

DOLMEN * 9



DOLMEN 9 / OBSAH

LITERATURA

Bissarion Murfy / Znamení doby?

Pjér la Šé-z / Jedna

Dvje

Tři - Pohádka

Svět a literatura očima Henri Michauxe / PKP; překlad

Zyer Gabba / Prostěradlo a obleva

Lampa rtů

Tomáš Afkakov / Zázrak

U tři

Jak šel Rock in Oposition do světa

Bissarion Murfy / 42 let Skupiny 42

Jindřich Chalupecký: Svět v němž žijeme / přetisk

Útržky myšlenek - Ray Bradbury / H. Smutney; překlad

Tomáš Afkakov / Dolmen

Rychle a silně

Samozvanec

DIVADLO, FILM

Chytilová versus Forman / A. P. S. N. T.; překlad

Zyer Gabba / Na začátku a už na konci s dechem

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Umělecké projevy duševně chorých / M. Yoghurta; překlad

Kim Jones; Procházka s Fagem / M. Yoghurta; překlad

Sir Edwin Landseer / Paul Klee v Drážďanech

PKP / Robert Rauschenberg - 60 let

HUDBA

Zyer Gabba / 800 km a 30 hodin na koncert Skeleton Crew

Štěpán Kfk / Replika na odeznělou fámu

Bora Djordjevič: Na západě ništo novo / Zyer Gabba

Anna SKELETON & Tommy SKULL - výtvarná část

Aragorn S. - obálka & typó

ZNAMENÍ DOBY?

Český čtenář počátku 80. let si už pomalu odvykl představě, že za souhvězdím Pelc, Šimon, Cincibuch existuje ještě nějaká mladší vrstva tvůrců poezie. Proto lze kvitovat s povděkem, že Pilařovo nakladatelství Československý spisovatel připravilo na rok 1985 vydání knihy ZVLÁŠTNÍ ZNAMENÍ, která představuje výbor z tvorby pěti mladých básníků resp. básniček, jejichž data narození se pohybují v rozmezí let 1955 - 1963. Je sporné, zda můžeme tento čin považovat za projev prolonování okázalého nezájmu o mladou poezii, za první vlaštovku soustavného zájmu, rozhodně však můžeme kritickým okem přehlédnout paříčka této potenciální vlaštovky.

Výrazně nejslabší článek knihy představuje poezie Aleny Kopřivové /nar. 27. 12. 1963/. Ač tato studentka češtiny a dějepisu v první básni svého bloku /nazvané rovnou bez okolků Poezie/ naznačuje dosti vysoké ambice, nedostává se dále než k roubování poetična na prosté náměty. Toto poetično však pozbývá schopnosti uvést použitý motiv do jiných souvislostí, než v jakých je všeobecně znám. Celý přístup se tedy nebezpečně blíží samoúčelnosti. Těžko uvažovat nad jiným použitím takové poezie, než jaké nabízejí prostory nedělních příloh novin. Kopřivová také jako jediná z pěti autorů Zvláštního znamení postrádá sebemenšího smyslu pro opravdovost. Zachází s bombastickými metaforami typu "amfiteátr času", "temná propašť nebe", "zrcadla noci", "stáda hvězd nesehnatelná" a neuvědomuje si prázdnotu takových slovních spojení, neuvědomuje si, že jejich použitím nactavírá uváděným obrazům nové prostory pro jejich uplatnění, ale naopak zdůrazňuje jejich banalitu a svůj nevкус. Celková ušilálost výrazu devaluje i náhlé motivy deprese /Zistování/, náhy /Mamince/ a trpitelské lásky /O.Ch./. Korunu všemu snažení nasazuje celková idylizace pohledu na svět vyhrocená až v naivní víru, že vše špatné, s čím se člověk setkává, je stejně jako to dobré pouhou nevinnou hrou /Zimní noc/.

Básně Jiřího Formana /7. 8. 1962/ knihu uvádí. Svým sociálním zařazením /vyučen opravářem lokomotiv, nyní pracuje v Sokolově jako závozník/ je tento autor předurčen pro takový přístup k životní materii, jaký ve svých básních s občasnou arogancí razí - pro výraznou antiintelektualnost. Intelektualismus je pro něj synonymem komplikací, které básníkovi ubírají síly v jeho boji o vymanění se ze zakletí samoty, úzkosti. Život Forman pojímá jako konstantu /"Život, ten nikoho neomrzí/, ke které je třeba se propracovat. Nepodaří-li se dosáhnout až na tento "život", pak ne-

zbývá než polknout pouhý "vinný střík". Odvrhuje tedy intelektua-
lismus, spoléhá se básník na schopnost využít chlapeckou lakoničnost,
která vstřebávajíc do sebe všechnu špinu světa, napomůže přece
jen překonat ten úzkostlivý pocit strachu z hrozby samoty uaklíha-
jící se za jevovou stránkou všech světských radovánek /neboť "člo-
věk/ten je taky krajina, kde ptáci samoty/křičí za lásku posaz-
ni/ve větvích bez kořenů/a nejvíc v noci"/. Tento přístup v sobě
zahrnuje dvě možnosti vyznění - drsnou autentičnost na jedné stra-
ně a laciný sentiment /případně vychloubevé chlapáctví/ na straně
druhé. A právě do druhé, negativní krajnosti básnické stylizace
Formanova často sklouzává. Ani s dalším nebezpečím, které tento
přístup přináší, se Forman nedokáže plně vyrovnat: jeho sebevědomí
a jedné formule sice mají za úkol pomoci člověku protřhnout klat-
bu prázdnoty - "někdy/i poezie nahradí v člověku/pocit prázdnoty"-
uvrhují ho však záhy do jiného schématu, které svou uzavřeností na-
bývá na následujícím stupni cesty člověka ze poznáním zase jen
charakteru okovů. S Formanovým přístupem je možno dosáhnout ne-
zkomolených kořenů, nezdevastované nuly, což má v dnešní době
vlády fráze také svůj význam, v případě však, že naše ambice směřu-
jí k pokračování v cestě od této nuly výše, musíme nutně ucítit
těsnost takto ušité vesty. Málo naplat, budeme-li chtít opravdu sa-
hat po tajemství lidské existence, budeme muset méně kategoricky
vystupovat proti intelektuálnímu způsobu uvažování. Sám Forman nám
v tom nijak bránit nehodlá, neboť svému antiintelektualismu ne-
přikládá univerzální platnost - "Nemáme na to patent, ale vystu-
číme si sami". Tento sympatický fakt je třeba mít na myslí, aby by-
lo možno vyrovnat se s jeho sebevědomím a arogancí.

Dva básníci, jejichž rodný list byl vystaven již v padesátých
letech - Josef Prouza /7.11.1957/ a Iva Šmolíková /23.7.1955/ - před-
stavují v knize proud, kterému nelze upřít formální obratnost v
tvorbě básnického obrazu. Oba hojně využívají prostředků vedoucích
k odlehčení architektury básně - rýmují /občas však poněkud stroje-
ně/, využívají svých schopností nalézat asociace, kterými propoju-
jí dva jinak kontrastní světy. Básně nabývají na spádu, do popře-
dí vystupuje profesionální tvorby, důraz na groteskní aspekty ur-
čitých životních situací staví tyto dva básníky do blízkosti dvou
renomovaných autorů starší generace - Šýse a Žáčka. I ve výběru
námetů pro svoji tvorbu se Prouza a Šmolíková přibližují jeden druhé-
mu a střetují se do těch oblastí, které jsou dnes všeobecně považo-
vané za aktuální. Dá se však také říci mádní. Právě pouhé stínovi-
test hranic mezi aktuálním a podbíživě módním podněcuje k pochy-

bám nad úrovní tvorby obou nejstarších autorů knihy Zvláštní znamení.

Prouza /zaměstnán v Čs. rozhlasu, v redakci mládežnické publicistiky/ si za hlavní námět tvorby volí postihu protikladu mezi iracionální, nedefinovatelnou stránkou světa /symboly pro tuto oblast jsou člověk, báseň/ a stránkou exaktní, racionální /tu v prouzovské symbolice představují produkty techniky - hodinky, počítače/. Básně Špatné básně a dobré hodinky, Záznam z přednášky o počítačích, Ženy a počítače formou asociativního básnění vymezují hloubku tohoto kontrastu, v dalších básních Prouza varuje před nebezpečím řešení celého sporu - tj kapitulací iracionální stránky věci /"Člověk se kontroluje/chce-li/člověk má patent na fráze"/-, jednak naznačuje směry řešení - vůli k poetizaci vnímání světa /Byl jsem tu včera/ či k rehabilitaci bláznivé nelogičnosti narušující tok všedního života /Přestavování mládenecké gersonky/. Vzhledem k tomu však, že problém, kterého se Prouza dotýká, je už dlouhou dobu odhalen jako kardinální problém evropské civilizace, nelze jásat nad jeho pouhým uvedením na scénu - a nic jiného se bohužel Prouzovi nepodařilo. Zaráží i poměrně malý prostor, který tento básník v i jinak útlé knize zaplnil. Že by na víc neměl?

To Šmoldas /redaktor ČS/ dostal prostoru až dost. Jeho básnění naráží styčné body s tvorbou Prouzovou ve výběru námětu - prouzovskému sporu iracionálna s racionálnem odpovídá Šmoldasův zájem o problematiku "zvěčňování člověka". Už první báseň /Kameník/ naznačuje, kudy se bude básníkův zájem ubírat. Exaktní formulací strachu před zvěčněním člověka nacházíme pak hlavně v básni U popelce - "Svět není holubník. Svět je klec,/v které si s člověkem pohrává věc,/a když se pak spánek dotkne snu,/i ten je z drátů.A z betonu". Šmoldas upozorňuje s varováním na mechanismus sblížení člověka s věcí - na bezduchý zvyk, ochočenost, která člověku brání v plném prožití času jemu vyměřeného - "Sedíme u ledých dveří do vagonu/zronění o mýtus". Na odosobnění prožitku upozorňují básně Proti dešti v listopadu není námitek, Kvartální výkaz. Jinde básník přidává svůj díl k zpracování velkoměstské problematiky /Noční tramvaje, Velká Praha/, zaujme schopností sugestivně evokovat napětí mezi klidem a hmotem, jež je předobrazem postavení člověka uprostřed civilizace s nesmírnou technickou mocí /Pevnost/. Jako jediný z celé pětičky autorů se Šmoldas apokalyptickou vizí Maria /The Day After/ otře o jinak oblíbenou tematiku válečného ohrožení života na Zemi. K rejstříku autora zajímavějšího se o komplex dosud uvedených okruhů problematik patřil též vyslovit zájem o každoden-

ni, vědní malíčkosti. Šmolčas tedy básní Flašinet splňuje i tuto neformální povinnost. Obratnost v konstrukci básní, široký /byť nepřilíh původní/ okruh zájmů - "palčivá aktuálnost a naléhavost" nebo podchlazené a mechanizované módnost?

Najdeme-li v jejích básních se v knize Zvláštní znamení prezentuje Sylva Fischerová /5.11.1963/, studentka filosofie a fyziky. Výrazným kladem její poezie je neuzavřenost, schopnost otvírat se čtenáři ve více významových polohách. Ostatně i jiného Fischerové ani nezbyvalo, když si za základní námět tvorby vybrala snahu o narušení řady vžitých konvencí. Jelikož si správně uvědomuje, že konvence je pojem, který bývá naplňován střídajícími se obsahy /často kontrastními ve své následnosti/, vytváří stejně pohyblivý svět, v němž tu chce být jako "loď na moři", tu zas "hausbátem s dlouhým řetězem". Při všech sympatiích, které věnuje výlučnosti chování a charakteru - "...a buďme špatní uvědoměle/na zlí - špatní/jako je špatný jediný oblý kámen mezi hranatými/jako je špatný melový akord zahrnutý v durové stupnici" -, důležitosti využití o-jedinělé šance, nepřestává mít na mysli potřebu udržet základní metafyzické potřeby a jistoty /Bez mužů/. Právě však pro nezkreslené chápání těchto základů, pro odlišení těchto jistot od jiných, méně podstatných, je třeba neustále vytvářet půdu, po které chodíme, a ona nám klouže pod nohama a skrz mlhovinu vnímáme jen nezřetelné obrysy jistot a nejistot. Pohyb v takové krajině dává teprve životu tu správnou příchutí! Žádnou bezradnost, pocit oklamání či znásilňování nelze u Fischerové najít, ona se totiž vsílí všem kouzlům nejistot vydává s melancholickým úsměvem a filosofickou smířlivostí, pozvolna se nechává obtékat jejích jemným předivem. Svět racionalistických schémat jí povětšinou nechává klidnou. Ne však tak docela, jak ukazuje vůbec nejlepších básní celých knihy - Nejvšesvětější země světa. Zde se setkáváme s dalším ojedinělým jevem knihy : Fischerová se konkrétně dotýká problematiky dvojakosti lidské podstaty - na jedné straně bezbrannost, ale nápaditost a odvahy, na druhé straně podlost a přizpůsobivost. Už jen zájem o tuto rozporuplnost naznačuje u Fischerové přítomnost alespoň minimální umělecké odvahy, která by autorce mohla vést ruku při mapování záhadných krajín lidské duše. A v tom je naděje.

Z komplexního pohledu na celý výbor si lze snadno uvědomit, že při nesporné rozmanitosti tvůrčích postupů se jednotliví autoři sjednotili na zájmu o dvě tematické roviny. První by se dala odvodit od charakteru doby, v které básníci žijí - nesla by např. název "civilizační tematické okruhy" - tj. problematika postupného přerodu člověka ve věc, problematika sporu slábnoucího iracionálního

a rozmáhajícího se racionálně, postupného vyprazdňování komunikačních kanálů mezi lidmi. Druhá pak je odvozena od jejich mládí - je charakterizována okouzlením životem jako faktem, pocitem neustálé hry /často ve smyslu divadla/, potřebou postizace života a obnovení základních /hroutících se/ životních hodnot. Rozptyl zájmu okolo těchto dvou základních linek je minimální /nikoliv však zanedbatelný - u Fischerové/, a proto nelze naž konstatovat, že se setkáváme se stejně minimální tvůrčí odvahou, která je nezbytným předpokladem vytvoření originálního a působivého básnického obrezu.

Tvůrčí knihy Zvláštní znamení se ve většině případů spokojují s navozením atmosféry tématu, občas snad ještě nesmále Źuknou na branku, kterou se vychází na takové cesty řešení, na nichž nehrozí nebezpečí přepadení ze strany nějakých novinek. Básně povětšinou "básnickou řečí" pojmenovávají stavy a děje, o nichž se všeobecně ví. Nelze se zbavit pocitu, že celý tvůrčí proces se odehrává na poměrně úzce vymezeném prostoru. Ze jeho hranice se autoři neodvažují jak z hlediska námětového, což lze přičíst nutnosti vyrovnat účet za možnost oficiálního publikování, tak z hlediska nápaditosti, odkazů na světovost /opravdu jsme ustrnuli u jazzu, Dylana a Sartra?/, jazykové bohatosti i básnické formy. A to druhé je mnohem vážnější - důvod snížené potence /nikoliv impotence - jde přece jen o pohyb, i když omezený/ k básnické imaginaci lze totiž hledat v celkovém způsobu uvažování autorů poplatnému dobové atmosféře. Od té lze také odvodit podstatu rozporu mezi proklamativností myšlenek básní a jejich skutečným obsahem - co je touha po opravdovosti, když /pomineme-li schopnost vynechávat tabuizovaná témata/ z básní samotných to čpí umělostí, co je požadavek výlučnosti, když báseň samotná ničím originální není? V době, kdy bylo již mnohokrát poukázáno na to, že básník na sebe bere osud celého lidského pokolení, kdy je požadováno, aby umělec k vytvoření svého díla nasadil všechny své přednosti a neopomenul žádnou ze svých slabín, kdy má umělec možnost navázat na obrovské kulturní tradice svého národa, kdy mnoho uměleckých děl vzniká na samé hranici mezi životem a smrtí, překvapí "odvaha" autorů Zvláštního znamení k vlažnosti, opatrnosti a apriorní omezenosti výrazu. To že by měla být reprezentace myšlení mladé generace? Takto položená otázka vymezuje perspektivu, z níž se všechny zápory knihy javí v ještě obłudnějších rozměrech, než jaké objektivně zabírají. Autoři knihy na sebe vzhledem k jejímu výlučnému postavení berou odpovědnost, kterou každou vynechávkou a polovičatostí oklamávají. To, co by v případě normálních vydavatelských podmínek mohlo být vykompenzováno z jiných stran, zde

zůstává třet do prázdna jako zámlka. Celou knihu lze za kladný
vydavatelský počín považovat jedině v tom případě, že by plnila
funkci předzvěsti vydávání titulů zajímavějších a opravdu mladých
básníků. Jestliže však zůstane viset ve vzduchoprázdnu, ze čas
s tímto vzduchoprázdnom zákonitě splyne. Nebo nám zůstane na pamě-
ti jako znamení zvláštní doby, která nepřilíh přála umělecké od-
vaze?

Bi-fy, prosinec 84

Franzi, díky.

Sbohem.

Příběh.

Příběh:

Když se jednoho rána Ju-nkš-mé probudil pod ledovým přikrovem polárního slunce, zjistil, že se s ním přes noc udála podivná změna. Něco kolem něho - zvíř, kterou zapomněl krmit, lidé, které sice nepotkával, avšak nezdravil bez výčitek/!/, to vše se z matoucího fluida najednou změnilo ve hmatatelnou skutečnost.

Ju-nkš-mé byl jedním z prvních řadových eskymáků a ani ve snu by jej bylo nenapadlo dělat z něčeho těžkou hlavu sobě tím méně pak druhým.

Proto ~~z~~ první, co odělal, když si uvědomil změnu, byl pokus reagovat.

Z převrácení na druhý bok ale nebylo nic. Ju-nkš-mé byl pouze přetvořen v poloosu vlastního těla a sám sebou tak proti své vůli napřažen k úderu.

Tak nadmyslná představa, jako že se někdo vznáší sám nad sebou, byla v tomto případě drahé arážena faktem, že při tom prudce spočíval vlastním tělem na podložce.

Mladý eskymák tedy od začátku věděl, že něco není v pořádku a poté, co otevřel oči, to pocítil vysloveně hmatatelně.

Uviděl, že z úst mu čouhá příd nafukovacího kajaku korunovaná šíleným špuntem.

/malinký úryvek z eskymácké poezie, ačkoli ji znám jen z vyprávění a možná právě proto/:

Kajaku
bezbržeze o duši
můj kajaku -S
tvrzený obrovský
-m kajakem
Óóohmm!!

II.

Odplížil se po bezvládných nohou z chýše.

Vyrvals šílený špunt v domnění, že tím změníš něco k lepšímu, jenže bolesti se jen znásobily, protože nenadálý příval mrazivého vzduchu zasel do kajaku svá zrna a on musel růst. Cítila jasné, jak druhý jeho konec ti prorazil zadní stěnu žaludku.

III.

Rychle ucpal otvor, aby vědomosti neměly dále kudy vnikat.

Uvědomil si vlastní nepohyblivost.

Z

Uvědomoval si všechno kolem sebe najednou se zvýšenou intenzitou. Jako by si před tím neuvědomoval nic, nebo téměř nic. Nedokázal se déle udržet na nohou.

Klesl na všechny čtyři.

Den začal nabývat hmotnějších forem a tak vyvstalo nebezpečí, že by některá z žen mohla zahlédnout, jak Ju-nkš-mé zápasí a mohl by ten fakt vyvolat zděšení v jejich táboře.

Zapojil tedy do činnosti všechny údy a začal se pomalu pohybovat proti svahu vyrývaje za sebou hlubokou stopu.

Po době dostatečně dlouhé k tomu, aby se cítil smrtelně unaven, dosáhl cíle a začal se koulet srázem, až byl jeho let zastaven košíkem.

Košík obsluhovalo nebesky krásné střešení oblečené do tmavě rudé barvy.

Nic ta holčička neučinila na svou obranu - švitořilka.

Potom se slunce schovalo za veliký mráček a dvouhodinové tmy využil k odplížení.

Konečně dosáhl místa, kdy mohl odpočívat.

Byl to kráter po výkalu ledního medvěda.

Co nepohodlnější/pokud mu vysoké stadium kajakenství dovolovalo/ se opřel a dal se do přemýšlení.

Zatím ještě trochu zmateně se obíral myšlenkou na svou novou situaci která ho sice příliš nepřekvapila, s níž ovšem najednou nevěděl, co si počít, když už tu byla.

Nemohl se dlouho dobrat ničeho víc, než jen počátku všeho, myslí mu zmítaly všelijaké výbuchy a sopečné trhliny, nebyl schopen vybavit si víc, než je vyhaslé ohniště.

Seděl tak jistě déle, než měl původně v úmyslu. Po dvoudenním bdění se tedy zákonitě dostavil pocit ~~únavy~~ únavy.

A nové procitnutí dalo zcela zapravdu počáteční ~~obavě~~ obavě.

Příď byla vysunuta o dobrých deset centimetrů dále a jasně cítil, že kajak nabyl na objemu.

Když se po nadlidské námaze odsunul z místa, viděl, jak sníh pod jeho konečníkem je zbarven krví do ruda.

V tu chvíli si poprvé opravdu připustil neodvolatelnost nutnosti. Ale otvor byl přece ucpán. Přestože se o sobě domníval, že je optimista, nechtěl si připustit, že by bylo opravdu tak zle.

Jenže i když už další vědomosti nemají kudy vnikat, zůstává pořád jistá vnitřní energie a navíc jsou i jiné cesty než ústa.

Už se nesnažil pokračovat v cestě, protože nakonec stejně nevěděl, kam směřuje a být ovládán odjinud mu připadalo ponižující.

Necítil hlad.

Žaludek měl poměrně plný.

Desátého dne mu praskla kůže na břiše.

Tehdy byl už skutečně smířen.

Nenastalo nic, o čem by se dalo hovořit jako o rozkladu.

Z bolesti se stalo chvění.

Všechno, jak přicházelo, mělo svůj řád ani stopa po chaotickém vrstvení.

Naprostý klid a odevzdání.

Dýchal se mu obtížněji, ale tolik kyslíku, kolik ho bezpodmínečně potřeboval, měl.

Patnáctý den mu druhý konec prorazil druhý konec a on přestal rozlišovat mezi dnem a nocí.

Další okamžik přinesl prasklinu zad, takže zůstala jen páteř a hrudní koš.

Dýchání přestalo mít pro něho smysl, protože pokud si stačil ještě uvědomovat sám sebe, všechny funkce, ke kterým ho tu bylo doposud ještě třeba, začal nyní vykonávat kajak.

Konec nastal přirozeně.

Neočekávan sice - nebylo mávačů, nebylo vlajkonošů - zato bez bolesti a strachu.

Konec je ostatně vždy přítomen už od začátku, takže skutečnost, že přišel, nemohla nikoho překvapit.

Kajak byl konečně tak mohutný, že zanechav pod sebou Ju-nkš-měovy zbytky na cárech krvavého sněhu, vznesl se nad hlavy tidiivených záchránců, kteří dorazili právě v tuto chvíli.

A stoupal výš a výš do stále řidších vrstev atmosféry, kde najednou / když před tím dosáhl maxima povoleného objemu/explodoval a sesypal se znenáhla na celý jejich rod.

Byl to první dar nebes toho roku.

Poutaví ukonorka zaklesla svůj ženich hluboko do pupku kaktusu
prudec jedovatého, tak silného, že se až složila do klína země, té země
se jí právě svínila botičky.

Pročlnouc podívala se ráčověmu svému nadhledu, který jí zdobil
tlamou krvavým škraloupem.

Vesele se obichotajíc vyšla se pak volčovat do výkladních skříní.
Hlasdila svůj nejbodlivější kukuř, popustila uzdu dvěma platcům
drátů a houčevnatě se zabala připravovat na zlaté období ne-
přešší objektivně ukonorka zahrnující totiž kompleť všechno
ukonorkyňmi okolnostmi.

Kne poutavě upoutala a tak jsem pomyslí, že by nebylo od věci
trochu ji spoutat několika jalovými kecy.

"Hej, hola," vykřikl jsem, "hoříš od Broší řeky již dávno mají aví
byla pod střechou a já jsem nucen pozorovat ukonorku vládně se
tulíš se svým tyčím jen proto, že jsem našel na třetí třídě."

Xčl ten být otazník, avšak zapomenl jsem ho vylovit a vrátil se
k obytě více zavání, takže jsem ho pustil otazníkem.

Reakce ukonorky nebyla zcela tak poutaví, jak by se dalo čekat.

Kdo zná zákoutí lidských duší alespoň trochu, dá si jistě zapravdu,
povím-li, že jsem každopádně očekával cosi.

Měl jsem ale být sklačen.

Nezaslechla sou prosta a já nadomázal již opakovat nic kramlých
nadávek. Přilil jsem se obíval katastrofy, kterou bych tím mohl
plně rozjetému vlaku způsobit.

Jenže jsem se nechtěl ani vzdávat a tak jsem zvolal:

"Hej, hola, je tu snad někdo, kdo by neznal pár hoříků od Broší řeky?"

"Hej, hola," zvolal jsem ukonorce přímo do ucha, až si stříklo do
oblíčeje, "je tu snad mozi náze někdo, kdo zná alespoň jednoho pi-
točného hoříka od Broší pěnkavice?"

Bože, tak rozkošně úsměvem se na mne obořila snad jen porodnice,
když jsem byl po pětihodinovém boji konečně vysoušen barvy si-
alové.

a hned zvolala: "A takovýhle křiplíkem sy že jsem se tu dořil?"

"No samo sebou, filosofku, že minimálně jeden hoch od Broší skořepy
snou prošel za ta dlouhá léta a krátké sny. Jestli si chtěl podle
vidět."

Více než zauten, chtěl jsem i já okamžitě zabojit nožík do nejbli-
žšího kaktusu, avšak ten byl nejdříve tři skoky vzdálen a navíc to
byla jen pouťanka.

