, co u Tebe dovede uchvátit, je snad právě Tvá otevřenost a něco, co nedokážu přesně označit, snad je to ta láska k lidem a k životu, která tak chytá za srdce... Musím chtít nechtět doznat, že jsem uzavřel přátelství.“

Jako by tím Vaškovi spadl kámen ze srdce, zareagoval obratem — a nadšeně: „Musím Ti říci, že jsem v životě nedostal dopis, který by mne spontánněji a vřeleji vyzýval k osobnímu přátelství, než to činil dopis Tvůj.“ Oceňoval, že se Jirka nestydí za svůj lidský cit, a ve snaze přizpůsobit se mu, vykročil daleko z běžných hranic své vlastní sdílnosti. Označil ho za svého učitele básnictví. Naznačil i to, že v něm přijímá náhradu za Radima, jehož postoje z poslední doby mu přišly nesnesitelné. „Říkal, že podstata naší duše spočívá v egoismu, že morálka, mravnost, cit, humanita jsou plané výmysly, že není citového podkladu v přátelství, platí jen čistě a chladně vypočítavé zistné a sobecké důvody — dovedeš si představit, jak mne ten cynismus dráždil.“

Doufal, že s Jirkou nic podobného nezažije — naopak, naváže s ním těsnou a tvůrčí spolupráci. Jeden za druhým se mu nyní začaly vybavovat styčné body, jež ho k Jirkovi poutaly — a překvapivě mezi nimi nechyběl ani poměr k náboženské víře. Připomněl své poválečné studium v koleji Jiřího z Poděbrad: „Tam jsem získal smysl pro estetické a citové hodnoty každé tradice a ritu, neboť ty to jsou, na nichž po tisíciletí budovalo křesťanství — cit a víra.“ Zadoufal, že jeho a Jirkovo přátelství by se mohlo rozvinout podobně jako vztah Wolкера a Biebla, jejichž korespondenci právě dočetl. A dokonce se dopodrobna rozepsal o své nové sbírce, kterou chystal v rukopise, *Praporu v civilu*, jejíž ústřední ideu nyní, stručně řečeno, nazval „civilním a heroickým vitalismem“.

Bylo vidět, že mu velmi záleží na tom, aby se právě Jirka stal jeho nejbližším přítelem. Byl si jist, že se z Jirky jednou

stane velký básník (potvrzoval mu to Valenta), kdežto o vlastní umělecké kariéře zatím nedokázal nic spolehlivého říci. V tónu všeprostupující chvály obsahoval dopis jen jedno rušivé místo — a sice to, kde se měl Vašek vyjádřit k nejnovější Jirkově poezii. Byl většinou jejím prvním čtenářem, ke každému dopisu z Brna dostával přiložených několik nových básní, zdálo se mu však, že tato výřečnost a „bohatost slova“ nejde ruku v ruce s bohatostí citu, jež měla být předpokladem. „Tvůj dopis mne znovu přesvědčil, že máš krásné velké srdce, a mne udivuje (a udivovalo vždy!), že Tvá poezie hovoří spíš k očím, uším, smyslům, řekl bych vnějším citům, ale v podstatě se neobrací k těm citům nejvnitřnějším, jež by šly, myslím, vyjádřit větší myšlenkovou náplní... Já bych... chtěl vidět, je to můj sen, v Tvé poezii také to poctivé a krásné srdce, které se tak přetváří, když hovoří o aristokratismu, a které tak odhaleno dojemně mluví z Tvého dopisu.“

Na druhé straně, v Brně, se však zatím pracovalo ještě na jiném úkolu, než byla Jirkova poezie. Setkání s pražskými Šestatřicátníky urychlilo budování brněnské sekce, takže senzační zprávu o jejím založení mohl Jirka Vaškovi sdělit už v polovině září 1953. Vedle Pavla Švandy a Aleny Wagnerové, se kterými byl v Praze, se členy stali i další spolužáci ze školy: Marie Luisa Langerová, přezdívaná Pipka, Karel Landyš a Petr Wurm. Společně si říkali „šestka“ a rozhodli se držet tohoto názvu i vedle své nové příslušnosti k Šestatřicátníkům.

První schůzka „šestky“ se uskutečnila 11. září v bytě rodičů Pavla Švandy na Ponávce. Jirka si do deníku jako obvykle zaznamenal i historicky přesný začátek schůzky: bylo to v 15 hodin a 18 minut. Nejdřív to vypadalo, že „šestka“ bude muset hned na první schůzce přijmout jiný a skromnější název: kromě hostitele a Jirky se totiž dostavily jen Alena s Pipkou. Aby Jirka trapnou situaci zachránil, rozdál přítomným pár svých básní ze sbírek *Zpívající voliéra* a *Smuteční host*, o nichž se potom rozpoutala debata; Jirka si z ní zaznamenal Pipčina slova: „Ty tvé verše mají v sobě něco velkého.“ Potom dorazil Petr Wurm, takže se mohlo začít jednat: přítomní se prohlásili „brněnskou polovinou 36“, dohodli se na konání pravidelných schůzek každé druhé pondělí a jejich náplní učinili diskuse o třech tématech: 1) smysl života (odhadnuto, že zabere přibližně dvě schůzky); 2) existence Boha; 3) náboženství. Po nich měl následovat druhý cyklus o dějinách filozofie, a později ještě sociologie, etika, estetika a nakonec otázky umění. Každá schůzka měla začít referátem některého z členů, o němž se pak mělo diskutovat, ve volném čase se počítalo ještě se společnou návštěvou kulturních akcí.

Když nakonec, těsně před závěrem, dorazil i poslední člen „šestky“ Karel Landyš, rozproudila se naplno živá debata — možná i proto, že na žádost přítomných dívek vystoupila z učeneho zadání a zaměřila se na takzvanou ženskou otázku. Schůzka skončila Čajkovského Pátou symfonií z Pavlova gramofonu. Její celkový průběh naplnil hlavně Jirku optimismem — přinejmenším v tónu, který zvolil pro své písemné hlášení do Prahy: „Měl

jsem takový příjemný dojem, že uděláme kus užitečné práce. Slovy Vaškovými — každý vytešeme tu svou sochu do sousoší 36.“

Ve chvíli, kdy svá slova psal, však popisoval spíš sen o brněnské „šestce“ než skutečnost. Během pár týdnů skupinu rozložily složité citové vztahy mezi členy: Pavel se rozešel s Pipkou a začal chodit s Alenou, ta však nepřestala toužit po Karlovi, kterému se ze své náklonnosti vyznal také Jirka. Do deníku si zapsal: „Mluvil jsem o Platonovi, jeho Symposium, o Oscaru Wildeovi, o Fridrichu Velikém a o tom, že nejsme zodpovědní měřítkům, která jsou pro normální, a o relativnosti jejich ‚normality‘.“ Karel zareagoval tím, že přestal na schůzky chodit; ani spory mezi ženskými členkami k dobré atmosféře nepřispívaly. Brněnská sekce skupiny byla dobudována až v roce 1954 a dotvořila ji přítomnost dvou nových členek Violy Fischerové a Věry Linhartové.

V Praze se mezitím zabývali plány, jak činnost obou skupin zkoordinovat. Panovala spokojenost nad tím, že brněnská skupina přijala pražský název, „Praha“ zase slibovala Brnu, že se mu přiblíží posílením uměleckého (nikoli už tedy diskusně politického) zaměření. Pražští členové, kteří netoužili psát prózy ani básně, měli vytvořit zvláštní sekci, kruh přátel Šestatřicátníků, s právem přispívat do společného časopisu, účastnit se akcí pořádaných skupinou a podobně. Podle velkorysého plánu měli do této sekce postupně přibýt i dopisující členové z dalších měst.

O tom, jak by měl skupinový časopis vypadat, se přirozeně vedly naléhavé debaty. Nebylo sporu, že bude založen na příspěvcích členů, zároveň však dlouho nebylo jasné, v jakém tónu se tyto příspěvky mají nést. Jirka, který trpěl školními hodinami literatury („Včera nám vykládali Máchu v komunistickém pojetí. To mi tak zvedlo žaludek, že bych byl nejraději vyskočil a křičel: ‚To není pravda!‘“), chtěl do časopisu přispívat vlastním hodnocením českých literárních osobností: „Vždyť to, co se děje, je krádež největších našich literárních zjevů ve prospěch propagandy. Ještě že jsme měli Šaldu; je vidět, že literární kritika má pro kulturu životní důležitost.“

Místo toho přispěl do prvního čísla *Rozhovorů*, které vyšlo s datem 1. října 1953, rozbořem Vaškovy básně *Jednou v neděli odpoledne* — té, která zachycovala jejich společné rozloučení na nádraží v Praze. V pražské redakci Jirkův text pokládali za nejlepší věc v čísle — navzdory tomu, že při šití jedna stránka vypadla. První číslo časopisu, jehož obálka byla dílem Havlovy matky, dále obsahovalo Hartmannovu filozofickou úvahu na téma evolučního determinismu, Havlův esej o Otokaru Březinovi, báseň *Bylo to jednou na lavičce* v Chotkových sadech a pár dalších, menších příspěvků. Ve zveřejněných stanovách skupiny se Šestatřicátníci definovali jako „jednotný, nepolitický kruh, jehož cílem je vzájemnými debatami, výměnami názorů, vydáváním časopisu, společnými návštěvami kulturních podniků apod. prohlubovat duševní obzor všech jeho členů a tvořit jádro budoucí přátelské spolupráce“.

(Úryvek z knihy *Šestatřicátníci, kterou nakladatelství Host vydá na jaře příštího roku*)

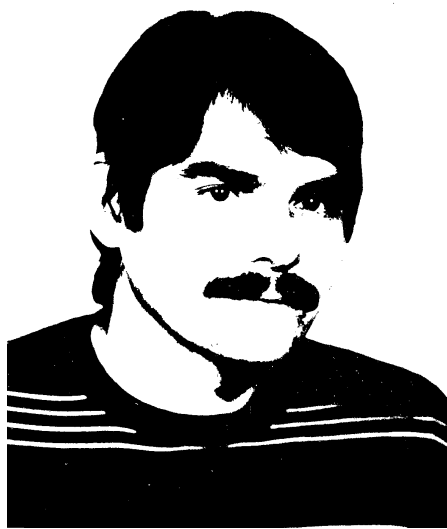
pavel kosatík (*1962)

spisovatel, autor literatury faktu, zejména životopisné (Olga Havlová, Jan Masaryk, Pavel Kohout, Ferdinand Peroutka aj.)

a mi najednou zabylo nějak úzko...

| ivan landsmann

Ivan Landsmann se narodil v roce 1949 v Novém Jičíně. Matka pracovala jako dělnice, otec jako technický úředník v Tatře Kopřivnice. Po několika letech se přestěhovali na Šumbrak (dnešní Havířov), kde se Landsmann přihlásil do učení (malíř pokojů), které však nedokončil. Od šestnácti let pracoval jako závozník. V devatenácti letech narukoval na vojnu do Příslavice u Olomouce, po jejím dokončení nastoupil na šachtu Antonín Zápotocký, kde pracoval patnáct let jako předák v geologickém průzkumu. V té době se oženil a narodily se mu dvě dcery.



Ivan Landsmann v letech před emigrací; foto: archiv autora

V červnu 1986 podnikl cestu za bratrem do Kanady. Po necelých dvou měsících požádal o azyl v Holandsku. Žil v Rotterdamu. V červnu 1986 dopsal román *Pestré vrstvy*, který teprve v roce 1999 vydalo nakladatelství Torst v Praze. Román *Fotr* napsal v roce 1989, vydán byl roku 2000. Prózu *Vězení na svobodě* dokončil v listopadu 1995, vydána byla v roce 2002. Od roku 2001 žije trvale v Praze. Dokončený román *Šestý smysl*, z něhož je naše ukázka, zatím čeká na nakladatele.

... Tak a už mám tady toho až po krk. Hned prvního jdu do banky, sbalím prachy a padám z toho hnusného nechutného Holandska pryč. Těch pár švestek, které už mám týden sbalené v malé sportovní kabele, hodím přes rameno, koupím lístek na vlak a jedu do Prahy. Pořád dokola čtu Jarkovy dopisy a není mi jasné, jak to myslí. Už před několika měsíci jsem mu vypsal své pocity, které, jak se zdálo, pochopil, protože před několika lety prožíval to samé co já.

„Ale co když mě třeba vyhodí, jak to udělal před lety můj bratr z Kanady?“ Né, to on by asi neudělal, nanejvýš by mi to nějak střízlivě vysvětlil. Není taková sketa jako on. Ale jak já toto všechno můžu vědět, když mám zatemněný mozek, a abych se soustředil na normální myšlení, je nemožné. V hlavě mi hučí, škube mi pravé oční víčko, a navíc každý den piju, i když vím, že tím svůj problém nevyřeším. V hospodě už mám sedum stovek dluh, a jak ho splatit, na to raděj ani nemyslím.

„Ale já jsem se přece v Česku narodil, jsem tam doma a nic se mi tam nemůže stát!“ projelo mi hlavou a zaškubalo v levém rameni. „Udělám opravdu dobře, když jen tak bez rozmyslu odsud uteču?“ Znovu jsem si vzal Jarkův poslední dopis a snažil se rozřešit každou větu. „Přece skrze nějakého posraného dluhu v hospodě nebudeš teď trčet v Holandsku!“ Četl jsem tu jeho větu možná už postě. „Sežeň si jen na cestu, víc nepotřebuješ, a tady už se uvidí.“

Byl jsem v ten okamžik přesvědčen, že mé rozhodnutí je správné, ale po chvíli jsem zase uvažoval, jestli nemyslím zbrkle a neuváženě. Někoho jsem potřeboval, s kým bych se o tom všem poradil, ale s kým, když tady nikdo není. Raději jsem dopis i s těma předešlýma složil a strčil zpět do obálky. „Zítra se na to podívám znovu,“ řekl jsem si sám pro sebe a pustil televizi.

Druhý den to bylo se mnou ještě horší, protože se u mě objevil Alan a jako vždy byl vyzbrojen dvěma laškami „ŠERY“ a ještě se mě optal, jestli by neměl zajít koupit bednu piv, když jsme se jako tři měsíce neviděli. Nevěděl jsem, co mám na to říct, ale nakonec jsem mávl rukou, ať teda jde. „Jo a kup tam paklík tabáku!“ křikl jsem za ním a zavřel dvěře. Posadil jsem se do křesla a neměl jsem chuť ani na alkohol, ani na žádnou společnost. Věděl jsem, že s Alanem bude zase otrava, protože on byl opilec, a jak jsem poznal, byl už nachmelený. Zadrnčel zvonek, a když jsem otevřel dvěře, stál před nimi Alan prohýbající se pod tíhou pívni bedny a laškou „BOKMY“ na ní. I když už ke mně ztřískaný přišel, dodělal se ještě víc, protože jsme všechno vypili, kromě bedny piv. Pak Alan dostal nápad, že bychom jako mohli jít do hospody a poklábosit tam s Hedwig, protože ji už také dlouho neviděl. Moc si z toho nepamatuju, jen vím, že jsem nějakou Hedwig viděl, a bylo jich chvílema i víc, a jedna se podobala druhé.

„No to jsou teda stavy!“ zaklel jsem, když mě probudilo nějaké nákladní auto za oknem ložnice. „A kolik je vůbec hodin?“ S námahou jsem vstal a nevěděl, jestli se mám jít prvně podívat do pokoje na budíka, anebo se vyblít. Z budíku jsem nevyčetl nic, protože jsem ho už asi tři dny nenatahoval, ale na hodinkách ukazoval čas akorát tak k obědu, který bych si dal, kdybych ho měl. Ale nejdřív bych musel mít chuť. Poobědval jsem tedy pár cigaret a kávu, na kterou nejsem zvyklý, a věděl jsem, že mi udělá zle, že po ní dostanu třepavé stavy. Nebylo divu, protože jsem už víc než čtyři dny nic nejedl.

Vzpomněl jsem si, že bych mohl zajít k Bertovi, a jak mi Jarek psal, půjčit si od něho peníze na cestu do Prahy. Ještě chvíli jsem se snažil přemýšlet, jestli to má cenu, protože já Holanďany znám a vím, že oni jen tak lehce peníze nepůjčí, ale přece jsem se odhodlal a šel to zkusit. Cestou k Bertovi, který nebydlí ode mě daleko, jsem si schválně víc než normálně hnusil každou kachličku v chodníku a představoval si, jak zakrátko



■ Emila Medková: Karlův most, 1961–1962

budu šlapat ty pražské, ošoupané českýma podrážkami. „A co když ne!“ pomyslel jsem si a snažil se tu nepříjemnou myšlenku zahnat.

Ani jsem nevěděl, jak jsem se u Bertových dveří objevil. Zmáčkl jsem tlačítko jeho zvonku, ozval se bzučák, dvěře se otevřely a já vešel do úzké temné chodby, z které vedly prudké schody nahoru. Úplně nahoře jsem viděl rýsovat se Bertovu postavu. Poznal mě a pozval nahoru do bytu. No, řeč s ním byla teda jako v rozprávce. Zjistil jsem, že jsem k němu šel vlastně zbytečně, a jestli má vůbec cenu mu říkat o peníze. Pak jsem mu řekl, že jsem dostal od Jarka dopis, kde mě zve k němu na chalupu na prázdniny, ale momentálně nemám peníze, abych si mohl koupit lístek. Říkal jsem mu, že se to musí v cestovní kanceláři nahlásit aspoň týden dopředu.

Zareagoval na moje slova přesně podle mé představy. Divně se zatvářil, pokrčil rameny a nervózně sáhl po cigaretě. Nemusel už nic říkat, protože já jsem věděl, že z něho nevytáhnou ani cent. „Nemám...“ odpověděl po chvíli a mi najednou zabylo nějak úzko a na zvracení. „Sám jsem bez práce a mám děti, které také

něco potřebují a tahají mi z kapsy.“ Podíval jsem se na něho, sáhl jsem do kapsy a vytáhl Jarkův poslední dopis. Řekl jsem mu, že v dopise stojí o něm zmínka, o jeho návštěvě u něho, a i to, že se můžu na něho obrátit s prosbou o půjčení peněz. Začal se plácet po kapsách kalhot, čímž mi chtěl naznačit, že nemá, jako ten policajt před jedenácti lety, když mě poslal udělat fotky do mé psí knížky. Utvrzoval jsem ho, že může být bez obav, že mu peníze vrátím, ale ani to s ním nehnulo.

Dostal jsem najednou nějakou divnou zlost a řekl mu, že Holandsko je pro mě nesnesitelné a že už se sem nikdy nevrátím. Zavrtěl se v křesle a řekl, že by taky nejraději odtud vypadl a jel se mnou. To mi připadlo najednou směšné, protože co on by v Česku vlastně dělal. Nanejvýš snad vymyslet nějaký nadstavec na Národní divadlo, kde by se mohl nastěhovat a dělat si plány, jak by se třeba dalo přestělovat Staré Město nebo taky Karlštejn. Byl architekt. Zvedl jsem se a řekl mu, že si zkusím peníze půjčit od někoho jiného. Neřekl nic, jen to, že až budu odjíždět, abych se u něho zastavil. „No to určitě!“ pomyslel jsem si a byl rád, že budu z toho jeho bytu pryč.

znaky noci

| petr **fabian**

Poutníci

Vladimíru V.

Chladný van větru, vzpomínka na rozpadávající se útržky cesty, bez sounáležitosti s přítomným... Jakou řečí jsme to psaní, že nerozumíme přenášené odpovědi? Proč soudíme na smysl, o němž nic nesevědí? Ale dost možná že otázka ještě nepadla, že nepadla ani v jazyce, jímž nejsou psána naše těla, že si tedy nezoufáme sami, putující sebou, fragmenty sebe, do pusté noci bez přívozu k světlu.

(20. 6. 2004, Bukovina u Čisté)

Soumrak

Tahy ve tmě. Cizincova okna.
Lápisem vypálená bílá místa.
Nikdo se neblíží, a přece oči.
Nikam ses nepohnul. Ticho nepotřebuje barvy.

(26. 5. 2003, Bukovina u Čisté)

Večer na ztemnělých nástupištích nekonečna... co když teď, tuto vteřinu, přistoupí něčí ruka, pohyb, zachvění; shozené zrcadlo nás zabije; a začlenění v prostoru, který opouštíme, nejsme nikde, ničím; zůstane alespoň proud, zastavující se odraz světů ve tvých očích, obrácených k neúčastným řádkům setby: anděli!?

(9. 8. 2004, Jaroměřice nad Rokytnou)

■

Stesk po konci léta, s kusy temnoty drobně trhanými. Teplou dlaní po hřbetě kočky, jako odkrývání zrad. Zima. Bez kusů. Déšť.

Jen s lahví jedu přelézt přes ploty zahrady, z pustiny do pustiny. Stesk po konci léta. S kusy temnoty drobně, úlevně trhanými.

(13. 1. 2004, Vlašim)

■

Tříštivé propadání prostoru, který se zakončuje tebou... šíře povstává nad temnotu, avšak temné nelze zrušit, tak jako nelze skončit řetězec odměřených příčin v otevřených ranách tělesnosti říše...

(18. 10. 2003, Girona)

■

Jen přerývaný pohyb za sklem, jako by třásl tichem; strnule zabořen teď v dlouhý obzor, z nějž se rozpráhla tvá mysl křídlem.

A oblačný, lehký sníh zasypává křídla dnů a chodba soumraku je křehký chléb, z nějž zbyla tma a vykousaná střída.

(31. 12. 2002, Vlašim)

1/

Poslední světlo. Vítr
ústící v prostor, za nímž pouze význam
ničeho, nedorozumění, jímž Bozi čelí
tvému vidění — zhroutěnému tmou —, postupuje.

2/

Sítem písma propadávající prázdno: ruce
hoří v ohni vášně, ale popel
rozvane vítr do studených
obrysů věcí, stravovaných tím, co vězní.

(31. 12. 2003, *Vlašim*)

Báseň

Řečí vyslov tíseň... kdo je kdo
ve hře tmy a světla — rozeznej
postavu přeběhnuší po obzoru, nepoznáš v ní
sebe sesutého do nehmatné tváře
umírající, tušící duše...
Najdeš jen tíseň vyřknouší slovo...

(31. 5. 2004, *Uppington-River City Inn*)

Znaky noci

Jiřímu Č.

1/

Můra tlukoucí křídly proti světlu — jemný šelest noci za sklem.
Nač čekat na spasitele, který je mrtev, lhostejný k životu? Neživé
tělo nezná netrpělivost.
Ostrovky slov vyplouvají, aby vytvořily záznam světa, ale svět se
o ně tříští jako vlna příboje, pustošící vegetaci vlastní síly.



■ Emila Medková: Lukostřelec (z cyklu Stínohry), 1949

2/

Půlnoc, světla hasnou.
Požár smyslů zachvacuje vnitřní těla —
jsi mrtev,
ať žije král.

Neklid pohybu tě nepřivede k cíli —
den ze dne vzdaluješ se zakotvení
a dny jsou pusté jako ostrovy,
převážející lodě.

(9./10. 4. 2004, *Pecka*)

petr fabian (*1974)

vydal sbírky *Dům mezi okny* (H&H 2001) a *Lomová pole* (Host 2002),
soubor *Bludná domů* připravuje k vydání nakladatelství Weles

měsíc žlutý jako oko šelmy

dvě prózy

| pavel **večeřa**

Vyznání

Samozřejmě že toho studeného podzimního večera nad úhlopříčkami otlučených ulic Tovární čtvrti visel měsíc žlutý jako oko šelmy. V osm se za zdmi z šedých cihel rozhoukala siréna, skončila odpolední směna. Zvedal se vítr; kolébal seschlou lebedou a křovím v příkopech u silnic a harašil plechovými střechami dílen. Na komínech poblikávalo výstražné světlo podobající se teče rtuti.

Dělnice ze šroubárny šly společně na konec příjezdové cesty k výrobní hale. Smály se a vlály jim šátky. Nebyly ani hezké, ani ošklivé; v pracovních satech připomínaly pohybuující se inkoustové kaňky na šedém pijáku.

Také Anežka Lázníčková spěchala domů, na ni však toho večera měli poličeno dva vlci. Schovali se za zdi výměníku; naproti uličku tísnil vysoký kovový plot, z boku ji uzavíralo poloscuté skladiště s řetězem na zámku. Procházelo se tudy esičkovitým podchodem, pak byl park a hradby starého města.

Vlci se tiskli k sobě a pozorovali přicházející dívku.

Jeden z nich zašlápl do prachu zpola vykouřenou cigaretu. Byl vysoký a mohutný, ale málo obratný.

„Si s tím nedáš pokoj ani teď!“ šeptl menší, mladý. Nasadil si masku a z kapsy vytáhl dva pruhy černé látky, snad z hedvábí. „Sem je přeče koupil...“ řekl. Pak jeho oči vztekly rýply toho druhého a i on si nasadil masku a připjal si ocelové vlčí drápy. Oba byli oblečeni do tmavě modrých teplákových souprav.

Jako by oba najednou pocítili slabost svého oděvu, prolétla mezi nimi němá jiskra porozumění. „By to chtělo kůži,“ posteskl si mladší, ale jeho slova byla zpod masky sotva slyšitelná. Nasadil si také drápy.

Pouta přitom spadla na zem. Starší na ně šlápl a procedil skrz zuby: „Co s tím?“

Mladší přikývl a zahrozil mu: „Ale ne abys... Víš co?“

Ten však do něj drcnul a sykl: „Je tu!“

Pak se jako stepní bestie, tiše a pružně, vyřítili zpoza rohu na mladou dělnici, na Anežku Lázníčkovou, která v balírně přidávala do krabiček se šrouby návody k použití. Když ji přepadli, na cosi si myslela a ta myšlenka v ní uvízla jako nespoknuté sousto...

Jeden vlk jí ucpal svýma rukama jako lopaty ústa a druhý se na ni sápal... Oba supěli a byli silní jako moře, ale než ji mohli přemoci a ruce zaklesnout jako pokácenému keři do hlavolamu plotu, tu se jí podařilo jednomu z nich strhnout masku... Vyrázila ze sebe: „Pane Málek!...“

Pan Málek zůstal stát jako přichycený Golem, dobrácky tučný obličej mu prořaly rozpaky. Palčáky mohutných rukou měl náhle měkké a něžné jako polštáře z kachního peří.

To už si ale z hlavy strhl masku i ten druhý, mladý, a vztekla plačtivým hlasem zvolal: „Ty huso hloupá, všecko zkazíš! Všec-ko! Všec-ko!“ Zuřivě přitom dupal po masce ležící na zemi.

„Honzo?“ polkla Anežka.

„Všecko sem měl připravený... Všec-ko! I kytku!“ Otočil se jako figurka na obrtlíku, prudkým trhnutím uvolnil mezeru v bráně skladiště, chvíli v ní šátral, pak jako kouzelník vytáhl obrovskou kytici. Nebyla vkusná, příliš barevná a příliš drahá... Řekl: „Sem tě chtěl, totiž, požádat vo ruku... Rozumíš?!“ Stál tu s kytkou v napražené ruce a oči měl najednou průzračně modré a mladicky měkké světlé kníry mu i ve tmě zahrály barvou letních klasů.

„Honzo!... Takhle?“

„Co takhle?... A kdo mně říkal, že vo ruku tě musím požádat jako nikdo nikdy předtím. Nevzpomínáš?... Nevzpomínáš, jak jsi mně to říkala tenkrát u té hřbitovní zdi, tam, co jsme potom?...“ Hlas mu znovu přeskočil do vztekly plačtivosti. „Co sme se jenom nadřeli s těma drápama...“

Pan Málek, padesátník, který v továrně vyvážel kovový odpad, přisvědčil. Pořád tu ještě oněměle a bezradně stál, na jeho dobré opožděné tváři se však již klubal úsvit blaženého úsměvu. Dodal: „Brousili sme je po večerech... Ty drápy.“

Ale Honza si již klekl jako rytíř na jedno koleno a řekl: „Tak tě teda chci požádat vo ruku.“

Anežka se naklonila a vlepila mu obrovskou facku; její prsty se jako červené mrkve přelily do jeho tváři. Pak se rozplakala: „Ty myslíš?...“

Honza ji objal; ze rtů se mu sypaly vítězoslavné věty: „Co, Anežko?... Bylo to vyznání? Jaký nikdo nikdy?...“

Líbalí se, dlouho se líbalí a objímali, a když se od sebe konečně odtrhli, uviděli pana Málka. Ležel naznak, dlaní si tiskl srdce, na tváři mu mrzla blaženost a v jeho již mrtvých očích se odrazil měsíc žlutý jako oko šelmy.

Točna

Zabočil jsem z Žitné ulice do Štěpánské a přidal do kroku. Dav chodců zhoustl. Měl jsem na Prahu dvě hodiny, z muzea se sem dostanu nanejvýš dvakrát do roka. Hledal jsem nějaký antikvariát. Napětí ve městě sílilo, pulzovalo k hodině dalšího vystoupení.

Spěchal jsem, nikde se však nerýsoval žádný cíl. Ztraceně, zaklel jsem v duchu a sotva se vyhnul shluku lidí na křižovatce — hrnou se na vystoupení, možná si potichu opakují svůj výstup. Byli zamyšlení a pátraví, izolovaní a navzájem spojeni.

Pohlédl jsem na střechy domů a zakopl o dlažbu. Zachytil mě Karel Štorek, spolužák, se kterým jsem seděl na základce v lavici. V šesté a sedmé třídě.

„Ty vole!“

„Ty vole, co tady děláš?!“

Mohli jsme být soudruzi, staneme se třeba pány, ale zůstane-me voli.

Tak i Karel se vydal hledat štěstí v Praze, dozvěděl jsem se. Malíř pokojů. Zrovna od něj bych to nečekal. Byl vysoký a bezradný, také snědý a kostnatý.



■ Emila Medková: Tunel (z cyklu Záznamy), 1955

„Nezajdem někam na pivo?“

„Jo,“ hlesl jsem. „Ale kam?“

Minutu se vyptával, co já, přitom prohodil, že platy v muzeu jsou malé. Potom se přitočil blíž a zeptal se: „Už jsi byl?“

„Byl,“ odpověděl jsem.

Na rohu stála hospoda U kamenné panny, okna měla dokořán a v nich vlály záclony, plechový větrák šel naplno. Ovanul mě pach zvětralého piva a jídla smaženého na přepálených tucích. Bylo léto.

„U kamenné panny, to jsou teda názvy,“ řekl jsem.

„To jsou.“

Posadili jsme se k rohovému stolu a dali si smíchovskou desítku. Byla přechlazená. Chvilí jsme mluvili, jako bychom ještě měli na zádech školní aktovky.

Pak si Karel podepřel bradu a jen mírně si zakryl ústa. Řekl: „Ti závidím.“

„Co?“ zeptal jsem se, ačkoliv jsem věděl, a cvrnknul jsem do sklenice. Přitukli jsme si a napili se.

„Že už jsi byl.“

„No jo,“ přikývl jsem. Hlas mi zněl znalecky a zkušeně a pohled klouzal po plakátech. Byla na nich Aréna, teď se objevila i na obrazovce.

„V čem jsi vystupoval?“ ptal se neodbytně Karel.

„V *Poslední*... Byl jsem u nás v okrese poslední, co neměl mobil. Ve své věkové kategorii,“ upřesnil jsem.

Miloval jsem všechno staré a nenáviděl současné.

„*Poslední*?... Nějaký dokument?“

„Ne, taková talk show.“ Udivilo mě, že Karel ten pořad nezná.

„A musel jsi něco říkat?“

„Ani ne, tam prostě stačí, že seš.“

„Ti závidím,“ opakoval. „Já nevím, s čím vystoupit. Fakt. Už jsem z toho zoufalej.“ Kruhy pod očima, které měl už tak výrazné, mu ještě víc potemněly.

Jeho utrápenost mi šla na nervy. Dopil jsem zbytek piva, objednal druhé a řekl jsem: „To mi neříkej, že by se něco nenašlo!“

Pokrčil rameny.

„Nějaká zvláštnost, specialita. Přemýšlej, musíš přece umět něco, co nikdo neumí...“

Karel vrtěl hlavou.

„Co ty pořady o kutilství?“

„Tam je plno... A co, vymalovat umí každě.“

„No tak sklony. Trauma z dětství. Představy... Víš, jak se na tom dá vystoupit!“

Karel usilovně přemýšlel a průsvitněl mi před očima. „Něco jsi přece v životě prožil, ne?... Něco, co by se dalo... nabídnout,“ nešlo mi z úst.

Karel vrtěl hlavou. Byl naprosto nezajímavý, normální ve špatném slova smyslu.

Protože jsme se dlouho odmlčeli, řekl jsem: „Musíš něco vymyslet. Nebo si něco vymyslet.“

Karel přítakal a bylo jasné, že nic nevymyslí.

Rozplýval se mi před očima a já se litoval; škoda těch dvou hodin, deprese jsem si od něj nabral do zásoby.

Byl jsem rád, když jsme se rozloučili. Sotva jsem viděl jeho záda, hodil jsem ho za hlavu.

Ale za půl roku jsem na něj jako z udělení v Praze narazil zas. Bylo před Vánoci a podupávali jsme se svařeným vínem na vánočním jarmarku před staroměstským orlojem. Dárky ověšený strom zářil a zářil také Karel Štorek, můj spolužák. V červené prošívané bundě vypadal jako obrovský plod tropů. Vypil už o kalíšek víc, zajíkal se jako kdysi. Zdálo se, že k tomu má všechny důvody... Bylo to tak neuvěřitelné, že bych tomu stěží uvěřil, kdyby právě neuvěřitelnost neměla být naším denním chlebem. A kdybych neviděl Karla.

Vyrozuměl jsem, že před pěti týdny zoufale postával u jedné z mnoha bran Arény. Znenadání jej ve tmě oslovili, vyslechli jeho trápení a nabídli pomoc.

„Jsou úplně jiní, než se myslí,“ horlil Karel.

„Jací?“ otázal jsem se.

„No takoví... Jiní.“

Sláva, napadlo mě, i vlastnosti Boha nelze pojmenovat.

„Tak mi řekni, co jste vymysleli,“ začal jsem, abych přeskočil jeho přemýšlení.

Karel se nezdráhal, ale musel jsem jej ujistit, že si to nechám pro sebe. Koupil si další pohárek a řekl: „Pod koněm, teda pod Václavem...“

„Na Václaváku...“

„Jo. Pod Václavem, pod tou sochou je točna všech pražských tramvají... Taková budka v podzemí, odkud se řídí celá doprava.“

„Kde?!“

„No, pod sochou. Pod zemí. Je tam budka a v ní sedí točnař a řídí to. Já ho zabiju — teda jenom jako — a oni o tom natočí reportáž. Já v tom budu hlavní postava. Lidi přitom budou volat, jestli tomu věří, nebo ne. Takový pořad, ještě to ani nemá jméno, teprv se to připravuje. Bude to taky jako soutěž. Rozumíš?“

„Nerozumím.“

Ale v podstatě jsem rozuměl. Karel mi to vysvětlil ještě jednou a potom dodal: „Možná to poběží v hlavním vysílacím čase,“ okouzličl mne odborným žargonem.

„A ten točnař,“ zeptal jsem se, „ten fakt je?“

„Jo.“

„A ta točna?“

„Taky... Všechno je pravý. Jen ten náboj, kterým ho jako zabiju, bude slepák.“

„Točna pod sochou knížete Václava? Na Václaváku?... To je blbost,“ odporoval jsem.

„Není.“

„A viděl jsi tu točnu? A toho točnaře?“

Karel řekl, že neviděl, ale přísahal, že tam je.

Nevěřil jsem mu a za čtvrt hodiny jsme se rozloučili.

Cestou zpátky jsme klouzali po dálnici jako po ledové dráze. Na Karla a jeho točnu jsem si vzpomněl až před Břeclaví. Osvětlovala mne krvavá světýlka brzdících aut před námi a já jsem myslel na to, že šílenství je naší denní potravou... Točna! Pod sochou svatého Václava! Absurdní! Pitomé!...

A zase jsem na všechno zapomněl.

Za devět měsíců, skoro jako by to potřebovalo magickou lhůtu ke zrození, mne v trafice udeřil titulek bulvárních novin. Třesoucíma se rukama jsem si je poprvé v životě koupil. Četl jsem: „Vražda točnaře. Pražská tramvajová doprava ochromena. Čin psychopata, nebo teroristy?“ Uprostřed titulní stránky se rozpínala fotografie sochy svatého Václava, vévody české země, s tajemnou šipkou ukazující kamsi k podstavci, kde měl být vchod, jímž se sestupovalo k točně. Nic jsem tam však nerozeznal. Ve druhé fotografii jsem našel podoběnku Karla Štorka, mého spolužáka, vraha točnaře. Byla nejspíš z občanky, vypadal na ní, jako by přišel rovnou ze středověku.

Opřel jsem se o stojánek s novinami a shodil jej. Byl jsem tak zelený, že jej prodavačka beze slova postavila zpět. Až za několik minut jsem nahlas a pro sebe řekl: „To není možné!“

Ale bylo to možné, neboť do roka Karla Štorka odsoudili za vraždu vrchního točnaře pražských tramvají na osm let do vězení. Předtím vystoupil v pořadu *Máme doma vraha*.

Čtvrt roku nato jsem měl znovu cestu do Prahy.

Hned z nádraží jsem se vydal k soše svatého Václava. Chtěl jsem najít vchod do točny, který měl být pod pomníkem, abych si to ověřil. Ověřil a prohlédl. Přišel jsem na náměstí a pohlédl na místo, kam ukazovala šipka na vystřižené fotografii z bulvárního deníku. Pohlédl jsem tam a vzápětí pohled odvrátil. V oku jsem měl slepý bod. Abych se ospravedlnil, napadlo mne, že bych potřeboval nějaký klacek, kterým bych prozkoumal to místo pod šipkou... Zašel jsem do sportovních potřeb v Opletalově ulici a koupil hokejku. Nedokázal jsem ji však použít...

S hokejkou v ruce jsem se začal ptát kolemjdoucích. Tázal jsem se na točnu a točnaře.

Položil jsem otázku starší paní, ona se na mě podívala a zeptala se: „Myslíte metro?“ Mladík na kolečkových bruslích se odpíchl a z úst spolu s bublinou žvýkačky vyfoukl: „Blbost.“ Manželský pár s dítětem se zasmál a ona poznamenala: „To bude nějaké natáčení, nějaká skrytá kamera, vidíte?“ Stařík s hůlčičkou odpověděl: „Točna? Ta tu nikdy nebyla. Tramvaje se točily pod muzeem, to jo. Ale točna pod svatým Václavem, to si z vás, přáteli, někdo vystřelil.“

Zeptal jsem se ještě devíti lidí, ale nikdo o točně a točnaři nic nevěděl, každý to považoval za absurdní pitomost.

Poděkoval jsem a pohlédl na svatého Václava, jenž třímal kopí. Ale věděl jsem. V oku jsem měl slepý bod a v ruce držel hokejku, kterou jsem nemínil použít. Neboť Karel byl vinen.

Pak jsem odešel.

Připomněl mi jej až včera abiturientský večírek. V jednu chvíli se se mnou zastavil Jindra Závodský, který se s ním učil malířem pokojů. Řekl: „To je případ. Kdo by to do něj řek? Vrah... No, půlku už má odkroucenou... A možná mu dají milost.“

Odpověděl jsem: „Jo. Půlku už má odkroucenou. A možná mu dají milost.“

pavel večeřa (*1969)

spisovatel, historik; autor románu *Třetí hlava*

důležitější než poslední slovo je řeč sama

spisovatel vojtěch vacke

Vojtěch Vacke (1940–1991) své verše zásadně neopatřoval daty ani je pečlivě neseřazoval, což může svědčit o tom, že jim nepřikládal velkou váhu, a zároveň o tom, že byly naprosto přirozenou součástí jeho života. V pozůstalosti jich zůstala pěkná řádka. Publikoval jich však pramálo. Byl znám spíš jako prozaik, autor knížek pro děti (*Veronika, holka nešťastná* nebo *Sonáta pro zrzku*) i pro dospělé (*Růže platí divadlo*). Napsal také několik filmových scénářů a pohádek pro divadelní scénu (např. *Pohádku z klobouku*). Vpravdě lyricky, ale přitom i vtípně zveršoval a k sehrání připravil *Popelku*. Vystudoval režii v Praze na DAMU, za „normalizačních“ let pak pracoval jako kulisák a tajný dramaturg ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, což se jednak odrazilo v jeho tvorbě, jednak u něho vytvořilo přepevnou vazbu k Moravě, kde se i oženil a založil početnou rodinu — se třemi dětmi; začal se posléze cítit úplně jako Moravan, ačkoli byl rodák ze severních Čech.



Vojtěch Vacke; foto: archiv Davida Vackeho

Básnička, stojící zde v záhlaví, je nesporně — už podle typu stroje, na kterém byla napsána, a také podle formy a obsahu — hodně raná, nejspíš tak z druhé poloviny padesátých let. Tehdy jsme se s Vojtěchem Vackem poznali v jakémsi kroužku začínajících autorů zvaném Výhonky a kupodivu citlivě vedeném PhDr. Františkem Šumpichem. Je vlastně dost zvláštní, že tudy prošli budoucí autoři či literární pracovníci, kteří se ani v inkriminované době nedopouštěli zvlášť trapných ideologických výlevů; namátkou: J. R. Pick, Ljuba Štíplová, Arno Linke, Jana Červenková. Vojtěch byl výrazný lyrický talent. Říkali jsme mu Fanfán Tulipán — podle poněkud ztřeštěně odvážného hrdiny, jehož filmovému představiteli se navíc za svého mládí dost podobal. Možná by se o něm dalo mluvit i jako o jednom z posledních romantiků, takovému jeho založení později odpovídal i výběr látek, které — většinou pod cizím jménem — překládal, upravoval i jinak zpracovával pro jeviště. Jednou z nich byla „čínská pohádka“ Carla Gozziho *Turandot*, kde Vacke představil v celé barvitosti svou jazykovou výbavu, umějící si poradit

■ ■ ■

*Chtěl bych alespoň jednou,
jednou v životě napsat báseň,
aby se v ní našel celý svět.
Ale jsem jenom mladý zpívající blázen
a neznám svět. Víím jen, že ráno svítá
a večer stmívá se,
a jarní vítr poznám po hlase,
víím jen, že zem je planeta,
již kdosi podminoval,
kdosi, kdo poznal svět,
nikdy však nemiloval.
Jsem mladý blázen, zpívám falešně
a neznám svět. A víím, že neznám ženy.
Jsem prvně na světě
jak zrána probuzený,
mám oči dokořán a dýchám zhluboka,
jsem jako opilý
čistotou potoka
i řepnou půdou, teplou, černou, vazkou,
mladými topoly.
Celý svět voní láskou.
Tu vůni polykám, plnými doušky piji,
ne, nejsem básníkem
a neznám poezii,
jen zpívám falešně,
na tom však nezáleží,
mé srdce je jak kůň, vraný kůň bez otěží.
Je mi jak vědci, který objevil
stoprvý nebo kolikátý prvek.
A pro ten modrý svět
a pro ta kuropění,
pro všechna bláznovství
a objevy a lásku
bych nelitoval krve.*

Z pozůstalosti Vojtěcha Vackeho vybrali a vzpomínají Jana Štroblová a Přemysl Rut

jak s vybroušenými sarkasmy dvorních rádců, tak s drsnými žerty sluhů, a dokonce i s dramatickým napětím vytvářeným výhradně pomocí slov. A byl tu i humorný nadhled, chápavě posměvačný úsměv, který tkvěl u něho nejen nad cizími příběhy. Uplatňoval ho i nad sebou samým, a to možná dokonce méně shovívavě než nad jinými. Snad proto později svůj básnický talent zbytečně potlačoval, tak jako potlačoval i snilkovství, ke kterému měl sklony. Naopak se někdy tvářil jako zarytý pozemšťan, neuznávající nic a nikoho nad námi, dlouho se zlehka posmíval například také „intelektuálskému“ úsilí chránit živou přírodu ještě z jiného hlediska než jen jako vhodné prostředí pro lidi; ne že by k ní nepocíťoval obdiv a úctu, člověk mu byl však středem světa, a on tedy byl ochoten přikrknout mu všechna práva na svrchovaná rozhodnutí.

