

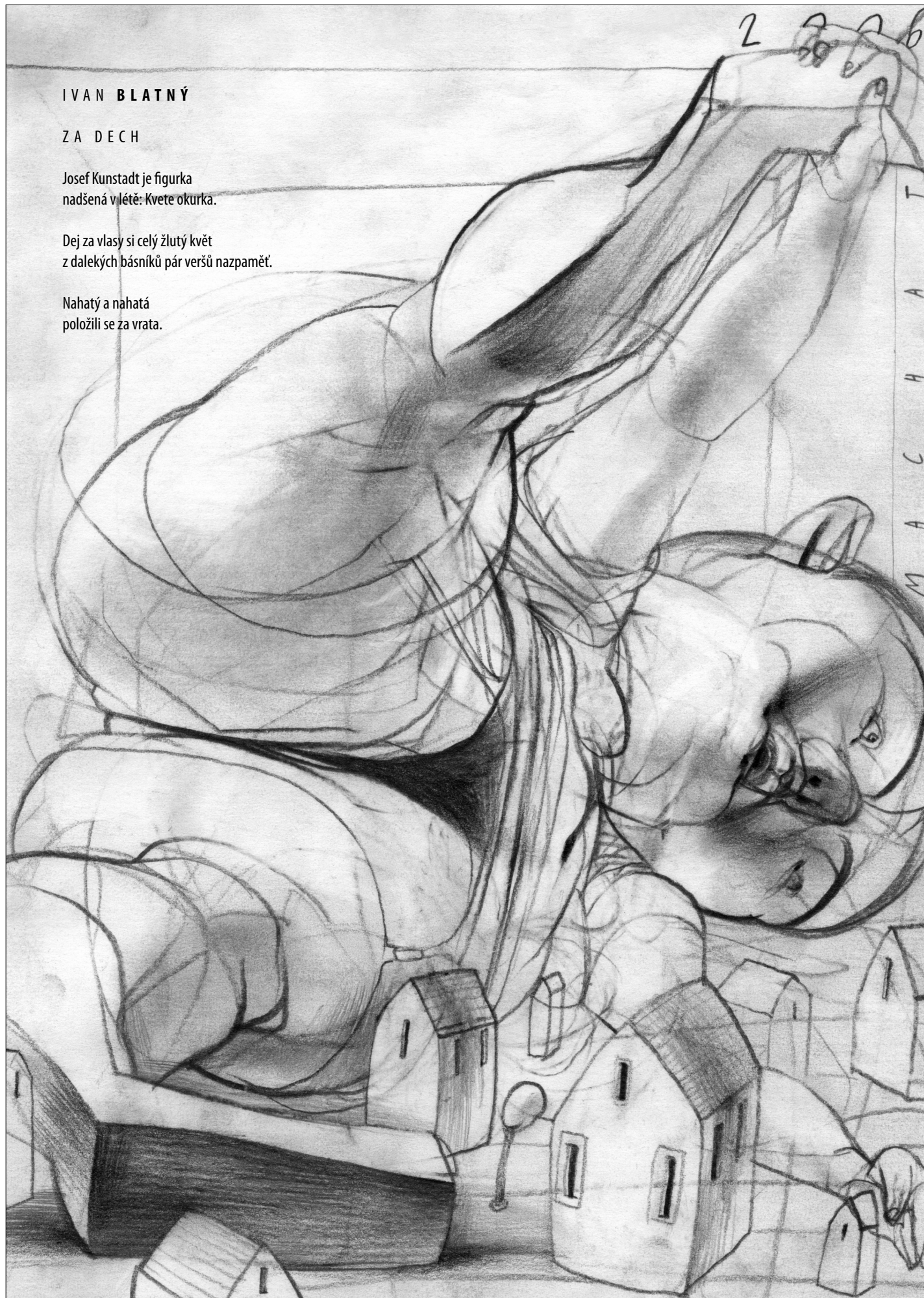
IVAN BLATNÝ

Z A D E C H

Josef Kunstadt je figurka
nadšená v létě: Kvetě okurka.

Dej za vlasy si celý žlutý květ
z dalekých básníků pár veršů nazpaměť.

Nahatý a nahatá
položili se za vrata.



H O S T

07 2006

Radlas 5, 602 00 Brno
tel.: 545 21 44 68, 539 085 009
redakce@hostbrno.cz
www.hostbrno.cz

V zářijovém čísle si můžete přečíst

Strana **1** Blatný a Machat

Kresba Michala Machata vznikla k básni z exilové pozůstalosti Ivana Blatného. Ta vyšla poprvé tiskem v kulturním týdeníku A2 (12–13/2005).

Strana **17** Šestatřicátník Havel na Dobříši

„Napsal jsem si půlhodinový ostrý diskusní příspěvek, který jsem četl hned první den ráno (měl takřka povahu „hlavního referátu opozice“). Sklidil jsem tleskot!, jediný za celou konferenci...“ takto kdysi líčil Václav Havel svůj vstup na oficiální kolbiště. Pavel Kosatík se v úryvku z připravované knihy o Šestatřicátnících vrací ke vzrušené atmosféře roku 1956.

Strana **58** Současná mexická literatura

„Umím si představit diplomata, který by byl také romanopisec. Umístil bych jej do Prahy, nádherného města, jak každý ví. Právě se vrátil...“ říká vypravěč v povídce Temné druhé já mexického spisovatele Sergia Pitola. Tím diplomatem a romanopisecem je autor sám, vášnivý obdivovatel středoevropské literatury, který byl v letech 1983 až 1988 mexickým velvyslancem v Praze. Když mu loni v prosinci oznámili, že získal prestižní Cervantesovu cenu za rok 2005, prvním, kdo mu blahopřál, byl jeho dlouholetý přítel, mexický esejista a novinář Carlos Monsiváis. Oba autoři, ač u nás téměř neznámí, patří k nejvýznamnějším osobnostem mexické literární a intelektuální scény.

Strana **81** Esej Václava Bělohradského

Nevolnost & úzkost & nicota (s podtitulem Opožděná úvaha ke stému výročí narození Jeana Paula Sartra) — tak nazval svůj esej filozof Václav Bělohradský; přinášíme v příloze na konci čísla.



UVÍZLÉ VĚTY MARTINA ŠKABRAHOVY

Freude, Freude... Schöner Götterfunken?

Kdysi jsem si v závěrečném sboru Beethovenovy *Deváté*, z něhož se nedávno zrodila „evropská“ (rozuměj unijní) hymna, všiml jedné slovní hříčky. Slavná *Óda na radost* začíná zvoláním: „Radosti, ty jiskro boží!“ Posloucháme-li skladbu v německém originále, ale máme přitom ze setrvačnosti nastaveny uši na češtinu, dostaví se nám prazvláštní efekt. Sólistou a vzápětí sborem deklamované zvolání „Freude!“ malou chvíli, ještě než hudební tok vplyne do dalších veršů Schillerovy předlohy, působí dojmem, že se tu vyzívá nikoliv božská jiskra (Freude, Schöner Götterfunken), ale zakladatel psychoanalýzy. „Ale to je jenom bezvýznamné přeslechnutí,“ ujišťuje hned ten, co leží na pohovce. — „Tak bezvýznamné,“ usměje se lékař a zapalí si doutník... .

Ve mně vyvolává popsane prolnutí dvou významů vzpomínku na postřeh Milana Machovce, českého filozofa, který se rád inspiroval hudbou. Na samém začátku své knihy *Filosofie tváří v tvář zániku* píše, že ve stavbě klasické symfonie se vedle vážných, umělecky hodnotnějších částí ustálila i věta lehčího, převážně tanečního rázu. Ale už u Beethovena a jeho *Deváté*, všimá si Machovec, se stalo něco podivného — ta veselá, odpočinková věta „se začíná měnit v jakýsi tanec kostlivců, v jakousi bláznovskou orgii na pokraji propastí“.

Jak s tím souvisí Freud? Když tu a tam žertovně kýváme hlavou se slovy „Freude, Freude, vždycky na tě dojde!“, máme většinou na mysli jistý lechtivý kontext. Jenže v tom lechtivém kontextu nás možná lechtá něco jiného, než si právě myslíme; možná nás spíš mrazí než lechtá. Člověk je totiž podle Freuda smýkán nejen pudem pohlavním, *erotem*, ale i principem, pro který zakladatel psychoanalýzy užil poněkud pesimistické označení „pud k smrti“, česky *thanatos*. Jeho podstatou má být temné Inutí k agresivitě a destrukci.

Bylo by banalizací Freudova dědictví, kdybychom „metafyzicky“ postavili ony dva pudy proti sobě jako póly, mezi nimiž se lidská bytost tak nějak zmitá, podobně jako se v tradičních termínech zmitá mezi dobrem a zlem či duší a tělem. Pojďme na to odjinud. Stává se vám někdy, že — jak se říká — nevíte, co chcete? Že nemůžete najít „to pravé“? Že si připadáte prázdní? (Jistěže stává — pokud ne, pokážete mi sloupek.) Nakonec si většinou přece jen něco najdete, něco vás strhne, pohltí. Jenže... „To pravé“ je pochopitelně iluze, ač současně — a tady to začíná být zajímavé — neumíme od jeho dosahování a hledání abstinovat; i asketa, jenž se vzdal všech tužeb, nakonec neunikne slasti z vlastního osvobození, očistění (paradox nirvány). Nejenže nikdy nezískáme opravdovou slastnou plnost, je to ještě horší: my se jí neumíme zbavit; nacházíme ji i v tom (a nakonec jenom v tom), že nám věčně uniká (už vám také nějaký guru prozradil, že cesta je vlastně cíl?).

Pointou freudovské antropologie by pak mohlo být: vždycky když se domníváme, že jsme konečně našli vytožené a že tohle je „fakt ono“, *óda na radost* se nám varovně změní v tanec kostlivců. A to ne proto, že by se do ní odkudsi náhle dostalo cosi cizorodého, zprvu zapuzeného, ale proto, že tam ti kostlivci tančili už od počátku, jen jsme v nich neviděli kostlivce. Ne že bychom se nemohli radovat, jenom přitom nikdy nepřestane me chřástit kostmi, které máme pod kůží. Ne dvě strany téže mince, spíš slitina kovů, z níž se ta mince razí.

Proto je tak obtížné, snad nemožné poslouchat Beethovenovu *Ódu na radost* a nemít trapný pocit, že je to jenom mimořádně sofistikovaná pouťová odhrůvačka. On totiž není problém osekat *Devátou* tak, že ze všech vět zůstane jen čtvrtá a z ní toliko sborové finále — čímž se zrodí evropská hymna a „evropská myšlenka“. Problém je, že Machovcův tanec kostlivců nezmizí s useknutím nechtěného údu; bude nadále kolovat v zádech celého hudebního těla. A dá o sobě vědět. Čím vážněji se *óda* tváří, tím falešněji zní. A místo jiskry boží je slyšet jenom hravé a současně šklebivé *Freude...!*

Autor (nar. 1979) je esejista a prozaik.

10 KRITIKA

Marek Nekula: Báječný deník
Michal Viewegh: Báječný rok
(deník 2005)

12 Petra Havelková: Půlnoční monology
lotyšských antihrdinů
Alberts Bels: Nespavost

14 Jiří Trávniček: „Inu ano, sovětské
hovno, náš vzor“
Josef Charvát: Můj labyrint světa.
Vzpomínky, zápisky z deníků

42 RECENZE

Lukáš Foldyna: Stará práce
Kateřiny Sidonové
Kateřina Sidonová: Jeden den
ve IV. D

42 Zdeněk Volf: Co je v skrytu,
hlásáno bude ze střeš
Petra Dvořáková: Proměněné sny

43 Petra James: Návraty k sobě
Bohumila Grögerová: Klikyháky
paměti

44 Daniela Mrázová: Na domácí frontě
není klidu
Kari Hotakainen: Na domácí frontě

46 Věra Suková: Tabucchiho
trochu jiné pohledy
Antonio Tabucchi: Pohled
z druhé strany

46 Petra Havelková: Jak se vraždí
Tamerláni
Luise Welshová: Tarmelán musí
zemřít

47 Milena M. Marešová: Malý chasid
se zrzavými pejzy a jazyk
bez domova
Agata Tuszyńska: Singer.
Krajiny paměti

48 Petra Havelková: Románová
archeologie lásky
Nicole Kraussová: Dějiny lásky

50 Pavel Švanda: Dialog politického
manažera a novináře
Petr Havlík — Bohumil Pečinka:
Politika z obou stran

51 Jaroslav Balvín ml.: Film, média
a multimédia
James Monaco: Jak čist film

54 Blanka Kostřicová: Ani postmoderna,
ani metafyzika

Mojmír Grygar: Trvání a proměny.
Dvanáct kapitol o umění a dějinách

54 Pavel Ondračka: Biomorfista
v době post-post-moderní
Jan Kaplický: Album

55 Jana Soukupová: Lepší než průměr
Jerry Bock — Sheldon Harnick
— *Joseph Stein: Šumař na střeše,*
Městské divadlo v Brně

45 PERISKOP

Pavel Ondračka: „Dobře fungující
mediální příběh“
Miroslav Tichý, Dům umění
města Brna

49 ČERVOTOČ

Magdalena Bláhová: Naše Arkádie
Tom Stoppard: Arkádie,
režie *Radovan Lipus,*
Národní divadlo v Praze

53 ZOOM

Dora Viceníková: Příběh je mrtev,
ať žije film!
Karlovarský filmový festival 2006

56 TELEGRAFICKÉ RECENZE

Miroslav ChochoLATý:
Cesty tam i zpět

58 TÉMA: SOUČASNÁ
MEXICKÁ LITERATURA

Markéta Riebová: Rituál fugy
Sergio Pitol, Carlos Monsiváis
a současná mexická literatura

64 Sergio Pitol: Temné druhé já

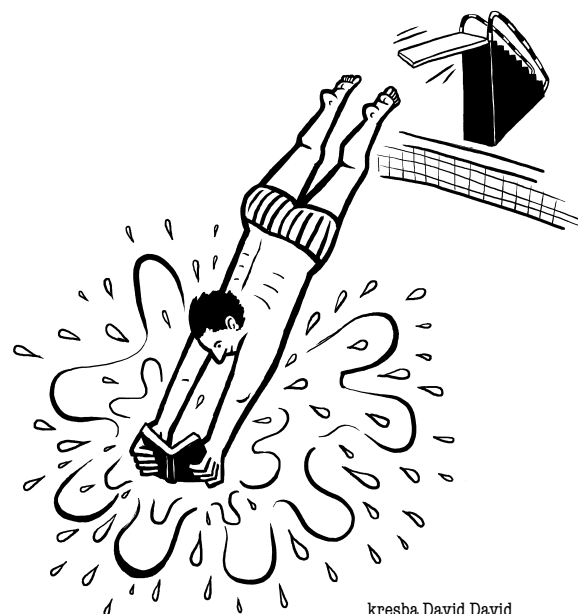
69 Carlos Monsiváis: Co byste si
vyfotografovali v nekonečném
městě?

74 GLOSA

Libor Martinek: Jubilující spisovatel
Jindřich Zogata

76 RYCHLÉ ŠÍPY

Vždy dodrží slovo

78 HOSTINEC

kresba David David

A black and white portrait of Jiří Dědeček, a man with long hair and a mustache, looking thoughtfully to the left. He is wearing a dark shirt and has his hands clasped near his chin. The background is softly blurred.

ROZHOVOR
S JIŘÍM
DĚDEČKEM

Jiří Dědeček (nar. 13. 2. 1953 v Karlových Varech), písničkář a básník. Vystudoval vědecké informace a knihovnictví na Filozofické fakultě UK (1972–1976) a scenáristiku a dramaturgii na pražské FAMU (1982–1987). V letech 1974–1985 vystupoval s Janem Burianem, společně vydali LP dvojbalba *Večírek rozpadlých dvojic* (1990) a knihy *Texty* (1982) a *Tři hry* (1991). Sám vydal několik desek, mimo jiné *Zabili trafikantku* (1990), *Reprezentant lůzy* (1995), *Řekněte to mému psovi* (2006). Je autorem sbírek básní *Měsíc nad sídlištěm* (1987), *Znělky* (1991), *Defilé* (1991), *Můj vůz* (1999), *Věci po mrtvých* (2001), prózy *Oběžník* (1990). V roce 2005 vyšel obsáhlý soubor jeho novinových sloupků, črt a fejetonů *Bát se a krást*. V roce 2006 se stal předsedou Českého centra PEN klubu. V letošních volbách kandidoval za Stranu zelených do Poslanecké sněmovny ČR. (www.dedecek.cz)

foto: Vojtěch Vlček



Napsat dneska protestsong vyžaduje politologické vzdělání...

Hranice mezi poezií — nebo literaturou obecně — a písničkářstvím není většinou příliš propustná. Zpravidla platí „buď anebo“. A zejména mezi básníky se pak na „ty s kytarou“ pohlíží i trochu s despektem. Rozhodne-li se někdo vykročit jinam, bývá nakonec vyobcován obou. Pověstnou výjimkou se v tomto případě zdá být Jiří Dědeček — písničkář, který vydává sbírky poezie, básník, který zpívá. S literaturou je však jeho jméno spojeno i v dalších souvislostech: po léta uváděl „porevoluční chvílku poezie“ — televizní pořad „Cizí slovo poezie“ — a před několika měsíci byl po Jiřím Stránském zvolen do čela Českého centra PEN klubu.

Sám sebe označujete jako písničkáře. Co to slovo dnes znamená?

Hodně o tom přemýšlím, když vidím rozdíly mezi písničkáři, jaký kdo má úspěch, jak se kdo komerčně prosadil, kam kdo došel z těch kluků, co jsme se v osmdesátých letech vídali na festivalech a byli jsme na tom zhruba stejně. Pořád tady ale asi zůstává jeden společný jmenovatel: písničkář je ten, kdo se podílí na vytvoření své vlastní písničky, kdo si napíše text nebo hudbu nebo obojí a taky si je zazpívá.

Taková je technická definice. Myslel jsem ale spíš na nějaký specifický druh sdělení...

Je to člověk, který má něco na srdci, který má nějaké vlastní nezaměnitelné a naléhavé poselství a potřebuje ho sdělit ostatním. A stojí mu za to říkat ho třeba i pár divákům, plahočit se po zemi, někdy takřka bez honoráře, ale někdy taky za nepřiměřeně vysoký. Žijeme v kapitalismu, tak je to věc dohody, že...

O jaké poselství jde ve vašem případě?

Asi by se dalo říct, že jde o ironický a sebeironický pohled na člověka. Aby nám neznělo příliš hrdě. Někdy se to vztahuje k politice, jindy ke společnosti, ekologii atd. Mám ovšem i písničky o lásce, hluboké intimní zpovědi o zasutých pocitech i nevázané slovní hříčky... Ale moje specifikum je asi v ironii a přímém pojmenování skutečnosti.

V čem jsou naopak mezi písničkáři rozdíly? Nebo spíš — které kolegy máte rád?

Líbí se mi například Janota nebo Burian, naopak nemám rád ty, kteří podle mého mínění píší písničky na efekt, tak aby se hrály třikrát denně na Radiožurnálu. Jejich písně jsou plné falešného patosu, nekladou si žádnou ambici, co se poselství týče, mají pouze vytvořit jakousi náladu pospolitosti. Jistě i takové písničky do repertoáru písničkáře patří, jeviště žádá své, ale nelíbí se mi, když se tvorba ubírá jen touto cestou. Když se vaří myšlenkové odvary ze slávy a na tu slávu se hřeší.

Tím se vlastně dostáváme i k publiku. V jednom rozhovoru jste o něm mluvil docela kriticky, doslova jste řekl: na jednom koncertě „seděl i tiskový mluvčí TV Nova. Věděl jsem o něm a byl jsem strašně nepřátelský ke všem divákům, jako by

mohli za to, že ho tam pustili, že mu prodali lístek“. Co vás tak strašně iritovalo na mluvčím TV Nova?

Ten konkrétní případ s mluvčím TV Nova se stal v době, kdy Novu reprezentoval obžalovaný Železný a kdy jsem všechny lidi, kteří pro něj pracovali, považoval za jeho zločinné komplace. Občas jsem ale opravdu míval tendenci pohrdat publikem, což samozřejmě není správné. Když máte pocit, že jste intelektuálně mnohem výš než vaši posluchači, nemáte šanci být pochopen a nemáte šanci nějak s nimi souznít... Ta nadřazenost je předsudek mládí a snažím se jí zbavovat. Takhle jsem se choval, když jsme začínali s Honzou Burianem, byla to vlastně póza, která měla zakrýt rozpaky nad tím, že se člověk objeví před narvaným sálem a ten sál od něj něco očekává. Jak to dělají kluci, když se stydí před holkama: mám tě rád, tak ti nacpu kouli za krk a praštím tě kamenem do hlavy. Dneska myslím, že jsem se od toho dokázal oprostit, že hledím na publikum s úctou, anebo alespoň s laskavou shovívavostí. Protože občas se opravdu sejde publikum, které neví, neví nic...

Co by mělo vědět?

Neví, kdo byl Voskovec a Werich, nereaguje na odkazy v písničkách, které se týkají české literární nebo hudební tradice; takových mám hodně, třeba na verš z Vrchlického: Za trochu lásky šel bych světa kraj... Když zjistíte, že tyhle narážky nezabírají, musíte se nad věc povznést, říct si, že měli smůlu, že jim to nikdo neřekl, ale přesto jsou to lidé a mají duši. Ovšem tohle mladý člověk nedovede.

Když mluvíme o publiku, pozorujete na koncertech, že se nějak proměňuje? Reaguje na jiné věci...

Myslím, že ani ne. Jen začíná chybět ten společný vzdělanostní základ. Jednak ve školním slova smyslu, protože osnovy se různí a může se stát, že někteří mají mezery právě v literatuře devatenáctého století. Ale rozpadá se i nějaký společný kontext, společné povědomí. Což je důležité především pro satiru. Kdysi jsme například všichni sledovali televizní seriály, a když jsme je nesledovali, aspoň jsme o nich věděli. Všichni věděli, kdo byla Žena za pultem, a spousta kolegů na to mohla při vystoupeních

reagovat, dělat si z toho legraci. Každému bylo jasné, o čem se mluví. Dnes už ten společný základ chybí. Publikum (uvažujeme-li jen o těch, kteří neodmítají televizi) se rozpoltilo mezi dvě až tři komerční stanice, každá dává jiné debilní telenovely a na tohle téma se už konkrétně špatně žertuje. Vůbec je dnes mnohem těžší dělat satiru. Udělat dobrou satiru bylo ale vždycky těžké, protože to vyžaduje inteligenci, zatímco napsat dobrou romantickou písničku inteligenci nevyžaduje.

Romantickou písničku tedy může napsat kdejaký blbec?

Myslím to tak, že romantika je věc citu, satira je věc rozumu a inteligence. Vidím to i sám na sobě, někdy člověk jat romantikou napíše písničku, ani neví jak, ale na textu je vidět, že jde o citový výlev. Dobrá satira vyžaduje především politologické a filozofické vzdělání nebo alespoň rozhled, tam nestačí znát vlastní nitro, je třeba mít spoustu vědomostí. Ale pozor: bavíme se o písničkářích a písňových textech, nikoliv o poezii.

Zůstaňme ještě chvíli u publika. U poezie se dnes může zdát, že kolem jednotlivých autorů vznikají jakoby okruhy přátel, které jsou nositeli i jakéhosi společného kontextu, o němž mluvíte a který je podle mě důležitý také pro porozumění poezii. Funguje něco podobného i u písničkářů?

Bylo by dobré, kdyby to tak bylo. Bohužel na některé písničkáře nechodí dnes vůbec žádné publikum, nebo je ho tak málo, že ani nelze hovořit o nějakém společenství. Panuje boj o každého, kdo překročí práh klubu. To, co říkáte o poezii, může ale vést i k tomu, že se začne točit v kruhu, že vznikne ghetto, které tvoří jen samo pro sebe. Možná se mylím, ale zdálo se mi, že takhle to fungovalo třeba u básnické edice nakladatelství Petrov. To byl jistě okruh báječných lidí, kteří si výborně rozuměli a navzájem si vydávali krásné knihy. Nebo ne navzájem, vydával jim je Martin Reiner. — U těch písničkářů to takhle nefunguje, i když mnozí bychom za to byli i rádi. Tady existují obrovské rozdíly. Buď máte narvané sportovní haly, velká sláva a hodně peněz, nebo opravdu jen hrstka lidí v sále. Honza Burian to pochopil a začal organizovat festivaly osamělých písničkářů. To jsou lidé, kteří jsou podle něj dobří, jen takzvaně nemají úspěch. Já jejich osamělost chápu ve smyslu nedostatečné divácké odezvy a rád se toho festivalu pravidelně účastním.

Kolik lidí chodí na vaše koncerty?

Já jsem tak trochu na hraně, někdy mám dost publika, jindy hraju třeba jen pro deset lidí. Ale v průměru, jak vždycky říkám, mám svých třicet čtyřicet věrných v každém okresním městě.

Není tedy mezi písničkáři rivalita, když je publika málo? Nepřetahujete se o ně?

Ani ne. Samozřejmě se nedá říct, že bychom se všichni měli rádi, ale přinejmenším se tiše tolerujeme. Rád přijdu jako host zahrát na koncert, když mě někdo z kolegů pozve. Asi bych nešel tam, kde jsou nějaké morální problémy nebo tragická umělecká úroveň, ale jinak vždy a s radostí.

Jak je to s mladou generací písničkářů?

Ta kupodivu taky dorůstá. Pilný Honza Burian objevil několik lidí, kterým je kolem dvaceti, myslím teď třeba Martinu Krchovou, dívku zpívající s elektrickou kytarou. Na festivalech osamělých písničkářů je pak ti renomovaní představují svému publiku. My to těm začínajícím dlužíme — v sedmdesátých letech v dobách Šafránu se zase o nás starali Hutka s Mertou. Hosty dvojice Burian

a Dědeček byli potom například Vřešťál a Sázavský z pozdějšího Nerezu, když je ještě nikdo neznal a hráli jako dvojice. Nebo písničkář Pavel Karas.

Co třeba mladého člověka ještě dnes přivede k hraní a skládání?

Je to samozřejmě pořád stejná individualistická potřeba: mám něco na srdci a chci vám to říct, protože to umím říct jinak a líp než všichni ostatní.

Druhou vaší profesí, vedle písničkáře, je básník. Vaše jméno bylo ovšem v souvislosti s poezií slyšet především díky televiznímu cyklu *Cizí slovo poezie*. Upřímně řečeno, vždycky když jsem slyšel vaše úvodní slovo: „nebojte se, jenom chvílku“, zdálo se mi, že se za to, že budete číst poezii, omlouváte. Myslíte, že dneska se za poezii tak trochu stydíme?

Ne, určitě ne. Slova byla míněna s nadhledem, ironicky. Byla to znělka pořadu. Už sám název byl ironický a měl znamenat, že je poezie mnoha lidem cizí, že jim nic neříká. A „nebojte se, jenom chvílku“ byla zase reakce na pořad Nedělní chvílka poezie, který běžel v televizi za bolševika a někdy se vlekl nekonečně dlouho, když národ čekal na hokejové utkání nebo seriál. Na tom je ale patrné, jak s odstupem času věty mohou dostávat úplně jiný význam, že se z nich ironie vytratí a vy vidíte jen nějaké omlouvání a nejistotu. *Cizí slovo poezie* bylo navíc děláno pro ty, kteří s poezií nejsou v denním kontaktu ani jako autoři, ani jako čtenáři; pořad měl vzbudit zájem širšího publika o poezii.

Pořad ale pravděpodobně skončil kvůli tomu, že měl malou sledovanost...

Ano. To bylo v době, kdy ČT a Nova spolu vedly nesmyslný boj o diváka a 1,5–3 procenta sledovanosti, což je přes sto tisíc diváků poslouchajících básně, nepovažovala ČT za úspěch.

To spojení písničkář a básník, které uvádíte jako své profese, jde v obecném povědomí podle mě trochu proti sobě. Poezie je vnímána jako něco vážného, co se vztahuje k nějakému metafyzickému bytí, zatímco písničkář je spíše trochu šašek...

O obecném povědomí tohoto druhu nic nevím. Takhle představa je u nás možná vžitá řekněme v kritických literárních kruzích, ale lidé v divadlech a klubech vědí, že je mylná. Básník jako by byl člověk, který nemusí ze svého podkroví nebo suterénu vytáhnout paty a může psát poezii bez kontaktu s publikem. Nemusí mít v sobě to komediantství. Ale ani to už podle mě dnes neplatí, stále populárnější jsou autorská čtení poezie, kde se i ti introvertní básníci velmi rádi ukazují na pódiu a čtou své básně a těší je úspěch u publika. Rozdíl v komediantství a exhibicionismu, který se předhazuje písničkářům, se stírá. Viděl jsem číst kolegu Krchovského, což je už zcela regulérní divadelní vystoupení. Rozdíl se stírají, nejen co se týče prezentace před publikem, ale — a upozorňoval na to už v osmdesátých letech Jan Lukeš v knize *Prozaická skutečnost* — poezie a písničkářství se prolínají i po stránce úrovně tvorby. Co je píseň a co báseň? Když se písňový text přečte, tak by to v lepším případě měla být báseň. Když se báseň zazpívá, stává se písničkou. Jak říkal už Jiří Suchý v jednom textu: Mezi básníci mne žádný Vítězslav nezval. Zde sám hájí svou textařskou pozici básníka a dnes už nikdo nepochybuje o tom, že se velikou částí svého díla mezi ty „básníci“ vetřel. Jistě je mnoho písničkářů, jejichž dílo vytištěné na papíře neobstojí, ale znám i hodně takových básníků.

Přijde mi ale, že ten rozdíl je ještě někde jinde než jen v tom, že tohle se zpívá a tohle tiskne...



J I Ř Í V Í Š E K Dalibor Chatrný Brno 1989

Jistě je. Například v distribuci, i když se inspirační zdroje a způsoby tvorby vcelku neliší. Každý jinak „prodává“. Víte, já jsem nikdy nechtěl být písničkář, nechtěl jsem hrát a zpívat. To všechno způsobil Honza Burian. Sešli jsme se chvíli na stejné škole, v roce 1971 jsme společně absolvovali dva semestry žurnalistiky. Povíдали jsme si o psaní a dávali jsme si číst svoje texty. On mě pak zatahl do klubu přátel divadla Maringotka, který tenkrát vedla jeho maminka, Zuzana Kočová, a tam se četly moje básničky. A Honza říkal: „To je moc hezký, co děláš, ale to nikdy nevydáš, pojď z nich udělat písničky a budeme je zpívat, to je okamžitý způsob publikování, s tím se dá v téhle kulturní bídě chvíli vydržet.“ No vydrželo nám to docela dlouho a já jsem postupně přišel na chuť tomu komediantství. Zpočátku jsem ovšem byl velmi plachý a přál jsem si být právě takovým schovaným básníkem, za kterým by každého půl roku přišel nějaký Borový, vyplatil mu zálohu a řekl: mistře, pospěšte si, čekáme na vaši sbírku.

Několikrát padlo jméno Jana Buriana. Vy jste spolu dlouho vystupovali jako dvojice. Vůbec těch písničkářských dvojic je u nás docela hodně: Paleček — Janík, dřív třeba Suchý — Šlitr, Vodňanský — Skoumal a další. Čím je to ve dvojici zajímavější?

Ono je v prvé řadě docela dobré mít ještě jeden nástroj, vystoupení je bohatší po hudební stránce, vezměte si třeba Hutku s Hladíkem, ti se dají taky považovat za písničkářskou dvojici. Ale ty dvojice, které jste jmenoval, kromě Palečka a Janíka, měly výraz-

né divadelní ambice, hrálo u nich důležitou roli mluvené slovo. My s Burianem jsme se nesešli proto, abychom si hudebně pomáhali, ale aby došlo k dialogu, k jiskření. Psali jsme si divadelní skeče, právě v návaznosti na Voskovce a Wericha, Suchého a Šlitra nebo Šimka s Grossmannem. A snažili jsme se, aby mluvené slovo zaujímalo dobrých padesát procent ve vystoupení.

V osmdesátých letech mělo takovéto divadelně-písničkářské vystupování jistě také politický aspekt. Koneckonců ve vašich písňových textech i básních je politika častým tématem. V poezii se ale na takovou angažovanost většinou hledí s nedůvěrou...

Ano, to je docela přirozená tendence, u nás jsme politikou pohrdali čtyřicet roků a po několika letech nadějí jsme zase uvrženi v přesvědčení, že politika je něco nečistého a nemá smysl o ní psát. Upřímně řečeno, ani se nedivím, že se básníci vyhnuli raději i tomu přelomovému roku 1989, protože takových nadšení v českých dějinách, do nichž se poezie vkládala a která opěvovala, už bylo od roku 1848 hodně a vždycky to nakonec dopadlo špatně. Ale podívejte se třeba na Karla Kryla, ten by naopak řekl, že je správné, aby se básník a písničkář angažoval. Omezit se jen na tu politickou rovinu by v poezii bylo samozřejmě nešťastné, ale na druhou stranu se málokdo z nás autorů dokáže plně oprostít od občanství. Jsme občané, žijeme v této zemi a nějakým způsobem na nás veřejné dění dopadá. Někdo to reflektuje přímo a jasněji, u jiných se to objevuje v hloubce jako spodní řeka jen v určité

beznaději a zoufalství, protože, přiznejme si, nic jiného v lidech politika nevzbuzuje... Zatím.

Takže když je v právě napsané básni vyjádřen smutek, má to co do činění s povolebním patem?

Nechtejte mě za slovíčka. To asi ne, ale zkrátka dívat se skrz prsty na lidi, kteří tvoří sociálně kriticky, kteří dodnes píší protest-songy, prostě není správné. Politika je téma jako každé jiné a platí, že buď je text dobrý, nebo špatný, téma s tím nesouvisí. Dokonce bych řekl, že protest-songy jsou dnes velmi tenký led a vyžadují velkou zkušenost a vkus, protože se snadno může stát, že z písničky vznikne pamflet postrádající vtip a nadhled. To se týká i velkých mistrů, už zmiňovaný Kryl s tím měl také problémy a ke konci svého života napsal několik nedůstojných pamfletů, které sice byly dokonalé po formální stránce, ale co do obsahu byly velmi pochybené.

Po revoluci se hodně mluvilo o tom, že teď už kritičtí písničkáři nebudou mít co říct, že už nebude důvod pěstovat tento žánr, ale ukázalo se, že to byl naivní názor. A právě dnes, mnohem víc než za komunismu, vyžaduje protest-song rozhled a vzdělání, tady bych už dokonce řekl politologické vzdělání. Dřív bylo všechno jasné. Dělení světa bylo černobílé a člověk se orientoval velmi jednoduše, ale napsat dnes dobrý protest-song je velice těžká věc, ať už jde o domácí nebo světovou situaci. Jak se máte například postavit k současnému dění v Izraeli, když na jednu stranu s tou malou zemí úžasně sympatizujete a dějiny toho národa vás nutí smeknout, a na druhou stranu za tím konfliktem cítíte zájmy velmocí. Ve francouzských novinách vidíte obhajobu všeho, co se staví proti Izraeli, a tady otevřete *Respekt* a čtete titulek: Hizballáh se přepočítal. Jak se v tom má člověk vyznat? Proto je třeba mít politologický cit, všechno to zpracovat a dovést na jakousi obecnou úroveň, protože čím je protest-song konkrétnější, tím je hloupější. Můj přítel Julos Beaucarne, belgický písničkář a básník, napsal sice výborný protest-song o Victoru Jarovi, chilském písničkáři, ale to je jedna z výjimek, kdy konkrétnost nevadí. Jmenuje se „Píseň pro Kissingera“ a je obžalobou tohoto amerického politika, zpívá se v ní o tom, jak vojáci junty Victoru Jarovi na stadionu usekli ruce a řekli mu: teď ukaž, co zahraješ. A on začal zpívat. V písni jsou jména, je konkrétní a velmi patetická, ale protože je prostě pravdivá, je v ní velká síla. Je to ovšem výjimka, kdybychom psali protest-song o dnešní politické situaci a rýmovali jména jako Klaus a Kraus, písnička bude únavná a brzy umře. Takže znovu opakují: je třeba velký politický cit a filozofický nadhled. A dobrý vkus.

Vy se ovšem angažujete i na jiných frontách, než je hraní protest-songů. Nedávno jste se stal předsedou PEN klubu. Má tato organizace ještě vůbec nějaký význam?

Je to klub. Význam klubu nepřeceňujeme, ale ani nepodceňujeme. Jde o sdružení autorů, které bylo v nových podmínkách obnoveno proto, že autorům je spolu dobře, a když se sdruží, mají větší sílu něco ovlivňovat. Především samozřejmě ve svůj prospěch, tedy pro dobro literatury, ve prospěch svých přátel, perzekvovaných literátů v zahraničí. Ale je to pořád jenom klub, který nemá přímé politické ambice a který sám o sobě nemá ani definované společné umělecké cíle. Samozřejmě dál zůstává v erbu ochrana svobody slova, což ani sedmáct let po revoluci není tak absurdní, jak by se mohlo zdát: vzpomeňme na nedávný případ mode-

rátora Aleše Cibulky, který byl ředitelem ČRo 2 Praha potrestán za to, co řekl host jeho živě vysílaného pořadu. K tomu PEN vydal jasné stanovisko. Měli bychom se taky vyjádřit k nelegálnímu překladu *Totožnosti* Milana Kundery, což je rovněž hrubé porušení svobody, dobrých mravů i autorského práva, postavit se v té debatě za článek „Neztraťme Kunderu“, který počátkem léta napsala do *Respektu* Tereza Brdečková (shodou okolností moje žena...). Ale znovu říkám — je to především klub: scházet se, povídat si.

Setkání PEN klubu jsou v tomto ohledu poměrně známá: koupí se pár lahví vína, přijde pět šest lidí, kteří popijí, zaspívají si... Lze ale z těchto večírků odvozovat nějakou autoritu organizace, která má bránit, jak říkáte, svobodu slova a hájit zájmy spisovatelů?

Máte úplnou pravdu — kdybychom nic jiného nedělali, nemáme žádné právo něco chtít a jen prohospodařujeme kredit, který PENu dali Karel Čapek, Ivan Klíma nebo Jiří Stránský. Taková setkání organizuje pravidelně Společnost přátel PEN klubu v našich prostorách. Je otevřeno členům i nečlenům, neklade si (zatím) jiné ambice než posedět, popít, zaspívat si — ale pozor, také se tam autorsky čte z rukopisů, posledně například četl své nové básně Václav Daněk. Tato setkání mají podle mého názoru veliký potenciál a já bych si přál, aby do budoucna přinesla daleko výraznější otevření se veřejnosti, aby vznikla jakási dramaturgicky řízená literární kavárna s opravdovým publikem.

Ale to není vše. Můj předchůdce Jiří Stránský díky svému šarmu a společenským kontaktům dostal PEN na úrovni organizace, které si všichni váží, která má i v politickém prostředí dobrý zvuk. Myslím, že se dnes i státní úředník leckdy bojí, jaké stanovisko k té či oné kauze zaujme PEN. Já v tom chci na Jiřího navázat. Čekají nás změny, věřím, že k lepšímu: ředitel Národní knihovny Vlastimil Ježek nám nabídl prostory v Klementinu, kde by měly být sdruženy všechny literární organizace. Svaz knihkupců a nakladatelů už tam sídlí, nabídku dostala Obec spisovatelů a další. Takto by mohla vzniknout velmi silná literární fronta, mohli bychom se domlouvat na určitých akcích, lobbovat a působit na státní instituce ve prospěch literatury. Zrcadlovou kapli Klementina bychom dostávali k dispozici pro svá autorská čtení. Dále by měla probíhat pravidelná autorská čtení i v televizi. Už jsem odevzdal námět a scénář pořadu *Nepovinná četba*, kde by se měli představovat autoři PENu. Dále pak chceme tlačit na ministerstvo kultury, aby se snažilo více prosazovat české autory v zahraničí. Takový podpůrný grant na ministerstvu existuje, ale záleží jen na osobních vazbách na zahraniční nakladatele a překladatele. Navíc většina těch, kteří jsou překládáni, podporu vlastně ani nepotřebuje, Michal Viewegh například. Je ovšem spousta autorů, kteří by si překlady zasloužili, ale nikdy je mít nebudou, protože nemají kontakty, nedostali žádnou cenu, nikde nevynikli, a ministerstvo je proto v programu nemá...

To mi ale připadá trochu divné: jinými slovy — chcete zahraničním nakladatelům vnucovat autory, které mají vydávat, navíc autory, kteří, jak říkáte, ani nevynikli. Nemělo by se to nechat spíš na nakladatelích, kteří mohou lépe než nějaká komise odhadnout, kdo by mohl prorazit?

Ano, ale nakladatel musejí mít možnost si vybrat. Jde tedy o to vytvořit širokou nabídku přeložených ukázek a synopsí děl současné literatury a ty představit zahraničním nakladatelům, aby nebyli odkázáni jen na nějaké přátelské vazby mezi autorem, překladatelem a nakladatelem.

V tom případě by ale možná stačilo, kdyby se konečně někdo začal starat o server www.czlit.cz, spravovaný ministerstvem, který by právě toto měl zajišťovat... Samozřejmě, a jsme u toho: nefunguje-li, jak je potřeba, můžeme se začít angažovat třeba právě tady. A pak na nás pochopitelně čeká největší úkol: snažit se spolu s oduševnělou částí politické reprezentace prosadit to jedno procento pro kulturu, aby se zvýšily i dotace, které jdou do literatury.

V tomto směru by jistě bylo prospěšné, aby literární organizace táhly za jeden provaz. Teď to však vypadá, že došlo k nejvážnějšímu rozkolu mezi Obcí spisovatelů a PEN klubem od listopadu 1989. Mluvím o kauze Čína, kdy Obec spisovatelů navazuje cílé kontakty s oficiálními čínskými spisovateli, vysílá a přijímá čínské delegace, proti čemuž se už váš předchůdce Jiří Stránský velmi ostře postavil... Já se hodlám držet zásadového postoje Jiřího Stránského. On jako politický vězeň a přesvědčený antikomunista samozřejmě nemohl přenést přes srdce, co Obec spisovatelů dávala veřejnosti najevo — ten příklon ke komunistické Číně. Ale ono je to celkem prosté. Jak jsem slyšel, předsedkyni Obce spisovatelů Evě Kantůrkové vycházejí v Číně překlady, takže to asi byla její osobní iniciativa a legitimní touha po uplatnění, ke kterému ovšem využila váhu spisovatelské organizace. Já si jí jako autorky za mnoho věcí vážím, ale toto odmítám a celý výbor PEN klubu to bratříčkování jednohlasně odsoudil. Myslím ale, že ani Obec ve svém názoru není jednotná.

Ono je to asi trochu schizofrenní postavení, protože všichni členové PEN klubu jsou současně členové Obce...

Pak jsem asi výjimka. PEN je ale přece jen trochu výlučný klub. Do Obce vezmou každého, kdo vydal dvě knihy, do PENu jen toho, koho doporučí dva již stávající členové a zaručí se za něj. Ale ještě k té Číně. On je to vlastně velmi pragmatický postoj. Něco podobného vidíme i u nás v parlamentu. Odmítáme komunisty, nechceme se s nimi bavit, ale oni jsou ve Sněmovně a občas jejich hlasy použijeme. Stejně tak nemáme rádi totalitní režimy, jako třeba čínský, ale Čína je tady, je to velmoc, ovlivňuje světové dění, kupujeme od ní řadu věcí, tak co s tím teď? Samozřejmě správný je postoj zásadový: nekamarádit, nechodit s nimi na pivo. Ale analogická situace byla za komunismu i u nás. Já jsem vždycky říkal, jak strašně přeju úspěch lidem, jako byl Jiří Menzel, kterému občas za totality pustili nějaký film do zahraničí, jako byl Hrabal, jehož překlady v cizině vycházely. Ale na druhou stranu mě strašně mrzelo, že oni jako zrcadla socialismu vzbuzují ve světě dojem, že u nás je to s tvůrčí svobodou a podmínkami výborné. Možná že by bylo lepší, kdyby se nemohlo nic, že by totalita netrvala tak dlouho. V Číně je podobná situace, tak jak se k tomu postavit? Sami o sobě jsou mnozí oficiální čínští spisovatelé jistě báječní lidé, ale reprezentují něco, s čím nesouhlasím. Ať utečou. Jenže pokud by se jim to podařilo, v tu chvíli přestanou svět zajímat. Oni jsou zajímaví právě tím, že žijí a tvoří tam a odtamtud. Je to velmi těžká otázka.

Mluvíme-li o politice — v knize fejetonů a textů *Bát se a krást* jste napsal, že všichni politici jsou podvodníci, zloději nebo lháři. Vy sám do politiky chcete vstoupit, kandidoval jste za zelené do parlamentu a budete kandidovat teď na podzim do Senátu; znamená to, že se stanete zlodějem, podvodníkem nebo lhářem?

No pozor, já už třeba jsem podvodník a lhář a deru se tam právě proto... Ale vážně. Co se týče parlamentních voleb, to byla především pomoc zeleným, pomoc, na kterou jsem byl velmi pyšný,

i když bylo od začátku jasné, že se na Vysočině do Sněmovny dostat nemůžu. Šlo tedy o to, aby „můj“ kraj nesnižoval celostátní průměr. Ale během té kampaně a setkání s lidmi z nejvyšší politiky jsem dospěl k názoru, že takhle to dál nejde. Zjistil jsem, že tak jako oni bych to dovedl taky, ba lépe, že nechci, aby ten společný autobus byl řízen jen jejich rukama, ale chci se na tom podílet a jízdu podle svého svědomí korigovat. Proto budu kandidovat do Senátu na Praze 8. Jak bych se jednou mohl podívat do očí svým dětem, kdybych to teď nechal plavat? Asi se nikdy nezbavím lehoulinkého pohrdání politickým světem, ale k sebeironii jsem měl vždycky blízko. Navíc vím, že se tam najde pár slušných lidí. Jde tedy o to, abychom se dali případně dohromady a neumožnili těm dvěma velkým stranám, aby získaly ústavní většinu. Proto kandiduje Svát'a Karásek nebo Táňa Fischerová, už tam jsou třeba Martin Mejstřík a Jaromír Štětina. Třeba může vzniknout nějaké duchovní společenství přirozenosti a zdravého rozumu, které bude mít vliv na českou politiku.

To jsou takové obvyklé důvody: „jako oni bych to dokázal taky“, „jak se pak podívat dětem do očí“, „se mnou přijde přirozenost a rozum“. To už tady bylo mnohokrát. Není to obyčejná touha po moci?

Touhou po politické moci jsem nikdy netrpěl, ostatně co to je za moc, když jste tam jeden z osmdesáti...?

To je taky u intelektuálů obvyklé, že se bojí říct, že jim jde o moc, přitom v politice to podle mě není nic pejorativního. Politikovi, kterému nejde o moc, nezlobte se, tomu bych hlas nedal, vždyť to je jejich profese — umět zacházet s mocí... Dobře, řekl bych to tedy jinak: touha pořídit se na věcech veřejných, to ano, jistě je v tom i určitá touha po rozhodování. Nepochybně. Ale touha po moci... já si pod tou formulací vždycky představím něco velmi zvrženého, manipulaci s lidmi, nějaké násilí. V mém případě jde vlastně jen o jiný výraz občanství, které v člověku dřímá a které se projevuje i v těch písničkách nebo básních. Já jsem se celý život snažil lidi na něco kriticky upozorňovat, a vstup do politiky je tak pro mě jen jiný krok stejným směrem.

Ptal se Miroslav Balaščík

GLOSA DUŠANA ŠLOSARA

Oficiální voda tvojí vášně



je vlastně jen srandovním shlukem slov: *oficiální voda* je co? Pít se to asi nedá, protože oficiálnost v sobě nemusí nutně uzavírat zdravotní nezávadnost. Tak k čemu asi je? Spojení *voda vášně* je zas to, čemu jsme v gymnáziu říkali oxymoron, spojení slov protikladných. *Oheň vášně* nebo *žár vášně* by bylo spojení pochopitelnější. A ta *moje vašeň*? Ne každý se k tomu rád přiznává, co by to mělo být. Ale podle obrázků pak poznáváme, že tou vášní je fotbal a oficiální voda je ta, která do toho fotbalu pumpuje nejvíc peněz.

Hrsta fotbalistů viditelně inspiruje ten zbytek nefotbalistů k nevidaným výkonům. Pomalu bude načase staré zděděné heslo *V zdravém těle zdravý duch* aktualizovat: *V dravém těle nezdravý vzduch*.

Báječný deník

O POSLEDNÍ KNIZE MICHALA VIEWEGHA

MAREK NEKULA

Základní vlastností ironie je, že nemá opakovatelný výrazový prostředek, a že tedy při ní velkou roli hrají jednak textové souvislosti a kontext, jednak schopnost — někdy i vůle — jejich souhrně porozumět. Kierkegaard ji tak celkem případně charakterizuje jako „obrtlík“. Ironickou promluvu opravdu čteme jak v jejím doslovném, tak i v opačném významu, tedy nikoli buď anebo, ale oba významy zároveň. Prvoplánová chvála se ukazuje být výtkou, pozitivní negativním. Ale protože obrtlík ironie nemá aretační bod, je v ironickém významu vždy obsažen i jeho prvoplánový protipól, a tak dále, ad infinitum. Nejinak je tomu také u sebeironie.

I bez znalosti specifických kontextů je ironie jasně signalizována tam, kde se přímo v promluvě střetají protikladné významy jako v titulu Vieweghovy „nesporné“ knihy, v níž jsou v jeho podání bájně „báječná“ léta mládí a reálného socialismu zároveň i „pod psa“. A jako není mládí jen „krásný“ věk, který ovšem krásný přese všechno je, není ve Vieweghově podání reálný socialismus jen dobou buzerace režimem, ale také dobou rodinného folklóru a soudržnosti, která je nejsilnější ve chvílích, kdy se rodině při pohledu zvenčí vede pod psa. To je samozřejmě zjednodušení, vždyť v románu nejde o titul, ale především o vyprávění příběhu, přesto ale bude sotvakdo tato léta číst výlučně pozitivně, nebo negativně.

V názvu *Báječný rok*, pomíneme-li implicitní odkaz na ironické tituly *Báječná léta pod psa* nebo *Báječná léta s Klausem*, takový explicitní významový protiklad chybí. Ale ať už je čtenář sebevíc zaujatý autorem nebo proti autorovi a ať mu kniha zdánlivě nabízí sebevíc „důkazů“ chvály sebe a hany druhých, nelze přehlédnout, že sebechvalné je natolik sebeironicky přeexponováno, že už je nelze brát vážně, nebo spíš jen vážně. Ani tento „báječný“ rok není jen prvoplánově „báječný“, jak by se na první pohled zdálo.

Obrtlíkovitost

Než se ovšem čtenář proče k tomu druhému rozměru, může mu být toho prvního až příliš. Ve jménu „autentického“, bezprostředního obrazu života ten „báječný“ chlapík, který sebe chválí a druhé shazuje, deklaruje „rytířský smysl pro čest“ a chová se pokrytecky, proklamuje pokoru a je arogantní, staví na odív lasku ke svým dětem a je z nich unavený, oslavuje zrození a děsí se umírání, demonstrovuje svou mladistvou tělesnost a krátce zauvažuje o stárnutí a smrti... Ale právě v tom opakovaném střídání vyhocených protimluvů a protikladů, v tom obrtlíkovém rotování mezi dvěma póly spočívá „autentičnost“, přesvědčivost tohoto psaní, které tak i za cenu zpochybnění vztahu k vlastní „malé“ rodině, ba dokonce i za cenu, že bude nudit (pro „bylostného vypravěče“ riziko možná největší, s. 12), rekonstruu-

je zmíněný vypravěč zvláštní logiku někdy nelogického života. A v tom střídání se ukazuje ambivalentní povaha ironikova života možná přesvědčivěji než v leckterém provokativním a zdánlivě autentickém detailu. Lze ale při takovém vidění světa jen tak uchopit vypravěčovu doslovnou, autentickou polohu? A lze vypravěčovy „nezpochybnitelné životní pravdy“ (s. 254), které se ve skutečnosti vylupují jen velmi tápavě a neurčitě, uchopit a zafixovat, skončíme-li se čtením na straně 170, vyčerpání čekáním na druhý rozměr jednorozměrného popisu květnové série čtení a následných výletů do českých a moravských postelí? V obou případech zní odpověď: asi stěží. Ale ať už si při čtení bezpočtukrát řekneme, „to my víme, že jsi dobře jedl, hodně pil a měl ženské, to už jsi říkal!“ (srov. vypravěčovu poznámku na adresu Bernhardových *Mýcení* na s. 234, což je jen taková malá poznámka na okraj od překladatele zmíněného Bernharda), o životě, jeho obrtlíkové nelogičnosti a ironii osudu tato kniha nepochybně je.

Konstruovanost

Jiná je ovšem otázka, jde-li o „autentický“ bezprostřední obraz autorova života. Jistě, forma je deníková, zápisy pravidelné, vnější společenská i individuální realita jasně rozpoznatelná, ba nechybějí dokonce ani informace o rytmu úplňků v roce 2005, ale je to proto bezprostřední? Vždyť máme co do činění s „bylostným vypravěčem“, takže je víc než pravděpodobné, že vypravěč bude stylizovat autora, podobně jako autor v předchozích knihách stylizoval vypravěče. Tento „deník“ roku 2005, který je navíc deklarovanou polemikou s bulvárem, vznikl ostatně s perspektivou publikace na jaře 2006 takřkajíc v přímém přenosu. Co to může mít společného s psaním takového Jana Zábrany, který si deník vedl bez perspektivy bezprostřední publikace? Rozdíl je diametrální nikoli jen obsahově (což je samozřejmé, protože se ve svých biografích i motivech bohudíky ještě lišíme), ale především „konstrukčně“. Tu konstruovanost je vidět třeba tehdy, když si vypravěč *Báječného roku* při psaní deníku klade otázku, zda lze z tak „sympkých záznamů“ (rozuměj neuchopitelného, ambiva-



Michal Viewegh; foto: Luděk Janda

lentního materiálu „vystavět deník“ (s. 29). Ale „staví“ se deník? Nestaví se spíš literatura?

Deníkové záznamy tuto konstruovanost opakovaně dokumentují. V mnohých se konstatuje, že vypravěč žil, aby mohl nebo naopak nemusel něco zaznamenat, že ze zapsaného vybíral nebo že hodiny pracoval na deníku, třebaže k aktuálnímu datu jde jen o krátké záznamy (s. 327). To věru neukazuje na „syrový“ deníkový zápis, ale spíše na „endoskopické vyšetření“ (s. 215). V tom vybírání a opracovávání se dostává ke slovu interpretace. Ale v tomto znevlastnění autentického života a bezprostředního záznamu je „bytotný vypravěč“ paradoxně „svůj“, což nemusí nutně znamenat, že zachycuje „autentickou“, skutečnou realitu. Píše-li například o tom, jak od jisté Terezy dostal po čtení v Liberci kelímek červené tuše, jejíž sytá červen mu „připadá vzrušivě nemravná, i chytrá Tereza jistě vnímá mnohoznačnou symboliku té barvy“ (s. 280), je zřejmé, že realitu té situace, kterou vypravěč popisuje a interpretuje, lze číst i docela jinak. Nic proti vypravěčovu čtení, které je třeba i správné, ale kam se mu v jeho interpretaci poděla tuš, kterou se také píše? Nelze ten dárek číst třeba jako usměrnění, vykázaní vypravěče a jeho představ (červená) do světa literatury (je „tuš“ víc „inkoust“, nebo „touha“?), takže vypravěčovo doufání, že se od Terezy z Liberce dočká telefonu, není namístě? A nemohl by bývalý učitel červený „inkoust“ číst třeba jako velice zdvořilé upozornění, že je někde chyba? Nemyslí se tím chyba jazyková.

Pokud jde o jazykové chyby, je naopak příznačné, že zatímco pravopis a gramatika třeba Kafkova deníku kolísá a jeho němčina v něm není prosta chyb, což signalizuje, že jde — alespoň místy

— o bezprostřední deník (pokud je ovšem nějaký spisovatel něčeho takového vůbec schopný), ve Vieweghově *Báječném roce* se jazykové chyby mihnou jen naprosto ojediněle („Ein Mensch ist keine Schweine“ nebo „Borches“ místo „Borges“). Příznačné je i to, že na rozdíl třeba opět od Kafky není ve Vieweghovi prakticky žádné temné, tedy syntakticky fragmentární a obsahově nesrozumitelné místo. Jediné, v čem se čtenář může ztratit, jsou ženská jména. Jistá Ina je jen jedna, ale na ty Martiny, Markéty a Terezy by se chvílemi docela hodil rejstřík. Jazyk deníkových záznamů v *Báječném roce* tedy dobře ukazuje, že bezprostřední autentičnost překrývá profesionální stylizace, realitu literatury. Anebo je nelze nikdy plně oddělit, protože neexistuje žádná základna a nadstavba, ale obě jsou výslednicí téže sociální praktiky? A nespočívá přesvědčivost *Báječného roku* právě v tom, že se v něm při citacích jiných autorů a jejich parafrázích opakovaně tematizuje načítání literatury do života a života do literatury, že se v něm manifestuje literárnost života a ožívání literatury, tedy konstruovanost našich sociálních životů, což není nutně jen zkušenost „bytotného vypravěče“?

Mezi recenzenty a bulvárem

Ani tímto deníkem si autor nejspíš nevyslouží cenu za literaturu, kterou by si zasloužil třeba za *Lekci tvůrčího psaní*. A to nikoli jako cenu útěchy za to, že *Lekce* vyšla v nákladu nižším, než je autor zvyklý, nebo jako odměnu za to, že se v ní neobjevují vypínače ve tvaru vagín jako ve *Vybíjené*, ale proto, že je to dobře konstruovaný příběh, který — podobně jako biografizující Bernhardovy prózy — možná lépe funguje pro toho, kdo v nich nevidí nebo nechce vidět „klíčový román“ a biografémy. A třebaže *Báječný rok* bude přes svou literární konstruovanost na státní cenu možná přece jen příliš „subjektivní“, lze ho stěžejně odbýt jako „čtivo“ a Viewegha řadit mezi „autory jeho sorty“ (srov. *Host* 5/2006, s. 52–53). Je sice pravda, že Vieweghovo vymezení se vůči konkrétním recenzentům je svou nepokrytou adresností někdy až trapné a ve srovnání s tím, vůči čemu se například v *Českém snáři* literárně vymezoval předpřevratový disent nebo v *Báječných letech pod psa* i nedisent, v určitém smyslu i ploché. Ale to podivně „panské“ pojetí literatury, reflektující se ve výrazivu recenzí, dává Vieweghovi v něčem i zapravdu, což nutně neznamená, že někdy nemůže mít pravdu i recenzent. Nelze také přehlédnout, že se Viewegh vymezuje nejen vůči recenzentům, kteří diskurs o literatuře kontrolují rétorikou „kvalitní“ umělecké literatury, přičemž ovšem při postižení její kvality a při jejím hodnocení nezřídka užívají značně subjektivní kritéria a jazyk. V *Báječném roce* se vymezuje také vůči bulvárním publicistům, kteří veřejný diskurs kontrolují „kvantitativně“. A zatímco části těch prvních upírá legitimitu poukazem na absenci odborné kvalifikace, přímé zpětné vazby a kontroly jejich výkonu nebo poukazem na kvantitu (argumentem proti nim je náklad jeho knih), druhým ji upírá odkazem na popření jakýchkoli hodnot ve prospěch kvantity (nákladu). Někdo by možná viděl ironii osudu v tom, že v souřadnicích „kvalita versus kvantita“ vnímá autorovo dílo i vypravěč *Báječného roku*. Spíše je to ale další důkaz toho, že je Viewegh reflektovanější autor než jeho pověst.

Autor (nar. 1965) je bohemista a germanista, působí na univerzitě v Regensburgu.

Michal Viewegh: *Báječný rok (deník 2005)*, Druhé město, Brno 2006

Půlnoční monology lotyšských antihrdinů

PROTISOVĚTSKÝ PAMFLET, NEBO PRVNÍ LOTYŠSKÝ POSTMODERNÍ ROMÁN?

PETRA HAVELKOVÁ

Novela Albertse Belse *Nespavost* z roku 1963 představovala v době svého vzniku odvážný experiment. Jako programově formalistické a v podtextu protisovětské dílo nemohl být text delší dobu publikován. Zajímal se o něj dokonce KGB. Kniha se stala na základě podnětu prokuratury Lotyšské SSR předmětem zkoumání komise složené z prorežimně orientovaných filologů a členů Katedry vědeckého komunismu. Většina jejích členů nemohla strávit sarkastické narážky na vytváření kolchozních center a rozmisťování dobytka po chalupách, „zlehčování morální a politické zralosti sovětského člověka“ a „diskreditaci pracovních sovětských institucí“. Proto upřeli Belsovi knize literární označení román a nazvali ji „nepřátelským pamfletem proti sovětské moci“. S odstupem času můžeme v knize dešifrovat tvůrčí principy metaforicky dvojnásobného, fragmentarizovaného zrcadlení fobií člověka obklopeného hradbami světa nepřátelského lidské integrity, principy, které dílo nad úroveň prostého antikomunistického pamfletu povyšují.

Základním naladěním, které prosakuje tkání celého díla, je pocit odcizení sobě samému, jež v období sovětské okupace Lotyšska pronikalo mentalitou jednotlivců i obecným kolektivním citěním. Noc, v níž se odehrává většina zlomkovitých mikropříběhů, útržků reflexí a imaginací obyvatel jednoho řížského domu, je doménou nejasnosti a ironické ambivalence. Spánek rozumu plodí příšery. Tenze, které protagonisté Belsova díla přes den umně potlačují, propukají v noci naplno v orgiastickém a pro lidskou psýchu zcela destruktivním víru. Do popředí se dostává prvek nesourodosti, který je spojen s iracionální, útržkovitě asociativní logikou snového prožitku. Svět noci nelze spojovat, jak píše Jung ve své stati „O podstatě snů“, s morálními nebo esteticky uspokojivě uspořádanými celky. Sen je podivný, zvláštní, neobvyklý útvar, který bývá často kladen do souvislosti s nedostatkem logiky a dvojnásobnou morálkou. Situace a jednotlivé postavy knihy ztrácejí v Belsově pojetí konkrétní, snadno dešifrovatelné obrysy a nabývají jiného, přízračně deformovaného rozměru.

Hned v úvodu vstupuje do hry silueta ženy běžící od jezera, která se po několika krocích ohlédne, pootočí hlavou i rameny, na chvíli znehybní a pak se opět rozběhne. Poté co jí vypravěč nabídne nocleh, zamíří po úzké cestičce světla k oknu, vykloní se přes parapet, jak nejdál může, a dívá se směrem k jezeru. Pak se sesune na podlahu a upadá do hlubokého spánku.

Paralelní světy Belsových antihrdinů

Noční svět je na rozdíl od přehledně uspořádaného, násilně unifikovaného prostoru dne charakterizován disparátním prouděním vzájemně se neprotínajících promluv osamělých lidských monád. Optika noci spojená s rozvolněním imaginace představuje možnost ponoru do jiné, amorfně neuchopitelné tkáně bytí. Ani v noci se protagonisté příběhu zcela neodpoutávají od svého životního

rozvrhu, ten se jim však začíná jevit v jiném, svévolně pokřiveném panoptikálním odrazu.

Každá z postav Belsova textu se zmítá v pavučinách svých privátních úzkostí. Astersova žena se v nekonečně dlouhém souvětí připomínajícím monolog Molly Bloomové z Joyceova *Odyssea* vyplakává z ubíjející fádnosti rutinních denních úkonů a z úzkosti ze stárí, které je za dveřmi. Její syn Karel se v noci zpovídá ze svých averzí k nezáživným výstavám budovatelsky zaměřených děl socialistického realismu a k mládežnickým táborákům, kde se v záchvatu opilosti spílá jak komunistům, tak židům. Jeho sestra, pracující ve fabrice u razicího lisu, skutečný sovětský negr, pracovní kůň, který táhne vlast do komunismu, nic neříká, jen tiše mrmlá.

Nejvíce postižen je ale jejich otec Asters. Ve dne je „úředníkem ministerstva školství, člověkem fyzicky zdatným a životaschopným, s poměrně vysokou duševní kapacitou, ale ne tak vysokou, aby mohl samostatně myslet, který se poddá jak prezidentu Ulmanisovi, tak Adolfu Hitlerovi, a pokud by zemi dobyli Marťani, poddal by se i jim“. Astersovi se daří umně vytěšňovat pocity nesouladu mezi zvnějšňující maskou a potlačeným hlasem svědomí. Ty ale nakonec explodují se zničující silou právě v noci, kdy je schopnost reflexivního náhledu utlumena až k nečinnosti. Asters je ve svých nočních mýřích pronásledován postavou vraha, jenž se vkrádá do jeho privátní sféry.