Já jsem si ale opravdu myslel, že TCHLE ještě nemůže znít.

Člověk je neustále základem vztahy a poklady, které se vrší nad sebe do naprosto nepřehledných hal. A člověk je z toho viditelný tak nějak veď, když se zase ubezpečí o platnosti všech těch smutných pravd. Pravdy, které by nás měly šokovat a děsit, které nás ale občas jen pobaví. Pravdy nesmyslných alchymistů páté generace a ponurých rošť s /nepochybně nedělních/přemýšlích kolektorů, co se jich my neštítí už nedokážeme.

Takže přiznám naprosto lživě, že jsem byl vyveden z míry ne snad přímou oním faktem, jako spíše jeho skličující delikátností.

S takovou je možno činit všechno a tím pádem nic.

I když jsem si o to koletoval už pěkných pár mil.

Měl to být prostý seznamovací rozhovor v duchu všech pravidel a také jsem ho tak začal, jenže koleje mé logiky byly nyní přelaty a pohledy spolupracovníků začaly doopravdy napovídat o svýho i oni jsou zvědaví, jak tohle tedy dopadne.

A neváhám přiznat, že takových nás tam bylo víc.

A neváhám přiznat, že taková jako tam byli říční!

Ukenorka ■ ale uskutečnila něco, co nás všem vyrazilo kilogramy soli z pórů.

Ona se vždy vrátila ke svým ploutvím dráha.

Jo!!!

Ukládala pohled v hříbivé vlny, počala ignorovat každého a bořila bez určité zraky přes růžovou krevního koláče do mikroskopického otvoru mezi dvěma molekulami, kterým mohla občas zahlédnout zářivou se hroty ploutvích holí.

Vím už několik věcí o souznacích a vlnách, proto jsem začal sám sebe ubezpečovat o nemožnosti dále se pokoušet navázat nit, jež ani nebyla přepuklá, když dosud neměla existovat.

Na koho ale má člověk nejmenší vliv je bezpochyby právě on sám a tak sou myslí začala probírat kola pohyb.

Tím i jakási naděje, protože aršívní sval přestal tou dobou o sobě dávat správy.

V takové situaci se náhle podívá vltis, které, jakmile prochly námu mozku, okamžitě prošly dokonalem reprofovní soustavou a vyběhly v podobě slov z boltoch uklenky:

"Proboha, děvče, vykašli se jít na ten píet, vždyť život je tak krátký a zima leto vůbec nebude. Má zaručené správy, které si právě ocum z prstu / nebo /, že bezprostředně po zítřku překulíš se sem párek ledních medvídků, kteří svým dechem nedopustí, aby někomu - natož tak poutavě uklenka, co sezná, že vedle tebe, byla zima."

A reakce té děvy byla docela opačná, než by kdo v té chvíli čekal. Ukenoška se na okamžik zamyslela, potom se bleskurychle stala ekon-
omkou, shodila se sebe rýhový broží nákyp, počkala, až se celé kupě
vyprázdní, což nebyl takový problém vzhledem k tomu, že jsme tam od
sazého zašlátku seděli sami dva a hbitě se mi oddala.
Přitom však musla bezpodmínečně dodat, že láskou vstupují lidé
do vztahů tak banálních, že je možno bez provokace jearovnat třeba
s KRYSAMI!!!!!!!

V mechanice starého sláněto probíhalo všechno po celou tu dlouhou dobu bez závady.

Kalidou funkcí vykonávalo svědomitě a po všechna ta léta nebyla k jeho osobě vznesena jediná námitka.

Staré sláně bylo už velice staré a mělo vyrudle oranžovou barvu, jakou mívají rychlíky mezi Medzilaborci a Uňhorodkem.

Pohybovalo se zásadně po svých.

Po svých pojízdných nemaformálních běhacích.

Právě tento pojízdný způsob si dokázalo osvědčit i tu nej-spleťitější cestu.

Sarvenost signálů ovšem občas zaznívala kolekcijonální, snad že si vzpomněli na své dětské léta a nebyli pak daleko od pravdy tvrdíce svůj protějšek, že dlouhá léta ~~sláně~~ služby jsou přece jen znát na jejích probodlých kostech.

Medivno se potce, že si se stala nebemení změna, vyukařící se se běžnou normou, neobešlo se to nikdy bez slovních pohledů a vřevy, jejíž intenzita vysoko přeskočovala kalasitní stav.

Probože v lese sámě rádi tlach.

Staré sláně vykonávalo svou obchůzku zásadně pěšky.

Verado totiž používalo prostředků větné hromadné přepravy, protože se na místě vedle řidiče cítilo vždy poněkud stísněně necluvě o nepochopení revizorů.

Jejíkůž mělo samostatný pohon, stávalo se pozvolna rozdvíhalo na své okolí, zejména po části svých rodičů.

Mýtin, na které se sláně rádo slánělo, kmitala nedaleko od ústů jeho obydlí, takže mohlo být vše verováno sláněčnickými hodinami, které v případech zvýšeného nebezpečí ze strany prachových částeček začaly zuřivě vyvádět do jeho spojivek.

Jak již bylo řečeno, probíhalo v mechanice starého sláněto všechno po dlouhou dobu dokonale bez závad, jako by se to rozumělo samo sebou a nikoho ze spoluúčastníků nikdy ani nenapadlo, že by se na tomto poškmeném stavu mělo snad něco začít.

Uvnitř sláněto se calézaí složitý mechanismus.

Konatěle se tam pohybovalo stále sravenci, které bylo hnáno do oběhu silnými estetickými podněty.

Po celé její oběžné rýse byla rozvěšena díla dalekého erlismu stupňovaná zvráskovitými výplody trostismu, purismu a kreténismu současnosti.

Takto rozbláznění mravenci dávali potom svým nožičkám co proto
/z toho důvodu byla také jejich životnost minimální/a ačkoli byla
podleka poseta skelným papírem, vyvolávala silnou šumivost a tak
výřechem tvorů.

V případě, že si vzájemně sdělovali své rozhodnutí, byla celá jejich
síla rušena a vyvíjení nastávalo vlastně okamžitě po odpočívání.
Proto byla pro staré sloně specifické vyvíjení odřada bez tykadél,
jakoi i bez jakéhokoli sadíka/století designu/.

Kepocafilofli se naprosto roztáhli zněku uvádějíci v chod parní
verhany, bylo nutno použít solárního turbogenerátoru nalezeného
k teruodůolu na nedaleké skálce.

Z takového případu však ještě nedošlo.

V mechanice starého sloně totiž pracovalo vše po celá dlouhá léta
dokonale bez závad a tudíž nikoho nikdy nenapadlo, že by snad ně-
kdy měla nastat pouhá záhada, již by mravenci jistě uvítali, avšak
ostatní spolužijící nikoli, vždyť strach z losování je o tolik
větší než stopové prvky altruismu.

Staré sloně začínalo svou obchůzku každé ráno ještě se ten roz-
enářkou stiskovín.

Z nejoblíbenějších a tím pádem také nejpožívanějších patřil jistě
právek střepček rolní, jehož celé množství pronásledovaly denodenně
/ať už na něj či jen tak bez záměru/všechny vládnoucí od šumavy
k Tetřím od Voře do Aše.

Jakmile bylo sloně hotovo s touto prací, která zabírala bez ohledu
celý jeho den/na hoptoklava musívalo často čekat celé hodiny
a snad nejhorší to bylo po její mrti/, odcházelo se okamžitě na svou
mýtinu, kde z připraveného kmelce pomalu ukusovalo šňavelan dra-
selný.

Na nic jiného už sloněti nezbýval čas a tak zůstalo slonětem až
do vysokého věku.

Každěti v jeho mechanice probíhalo všechno po tak dlouhou dobu
dokonale bez závad.

Zajisté je ještě nutno zmínit se o mravencích, jejichž nožičnatost
už vypršela, protože, jak již bylo řečeno, díky povrozu odčívaly no-
žičky rychle po svých, až posléze zbylo jen bříško.

Tedy odcházeli také postižení tvorové do takzvaných tepelných
zářob, kde byli ve speciálně upravených prostorách zahušťováni
a nakonec vystřelováni příslušným otvorem do prostoru.

Staré sloně občas trpívale masivnější zřívostí.

Vzhledem k jeho rozměrom to byla pro ostatní mukkam silně nebez-
pečná zbraň a také ji dvojice zhuště využívaly při svých bojových.

Jak k tomu ale potom přijde Mikolasech, jenž byl při každé z těchto
ekof přítomen jediné svou aktivní bilancí v absencích?

Staré sloně, jakmile dostalo svůj azoniakální záchvat/byl způsobov-
ván vždy dvakrát do roka mravenčí říjí - sperma působilo na podlo-
žku vysoce dekonstruktivní účinky a zanechávalo za sebou nesma-
telné stopy/, se sušivě rozbíhalo proti stromu, který mu stál v oes-
tě.

Po prudkém nárazu do chladiče chytějně stratilo na chvíli hlavu
a zdupávalo nízký porost odjakživa takového jednání vysoce přístup-
ný.

Takové záchvaty nastávaly s divdí pravidelností a je možno je
připodobit k mechanice starého sloněte, ve které přece všechno pro-
bíhalo odjakživa bez závd.

Nepovolení zůstávali malí tvorečkovi, jejichž bezvýznamnost by
musela nejprve být znázobena jejich vlastní krví a ani tak by
neměli šanci proti chrovným rozměra sloněte.

Ty navíc začaly narůstat, když příběhy suaveálně v lučovní utrpě-
ly po čase újmu a noličky i s bříčky sčítávaly uvnitř.

Pak lze jistě tvrdit, že v mechanice starého sloněte probíhalo
opravdu všechno bez závd.

Pokud si/a skutečně k tomu několikrát došlo/někdo troufal při-
blížit se k sloněti zezadu a pokusil se je zranit - při jeho
záchvatech přicházely o život tisíce apokalyptických - ozvalo se
při prudkém voodnutí jen slabé zašumění, jak bylo spuštěno nahrá-
vací zařízení.

/ vybráno z knihy - Kano-hovno-lu:/



SVĚT A LITERATURA OČIMA HENRY MICHAUXE

Francie a surrealismus - dvě slova, která patří neodmyslitelně k sobě. Není totiž snad země, kde by surrealismus dosáhl takového rozšíření jako právě zde. Tento surrealistický rozmach je charakterisován více či méně výraznými skupinami, jejich programy a manifesty.

To souvisí v neposlední řadě s tím, že ve Francii byla připravena půda pro radikálnější estetickou revoluci, a to Lautreamontem a Baudelairem. Jejich následníci nepociťovali tedy již jako úkol přestylisovat stávající banální literární všednost - zřídili, jako vědomý protisvět, říší básnické imaginace - a to pod aspektem "revolty proti trivialitě", která začala už Baudelairem a jeho "Proklamací dandysmu".

"Revolta proti trivialitě" - to znamená vědomou společenskou agresi, která by nejen jak tomu často bylo, mířila proti speciální společenské vrstvě, totiž měšťáctví, nýbrž proti celé technickoindustriální společnosti. Z této vášnivé obrany čerpaly surrealistické básně svůj elán, radikálnost, smělost a odvahu, ale také svoji "reálnou oprávněnost." Neboť každá realita, od které se básně vědomě distancuje, zůstává jako negativ v básni stále obsažena. Tím se surrealismus nestal v žádném případě útekem do vnitřní uzavřenosti, k estetismu.

V začátcích nechyběly ani pokusy o přetvoření oblasti imaginace v totální svět protihodnot. Z těchto snah můžeme perzumněti i tomu, proč Baudelaire a Michaux sáhli k drogám. Učinili to proto, aby rozšířili oblast lidských zkušeností a lidského vědomí, aby dosáhli "umělého ráje", který by obsahoval stále určitou část reálného strachu vnějšího světa a současně aby na něj působil šokujícím způsobem.

Samotný Michaux, narozený roku 1899, patří ještě k první generaci surrealistů. Ačkoliv nebyl nikdy členem žádné z jejich skupin, podílel se přesto z velké části na jejím programu. Jeho básně jsou cesty - cesty do odlehklých oblastí, do imaginárních zemí, cesty do fantasktnosti snů, do podivných teritorií halucinací, zintenzivněných drogami. Jeho básně jsou uchopením té reality, která není zastřena všedností.

"Člověk v zemi magie ví..., den existuje velmi intenzivně, velmi kompaktně, a ví, že sám musí vykonat to, čeho den sám není schopen."

Toto by se mohlo stát mottem Michauxových básní.

Mnohé cesty H. Michauxe do jiných skutečností slouží k poznání možného. Vědám se zatím podařily nesmírné omyly v dosud neobjevených skutečnostech, které ustrnuly ve společenském mechanismu a obdarovaly lidstvo korzetem společenských předpisů a technických zdokonalení.

Poezie naproti tomu našla svou úlohu v rozšíření možností lidského vnímání až k jeho krajním hranicím.

"Nesmírná, monotonní věda. Pevně uvázaná na malých bozích. Jednostranně a stále uzavřena perfektností...Jednoho dne, asi ve dvaceti letech, byl nenadále osvícen. Udělal si konečně obraz svého světa protihodnot a přišel na nápad, že musí zkusit také jiné konce. Poznat zemi a čerpat z nic neznamenaajících loučení. A pokračoval dál."

H. Michaux skutečně pokračoval dále. Jako námořník procestoval Severní a Jižní Ameriku, Afriku, Čínu a Indii. Více se však ve svých dílech rozepisuje jen o Ekvádoru. Jeho dalšími cestami byly výlety do fantastických zemí - "Cesty do Velké Garabanie" a "V zemi Magie".

V těchto zápiscích z cest, které jsou ostatně poznamenány fantastickými přírodními vědami je manifestováno, jako v dílech Kafky, odcizení od okolního světa skrze hledání odcizujícího se, hledání zvláštních osobitých národů s jejich absurdními mravy a potřebami, magických rostlinných a živočišných říší.

Jorge Luis Borges, který ve svých básních zradil některé surrealistům vlastní intence, vydal "Příručku fantastické zoologie", která je popisem mytologické zoologické zahrady, vytvořené na základě starých knih a básní. O těchto podivuhodných zvířatech zde pojednává s mnohostrannou kombinací elementů skutečného vědění. Ve stejné oblasti byl mistrem i Hieronimus Bosch, jehož obrazy na surrealisty hluboce zapůsobily. Sám se stal jedním z největších objevitelů a vynálezců na poli fantastických bytostí. Fantastická zvířata H. Michauxe se objevují v jedné Boschovu "Pokušení sv. Antonia" podobné fantasmagorii. Avšak Michaux pojímá básníka při objevování zcela jiným způsobem.

- zdůrazňuje hlavně vlastní svebedný tvůrčí proces horečného opojení, který podle jeho mínění staví přírodu daleko do stínu.

Vnější skutečnost je pro Michauxe stále jen stimulem pro jeho fantasii. Malíř Max Ernst položil papír na podlahu, přejížděl po něm tužkou, přičemž se nechal inspirovat rozmanitými liniemi samotné podlahy...Leonardo doporučoval prohlížet pozorně zdi a nechat je na sebe působit. Michaux se nechal inspirovat ke svému imaginárnímu portrétu šmohami a náhodnými skvrnami.

" První co si člověk představí při pohledu na beztvareost určitého útvaru je obličej...

...Když začínám nanášet barvy na plátno, objeví se obvykle po chvíli příšerná hlava...To není výsledek mé vlastní vůle, nýbrž mého neohraničitelného zármutku a utrpení."

Fantastické tvary, fantastická zvířata, fantastické hlavy - to vše se vyvíjí, jestliže se bere v úvahu soubor Michauxových básní, k nesmírně citlivému světu protikladů, pod evidentním útlakem technickoindustriální společnosti.

Pohybuje-li se Michauxův "Monsignore Plume" částečně pohádkovým a částečně absurdním prostředím a prožívá v něm neuvěřitelná dobrodružství, pak tu dochází k překvapivým střetnutím s naší absurdní skutečností, která není překvapující a absurdní pro toho, kdo nebere její mechanismus jako ustálený neměnný zvyk. Michaux odstraňuje tento zvyk, k jenž zakaluje náš pohled, ve kterém se objevují neobvyklé poměry, které ale nejsou neobvyklejší, než naše normální. Stejněho způsobu používá i E. Ionesco ve svých hrách, když zobrazuje masovou sugesci tak, že ukazuje město, ve kterém se lidé nechávají dobrovolně proměnit v nosorožce.

Michaux má jiná témata. V díle "Hrdinská doba" zobrazuje boj dvou obrů, kteří se zmrzačí jen kvůli okamžikovému pokřivení obličeje - zbytečné násilí, které je nemálo podobné našim válkám.

" Vzhledem k celkově nepříznivé situaci byla srdce obou bratrů oslabena, oba dva na sebe upírali střídavě pohledy, protknuté rostoucí rovnováhou. Potom se každý otočil na svou stranu a klesl vyčerpaností. Boj byl skončen - minimálně pro tento den."

Je tedy zřejmé, že svět fantasmie není tak daleko od naší všednosti, aby nemohl být interpretován v našem světě. A nejen o to jde literatuře a poezii. Básně Henriho Michauxe jsou výrazem hluboce založené revolty proti našemu všednímu světu, který je sice tvořen lidmi pro lidi, ale podle Michauxe více jejich porážkami než jejich vítěztvími.

.....přeložil a upravil pkp....



Zyer Gabba / Prostěradlo a obleva

/zkrátka a dobře nástroj na rytí +

každá druhá bulharská měna/

vidím tvou dlaň

a na ní kapku D-stále

vidím tvou rukavici

a na ní Moje citoslovce pousmání

vidím tvou obvázanou ruku

a na ní zkrvavenou plyn-U

vidím věž

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

=

== == ==

== == ==

dole se to hemzá mužami ve weisttovaných pláštítsích

" " _ " _ " " " _ !"" _ _ _ " " "" / " _ " _ """" _ " "

mokré zánitky odrážejí raděné

mušky obvatují složené razítky

a upalují na všechny kouty

?

?????

???????

?????

???

?

ležím v posteli

a dívám se skrz bílé sklo

obejmu peřinu

dám volnost pyžamu

a vydám se hromadnou dopravou

za svými svědky z Babylónu

Zyer Gabba / Lampa rtů

Poháněn větrem a výmoly po kostkách
chybějících v dláždění
uháním do prázdných plexitrubek
červené víno v žilách
krev jsem ráno daroval australským aligátorům
protože mám dost málo vlastních problémů

Víření v hlavě neustává
ani s potměšilými okny
vedoucími do sdi
čas odkapává jako sůl

Točí se stříbrný plíšek
s propáleným bříškem

Noční ulice vítají dívku
ret jak lampa
schoulená mrazivě v hnědavém kožíšku
přelud výmyslu a značené skutečnosti

Mámení blátem zbrocených autobusů
uniká vstříic pomíjivé zvědavosti
pochytí klam plechového obličej
a v potíše činžovních domů uvítá
teplákově uvařené maso na obličej
a na cestách zpět ulpívá pohled
na dívkách v šatech obvyklých barev
na krásné nudě / na nudné kráse
/když Kašpárkovy rolničky se mění v slova básně/

Tomáš Afkakov / Zázrak

Zázrak I.

Stává se čistou
zasela osla
osli zaseli osly
usnívá se na mě
protože prosí mě
abych utvrdil lásku k ní
já pyšný a hned nešťastný
ona je čistou v očích mých
hloupých
navěticích Tomášů, upřímné
kdo se diví, že jsme
tak rychle od toho
kterýž nás povolal
v milost Kristovu
uchýlili se k jinému
evangelii ?

Zasal jsem osla
zasejme osly
dáme zrna
a když dáme zrna
bude to dobré

Nikdy Ti nedám sborem

Pavel apoštol se diví
že jsme tak rychle od toho
kterýž nás povolal v milost Kristovu
uchýlili se k jinému
evangelii

Nikdy Ti nedám sborem.

Zázrak II.

Nikdy jsem nevěřil
že je účelné nesouhlasit
a teď už s Andrejem
bojujeme sedmý den
vztáhli jsme sedmkrát
ruku na člověka
a těch sedm nás
nekřesťansky budí
sedmkrát ze noc
jsem zmučeni
ale my to přece jistě neděláme
pro sebe !

Andrej po sedmi
dnech zahynul
a já se ztratil
v davu
nikdo mě nepoznal
Andrej byl osamý.

Zázrak III.

Kdoś řekl
musíš věřit v Boha
jinak zahyneš
začes jsem přestal
abych snad smazal číś slova
a mohl věřit

Kde se v nás bere ta vzpurnost ?

Zázrak IV.

Hossana, hossana
dali jsme zrno.



Tomáš Aškakov / U tří

slepice běhají po dvoře
pohunci střílejí slepice
patronama do kuřinců
a odtud do polívky
kterou snědí
aby postříleli další slepice
do kuřinců
aby měli co do polívky
pohunci pitomí

pohunci běhají po dvoře
nadpohunci žerou slepice
pohunci koulejí očima
a počítají
kolik by jim nadpohunci
za to zaplatili
kdyby se to otočilo
! životem !
životem by za to zaplatili

nikdy to nebylo lepší
ani když jsem byl pohunkem
ani když jsem byl nadpohunkem
ani když jsem teď slepicí.

Tomáš Afkakov / Jak šel Rock in Oposition do světa

Zaposlouchejte se bratři a sestry
přichází království
míru a mystiky
melodie míru poslouchejte
freedom
freedom
smrtoseč kososeče
ale my nezahyneme
v naší rovnosti a lásce
potopě unikneme
nebyla, nebyla
mír je v našich rukou
power and glory
power and glory
international glory
nás nezajímá harakiri
my jsme přišli zvítězit
a těmito rukama postavit mír
porazit každého
kdo nám bude chtít stínit
budme se aktivitou
kingdom come
za potlesku holubičích křídel
kingdom come
glóry, glóry
těmito rukama ukujeme štěstí
otravte nebezpečné nám
bratři a sestry
raději uškrťme nebezpečné nám
upalte nebezpečné
vyžadujeme revoluci hlav
nikdo nemá právu bránit vašemu štěstí
volejte glóry
international glóry
protože kingdom come
international kingdom come.

42 let skupiny 42

"Včera u Smetany do půl desáté. Konečně ustavení skupiny... Ustavující schůzka Pracovní skupiny, konaná dne 27. listopadu 1942. Přítomní : Blatný, Gross, Chalupecký, Kolář, Kotalík, Kotík, Lhoták, dr. Míčko, Smetana. Hudeček nepřišel, poslal dopis, ve kterém oznamuje, že nevstoupí do PS... Dr. Míčko odůvodňuje nemožnost vstupu do PS hlavně tím, že jako kritik se chce zachovat "objektivní postoj" a nemůže se tedy vázat na žádný "program". Lhoták po delší tahanici, při níž bylo jasné, že nepochopil vůbec, o co nám jde, rovněž prohlašuje, že do PS nevstoupí... Doslovně prohlásil: "Ačkoliv to sám dělám, nemohu vstoupit do skupiny, jejímž bodem A bude zkoumání města." Skupina byla ustavena a všichni členové se zavázali dodržovat skupinovou kázeň. Potom seznamování s básněmi Blatného. Patří to bezesporu k nám, ale je to zatím obraz rozstříhaný a často bez souvislostí opět sčepovaný dohromady."

Z deníku Františka Grosse, 28.11.1942

Časový úsek mezi dvěma světovými válkami je obdobím, kdy si česká literatura /snad teprve nyní se vymaňující z "nenormálnosti" podmínek obrozování/ získává ohlas na světovém fóru. Jistě se tak stává i zásluhou aktivity české meziválečné avantgardy / tj. generace literátů, výtvarníků a divadelníků, kteří vytvářeli pojmy českého poetismu a surrealismu/. V tomto hnutí však nastává v 30. letech rozkol, který podpořen negativním působením atmosféry válečných let /a též stárnutím a konformováním jednotlivých osobností/ vede k tomu, že pojem avantgarda se odpoutává od dané generace a zůstává otevřen "pro nové naplnění". Právě v atmosféře konce 30. let krystalizuje pojem "nové /či mladé/ generace" českých umělců. Vzor pařížské /a pražské/ surrealistické skupiny napomáhá rozmachu sklonů k skupinovitosti, kolektivnosti v prosazování uměleckých myšlenek. Prvním výrazem aktivity mladé generace je tedy ustavení skupiny Sedmí v říjnu¹, která je svojí uměleckou polyoborovostí předobrazem až za války vznikající Skupiny 42. Po ukončení 2. světové války vystoupí se

¹ Přicházejí jako první s požadavkem "generačně se odlišit". Jedná se o malíře Hejnu, Jiroudka, Lieslera, Paderlíka, Seydla, sochaře Michálka, fotografa Lukase a dvojici teoretiků - Kropáčka a Nerada.

svými programy další umělecké skupiny nové generace². Živelnému vývoji českého uměleckého života je však ponechán prostor pouhých tří let. Na březnovém setkání mladých spisovatelů na Dobříšši /13.-17.3. 1948/ se ještě setkáváme se jmény představitelů všech základních uměleckých skupin. Brzy nato však násilné přetržení kontinuity vývoje znemožňuje jednoznačně zodpovědět otázku, kteráže z mladých skupin vlastně uchopila do svých rukou možnost stát se pátou vlnou avantgardní tradice české literatury /po vlně symbolismu, předválečné moderny, poetismu a surrealismu/. Lze tedy jen odhadovat, která skupina si za dobu své existence vytvořila nejplnější předpoklady pro důstojné navázání na celou tuto tradici.