Jenže posléze, při posledním našem rozhovoru, přece jen vyslovil pochybnost, zda podobná „svrchovanost“ nakonec nepovede k sebestřednosti a nevymytí ze světa lidskost, která s sebou má nést i soucítění.

Bezpochyby vedl nakonec spor i se smrtí. Do poslední chvíle její ohlášky nebral na vědomí, dlouho je nepřiznával. A řádky, které si napsal na parte, svědčí o tom, že laskavá ironie a především sebeironie ho neopustily ani na odchodu:

*Žil jsem pro druhé,
ale především pro ty,
na jejichž úsměvu a blahu záviselo moje štěstí...*

(J. Š.)

Atlantis

A že prý nebyla
říkají
Že prý jen na racčím dráčku
uvízla hrudka
s blýskavou hlemýždí stopou
a vzdech

A byla-li
říkají
pak samý katrán
a písek
a skřípot zubatých ostřic

Lžou
Byla a bílá
Malinko po ocínu nahá
avšak pěnkavčí
plnička křídel
a hnízd

Je dosud
říkám
Šupinka pískaří
Jen najít ten kámen
zvednout ho ze dna
a ona
snad pecen snad leknín
snad holubí vlásek
se teskně a prostince
vynoří

Stmívání

Na márách vezou už slunce
Na rudých márách
s černým třepením
A ono ještě
hrabe kopyty
leč marně
marně
Zcepení
Už propadá se
za hrb pahorku
a žádné zdravas
žádné žalmy
Slunce
mé slunce
oči spal mi
jen zůstaň
Ve tmě číhá
strach
Už vezou slunce
na márách

Svítlání v českém podhůří

Skřípějí dveřní veřeje
a roztrískanou okenicí
zírá sem měsíc zmírající
jak klaun. Klaun, jenž se nesměje.

Hvězdy, ta bílá kostní moučka
z páteře mého pokolení
páchnou, jak páchne každé tlení.
Bezhvězdí táhne zpolehoučka.

Lenivé hřbety českých hor,
těch hromad falešného stesku,
se zvolna sunou za obzor.

Neosvítí je záře blesku.
Jen tiše šumí na nich bor
a všem, i vlkům, nabízejí stezku.

Starodávná

Večer byl prokřehlý,
drkotal o hladinu
zoubečky sněhu.
Na kost zmrzlou hlínu
Závěje zalehly.
Klid.
Na protějším břehu
ztuhli dva lidé do sousoší,
sousoší s názvem Naposled.

Na řece tiše praská led.

Už dávno neposlušni hoši
vozí se na krách po té řece,
vše je teď jiné; ale přece:
Na druhé straně u řeky,
tam ve stínu dvou temných tújí
je vidím, ztuhlé do státují,
státují s názvem
Navěky.

Kam

Kam půjdem pro křídla, až shoří?
K moři?
Snad příboj půjdem poprosit? A s pláčem?
Anebo vstanem ještě před vstavačem
a půjdem k horám žebrat o křídla?

Nastydlá,
šedá městská brána,
plivanců plná,
dýmu, osamění,
ta jitra neprostranná,
nám naše hrby v křídla nepromění,
a jako vlna,
jako kalná vlna
nás spláchně čas.

Rekviem za živé

Těch křídel, Ikare, těch křídel není škoda,
byla jen z vosku, z mlžných mámení,
navždycky za nimi už zavřela se voda
a příboj hřmotící je pohřbil v kamení.

Bláhový Ikare, těch křídel škoda není,
a že tys střemhlavě se zřítíl do moře,
je krásně tragické jak každé dosažení,
byť vykoupené tmou. Krásné!
Leč za hoře

Daidala, který sám, bez toho, jehož stvořil,
bez syna, jemuž sám dal křídla kondorí,
se marným obloukem bezpečně snáší k moři,
za něj, jenž zůstává, za něj, jenž neshoří,
za jeho zoufalství nad tím, že ještě dýchá,
s večerem držívám soucitnou chvíli ticha.

Poledne v horách

Bezhlésé utkvění a stříbromodrý chlad,
skelný pláč břidlice a křehká radost znělce,
ten lichotivý stesk, jenž číhá na vetřelce,
aby ho pohltil. Ten věčný, věčný pád.

Pád trávou do mechů, pád sutí do rokle
S čvachtavou bažinkou, co nikdy nevysychá.
Ó, jak jsou nevinná ta oblá ženská břicha —
balvany v potoce, ke klínům omoklé.

Přetěžko odoláš, těžko se ubráníš
něžnému dotyku větrných klasů trávy,
v šíji ti zatrne — strachy, já vím — a přece
se tiše předkloníš, oči dáš do dlaní
a splyneš navěky, už navždy usměvavý
a navždy smířený jak bludná vlna v řece.

MARNĚ VZPOMÍNÁM, kdy jsem se s Vojtou setkal poprvé. Když mě hradištsí herci jednoho podzimního odpoledne roku 1979 objevili v hotelu Morava, kde jsem jako voják hrával o nedělich za pivo a za večeri, Vojta mezi nimi nebyl. Snad mě však už tehdy pozvali na jeho *Pohádku z klobouku*. Nevěděl jsem, jestli mám z těch divadelních známostí radost: po pěti letech studia na DAMU jsem byl rozhodnut držet se od divadla co nejdál. Ale Vojtova pohádka se mi líbila: byla chytrá, hravá a otevřená dětskému publiku, takže nemuselo jen přihlížet; radilo, ba pomáhalo hercům s příběhem a očividně mu to dělalo dobře. Po (dopoledním) představení nás kdosi s Vojtou seznámil, těšilo mě, že můžu hru pochválit, a zřejmě jsme hned toho dne spolu poprvé obědvali u Koruny vedle divadla. (Těch knedlíků, které si

Vojta dokázal navršit na talíř!) Než jsme dopili pivo, byli z nás přátelé.

Vojta byl tehdy ve Slováckém divadle kulisákem, totiž obětí okresní politické msty (když se můj velitel dozvěděl, že jsme si padli do oka, nazval Vojtu „exponentem osmašedesátého roku“ a doporučil mi, abych se s ním nestýkal), zároveň mu však v pražském Albatrosu vycházely knížky pro mládež. První a poslední dívčí romány, které jsem kdy přečetl.

Žil se ženou a třemi dětmi v maličkém bytě obrovského paneláku na výpadovce z Uherského Hradiště do Kunovic. Byl jsem tam mnohokrát, ale vždycky jenom na skok; naše nekonečné rozhovory (po nichž zůstával před Vojtou popelník plný nedopalků) začínaly někdy u Koruny, jindy u Hejtmana Šárovce, ale

pokračovat musely na ulicích: nesčetněkrát jsme za dvacetistupňových mrazů prošli Hradiště křížem krážem, já ve vojenském utíkáčku (daleko překračuje hodinu stanoveného návratu do kasáren), Vojta v obnošené socialistické větrovce. Teprve později, když už jsem v Hradišti zůstal jako režisér, mohli jsme se scházet v mém pokoji U zeleného stromu, na tehdejší poměry komfortního bydlení pro herce Slováckého divadla — s Malou scénou a barem v prvním poschodí. Když jsem nad ránem otvíral okno, abych vyvětral kouř z Vojtových cigaret, byly stěny pokryté zelenými křídly jepic.

V mnohém jsme se neshodli, Vojta (podezřívám ho) naši odlišnost ještě provokativně vyostřoval, správně ve mně odhaloval „kluka z Prahy“. Nazýval Dietla Shakesparem naší doby a vychutnával moje opovržení. Ničemu se v životě nebránil tolik jako povýšenosti, snobismu, uměleckému gestu. A já jsem zase tehdy nic nepotřeboval naléhavěji než setkání s člověkem, kterému povýšenost, snobismus a umělecké gesto neimponuje.

Byl sebevražděně obětavý: od sedmé ranní nosil praktikáblu pro zkoušku, když skončila, nakládal dekorace do kamionu, v podvečer je stavěl na některém z jevišť, kam divadlo jezdívало hrát, po představení musel inscenaci „zbourat“, domů se nedostal před půlnocí. K tomu působil jako neoficiální (totiž neplacený a na plakátech neuváděný) dramaturg všech inscenací Huga Domese a teprve ve zbývajícím čase pracoval na svém: na knížkách a scénářích.

Příliš mu toho zbývajících času nezbyvalo: tehdy ani později, kdy už byl jako dramaturg uznán. První operaci mozkového nádoru prodělal krátce po převratu; rok se zdálo, že byla úspěšná. A pak jsme za ním byli v hradištské nemocnici, nezapomenu nikdy na jeho zpomalené oči bez brýlí, nepřítomný úsměv, jímž děkoval, že jsme si vzpomněli. Den nato už jsme jen stáli nad jeho postelí (ještě to byl spánek) a vzápětí jsme ho oplakávali v tom těsném bytě, kam zaživa návštěvy nevodil.

Mluví o příteli z mládí a ve čtenáři literárního časopisu se asi vzmáhá netrpělivá otázka, jaký byl ten Vacke vlastně autor. Nechci se té otázce vyhnout; potíž je v tom, že dramaturgický typ autora (jehož byl Vojta vzácně čistým příkladem) se nedá poznat z „literární pozůstalosti“. Takzvané „dílo“, to jest texty, které vyšly nebo by ještě mohly vyjít tiskem, Vackeho autorskou podobu spíš matou než upřesňují. Knihy, které napsal pro mládež, jsou bezesporu dokladem jeho smyslu pro starosti a řeč tehdejších patnáctiletých, ale o vlastní Vojtově fantazii a kultuře, o šíři, hloubce a ostrosti jeho vidu svědčí tyto románky velmi neúplně. Těžiště Vackeho práce a jeho (bez nadsázky) vlivu spočívalo v bezpočtu postřehů, nápadů, rad, poznámek na okraj inscenací, textů, ale i života lidí, kteří měli to štěstí, že ho v pravou chvíli potkali. V době, kdy dramaturgie poklesla z autorské disciplíny v pouhou administrativu, se tento druh nadání mohl uplatnit jen fragmentárně a anonymně. K tomu, aby se opravdu projevil, by

Vojtěch Vacke musel být přinejmenším deset let dramaturgem na plný úvazek a vlastní odpovědnost. Jeho dokonalá znalost řemesla (od divadelní hry přes filmový scénář a prózu až k písňovému textu) by pak nebyla pouze využívána jako druh šikovnosti, která se vždycky hodí, ale mohla by tvořit koncepci, modelovat profil divadla.

K divadlu měl Vojtěch ještě jeden talent, dnes často znevažovaný: rozuměl nárokům obecnosti, aniž jim lichotil nebo jimi pohrdal. Ze všech destruktivních důsledků, které pro něho měla tvorba na zapřenou, nejhůře tuším nesl nemožnost otevřeného dialogu s publikem. Vlastně by měl být v té metropoli folklóru cizincem: pocházel z Čech, vůči kouzlu cimbalu a houslí byl podivuhodně odolný. Ale kdo s ním šel jednou za bílého dne po Hradišti, měl co dělat, aby udržel nit rozhovoru: na každém kroku byl Vojta s upřímnou úctou zdraven někým z generace, kterou ještě směl (jakožto „metodik a autor i režisér amatérských inscenací“) ovlivňovat, tábořit s ní v lesích, skládat pro ni písničky a vymýšlet hry. Ti kluci, dávno dospělí, mu za to byli vděční ještě po deseti, patnácti letech. Kdyby Vojtova ctižádost byla literární povahy, mohl by (jako mnozí jeho předchůdci i současníci) využít zakazu k většímu soustředění, mohl si „psát své“. Jeho ctižádost však byla dramaturgická, ba řekl bych, že pod dramaturgem v něm stále ještě žil pedagog. Ostatně jen ten pedagog mohl být tak zaujat „klukem z Prahy“: měl zase žáka.

Když jsme se poznali, pracoval na knize *Růže platí divadlo* (vyšla později ve Středočeském nakladatelství). Málem dietlovsky (Nemocnice aj.) v ní dává nahlédnout do prostředí, které sám znal vskutku důvěrně — oblastního divadla. Má jistě pravdu, když úvodem prohlašuje, že „žádná z postav této knihy není totožná s jakoukoli skutečnou osobou, byť by se jí — ovšem jen zcela vnějšími znaky — sebevíce podobala“. Nicméně román vydatně těží z tehdy už desetileté Vojtovy zkušenosti jevištního technika a zůstává zcela v mezích možného, jen poněkud televizně estetizovaného příběhu o zmatcích a zakotvení mladé herečky. Nic v té knize nenavědčuje tomu, že za pár let se její autor pustí do prózy odpoutané nejen od divadla a jeho žárlivých nároků, ale od konvencí přijatelné „literatury ze současného života“ vůbec. Mělo se to jmenovat *Cinkot stříbrných podkov*.

Nedokončil ani první verzi; jak stránky pokračují (rukopis jich má 168), je čím dál patrnější Vackeho snaha předstihnout postupující nemoc. Takový závod nemohl vyhrát, byť už téměř nedělal tečky, vyprávěl „jednou větou“, která pak musela unést mexickou fabuli, ustavičné odkazy k tehdejšímu poměrům u nás a ještě sumu autorova vyznání uměleckého a společenského. Nevím a neumím si představit, jak ten rukopis působí na zvědavého čtenáře. Mně potvrzuje, co jsem si při oněch dávných nočních rozhovorech nechtěl připustit: že důležitější než poslední slovo je řeč sama. Vedu ji s tebou, Vojto, dosud.

(P. R.)

vojtěch kučera a hudba?

vojtěch kučera

ZE

a hudba?

Kučera debutoval v roce 2000 sbírkou Samomluvy. V tomto sympaticky útlém literárním prologu představil základní tón své poezie: neokázalost. Kritika se shodla na tom, že Kučera promlouvá tichým, soustředěným hlasem a že jeho básně jsou máloslovné a křehké. Kdosi dokonce velmi přesně poznamenal, že jeho verše „jako by byly zaznamenány na voskovém válečku prvního fonografu — stačí ho neopatrně uchopit a záznam je navždy ztracen. A co zaznamenává Kučerova jehla? Jedná se, podobně jako v knížce první, o drobné básnické záznamy; samomluvy i fragmenty hovorů, připomínající básnický deník; jsou to úločky z proudu času, záchvěvy chvil, ony kolářovské „dny v rocích a roky v dnech“...

Miloš Doležal

Edice poesie Host, sv. 75, brož., 60 s., 99 Kč

jiří koten aby dům

jiří koten

ZE

aby dům

Osamělý dům, město, ale i vlak a nádraží... Takovou vinětu má nejčastěji láhev, z níž Jiří Koten nalévá svému čtenáři. Jeho víno však není přešlechtěné. Nic z falešných chutí a umělých příměsí. Nic nepředstírá, nepodbízí se, není doslazeno na efekt. Je stáčeno na lisu každodennosti, je trpké i opojně podmanivé jako život sám. V této neobyčejně vyzrálé poezii autor zachycuje zlomky času, který máme k dispozici. Skrze tiché, vyrovnané plynoucí a průzračné verše můžeme dohlédnout až na dno vlastní duše. Originální metaforičnost nás vede k obzorům, kde si zdánlivá všednost a mýtus podávají ruce. Zde (i bez oltářů) je toto víno hodné proměnění.

Miroslav Chocholatý

Edice poesie Host, sv. 74, brož. 68 s., 99 Kč

SLAM POETRY V PLZNI

Anglické slovo „slam“ vyjadřuje ostrý nebo práskavý zvuk. Pokud k němu přidáme slovo „poetry“, vyjde nám soutěž v interpretaci vlastní poezie, která se poslední léta stává hlavně v západní Evropě fenoménem. V případě Slam poetry bude více než kdy jindy platit věta, že se jedná o soutěž, která nezná bratra. Neexistuje totiž žádná profesionální porota, soutěžící jsou naopak posuzováni porotou z náhodně vybraných diváků. Jde především o to prodat text publiku. Získat publikum jakýmkoli způsobem, při dodržení tří pravidel: autor interpretuje vlastní text, nepoužije přitom žádnou rekvizitu a na vše má pouze tři minuty. Slam tedy slibuje textový happening, kdy nejen hlas, ale celé tělo, mimika, gesta i oči prodávají autorský text, vystoupení bývají navíc často inspirována hip-hopovou kulturou a pohybují se na pomezí performance a rapu. Publikum by mělo být na každém Slamu živým prvkem a spontánně reaguje na to, jak se účinkující líbí. Přímou při vystoupení se povzbuzuje, nebo naopak dává najevo, aby to interpret zabalil... Ideální jsou smluvené znaky celých skupin v publiku jako dupání, bučení nebo louskání prsty.

Tento nový způsob veřejného čtení poezie vznikl v Chicagu v roce 1984. První ze série takových čtení uspořádal stavební dělník a básník Marc Smith v jednom chicagském jazz-klubu s názvem „Get Me High“. Od roku 1986 se zde prý dodnes „čte“ každou neděli. V posledních letech se Slamy šíří po celé Evropě a navštěvují je stovky diváků. Například v Berlíně se utvořil okruh autorů, kteří se vyhráváním Slamů de facto živí. Jde totiž mimo jiné i o peníze. Vítěz Slamu, tedy ten, který obdrží od diváků největší počet bodů, získává nemalou finanční odměnu. Třetí ročník celonárodní Slam poetry probíhá nejprve v regionálních kolech v deseti městech, přičemž vítěz každého regionálního kola postupuje do finále. To se bude konat 3. listopadu v Brně a na nejlepšího slamera tam čeká odměna ve výši 30 000 Kč. Regionální kolo pro Západní Čechy, které proběhne 5. října ve staré nádražní budově na Jižním předměstí, je jediným krajským kolem, kde se finančně odměňuje vítěz. Získá 1 000 Kč na ruku, věcné ceny, ale hlavně postup do brněnské finále.

Plzeňský Slam budou moderovat dva speakři a večer bude navíc okořeněn koncertem rokycanské beatboxové kapely Já, Ty a On. Soutěžící, kteří se nebojí jít s kůží na trh, se mohou hlásit a informovat na e-mailové adrese jablon.slam@centrum.cz. (K dispozici jsou rovněž webové stránky www.slampoeetry.cz.) Odvahu možná najdou ve slovech Marca Smithe, jenž na minulém ročníku mezinárodního festivalu poezie v Olomouci vedl slamovou dílnu: „Nechci být odměňován potleskem za něco, co se nikomu nelíbí. Odměňte mne v případě, když vás do textu vtáhnou a nepustím.“

Tomáš T. Kús



V Černovicích

Báseň je
mentálním odlitkem
paradoxním tiskem tíže
slitinou povrchu
s dnem

S dnem
jako tento
den

S deštivým
ošklivým
ústavním
dnem

Se sochou monarchy
s posranou hlavou

Ač myslí churavé
v hlavě kdys plavé
směju se v mramoru
tesaným fórům:

CUSTODIAE MENTE CAPTORUM

(Řekli mi že nápis praví:
Chráním duševní zdraví)

foto: Monika Tomášková

„primář mi řekl – sportuj a nech blbosti...“

rozhovor s milanem ohniskem

Ohnisko — to je tvoje vlastní jméno, nebo pseudonym?

Je to moje vlastní jméno, přesněji příjmení. Ptal se mě nedávno Ivan Wernisch, jak jsem k tomu jménu přišel. Odpověděl jsem, že vůbec netuším. Podle něj — pokud je to jméno sdostatek dávné, a nebylo tedy v patřičné době, teď nevím z hlavy v které, povinně zakoupeno — vzniklo nejspíš tak, že někomu shořel barák, a tak mu začali říkat *ohnisko*. Takový výklad se mi líbí, ihned jsem ho přijal za svůj.

Jaké jsi měl dětství?

Celé moje dětství bylo viděno zvnějšku vcelku standardní, měl jsem plnou logistickou podporu rodičů, ale uvnitř mi bylo strašně. Těžko říct, co z toho mi bylo sudičkami vepsáno do deoxyribonukleového vínku a co bylo důsledkem neblahých či absentujících zpětných vazeb v onom bezmocném věku. Výrok Evy Švankmajerové „Kdo přežije dětství, přežije všechno“ patří mezi moje erbovní.

Dobře, ale to je řečeno hodně obecně. Co ti strašilo v mladých letech v hlavě?

Že půjdu do polepšovny. Že mě ukradnou zlí lidé. Že jsem se něčím nenapravitelně provinil. Že jsem úchylný, protože si představuju, co mají holky pod sukní, a protože bych je chtěl na to místo líbat. Že budu neplodný, impotentní a debilní, protože si ho pořád honím. A ještě později, že budu po smrti zatracen, protože nedokážu uvěřit v Ježíše Krista. Báť jsem se pekla a věčného zatracení, báť jsem se, že se mi tou věčnou ipsací pokríví penis, báť jsem se, že se jednou probudím jako někdo jiný a nikdo mi neuvěří, že to jsem já. Měl jsem návaly panické hrůzy, že se mi celý svět jen zdá, že všechno to kolem není reálné. Děsil jsem se kontaktů s druhým pohlavím, byl jsem rudý až za ušima, nedokázal jsem se podívat holce do očí, natož ji oslovit, a zároveň jsem po tom všem nesmírně bažil. Měl jsem naprostou jistotu, že Bůh tohle všechno vidí a že už mě dávno odepsal. Toužil jsem se mrzačit, zmrzačit, zemřít mučednickou smrtí, která by mne usmířila s Bohem. Stačí?

Byl jsi vychováván nábožensky...

Právě že vůbec ne, to je na tom srandovní. Nejsem pokřtěný, rodiče tuším ano, ale do kostela nechodí. Otec mi vysvětloval, že do kostela chodí dnes už jen stařenky... Zkrátka sekularizovaná normalizační rodina. Vůbec nevím, kde se to ve mně bralo. Taky mne mučila představa, že náš svět dal Bůh Otce svému Synu na hraní — takovému malému vesmírnému batoletu, které si s planetami a s námi na nich dosud hrálo „hezký“, ale z pouhopouhého rozmaru může způsobit kdykoli jakoukoli nečekanou destrukci. Třeba nakopnout Zemi jako balón...

...a napadlo tě tyhle své vize zapsat, a tak je taky trochu dostat pod kontrolu, ne?

Tak nějak... Psát jsem začal v šestnácti nebo sedmnácti a dodnes si živě pamatuju lehký děs Zbyňka Fišera juniora, který byl jedním z mých prvních čtenářů a laskavých rádců, jak jsou mé výplody depresivní. Nedlouho poté, kdy jsem začal básnit, jsem se poprvé ocitl na psychiatrické ambulanci a z ní mne ihned katapultovali na dva měsíce na uzavřené oddělení. Čili básním zhruba stejně dlouho, jako se léčím.

Jak to tehdy vypadalo na uzavřeném oddělení a co tam s tebou vymysleli? Měl jsi z krku alespoň vojnu?

Psal se rok 1983 a nevymysleli toho mnoho. Podstoupil jsem psychologická vyšetření, polykal nějaké pilule a hrál kulečnick, což byla vedle televize, která mě s výjimkou dětství nikdy nezajímala, jediná možná zábava. Žádná psychoterapie se tam nepěstovala, jeden vstupní pohovor a pak už jen prášky a bloumání v županu po chodbě. Odtažitost lékařů

Milan Ohnisko, nar. 1965 v Brně, žije tamtéž.

Po předčasném odchodu z gymnázia (1981) a poté i ze Střední knihovnické školy (1982) vystřídal řadu manuálních zaměstnání. Roku 1987 podepsal Chartu 77. Po Listopadu provozoval vlastní nakladatelství Ohnisko, později i vlastní knihkupectví téhož jména. Oženil se, zplodil dvě děti, rozvedl se, opět oženil a zplodil dítě třetí. Momentálně laboruje jako vymítač nevyžádaných rukopisů a nájemný redaktor. Juvenilní básně publikoval v samizdatových a exilových tiskovinách, jako byly *Vokno*, edice *Petlice* či *Listy*. Je zastoupen v antologii *La poésie tchèque moderne* (Belin, Paříž 1990), v básnickém almanachu *Lepě svihlí tlové* (Petrov, Brno 2002), v *Antologii nové české literatury* (Fra, Praha 2004) a na internetových stránkách *Vrh křídel. Antologie české poezie (nejen) 20. století*. Jeho básně vyšly také německy a polsky. Vydal knihy *Obejmi démona!* (Petrov, Brno 2001); *Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové* (Petrov, Brno 2003); *Milancolia* (Petrov, Brno 2005).

Kontakt: milanohnisko@volny.cz

Se jménem Ohnisko jsem se setkal poprvé před Vánocemi v roce 1994. Někdo mi daroval pěkně vyvedenou knížku — Dopis Josefa Váchala Jakubu Demlovi, vydanou ve stejnojmenném nakladatelství. Později jsem měl možnost Milana poznat více. Byl to ten knihkupec z krámkou na ulici Dvořákově, který uměl vždy zasyčeně prohovořit o „zboží“ na pultě; byl to ten opilec, co na mne kdysi před půlnocí nechtěně upadl v Kabinetu múz; a nakonec to byl ten autor, jehož verše kdosi Hostu doporučil. Tři jeho sbírky jsem četl se zájmem. Některé kousky mi přišly vyvedené nad míru, jiné pitomé dosti (abych to opsal s využitím dikce pro Milana typické), všem jsem však mohl jako čtenář uvěřit. Letos v září jsem Milana Ohniska potkal na jedné zahradní slavnosti. Stál rovně, v ruce cigaretu a půllitr se sodou. Napadlo mě, že nastala vhodná chvíle ověřit si své čtenářské dojmy několika všetečnými otázkami...

-ms-

od pacientů naprostá, pokud jsi ovšem nebyl něčí známý či někdo všeobecně známý, jako třeba nejslavnější tamní pacient Miloš Kopecký. Tomu udělali z dvojáku jednolůžkáč a nastěhovali mu tam bednu. Ne že bych mu to nepřál, ale takhle to tam opravdu chodilo, což jsem si mohl ověřit o tři roky později, kdy jsem na témže oddělení strávil už půl roku. Napoprvé mě propustili s jakousi vágní padiagnózou „maladaptivní, nevyzrálá osobnost“, že se straním kolektivu a tak... A k odvodu jsem musel čtyřikrát! Třikrát odklad po roce a až teprve počtvrté — to už jsem měl plnej invalidní na hlavu — mi dali modrou. Bože, to byla radost!

A jak došlo k té druhé hospitalizaci?

Podruhé mě tam přivezli z ára od svaté Anny, kde jsem strávil dva dny v hlubokém bezvědomí, nefungoval mi ani mozek. Rodičům tehdy primář prý řekl, ať se připraví na to, že asi nepřežiju. Nakonec jsem se probral v nepopsatelném stavu-nestavu. Nade mnou se sklání primář a prej: „Cos to udělal za blbost? Můžeš mně říct proč?!“

Cos udělal za blbost?

Spolykal jsem dvě stě dvacet amytriptylinů, což bylo antidepresivum, nevím, jestli se to dneska ještě předepisuje. Já je dostával ambulantně a pečlivě si je schovával. Nedávno jsem náhodou narazil na netu na informaci, že je to jedno z vůbec nejjedovatějších psychofarmak...

No a když jsem nic neřikal — nemohl jsem ani pohnout rty —, sklonil se ke mně ten primář ještě blíž a prej: „Máš holku?“ Zavrtěl jsem trochu hlavou. „Sportuješ?“ Zas jsem zavrtěl hlavou. Naklonil se ještě níž a pravil: „Tak si najdi holku, sportuj a nech blbosti!“ A odešel... Prý když mě přivezli, byl už na odchodu domů, ale oblíkl opět plášť a dalšího půldne se mě snažil zachránit. Nebýt jeho, prý bych už asi nebyl. Takže mu vděčím za své znovuzrození. Ovšem ty otázky, které mně, ještě polomrtvému, kladl, a ty rady, které mně dal do života, se mi i s odstupem oněch bezmála dvaceti let jeví jako neskutečně tragikomické. Ale abych se dostal k tomu, jak jsem se tam dostal — zkrátka z ára automaticky opět šup na uzavřené oddělení v Bohunicích, a tam půlrok. Cpali do mě hodně chlorprotyxenu a hlavně lithium. Totiž pustili mě vlastně už za čtyři měsíce, ale hned jsem všechno vysadil a za dva dny jsem tam byl zpátky. Takže půl roku, ale s dvoudenní přetržkou. No, propuštěn s diagnózou endogenní deprese, pak rok v pracovní neschopnosti, pak návrh na plný invalidní důchod. Ten jsem potom dostal, jak už jsem říkal, bez problémů.

Tohle byly i důvody, proč jsi dezertoval ze střední školy?

Ze školy jsem utekl už dřív, v prváku na gymplu. Můj odpor ke škole byl absolutní, a to už od základky. Nesnášel jsem kolektiv, nesnášel jsem učitele, nesnášel jsem smrad školní jídelny, smrad šaten u tělocvičny. Naučil jsem se číst, psát a jakž takž počítat, ale jinak mi žádná škola nikdy nic nedala. Na gymplu mě nutili ostříhat se, protože mně vlasy přesahovaly o pár čísel přes límec. Místo do hodin jsem začal s jedním o deset let starším klukem chodit už dopoledne do Černohorské pivnice. Tam se probíral Kryl, Hutka a Třešňák, dokonce někdo měl nějaký samizdaty a pár knížek Franze Kafky. Zhlítal jsem Bondyho *Invalidní sourozence* a měl jasno v tom, že „život je jinde“. Naši byli zoufalí, na půl roku jsem přerušil studium a otec mi domluvil přijetí na Střední knihovnickou školu. Tam jsem vydržel do první známky — byla to dvojka z občanské nauky a byla odměnou za moji odpověď na otázku

„Jaký je rozdíl mezi postavením mládeže v kapitalistických a socialistických zemích“. To bylo druhý týden v září. Domů jsem se vracel s jistotou, že už tam nepáchnu. I na knihovnické škole mě hned nutili do střihání... Prostě to nešlo.

Jak ses dostal k publikování v samizdatu — ve Vokně a Petlici?

V Praze, to mi bylo šestnáct, jsem se seznámil na Karlově mostě s máničkama, které tam hrály na kytaru. S jedním klukem jsem si padl do oka, povídali jsme si celou noc a on co chvíli odněkud vystrachal tu Hrabalovu *Příliš hlučnou samotu*, tu balík *Infochů*, tu polské podzemní časopisy a letáky... Do Brna jsem si odvážel batoh tiskovin. Podle *Infochu* jsem se dostal k Petru Pospíchalovi a skrze něj se seznámil s celou řadou osobností, které v té tupé husákovské normalizaci pro mne byly zjevením: především můj dobrodinec Jaroslav Šabata, dále Milan Uhde, Šimsovi, Petr Uhl, Radim Palouš... taky Havel na Hrádečku. Naprosto největší dojem na mě ale udělaly návštěvy u Egona Bondyho v Nerudovce. V Brně, na domácí půdě, jsem byl párkrát u Uhdeho a nábožně naslouchal jeho vyprávění o české literatuře. Taky jsem mu několikrát podsunul své výplody. Jednou se mě zeptal, jestli bych nechtěl vydat sbírku v Petlici, že by to s Vaculíkem dojednal. Svým neuvěřitelným basem pravil doslova: „Pane Ohnisko, v životě jsem byl už víckrát špatným prorokem a možná budu zase, ale z vás bude básník.“ Tak jsem zakoktal, že bych v Petlici vydal sbírku rád. A bylo to. Ve Vokně to vyšlo přes Čuňase, se kterým mě seznámil Petr Cibulka. Bylo tenkrát bezpočet takových kontaktů, přátelství a známostí. Nestačím se divit, kam se to všechno vytratilo. Nestýská se mi ale, byla to jiná doba; ta semknutost byla uměle vyvolána rudým fašismem, který tu panoval.

Před koncem bolševika si vzal život tvůj kamarád Honza Pukalík, kterému jsi pak připsal první knížku. Nechceš prozradit víc, než lze vyčíst z těch pár veršů a dedikace?

Prozradit co?

Co psal, co jste spolu zažili, co chtěl vzkázat tím činem — pokud nebyl nemocný...

Honzík byl kluk o tři roky starší než já, a když jsem ho poznal, vypadal jak troska. Na kost hubenej, chlatal, fetoval všechno, co se dalo fetovat, od toluenu přes trávu po tehdy tak oblíbené „trifáky“. Měl neskutečně zkažený zuby, několik let žil „po kérech“, měl po pás dlouhý, mastný vlasy. Chtěl být indiánem, bluesmanem a básníkem. Naučil se hrát zajímavě na kytaru i na foukací harmoniku. Hlavně ale pořád četl, četl a četl. Nikdy jsem ani později nezažil tak číst. Měl samozřejmě taky důchod na palici, čili i hodně volného času. Bydlel napřed u Petra Pospíchala. Petr byl tehdy, když se vrátil podruhé z kriminálu, velkým guru volné skupiny asi dvaceti mladýchů a mladíc. Jeho byt na ulici Bohuslava Martinů byl otevřený všem, tedy s výjimkou estébáků, kteří si otvírali sami, a jedním z členů této podzemní omladiny byl i Honzík. Ihned jsme k sobě silně přilnuli. Později se přestěhoval k babičce, což byl domeček v Lažánkách u Blanska. Tam jsem za ním jezdil vlakem nebo na kole na víkendy. Obvykle to byly děsivé chlastačky, dvakrát se tam snažil žít s nějakou holkou, ale vždycky to dopadlo katastrofálně. Takže jsme pili a psali básně, ty básně jsme opalovali sirkama, rozstříhávali, přeškrťovali, přitloukali hřebíkama na zeď, deklamovali, polívali rumem, hráli na kytary, dělali pro sebe patafyzické vernisáže vlastní tvorby.



Autoportrét na prahu dospělosti; foto: archiv M. O.

Ale taky nám bývalo mizerně, leželi jsme někde na louce v Krasu a nemluvili nebo vedli jako vtípné řeči o tom, jakým způsobem se zabijeme. Honzík to pak opravdu udělal, oběsil se na půdě. To už jeho babička nežila, zemřela nedlouho poté, co se tam nastěhoval. Miloval Jiřího Koláře, futra si polepil miniaturními útržky *Rudého práva* tak precizně, že to skutečně vypadalo jako nějaký Kolářův objekt. Myslím, že svou sebevraždou nechtěl vzkázat nic, prostě už svůj život nemohl vydržet. Z psychiatrického hlediska byl jistě nemocný, z mého pohledu to byl jeden z nejsenzitivnějších, nejčistších a nejbezelstnějších lidí, jaké jsem kdy poznal. Napsal mi krátký vzkaz: „Teď už můžeš, Milane, pod mým jménem...“ To se týkalo jeho posledního rukopisu, na kterém dost dřel, ale který je asi skoro nečitelný, protože způsob, jakým tam destrukuje a rozkládá slova na prvočinitele, je dost divoký. Ten rukopis po revoluci ležel v Atlantisu, ale vrátili mi jej, že jej vydat nechtějí. Moc se jim nedivím. Jsou to básně člověka z jiné planety.

Co jsi dělal v letech po revoluci?

Za Listopadu a nějaký čásek po Listopadu jsem pracoval jako redaktor brněnské pobočky Východoevropské informační agentury, jejíž české odnoži šéfoval Petr Uhl. Pak jsem si, v euforii, že s novým životem společnosti začíná i nový život můj, požádal o zrušení invalidního důchodu. Podstoupil jsem psychologické testy. Lékař, který mě testoval, mi na jejich základě řekl, že mi ten krok sice vůbec nedoporučuje, ale bránit že mi nebude. A tak jsem byl opět „normální občan“. Vyřídil jsem si nakladatelskou živnost a vydal sedm titulů. Přinejmenším jeden z nich se zapsal do dějin, neb ho Martin C. Putna zařadil do své studie o homo-

sexualitě v české literatuře. Byla to knížka *Smutek Sebesám* a napsal ji jeden pozoruhodný Pražan pod pseudonymem Jiří Pastýř. Kdybych věřil v reinkorporaci, byl by to znova Oscar Wilde, jako když vyšije. Básník Kuběna ještě letos po telefonu vyzvídala, jestli jsem to ve skutečnosti nenapsal já, ha ha...

Na ty dohady, kdo je vlastně Pastýř, se pamatuju — teď už bys mohl, Milane!

Lituji, ale jsem vázán celoživotní mlčenlivostí. Jó, kdybych ještě chlastal, to bys to ze mě možná po deseti pivech a osmi rumech dostal, ale dnes, obávám se, nemáš šanci. Můžu prozradit, že je to člověk polyhistorického vzdělání a mimořádně krásné, jemné a tajemné tváře. Dixi!

Tak dobře — také jsi byl knihkupec...

Takže na nakladatelství jsem samozřejmě prodělal gatě, a tak jsem nastoupil jako prodáváč v „esoterickém knihkupectví“ Alembiq na Údolní. Tam jsem vydržel asi tak tři roky a nad smrti se přesytil všeho, k čemu se poji adjektiva esoterický, hermetický, magický... Ivan Diviš měl pravdu — tohle všechno jsou neskutečný sračky. A ti lidi kolem! Mají tak nabubřelý ega, že to těžko jinde pohledat. Pak mi nakladatel Lubor Mařa nabídl, jestli nechci pracovat v jejich filiálce na Dvořákově. Tam to bylo bezva: spousta skvělých knížek a času na čtení, protože tam nikdo nechodil. Pak to místo Lubor opustil, já si to pronajal a začal provozovat vlastní knihkupectví. Kdybych byl schopen toho, čemu se říká ekonomická rozvaha, nemohl bych do takového podniku jít. Zákonitě to dopadlo, jak to dopadlo, tedy opět krachem. V té době jsem ovšem už opravdu hodně pil, takže mi to bylo dost jedno...

Co ti pít přinášelo a o co tě připravilo?

Slušelo by se říct, o víc mě připravilo, než mi dalo, a jistě bych tím přinejmenším své ženě Vandě udělal radost — dost si se mnou vytrpěla. Ale upřímně řečeno: nevím. Po alkoholu se mi stýskává, i když ve finále jsem dělal hrozný věci. Nebudu tě teď zásobovat pikantními historkama, byl by jich bezpočet, některé celkem veselé, jiné smutné dosti. Ale co neodvolám ani na mučidlech — pít mi dávalo inspiraci a rozvolňovalo duši, málo platné. Velmi rád, snad ze všeho nejraději jsem pít sám přes noc a u toho ťukal do psacího stroje, později do klávesnice všelijaké básničky a deníky. To byla nikoli alkoholická, ale ontologická slast, ať si říká kdo chce co chce. Jiná věc je, že se mi to nepodařilo udržet na uzdě. Vypěstoval jsem si regulérní fyzický návyk — prý závislost na ethylu třetího stupně v pásmu gama — pamatuju si tuhle diagnózu, když mě poprvé propouštěli domů z detoxu. Pak už není cesty zpět. Musíš mít líh v krvi čtyřicet dva hodin denně, jinak by ses zbláznil, tedy pokud nejsou po ruce aspoň sedativa. Rezistence organismu, řečeno odborně, se zvyšuje, nakonec vypiješ litr a půl vodky a deset piv a pořád ještě dojedeš tramvají domů, byť si druhý den na nic nevzpomínáš. To je pak nejvyšší čas přestat, což jsem udělal. Měl jsem sice dvě recidivy, ale teď už jsem čtyři a půl roku „čistej“ a nehodlám na tom nic měnit. Ale stýská se mi po oně tékavé látce, ne že ne, dodnes se mi zdají nesmírně živé sny, že se opiji. Jenže když mám roupy, stačí pozorně se zahledět na nějakého potácejícího se, poblitýho, pochcanýho a totálně vymaštěnýho notorika, a je po stýskání. Ovšem trochu přece jen hřeším, piju nealkoholické pivo, což se moc nedoporučuje. Obzvláště si oblíbují Radegast Birell — vskutku velmi zdařilý surogát!



Se synem v kavárně Spolek, únor 2005; foto: Igor Šefr

Čeho se bojíš a co ti naopak — po tom všem, nebo přes to všechno — přináší radost?

Šetří mě trochu, proboha! No mnoha věcí se bojím, samozřejmě — i po tom všem a přes to všechno. Bojím se, že jsem nebyl, nejsem a nebudu dost dobrý rodič svým třem vlastním a jednomu nevlastnímu dítěti. Že jim vzdor všemu úsilí něčím zadělám nebo u těch starších jsem už zadělal na návštěvy u psychoanalytika nebo polykání prášků. No, a vůbec se o ně bojím, protože vymknutost světa je očividně čím dál vymknutější. Děsí mne představa, že se dožijí rozpadu euroamerické civilizace, nějakého děsivého sociálního, politického nebo ekologického kataklyzmatu. Bojím se, jestli se ve svém životě nemijím s něčím skutečně podstatným, co jsem měl možnost rozpoznat a nerozpoznal. Vy katolíci tomu říkáte Bůh, mně to slovo z huby moc neleze, ale v podstatě tohle mám na mysli. Bojím se, že neumím dostatečně účinně milovat sebe a své dospělé nejbližší a blízké. Bojím se, co bude po životě — že nebude nic, což je ještě ta snesitelnější představa, anebo že to bude vypadat jako v *Tibetské knize mrtvých* nebo v oné slavné a mé nad jiné milované Klímově povídce *Jak bude po smrti*. Bojím se, že udělám nějaký fatální sek, že někomu ublížím víc, než snese, nebo jsem to dokonce už učinil a ani o tom nevím. Bojím se, že v naší zemi i na naší zemi je mnohem víc a mnohem častěji a mnohem hůř týraných dětí, než se všeobecně soudí a ví, i když se dnes celá ta hrůza, zdá se, přece jen odkrývá. Bojím se, že se nenapravitelně provinujeme na zvířatech, tím že je žereme, a především tím, jak s nimi zacházíme. „Masná výroba“ mně přijde čím dál víc jako děsná noční můra, a bohdá že právě proto nakonec maso žrát přestanu. Bojím se lhovosti a cynismu sebe i většiny lidstva. Bojím se blbosti a tuposti a stádnosti a jakési zhypnotizované malátnosti a automatické vegetativnosti života majoritní části populace, nechť to nezní pyšně. Anebo zní, to je fuk. Jsme společnost prolezlá rasismem a sexismem, stačí jezdit denně trolejbusem a mít oči otevřené a poslouchat... Bože, to jsou přímo metráky bojení se, ani jsem nevěděl, že se tak bojím! (*smích*)

A co mi přináší radost? Děti a možnost tvořit. Taky příroda, knížky, filmy, muzika, divadlo, přátelství, partnerství a sex.