Bels v *Nespavosti* rozkrývá traumatický moment života obyvatel Lotyšska za sovětské okupace. Všimá si prvku disociace mezi vnější maskou kolektivního bratříčkování a rovinou inertně laděných, simulovaných pseudovztahů. Exemplárním případem je příběh dělnice Diny, která nemá kde přespat, po práci navštěvuje své známé a snaží se zůstat tak dlouho, dokud jí někdo nenabídne nocleh. Až se jednou setkává s poctivým občanem, připomínajícím sartrůvského sebeodcizeného prasáka s dobrosrdečnou tváří, který se představuje jako tikající robot, jenž má doma ma-

lého, navlas stejného tikt'akrobůtka. Nabídne Dině pohodlné bydlo a zapřičiní dokonalé „změknutí, zvlhnutí a z pohodlnění jejího charakteru“. Nakonec ji s provinilou omluvou a padesáti rubly přenechává svému příteli.

Řada Belsových antihrdinů má své usmolené bokovky podobně jako Dračúns, příkrčený mužiček malé postavy s odporně modrou kravatou, který utíká před svou devadesátikilovou manželkou s gramorádiem pod paží. Po třech dnech se ale sklesle vrací domů se zjištěním, že jeho milenka má stejně malý komunální pokojík a musí se hádat s pěti dalšími nájemníky o to, kdo půjde první na záchod.

Hlavní protagonista Dárzinš na několika místech líčí ambivalentní rozměr svého vztahu s dívkou Ulrikou. Vnímá její husté světle žluté vlasy a její vůni, která se „vlévá do jeho duše jako sladký med“. Pak ale dojde v jejich vztahu k iracionálně motivovanému zvratu a Dárzinš začne v Ulrice vidět cizí, neznámou, hrůzu působící bytost. Od myšlenek na ni záhy těkavě sklouzává ke vzpomínkám na tisíce dalších efemérních záležitostí. Ulričin odjezd přijímá, aniž si to přiznává, s pocitem osvobození.

Analýza psychické inflace

Autor na mnoha místech zpochybňuje ikony socialistické společnosti, povinný kolektivismus, adoraci kultu práce. „Jsem největší výrobce litiny na světě, roztavil jsem o miliony a miliony tun oceli víc než moji předci v době kamenné [...] vydojil jsem nejvíc mléka, nakladl nejvíc vajec, vyseděl nejvíc kuřat,“ svěřuje se ironicky vypravěč Dárzinš, který v noci nemůže spát. „Jsem neúnavný pracovník,“ pokračuje na jiném místě vypravěč, „opravdový hrdina dvacátého století“. Ke štěstí mu stačí elektrický krb a sny o soukromém letadýlku.

Dárzinš záměrně volí obrannou formu apatického stažení se do svého osobního privatissima. „Mým hlavním principem je k ničemu se neupínat. Jen ať všechno kolem mne plyne jako čirá, bystrá voda, ať to proběhne lehkonozce jako zajíc, pak není těžké žít,“ říká Dárzinš, který nechce být „spasitelem světa“. Nechce se účastnit chaotické změti historických událostí, do nichž se cítí proti své vůli ironií osudu vklíněn. Zaujímá vědomě divácký postoj, který Josef Šafařík ve svých *Sedmi listech Melinovi* staví do kontrastu k postoji účastníka. Klade sám sebe do stanoviska nezávislého, ve vnějším dění neangažovaného pozorovatele, který zná historii a pohrdá nenapravitelným davovým člověkem.

„Mezi svými čtyřmi stěnami se můžu cítit jako neomezený vládce,“ přemýšlí Dárzinš. „Můžu si na stěnu pověsit obrázek jakéhokoli orangutana a modlit se k němu a pálit při tom vonné oleje. Můžu nahý tančit ty nejhroživější tance a vařit své druhy v kotli. Můžu zničit jakýkoli politický či ekonomický systém.“ Zároveň si je vědom nebezpečí, které pramení z identifikace s kolektivní psychou. Navenek nasazuje masku, skrze personu si buduje ochrannou hráz, za níž pěstuje svůj soukromý život. Konstrukce kolektivně vhodné persony je však, jak si všimá Jung, mocným ústupkem vnějšmu světu.

Vědomě akceptovaný inertní postoj je, jak se paradoxně ukáže, vyčerpávající mnohem více než bezcílňá aktivita Dárzinšových spoluobčanů. Dárzinš prožívá stavy hluboké vnitřní únavy, chce jenom tiše ležet v posteli a umřít, spát miliony let ve své tělesné schránce, sní o tom, že se nenarodil z lidského svazku, představuje si, že byl „nesen staletými ve vrásčité dlani času“ a že je „nalezcem beze jména, bez otčiny, bez minulosti“.

Dárzinš se děsí absurdně vyznívajícím schématu bezcílňé linky života, který je vyplněn stereotypním sledem všednodenních úkonů. V tom má blízko ke Camusovu absurdnímu hrdinovi, který si je vědom svého sisyfovského údělu. „Posloupnost je jednoduchá,“ svěřuje se Dárzinš, „škola, profese, rodina, smrt. Cesta a povinnost občana. Začarovaný kruh a všechno znovu od začátku? Člověk si uvědomí, že není věčný, a včas se postará o pokračování rodu.“

Polarita časových vrstev

Autor vedle sebe vrší snově rozmlžené střípky vzpomínek na kastraci koní, kterou kdysi dávno prováděl Dárzinšův německý strýček veterinář Hans, na smrt Dárzinšovy matky, která umrzla za války při jízdě ze statku na nádraží, když sháněla potraviny pro svého muže umírajícího na rakovinu. Bels se nevyhýbá ani narážkám na nacistickou okupaci, která je zde nazírána prizmatem pasivního odporu vypravěčova otce, jenž provokativně odchází za druhé světové války do práce na nádraží v tmavě šedém nažehleném obleku z anglické vlny.

Bels nechává čtenáře proniknout do líčení prastarých časových sedimentů, jejichž ústředním motivem je boj Lotyšů proti řádu německých rytířů ve třináctém století. Na tomto místě vplétá do vyprávění motiv *farmaka* — zástupné oběti, která má být na podnět členů řádu zazděna. Tato dějová rovina, v níž vystupuje protagonistův dvojenec, lotyšský správce Dárzinš řešící dilema mezi pasivním podvolením se vůli druhých a aktivním ozbrojeným bojem proti nepříteli, může být pochopena jako forma snové kompenzace protagonistova rezignovaného postoje v přítomné rovině vyprávění. Asociativní vazby mezi časovými a významovými rovinami vyprávění jsou natolik rozostřené a nejednoznačně provázané, že lze jen stěží dešifrovat skutečné analogie mezi přítomným a minulým. Dění románu dominuje prvek diskontinuity, který dodává jednotlivým vrstvám textu disparátní ráz.

Bels využívá metody proudu vědomí a principů dekompozice, jež mu umožňují stylisticky uchopit chaotičnost mikrokosmu lidské psychy. S jejich pomocí se mu daří vybudovat fantaskní prostor světa noci, která je v jeho pojetí „obdobím, kdy je zem přikrytá tmou a lidé osamělostí, v noci, kdy nebesa krouží kolem země jako obrovský sud se stříbrnou zátkou [...] kdy nic víc už nevíme o vnějším světě“.

Autorka (nar. 1977) je publicistka.

Alberts Bels: *Nespavost*, přeložila Lenka Matoušková, nakladatelství Lubor Kasal, Praha 2006

„Inu ano, sovětské hovno, náš vzor“

VZPOMÍNKY A DENÍKY LÉKAŘE JOSEFA CHARVÁTA

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

Ubývá vzdělanců na úkor odborníků. Přitom se jedná o trend stejně paradoxní jako zřejmě (a bohužel) nezastavitelný. Paradoxní proto, že k němu dochází v době, v níž se neustále hlásá potřeba mezioborovosti, propojování a intelektuální všestrannosti. Nezastavitelný zase tím, že narůstající vědění vyžaduje stále větší specializaci. Vzdělání se tak ocitá namnoze na opačném konci vědění, tj. odborných poznatků. Expert válčuje intelektuála. Tři příklady ze současné praxe na dokreslení: manažer dělá základní chyby v pravopise (na úrovni čtyřkaře ze šesté třídy); při přijímacím pohovoru do nakladatelství se ukáže, že absolvent filozofické fakulty neumí spočítat procenta (čímž se stává na pozici redaktora nezaměstnatelným); student informatiky se nedovede seznámit, neboť mu dělá potíže opustit kód „01“ a vstoupit do běžné komunikace, kde se pouze neřeší, nealgoritmizuje...

Nositeli této vzdělanecké všestrannosti byli ještě v době mezi-válečné z velké míry lékaři. Kniha Josefa Charváta je toho rukopisným příkladem. Jde o hlas puncovaného odborníka, který umí psát; má to v hlavě srovnáno, dokáže zachytit to podstatné z ubíhající každodennosti, ale současně umí dát této současnosti hodnotovou reflexi a přesah.

Kdo byl Josef Charvát? Zakladatel československé endokrinologie, profesor Univerzity Karlovy a přednosta III. interní kliniky 1. lékařské fakulty UK a Všeobecné fakultní nemocnice. Žil v letech 1897 až 1984. Pocházel z poměrů zcela chudých: otec byl vyučený kovář a zámečnický a později pracoval u Elektrických podniků města Prahy; matka dělala domovnici. Částečně i proti vůli otcově, který z něj chtěl mít inženýra, vystudoval gymnázium. Roku 1916 se zapisuje na lékařskou fakultu. Studium Charvátovi však přerušuje válka — musí narukovat k těžkému dělostřelectvu. Školu ukončuje v roce 1923. Poté se mu podaří dostat na II. interní kliniku k legendárnímu profesorovi Pelnářovi. Mimořádným profesorem se stává v roce 1933, řádným pak o pět let později. Ve druhé polovině třicátých let dělá starostu Junáka (zúčastňuje se i několika mezinárodních *jamboree*); během protektorátu se zapojuje do ilegální odbojové činnosti, za což je uvězněn a posléze internován v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald. Z koncentračního tábora se ho však podaří vyreklamovat, a to díky skautingu (na přímluvu švédského korunního prince Gustava Adolfa, vedoucího švédských skautů, který intervnuje přímo u Hitlera). Po válce pokračuje ve svém odborném růstu; ač nestraník, je jmenován jedním z prvních akademiků. Jeho život v této době určují drobné každodenní pŕtky s režimem, hmotné starosti a rodinné svízele. Jako vyhlášený lékař a špičkový odborník se dostává k největším „potentátům“ této doby — například Klementu Gottwaldovi, jeho ženě Martě, Václavu Kopeckému ad.

Baťovský selfmademan

Charvátovu knihu vyplňují v první části tradičně vyprávěné vzpo-

mínky; druhou část tvoří deníkové záznamy z let 1953–1958 (autor je nazývá „občasníkem“), za něž je ještě přidáno jakési ohlédnutí starého pána z roku 1975, kterému náhoda po dvaceti letech přivanula jeho již skoro zapomenuté deníkové záznamy a on k nim ještě z odstupu cítí potřebu něco doříct, zpětně se obhájit za některé kroky, které měly blízko k úlitbě režimu. — Třebaže čtenářsky nejatraktivnější jsou pasáže kolem „státnicky“ tajené Gottwaldovy nemoci (těžká luetická aortitis) i to, jak se Charvátovi podařilo dostat se do okruhu sovětských lékařů, kteří byli pověřeni pitvou, za nejsilnější místa považují líčení z první části knihy: první republiku a protektorát. Jde o „baťovskou“ cestu typického českého prvorepublikového *selfmademana*, hochy z chudých poměrů, který se vlastní houževnatostí vypracoval. Tuto životem naplňovanou vizi doplňuje několik drobnohledných líčení z dětství, z první světové války, 28. říjen 1918 v Praze. Líčení poslední události stvrzuje pravdu, že ve střední Evropě neprobíhají revoluce na hrdinský způsob, ale vždy tak trochu maškarně, směšnohrdinsky:

Trvalo to dost dlouho, snad hodinu, a když jsme vyšli na dvůr, slyšeli jsme z Celetné ulice kutálku. To už šla hudba a jásající dav od Prašné brány k radnici. Šli jsme s nimi, všichni byli rozčileni. Vtom mě oslovil maďarský důstojník, který šel směrem od Malého rynecku. „Was ist los?“ Povídám: „Revolution.“ Zbledl a pospíchal do kasáren. (s. 92)

Skoro neuvěřitelné je, že Charvát zcela opomněl vyličít, jak to bylo s jeho pobytem v nacistických koncentračních táborech. Stejně tak v toku vzpomínání příliš nedochází na autorovo členství v zednářské lóži; zůstává jen u náznaků a poněkud neurčitých nápověd. Hodně zajímavá jsou líčení toho, jak za války za ním jezdili pacienti z Německa. Takto J. Charvát léčil i bratra Hermanna Göringa Alberta, strojního inženýra, rakouského občana, který mu jako protislužbu vozí nejenom zprávy o rozvratu v německé armádě, ale i toaletní papír. Cenné jsou i portréty politických představitelů první republiky, k nimž se J. Charvát



J I Ř Í V Í Š E K Tomáš Mazáč Brno 1999

coby lékař dostával. Nejdlejší z nich je portrét Antonína Švehly, jehož byl osobním lékařem. Oceněna na Švehlovi je jeho věcnost („Neměl smysl pro mučednictví“; s. 153) a — již legendární — pracovitost: úřadoval až do noci, na jeho pracovním stole bylo na každé straně umístěno žehlicí prkno: „Na jednom byly lulký, na druhém šálky s černou kávou. Dbal, aby fajfky byly stále nacpané, sotva Švehla jednu vykouril, odnesl ji, vyčistil, nacpal a dal na horní pořadí“ (s. 155). J. Charvát dále pojednává o Švehlových animozitách, mezi něž patřil například F. Peroutka a jeho *Přítomnost*.

**„Už se neříká ‚čas jsou peníze‘, nýbrž ‚občas jsou peníze‘“
(zápis ze 7. října 1953)**

Charvátovo vyprávění o konci monarchie, první republice a protektorátu si v sobě uchovává něco herojského, ba titánského: jedinec s pevnou vůlí se uměl prosadit a teď o tom vydává svědectví.

Přitom tomuto svědectví nechybí sebevědomí, zajisté oprávněné, o vlastních schopnostech jakož i o tom, že si počínal správně. Proti tomu zápisky z padesátých let už tuto herojskou fazónu nammnoze postrádají. Důvodem je jistě i žánr: nahodilé poznámky deníku neumožňují to, co zpětné konstruování za pomoci příběhu. Důvodem je zřejmě i doba, která je spíše trapná, upatlaná, plná drobných ušmudlaných starostí a válek s byrokraty a ambiciózními kariéristy. Důvod však budiž spatřován i v samém Charvátově pohledu: jeho určujícími rysy jsou únava a opotřebenost. Touto drobnohledností je však Charvátův pohled cenný, přinejmenším historicky. Pro toho, kdo zrovna není zdomácnělý v kruzích české poválečné medicíny, je tady snad až příliš prostoru věnováno tomu, kdo s kým za pomoci koho jiného proti komu, kdo je větší neumětel, kdo udělal kariéru přes stranu, kdo přes postel, kdo komu kdy šlápl na kuří oko atd. Ale budiž. Je vidět, že J. Charvát má cit pro detail a že tento detail umí i patřičně vyhodnotit. Autor nás zevnitř let 1953–1958 zpravuje o tom, jak únava



ZÁPISNÍK PAVLA KOTRLY

Proti vůli autora, pro radost čtenářů

Knihy se vždy opisovaly, kopírovaly či jinak množily. Bez ohledu na dobu nebo hranice. Až moderní doba tyto aktivity pevně sešněrovala autorským zákonem, který lze snadno porušit i nevědomky, za čas pravděpodobně i půjčením knihy kamarádovi, a snahou o co nejdější trvání práv i po smrti autora. Problematice autorského práva v době internetu se pravidelně věnuje například magazín *Click* (<http://www.clickmag.cz>), bohužel tyto informace jsou dostupné pouze v jeho tištěné podobě. Nepříliš lichotivou vizi blízké budoucnosti svázanou autorským právem, která se opírá o reálné předpoklady, nabízí ve své povídce „Právo číst“ (<http://www.gnu.org/philosophy/right-to-read.cs.html>) Richard Stallman (<http://www.stallman.org/>), jedna z vůdčích osob hnutí za svobodný software.

Často jsou autorské zákony porušovány vědomě. Pomineme-li pirátská vydání či výtisky pořizované a následně distribuované tiskárnami bez vědomí nakladatelství, což jsou aktivity jednoznačně směřující k obohacení a nemají nic společného s láskou ke knihám a ke čtení, pak nejčastějším porušením bude v současnosti pravděpodobně zveřejnění opisu knihy na internetu. Je jasné, že ani tyto aktivity se nakladatelům nemohou líbit. A tak řada dříve veřejně dostupných on-line knihoven je pod tlakem uzavírána nebo se stěhuje do uzavřených komunit a digitálního undergroundu, a to i na českém internetu.

Jsou však situace, kdy pirátské zveřejnění nějakého titulu lze pochopit, byť jsou práva autora dotčena. Ostatně o tom svědčí široká a neuzavřená diskuse nad překladem románu *L'identité* (Totožnost) zveřejněným před několika týdny (<http://totoznost.blogspot.com/>). Stránky tohoto blogu již neexistují, neboť byly po oficiální stížnosti (<http://www.chillingeffects.org/dmca512/notice.cgi?NoticeID=4484>) smazány (<http://www.lupa.cz/zpravicky/google-smazal-blog-s-prekladem-knihy-milana-kundery/>). Kniha se však ve své elektronické podobě šíří dál a není příliš pravděpodobné, že by z internetu zcela vymizela.

Zveřejnění této knihy zaznamenalo širokou mediální odezvu nejenom na internetu, ale také v tištěných médiích. Že Milan Kundera (<http://www.kundera.de/>, <http://www.milankundera.webpark.pl/>) své romány již delší dobu nevydává česky, je obecně známou věcí. Je zbytečné polemizovat o důvodech, prostě vydávány nejsou. Přesto jsou čtenáři, kteří by si je rádi přečetli i bez jazykové bariéry. Zveřejnění překladu bylo jen logickým vyústěním dlouhého čekání. Osobně jsem překvapen spíš tím, že se tak nestalo již dříve, neboť neoficiálně jsou přeloženy i další Kunderovy knihy, a to z originálu. Můžeme tedy jen čekat, zda bude spíš zveřejněn některý z románů cestou oficiální, nebo cestami neoficiálními. A možná ani není třeba bát se kvality překladu, neboť u zveřejněného díla byl příjemným překvapením. Škoda však, že překlad byl pořízen právě z anglického vydání, a nikoliv francouzského originálu.

Na otázku, zda máme právo takto zveřejněný překlad číst, záměrně neodpovídám. O tom nechť rozhodne každý sám.

Autor (nar. 1974) řídí internetový literární rozcestník *Potápěč* a je šéfredaktorem časopisu *Texty*.

né pro něj je neustále zdůvodňovat, čím a proč je prospěšná endokrinologie. Dozvídáme se o tom, jak stále více času zabírá úřední agenda; také to, jak je těžké vyjít se sovětskými lékařskými experty, tedy: jak jim nedat najevo, že to, co učí české lékaře, je v lepším případě objevování Ameriky, v horším úplný nesmysl. Cenné je Charvátovo svědectví také tím, že mu autor zpětně nepořídil sjednocující optiku. Někdy jako by se silná osobnost pisatelova užuž rozdrolovala v každodenním pinožení. Dost překvapuje Charvát svým hodnocením Ladislava Štolla. Je pozitivní, ba někdy až velmi. Charvát se s ním setkával jako s ministrem školství. V roce 1954 se zúčastnil půldruháhodinového jednání, při němž si mu stěžoval na poměry na klinice, mimo jiné i na to, že přednost pro habilitaci dostávají — z politických důvodů — neschopní. Štoll ho vyslechl, „byl konsternován“ a projevil „dobrou vůli to napravit“ (s. 325). Nechce se věřit, že by Charvát nevěděl, co tento — jeho slovy — „osvícený ministr“ páchal na počátku padesátých let na poli literatury a literární vědy, kde se choval zcela jako sekymnický primitiv, jemuž hlavní směrnicí byla „úchvatná logika dějin ztělesněná v osobnosti Stalinově“ (*Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*, 1950).

Už se zdá, že padesátá léta tohoto masarykovského prvorepublikána rozdrolí, ale nikdy se tak nestane. Vždy včas autor nasadí ostré ohrazení — nejenom vůči zloduchům uvnitř medicíny či vůči mocipánům, ale také vůči všední lůze, jež je zvána řvoucí a páchnoucí smečkou, která „požírá česnekový salám“, vůči Slovákům („Nikdo zde o Slováky nestojíme: proč se z nich neudělal po 1945 zase samostatný „šťát““; s. 434), ba i samotným Čechům („Tak blbý folk, jako jsme my, je k pohledání“; s. 395). V takovýchto chvílích se osobnost pisatelova vždy opět rozpíná do titánských rozměrů; řeč nabývá podoby jasných a striktních soudů kazatele i karatele. Ano, především tohle je J. Charvát, ale nejenom... Osobně oceňuji jak autorovo „titánství“ (částečně příbuzné F. X. Šaldovi či V. Černému), tak také to, že ani jako figura velkého vlivu a postavení neztratil smysl pro příznačné drobnosti, vulgo: pro drby (kniha je mimo jiné i zábavným rezervoárem dobových vtípů). Pořád vnímáno optikou chudého hochy, který ani poté, co se vypracoval, nepřišel o svůj sociální instinkt byvšího proletáře. Svět padesátých let, jak nám ho J. Charvát představuje, není jen střet mocenský (partajní nomenklatura versus ostatní), ani ne jenom střet idejí (osvícení odborníci versus ideologičtí primitivové); je to i svět těch, kdo se chtějí mít v každé situaci dobře. A dobře se koneckonců chce mít i sám pisatel; též proto, že žíví početnou rodinu, a také proto, že si již za první republiky zvykl na jisté postavení a blahobyť, který ani v době „spartánského“ socialismu nemíní jen tak opustit.

Radka Denemarková ve své recenzi vyzdvihla onen rys Charvátových pamětí, jenž je dalek „mlhovinového psychologizování“; jde podle ní o pohled člověka, který „příliš vidí do „lidského ledví“, a proto si nedělá iluze (*Tvar* č. 1/2006). Jedná se asi o totéž, co jsme nazvali sociálním instinktem byvšího proletáře (viz výše): ne, ne, mě neoblafnou; na žádnou krasomluvu jim neskočím; já moc dobře vím, jak jsou lidé posedlí touhou šplhat vzhůru po společenském žebříčku; možná bych mohl být více noblesní, ale kdepak, nebudu, to by se jim tak hodilo... a vůbec, není na to doba. — Pokud bychom chtěli Charvátovy paměti umístit do souřadnic pamětí lidí od literatury, tak by jejich souřadnice tvořily *Paměti Václava Černého* a *Celý život* Jana Zábrany. S prvním z nich Charváta spojuje polemická sršatost jakož i víra v sebe sama; s druhým pak racionálně kontrolovatelný kriticismus, který umí vyhmátnout jádro věci, zkrátka přesné, ostře zacílené vidění.

Autor (nar. 1960) je literární teoretik a kritik.

Joseph Charvát: *Můj labyrint světa. Vzpomínky, zápisky z deníků*, Galen, Praha 2005

Na Dobříš!

PAVEL KOSATÍK

V roce 1956 se Šestatřicátníci, volné sdružení mladých autorů okolo Václava Havla, vlivem politického „tání“ nečekaně ocitli na počátku publikačních možností. Byl to pro ně rok samizdatového almanachu *Život je všude*, rok prvních pokusů o spolupráci s literárním časopisem *Květen* a také rok Havlova prvního významného veřejného vystoupení na dobříšské konferenci začínajících spisovatelů.

Když z tribuny II. sjezdu spisovatelů na jaře 1956 Vítězslav Nezval a František Hrubín uvedli Kolářovo jméno ve výčtu autorů v minulosti perzekvovaných, stal se Kolář, do té doby zneuznaný rebel, v Havlových očích „jakýmsi hrdinou“. Důsledkem sjezdu byla Kolářova rehabilitace a možnost tisknout, kterou Kolář přijal, zároveň se však rozhodl vztáhnout ji i na své přátele, kteří sice na sjezdu jmenování nebyli, ale stáli mimo svět publikace jako on. „Pochopitelně to nebude ihned a bez komplikací,“ tlumočil jeho rozhodnutí do Brna zas Václav Havel, „ale v každém případě je věc na dobré cestě a situace v kultuře je pro nás zatím nejpriznivější od Února.“⁽¹⁾

Byla to pravda, čas společenského „tání“ právě začal a vzbuzoval naděje, autorita vládců byla ořesena: ideální prostor pro „aktivismus“. Havel sám se přiznával, že patetické projevy na II. sjezdu nedokáže brát vážně a že mu slovní výrony vin za zločiny minulosti připomínají frašku; zároveň si však byl ve shodě s Kolářem jist, že této tragikomické situace je třeba využít, „neboť co si sami nevybojujeme, to nám do smrti už nikdo z milosti nedá.“⁽²⁾

S prvním nápadem, jak „mladým“ pomoci, přišel Kolář v květnu 1956: podle jeho představ se měli uvést společným almanachem sestaveným pod jeho duchovní patronací, nejprve v rukopise; potom měla následovat nabídka některému z oficiálních nakladatelství, nejlépe Československému spisovateli. V almanachu měli být představeni všichni významní autoři tehdejšího Kolářova okruhu, členové stolní slávistické společnosti a účastníci literárních „seminářů“, které Kolář pořádal ve svém vršovickém bytě: ze střední generace například Bohumil Hrabal nebo Josef Škvorecký, v té době veřejnosti zcela neznámí, a z mladých třeba Václav Havel.

Havlovi se líbila především Kolářova vize, podle níž měly almanachy nezávislé literatury vycházet pravidelně, s šestiměsíční periodicitou: jako druhý v pořadí měl vyjít Milan Hendrych, po něm měli Kolářův příslib i Jan Zábřana, Václav Havel a Jiří Paukert. Kdyby se sborník nepodařilo oficiálně vydat, měl vyjít alespoň jako bibliofilie, podobně jako Kolář v roce 1956 ve spolku československých bibliofilů zaplatil vydání *Hovorů lidí*, Hrabalova tištěného debutu. V případě, že by se nepodařilo ani to, Havel doufal, že almanach se zúčastněným stane aspoň „dobrou památkou“.⁽³⁾

Na Kolářovu žádost se Havel vedle něj s chutí ujal přípravy sborníku. Do Brna psal, co v této věci dělá: určil prý, že rukopisná kniha bude mít asi sto osmdesát stran, autoři v ní budou seřazeni podle abecedy, každý bude mít pro sebe zhruba dvacet stran. Kolář slíbil napsat předmluvu; šlo tedy hlavně o to, aby autoři ze své tvorby vybrali texty, které je podle jejich názoru nejlépe reprezentují (a Havel naznačoval, že s ohledem na možnost budoucí publikace bude namíste vyhnout se „politickým okolnostem“).

Při vábení autorů na stránky sborníku využil všech možností, které mu „aktivistická“ politika nabízela. Když například Jirku vybízel, aby zaslal své básně, radil: „Nijak se pochopitelně neodpaukertizovávej, ale snaž se, aby tam pokud možno nebyly nějaké zjevné výpady proti režimu. Klidně o své problematice, ale opět ne moc zjevně a okatě... Tvoje osobní problematika se dá ostatně dobře podřadit myšlence opsané jménem *Život je všude*.“⁽⁴⁾

Tlumočil Jirkovi Kolářovo mínění o jeho příspěvcích — třeba to, že ze sbírky *Jiný Vesmír* si Kolář vybral jiné básně, než jaké Jirka původně předložil, a také že se mu nelíbil jeho esej o malíři Karlu Součkově; v obou případech se Havel s Kolářovým míněním ztotožnil. „Čekali jsme od Tebe článek, pábení, nikoli vědu. Já o Hrabalovi taky nepišu vědeckou monografii, ale esej.“⁽⁵⁾

Sborník nakonec vyšel ve strojopisné podobě na konci roku 1956; jako editoři v něm byli uvedeni Jiří Kolář a Josef Hiršal a autorsky se v něm vedle Hrabala, Škvoreckého, Koláře a Hiršala představili také básníci Emil Juliš a Jan Zábřana, prozaik Milan Hendrych — a také dva nejmladší autoři, kterým v roce vydání almanachu bylo právě dvacet: Václav Havel (s básněmi a esejem o Hrabalovi) a Jiří Paukert. K uvažovanému knižnímu vydání však už nedošlo, zčásti proto, že po krátkém „tání“ začalo v roce 1957 v kultuře opět přituhovat, ale hlavně proto, že iniciátoři sborníku měli v téže době víc a patrně pro ně mnohem zajímavějších aktivit.

Na jaře 1956 totiž Kolář předložil přátelům i myšlenku vlastního literárního časopisu. Společně s Josefem Hiršalem, Janem Vladislavem, Janem Grossmanem a Emanueleem Fryntou zaslal vedení svazu spisovatelů žádost o povolení vydávat umělecký dvouměsíčník o zhruba sto dvaceti stranách. Redaktory se měli stát Grossman s Vladislavem; pro „mladé“ z Havlova okruhu Kolář vyhradil dvě místa v redakční radě. A dal Havlovi impuls, aby

zahájil také své vlastní tažení, jak sebe sama a členy své skupiny dostat na stránky oficiálního literárního tisku. Jako nejvhodnější se pro ten účel zdál měsíčník pro mladou literaturu *Květen*, který svaz spisovatelů začal vydávat v roce 1955.

Až do té doby se nezdálo, že by Šestatřicátníci mezi oficiálními periodiky mohli nalézt vhodný publikační prostor. Existovaly vlastně jen dva takové časopisy, *Literární noviny* a *Nový život*, a oba do té míry konformní, že jimi Havel i Paukert byli zvyklí listovat, jenom aby se přesvědčili, že se nic nezměnilo. Když v roce 1954 v Brně vznikl měsíčník *Host do domu*, vyčetl mu Havel na dálku „absolutní copařkost, senilnost, tradičnost, reakcionářství a paďourství pánů sousedů za pivem“⁽⁶⁾ a zároveň i bodrý tón, který podle jeho mínění sledoval jediný cíl: nikoho proti sobě nepoštvat a neurazit.

„Odpouštím Trýbovi, Trávníčkovi, Kupkovi, když si zavzpomínají, ale jsou tam mladí lidé jako Kainar, Mikulášek, Kundera, Noha,“⁽⁷⁾ stěžoval si Havel na konformismus autorů, z nichž někteří nebyli svým ročníkem narození od data 1936 příliš vzdáleni. Podobně viděli situaci i Šestatřicátníci v Brně: podle nich byly v oficiální literatuře dva proudy, a následovat kterýkoli bylo problematické. První byl proud oficiální literatury, k němuž počítali také autoři tehdejšího *Hosta do domu*; do druhé skupiny patřili autoři, kteří sice stáli trochu stranou tohoto hlavního proudu, zároveň však produkovali sentimentální a nasládlou poezii, jejímž jediným cílem bylo přežít (jako typický představitel tohoto druhého proudu se jevil například brněnský básník Karel Kapoun).

Založením měsíčníku *Květen* se situace poněkud změnila. Svaz spisovatelů ho zřídil jako „tribunu“ pro mladé spisovatele; *Květen* měl navázat na někdejší *Studentský časopis a Mladou kulturu* a měl všem v očích vychovávat budoucí literární talenty, tak aby se pokud možno bez problémů začlenili do oficiálního proudu. O tom, že by se na stránkách *Května* mohlo případně psát i o jiných uměleckých směrech než o socialistickém realismu, nikoho ani nenapadlo uvažovat: od mladých se očekával nadšený souhlas, v žádném případě ne polemika, nebo dokonce rebelie.

Původní „program“ se však redakci dařilo naplňovat jen prvních pár měsíců; pak přišel XX. sjezd KSSS a vlna společenské kritiky se přelila i přes hlavy „květnáků“ — byť se to dřív než na stránkách časopisu projevilo na sjezdu spisovatelů v dubnu 1956, kde se někteří autoři z okruhu *Května* přidali k těm, kdo se ze sjezdové tribuny dopustili společenské kritiky. Na konci prvního ročníku, v červnu 1956, redakce vyzvala k diskusi o myšlenkách, jež byly na sjezdu proneseny — patrně v očekávání, že dosavadní krotké časopisecké diskuse „v mezích zákona“ tím získají novou a čerstvou inspiraci (a zůstanou dál pod kontrolou). Neznámý dvacetiletý autor Václav Havel pak tuto inspiraci skutečně poskytl, byť vyzněla mnohem principiálněji, než si vyzyvatelé mohli představovat: Havlův text s názvem *Pochyby o programu* vyšel v prvním čísle druhého ročníku, v září 1956, a jeho podstatou byla polemika s celým dosavadním směřováním časopisu.

Havel předně psal, že *Květen* není vůbec časopisem celé mladé generace, za který se vydává, ale jen její části, přijatelné pro svazové vedení: to nejkonformnější se zde vydává za vzorek celku. Jenže „právo na existenci má i jiné chápání úkolů mladé literatury“, psal Havel; v těchto slovech, ještě před půl rokem sotva myslitelných, se odrážel celý názorový posun doby. Vždyť je-li připuštěn i jiný názor vedle oficiálního, mocí protežovaného, nastává konec nadvlády jedné strany v kultuře a poměry se začínají klonit zpět k demokracii.

Havel však šel ještě dál: nový program, který podle něj měl být zformulován především proto, že to redakce *Května* za celý rok neudělala, označil za program odchylující se od dosud všepřijatelného socialistického realismu. Ani „květnáci“ podle něj nepovažují oficiální směr za tvář bez jediného kazu, ale neodvážejí se to přiznat — to raději budou z moderní literatury dál, tak jako dosud, vylučovat nejzajímavější autory nové doby (Skupinu 42, básníky Holana, Koláře, Hanče, Haukovou a další) a stále klopotněji „objevovat“ hodnoty, které tu už dávno byly.

„Socialistický realismus byl formulován v roce 1934, jeho obzor byl potom za stalinské epochy stále zužován, místo rozšiřován, a tak je dost pochopitelné, že poezie z roku 1946 se do něho nemohla vměstnat, kdyby sebevíce chtěla.“⁽⁹⁾ Co bylo chybou tehdy, před dvanácti lety, je nyní chybou tím spíš. Kdo bude chtít pochopit soudobé umění, ten je musí přestat vtěšňovat do těsného kabátu socialistického realismu a zjistit raději jeho vztah k modernímu umění jako takovému.

Všichni ti mladí a naděšní, kteří se v redakci *Května* zaklínají svým principiálním socialistickým realismem, jsou ve skutečnosti lidé, kteří mají strach: bojí se, že kdyby snad náhodou začali hlásat něco jiného, kdyby začali samostatně myslet, vedlo by se jim zle. A především, jsou líní myslet. „Říci: Chceme psát o všedních dnech lidí dělajících socialismus, a kdo chcete, pojďte s námi, je přece jen trochu málo.“ Kdo slibuje psát o „všedních problémech“, naznačuje zároveň odvahu zabývat se tím nejpodstatnějším; *Květen* však o podstatných problémech jen tlachá a místo slibované invence jsou jeho texty jenom „bledým odvarem“.⁽¹⁰⁾

Havel mohl být se svým prvním publikovaným textem spokojen: podařilo se mu vyjádřit, co měl na mysli, aniž by redakce jeho text cenzurovala. Povedla se mu tedy vzorová etuda na „aktivistické“ téma, přestože mezi napsáním a otištěním článku uběhlo několik měsíců a jeho názory se mezitím posunuly dál. Redakce mu za otištění jeho „diskusní poznámky“ dokonce zaplatila. „Dostal jsem za ni stovku,“ chlubil se Jirkovi, „okamžitě jsem ji propil, podle dávného závazku, že propiju svůj první literární honorář. Olga mě úplně sřátého musela dovést domů.“⁽¹¹⁾

Redakce *Května* připojila k Havlovi článku ještě smířlivě formulovaný přípodotek, podepsaný Miroslavem Červenkou a vyjadřující dobrou vůli k další komunikaci. Text však také ukazoval, že názory redakčního kruhu se od kruhu Havlova liší nikoli v jemnostech, ale v zásadních věcech: Červenka například nepřijal Havlovu terminologii a na rozdíl od něj psal o „*takzvaném* moderním umění“; v reakci na Havlovu zmínku o Skupině 42 přiznal, že její tvorbu nezná, přesto však připojil (v kontextu tedy iracionální) domněnku, že životní postoj členů skupiny byl „nám značně vzdálený“.⁽¹²⁾

Havel tímto příspěvkem poprvé zúročil své osobní kontakty s redakcí časopisu; ochomýtal se totiž okolo *Května* už od jeho vzniku. V říjnu 1955 se v doprovodu Bohumila Sobotky seznámil s Jiřím Šotolou, pozdějším šéfredaktorem: získal příslib otištění jedné své básně (v dopise Jirkovi si postěžoval, že „konvenční“) a dostal pozvánku na svazové setkání mladých básníků: „Imponovali jsme jim asi nafoukaným vystupováním.“⁽¹³⁾ Ani z rozhovorů nad svou sbírkou *Prvních úpisů*, kterou dal Šotolovi k přečtení, nezískal dojem, že si s protějškem plně rozumí: hlavní doporučení, které dostal, bylo, aby místo Holana četl raději Wolkeru.

Nicméně příslib publikace byl úspěchem; Havel, pokládající se za člověka, který tak trochu prorazil, vybídl v dopise do Brna Jirku, aby své verše poslal redakci také: „Raději rýmované, berou



Václav Havel zahajuje první Večer poesie Jiřího Kuběny, Mánes, duben 1966; foto: archiv JK

lyričku, nemusí tam být žádná ‚kladná‘ myšlenka, hlavní je, aby tam nebyla ‚záporná‘, třeba něco o listí a o zemi, rurat se smí za všech režimů.“¹⁴

Že redakce *Května* bude klást odpor, naznačovala do Brna také Jiřina Schulzová, která se s některými členy redakce znala. Nabízela sice, že se může pokusit prosadit na stránky časopisu například Jirkovy příspěvky, zároveň netajila, že sama neočekává příznivý výsledek. V červenci 1956 psala: „Stýkám se s lidmi, kteří mají téměř klíčové postavení v *Květnu* a *Literárních novinách*, a snažím se pochopit, jak vlastně uvažují... Pokud tihle lidé ovládají se svými měřítky (bez ohledu na politickou situaci) jakýkoliv plátek, tak nikdy poezie vycházet nebude. Snad Ti Vašek napsal o rozhovoru s jedním takovým ‚žábou na prameni‘, který je ještě poměrně schopný o tom alespoň mluvit, a mohl se Vašek přesvědčit, že mají tak přirozený pocit, že mají pravdu, že nemohou pochopit, že o tuhle pravdu či nepravdu nejde, že tím, že mají moc, tyhle názory uplatňují tak, až je měřítkem umění.“¹⁵

Havel si v té době sám dělal z *Května* legraci, zároveň však nebylo z „aktivistického“ hlediska lhostejné, že se rozhodl „provést zteč“ právě tam: když se na podzim 1956 rozhodl nabídnout svou „obširnou stať o moderním umění“ Jaroslavu Janů, redaktorovi svazového měsíčníku *Nový život*, byla odezva nulová. A naopak redakce *Května* ho v listopadu 1956 trochu zaskočila, když přijala k otisknutí jeho esej „Básník dnešní doby“: myslel ho jako další polemiku s *Květnem* a nyní měl obavu, aby nezačal být mezi „květnáky“ počítán jenom proto, že u nich publikuje.

„Kdo není blbej, pozná z mého článku, kde stojím a čím se od nich liším,“¹⁶ utěšoval se; zvláště když mu jeho nový rádce Jan Grossman takový postup doporučil. Nejednoznačně se se svou přítomností na stránkách *Května* vyrovnával ve stejné době také Josef Topol: v únoru dodal text, který vinou dlouhých výrobních lhůt vyšel až o tři měsíce později, už v jiné společenské situaci. Když mu přátelé jeho „zastaralé“ názory vyčítali, bránil se: „Jsem přesvědčen, že kdyby lidé byli zvyklí víc přemýšlet nad tím, co čtou, že by se snáze dorozuměli: a pak by měli chápat, že jsem chtěl mluvit jako básník (který vykládá a prohlašuje sebe), a nikoliv jako politik, který nutně vždy vytváří dogma.“¹⁷

V říjnu 1956 si Havel byl jist, že čas pro „naši invazi do literatury“ nadešel: ať už přes Koláře a jeho (bibliofilskou) edici, přes jeho chystaný časopis anebo prostřednictvím stránek *Května*. Nejlepší by bylo dohodnout se s *Květnem* „jako skupina se skupinou“, psal Jirkovi, zároveň ho však od kolektivního vystoupení poněkud zrazovala skutečnost, že v posledních měsících se šestatřicátnické kádrové zázemí dál rozvolnilo. „Je nás málo. Ty, já, snad Viola, snad Sobotka, ale uvědom si, že lidé jako Pipka myšlenkově mnoho nepřinesou.“¹⁸ Starší, jako Honza Zábřana, prý už zas mají dávno vlastní umělecké zájmy.

Nečekaná šance, jak uplatnit své názory, se Havlovi naskytla ve formě pozvánky na dobříšskou konferenci mladých spisovatelů: měla se konat od 8. do 10. listopadu a Havel byl k účasti na ní vyzván na základě své kritiky *Května*. Rozhodl se pečlivě se na své první větší vystoupení připravit. „Celkově věřím ve význam takovýchto kousků,“ psal do Brna, „vždyť situace, která je dnes v Polsku, je především dílem spisovatelů! A je to situace vítězná.“¹⁹

Původně počítal s tím, že se dobříšského jednání zúčastní i Topol, Zábřana a Viola, žádný z nich se tam však nakonec neobjevil; buď nedostali pozvánku, nebo odmítli jet vzhledem k právě probíhajícímu „událostem“ v Maďarsku. Havel byl toho názoru, že možnosti je třeba využít bez ohledu na vnější okolnosti. Před přáteli plánoval, co na Dobříši řekne: že „*Květen* dosud udělal pro literaturu hovno“, že „program všedního dne je něco velmi povrchního a slabounce podloženého“,²⁰ že „i jejich básnická praxe je velmi ubohá“ a že o tomtéž, co „květnáky“ slovně fascinuje v posledních pár měsících, on sám se svými přáteli do hloubky přemýšlí několik let.

Byl to tedy vlastně rozvedený a vyostřený text, který už v *Květnu* vyšel. Havel si představoval, že „květnákům“ pod náporu jeho kritiky nakonec nezůstane nic jiného než uznat „havlovce“ jako rovnocennou skupinu: budou jim muset otevřít prostor a rozdělit se o svůj časopis, protože když to neudělají, Havel a spol. si založí časopis vlastní.

Poprvé se ocitl mezi nejvýznamnějšími svazovými autory: mezi účastníky byli Marie Majerová, Marie Pujmanová, Jan Drda i Pavel Kohout. „Má poněkud iracionální úcta ke slavným lidem se ve mně podivně snoubila s odporem k nim,“²¹ napsal dodatečně. Hlavně se však s nimi potřeboval podělit o to, jak se mu na Dobříši povedlo využít moment překvapení: v napjaté atmosféře, poznamenané maďarským vývojem, byl vlastně jediným, kdo se na jednání důkladně připravil — a tím, že se do diskuse přihlásil jako první, přítomné soudruhy dokonale zaskočil.

„Napsal jsem si půlhodinový ostrý diskusní příspěvek,“ popisoval svůj vstup na oficiální kolbiště, „který jsem četl hned první den ráno (měl takřka povahu ‚hlavního referátu opozice‘). Sklidil jsem tleskot!, jediný za celou konferenci... Bez přehánění — kdo

chtěl něco zásadnějšího říci, musel se nutně vyjádřit k některé myšlence mého příspěvku.²²⁾ Něco takového ani sám nečekal. „No prostě — byla sranda,“ psal do Brna. „Ale chtě nechtě museli mě začít brát na vědomí. Diskusní příspěvek chtějí v celém rozsahu otisknout.“ (Na tomto místě dopisu Božena Havlová, již dal syn patrně text přečíst, připojila doušku: „Myslím, že to nakonec neudělají.“)²³⁾

Nezmýlila se. *Literární noviny* zareagovaly jen výpadem, článkem hodnotícím konferenci, který obsahoval také větu věnovanou Havlovi, i když bez uvedení jeho jména: „Nelze opomíjet varovné signály, které vysílá zejména sklon k apolitičnosti u nejmladších literárních pokusů.“²⁴⁾ Text Havlovy dobříšské řeči nikdy, ani po roce 1989, publikován nebyl; jediný rukopisný exemplář se ztratil. Přesto Havlovi v této názorové výměně patřilo poslední slovo. Článek „Básník dnešní doby“, otištěný v prosincovém čísle *Května*, obsahoval i pasáže vyjadřující Havlovu představu o tom, jaký má být moderní básník: měl by v sobě nést mnohonásobně osud lidí své doby a být „umocněným člověkem“, schopným vyjádřit soudobé lidství celistvě a komplexně.

„Máme dnes velmi silnou touhu a možnost udělat svět lepším, než je. Mnozí z nás, ve větší či menší míře, cítí, že našli konkrétní klíč k této možnosti a k jejímu uskutečnění. Avšak ať už náš názor a naše historické uvědomění jsou jakékoliv, jedno je nám jisté dnes víc než kdykoliv jindy: je nás třeba všech, nejde o dílo jedinců, ale o dílo zástupů.“²⁵⁾ V souladu s Kolářovými tezemi nastínil vizi moderního básníka jako opak dřívějšího bohémského, respektive „prokletého“ typu: budoucí umělec bude nevýlučný a nevýjimečný. Na všech těchto tezí snad ještě víc než jejich konkrétní obsah šokovala skutečnost, jak dokonale se Havel minul s oficiální frazeologií dané doby: jeho text mohl vyjít kdekoli na světě a všude by měl smysl, natolik se od jazyka třídních nenávistí dokázal odpoutat k univerzálním otázkám tvorby.

Se svým dobříšským vystoupením byl tedy Havel nakonec spokojen: na konferenci si ověřil možnosti aktivistické politiky

a přesvědčil se o tom, že jsou dostatečné, aby uvedly soupeře v názorový zmatek. „Škoda že nás nebylo na Dobříši víc, být tam parta pěti lidí, tak jsme jim to úplně rozsekali.“²⁶⁾ Potvrdilo se mu, že jeho protivníci jsou sice „volové“, že však zápas s nimi může mít smysl — pokud povede ke konkrétním ziskům, například ke vzniku vlastního časopisu, jakéhosi *Května* číslo dvě.

Kapitola z připravovaného „románu faktu“ Pavla Kosatíka Ústně věnovaného Šestatřicátníkům; kniha vyjde v říjnu

POZNÁMKY

- 1) AJK, Havel Kuběnovi, 1. 5. 1956
- 2) Tamtéž
- 3) AJK, Havel Kuběnovi, 18. 5. 1956
- 4) AJK, Havel Kuběnovi, 14. 12. 1956. — Název sborníku vymyslel Jiří Kolář podle Hrabalovy povídky, která se však nakonec v knize neobjevila.
- 5) AJK, Havel Kuběnovi, 16. 12. 1956
- 6) AJK, Havel Kuběnovi, 31. 3. 1954
- 7) Tamtéž
- 8) V. Havel: „Pochyby o programu“, in: *Květen*, roč. 2, č. 1, s. 29
- 9) Tamtéž
- 10) Tamtéž
- 11) AJK, Havel Kuběnovi, b. d.
- 12) M. Červenka: „Přinos Havlova článku...“, in: *Květen*, roč. 2, č. 1, s. 30
- 13) AJK, Havel Kuběnovi, 22. 10. 1955
- 14) Tamtéž
- 15) AJK, Schulzová Kuběnovi, 4. 7. 1956
- 16) AJK, Havel Kuběnovi, 3. 11. 1956
- 17) AJK, Topol Kuběnovi, 13. 6. 1956
- 18) AJK, Havel Kuběnovi, b. d.
- 19) AJK, Havel Kuběnovi, b. d.
- 20) AJK, Havel Kuběnovi, 3. 11. 1956
- 21) V. Havel: *Dálkový výslech*, Praha 1990, s. 32
- 22) AJK, Havel Kuběnovi, 17. 11. 1956
- 23) Tamtéž
- 24) „Setkání mladých spisovatelů“, in: *Literární noviny*, roč. 5, 1956, č. 48, s. 7
- 25) V. Havel: „Básník dnešní doby“, in: *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha 1999, s. 62
- 26) AJK, Havel Kuběnovi, 17. 11. 1956

ŠMIDINGEROVA KNIHOVNA VE STRAKONICÍCH a MĚSTO STRAKONICE vyhláší V. ročník

Literární a výtvarné soutěže o cenu prof. Antonína Voráčka

Soutěž je vyhlášena dnem 1. května 2006 a je určena studentům středních škol České republiky.

Tématem je vztah k domovu, méně známé tváře života, očekávání, co mi v životě chybí, nové pohledy na problémy a málo frekventovaná témata.

Pro rok 2006 je tato soutěž výjimečně rozšířena o téma:

rok 2007 – 640 let od povýšení Strakonice na město (i například pohádky, pověsti...)

a u tohoto tématu o kategorie: • děti do 15 let • mládež do 21 let • dospělí

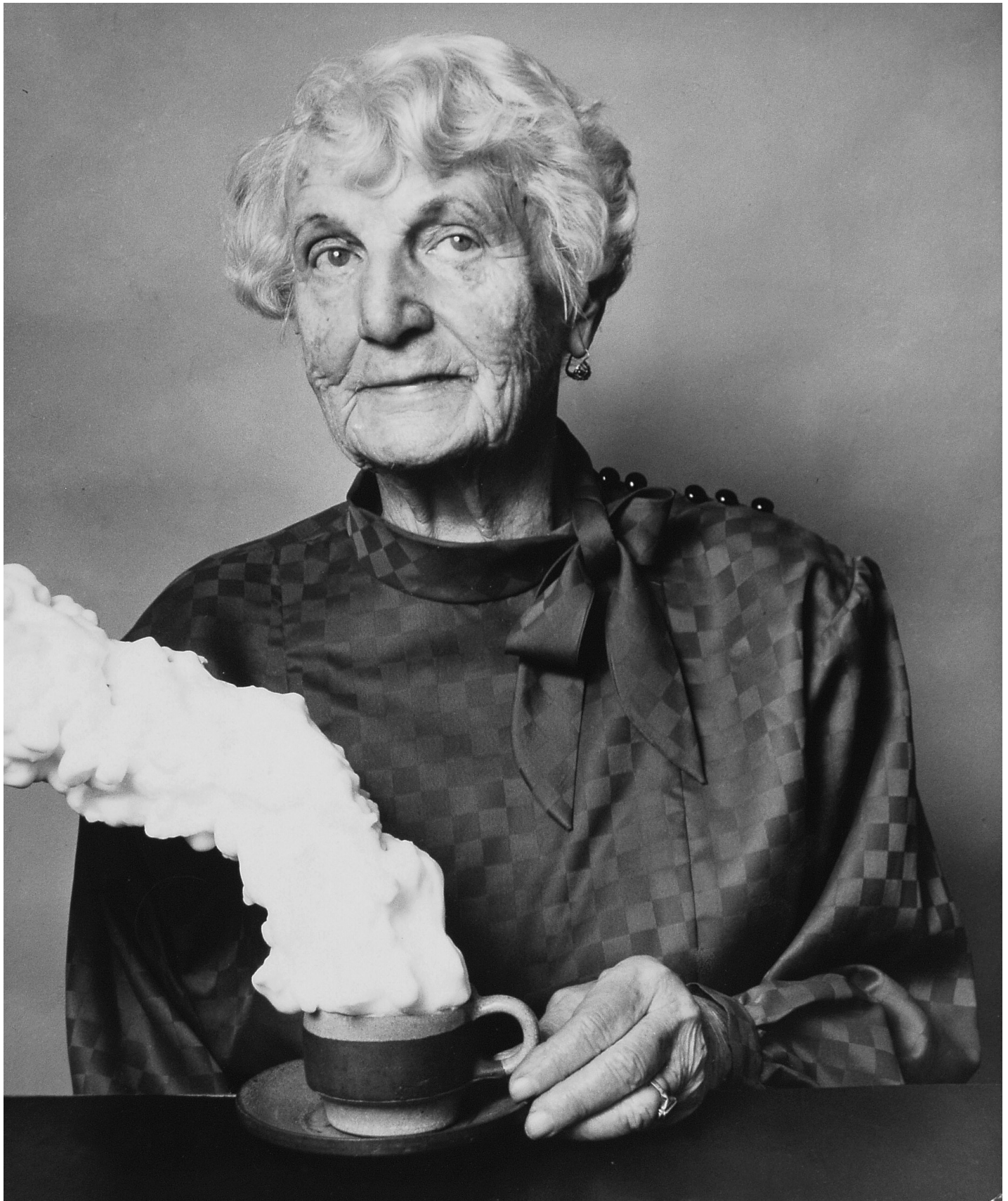
Celá soutěž se uskuteční v těchto čtyřech kategoriích: • básnická tvorba • beletrie • naučné pojednání • ilustrace, plakát.

Uzávěrka soutěže je 15. 10. 2006

Soutěžní příspěvky zasílejte v maximálním rozsahu 5 textových stran ve třech vyhotoveních na adresu: Šmidingerova knihovna Strakonice, řed. Mgr. Ivana Parkosová, Zámek 1, Strakonice II, 386 11. Obálku označte „LS 2006“.

Své jméno, příjmení, datum narození, trvalé bydliště, školu, e-mail napište na zvláštní papír, který samostatně vložte do obálky k zasláným příspěvkům. Ty nijak neoznačujte. Dále připište souhlas se zařazením Vašich osobních údajů do databáze soutěžících a s případným zveřejněním textu. Pokud lze poslat příspěvky na disketě nebo e-mailem, pomůžete nám tím při dalším jejich zpracování.

Soutěžní příspěvky bude hodnotit devítičlenná odborná porota, budou hodnoceny anonymně. V každé kategorii budou uděleny tři ceny, popřípadě čestná uznání.



J I Ř Í V Í Š E K Karla Mahenová Brno 1989

Soukromý humor

ROMAN ZELEŇÁK

www.lidivsi.cz

Magda jela tramvají na schůzku se svými externími přispěvateli. Před půl rokem jí jedno počítačové vydavatelství nabídlo práci redaktorky nového internetového magazínu. Vzala to. Bylo to o něco málo víc peněz než v novinách, kde byla doposud. A taky to teď měla blíž do práce. Tajně přitom doufala, že až se to rozjede, bude moci víc pracovat z domu. Posílat všechno po síti a možná konečně zkusit otěhotnět. S Karlem byli spolu už pátý rok.

Všichni je brali jako ustálený pár. Vlastně manželství. Za dva roky jí bude třicet. To dítě opravdu chce. Jestli bude dítě, bude i manželství. Bude budoucnost.

Byla takhle zvyklá přemýšlet. V určitých heslech. Bodech. Tohle jí v její práci usnadňovalo život. Všechnu tu spoustu neurčitých pocitů a dohadů, které jí právě probíhaly hlavou, se snažila nějak ovládnout a pojmenovat. Musí si s Karlem promluvit. Večer.

Vystoupila z tramvaje a přešla ulici. V tiskovém centru měla zamlouvanou zasedačku pro dvacet lidí. Pár jich tu už bylo. Pozdravili se. Byli to většinou studenti, kteří si přivydělávali psaním článků do jejího magazínu. Většinou o věcech z oborů, které studovali, sociologie, uměnověda, filozofie, film. V tomhle městě bylo dvacet tisíc studentů. Objednala u servírky kávu a za deset minut, když tu byli všichni, začala:

„Ahoj, jsem ráda, že se konečně všichni scházíme a vidíme se takříkajíc tváří v tvář. Někteří mě už znáte, někteří ne. A tak to byl, kromě jiného, trochu můj záměr — poznat se s vámi, externisty, osobně. Stmelit něco jako redakční duch — hned jak skončím, objednáám šampaňo.“

Smích. Magda si sedla a pokračovala:

„Máme za sebou prvních pár měsíců. Zatím to celkem jede — návštěvnost stoupá. Poslední měsíc asi osmdesát tisíc. Tak doufám, že to půjde ještě nahoru. Teď vás poprosím, abyste se každý postavil, představil se a řekl, co pro nás píše.“ Magda gestem pokynula dívce vedle sebe.

„Jsem Petra Krausová, za rok končím sociologii a píšu pro web hlavně o změnách ve společnosti. Taky jsem měla reportáž o drogách ze statku pro vyléčené. No — pro vyléčené — pro lidi, co tam pracují po léčbě na detoxu a snaží se abstinovat. Z tohohle bude ještě jeden článek. Na tom dělám tady s Ivou,“ ukázala na svou sousedku. Ta vstala a představila se. Pokračovala o tom, co píše. Ochrana Pálavy. Nové mlýny.

Za půl hodiny se všichni vystřídali. Bylo tu víc dívek. Jen tři muži.

„Díky, tak prosím, rozlejte to víno. Na zdraví,“ Magda připila a opět si vzala slovo:

„Sledujeme samozřejmě, která témata jsou nejnavštěvovanější, a musím říct, že suverénně vedou články o vztazích — tvůj

článek, Valerie (pokynula směrem k jedné z dívek), *Proč muži neumějí říct ano* byl bezkonkurenčně první. Vůbec se zdá, že tohle téma lidi přitahuje nejvíc. Já chápu, že to zní jako přihlášení se k takzvaným ženským časopisům, a to jsme nikdy nechtěli. *Lidi v síti* má být skutečně jiný magazín. Pro lidi, kteří si chtějí odpočinout od práce nebo třeba jsou v práci a chtějí na chvíli vypnout, a tak si kliknou na nás a dají si relax, ale přitom se něco dovědí. Zatím je takových magazínů málo. Už se tam sice derou internetové verze klasických časáků a vznikají další weby, ale zatím vždy speciálně ušité pro nějakou komunitu. My chceme být něco víc. Zajímavé, ale ne bulvární články. Dobrá grafika — hodnocení čtenářů, sem tam nějaká soutěž. No, takže kdo má nějaké nápady, co se týče dalšího čísla?“ Rozhlédla se kolem.

Jedna dívka upozornila na připravovaný článek o rozchodech. Všichni k tomu chtěli něco říct. Každý se snažil mluvit objektivně, jako o věcech, které se ho vlastně osobně netýkají. Jeden z mladíků navrhl, že by se měla udělat statistika na chatu. Kolik procent je tam žen a kolik mužů. Kolega vedle něj namítl, že hodně chatujících tváří se jako vnadná dívka je ve skutečnosti borec, kterej si dělá prdel.

„Na chatu se můžeš jen pobavit, ale vážně seznámit se tam nejde,“ zakončil skepticky.

„No tak dobrá, kdo si to bere na starost?“ ukončila donekonečna se rozvíjející debatu Magda. Přihlásila se Valerie a ještě její sousedka.

„Ok. Ok,“ Magda se zvedla. Už musela ostatní trochu přerušit.

„Končím oficiální část schůzky. Já musím za chvíli odejít do redakce. Tak to prosím tady slušně dopijte, dodiskutujte a za dvacet minut vás odtud vyhodí.“ Zvedla sklenku a všem připila.

„Myslím, že to mělo smysl se takhle potkat a podebatovat si. Ty mejly jsou fajn, ale když jich mám čist čtyřicet denně... Uvidíme se zase po prázdninách. Tak vám přeju pěkné léto. S někým. Třeba,“ usmála se. Dopila sklenku a začala skládat diář a telefon do kabelky. Někdo už také odcházel, někdo seděl a mluvil se sousedem.

Ve dveřích se setkala s jedním z těch tří mužů:

„A co teď děláš, Jiří? Už jsem tě dlouho neviděla, ani Karel o tobě nic neví.“

Zastavili se ve dveřích. Začala se soukat do svého kabátku.

„No, nic pořádného, občas hraju v jednom komerčním rádiu. Jsem rád, že si něco přivydělám tím psaním pro vás.“ Vzal jí kabelku, aby jí usnadnil oblékání.

„Říkali jsme si, že ten tvůj článek o Febiofestu se nám moc líbil.“ Strčila do kabátku jednu ruku.

„Jo, ten Febiofest. Myslíš tu Americkou krásu?“
Teď se jí podařilo vnořit do rukávu i druhou ruku.
„Jo — fakt pěkně píšeš.“ Snažila se přehodit těsný kabátek přes ramena.

„To bylo takový osobní téma — tak mi to šlo, asi.“
Napodruhé už jí kabátek pevně obepínal ramena. V žádném případě by nemohl být ani o centimetr těsnější.

„Aha, fajn. Já už musím — nestíhám.“ Stáhla si rukáv o několik milimetrů níž.

„Příští týden ve čtvrtek hraju v Topu — nechceš se stavit? No — je to jenom housík, ale mně se to líbí. Sluší ti to.“ Vypadala jako malá holčička, která se snaží už být dospělá.

„Proč ne, stavím se, dáme řeč. Tak ahoj a piš.“

Usmála se, otočila a vyšla ven.

Zastávka byla prázdná. Tramvaj asi před chvílí odjela, a tak se šla podívat na časopisy vystavené za sklem trafiky. Ty titulky, říkala si a četla: *Jak dostat šéfa do postele, Dvanáct nejvzrušivějších poloh*. Jeden ji zaujal. Bylo to heslo — mrzelo ji, že na něj nepřišla sama: *Sex je tvoje zbraň*.

Přijela tramvaj. Její číslo. Nastoupila, vytáhla z kabelky telefon a začala psát textovou zprávu: dnes se v práci trochu zdrzim :- (v lednici jídlo v TV program v PC vir. Podívej se na to, poradi si urci sam. Potkame se v posteli :-) — dopsala a poslala Karlovi. Vložila telefon zpět do kabelky, ale tak, aby jej v případě potřeby mohla rychle vytáhnout.

Celou cestu do práce čekala, že jí Karel odpoví. Zavolá, nebo aspoň napíše zprávu, ale nestalo se nic. To je typický, pomyslela si. Vystoupila a šla rychlým krokem do prudkého kopce. Tichou ulicí, podél řady zaparkovaných aut, k budově, ve které měla její firma pronajaté kanceláře.

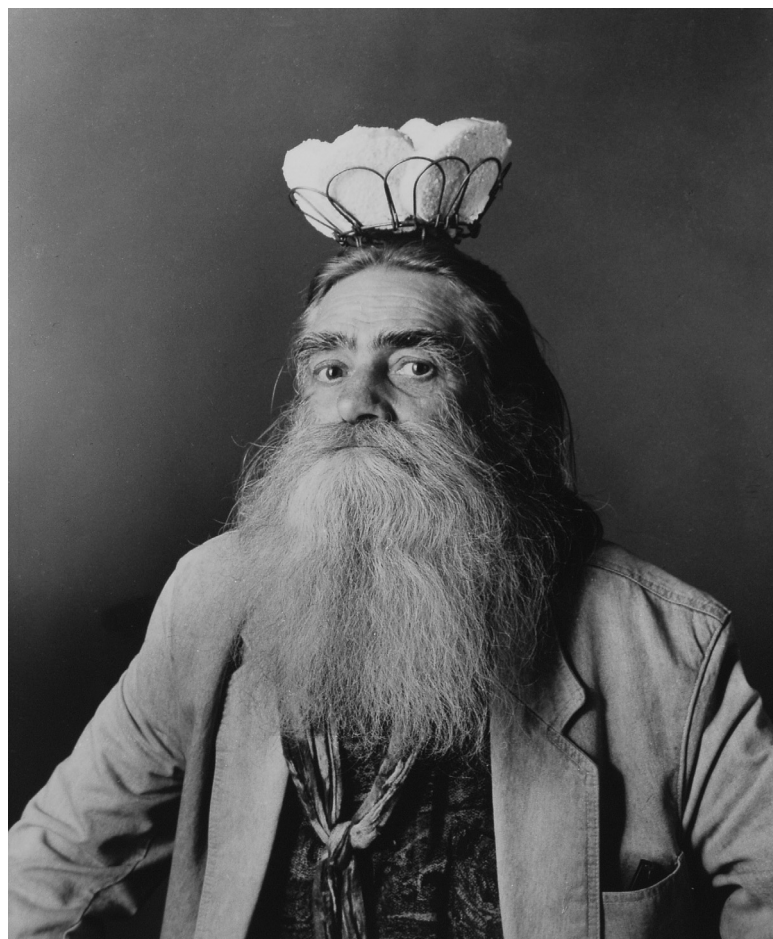
Konec 29. 4. 2004

Soukromý humor

Jiří Polášek byl architekt. Tak jako každý den i teď seděl doma za pracovním stolem a měl pracovat na zakázce. Ale nepracoval. Díval se před sebe na rozházené věci na stole. Noviny, konvice na čaj, šálek, pouzdro na brýle, tužky, telefon, myš od počítače na barevné podložce z Ikea, klávesnice, prstýnek z plastu. Když si to vše pozorně prohlédl, jako to odpoledne už mnohokrát, zvedl oči, zadíval se ven a uvědomil si, že se právě zlomil den. Začalo se stmívat.