Je hned několik důvodů, proč můžeme za nového /potencionálního/ nositele avantgardnosti považovat skupinu, které je zasvěcen tento článek - Skupinu 42 /dále jen S 42/. Na rozdíl od více či méně vágních programů syntetického realismu a dynamoarchismu, které předkládají skupiny Rudého práva a Mladé fronty, stojí vyhraněný a života-schopný program teoretika S 42 Jindřicha Chalupického /nar.12.2.1910/. S 42 se programově vyznává ze zájmu o život všedního prostého člověka uprostřed jeho okolí. Její poetika je proto antropocentrická - člověk je chápán jako měřítko věcí. Takto charakterizovaný úhel pohledu na svět zprostředkovává možnost živého kontaktu s dramatickým duchem poválečného období. Právě v tomto bodě se vyjevují přednosti programu S 42 oproti bednářovskému existenciálně laděnému hledání metafyzické podstaty "nahého člověka". Retardační charakter programu i ignorování výbojů moderního umění staví příslušníky skupiny Ohnice mimo žhavý kontext doby. Myšlenky této skupiny však nabývají na váze se získáním odstupu od doby, v které vznikaly.

Proti postsurrealistické skupině Ra má S 42 zase tu výhodu, že se snaží co nejvíce přiblížit všednímu životu a tím navrátit modernímu umění potřebný dotyk s realitou. Pro všechny uvedené důvody si S 42 vytváří nejlepši předpoklady k plodnému navázání na odkaz předválečné avantgardy, k tvůrčímu využití podnětů existencialismu a surrealismu při vytváření umění, které by dokázalo ovlivňovat život člověka.

²Jedná se o skupiny /resp. okruhy umělců sjednocené společnou myšlenkovou základnou/ :

OHNICE - K.Bednář, B.Březovský, J.Červinka, I.Diviš, J.Hiršal, V.Kovářík, Z.Urbánek /nesmírný význam pro utváření názorové základny této skupiny měl J.Orten/

SKUPINA 42 - Blatný, Hanč, Hauková, Kainar, Kolář, Gross, Háek, Hudeček, Chalupický, Kotalík, Kotík, Lhoták, Matel, Smetana, Souček, Zívr

Právě hluboký vztah ke konkrétní realitě, citlivost na vnější skutečnost, kterou válka naučila lidi nepřehlížet či podceňovat, je další neodmyslitelnou předností S 42. Významná překladatelská aktivita členů skupiny /Hauková, Kolář, Blatný, Kainar, Kotalík/ přispěla k seznámení s anglo-americkou literaturou, vykazující se úspěšnými o reálný a celistvý pohled na skutečnost. Orientace na tuto kulturní oblast osvěžuje vývoj české literatury, která mezi válkami hledá inspiraci hlavně u románské či sovětské kultury. Pro posuzování šancí S 42 navázat na avantgardní tradici české kultury má význam i vysoká zodpovědnost jednotlivých jejích členů vůči vlastní tvorbě. Výsledky práce jsou vždy měřeny měřítky soudobého světového dění v tom kterém /literárním, výtvarném, esejistickém, filosofickém/oboru. "Snad to někdy přehnala /S 42 - pozn. autora článku/ v touze po poznání všeho, ale ani to nebylo na škodu. Bylo to lepší než lenivé zápecnictví a užitečnější než pozdější jediné měřítko, tj. tradice našeho 19.století. Členové S 42 a Listy našli tehdy řádku problémů, které teprve dnes důkladně diskutujeme. Jako Kafka, existencialismus, člověk v současném světě vypjaté civilizace, ale i surrealismus a abstraktní umění." /Adolf Kroupa, 1963/

Počátky S 42 lze vystopovat v Nové Pace resp. Praze při společných studiích jejích budoucích členů Grosse, Hudečka, Zívra, Háka. K tomuto jádru, z kterého až v podstatě za deset let vyvstane celá skupina, se brzy připojuje i nejstarší člen budoucí S 42 - kunsthistorik Jindřich Chaloupecký. Ještě společně s malířem Bartovským tvoří tyto umělci neoficiální společenství s důsledně surrealistickou orientací. Roku 1934 je založena pražská surrealistická skupina, k jejímž myšlenkám se okruh budoucí S 42 hlásí. Po první výstavě pražských surrealistů /15.1.-3.2.1935, SVÚ Mánes/ chystá výstavu i okruh budoucí S 42, tj. mladší odnož pražského surrealismu - u vydavatele Bretonovy Nadjí F.J.Müllera. K charakteristice prací tohoto okruhu říká E.Petrová: "Jsou zde s volností přesahovány hranice technik a užitých prostředků, ozývá se tu i duch dada, který, jak se

2 pokrač. :

SKUPINA MLADÉ FRONTY /program dynamoarchismu/ - I:Andreník, L.Fíkar, I.Fleischmann, J.Hořec, J.Hulák, D.Kryštofek, F.Listopad, J.Morák, E.Petiška, J.V.Svoboda, S.Svoboda, M.Vacík

SKUPINA NOVÉHO /SYNTETICKÉHO/ REALISMU - J.Hájek, J.Hilčr, J.Kloboučník, V.Kocourek, S.Machonín, M.Sedloň, I.Skála, V.Stuchl, V.Školaudy, J.Vojtěch

SKUPINA KATOLICKÝCH BÁSNÍKŮ - K:Bochořák, E.Frynta, V.Pražák, J.Ryba, I.Slavík, J.Suchý, V.Vokolek, R.Zezula

SKUPINA RA - V.Effenberger, K.Hynek, L.Kundera, Z.Lorenc, J.Schaabel, O.Wenzel. J.Zuska

později ukázalo, nebyl surrealismem pohřben, projevuje se jakási absurdní grotesknost, prvek, který měl dosah anticipace." K výstavě však nedošlo, pokus o surrealistickou skupinu paralelně existující vedle "pravověrné" pražské skupiny z konkurenčních důvodů / v souvislosti s Bretonovou a Eluardovou návštěvou Prahy, 1935/ stál za to být likvidován /zásluhou malířů "pravověrné" skupiny/. Prostor pro vystavování prací Grosse, Hudečka, Háka a Kotíka se tedy nachází až v období 1937-41 v rámci "Salónů na chodbě" - výstav instalovaných ve foyeru Burianova divadla D. V programu D 40 je také otištěna Chalupického stať "Svět, v němž žijeme"³, která se dva roky po svém otištění stává diskusním tématem první schůzky S 42. Při první výstavě Sedmi v říjnu /1939/ dochází též na večeru "Očima mladé poezie" k navázání generačního spojení mezi výtvarníky a básníky /Bednář, Blatný, Bochořák, Čivrný, Mikulášek/. Předehrou k vystoupení S 42 se stává výstava Konfrontace /1941/, kde si jméno vydobývají Gross a Hudeček /přijetí do Umělecké besedy/. 27.11.1942 je ustavena Pracovní skupina. Generálkou naprvní skupinovou výstavu je výstava v Nové Páce /1942/ - společně se Lvem Šimákem tu vystavují Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívr, úvod píše Kotalík. První skupinová výstava se pak koná r.1943 v Topičově salónu /vystavují titíž, úvod J.Chalupecký a J.Kotalík/. V r.1944 dochází k četným samostatným výstavám /výběr vystavovaných děl podřízen skupinovému rozhodování/. Roku 1945 skupina vystavuje v Bratislavě a Brně. Po válce si razí cestu do světa /účast členů na výstavě Art Tchécoslovaque v Paříži, Moderne Kunst der Tschechoslowakei v Luzernu, Antverpách/. V tomto období také vycházejí samostatné sbírky básníků skupiny /výčet podán na jiném místě/, Chalupický publikuje teoretické statě /Umění jest umělé, Smysl moderního umění aj./. 15.4.1946 vychází první číslo časopisu Listy pro umění a filosofii, který Chalupický redigoval /ročník 1947 spoluredigoval s J.Grossmanem/.

Při sestavování vlastního uměleckého programu S 42 organicky navázala na podněty domácí i světové umělecké scény. V tvorbě výtvarné složky skupiny vidí Chalupický navázání na vývojovou linii tradice vytvořené českými malíři meziválečného období Janouškem, Rykrem /viz Dolmen 6, referuje M.Š/ a Šimou /ten časovým rozsahem díla překonává hranice zařazení do meziválečného období/. V kontextu světového malířského dění je třeba poznamenat, že se S 42 samozřejmě neubráníla /nebylo proč/ vlivu dvou nejpodstatnějších výtvarných směrů první poloviny 20.století - kubismu a surrealismu. "Jako zůstává kubismus zachován v uměleckém ustrojení Grossově a Zívrově, tak zůstal surrealismus zachován u obou a u Hudečka. To, co nyní přichá-

³ Plné znění této statě otiskujeme na jiném místě čísla, proto není v celém článku používáno citací z tohoto navýsost důležitého doku-

zí přichází, by se snad dalo nazvat existencialismem, kdyby tento pojem měl vyjádřitelnost a stvrzenou podobu ve výtvarných uměních" /E.Petrová/. Gross se obdivuje technice kubismu, přesahem tohoto směru se u něho stává vysloveně konstruktivní pojetí. Ze surrealistů si tento malíř cení Picabii, Ernsta /stejně tak i Smetana/, Duchampa, je poznamenán výstavou Kleea. Chalupecký si z českých surrealistů nejvíce cení Makovského, který se mu zdá být skutečným příkladem aktuální ceny surrealismu /Štyrskému nemůže zapomenout jeho artificialistické teze - teze o umělosti a nespontánnosti obrazu/.

Šímův význam pro malíře S 42 lze přirovnat k významu Halase pro básníky této skupiny. Při představování vlivů neliterární složky S 42 představuje Halas proud analytické poezie /spolu s Holanem/. Druhou velkou zkušeností poezie před nástupem S 42 je jiné ohnisko tvorby 30.let - surrealismus. Oba tyto podněty do základů literární složky vstupují prostřednictvím Halasova přítele Richarda Weinerja⁴ - tohoto surrealisty před surrealismem a analytika lidské existence před existencialismem. Jeho vliv se nejpodstatněji promítá do tvorby Jiřího Koláře. Blatný naopak využívá podnětů z oblasti prózy - proustovského pojmání času, joyceovskou důvěru v možnosti jazyka, kafkovské snové imaginace. Kainarovo jméno bývá spojováno s českou baladickou tradicí. Všichni literáti S 42 jsou jinak otevření vůči podnětům ze zmiňované anglo-americké literatury /Sandburg, Masters, Eliot/.

Než přistoupíme k nastínění myšlenek programu S 42, je třeba ještě krátkého zastavení u otázky : Proč program? Proč vlastně skupina? V příklonu ke kolektivní práci je projevem vztahu k meziválečné světové avantgardě, k jejímu odkazu - pařížská surrealistická skupina je do doby vzniku S 42 hlavním předobrazem organizace takové skupiny, jakou chtěla být S 42. Podstatnějším zjištěním s obecnější platností je však fakt, že S 42 za jiných okolností realizuje Teigeho myšlenku, že "jen kolektivní originalita, totiž hluboké společenství cílů, může dát možnost svobodného projevu tvořivých duchovních sil každého a všech". Těmi zmíněnými "jinými" okolnostmi se rozumí hlavně mimořádné podmínky válečného období, ve kterém skupina vznikala. E.Petrová upozorňuje na to, že za daných okolností bylo "ustavení samostatné skupiny pociťováno jako akt svobodné volby v situaci nesvobody, války, okupace, kulturního útlaku. Jako nutnost rozhodnutí a činu, nutnost společné kázně a důkazu smyslu moderního umění". Aby však vůbec existence skupiny měla smysl, je třeba vyme-

⁴Viz Bissarion Murphy : Richard Weiner - 100 let, DOLNEN 8

zit program, dle kterého se jednotliví členové skupiny budou při individuální tvorbě řídit a na základě kterého budou nad touto tvorbou vynášeny skupinové soudy. Tvůrcem programu S 42 se stal Chalupecký, druhému z teoretiků - J.Kotalíkovi - připadla zvláště role historika skupiny. A právě Kotalík s časovým odstupem hodnotí význam programu S 42 takto - "Program, zpočátku hodně striktně vymezený, doznal postupem proměn i uvolňujících modifikací.Vcelku však základní teze zůstaly orientovány k realitě moderního života a ke scénérii velkoměsta." K důležitému charakteru programu, jehož přítomnost je cítit i z uvedených Kotalíkových slov, říká na jiném místě kritik Miroslav Míčko:"...program skupiny byl vymezován na jednu stranu až příliš rigorózně, na druhou poněkud vágně, v jakémśi metafyzickém zamření." Tento charakter programu⁵ dává podněty ke kritice ze strany konkurenční skupiny Re. Výtky jsou namířeny proti "nejasnému teoretizování" Chalupeckého, kladného přijetí se na druhé straně dostává Kolářovi, Blatnému, Kainarovi, Hudečkovi, Grossovi, Kotíkoví. Obě skupiny také nacházejí společnou řeč při řešení otázek existence avantgardy a kulturní politiky.Prvotní jednoznačné vymezení programu odrazuje některé budoucí členy do vstupu do Pracovní skupiny /viz úvodní mírně zaujatostí čpící deníkový zápis Grosův/. Skutečný a žádoucí vztah k skupinovému programu /a vůbec k problematice skupinové kázně/ vyjadřuje snad nejlépe Ivan Blatný v dopise Chalupeckému z 20.11.1942:"Přiznám se Vám, že jsem vlastně asi zpočátku myslel, že v básni Tento večer opouštím téma 'město'. Neměl jsem tehdy při psaní město vůbec na mysli. Ale město je s námi, v nás, kam se v mozku hne, tam nás doprovází. Byl jsem skoro překvapen, když jsem četl ve Vašem dopise:'Město se tam ozývá...'. Tedy jste to vzal jako báseň města. Pak jsem si teprve uvědomil: Ale vždyť ano. Ovšem. Vliv? Jakási pomoc při mém /abych použil Vašich slov/ dorozumívání s vlastní inspirací. /.../ Tedy ano:Skupina se společným programem, podle kterého se nemusí řídit, poněvadž se jím samozřejmě řídí, jestliže se už dal na cestu od literatury ke skutečnosti.Náš společný program by tedy mohl paradoxně znít:'Každý na svou pěst'".

Již v předchozím textu proniklo několikrát na povrch slovo "město". A není to náhodou. Jakmile začneme mluvit o S 42, nelze se tomtu pojmu vyhnout. Město jako téma tvorby je totiž centrálním bodem celého programu S 42. Orientace na velkoměstskou problematiku

⁵Zde uváděná zaměřenost značně kontrastuje s pojmem "vyhraněnost" použitým v úvodu článku. Při snaze o řešení tohoto rozporu je možno poukázat na rozdílnost pohledu ze stanoviska dobového /tj. kontextu 40.let/ a ze stanoviska současnosti /80.let/.To, co se ve 40 letech

je odvozena z požadavku "vymknout se ze zákonů umění a přilnout co nejtěsněji ke skutečnosti konkrétního člověka, k jeho všednímu civilnímu životu a jeho modernímu prostředí, jímž je v převážné většině město" /Z.Pešat/. "Maluji oslnivé a prašné město, protože v něm žiji", vyznává se lakonicky F.Gross. V postižení velkoměstské skutečnosti bude S 42 hledat životní prostor, který je nejtypičtější pro moderního člověka, jeho myšlení, pro celý jeho osud" /J.Grossman/. "Město není pouhým námětem, město je filosofie." "Moderní člověk, nové dějiny vznikají ve městě." Cítíme zde vědomí něčeho základnějšího, než je pozorování okolního prostředí a hledání zajímavého tématu, je to pocit donucení "žít v nové přírodě" a zároveň vnímání jejího zjitřeného a mnohotvárného rytmu, 'tragičnosti' i neuhastitelného životního optimismu a očekávání nových hodnot, jež vzniknou z tohoto "zmítajícího se, temného a nevýslovného společenství života" /E.Petrová/.

Z.Pešat správně upozornil na to, že "básnické obcování s tématem města není objevem S 42, a to ani pokud jde o českou poezii". Abychom našli prvopočátky města coby tématu, jak je chápala S 42, musíme se ponořit hluboko do 19.století a povšimnout si jmen jako Dickens, Heine, Zola. Pozdější východiska S 42 nalézáme u Walta Whitmana - chápání velkoměstské tematiky je tu však radikálně odlišné. Mnohem bližší rezonaci je cítit ve vztahu k realistickým popisům městského prostředí z Dreiserova románu Sestřička Carrie. Pojetí tématu "město" se v chápání S 42 diametrálně liší od poeticky exotického okouzlení městem u meziválečné avantgardy či civilistního opěvování divů techniky v Neumannových Nových zpěvech. Nikoliv tedy úžas nad velkolepým technickým divadlem, opájení se zázraky moderní techniky a obdiv k perspektivám civilizace, ale zklamání nad potlačením života prostého člověka jako jedince a odhalení cest civilizace jako zdroje permanentních krizí stojí v centru pozornosti členů S 42. Možná bezděčně se tak hlásí k více než staletému skepticismu Heinovu⁶ : "Londýňané museli obětovat nejlepší část své lidské podstaty, aby uskutečnily všechny ty divy civilizace, jimiž jejich město překypuje, že mnoho a mnoho sil, které v nich dřímaly, zůstalo nevyužito a bylo potlačeno, aby se jen některé z nich mohly plně rozvinout a umocnit spojením se stejnými silami ostatních." Životní náročnost a hluboce zakořeněný optimismus nedovoluje členům S 42 klesnout k bědnému hořekování nad bědnými konci člověka modlícího se k molochu specializace či k utopistickému vybídnutí k útěku "zpět k přírodě". Přístup S 42 lze v jiných souvislostech postihn

⁵ pokrač. :

mohlo jevit jako nedostatek programu /prostor pro uplatnění irracionálna, mytizace skutečnosti - tj. to nedefinovatelné/ a co vedlo k

nout reálnými myšlenkami zakladatele architektonického hnutí Bauhausu Waltera Gropia: "Architekt se ocitá v akutním nebezpečí, že ztratí vliv na inženýry, vědce a podnikatele, pakliže si nevytkne za cíl začlenit se do nových podmínek. /.../ Dobrá a původní architektura závisí stejnou měrou na porozumění obecnostem, jako na svém tvůrci. Vždy, kdy se člověk domníval, že našel věčnou krásu, upadl nazpět do napodobování a neplodnosti. Pravou tradicí je nepřerušovaný děj vývoje. /.../ Naším cílem je rozvolnění, nikoliv zrušení měst. Přiblížení půlů město-vesnice využitím našich technických prostředků a nejvyšším využitím všech možných ploch na zemi a na střechách, aby byl zážitek zeleně přírody denní a ne jen nadělní záležitostí." Při překladu do řeči literatury můžeme pojmy město-vesnice nahradit třeba dvojicí skutečnost-sen a jsme již v přímé blízkosti postoje S 42 - rozpor mezi negativními a pozitivními dopady procesu technického pokroku je řešen jejich suspenzí na bázi horečné fantasktičnosti a víry v neutlumitelnou sílu života jako takového. Tato koncepce logicky vede k pokusům o vytvoření "nových mýtů" a všemu dalšímu, čeho má být pomocí "nových mýtů" dosaženo /viz další text/.

K stručnému vymezení tématu "město", jak bylo chápáno okruhem S 42, je třeba ještě zmínky o lokalizování zájmu o dané téma. Ve vztahu k předcházejícímu i následujícímu vývoji chápání tématu je možno formulovat hypotézu o odstředivých tendencích při lokalizaci daného tématu. Příslušník meziválečné generace J. Seifert staví do středu svého zájmu historické jádro města s jeho památkami, jichž používá jako symbolů⁵. U básníků S 42 nastává již významový posun - "město je specifikováno do významu velkoměsta, moderního konglomerátu, jehož symptomem je periférie" /E. Petrová/. Tím rozumíme periférii Žižkova, Karlína, Smíchova, Libně. V následném vývoji chápání tématu sledujeme další vysídlování básníka - do mamutích sídlištních nocleháren, kterými je staré město /i s periferiemi básníků S 42/ obestavováno. Stále více anonymity, děsu a fantaskna. Stále se vyhrocující rozměr rozporu mezi lidskou senzibilitou a chladem prostředí, v němž je člověk nucen žít. Stále méně se jedná o Prahu jako určité město, stále více vystupuje do popře-

⁵ pokrač. :

výhradám /nařčení ze zamčenosti/, se z dostatečného odstupu může jevit právě jako prostředek k dosažení životaschopnosti a působivosti, která by v sobě nesla vlastní originalitu

⁶ Englische Fragmente II z r. 1928

⁷ Válečné sbírky Kamenný most a Světlem oděná - pojmání města v obou sbírkách je však výrazem básnické stylizace, která zdaleka není cha-

dí pojem města jako univerzálního označení životního prostředí člověka XX.století. E.Petrová se užasle pozastavuje nad tím, že malíři S 42 se stali malíři Prahy, a to bez jakékoliv vazby k tradičnímu malování, bez sentimentu a náladovosti a také bez úmyslu stát se malíři Prahy. Oni se však malíři Prahy stali vlastně náhodou, vždyť nezáleželo na tom, jakého konkrétního města se stanou malíři - žili v Praze a tak malovali Prahu - ale přitom vlastně šlo o jakousi kosmopolitní metropoli se znaky platnými všeobecně v civilizovaném světě.

Po všech těchto úvahách je třeba na závěr podotknout, že město básníků a výtvarníků S 42 "není určeno jen sociálně /dělánci, drobní řemeslníci, lumpenproletariát/, ani jen místně /periférie/, ani jen časově /napětí noci a dne/, ale především a nadto existenciálně" /Z.Pešat/. Víra v možnosti, které nabízí chopení se velkoměstské problematiky, je nejlépe dokumentována slovy Jiřího Koláře: "Skřivan *zmyšlí* si jednou žitný lán s lánem komínů / Možná že někdo přijde požnout černou harfu / Věřím / Sklidil by velkou báseň".

Tematika "města" je sice ústředním bodem programu S 42, zpracovávání této tematiky však není jediným a vrcholným cílem práce jejich členů. Jedná se spíše o kulisu /ve smyslu vnitřním i vnějším/, pojmenování prostředí, které významným způsobem ovlivňuje člověka v něm žijícího. Celá tematika je však jakousi podmnožinou zájmové sféry S 42, kterou tvoří - nic méně a nic více než lidský ŽIVOT⁸. "Sou-
dím, že aktuálnost je dovoleným a žádoucím sudídem umění. Nejde o umění vůbec, ale o umění potřebné v životě, užitečné v životě, a zase nikoliv v životě vůbec, ale v tomto našem přítomném životě, jaký jest" /J.Chalupecký/. "Je jisté, že kultura už dlouho nemůže vydržet v té dnešní pozici, kde je věcí několika málo jedinců. Nezbyt-
ně se stane něčím docela vyumělkovaným a degeneruje zvolna v učenou

7 pokrač.:

Charakteristická pro celé Seifertovo dílo /viz A.Stich - J.Seifert a
pražská skutečnost/

⁸Pojetím literatury jako prvku aktivně působícího na vlastní život
autorův se okruh S 42 přibližuje zásadám tvorby tzv.bludných kamenů
čs. literatury meziválečného období - Demlovi, Klímovi, Haškovi a

a dráždivou kratochvílí, nebude-li se moci umístit zase dovnitř živé společnosti. Neboť kultura není něco "o sobě", není abstraktum, existuje teprve konkrétně : v lidech je životem, tvorbou, úsilím. Ustane-li tento život, tato tvorba, toto úsilí, ustává kultura" /J.Chalupecký/. Nejde však o sblížování života takovým způsobem, že umění by se přizpůsobovalo nenáročným požadavkům konzumentů, nechalo by se vytvářet jednosměrnou poptávkou "zdola". Nejde o zlidovění, zpopularizování tvorby⁹. Ještě méně jde o využívání kultury k publicistickým či agitačním účelům. Jde o schopnost promluvit k člověku, který je ochoten vynaložit jisté penzum úsilí a abstraktivního myšlení. Jde o rovnoprávný vztah mezi tvůrcem a konzumentem uměleckého díla. Právě pozvolné rozrušení komunikačních kanálů mezi moderním uměním a prostým člověkem /ovšem takovým člověkem, který o nějakou komunikaci takového druhu vůbec stojí/ vede celou mladou generaci českých umělců k potřebě účtování s přínosy moderního umění /o této problematice ještě viz další pokračování článku/. Chalupecký zjišťuje, že po všech výstřelcích meziválečné vlny moderního umění vlastně neexistuje oblast života, která by pro umělce byla tabu. Není čím šokovat, vše je dovoleno, k excentrickým výstřelkům již není třeba pražádné umělecké odvahy. V této situaci teoretik S 42 praví: "Po všech složitostech, zvláštnostech a podivnostech nezbyvá tedy než odvážit se prostoty." A výsledek? "V tom stíněném, izolovaném, zatemněném světě se náhle projevila krása prosté existence, poezie prostého jsoucna", hodnotí s odstupem výsledky práce S 42 E.Petrová. V čem spočívá umění vdechnout šedé obyčejnosti, prostotě nový tvar, který dokáže uchvátit čtenáře či diváka v takové míře, o které se formalismu ani nesní? "Jsou to události každodenní, zcela všední, ale každá z nich otvírá perspektivu do trvalejší lidské existence. A všechny básně jsou zaplaveny věcmi a fakty obyčejného života a jsou nadneseny nějakým soudem či vizí" /F.Gotz o Kolářově sbírce Dny v roce, 1948/. Ono "odvážení se k prostotě" samozřejmě musí být podloženo vírou, že právě v prostých skutečnostech je skryt nejsilnější náboj lidské existence. Umělec musí být dostatečně silný a vnímavý, aby tento náboj z vod všednosti vylovil a neutopil se při jeho hledání. V odhodlání k ponoření se do šedí každodennosti spočívá právě ona odvaha, o které Chalupecký mluvil.

⁸ pokrač.:

Weinerovi /pro tyto autory sbudoval Chalupecký škatulku s nálepkou "český expresionismus/.

⁹ Úskalí "popularizačního" přístupu viz M.Šollová:Poznámky ke Květnu /Tvář 2 z r.1965/ - kritika programu časopisu Květen, jinak první vlaštovky obrody kulturního života v 60.letech.