Takže i dnes, jako autor ve středních letech, navíc člověk, který se poezií zabývá profesionálně, dokážeš pořád ujet na nějakém — třeba i svém — textu či básni, stejně jako v časech, kdy jsi chodil diskutovat do Černohorské pivnice? Čím je ti poezie dnes?

Na svých básních ujíždím, hlavně když vznikají — ten proces od prvního nápadu až k nějakému tvaru mi způsobuje znovu a znovu silné vzrušení. Napsané a vytištěné mne už moje texty v podstatě nezajímají. Jako čtenář ujíždím stále, a časem se ukázalo, že dvě mé lásky ani trochu nerezaví — jsou to Ivan Diviš a Ivan Wernisch. Některé jejich kousky můžu číst popadesáté a znovu z nich padám na prdel, bavím se, jak dobře je to udělaný, nebo prožívám úzkost z toho, o čem píšu. Ale mám rád samozřejmě řadu dalších: Magora, Krchovského, Stankoviče, Bondyho, ale taky třeba Ivana Blatného, něco z Holana, i když mnohé jeho věci, nemůžu si pomoci, mně s přibývajícím věkem připadají artistní — snad nebudu ukamenován. Určitě je to Gellner... Pak se mi moc líbí mašiblovské výtvary Zdeňka Lukeše. *Dekadentův lós* — toť zážitek pro bohy! Velký dojem na mne v poslední době udělaly básničky současné autorky Viktorie Rybákové. Doby, kdy jsem býval mocně okouzlen Skácelelem nebo Mikuláškem, jsou naopak neodvratně pryč, nebaví mě to číst. To neznamená, že je nerespektuju. Mluvím o tom intimním setkávání v noci v posteli — já čtu totiž poezii, pokud to zrovna není četba za peníze, jenom v noci v posteli...

Co pro mne znamená poezie, řečeno obecně — není to modla, které se klaním, není to pro mne Princip, žádná Paní Poezie, ale spíš hra. Hra o život. Ví, že spoustu lidí moje básničky rozčilují, ostatně doneslo se mi, že i ty jsi nedávno nad pivem vykřikoval, že bys mi za mou poslední sbírku nejradši rozbil hubu. Olalalá, ani nevíš, jak mne takové reakce těší! Jako není nic horšího než zdvořilá a vlažná poezie, není ani nic horšího než zdvořilé a vlažné přijetí. Toho jediného se mi nedostává, takže vlastně poezie je pro mne — a teď mi připadá, že možná to je vůbec nejdůležitější — prazvláštním médiem zpětné vazby se světem. Právě jsem na to kápl. Bingo!

Kromě toho, že pomlouvám autory, s kterými pak dělám rozhovor, jsem zvědavě jak opice. Řekneš mi na závěr, co se ti přihodilo 6. července v pátek, že jsi pak sháněl 36 783 korun? Dočetl jsem se to na internetu...

Sem čekal, že se mě zeptáš, třeba jestli nepoužívám vakuovou pumpu nebo tak něco... Asi tě zklamou, odpověď je prostá. Když mi zkrachovalo knihkupectví, zůstal jsem distribuční firmě Kosmas dlužen právě tuto částku. Nedušínovsky jsem pak hrál mrtvého brouka — no a jednou u nás takhle zazvonili nějakí Ukrajinci a co prej bude dál. Začal jsem trochu vyšilovat; ty prachy jsem pochopitelně neměl. Nakonec jsem se s panem ředitelem Kosmasu domluvil na poměrně noblesním splátkovém kalendáři, čímžto mu znovu děkuji. A chci pozdravit všechny, kteří vydrželi mé odpovědi až do konce. Měli by vědět, že mi celou dobu svítil lampou do ksichtu a za mnou postával se založenýma rukama výhrůžně mlčící šéfredaktor Balašík, takže jsem měl fakt dost fedry. Holt jste tvrdíáci a já měkkota, mekkota, blekkota... Výslechu zdar!

Nazdar!

Ptal se Martin Stöhr

báseň není větrný rukáv...

milan rúfus — poezie, která dokázala pokořit bestsellery

barbora škovierová |

Právě dovršil svých sedmdesát sedm let. Věří, že dobrý básník je prorokem, a veřejnost ho takto bez výhrad přijímá. Novináři mu kladou nejen literární, ale i historické, společensko-politické a etické otázky. Z pohledu dneška je možná staromódní, tradiční a tak trochu patetický — vždyť jeho poezie hovoří o pokoře před Bohem, osudem, bytím, přírodou a uměním. Jsou to jen odtažitá velká slova? Před několika měsíci vydal sbírku *Báseň a čas*, kterou označil za svůj testament. Touto sbírkou suverénně porazil bestselleristu Dana Browna v žebříčcích nejčtenějších knih. Koupili si ji i lidé, kteří se o poezii běžně nezajímají. Slovenský básník Milan Rúfus (nar. 1928) je autor, jehož lidé už roky oslovují „Mistře“. Byl několikrát nominován na Nobelovu cenu za literaturu. Žijící klasik. Tak trochu „národní poklad“...

Za úspěchem nové sbírky se samozřejmě skrývá i kus šikovné vydavatelské strategie. Řediteli nakladatelství Slovenský spisovateľ se podařilo zorganizovat tiskovou konferenci, na které se Rúfus objevil po létech „společenského celibátu“. Jedním z důvodů jeho izolace je slábnoucí zdraví, druhým pak fakt, že patří ke generaci, která prožila kult osobnosti se všemi jeho podobami a ke každému druhu sebe prezentace je velmi citlivá. Není to prázdňové gesto. Milan Rúfus je tichý a skromný muž, který tvrdí, že to, co chtěl sdělit, se dá najít v jeho básních. Na tiskové konferenci se sešly také štáby všech významných slovenských televizních stanic, a tak se nová sbírka dostala opravdu nebývalé propagace. I když problémy se sluchem nedovolily básníkovi přímý kontakt, novináři mu předkládali své dotazy na lístečcích a on trpělivě odpovídal. Každý průměrně vzdělaný Slovák však Rúfusa zná — vždyť jenom jeho sbírky *Modlitbičky* (1992) se začátkem devadesátých let prodalo více než sto třicet tisíc výtisků! O to víc zasáhne, když se čtenář z obálky nové knížky dozví, že ji autor chápe jako věčný, nepatetický osobní testament. „Je málo pravděpodobné, že bych ještě vydal nové texty. Proto mluvím o závěti.“

Ako to bolo

Nebol si iný, bol si jeden z nás.
Nezvolil si si miesto ani čas.

Nerozhodoval o tom, čo je dané.
Kde, kedy, komu platíš svoje dane.
Kde leží more a kde prístavy.

Nemohol tušiť, kde ťa pristaví
neviditeľná predavačka žrebov.

S výhrou i bez výhry,
pomalší ako čas,
išiel si cestou, ceste napospas.

A tvoja báseň po nej išla s tebou.

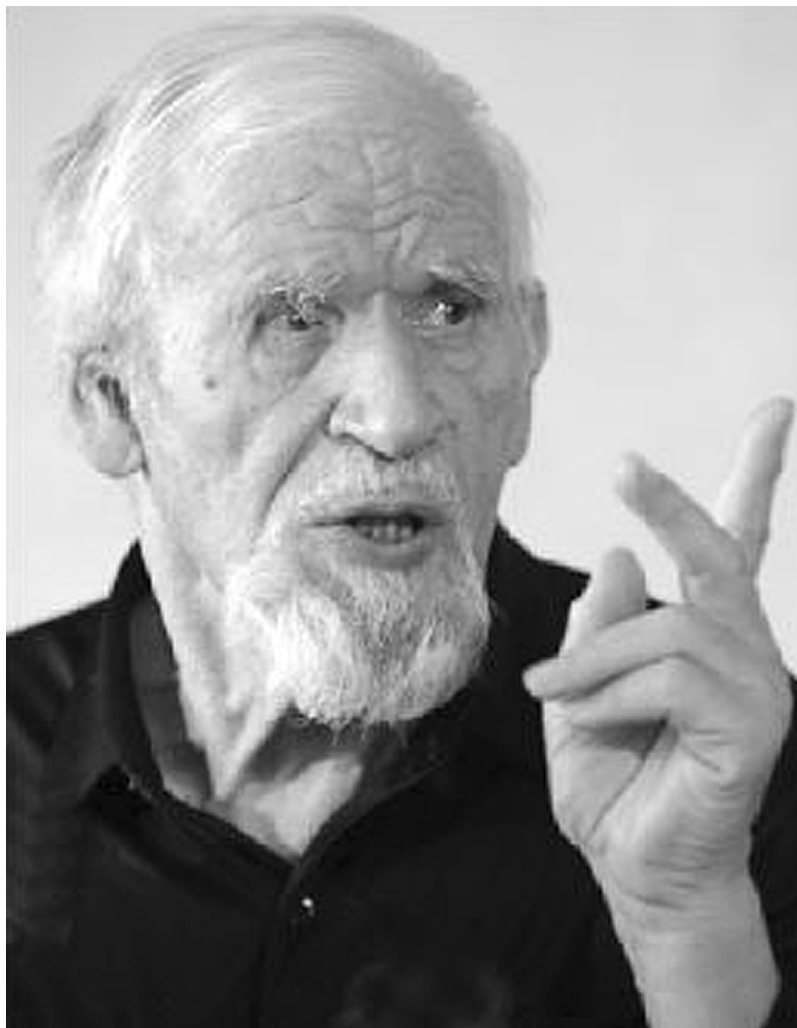
(z *nové sbírky Báseň a čas*)

Pohádka, modlitba, píseň

V Rúfusově tvorbě je jedním z nejdůležitějších témat rodný kraj, národní cítění a pospolitost. Rodný Liptov byl jeho startovací rampou, protože právě tam dostal darem „slova: čistá, svěží, ještě nezasažená kalnými přítoky“. Narodil se do světa slovenských evangeliků v čase, kdy jejich bohoslužebným jazykem ještě byla nádherně básnivá „bibličtina“ — tedy staročeský jazyk Kralické bible. Náboženské písně českých exulantů nebo česky písničích slovenských autorů byly vlastně první poezií, se kterou jako chlapec přišel do kontaktu. Texty Eliáše Lániho, Jiřího Tranovského a Daniela Sinapia Horčičky uměl zpaměti zazpívat dřív, než jim plně porozuměl. V dětství ještě zažil svět, jehož přirozenou součástí byl křesťanský mýtus. Tedy takové křesťanství, které není jen směsí folklóru a společenských návyků (jak je často vnímáme dnes), ale znamená bytostné přesvědčení, že Bůh je ve všem, co nás potkává. Duchovní konstanty jeho dětství byly tři, jako pověstné tři sudičky: pohádka, píseň a modlitba. K těm se člověk může znova utíkat bez ohledu na věk. „Dětství... to je přece ten zlatý klíček. Děti jím lehounce otevírají všechno nedostupné: touhu, fantazii, potřebu světa čistého; ne toho, co musíme, ale toho, po čem toužíme.“

Rúfusovo studium na osmiletém gymnáziu v Liptovském Mikuláši přerušilo po čtyřech letech Slovenské národní povstání (1944). Po roce „prázdnin“ pokračoval ve vzdělávání už za jiných historických okolností — válečná tiseň, dramaticky vyostřená právě v liptovském regionu, náhle opadla. „Byli jsme nesmírně vděční za každý doušek života, za všechny jeho projevy, a tolik se nám chtělo dýchat. Žili jsme prudce, nemajíce potuchy o tom, že druhá světová válka vlastně vůbec neskončila a že zvony míru z května 1945 nám zvěstují sotva půlku pravdy,“ zavzpomínal později v jednom rozhovoru. V tomto období také začal sám psát.

Následně Rúfus absolvoval slovenštinu a historii na Filozofické fakultě bratislavské univerzity a studia uzavřel diplomovou prací o Jiřím Wolkerovi. Po promoci působil na Katedře slovenského jazyka a literatury a až do odchodu do důchodu v roce 1989 zde přednášel dějiny české a slovenské literatury devate-



Milan Rúfus; foto: Pavol Funtál

náctého a dvacátého století. Jediné intermezzo představovalo jeho dvouleté působení lektora slovenštiny a češtiny na univerzitě v Neapoli.

Paradoxně se tento ryze slovenský autor přiznává k hlubokému vztahu k evropskému symbolismu, k jeho české podobě, ale také k básníkům Halasovi, Holanovi, Skácelovi či Hrubínovi, kterým připsal své verše. V nejranějším období ho však nejvíce okouznil představitel slovenské moderny Martin Rázus (1888–1937). „Jeho *Maroško* zosobňoval i můj dětský svět, opakovaně jsem ho četl, už ne jako literaturu, ale jako život sám. Naposledy jsem tu knížku četl v roce 1974 pod Neapolí v Torre Anunziata. Ležel jsem v hotelovém pokoji s chřipkou, četl jsem *Maroška* — a plakal jsem. Nevím, jestli z touhy po dětství, jestli z vlastní bezmocnosti, nebo z touhy po domově. Rázusův malý svět byl i světem mým. Jeho plebejství i jeho duchovnost, stejný typ society, který vydal ze sebe i mne: otec půjde dřít do továrny a děti zůstanou s mámou na poli...“

Špatně utajený luterán

Milan Rúfus prohlašuje, že lidský úděl byl vždycky stejný a dobové pozadí představuje jen jakési divadelní kulisy. Ale právě dobové okolnosti způsobily, že verše, které napsal a připravil k vydání už před debutem *Až dozrieme* (1956), vyšly nakonec o deset let později ve sbírkách *Chlapec* (1966) a *Chlapec maluje dúhu* (1974). „Debutoval jsem jako starší pán. To jsme však už pár let s básní žili pospolu. Bez papíru. Nadivoko.“ Jeho první knížka byla průlomem tehdejšího schematického pojetí literatury, i když ji Rúfus jako velké gesto neplánoval — ani ve smyslu generačním, skupinovým, či dokonce ideologickým. Když vyšlo jeho *Až dozrieme*, ozvaly se i výtky, že je sbírka oslavou smutku, že z ní zaznívá „tichá radost ze smutku“. Básník však oponoval, že nejde o radost ze smutku, ale smutek z ohrožené radosti. V padesátých letech se optimismus očekával, a i když se Rúfus dotýkal víceméně neutrálních témat (domov, rodiče, práce), „úsvit nových dějin“ radostným zpěvem nevítal. Navzdory dobovému tlaku nahradil stereotypy schematické rétoričnosti autentickým zážitkem, nebo si vypomohl, jak sám říká, „hlasovským hovorením zájmen tam, kde vyslovit jména nebylo možné“. „Když mi v polovině padesátých let vyšla knížka básní, které odmítaly respektovat povinnou poetiku socrealismu, někteří to klasifikovali jako politickou odvalu. Mne to mrzelo. Marně jsem vysvětloval, že mi o politiku vůbec nešlo. A tak je tomu dodnes. Kultura je víc než politika.“

Rúfus stále znova opakuje, že není majitelem odpovědi — je jenom tím, kdo se ptá. „Nejsem majitelem pravdy, jsem jenom její hledač. Nemám patent na Boha, jsem jenom tím, kdo ho pokorně hledá.“ To, co činí, dělá proto, že jednoduše musí. A neptá se proč; stejně jako se květina neptá, proč voní. „Báseň není větrný rukáv, který ukazuje směr, odkud právě zavane vítr. Básník ví, že pravdu musí hledat sám, chce-li, aby mu vydala na báseň.“

Čo je báseň

Položiť na stôl presné ako chlieb
alebo voda. Alebo
medzi dva prsty soli. To je báseň.

A nestúpať si pritom na päty.
Tým menej na špičky. Mať času. Z hlboka
vytiahnuť okov a rovno na prameni
si nepostaviť krám, ba ani chrám.

Až budú pstruhy tiahnuť Jordánom,
nekúpiť prút a vedieť, že sa rieka
neskladá z rýb.

Že o to jej je viac,
o čo je báseň väčšia od slova.

Nie kameň.
Socha, Žena Lótova —
to je báseň.

(ze sbírky *Zvony*)

Kromě několika básnických sbírek je Milan Rúfus známý jako autor knížek pro děti, esejů a překladů. Veřejnost ho však vnímá především jako křesťanského básníka. Některé jeho „modlitbičky“ se dokonce zpívají v kostelech. Modlitba je básnickovou cestou k uzdravujícímu tichu. Modlitba konejší nejzranitelnější místa duše, tlumí egocentrismus a napětí. Modlitbou se dá nazvat i celý Rúfusův život. Bůh je mu vším, co člověka přesahuje, vším, na co neumí najít odpověď — za toto své přesvědčení se nikdy nestyděl. Není divu, že ho za totality jistý režimní literát označil za „špatně utajeného luterána“.

„U Rúfusa osobní vždy přerůstá do univerzálního, nadosobního. Tento básník má výjimečnou schopnost spoluprožívat s údělem svým i údělem celého lidstva, zvláště v oblasti sociální,“ charakterizoval jeho tvorbu literární kritik Jozef Bžoch.

Vůbec nejintimnější básnické téma však u Rúfusa představují „jeho“ tři ženy — každá je jiným způsobem pilířem jistoty a pramenem inspirace. Matka ztělesňuje nejzeistišnější princip lásky, jaké je člověk schopný. Manželka je pak věrná družka ve všech těžkých chvílích. A nakonec je zde básnickova dcera, narozená s mentálním postižením, a tak jako by byla předurčena zůstat navěky dítětem. Svě dceři Rúfus věnoval nejhezčí básně.

Pokleknout před tichem

I dnes je Rúfus především skromným člověkem, který ze všech cest a návratů považuje za nejdůležitější návrat k sobě. Autorem, který stále ještě pocítuje nejistotu před novou básní. Pečlivě váží slova, protože s jejich vahou a významy si nelze zahrávat. Věřící, že stále platí biblické „mluvit je třeba jen ve dnech svátečních“, a proto prolomí mlčení, pouze když „si na to nažije, když ho život postrčí a už nemůže jinak“. Nechce být zručným řemeslníkem a nestojí o literátské intelektuální hry. „Slovo, předtím než se vyloupne ze tmy na světlo, se musí vykoupat v mlčení.“

Prvotnou podobou básníka je prorok.
Poslednou podobou proroka básník.
Prorok predvídal v obrazoch: metafora
bývala jeho putníčkou i trestajúcou palicou.
A báseň bez zjavenia čo je? Vdova po duchu.

Recenzenti nové sbírky si všimli, že v ní vlastně chybí bilančování, že jako závěť přese všechno nevyznívá — a že snad tedy básník své poslední slovo ještě neřekl. Dobrá poezie nebyla a není záležitostí na jednu sezónu. Verše Milana Rúfusa už téměř padesát let oslovují čtenáře bez ohledu na věk, vzdělání i sociální původ.

barbora škovierová (*1977)

vystudovala anglistiku a slovakistiku na FF UK v Bratislavě, působí jako publicistka, literární kritička, překladatelka a lektorka angličtiny

011 | zápisník pavla kotrly



typografie Krásná literatura je již celá staletí neodmyslitelně spjatá s typografií. Jsou jedinci, kterým k plné spokojenosti postačují písma nainstalovaná do počítače spolu s operačním systémem. Times New Roman a Arial tak pro ně představují konečné typografické řešení. Na druhou stranu existují jedinci hromadící na discích tisícovky řezů jednotlivých písem. Běžný uživatel se pak pohybuje zpravidla mezi těmito póly. Pokud pomineme finance, není důvod, proč české knihy, noviny a časopisy sázet písmem nečeským, či aspoň proč se neseznámit s typografií českou.

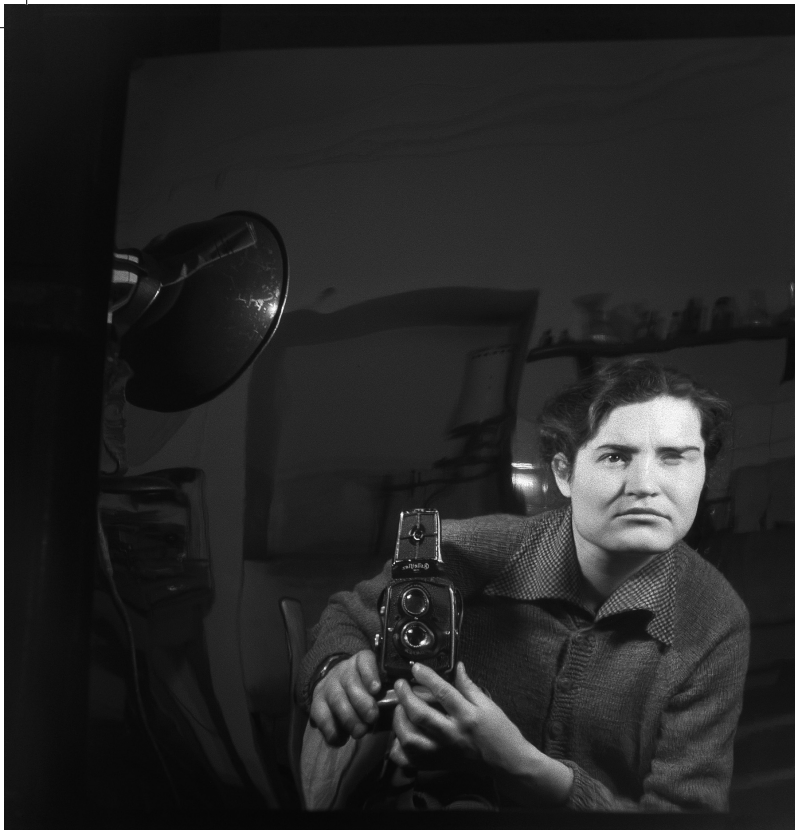
Vhodnou startovací stránkou může být časopis *Typo* (<http://www.magtypo.cz/>), který vychází jako dvouměsíčník. Jak vyplývá z názvu, je věnován typografii, ale také designu a vizuální komunikaci. Čísła tohoto časopisu jsou přístupna ve formátu PDF a v tom čtrnáctém pak najdete například rozsáhlou stať o významném českém typografu Vojtěchu Preisigovi (<http://www.p22.com/terminal/preissigintro.html>).

Mezi významné písmotvůrce současnosti, oceňované i ve světě, patří František Štorm (<http://www.typophile.com/wiki/FrantišekStorm>), jehož písma k sazbě knih využívají například nakladatelství Host (<http://www.hostbrno.cz/>) a Vetus Via (<http://www.vetusvia.cz/>). Jedná se však o písma placená. Štormova Štřešovicová písmolijna (<http://www.pismolijna.cz/>) ale nabízí zdarma ke stažení písmo Lido, a to dokonce v moderním formátu OpenType (http://www.printing.cz/art/fonty/opentype_uvod.html), které původně vzniklo pro plánovanou změnu typografie *Lidových novin*. Jedná se o písmo kvalitní, dnes již poměrně často užívané, a plně nahrazující poněkud okoukaný Times. Rozhodně zde neplatí úměra, že co je zdarma, je špatné a méně kvalitní.

Jiným důkazem tohoto tvrzení může být třeba nedávno vzniklý časopis *Plav* (<http://www.svetovka.cz/>), který je věnován světovým literaturám a překladu a svou tištěnou podobou navazuje na již dlouhou dobu fungující internetovou verzi (<http://www.splav.cz/splav/>). Časopis je totiž sázen volně dostupným písmem Gentium (<http://scripts.sil.org/gentium>), které obsahuje znaky řady abeced, a tak je lze bez problémů použít pro sazbu vícejazyčných textů. Časopis je navíc sázen volně dostupným programem LaTeX (<http://www.tug.org/>), který má i přes poněkud obtížnější ovládání stále řadu příznivců a produkuje výstupy plně srovnatelné se současným vládcem sazecích programů Adobe InDesignem (<http://www.adobe.com/products/indesign/>).

Řadu informací o sazbě lze najít na stránkách studia Lacerta (<http://www.sazba.cz>), které mimo jiné stojí za grafickou podobou revue *Souvislosti* (<http://www.souvislosti.cz/>) a kde je v PDF ke stažení přichystána kniha *Sto a jedna věta ke knižní úpravě* Alberta Kapra (<http://www.sazba.cz/pdf/typo101.pdf>). Ale je zde celá řada dalších zajímavých stránek. K těm nejzajímavějším patří *Typo.cz* Františka Blažka (<http://www.typo.cz>) nabízející řadu článků a odkazů, z těch novějších pak *Typomil* (<http://www.typomil.com>). A nelze zapomenout ani na časopis *Font* (<http://www.font.cz>), který je sice zaměřen poněkud komerčně, ale na jeho stránkách si můžete objednat *Typografický manuál* Vladimíra Berana.

autor řídí internetový literární rozcestník potápěč
a je šéfredaktorem časopisu texty



podtext

obzor emily medkové

josef moucha



„Není-li ve fotografii tajemství a nemá-li její realita druhý plán, nastává prázdno,“ zní konfese Emily Medkové.¹⁾ Letos jí v nakladatelství Torst vyšla třetí monografie a Klub přátel umění v Ústí nad Orlicí právě pořádá v tamní Galerii pod radnicí výstavu z jejího díla.

Emila Medková se v Ústí nad Orlicí narodila 19. listopadu 1928 jako Emilie Tláskalová. Než 19. září 1985 ve Vlašimi zemřela, vytvořila monumentální fotografické dílo. Nebyla jí cizí inklinace k surrealismu — hnutí exkluzivnímu a u nás nadto dlouho zapovídanému. Její činnost představovala v tomto smyslu cenné udržování potlačované kontinuity moderního umění v podmínkách státního teroru. Nicméně obzor Emily Medkové nevyplňují výhradně surrealistická pravidla. Signalizovala to už v roce 1965 její malá monografie s úvodem historika umění Jana Kříže. Po raném, vpravdě jedinečném inscenování poetických rekvizit následoval krok k volnějšímu vyznění snímků, dovolujícímu neortodoxní vnímání. To se ukázalo jako rozhodující pro přijetí Medkové mladšími generacemi: „Surrealismus v sedmdesátých letech upadl do kómatu a za živý ho dnes označují pouze tvůrci, kteří se snaží přiživit na jeho mrtvole.“²⁾

Coby profesní zázemí posloužilo Medkové válkou přerušené studium fotografie na Střední grafické škole v Praze u toho času podnětného Josefa Ehma. Později nastoupily širší kulturní souvislosti, sdílené s životním partnerem, vynikajícím malířem Mikulášem Medkem. Odtud také výlučné postavení Medkové, jejíž imaginace se napájela i z jiných zdrojů, než jaké představovaly většinové proudy rozvoje fotografie.

Předchůdcem fotografčina uchopení média byl malíř Jindřich Štyrský. Jeho fotografování se ovšem v polovině třicátých let nedostávalo fotogeničnosti pozdějších vizí Medkové. Štyrského podnět spočíval zejména v odhalení dosahu nejzákladnějších, totiž reprodukčních vlastností média. Medková po jeho příkladu těžila i z této přímočaré možnosti nepředkládat vizuální jinotaje. Alespoň místy. Obohatala tak proud informelu, pojmenovaný jednak v narážce na prapůvodní, ještě nedotčenou materii, jednak ve vztahu k neformálnosti jejího opracování. Trend neusiloval o krásno — u nás se přímo vyžíval v temných tonalitách.

V důsledku politických omezení mohla Medková výstavně působit až od roku 1960, po čtrnácti letech vážné tvorby, uskutečňované o nedělích, kdy nemusela fotografovat řemeslně. S tím souvisí málo známý fakt, že se za vlády

na špatné adrese

komunistů nesměly snímky chápané jako umění v galeriích nabízet k volnému prodeji.

Medkové dílo má sice své chronologické vývojové stupně, jeho etapy se však prostupují. Je to dáno utkvělostí autorčiných představ. Patříčné je proto přehledné členění komentářů díla v její druhé monografii do kapitol, částečně v názvech korespondujících s rozvržením tvorby samou umělkyní: „Úvod“, „Stínohry“, „Zdi“, „Znamení a znaky“, „Kulisy“, „Konec iluzí“, „Na hraně reality“.³⁾

Divácké vnímání tu má na jedné straně splývat s autorským. Takovouto poetiku prezentují pojmenováním předeslané antropomorfní a zoomorfní zjevy, existující v různorodých podáních jako Vítr (1948), Černoch (1949), Sněžná hlava (1949), Maska (1961), Tvář (1962), Křik (1963) či Zvíře dle Enrica Bajje (1976)... Profánní materie syžetu i média tu stojí v kontrastu s uměleckým kontextem, jemuž fotografka výsledný obraz adresuje. Leč pohlédneme-li rovněž na další snímky Emily Medkové, vidíme, že autorčin záběr různorodé motivy zpravidla neproměnil natolik, aby přestaly být uchopitelné i ryze věcně. To publiku otevírá cestu k nezávislé, osobité reflexi fotografkou předestřeného světa.

josef moucha (*1956)
publicista a fotograf

Poznámky

- 1) Anna Fárová: „Rozhovor s Emilou Medkovou“. *Československá fotografie* XXVII, 1976, č. 8, s. 349–350.
- 2) Jan H. Vitvar: „Breton s křížkem po funuse. Rozhovory se zakladatelem surrealismu jsou už jen dokumentem doby“. *MF Dnes* XIV, 3. 12. 2003, č. 282, s. C12.
- 3) Lenka Bydžovská, Karel Srp: *Emila Medková*. Praha, Kant 2001. Tato nej-reprezentativnější monografie Emily Medkové vznikla coby katalog kritické retrospektivy životního díla v Galerii hlavního města Prahy. Z více než pěti set dostupných zvětšenin bylo reprodukováno 277. Tandem kurátorů Bydžovská — Srp tedy uspořádal úctyhodný průřez jedné fotografické pozůstatosti. Pozoruhodná je i antologie fotografických textů. Péče se dostalo revizi datování a systemizaci názvů fotografií (v závorce se ocitly pochybné tituly, pod nimiž byly snímky v minulosti občas publikovány). Výtečně vytištěné knize nakladatele Karla Kerlického nechybí jmenný rejstřík ani chronologie života a tvorby, přehled výstav či bibliografie. Užitečný je však i aktuální ediční počín Viktora Stoilova. Jeho knižnice FotoTorst slouží v mezinárodním měřítku jako encyklopedie klasické české fotografie. Úvodní slovo do svazku o Emile Medkové napsal zasvěcený Karel Srp a jeho text doznal překladů do angličtiny i němčiny.

☞ ■ Emila Medková: Autoportrét, první polovina 50. let
☞ ■ Emila Medková: Snídaně (Toyen), 1948–1949

Město obklopené hustou sítí železnic a lesy jako roztoužená žena vlhkými — to je pro Českou Třebovou (dále jen ČT) příznačné. Navíc zde už třetí rok pořádají festival Literáti na trati. Jako pozorovatel jsem se účastnil pátečního kola a byl tak svědkem příjezdu obou protagonistů literárního večera. Patrik Linhart přijel s typickým předstihem a hned ve foyer prohlásil, že Česká Třeboň je moc hezká, načež dostal od místního patriota přes hubu. J. H. Krchovský přijel s pro něj typickým dostihem, oblečen do své houně a oblíbených motoristických sandálů. Četlo se ve velkém sále ozvláštňeném lešením se dvěma křesly pro VIP. Nakonec se tam seberealizoval Linhart, J. H. četl skromně tvář v tvář publiku. Počet diváků zvýšila skupina motocyklářského gangu J. H. fans, kteří si své kožené bundy zdobí brutálními nápisy typu POEZIE, LITERATURA atd. Celkem povedený večírek, který mile zaokrouhlil depresivní atmosféru upadajícího města na nekonečno. Pravdu však měl Magor, když pravil, že ČT je centrum ČL (dále české literatury).

Teplické gymnázium slaví šedesát let existence a na večírek pozvalo své nejslavnější žáky, vedle Horáčka s Pažoutem si vzpomenu i na Svatavu Antošovou, která učitelům, studentům a cca šesti tisícům absolventů zodpoví ožehavé otázky na téma: Já a Magor, Co na to Radek Hásek (jeden z vrcholů mimořádně infantilní poezie) a Patafyzika a moderní směry vyučování.

Spočítal už někdo, kolik básníků působilo v politice řekněme od roku 1905, kdy vyšel *Svět jako vědomí a nic*? Nejznámější causy jsou známy: Machar jako politruk, Dyk jako guvernér proponované české kolonie Togo, Jan Novák a jeho kult hrdinů, Jan Novák a jeho Brněnská bohéma (to je jiný Novák), Martin Novák a jeho Politická hydrometeorologie ve verších, Emil Hácha a jeho dekadentně anonymní knižka veršů, patafyzik Eda Vacek jako člen České národní rady, Daniela Kolářová v parlamentu (také prý spíchlá pár básní), inu není toho moc. Mnohem zajímavější jsou výsledky, podíváme-li se na problém opačný. Kolik politiků dělá do literatury? A radikálněji — kolik politiků nakonec po šílených peripetiích a pipláčkách skončilo v literatuře? Jeden za všechny — nedivte se prosím, mám to z ověřených zdrojů — Karel Čapek.

Orba je naší viny trest, tvrdí šílený vizionář Apokalypsy Bílek. Má recht. Poznal jsem řadu talentovaných literátů, kteří byli nuceni rozvařit svůj talent v časopisech typu *Naše orba*, *Pes a čistota města*, *Bytová architektura*, *Minus Mladá fronta*. Sledoval jsem, kolik tam toho ze sebe do čtenářů navalili, kupodivu to bylo mnohem méně, než kolik potom navalili do svých útlých knižek. Znáám třeba jednoho a ten furt je o ptácích, jiný zase o rybách, další o hracích automatech, další o pivech. Tyhle oborové, neřku-li fachiidiotské magazíny jsou pro pravé umění mor.

Pavel Jazyk

co s tou kolektivizací? aneb případ zrádné daniely aneb pokus o mamuta

| Eliška f. **juříková**

Jiří Hájiček: Selský baroko, Host, Brno 2005

Jsou prózy, které působí, jako by jejich autor ke kolébce nahnal téměř všechny dobré sudičky a pod pohružkou mírného násilí je přinutil, aby novorozeněti daly do vínku to nejlepší. A protože ty ctihodné dámy jsou v podstatě vstřícné, příliš mu nevzdorují. Jen s jistou poťouchlostí zapomenou zvážit, zda jejich dary k sobě pasují, a hlavně zda nejsou nad síly autora. To je i případ nové prózy Jiřího Hájička.

Selský baroko je koncipováno jako pokus o takový typ prózy, která chce autorovo spontánní vnímání stavu soudobé společnosti proměnit v jeho literární anamnézu. Je tedy pokusem o žánr, o nějž v české literatuře posledních století usiloval ne jeden autor a po němž volal ne jeden kritik: o žánr společenského románu, jenž tradičně bývá považován za klíčový a prestižní, neboť se od něj očekává, že překročí hranice literárních her a nezávazné četby a umělecky pojmenuje samu podstatu sociálního bytí v přítomnosti a analyzuje jeho širší — například historické — kořeny.

Hon na mamuta

V dnešní literatuře, a to nejen české, ovšem společenský román působí spíše jako mamut. Tedy jako něco, co tady kdysi určitě bylo. A bylo to moc velké! Naši dávní předci s tím nejen žili, ale také si to troufli lovit, a prý to také dokázali! To by ale bylo, kdyby to dneska ještě bylo! Ulovit mamuta! Jenže kde dnes mamuta potkáte? Maximálně ve večerníčku, a také na obrázcích od Buriána, a pár kostí vystavují po muzeích. Není to škoda, že na nás vybyli už jen ti sloni, co jsme je ještě nevybili? Ti jsou sice také velcí, ale jaksi to už není ono. Snad kdyby se někde na Sibiři našel jeden pěkně zmražený kousek s živými buňkami, snad by se ten mamut dal nějak geneticky vyklonovat...

Vyklonovat společenský román se na první pohled jeví daleko jednodušší. Potřebujete k tomu jen několik zdánlivě prostých věcí a dovedností. Základem je schopnost porozumět dění kolem nás do té míry, abyste byl schopen lépe než jiní pochopit jeho podstatu. Znamená to být tak trochu věstcem, či spíše jasnovidcem, který dokáže vyslovit to, co všichni už víceméně cítí, ale nedokáže slovy pojmenovat. Musíte mít v sobě drzost průzkumníka, jenž je nesmiřitelně upřímný nejen k těm druhým, ale i k sobě, a nebojí se proniknout pod povrch jevového. Pokud toto máte, nebude už pro vás takový problém vybrat zajímavé, dosud nezpracované, velké a aktuální, nejlépe politicky poněkud ožehavé téma. A vaše schopnost oslovit čtenáře se ještě znásobí v případě, že budete na tomto tématu osobně zainteresován, neboť to může do vaší prózy vnést prvek autenticity a proměnit obecné abstraktní teze v žitou skutečnost.

Kolektivizace jako téma a problém

Rozsáhlé věnování knihy otci, „kterej se začátkem padesátek let nesměl ani vyučit řemeslu, protože byl synem kulaka [...] a kterej

si dodnes pamatuje [...] každej kousek pole z toho čtyřiaadvacetihektarového statku, co už dávno není“, dokládá, že závažné, společensky aktuální téma nemusel Jiří Hájiček hledat dlouho, neboť problém sociálního násilí při vzniku zemědělských družstev na počátku padesátých let se jej osobně velmi dotýká.

Téma kolektivizace vesnice nepochybně velké téma je, a to jak svým společenským rozměrem, tak tragičností lidských osudů a dramatičností událostí. Přesto však dnes jako by nebylo. Snad je to reakce na zájem, jež mu spisovatelé věnovali ve druhé polovině minulého století. Od počátku padesátých let až do roku osmdesát devět byly prózy o družstevním zemědělství velmi produktivní součástí inventáře české literatury, zejména její oficiální větve: systematicky je opracovávalo značné množství spisovatelů, kteří v něm nejprve viděli možnost, jak v komunistickém duchu vykreslit obraz vítězných třídních bojů za lepší příští, později problematiku relativizující klady poúnorového společenského a politického vývoje, a ještě později, za normalizace, příležitost pro argumentaci, že alespoň na vesnici se podařilo (na rozdíl od měst a továren) vybudovat něco zřetelně nového a jiného a relativně fungujícího, tedy cosi jako reálný socialismus.

Příčinou dnešního nezájmu o téma kolektivizace však může být i to, že spisovatelé v ní nevidí téma aktuální. Navzdory všem restitucím a korekcím podoby české vesnice po roce 1989 jako by je — nás — ty dávné křivdy neoslovovaly a neznepokojovaly. Nemalá část české společnosti totiž tu podobu vesnice, kterou kolektivizace zrodila a kterou prokomunistická literární díla pomáhala konstruovat, víceméně akceptovala. Mnoho z nás zřejmě uvažuje způsobem, který necítí potřebu vracet se k něčemu, co by příliš zpochybňovalo naši přítomnost.

S takovým myšlením chce Hájiček patrně polemizovat, a proto klíčové tázání své prózy nesměruje ani tak k rozkrytí událostí, které se tehdy děly, jako spíše k evokaci stavu dnešní jihočeské vesnice a k pojmenování našeho přítomného vztahu k minulosti a jejímu dědictví, které v sobě všichni neseme a s nímž se každý po svém vyrovnáváme. Usiluje přitom o vyhocení zvolené problematiky, což do základní myšlenkové konstrukce jeho prózy vnáší polohu bezmála existenciální volby mezi více dobrý a zly.

Ústředním hrdinou *Selského baroka* je muž, který na objednávku v archivech a po pamětnících vyhledává údaje o záhadné ženě, která v padesátých letech měla písemným udáním přivést do kriminálu několik sedláků. Avšak v okamžiku, kdy o jejím udavačství získá nezvratné důkazy, začne váhat, zda má tuto nesporně

prokázanou pravdu zveřejnit. Snad si není jist, zda vůbec má právo ženu soudit, především se však obává, že objevená pravda bude zneužita v aktuálním politickém boji proti dobrému člověku a jeho poctivým úmyslům. Rozhodne se proto usvědčující dokumenty nevydat. Jeho úmysl však zhatí mladá dívka, pro niž jsou pocit rodinné křivdy a potřeba potrestat viníka velmi silným motivem.

Myslím, že z takového materiálu by opravdu dobrý spisovatel mohl napsat vynikající a sociálně závažnou prózu o české minulosti i přítomnosti. Obávám se však, že Jiří Hájíček takovým spisovatelem není. Jeho vyprávění lehce klouže po povrchu příběhu. Je celkem čtivé, příjemné a plynulé; neuráží, ale ani nefascinuje. K autorovým kladům patří znalost historie a přítomnosti jižních Čech a schopnost jejich evokace v řadě scén a situací, které prozrazují autorovu inklinaci k asociativně stavěné povídce. Jeho slabostí však je neschopnost filozoficky a literárně domýšlet otázky, které jeho text vědomě či bezděčně nastoluje.

Phil Marlowe v Třeboni

Nad závažnějším rozvažováním problému u Hájíčka vítězí sugescie zvolené vyprávěcí formy, tedy téměř detektivní prózy s tajemstvím. Hlavní postavu, ale i způsob jejího vyprávění v ich-formě autor stylizuje jako vzdálené echo americké drsné školy a Chandlerova Phila Marlowa, tedy jako neúspěšného, osaměle žijícího muže spíše středního věku, okolím a bývalou manželkou nepochopeného smolaře, který se do případu zaplete víceméně náhodou a navzdory všem potížím po mnoha lapáliích odkrývá nepříjemnou pravdu. Jihočeská vesnice má ovšem do prostředí, v němž se k poznání prodírají američtí soukromí detektivové, daleko, a proto Hájíčkův pan Stráňanský má skromnější povolání soukromého nájemného genealoga a příležitostného historika, který své pragmatické spoluobčany otravuje snahou zachránit původní podobu kraje.

Zákony žánru ovšem velí, aby se osamělý genealog již na prvních stránkách prózy setkal s fatální ženou. Jeho protihráčka Daniela zvolené schéma a jemu odpovídající typ postavy naplňuje dokonale:

Pořád tam ještě seděla, v tom šelestivém tichu, blond vlasy a opálená tvář, pihy na nose. Strohá místnost jí byla plná. Pozdravila mě pohledem, usmála se. Když jsem ji v archivu spatřil poprvé, ani ji nebylo vidět za matrikami. Nechala si přinést hned tři tlusté knihy. Zasekla se už na prvních řádcích prvního zápisu... ale ten účes! A jak mluvila, jak krčila nos, když se soustředila na čtení...

Do takové ženy se osamělý hrdina pochopitelně musí zamilovat již při prvním setkání v treboňském archivu, čímž je detektivní osa příběhu rozšířena o love story. Ona mu pomáhá s jeho pátráním, on jí na oplátku pomáhá sestavit její rodokmen a zdá se, že

milostný příběh nezadržitelně směřuje k happy endu. Leč, čtenáři, pozor, ouha — těsně poté, co padnou všechny zábrany a ti dva se stanou milenci, Daniela zradí. Ukradne usvědčující dokumenty a bez ohledu na důsledky je zveřejní. Ukazuje se totiž, že je vnučkou jednoho z poškozených. Jaké to překvapení pro genealoga, který jí pomáhal sestavit rodokmen!