Končil krátký zimní den. Světlo, tak intenzivní díky sněhu, který je odrážel, se náhle ztlumilo. Ještě chvíli a slunce úplně zapadlo. Na zatím stále ještě sytě modré obloze se už vlevo objevil měsíc. Byly čtyři hodiny odpoledne.

Seděl tu už od oběda a neudělal ani čárku. Za chvíli bude tma. Rozsvítil silnou lampu na stole, nalil si další šálek čaje a vzal do ruky prstýnek. Koupil ho včera v jedné hospodě, kam chodí, protože tam narazí na nějaké známé. Právě za někým z jeho kamarádů si přisedl mladík s plným sáčkem těchto prstýnků — položil sáček na stůl a všechny přítomné dívky se na prstýnky hned vrhly. Začal si také jeden prohlížet a potom jej koupil. Pro dceru, jak musel vysvětlit ostatním. Ty prstýnky byly zřejmě vyrobené z plastové trubky. Původní tloušťka materiálu zůstala jen v místě zdobení. Ostatní bylo obroušeno a vyhlazeno jako sklo. Jednoduché motivy byly namalovány ručně, na vnitřní průměr, a tak



J I Ř Í V Í Š E K Sony Halas Brno 1995

je silný plast opticky zvětšoval. Prostý, ale účinný nápad dodával této tretce neobvyklý půvab. Teď držel prstýnek opět v ruce a rozrušil jej pocit, že neví, kdy své dceři ten prstýnek může dát, a ani neví, co teď vlastně dělá, kde je. S kým. Nemohl se jen tak zvednout a zajít do jejího pokojíku vedle, jak to ještě před dvěma měsíci dělal několikrát denně. Vždy se postavil mezi dveře a začal jí vyčítat, proč je na podlaze oblečení, proč nejsou uklizeny knihy a časopisy. Vlastně mu to až tak moc nevadilo. Pokojík tím byl jen útulnější a zabydlenější. Vyzkoval známky všech těch bujných činností pro ni tak důležitých. Ale měl záminku, proč tam za ní přijít.

Popošel doprostřed pokoje a zeptal se:

Nemáš hlad?

Ne, tati, řekla, aniž zvedla hlavu od časopisu.

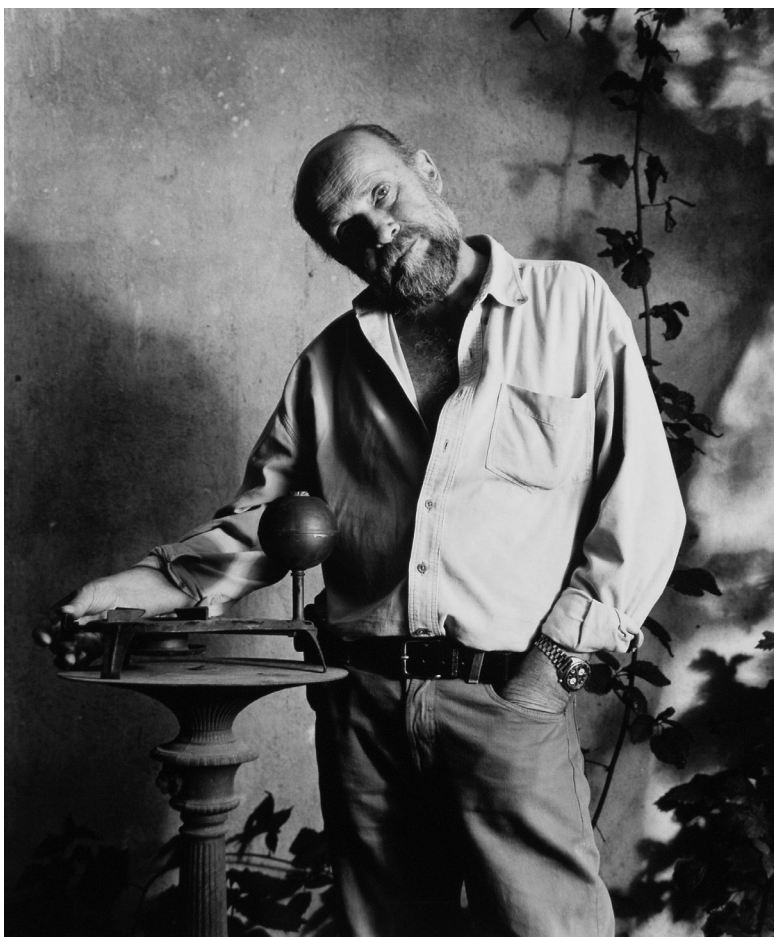
Nechceš napít?

Ne, tati! Neruš! odsekla holčička a podívala se na něj výhrůžně.

Pít se musí! řekl na svou obranu a dodal už mírněji:

A uklid' si tady — ten binec. Potom ji pohládl po vlasech a spokojen zase odešel ke své práci.

Tohle už dnes udělat nemůže. Je rozvedený a má pronajatý malý byt na druhém konci města. Okna na severozápad — dobré světlo na práci — na kreslení. Ale moc nepracuje.



J I Ř Í V Í Š E K Svatopluk Vála Prostějov 2002

Stejně jako dnes, včera a celý týden předtím. Jen tak posedává, přechází z pokoje do kuchyně a zpátky. Pouští rádio a televizi. Střídavě. Vždy jednou rukou vypne a druhou zapne dálkovými ovladači. Aby nenastalo ticho. Ani na vteřinu. To dítě, které bylo důvodem a omluvou pro to vše průměrné, co dělal, i pro tu mizerou zakázku, to dítě sice i nadále bylo jeho, ale nebylo s ním. Až teď si uvědomoval, že tohle je ten největší trest.

Napil se čaje a začal pracovat. Zítra se musí sejít se svou bývalou ženou. Musejí se dohodnout na častějším předávání dcery. Můžou si přece taky naplánovat nějakou společnou dovolenou.

Až dodělá ten zatracený barák. Snad se nějak domluví. Vždy raději ustoupil, nechtěl vyvolávat další hádky, které dceru zahá-

něly do nejzazšího kouta kuchyně, kde schoulená v dřepu, opřená o zeď čekala, až to skončí. Až za ní někdo přijde a zdvihne ji nahoru. K sobě.

Vzal telefon a zavolal:

Ahoj, Terezko, tady tutulda! Jak se máš, holčičko?

Mluvil rychle a usmíval se při tom tak, že mu skoro nebylo rozumět.

Tati, dobře. Teď se právě díváme na televizi.

Trochu ráda, že ho slyší, ale o něco víc převažovalo v hlase rozladění, že ruší. Opět.

No, já jen, že zítra mám celý den volno a že můžeme zajít někam na výstavu nebo do kina. Už jsem tě dlouho neviděl. Jsi zdravá?

Zakončil otázkou, aby cítila, že o ni má strach.

Jo, všechno v pořádku. Zítra zavolej — ještě se domluvíme s mamkou, nesoustředěně odpovídala dcera.

Jo — zavolám — můžeme třeba hned po obědě vyrazit!

Chceš slyšet vtip? zeptala se ho náhle.

Jasně!

Nechtěl jí pokazit radost, i když už je všechny znal.

To jdou dva kluci, né tři, počkej, já si vzpomenu... no, zítra ti to řeknu. Ahoj, tati — viš, díváme se — ahoj.

Ahoj — pusinku.

Položil telefon, ale usmíval se dál. Oči mu z monitoru sklouzly ven za okno. Bylo už šero. V protějším domě už bylo rozsvíceno mnoho oken. Ve skle uviděl svůj odraz — stále se usmíval. Kdyby ho teď někdo uviděl, jak se uprostřed prázdného pokoje sám usmívá, těžko by to mohl uspokojivě vysvětlit. Musel se nechtě zamyslet nad tímto svým současným stavem, a vtom ho to napadlo — soukromý humor. Ten má smysl jen ve vztahu k někomu. Je to věc a priori společenská. Nikdo duševně zdravý nevypráví vtipy sám sobě. Potřebuje k tomu společnost. Alespoň jednoho. Nejlepší ovšem plné divadlo. Kromě té věčejší hodiny, kdy seděl v hospodě, už týden nikde nebyl. Za ním nikdo nepříjde. Proč taky. Po rozvodu ho přátelé moc nevyhledávají, jako by předmět hovoru byl jen jeden. Rozvod sám.

Ten výraz ho natolik zaujal, že vzal do ruky poznámkový bloček a napsal: soukromý humor. Začal usilovně vzpomínat na nějaký vtip. Když byl on tak starý, jako je teď jeho dcera, vykládali si je neustále. S bratrem, ve třídě, v pionýru... Vzpomněl si na jednu hádanku: Uvnitř je to bílé a na povrchu se to leskne. Co to je? No přece krupičná kaše pobitá zinkovým plechem.

Začal se usmívat, potom se neudržel a vyprskl. Smál se. Víc a víc. Vstal, ještě se trochu smíchem potáčeje přešel pokoj, kuchyň a došel na záchod. Vyčurat se.

Roman Zelenák, narozen 5. srpna 1965 v Brně, ve znamení Lva ale je mu to jedno. Do revoluce vydal, vždy jen v několika málo kusech, pro přátele, tři sbírky veršů. Na začátku devadesátých let psal texty a sám si je i musel zpívat, v rockové skupině Londýn. Do té doby, než mu to první žena zakázala, byl členem brněnského literárního almanachu Vitrholc, kde publikoval především svoje básně o rodinném životě. Mezitím vícero různých zaměstnání: tiskař, obchodní zástupce s kopírkami, vysílací technik v rádiu Tesco, výkupčí ve sběrně druhotných surovin, promotor klubu apod. V poslední době kombinuje osobní asistenci v Lize za práva vozíčkářů s hraním po klubech jako DJ a psaním recenzí o výtvarném umění. Je rozvedený a má jednu skvělou a nadanou dceru. Rád chodí do divadel, poslouchá stanici Vltava a často si jen tak bez užitku čte. V životě chce dosáhnout už jen jednoho: rozumět anglicky tak dobře, aby si mohl při příští návštěvě Velké Británie zajít do jednoho z klubů na comedy (to je to, jak si stoupne jeden chlapík sám za mikrofon a baví celou hospodu). A vydat knihu v nakladatelství Host. Ovšem. Jeho životní krédo: „Umění je důležité!“



...ve strojovnách

LADISLAV ZEDNÍK

JARO VE STROJOVNÁCH JAK NĚŽNĚ

Srnám,
jež hryzaly do tenkých kmínků,
natáhl pružinu v běžících
hrom.

Nad hlavou zahřměla strojová ocel — —

vyletěl holub:
zdál se být šrapnelem nastalé bouřky,
padaly vody a chutnaly po kovu;
v azalkách zaskřípěl rez,

když duben vyvlékal vynález barev.

— —
Budou šlahouny malin:
ostnaté dráty,
co vytmelí sladký plod z kapiček krve — —

poznáš to v poplaších vlaštovek,
až měkce zalehnou do uší

— — a půjdeš křičet na jablka,
že vymyšlejí křivý strom,
něžně.

(V/2005)

LÉTO VE STROJOVNÁCH

Z beztvaré tmy jsi vytesal tvar běžce
a zavřel ho pod příkrov jazyka.

Pak čenichání, vlhká srst; ocelové nebe
osmělilo psy — svlékali boudy.

Nastalé vytí stahovalo svahy roklí,
v jeho táhlosti bylo něco z kladek — —

A cíle se děly blíž.
A zrychloval se dech.
A začly padat pěsti.

Ve vzniklých mokřinách pak zvolna rostl
kořínek tvému strachu:
setrvačnost šera,
zařatá přesnost při svlékání kůže z hada;
hlavy v řadách lícované
a naražené na kůl těla.

Otče! jak bys mohl hýbat, Ty, tak přesně seřízený,
a nebýt při tom strojem?

(VII/2003)

PODZIM VE STROJOVNÁCH PSÍ ČAS

I

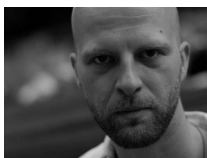
Jako by podzim
v motorech spaloval poprchání; když zkoušel zážeh
v krvavých hlasivkách vlčáka — —

tehdy přišli jsme, a byli tři;

dýchali jsme? vítr trhal povětří
do cárů zvlhlého filcu,
a ten dusil — —

ale dýchali jsme —
na rtech nám praskala borová kůra,
vlasy se měnily v zápalné šňůry
strachů
odejít uctívat svobodu do polí,
kde v remízkách
povětrí zpřetrhá poutka tvých listů,

a jako bys rozpouštěl ostrovy,
Otče.



OTÁZKA JANA ŠTOLBY
PRO LADISLAVA PURŠLA

V závěru tvé sbírky jeden verš lapidárně říká: „...voda nemá paměť“. A přitom jsi svou sbírku pojmenoval *Paměť vody* — co to pro tebe znamená?

Ta slova se stala v básni. Neměl jsem to nijak vymyšlené, zdál se mi obraz, zaznamenal jsem ho. Jedna slečna mi tehdy napsala: „Listovala jsem si v tvé Paměti, zní to tak majetnický...“ Litoval jsem, že nenapsala „Listovala jsem tvou vodou...“ Má voda paměť? Nemá? Jak tančit na jazýčku vah a nenechat se vyděsit tím, že slovo „nemá“ má o dvě litery navíc a mohlo by převážit váhy na jednu stranu a celé to převařit? Má paměť převařená voda? Třeba kafe? Mléko? Má paměť mateřské mléko? Odmalička si pamatuji babiččinu recitaci Ortena a verš „na paměť mléka crčíciho“ se mi vrací jako mantra evokující klid, teplo a bezpečí rodného chléva. Otázka mne donutila podívat se do vody v sobě, to vyvolalo potřebu vidět vodu vně sebe, ale už zevnitř. Voda vodu váže. Šel jsem se vykoupat a vyplavalo mi nad hladinu, že za spojením paměť vody je snad zážitek něčeho posvátného nad řekou či v ní... Tatáž, v každém okamžiku jiná voda. Při povodních u řeky Ohře pod Libochovicemi, u řeky Labe u Černěvsí, u řeky Vltavy na Levém Hradci mi docházelo, že se dívám na viditelnou podobu živlu, kterému říkáme voda, protože se mu tak říká. Ale co je voda? Lidské magické myšlení ve mně spustilo vodopád přisuzování vlastností, které se zdály být nejdříve inspirativní, vodnický tajuplné, ale ve skutečnosti poněkud nemotorné, v duchu jsem se za ně vodě omlouval... Jenže jak psát o živlu!? Jen příměry a analogie, obraz na obraz?

Když jsem bydlel v pražských Holešovicích poté, co z holešovických domů voda odešla, zdálo se mi opakovaně, jak se sloup vody zvedá ve dvoře a zaplavuje domy kolem, až musím vyplavat oknem světlíku. Hladina stoupá. Zastaví se u okrajů střeš. V posvátné hrůze stojím na střeše jako na cihlové pláži a dívám se průzračnou a čistou vodou na rozkvetlé stromy na dně... A napadá mne, že kotlina Čech má opět moře. Byla v tom stoupající úzkost a archetypální strach z velké vody, které se mi ve snech vracely. Vše vyvrcholilo snem, kdy stojím uprostřed divokého proudu řeky zaklíněn na nějakém kameni, aby mne voda nestrhla, voda je kalná a já do ní nevidím a v té vodě do mne narážejí drobné předměty, odráží se a plavou unášeny dál. Zkouším je chytat do rukou. Když otevřu dlaň, leží v ní ametyst, almandin, křišťál a další a další polodrahokamy, užasle prohlížím jeden za druhým a pouštím je zpět jako ryby. Ale ve chvíli, kdy v dlani zazáří blankytný lapis lazuli, voda rázem opadne, jako když vytáhneš z vany zátku. Stojím v korytu řeky vystlaném drahými kameny se zkamenělým nebem v ruce. Voda zmizela, zůstaly předměty. Několik dní nato potkám Marii a zmizí i čas. V tichu paměť zpívá o moři, ve kterém už ale jsem kapkou pevného tvaru. Zároveň jsem i to moře, ve kterém zas ona je další kapkou, hájenou. Oba jako voda měníme tvar, a přesto nás nic nepromění. Ale tohle všechno říkám já; sama voda mlčí, má vítr v očích... Po čase myslím, že to byla paměť místa, ne paměť vody. Voda zůstává sama sebou v rozličných podobách, které jí přisuzujeme. Podoby pukají, odumírají, voda zůstává. Ona přeběhne a rozprostře se a nebude si pamatovat města za sebou. Zatímco my si ji v těch městech budeme ještě dlouho pamatovat. Já nevím, nemohu a nechci vědět, jestli si voda bude pamatovat mne, na ni však nelze nemyšlet. Jsem součástí krajiny. Krajina pamatuje vodu, ne voda krajinu. Pole nasáklé Ábelovou krví si od té chvíle pamatuje krev, tu zvláštní „vodu“, kterou mu dal Kain přijímat, a ono ji od té chvíle vyžaduje na všech válečných polích z rukou různých Kainů... Paměť je svého druhu Kainovo znamení. Voda je nemilosrdně milosrdná. Smývá, omývá, čistí, odnáší a sama si nepamatuje. Název knížky je léčka na sebe sama, nutí mne přemýšlet. A v básních odpovídat.

Ladislav Puršl (nar. 1976) je básník a grafik.

II

Složené oči ostružin
v mezerách mezi plaňkami
pily tmy oblé a studené
jako zvon Chcípáček za všechny padlé
listonoše;

a za plotem cvičiště vlčáci,
seřizení
tak spolehlivě, až zdálo se,

že strach stačí oslovit jménem,
zavelet Stopa
a Hledej!

(IX–X/2005)

ZIMA VE STROJOVNÁCH
EPILOG

Napřáhnou lopatky víček,
odstraním závěje zbylého spánku,
svět se mi otevře a sníh bude mázdra
slepnoucím očím;

a znovu můj hlas
nebude výplní stejného jazyka —

Otče, pro jeden obraz
jsi olistil světla lamp křídylky mušek,
jen abys zapálil nákresy léta,
a byl podzim,
než odešel poslední nájemník stínu
česače jablek;

a potom sněžno:
města jsi proměnil v krásy

— — na mě teď ve sklárnách padají stropy,
do rybí polévky praší se omítka.

Ale nebyl jsi inženýr,
co vymýšlel každé z mých těl;

ne, to já,
to má paměť lomená natřikrát
vzývala bohyni:
Čtvrtodenní
Zimnici.

(X/2005)



Ladislav Zedník (nar. 1977), vědecký pracovník — mikropaleontolog. Žije v Praze. Básně publikoval v almanachu *Cestou*. V nakladatelství Argo vyjde sbírka *Zahrada s jabloněmi a dvěma kresly*.



Národní knihovna je českým národním pokladem...

ROZHOVOR S VLASTIMILEM JEŽKEM, GENERÁLNÍM ŘEDITELEM NÁRODNÍ KNIHOVNY ČR

Ve statutu Národní knihovny je řečeno, že jste příspěvkovou organizací, jejímž zřizovatelem je Ministerstvo kultury ČR. Co z toho vyplývá?

Chronický problém nedostatku peněz. Resort kultury je většinou politiků po celou polistopadovou éru považován za jakousi šlehačku na dortu — když na ni „nemáme“, není tam — a nic moc se nestane... Jenomže to je hodně zásadní omyl. I v tak ekonomicky vyspělých zemích, jako je například Jihokorejská republika, už dávno pochopili, že připomínání „dějin sebevědomí“ i hrdost na vlastní historii (musíme ji ovšem znát) nutně patří k úspěšnému rozvoji společnosti — zvláště v době, která téměř cokoli relativizuje a jejíž média se zabývají hlavně tím, co je špatné. České (ani moravské) dějiny přece nejsou důvodem k tomu, abychom si pěstovali komplexy ublíženosti. Neprožili jsme jen Bílou horu, Mnichov nebo srpen 1968. Naše historie je plná neuvěřitelných úspěchů, kterých dosáhly výjimečné osobnosti i různé skupiny.

Dovedete si představit, že by Národní knihovna nebyla zřizována ministerstvem?

Ale ano. Umím si představit režim obecně prospěšné společnosti nebo veřejnoprávní existenci podle speciálního zákona. Jistě jsou i jiné modely, klíčovou otázkou je ale v každém z nich problematika financování. Činnost Národní knihovny je v posledních patnácti letech limitována někdy až paradoxním nedostatkem peněz. Na jedné straně jedeme do Koreje pro nesmírně prestižní cenu UNESCO za světový přínos k ochraně a zpřístupňování kulturního dědictví, na straně druhé máme na digitalizaci méně a méně peněz a úplně bez nich to opravdu nejde. Je to znovu otázka priorit — nemám nic proti ekologii ani budování dálnic, na paměťové instituce ale zapomínat nesmíme — bez nich bychom o vlastní paměť mohli snadno přijít.

Ve zprávě o hospodaření Národní knihovny z roku 2005 je uvedeno, že na akvizici jste získali šestnáct milionů korun. Tvrdíte, že byste potřebovali minimálně trojnásobek přidělené částky. Uvádíte paralelu z Koreje. Tam dostává obdobná instituce šest set milionů korun. Současně zmiňujete další z vašich bolavých míst — nedostatek prostoru. Není v tom rozpor? Nejdou tyto problémy proti sobě? Na Letné se postaví nová, moderní polyfunkční budova, ale tím přece nevznikne dostatek peněz na to, aby se mohly knihy nakupovat ve velkém...

V případě akvizic nejde o českou produkci, ta je saturována dvěma povinnými výtisky ze zákona. Horší je to s nákupy literatury ze zahraničí. Stále častěji stojíme před rozhodnutím, kolik historických řad zahraničních periodik znehodnotíme tím, že jejich další odběr kvůli stoupajícím cenám a snižujícím se zdrojům přerušíme — často jde přitom o tituly, které Národní knihovna odbírala i více než osmdesát let. Každé takové rozhodnutí je vel-



Vlastimil Ježek (nar. 1963) pracoval po maturitě na gymnáziu rok jako stavební dělník a poté studoval ČVUT — Fakultu stavební. Tu po třech dokončených semestrech opustil a stal se vychovatelem mentálně retardovaných dětí v Ústavu sociální péče v Praze 4. V roce 1985 byl přijat na Filozofickou fakultu UK, obor čeština — dějepis. Studium ukončil v roce 1990. V letech 1990–1993 pracoval postupně jako redaktor kulturní rubriky, redaktor a vedoucí vnitropolitické rubriky deníku *Práce*. V roce 1993 zvítězil ve výběrovém řízení a šest let vedl v pozici generálního ředitele Český rozhlas. V letech 1999–2004 působil jako šéfredaktor týdeníku *Naše rodina* a poradce pro firemní komunikaci. S kolegou ze studií divadelním kritikem Zdeňkem A. Tichým založil v roce 2002 produkční agenturu TICHÝ-JEŽEK. Roku 2004 byl jmenován ředitelem Národní knihovny České republiky. Je autorem a spoluautorem řady novinových článků, rozhlasových komentářů a knih (například publikace *Kde domov můj: 72 let Československa, Rok 1989 ve východní Evropě, Říkali jí Ivice a Šest z šedesátých*).

mi nepřijemné. Ani argument, že je dnes vše na internetu, úplně neplatí. Elektronické verze bývají odlišné a často vycházejí se zpožděním, zdaleka ne všechny jsou volně přístupné. Fondy navíc nebudujeme jen sami pro sebe, ale také — možná dokonce především — pro ty, kteří přijdou třeba i stovky let po nás.

Vyřešit naše letité prostorové problémy tak, že omezíme akvizice, je pro knihovnu úvaha obdobně půvabná jako představa, že by Český rozhlas nejvíce ušetřil, kdyby přestal vysílat. Rozdělení Národní knihovny na Novodobé fondy a služby (publikované po roce 1800) a Historické fondy a služby (zůstanou spolu se Slovenskou knihovnou v Klementinu) a vyřešit s rezervou na nejméně padesát dalších let prostorové problémy, táhnoucí se od konce devatenáctého století, stavbou nové Národní knihovny v Praze na Letné považuji za poněkud přijatelnější variantu, přičemž jde zároveň o variantu nejlevnější z možných — pokud tedy zapomeneme na možnost konzervovat dnešní stav a dále se nerozvíjet.

Můžete projekt nové budovy Národní knihovny představit detailněji? Na jakém principu bude fungovat?

Pro základní představu alespoň několik čísel: v nové budově bude prostor pro umístění deseti milionů knihovních jednotek. Veřejnosti zde bude otevřena také část fondů Parlamentní knihovny. Ve volném výběru bude k dispozici celkem 300 000 dokumentů s možností dalšího rozšíření. Čtenáři budou mít k dispozici 1 200 studijních míst.

Pro další popis používáme barev semaforu — včetně toho, co v silničním provozu znamenají. „Zelená zóna“ je určena všem bez rozdílu a omezení. Přicházet sem a zase odcházet může kdokoli bez čtenářského průkazu. V tomto prostoru nebude chybět literární kavárna, restaurace, víceúčelový sál, prostor pro výstavu, odpočinková a diskusní zóna, zóna s informacemi o knihovně, knihkupectví kombinované s prodejnou materiálů vydaných knihovnou a o knihovně. Patří sem i parkoviště, šatna a dostatečné sociální zázemí. Tato zóna sice bude opticky s knihovnou propojena, musí však umožňovat zcela autonomní provoz i v době, kdy bude knihovna v užším slova smyslu zavřena.

Světlejší zelená nabídne centrální halu služeb v přímé vazbě na vstup pro veřejnost. Tato zóna bude volně přístupná jako místo prvního přijetí uživatele s informacemi o fondech a službách knihovny. Kromě příručního fondu referenční literatury ve volném výběru zde budou k dispozici katalogy, báze dat, portály, digitální knihovna, archiv českého webu. Přístup na internet umožní kromě využití běžně dostupných zdrojů i přístup k finančně nákladným placeným službám a zdrojům. Pro uživatele zde budou připraveny základní informace, odborné konzultace, referenční a rešeršní služby, může zde absolvovat uživatelská školení. Zde bude umístěna registrace čtenářů, dále výpůjční protokol, centrální pokladna, příjem a výdej zakázek reprografických služeb, samoobslužné kopírování, prostor pro studium referenční literatury, školicí a konzultační prostor. Návštěvníci mohou do tohoto prostoru vstupovat bez registrace a kontroly, při odchodu však budou procházet běžnou kontrolou vynášených dokumentů.

Studijní zóna s volným výběrem („oranžová zóna“) bude řešena jako otevřený prostor určený ke studiu na místě, s místy v základním vybavení a volným výběrem odborné literatury. Bude zde umožněno i studium vlastních dokumentů s vazbou na další služby: samoobslužné kopírování, přístup k výpočetní technice, bezdrátové připojení a základní konzultační a poradenské služby. Vstup do této zóny již předpokládá povinnost podrobit

se kontrole platné čtenářské registrace, identifikaci vnášených dokumentů a odložení zavazadel a svrchního oděvu v šatně. Při opuštění knihovny budou návštěvníci této zóny procházet běžnou kontrolou vynášených dokumentů.

Do oranžové zóny budou patřit i specializované studovny, které nabídnou uživatelům „klasicky“ uspořádanou soustavu specializovaných studoven pro zpřístupnění speciálních typů dokumentů z univerzálních fondů knihovny. Uživatelům zde budou k dispozici konzultační a výpůjční služby (výdej/přijem objednaných a rezervovaných dokumentů ze skladů a z obsluhovaných příručních fondů), prostor pro studium fondů z příručních knihoven a další návazné služby (kopírování, bezdrátové připojení atd.). Milovníci většího soukromí budou mít k dispozici tzv. tichou studovnu s nadstandardními místy pro dlouhodobou vědeckou/badatelskou práci, s volně přístupnou i s obsluhovanou příruční knihovnou a s možností dlouhodobého rezervování dokumentů uložených ve skladištích.

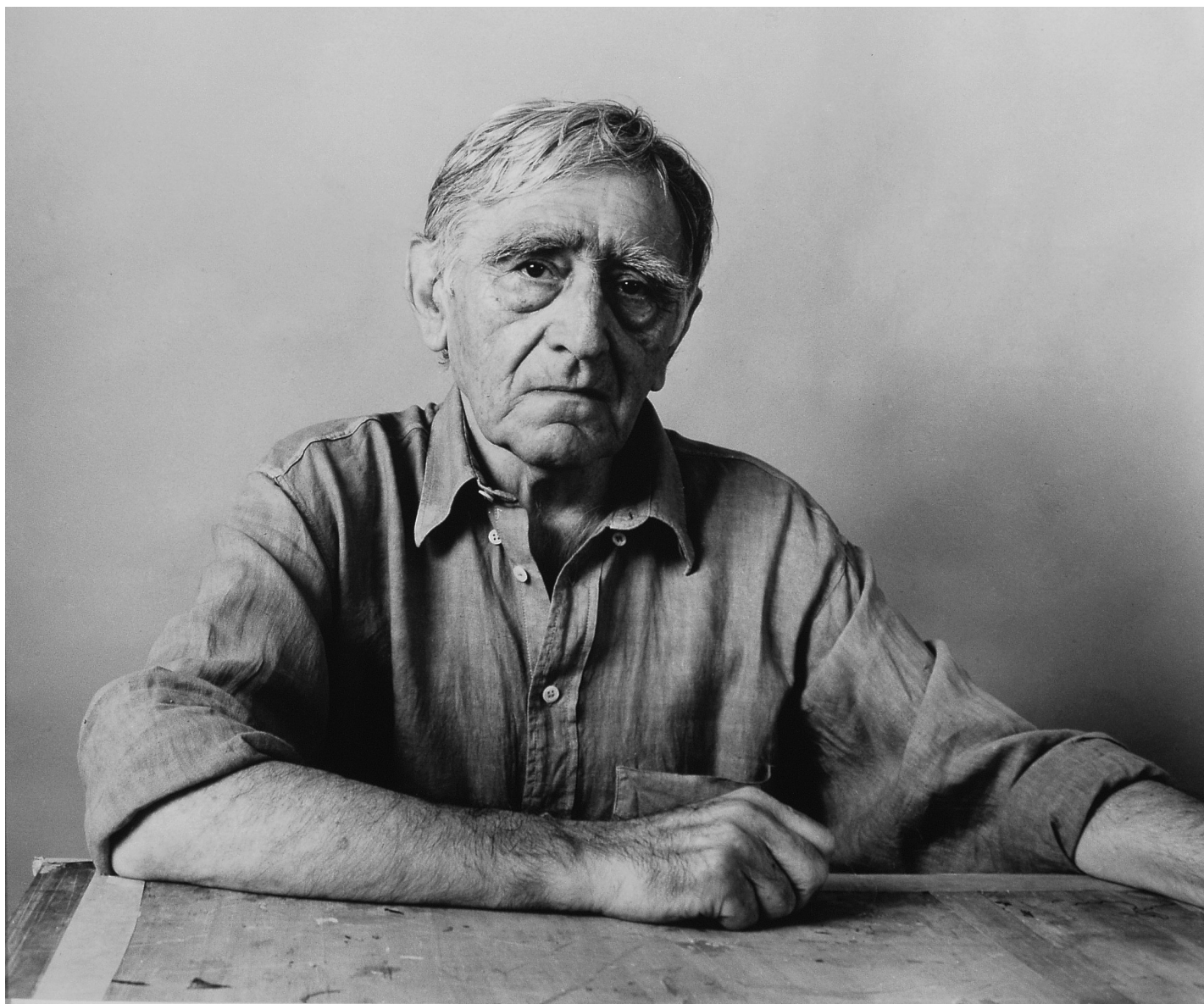
Červená barva na našem „semaforu“ vhodně charakterizuje uložení a zacházení s národním konzervačním fondem, který zahrnuje publikace vydané na území České republiky nebo Československa od roku 1801 do současnosti. Jedná se o archivní exempláře, které jsou určeny pro uchování budoucím generacím a tvoří tak „srdce“ nebo „jádro“ Národní knihovny. Neslouží běžným informačním službám a zpřístupňují se pouze tehdy, pokud na území ČR není dostupný další exemplář. Významu a účelu konzervačních sbírek odpovídá i způsob zpřístupňování s mimořádnými nároky na jejich ochranu. Ztráty z těchto sbírek většinou nelze plně nahradit — jde o nenávratnou ztrátu národního kulturního dědictví. Vstup do této zóny i výstup z ní podléhají mimořádným kontrolám a bezpečnostním opatřením. I když do této zóny většina návštěvníků nové knihovny patrně nikdy nevstoupí, je její význam pro celkovou atmosféru budovy mimořádný. Vědomí, že právě zde je uložena a pro budoucí generace uchovávána podstatná část národního kulturního dědictví, propůjčí celé budově jedinečnou dimenzi.

Literární historikové si občas stěžují, že nemají dostatečný přístup k některým tiskům. Jmenujme například *Národní listy*. Ty jsou pro lidi zabývající se devatenáctým stoletím nepostradatelné.

Periodika tištěná v devatenáctém století jsou obrovským problémem, všechna jsou samozřejmě součástí národního konzervačního fondu. Levný papír, na kterém byla tištěna, se dramaticky rychle rozpadá a staré noviny a časopisy tak dnes bohužel patří k nejohroženějším dokumentům Národní knihovnou spravovaným. Protože nechceme přijít navzdly o informace, které jsou v rozpadajících se svazcích obsaženy, museli jsme hodně omezit jejich používání. Samozřejmě se snažíme je co nejrychleji převádět na mikrofilmy nebo je digitalizovat, i tady ale narážíme na omezení vytvářené nedostatkem peněz. Pokud jde o *Národní listy*, mám ale dobrou zprávu: díky grantu ministerstva informatiky bude celý fond *Národních listů* ještě letos digitalizován a v této podobě zpřístupněn v daleko širší míře, než bychom si mohli v podobě papírové kdy dovolit.

Klementinum, kde sídlíte, má polyfunkční status. Je to památka, galerie, knihovna pro studijní účely i společenské centrum...

Klementinum je především jedinečnou stavební památkou z doby baroka, druhou největší národní kulturní památkou — hned po Pražském hradu. Areál je sevřen sítí ulic Starého Města — Karlo-



J I Ř Í V Í Š E K Jan Skácel Brno 1989

vou, Křížovnickou, Platněřskou, Mariánským náměstím a Seminářskou ulicí. Také v rámci náboženského a kulturně-historického vývoje Evropy je areál Klementina jedinečným fenoménem, který přesahuje význam většiny jezuitských staveb a může se dokonce svými uměleckými hodnotami měřit se samotným centrem řádu v Římě.

Dosavadní stav areálu je ovšem s touto úvodní preambulí ve velmi příkrém rozporu; pokud chápeme jeho kulminační bod v barokním období, zhruba v době zrušení jezuitského řádu roku 1773, pak všechny následné etapy již bohužel neznamenají žádné významné obohacení jeho umělecké podoby. Přesto se areál dochoval v pozoruhodně autentické podobě — ačkoli bezpochyby nelze hodnotit například rozsáhlé modernizační úpravy provedené v meziválečném období tak vysoko, jako tomu bylo v případě Plečnikových úprav Hradu, přesto měla Machoňova úprava poměrně vysokou úroveň jak po stránce architektonického řešení, tak i po stránce řemeslné kvality provedení. Naproti tomu úpravy

poválečného období měly už jen utilitární charakter, navíc spojený s akutním, až katastrofálním nedostatkem prostoru, který paralyzoval jakoukoli snahu o určité koncepční, principiální řešení tohoto neúnosného stavu. Výsledkem je objekt znešvažený různými vestavbami, příčkami, nehistorickou úpravou dveřních a okenních otvorů, podlah...

Zatímco mnoho Pražanů a kulturní veřejnost, která využívá služeb knihovny a studoven, tyto deprivující úpravy časem přestala vnímat a tím klesala míra a objem protestů proti stále se zhoršujícímu stavu této jedinečné kulturní památky, kterýkoli mimopražský návštěvník, tuzemský či zahraniční, musí být z takového prostředí, v jakém působí tato jedna ze čtyř „národních“ institucí (Národní divadlo, Národní muzeum, Národní galerie), hluboce deprimován.

Rekonstrukce, či spíše revitalizace Klementina umožní zásadní přestavbu prostorů, ve kterých jsou (dnes v nevyhovujících podmínkách) umístěny nesmírně cenné rukopisy a staré tisky.

Rekonstrukce umožní i vybudování moderního restaurátorského pracoviště přímo navazujícího na uložené fondy (restaurátoři dnes sídlí v patnáct kilometru vzdáleném depozitáři Národní knihovny v Praze-Hostivaři). Redislokace této části Národní knihovny umožní zcela jiný přístup k prezentaci rukopisů a starých tisků veřejnosti — ať už prostřednictvím stálých nebo časově omezených výstav v prostorách k tomuto účelu speciálně zřízených (včetně důrazu na ochranu fondu). Jen samo zlepšení podmínek uložení rukopisů a starých tisků rozhodně není málo: vždyť cena jediného z nich — Vyšehradského kodexu z jedenáctého století — se odhaduje na stovky milionů korun, o historické ceně a významu (srovnatelném s českými korunovačními klenoty) ani nemluvě. Podobně vzácných materiálů jsou v Klementinu tisíce.

Zatímco dnes jsou v řadě historicky cenných prostor Klementina s barokní výzdobou depozitáře či kanceláře, po rekonstrukci areálu zde návštěvníci najdou zajímavé historické (muzeální) prohlídkové trasy s trvalými expozicemi i výstavami dokumentujícími historii Klementina. O trvalé zápůjčky některých sbírkových předmětů chceme požádat Národní muzeum a Národní technické muzeum, v jejichž depozitářích je nemálo z původního klementinského mobiliáře. Součástí tohoto úseku plánované rekonstrukce je předláždění dnes nevhodně vyasfaltovaných nádvoří, parkování bude řešeno podzemní garáží pod úrovní tzv. Hospodářského dvora (klidová, odpočinková zóna, která pak vznikne, podstatně odlehčí dnes turisticky přetížene Karlově ulici).

Nikoli nevýznamnou složkou (smyslem) projektu revitalizace Klementina je kulturní a společenské oživení areálu. Divadlo se na jeho nádvořích hrálo už za jezuitů a řada venkovních i vnitřních prostor k pořádání kulturních i společenských akcí přímo vybízí. Stávající venkovní prostory (nádvoří mezi vstupy z Karlovy ulice, Křížovnické ulice a Mariánského náměstí a zejména Révové nádvoří) rozšíříme parkovou úpravou o tzv. Hospodářský dvůr (dnes a léta předešlá iracionálně využívaný jako rozměrné skladiště v centru Prahy). K dnes již přístupné Astronomické věži a jedinečnému baroknímu knihovnímu sálu přibude díky rekonstrukci celá řada dalších turisticky zajímavých částí Klementina — za všechny jmenujme alespoň Matematický sál s dobovou expozicí.

Nicméně Klementinum zároveň zůstává hlavním, historickým sídlem Národní knihovny České republiky. Badatelé tu najdou větší pohodlí jak pro studium historických a hudebních fondů, tak fondů jedinečné Slovanské knihovny.

Jste znám jako jedna z postav 17. listopadu. Také později jste se veřejně angažoval. Po dobu šesti let jste řídil Český rozhlas, z pozdějšího období jste spojován s iniciativou *Děkujeme, odejděte!* Nevnímá vás část partnerů jako politickou osobnost?

To myslíte zřejmě v negativním slova smyslu — jestli to mně a v přeneseném významu i Národní knihovně vlastně neškodí... nemám ten pocit. Kdybych ho měl, nebudu tady — na funkcích nelepím, ty jsou jen prostředkem, ne cílem. V žádné z nich jsem nikdy zvláště nepečoval o to, abych se v křesle hlavně co nejdéle udržel.

Politika mě zajímala vždycky, ale výzva *Děkujeme, odejděte!* politická alespoň v počátcích nebyla. To, že se sedm někdejších studentů po deseti letech od listopadu 1989 sejde v kavárně Slavia a zjistí, že je štvou stejné věci, a sepíší více emotivní než racionální prohlášení, není politika, v nejlepším případě občanská aktivita. Politiku z *Děkujeme, odejděte!* udělala média a především sami politici v čele s Václavem Klausem, který nám doporučil, abychom si založili vlastní stranu, když jsme tak nespokojeni. Někteří se o to bez valného úspěchu nakonec pokusili, u některých pokusů jsem v počátcích byl a z různých důvodů vždy rychle vycouval a nakonec se stáhl z veřejného života úplně. Teprve srpnový telefonát z roku 2004 tehdejšího ministra kultury Pavla Dostála s překvapivou a hodně nečekanou nabídkou řídit Národní knihovnu mě poslal zpět do veřejné funkce. Když jsem onu nabídku zvažoval, bral jsem v úvahu i to, že mě i po letech mohou někteří politici vnímat jako „třídniho nepřítele“. Obava však nedošla naplnění a podpora projektů Národní knihovny křížem krážem českým politickým spektrem je toho dokladem.

Počátkem devadesátých let jste psal reportáže, recenze, byl jste literárním publicistou. Právě proto si dovoluji se zeptat: co vás v poslední době z toho, co jste přečetl, zaujalo?

V poslední době Žemličkovi *Přemyslovci* a úžasně napsaný Peresův portrét Františka Josefa I. Málo čtu beletrii — tzv. krásnou literaturou jsem za svůj život již docela zasycen.

Už ji vůbec nečtete?

Ale ano, většinou na doporučení přátel — a často nedočtu až do konce.

Ptal se Jiří Trávniček

NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR — základní statistická data za rok 2004

celkový počet knihovních jednotek	6 120 834
rukopisů	14 902
mikrofilmů	19 544
audio-vizuální materiály	34 596
materiály v elektronické podobě	2 913
počet knihovních jednotek volně na regálech	70 916
registrovaní uživatelé	26 951
celkový počet návštěvníků	573 389
celkový počet výpůjček	645 199
z toho časopisů	57 764
počet vzdělávacích a veřejných akcí	539
počet míst ve studovnách	529
počet počítačů k veřejnému použití	55
z toho připojených k internetu	35
počet zaměstnanců (úvazky 1,0)	445



Román

NESOUSTAVNÉ POZNÁMKY 7

JIRÍ TRÁVNÍČEK

Nad románem J. Kosiňského *Schůzka na slepo* (anglicky 1989). Každá další kniha, kterou Kosiňski napsal, jako by byla jen steskem nad tím, že už nikdy se mu nemůže podařit něco tak strhujícího jako *Nabarvené ptáče*, jedinečná a drásavá prvotina z roku 1965. Tenhle stesk vane i ze *Schůzky na slepo*. Silný osud v drsné době, který drží pohromadě *Nabarvené ptáče*, je zde nahrazen časťo až umělými dráždidly v podobě sexu na všechny možné způsoby (včetně incestního), transsexuály, pederasty, lidmi velkého byznysu a vysoké politiky, špionážními zápletkami v bondovském stylu etc., etc. I vyprávění samo jako by postupovalo poněkud rezignovaně: po způsobu pikareskních příhod hlavního hrdiny; je celkem jedno, kolik se mu jich přihodí, a je celkem jedno, co se v nich stane. Ne že by nebylo co sdělit a ne že by to autor neuměl sdělit, ale jako by těmto příhodám chyběl *ještě* jeden důvod navíc, důvod, proč to vlastně sdělovat. To nejcnější na tomto románu je průnik dvou zkušeností: západní a východní (či spíše středoevropské). Autor prošel oběma světy, a proto ví, jak mnoho ze zkušenosti člověka středo-východní Evropy se nedá převést do západního jazyka. Ví, že zápletky z dějin východní Evropy nelze pochopit optikou Jamese Bonda, ale zároveň ví, že prozaikovi „překládajícimu“ východní zkušenost do západní často nic jiného nezbyvá. Jakási melancholická rezignace vane z tohoto Kosiňského románu.

Rozhovor mezi Stendhalem a Balzacem by mohl vypadat možná i takto:

Stendhal: Především logika necht' se stane hybatelem příběhu, milý Honoré.

Balzac: Tu přenechejme filozofům a matematikům; starejme se spíše o postavy a jejich pohnutky. Postavy obíhají po jiných drahách než logických.

Stendhal: Romanopisec se musí snažit být především jasný, jinak skončí v lepším případě jako krasořečník, v horším jako patlal. Všimněte si, kdo je výmluvný? Podvodník a darebák.

Balzac: Kdepak, ctěný Henri, život je příliš proměnlivý a strakatý na to, aby se na něj dalo vyzrát konceptem, schématem, logikou... Konfigurace života jsou nestálé a vrtkavé. Stojíme na tekutých píscích.

Stendhal: Ale i příběh je koncept, ne? A příběhy přece vyprávíte i vy. Pokud tedy chcete dostát svému přesvědčení, pak zapisujte pouze fakta a smyslové vjemy.

Balzac: Koncept ano, ale takový, který nelze zmocit logikou myšlení, nýbrž skutky postav. Teprve taková myšlenka, která se stala postavou, má u mě povolen vstup do příběhu.

Stendhal: Je to možná jen otázka pojmů. Vás dráždí koncept a logika, ale to jsou jen různá slova pro kázeň. A té podléháte i vy, to snad nezapřete. Ani vám snad není dobrý každý první nápad a slovo. Nebo snad...?

Balzac: Ano, i já věřím v kázeň, ale ta je pro mě více věcí stylu. Daleko více spoléhám na to, že slova si umějí k sobě najít cestičky, aniž jim ještě nějak pomáháme. Rozumějte, logika už něco předepisuje, ale já chci své postavy nechat jakoby na vlastní vrub a tkát příběh teprve z jejich skutků. Potřebuji být ve svém záběru co nejvíce široký, rozumějte: široký...

Stendhal: Netušil jsem, že jste takový intuitivista.

Balzac: Očekával jste zkrátka, že když píšu o penězích, mám to všechno spočítané i jinak, že? Jenomže mě zajímá lidská vášeň ve chvíli, kdy si na sebe vezme masku, vášeň, která vstoupí do společenské hry. Zajímá mě, co se s touto vášní v dané chvíli stane. Zabije ji to? Nebo jenom přidusí? Nebo ji to dokonce roztočí do větších otáček?

K románu *Oliver Twist* (anglicky 1838) od Charlese Dickense. Doslov od Jaroslava Hornáta (vydání z roku 1966) upozorňuje na jednu okolnost, a sice že román psal Dickens na pokračování pro časopis *Bentley's Miscellany* a také že ho psal společně s druhou půlkou *Pickwickovců*, přičemž sotva skončil *Pickwickovce*, pustil se do dalšího románu *Mikuláš Nickleby* — též na pokračování. Tato okolnost činí v *Oliveru Twistovi* mnohé pochopitelnějším. Dickens spěchal a neměl na nějaké promyšlení celkového rámce moc času, ale protože nějaký celkový rámec přece jen potřeboval, vypomohl si starou dobrou fabulí romance o zatajeném pravém původu hrdiny, který se odhalí teprve v závěru. Z časopiseckého publikování lze poznat i další rys románu, totiž to, že Dickens potřeboval nahonit jistý počet stránek: příběh se svižně rozvine, hrdina pak uprchne do Londýna, kde se ho zmocní banda zlodějů. Tím si Dickens vytvořil dvě prostředí — chudinský špitál a byt zločinců. A sotva se mu příběh trochu rozjede po druhé linii, už ho mírně přibrzdí návratem k linii první. Jsou to vlastně spíše scény, co se stará o děj. Dickens je výborný v popisech prostředí, v tom, jak umí vidět bídu, ale jeho postavy neumějí příliš mluvit; spíše divadelně deklamují či proklamují. A pokud jde o Olivera, ten se postupně stává jen záminkou, jak propojit obě prostředí. V příběhu nakonec dojde šťastného konce, ale románem je potrestán: je to pouhá figurína. Bídáci se Dickensovi podařili daleko více, ale zase ne ti největší — ti jsou jakoby jen převlečení démoni. Kdy vlastně román naučil své postavy mluvit? Asi to nelze říct časově tak úplně přesně; je to otázka spíše strukturní než časová. Ostatně

odpověděli na ni Kundera a Škvorecký. Podle prvního tato emancipace nastává ve chvíli, kdy se román odpoutal od divadla, podle druhého zase postava věrohodně mluví, pokud nezastupuje nějakou ideu, tedy vlastně až ve chvíli, kdy nemá co „velkého“ říct.

„Když vyšel *Oliver Twist*“ — píše Stefan Zweig ve *Třech mistrech* (1920) — „děti na ulicích dostávaly víc almužen — to je doloženo: vláda zlepšila poměry v chudobincích a začala kontrolovat soukromé školy.“ Ó běda, to se už dnes asi nestává.

Marcel Reich-Ranicki o Musilově *Muži bez vlastností* (*Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des Zwanzigsten Jahrhunderts*, 2002). Je to „poušť s několika málo oázami“, plná „jazykových vykolejení“ a sem tam nějaké „perličky“. Způsob vyprávění je „nepodařený“; esejistické úvahy, které Musil nadbudoval nad textem jako odbočky, se nakonec uzurpátorsky zmocňují celé knihy. Romanopisec nedosáhl „satirické a ironické rekonstrukce světa před jeho zhroucením v roce 1914“. V románu není patrná „žádná struktura, žádný rámec, žádná vůdčí linie. Ba ještě hůře: nelze rozeznat žádné logické (*vernünftig*), smysluplné řazení jednotlivých součástí. *Muž bez vlastností* je „mišmaš“, „chaotické dílo“, „próza bez šarmu a aury“; jedná se o krajní a nepřehlédnutelné zneužití románové formy“. — Ostrá palba! Trochu je jednomu až Musila líto, tedy: Musila jako autora *Zmatků chovance Törlesse*, „Tonky“ a *Esejů*. Pokud jde o *Muže bez vlastností*, pak se žádná lítost nedostavuje. Reich-Ranicki jen řekl — s brutální upřímností — něco, co si mnozí nechávali pro sebe, jiní se zase vezli na snobské vlně jednoho z domněle největších románů dvacátého století, ještě jiní spoléhali na to, že míra hodnoty je přímo úměrná míře nečtivosti.

Literatura má v lyrice svého ministra vnitra; v románu ministra zahraničí. Ten první se stará o bezpečné fungování aparátu (jazyka); druhý je stále na cestách, pořád něco domlouvá, sjednává kontrakty, ví, že stát, který zastupuje, nelze izolovat od světa.

V *Hostu* č. 5/2006 (na s. 99) se mnou polemizuje Jakub Grombří. Konkrétně mu vadí, že jsem dal ve svém druhdy pokusu o (hodnotovou) typologii románu Sabatova *Abaddóna zhoubce* do kategorie román-kaše, tj. na nejnižší patro (společně s živnostnickým románem-čtivem). Nemůže mlčet, neboť v mém případě má jít buď o projev kritické nekompetentnosti, anebo zlomyslnosti. Vytyká mi, že jsem si dovolil Sabatův román dát „o příčku níž než narcistní a povrchní epigonství Davida Lodge“ (kohože epigonem je D. Lodge?). Diví se, jak jsem mohl být tak nespravedlivý

k románu, který toho „vyslovil hodně a vesměs závažného“, tedy ke knize, jež „je tolik prodchnuta upřímnou starostí o osud lidstva ohrožovaného temnými silami Slepčů (a ty jsou kolem nás zatraceně reálné)“. No, náhoda tomu chtěla, že se mi současně s *Abaddónem zhoubce* na stole sešel český výbor Sabatových esejů. Ty jsou skvělé. Autor tvrdě polemizuje s formálními eskamotážemi A. Robbe-Grilleta, dává do protikladu román a film, doptává se toho, kde se rodí lidská potřeba fikce. Sabato je tu jasný, často polemicky naježený, svým textům umí dát zahrocení. Do *Abaddóna* přešlo mnoho textů z esejů či aspoň jejich částí; vedle toho tam je ještě všechno možné, další a další reflexe, vložené publicistické zprávy, postavy a jejich promluvy, postavy z předchozích Sabatových textů, dlouhé popisy... Nelze se tedy zbavit dojmu, že to, co by si autor nemohl dovolit v žánru přísného eseje (ne, esej není subjektivistické plkání!), si bohatými doušky dopřává právě v románu. Cokoliv se hodí, sem s tím, však ono se to tu už nějak poskládá. A navíc to ještě — snobové plesejte — bude dělat dojem velkého „umění“, něčeho arcihlubokého. Román je tu zkrátka zneužit jako skladiště pro zboží všeho druhu. Jako elastická struktura, která si musí nechat líbit všechno. — A koneckonců si odpověděl i sám J. Grombří — nechtěně, ale trefně. Má za to, že *Abaddón zhoubce* je prodchnut „starostí o osud lidstva“; v tom budiž jeho velikost. A jsme doma. Jenomže romány se nepíší o starostech o osud lidstva, nýbrž kupříkladu o muži, který se nevěda zapletl do milostné aféry se svou dcerou, jemu do té doby neznámou; o klukovi, který dělá v květnu revoluci hlavně proto, že chce okouzlit Irenu a tak ji získat; o tom, jak jedna běžná rodina na českém maloměstě prožila sedmdesátá a osmdesátá léta; o muži středního věku, který se nemůže zbavit nutkavé náklonnosti k velmi mladým dívkám; o malém klukovi prodírajícím se Polskem za druhé světové války, kde na něho na každém kroku čekají útrapy. Jinými slovy: „pracovištěm“ románu jsou *lidé*, nikoli *lidstvo* či všechny možné důrazy „na morální rozměr lidské existence“ (že vás, pane kolego, taková fráze nefackuje?). A ještě něco, pane Gombří: zdá se mi, že román toho nemusí „vyslovit hodně a vesměs závažného“, ale ať je toho klidně méně a ať to vysloví přesvědčivě, epicky přesvědčivě. Ať je znát, že to musel být právě román, v němž to bylo třeba vyslovit.

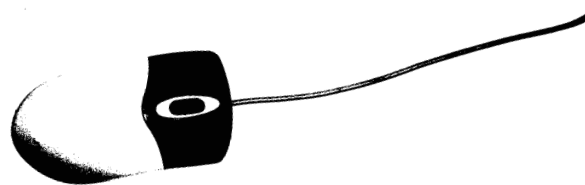
Na celém Sabatově románu *Abaddón zhoubce* (španělsky 1991) mi nejpodmanivější přijde doslov Evy Lukavské. Aneb: Jsou romány, pro které platí, že je daleko zajímavější číst o nich než číst je samé.

Může být i vysoce intelektuální román slátaninou?

Autor (nar. 1960) je literární teoretik a kritik.

informace o autorech a knižních novinkách
výběr článků z aktuálních čísel
objednávky přes internet

www.hostbrno.cz





Bělorusko — co o něm víme? Je to jedna z těžce zkoušených sovětských republik, jejíž osud neulehčilo ani postsovětské období. Za druhé světové války Běloruskem s ničivými důsledky několikrát prošly fronty; před dvaceti lety právě běloruské území nejtěživěji zasáhl výbuch černobylské jaderné elektrárny ze sousední Ukrajiny.

Světлана Alexijevičová je běloruská spisovatelka — její **Modlitba za Černobyl** v překladech do mnoha jazyků před deseti lety obešla svět. Nedávno (u příležitosti dvacátého výročí černobylské tragédie) vyšlo v Moskvě nové, rozšířené vydání této knihy. Světлана Alexijevičová k tomu říká:

„Má malá země, ztracená na východě Evropy, se stala dábelkou černobylskou laboratoří a z nás, Bělorusů, je černobylský lid; už dvacet let žijeme s pocitem, že jsme se dotkli čehosi neznámého — tajemství, které bude jednou odhaleno. Pochopili jsme, že kromě komunistických, národnostních a nových náboženských výzev nás čekají mnohem zuřivější a totálnější výzvy, o kterých zatím jen cosi tušíme. Snáz bychom asi pochopili válečnou atomovou situaci, jaká postihla Hirošimu — ostatně byli jsme na ni po léta připravováni. Jenže u nás vybuchl nevojenský atomový objekt, a jak propaganda, tak školy nás učily věřit, že sovětské jaderné elektrárny jsou nejspolehlivější na světě a jedna by s klidem mohla stát třeba i na Rudém náměstí v Moskvě; že zatímco válečný atom rovná se Hirošima a Nagasaki, mírový atom je žárovka v každém domě. Před Černobylem jsme nevěděli, že válečný a mírový atom jsou dvojčata. A spiklenci,“ říká Světлана Alexijevičová v *Modlitbě za Černobyl* a pokračuje: „Vždycky když přijedu do Černobyli, je mi líto lidí. Ale ještě víc lituji zvířata, zrazená lidmi. Po odjezdu obyvatel vcházely do vesnic v okolí elektrárny oddíly vojáků a střelily všechno živé. Psi, kočky i koně běželi na lidské hlasy... A rybáři od Černobyli vzpomínají, jak čekali, až jim z rozhlasu a televize sdělí, co se děje, a poučí je, co udělat pro svou záchranu. V téže době se marně snažili vykopat u řeky žížaly. Ty se zavrtaly hluboko do země — chránily se před radiací. Na rozdíl od rybářů.“

Knihu *Černobylskaja molitva* vydalo v dubnu 2006 nakladatelství *Vremja*, Moskva.

Za výlohami knihkupectví se objevila tmavomodrá kniha, nápadná svým jednoduchým nezdobným přebalem. Zaujmu na něm pouhá tři slova: **Karel Kryl — Rozhovory** (vybrala a obrazový doprovod připravila Marlen Kryl, editorkou díla je Jaroslava Jiskrová, vydal TORST).

Případný podtitul by mohl znít: *V této knize se dozvíte cokoliv o Karlu Krylovi, zpěvákovi, skladateli, básníku, buditeli a celoživotnímu buřiči. První článek o něm vyšel v Kulturním kalendáři Mostecky v listopadu 1966 — Karlu Krylovi tehdy bylo dvaadvacet let a Mirek Kovářik do Kalendáře napsal:*

„Na světovém písňovém nebi vyšla nedávno nová hvězda — americký zpěvák Bob Dylan. Srovnávat písňové texty Karla Kryla, dělníka z Teplíc, s Dylanovými je dosti hazardní. Přesto mají společného víc než dost — i ony jsou víc než libivou hrou sloviček na téma slágrů milionkrát prověřené. Karel Kryl zpívá o svém světě, a ten má hodně barev...“

Od prvního k poslednímu rozhovoru je to v téhle knížce asi 750 stran. Ten poslední Karel Kryl poskytl plzeňským novinám Český Böhmen *Expres* po svém návratu domů z mnohaletého německého exilu 23. února 1994. Mimo jiné řekl: „K sudetským Němcům mám hodně blízko a vím, že budu označen za zrádce národa i svého otce. Můj vztah k sudetoněmecké otázce se musel zákonitě změnit. Já jsem v Čechách vlastně také cizinec, soudě podle reakcí v novinách. Jsem označován za někoho, kdo se sem vetřel, vecpal, kdo vadí a nechápe — a kdybych začal chápat, je to špatný. Mrzí mě, že je tahle země přiváděna ‚zugrunt‘ stále víc — jedná se o rozprodej za snížené ceny. Zatímco nás před lety okupovali, dnes si nás koupějí,“ řekl Karel Kryl týden před svou smrtí.

Na podzim roku 1939 bylo Michalu Kričfalušimu osmnáct let. Byl Rusín a žil na Podkarpatské Rusi, která patřila k Československu. Jenže: začala sovětská invaze do Polska a Rusíni hromadně utíkali do Ruska v naději, že tam začnou nový život. Michal Kričfaluši byl mezi nimi. Iluze ztratil velmi rychle: spolu s ostatními byl jako špión zatčen a bez soudu odvečen na tři roky do gulagu. Tam si zapsal: „Bože můj, kam jsem se to dostal? Na konec světa. Měl jsem tohle zapotřebí? Kvůli tomu jsem opustil mámu, sestru, domov, kde se mi žilo jako v nebi?“

Michal Kričfaluši (když v roce 1994 zemřel, bylo mu třiasedmdesát let) se později stal mimořádně statečným příslušníkem československé vojenské jednotky v Sovětském svazu. Vůči masivnímu politickému školení

v marxistickém duchu zůstával imunní — byl už jednou provždy vyškolen pobýtem ve stalinském lágru.

V roce 1968 generál Kričfaluši ostře protestoval proti okupaci Československa sovětskými vojsky; následovalo propuštění z armády a činnost v disidentském hnutí. Rehabilitaci mu přinesl až rok 1989. Útržky generálových poznámek, životopisných záznamů a dokumentů zpracoval po jeho smrti vojenský historik Karel Richter. Tak vznikly dva svazky vzpomínkové knihy **Účtování s časem: díl první V náruči gulagu a díl druhý Zač jsme bojovali**.

Nad četbou druhého dílu, který začíná cestou z vorkutského koncentráku do Buzuluku, kde se formovala československá vojenská jednotka, si uvědomuji, že tahle autentická kniha je důležitější a přesvědčivější svědectvím o druhé světové válce než všechny středoškolské učebnice dějepisu.

Účtování s časem vydala Společnost přátel Podkarpatské Rusi v nakladatelství Česká expedice. Redakce: Agáta Pilátová.

Těch sto dvacet stran jsem přečetla jedním dechem, tak moc jsem byla zvědavá, jak autor pojedná jednu z neznámějších starých pověstí českých: o knížeti Krokovi, jeho třech dcerách a o tom, jak se nejmladší z nich, Libuše, seznámila s Přemyslem Oráčem. Příběh **Pole a palisáda aneb Mýtus o kněžně a sedlákově** je příspěvkem českého spisovatele Miloše Urbana do mezinárodního projektu „Mýty“ (moderně převyprávěné mýty z celého světa), iniciovaného britským nakladatelstvím *Cannongate* — dosud se do něj zapojilo pětaticet zemí. U nás tyto knihy vydává Argo.

„Prohlížela si jeho sešlapané sedlácké křápy. Měl hezkou širokou tvář a klidné oči, musely vidět už čtyřicet jar, ne-li padesát. Byla v nich barva lískových ořechů — možná i jejich tvrdost. Vrásky v jejich koutcích. Vlasy spleené potem, a tedy černější, než skutečně byly. Nad čelem a ušima popelavá šed, na bradě a tvářích strniště podobné barvy. Nikde žádná náušnice, prsten ani ozdobný amulet, jen bronzový náramek na levé paži a v něm vyryté jméno Vesna. Jak dívka věděla, patřilo Přemyslově mrtvé paní. Jsem Libuše Krokova, pronesla přehnaně zvučným hlasem. A jedu až z Levého Hradce.“

Miloš Urban (ročník 1967) studoval na Karlově univerzitě v Praze a na Oxfordské univerzitě. Z jeho vydaných knih vybírám: *Sedmikostelí*, *Hastrman*, *Stín katedrály*, *Santiniho jazyk*. Divadlo *Na zábradlí* mu uvedlo hru *Nože a růže*.

dokončení na straně 39

Měsíc autorského čtení

TEREZA SEMOTAMOVÁ

Měsíc autorského čtení je odvážnou akcí. Tento festival se během sedmi let svého trvání neustále vyvíjí a poslední dva roky nepředčítají jen autoři čeští, ale i zahraniční. Minulý rok byli čestným hostem festivalu autoři ze Slovenska, tento rok Berlíňané. Dvaadvacet Berlíňanů s sebou kromě své maličkosti přivezlo i německou literární realitu. Co si budeme povídat, ta se od té české podstatně liší. O mnohých předčítajících Berlíňanech se dá říct, že jsou to opravdu spisovatelé v tom smyslu, že se věnují pouze či především psaní a činností velmi příbuzným, jako třeba výuce tvůrčího psaní, žurnalistice nebo germanistice. Počet těch, kteří pracují jako spisovatelé na volné noze, je ve srovnání s českými autory mnohem větší. Nutno dodat, že o německé literáty je v jejich zemi mnohem lépe postaráno ve formě nesčetných literárních soutěží, stipendií a cen.

Jiná literární realita spočívá i v autorských čteních. V Německu mají dlouhou tradici, a jak v diskusi po čtení ze svého románu *Voda, ve které spíme* (Wasser, in dem wir schlafen) poznamenala autorka Rabea Edel, literární čtení se v Berlíně konají každý den na mnoha místech, zatímco autorská čtení za jeden měsíc v jednom větším českém městě by člověk rozhodně spočítal na prstech jedné ruky. Měsíc autorského čtení je pak akcí naprosto výjimečnou.