Skupina 42 vznikala v atmosféře ohromné víry v život¹⁰. "Vznikla stejně tak z pocitu a odpovědnosti býtí hoden označení "moderní umělec", jako z pocitu a odpovědnosti naučit lidi žít život tak hluboce a plně, jaký vskutku je." V této dimenzi vidí umělci prostor, v němž je třeba a možno se umělecky angažovat. Syntetickým výrazem víry v možnosti umění a víry v život jsou slova Jiřího Koláře: "Přiblížil-li některý z nás svůj hlas půdě lidské řeči, je to důsledek situace dnešní vyspělosti psaného slova, které je schopno, podle našeho soudu, za dalekosáhlé proměny přijmout všechny, i ty nejsložitější zákony řeči vůbec." Požadavek propojení umělcovy práce s všední skutečností však v sobě skrývá mnohá úskalí, pro která se apriorní požadavek tohoto přístupu v dalším vývoji české literatury neubráníl zdiskreditování, vyčichnutí, napadení červem tezovitosti. Hlavním takovým úskalím je samozřejmě pravdivost hloubky prožitku všední skutečnosti, otázka míry účasti umělcově na všedním životě. Jako základní podmínku zobrazování života je třeba brát jiná Kolářova slova: "Mezi lid nelze jít, lze jen žít život lidu, ne být čumilem nebo literátem. To jsou dva až příliš strakaté kabáty a příliš protivné očí lidí. Čumil nepracuje a literát lže. Mezi lid nelze nikoho poslat, nelze poslat v padesáti letech jako ve čtyřiceti, ve třiceti jako ve dvaceti, tento hluboký příkaz musí zastihnout člověka v kolébce, dříve nežli udělá první krok. Ani tato hvězda však nekorunuje na básníka." Převědeme-li tato mezní slova do všeobecně platného příkazu, zní takto : každý si musí uvědomit, kolik ze "všedního života" má v sobě, jak dalece pronikl do jeho prostoty, dle výsledku takového sebezpozorování sá musí umět určit míru všedního života, kterou chce oplodnit svoji tvorbu. Člověk vyrůstající v prostředí škol může jen vyjimečně psát pravdivě o dělnickém prostředí a naopak. Požadavek přítomnosti prostého života v uměleckém díle nelze absolutizovat a podle míry zobrazení prostého života posuzovat úroveň toho kterého díla /myslím všední život prostého řadového člověka, nikoliv všední život nějaké více či méně vyjimečné postavy/. Vždyť jediným konzumentem umění není jen a jen prostý, všední člověk. Každý si však musí určit úhel, z něhož nahlíží na život, každý si musí uvědomit, z jakého materiálu je hvězda, která ho "zastihla v kolébce", jinak se nevyhne frázím, lžím a následně i pramale přesvědčivosti svých myšlenek.

¹⁰ Víra v život, v možnosti vytvoření vnějších podmínek pro naplňování jeho obsahu vede k Chalupeckého komunistické orientovanosti a k omlování moskevských procesů 30.let a sklonům k ospravedlňování zásahů sovětských politických kruhů proti spisovatelům Achmatovové, Zoščenkovi, Tichonovovi aj. /Články Básník, charakter, politika - Listy 2/1946 a Kultura a politika - Listy 4/1946/

Svět v němž žijeme / Jindřich Chaloupecký

Z nejnápadnějších znaků moderního umění je odděbování kanonických druhů námětových: v malířství mizí postupně figurální kompozice, krajina, portrét a zátěže, v poezii básně epická, meditativní, sentimentální. Zmizení námětů naděje se ovšem narásá. Nejprve mizí témata nejnáročnější, zbývající pak zvolna se stávají pouhou zámlinkou, až zanikají docela – byť s tendencí občasných návratů: tak figurální kompozice recidivuje v malbě surrealistické, meditativní poezie ve filosofických či polofilosofických básních, odvolávajících se ponejvíce příkladu Valéryho nebo Rilkeho.

Již v tomto zjevu můžeme usuzovati, že šlo patrně o omyl, jestliže se onen rozklad a potlačování tematiky vykládá jako cesta k umění bez tématu. Slychali jsme tehdy dost o „bespredmetné malbě“, a pokud šlo o básně, tu šlo o tématu, měla být jakousi arabeskou slovy, představ, neodvážila-li se dokonce odmítnout i tento obsah a jít až k umělé řeči, k zvukům bez slovního smyslu.

Tato tendence rychle přelila. Výklad, který chtěl dokázat, že vývoj umění směřuje k zániku tematiky, byl sještě chybný. Trebas v Picassově kubismu nebo Reverdyho básních sřetelně zanikal námět ve prospěch rysů konstrukce malířské nebo slovesné, přece toto osvobození umění nemělo je redukovat na řadu smyslu a imaginace, byť i sebekouzelnější.

Ostatně jiná tendence hned současně vykládala moderní umění zcela opačně. Vyšla z Rimbauda, Lautréamonta, Jarryho, Chirica a našla svou nejsoustavnější podobu v teorii a praxi nadrealistické skupiny pařížské. Zde se vytvořilo důležitě přehodnocení tematiky. Namísto strnulých a mizejících literárních a výtvarných druhů nastoupil jediný druh univerzální platnosti: tématem umění se stal člověk, jeho život, a to jeho život nejvnitřnější, a umění bylo definováno jako výtvar podvědomí. Podvědomí ve smyslu psychoanalýzy freudovské.

Než ať šlo o texty automatické, o simulaci literárních projevů šílenství, o paranoickou interpretaci šíleného nebo o zánik smyslu, zůstalo při několika člancích, jedné knížce, pár obrazech, a vlastní dílo Bretonovo, Eluardovo, Dalího, Ernstovo, šlo dál a jina, nemohouc se omezit na dosti úzké a jednotvárné možnosti autentických projevů podvědomí.

Jestliže však ani odstranění tematiky, ani rozšíření tematiky na všechny vnitřní život člověka nevyhovuje smyslu moderního umění, kde jej tedy hledat? Pokusme se, nehledíce k teoriím, které život moderního umění sebou přinášely, aby se jimi na chvíli užitečně vypořádali a hned zas na ně zapomněli, stanoviti některé znaky, které je provázejí.

Nišení druhů a mizení tematiky šlo se zároveň s neobyčejným rozbušením metafory. Nejenom nabyla na odvážnosti, ale zatímco dříve byla, jak se říkalo, básnickou ozdobou, nyní, zdá se, stala se hlavní a jediným obsahem básně. Podle školské definice „přirovnání vzniká, přirovnáme-li k sobě dvě věci mající společný znak“, a „metafora přenáší název z předmětu na předmět jiný, aby náhorně vystoupil podobný jejich rys“. Jestliže pak moderní umění povyšuje metaforu na hlavní útvar básnického vidění světa, jestliže s „formálního“ prostředku dělá zde obsah básně, je snadno uzavřít na podstatný rozdíl mezi nebásnickou a básnickou, racionální a iracionální koncepcí vesmíru: zatímco racionální pojetí vesmíru nřlehuje jej v soustavu rozličných individuálních jevů a stavů, tedy v sys-

tém diskontinuitní, iracionální pojetí vesmíru jde naopak za podobností, za stotožněním, za desindividuací součástí vesmíru, nazírá jej jako celek intenzivně a ve všech směrech souvislý a plynulý.

Domyšlíme-li pak oboje tyto tendence posuzování jsoucna, jednoho jdoucího za rāmností, jednoho jdoucího za jednotou, tedy racionální myšlení vrcholí v utříděné kvalifikaci, jakou podává řeč, proměňující vesmír v slovník znaků jednotlivých věcí, v soubor součástí, iracionální vědomí naopak končí v spojení vesmíru v jedinou nečlenitelnou masu.

Během této úvahy došli jsme zároveň k vysvětlení dvou znaků moderní poezie:

Za první - obsahem básně je její forma, a to znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc. Odtud netematičnost moderní poezie, tématem její není nic mimo básně /např. cit, úvaha/, jejím tématem není nic menšího než básnické poznání vesmíru.

Za druhé - toto básnické poznání vesmíru osudně končí za básní. Byla-li řeč udělána, aby vesmír, jak řečeno, roztřídila v jednotlivé věci, tedy básník musí ničit tuto funkci řeči, namáhá se použít jí v opačném smyslu, znásilňuje ji, ničí ji samu, aby ukázal cestu kudy se brát, aby prolomil přehledy z vězení racionální konstrukce vesmíru. Směřuje k intuici úplna, jednotné souhrnné totality jsoucna, k opaku roztřídnosti, k tomu, co je per. def. nevýslovné. Není to náhodou, že tolik moderních básní končí záhlavkou, výkřikem, zahrnutím hrdla, tichem: ono jediné je schopno dokonati sugesci tohoto uměleckého díla.

Poznamenejme, že stejně je tomu v moderní malbě. I tady jde se za destrukcí racionálního vesmíru: Picassovy obrazy rozbíjejí předmět, přehodnocují jej v tvar čím dále tím více mnohovýznamný, věc jednotlivá mizí ve prospěch malířského tvaru, napovídajícího svět, který není již věcí.

Má tedy oíl a smysl umění se vyčerpati onou drtivou záhlavkou, nezemským valykem, nadlidským a nelidským nad a co?

Hle moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna, opuštěný náboženstvím, které jako by se, nepravím ve své funkci, ale ve své formě bylo osudně přežilo, člověk, proměněný se v bezvládné kolečko společenského stroje, tvrdošíjně rozběhlého jako bláznivé perpetuum mobile, redukovaný na dvě data, den narození a den úmrtí, mezi nimiž není nic než pár bláhovostí, kdy se mu hlava přeci jen zatočila, a které rychle napravil, díky své rozumnosti, užitečné součástky, vykonávající svou práci stejně ušilovně a stejně zbytečně jako stroj celý - a teď ještě umění ho opouští, jdouc kamsi za člověkem a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávajícího ze života, - toho člověka, který zatím ani nežil, který potřebuje býti vrácen životu. Jak hrozně se podobá toto umění snad vrcholné, ale spolu jistě i konečné a poslední oněm skvoucím rozřazením kultur umírajících, jak blízko má k pozdnímu Římu, Římu orientálních kultur a neoplatoniků - Konec? je to konec? Či vskutku Evropa by měla sledovati osud ztracených, dalekých stepí Asie, osud oněch kultur, které vyzněvše kdysi po tolikerém utrpení a usilování tím vysokým a nad sluch lidský vysokým tónem, dokázaly setrvat v hrozném, blaženém a zabíjejícím ustání napokrají nebes, žít svá dlouhá staletí s očima upřenými v dalekost nadlidského a stejnou ironií definitivně zredukovat osobní život jedince v monotónní obřad, od generace ke generaci beze změny a bez zájmu opakovaný -? Zapomene člověk na člověka, na tuto úžasnou událost,

chvějící se plamének, živý, živý a živý uprostřed nekonečně nehybného trvání jsoucna, cizí odvěčnému zákonu přísané hmoty i obludného absolutna, zapomena na něho, na zášrak jeho nevyspytatelného chtění, pocitování, sebevědomí, odkládá jeho záhadu brutálně a mrsce ve prospěch bezmezných spánků, kdy i sny vyhubeny, zahanbí se, sklesnuv na božské výšiny jsoucna, ke vědomí a nevědomí, bytí a nebytí, dění a ustání se již nerozlišují? Jaký smatek! Jest dokonalost dokonalostí?

Nebo přece odváží se přijmout sebe, sástane tragickým hrdinou trvajícím mezi bohem a nicotou a odpírajícím oběma, těm dvojjediným, sástane nemyslným a soufalým pokusem, bytí si vědom, je nepocho-pitelným, chtěti, aniž kdy bude moci pochopiti důvod a sayal svého chtění, a cítiti jen proto, aby byl znovu a znovu dán v plen prapůvodním smatku? Co je člověk, není-li ten, kdo se pocituje a nikdy neporozumí?

Žít, žít. Navzdory všemu, přes pohodlí bezživostí, přes to, že vše je tu uspořádáno jakoby jen proto, aby pozornost byla odvedena od života, žít se chce člověku, a Evropa, stará, bolestná a nešťastná Evropa se nevzdává a otřásá svíjením mas, které prosí, šadoní, soufají a rozhodují se, nevědoucí pro co, ale s nějaké nesetřesitelné jistoty, že nutno odvážiti se čehosi, co by tímto nebylo.

Žít. Vrátit člověka záhadě, smatku, životu. Začít znovu. Umění, vy obrázky malé a nevhledné, vy veršičky típající svá slůvka uprostřed dění tak nesmírného, byly byste schopny - ?

Nejste-li pomocníky, alespoň svědky jste. Tam od vás někde se o-sývá odvaha, na níž se bude musit lidské dílo asi dohodnout: odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život. Přivolává obrasy italských měst a francouzských koupališť, uzřené Chiricoem, provědy nedokončený stroj Duchampovy Mariée, chorál Joyceova Odyssea a bo-lavé listy knih Jouveových, dranou a svěží citlivost veršů a prós amerických, Pařížského sedláka Aragonova, omámené texty Pargueovy, také přímlost Daliho, některá děsivá plátna Bonnardova, zálučné proto-koly Bretonovy, také fotografie Adgetovy a těch, kdo to dovedli po něm, také scény z některých starých filmů, oihlové zdi aplynoměr z Chaplinova Kida především, pokládejte za bláhovost sestavovat takový soubor, a přece: tady odevšad zaznívá něco, co nazvu MYTOLOGIE MODERNÍHO ČLOVĚKA čili SVĚT, V KTERÉM ŽIJEME.

Svým výkonem života je člověk přirozeně veden k tomu, aby posu-oval věci kolem sebe především podle toho, kolik pomáhají či odporují jeho snaze odbývat své živobytí bez námahy a bez nebezpečí. Odtud zásah do skutečnosti, odstranující věci nepříjemné, překážející a zhotovující věci pohodlné, příjemné: civilizace. Život je zjednodušen, ulehčen. Redukuje se na nejmenší množství reakcí, ostatně standarti-zovaných. Racionalizace ústí do automatizace. Člověk nepotřebuje již být ve střehu před skutečností, jeho reaktivnost vůči okolí stává se sbytečnou.

Proti této tendenci jde opačná. I tady si člověk uvědomuje sku-tečnost jako něco, co jsou mimo něho, jest především proti němu. Jest čímsi cizím, neznámým, o sobě jsoucím, jest jeho mezí, a tedy jeho negací. Poněvadž ale je jeho negací, nutí ho zároveň, aby si uvědomoval sebe: a z této funkce skutečnost dává vznik uměleckému činu. Umění vždy začíná v nenadálém dotyku se skutečností, nesařa-senou v racionální systém, vynukující se z něho a obnažující proto senzibilitu ducha i mobilizující jeho síly, snažící se jí zmocnit. Jeho tématem jest vždy nepoznání, ztráta orientace, pokus o novou. Donucuje zároveň člověka, aby se pocítoval. Lhostejno, odkud začne, jakmile vstoupí do vědomí disjunkce jsoucna na já a ono, člověk a vesmír, obojí vystoupí ve své pravdivé monumentalitě.

Věci jsou tedy víc, než ohraničením a negací subjektu, jsou pod-

nínkou a konstitutivní součástí vědomí. Připomeneme-li si však nyní, že vědomí jest funkcí života, objasňuje se nám forma tohoto vztahu člověka ke světu: rozestírá věci ve svůj čas a činí je účastny toho nezvratného a neutuchajícího počínání bytosti, již z neznámého příkazu bylo nadiktováno, aby ne pouze byla a trvala, ale aby na svůj vrub a se svých sil se v každém okamžiku znovu uskutečňovala, aby odporajíc široširým okédnám věčnám, zvoucím odevšad do blaženého spočinatí, a proti jistotě mrti bráníc svou nepochopitelnou marnost života, svůj život stále ohrožený proměňovala v neuhasitelnou žízeň po životě, a v této touze žíti, v tomto hladu po existenci, vynikala věci z mrtvého racionálního schématu, aby se ujistila o svém životě a učinila si jej průvodci a symboly svého soufalého doufání, aby je učinila MÍTEM SVÉHO ŽIVOTA.

Věci. Tyto věci. Ne umrtvené, standardizované, typizované výrobky abstrahující paměti, ale věci živé, nepochybné, jasné, jedinečné, nepochybné pro svou vzorovitou neznámost, pro svou neredukovatelnou realnost, schopnost sebou potvrditi a sajistiti realnost života subjektu: ani ne tedy věci umělecké, ohlazené a upravené, aby byly krásné, příjemné, lahodné. Věci silé, tvrdé, tajemné, neústupně se uplatňující svou neprostopnou konsistencí a tuze odpírající bolestivé pokošce živého organismu, ten vzduch, skály, uhlí, železo, po kterém hladověí slavný verš Rimbaudův.

Kolikrát v snu hledal se příklad umění, a přece lidská bojácnost si zaměnila sen za snění, za zálibné sestavování prostých, bezpečných, přívětivých, vymyšlených artefaktů, neodváživši se poučiti se síly snu, který umisťuje právě ty věci, které potkáváme neustále, a nadbá, jaké kvality racionální či estetické jsme si umínili jim přidělovat a upírat. A kolikrát se mluvilo o realismu v umění, aby na místo skutečností mohlo se umění dělat se surogátů skutečností, totiž z věcí co možná vyskoušených a co možná málo se vyskytujících v blízkosti moderního člověka, např. z alegorií ročních dob, z exotismu venkovského života, ne-li dokonce z aktů, kytic a zátiší, svidlých opatřených výlučně k účelům uměleckým.

Zatímco ohabý a opatrný malíř a básník dnešní vyhledává pro své umění skutečnost co nejnezávadnější, co nejvzdálenější, co nejméně jeho živostní praxe se týkající, a prohází sa ní kamsi daleko mimo sebe, vždy jindy se uměním člověk opíral o skutečnost co nejbližší, ať to byla svěť, již lovil, hedvábné šaty žen, jež miloval, krajina v níž žil. Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město. Jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá a zapírá ji, poněvadž se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe - a on se sebe bojí.

Má-li umění nabýt straceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije. Ale nikoliv jako k tématu, které je před uměleckým dílem a mimo ně. Odvrhlo-li repertoár starých, smrtvělých témat, jak se ustálil v uměleckých družích, nemůže jej mechanicky novou tematikou nahradit - zrestituovat staré druhy a skutečnost opět sneškodnit jejím zařazením mezi tradiční náměty jako pouhé jejich obměny. Mezbyvá, než aby si ji vytvářilo: neboť skutečnost není napočátku uměleckého díla, aby jí byla upravována a zpracovávána, jest teprve na jeho konci. Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale samslem a záměrem umění není nic než každodenní, uděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zástraku.

Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné.

leden, 1940



ÚTRŽKY MYŠLENEK - RAY BRADBURY

/vybráno z interview pro časopis SHOW-THE MAGAZINE OF THE ARTS
z prosince 1964/

...neříkám, že dny jež jsou za námi byly špatné. Nebyly. Říkám ale, že jednou jsme je prožili a musíme se na ně dívat se zaujetím, vzpomenout si, snažit se je vidět tak, jako bychom je znovu prožívali. Možná, že si každý z nás uvědomí sebe sama takového, jaký skutečně je. Jako blázná, jako hlupáka, troubu, oneseence, snílka, temný stín či miláčka slunce. Člověk je paradox. Podkroví a sklepy našeho dětství a dnů minulých jsou tou nejlepším sbírkou paradoxů jimiž jsme a vědycky budeme. To proto, že jsme vichřicí i tišinou, nejlepšími přáteli i sarytými nepřáteli. Kdyby bylo po mém, udily by se tyto paradoxy na vysokých školách. Studenti znají idealismu s velkým I by pak tak snadno neztráceli půdu pod nohama při setkání s pravdou o sobě samých.

● Literatura science-fiction prodělala od Wellsovy Války Světů a příběh Frankensteinova typu značný vývoj. Dnes představuje štenářsky úspěšný recept na psaní. Jaké jsou rozdíly mezi příběhy Wellsovými a vašimi?

● Chtěl bych říci, ještě dříve, než odpovím na otázku, že nemohu souhlasit se způsobem, jakým je položena. Nikdy neexistoval žádný recept na psaní science-fiction a prósy vůbec. Spisovatel, který se při psaní řídí receptem, ztrácí se sám sobě ať chce říci o světě jakoukoli pravdu a jakkoli je nadaný a schopný. Dobrý spisovatel píše, protože musí, z hladu, vzrušení, se zábravy, z horlivosti, chuti, nálady, říkejte tomu jak chcete. Žije, nebo by měl žít, tím, co cítí. Pociť nesnáší pravidla. Člověk, který se při milování řídí příručkou, může hrzo z postele vylézt, protože se neubrání nepředvídanému trapasu. Psaní a život jsou jedno a totéž. Recepty ohrožují přirozenost. Proto: nejlepší science-fiction píšou ti autoři, kteří se na místě dokážou rozhorlit nad špatností, s kterou se setkají. Dobrým příkladem zde může být má povíd-

ka Chodec. Mnohokrát jsem byl na ulici zastaven jen kvůli tomu, že jsem se v noci procházel, jen kvůli tomu, že jsem byl chodec. Abych se sebe nějak setřásl dotyk násilí, napal jsem povídku o budoucnosti, v níž budou všichni chodci považováni za kriminální živly.

Pokud se týče rozdílů mezi tím jak psal Wells a jak píšu já, musím říci, že stále cítím a jeho dílem určitou příbuznost. Jsem mezi námi samozřejmě rozdíl, oba však vycházíme z téhož mravního základu, který jsme si vytvořili pod laskavým dohledem Julese Verna. K tomu, abych mohl poukázat na větší rozdíly mezi námi, musel bych si Wella znovu přečíst. Přiznám se, že jsem ho nečetl dohrfůh dvacet let. Naproti tomu k Vernovi jsem se v nedávné době vracel mnohokrát.

● Jste moralista? Jste dnešní spisovatelé sci-fi moralisté?

● Myslím si, přes všechnu nechuť k tomu slovu, že ano, protože otázka mravnosti vyvstává znovu a znovu! Opakuje se u každé věci, kterou vytvoříme. Jestliže nový objev zaujme na světě své místo, pak knihy jsou tu od toho, aby určitými mravními zákony kontrolovaly dosah jeho působení. Stojí se tvář, jakoby s morálkou neměly co dělat, jenomže už jenom jejich určení a samotná moc, kterou v sobě skrývají, mohou člověka přivést do stavu, kdy nad sebou strácí vládu. Největší mosky naší doby se ve svých autech stávají omezení. Největší nádrženlivci a opatrníci sešlápnou startér a jsou z nich ostří hoši, kteří se strašlivě rozčilují, když někoho na ulici porazí. Jednou jsem požádal třídu budoucích návrhářů v losangelském Art Center, aby navrhli auto, které by nevedlo lidi k projevu možnosti vždy srovná když se uvelebí v pohodlné sedačce. V otázce jak přimět lidi k tomu aby nepoužívali sílenou sílu již právě ovládají se spolu setkává morálka a průmyslový design. Setkání končí neúspěchem. Snad bychom potřebovali vynalezt auto, které by se více třásl, více řvalo a vyvolávalo by v člověku pocit, že při pouhé čtyřicítce jede osadesátkou. Problém zůstává nevyřešen. Architektura považují například za stejný morální problém jako techniku. Obytné budovy by v budoucnu měly být místem s něhož by vycházely lidské bytosti a ne nějaké nešťastné pokrouceniny. a právě to je látka pro dobrou science-fiction!!!

Co se týče jiných autorů, zdá se mi, že otázka morálky přichází nevyhnutelně ve chvíli, kdy se v mysli vynálezce začíná rodit nový přístroj či objev. Lidské problémy, které přinesla stavba železnice na západ mohly být předvídaný kterýmkoli autorem, který by byl schopen se posadit a slabou hodinku přemýšlet. Podívejte se na jakéhokoli dnešního spisovatele sci-fi a v devíti případech z deseti se setkáte s moralistou.

● Proč vůbec píšete sci-fi povídky?

● Protože jsou vhodným a stručným způsobem jak vyjádřit symbolicky naše základní problémy. Intenzivně ovažduji, války, auta, atomové zbraně, většina starostí dnešního lidstva pramení z nadbytku techniky a nedostatku představivosti při odpovědi na otázku co s touto technikou dělat. Sci-fi doplňuje své představy tam, kde je třeba něco ponoudit, navrhuje možnosti a slouží jako podhoubí pro možná zlepšení.

● Kdo je vaším oblíbeným autorem sci-fi? Proč?

● Jules Verne. Protože byl mezi prvními a stále je jedním z nejlepších. Je to spisovatel mravních zásad, fantasie a humoru, který inspiroje člověka už jenom tím, jak píše. Činí člověka pyšným na to, že je člověkem. Nastavuje lidstvu zrcadlo a dává mu odvahu k tomu, aby se pustilo se nejnedosažitelnějšími představami. Je prostě obdivuhodný. Oslovuje prostou lidskou schopnost-práci. Oslovuje kloubavou mysl, svědové oči a z dovedné ruce. Časňuje dobře vykonané dílo. Jeho román se budou číst do té doby, dokud se budou klouci snažit být dobří, spravedliví a činní jako jsou jeho hrdinové. Dnes, kdy se s vyöplými ideály roztřhl pytel, volá najejden Verne z úplně jiné doby po hodnotnějších cílech lidského snažení a upozorňuje člověka, že by se neměl starat ani tak o svůj poměr k Bohu, jako spíš o svůj život s ostatními lidmi. Kde by bylo v dnešní době víc takových spisovatelů.

● Existují pro spisovatele sci-fi určitá omezení? Cítíte se při psaní volně?