(Hnidopišská vsuvka: V tomto bodě se autorova fabulační stavba drobátko hroučí, neboť prozaikova touha čtenáře zaujmout efektním odhalením vyhrává nad logikou a realitou. Autor to dobře ví a snaží se to zamaskovat tvrzením, že Danielin rodokmen začali spolu sestavovat až od „babičky z matčiny strany“. Ponechám-li stranou genealogickou konvenci sestavovat rodokmeny po mužské linii, pak Danielina babička z matčiny strany musela být manželkou onoho pronásledovaného sedláka a logicky měla i stejné jméno.)

Daniela však hrdinu zklame ještě víc: vychází najevo, že na něj byla od začátku „nasazena“ temnou stranou síly jako Mata Hari s úkolem získat kýžené informace, kdyby „cuknul“. Navzdory tomu, že i ona nepochybně podlehla mocnému kouzlu lásky a pocítila hloubku vzájemného velkého citu, odpovědnost vůči rodu je silnější. Nemohla jinak než pomstít dědečka a zkažený matčin život. Dávná historie tak rozdělila dva lidi, kteří k sobě měli patřit — a čtenář by měl asi v duchu plakat, když se definitivně se smutkem a každý se svou pravdou rozcházejí.

Zbývá jen teskný epilog. Hrdina zajíždí na místo dávných dějů, aby poznal, jak málo dnes znamenají: jakýsi neznámý spoluobčan, jenž netuší, co se tu kdysi stalo, ho má za tuláka a vyhrožuje mu psem a policií. A tak i on, opuštěný a zklamaný, může v závěrečném odstavci efektně zmizet z jeviště příběhu:

Z dálky za mnou zněly nadávky. Cítil jsem kolem žaludku, jak mě to úplně rozházelo, ten klid a vnitřní pořádek, co jsem si pracně budoval celou tu zpáteční cestu v autě... Přidal jsem do kroku a už jsem se neotočil.

Z hlediska detektivního žánru by toto bylo velmi čisté řešení. Zdá se však, že autor chtěl původně víc. Pak ovšem volba atraktivního tématu a osobní zainteresovanost na problému nestačí. Aby se z textu stala umělecká výpověď, musí autor umět víc než psát — nestačí dodržovat větnou stavbu, umně skládat slova a myšlenky, ovládat atraktivní literární postupy a zručně fabulovat příběhy. Znamená to nebát se provokativně analytického myšlení a ostré konfrontace protikladných názorů, naplno si uvědomit noetický rozměr reality a také naplno připustit grotesknost světa, v němž není harmonie mezi záměry a výsledky činů.

Dobrá próza zkrátka musí mít to tajemné osobní a neopakovatelné *něco*, co je schopno vyprovokovat komunikaci mezi autorem a jeho čtenářem, a proměnit tak množinu slov v živé maso literárního díla.

eliška f. juříková (*1982)

studentka češtiny a religionistiky na Opavské univerzitě

recenze

obyčejný člověk leoše šeda

Leoš Šedo: *Kleště*, Petrov, Brno 2005

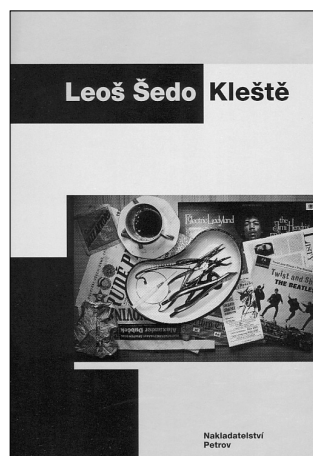
Dvaceti- až třicetileté prozaické „prvničky“ mají konkurenci. Mezi letošními debutanty se objevil padesátiletý autor, stomatolog Leoš Šedo. Jeho obsáhlý román *Kleště* vyšel v nakladatelství Petrov doplněn uhlazeným dobrozdáním Šedova sázavského souseda — profesionálního spisovatele Pavla Kohouta.

Šedova románová generační (autobiografická?) zpověď mapuje z pohledu tří vypravěčů minulých třicet let (od roku 1971 do roku 2001). Poprvé se osudy tří protagonistů setkávají v Praze na začátku sedmdesátých let za studia stomatologie. Ladislav, Miloš a Janek společně procházejí zasvěcením do prvních lásek, do tajemství smrti a mechanismů socialistické společnosti. Po skončení studentské etapy se jejich životní cesty osamostatňují, střídavě se vzdalují a opět přibližují.

Přestože protagonisté pocházejí z rozdílných rodinných prostředí (Ladislavův otec je bývalý milicionář a zarytý komunist, Milošův je významný chirurg v nemilosti režimu, Jankův je reformní komunist, též ideově nevyhovující), vyznávají shodné životní krédo — v sevření pomyslných kleští projít životními peripetemi, aniž by se provinili proti svému politickému, mravnímu atd. přesvědčení. Toho tíhnutí k vnitřní svobodě však naráží na překážky v každém společenském uspořádání, proto jsou všechna tři historická období (komunismus, revoluce, demokracie), kterými postavy procházejí, vnímána spíše negativně jako součásti koloběhu stále se opakujících stereotypů — v myšlení, jednání a charakterech. Říkanka „Škatule, škatule, hejbejte se!“ se opakuje tak dlouho, dokud se všichni zúčastnění neocitnou ve svých původních pozicích.

Název Šedova románu je promyšleným symbolem. Jednak, jak uvedeno výše, vystihuje pocity sevřenosti, omezených možností, jednak asociuje zubařský nástroj, který vyvolává nejprve obavy, ale posléze přináší úlevu. A paralela funguje i dál: Revoluce jako vytrhnutí zkaženého zubu přináší ozdravení, ovšem jen na chvíli, neboť časem se začínají kazit zuby další a objevují se staré nemoci. Pocit deziluze kontrastuje se zjištěním, že radikální řez není zárukou věčné nápravy.

Formální stránka románu *Kleště* je dosti složitá až chaotická. Text je sice rozčleněn do šesti chronologicky na sebe navazujících celků, každá část však obsahuje sumu krátkých kapitol, které se od sebe liší vypravěčským pohledem (střídavě vypráví vždy jeden z protagonistů) a jsou propojeny popisem společného výletu



spolužáků za umírajícím kamarádem Petrem do Toronta. Členění na tři vypravěčská pásma v sobě v podání Leoše Šeda nese zásadní negativní rys: jednotlivé výpovědi lze jen těžko sledovat jako tři autonomní příběhy, neboť se navzájem překrývají a splývají a lehce dochází k záměně vypravějící postavy.

Tato identifikační krize je způsobena dvěma momenty. Prvním z nich je formální stejnost výpovědí a podobnosti znázorňovaných životních osudů:

po ukončení studia na vysoké škole se protagonisté dostávají kvůli svému politickému přesvědčení na podřadné pracovní místo a zakládají rodinu. Proto, chceme-li sledovat zvlášť tři osudy tak, abychom pochopili jejich návaznost, musíme se neustále vracet na předchozí stránky. Druhý moment spočívá v tom, že tři „samostatné“ příběhy vyvolávají dojem, jako by šlo o části historie pouze jednoho hrdiny, jehož charakterové rysy jsou prezentovány skrze samostatné postavy: Janek se sklony k politickým a společenským reflexím zastupuje intelektuální část osoby, vnitřně konfliktní Miloš se sklonem k opakujícím se mystickým zážitkům (znamením) zastává její intuitivní stránku a rodinně založený Ladislav zprostředkovává její emocionální aspekt.

Román *Kleště* přináší v porovnání s dalšími literárními reflexemi normalizace a čerstvě nabitě demokracie nový pohled. Na rozdíl od „bezprostředních“ dětských výpovědí (např. v *Báječných letech* Michala Viewegha a *Hrdém Budžesovi* Ireny Douskové), undergroundových splínů (Placák a spol.) nebo lyricko-dekadentních impresí (Kahuda) je Šedovo pojetí velmi civilní až (s mírnou nadsázkou) občanské. Šedův trojhrdina není nástrojem tragických zvratů, ani protagonistou dobrodružných zápletek, ani naivním dítětem nebo cynickým světákem, ale spíše aktualizací Čapkova „obyčejného člověka“, který nevybočuje z průměru a jehož cílem je pokojná existence. Vzhledem k takovému charakteru hrdiny, a především vzhledem k formální překombinovanosti, která narušuje plynulost textu, nelze od *Kleští* očekávat strhující zážitek (ten ani velmi pravděpodobně nebyl v záměru autora), nýbrž trochu zdlouhavé, ale přesto inspirující a znepokojivé vyznání.

Helena Vypelová

vrstvy adrieny šimotové

Karel Hviždala: *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy s prologem a epilogem, Dokořán, Praha 2005*

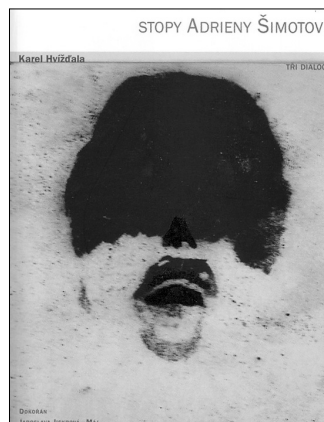
Adriena Šimotová (1926) našla v Karlu Hviždalovi (1941) novináře, který jednu z nejvýznamnějších českých umělkyní přiřadil k společensky ceněným „úlovkům“ své řady dialogů. Sebezálbnost se zračí v publikaci jeho autoportrétu i v úlevném konstatování o společných snahách „o to se snažím v žurnalistice“ (s. 79), čili „co vy jako umělkyně, to já jako novinář“. Bohužel, ani jako novinář, ani jako znalec umělecké problematiky. Jako novinář Hviždala nepochopil, že otevřenost vůči světu se nerovná otevřenosti v dialogu. Sama Šimotová mu dala klíč, když na téma umělecké práce prohodila, že „...umět neznamená patřičně vysoké použití“ (s. 18), což značí „záznam v nejvyšší vrstvě, ne pouze banální zaznamenání“. Klíčem je pojem „vrstvy“, který se vztahuje nejen na médium vrstvených papírů, ale i na strukturu výpovědi. Výroku lze rozumět jako opodstatnění „cesty k symbolu, kterým se stávají lidské fragmenty a otisky v díle“, ale i jako výpovědi, jejíž kompaktní povrch překryje vše „banální“, co autorka považuje za soukromé.

Karel Hviždala přistupuje k Adrienně Šimotové a k umění vůbec s úctou středoškolského učitele kreslení. Proto jej ani nenapadne požadovat vyjádření jedné z posledních akterek 60. let o problematice té doby. Pomíjí možnost dotknout se významného fenoménu žen v českém umění, které se svému údělu obětovaly, anebo jej prosadily a přesáhly i své mužské protějšky. Nasnadě by měla být i otázka týkající se protipólu Adrieny Šimotové — Evy Kmentové, která pracovala s papírem zcela odlišně, v duchu Arte Povera. U osobnosti manžela Jiřího Johna by čtenáře jistě zajímala nejen shoda v intenzivním, neironickém, válečnými zkušenostmi podmíněném přístupu k umění, ale i nutné rozdíly. Sama autorka připomíná krizi identity po jeho smrti a společně s prožitkem společenského klimatu reflektuje svou uměleckou proměnu na počátku 70. let. Implicitně mluví o svém zastínění jeho osobností i v očích nejbližších přátel.

Svou osvobodivou gestickou malbou s využitím jasných temper se Adriena nehodila k žádnému z vládnoucích trendů 60. let a její pozice v nové figuraci byla na dobový vkus málo manifestativní, příliš osobní. Až v 70. letech ji nastupující generace objevila jako komplexní osobnost vkládající do svého díla svůj lidský i obecně společenský osud. Tato provázanost může být s odstupem času zastíněna bezprostřednější krajinářskou i figurální tvorbou ze 60. let. Sama autorka připouští, že dobová hodnocení včetně autorských se mohou měnit, nicméně Hviždala navrhovaná záchrana díla v „autorizovaném kontextu“ nějakého muzea je iluzorní.

Jen náznamem je připomenuto přiblížení k mladé generaci v 70. letech, která Adrienu přijala mnohem vážněji než její vrstevníci. Karel Hviždala v této souvislosti buď neznal, anebo nechtěl znát jméno Václava Stratila, na kterého by stálo za to se s odstupem let zeptat.

Adriena Šimotová je se svým osudem vyrovnána, má pocit, že „člověk si může za svůj život“ (s. 66), a věří, že své životní ztráty si přivolala nerovným mladickým pocitem. Klovnutí slepice, které jí „k životu“ přivedlo,



jako médium“ snažící se realizovat pocity vlastní existence, smrti, identity v materiálu a prostředí, které ji inspirují.

Kapitola „Ách“ zkoumá autorčino vnímání umění jakožto „vstupování do obrazů“, doslovně při malbě krajin, „ohmatávání země“ a vůbec v práci ve vodorovné poloze. Díky francouzským kořenům je jí blízký Henri Matisse, jehož pojetí „dekorativnosti“ chápe. Překvapivá může být inspirativnost archetypálních obrazů v televizní reklamě. Uvědomuje si dokonce, že počítače podobně jako ona „pracují s vrstvami“, ale přenechává tyto inspirace dalším generacím, jejichž odlišnost vnímání respektuje. Vlastní inspirativnost pro mladé si vysvětluje integritou svého postoje.

Nepříliš zdařený je poslední dialog „Nezkratka“, který by bylo možno rozdělit mezi předcházející témata. Jeden okruh se týká „umělce“, jeho vlastností, pozice v globální době, proměny kontextu umění. Významná je anti-readovská pochybnost o schopnosti uměleckého poselství u dětí, kterou by si měli přečíst učitelé nutící děti k výtvarnému opičení v „technikách vrstvených papírů“. Za kuriozitu lze považovat Adrienin názor, že „kdo není schopen uměleckého poselství, může se zabývat designem“ (s. 81). Výrok je to pochybný zejména v postmoderní době, která mezi „vysokým a nízkým“ uměním nerozlišuje, a dvojnásob je sporný i při pohledu na ambice a výsledky českého umění 60. let. Prapodivný pojem „nezkratka“ značí přenesení obrazu ze tří dimenzí do dvou.

Co se týče výchovy mladých umělců, je sice důležité, aby se ledacos naučili technicky zvládnout, ale hlavní je „otevření se poznání“, jak je praktikovala Adriena Šimotová na letních akademiích v Salcburku a jak to tam zavedl před padesáti lety jistý Oskar Kokoschka, na což už řeč nepřišla. Závěr knížky se již točí kolem stesků, banálních už pro antické autory, nad „dobou, která je soustředěna na povrch“ (s. 87) a vírou, že oprostěné a pozitivní umělecké sdělení bude mít stále co říct.

Když si odmyslíme publicistické figury a zdařilou snahu Adrieny Šimotové uchránit si své soukromí a vše dobové, co za ně považuje, výsledkem je příjemná publikace s kvalitními reprodukcemi prací i prostorových instalací od 70. let. Přelom v životě i tvorbě po roce 1970 by však mohl být lépe dokumentován časnějšími reprodukcemi, které by pohled na tuto autorku mohly zdynamičtit a odestetizovat, alespoň v dimenzích jejich výpovědí.

Pavel Ondračka

příliš kritický pohled

Tereza Brdečková: *Nebezpečí, jaké je tvé jméno?*
Fejetony a jiné texty, Argo, Praha 2005

Kdybyste se zeptali, kdo v této zemi vidí svět a jeho budoucnost nejčerněji, odpověděl bych, že tím člověkem musí být určitě Tereza Brdečková. Její nová kniha, soubor publicistických textů z let 1993–2005, tak vskutku působí. Možná je to dáno i tím, že ve svých fejetonech často mluví o politice, úřadech nebo o českých poměrech, což jsou věci snad už z principu nízké a malé. Ovšem Tereza Brdečková nepíše jen publicistiku a ostatní její práce tak kritické nejsou.

Povídková knížka *Listy Markétě* a dva romány *Šahrazád a král* a *Učitel dějepisu* souvisí s její žurnalistikou snad jen tím, že se děje někdy odehrávají v naší současnosti, anebo se v nich autorka místy vrací k minulému režimu. Jako absolventka stříhové skladby na FAMU má také vztah k filmu: vytvořila několik scénářů k hraným filmům, mimo jiné *Toyen* pro režiséra Jana Němce. Dále např. uspořádala knihu textů a vzpomínek svého otce, scenáristy a režiséra Jiřího Brdečky, nazvanou *Pod tou starou Lucernou*. Od roku 1989 však u ní převládá činnost novinářská; pravidelně píše články zejména pro Lidové noviny, Respekt nebo pro českou BBC v Praze. Kromě toho také moderuje televizní pořad *Ještě jsem tady*.

Kniha *Nebezpečí, jaké je tvé jméno?* obsahuje skoro sedm desítek chronologicky řazených fejetonů (podle jednoho z nich dostala název) a tři delší „jiné“ publicistické texty. Téměř všechny články kritizují současnou společnost. Hlavním terčem je pro Brdečkovou politika, zejména vláda České republiky a její (ne)činnost, ale také vlády jiných zemí. K dalším námětům patří rasismus, korupce, České dráhy, obezita nebo náš vztah ke komunistické minulosti. Tato kniha tedy vybírá a spojuje dohroma-

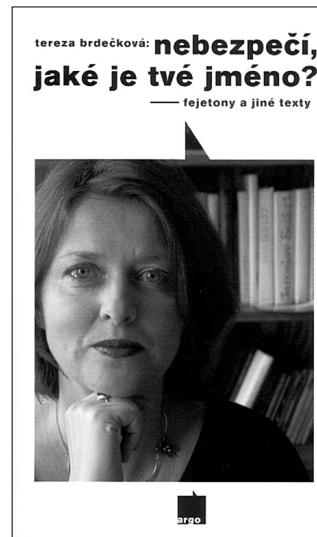
člověk nikdy neví...

Viktor Fischl: *Prstoklady*, Nakladatelství H&H, Jinočany 2004

„...jako při etudách vzniknou někdy krátké, samostatné útvary, které mají svou vlastní uzavřenou platnost, kterých však, zatímco věci ve mně nepřestaly dozrávat, bude později možno užít tak, jako lze zapojit do stavby kostičku stavebnice Lego“ (s. 8).

A tak Viktor Fischl tyto útržky vzpomínek, filozofického a uměleckého přemítání schovává do šuplíku, protože co kdyby náhodou a člověk nikdy neví, jak říká v první kapitole *Prstokladů*. Přestože odmítá psát paměti, minimálně do 121 let má totiž před sebou jiné plány, nechává nás v této knize alespoň nahlédnout do svého štěstí vzpomínání. Můžeme se setkat s jeho přáteli z nejbližších, především s Františkem Langerem či Františkem Halasem. Rozpomíná se i na rodný Hradec Králové, na svá gymnaziální studia, kdy byl okouzlen poetismem a zvláště Nezvalovými verši. V plejádě zajímavých okamžiků probleskne i vzpomínka na Londýn, kde během druhé světové války pracoval na exilovém ministerstvu zahraničí.

Nejvíce však čtenářům vypravuje o „řemesle spisovatelském“. Na základě vlastních zkušeností poukazuje na odlišný přístup k textu a kompozici i na odlišné zdroje inspirace u básníka a prozaika. Kniha je tak pro autora ohlédnutím za vlastní prací a pro čtenáře zajímavou exkurzí do spi-



dy autorčiny nářky a nesplněné prosby za posledních dvanáct let a vytváří tak nepěkný a možná trochu jednostranný obrázek české i zahraniční společnosti.

Místy sice autorka ukazuje i své vlastní slabosti (fejetony „Výprodej“ či „Nesnesitelná lehkost minulosti“), ale i toho využívá ke kritizování — jako by zde říkala: promiňte, ale stejně jako všichni ostatní jsem jen produktem této společnosti. Výjimkou je pouze fejeton, podle kterého dostal celý svazek název. Nejde totiž o jednostrannou a zápornou kritiku, ale o skutečné, objektivnější zamyšlení nad stavem dneš-

ního světa. Článek je samozřejmě velmi pesimistický, ale přece jen je to uvažování nad problémem, a ne pouze upozornění na něj s cílem vyvolat strach nebo znechucení, jako je tomu jinde.

Nabízí se otázka, zda několik let staré články neztratily svou aktuálnost a nakolik jsou nadčasové ty nejmladší, tzn. jestli je vůbec potřeba takovou knihu vydávat. Kromě dávno zapomenutých politiků se sice autorka věnuje také stálým, nemizějícím problémům — byrokracii, xenofobii apod., ale nejde ani tak o aktuálnost samotného problému, jako spíš o to, jak se věc napíše, aby i po letech stála za přečtení. Podstatnou vadou jejích článků, jak jsem již naznačil, je totiž nedostatek prostoru k zamyšlení. Autorka popisuje vlastnosti společnosti jako nezvratitelná fakta; poměry mezi lidmi pro ni nejsou podnětem k úvahám, ale předmětem kritiky. Jaký má tedy smysl takové články znovu oživovat a vázat do knihy, komu taková publicistika dnes poslouží? **Radek Hylmar**

sovatelova zákulisí. V příbězích *Prstokladů* nenajdeme složitou fabuli, její přímá linie bez vedlejších epizod či složitých dějových zápletek vypráví zdánlivě prostý příběh, který by na román nestačil. Přesto jeho vyprávění dokáže nadchnout. Proč? Odpověď není vůbec jednoduchá, pokusím se ale upozornit alespoň na základní specifika této knihy.

Předně, Fischlův text dává podněty k fiktivnímu dialogu, oslovuje posluchače, objasňuje mu záměry s textem, naznačuje své myšlenkové pochody, a tak nejenom díky používané ich-formě budí dojem bezprostředního kontaktu se čtenářem. Skrze toto ladění příběhu není čtenář pouhým vnějším pozorovatelem představovaného světa, ale ztotožněním se s jeho ideály, či jejich zamítnutím se stává jeho spoluaktérem. Proces „dialogického“ rozpoznávání vlastních životních tezí se tak pro čtenáře může stát velkým dobrodružstvím. Jeho nutnost si uvědomuje i Viktor Fischl, neboť říká, že nikdy nedovedl o ničem, ani o sobě samém, přemýšlet sám, vždycky se musel o své myšlenky dělit. Rozmlouvání se pro něho stalo stěžejním procesem poznávání i tvorby. A rozmlouvat on umí nejenom s lidmi nebo s „prý neživými“ věcmi, jak dokázal už v dřívější tvorbě. Nejzajímavější je pro něho noční rozmlouvání s postavami rozepsaných příběhů, protože jedině tak si dokáže vysvětlit, proč ráno přesně ví, co má která postava říct nebo udělat, a přitom ještě večer to netušil.

Dalším principem jeho příběhů je využití podobenství či symbolu, který má zprostředkovávat poučení o „základních otázkách bytí“, jak sám svá

nejdůležitější témata nazývá. Námětově vycházejí z relativně jednotného repertoáru kolektivních životních zkušeností, tedy dalšího relativně jednotného komunikačního kódu, který umožňuje akceptování představovaného fikčního světa či polemiku s ním, neboť ve své univerzálnosti může procházet skrze společensky či filozoficky odlišně orientovanou mentalitu. Jeho univerzalitou je pravda a lež, pověrčivost, lidská nenasytost, lidský charakter, stáří či víra, Bůh a smrt.

Vyprávěč *Prstokladů* nám zpřítomňuje příběhy prostřednictvím vzpomínání prostoupeného lyričtem. Emil Staiger ho vnímá jako „chybění distance

mezi subjektem a objektem“, které je podtrženo zdobnou melodií Fischlova stylu, připomínající lehkost poetistických veršů, byť občas za ní můžeme zaslechnout vtíravý sentiment. I toto chybění distance a snad i onen sentiment opět posilují iluzi bezprostřednosti vypravování. Přestože se *Prstoklady* pravděpodobně nestanou Fischlovým nejocetovanějším textem, neboť čtenáři bude chybět „velké“ téma, právem si zaslouží nebýt přehlédnuty, a to i proto, že si autor skrze svůj způsob rozumění a vnímání světa zvolil obtížnou cestu: najít v tom všem obyčejném, co se každého z nás denně dotýká, „nový“ příběh z „našeho“ světa.

Martina Halamová

octobriana — podvržená bohyně

Tomáš Pospiszyl: *Octobriana a ruský underground*, Labyrint, Praha 2004

První monografie komiksové postavy u nás! A to navíc o ústředním objektu této publikace ještě před několika lety nevědělo víc než půl tuctu zasvěcených. Nakonec to byl autor zcela mimo komunitu znalců „publin“, kunsthistorik Tomáš Pospiszyl, který v časopise *Umělec* č. 3/2002 zveřejnil o této tajuplné postavě obsáhlý článek. Kdo je tedy Octobriana a co způsobilo, že čest být první připadla právě jí?

Nutno přiznat, že to nebyla zajímavost samotné postavy či její světová proslulost (přestože obojího má požehnaně), ale peripetie jejího vzniku a občas takřka neuvěřitelné okolnosti, které vše doprovázely. Octobriana sama se honosí přezdívkou „Nejslavnější česká komiksová hrdinka, kterou u nás nikdo nezná“. Proč?

Bylo to v polovině 60. let, kdy se Petr Sadecký, nadšený propagátor děl Jaroslava Foglara a Otakara Batličky a osobní přítel a zastánce malířů Bohumila Konečného a Zdeňka Buriana, rozhodl využít politického uvolnění a stvořit pro západní trh originální komiksovou postavu. V tom mu měli napomoci právě oba klasici české dobrodružné ilustrace, s nimiž začal tvořit divokou bojovnici proti civilizaci Amazonu. Konečný kreslil samotný komiks a Burian jej opatřoval obálkami. Roku 1967 však Sadecký náhle emigroval do západního Německa, kde po prvních neúspěších s prodejem celé série přišel na geniální nápad. Amazoně přimaloval na čelo rudou hvězdu, změnil jí jméno na Octobriana a její původní účel nahradil novým — bojem za pravdivý odkaz Velké říjnové socialistické revoluce. Jejimi autory navíc už nebyli Češi, nýbrž ukrajinská disidentská undergroundová organizace PPP (Progresivní politická pornografie). V roce 1971 pak takto upravená Amazona vychází v Británii v knize *Octobriana a ruský underground*. Pozornost sdělovacích prostředků je obrovská, píše o ní i velké deníky a „zjištění“ ilegálních uměleckých aktivit namířených proti SSSR (a přitom tvořených tamtéž) na čas zaujme celý svět.

Sadeckého „fantasmagorický“ plán tedy slavil úspěchy, ale měl i své stinné stránky. Podvod brzy vyšel najevo a Konečný i Burian byli vláčeni československým tiskem i televizí, zvláště Konečného vše profesně prakticky zničilo a za zmínku určitě stojí i to, že to byl právě tento okamžik, kdy u nás komiks v očích komunistické strany dostal definitivně nálepku nebezpečného a nežádoucího umění. Od této doby mu byla až do sametové revoluce přisouzena role zábavy pro mládež. Paradoxem však je, že na Západě drtivá většina lidí skutečnému původu Octo (jak se hrdince

přezdívá) nikdy neuvěřila. „Pravda“ o jejím undergroundovém původu se zakořenila tak silně, že jde dnes o jedinou komiksovou postavu, na niž nemá nikdo copyright, a tudíž je majetkem celého světa. Proto ji často a s oblibou používají mnozí komiksoví umělci, vycházejí jí vlastní série a začínají se o ni zajímat i čeští autoři.

Samotná tuzemská monografie by se s jistou nadsázkou dala označit za rozvedený Pospiszylův článek z *Umělce*. Autor ho použil jako základ — který přináší podrobný popis celé historické anabáze hrdinky i jejích autorů — a obalil množstvím dalších doplňujících materiálů. Můžeme poznat názory, které měl na Octo např. David Bowie, nebo si přečíst články o soc-artu či dalších osudech této „podvržené bohyně“ v rukách různých autorů. Jsou zde představeni jednotliví tvůrci, především však Petr Sadecký. Jeho osudy sledujeme podrobně od mládí až do smrti a autor knihy se skutečně snaží dešifrovat pohnutky a samotnou osobnost tohoto talentovaného a geniálního tvůrce, který — veden zálibou v mystifikacích a snahou se proslavit — mimoděk ničil životy svých nejbližších přátel. Publikace je doplněna množstvím faktografického materiálu, především dopisy (Sadeckého, Konečného a dalších zúčastněných), množstvím ilustrací a fotokopii noviny článků o Octobriane. Navíc je zde i jeden ze dvou originálních komiksů otištěných v původní publikaci z roku 1971.

Česká monografie má velmi originální grafickou úpravu, snaží se navodit pocit, že právě ona je tím původním ukrajinským dílem, tedy když ne obsahem, tak alespoň „samizdatovou“ vizáží. Texty jsou psány strojopisnými fonty, většina dopisů je uveřejněna v původní podobě, vše završují ručně dopsané poznámky a korektury. Nalezeme jedinou podstatnou chybu — u faktografické publikace je naprosto neodpustitelné, že některé ofocené původní materiály jsou často zčásti nečitelné.

Knih samotná postihuje současnou úroveň našich znalostí o Octo, ale přesto se občas neubráníme pocitu, že jde o článek nastavený na velikost knihy. Možná by stálo za to před uveřejněním strávit ještě nějaký čas podrobnější rešeršní prací. Mnohý zájemce o tento zajímavý fenomén by také jistě ocenil přetištění alespoň části textů z původní Sadeckého knihy nebo alespoň oba původní komiksy (přitom za jejich nezveřejněním podle Pospiszyla nestojí autorská práva). Novodobou Octobriana a ruský underground tak nakonec lze hodnotit jako v mnohém objevnou a skutečně zajímavou, ale na druhou stranu spíše lehce odpočinkovou faktografickou knihu. V této kategorii jde o dobře udělanou publikaci, kterou snadno a rychle přečtete a ještě se u toho pobavíte. Pro první proniknutí do problematiky to naprosto postačuje, ale na skutečně podrobnou a obsáhlou práci o Octobriane si ještě asi budeme muset počkat.

Vojtěch Čepelák

normal na bienále

Prague Biennale 2, Praha



O mezinárodních bienále výtvarného umění se u nás píše většinou jako o kupkách, na nichž se naparují mediální kohouti. Perly v nich skryté si musí vyhrabat divák sám. Jednou z nich se na Prague Biennale 2 v Karlíně stala düsseldorfská skupina **NORMAL**. Členové Milan Kunc a Jan Knap byli představeni výstavami v Praze na počátku devadesátých let, ale tehdy bylo těžké si představit, jak by socartový cynik a křesťanský lyrik mohli malovat společné obrazy.

Oba malíři — a Peter Angermann — byli na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v nejlepším malířském věku, kolem pětatřicítiky. Kunc začal studovat malbu v Praze, kde jej interestoval socialistický realismus i neosurrealistické tendence. Možnost studia v Itálii roku 1970 jej přiměla k rozhodnutí odvrátit se od modernismu — a k emigraci a novému studiu na akademii v Düsseldorfu. Svě profesory šokoval „reakcionářstvím“ své malby, konceptuální umění označil v jeho vrcholném období za kýč a v kýčovitě malbě rozeznal (postmoderní) budoucnost umění. Německé prostředí atakoval popartními směskami na zamlčovaná témata z historie a na konci sedmdesátých let jako malíř i performer pronikl se svým „east-popem“ nejen na scénu italskou a také německou, ale dokonce, nepozorován, i do Moskvy. K malbě se vrátil prostřednictvím performancí, „veřejné malby“ se skupinou **NORMAL**. V letech 1979–1981 ve skupině působil i Jan Knap, kterého emigrace — po studiu architektury — také dovedla ke Gerhardu Richterovi.

Bienále představuje skupinu v okamžiku, kdy se tři napružení malíři rozhodnou postavit proti modernismu, konceptualismu, ale i politickému pokrytectví západního a východního bloku. Společné obrazy manifestují popření principu unikátnosti a individuality uměleckého činu. Některé jsou podepsány jmény dvou autorů, jiné nesou jen název skupiny. *Animal party* z roku 1980 je obrazem zahradní slavnosti před pozadím atomového výbuchu. Na obraze *Odpočítávání* vojáčekové v německém lese za pár vteřin odpálí rakety. U exteriérových obrazů lze očekávat hlavní koncepci Petera Angermanna, společné práce Milana Kunce a Jana Knapa se odehrávají většinou v interiéru městském. I zde se projevuje „arachnofobický princip“, který později Angermann definoval jako vidění rozděleným, pavoučím okem do strmých perspektiv i nahlížení sebe samého. Milan Kunc je zjevně autorem apokalyptických, sériových a nekonečných měst, do nichž Jan Knap již v té době vkládá biblické výjevy (*Svatá rodina*). Malíře spojuje expresivní, ale kultivovaný rukopis.

Postkonceptuální a neoexpresionistické Německo skupinu **NORMAL** ve své době nepřijalo, možná proto, že příliš souzněla s politickým levičáctvím a extremismem. V českém umění má syrová „angažovaná“ a apokalyptická malba skupiny **NORMAL** obdobu u okrajových, ale o to radikálnějších tvůrců. V padesátých letech to byli Pavel Brázda a Vladimír Modrý, v sedmdesátých letech hlinecký Bohumír Komínek. Na neoficiální scéně lze zmínit *Radioaktivní houby* Michaela Rittsteina z post-černobylské doby. Skupina **NORMAL** se stala senzací mimo Německo, své velkoformátové kolektivní obrazy vystavila na bienále v Paříži a účast na bienále v Kasselu roku 1984 byla již jen vzpomínkou. Milan Kunc se obrátil k halucinogenním obrazům, „banalitám, v nichž je něco špatně“, „moderním ikonám“. Jan Knap studoval teologii a stal se „duchovním umělcem“, který se od karikaturního podání biblických témat propracoval k nové malířské klasice.

Prezentace skupiny **NORMAL** v opuštěné tovární hale navozujeacity adekvátní okolností vzniku postmoderní a neoexpresionistické malby. Co je už jinde galerijní klasika, u nás zůstává avantgardou. **NORMAL**.

Pavel Ondračka

můj michael

Amos Oz: *Můj Michael*, přeložily Lenka Bukovská a Mariana Fisher, Paseka, Praha — Litomyšl 2004

Jedinečně subjektivní pohled vypravuje sofistikovaně prostý příběh plný narážek a náznačků. Román s evidentními odkazy na intertextové čtení. Ještě se k tomu vrátím. Po šestatřiceti letech od hebrejského vydání máme v rukou český překlad nejznámějšího románu Izraelce Amose Oze. Připomeňme stručně autora.

Vlastním jménem Klausner, narozen 1939, potomek východoevropských přistěhovalců. Za šestidenní války (1967) tankistou na Sinaji, ve válce na Jom Kipur (1973) vojákem na Golanských výšinách. Stál u založení mírového hnutí Šalom Achšav. Dnes je jedním z nejlepších a nejpłodnějších izraelských spisovatelů. Publikoval čtyři soubory politických úvah a esejů a čtrnáct románů. Je laureátem mnoha cen, naposledy mu v letošním roce město Frankfurt udělilo Goethovu kulturní cenu. *Můj Michael* je v pořadí pátým českým překladem z Ozova díla. Předcházely mu romány *Černá skříňka* (1993), *Fima* (1998), *Panter ve sklepe* (1999) a výbor z politické publicistiky *Mír, láska a kompromis* (1997). Režisér Daniel Wollman převedl román *Můj Michael* v roce 1975 na filmové plátno.

Zápletka zvraty a překvapeními neoplyvá. Bývalá studentka hebrejské literatury Chana bilancuje desetileté manželství s Michealem Gonenem. Krátce po svatbě se narodí syn Jair. Chanino zdraví se po porodu zhoršuje. Michael se věnuje akademické kariéře, píše disertaci. Objevuje se svérázná teta Žeňa. Sousedka psychicky onemocní. Gonenovi se spřátelí s jejím manželem a s dalšími sousedy Kamnicerovými. Do Chany se zamiluje sedmnáctiletý student. Michaelovi umírá otec. Michael přinese domů kocourka Snížka, ten po pár dnech zmizí. Chana se zpovídá z erotické rozkoše, kterou zažívá s Michealem. Michael se vrací z války. Chana strádá citově i tělesně, je snívá. Její manžel je mužem budoucnosti, je věčný, vyjadřuje se jasně a zájem projevuje pouze o problémy formulovatelné a zodpověditelné. Na konci čeká Chana druhé dítě.

V rozdílnosti povah manželů bývá spatřováno jádro příběhu a klíč k jeho porozumění: literátka Chana, člověk vyprávění, minulosti a melancholie, na straně druhé technik vědění, pozitivista. Právě tímto vztahem se zhusta vysvětluje úspěch románu v autorově zemi. Jako by se zde objevilo jedno z podstatných dilemat nového státu: na jakých základech stát postavit, kudy jej vést? Obrátit se spíše k metafyzice, k tradici, čerpat z minulosti? Na druhé straně Izrael bez věčných, pozitivistických vojáků, sekulárních politiků zhyne. Podobně i vášnivá, snívá Chana nepřežije bez Michealem skýtané materiální jistoty.

Příběh se odvíjí v magické atmosféře. Ta je vystavěna především na subjektivním pohledu vypravěčky: ich-forma dovoluje popis snů, na rozdíl od vševědoucího vypravěče připouští protimluvy, selekcí událostí dobře umožňuje zatáhnout narativní objektív blánou melancholie. Oz příběh trpělivě zalidňuje tu figurálními výjevy, tu melancholickými zátišími. Sem tam odkaz na historickou událost či postavu. Mihne se zacyklený odkaz na vlastní stylovou úspornost: „...pochválila jsem Michaelovi jeho styl: líbilo se mi, že šetří adjektivy a soustřeďuje se na podstatná jména a slovesa“. Stran obsahu není snadné říci o knize cokoli jednoznačného. Přesto se o to pokusím.

Výše bylo zmíněno možné intertextové čtení. Mám za to, že příběh k takové strategii nabízí zjevné odkazy (bez ohledu na autorův záměr). Mně se takový způsob vidění textu vyplatil. Jakmile jsem totiž děj nahlédl skrze Bibli, její prostou složitost, pak do té chvíle separované obrazy a atmosféra Ozova románu se mi v mysli zničehonic sevřely do orga-

nického celku: postavy přestaly být neurčitými jednotlivinami a staly se zástupci obecného. Za všechny několik zjevných napovědění. Hned první je místo děje. Jeruzalém, scéna evangelí, místo tak napěchované religiozitou, že k dané strategii vybízí samo. Nebo jméno z titulu knihy. Archanděl Michael, starozákonní odporovatel ďábla a bojovník s drakem ze Zjevení svatého Jana. Chanin sen: „Nezapomněla jsem, že existuje britský torpédoborec *Dragon*, který mě zná, který mě mezi ženštinami pozná a přijede mi zachránit život.“ Jak význačně čtení jednoznačného odkazu! (Motiv draka se objevuje vícekrát.) Anebo tón! Jakýsi žal nad pomíjivostí a smířenost s ní. Jako by byl ten tón dobovým echem vě-

doucího smutku knihy Kazatel: „Táta zemřel. Já sám jsem teď táta,“ praví Michael. Netvrdím, že takové intertextové čtení knihy je jediné možné nebo správné. Jen chci, patrně nepřilíš objektivně, říci, že Ozův literární koktejl lze díky takovému čtení přirozeně nahlédnout ne jako nezakotvenou jednotlivinu, ale jako součást velkolepé tradice. Nahlédnout skrze jeho esenciální ingredienci, přímo závislou na hodnotě tradice, jejíž je komentářem. Přidejme autorovy stylistické schopnosti, jeho empatii a nejen literární inteligenci. Navrch ještě výbornou práci překladatelek a redaktorů textu. Jsem si jist, že se ke knize za čas vrátím. Jako by napoprvé nevydala celé tajemství.

Rostislav Niederle

přece jen k smíchu

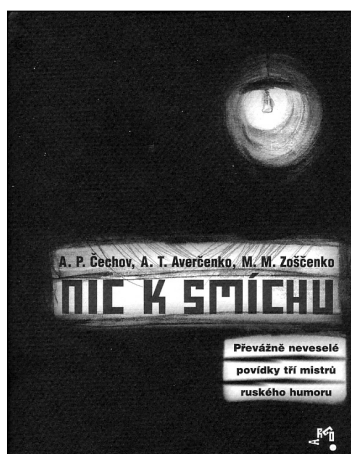
A. P. Čechov, A. T. Averčenko, M. M. Zoščenko: *Nic k smíchu*.
Převážně neveselé povídky tří mistrů ruského humoru,
přeložil Libor Dvořák, Argo, Praha 2005

Soubor povídek *Nic k smíchu*, jehož překladatelem a sestavovatelem je Libor Dvořák, volně navazuje na překladatelův předchozí počin, čechovovský výbor *Podvodníci z nouze*. Ten přinesl Čechova prozaika v novém kabátě, v současném jazyce, a dokázal, že předchozí, mnohdy i půl století staré překlady autorových drobných próz, jakkoliv pocházejí od tehdejších předních překladatelů, jsou zastaralé. A současně — dle mého názoru — pro mnohé čtenáře rehabilitoval nebo přímo znovu objevil spisovatelovy drobné humoresky.

Nic k smíchu kromě povídek Čechovových přináší i povídky dalších slavných ruských humoristů Averčenko a Zoščenko. Soubor je nápaditě poskládan do deseti tematických triád, což byla volba velmi šťastná. Sborník tak rozhodně nepůsobí dojmem náhodně seskládaného výběru podle překladatelovy libovůle, ale jako kniha vtipná a originální již svou koncepcí, neboť v tematických triádách se povídky tří autorů navzájem doplňují, zvýznamňují a současně nápaditě ilustrují vývoj ruského humoru. A nejen toho.

Z trojice autorů je nejplastičtěji představen Anton Pavlovič Čechov; vybrané ukázky zdařile ilustrují bohatství a rozmanitost spisovatelova talentu. Najdeme tu rozvedené anekdoty a drobné humoresky („Pomsta“, „Dobrý známý“), parodické povídky dokládající Čechovovo umění ironického nakládání s uměleckými schémata a očekáváním čtenářů („Galantní návrh“) či schopnost nasadit si libovolnou narativní masku („Dopis učenému sousedovi“), ale i povídky vážné. Čechov je mistr svěžího detailu a neotřelého nenápadného ozvláštňování; i zdánlivě sentimentální povídku jako „Vaňka“ obohatí nečekanou změnou úhlu pohledu, brilantním střihem, když představy chlapce Vaňky náhle přejdou v to, co zrovna dělá dědeček, jemuž chlapec píše. Na závěr pak najdeme ukázky ze slavných Čechovových zápisníků.

Znamení je výběr povídek Arkadije Timofějeviče Averčenko, který odráží autorův široký záběr v ovládnutí komických postupů. Najdeme tu komiku situační až groteskní, i jazykovou, postavenou na šťavnatém, přesně vypointovaném vyjadřování, a také tu vycházející z dovednosti parodovat všemožné dobové módy. Oblíbená je u něho i vděčná narativní maska nechápavého vypravěče. Ačkoliv ani politicky orientovaná satirická účinnost nebyla Averčenkovi cizí (zejména porevoluční jedovatý



výsměch bolševikům, psaný mj. v pražském exilu), Libor Dvořák se vhodně zaměřil na autorovy bezideové texty s místy roztomile absurdní komikou, vtipnými dialogy a údernými pointami. Předrevoluční kulisy navíc povídkám dodávají idylické vyznění a zvýrazňují jejich fraškovitost. Averčenko je víc než jen líbezným humoristou či šťavnatým satirikem; v jeho díle se s poetickou barvitostí odráží duch

doby — hluboký nádech svobody před první světovou válkou, se všemi dobovými módami a zálibami (uměleckými, módními, sportem a erotikou), současně ale ovlivněný morálkou a konzervatismem uplynulého devatenáctého století. Z dnešního pohledu jsou ty povídky líbezné a nostalgické jako vzpomínka na staré dobré idylické časy, jako osvědčená a prověřená komedie pro pamětníky, která v divácích vyvolává pocit, že tak veselé filmy se už dnes netočí.