Třem spisovatelům byly knihy přeloženy i do češtiny a v českém kontextu jsou relativně známí — Thomas Brussig, Tanja Dückerová a Gregor Sander. Miláček publika Thomas Brussig předčítal ze svého nového, tlustého a dle vlastních slov nejlepšího románu *Jak se třpytí* (Wie es leuchtet, 2004). Dückerová představila svou novou knihu *Nejdelší den v roce* (Der längste Tag des Jahres, 2006) a překvapila svou smíšenou extrovertní introvert-



Informační stánek na České ulici; foto: Svatava Mičánková



Bas Böttcher; foto: Svatava Mičánková



Inka Parei; foto: Svatava Mičánková

NĚKOLIK OHLÉDNUTÍ ZA VII. ROČNÍKEM MĚSÍCE AUTORSKÉHO ČTENÍ



Tomáš Zapletal, překladatel

Letošní host Měsíce autorského čtení dal jeho návštěvníkům lehce nahlédnout do literární atmosféry města dříve rozděleného proslulou zdí. „Berlín je jeden. Je to jedno město, kde se již nedá říci, kdo je ‚Ossi‘ a kdo ‚Wessi‘, a kde už se ani nedá určit, které místo je Západ a které Východ,“ prohlásil západoberský autor Bodo Morshäuser. Přesto u většiny autorů tuto skutečnost nebylo těžké nerozpoznat a u některých byla dokonce demonstrativně přítomna. U dědiců Berlína východního se objevovaly náměty s akcentovanými socialistickými reáliemi a pozorným posluchačům jistě neunikla očividná znalost českého prostředí. Hlavní hrdinky románu *Unterm Schnee* tráví dovolenou v Krkonoších, stejně jak to děláva-

la i jeho autorka Antje Strubel. Inka Bach zasazuje rozhodující zvrát osudu „Glücksmarie“ do souvislosti s porážkou Pražského jara. U spisovatelů dříve západních se pozorný čtenář-posluchač dozvěděl příběhy na pozadí poněkud jiné společnosti. Stablnější, klidnější, internacionálnější. Konotace s českým prostředím se zde nekonaly. Jak prozradil Bernd Cailloux, ulpívající svým vyprávěním ve stále inzulaním fenoménu západního Berlína, v Čechách a na Moravě se díky festivalu ocitl poprvé v životě. A nebyl jediný.

Jsou právě tyto příběhy problematcky určitelných původů, či místně neurčitelné vůbec? Pro mě vytvářejí nesourodý obraz fenomenálně poznamenaného města, přes jehož zmizelé hranice jeho obyvatelé všednodenně kráčí s nebem v srdci stále rozděleným.



Tomáš Lotocki, básník a rybář

Hned na úvod se musím přiznat, že letos ani v minulých letech jsem nebyl natolik pravidelným a pozorným divákem, abych si mohl dovolit hlouběji analyzovat, srovnávat jednotlivé ročníky či dokonce organizátorům radit, co a jak mají do budoucna zlepšit. Festival sám o sobě už svou délkou trvání a šíří záběru vzbuzuje přirozený respekt a hodnotím ho jako mimořádný kulturní počín.

Soustředění všech festivalových akcí do jednoho prostoru, Centra experimentálního divadla, se, myslím, osvědčilo. Po letech dramaturgické neukotvenosti a experimentování by tento model mohl konečně zakořenit, zvláště pokud se jedná o legendární brněnskou scénu, jejíž genius loci

ností a neustávající zvědavostí. Sander četl ze své knihy *Ale já se tu narodil* (Ich aber bin hier geboren, 2002) a navnadil na brzké vydání knihy další.

Další berlínské předčítající lze rozdělit do několika skupin: ti, pro které je psaní spíše rešerše a následná dokumentace, potom ti, kteří píší, protože se tím živí, dále ti, co prostě nemohou jinak, dále pár básníků, několik experimentátorů a ještě několik nezařaditelných.

Psaní jakožto rešerše a dokumentace, tak působili Wolfgang Benz a Kathrin Röggla. Rakušanka Röggla předčítala z divadelní hry o topmanažerech *My nespíme* (Wir schlafen nicht, 2006) a Benz ze své biografie Julia Wolfenhauta, částečně se odehrávající v Brně.

Celkem početnou skupinu tvořili „pop-literatury“: je možné, že jsem se spletla a v někom nevytušila zárodek geniality. Většinou se však jednalo o ohlížení se za minulost: popisování Západu a Východu, líčení komických zážitků v tragických dobách — banány, trabanty apod. Bohužel u pouhého, byť často zábavného či výstižného ohlížení zůstalo. O krok napřed před tímto davem jsou Bodo Morshäuser a Bernd Cailloux ze stáje frankfurtského nakladatelství Suhrkamp. Morshäuser předčítal z románu *Kořistit* (Beute machen, 2006), který zachycuje vznik a zánik jednoho vztahu a odehrává se v prostředí firmy na výrobu televizních soap-oper. Cailloux pak představil svou knihu *Obchodní rok 68/69* (Geschäftsjahr 68/69, 2005), která je přesným portrétem roku 1969.

Velmi experimentálně působil Peter Wawerzinek, který zpěvavým hlasem přednesl svůj singspielový text *Uhývá moře* (Das Meer an sich ist weniger, 2000), jež natočil i jako rozhlasovou

hru. Wawerzinek nezapřel všestranný talent, dobráčkou povahu a neskonale obdiv k městu Brnu; kdyby nebyl přerušen, vyprávěl by možná až do půlnoci. Experimentem byl i výstup Sebastiana Orlaca a jeho *Show ztroskotanců*, do které zahrnul i vyplašené publikum.

Yadé Kara reprezentovala silnou generaci současných německých autorů pocházejících z Turecka. Uljanu Wolfovou a Base Böttchera pak lze pokládat za mladou básnickou generaci. Wolfová jakožto držitelka Ceny Petera Huchela zastupuje klasičtější linii literatury, Böttcher spíše pop a exhibicionismus.

Velkým zážitkem bylo setkání s Inkou Parei, nositelkou Ceny Ingeborg Bachmannové. Čtení z románu *Co bylo temnotou* (Was Dunkelheit war, 2005) podkreslovala živá experimentální hudba Henryho Mexe. S maximální autentičností autorka popisovala každý záchvěv duše i těla svého hrdiny, jež reflektuje svou válečnou minulost a cítí, že jeho život se chýlí ke konci. Inka Parei konečně vyslovila to, co mělo zaznít: autoři jsou „šneci“ a ve vnímání přítomnosti jsou pomalí a neautentičtí, proto se ohlížejí nazpět. Odmítla také jakékoli zařazování do proudů současné německé literatury, protože tyto proudy lze spatřovat až s odstupem alespoň jedné desítky let. O Parei, stejně jako Marcusi Braunovi nebo Ince Bachové, ještě rozhodně uslyšíme. V jejich případě se rozhodně nejedná o „pop-literaturu“. Psaní je pro ně niternou potřebou, nepíší proto, aby psali, vydávali a vydělávali, ale protože chtějí a nemohou jinak.

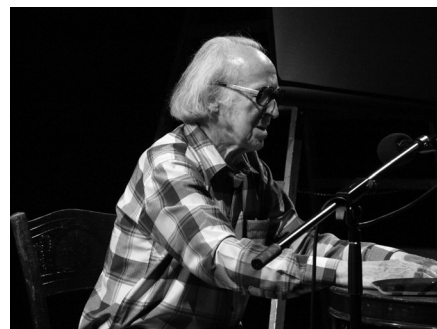
Německá linie Měsíce berlínské literatury nabízela setkání s celým spektrem současné berlínské literatury. Buďme za tuto akci vděční.



Marian Palla; foto: Svatava Mičánková



Vít Slíva; foto: Svatava Mičánková



Dušan Šlosar; foto: Svatava Mičánková

musí dýchnout na každého, kdo na její prkna vystoupí.

Samo festivalové dění probíhalo ve třech hlavních liniích: vystoupení berlínských hostů (vždy od 18.00 hod.), velké čtení českého autora (od 20.00 hod.) a doprovodný program, který kromě vernisáží a výstav zahrnoval především odpolední čtení autorů povětšinou spjatých s brněnskými regionem.

Ten, kdo měl možnost pravidelně navštěvovat maraton čtení berlínských autorů, může se bez nadsázky pasovat do role znalce současné literární scény německé metropole. Tři desítky tvůrců z jednoho města, to už je sousto, které má takřkajíc silnou vypovídací hodnotu. Paralelně probíhající fotbalové mistrovství dodalo pochopitelně jejich prezentaci ještě punc jakési všelidové symboliky. (Nezklamali, stejně jako jejich chlapi na šampionátu, chtělo by se zvolat slovníkem fotbalového nadšence.) Každopádně bylo zařazení finálového zápasu z Berlína do festivalového programu vtip-

ným a — vzhledem k možné absenci diváků na čtení — i prozíravým nápadem.

Během hlavního večerního programu se na jevišti vystřídaly výrazné osobnosti naší poezie (Vít Slíva), beletrie (Jan Balabán), publicistiky (Jefim Fištejn, Karel Pacner) nebo divadla (Karel Steigerwald, Jan Vedral). Kvituji, že se festival nezaměřuje jen na krásnou literaturu, ale i na literaturu faktu. Vedle poezie a beletrie se tu prostor najde i pro publicistiku, historiografii, filozofii, sociologii, ale i astronomii a kosmonautiku. To je myslím i ten pravý důvod, proč se festival setkává s ohlaselem u nejširší čtenářské veřejnosti. Možná že oproti minulým letům ubylo mediálně známých tváří (při neúčasti Václava Havla v tomto směru vyčnívali „hvězdní“ Michal Viewegh a písničkář Jaroslav Hutka, tentokrát však vystupující v roli ryze slovesného umělce). Úroveň jednotlivých pořadů tím ovšem rozhodně neutrpěla. Sázka na mladé talenty (například prozaiky Martina Šmause či Jiřího Há-

jíčka, čerstvé držitele cen Magnesia Litera) je krok správným směrem.

Počet diváků byl tradičně vysoký a na večerní čtení býval sál pravidelně zaplněn. Menšímu zájmu se už těšily doprovodné akce, ale i na nich byla účast většinou důstojná. Smutnou výjimkou bylo pásmo olomouckých básníků v čele s držitelem Ceny Jiřího Ortena Radkem Malým, který by si jistě zasloužil číst v hlavním programu. Na obranu diváků nutno dodat, že u orosené sklenice piva se v atriu divadla sedělo víc než příjemně, a i já občas musel v parném červencovém odpolední řešit dilema, zda dát přednost zájmům duchovním před veskrze požitkářskými (se studem přiznávám, že často zvítězilo to druhé).

Je dobře, že ani letos nechyběly tradiční prvky festivalového folkloru, v čele s diskusními otázkami Leoše Slaniny nebo moravisty Roberta Kepřta. I ty už k festivalovému dění neodmyslitelně patří a dodávají celé akci výraznou a nezaměnitelnou podobu.



Alexandr Kliment; foto: Svatava Mičánková



Martin Švanda; foto: Svatava Mičánková



Věra Nosková; foto: Svatava Mičánková



Michal Bubla Boubelík, knihkupec

Opravdu výzvné teploty letošního léta nesporně přispěly k oddělení diváckého zrna od plev. Rád bych tak poděkoval vytrvalým návštěvníkům, kteří pravidelně plnili velký sál Divadla Husa na provázku, a to po celý měsíc trvání festivalu. Nedá se to pravděpodobně nazvat jinak než umanutostí a láskou k literatuře a tištěnému slovu, radostí a potřebou setkávat se nejen s autory samými, ale také s podobně „postiženými“ jedinci. Pánům z Větrných mlýnů se opět podařila velmi kvalitní dramaturgie festivalu. Jejich výlov z berlínského mixéru a ze stojatějších vod českého literárního rybníka stál opravdu za to. Nemá smysl vyjmenovávat jednotlivé autory, od toho jsou konečně tištěné programy, spíše bych raději upomenul na smysl celého festu. Tím je podle mne obohacení. Autor okamžitou reflexí v interakci s živým divákem; čtenář možnosti bližšího poznání nejen chování a vzhledu autora, ale hlavně jeho vnímání a reakce jak během čtení samotného, tak i v průběhu debat, které mnohdy bezprostředně následovaly. Z mé vlastní zkušenosti mohu říct, že když jsem četl autora, kterého jsem již dříve fyzicky zažil, kniha ke mně vypravovala jeho vlastním hlasem. Tím vlastně dochází k ještě většímu prohloubení intimity, kterou už beztak velmi úzký vztah autor — čtenář nabízí. Rád bych ještě zmínil neuvěřitel-

nou energii pořadatelů, překladatelů a vůbec lidí motajících se 31 dnů kolem tohoto festivalu. Ač jsem si jist, že chmury občas přepadly každého, podařilo se vše úspěšně dotáhnout do konce. Spíše vlastně do nového začátku příprav na osmý ročník hostící literaturu běloruskou. A doufám, že tou dobou již literaturu plně svobodnou.



Norbert Holub, básník a lékař

MAČ (Měsíc autorského čtení) se letos stal přátelským zápasem poezie s fotballem, Němců s Čechy, Berlína s Brnem, literatury s vedrem. Diváků v ochozech bylo vždy dost, aby stačili vytvořit příznivou atmosféru: na doprovodná odpolední čtení chodilo kolem pětadvaceti, na berlínské bardy čtyřicet až padesát a na hlavní program sedmdesát a více posluchačů. Diváckým nezájmem bylo postiženo snad jen vystoupení olomoucké výpravy v čele s nositelem Ceny Jiřího Ortena Radkem Malým. Je pravda, že i vzácným německým hostům, byť z valné části u nás neznámým, mohlo naslouchat početnější publikum, které evidentně dávalo přednost osvědčeným jménům tuzemské literární scény.

Písničkář Jaroslav Hutka si odbyl svou premiéru v roli básníka bez kytary a příjemně své příznivce znající především jeho kvazifolklorní rýmy „svoboda/voda“ překvapil sofistikovanějšími a zároveň vnitřně naléhavými verši zejména

ze sedmdesátých let. V besedě se s despektem vyjádřil o Jaromíru Nohavicovi, který pro český folk objevil nový literární žánr — hlášení na Karla Kryla. S kytarou naopak vystoupil literát Josef Prokeš, a to dokonce dvakrát, když pohotově zaskočil za nedorazivší Janu Němcovou, přestože mohl nabídnout „pouze“ heterosexuální tematiku.

Silné zastoupení měli publicisté spojení s *Mladou frontou Dnes*: Luděk Navara pokračující v líčení dramatických útěků přes železnou oponu, dramatik a komentátor Karel Steigerwald a kosmonautikou zaobírající se Karel Pacner.

Strhující one-man show s přednatočenými akustickými nahrávkami zaujalo byvší geniální zlobivé dítě české poezie Jaromír Typlt, i když herecký talent u něj v současné době dominuje nad vlastními texty. Naopak u básnického klasika střední generace Petra Hrušky byl zřejmý důraz kladen na slovo jako takové a jeho metafyzický potenciál.

V několika pořadech se představili i autoři sdružení kolem časopisu *Weles*, ať již samostatně (Martin Švanda, Vladimír Šrámek a Norbert Holub), anebo ve společném vystoupení (Petr Čermáček, Jakub Grombíř a Nela Hanelová).

Červencové zápolení českých spisovatelů, i když se také neobešlo bez zranění (Václav Havel), ve svém úhrnu vyznělo lépe nežli debakl našich fotbalistů na mistrovství světa.



host?

...nejlépe až do domu!

Nejspolehlivější způsob, jak každý měsíc obdržet časopis až do poštovní schránky (s výraznou slevou), je roční nebo půlroční předplatné. Kontaktujte redakci.



Jako bych oživovala mrtvé...

ROZHOVOR S PŘEKLADATELKOU ALENOU BLÁHOVOU

Překladatelka z němčiny a francouzštiny Alena Bláhová (nar. 1954 v Praze) pracovala v sedmdesátých letech ve Státním židovském muzeu a jako jazyková lektorka, po roce 1980 byla ženou v domácnosti. V této době začala publikovat překlady v samizdatu. Od roku 1990 působí na volné noze jako překladatelka a publicistka, vedle knižních překladů spolupracuje s řadou periodik (Revolver Revue, Respekt, Literární noviny, Souvislosti, Střední Evropa, Židovská ročenka, Roš Chodeš ad.). Přeložila například některá díla Martina Bubera a Elie Wiesela, biografie R. M. Rilkeho a Franze Werfela, Hitlerovu Vídeň od Brigitte Hamannové, Můj život Oskara Kokoschky, ale také třeba drama Friedricha Schillera Marie Stuartovna.

Překládání je činnost, k níž vedou různé cesty. Někdy jde jen o obživu, jindy o celoživotní lásku a posedlost. Jaká byla ta tvoje cesta? Proč jsi vlastně vůbec začala překládat?

Je zajímavé, že se mě na to ptáš ve chvíli, kdy se rozhoduju, že překládat přestanu, respektive že se literárním překladem přestanu živit. Když se podívám na seznam svých překladů, jenom těch knižních titulů je tam padesát dva. Cítím, že si potřebuju odpočínout, že není možné pracovat každý rok na několika objemných knihách, aniž by to na člověku zanechalo stopy. Kdysi jsem vlastně raději překládala než četla. Lépe řečeno: četla jsem knihy tak, že jsem je překládala, byla to téměř posedlost. Abych pochopila básně, musela jsem si je přeložit, byla to hlubší četba. Moc ráda bych si zase něco přeložila jen tak — pro radost.

Ted' mluvíš o konci, ale jak to vlastně celé začalo?

Začalo to samizdatovým výběrem esejů francouzského básníka Charlese Pégyho, který iniciovala Věra Jirousová. Nejprve vyšel v edici Expedice a začátkem devadesátých let ho vydalo nakladatelství Votobia. Z tohoto prvního období ale nejradši vzpomínám na *Chasidská vyprávění* Martina Bubera. Byla jsem tehdy po takové pitomé operaci, a Michal [manžel, malíř Michal Singer] mi někdy druhý nebo třetí den po ní přinesl do nemocnice právě tuhle knihu. Vyžádala jsem si k tomu ještě sešit a tužku. Do jedné ruky jsem měla připojenou kapačku a druhou jsem začala do toho sešitu překládat. Asi před dvěma lety připravovali v Kalichu druhé vydání Bubera a chtěli, abych ten původní překlad znovu přehlídlá. Bylo zajímavé, jak se po těch skoro dvaceti letech člověk dívá zpětně na svůj text a uvědomuje si, že to může celé zgruntu překopat. Trvalo mi to skoro půl roku, protože jsem narazila nejenom na spoustu nepřesností nebo i chyb, ale také formulací, které jsem chtěla řešit jinak. Vlastně jsem po letech redigovala samu sebe.

První, samizdatové vydání Bubera vyšlo v roce 1983 v edici Alef, kterou připravoval Jiří Daniček. Vypadalo moc hezky, nebyl to jen obyčejný „šustivý“ samizdat, ale pořádně udělaná knížka, ze které se tehdy stal samizdatový bestseller. Koncem osmdesátých let se díky různým osobním kontaktům podařilo knihu prosadit v Kalichu, kde měla vyjít na jaře 1989. Považovali jsme to za



Alena Bláhová; foto: archiv autorky

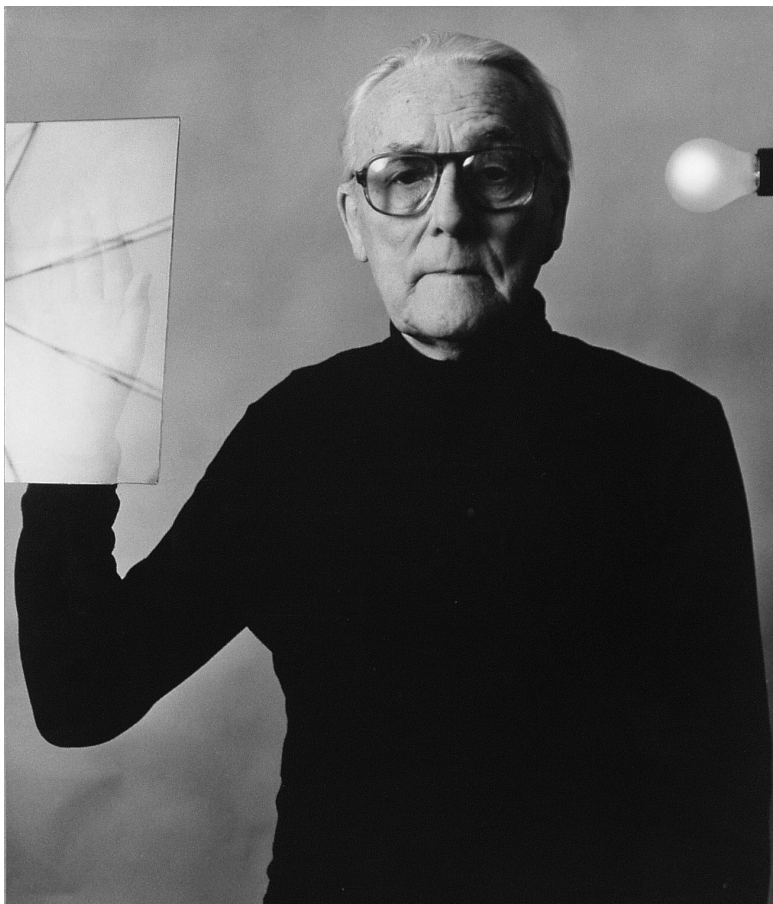
obrovský úspěch. Nakonec sice kniha vyšla až v euforické atmosféře počátku roku 1990, ale své čtenáře si našla i tak.

Jaké to bylo podílet se na neoficiální literární produkci?

Dělala jsem to s nadšením, a vlastně i sama pro sebe, protože jsem si mohla sama vybírat tituly, které mě bavily a obohacovaly. Mělo to v sobě i něco dobrodružného a napínavého. Do naší radlické kuchyně přicházela spousta lidí z různých okruhů, dnes na to moc rádi vzpomínáme — a začíná z toho být taková rodinná legenda. Na ty věci vždycky někdo čekal, mluvílo se o nich, opisovaly se dál, ohlas byl okamžitý.

Hodně se specializuješ na práce židovských autorů a vůbec na knihy související s židovskou kulturou. Tento zájem u tebe evidentně není jen připojením se k módním trendům...

U mě se překlady většinou splétají do takových hnízd, tím, že překládám jednu věc, načítám si k tomu sekundární literaturu, která mě dovede k dalším zajímavým tématům a autorům. K Buberovi se vzápětí přidala Lasker-Schülerová (mám někde v šuplíku i dvě její prózy), pak přišel André Neher a jeho *Studna exilu*, tu jsem



J I Ř Í V Í Š E K Vilém Reichmann Brno 1988

dělala taky ještě pro Alef. S Jirkou Daničkem se nám moc dobře spolupracovalo, takže jsme pokračovali i později v nakladatelství Sefer. Podobně to bylo i s jinými autory. A když se už o těch překladech víc ví, nabízejí ti nakladatelé adresně další tituly. Navíc počátkem devadesátých let vznikla spousta malých nakladatelství, která zakládali naši kamarádi nebo jejich známí, a ta tematika najednou začala být strašně zajímavá.

Zaměřuješ se také na tvorbu českých, hlavně pražských Němců, přeložila jsi například román *Severinova cesta do temnot* od Paula Leppina. Proč zrovna oni?

Tak Leppin zrovna nebyl až takovou „volbou srdce“, ale spíš dílem náhody. Aleš Pech z nakladatelství Concordia, dnes už nebožtík, mi jednou přinesl samizdatový překlad *Severinovy cesty do temnot*, abych se podívala, jestli je to dobře přeložené, což jsem si po přečtení nemyslela. Aleš chtěl, abych udělala korekturu, a mně připadalo lepší to přeložit znovu. Zprvu mi Leppin nebyl moc blízký, ale rozhodlo, že mu dvě básně věnovala Lasker-Schülerová. Asi mám v sobě stále takový pud ze samizdatových časů — seznamovat lidi s tím, co tu předtím běžně nevycházelo. Krom toho ráda obcháším nebo objížďím místa, kde moji autoři žili, fyzicky je mapuju. Praha je pro takové obchůzky přímo ideální terén. A pak mám někdy pocit, jako bych oživovala mrtvé, že s nimi

prostřednictvím překladu komunikuju a vracím je do života, aby s nimi mohli komunikovat i ostatní.

Rilke, Kokoschka, Sidonie Nádherná, Lou Andreas-Salomé... Všechno výrazné až excentrické, psychologicky dost vyhraněné osobnosti. Přitahují tě i jako lidé? Nevím, jestli se dá říct, že „přitahují“. Autoři nebo protagonisté biografií své překladaatele po určitou dobu provázejí a on s nimi musí po tu určitou dobu žít, občas by bylo skoro lepší říct: vydržet. S Rilkem jsem se nad překladem jeho biografie jednou dokonce hádala — v němčině! Někteří z nich zmizí hned po odezdání rukopisu, jiní nikdy.

Ve tvé bibliografii převládá esejistika, biografie a autobiografie, literatura faktu. Nelákalo by tě zkusit překládat také jiné druhy literatury?

Ještě jsi zapomněl na poezii! A zrovna co se poezie týče, nevybírá si autory — vlastně spíš autorky — jen ze „starých dobrých časů“. Nedávno jsem například překládala svou dobrou přítelkyni Christinu Koschelovou. Četly jsme pak spolu v Eliadově knihovně. Její básně jsou krásné, ale na překlad hodně těžké oříšky. Také básně současné izraelské básničky Ilany Schmueliové mám ráda, malý výběr z její tvorby jsem nedávno publikovala v *Roš Chodeš*.

Ale před několika lety jsi přeložila Schillerovu hru *Marie Stuartovna*, což je krok úplně jiným směrem...

Oslovil mě dramaturg Stavovského divadla, který chtěl, aby drama dvou královen překládala žena. Nejdřív jsem váhala, ale pak jsem to vzala jako výzvu, jestli se vůbec s Schillerem dokážu poprat. A pak jsem strašně ráda chodila do divadla poslechnout si, jak to zní, a pozorovala diváky, kteří samozřejmě nepřišli na můj překlad, ale většinou na herce...

Alespoň jsi měla možnost sledovat bezprostřední ohlasy své práce...

S knihami je to jinak. Ani recenzent se někdy o překladaatele skoro nezmíní. Někdy se zdá, že si čtenáři ani neuvědomují, že nějakí překladaatelé vůbec existují. Na jméno do tiráže se mrknou jen jiní překladaatelé, zapálení literáti nebo redaktoři. O směšných honorářích se mi už ani nechce mluvit... navíc to jsou často dlouhé peníze, a to je pro člověka na volné noze neustálý stres. Nejsem na tom extrémně závislá, ale je fakt, že mě potěší, když někdo řekne: „Četl jsem tu a tu knížku, je to hezky přeložený.“ Nebo když si třeba někdo v tramvaji listuje v nějakém mém překladu. Člověk má aspoň na chvíli pocit, že celou tu horu práce nezdolával tak úplně nadarmo.

Co překládáš právě teď?

Dokončuju překlad biografie Berty von Suttner od Brigitte Hamannové a spolupracuju na překladu *Politického deníku* Camilla Hoffmanna, básníka a zakladatele *Prager Presse*, který si jako československý kulturní atašé psal v Berlíně v letech 1933–1938 velice zajímavý deník, jehož německá verze vyšla teprve přednedávno v jednom malém rakouském nakladatelství.

Ptal se Antonín K. K. Kudláč



„Chudák Sabina,“ zaslechla jsem onehdy, „tak mimořádně nadaný literát, libreto k Prodané nevěstě je dodnes aktuální, vezměte jenom arii Ten lásky sen tak krásný byl; kdo ví, jak to nakonec s tím jeho konfidentstvím bylo.“ Konec citátu.

Knih, studií a článků o kauze Sabina vyšlo dosud určitě víc, než kolik je v Prodané nevěstě arií. Karolinum, nakladatelství Univerzity Karlovy v Praze, k nim přiřazuje důležité dílo českého historika a archiváře Karla Kazbundy **Sabina — Neuzavřený případ policejního konfidenta**.

Profesor Kazbunda (žil v letech 1888–1982) sleduje Sabinin život od mládí do roku 1862. Karel Sabina byl zatčen 10. května 1849 v souvislosti se zadrženým dopisem ruského revolucionáře Michaila Bakunina. Počátkem září téhož roku už bylo v pražské vyšetřovací vazbě 89 osob, ale Sabina, stejně jako ostatní vyšetřovanci, u výsledků mlčel. Přípravy monstrprocesu údajně široce rozvětveného spiknutí velezrádců vážly, a vídeňská vláda proto pobízela pražskou vyšetřovací komisi k rychlejšímu postupu. Karel Sabina poprvé promluvil o Vánocích roku 1850. Propuštěn z vězení byl v květnu 1857 — tehdy mu byly 43 roky. Zde je policejní popis jeho osoby z té doby: Postava prostřední, obličej podlouhlý, barva obličeje zdravá, vlasy hnědé, oči hnědé, nos tupý, ústa průměrná, zvláštní znamení žádná. Policejní ředitel Päumann nařídil vrchnímu komisaři na Horním Novém Městě Johannu Grögerovi, aby Sabinu podrobil přímému policejnímu dozoru. Policejní ředitel František Jawurek o Sabinovi (policie ho vedla pod krycím jménem Roman) napsal: „Za peníze je Roman k máni ke všemu, ježto stále ještě nezanechal jistého lehkého způsobu života.“ — Autor Karel Kazbunda k tomu dodává: „Sabina se už v mládí nevyznačoval zrovna silou charakteru. Jsou náznaky, že se dával vydržovat milenkami, jež často střídal. Jestliže už v mládí měl sklon ke konzumnímu materialismu, pak se nyní přímo ocitl v jeho zajetí. Jenom ten je vpravdě štasten, kdo ži-

vota užívá! napsal příznačně v textu sborové písně Proč bychom se netěšili.“

Kazbundova Sabinu — Neuzavřený případ policejního konfidenta k vydání připravil Martin Kučera, vydalo Karolinum v edici Prameny k dějinám českého myšlení.

Po dokumentárních publikacích Bouřlivé roky a Roky obnovy vydává BB art velkoknihu **Roky v Bílém domě**, znovu paměti Henryho Kissingera, původně Němce, od roku 1943 amerického občana; absolventa a později učitele Harvardovy univerzity. Henry Kissinger byl od roku 1973 do roku 1977 americkým ministrem zahraničí. V knize, kterou představujeme, poutavě (a díky systematicky vedeným deníkům se zajímavými podrobnostmi) vypráví o svém prvním setkání s prezidentem Nixonem (v důležitém období od listopadu 1968 byl jeho poradcem pro otázky národní bezpečnosti); o tajné cestě do Číny, o jordánské krizi v roce 1970, o historických summitech v Pekingu a v Moskvě, o pozadí blízkovýchodních konfliktů...

„Ličím, co jsem zažil, co jsem si myslel a co jsem dělal,“ sděluje muž s mimořádným vlivem na americkou zahraniční politiku ve zlomovém období sedmdesátých let minulého století. Roky v Bílém domě jsou výperkovanými svéráznými portréty významných světových politiků. Tak například v kapitole „Kolos de Gaulle“ čteme: „Jeho přítomnost v roce 1969 v Paříži na recepci pořádané Nixonem byla tak hypnotizující, že se generál stával středem pozornosti, ať šel kdekoliv. Prezidenti ostatních států a mnozí senátoři, kteří obvykle prohlašovali, že autoritativní generálové nemají jejich sympatie, se kolem něj shlukovali a jednali s ním jako s jedincem zvláštního druhu...“

O Československu se Kissinger zmiňuje několikrát, vždy v souvislosti s událostmi, které nastaly po invazi sovětské armády v srpnu 1968. V tomto ohledu je typická jeho věta: „Západ se mohl přetrhnout ve své snaze neangažovat se v Československu.“

Kissingerovy Roky v Bílém domě vydal BB art v překladu Václava Vítáka.

Zatímco někteří čeští politici volají po tlusté čáře za minulostí, odpusťme si co jsme si a začněme znovu, jiní mluví o nezbytném uplatňování vědomí souvislostí a připomí-

nají: *Národ, který nezná svou minulost, si ji bude muset zopakovat. To všechno si uvědomí čtenář knihy V zajetí moci aneb Kulturní politika, její systém a aktéři v letech 1948 až 1956* (nakladatelství Libri).

Napsal ji historik Jiří Knapík, letos jednatřicetiletý pracovník Ústavu historie a muzeologie; ústav působí na Slezské univerzitě v Opavě.

Sovětský svaz — mírová hráz, říkalo se nejen v padesátých letech; cokoliv sovětského bylo našim vzorem — například v československé jovicke kohinorce tehdy visel nápis: *Sovětská tužka — náš vzor*.

Jiří Knapík o této době píše: „V roce 1950 se nad dílem Karla Čapka stahovala mračna a v létě 1951 je významný činitel kulturní politiky označil za velmi nebezpečné od samého základu. Když však byla v Československu o rok později publikována sovětská studie pozitivně oceňující Čapkovu tvorbu, začaly na prahu roku 1953 znovu vycházet jeho knihy a divadla uvedla některé jeho hry.“

V kapitole „Podivné tání ve stínu šibenic“ (léta 1951 a 1952) čteme, jak se v kulturní politice Československa odrazil spor mezi pojetím Václava Kopeckého a Gustava Bareše, který žaloval prezidentu Gottwaldovi, že Kopecký ohrožuje poúnorové ideje v kultuře. Ideolog Bareš si stěžoval, že bylo vyhozeno třicet milionů korun (před měnovou reformou!) na pochybnou americkou veselohru Werichovu o Rudolfovi II., a připomněl případ několikanásobného renegáta Jaroslava Seiferta, který ve vinárně prohlásil (jak dosvědčil Jiří Tausfer), že raději vidí anglického básníka zvracet než sovětského zpívat...

Václav Kopecký, ministr informací a osvěty, vystoupil na 10. sjezdu KSČ v červnu 1954 s projevem, v němž mimo jiné řekl: „Letošní plesová sezóna, ve které bylo na třicet tisíc podniků, ukázala, jak byli lidé nadřzeni v touze po tanci a zábavě. Lidé navštěvují i muzea, obrazárny, hvězdárny. A kolik všelijakých zábavních podniků, satirických představení a estrád se stále pořádá! Takový živelný zájem je však nutné řídit správným směrem. V případech satiry my říkáme, že ani stín hany nebo posměchu se nesmí dotknout naší slavné, rodné strany, jež si zaslouží, aby byla ve svrchované míře jen ctěna a milována. Ne, soudruzi, se satirou si nelze zahrávat...“

Z odstupu a nadhledu

FOTOGRAF JIŘÍ VÍŠEK

JIŘÍ PÁTEK

Je chyba, že nepojal svůj život jako projekt? Že netlačil na pilu a často dával věcem volný průběh? Chce se říct: kdyby byl cílevědomější, byl by jistě známější. Kdyby... Patří ke generaci, která se prosadila v osmdesátých letech a v historii domácí fotografie zanechala výraznou stopu. Jeho talent je plachý, kontemplativní, fotografie mají hloubku.

O Víškovi (nar. 1960) se nikdy prakticky nepsalo a ani příliš nevystavoval. Přesto ho jeho generace a okruh, ve kterém se pohyboval, vždy považovaly za talent. Logicky tedy následuje otázka: proč to? Talent, který se neprosadil? Běžné, tuctově sentimentální, takových příběhů jsou stovky. Umění už je prostě takové, u špičky je nával. Nechceme-li bloudit ve stereotypch, které úspěšně směřují významy a vytvářejí zdání jediného možného způsobu existence věcí, je třeba diferencovat. Nenechat si vnútit svět, ve kterém hodnocení přerůstají v soudy a v němž prosadit se je synonymem úspěš. Jiří Víšek, jeho přístup k fotografii a hlavně k životu, tuto důslednost vyžaduje. Prosazování totiž příliš nesouzní s vnitřní svobodou tvůrce, vyžaduje disciplinovanost tužeb a pocitů, a zrovna toto k Víškovi příliš nepasuje. Jiří Víšek na sebe cíleně neupozorňuje, prostě jen v určitých oblastech kontrastuje s tím, co je zažit. Je navenek nenápadný, a tak klame tělem, neboť za klidnou fasádou se skrývá živel, který teče, kam chce, dovede strhnout, i když si stále udržuje distanc. To platí i v případě povolání — jeho defenzivní vzezření nedává příliš tušit, že je pedagog, jenomže, jak se zdá, i ten, kdo mluví tiše a nehraje na efekt, může zaujmout. Bývalí studenti vzpomínají na svého učitele jako na člověka, který dal jejich fotografickému snažení smysl, získal je pro fotografii, protože byl přesvědčivý. Co víc si může pedagog přát.

V roce 1987 napsal Zdeněk Kirschner do časopisu *Československá fotografie* o Jiřím Víškovi trefný článek, začínající úvahou nad mnohoslibným mladým autorem a končící vyjádřením nadějí, že další dílo bude mít pro domácí fotografii „neefektní význam“. Bez ohledu na to, jak je dnes možné Víškovo dílo hodnotit a kam je zařadit, je evidentní, že tehdy stejně jako dnes jsou na ně automaticky aplikována ta nejnáročnější kritéria a o jeho kvalitě se prostě nediskutuje.

Podle tematického repertoáru, který Víškovy fotografie nabízejí, se zdá, že autor není příliš velkým hledačem; jako by si nesl podstatu budoucího osobního stylu a bytostně zaměření v sobě už od začátku a během let ho jen jemně cizeloval. Téma člověk, nebo možná lépe řečeno lidství, se stalo Víškovi celoživotní náplní. Je tu sice rané stadium, ve kterém se zaměřoval na neživé objekty, ale i v něm už fungují hlavní principy, jež nacházíme v pozdější tvorbě zasvěcené téměř výhradně portrétu. Není divu, že pedagog

pražské FAMU Zdeněk Kirschner považoval před devatenácti lety Víška za naději domácí fotografie, neboť už soubory realizované během studia jasně prokazují vyhraněný názor podložený intenzivní vnitřní potřebou pochopit předmět ztvárnění ve všech detailních odstínech.

Víšek zobrazuje člověka zvláštním způsobem, stylizuje ho do různě pojatých inscenací, tak aby co nejlépe vynikla individualita modelu, ale zároveň aby byl každý z portrétů určitým psychologickým prototypem. Podobně lze pochopitelně charakterizovat každé zobrazení, tady však dává k takové interpretaci oprávnění hlavně promyšlená práce s formálními prostředky. Víšek inklinuje k mělkému prostoru, jako by se podvědomě stavěl proti iluzivní podstatě média nebo se snažil zobrazení maximálně zjednodušit, což potvrzuje i minimalismus, v jehož rámci se soustřeďuje na jeden motiv a nepřipouští rozptylování dalšími zbytečnými objekty. Autor je sice dítětem nové vlny osmdesátých let, která vnesla do tehdejší ztuhlé inscenace hravost a prvky tělesnosti, ale inscenační principy, kterými se tato vlna prosadila, nebyly pro Víška až tak směrodatné, respektive nepřijímal je absolutně. Jeho parketou byl vždy psychologický rozměr zpodobovaného, a pokud zapojil do hry rekvizity nebo nezvyklé pózy, se kterými se hojně setkáváme u jeho souputníků, bylo to v souladu s jeho osobitým pojetím. Atributy, které Jiří Víšek spojil se svými modely, mají vždy více méně formální povahu, mezi nimi a portrétovaným vzniká určitý vztah, ale není to vztah, na který jsme zvyklí, atribut portrétovaného necharakterizuje, má v mikrosvětě obrazu rovnocenné postavení. Víškovy fotografie tak dávají za pravdu modernistickému schématu nejen budováním prostoru, ale i věcností vztahů, které můžeme na fotografiích najít.

Budeme-li chtít autora konfrontovat s domácí situací, je nesporné, že se v mnohém potkává například s Ivanem Pinkavou. Zvolený příměr je však zároveň ilustrací toho, jak se zdánlivě podobné vlastně zásadně rozcházejí a že podstata fotografie není jen ve vizuální podobnosti. Pinkava totiž zakládá svoje práce v textu, je intelektuál a takové jsou i jeho fotografie, sofistikovaně operují s tradičními ikonografickými schématy, variiují a modifikují je, ale nikdy se neodpoutávají od tradičního základu, který jim dává jistotu zakotvení. Z tohoto pohledu jde Víšek do odvážnějšího



J I Ř Í V Í Š E K Studie portrétu 1 1985

podniku. Vodí diváka tak trochu za nos, jeho fotografie jako by hledaly novodobou symboliku, pohrávají si s předměty a vztahy a vypadá to, že chtějí začít vyprávět, ale je to jen zdání, nejde o pokus o novou strukturaci starých obsahů, jde o hru ve volném stylu, která musí dobře vypadat a bavit jak autora, tak diváka.

Říká se, že vše kvalitní se nakonec prosadí samo. Možná to platí jinde, ale v umění najdeme až příliš mnoho výjimek, než

abychom uvěřili. Jiří Víšek je fotografem, který se vždy zajímal více o fotografování než o management své tvorby, zanechal za sebou desítky pozoruhodných fotografií a ovlivnil stovky svých studentů, což sice nestačilo, aby vešel do tuzemské síně slávy, ale možná svým způsobem strčil nohu do jejích dveří.

Autor (nar. 1970) je kurátor sbírky fotografie Moravské galerie v Brně.

Recenze

Stará práce Kateřiny Sidonové

Kateřina Sidonová: **Jeden den ve IV. D**, Torst, Praha 2005

Kateřina Sidonová, dcera spisovatele a rabína Karla Sidona, je autorkou pohádkové knihy *Syn stromu a jiné pohádky* (2001) a románů *Jsem Kateřina* (2002) a *Jakub* (2004), vesměs próz sepsaných ve zralém věku. Nejnovější knížka (či spíš knížečka) *Jeden den ve IV. D* naproti tomu vznikla v autorčiných devatenácti letech. Rozhodnutí vydat tuto juveniliu je pochopitelné, nazíráme-li ji z hlediska úvodních částí prvního románu Kateřiny Sidonové: je z nich patrné, jak silná je touha spisovatelky „nalézt ztracený čas“ a zároveň pokusit se pochopit, co kdysi formovalo její osobnost. To je patrně také jeden z důvodů, proč se touto formou vrací ke svým literárním začátkům.

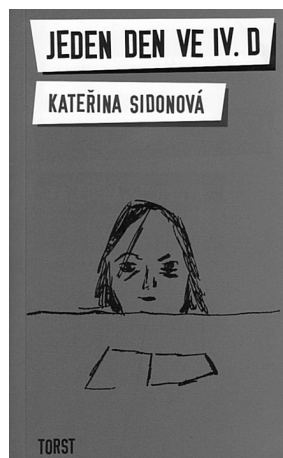
Tematickou a kompoziční osnovu prózy vystihuje již její název. Autobiograficky inspirovaná vyprávěčka Kateřina zprostředkovává jeden den školního vyučování ve čtvrtém ročníku gymnázia někdy v roce 1983 od posledních cigaret před vstupem do budovy až po páteční euforii v šatně po vyučování. Kapitoly kopírují jednotlivé vyučovací hodiny („Hodina angličtiny“, „Hodina fyziky“ atd., ale rovněž „Přestávka“).

Sidonová usiluje o cosi na způsob „realistického“, dokumentárního záznamu skutečnosti, prostého vši „literárnosti“ a „umělosti“, jak se jí tehdejší maturantka štítla. K tomu jí slouží především zvolené jazykové prostředky opřené o studentský slang a obecnou češtinu. Úsečnost a melodie řeči evokuje už od prvních vět prózy iluzi mluveného jazyka: „Čau, děvy!“ zařve Sucho a hledá v tašce bigo. Konečně ho najde. „Puč mi ogoň,“ připálí si. „Děkan“ (s. 7). Kdyby nic jiného, osvědčuje tu Sidonová dobré spisovatelské ucho

Co je v skrytu, hlásáno bude ze střeš

Petra Dvořáková: **Proměněné sny**, Host, Brno 2006

Cesta k vlastní identitě, k sexualitě či k nejhlubšímu z lidských tajemství je ryze individuální a mnohdy nelze krýt modlitbou, nýbrž pouze srdcem naše kroky. Vážným svědectvím o tomto ději se stala sbírka rozhovorů s příznačným, ba básnickým názvem *Proměněné sny*. S nejrůznějšími lidmi kolem sebe (ženati



a schopnost s odposlechnutým materiálem dále pracovat (což je vlastně paradoxní vzhledem k tomu, že implicitně deklaruje absenci jakýchkoli zásahů do zaznamenaného materiálu). Leckteré její postřehy se zdají být jakými „univerzáliemi“ jazyka české mládeže; přestože se lexikum změnilo, intonace a smysl výpovědi jako by zůstal stejný: „Sem ráda, že vás vidím, vy svině“ (s. 7).

Prózu je ovšem nutno číst především jako dokument, dokládající jak určitou vývojovou fázi autorčiny poetiky, tak ilustrující situaci dospívající mládeže — potažmo celé společnosti — na počátku osmdesátých let uplynulého století. A odráží se tu také úroveň zájmu o školskou instituci, jež opět odráží víceméně univerzální zkušenost, blízkou každé generaci: „Vzadu si polohlasně povídá Andrea s Pegasem, Katzová čte pod lavicí zakázanou literaturu, Zolánková se češe, Bláža si mačká beďary, Uří si čte Nezvala, Lama se maluje, Maruna si trhá vobočo, Vesel si něco vystřihuje, Malenická se šprtá bižuli, Ryvo žere, Sucho se nudí, Šušu mi povídá vo Pavlovi, Macek s Brabcem mi píšou dopis, Grauová píše úkol do dzezvárnny, Bambus zapisuje známky do třídního klasifikačního archu, Pablo s Vítou hrajou mastera minda“ (s. 30).

Jde tedy o prozaický pokus mladé gymnazistky, prokazující literární talent a cit pro jazyk, zábavné čtení s řadou dobrých postřehů a se všemi nedostatky mládí a prvního potýkání se s literaturou — próza by nejspíš dobře bodovala v nějaké literární soutěži pro středoškoláky. S tím je potřeba ke knize přistupovat.

LUKÁŠ FOLDYNA

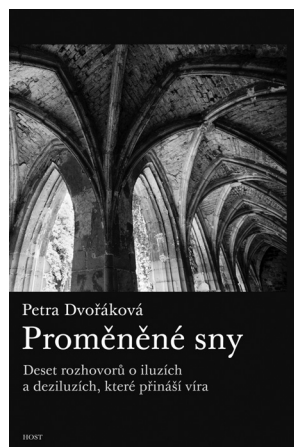
kněží, řeholní sestra — původně narkomanka a později „sjetá na Bohu“, transsexuál toužící po svátosti manželství, církevně sezdané a znovu se vdávající ženy) je v uplynulých dvou letech vedla Petra Dvořáková, jakoby i skrze svůj osud. Celkový počet zpovídáných se jí nakonec ustálil na pověstných deseti (věrme, že aspoň vnitřně) spravedlivých.

Po rozostřené předmluvě Jana Jandourka — které naštěstí nechybí sociologický rozměr, jistě však alespoň zpřesnění duchovního termínu „druhé obrácení“ (ve smyslu Mariina „fiat“), neboť někteří z oslovených s ním nakládají po svém — nás již takřka růžencově pravidelné otázky uvádějí do středu jednotlivých lid-

ských tajemství, oddělovaných citlivými černobílými fotografiemi Petra Francána. A přestože jde o dotazy taktní, nebulvární, odpovědi typu: „Celý život se mě nikdo nedotkl, jediné bitím“; „Výchova k modlitbě, kterou jsme měli v semináři, byla zoufalá“ — by se jistě v jistých časopisech zablýskly na titulních stranách. Nejde však o show, nýbrž o realitu. Třeba realitu feťacky chystající se vyskočit z okna: „„Lenko, ty nejsi sama, já jsem s tebou.“ Otočila jsem se, ale nikdo tam nebyl. Opakovalo se to podruhé a potřetí. Zařvala jsem: „Kdo jsi?“ A oči mi uvízly na protější straně. Visel tam kříž. Uslyšela jsem: „Já jsem Ježíš.“ V té chvíli jsem měla pocit podobný nájezdu na pervitin.“

Pravda, občas sice narazíme na těžký, byť možná spravedlivý proticírkevní výpad: „Církev pro mě najednou byla totalitním režimem...“, zároveň ale, ačkoli vzácně, i na něhu a pastýřské porozumění. Například v odpovědi ženatého kněze: „Děkan, který tu měl mši hned den po naší svatbě, lidem docela hezky vysvětlil, že jsme si vybrali svou cestu a že naše rozhodnutí patří Bohu.“ Dozvídáme se, že pod mocí Ducha lze ztratit závislost na droze či dokonce znovu získat důstojnost panenství. Otevřeně zaznívá, že dodržování plodných a neplodných dnů je zejména vůči intimnímu životu zdravé ženy — vzhledem k premenstruačnímu syndromu — v podstatě protihormonální. Hned po domácím násilí patří k nejpálčivějším svědectvím rozhovorů především ty nikoli o šťastně sublimované, nýbrž potlačované sexualitě. Obzvláště v našich nově se obnovujících řádech: „Jako bychom pod hábitem ani neměly ženské tělo, jako bychom neměly ani prsa ani vagínu.“ Ne nadarmo, jak vidno, nechával skrytý biskup Felix M. Davídek své mužské svěřence před vysvěcením chodit do tanečních.

Posudechnutí dnes už bývalého faráře nad svými ovečkami, že nechtěly přijímat nic nového, pouze se utvrzovat ve svých tradicích, jako by vracelo k prvním třem odstavcům o „druhu víry mašinální“ ze známého spisku Theophila Delaporteho *Katolici morovi*. V typickém překladu Josefa Floriana by mohly *Proměněným snům* posloužit jako motto: „...přijímají katolicismus jako



cosi prostého a přirozeného; na konec by jej ubili, kdyby to bylo možno.“ I v rámci určité tradice se tedy stále nacházíme uprostřed odvěkého zápasu. A díky za to, když nám paní Eva, nejen ohledně iniciace ženy porodem, ale o ženské bolesti vůbec, svěří k promodlení: „...je zredukovaná do duchovního významu, postavená do stínu Kristovy bolesti jako bezvýznamná.“

Priznejme ovšem také, že Petra Dvořáková nashromáždila těmito zvnější i zevnitř necenzurovanými výpověďmi knihu tíhy. Tíhy ze

svěření. Tíhy, kterou ne každý je schopen unést. Navíc v době, kdy se rodina i celibát rozpadají. Kdy stále nové a nové myšlení by nejraději z dobrovolnosti ty nejstarší sliby. A ani modlitba božích služebníků nedosahuje ponoru na hloubku, jak můžeme odezírat z prožívání jejich samot. Paradoxně nám však mezi svými řádky o to silněji svědčí o pokladech víry. Nutí k původnější pravdivosti, k vrocnejšímu pláči s pláčicemi, k citlivější pastorační, na kterou se nedostávalo času v dobách pronásledování.

Čteme-li tyto v podstatě nerozsáhlé rozhovory alespoň v rytmu jeden osud — jeden den, rozeznáváme lépe logiku a hloubku lidského směřování. Urychlíme-li čtení, přiblížíme se zase spíš k biblickému obrazu lidstva jako jediného těla. Konečně, každý má kolem sebe třeba svátostně oddanou paní, která léta neprožívá orgasmus a na pokraji psychických sil to řeší milencem, nebo nejrůzněji orientované přátele kněze, s nimiž padá do depresí. Popřípadě může k proměnění přidat příběh svůj. Pokud však ještě člověka pohoršuje představa, že by jeho „pastýř“ mohl být zrovna gay či splácet alimenty, nepochopil mnoho o svém stínu, o pokore, natož o lásce k lidské slabosti. A kdo ví, zda pro malost svých hříchů nemiluje méně.

ZDENĚK VOLF

Návraty k sobě

Bohumila Grögerová: *Klikyháky paměti*, Concordia, Praha 2005

Knižní rozhovor Radima Kopáče s Bohumilou Grögerovou, doprovázený třemi autorčinými dosud nepublikovanými texty, je přirozeným završením knih „osobní archeologie“ *Branka z pantů* a *Čas mezi tehdy a teď*, které Grögerová vydala v posledních letech a v nichž se obrací do svého soukromí.

Kopáč strukturoval korespondenční rozhovor chronologicky, a vrací tedy Grögerovou do doby jejího nejranějšího dětství, následovaného vzpomínkami na rodiče, studia, válečné období, první manželství, děti a osobní i profesní vztah s Josefem Hiršalem. V rozhovorech Grögerová vykresluje drobné medailonky osobností paralelní kultury, zejména jejího kolářovského okruhu, a vrací se také k atmosféře šedesátých let, naplněných horlivými spisovatelskými a překladatelskými aktivitami. Zajímavé jsou i vzpomínky na blízké vztahy se zahraničními autory experimentální poezie, zejména s autory Vídeňské skupiny. Kniha postupně přechází až k době porevoluční, a nabízí tak celkový pohled na příběh jednoho lidského života.

Posun od dětství ke stáří charakterizuje i chronologicky řazený fotografický doprovod a také autorčiny vlastní texty. Od patetického juvenilního stylu textu „Touha“ (1936–1937), přes civilistní tón ovlivněný syrovou poetikou padesátých let v „Zajícově dni“ (1958) směřuje psaní Grögerové k rekapitulujícímu tónu cestopisně laděného textu „Verona-Brunnenburg“ z roku 1992, v němž znovu ožívají vzpomínky na mezinárodní okruh autorů experimentální poezie. Tyto tři texty nabízejí pohled do autorské dílny a sledují vývoj autorčiny poetiky po dobu téměř šesti desetiletí.

Grögerová se v rozhovoru vrací i ke komplikované historii vydávání svých knih. Právě vzhledem k omezeným publikačním možnostem byla Bohumila Grögerová až do začátku devadesátých let známa širší veřejnosti hlavně jako člen autorské dvojice Grögerová-Hiršal, a to díky tvorbě pro děti a překladatelským a editorským aktivitám. Až v roce 1996 jí vyšla kniha experimentálních próz *Meandry*, původně připravená k vydání již v šedesátých letech. Experimentální poezie byla v pojetí Grögerové snahou dojít až na hranice jazyka, které pro ni byly zároveň i hranicemi lidského poznání. Nejistý a tajemný vztah slova a reality, kterou zobrazuje, napětí mezi nemožností uchopit svět jazykem a trpělivou snahou ho alespoň částečně poznat, to je vymezení

základních otázek, které si Grögerová ve své experimentální tvorbě kladla.

Všechny autorčiny postupně publikované texty svědčí o dvojdomosti jejího psaní, které neustále osciluje mezi experimentálně-objektivním tónem a deníkově subjektivní zповědí. Jak dokazují vzpomínky zaznamenané v *Klikyhácích paměti*, tyto dvě polohy se sebou nesoupeří a neprotiřečí si. Existují v autorčině tvorbě paralelně a vzájemně se doplňují, i když v pozdním období převládá tón osobní a dokumentární. Autorčina bytostná touha po komunikaci s druhým se v dřívějších textech realizovala dvěma paralelními (skutečnými či imaginárními) vypravěčskými pásmy; nyní jako by se autorka učila navazovat rozhovor sama se sebou.

První část *Letu let* uvedli Hiršal a Grögerová citací z Jana Patočky:

Soukromý význam, soukromý smysl
je koneckonců celý náš lidský smysl
a náležet do celku je nepřímá také smyslem celku.

Na domácí frontě není klidu

Kari Hotakainen: **Na domácí frontě**, přeložil Vladimír Piskoř, Dybbuk, Praha 2006

Na otázku, o čem pojednává román finského spisovatele Kariho Hotakainena *Na domácí frontě*, existuje jednoduchá odpověď: O válce. Nebo spíše o válkách.

Román vyšel poprvé v roce 2002 a v roce 2004 jej Severská rada ocenila svou prestižní cenou za literaturu, téhož roku byl román zfilmován a nyní vychází v českém překladu. Tato rychlost přenosu textu na filmové plátno a následující překlady do češtiny a dalších jazyků svědčí o jeho nebyvalé aktuálnosti a naléhavosti.

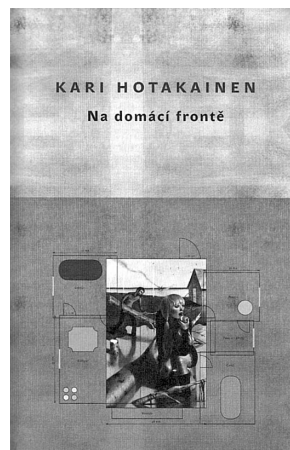
Válka, kterou prožíváme s osamělým bojovníkem Mattim, patří k těm, jež svým aktérům navždy sešijí rty, ač v nich neteče žádná krev. Konflikt vypuká ve chvíli, kdy si Mattiho manželka sbalí věci a odejde i s dcerkou k přítelkyni. Se středoevropským úžasem se čtenář dozvídá, že důvodem nebyla ani absence lásky, ani ignorování domácích prací, nýbrž neschopnost tradičně se mužsky prosadit — model severského manžela, který se stará o domácnost a peče koláče, manželce zřejmě neimponoval, a pak stačila jedna nepovedená facka a bylo po všem. Jak sám autor poznamenal na letošním veletrhu Svět knihy: „Finský muž došel v rovnoprávnosti až příliš daleko.“

Matti se nejenže nevzdá, ale rozhodne se vytáhnout do boje. Jeho fixní ideou je, že mu Helenu a Sini pomůže získat zpátky koupě rodinného domku. A peníze na něj shání, jak se jen dá. Svou utkvělou představu prohlásí za svatou a svatá je pro něj i válka, kterou vede. Proto se nevyhýbá ani zbráním těžkého kalibru — od poskytování erotických masáží až po vydírání realitních makléřů. Ve svém boji je osamělý; ač tuší, že podobných bojovníků jsou po celém Finsku tisíce, jeho jediným spojencem je čtenář.

Toto pojetí vztahu mezi osobním a kolektivním charakterizuje nejen autorskou spoluprací obou spisovatelů, ale i recenzovaný rozhovor. Snaha uchopit vlastní život není u Grögerové stáhnutím se do sebe. Jedná se mnohem více o snahu dobrat se skrze doptávání na sebe hlubšího pochopení lidského života. *Klikyháky paměti* jsou tedy systematickým úsilím vyrovnat se s vlastním životem a oprostít svou minulost od nezhodnocených a nezužitkovaných vzpomínek a zároveň úsilím překonat svůj subjektivní osud přesahem k obecně lidskému. A tím se právě protíná lyricko-subjektivní a experimentálně-objektivní pól tvorby Bohumily Grögerové, tvorby, která je vlastně ve všech svých polohách snahou přiblížit se podstatě lidského bytí.

Bohumila Grögerová se v *Klikyhácích paměti* zhošťuje nelehkého účtování beze stopy falešné sentimentality či nostalgie a její nepatetické, vyrovnané psaní činí z jejích posledních textů zajímavou četbu, která nabízí osobitý obraz této představitelky české poválečné literatury.

PETRA JAMES



Do Mattiho válečného deníku, prostřídáného výpověďmi ostatních bojujících, se neustále promítá válka Finska se Sovětským svazem, oba konflikty jsou tu stejně přítomné, jako by zimní a pokračovací válka byly tou pravou příčinou války současné. Stát blahobytu, v němž se Finsko rozvinulo ve druhé polovině dvacátého století, poskytl veteránům a přistěhovalcům z oblastí odstoupených SSSR levné bydlení, další generaci vzdělání. Ženám dal sebevědomí, zatímco mužům postupně odňal jejich tradiční role.

Krise mužské identity na pozadí silící ženské emancipace je v severské literatuře přítomná jako ústřední motiv už téměř dvacet let (viz *Host* 7/2003). Hotakainen stejně jako například Nor Erlend Loe dokresluje svůj obraz osamělého muže v krizi absurdními tahy, ale mnohem nesmiřitelněji nás vede k vyhocenému konci tempem, které je stejně zběsilé jako Mattiho silící snahy o znovudobytí pevnosti zvané rodina.

Román přináší kromě již dobře známého finského absurdního humoru hluboký vhled do problému, který může českému čtenáři připadat cizí až směšný, ale s každou stránkou mrazivější. O to bližší je šokující poznání, že sen o získání rodinného domku v bohatém Finsku se až příliš podobá tomu našemu. Rovněž se vkrádá otázka, zda i nás čeká emancipační válka, a pokud ano, co je její prapříčinou?

Pokud by čtenáře odrazovalo jak téma války, tak fakt, že se jedná o první finský realitní román (Hotakainen si za to dokonce vysloužil cenu od jedné z největších finských realitních kanceláří), na obranu knihy je nutné poznamenat, že poskytne opravdu intenzivní čtenářský zážitek plný neklidu a napětí hned od první stránky.

DANIELA MRÁZOVÁ



„Dobře fungující mediální příběh“

Takto charakterizoval kurátor Moravské galerie Jiří Pátek v úvodu výstavy podstatu prezentace Miroslava Tichého (nar. 1926). Centrem byla projekce mýtotvorného filmového dokumentu *Tarzan v důchodu*; od ní se jako kruhy šířily rané kresby a obrazy a „fotografie z šedesátých až devadesátých let“. K dispozici byla monografie z nakladatelství FOTOTORST (Pavel Vančát, Roman Buxbaum, 2006) a prezentace typu „tito proslulí umělci a teoretikové se přece nemohou mýlit“. V desítkách webových odkazů naši i evropští publicisté i teoretikové jihnou před zázračně objeveným géniem osmdesátiletého podivína. Za zázrakem stojí kyjovský rodák Roman Buxbaum (1956), švýcarský lékař a konceptualista, zakladatel švýcarské nadace Tichý oceán, která o Tichého dílo pečuje a dokonce je i vyměňuje za práce evropsky známých umělců. Souznění kalí „jen“ nejasnosti kolem autorských práv (viz titulky v *iDnes* „Jak zpeněžit podivína“ ze 7. 8. 2005) a odborné pochybnosti části fotografické obce (Vladimír Birgus). Brněnské prezentace umožnily učinit si úsudek na základě výběru z díla Miroslava Tichého. Dům umě-

ní představil ranou kreslířskou a malířskou tvorbu, vznikající v době nedokončeného studia na AVU i po návratu do Kyjova ve čtyřicátých a padesátých letech. Autor se jeví jako schopný kreslíř, pěstující projev čapkovský, špálovský, a dokonce ovlivněný i Svolinským. Ze souboru se vymyká gestický barevný *Akt*. Naskýtá se paralela s Májovci, především s Richardem Fremundem a s jeho přítelem žijícím v blízkosti Kyjova, Vladimírem Vašíčkem. Také Tichý byl zaujat příkladem Jana Baucha, Jana Kotíka, ale i Jana Zrzavého. Touto tradicí prošel, ale paralelně s Boudníkem a informelisty se od ní odvrátil. Přesto jeho raná tvorba po setření nánosů špíny a prachu patří do sféry moravského nezávislého projevu čtyřicátých a padesátých let s jeho tendencí k barevnosti, gestismu a dekorativismu. Není jasné, proč se poměrně úspěšný autor kolem třicátky odvrátil také od sociálních a hygienických konvencí. Může v tom být únik od reality komunistického režimu do chráněné pozice místního blázna. Podivín šourající se s vlastnoručně vyrobenými fotografickými přístroji kolem míst, kde byly k vidění spoře oděné ženy, mohl mít i specifitější, neprozrazené osobní důvody. Ty sublimují do nekonečných řad rozmlížených snímků většinou plnotvarých

obyčejných dívek a žen, zachycovaných v nestřežených okamžicích. Dotváří je tužková kresba, která hraje roli retuše anebo dekorující pasparty. Třicet let vznikající soubory mají ve vybraných „světu podobných“ okamžicích nehledané kvality voyeur-ských domácích a špehovacích kamer, ale zároveň nesou poučený záměr „posledního neoklasicisty“, za něhož se Tichý považuje. Romantická mlžnost Tichého snímků vznikla vlastnoručně broušenými čočkami a slepovanými fotoaparáty. Jeden polský blogger to trefně komentoval: kdyby si Tichý koupil flexaret, zdaleka by nebyl tak zajímavý. „Zajímavost“ a Buxbaumova snaha propasírovaly Tichého na mezinárodní festivaly, do pozice laureáta a bez vlastního vědomí, leč dobře se prodávajícího a vystavujícího klasika. Ve filmovém dokumentu se z asociála stal filozofující fotograf a kulturní disident, kterému pečť kvality dodal vlivný kurátor Harald Szeemann. Zafungoval i mýtus „správného českomoravského umělce“, který ostentativně ignoruje společnost a produkuje rozmlížené obrazy, v nichž lze vidět cokoliv. Mýlí se patrně jen ti, kdo za jejich povrchem nevidí nic. **PAVEL ONDRAČKA**

Miroslav Tichý, Dům umění města Brna



Tabucchiho trochu jiné pohledy

Antonio Tabucchi: **Pohled z druhé strany**, přeložil Jiří Pelán, Argo, Praha 2006

Jsou lidé kolem nás opravdu takoví, jaké je známe? Díváme se na svět z té správné strany? K těmto otázkám nás nutně dovede četba povídek Antonia Tabucchiho (nar. 1943), v nichž italský autor reflektuje problematiku dvojí tváře světa.