● O žádných omezeních nemohu uvažovat. Sci-fi je ve skutečnosti pro spisovatele pravděpodobně vůbec nejsvobodnější pole působnosti. V době McCarthyismu jsem napsal román 451° Fahrenheita, jež byl přímým útokem na síly, které ve světě McCarthy představoval. Díky sci-fi jsem tak mohl psát angažovaně a přitom mě na to nikdo nestrhal. V Rusku pak vydali tutéž knihu bez mého vědomí a pokud vím, prodávala se velmi dobře. Vydavatelé si zřejmě neuvědomili, že jsem měl na mysli všechny totalitní režimy na světě, v kterékoli době, pravicové, levicové, jaké chcete. Stal jsem se tak v Sovětském Svazu nepřátelským elementem, ačkoli jsem jím byl současně i tady.

● Říci, které okamžiky a události vašeho života měly vliv na váš spisovatelský citlivost?

● Žil bych se snad snažil vám je vyjasňovat, dnes ale vím, že mou citlivost ovlivnilo úplně všechno co jsem zažil a naopak že se sám snažím co

nejcitlivěji přistupovat ke všemu, co prožívám. Nemohu smířit nějakou jednotlivou událost, máku ale říci, že moje citlivost pro psaní se vyvíjela v okamžiku, kdy jsem si uvědomil, co to je být spisovatelem, nebo, lépe řečeno, co by to mělo být. V okamžiku, kdy jsem viděl, že psaní a život je totéž, že k obojímu je třeba váleň, v ten okamžik jsem se dal správnou cestou. V životě je podle mého názoru rozdíl mezi tzv. prvotním a druhotným poznáním. Člověk je od přírody obdařen tím prvotním společným s citem. Aby se stal ale skutečným člověkem, naučil se druhotnému poznání, kterému říkáme rozum. Ten se spojil s poznáním prvotním a společně nás vedou ke skutečnému lidství. Jenomže městský život vymezovaný zákony zničil naši přirozenost. A kam se podělo prvotní poznání? Zmizelo snad docela? Je uloženo v našem podvědomí. A právě tam nám může udělat pěkný nepořádek počinaje neurózkou. Končí to pak hrubostí, ne-li šílenstvím. Umění, jak se mi alespoň zdá, musí být výrazem našeho prvotního poznání, prázdkladního myšlení. Četbou můžeme prvotnímu poznání dát místo chaotického pohybu určitý směr. Nemusíme ho v sobě tutlat, ale můžeme snít. Mny se nám zdají buďto při spánku, nebo jin dáváme příchod psaní knih.

Zde se, myslím, dostáváme do rozporu s těmi, kdo si myslí, že mezi citovým a prožitkem a myšlením je nepřekonatelný rozdíl. Ve skutečnosti jsou jak prvotní/citové, proměnlivé/, tak druhotné/rozumové, stálejší/ poznání projevy téhož myšlení. Jenomže jedno vede elektrinu, zatímco druhé končí skratem. Vedení je totiž špatně zavedené a citovost našeho života mizí v nenávratnu. Vše co má co dělat s citem se zdá být nerozumné, uvědomíme-li si, že je to vlastně jen pouhé prvotní poznání. Považujeme cit za špatnéhovdce. Spočítejme si ale, kolikrát v životě nám cit pomohl, zachránil nás, poskytl přístřešek. Je to láska. Problémem intelektuála v naší společnosti je, že ke každému vzrušení přistupuje s nedůvěrou. Vln nedůvěry je takový člověk jako neurodné pole. Je neschopen cokoliv vytvořit. Tvořit může jen ten, kdo je zloce páne svého rozumu, neustále si ale není nikdy jist tím, kam ho zavede cit. Každé vzrušení je pak součástí jeho umění.

Říkáte nenajde životní pravdu rozumem. Pravdy se můžeme snad jenom letmo dotknout, když na ní náhodou narážíme uprostřed laviny, do které nás uvrhl cit. Když je vše za námi, můžeme se pokusit/samozřejmě vždy zcela nedokonalé/zachytit její stín na papír.

Tak tedy, aniž bych to mohl nějak přesně datovat, řekl bych, že jsem začal psát dobré povídky až tehdy, když jsem si uvědomil, že musím důvěřovat svému citu, své vášni, svému hladu, nenávisti, láce a touze více než slepému rozumu. Popravdě řečeno, oba Bohové jsou slepí. Cit je slepý

vědi zítřku, od něhož odvrací svou tvář, rozum je naše slapy vědi dneška a je neživotný, protože sebeuvědomění a sebekontrola jsou nepříteli veškeré jiskřivosti, vůle majestvosti, jediné nečinnosti jak být přirozený a sám sebou. Ve světle vědomí vračí rozum naloženou perlu zpět do její škrabky. Stačí však abyste se ohlédli, nadávali chvíli pozor, vytrikli a rozbířili se na svoji práci ve chvíli se vědomí rozevře a perly se otáče lev a strhne zbývající ohrazení, jež ho poutá.

Chceme-li zůstat zdraví, musíme žít na oba směry. Nemůžeme být bytostí pouze rozumové či pouze citové. Umění nám pomáhá vypořádat se s našimi vášněmi a vést nás po napínavé, okouzlující, zvláštní, uklidňující i strhující cestě až ke sladkému rozumu. Ale rozum, bože můj, rozum nás nikdy nedovede k citu. Tu cestu nikdy neznal.

Byl jste tzv. nadějný autor? Píše se vám snadno? Je pro vás snadné napsat úspěšnou povídku dnes než před lety?

Našel jsem psát, když mi bylo dvacet let. Ale bych spíše, že jsem byl spíše tzv. beznadějný autor. Všechny mé povídky od dvaceti do dvadva-
ceti byly špatné. Přesvědčení psaním jsem si však vytvořil důležité
návyky. Zvládl jsem románo a poté, když jsem byl už nad věcí, našel jsem
psát uvolněně. S uvolněním přišla i kvalita. Tak jsem ve dvadva-
ceti napsal první vynikající povídky, což by nasmušovalo, ve srovnání s ji-
nými autory, že jsem tím nadějným autorem přece jen nakonec byl.
Přesně si pamatuji na den, kdy jsem překročil/přesáhl a stal se oprav-
du dobrým spisovatelem. Napsal jsem povídku Janoro, když mi bylo dvacet
dva. Po jejím dokončení mi stály vlasy na hlavě a šelo jsem měl pokry-
té studeným potem. Téměř jsem plakal radostí. Bylo to proto, že jsem se
spolehl na vlastní vědomí a dovolil své vášni aby napsala povídku
za mě.

Jestli je pro mne psaní snadné? Ano, protože to je opravdová radost.
Jsem naprosto šťastný, když mě pohlcuje příběh práce a postavami.
Nikdy liden, rychle pít nezastavují do života. Nechám je žít a svým
životem psát povídku za mě. Jinto způsobem mohu během jednoho dne
napsat základní kostru příběhu. Věřím, že stejně jako v životě, musí
musí být první náčrt napsán hned, rychle, citově. Když píšu takhle, je
za den základní schéma hotovo.

Věřeli někdo, že může celou povídku napsat přes noc, může se mu da-
vat, že druhý den má na ni zcela jiný názor. Střetávají se tu dva pohle-
dy, jež nelze organicky spojit. Je lepší zkusit první vášnivý náčrt,
nechat jej chvíli uležet a riskovat, co s ním udělá čas, čas jasný
a prostý jako tlukot srdce.

Sakonné z téh úspěšnýh povídků. Slovo úspěšný beru pouze ve vztahu k povídce samotné: Má je svým vlastním životem, máni se, je v ní cit, je obsahová a úplná? Mohu-li si na všechny tyto otázky říci ano, pak je povídka úspěšná. Mění důležitě prodává-li se či ne. Spisovatel nemá při psaní myslet na prodejnost. To už by bylo vlaškování. Spisovatel nepíše pro peníze. Píše proto, aby mohl opravdu žít.

• Začínáte s psaním kdykoli, nebo k vám vyhlásky a nápady přicházejí po nocích?

• Začínám psát vždy, když mi vědomí dá pokyn a řekne, abych začal. Kromě toho dodržuji přísně pracovní hodiny, které začínají spravidla pětkrát týdně v devět hodin ráno. Bylo-li dopolední psaní v pořádku, jdu se v poledne projít, nebo si jdu zasvičít. Odpoledne přepisuji a vyřizuji korespondenci. Jsem sám sobě sekretářem, takže se přepisuji na stroji všechny rukopisy i dopisy sám. Pro spisovatele je velmi nebezpečné mít sekretářku, mohl by si totiž svyknout na to, že jí dovolí psát konečná znění. To by bylo ošudné. Na konečná znění jsou téměř shodná s rukopisem. Mám zvyk psát tak jedno slovo na stránku. Procházel-li si povídku a chlebdívám, že každé slovo a myšlénka skutečně každé slovo je dokonalé, pak ji odešlu. Tím, že si konečná znění otištěním, se ujišťuji, že úplně všechno, i ta poslední slovíčka, jsou na svém místě. Den kdy skončím s touto precizností bude dnem, kdy přestanu být dobrým spisovatelem.

Jak vidíte, po válce přichází poklidné zhodnocení událostí.

Je-li přepisování nutné, přepisuji psacími. Potřebuje-li něco předložit, starou vyhodím a naštů ji. Novou vymýšlím drze a horečnatě. Zkusil-li někdo přepisovat stejně chladně jako když hodnotí, mohl se opět setkat se dvěma pohledy. S mrtvým a živým. Přepisování je totéž co psaní první verze.

Z toho je jasné, že s přepisováním nedápasia. Máví se stejně jako práce na první náčrtu. S řízením se přivádí jen proškrtávání. Většinou procházím a proškrtávám povídku tak sedmkrát. Škrtat je velké umění. Vypustit znamená ve svém konečném vyznění totéž co vložit. Každýtek slov zkazí často i pěknou povídku. Škrtat se optimálně povídku vyvážit vyžaduje léta praxe a pokoru před textem.

Jak vidíte, píšu kdykoli, když se vyhlásky začíná říkat a doléhat na mě. Případně-li při čtení básně na verš, který mi náhle otevírá něco nového a připadá mi živější, ihned běžím ke stroji a napíšu si ho. Jediný verš v básni Roberta Millera způsobil, že jsem na hodinu napsal povídku. V esejí Aldouse Huxleyho jsem připsal na slavnostní upro-

střed Spojených států, kde nikdo nikdy nevystupuje" a hned mě napadlo, co by se stalo, kdybych nechal nějakou svou postavu v takové městě vystoupit. Někdo něco ve společnosti řekl a já jsem hned na koni. Za tři hodiny je hotov první náčrt povídky.

Poslal se mi do ruky výtisk časopisu Horaceo Bassar, což je, vyslím, hned po Mac nejznámější časopis vydávaný v Americe. Podíval jsem se v něm na vysáblé, nedostatek jídla a něhy podvívavé cupice, s kterými bych nevlez do postele ani za nic, protože jejich vyčnívající lopatky vypadaly jako gilotiny a obojí probodávala žlevka ostřím zabijáku. Odhodil jsem ten časopis a napočal povídku o tom, jak fotograf časopisu Bassar doprovázen svým modelkami svícení dravých piraní navštívil malé mořské městečko. Je to povídka Blunoe a stín v knize Zlaté jablko Blunoe. Je v ní také odvážný a houbrý starý Mexičan, který přikazoval celé hazzarské fotografování tím, že vstoupí do každého mlbora a spustí si kalhoty. Fotograf se se svým kontřičkami dáva na útup. Říkám výborně a dokončuji povídku.

Podle toho, co jste dosud řekl, by se mohlo zdát, že vše, co bylo ve vaší literární dráze důležitě, stalo se jen díky citu. Jakoby rozum nehrál důležitou roli... je to pravda?

Určitě. Vždy když se mám o něčem rozhodnout, ptám se na odpověď raději žaludku než hlavy. Hlava se může snažit situaci racionalizovat, může vytvářet falešné závěry a přinést mě k tomu, abych dělal úplně hloupost. Žaludek, v případě, že jste tak zoudří a věnujete mu pozornost, přesně cítí a vytkne, že "je něco smilého..."

Abych to shrnul, sepekuji známou frází: srdce má svůj vlastní rozum. Ať už je to srdce nebo žaludek, pro umělce je to jediný možný způsob života.

Co byste řekl mladým lidem, kteří chtějí psát? Mají se řídit pravidly nebo je naopak mají odvrhnout a vytvořit své vlastní?

Napište se deset let přinejmenším tisíc slov denně. Pište přinejmenším jednu povídku nebo esej, hru, kapitolu románu týdně. Tvrdím, že žádný mladý spisovatel nenapíše padesát dva povídek, které by byly všechny špatné. Napiše sice padesát dva špatných povídek, ale při práci se naučí zacházet s citem. Bude psát tak dlouho až si v tvořivém vzrušení ani nevšimne, že už píše dobrou povídku. Všechno je zvyk. Naučit se řemeslu je věc zvyku také. Když si její člověk jednou vytvoří, nechce už zavedení pracovní schéma změnit. Dokonce i chybování se při psaní stává hrou. Je zábavné a spisovatele učí. Ten, kdo se učí a neuteje na místě v žádném

případě neprohrává. Žádná povídka není stratou, jestliže ji přinej-
posoudíme a necháme být.

Pokud se týče pravidel, spisovatel se musí naučit gramatiku, syntax
a všechny ostatní nezbytnosti. Samozřejmě, že na počátku své dráhy musí
napodobovat. Tím se učí. Vždy ale napodobujte jen ty autory, které máte
skutečně rádi a kteří se na vás dívají stejně jako vy. Brzy napodobo-
vat přestanete, vytvoříte si osobitý styl a půjdete vlastní cestou.
Napodobování je špatné pouze tehdy, když převládá a když se stává
pro spisovatele východiskem.

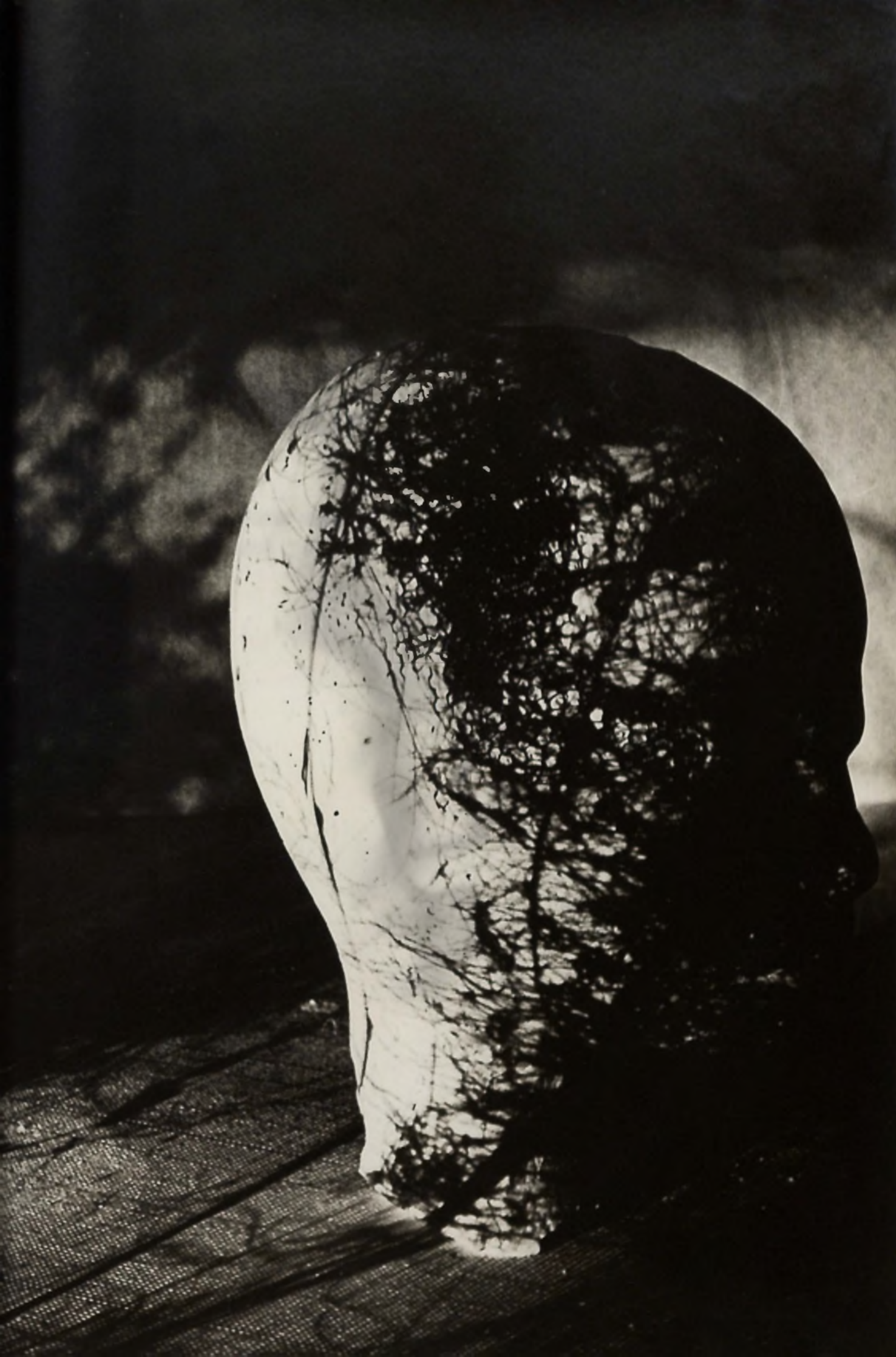
● Kdybyste měl být stručně charakterisován pro příští generace čtenářů,
jaké označení byste chtěl? Spisovatel sci-fi, fantasta...?

● Dovolte mi abych odpověděl tím, že se vydám ve stroji času zpět
na cestu staletími. Kdybych přijel do Bagdadu, procházel bych se po tr-
žišti a pustil bych se též uličkou, kde sedí staří vyprávěči. Tam nosí
mladí naslouchajícími a starými, kteří vyprávějí, bych chtěl sedět
a mluvit až na mě přijde řada. Je to stará tradice. Až za sto let něja-
ký kluk navštíví můj hrob a napíše na něj pastelkou: "Byl vyprávěčem
příběhů", budu šťastný. Jiné jméno nechci.

/ vybral a přeložil H. Sautney /







Tomáš Afkakov / Dolmen

Ne, vezmi si rajčátko
žertoval a podával
mi dlaně s obrovskou
krví nalitou štěnicí
lačně jsem se do ní
zakousl
nesnesl nevydržitelnou bolest
a zařval jako když
cokoliv týráš
plival jsem krav na všechny
strany
a ublíval
inu, to jsme celí my
- nezakousl jsem se -

Tomáš Afkakov / Rychle a silně

Hej vy, vy
kdo z vás to hlásal Hospodina ?
ty, tlustý Arabe ?
snad ty, opilý jurodivý ?
či snad ty, Žide ?
vy, pakážičko
kdo z vás
se chce distancovat od nás
hlásáním znovupříchodu
Ježíše Krista
vykupitele ?
ještě je čas
ještě je čas
běda když kohokoliv
pověsíte
včetně sebe
i Ty Čechu
Francouzi
Mao Zeitungu
Neue Ruhr Brandte.

Máme už prohrát
a přijmout království Boží
nebo se dál učit křesťanství ?
VŠICHNI

Máme se ještě trápit
opozicemi pro opozice
opilci pro opilce
svědku, katolíku, bratře ?

Máme porážkou přivolat spasení !?
?

A z čeho se máme radovat

TEĎ

Jak máme před Boha předstoupit

TEĎ

každý sám ?

svědku, katolíku, bratře

Otče náš

prosím, nebuď shovívavý

nebuď !

křičel před Židem

Polákem, 25 farizeji bez vlasti

a 3 Čechy bez vyznání

z pavlače

křížuje se mečem

anebo to byl deštník ?

Tomáš Afkakov / Samozvanec

Odněkud zafoukalo
teď zleva, teď zprava
půlmetrový zelený koberec
poslušně pluje
postýlka.

Po tom zázraku
ano po tom zázraku
kdy se z Ukrajiny
stal jeden obilný lán
nikdo neví, seslal - li ho Bůh.

Odněkud zafoukalo
teď zleva, a ještě zleva
nezralé klasy
poslušně sledují vítr
teď zprava, hned zprava.

Do obílek se noří holinka
do nebe sněhobílá rubáška
kdesi na hranicích
se odkudsi
vzal samozvanec třetí.

Šťastnou cestu Dimitriji
nikoho ale nenajdeš
znad v Moskvě
jdi !
nedojdeš.

Hned zleva, hned zprava
lán se zacelil.



CHYTILOVÁ VERSUS FORMAN

XX

Česká režisérka Věra Chytilová natočila z pověření belgické televize reportážní film o svém kolegovi, žijícím v USA, Miloši Formanovi. Pozadím jejich rozhovoru je natáčení filmu RAGTIME. Chytilová mluví francouzsky, Forman anglicky. Jen občas přecházejí na - pro oba štáby exotický - český jazyk. Následující rozhovor je součástí scénáře belgického televizního filmu.

F : Proč chceš, abych zveřejňoval? Teď jsem spokojený, za pět minut budu zůstat, za deset minut budu zase spokojený. To se tak říká a hotovo.

Ch: No, dobře...tak teď mi řekni...dneska začneš točit nové scény, že ano?

F : Ano.

Ch: Dokázal bys říct, o čem jsou? Co chceš vyjádřit náhledující scénou? O čem bude?

F : To je ve scénáři. To není důležitá scéna, to je jen...no uká-
že, do jakého světa se dostala Evelyn Nesbitová po tom, co Harry-
ho K. Thawa zavřeli do psychiatrického ústavu. Obklopili ji všich-
ni ti agenti a manažeři a zatáhli ji do jiného světa, pryč od jejích
bratří.

Ch: O tomhle nemluví, jde mi o podstatu, o vnitřní podstatu. V čem ji vidíš?

F : Kouzlo, hudba, děvčata - to je ta podstata.

Ch: Ne, co je uvnitř? Co zahrnuje ta scéna? Proč tam tancují? Nebo platí jen děj?

F : Ano, jen ten.

Ch: Ale ty přeci nejsi režisér-vypravěč, ty jsi filmový režisér, režisér-tvůrce.

F : Proč's mi to neřekla ještě před tím, než jsem začal ten film točit? Mohl jsem to ještě opravit. Teď už je pozdě, teď už musím natočit to, co je ve scénáři.

Ch: Sníš někdy?

F : Když chce člověk usnout, chce mít podle mě každopádně dobrou náladu. Proto sním o ženách nebo o tom, na čem právě pracuju... totiž o tom, jestli to dělám dobře.

Ch: Co myslíš, co na tebe mělo největší vliv?

F : Všechno, všechno, tak obecně. A co všechno? Ani nevím... Odkud může člověk vědět, co na něho má největší vliv? Možná...možná to, které geny si sebou přinese na tenhle svět. Nejvíce na něho působí jeho rodiče, přes geny...

Ch: Nemělo pro tebe největší význam, že jsi po smrti rodičů zůstal sám?

F : Co já vím, možná...Myslím, že bylo pro mě důležité to, že jsem byl od deseti let odkázán jen sám na sebe, takže...různé situace jsem musel řešit v tom věku, kdy se člověk učí velmi snadno, je otevřený každému novému zážitku. Musel jsem se zabývat věcmi, jakými se člověk obvykle zabývá až později. Já nevím.

Ch: Kdo měl na tebe vliv, kdo byl tvým vzorem? Toužil jsi po něčem? Existovalo něco, co ti vadilo? Někdo, koho jsi měl opravdu rád?

F : Hmm...Myslím si, že umění má obrovský vliv na mladíky, vyrůstajícího právě z puberty. Může rozhodnout, kam a jak dál. A ne jenom "vysoké" umění. Byla jednou jedna kniha, od té doby jsem o ní naslyšel - "Kapitán Bonteko". Poznal jsem v ní celý fantastický svět. Nemohl jsem se dočkat, abych byl už doma a mohl dál žít ve světě té knihy. Byl jsem hrozně smutný, když jsem ji dočetl, a modlil jsem se, abych na ni mohl zapomenout a mohl ji číst znovu, znovu objevovat, jako bych ji neznal. A potom, za nějaký čas, je to dost divné, jsem pocítoval to samé vzrušení na přednáškách doktora Františka Rosy. Přednášel historii umění, hovořil o malířství. O tom, jak a v čem rozlišuje italskou renesanční školu od školy vlámské. Tenkrát jsem trávil dlouhé hodiny v galeriích, četl jsem knihy o umění. Tak mocně mě vzrušil ten profesor.

Ch: A kdo na tebe nejvíce působil v kině?

F : Asi Charlie Chaplin. Obdivoval jsem, jakou má nade mnou moc. Protože...vejdu do kina a jsem nervózní. A pak se směju, pláču, a to přesně tak, jak chce on. *Upoutala* mě ta moc a ...chtěl jsem to taky dokázat. Kdysi mě tak rozesmál, že jsem pro samé slzy neviděl. Jak to dělal?...No. Teď jsme v hotelu Chelsea, je to čistá nostalgie , protože tady jsem bydlel tehdy...tehdy, když jsem poprvé přijel do USA, na soukromou návštěvu. Asi dva roky jsem tehdy neměl ano halíř. Vzpomínám na to s dojetím, dva roky jsem neplatil nájem a někdo neřekl ani slovo, představ si. Tady jsem prožil svoje první vánoce, daleko od domova, tady, no prakticky v tom samém pokoji. A byl jsem úplně sám. Pořád jsem přepínal televizi a najednou jsem zjistil, že na devátém nebo desátém kanálu ukazují jen hořící krb. Nic jiného. Tak jsem ležel na posteli, měl jsem trochu šampaňského a kaviáru a díval jsem se na ten hořící krb v televizi a najed-

jsem byl smutný. Bylo to nádherné. Víš, štěstí neexistuje. Štěstí je příliš abstraktní. Kolikrát počítám s něčím, co mě má udělat šťastným. A potom, když už to mám, tak přijde rozčarování. Získávat něco je mnohem radostnější, než když už to člověk má, když už dosáhl cíle. Prostě si myslím, že hledání cíle, štěstí...to, že člověk může to štěstí hledat, to je to opravdové štěstí.