Nemohu se ubránit pocitu, že povídky nejmladšího z autorské trojice, Michaila Michajloviče Zoščenko, jsou nejméně aktuální. Jeho humor stojí z valné části na skazovém vypravěčství, na pohledu udiveného, intelektově přibržděného vypravěče (jedna starší příručka mluví o vypravěči „kulturně, politicky i morálně zaostalém“) a vyprázdňenosti jeho jazyka. Zatímco u klasika skazového vypravěčství Gogola a zrovna tak u Averčenko funguje komika vycházející z jazykové přebujelosti ukecaného vypravěče téměř bezchybně, u Zoščenko mi jaksi skřípe. Zřejmě to bude dáno tím, že jeho vypravěči jsou zcela v zajetí fráze a floskulí slovníku socialistické reality a že autorova komika spočívá na absurdizujícím rozporu mezi vypravěčovou rétorikou plnou patosu a klišé socialistických hesel a banalitou popisované události. Navíc, jakkoli známe autorův těžký osud i historický kontext, satirické povídky tepající maloburžoazní přežitky a měšťácké nešvary v nastupující socialistické společnosti (byť nadčasové: hamižnost, hulvátství, opilství, zlodějnost) v dnešním kontextu rezonují obtížněji. Jazyková parodie „socialistického diskurzu“ se zkrátka mimo dobové souvislosti jako zdroj humoru zdá přece jen trochu málo. Povídky tak mohou sloužit coby doklad, jak krotká a svým způsobem banální byla oficiálně trpěná satira v dobách sovětského Ruska.

Překladatelsky se Libor Dvořák s povídkami vypořádal se ctí a více než zdařile. Jeho převody se vyznačují velkým jazykovým citem a smyslem pro jemné odstínění hovorového a spisovného jazyka včetně komického efektu vyvolaného přecházením mezi nimi (o to víc zarazí kazový detail jako použití pseudohanáčtiny

v promluvách vozky v Averčenkově „Autobiografii“). Ačkoli se Dvořákova varianta názvu Čechovovy stěžejní povídky „Dáma s pejskem“ asi nevžije, mají jeho překlady všechny předpoklady plnohodnotně nahradit převody starší. Osobně bych byl rád, kdyby po *Nic k smíchu* následoval další podobný svazek. **Michal Sýkora**

postavy při odlivu

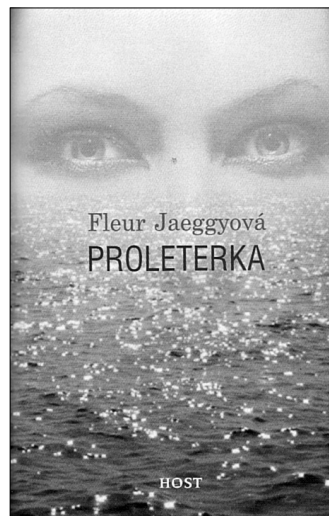
Fleur Jaeggyová: **PROLETERKA**,

přeložila Jana Vicencová, Host, Brno 2005

„Krátký příběh, vytažený na žerd, kde pohlává v nepříznivém větru vydaný napospas nicotě“ (s. 11), tak charakterizuje své vyprávění samotná vypravěčka a hlavní postava. Ale je to vůbec příběh? A pokud ano, co se v něm děje? Má někde začátek a konec? Především, *Proleterka* je loď. Rezivá jugoslávská loď, kterou si pronajal jistý německy mluvící spolek na cestu po Jadranu do Řecka. Tento spolek je složen z více či méně frustrovaných a pokřivených jedinců, zahalených ovšem navenek do spořádaného a nenuceného pokrytectví příslušníků střední třídy. Dva cestující se tomuto popisu vymykají. Johannes, nemocný starý podivín, jehož spolek přijal kdysi dávno, když byl ještě bohatý, a jeho šestnáctiletá dcera, vypravěčka. Johannes chodí ve vedru v šedém obleku, protože nevládní letní šaty. Zadržává se a bývá mu zle. Bydlí s dcerou v jedné kajutě, ale příliš se neznají, neboť od rozvodu nemají dovoleno často se stýkat. Je to smutná, rezignovaná, chatrná existence, postava, která se snad kvůli apatii, snad kvůli ostýchavosti nedokáže projevit a navázat komunikaci s jinými. Dospívající dcera nejeví zájem o otce a tím méně o ostatní cestující. Ale na rozdíl od vyprázdněnosti všech postav na palubě chce něco zkusit. Odmítá se účastnit večere v salonku a místo toho se prochází po palubě. Když se k ní přiblíží důstojník Nikola, poprvé poznává, co je to „přitažlivost“. Chce s ním dělat to, o čem jí vyprávěla kamarádka. Ale žádný román, žádná něha a romantika, prostě to jen zkusit. Zkusí to nejen s ním — i další důstojník si ji odvede do kajuty a poručí jí, aby s ním dělala „to, co s Nikolou“.

Plavba na *Proleterce* je jakousi osnovou, do níž jsou vpleteny nitky vyprávění, rozbíhající se z ní pak na všechny strany. Zcela základní vlastností knihy je útržkovitost, a to na všech úrovních, počínaje větnou stavbou. Věty, často eliptické, sestávají obvykle jen z několika málo slov. Jsou uspořádány do kratičkových kapitol, které obsahují jádro — epizodu nebo popis vztahující se k aktuálnímu ději — a takový impuls následně slouží k exkursům do minulosti, hlubším charakterizacím a asociacím. Fragmentárnost poznamenává i narativní koherenci. Zvláštním jevem, téměř až způsobujícím mořskou nemoc, je neustálé střídání úhlu pohledu. Jednou vypravěčka mluví z pozice dospívající dívky, vzápětí s odstupem dospělé ženy, jindy zaujímá nezúčastněný pohled a vypráví o sobě nebo příbuzných ve třetí osobě. Připomíná to poslepané celuloidové pásky rodinného filmu natočeného osmimilimetrovou kamerou z různých pozic a různými kameramany. Na rozdíl od dokumentu však v některých pasážích knihy není znát, co se doopravdy přihodilo a co si naopak vypravěčka přimyslela jako pravděpodobnou okolnost vyprávění.

Plavba je hlavním rámcem knihy, neopakovatelnou zkušeností a prů-



sečíkem všeho. Je to zřejmě nejdříve doba, kdy dcera mohla být se svým otcem, a také jedna z posledních příležitostí, neboť nedlouho poté otec umírá. Vzájemná nepřístupnost, neschopnost projevit obyčejný cit a inertnost vůči okolí, to jsou vlastnosti, které poznamenávají otce i dceru. Dcera pozoruje nemocného Johannesse (málokdy o něm píše jako o otci) a často dává najevo hluboké porozumění. Co k Johannesovi cítí, není láska nebo něco podobného, co by se dalo očekávat mezi dcerou a otcem, je to jen pochopení a určitá nedefinovatelná spřízněnost.

Dcera i otec jsou podivné, čímsi zadušené postavy, existující ve stejně podivných, odosobněných vztazích. Dcera je vychovávána Johannesovou tchyní a své rodiče téměř nezná. Život z ní a z jejího otce vysává tajemná postava „druhého“, stín, který je stále nablízku. Záhadný případ s dvojím rodným listem navozuje dojem, jako by dívka měla ještě sestru stejného jména. Nakonec se dozvídá o nevlastním bratrovi, kterého srazilo auto (pochopila, že je to on, kdo „ruší její existenci“). Otec je zase tísněn a pronásledován svým nemocným dvojčetem, jehož léčení spolkló zbytky rodinného jmění a které přes svého přežívajícího bratra působí na dívku. I vypravěččina vychovatelka Orsola má postiženého syna a sama se marně snaží umířit v hospici, kam ji odložily dcery. Oblíbenou činností celé rodiny jsou pokusy o sebevraždu. Všechny životy jsou prožrány nemocemi a číhá v nich smrt.

Na Fleur Jaeggyovou, bývalou modelku a nyní manželku Roberta Calassa, spisovatele a šéfredaktora nakladatelství Adelphi, leckdo v Itálii hledí skrz prsty jako na uměle vyrobený literární objev. Neprávem. Její útlá knížka, oceněná mimochodem prestižní cenou Viareggio, je plná, napjatá, mrazivá, znepokojující, tajemná. Je to kniha o dívce, která pozoruje, ale neúčastní se viděného; její empatie nenacházejí odvahu v řečovém aktu, v rozhodném projevení sebe samé. Výsledkem jsou rychle se střídající obrazy a uskřínuté, spěšné výpovědi, které Jana Vicencová převedla do češtiny s dovedností a citem pro rytmus. Iniciace na palubě *Proleterky*, o níž rád píše kritikové, se koná pouze vnějškově. Plavba nic nového vypravěčce nepřináší. Plechové monstrum je jen zmenšeným modelem prázdnotou dunícího světa. Neprojevenou lásku dcery a otce možná nejlépe zachytí podivný akt, kdy dívka dává před kremácí Johannesovi do kapsy hřebík, „malý kousek železa. Aspoň to jsem mohla udělat. Něco, co se bude pálit s ním. Aby nebyl sám, až bude hořet. Dar od dcery“ (s. 99). Tím hřebíkem to vlastně celé začíná. **Jiří Špička**

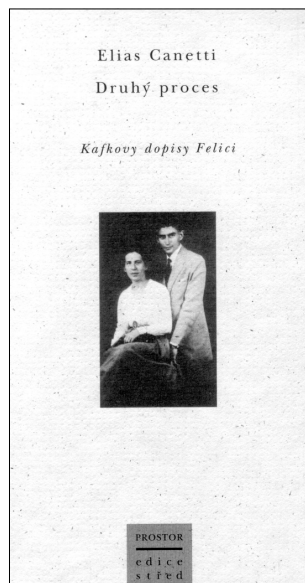
román o karkovi

Elias Canetti: *Druhý proces. Kafkovy dopisy Felici*, přeložila Viola Fischerová, Prostor, Praha 2004

Je až s podivem, kolik se toho navrší na jeden vztah: Nejprve korespondence, již se takový vztah utváří i znevlastňuje, není-li či nemůže-li být z různých důvodů, prostorových nebo společenských, prožíván bezprostředně. Poté vydání této korespondence, které ho deformuje hned v několikerém smyslu. Jednak tím, že je v ní vydáno — navzdory jejímu rozsahu — jen dílčí svědectví jednoho z protagonistů. Jednak tím, že něco tak soukromého, fragmentárně procesuálního a kontextuálního jako korespondence je vydáno veřejnosti jako statický celek zbavený nejen dobového kontextu, ale i úsměvu a mlčení, tepla i chladu jakkoli komplikovaného vztahu. Pak i biografický esej napsaný o pisateli dopisů o půlstoletí později na základě oné fragmentárně vydané korespondence, v němž se jeho autor dovolává také díla pisatele dopisů. To dílo na prsti onoho vztahu a oné korespondence nepochybně vyrostlo a je další vrstvou, která původní cit překrývá a dusí nejen v interpretacích jeho vykladačů, ale i v prožívání zúčastněných. Dále reakce na jiné interpretace a reakce na zmíněný biografický esej i jeho — ostatně velmi zdařilý — překlad do češtiny a — neméně zdařilý — doslov k němu. Nakonec i předkládaná recenze jeho českého vydání. Je otázka, kolik při takovém nasazení rozumu může zůstat z původního citu, který dostal tak málo bezprostřední potravu.

Řeč je o Canettiho eseji o Franzi Kafkovi s titulem *Druhý proces* a podtitulem *Kafkovy dopisy Felici*, který vycházel na pokračování v časopise *Neue Rundschau* roku 1968, tedy nedlouho poté, co v roce 1967 knižně vyšlo první vydání Kafkových *Dopisů Felici*. K 716 dopisům Felici Bauerové z let 1912 až 1917, z nichž Canetti vycházel, bylo připojeno i 70 dopisů Felicině přítelkyni Gretě Blochové. Ta podle Canettiho sehrála nejen roli prostřednice v zadrhlém vztahu, ale také roli „třetí“ v podivném korespondenčním trojúhelníku i roli „soudkyně“ v „procesu“, jímž byla po dvouleté známosti a šestitýdenním zasnoubení ukončena první etapa vztahu Franze Kafky s Felicí Bauerovou.

O literárnosti tohoto vztahu není pochyb. Korespondence s Felicí nejen živí, ale také pohlcuje Kafkovo psaní. Kafka ze sebe po zahájení korespondence vyhrlí *Ortel*, *Topiče* a dalších pět kapitol *Ameriky*, *Proměnu*. Naopak „jeho deník v té době nepokračuje, dopisy Felici jsou rozšířený deník“. Její mlčení po zaslání Kafkova Rozjímání s sebou také přinese krizi Kafkova psaní i první krizi jejich vztahu. Literárnost tohoto vztahu tak nespočívá v tom, že Kafka prožívá korespondenční „románek“ s Felicinou přítelkyní, ale v tom, že setkání s Felicí v Kafkovi „spouští“ jeho psaní. Podobný efekt mají i rozchody s ní. „Proces“, který s ním 12. července 1914 v Askánském dvoře vedla, je podle Canettiho materiálem, z něhož se živí *Proces* literární. Canetti to dokládá mimo jiné i na paralelách mezi jazykovým ztvárněním zasnub v reálu a zatčením v *Procesu*, reflexe soudu v Askánském dvoře a v románu. Rozluka nastartuje Kafkovo druhé produktivní období, v němž napíše nejen značnou část *Procesu*, ale také *Vzpomínku na cestu do Kaldy*, povídky *V kárném táboře*, *Obří krtek*, *Nižší státní nadvládní*, poslední kapitolu *Ameriky*. A podobně je tomu po další krizi obnoveného vztahu, kdy Kafka píše povídky ze souboru *Venkovský lékař*, i po definitivním rozchodu. Pro jeho nepřilíží



elegantní průběh podle Canettiho „lze najít ospravedlnění v nové řadě záznamů, v *Třetím osmerkovém sešitu*, jež začíná psát dva dny po posledním dopise Felici“.

Není tak pochyb o tom, že existuje „časová souvislost mezi vzestupnými a sestupnými vlnami vztahu k Felici a Kafkovými tvůrčími vlnami“, že Kafka transformoval „životní impulzy do literárního tvaru“ a že se v korespondenci stylizoval do té či oné — i literární — role. V případě autora, který se sám „živil“ memoáry, autobiografiemi a korespondencí (mimo jiné i dopisy Němcové a Vrchlického), není proto — i s ohledem na fragmentárnost a „otevřenost“ jeho literárního díla — třeba pochybovat o oprávněnosti vydání této korespondence. Stejně tak ovšem není pochyb o tom, že Kafkův vztah k Felici i jeho korespondence s ní, jeho vzplanutí a ochladnutí, nebyly jen literární povahy, ale že měly reálný půdorys, i když Kafkovu stylizaci a souvislost s jeho literárním dílem nelze přehlédnout.

A stejně jako není pochyb o literárních rysech Kafkovy korespondence s Felicí a Gretou, resp. o literárních rysech jeho „soukromých“ textů obecně — ať už deníků (nebo *Deníků?*) či dopisů Mileně (nebo *Dopisů Mileně?*), není pochyb ani o tom, že biografická metoda užitá Canetitem v jeho eseji *Druhý proces* (nebo *Druhý Proces?*) odkrývá jen jedno z možných čtení Kafkova Procesu i jeho díla jako celku. Možná by se dokonce spíše než o biografický esej o Kafkovi mělo mluvit o Canettiho „románu o Kafkovi“. Nehledě na znevlastnění, o nichž byla řeč na začátku této recenze a jež jsou v eseji důsledně přehlížena, Canetti Kafkův život — zvláště v případě trojúhelníku Felice — Kafka — Grete — očividně literarizuje. I proto je dobře, že tato nepochybně významná a inspirativní kniha vyšla samostatně a nestala se součástí svazku *Dopisy Felici* v rámci *Díla Franze Kafky*. Navzdory všem nárokům, které si tento esej klade, to není Kafka, ale jen jeho část. Zmíněný esej je nepochybně velmi sugestivním osobním svědectvím o Canettiho čtení Kafky a o Canettiho pojetí literatury, ne nutně však spolehlivým svědectvím o Kafkovi samém, podle Canettiho „svou podstatou čínském básníkoví“. Zvláště markantní je to v případě Canettiho tvrzení, že vznik Kafkovy literární díla „ospravedlňuje“ to, co se mezi ním a Felicí odehrálo. To je z více důvodů značně archaický model umění. Ten byl možná blízký Maxi Brodovi v jeho *České služce* nebo Pavlu Eisnerovi v jeho *Milenkách*. Ti v (české) ženě opravdu viděli jen roznětku (německé, „mužské“) literatury. Kafkovy pochyby o vlastním umění i o umění vůbec a jeho pocit viny za vlastní selhání však sotva dovolují závěr, že si myslel, že literatura něco ospravedlňuje. Možná však ani nebyl tak „extrémně egocentrický“, jak tvrdí Jiří Stromšík, spíše jeho cit vůči Felici nebyl tak silný (v *Dopise otci* mluví o „manželství z rozumu“) a jeho zkušenost taková jako v době, kdy se ve svých čtyřiceti letech sblížil s Dorou Diamantovou, s níž byl podle všeho skutečně šťastný.

Marek Nekula

Jak dlouho mě chceš ještě trápit?

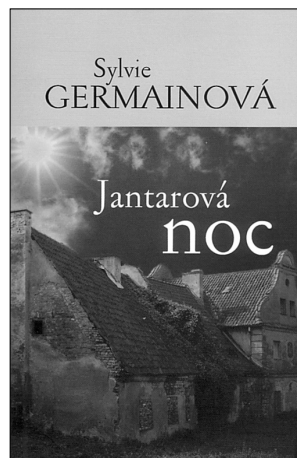
Sylvie Germainová: *Jantarová noc*, přeložila Věra Dvořáková, Academia, Praha 2005

Román *Jantarová noc* francouzské spisovatelky Sylvie Germainové (1954) je druhým dílem volné trilogie, jejíž první díl *Kniha nocí* vyšel česky v roce 1997 v nakladatelství Dauphin a třetí díl *Dny hněvu* již v roce 1995 v Orbisu. Autorka je u nás známá nejen proto, že v letech 1986–1993 působila v Praze, ale také pro svůj obdiv k básníku a grafikovi Bohuslavu Reynkovi a k jeho dílu. Své vyznání zveřejnila v knize *Bohuslav Reynek v Petrkově* (Literární čajovna Suzanne Renaud 2000).

Hlavní náplní románů S. Germainové je hledání dobra a zla. Autorka klade důraz na vnitřní prožívání hrdinů, na to, aby si vybojovali čas na vnímání souvislostí své vlastní identity v kontextu rodiny, často i celého rodu, a dokázali se tak ubránit ubíjející lhostejnosti a odcizení sobě samým. Dalším rozměrem jejich děl je touha po uzdravení vnitřních zranění, utržených často již v raném dětství. Hrdinové se pro její naplnění musí po mnoha zkušenostech různého řádu sami rozhodnout. Germainová v jednom rozhovoru pro věstník *Štěpánská 35* říká: „Přijímají to, že si už nebudou libovat ve svém neštěstí“.

Do výše uvedených charakteristik můžeme zařadit i hrdinu *Jantarové noci* Charlese-Viktora, přezdívaného Jantarová noc. Patří do rodu Penielů, rodu jakoby prokletého kvůli incestnímu původu děda Viktora-Flandrina, Zlaté noci-Vlčí tlamy, kterého otec počal s jeho sestrou. Život Zlaté noci je obsahem prvního dílu trilogie, ale zasahuje i do *Jantarové noci*, stejně jako spletité a často kruté osudy jeho sedmnácti dětí. Charles-Viktor je jedním z jeho vnuků. V dětství u něho po smrti bratra propukla silná žárlivost, když na něho rodiče v nečekaném zármutku jako by zapomněli. Vytváří si vlastní svět plný nenávisti, namířený proti celé rodině, proti Bohu a v dospělosti pak bojuje především proti jakýmkoli připomínkám minulosti a proti své paměti. Snaží se žít mimo čas, mimo společenské události, chce se úplně odtrhnout od svých kořenů. Proto se také z rodinného sídla na venkově stěhuje do města a hodlá žít v naprosté anonymitě. Každá situace vyvolávající — někdy trochu proustovskými — vzpomínku na neradostné dětství naplní Jantarovou noc zuřivostí, která se postupem času stupňuje. Vrcholem boje proti paměti je hrůzný čin, kterého se dopouští zcela vědomě a se zvrhlým smíchem na rtech. Očekávaný klid se však nedostavuje a životní hledání musí pokračovat.

Zajímavý je autorčin koncepční záměr cyklického opakování životních příběhů postav, umocněný rytmizací jazyka v nejvypjatějších situacích a zařazením pohybu nadpřirozených sil a bytostí. Několik osob kolem



Charlese-Viktora prožívá hlubokou bolest nebo dokonce dočasně pomatení rozumu následkem nějakého těžkého prožitku. Případy se zdají beznadějně, ale všichni nakonec najdou zdroj pokoje. Někdy se zdá, že se všechny tyto osudy vyvíjejí až stereotypním způsobem: k proměně dochází, když se někde v okolí narodí dítě. Autorka klade důraz na to, že nový život je milostí, která uzdravuje. Je to jakýsi „chirurgický zákrok“ na duši, protože rána se musí otevřít, aby se mohla začít hojit.

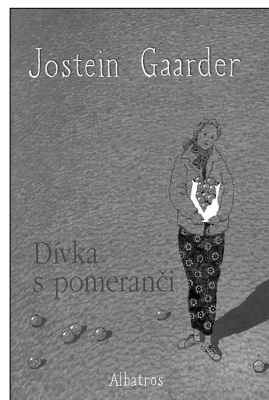
Jantarová noc je složitější případ a čtenář po celou dobu setrvává v napětí, zda i on se nakonec vzdá nenávisti a připustí, že je třeba se s minulostí nějakým způsobem vyrovnat. Cesta k proměně však není jednoduchá. I v jeho blízkosti se objevuje dítě, dokonce jeho vlastní syn, o jehož existenci neměl tušení. Dostane ho na starost po smrti chlapcovy matky, nemožnou však k sobě nalézt cestu. Oba jsou ochromeni krutostí života a otázka z titulu recenze zazní právě při jednom dramatickém pokusu o komunikaci. Chlapcova odpověď „dokud se nepřestanu trápit já“ je pro Charlese-Viktora sice pochopitelná, ale bere mu všechnu naději na možnost klidnějšího života, a tak se rozhodne jít se oběsit. Jde v noci, protože noc se již od prvních stran románu stala významným symbolem. Je zde tajemná, hrozná, ale i osvobozující, znásobuje strach, tajemné ticho, ale může se v ní rozhostit i ticho působící blahodárné spočinutí v nesmírnosti stvoření. V lese narazí Charles-Viktor na neznámého člověka, který se s ním začne prát, a odvíjí se scéna obdobná biblickému zápasu Jáкова s Neznámým. I *Jantarová noc* je přemožen a usdlí se v něm zvláštní pocit prázdnoty, která však už tak neřeže. Tak jako Jákob musel uznat Boží svrchovanost, i *Jantarová noc* je přiveden k uznání Boha, kterého chtěl v dětství zabít. Obdobou tohoto přijetí je jiný biblický obraz, tentokrát apoštol Petr jako trojnásobný zrádce, který však po trojím vyznání lásky ke Kristu zakouší odpuštění. Charles-Viktor se konečně může vrátit domů a zlo, které se na něm podepsalo, nemusí šířit do dalších generací. Chlapec změnu v otcově chování vycítí a přijetím přezdívkou Stříbrná noc se začleňuje i do jeho rodu. *Jantarová noc* se tedy může připojit k zástupu těch, kteří přes malé dítě docházejí pokoje. Možná to není příliš originální závěr a mohli bychom jej pokládat za pouhé pokračování stereotypů (kam až půjdou?), avšak poselství o přijetí vlastní minulosti a o naději, že pokoj do srdce lze nalézt i v těch nejtěžších situacích, je velmi aktuální a nadčasové.

Václava Bakešová

Příliš promačkané pomerančové pyrě

Jostein Gaarder: *Dívka s pomeranči*, přeložila Jarka Vrbová, Albatros, Praha 2004

Norské recenze zatím posledního románu nekorunovaného krále norské literatury pro mládež byly bezvýhradně oslavné. Vždyť také uvedení knihy proběhlo ve velkolepém stylu, který nakladatelé a knihkupci s potěšením přebírají od zábavního průmyslu. Román byl oficiálně prezentován na předložském frankfurtském knižním veletrhu kromě originálu současně také v deseti jazykových mutacích (např. ve francouzštině, srbštině, arabštině a japonštině). Gaarder je autor minimálně jednoho bestselleru (*Sofin*



svět, 1991), který prošlápl dostatečně širokou cestu všem jeho dalším knihám. Není zdaleka jen specialitou tohoto autora, že celá jeho tvorba je vlastně jen další variací na stále stejné téma, v Gaarderově případě na téma jásavé filozofie všedního dne. Autor je původem učitel, a jistě také proto se většina jeho knih vyznačuje didaktičností a snahou po jasných definicích, které se vnímavějšímu čtenáři mohou místy jevit černobíle a příliš úporně.

Hrdinou románu je patnáctiletý Georg, kterému zemřel otec, když mu byly čtyři roky. Jednoho dne najde rodina dopis, který otec před smrtí synovi napsal. Georgovi se tak splní sen provázející nejspíš každé dítě, které v dětství přišlo o některého z rodičů. Monologický rozhovor s postavou, jejíž kontury se stále více rozostřují, se náhle promění v dialog. Je to dialog nepravý, vedený napříč časem, v němž na sebe mluvíci nereagují bezprostředně, je to však konečně určitý druh setkání, z něhož jsou navíc vyloučeni všichni ostatní.

Umírající Jan Olav vypráví v dopise synovi příběh o hledání tajemné dívky balancující ulicemi Osla s papírovým pytlím plným pomerančů a o tom, co následovalo. Jeho uvažováním se vine spor s osudem.

S pochopitelnou dávkou sebelítosti se otec ptá sám sebe a zprostředkovává i svého syna, jestli by člověk souhlasil s pobytím na světě, kdyby věděl, jak krátký čas je mu vyměřen. Oproti středověkému Kdožkolvěkovi, který má v podstatě stejný problém, má Georgův otec jistou nevýhodu v tom, že popírá jakékoli posmrtné pokračování své existence. Nejde o to, že by Jan Olav byl pragmatikem, pro něhož je vesmír a lidské bytí pouhým souhrnem exaktně doložitelných fakt. Naopak, pro Jana Olava — stejně tak jako pro autora — je svět magickým místem, které si zaslouží náš hluboký obdiv a úctu. Právě potřeba předat tuto víru a fascinaci je hlavním důvodem, proč otec Georgovi vlastně píše.

Přesto v tomto laskavém pohledu na svět něco chybí a něco naopak přebývá. Snad je to ona smírnost a klinická uhlazenost, která čtenáře občas nutí zaskřípat nahlas zuby. Jan Olav navzdory těžké nemoci strádá fyzicky jen nepatrně a jeho odchod ze světa je prostý jakékoli agonie. Malý Georg sice vyrůstá bez vlastního otce, nicméně nová matčina rodina je přívětivě harmonická. Georg není navíc žádným otráveným teenagerem, s otčímem i s malou sestřičkou si výborně rozumí, ve škole vzorně prospívá a svět kolem něj by ho zřejmě fascinoval i bez otcova pedagogického výkladu.

Třeba říct, že autorským záměrem byla metafora, takže vyčítat Gaarderovi absenci realistických detailů není tak úplně na místě. Přesto ona životní moudrost kořeněná laskavostí, která čtenáře dojmá u alegorických pohádek Antoina de Saint-Exupéryho nebo Richarda Bacha, zasazena do kulís současného světa budí z jakéhosi důvodu dojem falše. Možná je to také tím, že hrdinové podobných knih se málokdy smějí od srdce (spíše je na jejich tváři k vidění něžný úsměv), neznají ironii, a kdyby nahlas zakleli, stalo by se patrně něco strašného. Jsou šťastní, nebo smutní, nikdy však rozesmátí k pláči, ani rozzuření k smíchu.

Knihu *Dívka s pomeranči* napsal Gaarder pro publikum ve věku hlavního hrdiny, a jak je zřejmé i z předchozího románu *Principálůva dcera*, psaní pro děti mu jde mnohem lépe než tvorba pro dospělé, kteří už z polopatčnosti — byť laskavé — přece jen vyrostli. Na druhou stranu svět je skutečně úžasné místo pro život a není špatné, když na to mládež občas někdo upozorní. A my, co máme raději hrdiny rošťáky, si prostě musíme počkat na jiné knihy. Třeba na další z románů Gaarderova krajana Larse Saabye Christensena, jehož překlad skandinávskou produkci v češtině snad brzy obohatí.

Karolína Stehlíková

letní lichváření

William Shakespeare, Roman Polák:

Kupec benátský

Letní shakespearovské dny 2005

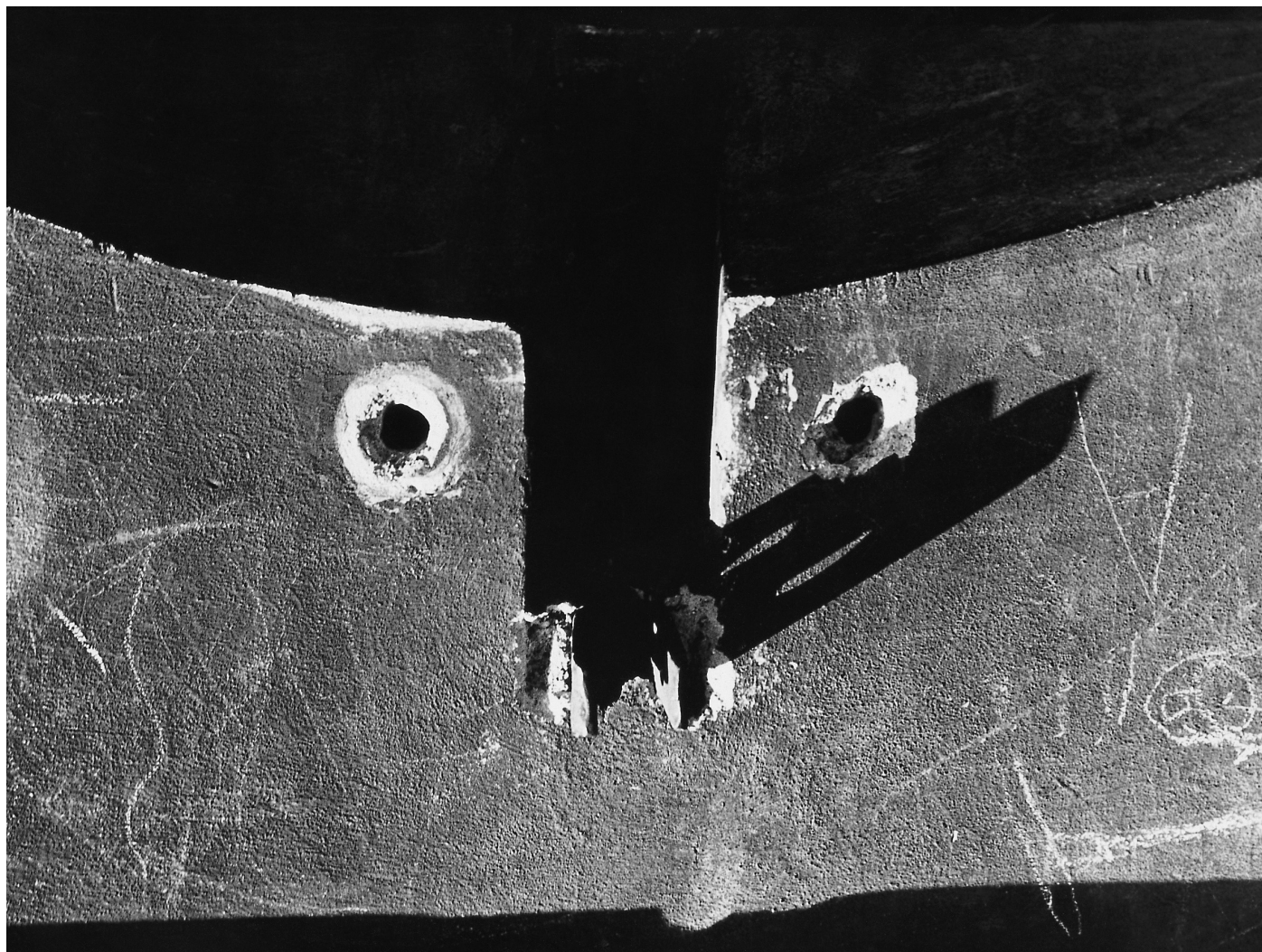


Vraťme se ještě k letním dnům: z pěti letošních inscenací Letních shakespearovských slavností se jako nejpřitažlivější titul jevil *Kupec benátský* v režii Romana Poláka. Inscenace zahajovala slovenskou část přehlídky a byla produktem česko-slovenského divadla: role židů ztvárnili čeští herci a úlohy křesťanů slovenští sólisté. Klíčovou postavu lichváře Shylocka vytvořil Bolek Polívka, Tubala, jeho židovského přítele, Jan Přeučil, Shylockovu dceru Jessiku Anna Polívková. Představení se odehrálo na hradech v Bratislavě, Praze a Brně.

Jsme v Benátkách konce 16. století. Bassanio, mladý rozhazovačný aristokrat, by se chtěl ucházet o ruku krásné Porcie, potřebuje ale tři tisíce dukátů na věno. Kupec Antonio nabídne svému nejlepšímu příteli pomoc a zaručí se u židovského lichváře za dlužní úpis. A tady začíná konflikt Shakespeareova dramatu: jestli totiž Antonio peníze nevrátí ve stanovený den, může mu pak žid Shylock, kterým předtím Bassanio pohrdal a zle jej osočoval (na scéně zazní tolikrát zlá slova o židácích, kaftanářích a křivonosých), z těla vyříznout libru masa. Kupec je velmi bohatý, nikdo nebere podmínku úpisu vážně — ale osud vše mění, z jeho lodí jich do domovského přístavu dorazí pramálo a čas tak rychle utíká...

Shylock patří k nejkompexnějším Shakespeareovým charakterům: láska se v něm přelévá v nenávisť a nenávisť v lásku, zlo se v něm taví v dobro a naopak, ale především v sobě tato postava zrcadlí všechny vlastnosti svých protějšků a okolních poměrů. Shakespeareův Shylock dychtí po penězích a mstě, jsou jeho jedinou obranou proti útlaku a opovržení. Shylockův smutek, krásu i hrůzu vykreslí nejlépe jeden z monologů: „Nemá žid oči? Nemá žid ruce, ústrojí, údy, smysly, náklonnosti, vášně? [...] Když nás pichnete, neteče nám krev? Když nás lechtáte, nesmějeme se? Když nám namícháte jedu, neumíráme? A když nám ubližujete, pomstít se nemáme?“

A právě jemné nuance Shylockovy postavy jsou vážným problémem celého podniku. Ten totiž vzhledem k tomu, že se odehrává pod širým nebem, v nedivadelních prostorách a pro stovky senzacechtivých diváků, musí opustit intimitu jeviště a ve všech složkách zesílit. Nastupuje diktát hrubšího tvaru a jasných gest, většího rozmachu paží, aby i návštěvníci několik desítek metrů od jeviště viděli a chápali. Jasně oddělený je Polívkův monolog, pak přijde písnička, po ní komik. Spotřební *Kupec benátský* jen velmi zřídka pobaví Polívkovými „improvizovanými“ vstupy, trochu vtipu režisér na chvíli vytěží také z fyzické podobnosti otce a dcery Polívkových. A to by tak bylo. Ledabyle nahozená, rozpadající se inscenace sice vyplní divadelní prázdniny, je ale prohrěškem na textu, ukazuje usmýkaného Shakespeara v ohlávce kulturního průmyslu. Taková forma hlubokomyslnou metaforu nutně ubíjí a z velkého dramatu zbývají jen okostýmovaná gesta. Petr Štědroň



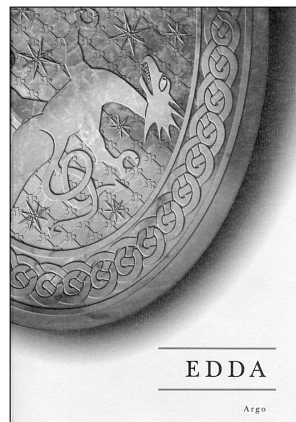
■ Emila Medková: Tvář, 1962

„slyšte mě, všechny slavné rody...“

Edda, přeložil Ladislav Heger,
upravila Helena Kadečková, Argo, Praha 2004

Zásluhy nakladatelství Argo, které se chopilo vydávání překladů staroseverské literatury a věcí souvisejících, prohlubuje další plod jeho spolupráce s českou nordistkou Helenou Kadečkovou. Reedice Odeonem dříve vydané *Starší Eddy* ukončuje dlouhé čekání na vrcholné dílo anonymní severské poezie.

Když islandský biskup Brynjólfur Sveinsson našel v polovině sedmáctého století na svém dvorci zašlý pergamenový svazáček hustě popsaný verši, byl si dobře vědom jeho ceny. Poslal jej jako dar dánskému králi Frederiku III. Jeho význam však docenily teprve nadcházející generace filologů (od severských obrozenců až po J. R. R. Tolkiena) i obyčejných čtenářů. Od osmnáctého století tak přibývá těch, kteří věnují své úsilí nejen pochopení samotného textu, ale i proniknutí do složité geneze tohoto díla, jeho možného předobrazu, jeho veršové struktury a jeho spříznění s ostatními velkými díly germánské středověké poezie (*Beowulf*, *Píseň o Nibelunzích* apod.).



Do češtiny přeložil jako první jeho hrdinskou část (korespondující s nibelungovským cyklem) Emil Walter v roce 1942. Odeon pak vydal v roce 1962 i část mytologickou v překladu Ladislava Hegera. Toto vydání v průběhu let postupně vymizelo z knihoven i antikvariátů a na začátku devadesátých let se objevil pouze překlad jediné písně, té nejpůsobivější — apokalypticky laděné *Vědmíny věštby*.

Patnáct mytologických a dvacet dva hrdinských písní vyšlo nyní v překladu Ladislava Hegera s úpravou Heleny Kadečkové. K Hegerově seznamu a výkladu vlastních jmen a pojmů Kadečková ještě přidala obširný úvod, poznámkový aparát ke každé písni a bibliografii.

Je nepřesné mluvit o *Eddě* jako o uceleném díle. Nesplňuje požadavek jednoho autora, ani nárok na stylovou a tematickou jednotu. Část myto-

logická s částí hrdinskou nijak nesouvisí (viz samostatné Walterovo vydání), stylistická nejednotnost panuje nejen mezi jednotlivými písněmi, ale někdy i v rámci jedné písně — např. ve *Výrocích Vysokého* můžeme usuzovat na různé vrstvy autorství už na první pohled. Taktéž je nesporné, že jednotlivé písně vznikaly v různé době a s jiným záměrem a ústním předáním se výrazně modifikovaly. Tento tavící proces, kdy se látka germánská stěhovala na sever a stávala se látkou severogermánskou, až se oblékla do specifických severských meter, vyvrcholil zapsáním na Islandu ve třináctém století.

Co je přínosem českého vydání mimo fakt, že nadšení fanoušci germánské mytologie konečně dostávají do ruky bohatý zdroj informací o severské kosmogonii, poetický protějšek *Snorriho Eddy*, učebnice skaldského básnictví islandského učenice, kterou mají z dílny Arga k dispozici již dva roky?

Je to možnost autentického pohledu na severskou poezii ve velice zdařilém překladu, který zachovává všechny přednosti severského verše, které čeština dovolí.

Překladatel dobře zprostředkovává lakoničnost a úsečnost výrazu, tak typické pro středověké severské vyjadřování. Český přízvuk na začátku slova pomáhá vnímat aliteraci, základní formální figuru severské poezie: „K břehům se lodstvo / rychle blíží, / rozpjatá ráhna, / rudé štíty“.

hostina psích vojáků a fleky na ubrusu

Filip Topol: *Národ psích vojáků*, Maťa, Praha 2004

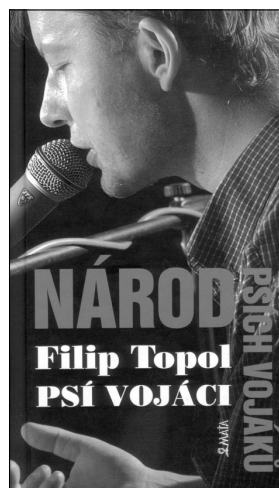
„Psí vojáci... Člověk si nějak představuje děti, které nezná. Její děti... Ale realitu si nikdy představit nedokáže. Šestnáct sedmnáct let života uteče jak nevydařená třínedělní dovolená. A pak mu náhodou oči — v něčem tištěném — padnou na dva řádky, které mu podají se vši frezezií těch, kdož jsou ještě plni neodhatého života, tu zprávu o nepředstavitelné, nevypočítatelné realitě. Dočte se, že její děti měly kdesi jakési potíže s úřady, protože hrály — jako mladí muzikanti v hudební skupině nazvané Psí vojáci... Ta dvě slova, Psí vojáci, mu nejdou z hlavy několik dní, natolik jsou pro něho neznámá, fantastická, natolik jsou záznamem reality, která je už mimo něho... Pocit průvanu z rozraženého okna, do něhož fičí z neznámých planet.“ Deníkový zápis Jana Zábrany z roku 1981 je poměrně dobrým předkrmem ke krátkému zamyšlení nad texty *Psích vojáků* už jenom tím, že se jich vůbec netýká. Nejpoctivější cesta k postžení skutečného významu textů Filipa Topola a jeho bratra Jáchyma — a tím spíš, že k tomu dochází právě v literárním časopise — je totiž jejich důsledná ignorance. Tento paradox musí zřejmě přijmout každý, kdo se nechce dopustit zločinu ani vůči *Psím vojákům*, ani vůči poezii.

Tomu, kdo rozpoznal, že Filip Topol zdědil boty po svém starším bratru Jáchymovi, což dokládají fotografie na dvojstranách 48–49 a 66–67, a kdo je navíc tomuto zjištění ochoten věnovat ne menší pozornost než textové analýze, tomu se tento paradox určitě nebude jevit tak paradoxní. Takový člověk zřejmě nebude ztrácet čas dalekosáhlými úvahami, zda texty *Psích vojáků* jsou poezie, či nikoli, zda ob stojí bez hudební složky, nebo neobstojí atd., protože jeho přesvědčení a jeho pochybnosti bezesporu nepramení z myšlenkových operací nad rozevřenou knihou a z rozvádění teoretických premis, ale z plného (a/nebo rozporuplného) zážitku z hudby *Psích vojáků* — poezie, jejíž jsou texty shromážděné v knize *Národ psích vojáků* důležitou a neoddělitelnou součástí. A o *neoddělitelnost* tu jde především.