Kniha je rozdělena do dvou částí: první obsahuje osm povídek soustředěných kolem hlavního tématu sbírky. Druhou část tvoří tři povídky přidružené k ostatním až v pozdějších vydáních, které nejsou ani s první částí, ani vzájemně mezi sebou nikterak propojeny a spíše ukazují, jak je pro Tabucchiho každé téma úrodnou půdou, na níž může rozvíjet své vypravěčské umění. Jejich zahrnutí do *Pohledu z druhé strany* ale právě pro tuto odlišnost působí trochu násilně a vyvolává pocit, jako by se tam dostaly omylem.

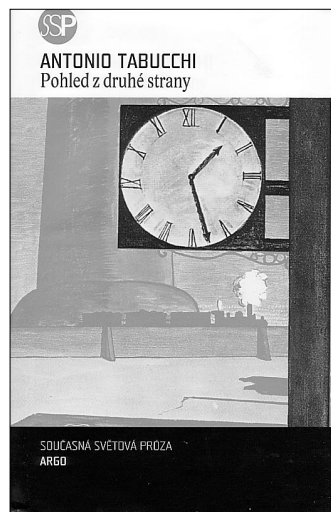
Sbírka se příznačně otevírá povídkou, která jí dala název a snad nejvíce vystihuje hlavní téma knihy. Střídají se v ní vzpomínky vypravěče na chvíle strávené s Marií Do Carmo a jeho současné pocity při cestě na její pohřeb. Je nucen konfrontovat svou představu ženy s tou, kterou mu předkládá manžel pohlízející na ni „z druhé strany“. S nemilým podivem si uvědomuje, že není schopen posoudit, jaká byla pravá tvář této *femme fatale*. Podobný údiv zažívá také hrdinka povídky „Nebeský ráj“, která vypráví o své práci sekretářky u kultivované postarší madam. Idylické líčení sestavování japonských ikeban a vymyšlení jejich poetických názvů se v závěru dramaticky změnilo v hrdinčino užaslé odhalení pokrytectví přežívajícího v prostředí naoko harmonické společenské smetánky, k níž se madam s manželem hlásí. Povídka „Dopis z Casablanky“, psaná formou dopisu protagonisty vlastní sestře, odhaluje velmi intimně dozrávání muže, který učinil životní rozhodnutí podstoupit operaci vedoucí ke změně pohlaví. Tabucchiho jednoduchý jazyk, připomínající často jazyk ženský (popis garderób a líčení), podtrhuje finální rozhodnutí hrdiny stát se ženou. Právě díky zvolenému způsobu vyprávění se nám nakonec mužův krok, pro mnohé jinak zcela nepochopitelný, jeví jako samozřejmý.

Nejistota hrdinů povídek, pramenící z pochyb o tom, zda lze lidi kolem pochopit (vypravěč již zmíněné povídky „Pohled z druhé strany“ či povídky „Divadlo“, kde se hrdina podivuje nad způsobem života slavného herce na pustém místě v Africe), nachází svůj odraz i v myslí čtenáře, nejistého a váhajícího nad správným

Jak se vraždí Tamerláni

Luise Welshová: **Tarmelán musí zemřít**, přeložila Bára Punge Puchalská, Argo, Praha 2005

Novela současné skotské autorky Luise Welshové, která se zapsala do povědomí čtenářů kriminálním románem *Rezárna*, je stylizována jako fiktivní deník slavného Shakespearova předchůdce Christophera Marlowa. Autorka zde využívá básnické licence a s lehce sarkastickým odstupem tlumočí čtenáři svůj názor na to, jak se slavný výstředník, špión, ateista, epikurejec a psychicky labilní vyznavač machiavelismu asi cítil krátce před tím, než za-



porozuměním ději a motivům hrdinů. Tento jeho pocit je typickým efektem Tabucchiho děl a vyvolává jej styl plný naznačených či napůl zamlčených skutečností, vyprávění často přerušované myšlenkami vypravěče či nepřímou řečí hrdinů a vyžadující čtenářovu maximální pozornost.

Dalším tabucchiiovským prvkem, který lze v souvislosti s knihou zmínit, je promítnutí vlastní záliby v literatuře do příběhů. Podobně jako ve svém románu *Ztracená hlava Damascena Monteiro* našel autor

příležitost, jak do detektivního příběhu vkomponovat opěvnou vsuvku na portugalského básníka Fernanda Pessou, i v našem případě, konkrétně hned v úvodní povídce, čteme: „Pessoa je génius, protože pochopil rub věci, rub skutečnosti i našich představ“ (s. 11). Trefněji asi Tabucchi, povoláním univerzitní profesor portugalské literatury, nemohl *motto* své povídkové knihy vyjádřit. V knize pak nalezneme ještě řadu dalších odboček k jiným autorům, jako jsou Joseph Conrad, F. Scott Fitzgerald či italský básník Dino Campana; povídka „Divadlo“ se stává doslova exkurzí do světa her Williama Shakespeara. Celá kniha je tak i příjemným výletem do světové literatury.

Pohled z druhé strany nelze chápat jako pokus o poučení typu „neodsuzuj druhé, dokud nepoznáš je a jejich pohnutky i z jiné strany“. Je to spíše vyjádření údivu autora nad tím, že svět nemusí být vždy takový, jak se nám prezentuje z jedné strany, často té, která je pro nás přijatelnější, ale že skrývá mnohá tajemství, jejichž poznání nám často není souzeno nebo působí bolest.

Požitek z četby umocňuje překlad Jiřího Pelána, který prozrazuje dlouholeté zkušenosti i důkladnou znalost Tabucchiho stylu a díla obecně. Ta se navíc promítla i do velmi cenného doslovu, ve kterém tento pražský romanista představuje osobnost spisovatele skrze jeho knihy, a tak nás erudovaně, přesto však ve formě přístupné pro všechny uvádí do literárního světa Tabucchiho knih. Spolu s podobnými texty (jmenujme doslov Alice Flemrové ke *Ztracené hlavě Damascena Monteiro* z roku 2004) tak zájemcům poskytuje slušný materiál pro hlubší poznání klasika současně italské literatury, kterým Tabucchi bezesporu je. **VĚRA SUKOVÁ**

hynul při bujaré hospodské rvačce. Marlowe je zde vyličen jako člověk, který často vyhledával nebezpečí a kvůli vzrušení doháněl lidi k násilí. Nejradši měl to, nač nestačil, a přátelství, stát a církev využíval ke svým vlastním cílům. Nechal se naverbovat do podivného světa špehujících stínů a přijal ujištění, že pomůže-li sám sobě, pomůže tím i své vlasti.

Autorka se snaží maximálně vytěžit z líčení nevyzpytatelného sledu událostí, nad nimiž protagonista ztrácí kontrolu a v nichž se jen stěží orientuje. Marlowe, jenž byl, jak víme ze sporých zpráv, špiónem, netuší, kdo je s ním a kdo proti němu, podezřívá každého a nejvíc své nejdůvěrnější přátele. Welshová poučena četbou historických pramenů a znalostmi teorií psychologie osobnosti nechce, aby její novela sklouzla do ryze vnějškového efektního

líčení sledu bizarních dějových zápletek. Snaží se, aby čtenář čas od času mohl nahlédnout do věčným neklidem rozčeřeně hladiny Marlowova vědomí a do spletité struktury jeho nevědomých mentálních procesů. Marlowe v jejím podání s roztěkaností renesančního intelektuála reflektuje svou osobní a společenskou situaci, zároveň se světuje se svou veskrze inkoherní životní filozofií. Projevuje se jako zarytý ateista, který má blasfemické výroky stejně zautomatizované jako jiní lidé hovory o sportu a počasí. Je programovým hédonikem, potěšení nalézá jak v sexuálních hrátkách s londýnskými prostitutkami, tak v procesu tvorby, jež pro něj představuje, jak můžeme vydedukovat z podtextu, pouze sublimovanější formu dialogu s temným, nezvladatelným *id*. Bez skrupulí se oddává homosexuálním zábavám se svým patronem Thomasem Washingtonem, při nichž se mu vybavuje představa kentaura s prohnutým hřbetem, hlavou se mu honí pach moře a potu, vítězství jeho vlastní poezie spolu s představou bílého koně, jenž se prohání po ztvrdlém vlhkém písku. Welshové se v jedné pasáži podařilo znázornit veskrze krkolomné proměny tragédových životních názorů, v nichž se musí, ať chce nebo ne, začít beznadějně utápět.

Její Marlowe si krátce před smrtí uvědomuje, že s pouhým potěšením plynoucím ze sledu smyslových prožitků, o jejichž příjemnosti se navíc musí programový hédonik čím dál klopotněji ujist'ovat, nevystačí. A tak si je tento titán renesanční literatury nucen přiznat, že jeho „uspokojení zavání samolibostí, a kdyby byl pověřivý, jistě by si byl pomyslel, že se svou domyšlivostí znelíbil Bohu a přivodil si tak neštěstí“. Krátce nato se ale od této spíš podprahové vnímané myšlenky odpoutá a kvituje, že takové úvahy nemají smysl a že člověk k tomu, aby si nadělal zlou krev, vlastně Boha ani ďábla nepotřebuje. V rekonstrukci Luise Welshové je Marlowe stejně jako typičtí umělci mannovského ražení obdařen chorobnou senzibilitou. Vydráždit jej může prostě

hlaholení zvonů, každý úder se mu hned zarývá do morku kostí — obdobně jako protagonistovi jeho neslavnější hry *Faust*. Zároveň je obtížen nezvykle přebujelou imaginací, často jen stěží dokáže rozlišit mezi světem svých představ, úzkostí a pochybností a hmatatelnou dimenzí reality. Uniká proto zákonitě do svých snových světů, které však dokáže popsat se suverénním gestem řemesla znalého básníka, skálopevně přesvědčeného o své genialitě a po nietzschovském způsobu pohrdajícího stádním, průměrným, negeniálním člověkem.

To vše je z knihy jasně patrné. Zároveň si velice brzy uvědomíme, že se nejedná o imaginace skutečného Marlowa, ale o sofistikovaný literární produkt současné skotské autorky, jež programově rezignuje na křečovitou snahu vcítit se naivisticky do básnickovy duše a zdůrazňuje své vlastní tvůrčí postupy. Její próza je nabita dvojnásobnými podtexty, na mnoha místech jí zřetelně probleskuje autorská ironie. Autorka si o Marlowovi myslí své. Promlouvá sice jeho ústy, se sympaticky přidržlou odvahou mu podsouvá myšlenky, které se Marlowovi před smrtí s nejvyšší pravděpodobností jen stěží honily hlavou, a s klidným svědomím používá literární výrazivo, jehož by tento renesanční estét nikdy nepoužil.

Akt psaní je pro ni především intelektuální hrou s kontexty a chce, aby jej takto vnímal i čtenář. Ten se ale může, zcela proti autorčině vůli, paradoxně bavit i tím, že se stejně sofistikovanou čtenářskou distancí sleduje leckdy zarputilý, leckdy krkolomně vynírající tvůrčí zápas ženy obdařené zřetelným literárním talentem na jedné straně a jen stěží maskovaným sklonem skotské mravokárkyně na straně druhé s tématem, jehož se postupně stává obětí. A může se ptát, čím asi dekadentní estét a titán a známý provokatér Marlowe Welshovou tolik vydráždil, že se rozhodla vyrušit jej z posmrtného klidu a věnovat mu své prapodivné literární dílko.

PETRA HAVELKOVÁ

Malý chasid se zrzavými pejzy a jazyk bez domova

Agata Tuszyńska: **Singer. Krajiny paměti**, přeložila Vlasta Dvořáčková, H&H, Praha 2006

Matriky, v nichž se polská spisovatelka Agata Tuszyńska, autorka biografie Isaaca Bashevis Singera, pokoušela najít důkazy o jeho původu, byly ztraceny, přestože Singerova rodina sídlila v Polsku šest set let. Otcův rod odvozoval příbuzenství od zakladatele chasidismu Baal Šem Tova a zároveň i od biblického krále Davida. Matka, dcera bilgorajského rabína, byla silná racionální a vzdělaná žena. Čtyři děti pocházející z tohoto manželství byly osobnosti nejen tvůrčí, ale též rozporuplné, sebestředné, zmítané náladami a nejistotou. Hindele Ester (1891–1954) byla nejstarší. Prvorozenství se stalo jejím prokletím, neboť v židovských rodinách je snad ještě více než jinde na prvním místě očekáván syn. Tím byl Israel Jošua (1893–1944). Nejmladší Moše, narozený v roce 1906, byl spolu s matkou v roce 1939 vyvezen do Kazachstánu, kde oba za neznámých okolností umírají.

Proslulá Krochmalná ulice ve Varšavě, kde rodina prožívala důležité životní období, už existuje také jen v Singerových prózách. Ta skutečná byla pobořena během druhé světové války.

Agata Tuszyńska vydala originál životopisné knihy o I. B. Singerovi v roce 1994, tři roky po jeho smrti, s lítostí, že se jí

nepodařilo setkat se s živým objektem svého textu. I tato skutečnost je příznačná, ostatně autorka nezapomíná zmiňovat paradoxní a nepochopitelné drobné jevy a téměř paranormální úkazy, které Singera celý život provázely. Především však Tuszyńska mapuje stopy, rekonstruuje neexistující doklady, hovoří s pamětníky, kteří se pohybovali v relativní blízkosti spisovatelovy rodiny, popisuje atmosféru, okolnosti, zvyky, charakter a duchovní nastavení židovského prostředí předválečného Polska. Znovu na šachovnici rozestavuje pobořené figurky a dokresluje jejich pestré pozadí od nejširšího historického kontextu do nejdrobnějších zjiřitelných detailů. Vypráví barvitě, jako by prohlédla kouzlo Singerových textů, též každého poctivě pojmenuje a uvede jeho původ. Vylíčí osudy radostné, strastné i trapné. Je drsně pravdivá, narušuje možné iluze a idealizace (při líčení vztahů, projevů antisemitismu a pogromů během dějin na území ruském či polském). Nabízí uvěřitelný obraz Polska židovského i „postžidovského“ (po dnešní pokusy o obnovu vědomí polské židovské tradice, což je především záležitost importovaná ze zahraničí).

Singerovo „americké“ období, jež je paradoxně nejlépe mapovatelné a doložitelné, manželství s Almou Haimann-Wassermannovou, spolupráce s redakcí deníku *Forverts*, trvajících téměř do jeho smrti, vegetariánství, záliba v krmení holubů i přehnaná šetnost, to vše je jen územím umožňujícím tvořit, inkarnovat podloží, svět, z něhož spisovatel pochází.

Krajiny paměti Isaaca Bashevise Singera jsou přízračnou zemí, jejíž reálná předloha i duchovní podstata jsou ztraceny. Nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1978 byl magickým vypravěčem příběhů, jež úzkostně těžil ze světa svých vzpomínek, který mu jako by mizel, unikal pod rukama. Dnes běžně nerosozumitelný jazyk jidiš zůstal jako relikvie, osudný a podstatný vyjadřovací prostředek, uchován dávno poté, co byli jeho uživatelé zlikvidováni, nebo, v lepším případě, se před zkázkou uchránili útekem. Tak jako Icek-Hersz Zynger opustil v roce 1935 se svým bratrem, tehdy již známým spisovatelem (česky *Prostáček Joše*, Argo 2000), rodné Polsko a usadili se ve Spojených státech. Přivezli s sebou dybuky, skřety, demony, prostáčky, moudré rabiny i lehkovážné ženy, pamětníky „ztraceného světa“ židovského Polska.

Isaac Bashevis byl svými „soukmenovci“ kritizován, že píše o židovském světě příliš lidově, vulgárně, že vedle zbožnosti akcentuje lidskou sexualitu a primitivní pudovost: „Domnívali

se, že po tom, co se stalo za války, se o Židech nesmí psát tak, jak píše on.“ Občas přebujelá imaginace však byla spouštěcím mechanismem, oživujícím šémem opuštěné minulosti, svérázné, moudré a originální kultury.

Singer byl především spisovatel, obratný a opravdový. Také ale typický židovský intelektuál přelomového období, kdy po staletí uchovávané tradice vyrušovala z klidu moderní doba svou bezohledností a revolučností. Proto je pochopitelná jeho rozpolcenost, touha nasávat ze všech odstínů a vůní, potřeba držet se pevně vědomí tradičních hodnot, a zároveň plně vychutnávat všechny heretické a pokrokové vymoženosti.

Krajiny paměti jsou zvláštní, „detektivní“ biografii. Autorka nechala promlouvat celek spisovatelova díla, ale zároveň dokázala vyzdvihnout charakteristické detaily, díky nimž je Singerovo právo na uznání jako spisovatele světového významu, brilantního vypravěče i nemilosrdného kronikáře nezpochybnitelné.

MILENA M. MAREŠOVÁ

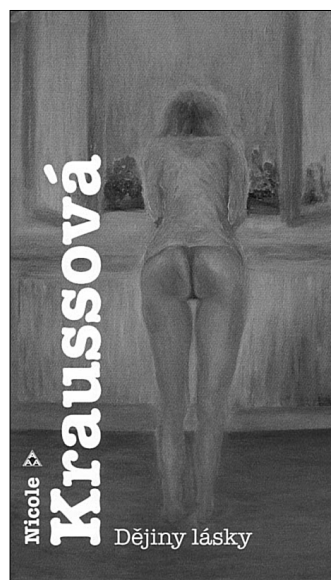
Románová archeologie lásky

Nicole Kraussová: *Dějiny lásky*, přeložila Hana Ulmanová, Argo, Praha 2006

Román *Dějiny lásky* je teprve druhým dílem mladé americké autorky, která však již vzbudila značnou pozornost. Spisovatelka se zde inspiroje příběhy svých židovských prarodičů pocházejících z Maďarska, Polska, Německa a Běloruska, zároveň se pokouší stvořit dílo ryze imaginární, které by bylo oslavou lidské představitivosti.

Děj románu je rozložen do několika narativních vrstev. První je prezentována vyprávěním osmdesátiletého židovského starce Lea Gurského, který žije ve stísněném prostoru svého newyorského bytu. Leo se dlouhou dobu živil jako zámečník, celý život symbolicky otevíral zámky jiným lidem, záhadu vlastního života ale rozplést nedokázal. Gurský pochází z polského městečka Slonim a holocaust přežil jen proto, že se skrýval ve stromech a skalních puklinách. Dlouho poté je pronásledován úzkostí z toho, že není viděn. Proto dělá vše, aby se nějakým způsobem zviditelnil, a pózuje nahý jako model na hodinách kreslení. Žije vzpomínkami na svou lásku z mladých let, židovskou dívku Almu, která uprchla před válkou do Ameriky, kde porodila Leova syna Isaaca. Isaac se později stane slavným spisovatelem, kterého uznává i Philip Roth, svého biologického otce ale nikdy nepozná. Leo žije osaměle, občas si představuje svou vlastní pitvu, shromažďuje si všechny výstřížky z novin, kde se píše o jeho synovi, a bloudí po městě s lístečkem odkazujícím na místo, kde má být pohřben. Zároveň je paradoxně nadán neotřele imaginativním viděním skutečnosti. Jeho život charakterizuje „odmítnutí reality, včetně armád plochonohých fakt“, v letu vrabčáka dokáže vidět „skvrnitě světlo, půvab letu a smutek přitažlivosti zemské“.

Gurský je autorem rukopisu *Dějin lásky*, románu v románu, kolem něhož se magicky splétají nitky příběhů všech protagonistů knihy Nicole Kraussové. Těsně před válkou svěřil Leo rukopis, který napsal v mládí pro svou životní lásku Almu, svému příteli Cvi Litvinoffovi, který po útěku do Chile román přeložil do španělštiny. Plagiátor Litvinoff změní všechny údaje kromě



Almina jména a publikuje text pod svým jménem. Španělský překlad se pak prazvláštní souhrou okolností dostává v jednom zapadlém knihkupectví v Buenos Aires do rukou Davidu Singerovi, který po hlavní protagonistce románu spolu se svou ženou, překladatelkou Charlottou, pojmenuje svou dceru Almu.

Čtrnáctiletá Alma Singerová je druhou ústřední hrdinkou románu. V krátkých salingerovsky laděných kapitolkách svého deníku, které jsou nabitý palčivými otázkami, zlomky reflexí a útržků vzpomínek, se zabývá technologií líbání,

přemýšlí nad tím, jak přežít v divočině, vzpomíná na otce, jenž umřel, když jí bylo sedm, a píše o svém bratru Vrabčákovi, který si o sobě myslí, že je Mesiášem. Zároveň pátrá s detektivním zápallem v ulicích současného New Yorku po identitě své jmenovkyně, hrdinky románu *Dějiny lásky*, který překládá její matka ze španělštiny na žádost záhadného žadatele.

Knihy Nicole Kraussové je vystavěna na polaritě odlišných rámců, do nichž je román zasazen a na jejichž vzájemné konfrontaci je vybudováno významové pnutí textu. Kraussová ve své knize mísí ironickou rovinu s postupy magického realismu, všední jazyk s metaforickou obrazivostí, reflexi běžného života obyvatel New Yorku s hlubším symbolickým podtextem meditativních pasáží románu *Dějiny lásky*. Zde se pokouší znovu odhalit zasutý smysl elementárních archaických vrstev lidské emotivity, které byly později překryty civilizačními nánosy. Píše se tu o době skleněné, kdy lidé věří, že mají část těla ze skla, a znovu objevují smysl pro křehkost. V kapitole o době mlčení akcentuje autorka obdobně jako Antonin Artaud ve své kritice převerbální západní kultury význam prapůvodního jazyka gest, která odhalují vlastní smysl mezilidské komunikace. →



Naše Arkádie

Je třeba říci hned na začátku: Hrát Stopparda je těžké a každý pokus by měl být ceněn jako odvážný akt. Jen se podívejte na tu první větu. Co je to karnální objetí? ptá se třináctiletá Thomasina svého učitele. V angličtině je to dobrý vtip, ale takové slovo v češtině nepoužijeme, pohlavní spojení si pod tím nepředstavujeme a souvislost s latinským základem nepocítujeme. Stoppard sice dělá, co může, aby nás přesvědčil, že jsme chytrí a vzdělaní a rozumíme i tomu, čemu nerozumíme, ale jde to těžko, zvláště když je nad slunce jasné, že většina herců netuší, o čem mluví... Není divu, že je čas od času slyšet hlasy, které tvrdí, že to s tou divadelní intertextualitou silně přehání.

Arkádii je možno hrát jako jiskřivou komedii à la Oscar Wilde. V Městském divadle v Brně nedávno vsadili právě na tuto kartu a byla z toho bravurně zvládnutá konverzačka nutící místní publikum

k aktivování intelektuální kapacity. Může to být také komplikovaná detektivka, v níž se rozkrývá záhada Siddley parku a minulost lorda Byrona. Obojí je možné jistě sloučit dohromady, zvláště dáme-li dostatečnou úlohu želvě spojující obě časové roviny, v nichž se děj odehrává. V Národním divadle v Praze se o to pokusil Radovan Lipus. Sentiment po ztracených časech, kdy lidé po ránu skládali verše a čas plynul pomalu, se do klasicistního prostoru Stavovského divadla dobře hodí. Lipusovi však sázka nevyšla úplně, částečně kvůli interpretaci roviny naší současnosti (přehrávaná vulgarita Bernarda Nightingalea má dokonce jisté televizní parametry), částečně kvůli obsazení (má-li Septimus Hodge naplňovat představu gentlemanského proutníka, stěží může být málem tak mladý jako jeho žačka). Náročnější publikum by chtělo inscenaci sofistikovanější, běžné pub-

likum, které hry nečte, ani když je najde v programu, by uvítalo větší přehlednost a vypointovanost.

Ale *Arkádie* je současně hrou o radosti z poznání i o jeho relativitě. A ačkoli začíná diskusí o karnálním objetí a končí pouhým valčíkem, je to hra o lásce a smrti, protože v každé *Arkádii* vyčkávávě čeká smrt, která zničí ohněm alexandrijskou knihovnu, stejně jako život geniálního talentu. Tuto polohu hry, která není vyjádřena gejzírem slov, ale je za nimi, ztělesňuje právě Thomasina Magdalény Borové. Její přirozená dychtivost dává chaosu řád. Ale jak je to doopravdy s druhým zákonem termodynamiky a tepelnou smrtí vesmíru?

MAGDALENA BLÁHOVÁ

Tom Stoppard: *Arkádie*, režie Radovan Lipus, Národní divadlo v Praze



→ Kraussová záměrně rezignuje na chronologicky lineární řetězení událostí. Ty jsou zde podány v přeházeném pořadí, aniž by byl v konkrétním bodě vyprávění zřejmý jejich jednoznačný smysl. Přítomná rovina je na několika místech rozbrázděna osvětlujícími retrospektivními průlomky do minulosti, kde jsou vylíčeny uzlové body v síti iracionálně propletených osudů románových hrdinů. Na jiných místech knihy jsou zas anticipovány události budoucí. Leo, který začal umírat, když mu bylo dvacet let, obseďantně krouží kolem myšlenek na smrt a už ve svém mládí si napíše nekrolog, z něhož je citováno v samém závěru knihy.

Kraussová si pohrává se stěží uvěřitelným zřetězením náhod, které svádí dohromady hrdiny jejího románového příběhu. Alma jako účastnice kurzů kreslení maluje nahého Lea, aniž ví, že má před sebou autora rukopisu knihy, podle níž byla pojmenována. Leo se zase setkává se svým synem Isaacem a dává si od něj podepsat knihu, netroufne si ale Isaacovi říct, že je jeho otec. O Isaacově smrti se Leo dovídá z nekrologu v novinách. Záhadným neznámým, který si objednává překlad *Dějin lásky*, je, jak se odhalí v závěrečné části knihy, sám Isaac Moritz, který se do dopisů podepisuje jako postava jedné ze svých knih.

Autorka skládá střípky románového děje do mozaiky, jejíž konečný smysl se vyjeví až v závěru. Snaží se přitom čtenáři ces-

tu labyrintem svého díla co nejvíce zproblematizovat. Její kniha je proscena celou řadou hermeneutických vsuvek, které dodávají textu na dynamičnosti a vedou čtenáře k tomu, aby si na cestě k postupné integraci informací a rekonfiguraci předchozích částí textu sám vytvářel spojitosti. Kraussová nechává čtenáře sledovat, kterak se postavy jejího románu ve svém pátrání zaplétají do sítě klamných předpokladů a do pastí svých spekulací, aby pak nakonec mohly být podivnou souhrou náhod přece jen svedeny dohromady.

Spisovatelka ve své knize o bloudění a cestě sedimenty lidské paměti zpět ke kořenům navazuje na schémata antických bájí. Zde o osudových zvratech v životě smrtelníků rozhodovaly rozmary bohů, kteří nechali hrdiny bezcílně bloudit po dlouhé roky a rozpoznat jednoho v druhém teprve na základě zvláštních znamení. V románu přebírá roli osudové ironie autorský subjekt, jehož přítomnost můžeme vytušit za iracionálními zlomy v architektuře textu. Kraussová se ale možná nechala, především v závěrečné části románu, zbytečně unést touhou objasnit všechna bílá místa, která činila její text ve čtenářových očích záhadným. I přesto působí závěrečná scéna, kdy se v parku setkává umírající Leo s mladíčkou Almou, každý však vidí v tom druhém někoho jiného, jako působivá a výrazně emotivně nabitá tečka. **PETRA HAVELKOVÁ**

Dialog politického manažera a novináře

Petr Havlík — Bohumil Pečinka: *Politika z obou stran*, Ivo Železný, Praha 2005

Politický manažer Petr Havlík a komentátor Bohumil Pečinka použili v knížce *Politika z obou stran* (rozuměj politika viděná očima praktika a novináře) formu dialogu. Tématem je česká politická scéna v letech 1989–2005. Impulsem byla údajně touha porovnat perspektivu komentátora, který sleduje politické dění zvnějšku, se zkušenostmi aktivního politika. Petr Havlík byl po listopadu 1989 volebním manažerem a politickým poradcem Václava Klause, tajemníkem hlavní kanceláře ODS i šéfem volební kampaně ODS v roce 1992. Později pracoval pro ODA a na Slovensku pro SDKÚ. Bohumil Pečinka komentoval politické dění od roku 1990 ve *Studentských listech*, v *Reflexu* a *Lidových novinách* a své komentáře vydal knižně. V roce 1999 získal Cenu Ferdinanda Peroutky.

Jde spíše o svědecké výpovědi, o osobní mínění než o analytický dialog směřující k výslednému smyslu. Témat je mnoho a většinou jsou vágně ohraničena, takže výsledkem ani nemohl být jasný obraz celku. To by vlastně vznikla levnější replika Peroutkova *Budování státu*. Některá témata jsou specificky zajímavá právě proto, že přesahují rovinu faktů. Například pod titulem „Tajemství politiky“ se reflektuje specifická svůdnost politické moci. Havlík soudí: „Kdo se jednou ocitl ‚uvnitř‘, bude celý svůj další život s touto situací porovnávat a vzpomínat“ (s. 26). Jsou uváděny jmenovité příklady lidí nakažených „virem politiky“.

V rozhovoru o koncích českého komunismu se poukazuje na některé zdroje rudé nostalgické části voličů. Běžný mediální obraz minulosti evokuje hlavně represálie padesátých let a hospodářský úpadek konce let osmdesátých. Toto mediální schéma však nebere v úvahu zkušenost komunistického sociálního státu, kterou

prožily miliony občanů. Poměrně početné vrstvy zaměstnanců těžkého průmyslu, dolů a dotovaného zemědělství měly zajištěnu nejen práci, ale i nadprůměrné výdělky. Regresivní vývoj ekonomiky je ze zpětného pohledu jasný spíše odborníkům. Široké vrstvy se spokojují se vzpomínkou na sociální stabilitu, aniž vnímají celkový dobový úpadek. Pečinka: „Výsledkem je, že po patnácti letech vznikl v určitých společenských vrstvách dojem, že komunismus, to byla stabilní práce a slušné peníze“ (s. 35). Autoři se doptávají i po příčinách poměrné soudržnosti systému, který se v Československu zhroutil až vlivem mezinárodních událostí. Pečinka připomíná významnou skutečnost: „Český komunismus představuje souvislou pětadesátiletou tradici. To není export z Ruska jako v Polsku a Maďarsku. Dokonce i většina nekomunistické populace v Česku nevědomě sdílí mnohé jejich hodnoty a postoje“ (s. 47). Tematizována je i principiální nedůvěřivost Čechů vůči jakýmkoli změnám, která sehrála svou roli při opožděné erozi předlistopadového systému.

Kapitola „Příliš sametová revoluce“ obsahuje řadu zajímavých postřehů o Listopadu a splyvá s charakteristikami Václava Havla v kapitole „Džínová duše na Hradě“. Zejména Havlík, který viděl zblízka provoz Občanského fóra, líčí, jak se původně nezávislý intelektuál Havel měnil v politika. Kloní se k názoru, že tato proměna byla spíše vynucena vnějšími okolnostmi než Havlovou vůlí. Přesto o vývoji OF říká: „Václav Havel si brzo začal libovat v pozici symbolu a náš svět se rozdělil na Hrad a podhradí, které čekalo, jakou linii Hrad začne formulovat.“ Při portrétování čelných politiků vychází najevo nevyhnutelná slabina zvoleného žánru. Rozhovor vynáší na světlo osobní zkušenosti, postřehy, drobné analýzy. Pobavíme se, obohatíme se o věcné poznatky, ale přece jen se při četbě občas neubráníme dojmu, že dialogická hra do jisté míry hraničí s magazínovými drby.

K základnímu nastavení české politické scény v devadesátých letech Pečinka podotýká: „Stručně řečeno, pravice je revoluční ve svých záměrech změnit tvář země, a naopak levice se stává přístavem lidí snažících se zachovat maximum prvků minulého

režimu“ (s. 91). Hodně pozornosti je věnováno různým podobám a důsledkům privatizace, rolím jednotlivých osob i dobovému heslu o „rodinném stříbru“. Čtenář si připomene pozapomenuté obavy, zda zelinářství nebudou z ulic vytlačena butiky. Havlík vzpomíná: „Stejní lidé říkali, že neviditelná ruka trhu zlikviduje české knihy, že se u nás nenatočí žádný film, a opak byl pravdou“ (s. 93).

Politika z obou stran se také pokouší o osvětlení psychického a politického zlomu, k němuž dochází po polovině devadesátých let. Jako významná prohra pravice je interpretován ústup Václava Klause v roce 1995 před železničními odbory vedenými Jaromírem Duškem. Pečinka: „Druhým signálem, že přichází nová politická situace, bylo léto 1995 a padesát tisíc odborářů demonstrujících na Staroměstském náměstí“ (s. 133). Postupné slábnutí proreformního klimatu, zahlcení pravice interními problémy, pád druhé Klausovy vlády a pokusy skupiny Havel, Lípa, Tošovský ovládnout situaci ústí v nástup sociální demokracie. Pečinka soudí: „To, co vytvořilo Zemana, byla ale společenská poptávka, které se Zeman přizpůsobil, ne naopak“ (s. 154). Silný termín zní: zemanovský antiétos (s. 150). Mikroportrét Miloše Zemana patří k nejčtivějším částem knihy.

Úvahy o současnějších podobách české politické scény se dotýkají složitých struktur neboli „sítí“, jež vytvářejí některá hospodářská seskupení, spojená s některými právními kanceláři a některými politiky. Také role pražské ministerské byrokracie, která se jako celek personálně příliš neobměňuje (zkušený úředník, kterého propustí jedno ministerstvo, přechází na jiné), patří k fenoménům hodným zamyšlení. Pečinka: „Někteří úředníci kápovali jsou pak napojeni na své kolegy z ministerstva vnitra, kteří jim čas od času dodávají kompromitující materiály na ‚jejich‘ politiky. Někdo to může nazvat úřednickou mafí a moralizovat o postkomunistickém marasmu. V takových chvílích si spíše vzpomenu na televizní seriál *Jistě, pane ministře*, odehrávající se ve Velké Británii, tedy v jedné z nejstarších evropských demokracií“ (s. 143). Na knize *Politika z obou stran* je sympatické, že ač obsahuje postřehy, jež by mohly být důvodem k hlasitému moralizování, rozprávějí, snad proto, že leccos viděli hodně zblízka, se naříkání na poměry spíše vyhýbají.

K nejpoutavějším částem knihy patří kapitola „Muž bez stínu“ věnovaná Václavu Klausovi. Je citován Milan Uhde: „Je to

muž, který nemá stín. Neumí své velké činy oddělit od činů problematických. Je to postava, o níž se dá přemýšlet dlouhá léta“ (s. 196). Tématem je i emancipace vůči Václavu Klausovi, k níž postupně docházelo v ODS, ale vlastně v celém českém veřejném životě. Havlík však připomíná: „Nejsmutnější jsou epochy, kdy se do popředí jako výsledky kompromisu dostávají antivůdci. My jsme naopak měli štěstí, že tu dva vůdci byli. Václav Havel se navíc stal přirozeným symbolem odporu vůči totalitě ve světě. Klaus zaujal pozici reformátora“ (s. 200). Zajímavé jsou postřehy týkající se osobního zázemí a diferencovaných schopností Václava Klause. Pečinka: „Proč člověk, vzbuzující u svých vládních kolegů tak silné a negativní emoce, které ho nakonec zavalily, byl mistrem psychologických dvouher?“ (s. 207)

Rozhovor se dotýká i „aféry Gross“, perspektiv Paroubkovy vlády a současného stavu české politické scény. Havlík: „Grossův osobní politický příběh i příběh jeho devítiměsíční vlády mi připomíná situaci, kdy si na vietnamském tržišti koupíš jakoby značkové oblečení, poprvé ho vyperesh a zjistíš, že se nedá nosit“ (s. 193). Avšak to nejdůležitější, co se budoucnosti týká, pověděli si rozprávějí už v úvodu, když připomněli český zvyk zhruba každých dvacet let zvrátit dosavadní vývoj a začínat jakoby znovu. Uvádí se i známý výrok Josefa Pekaře, který napsal, že „smysl českých dějin je, že Čechové, kdykoliv se dopracovali vysoké úrovni svobody a samostatnosti, podvrátili sami obojí vzápětí nedostatkem rozumné umírněnosti — a to jak v oboru života politického, tak duchovního“ (s. 8). Brzy se dovrší dvacetiletí kontinálního vývoje od listopadu 1989.

Knihy *Politika z obou stran* je čtivým souborem postřehů. Polemické reakce mohou přijít ze všech stran politického spektra, možná především od těch, jejichž podíl na veřejném ději se tu zdá být opomenut. Celkové stanovisko rozprávějí je nepochybně liberální. České politické dění v letech 1989–2005 je však vylíčeno prakticky, kteří se příliš nezabývají střety velkých politických filozofií. Dialog občas dosahuje k podstatným rysům situací a lidí. Celkově však česká politika působí jako myšlenkově vyprázdněná, utvářená skoro výhradně mocenským pragmatismem. Mluví ovšem soudí, že zjevné i utajené zájmy se prozatím uplatňují převážně v rámci lepších i horších demokratických konvencí. Z povahy lokální tradice i samotné lidské existence asi nelze očekávat o mnoho víc.

PAVEL ŠVANDA

Film, média a multimédia

James Monaco: *Jak čist film*, přeložili Tomáš Liška a Jan Valenta, Albatros, Praha 2004

Nakladatelství Albatros vydalo knihu *Jak čist film* amerického badatele Jamese Monaca podle tiráže roku 2004, ve skutečnosti ale přišla na pulty začátkem roku letošního. Tato práce vyšla ve Spojených státech původně již v roce 1977. Dočkala se několika dalších, upravených vydání, která byla doplněna především o popis proměn, jež filmu přinesly rozvíjející se digitální technologie a nová média. Monaco ve své knize podotýká, že jejich přispěním se změnily nejen způsoby produkce filmů (ztělesněné například počítačovými triky), ale i jejich distribuce (kina nahrazovaly a nahrazují videopůjčovny či internetové downloads) a recepce (veřejné kino nahrazují čím dál více kina domácí). Čtvrté

vydání připravil James Monaco a jeho tým s multimediálním CD romem, který je k objednání na speciálně zřízené internetové adrese www.readfilm.com. Na ní jsou kromě toho další informace o knize a celoživotním díle tohoto amerického teoretika.

Český překlad uvádí předmluva ke druhému vydání, v níž se autor ptá, zda je vůbec třeba učit se *číst* film. Jistě, odpovídá vzápětí, a to přestože „kdokoli s minimální inteligencí a starší čtyř let“ může pochopit základní obsah filmu. Tato zdánlivá blízkost je důsledkem toho, že (audio)vizuální média tak blízce napodobují realitu, že jejich produkty „daleko snadněji vnímáme, než jim rozumíme“. Monaco si klade za úkol přejít od tohoto jednoduchého vnímání ke komplexnímu pochopení a popsání tak širokého fenoménu, jakým film je. Svou knihu rozdělil do sedmi kapitol, které, jak zdůrazňuje, není nutné číst lineárně. Pokud bychom použili metafory právě z oblasti filmu, je to tak trochu scéna natočená z různých úhlů, které osvětlují jednotlivé aspekty kinematografie.

První kapitola „Film jako umění“ je zajímavá a podnětná především pro čtenáře uvyklé diskursu europocentrické kunsthistorie. Monaco obor uměnovědy podrobuje nezvyklým kategoriím, jako například spektrum abstrakce nebo mody rozpravy. V této části jsou také načrtnuty vztahy filmu k tradičnějším médiím umění jako román, drama či výtvarné umění ad. Bohužel již na začátku knihy si čtenář bude muset zvyknout na klopotný překlad Tomáše Lišky a Jana Valenty. Bůhvíproč, ale zřejmě z překladatelské nezkušenosti se snažili o doslovný překlad včetně zachování slovosledu americké angličtiny. Řada vět proto vyznívá velice bizarně. Má to ale jednu výhodu — čtenář znalý angličtiny se v ní tímto způsobem vlastně docela dobře pocvičí. Také se to dá pokládat za zajímavý průzkum v oblasti toho, co může a nemůže angličtina, potažmo čeština říct. Kromě problémů na úrovni syntaxe obsahuje text také faux pas v jednotlivostech: například výraz *cinéma vérité*, který se v českém prostředí nepřekládá, je surově přeložen jako „kino-pravda“, naopak výraz *mise-en-scène*, pro nějž se používá počeštělého pojmu „mizanscéna“, zůstává v původním znění; v souvislosti s tématem komunikace se v textu objevuje zvláštní termín „jednocestný“, což je zjevně špatně přeložený pojem *oneway*, pro nějž se v češtině ustálil překlad „jednosměrný“. Ve výčtu lze samozřejmě pokračovat dále, ale to bychom se vůbec nedostali k tomu, čím je kniha Jamese Monaca podnětná.

Ve druhé kapitole „Umění a technologie“ se naplno ukazují výhody bohatého obrazového doprovodu knihy. Například podobně komplexně strukturovaná kniha *Obraz* filmového teoretika Jacquesa Aumonta, která vyšla v roce 2005 v nakladatelství AMU, obsahovala část věnovanou technologii médií také, ale pro absenci názorných ilustrací byla často málo srozumitelná. Monaco se zde zabývá nejen podrobným popisem fungování kamery, mechanismů postprodukce či podstatou zvukové složky a dalších aspektů technologického zázemí filmu, ale vykládá i předchůdce kamery, jako byly camera obscura, zoetrop či kinetoskop. Ve třetí kapitole „Jazyk filmu: znaky a syntaxe“ autor tematizuje aspekty lidského vnímání vizuálních podnětů a vybírá okruhy sémiotiky vhodné pro zkoumání filmu, jako denotativní a konotativní významy, kódy a syntaxe, přičemž rozlišuje i srovnává „prostorovou“ mizanscénu a „časovou“ montáž. I tady jsou Monacovy analýzy vhodně podpořeny obrazovými příklady — zvětšenými políčky filmů. Ve čtvrté kapitole „Stav dějin filmu“ Monaco provádí průzkum historií kinematografie, která je podle něj především vývojem technologie na základě ekonomie. Velice zajímavá je například jeho komparativní analýza toho, kdo měl v průběhu dějin hlavní zisk z médií. Autor na příkladu kinematografie ukazuje, že zisk mají nejdříve vynálezci, potom výrobci mediálního „hardwaru“, po nasycení trhu přístroji se však tok peněz přesouvá k výrobcům „softwaru“ — zejména prostřednictvím prodáváného reklamního času, který je součástí jednotlivých produktů. Tuto kapitolu doprovází podrobný průřez zásadními díly světové kinematografie. (Informace z této části knihy jsou pak ještě jednou zhuštěně zopakovány na konci knihy ve strukturované chronologii kinematografie. Ta zahrnuje nejdůležitější události z prehistorie i historie filmu a médií v přehledných datech. Kromě této obsáhlé chronologie v knize nechybí ani nabitá část shrnující literaturu o filmu ze všech probíraných úhlů pohledu

a jmenný a věcný rejstřík.) V páté kapitole „Filmová teorie: forma a funkce“ Monaco přehledně shrnuje přístupy, které k filmu zaujímali teoretici dvacátého století. Upozorňuje na to, že zpočátku museli badatelé film učinit stejně seriózním, jako již byla ostatní, zavedenější umělecká média. Po této fázi komparace, kdy byl film s ostatními uměními srovnáván, mohly teprve nastoupit diferenční přístupy, které naopak vůči ostatním uměním vymezovaly specifika filmu. Monaco někdy filmové teorie staví do protikladu (realismus a expresionismus, zvláště u Arnheima a Krackauera), jindy hledá mezi jednotlivými přístupy paralely (Béla Balász a montážisté Pudovkin a Ejzenštejn). Obhájce dlouho nedoceneného teoretika André Bazina a přes pozoruhodné teorie Godardovy, které byly více než textem formulovány samotnými jeho filmy, se dostává až k sémiotickým přístupům, zvláště v pojetí Christiana Metzze. Kapitola „Média: v centru pozornosti“ je značně nafouklá a hybridní — opisuje oblouk od fyzikálních deskripcí vztahu tisku a elektronických médií, technologií tisku, vysílání telefonního a rádiového signálu a vln, porovnání analogového a digitálního záznamu přes obsáhlý sumář nejuspěšnějších televizních pořadů až ke shrnutí kritických teorií nejdůležitějších TV-skeptiků. Tato kapitola by se možná dala „rozstrkat“ do jiných částí knihy, ale Monacovi slouží jako „oslí můstek“ k závěrečné kapitole „Multimédia: digitální revoluce“. V ní se zabývá vším, čím světu přispěly překotné objevy v oblasti počítačů a dalších nových médií a multimédií od sedmdesátých let do současnosti (pro českého čtenáře je milým faktem, že se autor při letmé archeologii nových médií zmiňuje i o československém projektu Kinoautomat, který se proslavil díky prezentaci na světové výstavě v Montrealu). Monaco na jednu stranu tvrdí, že náš „krásný nový svět“ je realizací revolučních snů šedesátých let, na druhou stranu vypočítává problémy, které nové technologie a jejich společenské dopady přinášejí: mezi jinými například problémy intelektuálního vlastnictví a autorských práv či zhoršení analogového záznamu jeho digitalizací. Autor si připouští skutečně závažné důsledky globalizovaného a digitalizovaného světa, který se apokalypticky mění každým dnem, aniž bychom stačili jeho proměny reflektovat. V trochu patetickém a intimním závěru nad těmito problémy Monaco medituje například i prostřednictvím básně Williama Shakespeara.

Knihy Jamese Monaca pravděpodobně pod drobnohledem teoretiků a kritiků uvyklých evropské akademické preciznosti neobstojí, nejvíce proto, že chce obsáhnout vše, a tak hlubší analýzy jednotlivých problémů ustupují povrchnější syntetičnosti. Velký prostor, který je zde věnován rozboru technologií, bude asi pro teoretiky trochu těžkým soustem. Určitě ne pro všechny, ale těm, kterým by to bylo po chuti, se zase nebude dostávat umění propojit technologický background s opravdovou teorií. Kromě důsledné snahy chápat film jako součást konglomerátu technologií nelze říci, že by Monaco budoval vlastní systém; jde spíše o „čítankovou“ syntézu toho, co již bylo o filmu řečeno. K tomu je nutné v případě českého vydání přičíst opravdu nepovedený překlad, který řadu Monacových myšlenek ještě více trivializuje a jiné zbytečně zatemňuje. Nicméně výpravný grafický design a pozornost věnovaná obrazovým přílohám dělají z českého vydání alespoň dobrou příručku pro cinefilů začátečníky.

JAROSLAV BALVÍN ML.



Příběh je mrtev, ať žije film!

Jen dva z českých filmových festivalů jsou nepřehlédnutelnými událostmi — Karlovy Vary a Uherké Hradiště. Zatímco na tom druhém zažijete neopakovatelnou atmosféru pospolitosti provázenou organizačním uvolněním, na tom prvním si musíte vše dobře naplánovat, abyste stihli alespoň zlomek z lákavé nabídky filmů.

Čtyřicátý první ročník festivalu zahájil již tradiční karlovarský host, korejský režisér Kim Ki-duk, svým novým filmem *Čas*. Hojně konotace, jež vyvolává už samotný titul, se promítají i do stejně hlubokého scénáře, který je úvahou nad identitou a plynutím času. Kim Ki-duk natáčí autorské filmy o postavách, které se jen stěží začleňují do zaběhlého chodu společnosti, jeho triviální příběhy jsou prostoupeny překvapivými pointami a nevyhýbá se ani s ledovým chladem komponovaným drastickým scénám. Projevy brutality jsou jakýmsi výkřikem v už tak děsivě monotónně plynoucích životech. Nový film *Čas* však toto zvláštní pnutí mezi nudou a bolestí, které zažívají postavy, tlumí na sotva znatelnou úroveň. Místo ostrých střetů sledujeme monotónně filozofující tok obrazů na téma lidské identity na pozadí vztahu ničeného ztrátou tváří. O tu se starají skalpely plastických chirurgů.

Asijská kinematografie se tentokrát ocitla spíše na okraji. *Neviditelné vlny* thajského režiséra Pen-ek Ratanaruanga uhrančivě střídají ztišený tok obrazů i děje s jejich přerývanými náporů. Magický rytmus tohoto melancholického thrilleru nás vtahuje do situace člověka, který zabil a nyní slabošsky lpí na vlastním životě. Až kafkovské momenty, v nichž hrdinu sužuje či trestá nepojmenovaná moc, posouvají napínavý děj k zádušným otázkám. Korejský film *Bez odpuštění*, režijní i scenáristický debut Yoon Jong-bina, také spojuje poutavý děj s beznadějí. Do přísně hierarchizovaného prostředí korejské armády vstupuje nováček Seung-joung, pro kterého se pobyt zde promění v psychický teror ústící v sebevraždu. I když bezvýhodné a tklivé příběhy z asijské oblasti převládaly, thajská kinematografie se přesto představila hýřivou surrealistickou pohádkou *Občan Pes*, která svou sladkostí, absurdním humorem, vizuální hříčkou i žánrem milostné komedie připomene evropskou *Amélii z Montmartru*.

Evropská a americká kinematografie se v Karlových Varech bohatě představila snímky, které rezignují na dramatickou skladbu a zřikají se epických dějů. Do popředí se dere vyprázdňená narace, nedůvěra nebo nezáměr o příběh. Americký režisér Gus Van Sant se po komerčně úspěšných snímcích (*Dobrá vůle hunting*, *Osudové setkání*, *Psycho*) vrátil na půdu nezávislého

filmu a natočil snímek o putování dvou mladíků nazvaný *Gerry*. Hrdinové se vydali pouští za tajemným cílem, uprostřed pouti se však obračejí a snaží se najít cestu zpět. Původně jasný, i když nepojmenovaný směr jejich kroků se mění v beznadějný pohyb v kruhu. Příběh se zcela rozpouští, vývoj nenastává, obrazy jsou jednotvárné, přesto však intenzivně líčí tísnivou, existenciálně laděnou noční mýru.

Retrospektiva amerického výtvarníka Matthewa Barneyho spojila divácký zážitek z galerie s prožitkem filmu. Barneyho zašifrované obrazy, které roubují film se soudobým výtvarným uměním a konceptem, jsou téměř nepropustné, ale strhující. Uvědomělé vyprávění, tedy hru s příběhem, s jeho reflexí, vtipně a nápaditě rozehráł anglický režisér Michael Winterbottom ve filmu *Tristram Shandy*. Rozsáhlý román Laurence Sterna, který zviditelňuje proces psaní, převedl na plátno přiznáním procesu natáčení.

Letošní ročník karlovarského festivalu byl nasycený dobrými filmy. I pravidelné reflexe současných českých filmů jsou zásluhou snahou, škoda ovšem, že se tu ocitají jen proto, že jsou domácí. Porotou oceněná (!) *Kráska v nesnázi* Jana Hřebejka je bohužel jen dalším příspěvkem ke krizi českého filmu.

DORA VICENÍKOVÁ

Karlovarský filmový festival 2006



Ani postmoderna, ani metafyzika

Mojmír Grygar: **Trvání a proměny. Dvanáct kapitol o umění a dějinách**, Torst, Praha 2006

Ve dvanácti studiích obsažených v knize se Mojmír Grygar věnuje úvahám o některých základních aspektech literárněvědného (či obecně uměnovědného) bádání; zkoumá kategorii času (časovosti a trvalých hodnot), uvažuje o hranicích uměleckého díla, o významu osobnosti tvůrce, o motivaci vývoje uměleckého procesu atd., přičemž vše je obvykle podrobeno analýze v historických (často antických) souvislostech.

Ve všech zmíněných (i dalších) otázkách autor stojí na svém strukturalistickém stanovisku, odmítaje na jedné straně postmoderní relativismus, na straně druhé i metafyzický výklad uměleckých jevů a dějů. (Pozoruhodný je ovšem v této souvislosti například fakt, že Grygar dospívá ke konstatování: „Ukazuje se [...] že chaos není popřením řádu, ale jeho komplementárním protějškem“, jež jako by vypadlo z úvah o chaosu a řádu, kterými se zabýval autor — alespoň ve svém nejpodstatnějším tvůrčím období — postmoderní par excellence: Jiří Kratochvíl. Nejde tu jistě o sblížení dvou patrně nesblížitelných hledisek, ale o známý fakt, že při poctivém uvažování a zkoumání se cesty obvykle v cíli stýkají...)

Grygar též kritizuje četné „obecné“ nešvary pronikající do současného umění: komerční aspekty likvidující vposled skutečnou tvůrčí svobodu; snahu zahrnout do oblasti umění i veškeré počiny spíše pouze kuriózní, spadající více do kategorie „pouťových atrakcí nebo výkonů pretendujících na záznam v Guinnessově knize rekordů“; potřebu něčeho neustále a za každou cenu nového; často je připomínána též symptomatická tendence současného umění „vlamovat se do otevřených dveří“ — například různými provokacemi, porušováním (dávno padlých) tabu (např. v oblasti sexuální, ve sféře vulgárních výrazů apod.).

Všechny tyto prvky jsou spolu obvykle různě provázány, leckdy i napohled poněkud překvapivě — to autor dokládá v úvaze o fenoménu masové kultury, k níž nepočítá pouze triviální kulturu komerční, ale též „jejího souputníka“, kulturu undergroundu, „která se k ní často ostentativně staví zády“. Grygar však vidí styčné body mezi „zmechanizovanou, rutinní výrobou levného zboží“, jak ji reprezentuje nejen nejnižší brakové umění, ale též tzv. zábavná produkce (televizní seriály, horory, detektivky apod.), a mezi radikálně antisociálními a nonkonformními postoji lidí z undergroundu: obojí se vyznačuje nivelizací hodnot a norem ve sféře intelektuální, citové a morální; pro obě oblasti je příznačná nadměrná expresivita výrazu „tíhnoucí k vulgaritě a nápadnému stereotypu“. Obě tyto tendence pak dle Grygara „rozkolísávají

Biomorfista v době post-post-moderní

Jan Kaplický: **Album**, Labyrint, Praha 2005

Je neuvěřitelná představa, že v postmileniální éře někdo oživi ideje funkčnosti a krásy zkompromitované funkcionalismem. Jan Kaplický (1937) patří k architektům vizionářského typu, který

Mojmír Grygar
Trvání a proměny
(Dvanáct kapitol
o umění a dějinách)

Torst

pojem umění, zbavují ho osobitosti [...] boří jeho specifická hodnotová měřítka“.

Masovou kulturou se ovšemže často inspiruje též postmoderní umění, mezi jehož symptomy ostatně Grygar počítá „vpád nekanonizovaných slov z pokleslých vrstev řeči, uvolňování slohových, výrazových a kompozičních vazeb [...] důraz na tělesnost a absurdní hry s myšlenkami a věcmi“. V tomto vidí autor příchod „času boření“, výraz dnešní prohlubující se všeobecné krize. Otázkou — již autor ovšem neuvádí — zůstává, zda tato krize nepatří spíše k pólu

„trvání“ než „proměny“, zda lidstvo neprožívá nepřetržitou krizovou situaci od svého vzniku, vždy jen v nových kulísách, dnes snad výraznějších a křiklavějších, jež se však z odstupu desetiletí či staletí budou třeba jevit jako celkem pochopitelné a banální...

Naopak nelze nesouhlasit s Grygarovými úvahami o oslabení historického vědomí ve všech zemích, kde se prosazuje konzumní životní styl. Toto znamená ztrátu schopnosti nejen chápat hodnoty minulosti, ale i nacházet srozumění s lidmi či kulturami nějak odlišnými.

Více než projevům pseudoumění či rádobyumění se však Grygar věnuje úvahám o umění skutečném, o těch artefaktech, jejichž podstata netkví v jejich hmotné substanci, „nýbrž v síti vztahů mezi nehmotnými významotvornými prvky, z nichž je smysly vnímatelný artefakt, tvar díla, vytvořen“. V těchto subtilnějších rovinách se pak odvíjejí v úvodu zmiňované analýzy role osobnosti autora, vývojového procesu umění, kategorie estetické funkce apod.

Nepřímá konfrontace těchto dvou oblastí, umění a pseudoumění, pak v Grygarově pojetí ústí v přesvědčivou apologii skutečného, trvale hodnotného umění, jež sice podléhá „proměně“, avšak zachovává si své hodnotové konstanty. Ty ostatně zachovává — dle vlastních slov — i autor sám: „Dvě základní konstanty mého analytického přístupu, které se vyhraňovaly již od poloviny šedesátých let, zůstaly zachovány. Je to jednak strukturní pojetí souvztažností synchronických stavů a diachronických procesů v kultuře a společnosti, jednak přesvědčení, že umělecká tvorba [...] má svůj nezaměnitelný, specifický statut. Před třiceti lety i dnes jde vlastně o totéž, o obhajobu umění, i když noví misomusové se zásadně liší od těch starých.“

Nezbývá než věřit v úspěšnost obhajoby... **BLANKA KOSTŘICOVÁ**

— jak napovídá název jeho firmy Future Systems — projektoval v Anglii od osmdesátých let pro budoucnost, která již nastala. Architekt dosáhl jistě popularity i u nás především knihami. Na konci roku 2005 vyšly hned tři, a navíc proběhl televizní dokument. *Česká inspirace* (Jan Margolius, Jan Kaplický) podává přehled významných českých vědců a inženýrů. *Sketches*, které uvádí světová architektka Zaha Hadid, jsou v architektonickém světě neobvykle upřímným přehledem prvotních skic. Nejvstřícnější publiku je *Album*, publikace deníkových reflexí, které si Kaplický

píše od svého odchodu do Anglie roku 1968. Deník se stal prostředkem přežití nejen v začátcích, ale i ve hvězdných chvílích tiskových ohlasů a vernisáží, po nichž nenásledovaly zakázky. Charakteristický záznam pro léta 1986–1989: „...když se projekt předvedl na přednáškách, lidé se smáli. Dnes už ne. Dnes je mrtvé ticho.“ Paralelní k textové části jsou obrazové koláže dokumentující společenské, politické, umělecké dění včetně architektury a designu, což je autorovi totéž. Něco podobného najde čtenář v americké edici *ads* postihující jednotlivá desetiletí dvacátého století.

Novinářské rozhovory i pasáže z deníku někdy uvádí Kaplický lamentacemi, které vyúsťují v optimistické vize. V části „Principy“ se autor vyznává z idealistické víry, že „stavět se dá jedině v demokracii“ a svobodě. I když je Kaplický jako syn významného českého sochaře a malíře klasicky vzdělán, nezaobírá se historií architektury, nenávidí všechny „návraty“, neoklasicismy a rovné linie vůbec. Staré Řecko se v denících objevuje nepřímou, formou obdivu k „ohromujícímu modrému nebi“. Součástí architektury je barva, architektky obvykle nevnímaná, plasticita, krása, a dokonce i smyslnost a sexualita, často v protikladu k dnešní umělecké teorii i praxi.

Kapitola „Architektura“ polemizuje s představami o „zániku architektury“. Architektura se mění, stává se z ní „nová profese“ — vědců, inženýrů, umělců —, která směřuje k „nové kráse“. Příroda do nové architektury vstupuje jako dominantní prvek i jako

Lepší než průměr

Jerry Bock — Sheldon Harnick — Joseph Stein: **Šumař na střeše**, režie Pavel Fieber, Městské divadlo v Brně

Proč píšu do intelektuálního měsíčníku *Host* o tak jednoznačně středoproudém divadle, jako je to Městské v Brně? Které vítězí ve své snaze dostat (za nemalý peníz) diváka do hlediště skrze zdánlivě jednoduchý recept: Na nejvyšší možné profesionální úrovni mu nabídne ověřený kus, klasiku, kterou čeká. Kterou je (coby měšťan či měšťák) schopen strávit.

Tedy ať se to komu líbí nebo ne, Městské divadlo v Brně je široko daleko skutečně komerčně nejúspěšnějším ansámblem mezi činoherními, muzikálovými (a od roku 2004 také operetními) scénami. A to nejen proto, že si zdejší ředitel a režisér Stanislav Moša na dvoře staré činoherní budovy doslova ze země vydupal dnes nejmodernější muzikálovou scénu v České republice.

Chodím do Městského divadla v Brně na premiéry kdečeho, tedy i toho, co výše zmíněnému popisu klasiky očekávané středoproudým divákem neodpovídá. Tyhle kusy jsou také obvykle nepřilíživě dlouho hrány a málokdy se strefí do vůbec nějakého vkusu (výjimky jako skvělé Calderónovo *Známění kříže* od režisérky Hany Burešové buďtež brány jako čestné). Ani nejpostmodernější intelektuál totiž nemohl zahořet třeba pro nevydařený slepenec Pavla Kohouta *Dvě gorily proti mafii* či pro prázdný experiment Střeženého parnasu *Magická flétna* (abych uvedla dva nejkřiklavější případy).

Na druhé straně: Kde jinde by vám dnes, v době stále vyprázdněnějších experimentů, nabídli klasický zážitek s hudbou,

organická, dynamická, rozvíjející se ekologická struktura poutovaná detailem, v němž — podle Miese Van der Rohe — sídlí Bůh. Sám Kaplický projektuje biomorfně, v souladu s principy přírody, a tudíž ručně. Vyjadřuje se i k evropské identitě a „evropskému stylu“ architektury. Odmítá nejen antievropanství, ale i „stavitelské myšlení Dálného východu a Spojených států“. Ve stopách „Rakušana“ Adolfa Loose nenávidí ornament, a tudíž i „dvacet temných let postmodernismu“.

Třetí část je věnována (tvůrčímu) procesu. O bezprostředním obrazovém a prostorovém myšlení autora vypovídá konstatování, že „formy, které nelze nakreslit, se snadno zhmotňují“. Podnětný je architektonický počin i „upřímné“, nestylové anonymní stavby. Tvořivý proces je ovlivněn nástupem technologií, spíše v komunikaci než v projektování, které může být „příliš abstraktní“, a konečkonců — hlavní koncepční práci vždycky dělá mozek. Součástí nového trendu jsou i architektonické výstavy, v nichž Future Systems dosahují ohlasu širokého publika. Přesto „těch, komu na něčem skutečně záleží, je málo“. Několik kapitol je věnováno historii Future Systems a jejich projektům.

Závěrečná část „Život“ je brilantním přehledem a dokumentací nejen Kaplického života, ale i společenského a kulturního dění v Česku i ve světě od roku 1937 do současnosti. Proti dynamice tohoto vývoje je architektura „jediná profese na světě, která se občas pohybuje nazpátek“. Přesto bude existovat, ale jedině tehdy, bude-li ekologická a vrátí se ke kráse a lidem. **PAVEL ONDRAČKA**

tancem a především hereckými výkony svých členů ve vrcholné kondici (oceněných proto také nejednou Cenou Thálie). Taková *My Fair Lady* (ze *Zelňáku*), *West Side Story* a nejnověji muzikál *Šumař na střeše* vám naopak dopřejí to, kvůli čemu většina z nás do divadla chodí: zážitek.

Dne 7. května 2006 jsem při druhé premiéře ve zmíněném *Šumaři* viděla v hlavní roli mlékaře Tovjeho Ladislava Koláře, který je dokonalou ilustrací mé premisy, že i herec či zpěvák jinak vlastně průměrný se v profesně vycvičeném souboru „vyhraje“ a „vyzpívá“. Což o to víc platí pro alternujícího Zdeňka Junáka (viděla jsem ho v této roli o několik dní později), který hraje i zpívá s vrozenou jistotou. U toho už dokonale platilo, že divák dostane, več doufal: pocit výjimečného večera. Rovněž díky velmi dobré choreografii Vladimíra Kloubka. I k myšlenkovému přesahu se představení dobralo, zejména prostřednictvím zvláštního scénografického nápadu, který si prosadil hostující německý režisér českého původu Pavel Fieber.

Na filosemitská představení jsem poněkud přecitlivělá, ale tady mi nevadily kupodivu ani scény slavení šabesu, svatby či chasidských tanců, dokonce ani trochu slzopudný závěr (nakonec pogromy se v roce 1905 na Ukrajině, kde se příběh ve štetlu Anatěvka odehrává, na židovské obyvatele chystaly, o pozdějším běsnění nacistů ani nemluvě).