Ch: Takže pro tebe klid neznemá štěstí?

F : Štěstí je vlastně cesta ke štěstí. A klid, pokoj? Odpočívání je moc dobré. Člověk nemůže pořád jen běhat. Občas se musí zastavit, jistě...ale jen proto, aby si mohl oddechnout, trochu si odpočinout.

Ch: Ale každý chce přece mít klid...

F : Protože každý si chce oddechnout.

Ch: Nemyslíš si, že ten klid, který všichni tak chtějí mít, je smrt?

F : Ne, podle mého ne. Smrt to nebude. Je to odpočívání, nabírání nových sil, myšlenek, příprava na něco nového.

Ch: Řekni, kdo jsi?

F : Vědomě obcházím sebecharakteristiku, protože mě děsí, víš. Nemchtěl bych, aby se ze mě stal narcis, který mluví pořád jen o sobě, analyzuje sám sebe. Není tak důležité, jestli je člověk takový nebo makový.

Ch: Ale vždyť ve škole nás učili, že musíme poznávat sami sebe! Už i ve škole nás to učili!

F : Já vím jen tolik, že když jsem byl mladý a dostal jsem se na vysokou školu, tak že mě okouzlo, co jsem viděl. Filmy, obrazy, literatura. Byl jsem klidně ochoten kopírovat. Kredl jsem, protože se mi líbilo to i ono, chtěl jsem být takový jako ten nebo ten režisér nebo spisovatel. Pak člověk pozná, že je to sice dobré na to, aby se vyhecoval, inspiroval, ale výsledek je ten, že se stane špatným napodobitelem prací jiných. Musím přijít na to, co chci vyjádřit já, co cítím já. O to se musí člověk snažit. Musí na sebe brát i to riziko, že to, co udělá, bude špatné, nudné, nezajímavé.

Ch: A co jsi o sobě zjistil?

F : Hmm, ani nevím, co jsem zjistil. Zjistil jsem, že mám rád to, co dělám, že rád povídám historky a ...Ale co je za tím, co člověk dělá, to doopravdy nevím.

Ch: Zajímá mě, jestli víš, co chceš? Jak vidíš svůj život? Proč žiješ?

F : Taková otázka podle mě...to je...jako masturbování ve studené vodě. Kdybych věděl, co chci...CHCI!

Ch: Můžeš říct "ano, vím" nebo "ne, nevím".

F : O.K. - říkám ti : nemám co dělat a chtěl bych natočit nějaký film. Jenže potřebuju knihu nebo scénář. Čtu, čtu, dokud nenajdu něco, co mě vzruší. Pak už tu knihu nemohu odložit, chci to udělat. Proč? Protože mě to nenudilo. Jen proto chci ten film udělat.

Ch: Ale...ale tebe nezajímá, proč potřebuješ právě tuto knihu?

F : Kašlu na to!

Ch: Ale hlavu máš přece na to, abys jí používal. Je povinností každého to vědět!

F : Vědět se dá...prosím, vezměme si RAGTIME. Číst ho je fajn, protože je dobře napsaný a hovoří se tam o tom, o čem já rád vyprávím. O hrdosti člověka, o tom, jak bojuje o svou hrdost a důstojnost...vlastně my všichni o ní bojujeme...

Ch: No dobře, ale...je v tom nějaký nápad?

F : Ano, je. Řekněme, že podobné nápady jsou bezvýznamné v nějaké jiné knize, ale...prostě neplatí jen nápady, ale kombinace nápadů, zpracování. Nápad sám nestačí, zpracování samo taky nestačí. Stává se, že výbornou knihu zavřeš se slovy: 'No a co...' A přitom může být nápad vynikající, ale je tak nudně podaný, že to nikoho nezajímá. Kombinace je důležitá.

Ch: Jak dokážeš kombinovat, když nejsi ochotný nic rozebrat, nic analyzovat? Když nechceš poznat sám sebe?

F : Myslím si, že už to, co se o sobě dozvím nechtíc, stačí k tomu, aby mě to tísnilo. Proč se mám snažit o sebezničení?

Ch: Tak jak poznáš pravdu? Myslela jsem, že hledáš pravdu. Nebo ne?

F : Myslím, že nejdůležitější je sloužit myšlence, historce vhodnými filmovými prostředky. Speciální pravádo filmu podle mě neexistuje. Ne, protože každá scéna diktuje něco nového, jiného, jinou vyjadřovací formu projevu.

Ch: Tak na co přísaháš, na jaké technické prostředky? Máš nekonečný počet možností.

F : Citlivý barevný materiál, dobrá stereofonní hudba, dobrý střih.

Ch: Co podle tebe znamená autorský film?

F : Velké, velikánské kino, ve kterém je režisér od začátku do konce. To je autorský film. Nezáleží na tom, jestli se o něj autor snaží nebo ne. I když natočí nejtradičnější, nejkomerčnější, nejobyčejnější film, i tehdy, když se jako režisér zúčastní všech prací od scénáře až po střih, i tehdy dělá autorský film.

Ch: "Přemýšlet ve filmech" - co ty na to?

F : "Přemýšlet" - to se ve filmech nedá.

Ch: Proč ne? Jen na tobě záleží, jak se vyjádříš? Využitím možnosti filmového jazyku vyjadřuješ své názory o věcech.

F : To se ale děje vždycky, i když děláš nějaký běžný film. To podle mě není důležité, ať říkáme cokoli, vyprávíme jakýkoliv příběh, vždycky zaujmeme citově nějaké stanovisko, které souvisí s příběhem. A ty city vyjdou najevo bez milosti, ať se ti to líbí nebo ne.

Ch: Pracuješ s cizí tematikou. Umíš se s ní ztotožnit?

F : Podívej se - každé téma je cizí. Myšlenky se s námi nenarodily. Naše myšlenky jsou závislé na tom, co všechno se s námi stalo, co jsme viděli v divadle, v kině, co jsme četli, co jsme slyšeli... to všechno se ti dostane do hlavyzvonečků. Takže všechno je cizí. Nedělám rozdíl, zda je téma cizí nebo ne. Všechno je cizí a všechno je moje od té chvíle, kdy jsem si to vybral.

Ch: Takže se vyjadřuješ už i tím, že si vybereš nějakou tematiku?

F : Ano, protože jsem přišel na to, že nemůžu psát, když používám jazyk té krajiny, kde jsem strávil mládí, kde jsem vyrostl. Ne a ne. Necítím se bezpečně. Takže se musím obrátit natakové spisovatele, kteří získávají svoje zkušenosti tam, kde strávili dětství. Rozumíš? Jenže pak musím pracovat s tím materiálem tak, jak s ním pracovali oni a je jedno, jestli ten materiál je jejich život nebo něco jiného. Například RAGTIME. Ten vychází konec konců z historických událostí, o kterých Doctorow četl, slyšel. Z jedné povídky Heinricha von Kleista "Michael Kohlhaas" napsal Doctorow to, co v ní viděl. No, teď je to ragtime. A v tom, co viděl on, vidím i něco já.

Ch: Jaký je rozdíl mezi tvou a jeho koncepcí?

F : Žádný rozdíl není, protože se snažím být věrný. Věrný duchu té knihy. Kniha, to je prostě literatura a ne film, že jo.

Ch: Experimentuješ?

F : Co tím myslíš?

Ch: Jestli chceš dělat něco nového, tím tvým vlastním způsobem, tak, jak to umíš jen ty? Chtěla bych vědět, proč začínáš s něčím, co se nemusí podařit. Proč riskuješ?

F : Nikdy si nemůžeme být jisti, že se něco podaří. Pořád experimentujeme. Jasně je, že nechceme opakovat to, co jsme viděli včera v televizi nebo v kině. Člověk se snaží najít nějakou novou formu vyjadřování. Když jsem dělal něco, co se mi líbí, co mám rád, tak to budu dělat znovu a znovu. Když nejsem spokojen s tím, co jsem udělal, co jsem si naplánoval nebo vymyslel, tak si zkusím vymyslet něco nového, co není tak nudné. Pokouším se objevit nové možnosti.

Ch: Ty říkáš, že člověk se pokouší vymyslet něco nového tehdy, když se nudí. Podle mě je zase nudné všechno to, co už tu bylo.

F : Ne vždy. Víš, existují takové věci, které jsou znovu a znovu dobré a vzrušující. Myslím si, že formule jsou velmi nebezpečné, protože *kdo si jine* láme hlavu, ten pracuje chladně, bez zápalu. Pravidlo - to je skoro to samé, jako matematika. Rozhodneme se, že teď použijeme to a to pravidlo, a všechno bude takové...takové mrtvé.

Ch: Ale ty říkáš, že pracuješ rozumem...

F : To není nikdy tak jednoduché. Nejdřív je to inspirace, ale když už člověk napsal první větu, ta druhá už je nějak dána. Od toho okamžiku se chová podle pravidel, takže...to je symbióza.

Ch: Je to symbióza, ale něco za něco. Určitě nevyhodiš to, co dobře znáš.

F : To vím, že k úspěchu je třeba mít především dobré herce. Takové lidi, kteří mají živou tvář, živé oči, kteří když hrají, tak je vidíš i zevnitř. Když je máš, tak se musíš postarat o to, abys poznal jejich chování, charakter, mimiku a pak ještě přijít na to, že najde jen o nabílovaný text, ne jen slova něco znamenají, ale i o mimiku, náladu, chování, světlo...takže musím věřit v ty, s kterými spolupracuji, které jsem si sám vybral. A musím věřit v risk, protože žádnou záruku nemám.

Ch: Máš už nějakou představu o konečné podobě filmu?

F : Jsem pověřčivý a dokud film nedokončím, nerad o něm mluvím.

Ch: Takže si nejsi jist výsledkem?

F : Nikdy si nemohu být jist výsledkem. Nevidím dopředu.

Ch: Jenže to je otázka profese, ta nejdůležitější otázka! Aby člověk coudl, čeho chce dosáhnout.

F : Na to jsem příliš hloupý...no prostě...já...ne...já...poslyš, ty jsi ale narcis!

Ch: Proč? Stačí mi, když budeš mluvit jen o podstatě, jen o ní. O podstatě se snad nikdy nesmí mluvit?

F : Podívej se...když řeknu...jaký smysl má říct : ano, ta historka, ten příběh mě upoutal proto, že hovoří o hrdošti člověka, o jeho touze po toleranci...

Ch: Ale ne! Zajímá mě jen rozdíl mezi původním úmyslem a konečným výsledkem.

F : Proč mám o tom diskutovat? Běž a podívej se na ten film. Je v něm všechno! Kdybych chtěl diskutovat, tak bych nedělal film.

Ch: Opravdu?

F : Fakt. Ale co mám teda říct? O čem je ten film?

Ch: Já dělám film o tobě, takže chci vědět, o čem přemýšlíš, kdo jsi. A když náhodou řekneš: 'ne, neprozradím to...', tak budu rozumět i tomu.

F : Bojím se ze sebe dělat mudrce, elegantně se předvádět a potom... Co když ten film nebude stát ani za to hovno? Mám rád, když mě režisér opravdu vzruší, jen mě musí vzrušit samotným filmem. V okamžiku, kdy poznám, že se mi snaží něco namluvit, tak to je konec. Už mě ten film dál nezajímá.

Ch: Tak je to i s knihami, které čteš?

F : Ne. Kniha je literatura a při čtení si člověk uvědomuje, že tu někdo vyjadřuje své subjektivní myšlenky, ale film...to je fotografování, vychází z pravidel fotografování. To znamená, že film je objektivní.

Ch: Ano?

F : Ano.

Ch: Přece existuje nějaká možnost, jak do něj vstoupit.

F : Ale dobrý je film tehdy, když tohle nepoznáš. Protože na plátně je vše pravdivé. Stromy jsou opravdu stromy.

Ch: Ale stříh...

F : Právě o tom mluvím!

Ch: Ale potom přece není všechno pravdivé. Můžeš stříhat, formovat.

F : Já vím, vím, ale já mám rád, když to režisér udělá tak, abych to neviděl. Mám rád, když na mě film působí volně.

Ch: No jo, to je něco pro tebe, děj, dějem vyjádřit věci. Pak jsi na tom stejně jako diváci. Ale nemůžeš se jen přizpůsobovat divákovi, musíš se snažit o něco víc.

F : Vždyť já jsem přece jeho partnerem. Nemám rád, když někdo jako malé dítě poslouchá všechno, co mu ostatní nakecají. A jinak - kdyby se někdo chtěl dovědět něco zábavného o ženském chování, pošlu ho za tebou.

Ch: Kritici ti občas vyčítají, že tvůj humor je skoro až posměchem.

F : To je relativní, kdy se někomu vysměješ a kdy se směješ s ním. Já v tom nedělám rozdíl. Podle mě se nemůžeš vysmát někomu, koho máš opravdu rád. Mám rád každého, o kom si myslím, že je ke mně upřímný, že mě má rád. A přiznám se, že nemohu vystát ty, o kterých vím, že mě nenávidí. Zákon rovnováhy je podle mého jedním z nejdůležitějších přírodních zákonů. A tohle si lidé často vysvětlují nesprávně, víš, když totiž něco začíná padat na jednu stranu, tak to tam ještě ke všemu nemůžu tlačit, ani tehdy ne, kdybych kvůli tomu měl ztratit popularitu. Na tuhle stranu se tlačí každý, a když se snažím nastolit rovnováhu, tak mě považují za vzbuřence nebo elementa, který opovrhne establishmentem. A to je hovadina! Naopak dělám lidstvu dobrou službu, protože se pokouším zachránit rovnováhu, aby se to nezhroutilo jako celek.

Ch: To znám, to je stanovisko angažovaných. Ti to většinou nemají

rádi.

F : Spolucítím vždy s jedinci, a ne s institucemi. Litovat? Já nelituji instituce. Jen jednotlivé lidi. Když jedna osoba ohrožuje jinou, která je mi sympatickou...tak to...i to je dobrý konflikt. Ale zajímavější je, když se do konfliktu dostane jedinec s institucí a nezáleží na tom, jestli je to společnost nebo škola, úřad nebo já nevím co. Takže - když se jednotlivec dostane do konfliktu s institucí, tak s ním cítím. Vím totiž, že potřebuje soucit, protože soucit je naše sebeobrana. To je, myslím, největší konflikt lidského života. Každý z nás je individuum a to se vždy snaží být nezávislé a svobodné. Na druhé straně - instituce zas potřebujeme. Tak je založime. Ale každá instituce má ve své povaze snahu lidí si přivlastňovat. A tady začíná nejdramatičtější konflikt, který se děje i tahle od doby, kdy lidstvo existuje, a bude trvat do té doby, co lidstvo existovat bude.

Ch: To je tvá odpověď na otázku, proč točíš filmy?

F : Mohu říct jen tolik, že bych chtěl mou zvolenými prostředky zobrazit vše, co mě upoutalo, vzrušilo a inspirovalo. Přitahují mě rozpory života. Přitahuje mě dvojsmyslnost věcí...zároveň jsme šťastní a smutní, moudří i hloupí, nežádí stejně jako krutí. Díváme-li se na člověka z jedné strany, tak se nám jeví jako krutý a hloupý, podíváme-li se na něj ze strany druhé, zdá se nám být milým a moudrýma nikdy v životě nepřijdeme na to, proč je tomu tak...tak proto o tom vždy vyprávím. Nepotřebuji štěstí, jen katarzi. Na to, abych cítil. Tragédie není zbytečná. Věřím, že je potřebná. Jinak by lidé nikdy nepřišli na to, že život má smysl. Chci prostě vědět, že smysl tu je, že existuje a hotovo. S tím vědomím, že mohu každou chvíli umřít.

Rád žiju tady na své farmě. Tenhle párek hus přiletí každý rok. Minulý rok měly jedenáct mladých, předminulý jen šest. To je tak neuvěřitelné. Přiletěly asi před třemi týdny a jen tu plavou a létají...a najednou zmizí...a potom se zase vrátí, i se svými mláďaty. A člověk je marně hledá, nikdy neví, kde sedí na vejcích. Udělal jsem jim uprostřed jezera hnízdo, aby měly kde spát, jinak by tu nemohly zůstat přes noc, kvůli liškám, víš. A už jsem ji viděl, celou tu rodinku, jak tam sedí v tom dřevěném hnízdě a liška slídí na břehu...a dívají se na sebe....

Přeloženo z maďarského časopisu Film
Világ /1983/

Překlad převzat od A.P.N.S.T.

Jazykově upravil Očr







NA ZAČÁTKU A UŽ NA KONCI S DECHEM

Začátek konce

Je snad tak trochu pošetilost psát ohlas na pětadvacet let starý film, ale berme to jako výročí. Středem zájmu je tedy dlouhometrážní prvotina francouzského režiséra Jean-Luc Godarda *U konce s dechem*. Film je sice natočen podle scénáře Françoise Truffauta, ale obasahuje již zřetelně godardovské prvky, které v dalších filmech nabývají až nestvůrných rozměrů. Toto "rozvinutí stylu" od díla k dílu nabízí určitou paralelu v literatuře, zejména u Jamese Joyce a Samuela Becketta, jejichž prvotiny přinášejí nesmírně zajímavou, ale dostatečně srozumitelnou četbu, zatímco pozdější věci nesou punc částečné nebo úplné nestravitelnosti. Jde tu nejspíš o zákonité vyústění anti umění /nebo řekněme umění anti/. Pozoruhodný je zde právě motiv konce, v němž je obsaženo pokračování. V této souvislosti je třeba připomenout i Beckettovo drama *Konec*, jež patří více méně k jeho "optimističtější" dílům. /Godardův hrdina v závěru umírá, ale jeho osobnost přežívá v dívce, která jednak nosí pod srdcem jeho potomka, jednak od něj přebírá charakteristické gesto./

První dech

Godard v tomto filmu neužívá ještě metody, které ho později proslavily. Nenajdeme tu ani typické titulky prokládané do děje ani citáty z Lenina vložené do úst tajemných revolucionářů ani filmovou techniku zamontovanou přímo do dekorace. Snímek byl natočen v roce 1959, ale Godard jako by se snažil vrátit filmový jazyk o mnoho let dozadu. Jeho styl charakterizuje popírání zákonitostí filmového střihu. Charakteristickým momentem filmu je dlouhá dialogová scéna, kde spolu vedou oba hlavní představitelé rozhovor v podstatě o ničem a zároveň o všem. Tvůrce se vyžívá v nudných, nic neříkajících záběrech, které však potrhují celkovou absurdní podstatu děje. Již na začátku je hrdina Michel Poiccard alias Laszlo Kovács představen jako zloděj a vrah, muž zcela volné morálky. Jeho hlavní zločin, vražda policisty, je zde ukázán zcela mimovolně a působí spíš komicky než jako otřesný fakt. Protagonista se od začátku stává miláčkem diváka a ten s ním sympatizuje, přeje si, aby unikl spravedlnosti. Noviny píší o jeho nepolapitelnosti, ale Michel není štvancem, jeho život je bezstarostný respektive jeho jedinou starostí je vztah k mladé Američance, která se připravuje ke studiu na Sorbonně.

Hvězdy a avantgarda

Důležitým faktem je, že hlavního hrdinu ztělesňuje Jean-Paul Belmondo. Film je tedy také dokumentem spojení progresivních tendencí a diváckého zájmu. Idoly mladé generace v této době vyrůstaly z podhoubí myšlenkové závažných a nekonvenčních snímků /podobně vznikla i hvězdná kariéra Zbigniewa Cibulského ve filmech Andrzeje Wajdy/. Tato skutečnost vypovídá o tom, že v letech vzniku *U konce s dechem* byla avantgarda přímo na výsluní pozornosti, zatímco dnes je zcela mimo vnímací prostor širší veřejnosti.

Što eto značit

Dalším významovým faktorem Godardovy tvorby je jeho posedlost "internacionalismem" /nebo spíše mánie proplétání se národů a myšlenkových proudů/. Není náhodou, že hrdina používá krycí jméno Laszlo Kovács. I další postava filmu se jmenuje Tolmačov a hlavní hrdinka mluví celou dobu napůl francouzsky a napůl anglicky. Tento prvek je obsažen ve značné míře i v jeho filmu Alphaville, kde jedna z postav hovoří ve smrtelném komatu rusky. V tomto snímku se objevuje i deník Figaro-Pravda, opět potvrzení Godardovy podivné kosmopolitnosti a do jisté míry i jeho proklamované inklinace k maoismu.

Konec konců

Ve filmu Alphaville je důležitá zejména scéna, která postihuje podstatu Godardovy filosofie,. Tajný agent je podrobován výslechu, kromě dalších základních otázek je tázán: Jaká je největší hybná síla vesmíru? A odpověď zní: Poesie. /zajímavostí je že podobnou myšlenku vyjadřuje i Jakub Arbes ve svém romanettu Newtonův mozek - zde je touto silou básnická imaginace/.

A skutečně, Godard řeší všechny závažné problémy díky nadhledu básníka, který je schopen vstřebat krásu ze všeho. K tomu se vztahuje i scéna z filmu U konce s dechem, kdy se hrdinka podivuje, jak se policie mohla dozvědět o její známosti s Michélem. Její partner jí odpovídá: To je jednoduché. Někdo nás viděl, a tak nás udal. - Ale to je špatné, když někdo někoho udává- říká hrdinka. Ale Michelova odpověď zní: Ne, proč? To je normální- udavači udávají, lupiči loupí, vrazi vraždí a milenci se milují...



UMĚLECKÉ PROJEVY DUŠEVNĚ CHORÝCH

PACIENTKA S PARANOIDNÍ PSYCHÓZOU - MALBY NA KAMENECH
/PSYCHIATRICKÁ KLINIKA UNIVERSITY V BASLE/

Tato schizofrenická žena si zvykla sbírat kameny z okrajů opuštěných cest, podél nichž spěchala při svém útěku před ostatními lidmi. Sbírala je po tuctech : kameny různého geologického původu, různých barev, ale víceméně stejných plochých, oválných či okrouhlých tvarů, obléskané a hladké. Otloukala je do potřebného tvaru a malovala je dekorativními vzory nebo formovala jejich prohlubně a vydutiny do podoby démonických obličejů. Věděla ve svém malém bytě /na pracovním stole, v košíku na chleba, kolem postele/ byla tísněna těmito šklebícími se kamennými tvářemi. V bytě nebylo volného kouta.

Získat přístup do jejího útočiště se návštěvníkům podařilo jen zřídkakdy. Nadto každý otvor, každé škvíra byla zalepena pruhy papíru, které měly odvrátit hrozby světa existujícího za okenním výklenkem. I ten nejjemnější tlak na kliku u dveří byl systémem provázků a kladek přenášen na rozvěšené skleněné střepy, které cinkaly na poplach. Pacientka byla uvězněna ve světě přeludů, které na ni s postupující nemocí stále více dotíraly. Jako kořist svých přeludů, uvězněná ve světě, který si vytvořila z kamenných tváří, nesla tíhu posledních let svého života s velkou odvahou.

Charakteristické formy těchto malovaných kamenů nás navrací do archaických dob. V podobě masek jsou nám důvěrně známy jako svědectví o velmi raných stádiích vývoje člověka. Pozůstatky, dochované z dávných časů i jejich novodobé obměny, jsou stále používány primitivními bytostmi jako prostředek vyvolávání duchů černé magie, duchů plodnosti a k rituálům smrti. Raný člověk /jakož i primitivní člověk dneška/ věřil, že jeho svět je ovládán magickými a agresivními silami, na kterých závisí jeho život. Tyto síly byly obvykle zhmotňovány do podob démonických masek.

Stejný druh zkušenosti nás postihuje ve dnech. A zdá se, že schizofrenické šílenství jako by ponořovalo pacienta zpět do takto konstruovaného světa. Nepřátelské síly ho napadají a straší ve světě

UMĚLECKÉ PROJEVY DUŠEVNĚ CHORÝCH

který stále více a více nabývá rysů skutečnosti. Ožívá duch zamřelé matky a trýzní pacienta. Jak neovladatelnou se stává taková posedlost, je vidět na naší pacientce. V posledních letech svého života podřídila všechnen svůj čas sbírání a malování kamenů, hromaděni jejich zásob všude kolem sebe. V prostředcích, kterých užívala pro své výtvarné vyjádření, lze vystopovat určitou monotónnost. Někdy se jí podařilo vytvořit z hlediska estetiky poměrně "dobré" tváře, obdařit je symbolickou silou, kterou se nechala fascinovat. Byla však zbavena svobody vhodného užití svých tvůrčích schopností. Byla však zbavena svobody vhodného užití svých tvůrčích schopností. Byla otrokem démonů své nemoci. Jediným východiskem byla pro ni sebevražda.

Pacientka byla do našeho léčení přijata ve věku 54 let, deset let po propuknutí její paranoidní psychózy. V ústavu strávila rok. Po propuštění se nám ztratila z dohledu, o jejím konečném osudu jsme se dozvěděli až o 11 let později, kdy nás její sestra zpravila o její sebevraždě a předcházejících letech příprav.