Text téměř vybízí k tomu, aby byl čten nahlas. Zachovávání významových figur představuje větší oříšek, který pomáhá rozlousknout až komentář na konci knihy.

Tento fakt i obsahová zhuštěnost většiny písní bohužel znemožňují užít si textu již při prvním čtení, druhé čtení však může nabídnout i víc než jen požitek z formální autentičnosti a obsahového bohatství. Hrdinské písně věnující se osudu Gudrún, ženy reka Sigurda, předkládají širokou škálu místy psychologizujících, místy syrově obnažených obrazů Gudrúniny mysli. *Vědmina věštba* uchvátí svým vizionářstvím, *Výroky Vysokého* přináší nejen pořekadla a lapidární rady typu „Oheň potřebuje, kdo z venku přišel“, ale také pohled do reality středověkého člověka, kořeněný vtípnými přírovnáními. Vrcholem humoru mytologických písní jsou pak slovní potyčky mezi jednotlivými bohy a jejich vzájemné zesměšňování (např. *Píseň o Trymovi*).

Čtení *Eddy* tedy nepředstavuje čistě intelektuální záležitost, předpokládá však základní informovanost ze strany čtenáře, který by neměl vynechat velice kvalitní úvod, a postupné dávkování jednotlivých písní. Podmínkou umocnění čtenářského dojmu může být i rezignace na absolutní pochopení všech souvislostí a koncentrace smyslu na jazykové prostředky i vynikající grafickou úpravu této dlouho očekávané knihy. **Daniela Mrázová**

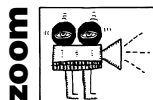


Čistě mechanicky je samozřejmě možné odtrhnout text od hudební složky, stejně jako lze odříznout refrén od strofy nebo uši od hlavy. Rozpitvat se dá všechno. Oddělené kusy jsou pak pochopitelně na hony vzdáleny tomu, co nazýváme poezií, to ale není ani podstatné, ani překvapivé. Podstatné je, že i to pitvané — těsně před pitvou — není tím, o co tu v první řadě jde, ale něčím, co by se dalo přirovnat ke zbytkům po hostině. Lze rozpoznat, co se tak zhruba jedlo a že to mohlo být opravdu velkolepé, ale už je to pryč. Přesto se vždycky najde někdo, kdo má chuť analyzovat mastné fleky na ubrusu.

Nikoli skrze texty písní, nikoli skrze nahrávky, ale v konkrétní sociální situaci, prostřednictvím dění přímo na koncertech, zahrnujícího kromě hudby všechny další projevy koncertní praxe, jak ze strany účinkujících, tak ze strany publika, se v případě *Psích vojáků* uskutečňuje svébytná poezie, přičemž bezprostřední kontakt tvůrce a diváka/posluchače, tedy to, k čemu u knižně publikované poezie nedochází, není průvodním jevem, ale nutným předpokladem. To, že se její účinnost a aktuálnost testuje bez odkladu přímo na místě a v čase vzniku, je velká výhoda, ale zároveň to může být velmi kruté, o čemž se nesčetněkrát přesvědčili jak *Psí vojáci* samotní, tak i jejich publikum. Vedle koncertní aktivity jsou všechny ostatní složky tvorby kapely, včetně knihy *Národ psích vojáků*, v podstatě nicotné. Je však třeba mít na mysli, že to, co je nicotné, nemusí být automaticky ve všech směrech špatné či nepotřebné. Jde o čistě relativní hodnotu. Mnohé z textů Filipa Topola určitě patří k tomu nejhodnotnějšímu, na co lze v oblasti rocku narazit, ale samy o sobě — shromážděné v knize — mají k „pocitu průvanu z rozraženého okna, do něhož fičí z neznámých planet“ přece jenom hodně daleko. **Jan Hušek**

zločin a trest v korejském filmu

Park Chan Wook: *Old Boy*



Zatímco produkty euro-americké kinematografie diváka čím dál víc vybízejí k protestu proti nepřesvědčivosti, šroubovanosti zápletek, absenci témat, přehnaně prožitkovému herectví, asijská kinematografie svou krásou občas vyrazí dech. Jihokorejský snímek *Old Boy*, vyznamenaný Ioni Velkou cenou poroty v Cannes (které předsedal Quentin Tarantino), se po karlovarském festivalu dostal ve více kopiích i do naší distribuce.

Čtyřicetiletý režisér Park Chan-Wook převedl do filmové podoby manga komiks, který už sám o sobě staví na filmové řeči. Dřívější statické pojetí komiksu, jehož jednotlivé čtverečky připomínaly divadelní představení, vystřídaly po druhé světové válce rozkreslené obrázky po způsobu filmu — pohyb, výrazy obličeje a různá přiblížení vnesly do komiksu, vedle závažnějších témat určených pro dospělé, filmové atributy — napětí a akci. Vysoká obliba manga komiksů, které zabírají čtyřicet procent z celkových nakladatelských aktivit asijského knižního trhu, nutně ovlivňuje i kinematografii.

Old Boy je příběhem msty, v němž se spojuje lehkost nadsázky s patosem antické tragédie. Mstitel jménem Dä-su pátrá po svém neznámém vězniteli, který jej patnáct let izoloval od světa v pokoji bez oken. Po nečekaném a nevysvětleném propuštění z této zvláštní cely má hrdina před očima jen pomstu. Dä-suovy kroky však, jak postupně zjišťujeme, i nadále nepozorovaně řídí jeho trýznitel, který bravurně dokonává hrdinův finální krach.

Dä-suovu krvavou cestu msty naplňují naturalistické výjevy násilí (kleštěmi vylámané zuby, ustříhnutý jazyk) i komické, až do grotesky převedené likvidování desítek nepřátel. Navzdory závažnosti a naturalismu se tak z filmu nevytrácí humor, který napětí neboří, jen výpověď zbavuje umělé křeče. Nic zde není tabu, vyprávění má sílu exploze, jejíž intenzitu násobí výkon představitele hlavní role, muže s nepřičetným výrazem — Choi Min-sika.

Old Boy rozšiřuje řady osamocených, všemi opuštěných, revoltujících mstitelů, jejichž jediným cílem je pomsta, která se však v závěru problematizuje, až si nejsme jisti, na čí straně je právo — přesněji zjišťujeme, že práva se již nelze dobrat. Tito mstitelé nejsou vlastní jen „kruté“ asijské kinematografii, ale nacházíme je i v jiném přelomovém filmu, tentokrát americkém, v *Memento* Christophera Nolana. Mustr klasického žánrového filmu vystavený na půdorysu křivdy a odplaty se tady pootáčí, póly se přibližují, chápaní světa se relativizuje. Zdánlivě ustrnulý, zakonzervovaný žánr je atakován filozofickým přesahem a výsledkem je strhující excentrická podívaná, která v závěru utne a zanechá nás se spoustou nevyřešených otázek.

Dora Viceniková

bludiště, čtení nečitelného a nutnost akceptace

Julia Kristeva: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*, přeložil Josef Fulka, One Woman Press, Praha 2004

Julia Kristeva se narodila v Bulharsku a po emigraci do Francie roku 1966 se připojila ke skupině teoretiků, spisovatelů a levicových intelektuálů soustředěných kolem časopisu *Tel Quel*. Jejich cílem bylo radikalizovat a politizovat vědecký svět, problematizovat myšlenky metafyzického existencialismu a nově artikulovat skutečnost. Předkládaný výbor z Kristevinih prací, ovlivněný jak tímto „intelektuálně rigorózním“ hnutím, tak psychoanalytickou praxí, sdružuje texty ze dvou knih: *Revoluce v básnické řeči* (1974), z níž je převzat úvod a první kapitola, a z knihy *Příběhy lásky* (1985), odkud přebírá tři eseje. Tyto texty jsou jedny z prvních, které byly přeloženy do češtiny, a jsou stěžejní pro celou Kristevinu tvorbu.

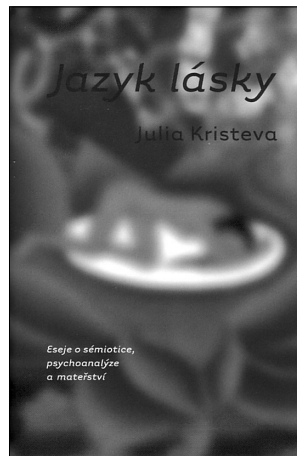
Z fotografie na přebalu se usmívá Julia Kristeva a svým pohledem jako by vyzývala čtenáře, aby se vydali na cestu po jejích slovech. Libuše Heczková, která ke knize napsala velmi informativní doslov, však opodstatněně upozorňuje, že tato cesta nebude lehká. Čteme-li Kristevu, uvědomíme si, že jakékoli dosavadní zkušenosti s vědeckými texty se mohou stát nedostačujícími a že neakceptujeme-li specifickou jejího vyjadřování, nemá cenu číst dál. Ve shodě s radikálním přístupem k jazyku a vědě, který propagovala skupina *Tel Quel*, Kristeva konstruuje vlastní vědecký jazyk, perfektní ve svém argumentačním bludišti, čistý jako sklo a ledový jako led.

Revoluce v básnické řeči je ucelenou ukázkou toho, s jak bohatým pojmovým základem Kristeva pracuje: sémiotická chóra, thetično, mimesis, jouissance, fantasma, intertextualita/transpozice, genotext, fenotext, abjekt atd. Tyto pojmy, jejichž smysl se komplikuje s tím, jak je Kristeva vnáší do stále nových interpretačních souvislostí, slouží k vytvoření podmínek pro vysvětlení dvou oblastí tzv. „označující praxe“, jimiž je *sémiotično* a *symbolično*, přičemž je třeba zmínit, že se Kristeva důsledně odklání od lingvistických teorií, např. od Chomského generativní gramatiky. Ačkoli je podle Kristevy možno mluvit o „sémiotické hybnosti“ a „symbolickém řádu“, sémiotično a symbolično neexistují vedle sebe ve stabilní uzavřenosti, ale v roztříštěnosti, rozpolcenosti, diskontinuitě, zmnožení a dynamičnosti. Sémiotično, analyzovatelné např. na základě Freudovy teorie nevědomí, je se svou tendencí deregulovat jakýkoli řád předpokladem symbolična. Naopak symbolično je řádem založeným na sociálních či kulturních premisách a je snahou regulovat sémiotično. Jak psychotický diskurz neurotického pacienta, tak text jako umělecká či básnická praxe jsou podle Kristevy nejideálnější „označující praxi“ pro analýzu podporchového sémiotična. Na základě Lacanových čtyř typů diskurzu Kristeva rozvíjí čtyři stadia „označující praxe“: naraci, metajazyk, kontemplaci a text. Domnívá se, že ač se umělecký text odchyluje od tradičních jazykových struktur, neznemožňuje možnost komunikace a adresát či čtenář jsou schopni dešifrovat autora. Bariéra mezi čtenářem a textem/autorem je však způsobena tím, že „nikdy nedospíváme k onomu nebezpečnému a divokému vření, jehož jsou tyto texty pouhým svědectvím“.

Tři eseje „Freud a láska: nespokojenost v léčbě“, „Erós manický, Erós vznešený (o mužské sexualitě)“ a „Stabat mater“ rovněž užívají Freudových teorií. Když se čtenáři neznalému psychoanalytické terminologie podaří termíny jako falus či penis, kastrace, dobrý či ideální prs, autoerotismus, falická matka, oidipovské drama, analita, oralita přenést do abstraktní, imaginární roviny, což není vždy snadné, a akceptovat je, krystalizují z textu zajímavé pohledy na teorie pohlavní diference. První esej je založen na klasickém pohledu na narcismus, v jehož koncepci je

pro *já* veškerá existence *druhého* problematická až nepřijatelná. V momentě milostné identifikace s druhým se však *mít* může měnit v *byť jako* a oba póly se stanou splynutou, nerozlišitelnou jednotou. K eseji jsou připojeny tři příklady z psychoanalytické praxe: „hraniční případ“ prázdnoty, hysterie a fobicko-obsesivní psychóza. V druhém eseji Kristeva poměrně nahodilým způsobem vybírá exemplární lásky z historie, sleduje jejich vývoj a čte je přes prizma psychoanalýzy. Jedním z jejích závěrů je zjištění, že ideálním Sokratem je Diotima. Třetí esej „Stabat mater“ rekonstruuje vznik mýtu o panenství Panny Marie, který je podle Kristevy založen na překladové chybě. Urputná tendence křesťanského světa toto dogma rozvíjet, uchovat a promítat do něj vlastní fantasmata tak ignoruje ženský pohlavní orgán a ženskou pohlavní zkušenost. Esej je ale především o mateřství Marie a ženy jako takové — paralelně k textu eseje Kristeva poetizujícím jazykem zaznamenává pocity matky, její těhotenství, porod a oddělení dítěte jako někoho druhého, cizího.

Výbor *Jazyk lásky* bohužel není doplněn rejstříkem, a přitom by se tak Kristeviny text stal dozajista alespoň po formální stránce čitelnějším. Kristeva nejen vytváří vlastní pojmosloví, jak již bylo zmíněno, a vychází z již existujících lingvistických, filozofických či psychoanalytických pojmů, které dále



rozvíjí, modifikuje, kombinuje a k nimž se stále znovu vrací, ale odkazuje na celou řadu jmen jako např. Chomsky, Frege, Hjelmslev, Husserl, Hegel, Heidegger, Jung a samozřejmě Freud, Lacan, Marx a dále Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Bataille, Apollinaire, Valéry, Thomas Mann, Marina Warner či Simon de Beauvoir. Poznámky překladatele Josefa Fulky však zmiňují nejen nejaktuálnější české překlady těchto teoretiků a autorů, ale umožňují také lepší pochopení Kristeviny specifické hry se slovy.

Kapitola o mužské sexualitě končí zamyšlením nazvaným „A druhé pohlaví o sobě“, v němž Kristeva, vycházejíc z limitů psychoanalýzy, vytváří koncept erotiky čistého žentství, který by mohl, ale také nemusel existovat. Otázkou tedy zůstává, co by z psychoanalýzy a její zjevné jednostrannosti vzešlo, kdyby byl Freud ženou.

Andrea Malá

teorie komiksu jako seriózní vědecký žánr

Thierry Groensteen: *Stavba komiksu*, přeložila Barbora Antonová, Host, Brno 2005

Ucelená teoretická studie *Stavba komiksu* francouzského autora Thierryho Groensteena působí v kontextu českého kulturního povědomí jako zjevení z neznámé planety. Ačkoli v zahraničí je komiks žánrem etablovaným a po stránce teoretické reflexe důkladně probádaným, u nás se těší spíše perifernímu zájmu. Českým literárním vědcům, kteří badají v končinách postmoderního umění, patrně ještě nedošlo, že komiks je postmoderní formou par excellence a že seriózní vědecký výzkum tohoto stylu vyjadřování může přinést překvapivé výsledky.

Studie Thierryho Groensteena dokazuje, jak komplexní a exaktně zaměřená reflexe může vzniknout o formě zdánlivě tak marginální a bezduché, jakou se komiks na první pohled jeví být. Autor si dobře povšiml, že komiksový příběh je nadmíru složitým útvarem, založeným na systému metanarativních odkazů, ve kterém se specifickým způsobem prolínají prvky celé řady dalších umění (filmu, literatury, výtvarného umění). Groensteen se přitom zaměřuje na principy sémantické výstavby komiksu, jež jsou založeny na jasně dané ikonické soudržnosti a předem vymezených pravidlech, která čtenáři umožňují dobře se orientovat v tlumočeném příběhu.

Autor nechce nechat čtenáře této teoretické reflexe napospas chaosu svých okouzlujících myšlenek, a proto dílo člení do několika kapitol a podkapitol, v nichž se zaměřuje vždy na určitý konkrétně vymezený aspekt komiksové tvorby.

První kapitola je věnována vymezení termínu definice komiksu: autor se zasazuje za novou sémiologii žánru a zavádí zde pojmy artrologie (z řečtiny *arthron/spoj*) a spaciotopika (reflexe principů prostorové distribuce). V další kapitole pak úžeji vymezuje spaciotopický systém. Všimá si zde, jakou roli sehrává viněta, bublina, hyperrámec a členění díla do stránek, respektive

dvoustránek. Autorova definice funkce rámečku (funkce ohrazení, funkce separační, rytmická, strukturotvorná, expresivní a lekturární) upomíná na Jakobsonovu teorii poetické funkce.

Ve druhé kapitole se zkoumá role sekvence a vymezuje se zde práh narativity. Autor upozorňuje na to, že narace v komiksu se neodehrává pouze v jednom směru, ale je vícevektorovou záležitostí. Groensteen rozlišuje několik rovin tvorby významu — rovinu jednotlivých vinět, rovinu syntagmatu, které je dáno rovinou viněty, jež je právě čtena a viněty předcházející a následující. Třetí rovinou je rovina sekvence jednotlivých segmentů vyprávění, charakterizovaná jednotou děje a místa. Autor, zjevně poučen výzkumem Iserovy recepční estetiky, klade velký důraz na zhodnocení role mezer. Cituje zde výrok svého kolegy Benoíta Peeterse, který píše, že „opravdová magie komiksu se odehrává právě mezi obrazy, v napětí, které je spojuje“. Všimá si dalšího zajímavého faktu: progresse vyprávění nemusí být nutně konstantní ani lineární. Funkce jednotlivých vinět se neomezuje pouze na to, aby posouvaly děj kupředu. Viněty, jež tvoří jednu sérii, se mohou střídat s vinětami tvořícími další sérii a tyto série se mohou navzájem křížit. Komiks připouští, všimá si autor, všemožné narativní strategie, jež jsou stejně moderní a stejně legitimní.

Třetí kapitola mapuje princip splétání, které se odehrává ve dvou dimenzích — synchronní (dimenze společného výskytu vinět na témže místě) a diachronní (dimenze četby, která rozeznává v novém členu výzvu anebo ozvěnu členu předchozího). Splétání se může stát, jak upozorňuje sám autor, „zásadním rozměrem narativního plánu, inervuje celek sítě, která se ocitne rozvířena a vyvolá translineární a vícevektorové čtení“.

Groensteenova studie zaujme čtenáře precizností, s níž autor volí jednotlivé formulace. Autor si nemůže vystačit s tradiční literárněvědnou terminologií a vytváří nové pojmy — artrologie, spaciotopika anebo teleartrologie. Jistá potíž vzniká při jejich překladu do českého jazyka. Zatímco čtenář francouzský těmto pojmům alespoň částečně rozumí, čtenář český nerozumí ničemu, a tak ocení klady slovníčku s prozaickým názvem „Něco k termino-

logii“, kde nalezneme překlad všech jemu neznámých slov. Autorovi se zajisté podařilo dokázat, že teorie komiksu je svéprávným uměnovědným oborem s vlastními pravidly a vlastním žargonem, někdy bychom ale uvítali méně akademické suchopárnosti a více oživujících prvků, které by dodaly tomuto teoretickému dílu na vitalitě. Jisté zpestření vnáší do díla reflexe jednotlivých komiksových děl, z nichž jsou v knize otištěny ukázky. Bohužel i tyto

citace děl působí abstraktním, odosobněným dojmem, jako celá kniha. A přitom právě žánr komiksu je bytostně závislý na principu oživení, který zintenzivňuje moment vzájemné interaktivity mezi dílem a vnímatelem. I tak ale představuje Groensteenovo dílo nevšední impuls k vážnému zamyšlení nad něčím, co jsme až doposud přehlíželi s pohrdlivým úšklebkem vševědoucích intelektuálů.

Petra Havelková

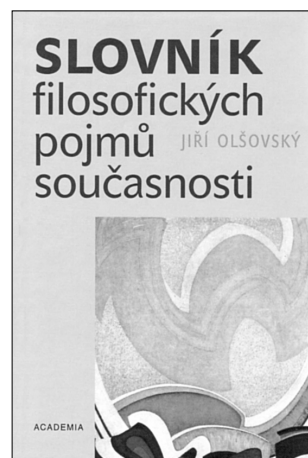
má to být vtíp?

Jiří Olšovský: *Slovník filosofických pojmů současnosti*, Academia, Praha 2005

Filozofické slovníky mohou vypadat různě a mít různé cíle. Ve slovníku Jiřího Olšovského před sebou máme dílko, které vystupuje jako normální akademický text, jehož cílem je seznámit čtenáře se základními pojmy dané disciplíny. Kniha deklaruje popularizační záměr: není určena odborníkům a zaměřena na nějakou úzce vymezenou oblast, není určena ani studentům filozofie, jež by seznamovala s některou filozofickou disciplínou, školou nebo historickým údobím. Je prý určena laikům, také „novinářům“ a „poslancům“, tj. lidem bez zvláštního filozofického vzdělání. Vyčází z představy, že tito lidé potřebují filozofické pojmy znát, aby byli „se svým vědomím na úrovni doby“. Neinterpretujeme-li to jako apel na snobismus, musíme vzít tuto větu vážně jako autorovu filozofickou deklaraci, jež souvisí s jeho tezí o neustálém vývoji skutečnosti, sledovaném také změnami v myšlení. Cílem ovšem není pomoci čtenáři v takovém světě přežít, nýbrž nabídnout těm, kteří chtějí, osvobození z „jednorozměrnosti“ jejich myšlení a uspokojit jejich touhu „dobrat se hlubšího pohledu na skutečnost“. Už po přečtení úvodu, přetištěného s krátkým dodatkem též na zadní straně obálky, těžko se hned nepodívat, jak bude autor nakládat s termínem „kýč“. Ten ale ve slovníku nenajdeme.

Jiří Olšovský se ve své odborné práci zabývá podle všeho hlavně Kierkegaardovou filozofií, což zřejmě letos hodlá završit vydáním monografie u stejného nakladatelství, u něhož vyšel recenzovaný slovník. Také z něj lze snadno vyčíst, co autor pokládá za „základní pohyby současného myšlení“. Jméno dánského filozofa se objevuje častěji než na každé druhé straně, v četnosti těsně následováno jmény Hegel, Husserl, Nietzsche, a naopak předstíženo asi jen jménem Heideggerovým a Patockovým. Můžeme si tak udělat také představu o způsobu výkladu: jména slavných mrtvých filozofů se tu míhají opravdu hustě. Autor nám ostatně chce přiblížit jejich zacházení s určitými termíny. A dělá to, protože se domnívá, že když si osvojíme terminologii těchto filozofů, získáme „hlubší pohled na skutečnost“. Využít faktu, že pokládá za klíčové termíny jako „nadoduševnění“, „ticho“, „tkanivo bytí“, „teratoskopie“ aj., možná není fair. A vyčítat slovníku jeho zaměření na určitou tradici lze více méně vždy.

Všechny takové výhrady zdaleka překonává prostá skutečnost, že pokud máme autorovi věřit jeho záměr, pak musíme zkrátka říci, že se lhal. Nejenže se totiž pohybuje v poměrně specifické, nikoli jednoznačně současné filozofické tradici a používá k výkladu těchto pověstně nesrozumitelných filozofů jejich vlastní jazyk. Především tak činí zcela mechanicky, pouze opakuje jejich známé fráze, aniž by něco vysvětloval. Chybějí také jakékoli odkazy, nedozvíme se, kde který autor se svým



termínem pracuje a zda existuje nějaká literatura, kde bychom se dočetli víc. A tam, kde autor neopakuje fráze druhých, je situace možná ještě horší, protože se tu příliš často jen vrší nepřístupné přívlastky do pleonasmů. O věcných chybách nemá smysl mluvit. Na podrobný rozbor zde není místo, musíme se tedy spokojit s varováním. I kdybychom přistoupili na autorův deklarovaný záměr, i kdybychom uznali právě tyto filozofické koncepce za ty pravé, jež skutečně správně obohatí naše myšlení, budeme stejně muset konstatovat autorův neúspěch. V této formě zůstává slovník sbírkou filozofických kuriozit.

Nepochopí-li laik heslo jako „absolutno“ nebo „vůle k moci“, může si říct, že zkrátka na filozofii nestačí a na „úroveň doby“ se nikdy nevyšvihne. Když pak na jiném místě z patřičného hesla nezjistí, jak poznat skutečné umělecké dílo, bude asi zklamán víc, ale pořád může hledat chybu u sebe. Pak se ale třeba podívá na obecně lépe definované pojmy a situace nebude lepší — viz např. termín „pud“. Dočteme se, že pro Nietzscheho byly pudy projevem „vůle k moci“, podle Hegela s nimi můžeme bojovat pomocí rozumu, ale podle Kierkegaarda je i naše duchovní směřování pudem. Podle Blocha je zase základním pudem hlad a podle Lacana musí pud oživovat fantazie, jinak pud zemře. „Vtipný návod, jak zahnat hlad,“ řekne si čtenář: „Není divu, že jsou ti filozofové mrtví.“

Vzápětí se ale dočteme, že podle Hölderlina nemáme s pudy bojovat, nýbrž je zušlechťovat. Naopak zakladatele psychoanalýzy odbude v tomto hesle věta: „S. Freud vymyslel svou teorii pudů.“ Z laického hlediska taková hesla postrádají informační hodnotu. A pokud všechny citované filozofy znáte, pak Olšovského slovník nepotřebujete. V obou případech jistě rozpoznáte, že jde jen o nesouvislé navršení vágních odkazů, jež mohou čtenáře nanejvýš zásobit bonmoty, kterými může ohromovat své ještě slabomyslnější společníky.

Pan Olšovský je, pokud vím, osobně milý člověk a byl zjevně veden dobrým úmyslem. Jak ale mohlo nakladatelství Akademie věd vydat text na úrovni taháku pilného mladistvého intelektuála, je otázka, na niž by nám měl někdo kompetentní odpovědět. Třeba se ukáže, že šlo o sofistikovaný žert v duchu autorova milovaného Kierkegaarda. Ostřejší výsměch vlastní celé vědecké obci než prosazení takové knihy k publikování v Akademii si totiž umím těžko představit. Vypadá-li opravdu úroveň doby takto, můžeme jen s autorem v duchu Nietzscheva amor fati přidat ještě jednu, hegelovskou floskuli: „Tím hůře pro skutečnost!“

Petr Glombíček

sedmkrát z ptačí perspektivy

telegrafické recenze poezie

miroslav chocholatý |

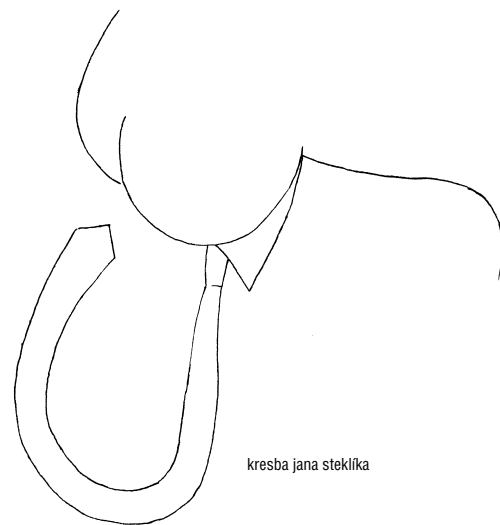
Nemám rád sobotní dopoledne. Už proto, že několik let mají stejný scénář: gruntování, smeččení, leštění, vysávání a v mém případě i objevování skrýší svršků z uplynulého týdne. Když se jako uklízeč opět neosvědčím, přichází na řadu věc daleko horší — a tou jsou supermarket. Jsem v nich naprosto ztracen a v roli netečného diváka vydán napospas osudu. Dívám se, jak všichni nakupují prakticky totéž, a přece to u každého bude vypadat jinak: stejné ingredience, ale jiný oběd, stejný nábytek, a přece pokaždé jiný byt.

Když jsem rozbalil balíček titulů určených k telegrafickým recenzím, zjistil jsem, že stejný model platí i pro následující knihy. Jako by autoři nakupovali na stejném literárním bazaru. Podobný stavební materiál, témata, motivy, ale pokaždé odlišné uchopení, využití a kvalita. Jejich „přibytky“ (ač všechny postavené ve čtvrti Každodennost) jsou opravdu nepodobné a pokrmy, které v nich servírují, chutnají různě.

Sbírka **Viktorie Rybákové** (1961) *Ochočené smrti* (Concordia, Praha 2005) je sestavena z textů z let 1992–2005. Jak napovídá titul, společným jmenovatelem vybraných básní je motiv smrti. Autorka spoléhá na strohý výraz a nápaditou práci s jazykem. Pokud se její dosavadní tvorba vyznačovala významovou intenzitou a hutností, nyní je tomu právě naopak. Problém nespočívá ani tak ve způsobu uchopení magického tématu. Smrt ve sbírce nemá přívlastky, není ničitelkou ani vykoupením. Není ukotvena ve filozofických ani náboženských souřadnicích. Je především motivem, tématem, hříčkou. Autorka mění polohy své výpovědi, od romantizujících přes dekadentní až po surrealistické. Někdy se mi zdá, že přes všechno verbální křepčení s maskou smrti samu smrt autorka nevidí. Zůstává tak u básnění, formálně zručného, obsahově ovšem mnohdy vyprázdněného. Nejpřesvědčivější je Rybáková tam, kde její báseň ovládá sen. Jeho mrazivá průzračnost dává tušit, že autorka dokáže vidět mnohem dál, než kam dohlédla v této knize.

Rozsypaný čaj **Josefa Kroutvora** (nar. 1942, vydala Knihovna Jana Drdy, Příbram 2005) patří k těm titulům, které nezklamou, ale ani nepřekvapí. Sbírka přináší řadu krátkých próz, které mají ráz úsečných záznamů. Tematizovány jsou vzpomínky na přátele, umělecké postřehy a úvahy o životě (někdy s aforistickým vyzněním). Autor z nich vytváří osobité obrazy věnované zpravidla nějakému místu či prožitku. Formálně se texty blíží k deníkovým záznamům, v nichž stavebním materiálem jsou převážně smyslové vjemy, které uvízly v síti autorovy paměti. Básníkovi nelze upřít pozorovací talent, ovšem spoléhání na jmenové výčty má své meze. Neslovesné věty mění text v jakési lapidarium, což škodí zejména autorově imaginaci. Cestu jiným směrem nabízí až závěrečný oddíl, v němž se vedle lyriky prosazuje také příběh. V těchto básních v próze je autor nejpřesvědčivější.

Začít číst sbírku tím, že se nejprve podíváte na její doslov, se někdy nevyplácí. O knize **Vladimíra Stibora** (1959) *Návrat měsíčních vzducholodí* (Knihovna Jana Drdy, Příbram 2005) to platí dvojnásob. Místo doslovu tu na čtenáře čeká hned dvojí past. První nástrahou je rádooby vtípná (auto)biografická glosa, druhou pak čtyřstránkový pomník zbudovaný z ohlasů na dosavadní tvorbu. Citace z recenzí i soukromé korespondence jsou převážně patetické, což ovšem glorifikačnímu rituálu nikterak nepřekáží. O tom, že to nejsou hlasy ledasjaké, svědčí četnost akademických titulů. Takto vybaven si čtenář má zřejmě náležitěji vychutnat jednotlivá sousta knihy. Avšak v úvodu ho čeká ještě jedno překvapení v podobě upozornění, že jde o básnickou sbírku (co kdyby to čtenář nepoznal?). Pak už jsou tu básně: vtípné i vážné, hravé i snové, ale zpravidla rovněž poznamenané patosem a psané na efekt. Autor je schopen psát o čemkoliv, nevyleká ho žádné téma, žádná forma ani poloha. S oblibou surfuje v mělkých vodách a nezáleží, zda



kresba jana steklíka

jej nese milostná či tragická vlnka nebo zda je jeho prknem aforismus či sonet. Odevšad je patrná snaha, čím větší tím trapnější, což prozradí například čítankové rýmy typu: *slunce — zvonce, pozpátku — zahrádku, otázka — běláška*. Ale nejvíc vadí, že básník spoléhá převážně na významově hotové kategorie, čímž otevírá prostor literárnímu klišé. A toho je v jeho textech víc než dost.

Výjimečným titulem je sbírka **Emila Boka** (1925) *Jedy blaženosti* (Petrov, Brno 2005). Je to výbor textů z let 2000–2001, který vyniká tematickou sevřeností a intenzitou výrazu. Bokova poezie je tichá, bez zbytečných příkras a gest. Básník na čtenáře nenaléhá, ale dává mu čas, aby jeho optiku přijal. Sbíрка je rozdělena do čtyř oddílů, ústředními tématy jsou žena a smrt. Pokud v prvních třech částech knihy převažuje erotická linka s četnými obrazy ženy, v závěrečném oddílu „Černé nádobí“ je to už smrt, jejíž hlas je stále silnější. Jak napovídá název, každý krok na cestě erotické blaženosti je zároveň krokem k smrti. Paní Valérie i ostatní ženy umlkají, „měsíc rezaví“ a přibývá otázek, na které není odpověď. Závěrečná apostrofa („Bože můj, proč jsme tady?“) už otevírá prostor k jiné, dosud pouze tušené dimenzi. Je třeba ještě říci, že v Bokových básních jsou pečlivě vážena slova, jeho strohé a významově sevřené verše se vyznačují vyvážeností a hloubkou. Není v nich prostor pro metafyzické tápání ani pro přebujelou imaginaci. Převládají civilní záběry, které ovšem mohou kdykoliv přerůst v sen, představu či halucinaci. Básně jsou vizuálně působivé a rytmicky vyvážené. Jsou přítomné, a přece jako by to byly ozvěny něčeho dávného. Pro mne, coby čtenáře, určitě literární událost!

Nová kniha **J. H. Krchovského** (1960) s názvem *Mladost-řádost* (Větrné mlýny, Brno 2005) přináší autorovy juvenilie z let 1978–1981. Jedná se spíše o kuriozitu pro literární fajnšmekry než o autorovu „řadovou“ sbírku. Sbíрку lze chápat jako generační výpověď o životě, viděnou z undergroundových pozic. Ačkoliv by kniha jen stěží snesla přísnější měřítko, lze tentokrát formální i obsahové nedostatky přejít s tolerantním úsměvem. Publikace, jak přiznává sám autor, je určena především jeho přátelům a příznivcům. Umožňuje sledovat, jak se utvářela autorova poetika, zejména u jeho erbovních témat a motivů. V jednoduchých verších (s pravidelným rýmem) můžeme najít mnohé konstanty Krchovského poetiky, jako je například zacílení na autorský subjekt, neskrývanou sexualitu, vsudypřítomnou ironii a nápadité pointy.

To, co naopak chybí, je dekadentní fascinace smrtí (morbidní maska), propojení krutosti s něhou a perverzou.

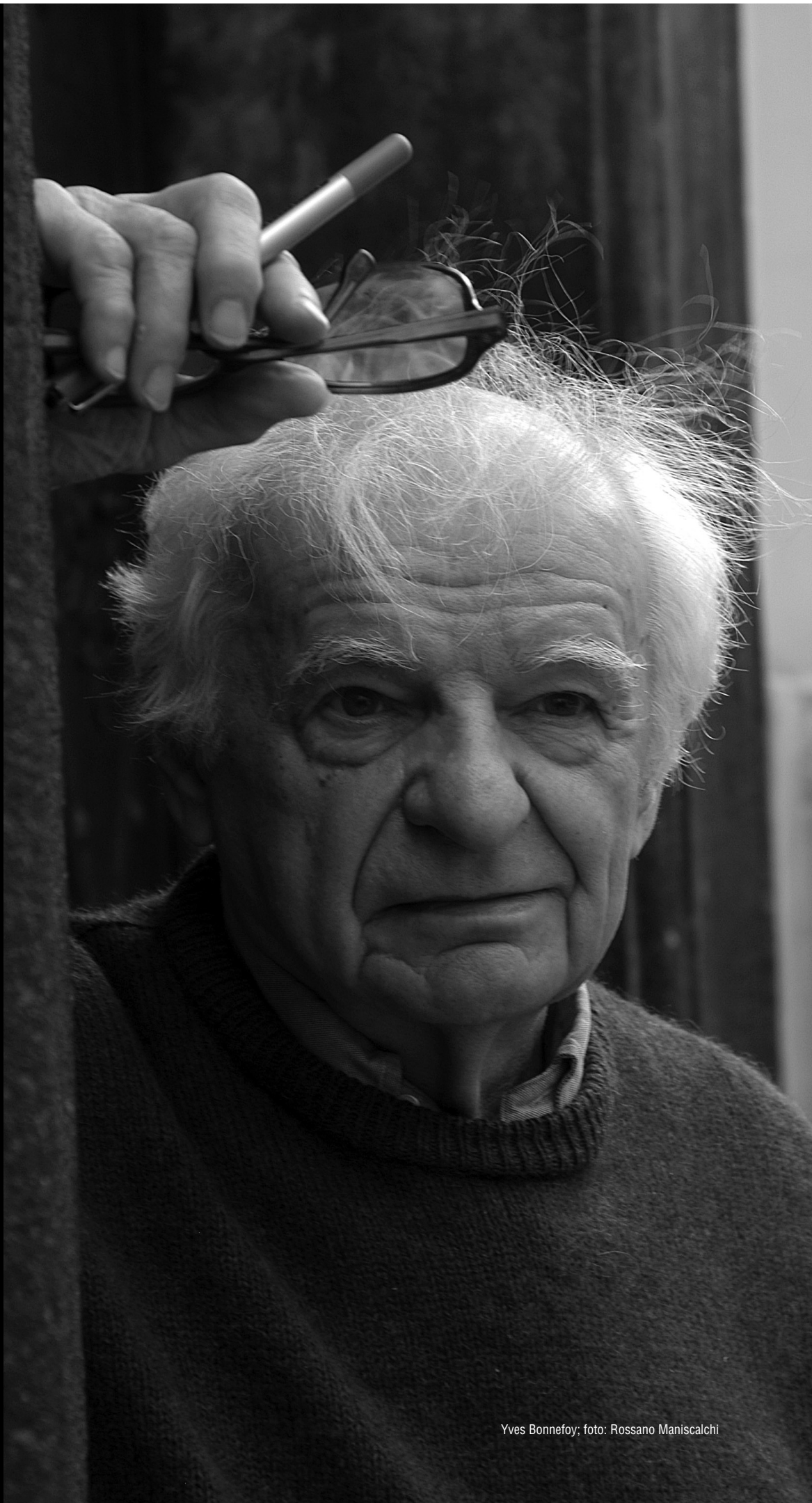
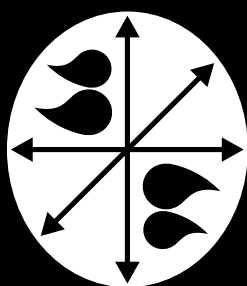
Příbytky **Tomáše T. Kůse** (nar. 1978, vydal Weles, Brno 2005) jsou pozvánkou do zúženého světa interiérů. Nejedná se o nějakou idylku domova ani o popis toho, co se děje „mezi oknem, stolem a postelí“. Kůsovy pokoje neprovází pocit bezpečí, ale naopak jsou prostorem ponejvíce ohrožovaným nicotou. Člověk se zde jaksi nedobrovolně ocitá v roli cizince bez naděje na změnu. Autor mistrně evokuje atmosféru samoty a pozvolného rozpadání; v jeho obrazech převládají chladné barvy, noční záběry a denní šed'. Dialogy, časté v předchozích sbírkách, nyní nahrazují torza krátkých promluv, které se zachytily v smyčce času. Pro verše je příznačná důsledná práce s rytmem, jakož i směřování k výraznému zakončení. Obraznost vyvěrá z hlubin lidského bytí, je silná, opravdová, prožitá. Je konkrétní, a přece jen zdánlivě všední. V Kůsově poezii je vždy něco neuchopitelného a tajemného. Civilní prostory se mísí s představou nebo snem v bdělém stavu. Přítom básník umanutě hledá poezii v místech „důvěrně neznámých“, kde život jen nerad odhaluje svou tvář. Jde cestou existenciální linie současné tvorby, v jejímž prachu už teď zůstávají výrazné stopy.

Bývá zvykem, že české literární almanachy vynikají typografickou úpravou. *Almanach Větrholc* s podtitulem *Radikální báseň se vrací* (Větrné mlýny, Brno 2005) k nim bohužel nepatří. Platí to jak o ilustracích, tak o sazbě a celkové grafické úpravě. Rozmístění textů, tematický a formální pel-mel, ale také kvalitativní nevyváženost dávají publikaci ráz spíše samizdatové brožurky. K pěti „kmenových“ autorů (Dalibor Maňas, Tomáš Přidal, Karel Škrabal, Dora Kaprálová a Luděk Navara) se v části označené jako „bonus“ přidává dalších sedm jmen a šanci zabásnit si dostává i vzkazovník www.vitrholc.cz, aniž by nějak vybočoval z nastaveného standardu. V úvodu lze najít něco jako programové prohlášení, v němž autoři manifestují odmítnutí lyriky ve prospěch příběhu. A skutečně — obsažené texty vesměs potlačují obraznost, řeč symbolů je nahrazena prvoplánovou přímostí. Tematicky básně vycházejí z každodennosti, jsou plné drobných dějů, ironie a osobitého (hospodského) humoru. Ovšem označení „radikální báseň“ je spíše maskou. A tak si říkám, zda by přece jen nebylo dobré nahradit v podtitulu slovo *radikální* poněkud výstižnějším příívlastkem *slabá*...

miroslav chocholátý (*1970)
literární kritik, působí na PdF MU, šéfredaktor revue Weles



SVĚTOVÁ LITERATURA



Yves Bonnefoy; foto: Rossano Maniscalchi

„poezie je věčné hledání...“

rozhovor s yvesem bonnefoyem

Yves Bonnefoy (nar. 1923), básník, který se do poválečné francouzské literatury zapsal především jako teoretický i praktický hledač a zkoumatel významů psaných i mluvených slov. Je autorem řady básnických sbírek, například O pohybu a nehybnosti jámy (Du mouvement et de l'immobilité de Douve, 1951; česky 1996), Hier régnerait désert (Včera vládne poušti, 1959), Dans le leurre du seuil (V pasti prahu, 1975), a esejí, například L'improbable et autres essais (Nepravděpodobno a jiné eseje, 1959), L'artiste du dernier jour (Umělec posledního dne, 1985). V červnu letošního roku se zúčastnil Pražského festivalu spisovatelů a při této příležitosti odpověděl na několik otázek Michaela Marche.

„Být, nebo nebýt.“ Ztrácíme ze zřetele základní mystérium našeho pozemského bytí, nad kterým si lámal hlavu Hamlet i starý král Lear?

Především musíme definovat, co je to mystérium, a položit si otázku — proč dilema, zda „být, nebo nebýt“, prožíváme jako tak tajemné? A na to navazuje další otázka, možná nejdůležitější ze všech: není sama existence mystéria, tajemství jako takové, něčím, co naše moderní doba, alespoň na Západě, vymazala ze své paměti? To je myslím základní problém, na nějž se dnes zapomíná anebo se posuzuje jen povrchně a většinou se odbude nějakým vtípným bonmotem.