Závěrem chci říct, že závidí-li jiné scény Městskému divadlu v Brně úspěch, věděla bych, co tomuto divadlu závidět především: schopnost přitáhnout a udržet si herce, kteří chtějí být lepší, než by byli kdekoli jinde. Zajímalo by mě, zda si obecně ovzduší tohoto trendu uvědomují třeba operetní herci z Národního divadla v Brně, které (po jejich předchozím velkém brblání) v roce 2004 Mošův soubor „pohltil“. Z jejich výkonů v muzikálových číslech totiž soudím, že je minimálně cítí. **JANA SOUKUPOVÁ**

Cesty tam i zpět

MIROSLAV CHOCHOLATÝ

Šest literárních procházek určených zásilkou recenzních titulů ani tentokráte nezklamalo. Jednalo se o poezii většinou zkušených básníků, u kterých můžete předvídat způsob chůze i tušit, kam vás zavedou. Vzhledem k jejich dosavadní tvorbě se nedal očekávat žádný stylový bungee-jumping ani radikální proměna poetiky. Základní otázkou bylo, do jaké míry se tyto předpoklady potvrdily, jakou trasu autoři tentokráte zvolili a jaká byla jejich obrazná a jazyková kondice. O to více potěší, když mezi těmito jmény nalezneme i jedno téměř neznámé. Takovým jménem pro mne byla Šárka Smazalová.

Po řadě básnických sbírek se v letošním roce představil **Radek Fridrich** (1968) novým titulem nazvaným *Žibřid* (Host, Brno 2006). Ukázky z této knihy, které byly hojně časopisecky publikovány, vzbuzovaly dojem, že by mohlo jít o další z autorových kvalitních titulů. Tato očekávání se ovšem tak docela nenaplnila.

Ve stylově rozmanitých textech autor vytváří novodobý mýtus muže a ženy. Již vstupní verše nastiňují kulisy, ve kterých se jejich příběh bude odehrávat. Drsnost a vyprázdňenost sudetské krajiny je paralelou vztahu obou protagonistů. Celý prostor je provázen atmosférou tajemna, trpí zvláštní rozpolceností a chladem.

Kniha je v pravém slova smyslu postmoderní koláží mísící různé styly, formy i žánry. Autor přechází od básní k próze, od existenciálních (vážných) poloh k fantazijským hříčkám. To vše doplňují sny, hovory, monology, říkadla, zaklínadla či útržky deníkových zápisků. V textech ožívají groteskní bytosti, které ztrácejí démonický (mytologický) ráz. Nerezonují v nich ozvěny dávných pověstí či zkazek (legend), ale je zřejmé, že jsou produktem autorské hry. Tím se ovšem z textů vytrácí osobitý náboj, který provázel básnickou dosavadní tvorbu. Navíc jeho prózy ve srovnání s poezií postrádají výrazovou hutnost i obraznou sugestivnost. Přidáme-li k tomu přílišnou nesourodost jednotlivých částí a rozměňování slibně rozvíjeného tématu, je zřejmé, že těžiště Fridrichovy literární tvorby i nadále zůstává v poezii.

Ani nová sbírka **Michala Jareše** (1973) nazvaná *Kdo dnům rozumí* (Lubor Kasal, edice Ubývání, 2006) se nevyznačuje větší kompaktností. Pět formálně různorodých oddílů nabízí básně nejen odlišných žánrů, ale bohužel i nestejně kvality. Patrně nejvíce zaujme vstupní, rytmicky působivá skladba „Nálada postdušičková“, věnovaná památce Josefa Lederera, v níž autor prokázal obrazné i zvukové kvality své poezie. Naopak následující oddíl nazvaný „Rozhovory“ patří k nejslabším částem knihy. V básních koncipovaných jako promluvy či dialogy se často setkáváme s doslovností, akcentováním banality a poněkud topornými rýmy. Jak přistupovat k veršům typu: „Ty malinové / keře už nic nenesou.“ / „No, nejsou nové, / ale pořád hezké jsou!...“?

Totéž lze bohužel říci i o dalších částech knihy, kdy se ani kvalitnější oddíly „Věštba“ či „Ubývání“ nevyvarovaly jisté roz-

kolisanosti. Navzdory kultivovanému výrazu a snaze o vyrovnané rytmické uspořádání se ponor spíše nekoná. Autor sice tuší hlubinu, ale jako by mu měchýře verbálních a rýmových dekorací nedovolovaly se k ní vydat. Také pro Jareše platí, že tento titul zůstává poněkud ve stínu jeho předchozí tvorby.

Naproti tomu sedmnáctý knižní titul **Pavla Řezníčka** (1942) určitě nezklame. Sbíрка *Kakodémonický kartáč* (Dybbuk, Praha 2006) nabízí více než padesát surrealistických básní a stejný počet nápaditých sentencí pronášených jakoby na okraj. Autor i nyní zůstává věrný své dosavadní poetice: jeho básně (plné bizarní obraznosti) se vyznačují značnou nekonvenčností. Vznikají z přetlaku fantazie, kdy nárazy jednotlivých asociativně řazených veršů dosahují okamžitého efektu. Své místo v nich má absurdita, černý humor, ironie a sarkasmus. Přitom autorova absurdita se nechce tvářit elegantně, je spojena s každodenní, všední zkušeností. Ačkoliv Řezníček rád sahá k drsným faktům, není jeho záměrem provokovat či šokovat čtenáře. Není negativista, z jeho poezie je cítit velká energie a opravdová „žízeň po životě“. Snaha pronikat za horizont iracionality je zřejmá i z jeho práce s jazykem. Osvobození slov z ustálených vazeb dává jeho tvorbě novou dynamiku. A sama báseň se tak nejednou stává odrazovým můstkem k imaginaci. A není možná právě toto jedním z úkolů poezie?

Po pěti letech vydává svou další sbírku poezie také **Jana Štroblová** (1936). Její *Třetí břeh* (Protis, Praha 2006) je rozdělen do dvou oddílů. V prvním, nazvaném „Cesty“, autorka shrnula své „cestovní“ básně, přičemž vedle nových textů se zde objevují také básně publikované v dřívějších sbírkách. Ve druhé části („Necesty“) dává básnířka větší prostor dalšímu ze svých erbovních témat, a to mezilidským vztahům. Štroblová je zkušenou autorkou. Čtenář si zvykl, že se její texty vyznačují rytmickou a kompoziční precizností a také množstvím artistických metafor. Nyní v nich ale přibylo také mnoho očekávaného, značná míra literární konvence, doslovnosti a zbytečného patosu. Výjimkou nejsou ani náběhy k poněkud naivnímu rýmu. Veškerá tematizovaná existenciální úzkost, vzpomínky a bilance se stávají především básněním. Báseň se tak nejednou ocitá na pomezí opravdovosti a planého mudrování.



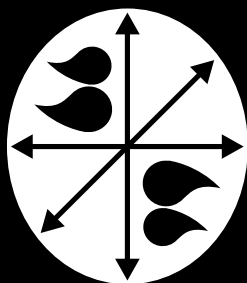
J I Ř Í V Í Š E K Gustav Brom Brno 1993

Civilní poezii přináší také sedmá sbírka režiséra a divadelního pedagoga **Miloše Horanského** (1932). Obsáhlá publikace s příznačným názvem *Amortale* (Torst, Praha 2006) obsahuje texty z let 1990–2005. Jak napovídá titul, základními opozity Horanského poezie se stávají láska a smrt. Láska (často ve své erotické podobě) je jedinou hrází číhající nicoty. Proto jsou básně především promluvami adresovanými ženskému subjektu. Jsou konkrétní, necizelované, bez patosu a sentimentu. Autor se znovu a znovu vydává objevovat každodennost, její dramata i zázraky. Ačkoliv se může zdát, že je někdy málo soustředěný, že vrhá své texty na papír bez pevnější vůle k organizaci, přesto jeho výrazu nemůžeme upřít osobitost. Volná montáž obrazů přináší nezvyklá slovní spojení, ukazuje nové možnosti sebevyjádření a nabízí neobvyklý pohled do autorova vnitřního světa. Rozvázání korzetu formy, využívání četných přesahů, nezvyklých metafor a neologismů — to jsou nejčastější položky v jeho rekvizitáři.

Bezesporu zajímavým počinem je vydání výboru z díla tragicky zemřelé autorky **Šárky Smazalové** (1945–1968) nazvaného *Čaj a jiné texty* (Torst, Praha 2006). Kniha obsahuje texty z let

1960–1968, kde kromě převažující poezie nalezneme také básně v próze, několik mikropovídek a text dramatického skeče *Čaj*, který si svou divadelní premiéru odbyl rok po autorčině smrti. Publikace je doplněna o pěti „doslovů“ a vzpomínek, například Petra Pitharta, Vladimíra Justla či Ivany Pavlové. Je pochopitelné, že u takového časového rozmezí (vzhledem k věku autorky) se v knize objevují texty různé vospělosti. Od něžně naivního pohledu na svět až k textům zarážejícím svou vyzrálostí. Odhlédneme-li od dokumentární hodnoty, pak musíme říci, že umělecky nejhodnotnější texty přinášejí roky 1966–1967. V nich jako by ubývalo prostoru pro předmětné okouzlení a důvěřivě čisté reflexe nejbližšího okolí. Básně vynikají svou sugestivností, neotřelou metaforičností a přirozeným smyslem pro rytmus. Přesto k nejpůsobivějším pasážím patří snové texty žánrově blízké básním v próze. V expresionisticky přízračné atmosféře je vše nejisté, pomíjivé, zraňující. Před blížícím se děsem není možné uniknout. Jako by zde nejednou zaznívala předtucha vlastního osudu...

Autor (nar. 1970) je literární kritik, šéfredaktor revue *Wales*.



Rituál fugy

SERGIO PITOL, CARLOS MONSIVÁIS A SOUČASNÁ MEXICKÁ LITERATURA

MARKÉTA RIEBOVÁ

„Umím si představit diplomata, který by byl také romanopiscem. Umístil bych jej do Prahy, nádherného města, jak každý ví. Právě se vrátil...“ říká vypravěč v povídce *Temné druhé já* mexického spisovatele Sergia Pitola. Tím diplomatem a romanopiscem je autor sám, vášnivý obdivovatel středoevropské literatury, který byl v letech 1983 až 1988 mexickým velvyslan-
cem v Praze. Když mu loni v prosinci oznámili, že získal prestižní Cervantesovu cenu za rok 2005, prvním, kdo mu blahopřál, byl jeho dlouholetý přítel, mexický esejista a novinář Carlos Monsiváis. Oba autoři, ač u nás téměř neznámí, patří k nejvýznamnějším osobnostem mexické literární a intelektuální scény. Zároveň tvoří vynikající most ke generaci mladších mexických spisovatelů: Pitolova tvorba byla pro mnohé z nich „školou“, Monsiváis se jako kulturní novinář (mimo jiné) snaží nejnovější tendence v mexické literatuře mapovat.

Literární posedlost

Člověka tvoří, troufám si říci, knihy, které četl, obrazy, které viděl, hudba, kterou slyšel a zapomněl, ulice, kterými prošel. Člověka tvoří jeho dětství, jeho rodina, několik přátel, několik lásek, hodně mrzutostí.
Sergio Pitol



SERGIO PITOL (nar. 1933, Puebla) si již dávno získal všeobecné uznání nejen jako autor povídek, románů, esejů a memoárů, které byly jednoznačně kladně hodnoceny kritikou, ale také jako vynikající překladatel (Conrada, Jamese, Austenové, Gombrowicze, Andrzejewského, Čechova, Nabokova a dalších) a zprostředkovatel středoevropské literatury v hispánském světě. Přesto se po mnoho let nestal v mexickém literárním prostředí kultovním spisovatelem. Jeho próza, ač hluboce mexická, je naprosto osobitá a neváže se k žádným literárním modelům ani k tematice hledání mexické identity, která poznamenala většinu mexických autorů, mezi nimi například i dalšího žijícího velikána mexické literatury Carlose Fuentes. Charakteristikou Pitolovy prózy je právě její odlišnost od literární tradice, v níž vznikala a vzniká (příkladem může být trilogie plná parodie a výstředností, kterou Pitol psal v době, kdy na latinskoamerické literární scéně dominoval realismus a magický realismus). Ovšem právě touto odlišností spojenou s precizností, jazykovou bohatostí a mistrovsky propracovanou strukturou svých próz psaných s ironickým humorem a literární inteligencí Pitol přitáhl v posledních dvou desetiletích pozornost mnoha mexických autorů mladší generace, kteří jej označují za svého učitele: je mezi nimi například Juan Villoro (1956) či spisovatelé z tzv. generace Crack, jako jsou Jorge Volpi (1968), Ignacio Padilla (1968) a další.

Pitolovým životním a tvůrčím heslem je „cestovat a psát“ a z jeho díla vyznačuje kultura člověka, jehož literatura a cesty provázejí neustále. Knihy mu podle jeho vlastních slov zachránily a uspořádaly život: když ve čtyřech letech přišel o oba rodiče a sestru a o dva roky později na šest let ulehl kvůli malárii, přežil díky péči babičky a tet a především díky množství knih, které hltal jednu za druhou. V šesti letech přečetl Verna a jako dvanáctiletý přečetl Dickens, Stendhala, Dostojevského, Tolstého, Gogola, Faulknera... „S postupem času si myslím a věřím, že literatura a čtení byly tím, co mě zachránilo. Poznával jsem v knihách různé světy plné dobrodružství a představoval si, že to, o čem vyprávějí knihy, je opravdový svět, a že až

budu zdravý, budu moci ty osudy poznat a podílet se spolu s postavami na příbězích, které jsem měl před sebou napsány.“

Kromě knih to pak byla ještě láska k filmu a touha cestovat, co mexickému autorovi pomohlo překonat léta na lůžku a ovlivnilo jeho další život. Nedílnou součástí Pitolových studijních let ve Ciudad de México (studoval právo a filozofii na Mexické národní autonomní univerzitě) byly literární debaty a mezi diskutéry z řad mexických spisovatelů byl také Carlos Monsiváis. Poté Pitol opustil Mexiko s přestávkami na třicet let (1961–1991). Cestoval, studoval, přednášel literaturu, působil jako kulturní atašé v Bělehradě, Varšavě, Římě, Pekingu, Budapešti, Paříži, Moskvě, Barceloně, kde v letech 1969–1972 zůstal a pracoval jako překladatel pro nakladatelství Seix Barral, Tusquets a Anagrama. V letech 1983–1988 byl mexickým velvyslancem v Praze. Právě v tomto období „toulel“ vznikla hlavní část spisovatelovy tvorby. V současné době žije opět v Mexiku, v Xalapě, kde také přednáší na Veracruzské univerzitě.

Porota pro Cervantesovu cenu označila Pitolovo dílo za jedno z nejoriginálnějších ve španělském jazyce. Ocenila především „jeho všudypřítomnou reflexi o umění tvůrčího psaní, jeho předjímání fúze žánrů a jeho cervantesovský rozměr“. Pitolovy texty odrážejí spisovatelovu literární erudici (největší vliv na něj měli Faulkner a Borges a kromě výše zmíněných autorů přečtených v dětství jej dále inspirovali Thomas Mann, Virginia Woolfová, Pérez Galdós, Čechov, autoři španělského „zlatého věku“), jeho cesty (protagonisté Pitolových próz jsou až na výjimky Mexičané různého povolání a věku pobývající či projíždějící Evropou či Asií, kde je nečekaně zastihne morální, citová, intelektuální, náboženská, ideologická či existenciální krize) i zálibu v kinematografii, která dodává jeho literárnímu stylu lehkost a svižnost. Zajímavým rysem Pitolova psaní je tendence tvořit trilogie.

Románová a povídková tvorba Sergia Pitola několikrát změnila směr: románem *El tañido de una flauta* (Jako hrát na píšťalu, 1972) vyvrcholilo období, kdy se v autorově próze prolíná svět dětství prožitého ve Veracruzu, tropické části Mexika s bohatou orální kulturou, s jeho prvními evropskými zkušenostmi. Ke konfrontaci dvou odlišných světů se v pozdějším románu *Juegos florales* (Květinové slavnosti, 1982) a sbírkách povídek *Nocturno de Bujara* (Bucharské nokturno, 1981) a *Vals de Mefisto* (Mefistův valčík, 1989) přidává také rovina metapříběhu, který v sobě řetězovitě skrývá jiné příběhy a otevírá tím další možnosti interpretace. Do této hry se čtenářem spisovatel rovněž vkládá své úvahy o procesu tvůrčího psaní. Ironie, parodie a rabelaisovská poetika naopak dominují v trilogii *El tríptico de Carnaval* (Karnevalový triptych) tvořené romány *El desfile de amor* (Přehlídka lásky, 1985), *Domar a la divina garza* (Zkrocení božské volavky, 1988) a *La vida conyugal* (Manželský život, 1991). Od poloviny devadesátých let se mexický autor věnoval spíše tvorbě esejistické, která je v Pitolově podání bohatá na autobiografické pasáže, deníkové fragmenty, vyprávění, úvahy o umění, kroniky věnované současnému dění a dojmy z míst, jež autor navštívil. Mezi Pitolovy nejznámější eseje se řadí *Pasión por la trama* (Vášeň pro zápletku, 1998) a opět trilogie, kterou tvoří *El arte de la fuga* (Umění fugy, 1996), jehož název odkazuje na slavné dílo Johanna Sebastiana Bacha, *El viaje* (Cesta, 2000) a loni vydaný *El mago de Viena* (Kouzelník z Vídně, 2005). V roce 2004 vyšel také soubor povídek *El oscuro hermano gemelo y otros relatos* (Temné druhé já a jiné povídky) a v současné době spisovatel pracuje na dalším románu. Pitolovy texty jsou důkazem toho, že, jak autor

sám tvrdí, literatura dává jednotu jeho existenci: „Všechno, co jsem prožil, nad čím jsem přemýšlel, po čem se mi stýskalo a co jsem si představoval, je v ní obsaženo. Spíš než zrcadlo je to rentgen: sen o skutečnosti.“

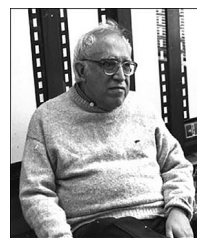
Sergio Pitol spolupracuje s mnoha časopisy a kulturními přílohami, jako příklad můžeme uvést časopis *La palabra y el Hombre* či přílohy „México en la Cultura“ deníku *Novedades* a „La Cultura en México“ časopisu *Siempre!*. Kromě již zmiňované a pro Pitola velmi důležité Cervantesovy ceny, která je nejprestižnějším oceněním španělsky píšících autorů, získal tento spisovatel ještě mnoho dalších cen, z nichž si on sám váží především dvou: ceny Premio Herralde de Novela, kterou získal roku 1985 v Barceloně za román *El desfile del amor*, a ceny Premio Juan Rulfo, kterou získal v roce 1999 v Guadalajaře.

Carlos Monsiváis nazval Pitolův život „literární posedlostí, jež vše mění v kapitolu velkého románu, kterou člověk prožívá do té doby, než dojde na psaní, a kterou člověk píše proto, aby správně poznal hloubku prožitého“.

Kronikář mexických neštěstí a zázraků

Človče s přílišnými nároky! Co ještě čekáš, co už jsi neprožil? Podstatou proocvtví je útěcha obelháním: odeslání současných problémů do bezedné země vzdáleného času. Pozoruj v klidu budoucnost: je to tvá současnost bez zprostředkování sebeklamem.

Carlos Monsiváis



CARLOS MONSIVÁIS (nar. 1938, Ciudad de México) je jedním z nejuznávanějších intelektuálů Latinské Ameriky. Novinář, esejista, prozaik, profesor literatury, vynikající znalec mexické lidové kultury proslulý přesným, kritickým a nestranným úsudkem spojeným se sociální a politickou angažovaností. Díky neobyčejně širokému vědomostnímu záběru, obrovské zvědavosti a výjimečné schopnosti syntézy nabízí Monsiváis nový a nezávislý pohled na současný mexický kulturní a politický život i na mexickou historii. Přitom svým intelektuálním a lidským postojem dokázal vzbudit zájem o kulturu u různých částí mexické společnosti, které se tradičně o kulturu nezajímají, a přispět tak ke zmenšování bariér mezi lidovou kulturou a kulturou elity.

Carlos Monsiváis pěstuje novinářský žánr zvaný *kronika*, v němž ironicky, satiricky i s humorným pochopením pojednává o každodenních kulturních, politických, sociálních i sportovních fenoménech ve společnosti. Stylem je tento žánr blízký fejetonu, v Monsiváisově podání se však prolínají esej, vyprávění, reportáž, svědectví či dokonce povídka a dramatický text. Monsiváisův pronikavý vhled do mexické historie, do problematiky mexické národní identity a do současného stavu mexické společnosti činí z jeho knih nepostradatelný zdroj pro studium kulturní a sociální reality v Mexiku. K nejvýznamnějším kronikám se řadí *Días de guardar* (Nezapomenutelné dny, 1970) o mexickém studentském hnutí z konce šedesátých let, které v hlavním městě Mexika (v předvečer olympijských her, které se tam konaly) vyústilo na počátku října 1968 v masakr demonstrantů vládními jednotkami; dále *Amor perdido* (Marná láska, 1976) pojednávající o osobnostech mexické politické scény a showbizny, jehož se týká také kniha *Escenas de pudor y liviandad* (Scény cudné i lehkomyšlné, 1988). Kronika *Los rituales del caos* (Obřady chaosu,

1995) přináší demytizující pohled především na mexické hlavní město Ciudad de México. Ve své poslední sbírce esejů *Aires de familia* (Rodinná podoba, 2000) Monsiváis rozšiřuje své kritické zkoumání na celou Latinskou Ameriku a snaží se postihnout přetrvávající rysy i změny latinskoamerické kultury ve dvacátém století.

Carlos Monsiváis je však také autorem povídek *Nuevo catecismo para indios remisos* (Nový katechismus pro liknavé Indiány, 1982), esejů o mexické národní kultuře a o tragickém zemětřesení v hlavním městě Mexika v roce 1985, literárních životopisů, tří antologií mexické poezie, dvou antologií mexických povídek a knihy *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (Víte, že... Antologie kroniky v Mexiku, 1982).

Nedílnou součástí Monsiváiseva intelektuálního a kulturního působení je jeho novinářská činnost. Jako kulturní a politický žurnalista výrazně ovlivnil a ovlivňuje mexickou novinářskou scénu působením v mnoha časopisech, denících a kulturních přílohách. V roce 1962 spoluzaložil a později řídil kulturní přílohu „La Cultura en México“ časopisu *Siempre!*, která měla zásadní význam pro rozvoj hispánské kulturní žurnalistiky. Za svou novinářskou a literární práci získal Carlos Monsiváis mnoho čestných doktorátů a prestižních ocenění. Mezi nejdůležitější patří národní novinářská cena Premio Nacional de Periodismo (1973), cena Premio Xavier Villaurrutia (1995) a cena Premio Anagrama de Ensayo za esej *Aires de familia* (2000).

Sergio Pitol o Monsiváisevi tvrdí, že „je to jedinečný historik způsobů myšlení, pronikavě vnímavý a výstižný esejista... Je to kronikář všech našich neštěstí a zázraků, spíš těch neštěstí nežli zázraků... Je to dokumentarista přebohaté fauny naší národní imbecility“.

Literární mapa Mexika

Na podzim roku 2003 vyšel v kulturní příloze „Babelia“ španělského deníku *El País* obsáhlý rozhovor s Carlosem Monsiváise, který mapoval situaci současné mexické literatury a byl následován kratšími rozhovory s mexickými spisovateli mladší generace.

Podle Carlose Monsiváise se v mexické literatuře dvacátého století objevilo několik důležitých mezníků, které ovlivnily její vývoj. Prvním z nich je rok 1950, kdy se dostalo všeobecného uznání románu Agustína Yáñeze *Al filo del agua* (Děšť na spadnutí, 1947) o katolické sexofobii. Vzápětí mexické nakladatelství Fondo de Cultura Económica zahájilo kanonickou kolekci Letras Mexicanas, do níž byli zahrnuti přelomoví mexičtí prozaici jako Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes a další. V básnické tvorbě se v té době prosadili mimo jiné Octavio Paz, Rosario Castellanos, Jaime Sabines. V šedesátých letech nastala opět změna: ke slovu přišli autoři, kteří již necítili povinnost psát o národních tématech. Patřili k nim například Elena Poniatowska, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Fernando del Paso či José Emilio Pacheco, kteří si svými přednáškami a působením v časopisech, literárních přílohách a rozhlase vytvářeli publikum obeznámené rovněž s literárním vývojem v celé Hispánské Americe. V následujících dvou desetiletích byla podle Monsiváise nepřehlédnutelná produkce mexických spisovatelek (Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Sara Sefchovich a další), které energicky rozšířily prostor dříve s velkým úsilím otevíraný Elenou Garro, Rosario Castellanos, Elenou

Poniatowskou a Margo Glantz. Přitom je také nutné připomenout i prostor a publikum, jež si v té době vydobyla gay literatura.

Mladší generace mexických autorů se podle Monsiváise v posledním desetiletí musí potýkat s vsudypřítomným vlivem knižního trhu, nedostatkem čtenářů a knihkupectví a se skutečností, že devadesát procent veškeré kulturní nabídky se stále ještě soustřeďuje v hlavním městě. Na jedné straně mají mladí autoři přístup ke státním stipendiím a dílnám tvůrčího psaní, mohou cestovat, na straně druhé čelí velké konkurenci a je velmi těžké prorazit.

(Z rozhovoru deníku *El País* s Carlosem Monsiváise)

Jaké jsou rysy nového přístupu k literární tvorbě v Mexiku?

Vyslovuji je, aniž bych se vůbec snažil je nějak popisovat či dokonce seřazovat. Pozoruji mimo jiné: kolísání mezi již zavedenými formami vyprávění a uvolněným stylem, který odkazuje na souběžnou znalost hudby, filmového umění a videoklipu. Rock je obrovsky silným literárním podložím, stejně jako násilím poznamenaný způsob vyjadřování zachycený ve filmech (*Pulp Fiction* a *Amores perros*, dva typické příklady). Dalším rysem je konec s naznačováním a maximální upřímností ve věcech sexu. [...] Otevírá se také nečekaný prostor pro historický román. A přestože k tomu nikdy nedochází explicitně, rušení vzdálenosti mezi realitou a fikcí je všeobecně známé. Navíc próza s klasickými záměry ustupuje do pozadí a nabývá vrchu to, co by dříve bylo označováno jako šum či kakofonie.

A sociální kritika a fascinace či rozčarování z politiky? Jsou tato témata přítomná u mladých spisovatelů? Jak zobrazují společnost, v níž žijí? Zajímá je to, nebo se zabývají jinými tématy?

Zdiskreditování sociálního a socialistického realismu, který od čtenářů vyžadoval angažovanost, vyprázdnilo prostor kategorických tvrzení. K tomu se přidává cynismus nastolený sedmdesátiletou vládou Revoluční institucionální strany (PRI) a levicové sektářství, přesvědčené o tom, že Castrova Kuba je jedinou svobodnou zemí... Ovšem současná politická a sociální kritika, která už se ideologicky nevymezuje, je mnohem ostřejší a tvrdší. Ztráta iluzí a ohledů, to se objevuje ve všech narativních projevech. Je tu zájem o jakékoli téma: guerilla, život homosexuálů, bezvýchodná společnost, katolická zkušenost, vzpomínky na uzavřené epochy, Evropa v době nacismu... Už neexistuje angažovaná literatura, ale to, co onen termín znamenal, se nyní velmi šíří. V Latinské Americe, která trpí neoliberální devastací, tomu nemůže být jinak.

(„Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 2–3)

K nejvýraznějším osobnostem mexické literatury posledních dvou generací patří prozaik a esejista Juan Villoro (1956), v poezii jsou to básnířka Coral Bracho (1951) a básník i prozaik Fabio Morábito (1955), v románové a povídkové tvorbě dále vynikají Rosa Beltrán (1960), Guillermo Fadanelli (1960), Cristina Rivera Garza (1964), Mario Bellatín (1960). Svým manifestem proti „banánové“ literatuře (komerčně úspěšným dílům, která povrchně recyklují některé prvky magického realismu) se zviditelnili členové tzv. generace Crack, z nichž nejznámější jsou Jorge Volpi (1968) a Ignacio Padilla (1968). V současné době k tvůrčím centrům mexické literatury patří kromě hlavního města také velmi specifická oblast severního Mexika a hranice se Spojenými státy, kde se k prolínání a střetu hispánské a anglosaské kultury připojuje také lidová orální kultura spojená s převaděčstvím a obchodem s drogami. To vše se podílí na vzniku svěbytné literatury, jejímž nejmladším představitelem je Luis Humberto Crosthwaite (1962).



J I Ř Í V Í Š E K Jan Lauschmann Brno 1989

Jak tedy vidí mexickou literaturu mladší generace spisovatelů?

JUAN VILLORO (1956, México DF), prozaik, esejista, autor literatury pro děti; v jeho tvorbě vynikl román *Testigo* (Svědék, 2004), za nějž získal v roce 2004 cenu Premio Herralde de Novela.

(Z rozhovoru deníku *El País* s Juanem Villorem)

Proč je u mnoha mexických spisovatelů tak silná esejistická tradice?

Mexiko má obrovskou kulturní tradici, ale současné kulturní projevy jsou vždy v ohrožení. Psát nutně znamená stavět na pohyblivých písčích. Esej pomáhá udržovat tvůrčí kontext živý a je sám o sobě estetickou výzvou. Šíření myšlenek a diskutování o nich byly v našem prostředí úkoly tak tvůrčí a potřebné jako psaní povídek či básní. Alfonso Reyes nazval esej „kentaurem žánrů“ pro jeho hybridní podstatu. Není to náhoda, že je tento žánr přitažlivý v zemi, která je výsledkem míšení kultur, která je ve stavu neustálého plodného nepořádku, v níž je největší výzvou udržet otěže sám sobě. V ze-

mích, kde se tradice psala na kameny, je třeba přesvědčovat o užitečnosti nového. To je vedlejší efekt života mezi monumentálními památkami.

Jaké politické, sociální či kulturní události poznamenaly novou generaci autorů?

Silně podněty dneška: hlavní město Mexika jako výzva rozumu a statistice, nedostatek demokracie a únava z demokracie, hlasy žen (od „poslouchej mě očima“ mexické básničky Sor Juany z Kříže /17. stol./ až k „posloucháš mě, pitomče?“ zpěvačky Paquity del Barrio), Chiapas a postavení Indiánů jako téma absolutně moderní, národní historie jako tajná záležitost, překvapení nad tím, že už nás je sto milionů, předsudek, že se všichni známe, a jistota, že každý z nás je moc divný.

Zmíňme nějaké důležité literární tendence současné mexické literatury a jejich představitele.

Naštěstí nejsou žádné přísné tendence ani školy. Naši literatuře se daří díky neutuchající energii chaosu, v níž září kroniky Carlose

Monsiváise, romány Sergia Pitola, poezie Fabia Morábita, povídky pro děti Francisca Hinojosa, nově pak Rosa Beltrán, Guillermo Fadanelli, Alvaro Enrigue, Mario Bellatín, Eduardo Antonio Parra... („Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 4)

ROSA BELTRÁN (1960, México DF) píše romány a povídky, k její tvorbě patří mimo jiné román *La corte de los ilusos* (Dvůr snů, 1995).

(Z rozhovoru deníku *El País* s Rosou Beltrán)

Jaké politické, sociální či kulturní události poznamenaly novou generaci autorů?
Objevila se nová forma míšení: střet mezi globalizací a tradičními kulturami, mezi mýtem rozšiřování hranic a národní realitou, která se projevuje událostmi, jako je zapatistické povstání. Venku tři pády světové křížové cesty (pád berlínské zdi, pád věži Světového obchodního centra a pád utopií) vychovaly tvrdou a nedůvěřivou generaci. To se odráží ve zklamání a drsném humoru, s nímž se mluví o budoucnosti, o soužití ve dvojici, o smyslu životních plánů. Boom rozšířil hranice a toto dědictví se odráží v různorodosti stylů a hlasů. Pojem identity se změnil a změnil se i způsob, jakým jej člověk objevuje.

(„Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 5)

IGNACIO PADILLA (1968, México DF), prozaik, jeho román *Amphitryon* (Amphitryon, 2000) získal cenu Premio Primavera de Novela.

(Z rozhovoru deníku *El País* s Ignaciem Padillou)

Jaké jsou literární vzory v Mexiku?

Existuje řada autorů z předchozích generací, kteří získávají uznání díky zájmu mnoha současných spisovatelů. Jsou mezi nimi Sergio Pitol nebo Roberto Bolaño, kterého považuji za jednu z postav, jejíž význam byl pro obnovení latinskoamerické literatury zásadní. Bolaño nás naučil, že je možné být Latinoameričanem a světovým zároveň, pokud se člověk vzdálí od literární módy magického realismu. Bolaño nás naučil humoru, tomu, že je možné být hluboce moderní s klasickými kořeny, které dlouhou dobu — od Borgese a Cortáзара — v literatuře nebyly k vidění. Bolaño nás naučil, že dobrý spisovatel je de facto spisovatel angažovaný, aniž by jím ovšem musel být v sartrovském významu toho slova. Spisovatel tak lidský, tak vřelý ve své literatuře, tak provokativní, dokázal být ve svém díle zároveň tak kanonický.

Čím přispěla literatuře vaše generace?

Myslím si, že jestli existuje něco cenného, co tuto tak různorodou, tak protikladnou a někdy i navzájem znepřátelenou generaci spojuje, je to velká disciplína a nadšený a ambiciózní přístup k literatuře. Domnívám se, že jsme se vrátili k výchozímu bodu, k tomu, že se čtenář na literárním procesu musí podílet, že mu není třeba předkládat předžvýkanou literaturu, nýbrž že se literatury musí účastnit.

(„Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 5)

CRISTINA RIVERA GARZA (1964, Matamoros) píše poezii i prózu, k níž patří také jeden z jejich románů *Nadie me verá llorar* (Nikdo mě neuvidí plakat, 1999).

(Z rozhovoru deníku *El País* s Cristinou Rivera Garza)

Čím přispěla literatuře vaše generace?

Její největší přínos spočívá v různorodosti jejího hledání. V něm nacházíme jedinečné a neopakovatelné způsoby, kterými se spiso-

vatelé dotýkají nejzazších hranic řeči, kterými rozšiřují samotné pojetí reality. Pokud k tomu přidáme kritický pohled na původní tradice, nezámem o příkazy shora či zdola a nepopiratelný závazek vůči tvorbě a prostoru, ve kterém se tato tvorba děje, pak nám současná mexická literatura především ukazuje, že není třeba nikoho a nic prosit o povolení.

(„Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 4)

FABIO MORÁBITO (1955, Alexandrie), prozaik i básník, k jeho básnickým sbírkám patří například *Lotes baldíos* (Plané osudy, 1995) a *De lunes todo el año* (Od pondělka celý rok, 1991).

(Z rozhovoru deníku *El País* s Fabiem Morábitem)

Co charakterizuje novou mexickou poezii?

To, že je mnohem lepší než nová mexická próza.

Jaké politické, sociální či kulturní události poznamenaly novou generaci autorů?

Nedostatek čtenářů. Současný mexický spisovatel si musí vymyslet imaginární publikum, aby usedl za psací stroj a dal se do práce.

(„Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 6)

GUILLERMO FADANELLI (1960, México DF), prozaik, jeho román *La otra cara de Rock Hudson* (Druhá tvář Rocka Hudsona, 1998) získal v roce 1998 mexickou Národní cenu za román.

(Z rozhovoru deníku *El País* s Guillermem Fadanellim)

Zmíňme nějaké důležité literární tendence současné mexické literatury a jejich představitele.

Nemyslím si, že by literatura fungovala jako odbory. Existuje však několik vynikajících spisovatelů, na které nejsou zaměřeny reflektory. Neprozradím vám jejich jména, aby se nezkazili.

(„Babelia“, *El País*, 29. 11. 2003, s. 4)

Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, mexická literatura a český čtenář

Skutečnost, že jsou Sergio Pitol a Carlos Monsiváis českému čtenáři prakticky neznámí, je způsobena neexistencí českých překladů jejich děl. Jediným textem Sergia Pitola přeloženým do češtiny je povídka „Mefistův valčík“ (Vals de Mefisto, přel. Josef Forbelský), která vyšla v roce 1989 ve *Světové literatuře* č. 1. Jediným českým překladem Carlose Monsiváise je esej z knihy *Aires de familia* (Rodinná podoba, přel. Klára Schirová), který vyšel v roce 2004 v nakladatelství Mladá fronta jako součást výboru iberoamerických esejů *Druhý břeh západu* (uspořádala Anna Housková). V případě Sergia Pitola se navíc jedná o ironii osudu, vezmeme-li v potaz jeho nadšení pro středoevropskou literaturu a jeho vlastní překladatelskou činnost. V eseji *El arte de la fuga* (Umění fugy) najdeme i kapitolu věnovanou *Švejkovi*.

Mexická literatura druhé poloviny dvacátého století je v českém překladu zastoupena zejména díly nejznámější trojice kultovních autorů, kterými jsou prozaik Juan Rulfo, básník a esejista Octavio Paz a prozaik a esejista Carlos Fuentes. V jejich stínu pak stojí prozaici Agustín Yáñez a Juan José Arreola, o generaci mladší dramatik Emilio Carballido a prozaik Jorge Ibargüengoitia. Z mexických spisovatelek byly českému čtenáři představeny Rosario Castellanos, Elena Poniatowska a Norma Lazo.

Celé této skupině vévodí Carlos Fuentes: jeho rané romány *Nejprůzračnější kraj* (La región más transparente) a *Smrt Artemia Cruze* (La muerte de Artemio Cruz), které jsou právem považo-

vány za nejlepší z jeho tvorby, byly přeloženy již v šedesátých letech. Po roce 1989 se k nim připojily ještě romány *Diana aneb Osamělá lovkyně* (Diana o La cazadora solitaria), *Starý gringo* (El gringo viejo) a esej *Pohřbené zrcadlo* (El espejo enterrado). Tato díla spolu s knihou *Ztřeštěná sedma* novinářky Eleny Poniatowské, věnovanou portrétům sedmi mexických žen z uměleckého a avantgardního prostředí Mexika dvacátých a třicátých let minulého století, předkládají českému čtenáři obraz Mexika (pořadí Latinské Ameriky), který je sice platný, ale zároveň jednostranný. Carlos Fuentes pojímá literaturu jako tvůrce velkých pláten či nástěnných maleb, které mají v Mexiku tradici v podobě tzv. muralů. Svým dílem se snaží obsáhnout nejen Mexiko, ale celou Hispánskou Ameriku. Skládá obrovskou mozaiku, neúnavně hledá kořeny a projevy hispanoamerické identity, zajímají ho velká témata: kupříkladu zrod Hispánské Ameriky chápaný jako trauma dobytí amerického kontinentu iberskými kolonizátory a alegoricky zobrazený jako znásilnění indiánské ženy Malinche španělským dobyvatelem Cortésem; trauma, které ovlivňuje celý další hispanoamerický vývoj. Za tento obrovský tvůrčí počín však Fuentes také platí daň: stejně jako postavy na nástěnných malbách velkých mexických muralistů Rivery, Orozca a Siqueirose jsou i Fuentesovy románové postavy vykresleny v pevných liniích a jasných barvách a plní myticky a historicky dané role. Na to, aby žily svým vlastním vnitřním životem a vtáhly do něj i čtenáře, nemají prostor. V románu *Starý gringo* tak například generál Tomás Arroyo nepřesáhne jistý typ, nerozvine se v něm nic, co by jej individualizovalo, oddělilo od obrazu mexického revolucionáře, kterým je drsný, prostý muž vzešlý z krutých podmínek; který se stejně krutě, i když spravedlivě mstí za křivdy spáchané na něm a na jeho blízkých, žije ze dne na den a je nepřekonatel-

ně dobrý milovník, jehož mužnost vyniká ještě více v protikladu k eroticky naprosto nepoužitelným „gringům“ ze Severu. Stejně tak v portrétech sedmi výrazných mexických žen první poloviny dvacátého století klade Elena Poniatowska hlavní důraz na jejich ohnivost, nezkrotnost, „bouři, sopku, lávu, žár...“ (Snad by zde bylo vhodné dodat, že mnohem ohnivější a nezkrotnější je hrdinka vynikajícího románu Poniatowské *Hasta no verte, Jesús mío* / Na neshledanou, můj Ježíši!, který literárními kvalitami *Ztřeštěnou sedmu* značně převyšuje.)

K Fuentesově monumentální mytické vizi španělských a hispanoamerických kulturních dějin přibude letos na podzim skromnější, intimnější alternativa. Monsiváisovy eseje z výboru *Neznámé Mexiko* s humorem i kousavou ironií demytizují hlavní město Ciudad de México a mexickou společnost, snažejí je na lidskou úroveň, činí je přístupnými. Na jednu stranu v nich čtenář objeví cizokrajný a vzdálený svátek Panny Marie Guadalupské nebo praktiky čarodějů v mexickém Veracruz, na stranu druhou se bez problémů ztotožní s fotbalovým fanouškem hloubajícím nad vítězstvím v šampionátu a národní hrdostí. Nebude mu vzdálená Monsiváisova interpretace popové kultury a v kapitole o mexické monumentální architektuře z porevolučního období snadno najde paralely k sochám, které u nás čtyřicet let dominovaly náměstím. To vše ale za předpokladu, že bude mít čtenář dost trpělivosti prokousat se Monsiváisovým stylem, který rozhodně nezaručuje jednoduché čtení. Nezbyvá než doufat, že se také brzy dočkáme překladu některé Pitolovy knihy, která by intimnější pohled na Mexiko přinesla i v románu nebo v povídce.

Autorka (nar. 1973) je hispanistka, působí na FF UP v Olomouci.

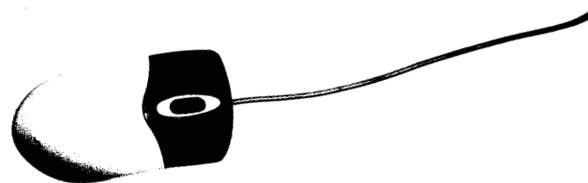
MEXICKÁ LITERATURA 20. STOLETÍ V ČESKÉM PŘEKLADU

- Juan José ARREOLA: *Bájení* (Confabulario; přel. Eduard Hodoušek, Praha: Odeon, 1974)
 Emilio CARBALLIDO: *Hodinář z Córdoba* (El relojero de Córdoba; přel. Vladimír Horáček, Praha: Dilia, 1975)
 Rosario CASTELLANOS: *Kněžka temnot* (Oficio de tenieblas; přel. Jiří Pechar, Praha: Odeon 1976)
 Carlos FUENTES: *Nejprůzračnější kraj* (La región más transparente; přel. Ed. Hodoušek, Praha: Odeon, 1966)
 — *Smrt Artemia Cruze* (La muerte de Artemio Cruz; přel. Hana Posseltová, Praha, Mladá fronta, 1966)
 — *Diana aneb Osamělá lovkyně* (Diana o La cazadora solitaria; přel. Martin Huleš, Praha: Nakladatelství Rybka, 2001)
 — *Pohřbené zrcadlo* (El espejo enterrado; přel. Anna Tkáčová, Praha: Mladá fronta, 2003)
 — *Starý gringo* (El gringo viejo; přel. Vladimír Medek, Praha: Garamond, 2005)

- Jorge IBARGÜENGOITIA: *Blyskání na časy* (Relámpagos de agosto; přel. Li-buše Prokopová, Praha: Naše vojsko, 1965)
 Norma LAZO: *Věřící* (Los creyentes; přel. Markéta Pilátová, Praha: Nakladatelství One Woman Press, 2001)
 Octavio PAZ: *Luk a lyra* (El arco y la lira; přel. Vladimír Mikeš, Praha: Odeon, 1992)
 — *Na břehu světa* (výběr poezie z Libertad bajo palabra / Obra poética / A la orilla del mundo; přel. Lumír Čivrný, Praha: SNKLU, 1966)
 — *Pták vteřiny* (výběr poezie; přel. Vladimír Mikeš, Praha, Československý spisovatel, 1991)
 Elena PONIATOWSKA: *Ztřeštěná sedma* (Las siete cabritas; přel. Anna Tkáčová, Praha: Nakladatelství One Woman Press, 2004)
 Juan RULFO: *Llano v plamenech / Pedro Páramo* (Llano en llamas, Pedro Páramo; přel. Eduard Hodoušek, Praha: Odeon, 1983)
 Agustín YÁÑEZ: *Děšť na spadnutí* (Al filo del agua; přel. Václav Čep, Praha: Odeon, 1971)

informace o autorech a knižních novinkách
 výběr článků z aktuálních čísel
 objednávky přes internet

www.hostbrno.cz



Temné druhé já

S E R G I O P I T O L

Enriquovi Vila-Matasovi

V předmluvě Justa Navarra k *Červenému sešitu* Paula Austera čteme: „Píšeš o životě a život se podobá životu již prožitému. Čím více se k věcem přibližuješ, abys o nich lépe psal, abys je lépe přeložil do své vlastní řeči, abys jim lépe porozuměl, čím více se k věcem přibližuješ, tím vzdálenější od nich si připadáš, tím více ti unikají. A tak se chytáš toho, co máš nejbliž: mluvíš sám o sobě, jak se sám k sobě přibližuješ. Být spisovatelem znamená stát se cizím člověkem, cizincem: musíš se začít sám sobě překládat. Psaní je záležitostí *impersonace*, nahrazení osobnosti: psát znamená vydávat se za jiného.“

Nedávno jsem si znovu přečetl *Tonia Krögera*, novelu z mládí Thomase Manna, na kterou jsem již dávno zapomněl; považoval jsem ji za obhajobu spisovatelovy samoty, jeho nutného oddělení od světa, aby splnil úkol, k němuž ho předurčuje vyšší vůle: „Je třeba pro život umřít, chceme-li být opravdu tvůrčí.“ *Tonio Kröger* je bildungsroman: vyprávění o literárním zrání a citové výchově. Ale rozchod mezi životem a tvorbou, který Kröger nastoluje, tvoří pouze úvodní část novely; výsledek Krögerova učení se příklání k opačnému řešení: smíření umělce se životem.

Romantici zrušili všechny dichotomie. Život, osud, světlo, stín, sen, bdění, tělo a psaní pro ně znamenaly pouze zlomky nejasného, nepřesného, ale koneckonců nedělitelného světa. Vášnivě tělo a zapálený duch byly jejich největší snahou. Romantický básník pojímal sám sebe jako svůj vlastní prostor pro pozorování a bitevní pole. Mann zpracoval v daném příběhu z roku 1903 jeden z dobových ideálů: pojetí etiky jako estetiky, úplné odloučení ducha od vši pozemské obyčejnosti. Symbolismus je pozdní odnoží romantismu, alespoň jedné z jeho tendencí. Tonio Kröger je spisovatel buržoazního původu; je hrdý na to, že žije čistě pro ducha, což znamená odmítnutí světa. Naplňuje svůj osud se špatným svědomím měšťáka, který se stydí za průměrnost svého prostředí. Proto se jeho askeze děje s přísností téměř nelidskou. Na konci románu, po několika zkušenostech, které ho s životem spojí, Kröger odhalí své důvěrnici, ruské malířce, závěr, k němuž dochází: „Vy umělci mě nazýváte měšťákem, zatímco měšťáci, když mě potkají, by mě nejraději zatkli. Nevím, co z obojího mě více uráží. Měšťáci jsou hloupí, to uznávám; ale vy, zbožňovatelé krásy, kteří mě označujete za flegmatika bez citů a vzpomínek, byste se měli trochu zamyslet nad možností, že existuje způsob uměleckého bytí, který je tak hluboký, tak osudově vrozený, že by mu žádná touha ani vzpomínka nemohla připadat sladší a žádoucnější než slasti obyčejnosti. Obdivuji se hrdým a chladným duchům, kteří dobrodružně krácejí po stezkách éterické krásy a pohrdají ‚člověkem‘, ale nezávidím jim. Neboť je-li něco, co dokáže vytvořit z pouhého literáta opravdového básníka, pak je to má láska k lidskosti, k živoucnosti a obyčejnosti. Všechno teplo,

všechna laskavost, všechna síla se rodí z této lásky k lidskosti.“ Tolik Tonio Kröger, německý spisovatel.

Jestliže mi vzpomínka na novelu splyvala s obrazem úplného odloučení autora, s jeho osamocněním, je to z velké části proto, že jedna z jeho vět, „je třeba pro život umřít, chceme-li být opravdu tvůrčí“, byla tisíckrát citována jako příklad rozhodnutí spisovatele nezavazovat se než sobě samému.

Ačkoli takový postoj nakonec Tonio Kröger odmítne, nezůstává bez zajímavosti, že jeho ozvěnu nacházíme v úvahách, které ve stáří rozvíjel samotný Mann. Jeho autobiografické stránky odkrývají údiv nad vlastní popularitou; vřelost, s jakou se k němu chovají příbuzní, přátelé a dokonce neznámí lidé, mu připadá neslučitelná s odloučením, které potřeboval, aby splnil svůj úkol. Odezva starého Manna je mnohem přesvědčivější než závěrečná zповeď Krögera, v níž láska k lidskosti nabývá frázovitěho a programového tónu, který nedosáhne na dno složitěho vztahu mezi psaním a životem. „Vzdaluješ se sám sobě, když se sám sobě přibližuješ...“ říká Navarro. „Psát znamená vydávat se za jiného.“

Neumím si představit romanopisce, který by nepoužil prvky ze své osobní zkušenosti, nějaký obraz, vzpomínku pocházející z dětství či z nedávné minulosti, tón hlasu zachycený na nějakém večírku, náhodně zahlédnuté skryté gesto, aby je pak zapracoval do jedné nebo několika postav. Jak román pokračuje, vypravěč prohledává svůj život víc a víc. Nejde o pouhé autobiografické cvičení; přepsat do románu přímo vlastní život znamená ve většině případů banalitu, nedostatek představitivosti. Jde o něco jiného: o nepřetržitě pozorování samotných odrazů, abychom uvnitř vyprávění mohli vytvořit mnohačetnou protezi.

Ať dělá co dělá, romanopisec bude dál psát svůj román. Nevadí, že jiné neliterární úkoly mu budou ubírat čas. Bude se soustředit na své vyprávění a bude je posouvat dopředu ve volných chvílích, o víkendech, na dovolené, bude však, aniž si toho sám všimne, po celou tu dobu skrytě tvořit součást svého románu, zasunutý do jednoho z jeho záhybů, ztracený v jeho slovech, pobízený „naléhavostí samotné fikce, která má vždy nezanedbatelnou váhu“, použijeme-li slova Antonia Tabucchiho.

Umím si představit diplomata, který by byl také romanopisecem. Umístil bych jej do Prahy, nádherného města, jak každý ví. Právě se vrátil z dlouhé dovolené na Madeiru a účastní se večere na portugalském velvyslanectví. Tabule je dokonale elegantní. Napravo od spisovatele usedá starší dáma, manželka velvyslance jedné skandinávské země; nalevo od něj manželka nějakého úředníka albánského velvyslanectví. Tón velvyslankyně je autoritativní a rozhodný; mluví tak, aby ji poslouchali u celé části stolu, kterou má na dosah. Spisovatel se zmíní o tom, že si zimu zkrátil o dva měsíce, že se právě vrátil z Madeiry. Ale v okamžiku, kdy

začal mluvit, se ona zmocní slova, aby sdělila, že nejlepší léta svého mládí prožila právě tam, ve Funchalu. Rozpravu nezačala o městských zahradách, ani o kráse hor, o přímořské krajině, o laskavosti podnebí či o ctnostech a nedostatcích místních obyvatel, nýbrž o hoteliérství. Prohlásila, že cestovní ruch na Madeiru byl vždycky velmi exkluzivní, a jako příklad vybranosti uvedla, že v hotelu Reed's servírovali čaj s chlebičky z tmavého pečiva s vrstvou másla a plátky okurky, což bylo v minulém století znakem opravdové elegance; dlouze hovořila o svém pobytu v oněch končinách, kde žila během války; řekla, že její otec byl vždy člověk prozíravý, takže když se válečný konflikt zdál nevyhnutelný, rozhodl se přestěhovat se s rodinou do Portugalska, nejdříve do Lisabonu a později na Madeiru, kde se natrvalo usadili.

„Takový byl,“ pokračovala, „tak nesmírně prozíravý, že jsme strávili pět let mimo domov, aniž by se naše země vůbec kdy rozhodla vyhlásit válku. Madeira se zdála být mimo svět; korespondence a noviny docházely s takovým zpožděním, že když přišly, zprávy už byly staré a člověka nemohly příliš trápit. Usadili jsme se ve Funchalu, což ani nestojí za to zmiňovat, v jaké jiné části ostrova bychom tak bývali mohli učinit?“ Hosté kolem ní jedli a příkyvovali; byl jim povolen pouze tu a tam nějaký komentář vyjadřující údiv či souhlas, případně nějaká letmá otázka, která by ženě dala podnět k tomu, aby pokračovala v monologu. Hovořila o procházce, na niž se jednou vydala ve společnosti své matky, aby pozdravila nějaké krajany prožívající nepřilíš šťastné chvíle. To odpoledne na sobě měla šaty od Molyneuxe, úplně nádherné, z hedvábného šifonu, kombinaci lila květů na okrovém pozadí, plisovanou sukni, na jejíž ušití bylo potřeba metrů a metrů látky. To odpoledne poznala muže, který se měl stát jejím budoucím manželem, a učinila neurčité gesto směrem k opačnému konci stolu, kde seděl velvyslanec pohroužený do zachmuřeného ticha. Spisovatel se na chvíli zarazil; zatímco byl na dovolené, něco se v obličeji toho muže změnilo. „Projely jsme Funchalem, až jsme se dostaly k zámečku zvenku velmi zchátralému, na jehož terase leželi na lehátkách dva mladíci ovázaní a zasádrovaní téměř od hlavy až k patě a dýchali mořský vzduch; oba se zotavovali po úrazu. Žili tam se svými rodiči, sestrou a anglickou ošetrovatelkou z dětství, která o ně pečovala. Patřili k jednomu velmi starému rodu z mé země, ano, nejvybranější lidé, s velkým kapitálem uloženým v bankách různých zemí, i když by si to při pohledu na ně nikdo nepomyslel; v domě nebylo mnoho nábytku, všechn byl úděsný; zahrada byla zpusťlá a v částech nezaroštěných křovím zely díry obrovské jako sopečné krátery.“

Pozornost stolovníků se vytrácela. Jakmile stará dáma upozorovala známky útěku, přidala na hlasitost a vyslala směrem k dezertérům káravé pohledy, byla však poražena; konverzace se rozptýlila do malých skupin či do dvojic. Rezignovaně se obrátila už jenom ke spisovateli, dávajíc mu najevo, že by měl vyslechnouti těch důvěrností a vzpomínek na místo, kam měli podle ní cizí vstup zakázán, brát jako privilegium.

„Přiblížila jsem se k lehátkům, kde mladíci odpočívali,“ pokračovala, „a jeden z nich, Arthur, rychle zvedl částečně zasádrovanou paži a volnou rukou se chytil mé velké porcelánové spony cihlové barvy a přitáhl si mě k sobě; sténal a funěl, bolest z té námahy musela být obrovská. „Náhly záchvat milostné vášně“, jak to později popsala má matka, která byla velmi moudrá. Možná že to tak bylo, ale já si myslím, že to ubohé a ztýrané stvoření se zaradovalo, když před sebou uvidělo bezvadně oblečenou dívku zahalenou do látek nádherných barev, protože před očima mělo neustále svou matku a sestru, ošetrovatelka se nepočítá, které



J I Ř Í V Í Š E K Letec Prostějov 1983

chodily tam a všude jinde oblečené jako vězeňkyně, a to byl, to vám mohu říci, ve Funchalu, jehož elegance soupeřila s elegancí samotného Estorilu, téměř zločin. Jaké salóny, jaké terasy, jaké okouzující *garden parties*! Mou nejlepší zábavou na slavnostech bylo hádání značek. Od koho přichází oblečená princezna Rati-bor? Od Schiaparelliho! A neteř generála Sikorského? Od Grèse! — a to z ní dělalo řeckou sochu. A ta zazobaná Mrs. Sassesson? Od nikoho jiného než od Lelonga! Ano prosím, od samého Luciena Lelonga! Má matka a já jsme se na těch slavnostech věnovaly odhalování toho, co je opravdový Balmain, Patou nebo Lanvin a co jsou kopie ušité obdivuhodnými švadlenami na ostrově. Byly to skvostné chvíle. Člověk musel mít pořad po ruce Gothu, aby se nevystavoval příliš velkému nebezpečí, u středoevropských a balkánských titulů se žena mohla zřítit do propasti na každém kroku. Z mnoha Arthurových zranění bylo jediným opravdu závažným zranění kolena; měl ho rozdrčené výbuchem dynamitu. Proto chudák ještě teď chodí tak, jak chodí, a není to způsobeno ischiem, jak by si to rád myslel, a už vůbec ne záchvaty dny, jak to rozhlásila finská lékařka. Ano, Arthur se zamiloval do mé spony, okouzila ho ta barva; prosil mne, abych ji nosila na všech svých šatech. Bude vám to připadat jako neskromnost z mé strany, ale ta spona z mého pásku ho přiměla znovu chodit. Začal se zvedat; jistěže téměř vždy spadl, skučel bolestí, mezi potlesky jsme na něj volali, že bez utrpení se člověk nic nenaučí. A tady ho máte, běhá jako hříbě! Kdyby nebylo mne, možná by ještě ležel natažený na lehátku.“

V té chvíli někdo vyprávěčku přerušil, čehož romanopisec využil k tomu, aby se věnoval dámě, která v tichosti jedla po jeho levé straně. Široce se na něj usmála a znovu mu řekla totéž co na

začátku večere, totiž ukázala na svůj talíř a pronesla: „*Is good*.“ Skutečnost, že rozhovor tvořila pouze dvě slova, ho naplňovala nevýslovným štěstím, protože byl hluchý na levé ucho a konverzace z té strany pro něj většinou znamenala utrpení; často vznikala nedorozumění, jeho odpovědi neodpovídaly otázkám, zkrátka opravdová otrava.

Obdivovatelka Madeiry začala opět vyžadovat jeho pozornost a on se ve snaze odvést monolog z úmorného světa módy zeptal, zda byli ti dva mladíci zraněni při nějaké válečné akci. Žena na něj pohlédla tvrdě, povýšeně a nakonec odpověděla, že finská lékařka, ne ta současná, ale ta předchozí, zlomyslně rozšířila verzi, podle níž Arthur a jeho bratři nechali dynamit vybuchnout, aby nemuseli dostát svým vojenským povinnostem, což je pomluva a hloupost. Ani jeden z nich neměl obavy narukovat z toho prostého důvodu, že jejich země je neutrální. Převáželi dynamit v malé loďce, aby odstranili ostrůvek hyzdící výhled, který měli ze svého domu. Starší bratr zemřel, druhý zůstal ochrnutý na celý život a Arthur, nejmladší, sotva přežil. Jeho snem bylo věnovat se organizování a řízení safari ve střední Africe. Když se zotavil, věnoval se přes všechna očekávání studiu a později vstoupil do diplomatických služeb.

Byli už u moučniců; albánská paní se jemně dotkla jeho paže, ukázala na svůj talíř a řekla „*Is good*“, a potom se poprvé za ten večer rozpovídala a dodala „*Is very many pigs*“ nebo něco podobně znějícího a rozkošně se začala smát. Severská velvyslankyně vypadala dotčeně, nechtěla ztratit svou převahu, takže poznamenala něco o moučnicích na Madeiře, obzvláště o těch z hotelu Reed's a těch z hotelu Savoy, ale spisovatel, nakažený samoučelností Albánčina humoru, přerušil znenadání velvyslankyni poznámkou o Conradovi, jeho cestách a jeho zastávkách, a řekl, že by rád věděl, o čem asi Conrad mluvil, když musel konverzovat s dámami jihovýchodní Asie.

„Kdo?“

„Joseph Conrad. Domnívám se, že občas přijímal pozvání; že nestrávil život rozhovory s obchodníky a námořníky, ale že hovořil také s manželkami, dcerami, sestrami anglických úředníků, loďařských agentů. O čem si myslíte, že s nimi asi mluvil?“

Žena si určitě pomyslela, že se kvůli hluchotě ztratil a že je třeba mu pomoci:

„Portugalské dámy se oblékaly nezvykle vybraně, některé u Balenciagy, ale jejich konverzace ne vždy dokázala držet krok s jejich róbami; připadaly mi málo zajímavé, navíc byly neuvěřitelně skoupé. Vyžadovaly rychlou a bezchybnou práci, ale při placení byly hotová pohroma. No vlastně všechny, nejen Portugalky, to byly děsné krysy,“ zvolala s náhlou hořkostí. „Válka byla zámkou, aby mohly provozovat svou lakotu. Chtěly být královnami, skoro jimi byly; princezny, hraběnky, manželky bankéřů, v exilu, ano, ale se svými majetky v bezpečí. Všechny bez výjimky byly neschopné ocenit práci, která upevňovala jejich eleganci. Byly schopné promarnit dopoledne, aby s modistkou usmlouvaly těch pár escudů potřebných k přežití. Ano, pane velvyslance, nic neodvolávám, všechny to byly děsné krysy.“

Hostitelé vstali; dvaadvacet hostů udělalo totéž a pomalu se přesouvali k salónu popíjet kávu a likéry a po libosti kouřit. S jistou dávkou morbidnosti se spisovatel přiblížil k manželovi ženy, kterou poslouchal během celé večere, ke starci, který vypadal, jako by ho tvořily suky špatně rozložené na kostech, obličej složený z porůznu rozestých propadlin a výstupků, porcelánové umělé oko schopné vyvést z míry i toho nejflegmatictějšího účastníka rozhovoru a noha neschopná pohybu. Podobně zapá-

leně jako jeho žena hovořil ke dvěma úředníkům portugalského velvyslanectví, kteří ho odevzdaně poslouchali, o přípravách na blížící se lov na divočáky, který se bude konat v Tatrách a jehož se zúčastní pouze šest nebo sedm velmi zkušených lovců. Všiml si, že ho s falešným okem vidí poprvé; vždy ho měl přikryté černou páskou. Spisovatele překvapilo, že ten vetčný, jednooký a téměř paralytický stařec očekává onu událost s tak absurdním nadšením. Jakmile k tomu dostal příležitost, přerušil ho, aby mu pověděl, že se právě vrátil z dovolené na Madeiře a že volný čas využil k tomu, aby si odpočinul, četl, a neodvážil se dodat „psal“, protože porcelánový pohled falešného oka a zmatený lesk, který vycházel z toho druhého, pravého, se okamžitě změnil na ponurý děs, který hraničil téměř s demencí. Zaměstnanci velvyslanectví využili příležitosti k tomu, aby se vytratili, a šli se věnovat nějakému jinému osamocnému hostu.

Stařec se uklidnil; s opovržením se ho zeptal, jako by neslyšel jeho předchozí slova, zda se rozhodl zúčastnit se lovu na divočáky, zda si už promazal svou starou brokovnici a spočítal své patrony, nečekal však, stejně jako jeho žena, na odpověď a brumlavě dodal, že vyjedou z Bratislavy následující týden v pátek o půl páté ráno a že lov potrvá dva dny. Spisovatel se pokusil říci, že se účastní pouze honu na bažanty, a to hlavně kvůli doprovodným ceremoniím: vatrám na sněhu, lovecké hudbě, lesním rohům, večeri na hradě. Stařec jej znovu vyděsil, když na něj zaměřil nelidský chlad umělého oka a dementní zuřivost oka druhého, a v očekávání, že bude označen za dekadenta či za „umělce“, spisovatele překvapilo, že uslyšel starého muže přidušeným, téměř nesrozumitelným hlasem říkat, že také on jednou byl v tom pekle, že s hrůzou vzpomíná na ten odporný ostrov, i když slovo vzpomínat není možná to pravé, protože na ono bezútesné místo nikdy nevzpomíná, pokud mu je nějaký pošetilec nerozumně nepřipomene, což se na druhou stranu děje velmi zřídka. Byl tenkrát velmi mladý, velmi bezelstný, chlapec v rozpuku, dá se říci; neuměl se bránit, ani na to neměl fyzické schopnosti, když se na něj vrhla smečka hladových vlčic, vlčic v kůži hyen a supů, které ho tloukly pásky a šněrovadly, povalily ho na zem, kousaly, zneužily ho i jeho čistotu. Ukončil tu temnou zpověď povzdechem a pak bez rozloučení skákavě odešel ke skupině hostů, jistě aby jim připomněl, že se lov na kance bude konat následující týden na Slovensku; znenadání se po vojensku otočil, vrátil se až k němu a znovu se do něj pustil, jako by konverzace ještě neskončila.