Získali jsme následující fakta o dědičném základu choroby pacientky. Z otcovy strany byly známy případy schizofrenie, kterou byli postiženi tři z osmi jeho potomků. Rodina žila v jednoduchých ale slušných podmínkách. Harmonický vztah mezi rodiči byl narušován otcovým autoritářským charakterem. Pacientka měla přesto díky matčinně laskavosti a dobromyslnosti šťastné dětství. Po matčinně smrti však osmiletá dívka ztratila předchozí šťastný kontakt s okolím. Dobře se učila ve škole. Přesto nemohla později realizovat své přání, týkající se vlastní budoucí kariéry. Podřídila se plánům svého otce. Zpočátku si vydělávala na živobytí jako vychovatelka, později se starala o osamělého otce. V 23 letech se provdala za jistého vdovce. Jeho prosbám vyhověla ze soucitu k jeho dětem. Manželství to však nebylo šťastné a po sedmi letech skončilo rozchodem. Ponechána vlastní soběstačnosti se pacientka díky své pílì a zdatnosti vyučila švadlenou. Podařilo se jí tak získat pravidelný příjem. Žila v ústraní, bez kontaktu se svými sourozenci. Ve věku 44 let onemocněla. Byla přesvědčena, že její zdraví je poškozováno úkladně tvořenými škodlivými pachy. Věřila, že se v noci ponořuje do hlubokého, skoro až umrtvujícího spánku, ze kterého se budila vyděšená a plná strachu. Na obranu ponechávala na podlaze rozsvícené zá-

UMĚLECKÉ PROJEVY DUŠEVNĚ CHORÝCH

živky. Určitou útěchu jí poskytovaly dlouhé hodiny bloudění v polích a lesích. Byla však přepadávána silicím strachem, že ona i její sourozenci budou zničení úkladným spiknutím. Trápila se myšlenkami na sebevraždu. Vedena svým strachem, rozhodla se podřídit léčbě. Množství sedativ jí do určité míry umožnilo oprostit se od myšlenek na pronásledování a poškození zdraví. Nikdy se však nepodařilo úplně ji oddělit od světa přeludů. Když opustila ústav, ztratili jsme její stopu. Žila v naprosté odloučenosti od lidí. Po jedenáct let dokázala vzdorovat těsnému sevření nemoci. Poté boj vzdala. Malované kamary, které tu po ní zůstaly, jsou svědectvím jejího utrpení.

přeložil Micipsa Youghurta





PROCHÁZKA S FAGEM - KIM JONES

LA PERFORMANCE : KIM JONES - FAG DRAG

VÝPADOVKA NA HOLLYWOOD, 10 KVĚTEN 1980 /3 RÁNO/

Je 2:30 ráno. Nemůžu spát. Pokouším se nandat vodítka Homérovi, mojí šedý homosexuální kryse. Tisknu ho moc pevně. Nemůže dýchat. Kolabuje. Myslím, že jsem ho zabil. Čpu ho do pytle a beru do svého auta. Dávám ho do kufru. Moje konstrukce a můj šedý pes fag jsou přivázaný nahoře, na zadním sedadle je kyblík bláto. Jedu na hollywoodskou výpadovku a parkuju. Možu se blátem a nandávám si konstrukci na tělo. Je ještě živý. Vykroutil se z vodítka. Nechávám ho v kufru. Je 3:11 ráno. Vleču svého psa faga na ulici. V tuhle noční dobu tu nikdo není, jen policajtský auto a taxíky. Ještě nevidím žádného homouše. Jdu po chodníku západním směrem. Na rohu stojící dva homouši. Jeden říká, že vypadám jak pračlověk. Druhý se ptá, jestli je mi zima. Říkám, že pokud se hejbu, tak ne. Přijíždí fotograf /Charles/. Přivezla ho jeho žena. Vyskakuje z džípu a fotí mě. Pokouším se vypadat zajímavě. Jeden černý homouš šepotá blízko mého ucha: "Eli mě ten kořen fotí, tak by udělal dobře, dyby mi navalil nějaký prachy nebo já pudu a rozsekám mu prdel". Protože nechci přijít o fotografa hned na začátku performance, přecházím ulici. Charles jde za mnou, fotí kolem. Potkáváme jiného homouše, bílého. Jde asi z Benátek. Jdeme spolu a mluvíme o počasí. Pak bílý homouš potká žlutého homouše a zmizí spolu v černé aleji. Já a Charles jdeme dál ke Graumanovu čínskému divadlu. Trochu přší. Je to jen takový silnější mrholení. Nohy a ruce obtisknutý v betonu báječně jiskřejí od pouličních svítílen nad náma. Jsem unavený a je mi zima. Otáčíme a vracíme se k mému autu. Loučím se s Charlesem, přidělávám vybavení na auto a jedu domů. Je asi 4:30 ráno.

Druhý den беру vybavení, svého psa faga a Homéra do L.A.C.L. Rachel bydlí v patře nad galerií. Chce adoptovat Homéra. Stojíme v Galerii. Prohlížíme si Homéra, kterej je ve své kleci. Rachel mi říká, že si všimla ranky na dírci jeho prdelky. Vysvětluje mi, že krysy potřebujou hryzat papír, aby měly lepší trávení a taky na stavění hnízda. Pomáhá jim to při srání a cítěj se v něm bezpečně. Galerie se zavírá. Rachel bere Homéra a jdeme k výtahu. Homosexuál, kterej stojí blízko výtahu, dává Homérovi dost nemravný návrhy. Udě-

PROCHÁZKA S FAGEM - KIM JONES

lá na malou krysu dost nezaobalený gesto. Rachel to kryse zakáže, mluví na ni a jde do výtahu. Homér jen začenichá a dál ztrnule civí do prázdna. Homosexuál vypadá dost zklamaně. Tvrdí, že ještě nikdy nedělal sex s krysou. Říkám mu, ať vyzkusí jinou krysu a dávám mu co nejlíp na srozuměnou, že jestli si nedá fíct, tak by mohl utržit kopanec do prdele. Takhle se před ženama a krysama čas od času chová. Tisknu knoflík a výtah odváží Rachel a Homéra domů. Jedu do svého bytu. Sám. První noc bez homéra.

HIGH PERFORMANCE Fall / Winter 1980
přeložil Micipsa Youghurta



PAUL KLEE V DRÁŽDANECH

Chci posunout věci na druhý břeh,
na prázemí psychické improvizace...
Je pro mě důležitější umět se soustředit
na obsah skřínky s barvami než studovat
přírodu, abych byl jednoho dne schopen
hrát svobodně na klavír svých barev.

Paul Klee

Od 7.11.1984 do 9.1.1985/báječný dárek k vánocům/ se konala
v drážďanském Albertinu výstava Paula Kleea.

Do Drážďan jsme dorazili omylem už v den slavnostní verni-
sáže/6.11./, a protože se nám nechtělo čekat do příštího dne,
kdy se výstava otvírala pro veřejnost, nezbyvalo, nám než nasa-
dit profesionální výraz a proniknout skrze několik ovysílač-
kovaných Strážců umění. Dobrovolně jsme se však tím zavázali
vyslechnout vícero obsáhlých projevů - ředitele Albertina, ře-
ditele Kunstmusea v Bernu, ředitele Nevímčehoještě, švýcarské-
ho velvyslance v NDR, zda zajímavých či nudných, nemohu po-
soudit, neboť byly předneseny jazykem mně vskutku cizím. Pak
už jen zbývalo se trochu aklimatizovat, přestat vnímat verni-
sážový cvrkot a skrze dámy, předvádějící své nejnovější toa-
lety, a hloučky "pánů od umění" se prodrat k obrazům.

Valná většina vystavených děl byla zapůjčena z bernského
Kunstmusea a bernských soukromých sbírek. Dohromady bylo vy-
staveno 318 kreseb, grafik, akvarelů a pláten, z toho jen
asi 15 ze sbírek východoněmeckých. Kvalita instalace v pre-
storách Albertina plně dostála vskutku jedinečnému významu
kleeovské výstavy. Marně bychom hledali v poslední době ob-
dobný počin u nás, není tedy ani možné srovnání.

Expozice byla členěna do jednotlivých sálů chronologicky,
s důrazem na významné tvůrčí periody Kleeova života/např.
jeho pobyt na Bauhausu ve Výmaru a v Dessau v letech 1920-
31/. Díky obsáhlé prezentaci děl ze soukromých sbírek se-
známila výstava návštěvníky s jeho méně reprodukovanými,
tudíž méně známými pracemi a umožnila tak komplexní pohled
na Kleeovu tvorbu/zahrnovala i jeho nejranější práce v pěti
letech - kresba tužkou/.

Klee se představuje zpočátku zejména jako kreslíř, posléze se přiklání k projevu malířskému, Poté následuje syntéza obou aktivit/černobílá kaligrafická malba na plátně/. Na vystavených pracích bylo možno vysledovat stopy událostí, které zasáhly významně do jeho života a našly sřetelný odraz i v jeho tvorbě? např. přátelství s Kandinským a Marcem/obálka pro Blaue Reiter/ nebo cesta po Tunise v roce 1914, která výrazně zapůsobila na jeho barevné cítění/do té doby byl Klee převážně kreslířem, jen příležitostně maloval akvarelem/. Po této cestě nastává příklon k jasným, teplým barvám, k projevu v barvě vůbec. V téže roce Klee píše:"Já a barva jsme dokonalí spojenci, jsem malíř!"

Paul Klee nám představuje novou přírodu, přírodu snovou a fantaskní. Reálné tvary se rozpadávají, aby se opět spojily nabývající nových významů. Častým motivem je ž šipka, směřující k jakési podstatě zobrazeného. Opakovaně užívá kaligrafických znaků - graficky čistých a pevných a zároveň variabilních, malířských. Všechno je dynamické, i krajina je na Kleeových obrazech v pohybu. Jeho paleta je provokující, zářivá a mdlá. V poznámkách, které vyšly za jeho působení na Bauhausu pod názvem "Pädagogisches Skizzenbuch", zachytil, byť útržkovitě, své teoretické principy:"Učíme se poznat věc od kořene, učíme se prehistorii viděného. Ale to ještě není nejvyšší stupeň umění. Na nejvyšším stupni začíná tajemnost."

Dílo Paula Klee tvoří z převážné většiny plátna a kartony malých rozměrů. Hutností sdělení je i na malé ploše schopen dosahovat neobyčejného účinku. Klee, silně individualistický, a přesto sdělný, nabízející území svých snů. Bude snazší do něj vstoupit, vezmeme-li za svůj jeden z principů Kleeovy tvorby:"Intuice se nedá ničím nahradit."

Paul Klee se narodil v roce 1879 v Münchenbuchsee u Bernu. Studoval Akademii v Mnichově, pobýval v Paříži a v Itálii, poté se vrací do Mnichova. 1920-31 profesorem na Bauhausu, 1931 profesorem na AVU v Düsseldorfu. 1933 opouští Německo, odjíždí do Švýcarska, kde pracuje až do své smrti v roce 1940/Muralto-Locarno, Tessin/.

air Edwin Landseer

ROBERT RAUSCHENBER — 60 LET

nar. roku 1925 v Port Arthur, Texas

Zní to trochu neuvěřitelně, ale je to tak. Řešenátiny jsou v životě člověka určitě významným nosníkem a proto si myslím, že ani nám neublíží připomenout si pár myšlenek, jestli že jde o takového umělce jako je Robert Rauschenberg. Nemí rozhodně v svých silách vybrat ty nejlepší, ale doufám, že se mi podaří nastínit alespoň to, co je rozhodně aktuální i pro nás.

Žijeme, protože si můžeme utvořit vztah k věcem, které nás obklopují. To je psychologická i psychologická skutečnost. Na druhé straně praktické nutnosti (stát zpřimá a statečně a stát se nešťastní) přinášejí tento vztah dvě navzájem doplňující se alternativy : v jedné vítězí objekty nad námi já a jsou pak odráženy na základě pocitů strachu a dluhu, nebo jako idealizace, projevy a materiální rozšíření; - ve druhé je objekt hlubokým usnadnění své nesmírné existence jako vlastní věci a práva. Nemí nutně sdělovat, že tyto extrémní polohy vystupují jen vačně nepomíchané.

Veškeré optické umění má se dílat s objektivním vztahem. Nemí to být ani jinak. Každá alternativa iluzionismu nebo abstrakce, reliéfu nebo plochy, rytmu nebo intervalu, přinášejí díle buď k místu identifikace jako připejení bližšího nebo k poznání vzdálené celistvosti. Je jednoduchou skutečností, že s určitě vzdáleností můžeme pozorovat na velkých plochách určité reliéfy a obrázky, které na nás velmi silně vnitřně i vnějšně ovlivňují. Při pečlivém pozorování věci, po jejích důkladném prozkoumání máme pocit, že mají hranice mezi námi a vnějším světem. Na druhé straně posiluje čistě optická skutečnost, která není doplněna dotykem, pocit odloučení nesmírné existence toho, co je viděno, a ve stejném smyslu, toho, kdo pozoruje. Přehlédnout pozorovat svět v jeho opravdovosti - horečně a bolestně, znamená poznávat to, co existuje vně nás.

Umění symbolizuje tento vášnivý vztah jako jednotu našeho vnitřního života, jednotu, která je námi zahrnována. Devaluje nám představit si a prožívat určité vztahy bez pocitů lítosti, jako něco, čím získáváme a něčeho dosahujeme. Umění nabízí analoga pro onen smutný, kárlivý pocit jednoty s věcmi, pocit navazování kontaktů na určitých úrovních.

V Rauschenbergově případě jsou rozdíly zastřeny tím, že používá reálných objektů a ne jejich reprodukcí. Části jeho kombinací vzbuzují naši pozornost jako všechny ostatní věci v obyčejném světě - nutí naše oči zachytovat jejich strukturu, barvy, tvary, lesk atd. To není jeden z názorů, který je nám vnucován, je to jeho přirozené dědictví jako objektu.

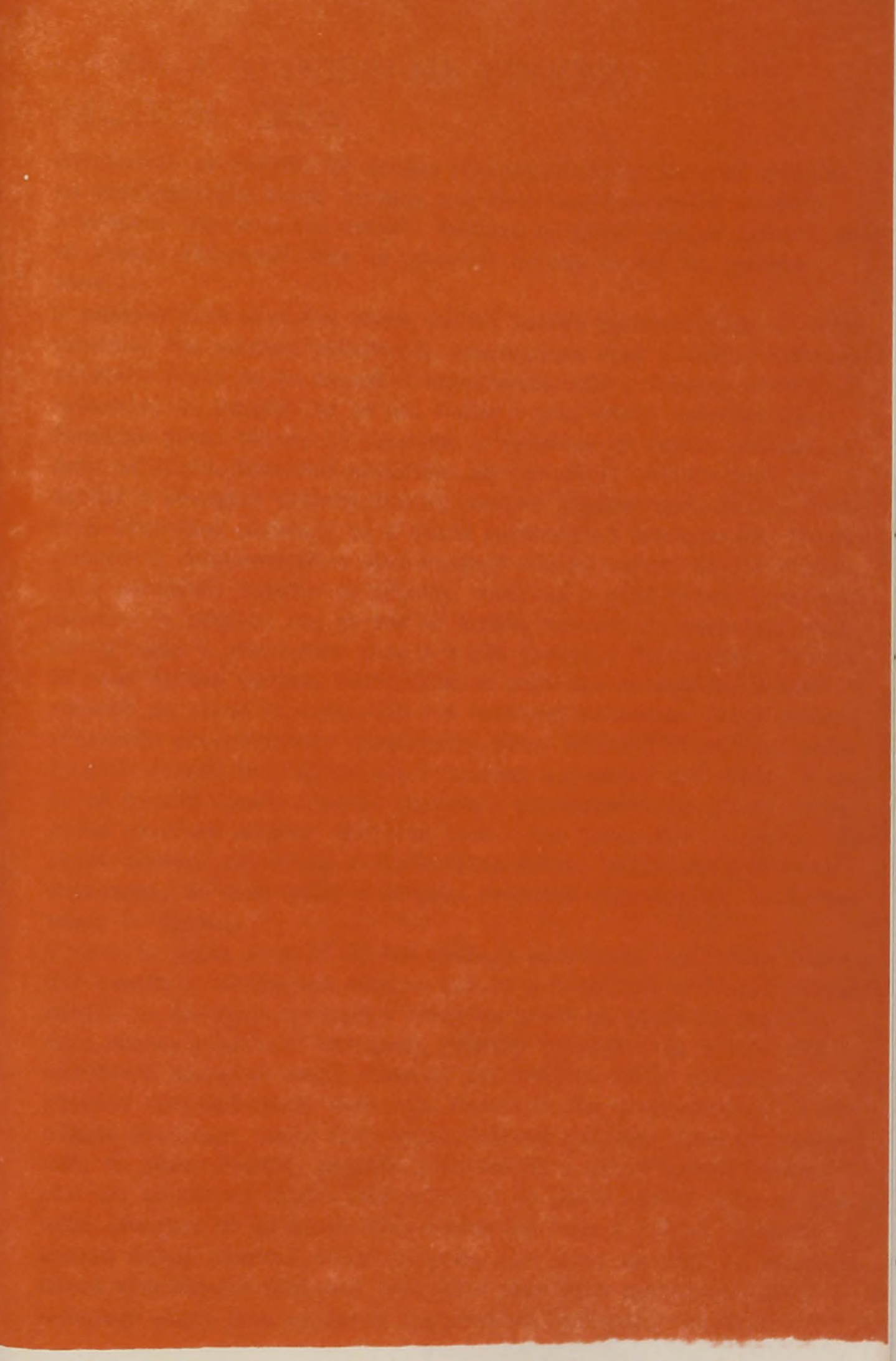
Bauschenberg se nesnaží o přemalování objektů, aby nám ukázal novou současnost a nezsmíitelných rámcích, nýbrž o spolupráci s objekty. A přesto jsou části jeho děl sestaveny v jistých soudržitých celcích. Bauschenbergovo téma v jeho pravečhlých kompozicích je plocha jasné, nenucené kompozice, ve které najde každý objekt a materiál své místo.

"Chci být vědci, snažit se dosáhnout díla, které by zachycovalo bohatství a komplexnost, kterou jsem viděl okolo sebe /.../ Pokouším se prezentovat určitý počet objektů a ploch, tak aby byly osvobozeny jyk jen je to možné, od subjektivních intencí ... aby byly prezentovány ve své vlastní identitě, místo toho, aby sloužily k nějakému účelu, pro který se já sám vědci rozhodnu. Tak mohu bohatství asociativních hodnot, které snad věci obnažují, nechat existovat v tolika úrovních, kolik jich existuje. Chci stát divákem. Jsem stále překvapen tím, co se objevuje při kombinování, jako každý druhý."

"Chci udělat každého odpovědným. Je na čase, aby jsme spustili svíravé konvence, do kterých nás vnutili historici." - "Individuální důstojnost diváka je hlavní. Důležitější než důstojnost umělce. Divák je sám odpovědný za to, co uvidí. Kde se naptá, ten se nedeví. Tak by to také mělo být v životě. Moje anti-psychoanalytická teorie říká : Buď hrdý, le existuješ, nepopírej to a necítíš se dlužen. To vše má být přímo v tvé mysli. Konfrontuje te tebe se sebou samým. Jen když začneš žít a odvážíš se být přítom, teprve pak budeš vidět více."

"Chci zintegrovat techniku do své práce, abych přinesl více humanity do technického rozvoje. Rychlý pokrok vědy rozpoutá brzy neuvěřitelnou revoluci. Je úkolem umělců, konfrontovat společnost a vědu v pravém smyslu. Jsem příliš líný žít ve skutečnosti. Vynalézáme ležce jasně pro nové vědecké objevy, protože z nich máme v základě strach. Proč ukrýváme např. mechanismus telefonu do neprůhledné krabice? Když byly průhledné, bude se i průměrná žena v domácnosti snažit alespoň trochu pochopit jeho techniku. Křečovitě se pokoušíme žít v minulosti, ale jen dnešek opravdu existuje. Žijet teď, a co se stane zítra, je hlavní. "Včerejšek" stratil svůj smysl."

..... z dostupných pramenů vybral a přeložil pkp



800 KM A 30 HODIN NA KONCERT SKELETON CREW

Domnívá-li se čtenář, že hodlám popisovat nějaký hudební zážitek ze vzdálenějšího koutu Evropy, pak bude potřeba, abych ho hned z kraje z tohoto omylu vyvedl. Počátek mé pouti začíná přímo v Praze. Plánovaná akce se překládá ze dne na den až jednoho rána...

Z různých míst hlavního města chvátá hratka informovaných na Hradčanskou. Tam všichni postávají, pokukují po sobě a čekají na "aparátce", který by je zavedl k vytouženému cíli. Nakonec převládne myšlenka, že koncert by se měl konat v oboji zvané Středokluky. Utrácíme první koruny za jízdenku a vydáváme se vstřícně neznámu... Jsme na místě. Bezradně postáváme na zastávce. Dvojice lidí se oddělí a postupně všichni, vedeni matnými představami, mizí v útroběch městského. Objevují se i další potenciální návštěvníci, kteří dorazili v automobilech a nyní sbavují místní konzum záliby rohlíků a tavenáků. Konečně se všichni roshýbou a míří přesně vytyčeným směrem. Ve chvíli, kdy je vše na dosah, zastaví /s obvyklým skřípěním brzd/ v protisměru auto a z něj vystoupí "aparátce". Přináší však špatné správy. Nepodařilo se sejmout aparaturu, a tak odměnou za první kilometry je jen chvilkový pohled na Freda Frithe, mýtického představitel avangardy, jehož někteří šťastlivci mohli před deseti lety shlédnout v Lucerně s formací Art Bears. Z auta se vynoří dlouhá vysáblá postava s pestrébarevnou šálou. Je to druhá polovina skupiny Skeleton Crew - Tom Cora. Ale po chvíli již uhání červený automobil k šťastnější vodě. Odjíždíme s myšlnou informací, že dnes večer v Křenci. Okamžitě organizujeme společnou cestu do Brna...

O několik hodin později mě /se značným zpožděním/ vyzvedává dolmen-
ský beatle u Lékařského domu na I.P.P. a kilometry začínají naske-
kovat. Do moravské metropole dorážíme téměř na poslední chvíli. Okna Křenky však zejí černotou. Posádky dalších dvou automobilů postávají bezradně okolo. Několik vyslanců se snaží telefonicky zjistit skutečné místo koncertu. Ujímá se nás "portorikánc" z ne-
daleké ubytovny. Stopy jsou velice mlhavé /později jsem se dově-
děl, že jeden člověk, kterému jsme volali o místě konání věděl,
ale bál se nám ho říct/. Máš průvodce se snaží získat typy od zla-
stných akvizit. Už to máme! Přeparkováváme vozy a začíná kalvárie
nočním Brnem..Hledáme starý pivovar, ale stopy se točí ke stadionu.
Místo vytoužených Skeleton Crew však přes sklo zahlédneme pouze
hokejový zápas dvou místních juniorských družstev. Průběžně s kou-

Bíme další telefonáty. Nakonec se asi v půl deváté dostáváme na místo, kde měli účastníci koncertu sraz před třemi hodinami. Něoho napadne, že odtud odjíždějí autobusy do Lisab, kde se konala také valná hromada, o níž jsme psali v sedmičce. Ve spěchu se vracíme k autům, ale posdějí se i tato naděje ukáže falešnou. Vyčerpání uléháme po půlnoci, abychom se utěšovali, že snad sítra mají přece jen hrát v Prase...

A další místo srazu. Napětí vzrůstá. Lidí přibývá. V uších nám zní skladby za alba Learn To Talk, které jsme si všichni při včerejší snabázi měli možnost poslechnout na střídačku na walkmanu. Konečně. Leďy se hnuly. Odchází valná část. "Spasitel" nás prosí, abychom posečkali chvíli, že nemůžeme odejít všichni najednou. Zůstáváme s příslibem, že se pro nás vepětí někdo vrátí. Další vohul. Po dvaceti minutách marného vyhlížení se vydáváme nejistě po stopách zmizelých. Tentokrát jsme úspěšní. Očekává nás miniaturní dřevěný domek se zahrádou /na stromech jsou ještě docela dobrá jablka/. Zevně se linou dušené tóny. Vnikáme do naprosto přeplněného sálu, kde by se dost tísnilo i dvacet lidí. Polevička prostoru je vyplněna "podíem" a na zbytku se tísní asi 150 ~~kkkx~~ posluchačů. Přes hradbu těl není pochopitelně nic vidět. Vyplhám se alespoň na chvíli po elektrickém vedení nad dav. Jednou nohou se opírám o židli, na které stojí ještě pět dalších zvědavců a na chvíli spatřím vystoupení v plné kráse. Oba členové obaluhují nohama bící. Před střídá několik kytar s houslemi, vypořádá si také casio a tapes. Tom hraje převážně na cello nebo baskytaru. Vypůjčené amatky sjevně trpí pod nápoem vitality, a jakou oba členové neskupení dávají do svého vystoupení. Hustota vzduchu v sále se nedá vydržet. Odcházím sledovat zbytek oknem. Repertoár odpovídá obsahu desky Learn To Talk. Tom Cora se opravdu rozjíždí. Protože nestačí uchopit paličku, hraje na bící smyčcem. Také Fred Frith střídá akordy s úhozy na virbl. Oba mají doslova plné ruce práce. Přísůvce rooku v opozici přibývá i za okny. Přichází hit It's Fine a ještě několik přídavek, ale je potřeba končit. Všichni se roscházejí do uplývajícího odpoledne. V průběhu vystoupení se podařilo odpálit jeden reproduktor, jinak je bilance poměrně uspokojivá. Po úspěšném turné po Evropě dostali tedy Skeleton Crew prostor /několika čtverečních metrů/ i u nás v Prase /v Brně jich prý bylo víc/. Před "příliš spokojen" nebyl a už asi hrát nepřijede. Ale jinak to bylo celkem fine.



FRED FRITH, polovina skupiny
SKELETON CREW, při pražském
koncertu.