Mystérium je událost, jež se nám jeví jako nevysvětlitelná v kontextu našeho současného chápání světa. Příkladem je následující nepopiratelný a neřešitelný paradox: slova se skládají ze dvou složek — zvuku a významu. Vnímáme-li slova v jejich významu, tedy jako prostředek komunikace, používáme je k interpretaci reality, případně naší existence, a tímto způsobem popisujeme a konstruueme svět, ve kterém žijeme; současně však nemůžeme opomíjet jejich složku zvukovou, tedy to, jak slova znějí, což je někdy zcela nezávislé na tom, co si myslíme nebo co těmi slovy říkáme, a tento zvuk nás může v jediném bouřlivém výronu zavést až k jejich vnitřnímu jádru, podobně jako rozjímání nad masou beztvareho kamene nebo pod noční oblohou posetou hvězdami. Zvuk nám umožňuje vnímat skutečnost, která existuje mimo hranice našeho vědomí a našich znalostí, skutečnost, do níž jsme ještě nepronikli slovy, a která je tudíž celistvá a jednotná: tento prožitek jednoty pak bývá označován jako mystický a díky slovům jej můžeme vytvářet ve svém každodenním životě. Slova mají moc unášet nás dvěma zcela opačnými směry, a právě tuto schopnost já pokládám za podstatu onoho mystéria.

Citovaná slova „být, nebo nebýt“ zachycují Hamleta na křižovatce, kdy musí volit, ale v hlubší rovině tento výrok potvrzuje, že bytí a nebytí vlastně nejsou v protikladu, ale vyjadřují základní stav nejistoty v procesu nezadržitelných změn, a tudíž v podstatě zachycují existenciální jednotu.

Ano, je to tak, protože k čemu koneckonců dochází, když mluvíme? Vytváříme srozumitelný prostor, v němž můžeme prohlásit, že „jsme“, že „existujeme v bytí“, jako stvoření Bohem, přestože stále vnímáme věci pouze zvnějšku, pomocí zobecňování jednot-

livých aspektů světa, a nejsme schopni proniknout do nejzákladnějších osobních rovin, ve kterých si uvědomujeme svůj vztah k času, ke smrti a ke své lidské pomíjivosti. Je zřejmé, že odtud se odvíjí představa, že nevidíme nic kromě „prázdných slupek hmoty“, jinak řečeno nebytí. Zároveň však platí, že posloucháme-li pozorně zvuk slov, který vyjadřuje nejhlubší podstatu skutečnosti, a je tudíž zbaven všech iluzí o jejím případném smyslu, dostáváme se konečně na dosah té základní skutečnosti v samém nitru našeho tělesného bytí i v jádru všech okolních věcí. Toto je to základní a bezprostřední uvědomění si bytí, i když v tichu slov. Pomocí slov si uvědomujeme vnitřní bytí i nicotu. Uvědoměním si vnitřní nicoty a nebytím se dostáváme k bytí.

Náš vztah k jazyku tedy vyjadřuje oba tyto stavy: „být a nebýt“. A možná proto je Hamletova otázka stále tak živá, neboť ukazuje, že Shakespearův princ dánský již není schopen pochopit, že vlastně žádnou možnost volby — zda být, nebo nebýt — nemá, protože volba nezávisí na jeho rozumovém rozhodnutí; že musí hledat své bytí uvnitř nebytí pomocí toho, že bude v té nejhlubší, nejnepřístupnější rovině naslouchat a hledat význam mystéria slov.

Mohl bych to vyjádřit ještě jinak: Shakespeare zachytil onen okamžik v dějinách západního světa, kdy lidský rozum, který se zamýšlí nad světem, ale ve skutečnosti se omezuje pouze na zkoumání jeho povrchu, začal potlačovat lidskou intuici, která dříve napomáhala zachování jednoty světa a individua. Proto je Hamlet tak významný: nacházíme zde totiž hrdinu v okamžiku, kdy „nebo nebýt“ nahrazuje „a nebýt“, a tato volba ho vede do bludiště významů a záhad, jež nakonec ústí v hněv, odmítnutí a cynický postoj, které představují Rosencrantz a Guildenstern.

Před podobnou volbou se od té doby moderní člověk ocitá neustále. Proč? Protože přírodní jevy — jež můžeme interpretovat jako symboly jednoty — čím dál víc nahrazuje technika a technologie, jejichž produktem jsou umělé výrobky, které ve své podstatě představují pouze hmotu, nikoli život. Dokud člověk pil vodu nebo víno, uvědomoval si své sepětí s životem, s Bohem, se svou individuální existencí. Jestliže jsme se rozhodli pít umělé nápoje, jež nejsou ničím jiným než syntézou chemických prvků, pak nemůžeme očekávat žádné osvícení. Vydali jsme se po cestě roztržitosti, jež vede k nebytí.



■ Emila Medková: Ryby (Přízrak třetí války), 1956

Může nás v okamžiku, kdy se vzdálí běžnému jazyku, poezie spasit? Může poezie znovu objevit jednotu, splýnout se světem, které jsme již zapomněli?

To je samozřejmě velmi zásadní otázka naší doby. Upřímně doufám, že odpověď zní ano. Nasloucháme-li zvukům z hlubiny jazyka, naše tělo — které si je vědomo naší dočasnosti — absorbuje rytmus slov, oslabuje síť jejich významů a staví před nás věci i živé tvory v jejich okamžité podstatě, skrze niž můžeme uniknout své hrůze z nebytí, která je drtivým důsledkem poznání prostřednictvím rozumu. Báseň je mostem mezi nepopíratelnými jevy naší existence. Poezie je věčné hledání — díky ní se společně zamýšlíme nad tím, co uvnitř nás nám brání vytvořit společnost založenou na pravdě.

Jsme „odsouzeni doufat“?

Ano. To vyplývá z postaty poezie, z hledání okamžiku naplněného snem. Vzdát se tohoto hledání, této naděje by znamenalo smířit se s lhostejností, žít jako Rosencrantzové a Guildensternové.

Je v umění nesmrtelnost?

V poezii není vítězství nad smrtí, podobně jako tomu není v živo-

tě: pouze v tom jediném okamžiku — v tom zlomku vteřiny, než znovu zazní obyčejný rozhovor — můžeme zaslechnout ten zvuk a silící rytmus, kdy se bortí vnějškovost vnímání věcí. Jakákoli jiná představa nesmrtelnosti není nic než další zobecnění, další abstrakce, a tudíž prázdná skořápka. Ostatně, může vůbec člověk mluvit o nesmrtelnosti v dnešním světě, kdy je jasné, že dříve nebo později se lidská společnost rozpadne na kusy a tato planeta se opět stane neobyvatelnou?

Jak vzpomínáte na minulé návštěvy Československa?

Vzpomínám si zejména na jednu návštěvu, už po sametové revoluci. Bylo to v den, kdy do Prahy přijel papež a kdy z reproduktorů, jež na pouliční lampy instaloval minulý režim (a které napomohly jeho zhroucení), zněla do celého města papežova svatá mše. Vzpomínám si, jak jsem stál na náměstí, několik kroků od památníku oběti Jana Palacha, a poslouchal jsem rockovou hudbu mísící se s latinskými modlitbami. Kousek od nás stál policista, na rameni měl pověšenou zbraň, a také poslouchal...

Ptal se Michael March u příležitosti Festivalu spisovatelů Praha; přeložila Zuzana Mayerová

pražské objevy

vybral a přeložil Václav Jamek

yves bonnefoy |

1. května 1975

Podat co možno nejvěrněji momenty jednoho takového snění, které se někdy utváří stejně, jako vyvstává a rozplývá se ten druhý sen, noční.

Krátké prózy, které mi o tom nedávno přišlo napsat, se také podobají snům, a určitě v sobě nesou něco málo ze svého důvěrného sepětí s nevědomým chtěním, protože se snažím nedovolit své úvaze, aby přezkoumávala to, co se v nich ukazuje bezprostředně překvapivého, nepochopitelného. Zdá se mi, že dokážu postřehovat to, co už je organického a zvláštního v tom dílku skrytého života, který se tu psaním zjevuje, a mohu tedy napomoci tomu, aby jen rostl a lépe dýchal, rozvázným proskrtáváním, které slouží jenom jeho potřebě. Což mimochodem odpovídá myšlence, že André Breton se mýlil, když se domníval, že absolutní automatismus je podmínkou hodnověrného slova. Všechno, co prochází nejčerstvější pamětí, všechno, co zachycují oči a co doléhá k uším, může se tu projevit bez zábran, a děje se tak na úkor propojování, poměřování, obezřetného zvažování, na nichž spočívá veškeré formulování, ať si třeba probíhá bez souhlasu vědomí. Naproti tomu proskrtáváme-li, vybíráme-li a necháváme protějšek, ať vybírá, umožňujeme tak jisté rozvržení, podporujeme ukládání, a kdoví, možná i povzbuzujeme spodní tok myšlení, aby využilo této základní úpravy k další skladbě, jejímž účinkem se v některých básnických či uměleckých dílech smysl stává zklidněním a hudbou. Už v tom, čemu sami od sebe říkáme „krásné sny“, proběhl přece ten hlubší pochod, díky němuž se tvar, podchycený ve vznětech touhy a poté vyvázaný, může povznést vysoko, až k světlu, ale tam na onu touhu počkat a pojmut ji, osvěžit ji svou vodou, zklidnit ji svou vážnou radostí.

Krásné sny... Bylo chybou surrealismu, že ještě zrychlil už tak netrpělivý běh slov, že si zakázal zastavení v místě, které je přece nejspíš křížovatkou, zkratkou, prahem ztraceného příbytku — co kdyby, ano, a proč potlačovat jedinou velkou otázku? —, ale psychoanalýza by se ve svém pochopení touhy zase ochudila, kdyby své zkoumání symbolů nerozšířila o „estetický“ rozměr a nepokusila se tak ocenit i ony činitele skladebné, rytmické, momenty ticha, periferního šramocení, *krásy*, jež někdy dodávají výjevům, které zažíváme ve spaní, jejich nezapomenutelnou podobu.

V tom, co chci zapsat dnes, však snění vzniklo samo, mimo dosah bílé stránky, stranou nějakého literárního či experimentálního záměru, a rychle, řekl bych dokonce neovladatelně, až k přerušení, o němž jsem nevěděl, zda je to konec, nebo jen překážka, na niž jsem narazil. V té chvíli jsem jenom naslouchal, a teď, po letech, si chci jen vybatvit situace a otázky, které se mi tehdy vryly do paměti. Zápis patrně pozmění detaily, ať už na podporu toho, nebo v rozporu s tím, co tu za té náhle příznivé příležitosti při-

cházel k sobě: myslím, že mohu být věrný, ale nebudu mít tu *pozornost*, o níž jsem prve hovořil. V tom podstatném jsem však, jak věřím, svědek poctivý, a tudíž jen a jen svědek.

■

Na počátku článku v novinách. Dočetl jsem se, že na Pražském hradě zůstala nějaká místnost zazděná několik set let a všichni už na ni zapomněli, potom ji zase vypátrali, otevřeli a uvnitř našli spoustu obrazů, i jednoho velkého Rubense, které nasbíral nějaký kníže v sedmnáctém století a snad je tam dal sám ukryt.

A ve mně hned ta „idea příběhu“, ale tak neodbytná, jak už jsem řekl, a zjevivši se tak rychle, že samozřejmě hned získává prvořadou důležitost. Z nějakých náznaků — nesnažím se určit jakých — lidé pochopili, že tam někde docela nablízku, v podzemních prostorách, které odedávna všichni pamatují jen napůl zasypané kamením, jsou obrazy ze šestnáctého, sedmnáctého století. Odstraní množství těch obrovských kvádrů. Zahlédnou další dveře, otevřou je, a dál vedou schody, z nichž některé chybějí. Prvním průzkumem je pověřen jakýsi historik. Lampu a provaz mu vlastně dávají hlavně kvůli jeho netrpělivosti, která přesahuje rozumnou míru a vyvolává údiv, jako vzrušení zvířete, které vyčítalo kdovíjakou přítomnost.

Spouští se dolů a zůstává snad půl hodiny v tom, co si představují jako místnost nebo jako chodbu. Potom trhne provazem, vytáhnou ho, a on stane před nimi, bledý, zatímco dole doznívá, Bože!, tak dlouho, lavina, to je jasné, pád nekonečné spousty dalšího kamení. Co se tam stalo, co viděl? Nejprve dlouho neodpovídá, a potom prohlásí, s očima poněkud odvrácenýma, nebo sklopenýma, že se nestalo nic, kdepak, a že nic neviděl. Obrazy? Ne, žádné obrazy tam nejsou. A vůbec už nepřipadá v úvahu znovu tam dolů lézt, ani dál pátrat po těch obrazech, protože s tím, co teď padalo, bylo všechno strženo a zničeno... On to ví. Ale vlastně jak to, že to ví? Mohlo by je napadnout, že to chtěl, že to vyvolal úmyslně! Někdo už to i naznačuje. Ale on s nepřítomným pohledem zase neodpovídá. Jistě, ta otázka nedávala smysl.

Den však zatím uplynul a historik se vrátil s mladou ženou, svou přítelkyní, do svého domu, který je daleko v horách, na louce vykládané květy. Ona, s tím stále udiveným pohledem, se svými dlouhými odmlkami — neboť tak se pohybuje vodou dní, jiskřivě, rychle — jistě, ráno před těmi zazděnými dveřmi také byla, a od té chvíle vypadá ustaraně. To, co se stalo, přesahuje veškeré myslitelné vysvětlení, a ona to dobře vycítila — a přesto potřebuje vědět. Po celý den tedy pohledem žádala, aby se jí svěříl, ale marně. Nevytácel se, ani se nezlobil, to ne, tvář se uzavírá, oči ztrácejí výraz. Ale teď je tma, a přestože okno je otevřené ke hvězdám a on tak blízko vedle ní na posteli, kde oba leží, ona jeho tvář už nevidí, a on může jen cítit její ruku v přítmí, jak bere

tu jeho — je to snad tím? alespoň teď mluví. Řekněme, že se nejprve vrací šepem a narážkou — jakou, to nevím — na pokraj toho prostoru, který byl od předpolední doby oddálen a opětovně uzavřen jeho mlčením; a ona, kvapně:

„Tak mluv. Vím jistě, že jsi něco viděl.“

Na to on stejně rychle, velmi tiše (okno je napravo od něho, je slyšet vítr, nebe je klidné):

„Ano, obrazy,“ odpovídá.

„Obrazy! Ale proč, proč jsi nic neřekl?“

„Dostal jsem strach.“

□
„Strach, příteli? Ale z čeho?“

„Nevím. Z těch obrazů... Vlastně z obrazů ne...“

Má teď takový zvláštní hlas, jakoby zlomený, jakoby odevzdaný, ale chvílemi také horečnatý a na okamžik rozohněný, když tak zmateně vysvětluje, že měl strach, a pořád má strach, probůh, ne z těch obrazů, spíš spolu s nimi. Anebo spolu s jinými, „které my oba známe, má drahá“. Ale přece jen také strach z těch obrazů. Strach hlavně z nich.

„Ale proč?“

„Protože byly... odlišné.“

Tím slovem začíná vyznání, které byla zřejmě s to vyvolat jen ona, s tím svým pohledem vpřed, se svými odmlkami, a se svým hlasem také přerývaným a zajímavým. Bude mluvit, dokonce bude chtít říci všechno, a trpět, že všechno, úplně všechno říci nedokáže.

□
„Odlišné? Co tím myslíš? Neobvyklé?“

„Ach ano!“

„A jak neobvyklé? V čem?“

„To neumím říci.“

„A z něčeho takového lze dostat strach? Z jejich neobvyklosti?“

„Ano.“

„Z ničeho jiného?“

„Ne.“

□
„Ale čím byly ty obrazy odlišné, řekni. Svými náměty?“

„Ne, to ne.“

„Byly to nějaké známé? Řekni jaké.“

„Nevím. Běžné. Někjaká *Navštívení*, *Tři králové*. Výjevy z mytologie. Portréty. Jako všude...“

„Tak tedy stylem? Někjaká neznámá škola?“

„Ne, to ne.“

„Tak co to bylo? Víš to, protože neznámé to není.“

„Ano. Hlavně Florentáné. Hodně florentské malby.“

„Z které doby?“

„Sedmnácté století... To hlavně. Trochu z doby předtím. Hodně ze sedmnáctého století.“

„Ale tuhle malbu znáš přece dobře — ne?“

„Bože! No jistě!“

„Tak čím tě to mohlo překvapit? Byli to jiní malíři? Které jsi neznal?“

„Ne.“

„Poznals je všechny?“

„Ano, ne, vlastně nevím. Nestačil jsem si všechno prohlédnout. Ale v tom to není.“

„Řekni mi nějaká jména.“

„Cigoli, Giovanni di San Giovanni... Ale i jiní. A taky myslím Benátčané. A ten Rubens. Ale hlavně Florencie. A říkám ti znovu, na tom nezáleží. Není to...“

„Tak co, co tedy?“

(Teď už skoro úpěnlivě. Cítí, že spojení může zmizet.)

□
„Už jsem ti to řekl, byli — jak že jsem to řekl? — *odlišní*. Jiní.“

„Ale jak, prosím tě, jak? V nějakých detailech? Ve výrazu?“

„Ne, nic mimořádného.“

„Tak co ještě? Barva?“

„To je nápad! Barva... Kdepak.“

„Popiš mi jedno z těch pláten, mohl bys?“

„Jako by... Ne, k ničemu by to nevedlo. Ta odlišnost se nedá popsat. Není to věc slov.“

„Proč?“

„Protože slova jsou *naše* slova, chápeš?“

□
„Ale právě teď přece jen na něco myslíš, ne? Máš něco před očima?“

„Ano.“

„Co? Pověz, rychle, rychle!“

„Hm, nic. Snad jedno *Zvěstování*...“

„Dobře. A co dál? Je to v Panně Marii? Je to anděl?“

„Také je to váza, květina.“

„Květina, jaká? Neznámá...“ (Najednou ji zamrazí, chvěje se chladem.)

„Ne, to ne. Obyčejná květina... Jiná, to ano, ale ne v tom smyslu, jak myslíš. Pochop to, pochop to. Byly to obrazy, jaké se daly očekávat. Ne Cigoli nebo Rubens, jak bychom je neznali, třeba nějaké jejich dosud neznámé malířské období. Všechno, co tam bylo, bych mohl určit s odchylkou do dvou let, to mi věř. A žádná jiná příroda, ne, byly to tytéž květiny a tytéž stromy, ani žádná jiná teologie, ne. Dokonce ani jiné tváře, jiné pohledy... Ale bylo to... *jiné*.“

□
„Jiné, myslíš tím: nestvůrné?“

„Oh, to ne. Jsi na omylu. Tohle rozhodně ne.“

„Tak třeba víc... Někjaká větší krása? Nebo čistota? Něco zdrcujícího přemírou krásy nebo čistoty?“

„Ne.“

„To už mě děsí.“

„Poslouchej.“

Trochu se před ní vztyčil na lokti, a ona vidí nebe nad ním, kolem něho, za oknem, které je vpravo.

„Poslouchej... Je to jako... Jako bych zničehonic měl pochopit, že všechno, co tu v malířství máme, všechny ty obrazy z minulosti, a třeba i z nedávné minulosti, třeba Delacroix, i Cézanne — neexistuje a nikdy neexistovalo... že to byl jenom náš přelud.“

„Ale vždyť ty obrazy tu jsou! Jsou i tady v domě, nablízku.“

„Je to tak. Ale pořád jsme je měli před očima. A kvůli tomu jsou... náš sen. Jsou... to, co jsme my. Kdežto odlišnost těch druhých je to, že byly ztracené, všechny společně, a že v minulosti zůstaly, jak bych to řekl, jen mezi sebou. Ta minulost je *jiná*.“

A znovu ten pocit, že ani teď to nedovedl ujasnit, zformulovat.

„Poslouchej. Je to, jako bys najednou pochopila, že naše jazyky... Ano, slova, která používáme, syntaxe, jako by to ani nebyl

jazyk, jako by to bylo... nebylo nic, jen pěna. Pěna, která se komihá pod hvězdami.“

„A... co s nimi?“

„S nimi? S námi? Hvězdy. Ne, hvězdy ne. Kameny.“

□

Žena pláče.

On se nad ní sklání, dívá se na ni, znovu ji shledává v dávných i včerejších chvílích, a poznává ji.

„A musím ti říci: nepřekvapilo mě to.“

„Proboha, co jsi zač?“

„Musím ti říci: byly dokonce dny, kdy jsem skoro věděl...“

Jako dítě, ano, a mladý kluk... Když jsem si prohlížel krajiny, mytologické výjevy, zkoumal oblaky, nahá těla červenavě prozařující šerosvitem. Ach, každá samozřejmost je záhadou! Každou naplněnost přetíná bledá čára, stažená do sebe, takže ji už nevnímáme, ale chvílemi se klikatí v obilí na obraze — ano, i po horách a tělech — a všechno odbarví, má drahá, jako blesk. Přistupujeme blíž k těm cárům, barvám, znakům, sešíváme to... Ale vespod, v propasti...“

„Nebe? Kameny?“

„Říkal jsem tomu noc.“

Žena pláče. To, co má dělat, je tady, před ní. Všechny dny celého jednoho života rozprostírat v květech a ptačím zpěvu, v temnotě. Zvuk třpytné, zvířené vody, jímž zní krok v kamení. A oknem, které zůstalo otevřené, proč vlastně? zase všechny ty hvězdy, a mračna plynů v mléčné dráze, která je obklopují — a jakýsi tvar v té mlze, který dýchá. A brzy stejně nastane úsvit, jako rozptýlení obrazů.

4. května

K tomuto „přepisu“ musím připojit dvě poznámky — prozatím.

První: že jsem tak docela neudělal, co jsem si předsevzal. Hlavně v dialogu jsem toho ke své vzpomínce přidal víc než těch několik drobností, s nimiž jsem počítal. Nic, co by narušovalo jeho plynulost, myslím — smyslu, pokud tam nějaký je, by se to dotknout nemělo. Přece jen tolik slov v celkovém útvaru je čirým chvěním, z něhož lze už vytušit jiné útvary... Kdopak to řekl, že vyprávět sen nemá cenu, že je to nepřípustné, protože se tak mnohost nahrazuje něčím úzce vymezeným? Každá věta je labyrint, a všude jsou tu jeskyně, kde se po kamenech leskne voda. A pravda je, že kdybych stejnou vzpomínku zaznamenával před dvěma nebo čtyřmi roky — jak už jsem řekl, je velmi dávná —, byl bych už tehdy mohl použít mnohá slova z těch dnešních, třeba ta „louky vykládané květy“, která pocházejí z původní nápovědi: ale nedospěl bych k předvčerejšímu znění.

Druhá poznámka: protože celý tento zápis se i přes onen skutečný odstup odbyl velice rychle, téměř beze škrťů, musím těch několik stránek, ať jsou jakkoli podmíněčné, brát jako hotovou věc, v níž se navždy zachytilo snění, které mi táhlo hlavou. A teď musím co nejjasněji vyznačit, že mě přesto docela mrzí všechny

odstraněné možnosti, ať už mohly být variacemi nebo novými tématy: takže mě napadá, co by se asi tak stalo, kdybych tu svou „ideu příběhu“ byl využil právě k tomu, abych takový příběh napsal, s veškerým nádvkem popisů a fikce, které si možná žádal — a tedy by také dodal — původní podnět. To určení v ní bylo koneckonců zřetelně zahrnuto, totiž že jde o „ideu“, výchozí bod — z něhož mohlo narůst i více látky. A kdoví jestli jsem se pod záminkou pravdivosti, s předstíraným přesvědčením, že původní snění má hodnotu samo o sobě, dokonce také jen nesnažil zase uzamknout nějaké dveře, jako onen „historik“ na Pražském hradě? Jakého rozměru například mohla a měla nabýt přítomnost té „mladé ženy“? A toho domu v horách? Psaní je velmi často jen pečeť, kterou přikládáme na práh — ať si má třeba ta pečeť podobu prahu otevřeného.

A v tomto duchu teď zmíním — jen letmo se k ní vrátím — jinou „ideu příběhu“, která mě napadla, když jsem především psal, a stávala se dokonce tím naléhavější, čím více jsem se při přepisování svého fantasmatu vzdaloval od místa, kam by se mohla včlenit. Myslím, že ji navodila ona situace, kdy se skupina mužů a žen naklání nad podzemními prostorami. Tady se totiž vešla myšlenka, že do té spodní místnosti, zapuštěné daleko v hlubinách země, mohlo přece jen dopadat světlo otvorem — jedním mezi mnoha, mezi mnoha jinými, v hradním úbočí. Řečeno určitěji, viděl jsem vysokou stěnu ozářenou sluncem, s desítkami oken v různých poschodích, která samozřejmě vedla do obyčejných pokojů či chodeb: ale jedno, všemi zapomenuté a nezjistitelné, patřilo k té podzemní místnosti — ano, i přes tu polohu v kterémkoli poschodí, v plném světle... Jaký rozpor! A jaké v tom úleku poznatky, o myšlení, o hmotě, když musíme přistoupit na tuto samozřejmost! Snad někdo z té skupiny, zatímco se nakláněli nad spuštěným provazem, mohl vyslovit tu hypotézu, nebo dokonce rozvést úsudek, který k ní vedl.

Ozářená stěna! Ta uzavřená okna — neboť mnoho těch místností, ať známých či neznámých, je už dávno opuštěných — v hradní zdi, která se natáčí k bůhví jakému prostoru a jaké noci, do širého, tichého kraje. A já možná, jako dítě, na prohlídce nějakého zámku na Loiře, zírající výkrojem jednoho z křídel na ten sled kamenů a skel lehýnce zapálených od večerního nebe. V salónech, komnatách, pracovnách s potahy na stěnách, kde hlídač, který jde vpředu, neustále otvírá okna — tak hřmotně! a před okenními tabulemi, směrem do přítmi uvnitř, jsou okenice, světlo proniká jako pohled — na okamžik se pohnou postavy, Leda, Herkules, Panna Maria, jejichž barvu, modrou jako srpnové nebe, nebo tisíckrát provrtané vlašťovčím křikem, zalil čas lesklou vodou hnědého lakování. Vnořit se, ano, vnořit, do víření a odlesků té hládi ze samých obrazů, sklouzávat z úrovně na úroveň po té plynulé a čerstvé hladině, občas prozářené sluncem, až k tomu proudu ode dna, jenž vyzvedává — a tehdy vystoupit, ó země, proměněná, k čistému nebi, listoví.

(Z francouzského originálu Rue traversière /Příčná ulice, 2001/)

rodný dům

yves **bonnefoy** |

I
Probudil jsem se, byl to rodný dům,
pěna padala na útesy,
nikde pták, jenom vítr otvíral, zavíral vlnu,
odevšad vůně obzoru,
popel, jako by kopce clonily oheň,
jenž jinde stravoval vesmír.
Přešel jsem na verandu, stůl byl prostřen,
voda pleskala o nohy stolu, o příborník.
Ta beztvářná ale už musela vejít,
věděl jsem, to ona na chodbě
cloumá dveřmi, vedle temného schodiště, i když marně,
neboť voda už zaplavila pokoj.
Stíkl jsem kliku, dveře kladly odpor,
skoro jsem slyšel hluk z druhého břehu,
ten dětský smích uprostřed vysoké trávy.
Ty hry druhých, veselé hry, vždycky jen cizí.

II
Probudil jsem se, byl to rodný dům.
Ve všech pokojích drobně přšelo,
procházel jsem jeden po druhém
a hleděl na vodu jiskřící na zrcadlech.
Byla všude, některá prasklá, jiná
zastrčená mezi nábytek a zeď.
Z těch odlesků chvílemi vyvstávala
tvář a v ní smích a něha, jiná, větší
než ta z našeho světa.
Váhavě jsem se v obraze
dotkl rozčuchané kšice bohyně
a pod závojem vody odkryl její
smutné a bezstarostné čelo dívenky.
Úžas mezi bytím a nebytím,
ruka, jež váhá sevřít mlhu,
a pak jsem naslouchal, jak smích
umlká v chodbách prázdného domu.
Není tu nic než věčné břímě snu,
vztažená ruka, která neprochází
bystrou vodou, kde tone vzpomínka.

III
Probudil jsem se, byl to rodný dům,
stmívalo se, stromy ze všech stran
přicházely k našim dveřím,
seděl jsem na prahu sám, v chladném větru.
Ne, kdepak sám, dvě velké bytosti
nade mnou, ve mně rozmlouvaly.

vybral a přeložil Jiří Pelán

Za mými zády stařena, nahrbená a zlá,
ta druhá stála přede mnou jak lampa,
krásná, v ruce pohár, který jí podali,
pila chtivě až do dna.
Chtěl jsem se posmívat? Ani nápad,
spíše jsem zakvílel láskou,
i s výstředností zoufalství,
a všemi mými údy tekl jed,
dotčená Ceres srazila na kolena
toho, který ji miloval.
Tak dnes hovoří život zazděný v životě.

IV
Jindy.
Ještě byla noc. Voda tiše
stékala na černou zemi
a já věděl, že mým úkolem bude
jen si vzpomenout, a smál jsem se,
shýbl jsem se a nabral jsem z bláta
náruč větví a listí,
zvedl jsem tu crčící hromadu
a přitiskl ji rukama na srdce.
Kam s těmi haluzemi, z nichž tolik nepřítomnosti
přesto táhlo šum barvy,
co na tom, spěchal jsem, hledal jsem
alespoň nějakou kůlnu, obtížen
větvemi, ze kterých do všech stran
trčely úhly, hroty, ostny, výkřiky.

A hlasy, jež vrhaly na zem stíny,
nebo mě volaly, a já se vracel,
s bušícím srdcem, na pustou cestu.

V
Ale ve stejném snu
ležím až na dně člunu,
čelo a oči proti oblým prknům,
a naslouchám úderům z hlubin řeky.
A příd' se náhle zvedá,
napadá mě, že jsme blízko ústí,
dále však upírám pohled na to dřevo
vonící kličem a térem.
Jsou příliš obširné, příliš zářivé
obrazy, jež jsem nashromáždil ve snu.
Proč znovu venku spatřit
věci, o nichž mi říkají slova, aniž mě přesvědčují,
toužím po vyšším či méně chmurném břehu.

A přece se zříkám té podlahy, která se houpá
pod tělem, které se hledá, vstávám,
procházím všemi místnostmi domu,
je jich teď bezpočet,
za dveřmi slyším křičící hlasy,
jsem jat tou trýzní, otloukající
zvětralé zárubně, přidávám do kroku,
je mi moc těžká noc, která trvá,
zděšen vcházím do sálu plného lavic,
podívej, slyším, tohle byla tvá třída,
podívej, na stěnách jsou tvé první kresby,
podívej, tady je strom a tady pes, který hafá,
a tahle mapa na žluté zdi,
to vyblednutí jmen a tvarů,
to vyvlastnění hor a řek
bělostí, která ochromuje jazyk,
to byla tvoje jediná knížka. Sádrová Isis
na oprýskané zdi té místnosti
neměla už nic víc, nebude mít nic víc,
co by ti otevřela, v čem by tě uzavřela.

VI

Probudil jsem se, ale bylo to na cestě,
vlak jel celou noc,
nyní mířil k velkým oblakům,
vztyčeným v dále v sevřených řadách, k úsvitu,
ježž občas rozřála tkanička blesku.
Sledoval jsem zrod světa
v křovinách náspu; a náhle
ten druhý oheň, na konci pole
kamení a vinné révy. Vítr, déšť
srážely jeho dým k zemi,
ale rudý plamen zpupně vstával
a divoce trhal lem nebe.
Odkdy hoříš, ohni vinařů?
Kdo tě tam chtěl, pro koho na zemi?

Potom se rozednilo; a slunce
odevšad vystřelilo tisíce šípů
po celém kupé, kde hlavy spáčů
se dosud kymácely na kraječkách
polštářů z modré vlny. Já ale nespál.
Můj věk byl ještě plný naděje,
má slova patřila nízkým kopcům,
ježž přicházely okenními skly.

VII

Vzpomínám si, bylo to jednou zrána, v létě,
okno bylo pootevřené, šel jsem k němu,
spatřil jsem otce v hloubi zahrady.
Stál bez pohnutí, díval se,
kam, na co, nevím, někam mimo všechno,
už shrbený, leč napřímiv
svůj pohled k nezavršenému anebo nemožnému.
Odložil rýč a motyku,
v tom jitru světa byl vzduch chladný,
ale sám chlad je neproniknutelný a je krutá

vzpomínka na rána dětství.
Kým byl, kým tenkrát byl v tom světle,
jsem nevěděl, nevím to dodnes.

Vidím ho ale také na ulici,
jak zvolna kráčí, jeho dávná gesta
těžknou velikou únavou.
Odcházel do práce, zatímco já
se toulal s několika spolužáky
okrajem odpoledne, dosud bez trvání.
Tomu, jak prošel, zahlédnutý z dálky,
necht' jsou určena slova, jež nedořeknou.

(V jídelně
jednoho letního odpoledne
jsou kvůli horku okenice zavřené,
stůl je sklizený, a on navrhl
zahrát si v karty, neboť nejsou jiné
obrazy v rodném domě, aby odpověděly
na žádostivost snu, potom odejde
a nemotorné dítě ihned bere karty,
z jiného balíčku je vyměňuje
za samé trumfy, potom čeká,
horečně rozechvělé, až hra znovu začne
a ten, kdo prohrával, vyhraje, a tak slavně,
že vše to bude jako znamení a potrava
pro samo neví jakou naději.
Poté se obě cesty rozcházejí, jedna z nich
se ztrácí, téměř ihned, a tak přijde
přece jen zapomnění, lačné zapomnění.)

Stokrát

jsem škrtl ta slova, všude, v próze, ve verších,
ale nemohu zabránit,
aby z mé řeči znovu nepovstala.)

VIII

Otvírám oči, ano, to je rodný dům,
takový, jaký byl, a už nic víc.
Táž malá jídelna, z jejího okna
je vidět broskvoň, jež už neroste.
Jeden muž, jedna žena usedli
před křížem okna, tváří v tvář,
projednou spolu mluví. Z hloubi zahrady
je vidí dítě, hledí na ně.
Ví, že z těch slov se může zrodit člověk.
Za rodiči je pokoj temný.
Muž právě přišel z práce. Únava,
jediný nimbus jeho gest,
ježž synu bylo dáno zahlédnout,
ho vzdaluje už vezdejšímu břehu.

IX

A tehdy nadešel den,
kdy jsem slyšel ten podivuhodný Keatsův verš,
v němž mluvil o Rút, „when, sick for home,
she stood in tears amide the alien corn“.

■ téma

Avšak nemusel
jsem pátrat po smyslu těch slov,
byl ve mně od dětství,
stačilo se naň rozpomenout a milovat ho,
navrátilce z hlubin mého života.

Ovšem, co jiného jsem si měl odnést
z unikavé matčiny přítomnosti,
ne-li žal vyhnanství a slzy,
kalící pohled, který toužil spatřit
ve zdejších věcech ztracený kraj?

X

Tak tedy život; a byl to znovu
ten rodný dům. Kolem nás
špejchar nad rozpadlým kostelem,
hra lehkých stínů jitřních oblaků,
a v nás ta vůně suché slámy,
která tu zůstala, čekajíc na nás, zdá se,
od posledního pytle, s žitem nebo pšenicí,
v pradárném bezhraničném světle léta,
prosetého rozpálenými hřebenači.
Cítil jsem, že se brzy rozední,
probudil jsem se, obracím se znovu
k té, která snila své sny vedle mne
v ztraceném domě. Jejím mlčení
necht' jsou určena navečer slova,
která jako by mluvila jenom o něčem jiném.

(Probudil jsem se,
miloval jsem ty naše dny, tak opatrované,
pomalé jak proud řeky, byt' už
chycené duněním mořských kleneb.
Plynuly s majestátností prostých věcí,
široké plachty toho, co je, ochotně zvaly
nejistý lidský život na palubu
hor kolem nás.
Ó vzpomínko,
tleskotem svého ticha přikrývaly
šum vody na kamenech, našich hlasů,
to před námi, ach ano, byla smrt,
měla však mléčnou barvu konce pláží
za soumraku, kdy děti
stačí i od břehu, smějí se v klidné vodě a ještě si hrají.)

XI

A znovu vyrážím, po cestě,
jež se stáčí a stoupá, kapradí, duny
nad hřmotem dosud neviditelným, semtam
s kradmou nádherou modrého bodláku v písčích.

Čas se tu propadá, tady
už v pění víří věčná voda,
zakrátko dojdu k břehu.

A vidím, že na moři čeká loď,
černá, mnohoramenný svícen,
halí ji dým a plameny.
Ze všech stran zaznívá křik: Co dělat?
Nemáme pomoci těm, kdo tam v dálce
nás prosí o břeh? Ano, volá šero,
a vidím plavce, jak ve tmách
míří k lodi a ve zdvižené
ruce drží nad rejem vln
lampy, s dlouhými barevnými stuhami.
Sama krása, na svém rodném místě,
když je dosud jen pravdou.

XII

Krása a pravda, ale ty vysoké vlny
nad křikem, který naléhá. Jak stříci slyšitelnost
naděje ve zmatku bouře,
jak na to, aby stárnout bylo znovu se zrodit,
aby se otevřel dům, ale zevnitř,
aby to nebyla smrt, jež ze dveří strká
toho, kdo prosil o rodné místo?

Ted' už rozumím, byla to Ceres,
která, jak se mi zdálo, za noci hledala úkryt,
klepala na dveře a pak, najednou,
tam venku byla její krása a záře
a také její touha, její potřeba pít
plnými doušky z misky naděje,
neboť se ztratilo, bylo však k nalezení
možná to dítě, které nedovedla,
jakkoli božská a jakkoli bohatá sebou,
pozvednout v plamen mladé pšenice,
aby se smálo v jasu, který dává žít,
před dychtivostí boha mrtvých.

Slitovnost pro Ceres, a ne výsměch,
setkání na křížovatkách uprostřed hluboké noci,
výzvy napříč slovy, třeba bez odpovědi,
řeč možná temnou, ale řeč, která může
konečně milovat Ceres, jež hledá a trpí.

*(Z francouzského originálu Les planches courbes
/Křivé desky, 1977/)*

guy goffette

– mezi nebem a mořem

ladislav václavík |

Při pohledu na dění v současné frankofonní poezii se autoři různých úvodů a zamyšlení shodují v tom, že je nemožné podat její jednotící obraz, v němž by byly patrné jednotlivé proudy, hnutí a školy a který by vzorově doplňoval velké a zřetelné pláty literární mozaiky, jak ji vytvářely předchozí básnické generace. Od Boileaua až po Bretona se hybateli poezie stávaly různé doktríny, poetiky a manifesty. Autoři se shromažďovali pod křídly nejrůznějších škol, vyznávali zpravidla protichůdná umělecká učení a podřizovali jim své umění. I takoví obrazoborci novověkého umění, jakými byli dadaisté, se vlastně stali výrazným a vlivným uměleckým hnutím, které stálo nad individualitami jednotlivých tvůrců.

Zdá se, že éra škol a poetik končí počátkem padesátých let dvacátého století, a to se zánikem surrealismu. Vždyť už v něm se projevuje jeden nezvratný fakt, totiž že výrazné individuality nesnesou omezení vyznačené doktrinářsky laděným viděním uměleckého vůdce, v tomto případě Andrého Bretona. Michaux, Eluard, Aragon se od skupiny postupně oddělují, neboť nacházejí vlastní způsob, vlastní osobní poetiku založenou na básnickové nutnosti, tolik zdůrazňované Rilke, umět být sám, sám se sebou, sám sebou. Tato samota, tvůrčí a nutná, se ve druhé polovině dvacátého století podstatným způsobem promítá do způsobu, jakým se zvršňuje povrch básnické zemské kůry. Více než znamenité hřebeny hor, jež berou dech, podněcují a strhávají fantazii a touhu lidského ducha, se na ní objevují jednotlivé vrcholy, nahusto rozeseté po kraji, z nichž tu a tam vypne se některý výš. Spousta moderní poezie je prostě jen struska, píše Jacques Dupin. Opravdové poezie, která přežije jednu generaci, je ve srovnání s tím, kolik se toho napíše, poskrovnu. Nicméně existují alespoň náznaky nějakých směřování, je možné v té zvlněné krajině vystopovat nějaké cesty? Zajisté ano.

V padesátých letech se rozzářil Yves Bonnefoy, který stojí u znovuzrození moderní poezie z popele politicky angažované poezie let čtyřicátých. V šedesátých letech následuje destruktivní katarze organizovaná Denisem Roche, jenž reprezentuje poezii svlečenou z lyrismu, obnaženou na morek nesrozumitelná a libovůle, rozdrčenou na jazykový prach vířený strukturalistickými teoriemi. Léta sedmdesátá se nesou ve znamení poezie minimalistické, za jejíhož hlavního představitele je považován André Du Bouchet. Poezie a ticho, slovo a bílé místo na stránce se zde střetávají neúprosně v souboji, v němž staré dobré básnické ctnosti, jakými jsou zpěvnost a harmonie verše, ustupují do kostrbatého stínu nedopovězeného, zamlčeného, tichého. Až v letech osmdesátých dochází k obrození lyrismu, do poezie se vrací citovost a hudba, básníci nacházejí odvahu pro slova jako „růže“, „anděl“ či „milovat“. K básníkům, kteří se vydávají tímto směrem, patří i Guy Goffette.

Chvála venkovské kuchyně

Poezie Guy Goffetta je pro svůj bezprostřední vztah k prostým věcem a emocím, jakož i k venkovským námětům mnohdy uváděna

do vztahu s jiným básníkem francouzského venkova a jeho krás, Francisem Jammesem. Jammes (1868–1938), mistr v líčení specifických nálad prostých zátiší, přehlížených věcí a zpředmětňovaných, ponižovaných zvířat (proslulá je jeho chvála oslíka), se mohl Goffettovi stát vzorem především svým pojetím básnického jazyka jako průzračného pojmenování, jež svou čistotou omývá prach ze všedního a pro mnoho lidí zajisté nudou zatíženého venkovského žití. K tomu bychom mohli přiřadit Claudelovo básnické krédo, v němž se vyznává z lásky k prostému slovu, krédo, k němuž se ve druhé polovině dvacátého století přimkne například Jacques Réda. (Podobný obrat od slovní aristokracie po dělnou prostotu výrazu prodělal u nás i Vladimír Holan.) Prostý výraz, slovo obyčejné však stojí v nebezpečném vztahu k emoci, vůči níž je francouzské básnictví velmi obezřetné. Proto tolik básníků z profese mávlo rukou nad Jammesem, jenž jim přišel příliš sentimentální, občas až naivně patetický. Přesto zasahuje taková poezie příměji, hlouběji než složité konstrukce a krkolomné intelektuální operace ducha na cestě k básnickému výrazu, formě. Ovšem není prostota jako prostota, a zpravidla největší pravdy jsou právě ty nejprostší. Tento paradox jednoduchosti ve svém *Úvodu do matematické filozofie* zmiňuje Bernard Russell. Právě ty nejsložitější problémy se vyjadřují těmi nejjednoduššími vztahy ($E = mc^2$).