„Nemyslete si,“ řekl s nepřehlédnutelným výrazem špatné nálady, „že jsem si dnešního večera u stolu nevšiml abnormální výmluvnosti své ženy. Nepustila nikoho ke slovu, že? Člověk ženám nikdy neporozumí, celé dny jsou uzavřeny v nejzasmušilejším mlčení a pak, ve chvíli, kdy byste to nejméně čekal, se změni ve straky. Co ji tak vzrušilo?“

Spisovatel odvětil, že to byl velmi poučný rozhovor; že je to v prostředí tak úzce vymezeném, jako je diplomacie, kde ženy většinou mluví o hloupostech, osvěžující, když se objeví paní, která dokáže hovořit o tématech tak zajímavých.

„O jakých tématech?“ zeptal se, jako by prováděl policejní výslech. „Okamžitě odpovězte! Jaká témata máte na mysli?“

„Vaše žena se bavila tím, že si představovala, jak mohla vypadat konverzace Conrada s evropskými, hlavně anglickými ženami v malajských přístavech. Přemýšlela nad tím, jak by Conrad popisoval šatník oněch trpělivých koloniálních dam.“

„Co to povídáte, o čem, o kom to mluvila?“ Bylo jasné, že ho odpověď vyvedla z míry.



J I Ř Í V Í Š E K Jan Roubal Prostějov 1992

„O velkém Josephu Conradovi, oblíbeném romanopisci vaší ženy.“

Stařec udělal rukou prudké gesto, které se dalo přeložit jako „běžte do prdele!“, a skákavě odešel jako obrovský cvrček.

Když už byl doma, vzpomněl si spisovatel na monolog té ženy o jejím elegantním mládí na Madeiře a na pozdější komentáře jejího muže. Zdálo se mu, že slyšel dvě verze téže velmi dramatické situace, aniž by z ní mnoho pochopil, dokonce ani to, v čem spočívalo ono drama. A právě to byl prvek, který ho povzbuzoval k vytvoření zápletky, k tomu, aby ji začal vynalézat. Záhad bylo několik: výbuch dynamitu, který se odehraje na lodi, absurdní vysvětlení o záměru vyhodit do vzduchu útes, aby byl hezčí výhled z domu, v němž se nikdo o estetiku nezajímal, vztah dvojice, spousta z pásky, chladnost ženy v této části vyprávění a naopak téměř bláznivé vzrušení, s jakým popisovala šifony a hedvábí a brokáty. O několik dnů později několika kolegům řekl o zvláštním pocitu, který v něm setkání s párem zanechalo. Dozvěděl se, že předchozí finská lékařka se jednou zmínila o tom, že velvyslankyně byla v mládí švadlena, žena, které stačilo podívat se na fotografii šatů, aby je dokázala reprodukovat. Pokouší se vymyslet příběh, porcelánové oko ho mučí; začíná si představovat scény a dokonce k nim vytvářet dialogy; citízámostivost švadleny, která se, pobízena chamtivou matkou, snaží ulovit nemocného mladíka, dědice velkého majetku. Představuje si dívku a její matku, zvané na některé večírky jen tak na okraj a ze slušnosti, jak obdivují šaty ušité ve slavných pařížských salonech a také ty, které nastříhaly a ušily

ony svými vlastníma rukama. Pokaždé když odhalí některé vlastní dílo, vymění si spiklenecký a nadšený pohled.

Spisovatel často slyší hovor, aniž by zaslechl jediné slovo; jiné hlasy jej drží v pasti. Hlas skutečné osoby zmizí nebo se změní v pouhou hudbu na pozadí. Někdy jej několik slov odkáže k té či oné smyšlené postavě. Jindy, a v tom je právě to překvapení, ani sám spisovatel neví, že hlasy, které se snaží zapracovat do nějaké postavy či do zápletky, k dané povídce nepatří, že pod zápletkou se skrývá jiná, která na něj čeká.

Přijde den, kdy si sedne k psaní. Nedokázal rozluštit záhadu dynamitu, hledá vztah mezi výbušninou a krátery, které jsou na zahradě domu ve Funchalu. Překvapivě se mu zničehonic vynoří nová postava, mladá vyznavačka teozofie, která se ke švadleně a její matce připojuje při jejich každodenních návštěvách zotavujícího se mladíka. Někdy jdou na návštěvu pouze obě dívky. Jindy mladá teozofka přichází ke zraněnému bez vědomí své kamarádky. Objevení mladé teozofky se rovná objevení zlatého dolu. Vidí ji, slyší, tuší její reakce. Tělo je velmi malé a hlava větší, než by měla být, i když v žádném případě se nejedná o nějakou příšeru, alespoň fyzicky ne. Je v ní, to ano, něco děsivého: její strohost, tvrdost jejího pohledu, nevlídný výraz. Ze všech jejích pórů jako by vycházel proud pohrdání světem. Vypravěč vidí, jak jdou po cestě k zámečku, kde leží zraněný mladík, dvě dívky velmi rozdílného vzhledu, jedna je světlovlasá, vysoká, trochu neupravená, velmi dobře oblečená; druhá, teozofka, má na sobě halenku a sukni téměř vojenského střihu a v daném okamžiku švadleně sverepě

radí, jakou novou zlomyslnost nemocnému provedou. Kdo by je viděl, pomyslel by si, že jde kolem pštros s divokým vepřem, kteří si nevsímají — tak jsou zabraní do dialogu — krásy rozkvetlé zahrady.

Když se konečně romanopisec pustí do svého vyprávění, Funchal, jeho okolí a celá Madeira i její postavy úplně zmizí. Přežije pouze nový objev, teozofka, podívejte se na ni: sedí v restauraci umístěné v podloubí hotelu Zevallos, ano, na hlavním náměstí v Córdobě v mexickém státě Veracruz. Pohybuje se s mnohem větší přirozeností než na rozkvetlých bulvárech Funchalu, což neznamena, že by se stala příjemnější, uhlazenější či uvolněnější, nic takového. V tom okamžiku se spisovateli odhaluje svět. Začal překládat sám sebe. „Psaní je záležitostí *impersonace*, nahrazení osobnosti: psát znamená vydávat se za jiného.“ V té chvíli je spisovatel už tím jiným. Na novém místě si dívka zachovává své fyzické znaky a navíc zůstává vyznavačkou teozofie. Vrací se do svého rodného města po dvaceti letech, která prožila s matkou a sestrou v Los Angeles, kde všechny tři horečnatě četly Annie Besantovou, Krišnamurthiho a hlavně Madame Blavatskou. Po matčině smrti jede do Córdoby, kterou opustila v šesti nebo sedmi letech, s cílem domoci se dědictví. Ubytuje se v domě přátel své rodiny, možná vzdálených příbuzných. Všichni ji znají pod přezdívkou „Maličká“, jak jí říkali, když byla ještě děvčátko. To jí obrovsky rozčiluje, ale neodvažuje se dát nic najevo. Její prostředky jsou minimální, proto neopouští rodinu, která ji ubytovala; každý den si zapisuje do kalendáře své nepatrné výdaje. Zakázala si jakékoli potěšení. Advokát, přítel její matky, jí poradí, aby navázala spojení s některým členem opačné strany, například se svým strýcem Antoniem, který je jedním z těch, s nimiž se dá nejlépe jednat. Samotný advokát si vezme na starost sjednání schůzky. Maličká se řídí jeho radami a sejde se jednoho dne se strýcem při obědě v podloubí hotelu Zevallos. Strýc s ní jedná bodře, jako kdyby vztahy mezi nimi byly vynikající. „Podívejme, to mám ale neteř jako lusk!“ řekne jí na přivítanou a dodá: „Člověk ji musí vidět na vlastní oči, hrome, vždyť říkám, opravdu jako lusk!“ Ale dívka ani na chvíli nepřestává být ostražitá, po celou dobu oběda je neústupná a zamračená. Jako obvykle pichlavá jako ježek. Pohled na muže, jak během jídla pije jednu sklenici piva za druhou, je jí odporný. S jistou přísností ho napomene poznámkami o tom, že podnapilost se s právními otázkami neslučuje. Strýc se vesele směje a říká jí zlatíčko, kočička a broučku. Nakonec se u moučnicku příbuzný uvolí projednat věc, kvůli níž se sešli. Trvá na tom, že není třeba jít k soudu, případ se má vyřešit přátelsky, jako všechny rodinné záležitosti; je ovšem nutné, to ano, aby začaly chápat, že z majetku, který je předmětem sporu, jim nenáleží nic, že před odchodem z Córdoby byla jejich matka patřičně vyplacena, že za svého života požívala měsíčního příjmu, a chce ještě dodat, že i přes to všechno rodina uznala za vhodné postoupit jim určitou sumu, jejíž výše se stanoví, jakmile ony podepíší, že se vzdávají jakéhokoliv nároku, ale to již neřekne, protože Maličká jej předběhla a drtí ho sérií nelichotivých přídavných jmen a tónem tak sarkastickým a troufalým, že se ten neotesanec rozlítí a odpovídá jí s hrubostí, která ji vyděsí. Slyší ho rvát, aby se to všichni místní dověděli, že jestli si v Córdobě někdo na její matku vzpomene, je to jenom pro její kurvení, že on se osobně zasadí o to, aby ona a její sestra nedostaly ani cent, že dokáže, že obě mohou být dcerami kohokoli, jen ne jeho bratra, který byl manželem jejich matky jen na papíře, a že proto jim z dědictví nic nenáleží. Pak zlomyslně dodá, že nejlepší, co může udělat, je najít si manžela nebo někoho podobného, aby ji škrábal na břiše

a vydržoval. Najednou se to zvíře zvedne a odejde z restaurace. Maličká zůstane zničeně sedět u stolu, ani ne tak kvůli hrubosti, se kterou s ní jednal, ani kvůli narážkám na nestálost své matky, dokonce ani ne kvůli zjištění, že získání podílu majetku, který jí patří, bude mnohem, ale opravdu mnohem těžší, než si představovala, není to ani kvůli vyvolanému skandálu, ale prostě proto, že jednoduše není schopna zaplatit útratu. Třesoucí se hněvem a se slzami na krajíčku se ptá číšníka, zda přijme hodinky, které má na krku, jen na půl hodiny, čas potřebný k tomu, aby šla do svého pokoje a vzala si peníze na zaplacení účtu.

Romanopisec přemýšlí nad dalšími kroky své hrdinky, začíná v duchu stylizovat jazyk, předpokládá, že příběh dokončí během několika dnů, aby se vrátil k zápletce zanechané na Madeiře, k jejím postavám, ke švadleně (již bez přítomnosti své přítelkyně teozofky), k výbuchu dynamitu, ke zraněnému mladíkovi, který cvičí, aby se opět začal pohybovat, k jeho pádům, ke krutému bičování, kterému byl vystaven, a nedovede si představit, že vítězství a strasti Maličké za jejího pobytu v Córdobě asi neskončí tak brzy, že z právě začatého příběhu vznikne román, s nímž bude muset společně žít několik let a ve kterém se možná objeví mladý chovatel dobytka z města Tierra Blanca ve Veracruz, který nesprávným zacházením s dynamitem přišel o oko a zůstal ochrnutý, a místní prohnaná švadlena rozhodnutá zmocnit se jej i jeho majetku. Časem romanopisec zapomene, že příběh vznikl u večere na portugalském velvyslanectví v Praze. A kdyby někdy ta společenská událost dokázala proniknout jeho paměti, pouze by si mlhavě vzpomněl na nějakou velvyslankyni a domníval by se, že francouzskou, protože se bezuzdně pustila do nekonečného monologu o největších pařížských módních salónech a jejich slavných jménech. Považoval by prostě tu příhodu za jeden z mnoha momentů diplomatické rutiny, při níž byl člověk nucen poslouchat zoufale podrobné popisy míst a situací, aby je pak vzápětí zapomněl, a vůbec by ji nespojoval s objevením Maličké, s jejími nepříjemnostmi v Córdobě a jejím odvážným bojem, při němž si pomáhá lidskými prostředky, neslýchanými fintami a astrologií, aby zvítězila nad nepřátelskými příbuznými a získala zpět část dědictví, která jí náleží, a také podíl na tom, co jí nepatří. Romanopisec je překvapen náhlým zjevením nezvané postavy, často směšuje zdroje, přesuny postav, karmické přeměny, abychom citovali Maličkou a rovněž Thomase Manna, který o takových překvapeních hodně věděl.

Poslední román Josého Donosa *Kam chodí umírat sloni* nese motto Williama Faulknera osvětlující vztah romanopisce ke světu rozepsanému dílu: *A novel is a writer's secret life, the dark twin of a man* (Román je skrytým životem spisovatele, jeho temným druhým já).

Romanopisec je někdo, kdo slyší hlasy skrze hlasy. Lehne si do postele a najednou ho ty hlasy přinutí vstát, najít list papíru a napsat tři nebo čtyři řádky nebo jen pár přídavných jmen nebo jméno rostliny. Tyto vlastnosti a ještě pár dalších způsobují, že jeho život se velmi podobá životu šilenců, což ho nikterak neznepokojuje; je naopak vděčný Múzám za to, že mu hlasy, bez nichž by se cítil ztracen, zprostředkovaly. S nimi si kreslí mapu svého života. Ví, že až to tak již nebude moci dělat, přijde smrt, ne ta definitivní, nýbrž smrt za života, ticho, zimní spánek, ochrnutí, což je nekonečně horší.

Xalapa, červenec 1994

Ze sbírky El oscuro hermano gemelo y otros relatos (Temné druhé já a jiné povídky, 2004) vybrala a přeložila Markéta Riebová



Co byste si vyfotografovali v nekonečném městě?

CARLOS MONSIVÁIS

Čas hromadné identity

Bylo dáno, že mám být věrný noční můře své volby.

Joseph Conrad, *Srdce temnoty*

Kam zmizel nacionalismus z písně „Nad Mexiko není“? Samozřejmě ne příliš daleko a vrátil se jako nacionalismus katastrofy a demografického výbuchu. Vypočítám několik takových příkladů *hrdosti* (psychologických kompenzací):

Ciudad de México je nejlidnatějším městem světa (Superkalkata!!!);

Ciudad de México je nejznečištěnějším městem planety (Laboratoř na likvidaci přírodních druhů!);

Ciudad de México je městem, ve kterém se nemůže stát, že by nějaká — jakákoli — událost neměla úspěch pro nezajem diváků. Publika je habaděj a v hlavním městě je sice nedostatek blankytu, ale zato záplava obyvatel, diváků, řidičů, chodců;

Ciudad de México je městem, kde jsou velmi špatné podmínky k životu vyvažovány: první kompenzací je nový status přežití.

Co je apokalyptická mentalita? Podle mě je to opak toho, co je možné pozorovat ve městě Ciudad de México. Tam, uprostřed děsivých čísel, která si kdekdo vymýšlí (a která většinou nejsou nijak přehnaná), jen málokdo pomýšlí na odchod, jelikož ve společnosti na první pohled světské málokdo bere vážně předpovědi konce světa, *tohoto* světa. A jaké jsou zadržovací schopnosti megalopole, která již bezpochyby dosáhla svého historického stropu? Jakým způsobem skloubit pocit krajní meze se střednědobými a dlouhodobými plány každého obyvatele hlavního města? Určuje sílu zakořeněnosti jen dychtivost po centralismu?...

Pro mnohé je největším kouzlem hlavního města Mexické republiky jeho (opravdový i falešný) „apokalyptický“ charakter. Máme před sebou pravděpodobně první megalopoli, která padne za oběť své vlastní nesmírnosti. Jak člověka fascinují biblická proroctví, chmurné statistiky a katastrofický výběr osobních zkušeností! Na setkáních lidé diskutují o tom, zda žijeme v bezprostřední blízkosti pohromy, anebo uprostřed trosek, a kolektivní humor popisuje městské scénérie s nadšením svědka, který z první řady přihlíží poslednímu soudu: „Jaká hrůza! Tři hodiny v autě, abych ujel dva kilometry!“ „Už jsi slyšel zprávy o těch, co omdlévají kvůli smogu?“ „Na mnoha místech chybí voda.“ „Jen bytů jsou třeba další tři miliony...“

Vždycky se dojde k všeobjímajícímu vysvětlení: navzdory neštěstím dvacet milionů lidí *neopustí město a údolí Valle de México, protože není jiné místo, kam by chtěli jít, a, přesněji řečeno, není jiné místo, kam by mohli jít.* U zrodu tohoto jevu stojí

centralismus, soustředění moci, z něhož ovšem plynou určité výhody: první z nich je ztotožnění svobody a tolerance. „Nemám chuť vynášet morální soudy, protože to by mě donutilo seznámit se se sousedy.“ Tradiční hodnoty se rozpadají v důsledku stěsnanosti, výměny kmenové rodiny za rodinu nukleární, touhy po krajní individualizaci provázející anomii, stupně kulturního vývoje, nedostatku demokratických hodnot, který nutí lidi (v němčem) demokratizovat svůj život. „To, co by se mělo potlačit“, se pozvolna mění v „to, co se mi nelíbí“.

Zůstat v hlavním městě republiky znamená čelit nebezpečím znečištění, ozonu, teplotní inverze, olova v krvi, násilí, kapesních zlodějů, nedostatku významu jednotlivce. Odejít znamená přijít o výhody extrémní koncentrace, která člověka vzdělává a informuje, o pocity modernity (nebo postmodernity) přinášené růstem a neovladatelnými oblastmi masovosti. Většina, i kdyby to popírala stížnostmi a přísliby útěku, ráda zůstává a zdůvodňuje to naději: „To se nějak spraví“; „To nejhorší nikdy nepřijde“; „Před pohromou dokážeme utéct“. Argumentace se skutečně sjednocuje: mimo hlavní město je všechno stejné nebo horší. Kam jít, aby nás nedostihlo městské násilí, přelidněnost, průmyslový odpad, skleníkový efekt?

Mezi největší pochybovače patří spisovatelé. Antiutopie neexistují, město nepředstavuje velkou tísnivou zátěž (tou je nadále provincie), ale naopak svobodu možnou za vysokou cenu; v praxi není nic vzdálenějšího duchu obyvatel hlavního města, než jsou předpovědi Carlose Fuentesese v románu *Nenarozený Kryštof* a v povídce „Andrés Aparicio“ ze sbírky *Spálená voda*. Podle Fuentesese město už dosáhlo svých krajních mezí. Jedna z jeho postav přemýšlí:

Přišlo mu ostudné, že země kostelů a pyramid postavených, aby přetrvaly věčnost, skončí tak, že se spokojí s městem z kartonu, oprýskané omítky a výkalů. Vtěsnali ho sem, udusili, sebrali mu slunce a vzduch, oči a čich.

Dokonce i svět *Nenarozeného Kryštofa* (ekologická, politická, sociální, lingvistická bezútěšnost) se nechá zaplavit veselím a nechutí brát situaci vážně. Je-li pohroma opravdu jistá, pak je katastrofismus v podstatě svátkem pochybovačů, v němž se spojují nezodpovědnost, odevzdanost a naděje a v němž (což představuje ne až tak neznámý soubor zásad města Ciudad de México) bují pocity konce světa s aglomeracemi, jež jsou peklem spojitosti, a s nadšeným oslavováním davů, které spotřebovávají vzduch a vodu a jsou tak početné, až se zdá, že se vznášejí nad zemí. A tuto důvěru doplňují odevzdanost, cynismus a trpělivost. Město s apokalyptickým znamením obývají lidé, kteří se svým usedlým

chováním projevují jako radikální optimisté. V praxi vítězí účetní duch. V poslední instanci se výhody zdají větší než strach. A toto je výsledek: *Ciudad de México, město postapokalyptické*. To nejhorší už se stalo (a tím nejhorším je monstrózní populace, jejíž růst nic nezastaví), a přesto město funguje způsobem, který většinou připadá nevysvětlitelný, a každý si z chaosu vybírá věci, jež v něčem vynahrazují a vyvažují pocity života, který se nedá žít. Nenávisť a láska k městu se spojují ve fascinaci a městská energie vytváří za pochodu jedinečná představení, „pouliční divadlo“ deseti milionů osob, které se denně přesouvají metrem, v autobusech, nákladácích, dodávkách, na motorkách, na kolech, v autech. A nejopravdovější podívanou je ztráta strachu ze směšnosti ve společnosti dříve tolik zatížená obavou „Co si řeknou lidé?“ Neustávající míšení je také estetickým návrhem a vedle pyramid v Teotihuacánu, barokních oltářů a elegantních zón hlavního města navrhuje lidové město podporovanější — hrubě masovou — verzi příštího století.

Čas tradice

Jedenáctého prosince v noci se rok co rok v bazilice Panny Marie Guadalupské soustřeďuje lidová zbožnost. Nevystihuje-li guadalupanství úplně přesně národní podstatu (miliony osob nejsou katolíci a tím žádné občanství neztrácejí), určitě je nejbohatším výrazem náboženského života se vším, co k němu patří, jako jsou činnosti v rámci církevního společenství, rodinné pobožnosti, radovánky pro mládež, jistota, že víra znovu povstane, když to kalendář — dat nebo smutků — žádá, a Panna Maria žasne nad utrpeními, která jí visí na plášti.

Ti, kdo ráno hrají serenádu, jsou většinou kluci a mladí muži. Během oněch dvou dní přicházejí lidé všech věkových skupin, ale noc jedenáctého patří mladíkům s dekami, kytarami a velkými obrazy Panenky Guadalupské na zádech. Jejich slavnost je mnohonásobná: oslavují vlastní odevzdanost symbolu, který se rozdvouje v náboženské učení a národ, oslavují demografickou úlevu, protože existují stovky tisíc lidí jako oni, oslavují spokojenost, že se narodili v lůně guadalupské vděčnosti (cechu, kolonie, vesnice, hlavního města, nekonečné rodiny). Uvažování se ubírá tímto směrem: po vás, rodiče a prarodiče, zachováváme příjmení, rysy, přesvědčení, pracovní úděl a pár fotografií; po vás, rolníci a řemeslníci, uchováváme zvyklosti a únavu, Panenky Marie, Ježíše a svaté.

Kola zaplavují atrium a řeky lidí se srážejí a splývají, jít je nemožné, lepší je spíš nechat se unášet, humor plyne bez jakékoli snahy o důvtip, únava je předzvěstí proměny a národ tvoří směs oblečení z výprodejů a dovednosti přizpůsobit těla nedostatku prostoru. Tady se předvádí to, co je po zbytek roku ukryto: země bez přístupu k nakažlivé modernizaci.

Umdlévající poutník postupuje po kolenou a v jeho tváři se hromadí napětí: zbožnost plná ran, chvění naděje, bezprostřední blízkost úlevy, temná i osvětlená bolest, modlitby věrných... a ozvěny toho druhého běhu, nikdy nekončícího běhu tranzistorových rádií a zvuků dopravy.

Poutník se noří do nekonečna, kterým je další metr, co musí ujít. Tam uhasí svou žízeň, získá odpuštění a splnění svých prosb, vykoupí si svou potřebu vykoupení, bude šťastný, protože jeho trvalé neštěstí získá smysl.

Jak jde, příbuzní kladou na zem deky a poutník chvílemi přestává slyšet a přestává cítit, je vděčný, aniž by děkoval, kolena krvácejí, modlitba vážne nebo zesiluje. Nakonec se přemůže, slib je svatý závazek, ne proto, že by se mu něco stalo, svou úrodu neztratí (žádnou nemá), jeho dcera neuteče z domu (umřela, když byla úplně malá), jeho otcí se neuleví (nikdy ho nepoznal), ale proto, že sliby Panně Marii, nezávisle na zdravotním stavu toho, kdo je pronáší, jsou součástí pozůstalostních listin na smrtelném lůžku. V okamžiku smrti člověk nenechá na holičkách svou hlavní věřitelku, své nejcennější jmění, největší krásu, jakou kdy poznal, a proto bičování těla přinese užitek, a ne proto, že by slabnoucí plazení zařikalo budoucnost, ani proto, že by Pannu Marii podplácelo zmučené tělo a modlitby (není to vysoce postavený ani obyčejný úředník), ale proto, že ji poutník miluje až k slzám, kterým se nevyhne, až k proměně nepotřebné bolesti v oprávněné utrpení.

Kdo teď sdílí zbožnost prosebníků? Před zástupem kajicníků se ozývá brblání: proč z toho tolik nadělají, když se máme pořádek stejně, je lepší vzít umrtvování těla zkratkou přes nezištnou modlitbu (protože se koneckonců nic neočekává), a předvádění oběti, tak zřejmé, zrušit. A lidé uhýbají ponoření do svých vlastních trápení.

■ *Pomoz nám. Pohleď na tento svůj lid. Když nezasáhneš ty, kdo to udělá? Vytáhni nás z bídy, Patronečko. Nabízíme ti, co máme: tváře bez výrazu, protože toho tolik odhalují, pichlavé listy nopálu na kolenou, krvácející nohy, které prozrazují kilometry trýznivého kolébání, pohled ztracený v doušcích kořalky na posilněnou, nutkání tancovat až do příštího poledne... Neudělalas totéž s žádným jiným národem, Panenko, ty jsi doprovázela osvoboditele Miguela Hidalga, ty jsi porazila cizí Pannu Marii Pomocnou, ty jsi nepustila Emiliana Zapatu, ty záříš na holých zdech a necháš se uctívat na stáncích a v opravných aut a na cestách a v autobusech a v chatrčích zařízených jako obydlí obyčejných lidí a v částech rezidencí věnovaných koloniálnímu umění... Podej nám pomocnou ruku, podívej, vždyť minimální mzda je výsměch a právě zdražili benzín, tortily, fazole... Historicky je guadalupanství, podstata zakořeněnosti a kontinuity, nejzapálenější formou nacionalismu, ale jak je to s ním v posttradičním světě? Jaký je vztah mezi nacionalismem a guadalupanstvím? Spíše než o bojovné vášni můžeme podle mého názoru mluvit o vztazích, které vyrovnávají úspěchy a omezení: bída, porozumění světu prostřednictvím rituálního jednání, bezmocnost, zvyk, láska rozechvělá symboly, synkretismus jako způsob adaptace (nejdříve na dobývání Španěly, pak na národ rodící se mezi bitvami, později na modernizaci), fanatismus, který je také fyzickým svědectvím zakořeněnosti v tom, co se člověk naučí jako první. Slepá víra: schopnost uvnitř neschopnosti věřících, kteří jsou Mexičané, Mexičanů, kteří jsou navíc věřící.*

— Je to královna Mexika. Tady nemáme království, ale ona je královnou nás všech, protože je Indiánka.

— Aby respektovali nás na kolech, musíme jet po stovkách najednou. Když ne, bůhví kdy bychom se k bazilice dostali.

— Slíbil jsem Panně Marii, že jestli příští rok seženu peníze a ožením se, moje první dítě se bude jmenovat Guadalupe, ať je to holka nebo kluk.

— To je dobře, že jsi ten slib nedal Panně Marii z Fátimy.

Co ještě říci o Panence Guadalupské? Je to usmířující prvek v pokřesťanštění domorodců a v mexikanizaci víry (oficiální



J I Ř Í V I Š E K Laďa Plch Brno 2000

datum zahájení synkretismu: 1531), je to obrovská studna hluboké úcty Mexičanů, kteří emigrují, je držitelkou čestného místa v ložnicích, místnostech odborů, hospodách, nevěstincích, nákladčích... Na konci dvacátého století se v Panně Marii Guadalupské soustředují prožitky rozervanosti a existence na okraji společnosti, v místech, kde mexické je synonymem skryté hrdosti či nechráněné bezelstnosti. Ona, přítomná v dětství každého Mexičana (ať je či není katolík), je krajinou poručnických přesvědčení, znakem normálnosti v bídě, skvělou záminkou k provozování netolerance.

Čas alternativních přesvědčení

- Chci ho vidět!
- Není to možné.
- Chci ho jen pozdravit.
- Lituji, nejde to.
- Letos už jsou to tři roky, co přicházím, a ještě jsem ho neviděl.
- Abyste ho uviděl, je třeba uzavřít smlouvu.
- CHCI JI UZAVŘÍT!!!

Ten dojemný výkřik je sotva slyšet, zaniká ve varu rozhovorů, které nezačínají ani nekončí, další jméno celé skupiny nechť se ctí. Ale právě kvůli tomu se do hor u jezera Catemaco v oblasti Los Tuxtlas jezdí: aby tu za svítání ze čtvrtka na první pátek

v březnu člověk spatřil Dábla, Knížete temnot. Dnes se mu říká Adonai, což je jeden z hebrejských názvů pro Božstvo. (Pseudonym je nejlepším přítelem člověka a mýtu.) Na hoře Cerro de las Ánimas či na hoře Puntiaquado vytvářejí nedůvěra a předchozí náboženská přesvědčení atmosféru žádostí, modliteb, zvědavosti, uzdrav mne, spas mne, udělej mne bohatým, udělej mne silným, získej pro mne tu dívku, udělej mne žádoucí, dej mým nadřům plnost, která by přitahovala, odevzdej ten statek do mých rukou, znič mé nepřátele, přesvědč mé rodiče, že je má sexuální volba legitimní, zprostředkuj mi strašlivé zážitky, které by zmírnily nudu roků strávených před televizí. Důvěřiví, nedůvěřiví a ona důkladná směs obojího, kterou jsou reportéři, čekají na Pána z Averna. Scénografie či — nadčasově řečeno — přírodní scenérie je bezchybná: tma „jako v pytli“, pach vlhkosti, modré hvězdy mihotající se kdesi v dálce, zpěv cvrčků a ostatní zvuky nerozpoznatelné pro necvičené uši.

Na hoře Cerro de las Ánimas působí čaroděj Gonzalo Aguirre. On je zodpovědný za tuto ceremoniální pout, která je obvykle určena pro dvacet či třicet věrných, ale která dnes přilákala tři nebo čtyři sta lidí (vstupenky se zakupují předem). Na vybraném místě je scénografie potřebná a každý si vytváří svůj rituál. Vidět Dábla je koneckonců meta hodná doporučení v dobách přesycení obyčejnými dojmy (jít do kina, mluvit s Bohem). On přijde a na znamení tohoto příchodu přechází don Gonzalo, jeho zástupce, sem a tam, sotva rozeznatelný.

Syčením se reaguje na šeptání, nedočkavost, pokusy o hysterii či guadalupanské dojetí, které není namístě.

— Martičko, věříš?

— Vsadím se s tebou, že ho neuvídíme.

— Buďte zticha. Klid. Tohle není legrace, je to vážná věc. Je zakázáno zkřížit paže nebo nohy nebo se nechat unést zvykem a modlit se k tomu Druhému, k tomu Nahoře.

— Žádné kříže tady, paní, ani nohama.

— Ticho, prosím, je to opravdu vážná věc. Don Gonzalo mluví s Ním a můžete ho vytrhnout z transu. Je s Ním ve spojení.

Napětí se třísť a pokračuje mlčenlivé tření medailonků a křížků. Je slyšet drozda nebo sovu, jak to má člověk poznat, a sílí pocit neskutečnosti (není divu, když člověk věří v Dábla, věří v Boha, a být tady a myslet na oba dva ve stejný okamžik...). Připisují svou nejistotu nedostatku zvyku, ne špatnému teologickému vzdělání. Čarodějovi učni rozsvěčují tlumené lampy a vybírají „dokumenty“, dopisy, uvnitř kterých peněžitě vzkazy hradí služby žádané po Satanovi. Shromáždí se v koženém (ošoupaném) kufříku, který je odevzdán donu Gonzalovi.

— Budu mluvit s Adonaiem, odnesu mu vaše vzkazy a dostanu pokyny. Přítel je spokojen. Tentokrát vás nemůže přijmout jednoho po druhém, protože je vás tu moc, ale Přítel je spokojen. Těm, kteří odevzdali svou obálku, Přítel odpoví. Teď jdu za ním.

Vrací se. Ukazuje — prázdný — kufřík. Pokračuje:

— Tak, novináři dopředu. [*Obrací se k ostatním.*] Je s vámi spokojen a řekl mi, že těm, kteří přinesli dokumenty, pomůže.

— Copak ho neuvídíme?

— Opravdu přišel... Jistěže přišel.

— JÁ JSEM HO VIDĚLA!!!

— Já jsem neviděl vůbec nic.

Obřad se chýlí ke konci a Satan přišel (verze jeho věrných), anebo se bídě nedostavil (verze nespokojených). Začíná návrat, usnadněný množstvím lamp, které se nenadále objevily.

— Upadnu.

— Ne, neupadnete. On hlídá vaše kroky.

Při sestupu se nějaký novinář s odpovídající vážností dotazuje jedné slečny:

— Odkdy věříš v Adonaie? Co pro tebe udělal? Viděla jsi ho?

— V červnu minulého roku jsem ho prosila, aby mi dal peníze, ještě je nemám, ale rok ještě neuplynul, takže mi dá, co potřebuji. On plní své slovo... Samozřejmě že jsem ho už viděla. Jak že byl oblečený?... No jak byste chtěl, aby byl oblečený? Normálně, jako muž.

— Nečeká se, že by měl být oblečený jako Dábel?

— Ne, prostě šel tak, jako muž...

— A pomohl ti najít chlapce?

— Ne, teda On mi samozřejmě nebrání, abych s někým chodila. Nemám kluka, protože ho nemám mít... Slíbila jsem mu to. Jemu se nelíbí mí nápadníci. Měla jsem jednoho, co se jmenoval Pedro a pořád za mnou chodil a otravoval mě. A umřel ze dne na den.

— Takže On činí zlo.

— Ne, On činí dobro nebo zlo podle toho, co po něm kdo chce.

— A šla jsi na pohřeb svého nápadníka?

— Ne, nešla jsem... Proč?

— Kolik je ti let?

— Sedmnáct.

Znovu silnice. Světlo odhaluje různorodý původ masy věřících. Vesničané (těch je méně) si vylézají na malé dodávky a my, co zbýváme, čekáme na autobusy s trpělivostí vlastní, jak je mi řečeno, rodinám z měst Veracruz, Córdoba, Orizaba, Puebla, México DF. Móda Satanova průmyslu pokračuje. Amatérský sociolog vstoupí do debaty.

— Všimáš si, jak se rychle manipulují lidi ze střední vrstvy? Tohle bude příští rok úplný bláznec. Jak je vidět, všichni chtějí mít rozsvícené obě svíčky.

■
Žádné „Hrrr na Lucifera!“ Časy se mění, s inkvizicí je konec a bez krvavých obřadů je zájem o Satana prostoupen úctyhodností střední třídy (vstřícnost, víra naoko nebo projevovaná pokradmu, chvástání, kdoví?, koneckonců není to trestné). Krk Lindy Blairové ve filmu *Vymítač ďábla* se otáčí zoufale pomalu nebo s očividně ďábelskou rychlostí a hlas Rohatého provokuje kněze. „Fuck you! Fuck you! Your mother suck cocks in Hell!“ A zoufalý výraz v obličejí kněze (Max von Sydow) se zmírňuje přáním jít s dobou. Do stojatých vod zděděných přesvědčení přichází Satan, Kabala, Astaroth, Belzebub a iracionální výklady světa, které — co naplat, víra je také korouhvička — vytlačují v některých oblastech na určitou dobu jiné iracionální výklady světa. Věřím, protože je to absurdní. Vzdávám se víry, protože je to absurdní. Vracím se k víře, protože je to absurdní.

Na tiskovou konferenci přichází don Gonzalo, statný šedesátník s těkavým pohledem, nejeví známky strachu ani ostychu.

— Jsem jediný, kdo se tímto zabývá.

— Je důležitá víra?

— Hodně pomáhá... Dábel není zlý, od chvíle, kdy nám pomáhá, není zlý. Adonai se přesouvá z místa na místo, nezůstává nikde.

— Proč jsme neviděli Dábla?

— Dábla nemůžete vidět. Bůh ho ustanovil, abychom se jej báli. Vidíme Dábla jako zvíře, jako zdvořilého pána. Záleží na vás, zdali ho dokážete spatřit, na slibech, které dáte: vydat svého

otce, svou matku, svého bratra, svou sestru. Bez slibů jej také můžete spatřit, ale to už je pak otázka štěstí. Slib se musí *podepsat*. Já jsem slib učinil... že mu vydám pár lidí, kteří mi překáželi [smích]. Teď je Adonai mým přítelem. Jsem zástupcem Dábla na zemi. Pořád jím jsem. Už čtyřiatřicet let. Z nutnosti. Šel jsem ho hledat a našel jsem ho.

— A smrt, done Gonzalo?

— Smrt je má přítelkyně. Mám šedesát sedm let.

— Jak si vybíráte pomocníky?

— Narodíte se předurčený. Posuzujete lidi a vybíráte je podle jejich vlastností. Oni totiž nebudou mluvit s Bohem. Musí pochoptit, že budou sloužit jinému Pánu.

— Odpusťte mi, done Gonzalo, tuto otázku. Povídá se, že jste bohatý člověk, který má sedm zemědělských usedlostí a který platí méně, než je minimální mzda. Co na to říkáte?

— Podívejte, my, co pracujeme, máme právo *vlastnit*, nebo ne? Ten, co je prezidentem republiky, se do toho pustí, protože říká: teď už to opravdu vyjde. A podívejte, není to tak jen proto, že bych to říkal já, ať vám poví, co jsem pro vesnici udělal.

— Don Gonzalo je velmi obětavý, vykonal mnoho konkrétních dobročinných věcí. Postavil školu. Pomníky. Dělají mu problémy, protože je pro ně až moc velkým soustem. Není to politik. Nikdy nebyl starostou Catemaka.

Asi padesátiletý muž, který se velice potí, vstupuje do rozhovoru:

— Jsem novinář z deníku *Diario de Tuxtla*. Zním dona Gonzala už dlouho a nikdy mě úplně nepřesvědčil. Přišel jsem s otázkou, odkud bere svou léčivou moc. Stálo mě dost úsilí jít sám proti sobě, pozorovat jej. Byl jsem při jedné operaci, pouze on, pacient a já, a viděl jsem ho léčit.

Don Gonzalo přikývne, téměř se usměje.

— Už jsem unavený. Už ani nevím, kolika jsem dnes odpověděl.

— A Adonai vám pomáhá?

— Řekněte sám, kdyby ne, nebyl bych tu. Pomáhá mi, a proto jsem se rozhodl věnovat se léčitelství. Proto sloužím černé mše, abych získal sílu. Když jsem začal, chodívali jsme asi tři.

Novináři oscilují mezi předstíranou naivitou a zlomyslností. Otázky vznikají a zanikají. Samolibé prohlášení: děti hlavního čaroděje vystudovaly: právnička, lékař, účetní znalkyně, inženýr chemie.

— Dnes se Dábel věnuje konání dobra.

— Říká se, že předepisujete léky.

Jeden ze synů prudce skočí do řeči.

— *Ale nemocné uzdravuje on sám.*

— Používám to, co se dá. Nešel jsem studovat, tak jak jinak se mám udržet v sedle?

— Dokážete pomoci politikům?

— Už jsem to udělal mnohokrát. Jedna věc, kterou jim doporučuji, je ostříhat se dohola rok a půl před volbami, které chtějí vyhrát. A pak je nechám, protože musím dál pracovat.

U východu natáčí oficiální televize rozhovor s jedním ze synů dona Gonzala. Syn žádá o vytvoření vědeckovýzkumných komisi. Je lékař a dosvědčuje, že nejde o podvody. Nedávno viděl, jak jeho otec vyléčil velmi vzácnou nemoc, teď si nevzpomíná, jak se jmenuje...

■
„Není možné rozumně nevěřit na zázraky“ a tohoto okázalého

dogmatu se přidržují organizátoři první výstavy rituálů, obřadů a magických rukodělných výrobků ve městě Santiago Tuxtla ve státě Veracruz. Jak je možné, že se na to nepřišlo dříve? Vždyť kraj Los Tuxtlas *stop* je oblastí léčitelů *stop* a dost už bylo monopolu antropologů *stop* střední třída *stop* potřebuje obměnit svůj katalog náboženských vyznání. Nikdo nemá právo na racionalismus, dokud bude někdo postrádat amulety: toto není jen doba ekonomické krize a ideologických bojů; je to také čas vhodný pro ohýbání lžiček a sílu pozitivního myšlení a transcendentální meditaci a pozorování UFO a katalog mutantů a zahajovací přilet mimozemšťanů na tuto planetu, aby přidali na turistické atraktivitě primitivním hloupostem. (Díky, Erichu von Dänikene, za to, že tam, kde jsme dřív viděli jen ruiny indiánských ceremoniálních center, vidíme nyní mezigalaktické přistávací plochy.) Nikdy neutučá zájem o skryté zprávy v katedrálách nebo obrovské vlny, které rozpustily vědění Atlantidy; novinkou je prosperující a uhlazený průmysl úžasu: časopisy, knihy, setkání, konference, instituty, kongresy, vzdělanci, pomlouvači, fanatici, hledači.

Je to nabeton. Kdo vyslovil tento výraz, nevěděl nic o marketingu. Jak mohou být „nabeton“ přesvědčení sdílená a schvalovaná tolika magazíny s lavinou vědeckých aureol (pro i proti)?

Průmysl neznámého mohutní, protože nehledá víru, nýbrž pochybnost, kmitavou sestru-dvojče víry, dodavatelku pradávných rituálů, mimosmyslových vjemů, biomagnetických energií. Na začátku existence církve sloužili kacíři k tomu, aby kánon podrobovali zkoušce; dnes jsou — řekněme — pobočkou známých náboženských přesvědčení, která trh rozrůžňují, a tím upevňují.

— Jak to může být pravda?

— Jak by to nebyla pravda?

— Je mi to jasné. Pro mě to byla zkušenost, která změnila můj život.

— Čistý podvod! Prostředky středostavovského zoufalství.

Tvé slovo proti mému. Záležitost názorů. Ale výsměch a kategorická odmítnutí („Národe, šidí tě“) nezmenšují proud oddanosti k parapsychickým jevům. Peníze tečou a průmysl se věnuje modifikacím Tajemného, toho, co „náš umíněný západní rozum vytrvale nazývá tajemným“. Samozřejmě, všechno má nějaké vysvětlení a dá se přeložit do obyčejných slov či nevyhovitelných výrazů či přímého odmítnutí a opovržení ze strany paličatého a téměř svérázného západního rozumu.

Z knihy *Los Rituales del caos* (Obřady chaosu, 1995) vybrala a přeložila Markéta Riebová

inzerce

71

revue PROSTOR

společnost politika kultura umění

Konfrontace názorů, úvahy, polemiky, rozhovory na téma

Kam kráčíš, vzdělanosti?

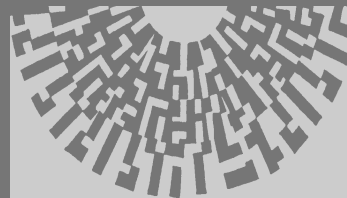
O proměnách vzdělanosti a jazyka v digitálním světě

Názor Jarmily Wunderlin-Taliánové *Nebezpečí ohlupujícího vzdělání* ■ statě Stanislava Komárka *Kánon v troskách* a Alana Guggenbühla *Jakou šanci má dnešní škola?* ■ esej Willyho Lorenze *O konci čtenářského věku* ■ vzpomínková črta Milana Balabána *Živá inspirace podzemních seminářů* ■ konfrontace názorů Tomáše Špidlíka, Anny Strunecké, Václava Cilka, Libora Pátého, Vlastimila Marka, Josefa D. Beneše, Vladimíra Smékala, Miluše Kubičkové ■ úvaha Luigiho Zoji *O potřebě vnitřní kultury* ■ rozhovory s Janem Sokolem, Jiřím Stránským, Katharinou Flückigerovou a Soňou Královou ■ anketa *Jak vypadá dnešní „vzdělanec“?* ■ fejeton Dany Seidlové *Až se potřetí narodím* ■ povídka Toni Florese *Emmanuel* a *Básně noci* Dalibora Plichty

Dvojčíslo PROSTOR 71 (139 Kč) vyjde v září 2006 a můžete je objednat ve vybraných knihkupectvích a na novinových stáncích, anebo se slevou za 380 Kč za celoroční předplatné (čtyři čísla) na adrese: SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 777728754, e-mail: send@send.cz, web: www.send.cz. Vydává Sdružení pro vydávání revue PROSTOR, tel. + fax: 222248052, e-mail: revue.prostor@atlas.cz, web: www.revueprostor.cz

knihy nakladatelství
knihkupectví knihovny

ALMANACH LABYRINT® 2006



ROČENKA
REVUE LABYRINT

Glosa

Jubilující spisovatel Jindřich Zogata

Osud Jindřicha Zogaty je podobně komplikovaný jako život na česko-polsko-slovenském pomezí, kde se po každé politické změně měnily hranice. Jedinou odpovědí beskydských horalů na otázku jejich identity může být pouze lakonická věta: „My sóm stela“ (jsme odtud).

Prozaik a básník Jindřich Zogata se narodil 6. srpna 1941 v Jaworzynce (polské Slezsko) a dožívá se letos pětadesátin. Vyrůstal v rolnické rodině, jeho otec byl známým lidovým vypravěčem a gajdošem (hráčem na dudy zvané gajdy), jehož dům později navštěvovali etnografové a folkloristé. Od dětství na něj působila svérázná kultura beskydských horalů. V roce 1946 rodina přesídlila do Československa a žila v Jablunkově, Jeseníku nad Odrou, Kuníně a od roku 1950 v Bukovci. Po jedenáctileté střední škole J. Zogata vystudoval agronomii na Vysoké škole zemědělské v Brně, kde v letech 1962–1963 také pracoval jako asistent v Čs. akademii



zemědělských věd. Krátce pomáhal otci v hospodářství, poté působil jako kulturní referent Okresního národního výboru ve Frýdku-Místku a v Karvině (do r. 1969). Na konci šedesátých let byly v různých nakladatelstvích přijaty k tisku básnické sbírky *Ohně na horách*, *Na kameni kámen*, *Morana* a *Dřevěné pyramidy*, začínající normalizace jejich vydání znemožnila. Pro podpis *2000 slov* byl ze zaměstnání propuštěn a pracoval pak v různých dělnických profesích. V roce 1974 se vrátil do Brna, kde se stal mistrem Střediska veřejné zeleně při městské Technické a zahradní správě. Od roku 1993 až do odchodu do důchodu v roce 2001 byl správcem parku na hradě Špilberk.

Začínal jako básník a od roku 1962 publikoval v novinách *Vpřed* (Frýdek-Místek). Po nucené odmice začal koncem sedmdesátých let tisknout básně v polských časopisech. Teprve poté pronikl do domácích periodik. Pod propůjčeným jménem Kamila Smyčková napsal pro ostravskou televizi scénář

k filmu *Poslední gajdoš* (1978, režie A. Müller). Psal fejetony pro brněnský a ostravský rozhlas.

Ústředním tématem Zogatovy básnické i prozaické tvorby je střet přírody a civilizace, odvěkého řádu a zpuštěných lidských pokusů o genové i společenské inženýrství. Vzhledem k tomu, že poezii mohl začít knižně vydávat s velkým zpožděním, mají některé svazky charakter průřezu starší tvorbou, například *Dým ohnic* (1991), *Samoty vzdálené až na počátek* (1993), *Rozsochy* (1996). Od začátku se v jeho básních objevují nářeční slova a náběhy k melodice lidových popěvek. Naturální a biologizující obrazy mířící k postizení genotypů se však brzy dostávají do kontrastu s technicistní metaforikou, melodie a tradiční poetické lexikum s kakovoní, záměrně křečovitým novotvořením a jinými antilyrickými postupy, nejvýrazněji ve sbírkách tematizujících hodnotový chaos moderního světa a života bez Boha ve sbírkách *Psí víno* (1994), *Mýtiny* (1995), *Zvony odletěly do krajin* (1997), *Když kvetou fazole*

Přinášíme dvě ukázky z tvorby básníka J. Zogaty

ZŘÍDLO V LESE

Vesmírem pramení
chodníčky křížované hory
přibité kameny
do kosmu neúrody

Dálkou je obešla
sluneční čeřest země
vytrysknout ze světla
plamenů po proměně

Žár stín a chlad
odkrytý v zemních krustách
dlaněmi nabírá
žíznící ústa

VĚTRNÁ ELEKTRÁRNA NAD SKALITÝM

Stometroví Janošici v bílých pláteňácích
rozhazují ruce roztrhali vesty
sekyrkami podeťat co tančí
záhorácké sukně nad nevěsty

Čtyři věže o pohoří nabírají vítr
nozdrami kříž trojramení roznést nad Skalitým
koňmo semlít třinecký vzduch na sanytr
Záhorácké nevěsty jsou bělořity

Janošici rozdupali chmury v černých krcpích
Vrtulemi křížů roztáčejí věže
ďur vyžraných ryšavinou v hrnci
Led od Baltu nožík na plech řeže

Odzemek o Janky gulou v hlavě točí
elektrárny kolib dojit v rozkvětu
ledu v hrncích pod klepáci Smilováním Božím
zadrátovat česko-polsko-záhoráckou ruletu

(1999), *Zdaleka blízke* (2000) a *Cirkus DNA* (2000). K protikladům mezi poznáním zákonů lidského bytí a jejich znásilňováním, mezi organickým růstem a rakovinným bujením duchovny prázdnoty míří také větší básnické skladby: diptych inspirovaný genetickými objevy J. G. Mendela *Šípkový růženec* (1990) a *Den světelného roku* (1994), vycházející z básnickova vztahu k Brnu a promítající reálie města na pozadí věčného koloběhu stvoření. Také Zogatova próza je metaforická a vyrůstá z mytizovaného prožitku krajiny, z vědomí trvalých hodnot zděděných po předcích. V prózách *Dvory* (in: *Stříbrné ryby*, 1985, spolu s B. Solanským a J. Jílkem) a *Obrázky na skle* (1990) evokuje vlastní dětské a školní zážitky. Ve významné, ale dosud stále českou kritikou málo doceněné trilogii *Dědictví zmizelých píšťal* (1996), *Oves na střeších* (1996), *Dřevěné pyramidy* (1998) rekonstruuje osudy svých horalských před-

ků mezi dvěma světovými válkami, *Černý vzduch* (1998) je moderní baladickou prózou konfrontující rustikálnost a urbanizaci. Významnou roli hraje obraznost prozrazující autorovo výtvarné citění, jež se uplatnilo i v chagallovské inspiraci některých jeho próz s brněnskou tematikou *Věřejná zeleň* (1998), *Hlídače květin nikdo neuhlídá* (1997), románu *Podnájem v panelové pustině* (1999), sbírce poezie *S koně dolů (vězni špilberští)* (2001) a ve vzpomínkové meditativní próze *Díry* (1994) o průkopníku výtvarné abstrakce malíři A. Tomalíkovi. Je rovněž autorem epigramů shrnutých do knížky *Když kvetou fazole* (2000). J. Zogata překládá z polské poezie, mimo jiné sbírku W. Przewczka *Průliš pozdní milenec* (1996, 2000).

Těšínské Slezsko je sice rozděleno národnostně a liší se zájmy etnických skupin, jejichž vyjádřením je kultura regionu, v horách za Jablunkovem však začíná ona legen-

dární země horalů (gorolů), kterou hranice národních států sice rozťala, ale nezahlušila způsoby života, které byly vystaveny industrializačnímu násilí. J. Zogata cítí, že civilizační trendy jsou mocnější než pouhá hranice, přesto dosud nezničily principy biotopu a genomu. Genofond myšlení sahá hluboko do polského pohraničí. Jazyk porozumění i neshod je až druhotný. Samoty v lese beskydských hor uchovávají nenahraditelné a nezaměnitelné možnosti života, dosud bez nutnosti vytvoření genobanky. Literární tvorba J. Zogaty je dokladem, že přes odlišnosti dané mentalitou, jazykem, specifickými výrazy je možné pomyslný klíč k regionu nejen hledat, ale i nacházet.

Dílo J. Zogaty je pro nás již dnes jakýmsi mementem: svým úsilím o to, aby z nerozlišení odlišnosti, nepochopení rozdílnosti nevznikaly další hranice, ať už zeměpisné nebo v naší mysli.

LIBOR MARTINEK

inzerce

Kampaň Fresh Film Festu je vystavena na brněnském bienále grafického designu

Kampaň loňského ročníku festivalu studentského filmu Fresh Film Fest je momentálně k vidění na 22. mezinárodním bienále grafického designu Brno 2006, zaměřeném na plakát, firemní identitu, reklamní a informační grafiku.



Fresh Film Fest je největší mezinárodní soutěžní přehlídka studentského filmu v České republice, navazující na více než třicetiletou tradici mezinárodních studentských filmových festivalů pořádaných v Karlových Varech. V pěti dnech na přelomu měsíců srpna a září uvádí v šesti kinosálech desítky ukávek toho nejprogressivnějšího ze světové studentské kinematografie a tento program doplňuje celovečerními projekcemi i hudebními koncerty. Ambicí a úkolem festivalu je stát se centrem východoevropské a středoevropské studentské tvorby. Třetí ročník festivalu se bude konat v Karlových Varech od 30. srpna do 3. září 2006.

Fresh Film Fest má každý rok výraznou grafickou podobu. „První ročník byl čistě typografický. Druhý ročník festivalu na plakátech propagovaly tváře mladých režisérů z celého světa. Festival tak prostřednictvím grafické úpravy získal rozměr reálné akce,“ uvedla autorka vizuálního stylu festivalu Adéla Svobodová. Právě zmíněná kampaň s reálnými tvářemi je až do 15. října 2006 vystavena v Moravské galerii v Brně v rámci 22. Mezinárodního bienále grafického designu. Plakáty jsou vystaveny v soutěžní sekci bienále v budově Umělecko-průmyslového muzea, Husova 14. Výrazná grafická podoba festivalu neopouští ani letos. Tématem grafiky je totiž přímo slovo „fresh“. „Představte si plakáty s obětí prostřelenou banánem, diváka s melouny místo rukou, erb festivalu z ovoce nebo dívku s poprsím z pomerančů,“ dodává Svobodová.



Adéla Svobodová (1978) absolvovala FaVU v Brně, ateliér grafického designu, momentálně ve studiích pokračuje na AVU v Praze, v ateliéru Michaela Bielického a Vladimíra Skrepla. Je hlavním ideologem grafické stránky festivalu Fresh Film Fest.

<http://www.freshfilmfest.net>

Rychlé šiny VŽDY DODRŽÍ SLOVO



ALE NĚJAK POZDĚ, MY TU TVRDNEME UŽ PŮL HODINY!



PÍŠE RÝGR KRESLÍ FISCHER

Vychází ve spolupráci s Rodinným výčepem v Příbryslavi



společensko-ekologický časopis

Sedmá generace vás sleduje...

- Společnost
- Ekologie
- Demokracie
- Média

a mnoho jiné četby
pro dnešní i budoucí generace

...sledujte ji také

www.sedmagenerace.cz

**Je to tak jednoduché
postavit vejce po Kolumbovi
básník to činí postě
se všemi slovy**

(František Halas ze sbírky Sěpie)

Muzeum Brněnska

Památník písemnictví na Moravě

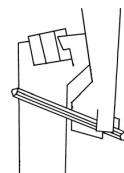
si Vás dovoluje pozvat na vernisáž výstavy

HALASOVÉ

Otec a syn – proletář a básník
Společná moravská léta Františků Halasů

Výstava potrvá od 27. dubna do 17. září 2006.

PAMÁTNÍK
PÍSEMNICTVÍ
NA MORAVĚ



HALASOVÉ

Otec a syn – proletář a básník
Společná moravská léta Františků Halasů

Hostinec

MARTIN ŠENKYPL

Bolatice

NETEŘIN KLÍČ

Klíč co ústa zamyká
jak pařez mýtinu
tu krajinu za srdcem

klíč staletý
nikomu ku potřebě

neteř se marně snaží
švihadlo zabalit
do růže

OSUD

Je to kus bílého hadru
kterým si zavážeš oči
abys nemohl plakat

TICHÉ ODPOLEDNE

Okna předměstí začala hořet
jedno po druhém

sníh nenapadl ani
neroztál

žena z vedlejšího
domu šla do práce

ZDEŇKA TLUSTÁ

Mníšek

krajnost

ty (on)
já (nikdo)
vepři (slánka)

pádlujeme k vesmíru
mizí

kontakt
s hrotem
při oblosti

rutina

oslaví vzkříšení
poplivou pero
vykousnou trat'

plachtí
úterý
19. dubna
rostou holoubata

když usedáš

dýchám
rozumem
zkoprnělý výslech
víška nedaleko
cpu se po tvém obědě

JAN ZVETTLER

Praha

■
No a jak že ke mně chodí básně?
Naboso jak také jinak

Ale přesto dělají
jako by se v předsíni
zouvaly

Je to jako by ses mi nadvakrát
vysvlékla do jednoho verše

■
Občas být přehluoce raněn
neznamená nic
než že pírkó bloudí v tmách
odkud na patách vzpomínka
nás lechtá

Ta lehčí než smrt
zjara bruslívá na vahách

SVATOPLUK ŘIČÁNEK

Brno

KONEC ŘÍJNA

Mrtvo vůkol tlí
ticha plné úly
včely ulítly
v česnech
vůně smůly

P E T R Z E M E K

Brno

KDYBYCH TAK NIKDY NEMOHL SPÁT

Nikdy si nedokážu vysvětlit a taky ani trochu pochopit,
proč jsi byla tak krásná
v červeném spodním prádle
koupeném podle jednoho letáku,
který vhadzuji do různotvárných schráněček
vyděšení poslíčci
a falešní sousedé.
Jo jo — červené spodní prádlo.
To máte jako vinobraní
s dechovou kapelou —
pěkně od podlahy!
A tančíme!
Vinaři s plnými košťými
a venku zůstal závoj měsíce.
A taky několik starých bicyklů.
To červené prádlo...
Ono totiž pak zůstalo ležet
vedle velké vany,
kde jsme po sobě kličkovali
mezi plyšovými bublinkami
z veliké dávky pěny
a různých blbých
uklidňujících olejíčků.

Hrála nějaká sladká hudba
o povedených láskách
s tím maximálním happyendem,
když jsme potom leželi
v posteli,
na sobě deku s cválajícím běloušem
a pár vět s nezbytnou něžností
cukrlátek.

Je to už dávno.
Potkám tě.
A děkuji.
„Jako by se stalo.“
A v noci sen,
červená spodnička,
tvůj manžel tě možná bije,
moje paranoia,
kumštýři s oblázky
mých představ.
Kdybych tak nikdy nemohl spát,
kdyby ses ztratila ke mně.
Přicházíš jen s nočním deštěm
hvězd
a mžourajícími dělníky
jedoucími z noční směny ve fabrice,
kde u pásu skládají
flaštičky pro tvoje parfémy
a hračky
tvému synovi.
Vstávají tramvaje,
sunou se z vozovny
třeba na náměstí Míru.
Možná jsi zrovna tam.
Možná taky pořád
v tom městečku mezi kopci.
A vstáváš do práce,
do obyčejného špitálu,
kde máš jen modrou a bílou barvu,
a protože jsi to ty,
dáváš nemocným
stříbrné náramky naděje
a úsměvy,
které znám jen já
z doby, kdy jsem u tebe
stonal se srdcem.

Kdybych tak nikdy nemohl spát.

R A D I M T C H O R Z

Hrabyně

NĚCO DĚLEJ

Kolem tebe prochází
všechno a nic.
Smutno provází,
utíkáš pryč.

Všude jen šed',
staré známé tváře.
Svůj styl držet,
bez scénáře.

Kdo vlastně o co stojí?
Stereotyp.
Jen své soukromí,
duševní holobyt.

V Í T P R O C H Á Z K A

Horažďovice

trgf

po hvězdách plazí se přízraky dějin
trudnomyslné leporelo vyvíjí se tak
jak cítily by žáby v žaludcích rybníka
z vrby se blíží mokřý hasrman
suché skývy přežvykuje utopencům
kradené duše dřív než šlo vrátit zármutek
pospíchají k titánům měsíčního blesku
na hřbetě vilné kopretiny

[...]

P A V L Í N A P U L C O V Á

Boskovice

NEVIDITELNÉ PŘEDIVO

plamennou krví podlité oči
pomrkávají ve větru
drápky zaseknuté v těle tmy
neslyšně předou vlákna
budoucích látek
živým na onom světě

noc dušičková tiše vrní ze spánku

MONIKA WAHYU
Řičany

OČISTNÝ PROGRAM

Kdosi mě vyždímal a pak mě pověsil
Ale než visela jsem na té šňůře z pocitů
tak tomu předcházela sled mnoha událostí..

..možná že z cesty sešla jsem a měla špatný cíl
..možná že hráli zrovna dobrou pecku na Beatu
a já ji málo vnímala v kontextu s návazností..

no každopádně náhle ležela jsem v koši
(stejně jak jiný kusy prádla zmatený jak já)
a končetiny zmuchlaný brněly ostošest..

dali mě do programu, co se nevysouší
prášek plus aviváž — (ňák divně voňavá)
a narvalí nás na sebe, až nám tam bylo fest..

pak húúú.. háááá.. a rotace nás hbitě roztočila
nebylo úniku z těch prostor hučících
kde voda smáčela v očištný kúře mnohý..

a když to skončil — zmizela splínů kila
byla jsem beze skvrn — jak modlíci se mnich
k životu dalšímu mám nový čistý vlohy

HELENA ŽŮRKOVÁ
Holešov

HAZARDNÍ HRÁČI

Život se Smrtí hráli o mě karty,
když bloudila jsem chodbou horeček,
Smrt nabízela tvrdé sparty,
Život čaje hrneček.

Vědomí na kusy rozpadlo se,
můj duch se z nudy dloubal v nose,
hlídal moji váhu netto
a čekal, jak dopadne to.

Ti dva hrají jako o život,
jeden čehý, druhý hot.
Mysl se s nimi nehádá,
z bezvědomí svetr spřádá,
v chladné hlíně přijde vhod.

JIŘÍ CEJPEK
České Budějovice

TY!

Přemýšlím ve verších,
miluji v rýmech,
přemýšlím o tobě,
má krásná výjimko
v ničivých splínech!

HOSTINEC

Naboso chodí básně



„Básníkům se neradí,“ slyšel jsem nejednou pana Ludvíka Kunderu citovat slova Františka Halase. — Souhlasím: kdo básník není, tomu sebelepší rada nepomůže. — A ještě historika: Když mladičků František Halas s rozzechvěním čekal, co na jeho verše řekne Jiří Mahen, dočkal se jen poklepání na čelo a k tomu věty: „Co to, Franc, v té kotrbě máte?“...

Tolik těm, jimž stručná glosa nedostačuje.

Dvanáct srpnových pozdravů z rodné Boudy!

První, možno-li, vlídný, do Lichocevsí, slečně či paní Justine Case: „tlející nektar“? Nedovedu si představit. Nedovedu pocítit. Ani ozlomkrk. „[...] na křídlech mlhy tání vlak / klouby v mé řece zborlil krví“? Nedává mi smysl. Ani surrealistický. Lituji... — Prózu předám do patřičných rukou.

Druhý do Bolatic, panu Martinu Šenkyplovi: *Prajsku mam rad!* Když jsem tam před lety chořoval, byl jsem i u Vás (a potom si v kuponové privatizaci koupil akcie Lanexu). A můj syn Lukáš kdysi miloval *děvušku* bolatickou. — *Verše i bez toho dobře.*

Třetí do Mníšku, slečně či paní Zdeňce Tlusté: ano, poznovu ano. Enigmatičké znaky se navzájem zažehnou; nebo ne, a zůstanou v tmě... Jistěže, riskujete!

Čtvrtý do Prahy, panu Janu Zvettlerovi: „[...] jako by ses mi nadvakrát / vysvlékla do jednoho verše“ je vzácné, vzácné!

Pátý do Brna, na Lesnou, panu Svatopluku Řičánkovi: budiž, ohlasy; ale „Konec října“ je báseň, při níž se Skácel v hrobě vzrušeně vrtí.

Šestý do podnájmu v Brně, panu Petru Zemkovi: neoblíbil jsem si Hraběte. Tím méně vybledlé jemnústky. Ale... — Tiskl bych i „Ostravskou galerii“, nebyť tak dlouhá, skoro jak čas, který už uplynul od smrti mého tatínka, narozeného ve Vítkovicích... „[...] dáváš nemocným / [...] úsměvy, / které znám jen já / z doby, kdy jsem u tebe / stonal se srdcem“ je v souvislostech celé básně na brek (a taky že jsem brečel). — Nechci radit; být však Vámi, pokusil bych se o „redukční dietu“: v otištěné básni třeba kvůli poslednímu verši (míněnému sice dobře, jako jakýsi refrén): ten v poslední, rozhodující chvíli tlumí, či spíše hubí mocné vyznění celého textu. — Škrtání je tvorba, právě proto, že bolí! *Sedmý* do Hrabyně, panu Radimu Tchorzovi: tu neřeknu víc, než že jsem v osmdesátém osmém o prázdninách v hrabyňské hospodě poblíž kostela (ó ó ó Bezručův pane faráři Böhme!) objednal jedno hovězí srdce na dva talíře (půl pro sebe a půl pro Marunku) a číšník to přinesl, mysle si své... V ty dny nám v hradeckém domečku Depeche Mode hráli „Secret Marriage“...

Osmý do Horažďovic, panu Vítu Procházkovi: mezi nesoudržnostmi aspoň část té šťastně praštěné...

Devátý do Boskovic, slečně či paní Pavlíně Pulcové: „Zlatá sluníčka snesla se pod trojkopulí“: ne! — „Uvnitř spirály!“: ano! — Těžko se nám hledá shoda, co?

Desátý do Řičan, slečně či paní Monice Wahyu: značné je Vaše úsilí tvárné; kdo dnes ví například o vnitřním rýmu? — Zvuk ale může zahlušit a mít v zápětí neslyšný smích. („Smajlíka“ bych si v textu, který předkládám jako poezii, zcela zásadně zakázal.)

Jedenáctý do Holešova, slečně či paní Heleně Žůrkové: násilný „hrmíček“ kvůli rýmu; a „nehádá“ — „spřádá“, parým (tři slabiky na dvě, rytmická chyba, nemluvě o primitivní, „pláné“ gramatické shodě). — A přece to, když už nic jiného nelze, přece to tisknu...

Dvanáctý do Českých Budějovic, panu Jiřímu Cejpkovi: kdybych však přece měl, odrazil bych od: „A její řadra, / ty zvrhlé bohyně svůdnosti, / se třou o rozdrážděnou pokožku mou / a bradavky vypadají, / že snad samou extází / brzy explodují.“ Řečeno s Freudem (a doufám i s prominutím): to se dá přece vyonanovat! A uspokojivěji. **VÍT SLÍVA**

Nevolnost & úzkost & nicota

OPOŽDĚNÁ ÚVAHA KE STÉMU VÝROČÍ NAROZENÍ JEANA PAULA SARTRA

VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ

Jeden z otců zakladatelů evropské sociologie, skeptický italský aristokrat Vilfredo Pareto, napsal, že „dějiny jsou hřbitovy elit“. Příslušníci vládnoucí elity ovládli společnost se souhlasem většiny, jsou hrdiny své doby, bez jejich ctností by společnost jako celek v určité historické situaci nepřežila. Ta doba ale pomine, ctnosti se vyčerpají a nastává „střídání elit“.

Podle Pareta se v dějinách stále opakují dva druhy ctností — buď buržoazní vychytralé lišky usilující o kompromis přijatelný pro většinu společnosti, nebo hrdinští válečníkové bojující za vlast, Boha a pravdu, jakkoli se mění historický obsah těchto hesel. Ctnosti doby minulé jsou pak obtížnými neřestmi doby nové — k čemu je nám šlechtická čest, když se živíme obchodováním na burze, prodejem počítačů nebo pracujeme v účtárně.

Myslím, že italský markýz má pravdu, ale s dodatkem, že dějiny jsou také hřbitovy slovníků, které tu po elitách zůstaly. Kdysi držely svět pohromadě, slova v nich voněla zemí, byla nabitá tajemnou energií jako slova trampských písní, sálala z nich angažovanost za dobrou věc, vábila nás dálkou. Zazněla slova nového slovníku, a jako bys otočil vypínačem — svět je osvětlen. Ten slovník je nakažlivý, módní, neodolatelný, marně jej jeho odpůrci zakazují, proškrtávají, varují před ním jako před pokusem či drogou — „užívání takových slov vás rozkolísá, strhne do tmy, odvede vás daleko od (našeho) boha a skutečnosti“.

Slova, jejichž čas nastal, zakázat nelze, cenzura jen přispívá k jejich nadvládě.

O slovnících platí, co říká o teoriích ve svém filmu *In girum imus nocte et consumimur igni* autor proslulé knihy „Société du spectacle“, francouzský filozof Guy Debord: „Teorie byly stvořeny jen proto, aby padly ve válce s časem: jsou to více či méně silné jednotky, které je třeba umět poslat do boje ve správný čas. Vítězství (mnohem spíše než porážky) je opotřebovávají, je nutné je vyměnit. Žádná epocha však není produktem jen jednoho slovníku — je hrou a sporem mezi nimi, cestou za slova.“

Slovníky a epidemie

Slovníky se nabíjejí a vybíjejí jako baterie. Jsou-li nabitě, přitahují na povrch řeči to, co bylo ukryto v hloubi kolektivního vědomí jako nesdělitelné. Vznikají bratrstva strážců a rozmnožitelů těch slovníků, vyznávají a hájí je ve veřejném prostoru, mávají nad sebou hesly a symboly. Ale vítězství slovníky opotřebovává, vůně země i tajemných dálek se z nich vytrácí, přijde chvíle, kdy skončí v regálech městských knihoven, v názvech vzdělávacích přednášek v okresních městech — třeba „O Masarykových ideálech humanitních“ či „Husserlovo pojetí prostoru“.

Vybité slovníky přežívají v učebnicích dějin či na jiných skládkách vypotřebovaných slovníků; studenti se na nich učí poznávat vý-

povědi utvořené podle kánonů minulých epoch — výpovědi, stavby a obrazy gotické, barokní, romantické, realistické nebo zase marxistické, existencialistické, postmoderní.

Nové slovníky mají mnoho společného s nakažlivými nemocemi, šíří se jako epidemie. To věděl Hitler i Stalin, dva hrdinové biologických metafor aplikovaných na dějiny idejí: liberalismus je syfilis myslí, komunistické ideje jsou bacily šířené židobolševiky, multikulturalismus je „mentální AIDS“ (to řekl tuším Le Pen). Dějiny filozofie napsané v leninském a stalinském duchu označovaly zase buržoazní myšlení za kaluže špinavé vody, kdo z nich pije, nakazí se a zahyne, kdo z nich jiným dává pít, je travič a zasluží si smrt. V Evropě nikdy nechyběli hygienici, kteří chtěli chránit mládež před rozkladným vlivem kverulantských — anarchistických — elitářských — židobolševických či levičáckých (jak se dnes říká) intelektuálů; zakazovali jejich podvrtné slovníky, financovali jejich odpůrce, chtěli je vyhubit jako ohniska infekce — ohněm a soudními výroky.

Proč některé slovníky vytvoří a ovládnou celou jednu epochu, zatímco jiné rychle odumírají, nikdo je nechce používat?

Řeč bez stínu

Odkud se bere energie, která vyzařuje z vítězných slovníků? Ze starého evropského snu o „slovech bez stínu“; o slovech beze zbytku průhledných, která vyřčena ustoupí do pozadí a zbude po nich jen „čisté vidění skutečnosti“. Evropa snila o takových slovech od svých řeckých počátků, hledala řeč, která by nevrhala stín, nic nezakrývala, jen odhalovala, celá se přeměnila v „čisté vidění“ — v *evidenci*. Do toho dlouhého snění upadaly po tisíciletí generace evropských myslitelů jedna po druhé, některé mluvily zprostředka toho snu s novým zápallem jako náměsíčníci a dlouho trvalo, než někdo řekl — „sen je dosněn — každá řeč tím, že něco odhaluje, vždy něco jiného zakrývá“.

Jen neochotně se ti věční hledači řeči bez stínu budili ze svého podivného snu, jen neochotně rozeznávali věčný stín i ve svých výpovědích, jen neochotně to připsali „řeči samé“, nejen svým omylům a zaslepením. To, co slovník jedné generace zastínil, pak vystoupí na světlo ve slovníku generace nastupující. Jeho nová energie však přichází z téhož starého snu o řeči bez stínu, přichází proto vždy i nově probuzení.

Hledat slova, která by vedla za slova, jak divný sen. Řeč, v níž by jiskřil vnějšek řeči, řeč, která by nevrhala stín našeho nitra na to, co je za řečí. „Každá čistě reflexivní rozprava“ — napsal Foucault — „v sobě skrývá nebezpečí, že zkušenost vnějšku opět převede do rozměru niternosti; reflexe má nepřemožitelný sklon repatriovat tuto zkušenost ve vědomí a v popisu prožitku, v němž se rýsuje vnějšek jako zkušenost těla, prostoru, hranic vůle, nepostižitelné přítomnosti druhého.“ Každý nový slovník chce klást odpor sklonu všech lid-

ských rozprav převést vnějšek do „rozměru niternosti“. Tak mezi nás vtrhla například energická řeč marxismu, rozmetala *ossarium* metafyzických pojmů, vnějšek řeči byl náhle před námi, ve své životní velikosti. Nebo slovník vyznavačů společenské smlouvy, který do dnes šíří svou energii v preambuli americké ústavy — *We hold the following truths as self-evident*: že všichni lidé byli stvořeni sobě rovni, že Stvořitel jim dal nezczizitelná práva a že mezi ta práva patří právo na život, svobodu a *pursuit of happiness*. A že vláda je smlouva na obranu těch práv a může být svržena, pokud ji neplní.

Anebo slovník Husserlův, o němž Merleau-Ponty napsal, že pro nás „probudil divošský svět a divošského ducha. Věci stojí před námi ne jako v renesanční perspektivě, podřízeny potřebám panoramatu, ale vztyčené, naléhavé, připravené zranit náš zrak svými ostrými hranami, každá pro sebe vyžaduje absolutní přítomnost, jsou nepředveditelné jedna v druhou, a to v rámci celku, o kterém nám teorie nic neřekne“. Každý nový slovník objevuje „divošský svět“, ještě nepodrobený předsudkům našeho vědomí a nespoutaný potřebami „našeho nitra“. Přesto ale vyrůstá ze slovníků starých, překrývá se s nimi v mnoha částech; bez vztahu ke starým slovům by nový slovník neměl smysl.

Strážci slovníků

Některé slovníky jsou lidem vnuceny imperiální mocí, platí jen na veřejnosti, v soukromí lidé užívají slovníky přirozenější. Takový dvojitý jazyk někdy charakterizuje celé epochy, epochy pokrytectví a předstírání. V západní křesťanské civilizaci například je takové epochální pokrytectví spojeno s tělesností. Dějiny komunismu jsou z velké míry dějinami „dřevěného jazyka“, jehož neoblovnou logiku zachytil Václav Havel ve svých hrách *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění* nebo Sinajevskij ve svých úvahách o sovětské literatuře.

Bratrstva vyznávající nové slovníky mají svou epistemologickou ochranku. Ta rozhoduje o tom, co „smíme vědět“, co je „třeba vědět“, co „stojí za věděním“. Ve školách se učíme stručnou historii klíčových slovníků naší doby, příběhy jejich vynálezců a hrdinných strážců, v sekretariátech politických stran visí portréty jejich zakladatelů — Adama Smitha nebo třeba Jeffersona. Každý slovník je více či méně přísně střežen, můžeme být vyloučeni z jistých společenství, zneuznáme-li jejich slovník, můžeme být postaveni před soud za použití určitých slov nebo za odmítnutí pronášet je slavnostně „s rukou na srdci“. Jako epistemologické ochranky fungují často učitelé, intelektuálové, novináři, spisovatelé, kněží, odbor ministerstva vnitra pro boj s komunismem, islámem či s technaři. Každý z nás někdy vystupuje v roli člena epistemologické ochranky, hájí určitý slovník a pronásleduje — v mezích své moci — jeho odpůrce.

To pronásledování se nejčastěji nazývá „výchova mládeže“, „boj za pravdu“ nebo „obrana našich hodnot“.

Antiakademičnost

Budu se tu zabývat jedním z takových vybitých slovníků, jehož málo srozumitelné fragmenty najdeme už jen v různých *Úvodech do současné filozofie*. Hodí se pouze k citování, používat se dnes nedá, zněl by příliš pateticky. Mluvím o slovníku existencialismu.

Byl to výjimečně vlivný slovník. Po druhé světové válce se z Evropy rozšířil po celém světě a stal se na dvě desetiletí světovou intelektuální módou. Nejvýznamnějším tvůrcem a kolportérem slovníku „existencialismu“ v Evropě byl Jean Paul Sartre. Na jeho pohřbu byla taková mačkanice, že jakási jeho obdivovatelka prý spadla do čerstvě vykopaného hrobu na pařížském hřbitově Mont Parnasse a vážně se zranila. Možná metropolitní legenda, nevím. Starý nemrava Jean Paul by měl jistě radost, kdybych mu napsal na papírek vzkaz — ta-

kové papírky prý mu jeho obdivovatelé kladou na hrob — že automatický český korektor v mém počítači opravuje jeho jméno na „Satyr“. V roce 2005 uplynulo jedno století od narození toho „Satyra“.

Ze slovníku existencialismu udělaly světovou módu dva rysy.

Za prvé: *antiakademičnost*, úzké propojení filozofie, umění a veřejné angažovanosti. Nacismus ukázal, že pokrok je křehký, že kyvadlo dějin se může prudce vrátit zpět, že barbarie je stále možná. Intelektuál má proto morální povinnost vstupovat do politických konfliktů, a to ve jménu norem a principů, které žádná státní moc či hnutí usilující o dosažení „svých velkých cílů“ nesmějí překročit. Politická angažovanost intelektuálů a umělců, inspirovaná existencialistickým slovníkem, byla hlavním rysem padesátých a šedesátých let. Antiakademičnost existencialismu vnímal ostře například Václav Černý, považoval jej za „realismus čirého lidského konkrétna [...] reakci čiré kvality lidské proti ideám a věcem, proti vlastnímu zideologizování“.

Proč „antiakademičnost“?

Profesor filozofie je úředník, žije v chráněném prostoru a je placen podle platových tabulek odpovídajících jeho služebnímu postupu, o němž rozhodují posudky jeho výše postavených kolegů. Píše knihy o etice, pravdě nebo třeba vášních, a pokud se ty knihy výše postaveným kolegům líbí, i on dosáhne vyššího postavení.

Takový úředník pravdy byl smutná postava už po první světové válce — yperit, zákopová válka, Verdun; po druhé světové válce, po Osvětimi, Hirošimě, Gulagu, stalinismu, mccarthismu a padesátých letech se stal postavou groteskní. Městečko na polských hranicích, menší japonské město, americký senátor, ruská administrativní zkratka, místní názvy a příjmení — to vše získalo propastně varovnou obecnost a usvědčilo „profesorské filozofování“ z neúčinnosti, protože přece ta akademická povýšená lhotejnost k světu za univerzitními zdmi byla jednou z forem neangažovanosti, která to zlo umožnila.

Profesorské filozofování nejen neumělo zabránit zlu, ale bylo provozováno za pravidelný plat, když se to zlo dělo; má v sobě zakódovanou byrokratickou neutralitu k lidskému utrpení, neangažovanost specialisty, která nám dává právo zůstat neutrální před trpícími, zachovat si učenecký odstup od jejich situace. Kategorie evropské metafyziky — první, věčné, podstatné — jsou lhotejné k trpícím tělům, ke konečnému osudu jedince. „Jako bota esesáka“ — dodává Adorno ve své slavné úvaze o metafyzice po Osvětimi.

Heidegger, v apokalyptickém stylu písíci Otec zakladatel slovníku existencialismu, se možná přiklonil k nacismu právě proto, že mu na něm imponoval jakýsi druh antiakademismu, antiintelektualismu, který se mu zdál epochálním protipólem „kavárenských intelektuálních tlachů“ a „kompetentních pojednání úředníků filozofie“. Karl Jaspers v později potlačené kapitole svého životopisu vypráví o Heideggerově pohrdání univerzitními profesory a „irelevantní“ kulturou své doby. Ve veřejné přednášce v Heidelbergu z května 1933 — uvítán vůdcem studentského spolku jako člen nacistické strany — Heidegger řekl, podle svědectví osobně přítomného Jasperse, že „současní profesori jsou neschopní odpovědět na výzvu nové doby“ a že „v celém Německu by měli být nanejvýše dva až tři profesori filozofie“. Sklidil velký potlesk. Když Jaspers pochyboval o tom, že by nevzdělaný Hitler mohl být vůdcem Německa, Heidegger odpověděl: „Kultura je zcela irelevantní.“

Akademický styl se vyznačuje tím, že literární kvalita textu nesmí hrát důležitou roli, protože text by tak překročil ostrou hranici mezi akademickým prostorem a prostorem veřejným — četlo by ho příliš mnoho nekompetentních lidí, podle svých arbitrárních kritérií, a akademické bratrstvo autorizovaných čtenářů by tak nad ním ztratilo kontrolu. Naopak literární kvalita a úzký vztah existencialismu k umění osvobodil jazyk této filozofické vlny od diktatury univer-

zitních úředníků, vylučujících z „profesionální či odborné filozofie“ témata, která dávají filozofickému myšlení jeho dějinnou účinnost a lidský smysl — například morální oprávněnost nukleární bomby nebo smysl lidské volby.

Slovník existencialismu jednoduše překročil vznešené akademické slovníky, jejichž nárok na pravdu holokaust a nukleární bomba rozmetaly. Umožnil tak závratné prohloubení pojmů „svobodná volba“, „autenticita“, „angažovanost“, „projekt“ a „smysl konečnosti“.

Nový slovník rychle okupuje veřejný prostor — stává se slovníkem poválečné angažovanosti.

Existencialismus a marxismus

Druhým důvodem obrovského úspěchu existencialismu byl jeho *modelový* poměr k marxismu, a tím ke každé ideologii či politickému hnutí. V Sartrově knize *Marxismus a existencialismus*, vydané v Praze v roce 1966, například čteme:

Není sporu o tom, že doposud všichni lidé a všechny události [...] jsou bez výjimky poznamenáni *nedostatkostí*, tj. objevují se ve společnosti, která není ještě schopna osvobodit se od svých potřeb, a tedy od přírody [...] Rozervanost kolektivity, která je drcena svými potřebami a ovládána způsobem výroby, plodí antagonismy mezi individui, z nichž se společnost skládá. Abstraktní vztahy věcí mezi sebou, věčné vztahy mezi zbožím a penězi zakrývají a podmiňují přímé vztahy lidí mezi sebou. Technické vybavení, oběh zboží apod. determinují proto hospodářské a sociální dění. Bez těchto zásad by nebylo možno dějiny racionálně pochopit. Bez živých lidí nebylo by však dějin. Předmětem existencialismu — poněvadž marxisté tu selhali — je právě jednotlivý člověk ve společenské sféře, ve své třídě uprostřed kolektivních předmětů a mezi jinými jednotlivci, tedy odcizené, zvěčněné a mystifikované individuum, jakým ho formovala dělná práce a vykořisťování a které bojuje proti odcizení pomocí zfalšovaných prostředků a všemu navzdory trpělivě získává půdu [...] Marxistická metoda je progresivní, protože je výsledkem hlubokých Marxových rozborů. Dnes syntetická progresie je však nebezpečná, protože lidé marxisté jí používají k tomu, aby *apriorně* konstruovali reálno, kdežto politikové se snaží pomocí ní dokázat, že co se stalo, muselo se stát [...] Naše metoda je heuristická [...] její hlavní starostí — stejně jako v marxismu — je opět zařadit člověka do ústrojí jeho vztahů.

Marxismus je podle Sartra „nepřekročitelný horizont naší doby“, ale marxistická metoda překračuje jednotlivce, kteří v tom dějinně určeném horizontu jednají svobodně, podle svých svobodně zvolených hledisek, historicky omezených a jen relativně zdůvodněných. Zabývat se jednotlivcem bylo pro marxisty vždy symbolem úpadku. Například Ladislav Štoll, tento výjimečně nevzdělaný koryfeje marxistické literární vědy („neumětel čehokoli“ ho nazývá Václav Černý), shrnuje své vědecké pojetí dějin v této citaci z Goetha: „Všechny ustupující a rozkládající se epochy jsou subjektivní, kdežto všechny progresivní epochy mají objektivní zaměření [...] To zjistíte nejen v poezii, nýbrž i v malířství a jinde.“ Objektivní zaměření znamená právě zabývat se jen historickým horizontem, ne lidmi, kteří uvnitř toho horizontu jednají na základě svého omezeného poznání, svých vášní a svých předsudků.

Podle Milana Sobotky marxismus charakterizuje „nedostatek svědomitosti, s níž se vyzývá k činu, i když skutečnost není známa tak, aby byl zaručen zdárný výsledek. Vše musí být negováno, vše existující zničeno revolučním činem“. I existencialisté považují marxismus za nedostatečně svědomitý, ale v jiném smyslu: revoluční čin změnil sociální a politické poměry, změny struktur však nic nezmění na lidské situaci ve světě, vztah člověka k sobě a k druhým zůstane ve svém „existenciálním“ smyslu stejný. A to znamená „bez metafyzických záruk“, jen my sami ručíme za smysl našeho jednání.

Marxismus strukturu lidské situace ve světě jen nesvědomitě zakrývá svým eschatologickým pojetím revoluce jako konečného řešení „nedostatku smyslu“.

Po první a druhé světové válce byl v Evropě nejdůležitější metafyzickou zárukou smyslu průmyslové modernosti boj proti bídě mas, překonávání minulosti plné útlaku a nedostatku, budování nového světa hojnosti a rovnosti, a to budování bylo pojato jako smysl lidských Dějin. Kategorie smyslu je tak pevně spjata se sociálním pokrokem, který nás vyvádí z nesmyslnosti, jejímž archetypem je bída, tuberkulóza, nemoc, špína, ignorance mas. Komunismus je nejúspěšnějším příkladem takového pojetí smyslu, odtud jeho obrovský morální a intelektuální apel.

Svědomitost ke skutečnosti však vyžaduje, abychom rozpojili pojem „smyslu“ a „sociální revoluce“: vítězství nového typu státu mění formy a míru uspokojování potřeb člověka, nemění jeho základní situaci ve světě — smrtelnost, vrženost do určité historické situace, nepředvídatelnost budoucnosti.

Marxismus pevně propojil kategorii smyslu a sociální revoluce, zatímco existencialismus hledá smysl hlouběji, v původnější vrstvě lidského jednání, v úzkosti ze svobodné volby a z nutnosti přijmout podmínky volby, do nichž jsme byli vrženi dějinami; v „pokroku“ vidí jen jinou formu falešné víry ve „vyšší instanci“, která umožňuje člověku utéci před svým „odsouzením ke svobodě“. Pokrok parazituje na smyslu hlubším, na původní angažovanosti člověka ve světě. Pravda je proto svázána se zkušeností, která nás mění tím, že jsme si nejen něco svobodně zvolili, ale že jsme byli také donuceni *porozumět* naší situaci, a to znamená: východiska volby jsou dána, kdo se rozhodl jednat, musí je přijmout. Odmítnout je by bylo možné jen útekem k iluzi, k falešnému vědomí, k metafyzickým jistotám „ono-ho světa“; smysl volby jednotlivce se rodí jen z napětí mezi daným a možným. Napětí mezi nimi je zdrojem stálé úzkosti a nejistoty, z níž se rodí „porozumění světu“.

Ale zpět ke slovníkům.

Ustavující metafora

Rozlišme čtyři momenty procesu, v němž se ustavují nové slovníky, z nichž pak ty nejúspěšnější nazýváme „historickým předělem v dějinách lidských idejí“. Nenásledují po sobě v nějakém pevně daném pořadí, nejsou to „fáze“, spíše nutné podmínky formování úspěšných slovníků, které se vynořují často náhle a v neopakovatelné propojenosti.

První moment je objevení *ustavující metafory*.

Umberto Eco napsal, že originální metafory mohou být parafrazovány jen v nekonečném, dobrodružném, namáhavém příběhu jejich interpretace, „nebo lépe, ve formě vyprávění o tom, jakými různými způsoby jsou interpretovatelné“. To znamená, že „ustavující metafora“ generuje nový slovník a nové gramatiky. Například slovník ustavený metaforou „neviditelné ruky“ nebo metaforou „svět je kniha psaná matematickými symboly“. Zabýval jsem se takovými metaforami v eseji „Rétorika modernosti“ (www.tady.cz/hawkmoon).

Ustavující metafora existencialismu je vynalézavá a generuje převratný filozofický slovník. Nejdříve přetlumočím její hlubší verzi, nazvěme ji „heideggerovskou“. Co popisujeme pomocí kategorií odvozených z procesu manipulace věcí kolem nás — bereme je do ruky, ovládáme je a z vlády nad nimi produkujeme další věci ve světě —, je okruh jsoucího; otázka zakládající západní filozofii však není otázkou po smyslu jsoucího, ale po smyslu bytí. Mezi jsoucím a bytím existuje osudově zapomenutý rozdíl — *ontologická diference* — a toto zapomenutí je stejně původním rysem Západu jako sama otázka po smyslu bytí. Západ myslí bytí ze jsoucího, redukuje bytí

na jsoucí, na okruh manipulovatelných věcí, které člověk podrobuje svým účelům, využívá je, má je „po ruce“. A tak se pojem „bytí“ postupně vyprazdňuje, jako by označoval jen jeden z předmětů, který můžeme vzít do ruky a ovládat. Největší z takových předmětů je *Univerzum*, první z nich je *Příčina* a nejmocnější z nich je *Bůh*: bytí je zploštěno na „velká jsoucna“, která zapřaháme do našich rozvrhů a plánů.

Celý tento okruh věcí po ruce (v základu slova „manipulace“ a „emancipace“ je slovo *manus*, ruka, například *emancipere* znamená původně otevřít sevřenou dlaň a později „propustit otroka“) vytváří začarovaný pojmový kruh, jež nelze prorazit bez radikální *dekonstrukce* slovníku evropské metafyziky, posluhujícího „horizontu příručnosti“. „Bytí“ je něco jiného než uchopitelná „předmětnost předmětů“, nikdy samo předmětem není, ukazuje se jen v okamžiku například úzkosti nebo nudy, kdy jako by vše, co je, mizelo a ztrácelo smysl.

Člověk je bytostně určen rozumějším vztahem k tomuto nepředmětnému okruhu bytí, stará se o něj, a proto rozbořem způsobu bytí člověka — fundamentální ontologickou analýzou lidského pobytu ve světě — se dobereme té nejpůvodnější oblasti smyslu, z níž každá předmětnost vyrůstá. To nelze aplikací nějaké „metody“ — cesty, kterou může kdokoli a kdykoli projít vždy znovu —, ale jen porozuměním tomu porozumění, které je v jádru našeho vztahu k světu. Porozumění bytí je způsobem bytí člověka — v jeho bytí jde o bytí samo, zněla jedna z nejslavnějších vět existencialistického kréda.

J. P. Sartre dal této komplikované metafoře jednoduchost hesla. Ve slavné přednášce *Existencialismus je humanismus*, přednesené v Paříži 29. října 1945 (přeložené do češtiny už v roce 1947 v tematickém čísle časopisu *Listy*), čteme tuto působivou tezi-heslo:

Když si představujeme Boha Stvořitele, pak je tento Bůh připodobňován k jakémusi nejvyššímu řemeslníkovi [...] Bůh produkuje člověka dle technik a dle určité koncepce přesně tak, jako řemeslník vyrábí nůž na papír podle jisté definice a jisté techniky [...] Ateistický existencialismus, který zastávám já [...] prohlašuje, že když Bůh neexistuje, pak je přinejmenším jedna bytost, u níž existence předchází esenci, bytost, která existuje dříve, než by mohla být definována jakýmkoli konceptem, a že touto bytostí je člověk, nebo, jak praví Heidegger, lidská realita. Co zde znamená, že existence předchází esenci? Znamená to, že člověk nejprve existuje, setkává se se světem, vynořuje se v něm a teprve potom sám sebe definuje.

Z této proslulé přednášky můžeme odvodit všechny rozhodující pojmy existencialistického „vidění světa“ — například člověk je svým projektem, je odsouzen ke svobodě a zatížen nutností volby, má odpovědnost za sebe a za celé lidstvo, zakouší úzkost z mizení možností, do nichž je vržen, je konečný, a proto si nemůže zvolit znovu totéž. Patří sem také pojem „neupřímnost“ nebo „pokrytectví“ — *mauvaise foi* — neboli nedostatek odvahy přiznat si, že není žádný vyšší hlas než moje svoboda, vždy já sám jsem o nějakém hlasu rozhodl, že bude pro mě hlasem „nejvyšší instance“. Před svobodou volby se nelze skrýt než do neupřímnosti, do falešného vědomí.

Heidegger ve svém *Dopise o humanismu* komentuje Sartrův výrok — „když Bůh neexistuje, pak je přinejmenším jedna bytost, u níž existence předchází esenci, bytost, která existuje dříve, než by mohla být definována jakýmkoli konceptem, a že touto bytostí je člověk“ — velmi významně. Věta „existence předchází esenci“ není než převrácená metafyzická věta, a převrácená metafyzická věta zůstává metafyzickou větou. Je to zásadní otázka: jak uniknout ze zajetí metafyziky? Jen rozbořem fundamentální ontologie, tedy způsobu, kterým je člověk vždy již apelován bytím, nejen předměty ve světě; a apel bytí předchází i samému rozdílu mezi esencí a existencí.

Zakládající gesto

Druhý moment nazvěme *zakládající gesto*. Je-li úspěšné, vyvolá velkou ozvěnu a řetězové reakce, které posouvají slovník generovaný ustavující metaforou z periferie do centra veřejného prostoru. Úspěšné zakládající gesto musí mít dvě charakteristiky: za prvé musí zkušenosti nesdělitelné starým slovníkem učinit sdělitelnými; za druhé pak musí mít hloubku, a to znamená umožnit, aby všechny staré slovníky mohly být zasazeny do nějakého sjednocujícího příběhu, který objasňuje jejich skryté motivy, jejich meze, dává jim nový celkový smysl. Například mohou být pojaty jako různé fáze jednoho velkého příběhu zaslepení nebo nedostatku odvahy, třeba k přijetí vlastní smrtelnosti nebo „nezaručenosti“ životního smyslu. Slovníky vypracované třeba Kantem nebo Nietzsche mohou být popsány jako příznaky celkového zaměření Západu — idea věčného návratu je například pro Heideggera konečnou podobou evropské metafyziky.

Zakládající gesto slovníku existencialismu je výjimečně silné: základní slova evropské metafyziky — „esse“ a „essentia“, „bytí“ a „bytnost“ (a s nimi všechna klíčová slova Západu od Platona až po dvacáté století) — se vyhlásila za „zapomenutá ve svém autentickém smyslu“, za osudově zploštělá. Osud Západu je dán planetární mocí techniky — její neovladatelný a stále nesmyslnější růst je důsledkem „zapomenutí bytí“, které spočívá v tom, že z otázky „co je bytí“ se stane otázka „k čemu slouží tyto předměty a jak zajistit, aby nám sloužily stále lépe“.

To platí i o marxismu, který zapomenul věčnou, nejpůvodnější otázku smyslu lidské volby, a tím i lidské existence; smysl nevyplývá nutně z vědecky poznané budoucnosti, nelze jej logicky vyvodit z žádného vědeckého světového názoru.

Obnovit zapomenutou otázku po bytí, obnovit smysl pro rozdíl mezi bytím a jsoucnem — to je zakládající gesto existencialismu. Filozofie už od Platona se neuměla ptát na to, na co se chtěla ptát: nelze proto řešit různé krize Evropy návratem k řeckému počátku, naopak je třeba setřít z evropských pojmů stopy zapomenutí bytí, které má u Platona formu „ideje“ a u Aristotela formu „logiky“. Dějinný obrat, který označujeme jako „zapomenutí bytí“, nastal právě tam. Idea a evidence jsou pojmy odkazující na „vidění“, na svět, v němž věci jsou k dispozici jako v nějakém katalogu nebo jsou k vidění jako na videu. I slovo „fundament“ odkazuje k metafoře stavby, tedy opět k nějaké činnosti v horizontu předmětnosti.

Obnovit filozofickou otázku „co je bytí“ v jejím autentickém smyslu předpokládá myslet bytí ne pomocí kategorií, jako jsou věčnost, podstata, opakování se, tedy jako něco, co můžeme vždy postavit před sebe a metodicky ovládat; bytí je v původním vztahu k času, je třeba je myslet z konečnosti, ze způsobu, jakým si rozvrhuje své možnosti konečná, k smrti projektovaná a do historicky daného světa vržená bytost. Podle Sartra se člověk nemůže nijak vyvléci z nutnosti volit si svůj život — nanejvýše si může zvolit život neautentický.

Tento výklad smyslu bytí ze způsobu bytí člověka je „fundamentální ontologie“ — v ní je už rozvrženo a realizováno porozumění bytí, na něm musíme založit výklad bytí vůbec. V jedné právem velmi ceněné české učebnici dějin filozofie je tento přístup shrnut takto: *Bude tedy třeba studovat právě to jsoucno, jímž jsem vždy já sám, ale to nelze převáděním na nějaké „co“, na všeobecné pojmy, neboť pak bychom získali zase něco obecného; studovat je třeba, jak toto jsoucno jest, jeho způsob bytí.*

Echo tohoto zakládajícího gesta bylo epochální. Ano, existencialisté ukazují, že dějiny Západu jsou ve svém jádru určeny zapomenutím smyslu bytí, tisíciletou banalizací slova „bytí“, které neustále používáme, ale jehož smyslu už nerozumíme. Západ se minul se smyslem bytí, protože je zredukoval na *předmětnost předmětů* ve světě, na to, co je po ruce, na technickou moc nad světem. Z pouš-

tě technického světa, jejíž nezastavitelný růst odhalily obě světové války, lze vyjít jen tak, že vrátíme „čas“ do základních kategorií západního myšlení, a tak zviditelníme strukturu lidské situace ve světě. Slovo „bytí“ označuje náš vztah k tomu, co není po ruce, co nemůžeme manipulovat, co nemůžeme myslet z našich cílů. I historická situovanost lidské morální volby má nemanipulovatelnou tvrdost, vážnost, kterou je třeba vrátit do slovníku Západu.

Reprezentativní anekdota

Třetí moment je *reprezentativní anekdota*.

Skvělým příkladem reprezentativní anekdoty existencialismu jsou některé pasáže Sartrovy knihy *Bytí a nicota*, zvláště jeho analýza „pohledu druhého“, zkušenosti „být viděn“. Člověk se stává v pohledu druhého jakoby předmětem, je vržen do světa, je zpředmětněn; je „nějak“ pro druhého, ale nad tím, „jak pro něj je“, ztrácí kontrolu, a cítí proto úzkost z toho, jak se druhému *jeví* a co pro něj *znamená*. Pohled druhého člověka podvrací předmětnost, o jejímž smyslu rozhodují já, a mne samého vtlačuje mezi předměty, které mají smysl pro druhého: chtěl bych se druhému „vysvětlit“, dohodnout se s ním na tom, co pro něj mám znamenat, pociťuji zoufalství nad touto vržeností do předmětnosti. V této analýze je snadné rozehrát všechny základní prvky existencialistického slovníku. Camusův román *Cizinec* je dokonalým příkladem takového zcizení v pohledu druhého, obraz člověka se poskládá v pohledu druhých tak, že hrdina skončí na šibenici jako vrah.

V povídce *Mládí vůdce* Sartre analyzuje vznik antisemitismu z touhy po identitě. Protagonista Lucien neví, kdo je, někdy má strach, že snad vůbec ani není, ale najednou začne říkat: „Židi jsou jiní a špatní.“ A druzí (společnost?) si ho najednou začnou všimát, říkat o něm, že nesnáší Židy, a on je fascinován tím, že se stal někým, kdo něco znamená pro druhé, že beztvářá hmota, kterou byl, se stala Já — získal identitu a pevné kontury:

Když se člověk patlá ve vlastní sliznaté intimitě, co může objevit jiného než smutek z těla, podlou lež o rovnosti a zmatek [...] Právěho Luciena — teď už to ví — je třeba hledat v očích druhých lidí [...] a znovu se mu vybavila katedrála. Byl uvnitř, procházel se tiše v rozptýleném světle, které padalo kostelními okny. Jenomže tentokrát jsem katedrála já sám.

Ve Škvoreckém a Kunderovi najdeme týž motiv, i když v ironičtější podobě. Jen zřídka má náš čin „smysl pro nás“, většinou jednáme tak, aby nás druzí viděli v nějaké roli a uznali nás tak. Je to neautentické? Danny Smiřický v románu *Zbábělci* například pochoduje zajat Němci a přeje si, aby ho milovaná Irena viděla. To, co nazýváme „já“, je boj o to, jak se druhým jevíme, a proto jsme nejčastěji zajatci toho, jak nás druzí vidět chtějí.

Modelovou reprezentativní anekdotou Sartrova existencialismu je povídka *Zed'*, která dala titul nejslavnější Sartrově knize: odsouzený na smrt řekne z žertu při výslechu, kde se skrývá hledaný spolupojovník, protože ví jistě, že na tom místě není. Nepředvídatelná souhra náhod ale způsobí, že ten se v daném čase na udaném místě opravdu skrývá. Je to zrada?

Sartrova hra *Špinavé ruce* je také jednou ze strhujících *reprezentativních anekdot* existencialismu: nelze nikdy rozhodnout, zda bojovník za stranickou linii zabil politika kvůli tomu, že miluje jeho ženu, nebo kvůli jeho špatné stranické linii. Názor strany na politickou linii se později mění, stal se z něj tedy vrah?

V Sartrově *Nevolnosti* čteme:

Viděl jsem, že toho jsou záplavy a záplavy [...] Nepřekvapilo mě to, věděl jsem, že je to Svět, plně holý Svět, který se náhle ukázal, a du-

sil jsem se zlostil na tu velikánskou absurdní bytost [...] Člověk si ani nemohl položit otázku, odkud to všechno vychází, ani jak je možné, že nějaký svět existuje víc než co jiného. Nemělo to smysl, svět byl všude přítomen, vpředu, vzadu. *Před* ním nebylo nic. Nebyl ani okamžik, kdy by byl mohl neexistovat. To právě mě dráždilo: není samozřejmě *žádný důvod*, proč by ta tekoucí larva měla existovat. Nebylo však možné, aby neexistovala. Bylo to nemyslitelné: aby si člověk mohl představit nicotu, musí být tu, uprostřed světa, s široce otevřenými očima a živý: nicota je jen představa v mé hlavě, existující představa, jež se vznášá v té obrovitosti: ta nicota nepřišla před existencí, byla to existence jako každá jiná a objevila se až po mnoha jiných. Zvolal jsem *taková špinavost, taková špinavost*.

Sartrovy reprezentativní anekdoty existencialismu krouží kolem napětí mezi situovaností našeho jednání, svobodnou volbou a peklem, kterým jsou pro nás druzí v důsledku nepředvídatelného významu, jež naše jednání získává v jejich interpretacích.

Akvizice struktury

Čtvrtý moment označím byrokratickým výrazem *akvizice struktury*.

Tak například student filozofie musí v prvním ročníku přečíst určitý počet knih vybraných podle směru, který bratrstvo autorizovaných interpretů ovládajících katedru filozofie považuje za „směr vědecký“ nebo za „odbornou filozofii“. Přečíst ty knihy znamená naučit se je interpretovat, a tedy hledat nějaké legitimní použití pro věty jako například *Člověk je pastýř bytí*. Kde, kdy a pro koho může mít smysl věta „Bytí, skrze které do světa vstupuje nicota, je bytí, jemuž v jeho bytí jde o nicotu bytí: bytí, jímž do světa dospívá nicota, musí být svou vlastní nicotou“. Kde se s ní můžeme setkat a kým a pro koho musí být vyslovena, abychom v ní vůbec nějaký smysl hledat *chtěli*? A je tu také otázka platnosti: kdy a za jakých podmínek ta věta platí? A co znamená „platit“ v tomto případě? Platí jinak než třeba věta básníka „Při přecházení z přírody do bytí zdi nejsou právě vlídné“ či „Příroda je vždycky znamením, které, když není mlčenlivé, popírá samo sebe“?

Několik let trvá studentovi filozofie, než zvládne základní texty filozofie povinné na univerzitě, kde studuje — rozdíl ve výběru závazných textů mezi řekněme Oxfordem, Sorbonnou, Harvardem či Římem jsou obrovské. Součástí tohoto tréninku je výroba *papers* neboli textů o vybraných textech — říkáme jim „interpretace“. Ty pak musí schválit bratrstvo autorizovaných interpretů jako „důkazy získané kompetence“, aby platily například jako zkouška. Směna textů za texty o textech a textů o textech za akademický status a ten za právo vyrábět další texty o textech — rozšířená směna textů — je jádrem univerzitní kariéry.

V dalších ročnicích čte student stále více knihy o knihách, které přečetl, které umí interpretovat, a připravuje své vlastní texty o knihách. V konečné fázi *akvizice struktury* pak už texty ani číst nemusí, pouze jimi listuje; je kompetentní, a to znamená, že se umí pohybovat v navzájem propojené síti otázek a odpovědí, které se týkají kanonických textů pokrytých vrstvami interpretací, také více či méně kanonických. Student se stává „vědeckým pracovníkem“, umí tu síť vylepšovat, zaměřovat, aktualizovat, fokalizovat. Klíčové texty té sítě pronikají na veřejnost, píše se o nich v novinách, někdy se o nich diskutuje i v parlamentu, protože se propojují s tématy, která zajímají „většinu lidí“, jako dnes například otázky životního prostředí, práva zvířat, meze vědeckého poznání nebo třeba i urbanismus.

Nový slovník se tak postupně propojuje s univerzitní byrokracií, s učebními programy, s ideologií politických stran, s kulturní a mediální mocí, se zájmy elit a vládnoucích tříd. Stabilizuje se a stává se *slovníkem R* — jen to, co je popsáno tímto slovníkem, platí jako „reálné“.

Kánon a moc

Pro nastupující generace je síť kanonických textů a byrokracií, které je ovládají, překážkou v kariéře — musejí ji rozbít. Vznik nových proudů ve filozofii se ohlašuje troubením do útoku proti starým akademickým slovníkům a bratrstvům, která je vyznávají; pro úspěch nových slovníků se pak hledají nějaké „hlubší důvody“, než je změna akademické *leadership* — třeba se důvod vzniku nového slovníku interpretuje jako reakce na válku, jako důsledek závratného růstu blahobytu a masové komunikace nebo jako vyjádření potřeb „nové generace“.

Rozbití staré sítě textů a znehodnocení akvizice struktury — za níž celá jedna studentská generace zaplatila velkou cenu a otevřela si tak cestu k univerzitní kariéře — začíná, jak jsme řekli, nějakým zakládajícím gestem, které vyhlašuje základní slova starého slovníku za nesmyslná nebo nevědomě posluhující zájmům, proti kterým se vědomě definuje. Struktura, na níž profesorská bratrstva založila své úřednické postavení, je tak znehodnocena, síť otázek a odpovědí se protrhla. Dosavadní výhoda profesorského bratrstva — akvizice struktury — je degradována na pouhý předsudek minulosti, stává se nevýhodou a moc akademického *establishmentu* prudce upadá.

Nastupuje nová generace, její nový slovník vábí studenty.

Existencialismus je jedinečným příkladem vzpoury proti strukturám a procesům jejich akvizice, proti akademické moci a jejím mechanismům, proti síti otázek a odpovědí, v níž je akademická činnost chycena. Ale je také jedinečným příkladem schopnosti struktur zmocnit se antislovníků a dát „strukturu vzpouře proti struktuře“.

Čtu například ve *Filosofickém časopisu*:

Heidegger na své cestě k problematice bytí začíná u fenomenologických analýz takového jsoucna, které má vztah k bytí, a tímto jsoucnem jsme my sami. [...] Nešlo mu ale o to očistit ukazující se na čisté ontické fenomény (o deskripci jsoucího), nýbrž o ontologické fenomény, o ono supponující, které se ukazuje myšlení jen za jistých okolností. Rozdíl mezi ukazujícím se jsoucím s jeho vlastnostmi a tím, díky čemu se ukazuje, respektive *je*, patří k výchozí pozici jeho filozofování. Kdo nenahlédne tento rozdíl mezi jsoucnem a bytím, ontologickou diferencí, nemůže pochopit z čety Heideggera vůbec nic.

Vidíme tady tu zvláštní podvojnost, která existencialismus charakterizovala od samého počátku. Vtáhnout antiakademická témata do akademické filozofie není zadarmo, existencialismus sám se tak stává strukturou, jejíž akvizice je povinná na určitých univerzitách; stává se oficiálním slovníkem akademických bratrstev, která se navzájem podporují ve svém boji o kariéru.

„Akvizice struktury“ byla proto vždy groteskním momentem existencialismu. A groteskně pateticky zní dnes i sám titul Sartrova stěžejního díla *Bytí a nicota* — myslím ostatně, že je nikdo nikdy nepřečetl celé. Namátkou pár hesel z toho díla: *bytí v sobě, dialektický pojem nicoty, poznání jako typ vztahu mezi pro sebe a v sobě, tělo jako bytí pro sebe, faktičnost, tělo pro druhé, v sobě a pro sebe, vlastnění* atd. atd. Umberto Eco definuje ve známém doslovu ke *Jménu růže* postmoderní postoj na příkladu věty „Zoufale tě miluji“. Nikdo ji dnes nemůže říci nevěnně, jakoby poprvé, tedy jako by nevěděl, že ta věta patří do červené knihovny nebo hollywoodských klišé. Může však říci — „jak se píše v červené knihovně, *zoufale tě miluji*“. Podobně dnes nemůžeme říci „Bytí a nicota“, ale jen „Bytí a nicota, jak říkali existencialisté“.

Já sám si vzpomínám na to, jak groteskní mi připadal nápis, na který jsem narazil kdysi v šedesátých letech na jedné univerzitě v Německu — seminář o „úzkosti a nicotě“ v pátém patře, číslo místnosti 304, vede prof. PhDr. ten a ten, který právě vydal stěžejní knihu o nicotě u Sartra. Zdálo se mi komické, že pan profesor se svým zajiště-

ným platem vede seminář o úzkosti a nicotě a dívky v minisukních ho poslouchají s napětím a v duchu kalkulují, kde a komu ty podivné věty prodají, aby „upevnily svou popularitu“, jak píše Karel Poláček. Boris Vian v knize *Pěna dní* paroduje tuto přehnanou, umělou, povrchní stránku existencialismu proslule ironickým způsobem.

Vzpomínám si také, jak komicky na mě působila věta, kterou v polemice se mnou použil jeden český heideggerovec někdy na začátku devadesátých let: *Filozof čeká tiše, až se mu zjeví to, co je za všemi jsoucnými*. Univerzitní filozof tiše nečeká, snaží se habilitovat na pojmu „neautentické u Heideggera“ a stát se tak řádným profesorem.

Komičnost tohoto slovníku je cena, kterou musí zaplatit každý radikální antiakademismus, když se sám stane akademickým.

Malovat popelem

Existencialisty bychom mohli nazvat, s narážkou na Foucaulta, „bratrstvem náruživých obyvatel času“. Foucault vidí spory naší postmoderní doby jako boj mezi zbožnými potomky času a náruživými obyvateli prostoru. Ti vše přesunují, pospojovávají, poskládají, staví vedle sebe a přehazují, proplétají, co je nahoře, může být zase dole, vedle nebo za, podle našich potřeb, vše se dá přestavět. Naopak *náruživí obyvatelé času* milují ubývání, konečnost, nutnost volit z možností, které se neopakují, milují úzkost a zoufalou krásu „ubývajících možností volby“.

Příkladem takového pojetí smyslu je dílo českého existencialistického malíře Aléna Diviše. Kategorie jako tělo a vězení nejsou metafory doby bídy a nedostatku, z níž nás vyvede pokrok; jsou to metafory existence, lidské situace ve světě, podobně jako odpuštění, samota, kázeňský řád, úzkost. To není problém sociální nespravedlnosti, ale problém původní historičnosti, danosti, časové struktury naší existence a volby mezi alternativami, které se v ní ukazují.

V dokumentu o Alénu Divišovi na výstavě jeho díla v Rudolfinu zazněla velmi silná metafora „malovat popelem“. Je třeba umět být svědkem toho, co revoluční ohně nejrůznějšího druhu „mění v popel“. A bratrstvo náruživých obyvatel času miluje malování popelem.

Proč se vybil slovník existencialismu? Protože eschatologická dimenze života, boj o smysl, který vítězí nad smrtí, nad tlením a rozpadem, časovost, která všem vyměřuje a neoblomně nastává, ztratila svou klíčovou pozici v životě lidí. Dnes svět nepatří „zbožným potomkům času“, ale náruživým obyvatelům prostoru, těm, kteří „vše přesunují, pospojovávají, staví vedle sebe, přehazují a proplétají“; lidem v sítích, kde není nahoře ani dole, daleko ani blízko, v nichž všechno je dáno současně.

Modernost je hierarchie rozložená v čase — feudalismus, kapitalismus, socialismus, národní, mezinárodní, globální, od bytí v sobě k bytí pro sebe, od vnímání k pojmu, od náboženství k vědě; svět postupuje v konfliktech a ztrátách od nižšího k vyššímu, od méně vyvinutého k vyvinutému, všemu skrytě vládne „poslední smysl“, nejvyšší, vše osvětlující pravda dějin, která se „z pouhé možnosti (*in potentia*) stává skutečností (*actualitas*)“.

Době postmoderní nevládnou hierarchie, ale sítě. Vše se v nich vyskytuje současně, jedno vedle druhého, zadržává o sebe, proplétá se navzájem. Bratrstvo náruživých obyvatel času je v epoše sítí komické, čekatelé na Godota se svými zoufalými výrazy tu vypadají jak strýcové z vesnice, kteří oděni do černých šatů přijeli do Prahy, aby tu navštívili Národní divadlo.

Bratrstvo náruživých obyvatel času dokázalo udržet v platnosti existenciální slovník po celá šedesátá léta, pak se prudce zhroutil, náruživé obývání času se stalo groteskním. Odtud titul jedné z českých knih *Existoval vůbec existencialismus?* Dnes je celý tento slovník obstarožní ve své pedantské a obsedantní systematickosti.

„Člověk přestal být vztahem k Bytí a stal se silou...“ (Jan Patočka)

Moderní lidé jsou „blázní síly“, domnívají se, že síla jim slouží, ve skutečnosti však se i člověk sám stal jen silou svého druhu. Pod heslem války proti nepřátelům pokroku a demokracie zahájilo dvacáté století obrovské „přehodnocení všech hodnot ve znamení síly“; ten proces pokračuje pod hesly míru jako „ekonomický růst“, „globalizace“, boje proti terorismu či „sjednocování Evropy“.

Slovník existencialismu je zakořeněn v proměnách, které světu vnutily obě světové války a kolaps demokracie a pokroku, který se odehrál během vratkého míru mezi první a druhou světovou válkou v Německu, Itálii, Španělsku a v mnoha ohledech i ve Francii — vzpomeňme na Buñuelův hluboký film *Le Journal d'une Femme de Chamre*. Existencialismus interpretuje válku ne naivně jako Masaryk, podle kterého byla světovou revolucí, v níž demokracie zvítězila nad aristokracií a byl definitivně poražen „německý titanismus“ povyšující na jediný zdroj smyslu moc, která zakládá svůj nárok na poslušnost mas jen na velikosti cílů, které chce „uskutečnit“. Z pohledu existencialistické filozofie vystoupil ve světových válkách na světlo ve své neovladatelné podobě bytostný vztah moderního člověka k *technovědě*. V poslední kapitole své knihy *Kacířské eseje o filosofii dějin* nazvané „Války dvacátého století a dvacáté století jako válka“ Jan Patočka shrnul existencialistický výklad války takto:

První válka je rozhodující událost v dějinách dvacátého století. Rozhodla o celém jejím rázu. Že se proměna světa v laboratoř, která aktualizuje miliardy let akumulované konzervy energie, musí dít válečně, ukázala právě tato válka. Znamenala proto definitivní průlom toho pochopení jsočina, které započalo v 17. věku vznikem mechanické přírodovědy a odstraněním všech těch konvencí, které se tomuto uvolňování energie kládly v cestu — přehodnocení všech hodnot ve znamení síly. Proč se energetická proměna světa musí dít válečně? Protože válka, akutní opozice, je nejintenzivnější prostředek rychlého uvolnění akumulovaných sil. Rozkol je velký prostředek, kterého jako by — mytologicky vyjádřeno — Síla používala ke svému přechodu z potence v aktualitu. Člověk je v tomto dění pouhé relé, a rovněž jednotlivá lidstva. Netkví právě v tom onen dojem kosmičnosti válečného dění?

Její vláda, která nepřipouští žádné meze a skutečnost mění v monitor, na němž si volíme varianty předmětů vhodných k dosažení našich cílů, je důsledkem vyloučení času ze zakládajících kategorií Západu. Není možný žádný návrat k obnoveným evropským hodnotám; problémem není úpadek hodnot, ale naopak to, že vše se dnes stalo pouhou hodnotou, že veškerý smysl má svůj zdroj v „hodnocení všeho jsočina z hlediska cílů člověka“, že celá sféra smysluplnosti je redukována na hodnocení, a hodnocení znamená — stanovit si cíle, a čím větší cíle, tím větší má hodnotu to, co slouží k jejich dosažení.

Tato redukce všeho smyslu na hodnoty a hodnocení činí moderní lidstvo neschopným vzdorovat síle planetární techniky. Technika chce růst, a proto si vynucuje, pod záminkou „uskutečnění hodnot“, totální mobilizaci všech sil člověka. Člověk je myšlen moderní metafyzikou jako „sebevědomý subjekt“, jako to, „co je samo sobě k dispozici“, jako bytí, které je *pro sebe* v tom smyslu, že si stanovuje cíle a z nich odvozuje hodnotu všeho, co je. Hodnotu má jen to, co se nám hodí, co je k „něčemu, co nám „slouží“. Ve válce se tento „sebevědomý subjekt“ krčí plný štěnic v blátivých zákopech, podělavá se při bodákových útocích, umírá v choleroovém baráku, ruce s černými nehty si drží „v poslední agónii udušení na ztopořeném přirození“, jak napsal Hašek v jedné nesmrtelné pasáži *Dobrého vojáka Švejka*; v euforii z pachu krve při zteči u vesnice Frégiscourt Ferme upadá do nekontrolovatelných křečí smíchu, jak vypráví Jünger v *Ocelové bouři*.

Po druhé světové válce se pak „podstata války“ prudce mění: nukleární zbraně dávají „volbě války“ zcela novou a radikální závažnost: poprvé v historii je rozhodnutí k válce spojeno s koncem lidských dějin. Existují opravdu hodnoty, které máme morální povinnost hájit i za cenu nukleární války, za cenu ukončení historické existence lidstva na této planetě? Odpověď bude vždy dramatická, nikdy ale nebude „racionální“. Existencialistické pojetí „svobodné volby“ je tímto dramatem prostoupeno.

Vládnoucí představa techniky jako nástroje, jímž vládneme, je klam, který nám znemožňuje pochopit podstatu technické epochy. Technika je forma světa, kterou Heidegger nazývá „Gestell“ — „disponovatelnost všeho“. Dnes toto „Gestell“ obsahuje i možnost disponovat našimi geny, které můžeme nejen přečíst, ale i měnit; možnost disponovat naší náladou a slastí pomocí různých pilulek nebo snad i čipů voperovaných pod kůži se už vynořila na obzoru.

Český existencialismus

Dříve než naši úvahu uzavřeme, pár povrchních slov o českém existencialismu.

Na otázku „Co byl český existencialismus“ bych odpověděl asi takto: Nejsilnější motiv českého existencialismu je — „žít proti dějinám“. Ve sporu mezi smyslem našich příběhů a dějinami, které je splétají v souvislý celek, je český existencialismus rozhodně na straně příběhů. Příběhy vyprávějí o lidských prohrách, zatímco dějiny vítězí. Ve velkolepé Hrabalově vizi hází buržoazie v ocelárnách Poldi do peci výrazové prostředky své třídy, ale ze všeho toho drcení dějinami zůstávají příběhy lidí, perličky na dně, které se stále lesknou, nikdy neztrácejí smysl. Jsou v Dějinách nerozpustitelné.

Existencialisticky působil i román *Zbabělci* Josefa Škvoreckého, když se náhle objevil v české literatuře padesátých let. Ferdinand Peroutka si nad Škvoreckého románem poznamenal, že „po mnoho let nic na něho neudělalo takový dojem a tak ho nezneklidnilo“, Škvorecký je „upřímnější, dospělejší v tom, jak vidí realitu“ — ve srovnání s ním se Peroutka cítí jako „pouhé dítě ideologie“. „Dokážu být tak upřímný a realistický jako on?“ ptá se.

V čem je Škvorecký antiideologický a existencialistický? Významy, které lidské jednání má, jsou v jeho popisu křehké a odvozené — děláme revoluci v Kostelci proto, aby krásná Irena v nás viděla hrdiny? Nebo má revoluce nějaký historický (metafyzicky zaručený) význam? A naše činy? Každý význam je situovaný, neustále se posouvá, je inscenovaný, naše jednání je kaše, která někdy ztuhne ve význam, a ten pak musíme vzít na vědomí. Netrvá ale dlouho a vše se vrací do starých kolejí.

Jednu pasáž, spřízněnou se Sartrovou *Nevolností*:

Vlajky visely z kostela a ze spořitelny [...] z těch vlajek na mě padla marnost. Skoro se mi zdálo, že ze všech domů voní pečené husy. To je ono [...] Strach, sláva, kutálka, řeči a husaknedlíkzeli. Zas to bude tak. Vůbec nic se v tom všem nezmění. Pár vzrušených dní a pak zase ta kaše, pořád stejná a lepkavá a tahavá. A krkání po obědě [...] Bylo mi, jako kdybych ochrnul nebo oslepl a už nikdy neměl vidět, vlastně cítit, nic [...] jenom tuhle tupou monotónnost života bez výhledu.

Struktura románu *Zbabělci* je modelovým příkladem českého existencialismu: malým městem se valí Dějiny, některá slova, jimiž je označujeme, jsme v pokušení brát vážně — komunismus, Anglie, vítězství, hrdinství, nová doba. Ale maloměstská kutálka a směšné postavičky poláčkovského maloměsta vítězí vždy znovu nad slovy, která bychom měli brát vážně. Hrdinové dali nakonec samozvaným velitelům povstání falešná jména, aby nemuseli stát na tribuně a za zvuků kutálky přebírat odměny za hrdinství z rukou postavíček, v jejichž životech se Dějiny nakonec vždy rozpustí. Moře ohnutých

hřbetů se někdy zavlní, někdo se narovná, zahlédne dokonce kus mravního imperativu a modrého nebe nad sebou, ale pak vlna končí a na hladině opět klidně plují se vznešeným výrazem páprdové každodennosti — věčně vítězní historionauti. Na chvíli jako by se z maloměstské kutálky vydral jiný, silný tón, člověk mu podlehne a začne věřit v „dějiny“. Rudá vlajka a slovo „soudruhu“ naotech muže, odhodlaného bojovat, zní vážně. Zanedlouho ale slovo „soudruh“ už zase zní ohavně a kutálka vyluzuje tóny jako dřívě.

Je jistě specificky české, že tu nikdo nemůže brát dějiny vážně. Souvisí to s tím směšným způsobem, kterým se český národ *probásoničkoval* ke své pseudopolitické identitě, kterou charakterizuje permanentní deficit politické definice národa, založené na ústavě a státu. Kdo tu podlehne pokušení vzít vážně nějakou kauzu a na chvíli uvěřit, že točí volantem Dějin, zklame se a nezbude mu než si celý zbytek života vyčítat, jakému to tehdy podlehl mámení. I Jaroslav Hašek vzal kdysi vážně bolševickou revoluci a přestal pít. Pak se vrátil do Československa, začal zase pít a napsal *Švejka*. Příběh Milana Kundery je podobný: celý život bojuje s lyričnem, kterému na chvíli podlehl někdy v padesátých letech.

Český existencialismus znamená udržet si tu nedůvěru k Dějinám, k té tmě, která nás má. Zdálo se, že se rozednilo na delší dobu v roce 1989, ale už se zase setmělo. „Světlušky mají lucerničky / a křesadélka když je tma / vykřešou jiskru posvítí nám / a tma je častotma nás má,“ napsal Jan Skácel ve sbírce *Chyba broskví*.

Co zbylo?

Co z existenciálního slovníku zůstává dodnes živé?

Každá lidská zkušenost je univerzálně srozumitelná, protože v ní na mnoho způsobů jde vždy o totéž: vydržet tváří v tvář poznání, že „bytí“ se prosazuje proti našim zájmům, že východiska jednání jsou už dána a že je můžeme odmítnout jen v naší hlavě, ne ve skutečnosti. Miroslav Petříček říká: „Rozumění souvisí s možnostmi, k rozumění patří možnosti, které si rozvrhují, ale rozvrhování je vždy vázáno na situaci, do níž je rozvrhující vržen dějinami či jinou mašinérií.“

Existencialismus klade odpor masové vůli uniknout z historičnosti lidské existence — z nepřekročitelného horizontu historicky daných možností. Smysl má jen to, co je schopno smířit jednotlivce s vědomím této vrženosti, kterou marxismus jako jedna z velkých evropských metafyzik neumí myslet v její jedinečnosti a nepotlačitelnosti. Jedinečnost, která se opakuje v nějaké formě v jednání každého jednotlivce, a právě tato „opakovaná jedinečnost“ činí příběhy všech lidí na zemi univerzálně srozumitelné.

Největší téma existencialismu, téma úporné a epochální, je vztah mezi smyslem a cílem. Jan Patočka napsal:

Účel je nepochybně něco smysluplného, ale je otázka, zda je správné účel a účelnost považovat za základ a ústředí všeho smyslu. Zatímco účel je vždy viděn jako skutečnost, neboť jsa cílem jednání je miněn jako uskutečnitelný (i tenkrát, běží-li — jako v případě Kantových postulátů — o něco přímo v tomto pozemském životě neuskutečnitelného

— vždyť právě to podmiňuje víru ve *skutečnost* záhrobního života), je smysl ve svém základě této charakteristiky prost. Účel je proto něco bytostně ontického, jsoucího; nelze-li o něm říci právě „jest, existuje“, není nic absurdního v tom říci, že „bude existovat“, jakmile bude splněn. Smysl ve svém základě je však čímsi ontologickým, a to znamená neexistujícím.

Je osudovou zaslepeností — destruktivním antropocentriem — západního člověka, že myslí smysl ze svých cílů, a ne své cíle ze smyslu; a k osmyslení své existence a moci hledá cíle co nejvyšší — pokrok lidstva, vědecké poznání skutečnosti, vybudování demokracie, založení státu na pravdě atd. Všechny tyto velké cíle nejsou však než varianty eschatologického očekávání spásy, osvobození se od smrtelnosti. Budování technického světa, planetární přemoc techniky je ve službách tohoto „cíle cílů“ či snad rámce veškeré cílevědomosti.

Uskutečnit obrat od myšlení smyslu z velkých cílů k myšlení cílů ze smyslu je úkol, na který sotva dohlédneme. A právě v epoše, kterou charakterizuje hegemonie USA vybudovaná na slitině technické moci a nejtemnějšího falešného vědomí, jsme od tohoto obratu vzdáleni na míle. Jan Patočka říká o dvacátém století, že válka je tu skutečná podoba našeho všedního dne. Válka je neúčinnější mobilizací sil k dosažení nejvyšších cílů, totální splynutí smyslu s cílem. Každá velmoc usilující o hegemonii potřebuje „vést válku proti říším zla“, jen tak může využít všech svých prostředků k dosažení cílů — nukleární bombardování Íránu například.

Vláda technovědy není než poslední stadium evropské metafyziky, která vznikla vyloučením času z kategorií, jimiž definujeme skutečnost. Technověda buduje svět, v němž ob stojí jen to, co je opakovatelné, přesaditelné, instalovatelné, programovatelné, zachytitelné, přesunutelné, spočítatelné a „-elné“ a „-elné“ na tisíce dalších způsobů; co je „-elné“, chce sousedit zase jen s něčím, co je „-elné“. Tyto přeměny světa na „-elnou formu“ jsou v závratném rozporu s tím, co my jako příslušníci evropské tradice myslíme pod slovem smysl — s kategoriemi jedinečnosti, neopakovatelnosti, autenticity, nepředvídatelnosti, originálnosti; s tím, co Evropa pojímala jako „fýsis“, jako „přírodu“ a „přirozenost“.

Jaký smysl může obstát ve světě, v němž je skutečné jen to, co se opakuje, programuje, instaluje, akumuluje? Vždy jsme na Západě mysleli „smysl“ jako protipól těchto kategorií, jako něco neopakovatelného a původního. Smysl se ukazuje v řeči, která není nástrojem vyjadřování, ale „bytím, jemuž můžeme rozumět“, jak řekl Gadamer. A ten také shrnul dědictví existencialismu v této otázce: V jakém vztahu je stále rostoucí oblast vyrobitelného, změnitelného k tomu, co už nemůžeme měnit, co je jen dáno. K tomu, čemu můžeme jen rozumět, ne to měnit a přebudovávat „k našemu obrazu“?

Snad bychom mohli říci: moderní lidé až dosud svět jen měnili, nyní jde o to mu porozumět. A vydat před druhými Svědectví o vztahu k tomu, čemu nám nezbyvá než rozumět, měnit to nelze.

To svědectví je jakési vyprávění, nic víc.

Autor (nar. 1944) je filozof.