Platí podobné pravidlo i v poezii? Aniž bychom se chtěli pouštět do úvah na toto téma, uveďme pouze, že je to jeden z výrazných rysů Goffettova básnického výrazu. To ovšem neznamená, že je tato poezie jednoduchá, nasládlá, idylická nebo jinak bukolicky idealizující. Básník si kdesi vytkl za cíl pracovat s holou emoci (*émotion nue*), dřít skutečnost až na dřevě autentičnosti, a tak v jeho básních není ani stopy po laciné nostalgii, neškodném vzpomínání, krokodýlích slzách snění („ne, opravdu, sladká slova tě svádějí z cesty“). *Emotion nue* si žádá odpovídající výraz, oprostěný od stylistických manýr a kudrlinek, a tak mají tyto verše často poněkud drsnější povrch než uhlazené veršovanky šperkované bohatým rýmem.

Goffette, narozený roku 1947 v Jamoignes, vesničce v jižní Belgii vzdálené asi deset kilometrů od francouzské hranice, pochází z prostého prostředí. Pracoval jako učitel, knihovník a redaktor časopisů pro poezii *Triangle* a *Apprentypographe* (1980–1989), v současné době žije v Paříži, kde pracuje jako lektor v naklada-



■ Emila Medková: Z cyklu Kulisy, 1968

telství Gallimard. Že se jedná o básníka velkého a pozoruhodného, dosvědčují i ocenění, jichž se mu dostalo: v roce 1989 obdržel Mallarméovu cenu za literaturu, o dvanáct let později dokonce Velkou cenu za poezii udělenou Francouzskou akademií za celoživotní dílo. V roce 1988 vydal Guy Goffette v nakladatelství Champ Vallon sbírku básní s názvem *Chvála venkovské kuchyně* (Eloge pour une cuisine de province). V následujících řádcích bychom chtěli čtenáře s touto velkou postavou frankofonní literatury alespoň zčásti seznámit.

Pád Ikarův

Možná že titulěk obsahující jméno postavy z antické báje čtenáře poněkud zarazí vzhledem k názvu sbírky, o níž je zde řeč. Nezvolil jsem jej však náhodou. Pokud se čtenář začte do veršů našeho básníka, po nějaké době si připadá jako poutník, který se, neznalý cizího kraje, začne ocitát na tomtéž místě. Není to náhoda a není

to ani na škodu, neboť výhodou básní je to, že kruhový pohyb (ve smyslu výkladu jako hermeneutického kruhu) se zde neuskutečňuje v rovině prostého obsahového sdělení, ale v jazykovém prostoru třírozměrném, a nabývá tak podoby (hermeneutické) spirály, stoupající či klesající. To má tu neocenitelnou přednost, že nám — znaveným poutníkům trmácejícím se hustým básnickým krajem — umožňuje nazírat místa, kterými jsme již prošli a jež se tak nápadně podobají těm, na nichž jsme se právě ocitli, z jiné perspektivy, jiného úhlu, z nahledu či podhledu, a tak je vnímat nejen jinak, ale přímo ve světle právě dosaženého bodu rozumění.

Vertikální rozměr se nám přitom u Goffetta nadmíru hodí, neboť jedním ze základních témat jeho poezie je právě pohyb po tomto nejtajemnějším vektoru lidské přirozenosti (jen člověk zvedá zdánlivě bezdůvodně hlavu vzhůru). Vertikála je lidskou podstatou (člověk je tvor vzpřímený), je výrazem lidské touhy, je to spojnice mezi člověkem a tím, co ho přesahuje a čemu se naučil říkat bůh (toto slovo ovšem u Goffetta výslovně nenajdeme, musí-

me se spokojit s bohy v množném čísle či s andělem; nicméně Bible je kniha, kterou by si Goffette s sebou vzal na opuštěný ostrov). Vertikála je spojnice s nedosažitelným, s nesmírnou hloubkou, s nekonečným, s naprosto jiným nekonečným, než je nekonečno horizontální. (Prezentované u Goffetta mimořádně silně přítomností moře. Ostatně když se Goffetta v jednom rozhovoru ptali, jak by doplnil větu „Byl jednou jeden...“, odpověděl: „Bylo jednou jedno dítě, které v zahradě poslouchalo moře.“) Je to prostora naprosto jiná především proto, že hrozí pád. Nicméně skutečnost, že proti nebesům Goffette nestaví pevninu, souš, zemi, ale moře, je podstatná, a to z toho důvodu, že zvýrazňuje právě onen vertikální pohyb dolů, přinejmenším jeho možnost. Mořská hladina zastaví pád jen částečně, hlubiny pokračují. Mořská hladina jako by symbolizovala křehkost, útlost přechodu mezi životem v pádu a jeho koncem. Pád — tento motiv prolíná celou sbírkou a nemůže zůstat stranou našeho zamyšlení. Sám Goffette píše hned v úvodu své sbírky: „Možná je to dobře že lidé nakonec / nejsou uzpůsobeni pro život v domě / ale v koruně stromu.“ Tím, kromě toho, že člověka přemísťuje z pohodlí a bezpečí příbytku do přírody, poukazuje také na prapůvodní povahu lidské bytosti, jíž je smysl pro vertikálu, výšinu, v dnešní době zanedbaný a zakrnělý, vedoucí k slepotě, jež nám zabraňuje vnímat samotná božstva.

Prázdnota

Bohové jsou neviditelní, píše Goffette, zneviditelněla nebesa, vytratilo se nebe, i člověk se ukryl pod střešou i se svou podstatou, k níž podle Goffetta náleží pád (a s ním příslovečně se pojící pýcha, pojící se taktéž s odmítnutím boha; snad také proto Goffette oživuje biblickou postavu Jonáše, podobně jako jeho příběhu využívá Melville v *Bílé velrybě*). Co zůstává, je prázdno, před nímž člověk spěšně prchá („Možná nadešel čas abychom uvěřili / že Jonáš opravdu vyšel / z velryby a že to je on / to prázdno na křižovatce / jež všichni odhazují když sešlapují plyn“). Stojí tedy na počátku u Goffetta — nemyslitelné u F. Jammese! — ztráta a prázdnota, pád, vědomí smrti s náznaky rezignace („posadil se a opřel o prázdno [...] na nalakovaném stole nenachází / obvyklý kulatý bochník chleba“). Je tu jakási hrozba zkázy, zničení sebe sama, nebezpečí, jímž trneme tváří v tvář samému životu:

Prvotní slunce nad brázdami jako
po neviditelném Ikarově pádu
ta lehká pěna v níž se drobí světlo
v níž mizí ruka mistrova nad plátnem
pak blíž jako poslední úprava na podpisu
ten nůž sněhu otevřený na kraji lesa.

Nůž, hrozba zničení stvořeného, zplozeného, zároveň jakási pomíjivost s ní spojená, nad níž vládne slunce, prvotní, původní, čerstvé, slunce dětské... Slunce navíc, jež stojí nad brázdami, dílem člověka, jenž se připravuje k setbě. Zasévat se však bude Ikarův pád. Na ten však nikdo nevěří — ostatně je neviditelný („Hle kuchyně, zde také byl Ikaros / dříve než spadl do moře — orel / a jeho kořist“ srovnejme s následujícím veršem evokujícím neviditelnou povahu kořisti: „je však sotva poledne a na ulici / číhá kočka na kořist kterou nikdo nevidí“). Už staří Řekové ten příběh přece nežili, jen si ho vyprávěli. Jediní, kdo mu uvěří, jsou ti, kdo věří pohádkám. Děti. Ty nepotřebují vidět, mají-li věřit.

Dětství

Podstatným momentem Goffettovy poezie tedy zdá se nám být tajemství dětské duše a její v mnohém tragický střet s realitou. Dětství nám však chybí, postrádáme je: „sotva trochu dětství na dešti a nic nehoří / zde / než naše oči za okny.“ Jak důležité je dětství pro duši člověka, dokládá následující báseň, v níž Goffette pracuje s motivem moře, zmiňovanou horizontálou lidské duše. Motiv moře se velmi úzce pojí právě s motivem dětství, splývají tím jakoby dva prostory lidské naděje, jeden časového, druhý prostorového charakteru (vertikála je časová: „a nikdo nevidí jak se jejich stíny rozplynou / překračují vysokou zeď času / pouze žebřík na úpatí noci / žebřík bez příček a madel“). Tímto prolnutím dochází k zajímavému střetu dvou světů. Moře, Ikarův hrob, tedy nositel smrti, se setkává s kolébkou lidského života, dětstvím, a vytvářejí podivuhodnou jednotu protikladů. To vrhá trochu světla na onen obraz brázdy, do níž Slunce zasévá Ikarovu vertikální smrt, z níž pak vzklíčila lidská touha po obzorech. Jako by pád byl nutností, zrozením, pádem do dětství:

A tak se naše kroky nesly daleko před loděmi
spíš kvůli bijícím se vlnám a roztrhaným vodám
než kvůli dobrodružství na ostrovech
— kroky naší fantazie
avšak tíha země pokaždé nás navracela
vnitřnímu ostrovu na němž frkají koně krve
a krajíc chleba vzatý pokradmu
a polibek na otcovské čelo promodralé sbohem
sbohem otče matko rodino lodi v bezvětrí plachta
je napnutá
a moře na konci zahrady odsekne nám lano.
Střechy již střechy stále se obracejí na záda
a staví se nám do cesty
jako ti ubozí žraloci
jež každá maličkost uvrhne v muka tělesnosti
a stařeny stejně tak planoucí pod střechem
neboť už nehoří
zatímco my admirálové bez domova bez paluby
jsme spálili všechny mosty
od toho odporného světa užitku
jistotni jak jeřábi uprostřed podzimního proudu
že pod nízkým víčkem obzoru naleznou pravé zlato.

Touha po oproštění, u Goffetta velmi zřetelná, se opakuje v mnoha podobách, avšak pocit ztroskotání převládá. V básni je patrné napětí mezi vzepětím fantazie, obzíráním dalek, nenávratným odloučením, a paradoxní, a přesto zákonitou nutností návratu, a to i přes proklamované spalování mostů a odmítnutí všednosti světa v naději, že tím dosáhne jakési ryzosti, pravosti a bohatství života. Navzdory proklamované jistotě, vznešené, klidné a vyrovnané jistotě jeřábů vzdorujících dravému proudu starého času. Tragicko-bezvýchodnosti, fatalita:

A on sám snad nyní naslouchá
na konci chodby krokům jež čím dál rychleji
se ztrácejí
a vidí jak mu v neúplné ruce taje zlato
prsten se otvírá a říká ano noci.

Rozklad, tání, dezintegrace, dekompozice stojí za Ikarovým pádem. Také Slunce, světlo, zde odmítané a zatlačené noci, světlo, jež trestá dětskou zpupnost a domýšlivost:

Mládí Ikarovo
Hle kuchyně, zde také byl Ikaros
dříve než spadl do moře — orel
a jeho kořist — snad šťasten
že na zdi poblíž ještěrky sleduje
jak padá stín a domácí bůžkové
jejichž kroky už předem odděluje v labyrintu od svých
a tropí si žerty z jejich neuvěřitelné nešikovnosti
(Jako děti jsme se také smáli starým tlachalům
zatímco v lampičce nám už docházel olej
a venku tíha světla
jež osvobozuje ptáky
nastavila o stupínek výš laťku dne
určenou k přeskočení)

Světlo tíhne, váží, a přesto (či snad právě proto) se k němu váže svoboda letu a výšek, spjatá ovšem s představou úkolu, práce. Klesající světlo vyzdvihává nárok na lidský život, jenž končícím se dětstvím (v lampičce dochází olej) hrozí zhroutit se do všednosti.

Hledání sebe sama

Toto zborcení je však možno odvrátit, a sice sebezpoznaním, které se rovná sestoupení do hlubin, jakési období pádu, sestoupení se zavřenými očima, protože ty vnímají svět pokřivený předchozí zkušeností a civilizačním nánosem. Jedině zavřenými očima je možné spatřit neviditelné. Je pozoruhodné, že cesta k poznání sebe sama (která se pojímá jako hledání vlastní tváře: „konečně nalézt v ledu svoji tvář“; „nikdo neunikne své pravé tváři / na cestách jež staví vítr“; „a možná že to je poprvé / co jeho stinná tvář je celé světlo / když promlouvá sám k sobě“) se uskutečňuje také na způsob destrukce, dekompozice, obdobně jako u Ikarova pádu:

Už jsi viděl, coby dítě,
ty žluté oči aut když večer
objížděly kolem pat paneláků
a u stolu jsi dělal to samé
jako moře a pozlacené nůžky
jimíž jsi trpělivě pod lampou
upravoval obrázek k jeho nečitelné popisce.
Nyní už umíš číst a držíš pevně
kliku okna od svého světa
v němž se paneláky boří

jeden po druhém v požáru
a odhalují kousek po kousku čáru
pod níž budeš muset sestoupit
stále níž se zavřenými očima
aby ses přimknul k nejzazším mezím svého života.

Toto poznání je vlastně cestou, a cestování, překonávání prostoru, horizontál jsou další důležité parametry Goffetovy poezie („oáza, v níž se sbíhají čáry tvého života“). Je zde ale patrný i křížný pohyb dolů, další z variací na téma pádu. K nim bychom mohli přiřadit motiv padajícího listu („a jeden lístek z milionu / poslušen zákonů pozemských bloudění / na bledé čelo bez vrásek / posadí svou korunu slávy“; „zatímco den na oknech pouští listy / a uvnitř, v neproměnně modrém poli oka, / nebe pomalu pozhasíná lampy“; „lehčí než ve vzduchu uvadlý list“), jakož i mnohokrát opakovaný motiv létání, křídel, ptáků („každý večer se znovu učí / abecedu Ikarových pohybů“; „a jejich křídla se nedotknou / jako by mezi nebem a mořem / nekonečný Ikaros / odkládal vzlet“; „nestačí říct, že nežijeme / ve světle, že každý náš krok / je pádem Ikarovým“; „zatímco spáč u střechy / velkým mávnutím nehybných křídel rozměruje / moře ujařmené mezi svými spánky“; „ptáci / budou jednoho dne svědčit proti trpké existenci“). Hledání vlastní tváře, světlo konfrontované s temnotou, požár lodí nad hlubinami, moře jako brázda přichystaná přijmout osení člověčenství, dětství a proškrtané ticho — to vše jako by dokládalo vnitřní souboj o sebeidentifikaci, sebezpoznaní a sebeurčení, jež jsou pro Goffetta, jenž se přiznal, že psaní je pro něj otázkou života a smrti, úhelnými kameny tvorby. Není to idylická venkovská poezie přinášející lacinou útěchu. Je v ní patrný zmar, vědomí neúspěchu, ale ne zoufalství. K tomu, aby člověk prohlédl, je třeba jen velké osobní odvahy.

Svatá tvář
Ta tvář obrácená ke dni, temná
jíž noc rázem propůjčí svou průzračnost
jsem to já je to něčí jiné Já
se ptám a můj list papíru je plný přeškrtnů
podoběn zemi do níž jsem zasil svoje kroky
ale nevzešla žádná odpověď
jen ta ozvěna ticha jež kráčí
a spaluje všechny mé lodě — místa dny
i dětství samo, dětství
jako bych k tomu abych se s ním spojil
musel se vrhnout nahý do moře
ta tvář obrácená ke dni, temná
v níž noc omývá mě ze sebe samého.

(básně v překladu Ladislava Václavíka)

ladislav václavík (*1977)
působí na Katedře romanistiky FF MU Brno

čtenář pro nové tisíciletí

uplynulo dvacet let od úmrtí itala calvina

věra suková |

Italo Calvino (15. 10. 1923 – 19. 9. 1985), známý českému čtenáři především jako vynikající a vynalézavý italský prozaik, byl osobností mnohem širšího rozměru. Nejenže více než třicet let spoluutvářel profil nakladatelství Einaudi, ale proslul také jako esejista, zpočátku se vyjadřující k palčivým politickým a sociálním problémům své doby, později pak stále více teoretizující o funkci literatury ve společnosti. Tento zájem vyvrcholil v jeho Amerických přednáškách, jež představovaly obrannou řeč ve prospěch literatury a její užitečnosti pro člověka moderního věku.

Calvino patřil ke generaci, která dospívala v dramatických dobách druhé světové války a po jejím ukončení vkládala naděje do tehdy patrného rozmachu lidského potenciálu hodlajícího přispět k opětovnému vybudování válkou pohřbených hodnot. Stejně jako mnoho jeho kolegů i Calvino věřil ve význam své role v tomto rekonstrukčním procesu. Sám se společensky angažoval na politické levici (byl členem italské komunistické strany a v roce 1947 navštívil Prahu u příležitosti Světového festivalu mládeže), protože věřil, „že politické nasazení, stranicství, angažovanost jsou, spíše než povinností, přirozenou nutností dnešního spisovatele, a ještě více než spisovatele moderního člověka“. Literatura je pro Calvina v této fázi „aktivním činitelem v dějinách“, který se musí obracet k „novým vládnoucím třídám“, musí jim sloužit „v jedné věci: pomáhat, aby byli stále vzdělanější, citlivější, morálně silní“.¹ Tyto výroky o „nové vládnoucí třídě“ možná u diváka Československých filmových týdeníků z komunistické éry vyvolávají ne-li údiv, tedy alespoň nechápavý úsměv či rozpaky. Je však třeba si uvědomit, že italský komunismus, alespoň v té době, jak ho představovaly kulturní a vzdělanecké kruhy, měl mnohem blíže k utopismu či americkým hippies než k reálnému komunismu, který panoval ve východním bloku. Strana byla názorově rozevlátá a vyhraňovat se začala až po bouřlivých událostech v Maďarsku a Polsku v šestapadesátém roce, kdy došlo k revizi postojů, italské levicové utopisté prozřeli a mnoho levicově orientovaných osobností, mezi nimi i Calvino, shledalo nadále své přímé zapojení do politiky nemožným a vystoupilo ze strany. Pocity své a svých současníků vyjádřil Calvino v románu *Baron na stromě* (Barone rampante, 1957; česky 1970 v trilogii *Naši předkové*), který je alegorií pozice intelektuála v italské společnosti poloviny padesátých let. Na stromě je ve skutečnosti sám autor, který se vyšplhal do větví, aby mohl z nadhledu pozorovat události kolem, sám v nich ne-



Italo Calvino; foto: archiv

angažován. Ze stromu stejně jako jeho románový hrdina už pak nikdy neslezl.

Morální náboj věcí

O tom, na jakém životním mezníku se tehdy Calvino ocitl, svědčí i povídky *Stavební spekulace* (Speculazione edilizia, 1957), *Mračno smogu* (La nuvola di smog, 1958) či *Sčítatelův den* (La giornata di uno scrutatore, 1963; česky 1967), někdy nazývané „trilogií moderní doby“. Jejich hrdinové žijí v moderním městě a snaží se zapojit do běžného řádu konzumní společnosti, ale nedokáží v ní nalézt své místo, roli, která by jim byla vlastní. Vyjadřují krizi intelektuála v současné společnosti a jeho stále pesimističtější názor, že vrhat se do soukolí moderního velkoměstského kolosu a angažovat se ve věcech veřejných nemá vůbec smysl. Calvinova odpověď je nakonec jasně negativní: nevěří již, že by on a jemu podobní mohli do běhu dějin efektivně zasáhnout. Jeho místo je vně společnosti, v roli externího pozorovatele.

S tímto pesimismem však kontrastuje jistý optimismus, který spočívá ve víře ve význam literatury. Jejím úkolem má být boj proti tradicionalismu a lhostejnosti, má ukazovat „morální náboj věcí“.² Autor si rovněž uvědomuje propast, která se vytvořila mezi literaturou a politikou, jak se zmiňuje o mnoho let později na jedné konferenci roku 1976. Politika a literatura se mu jeví jako dvě zcela nezávislé, samostatné oblasti.³ Pozice zaujatá v padesátých letech se v průběhu let nezměnila.

Hledání nových cest

Od próz, které nějakým způsobem reflektovaly tehdejší realitu a vyjadřovaly se k ní (což bylo v době, kdy Calvino s psaním začínal, hlavním požadavkem všech mladých spisovatelů), se Calvino, a nejen on, v průběhu šedesátých let odklonil a obrátil svou pozornost a tvůrčí potenciál k samému procesu psaní, aktu a principům konstrukce textu a příběhu. Literatura se mu stala polem experimentu, hledáním nových cest pro vlastní tvorbu, potažmo hledáním sebe sama v moderní, rychle tepající době.

V období neoavantgard šedesátých a sedmdesátých let si Calvino razil vlastní cestu, která jej, zpočátku snad nevědomky, dovedla až do pařížské Dílny potenciální literatury (OuLiPo), a to nejen obrazně, způsobem tvorby, ale i fyzicky, díky jeho



■ Emila Medková: Nohy, 1949–1951

dočasněmu odchodu do Francie. Se spoluzakladatelem této dílny Raymondem Queneauem pojilo Calvina osobní přátelství, které nemalou měrou přispělo k jeho sblížení s OuLiPo.⁴ Hlavním principem této dílny bylo zkoumání možností literatury ve spojení s matematikou, logikou a lingvistikou. Spisovatel měl sice respektovat určitá pravidla, v jejich volbě a stanovení měl však každý naprostou svobodu. Postup kladl na autory nároky spočívající ve schopnosti fabulovat a kombinovat, a v tom byl Calvino opravdový mistr. Takovéto postupy použil při psaní *Kosmických grotesek* (*Le cosmicomiche*, 1965; česky 1968) a jejich pokračování *Té s nulou* (*Ti con zero*, 1967), kde každá povídka vychází z nějakého vědeckého výroku uvedeného na začátku textu a rozvíjí se dále unášena autorovou fantazií, či v *Neviditelných městech* (*Le città invisibili*, 1972; česky 1986), kde jednotlivé kapitoly v závěru vytvoří geometrický útvar, jakousi stavbu, v níž se může čtenář pohybovat.

Možnostmi literatury v technické době se Calvino zabývá, a to především z hlediska strukturalistického a sémiotického, v esejích *Kybernetika a přízraky* z roku 1967, kde teoretizuje mimo jiné o možnosti tvorby literárního textu počítačem.⁵ Ve

svých úvahách dochází Calvino ke značně pesimistickým závěrům týkajícím se role spisovatele. Je sice pravda, že spisovatel při aktu psaní promítá do díla svou osobnost, stejně však lze nakonfigurovat program strojů pro elaboraci literárních textů tak, aby se v nich vždy nějaká osobnost odrážela (mimořádně Calvino vidí psaní jako kombinatorní proces mezi danými prvky, tudíž jeho naprogramovatelnost se mu jeví jako možná). I samotného spisovatele tu již přirovnává k takovému stroji: „Spisovatel tak, jak existuje do dnešní doby, je již takovým písčím strojem, tedy je jím, pokud dobře funguje.“⁶ Od počátečního pojetí role spisovatele jako angažovaného člověka své doby, užívajícího literatury ve snaze řešit současné problémy, se Calvino dostává až k hranici, kdy v podstatě popírá jakoukoli roli spisovatele, když jej, ačkoli jen teoreticky, nahrazuje automatizovanými stroji. Všechny takové myšlenky však ve skutečnosti u Calvina směřují nikoli k popření významu práce spisovatele, nýbrž spíše ke zdůraznění postavení čtenáře v binárním vztahu autor-čtenář, kdy čtenář přebírá v literatuře vedoucí úlohu. Rozhodujícím momentem literárního života se pro Calvina do budoucna stává četba, nikoli tvorba.

Autor a jeho čtenář

Viděli jsme, jak Calvino stále více klade důraz na faktor četby v literárním procesu. Kdybychom se ohlédlí na celou jeho tvorbu, zjistíme, že čtení, čtenář, knihy, to vše hrálo nemalou roli v jeho promyšlených prózách: v *Baronovi na stromě* je hrdina typem osvícenského intelektuála hltačícího jednu za druhou knihy ze všech možných oborů, čímž si vytváří jakousi *summu* vědomostí, která jej kultivuje i přesto, že žije na stromech jako zvíře, a pomáhá mu začleňovat se do normální lidské společnosti. V *Hradu zkřížených osudů* (*Il castello dei destini incrociati*, 1969; česky 2001) vyžaduje čtenářovu maximální pozornost a součinnost sám proces strukturování knihy; v *Neviditelných městech* je čtenář zase pozván na cestu po městech, která jsou velmi důmyslně architektonicky strukturována; v knize *Když jedné zimní noci cestující* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979; česky 1998) je jádrem celého vyprávění hledání možností literatury a způsobů jejího konzumování. Mimo jiné jsme v tomto případě svědky přeměny anonymního externího čtenáře oslovovaného autorem „ty“ ve vlastního hrdinu příběhu. Prvními slovy knihy spisovatel svému čtenáři oznamuje: „Chystáš se započít četbu nového románu Itala Calvina *Když jedné zimní noci cestující*.“ Poslední slova ale již patří čtenáři zcela integrovanému do děje a do knihy: „Právě dočítám *Když jedné zimní noci cestující* od Itala Calvina.“

V celé své tvorbě se Calvino snažil navázat kontakt se čtenářem a postupně od něho žádal stále větší zapojení do spoluvytváření příběhu. Teoretické úvahy o roli čtenáře pak uvedl do umělecké praxe právě ve slavném románu *Když jedné zimní noci cestující*, kde je pro naše téma klíčová osmá kapitola zachycující myšlenky fiktivního spisovatele Silase Flanneryho, identifikovatelného se skutečným spisovatelem Calvinem. Ten do Flanneryho úst vložil své vlastní názory a představy, třeba tu o ideálním čtenáři, zcela ponořeném do příběhu, jímž se nechává unášet. Spisovatel pozoruje čtenářku a zakouší tyto pocity: „Zdá se mi, že vidím, jak uplývá její pohled a její dech, ale nejen to, jak její

osobou procházejí slova, jak spěchají a zastavují se; zdá se mi, že registrují všechna vzepětí, meškání, pauzy, návraty, soustředující se a rozptylující se pozornost; a že mohou sledovat celý průběh četby, zdánlivě jednotvárný, ale ve skutečnosti vždy proměnlivý a křivolaký.⁶⁷

Individuální zkušenost čtenáře je podle Calvina mnohem důležitější než individuální zkušenost spisovatelova a smysl literárního díla se vyjeví pouze tehdy, pokud je čteno určitým jedincem, pokud „někdo může říci: Já čtu, tedy ono se píše“.⁸ Calvino od čtenáře také očekává, že z jeho knih vyčte něco, o čem on sám ani nevěděl. To by měl být podle něho pro nás čtenáře úkol a privilegium, díky němuž můžeme prožívat blaženost, která je výsadou čtenářů a zůstává odepřena spisovatelům. Román *Když jedné zimní noci cestující* je vyznáním Calvinova vztahu ke čtenáři: je to kniha rozjímající nad procesem četby a jejími možnostmi. Čtenář si podle něho podrží svůj význam i v moderní době, kdy sice místo spisovatele mohou zaujmout počítače elaborující jeden text za druhým, kdy si však čtenář, nenahraditelný počítačem nebo robotem, zachovává své výsadní postavení v literárním světě.

Výzva novému tisíciletí

Jestliže Calvino cítil, že tradiční způsoby psaní jsou již vyčerpány, a hledal nové cesty a způsoby tvorby, mezi nimiž teoreticky hovořil i o možnostech zapojení počítačové techniky do tohoto aktu, můžeme snad hovořit o jeho ztrátě víry ve smysl vlastní činnosti? Nikoli. Sám dokazuje v šesti přednáškách, které vznikly pro Harvardskou univerzitu v měsících těsně před jeho smrtí, že psaní nemůže být vyčerpáno jen procesem, který lze zautomatizovat, ale že individuální a osobní tvorba má smysl pro hodnoty, které vytváří, což demonstruje na příkladech výrazných zjevů světové literatury. V *Amerických přednáškách* (Lezioni americane, 1988; česky 1999) tak zformuloval svou obhajobu literatury, která má podle něho i v moderním přetechnizovaném světě nárok na své místo, a na základě svého podání historie západní literatury se

snaží ukázat možnosti literatury v budoucnu a cesty, kterými by se mohla vydat.

V přednášce věnované „Přesnosti“ zmiňuje Calvino další aspekt významu literatury, který navazuje na její několikrát zmíněnou funkci kultivovat, morálně posilovat a vzdělávat. Je jím obrana proti „morové nákaze jazyka“, která se projevuje nepřesným a bezstarostným užíváním jazyka ve společnosti. Literatura se proto stává obranným valem proti šíření morové epidemie, zemí zaslíbenou, kde jazyk není znásilňován či pokříván. A na ramenu spisovatele leží břemeno tohoto boje za jazykovou čistotu a přesnost.

„Fantazie je místo, kde nám prší dovnitř.“ Takto Calvino popisuje schopnost imaginace ve čtvrté přednášce nazvané „Viditelnost“.⁹ Rozlišuje v ní dva typy imaginace: první vede od slova k vytvoření vizuálního obrazu a druhý naopak začíná u vizuální představy, která je pak přetvářena do slov. První typ je charakteristický pro proces četby. Záleží pak nejen na autorovi samém a jeho schopnosti umět se vyjádřit, ale také na jednotlivém čtenáři, jeho schopnostech, vůli a připravenosti na bázi čteného textu rekonstruovat obraz zakódovaný do slov spisovatelem. Opět čtenář: vidíme, že Calvinova naděje vkládaná právě do tohoto člena literární komunikace zůstala během let neotřesena.

Dnes, kdy je zájem mladé generace o knihy zatlačen do pozadí a přednost mají moderní technologie, se zdá, že jeho výzva, jeho bití na poplach tolik demonstrován v *Amerických přednáškách* je pro nové tisíciletí, tedy právě pro nás, aktuální více než kdy jindy. Je možná nejvyšší čas zamyslet se nad tím, jakým vhodným způsobem mladým lidem naservírovat literaturu, aby si na ní pochutnali a udržovali tak literární kulturu stále živou. Věřme následujícím Calvinovým slovům: „Moje důvěra v budoucnost literatury spočívá ve vědomí, že existují věci, které může poskytnout jen literatura se svými specifickými prostředky.“¹⁰ Doufejme, že současná generace i ty následující najdou vždy čas a chuť vzít do ruky nějakou knížku a propadnou cele jejímu příběhu tak, jak to pozoroval Silas Flannery u své čtenářky.

věra suková (*1979)

italianistka, působí na FF UP v Olomouci

Poznámky

- 1) Italo Calvino: „Il midollo del leone“, in *Una pietra sopra*, Oscar Mondadori, Milano 2002, s. 15–17.
- 2) Italo Calvino: „Natura e storia del romanzo“, in *Una pietra sopra*, Oscar Mondadori, Milano 2002, s. 40.
- 3) Viz Italo Calvino: „Usi politici giusti e sbagliati della letteratura“, in *Una pietra sopra*, Oscar Mondadori, Milano 2002, s. 345–354. Podobné reflexe v oblasti jazyka činí neoavantgarda, zejména E. Sanguineti (blíže např. J. Špička: „Štěpení skutečnosti. Poznámky k italské neoavantgardní poezii“, *Svět literatury* 31, 2005, s. 154–162).
- 4) Calvino do italštiny přeložil Queneauovu knihu *Modré květy* (česky v překladu J. Pelána v nakladatelství Práce, Praha 1992). Právě práce na překladu této knihy oba spisovatele sblížila.
- 5) Italo Calvino: „Cibernetica e fantasmi“, in *Una pietra sopra*, Oscar Mon-

dadori, Milano 2002, s. 199–219. Podobnými záležitostmi se zabývala také francouzská skupina ALAMO, která zjišťovala možnosti literární tvorby prostřednictvím počítačové techniky.

- 6) Tamtéž, s. 209.
- 7) Italo Calvino: *Když jedné zimní noci cestující*, přeložil J. Pelán, Mladá fronta, Praha 1998, s. 171.
- 8) Tamtéž, s. 178.
- 9) Italo Calvino: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano 1999, s. 91. Inspirací pro tento výrok byla Calvinovi Dantova *Komedie*, konkrétně 17. zpěv Očistce. V Dantově středověkém křesťanském pojetí je to Bůh, kdo sesílá tyto vizuální představy, Calvino hovoří spíše o individuálním či kolektivním podvědomí.
- 10) Tamtéž, s. 3.

hostinec

michal srb

(Praha)

[Výběr z textů bez názvu]

jsem šťastný, že tady mohu sedět a čekat
na báseň.

jsem šťastný, že mohu celý týden čekat
a těšit se na Barunku, až přijde se závojem
rezavých vlasů.

jsem šťastný,
že jsem.

■
nebylo možné si jí nevšimnout,
když scházela ze schodů do metra v červených
lodičkách, natahovala špičky nártů dopředu,
jako labutí šiji ve zpomaleném záběru ospalého filmu,
který už nemohl nikam pokračovat a zůstal nevyslovitelný
právě tehdy, na malém místě jejich kotníků

■
vyšel jsem z hotelu, vykročil do ulice,
neohlédl se, přivřel oči, pozdravil slunce

a rozesmál se, takhle svobodný jsem byl teprve jednou,
když se mi zdálo, jak vycházím z letiště a štěstím pláču,
klekl jsem si před výstupní halu, před skleněné dveře,

a plakal jsem a
plakal a zdvihal k nebi ruce vroucně šťastný, jako nikdy před
tím.

■
až když jsi byla nemocná a téměř jsi ztratila hlas,
uvědomil jsem si, jak je krásný, neustále veselý, jako
jsi Ty,
a přitom to určitě nemáš snazší než třeba já, a přesto
jsi
neustále usměvavá jako pihovaté sluníčko a ve
vlasech, chůzi a gestech budeš mít jednou moudrost
jako mamka jedné mojí kamarádky, kterou už jsem
dlouho neviděl a nejspíš dlouho neuvidím, vždycky
se usmívala a mluvila velice pomalu, klidně,
ohromně moc přátelsky a povzbudivě a s
pochopením,
hodně cestovala, celé léto bývala
 pryč, nikdy jsem ji neviděl unavenou, ale
určitě někdy byla.

karel vodička

(Praha)

Pocita Ch. P. Baudelairovi

Jizba temná hledí v šeru
na můj starý psací stůl.
Po papíru sahám, peru,
nitrem svým se trpně deru
na dno v zlatý pravdy důl.

Křičet bude v mysli lidu,
že jest jejich zrcadlem.
Nenalezne nikdy klidu,
místo stříbra podá slídu
černajícím chapadlem.

Po boku mém láhev vína,
věrně hlídá veršů rým.

Bdělý strážce. — Neusíná,
i když ctnostné hlavy stíná,
v ochranný mne halí dým.

Dílo se ke konci chýlí,
v potu tváře píše dál.
Poté snad již v klidnou chvíli,
ač otřesen, k smrti bílý,
svoji milou pozvu dál.

Více sklenic utopíme
v hrdlech našich žíznivých.
Uvnitř těl nám vášeň dříme,
opilí vždy spolu spíme,
naším pánem stal se hřích.

Stalo se, jak páni chtěli,
uzmulí mu všechnu čest.
Skromní lidé zapomněli,

přestože jej rádi měli.
Rebela ať stihne trest!

Nakonec však pravda vzešla,
básník zůstal u žezla.
Ač snad trochu v kráse sešla,
nikdy od něj neodešla,
— vydali mu Květy zla.

Básníkův konec

Vše, co chtěl jsem,
už jsem řekl,
nemám více, co bych psal.
Teď jen abych klobouk smekl,
smutně světu sbohem dal.

Nechci špinit další řádky
veršem pustým, ponurým
a nutit své kamarádky
za noci v nich hledat rým.

I když psal jsem rád a směle,
dnes již vím, že dozrál čas
ukončit své dílo celé,
umlčet svůj drzý hlas.

Ať zde za mne jiný zpívá
písně, z kterých zabolí.
Vše na světě konec mívá;
stejně tak mé bláboly.

(22. 4. 2005)

michal grus*(České Budějovice)***III**

jak muší nářek maštali
víno se ke dnu vine
opodál padá list
propastí budoucnosti

VII (rudolf bultmann)

mám důvěru v to že bůh je
zde i jinde činný
ale jeho konání je skryté
neboť bůh není
bezprostředně identický
se svým viditelným výsledkem

ještě nevím co činí
možná že se to ani vůbec nedovím

avšak pevně spoléhám
na to že je to důležité
pro mou osobní existenci
a musím se ptát
co mi bůh říká

možná mi říká jen to
že musím vytrvat
a mlčet

*(Z cyklu četl jsem knihu)***lukáš andree***(Brno)***Cesta**

Dunivě biju já v buben,
z Opavy kráčím já k Brnu,
dunivě tluču já v buben,
hubu mám Bezručě plnu.

Dalmácie

Přes sirné sklíčko
v záblesku běloby
rozdrásal racek
plačtivým smíchem
pobřeží.

antonín mráz*(Záluží)***Dospělí**

Ambice
v porcelánu citu
ctížádost
v moři lásky
norma
nebyla stanovena
přesto
jsme normální
proboha
ještě ne
tváříme se
zodpovědně
k smíchu...
pláč
nikdo nechápe
proč

kateřina komorádová*(Jindřichův Hradec)***A tak tu stojím...**

...na nábřeží v podloubí
s mastnýma drobkama v kapse,
protože labutě drobkou nežerou.
Zarejvám nehty do podšívky starýho kabátu
a čekám.
Čekám, až začnu normálně a klidně dejchat,
až se přestanu třást,
až se na rohu objevíš.

Ráno — voda v konvici bublala
a v koupelně bylo zase narváno —
se na mě zašklebila ze zrcadla.
Byla mi podobná, asi jsem to byla já,
jenže o pár měsíců starší.
Stačilo pár hodin, vlastně pár slov,
a celej ten domeček z karet se sesypal
na velkou hromadu
snů a přání.

Vezmi koště a zameť to!

A tak tu stojím na nábřeží v podloubí
a čekám, až přijdeš.
Labutě maj pořád hlad,
voda pořád bublá,
lidi se pořád někam ženou

a ty mi pořád chybiš.

jiří karban*(Praha)***Není se čeho chytit**

ženy bez dětí
chůze beze stop
stromy bez kořenů

hektické bytosti
jen časem proletí
a nic po nich

koukám na to
naplavený
v prázdném kostele

do kalichu padá prach

Soukromá romantika

začíná další romantický večer
na pláži
tedy — na pláži v uvozovkách

snad nevdí
že slunce je obrazovka

opaluje znamenitě
v několika barvách
a s vínem v hlavě
dostane tě do varu

úžasné solárko
seriálového příběhu

leopold f. němec

(Boskovice)

DOUŠKA PRO OSVĚŽENÍ

Sever proti jihu

U Svratky v Jundrově
vítr když rozfoukal
ranní mlhu
zahlédl jsem přeletět
z olše na smuteční vrbu
třepetavým letem
vzácnou pestrou vlhu

Chvíli nato
spatřil jsem v téže řece
duhově pestrou
olejovou skvrnu
jak houpá se na vlnách
s kačenama
a pluje směrem k Brnu

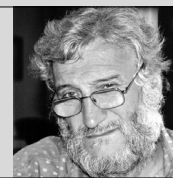
Vlha letí k jihu
skvrna pluje k jihu
k jihu se stěhuje
i Wilsonovo nádraží
jen Švédí táhli v poledne
na sever
prýč od Brna
s bohatým lupem pod paží

Staré řemeslo

chudáci němci
nebezpečně odvrací
od volantu zrak
u cesty vidouce
polozmrzlou slečnu
stojící jen tak

starost si dělají
i přísní četníci
že místo na hlavě
v rozkroku
huňatou má čepici

jsem šťastný, že tady mohu sedět a čekat na báseň



Tentokrát co nejstručněji.

Pane **Michale Srbe**, po přečtení druhé várky Vašich veršů je už i mně Vaše Barunka milá... Cením si, že se dovedete přiznat k slzám.

Pane **Karle Vodičko**, úcta k velkým je sama hodna úcty. Uhrančivou sílu pravé poezie má Vaše dvojverší „*místo stříbra podá slídu / černajícím chapadlem!*“ (Ale pozor na občasně diskrepance metra a slovních přízvuků: verše „*Dílo se ke konci chýlí*“ a „*ač otřesen, k smrti bílý*“ rytmicky neodpovídají verši „*Poté snad již v klidnou chvíli*“; podobně jsou rytmicky anomální verše „*a nutit své kamarádky*“ a „*Vše na světě konec mívá*“.)

Pane **Michale Grusi**, Rudolfa Bultmanna neznám, a tak nemohu rozpoznat, zda je text básně citací z něho, nebo Váš původní; závěr je takjaktak velkolepý.

Pane **Lukáši Andree**, verše „*...sirné sklíčko / v záblesku běloby*“ mají absolutní básnický rozměr. S Vámi a s Bezručem kráčím z Opavy k Brnu, já, autor *Bubnování na sudy*...

Pane **Antoníne Mrázi**, poslední tři verše poslední ze čtyř básní, které jste poslal („*pláč / nikdo nechápe / proč*“)... Proto.

Slečno **Kateřino Komorádová**, o otištění Vaší básně nakonec rozhodlo místo „*Byla mi podobná, asi jsem to byla já, / jenže o pár měsíců starší*“.

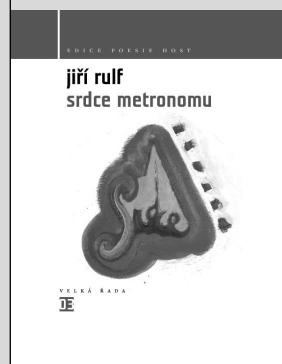
Pane **Jiří Karbane**, Vaše verše jsem se rozhodl zařadit zejména pod vlivem dvou metafor: „*slunce je obrazovka*“ a „*solárko seriálového příběhu*“.

Pane **Leopolde F. Němče**, Vaše básně mají půvab. Jenže nakolik chtěný a nakolik nechtěný? Líbí se mi verše „*zahlédl jsem přeletět / z olše na smuteční vrbu / třepetavým letem / vzácnou pestrou vlhu*“.

Paní **Evo Štefková**, jak vysvětlit po celoživotní horoucí, zuřivé četbě Básníků někomu, kdo je možná četl také, ale asi ne dost horoučně a zuřivě, proč nemůže být za poezii uznáno (namátkou) „*Opíjím se štěstím / sytím láskou / a koupu v slzách radosti, / co od smíchu kanou*“? — Není štěstí jako štěstí, není láska jako láska, nejsou slzy jako slzy...

Vít Slíva

jiří rulf srdce metronomu



Nezpochybnitelnou hodnotou je v Rulfově světě — sama poezie. V ní je, musí být něco absolutně krásného, co vyvažuje a prosvěcuje strohou pravdu smrtelného života, zápolícího o svůj přesah s diktátem časovosti, utilitárního sebezapomnění i s bolestivým, smrdutým, izolujícím, nepřekročitelným ústrojím těla. Jiří Rulf je v zásadě básníkem vzpříčených slov a zaseklých otázek, nejbližším tvarem je mu hrana (nelze si nevšimnout, jak málo má rád obloučky rýmů), tíhne k volnému verši sloužícímu významové ose básně. Přesto však na všech rovinách jeho poetiky pozorujeme zároveň neméně silné činitele protikladného rodu. Připomínkou fundamentální duality pravdy a krásy a korektivem věčnosti může být melos po paralelách, rytmu či eufonii dokonale splynulých veršů, strof a i celých básní; otevřený tah imaginace, unášející s sebou momentální přímé pojmenování; téma zatím sotva blikajícího, rozpačitého, ale k záři se přesto prodírajícího světla, naplněné a prozařující milostné a přibuzenské lásky...

Z doslovu Pavla Janáčka

Edice poesie Host, Velká řada, sv. 03, brož., 240 s.; 269 Kč