Rozhovor - rozhovor - rozhovor - rozhovor - rozhovor - rozhovor

Když na zahrádce české hudební scény počátku 80.let vtrhla tri-
bunská a rudoprávní ruchadla, uhynul v rozorané půdě ne jeden mra-
venec. Historické tažení proti tzv. české nové vlně vyprázdnilo
pódia, zčásti i sály. Klíčová pražská scéna Junior klubu Na Chmel-
nici vyhlásila rekonstrukci a její brány se zavřely. Hladina adrena-
linu v krvi pražských Anežek a Janů se poněkud vzedmula. Po čase
však zbyl jen pamětnický úsměv a trochu toho jedu jak na srdci,
tak na jazyku. Čas zředit vyhrocenou atmosféru. Ledy se pohnuly
na Opatově, zrekonstruovaná "chmelnice" začala znovu, i když se zvý-
razněným divadelnickým make-upem, fungovat. Vedle Dybbuku, Gará-
že, A 64 začaly vystupovat skupiny jako Babalet, Mama Bubo, Krás-
né Nové Stroje, Jasná páka přetřansformovaná do hávu Hudby Prahy,
Čokův Moped. Česká nová vlna o sobě znovu dává vědět. Celé dění
však pozbylo mnoho ze své spontánnosti, přibýlo odpovědnosti, kaž-
dý si je vědom jakési nezdefinované hranice, kterou nelze překro-
čit. Celému "hnutí" však chybí ještě něco podstatného - dvě nej-
lepší skupiny celé "chmelnické" éry pražského rocku nehrajou a v
sestavě, v jaké jsme je znali, už nikdy hrát nebudou - mluvím o
Pražském výběru a Dvouleté fámě.

Rozhovor, který na následujících stránkách "otiskujeme", se uskutečnil před rokem a původně byl určen pro vytištění v jiném časopise. Je veden s baskytaristou IVANEM BENDOU, členem bývalé Dvouleté fámy. Názory, které jsou v rozhovoru uvedeny, jsou osobními názory tohoto hudebníka. V žádném případě zde Ivan Benda nepůsobí jako tiskový mluvčí celé své bývalé skupiny.

XX

Začneme od Adama. Kde hledat počátky Dvouleté fámy?

IB: Já tyhle úplné začátky nepamatuju. Přišel jsem totiž už ke skupině, která sice vznikala, ale ještě nehrála. Nebyla ještě kom-

pletní. Něco už bylo vymyšleného, ale rozhodně ještě nebylo nic nazkoušeného. Jádo toho přišel asi tři čtvrtě roku po tom, co se ostatní poznali. Takže ty začátky objasním pouze pomocí jmen. Nej dřív se dali dohromady Roman Štefl, který pak odešel na vojnu a nehrál tedy s námi, se Zdenkem Konopáskem /bicí/. Pak se postupně přidali Martin Vik /kytara/ a zase přes Romana Jana Macháčkova, dnes už Viková /zpěv/. Ještě sam měla patřit jedna zpěvačka - Dana Králová - ale ta založila rodinu a nehrála s námi. O mně se doslechli nevím jak a jednou mi zatelefonovali a já to přijal. Dvouletá fáma mohla začít zkoušet.

Na zkoušení však musí být zkušebna.

IB: S tím jsme tenkrát problémy neměli. K dispozici byla totiž zkušebna naprosto perfektní. Byl to jakýsi chladicí box ze začátku století, vybetonovaný, ve strém domě na Starém Městě. Tady se dalo zkoušet v podstatě kdykoliv. Byli jsme tam vždycky tak od sedmi do dvanácti, jedné v noci. Pětkrát, šestkrát do týdne.

To jste mnoho času strávili spolu. Nevadilo to?

IB: Naopak. Vůbec základem společné práce bylo právě to, že jsme se děsně stmelili, rychle skamarádili a byli rádi, že můžeme být hodně spolu. To bylo to nejskvělejší. Dali jsme se dohromady kvůli muzice, ale hlavní mezi námi bylo to kamarádství. No a ta muzika, hlavně ze začátku, ta z toho vlastně vyplynula. Věděli jsme, co chceme dělat, i když jsme o tom moc nemluvili, o nějaké formě nebo tak, to bylo vedlejší. Věděli jsme, co chceme dělat a tak to z nás prostě lezlo.

Jak v takovém přátelském ovzduší vznikaly jednotlivé skladby?

IB: Často se začínalo od kytary, kytarového motivu, nebo od bicích. Ale hlavně jsme vycházely z toho, že každý nástroj musí mít svůj motiv, svůj nápad. Ne něco takového, jak se to normálně dělá - vymyslí se zpěv nebo melodická linka nějakého nástroje, na to se udělá harmonie a našmudlí se do toho basa, která si už jede podle akordů, basák si tam hraje, co ho v té chvíli napadne. Neříkám, taky to může být dobré, ale my jsme to tak dělat nechtěli. Každý nástroj podle nás musel mít nápad. Jen jediné omezení tu bylo. Totiž to, že ten, kdo přinesl prvotní nápad, měl právo veta. Mohl si tedy poslechnout, jak mu do toho ostatní vymysleli nástroje a když to nebylo podle jeho představ, tak mohl prohlásit: Ne, takhle to nemá být... A buď si to upravil podle sebe nebo si nechal naservírovat jiná řešení. Takovým způsobem vznikal ten hudební podklad. Do toho se pak udělal zpěv a na zpěv texty.

Texty byly také z vaší dílny?

IB: V podstatě ano. Psal je největšinou kluk, o kterém jsem tu ješ-

tě nemluvil, i když byl taky dost důležitý. Petr Knotek. To byl vlastně pátý člen skupiny. Všude byl s námi a psal ty texty. Jakou úlohu u vás texty hrály?

IB: Byly to drobečky, které doplňovaly vyznění. Ale tak bar všechno. Muzika, jednotlivé nástroje, scénové vystupování, to všechno jsou zase jen jiné drobečky, které všechny dohromady tvořily pojem Dvouletá fáma. Jednotlivé drobečky, to byly jednotlivé nápady. A z jednotlivých nápadů se skládal celek. A ještě k těm textům - hlavně v nich nehledej nic hlubokého, stejně tak v názvu kapely, žádné symboly. Prostě jen tak, co slyšíš, to slyšíš. Hudebník nežije ve vzduchoprázdnu. Neubrání se tomu, aby byl zvnější ovlivňován. Co ty na to?

IB: Samozřejmě. Pokud mohu mluvit za sebe, poslouchám King Crimson, Talking Heads a v době existence Dvouleté fámy jsem poslouchal hodně novou vlnu - Police, XTC, UB 40. Z českých kapel Dybbuk, svého času Richter s Marno Union. Z profesionálů Marsyas, nějaký jazz. Pražský výběr jsem slýchal na festivalech. Vždycky jsem se těšil, až Výběr zahraje. U nich byl ten přístup k hudbě trochu jiný než u nás. Nebylo to všechno úplně původní, ale zas to doháněli profesionalitou výrazu. Bylo to dobré, jelo to. Moc dobrý byl svého času Hladík. Uměl to s nástrojem a zvukově byl na výši. Ze Světa hledačů jsem zvukově žil hrozně dlouho. Ne jako z nahrávky, ale z toho, co tam Hladík dělal s nástrojem. Kdo mi mnoho ukázal ohledně toho zvuku a vůbec práce ve skupině, to byl Jirka Křivka, kytarista bývalého Zikkuratu. To byla taky dobrá kapela, často jsem s nimi jezdil a měl jsem dokonce po odchodu Viléma Čoka k Výběru u nich hrát basu. Ale oni se stačili rozpadnout, tak z toho sešlo. S Jirkou se dá jen hrozně těžko něco dělat. Je výborný muzikant, ale hrozně zvláštní člověk.

Nikdo z Dvouleté fámy nebyl profesionální hudebník. Jak jste na tom byli s hudebním vzděláním?

IB: Každý z nás dělal aspoň hudebku. Martin a Zdeněk ji mají dodělanou, já ne /dělal jsem ji na klavír/. Jana má zas děsně dlouhou praxi ve sborech. I teď zpívá občas s kamarádkami, na svatbách a tak. Má z těch sborů vycvičenou hlasovou kulturu a hlavně tekovou tu disciplínu ve zpívání. A to je velmi důležité pro to, aby ona, takový subtilní človíček, mohla zpívat s kapelou hrající přes aparaturu. Měla jen potíže se zpíváním na mikrofon, ale to často byly potíže zvukařů. Neměli prostě aparaturu na to, aby mohli snímat takový zpěv. ale doplním ještě odpověď na otázku po hudebním vzdělání - Martin teď chodí na lidovou konzervatoř, na kytaru. Jana tam dělala dramatický obor, ale teď už toho nechala.

Janino postavení ve skupině bylo asi dost vyjimečné.

IB: Ano, měla velký význam pro celkový výraz kapely. Na ni se zaměřovaly oči diváků na koncertech. Ona dávala svému i našemu projevu osobitý ráz, který se projevoval takovou tou dětskou stylizací zpěvu. Ale měla rozhodně význam i pro nás. Byl to člověk, náš kamarád, ke kterému jsme samozřejmě jako kluci cítili dlouhou dobu jen kamarádství, ale daleko víc citově podbarvené, než ke klukovi. To tam také mělo svoji důležitost.

Při poslechu nahrávek vaší skupiny mě často Martinův způsob hry na kytaru upomnul na Roberta Frippa.

IB: Je to možné. Asi ho Martin také často poslouchal, ale já si myslím, že to, co hraje resp. hrál, není nijak přejímání. Já vám tomu, že toho strašně moc je z něj. Je úplně šílený. Hodně cvičí, nevím jak teď, ale tenkrát určitě. V té době /léto 82/ jsme občas, když to šlo, spolu i bydleli. A to se člověk ráno probudil a Martin už dávno chodil po bytě a cvičil a cvičil. Měl děsně moc, od rána do večera.

Hodně lidí teď říká : Já, Dvoulatá fáma, to je ta kapela, jak měla toho výborného bubeníka.

IB: No jo, Zdeňkův názor na věc byl, že neumí hrát bigbeat, že vždycky nějak hraje, ale neumí bigbeat. Takže hrál tak, že lidi vlastně pořád překvapoval. A hlavně byl dobrý, hodně dobrý.

A jak vidíš sebe coby součást Dvoulaté fámy ?

IB: No, já se vždycky považoval za hudebně nejlabilnějšího člena skupiny. Spíš jsem ty ostatní doháněl. Nestydím se to takhle říci, protože vím, že ostatní z Dvoulaté fámy byli fakt neobyčejní hudebníci. Ti, kdyby byli schopní hrát nějakou populárnější muziku, tak vyniknou neuvěřitelným způsobem. Oni jsou totiž schopní na sebe postavit kapelu. A u Fámy bylo dobré to, že se dali dohromady a hráli jako celek.

Zpět k historii kapely. Jeme na jaře 1982, rozbíhají se koncerty.

IB: Ano, první testovací koncert pro zvané, nějaké festivaly, přes léto parníky, jarmy, v Malostranské besedě s Janou Koubkovou a tak. Trochu jsme se otrkávali, měli jsme problémy s akustikou sálu, sbírali jsme zkušenosti.

A na podzim jste začali vystupovat Na Chmelnici. Jak jste se tam vůbec dostali ?

IB: Tenkrát to bylo celkem jednoduché. Tam se to praktikovalo tak, že kdo přišel a měl zřizovatele a papír na to, tak se mohl se Schmidtemyrem dohodnout a hrát. Mohla tam tedy hrát vlastně jakákoliv amatérská kapela. Musela se jen snažit, aby měla úspěch a lidi na ní chodili. Vyprodaný sál znamenal smlouvu na další měsíc, nepseanou smlouvu.

Koncerty Na Chmelnici neprobíhaly jen jako odehrání nuzkoušeného repertoáru.

IB: Ano, na tom jsme si zakládali. Mysleli jsme na to, že lidi se přišli na koncert kapelu nejen poslechnout, ale chtějí ji i vidět. Snažili jsme se tedy své koncertní vystoupení podříditi nějaké kompozici. Bylo to kvůli pocitu, že to takhle má být, že koncert nemá být jen co nejrychlejším odehráním nacvičených skladeb. Tak jsme si vymýšleli ty "ústřední myšlenky" jednotlivých koncertů, ty nitě, které se táhly celým koncertem. A tak jsme přicházeli na ty mlejny mezi skladbami, na vytvoření šatny na pódiu, na svačení na pódiu. Bylo to všechno otázka navození kontaktu s divákem. Vše okolo toho se dělalo spontánně, ale všichni věděli, že to tak má být. Kdybychom hráli něco jiného, bylo by to zase jinak. Kupříkladu kdybychom hráli jako můj oblíbený Joe Jackson, takový ten fajn pop, tak bychom přitom třeba zase nějak pobíhali, měli stejný vohozy a vůbec. Myslím, že to tak má vypadat. Tím ale samozřejmě nechci odauzovat takového Frippa, který při koncertech sedí. "Pauza". To má zas jiné důvody.

Dost času jste na koncertech věnovali improvizaci.

IB: Ano, to zas vycházelo z naší neustálé potřeby zkoušet něco nového. Při koncertech nás časem už přestávalo bavit hrát ty staré věci, nové jsme neměli a tak jsme sešli k improvizacím. Nebyl jsem proti tomu nějak ze zásady, ale vždycky jsem prosazoval, že je třeba dát celému improvizování nějaké meze. Že je potřeba vědět, do jaké míry je člověk schopen v té improvizaci za sebou táhnout diváky. U Famy to bylo dobré, Zdeněk s Martinem, na kterých improvizace většinou stála, jsou opravdu vynikající muzikanti, jsou schopní v improvizaci objevovat, ale občas jsem i já - tedy vlastně člověk jím v této věci nejblížeší - najednou ten náboj necítil. Nepochybuji o tom, že oni dva ano, že ti to tam měli furt, ale já už měl pocit, že to nejde ven, že pro diváky to bylo moc. No a proto jsem postupem času začal mít k improvizacím záporný vztah. Já mám prostě rád, když už předem je tam něco vymyšleného, dokonalého....

Ta touha neustále něco zkoušet přivedla na svět koncerty, které se jeden od druhého občas i dost podstatně odlišovaly.

IB: To máš pravdu. Říkali jsme si, zkusíme to trochu jinak a pak se třeba zas vrátíme k starému schématu koncertů. Tak vznikl program toho, třetího posledního, "chmelnického" koncertu. Každý z nás čtyř si během koncertu mohl udělat svůj blok, kde si mohl hrát na co chtěl, s kým chtěl a jak chtěl. Tenhle blok pak vždycky zakončil nějakou skladbou ze základního repertoáru a přišel další. Vznikl tak docela zajímavý koncert.

Část publika, tj. vašich fanoušků, přijala tenhle koncert se značnými rozpaky.

IB: No jo, ale navím, jestli tito lidé byli našimi skutečnými fanoušky. Tihle totiž většinou chodili na Zeměměřičku K., což byla okrajová skladba našeho repertoáru. Vypadala úspěšně, lidi při ní řvali. Jenže lidi, který skutečně fandili naší hudbě, to nebyli ti, kteří řvou. Za naše skutečné příznivce považují třeba dva jiné lidi, kluka a holku, kteří za námi přišli právě po tom posledním koncertu a řekli: Díky, děkujeme Vám za hezkou večer....jo, ne za muziku, ale prostě za hezkou večer. To bylo moc hezké, ten pocit. To prostě byli lidi, kteří nás i na tomhle koncertě, který byl jinak asi nejvíc "od diváků", pochopili.

Koncert je slavnostní událost, je třeba sváteční nálady. Jak jste se vy dostávali do takové odpovídající nálady?

IB: Plánovitě jsme se do nějaké, jak říkáš, sváteční nálady dostávat ne snažili. Ale fakt je, že důležitě je umět se na koncertě rozjet. Takový profík je prostě profíkem právě proto, že přijde na pódium a už jede, od první minuty, umí to, ví jak na to. Kapela jako my se nejdřív musí dostat do tempa. Jsou různé možnosti, jak se do toho dostat. Třeba může pomoci i štamprle, z toho máš taky veselou náladu. Nebo se dá přijít dřív, rozehrát se. My jsme to někdy řešili tak, že na začátek koncertu jsme dávali nějakou delší věc, která má ostinátní figury, ostinátní rytmus a na té jsme se rozehráli tak, že už to s námi na pódiu bylo a my mohli hrát, co nás napadlo.

Zaměřovali jste se také nějak na určení pořadí skladeb na koncertě zahráných?

IB: Ano, na postup skladeb při koncertě jsme kladli veliký důraz. Když byl čas, tak jsme o tom před koncertem hodně mluvili, každý sepsal svůj návrh pořadí a pak jsme se snažili své názory co nejoptimálněji sladit. Někaký klíč, hledisko, z kterého bychom posuzovali proč tak a ne jinak ale neexistovalo. Vše řídila intuice a hlavně jsme dali na výsledek diskuse. Dá se však říci, že pak byl program přesně daný, celý průběh koncertu promyšlený.

Kromě přípravy vlastních koncertů, vlastního repertoáru jste se také věnovali jiným činnostem?

IB: Jo, to bylo také zajímavé. Dostali jsme nabídku od Studio poezie FF UK, které inecenovalo Máchův Máj, abychom jim k tomu představení udělali hudební doprovod. Bohužel je to už také passé. Studio se rozpadlo a poslední představení Máje při příležitosti přehlídky amatérských divadel v Rubínu někdy koncem března 84. O co v Májí šlo?

Je to bez textových úprav, představení režíroval Zbyněk Vybíral, což je člověk, kterému to ohromně myslí a podařilo se mu udělat fakt pěkné pořady / kromě Máje ještě Loď bláznů a Barokní pozorii/. Na tom Máji bylo zdůrazněno, jak neamyslné a absurdní je to vtlačování těchto básně do hlav malinkých dětí. Jinak je to dělané taky trochu tradičně a ohlasy na to byly asi takové, že je to zajímavé. Žádné přijetí bez výhrad, ale ani odmítnutí. Prostě zajímavé. A teď ta naše hudební spolupráce. Je to zas něco úplně jiného, než co dělala Fáma jako taková. Akustické nástroje....trubka, parkuse, Jona tam sice zpívá nějaké věci, někde v pozadí je slyšet elektrická kytara, všechno studiová improvizace. To je na pásku. A k tomu ještě živá muzika při představení. Bicí a písně, na které hrál Luboš, co s námi zpíval Zeměměřiče K. Bylo fakt zajímavé, tohleto, přínosné pro obě strany. Škoda, že už je po všem.

Co jste vlastně od existence Fámy očekávali ?

IB: Hlavně hrát a hlavně spolu. My jsme si nepotřebovali nic vymýšlet, proč bychom měli spolu hrát. Já vím, v každém je kus takového toho bigbeatska, který si řekne, hargot, lidi to bera, to já možná budu i slavný. Jenže v týhle kaple toho bylo opravdu minimum. I já, který jsem k takovému myšlení měl dost blízko, jsem se to mezi těmi to lidmi odnaučil. Samozřejmě, ze začátku jsme mysleli, že bychom snad i někdy mohli být profici, ale to nás pustilo během prvního čtvrt roku. Nějaké takové ambice jako rozhlas, televize, k tomu jsme začínali vždycky spíš negativní postoj. Báli jsme se toho, aby nám z našich věcí neudělali něco hrozného. Nějaké šňůkování před kamerou na playback, ne, to nebylo nic pro nás. Naším jediným cílem bylo udělat si přehrávky. To je totiž nutné k tomu, abychom mohli mít na sebe napsaného zvukaře. A to je moc důležité. My jsme třeba Na Chmelnici ten poslední měsíc nemohli hrát kvůli tomu, že klub ztratil smlouvu na zvukaře. Chmelnice totiž byla jedním z dvou pražských klubů, které měly svého času zvukaře. To znamená, že agentura ho platila přes ně. No a když to takhle už nešlo, tak jsme byli vyřizení, protože jsme neměli možnost nechat se ozvučit. Ty přehrávky jsou tedy důležité k tomu, aby se sehnal někdo, kdo bude ochoten koncert ozvučit. Ten zvuk je vůbec velice ošemetná věc. Kapela sama, pokud chce mít kvalitní zvuk, nemůže spoléhat na to, že si sežene vlastní aparaturu Na to totiž nikdy nesežene prachy. Takže se musí snažit někde si zvukaře vypůjčit. A tady je ten problém, že takhle vypůjčený zvukař nemá vlastně na zvuku té "malé" kapely žádný zájem. Ideální by bylo, kdyby někdo půjčil aparaturu a kapela by měla svého zainteresovaného zvukaře, který by aparaturu seřizoval pro potřeby té své ka-

pelu. Jenže neseženete nikoho, kdo by půjčoval aparaturu bez sebe.

Ted otázka z těch smutnějších. Jak dojde k tomu, že úspěšná mladá skupina, jakou Dvouletá féma nesporně byla, se rozpadne?

IB: Prostě tu najednou až příliš vynikly některé rozpory mezi námi, rozpory silnější, než jsme se sami domnívali.

Mluvíš o rozepích osobního nebo hudebního rázu?

IB: To souviselo. V té kapela to spolu všechno souviselo. My jsme si už mysleli, že tyhle spory jsou za námi, ale asi nebyly, nebo já nevím. Začali jsme připravovat nové písničky, ale už to tam nějak nebylo. Začal se vytrácet ten pocit, na kterém to všechno bylo založené. Možná to bylo i tím, že se tu najednou přeskupily vztahy mezi námi, někde začaly být silnější, přestala to být vyvážené. Možná, že už v té době si kluci uvědomovali, že bychom spolu už nemuseli hrát dlouho, já ne. Všechny ty vnitřní problémy bychom možná překonali, ale najednou se ke všemu přidaly problémy se zkoušebnou, ztratili jsme zřizovatele. Nehráli jsme svůj repertoár studiově. Já sám za sebe bych to býval naskočil. Ale byl jsem najednou postavený před ten fakt a tak jsem to musel přijmout. Těch problémů bylo najednou trochu moc.

Při charakteristikách hudby Dvouleté fémy jsem se setkal s označením jako "drzí punkáči", "konzervativistický punk". Jak se díváš na to, že se o Fémě mluví ve spojitosti s punkem?

IB: No - s punkem to tedy nemělo rozhodně nic společného. Tohle označení se tak akorát mohlo týkat Zeměmřiče K., ale to bylo úplně něco jiného. To bylo prostě rychlá skladba skupiny, která hraje jako Dvouletá féma.

Tedy spíše nová vlna?

IB: Hmmm, to už je trochu složitější. Když jsme vznikli a naskoušeli první skladby, tak jsme si říkali: No, hrajeme asi novou vlnu, asi jo. Ale pak se objevily kapely, které o sobě začaly prohlašovat: Ano, my jsme nová vlna v Československu. No a když jsme je pak slyšeli, tak nám nezbylo než říci: Tak jestli tedy tohle je nová vlna, tak my novou vlnu nehrajeme.

Tedy známý spor o definici nové vlny.

IB: No jo, protože tohle je jen jedna strana věci. Když to vezmeme z druhé strany, tak zase zjistíme, že Dvouletá féma nová vlna byla. Já to beru takhle: novou vlnu vidím v hudbě, která vznikla tak, že si sprvu lidé, kteří již od dětství poslouchali jen a jen bigbeat, řekli, že by mohli hrát tak, aby tam ten bigbeat nebyl. Hrozně se bránili bigbeatu. Přišlo reggae a takovýhle věci a tak to chtěli zkusit. Časem ale přišli na to, že tím snahám hrát jinak sam tem špetka bigbeatu ne-

škodí. A právě v tom prolínání všech možných stylů a pohledů na hudební tvorbu vzniklo to, čemu se říká nová vlna. Tedy kvantitativně nic nového, ale kvalitativně - to znamená ten nový přístup ke všem složkám hudebního vyjádření - se tu něco nového urodilo. Ne a právě v případě, že novou vlnu bereme jako takovýto nový přístup, pak je Dvoulatá fáma mnohem víc novovlnnou kapelou než všichni ti, co to o sobě okázale prohlašují, dohromady.

Takto definovaná nová vlna zasahuje i mnohé soubory staršího data vzniku.

IB: Samozřejmě. King Crimson, kteří po letech ožili a přišli s novou koncepcí - do své hudby začali neuvěřitelným způsobem zatahovat africký rytmy, lze při tomto vymezení pojmu nová vlna považovat za typicky novovlnnou kapelu. Je sem možné zařadit např. i Residents.

Tady je to ale zase hlavně otázka přístupu k zpracování nápadů. Ale je to zas něco nového a to je, o čem tu běží.

Co bylo podstatné při vytváření vašeho názoru na hudbu, kterou byste chtěli hrát. Měli jste nějaký hudební "světový názor" ?

IB: Kromě toho, co už bylo řečeno, tu byla ještě jedna základní snaha. Snaha jen probouha nebýt klasická česká bigbeatová kapela. Se vším, co k tomu patří, takové to - tak teď bude refrén a teď, teď uděláme přechod a velkým pé. To, že se to vyměňují....já nevím, odkud se to tahá, tyhle postupy. Každopádně z toho jsme měli strach. Podle mě je nejdůležitější věcí při dělení rockové hudby takový ten nadhled.

Novovlnný nadhled ?

IB: Třeba tak, to máš jedno, jak tomu budeš říkat. Vědět prostě, co dělám, na nějaké horko těžko vpasování věci do celku bez vnitřních vazeb ! To je právě to, co souvisí i s věcí, na kterou jsme se dost zaměřovali - s celkovým zvukem kapely. Právě takové ta česká bigbeatová skupina teh zvuk utvoří tím způsobem, že každý z jejích členů si na pódiu vyhulí svůj nástroj, co to jen jde, aby se na pódiu prostě slyšel a ostatní mu můžou být ukradení. O tom se dost mluví a je to pravda. A i zvukaři mají dost silné tendence takhle s kapelou zacházet. To není k ničemu. Celkový zvuk kapely je totiž děsně důležitá věc, je potřeba s ním počítat a je potřeba, aby kapela věděla, jak chce znít.

Tvorba Dvoulaté fámy v sobě nese prvek vzácné kontinuity a vyváženosti. Jedna složka navazuje na druhou, celkové vyznění skladeb si v jednotlivých případech neodporuje. Je to náhoda ?

IB: Určitě ne. Celá muzika vycházela z toho, že jsme byli kamarádi, znali jsme jeden druhého, uvažovali jsme stejně, takže jsme o něčem

takovém, jako aby na sebe skladby navazovaly, aby byly myšlenkově propojeny, vůbec nemuseli uvažovat. To prostě vycházelo z celkové atmosféry kamarádství, které mezi námi panovalo. To fakt byl základ.

Tak to viděl Ivan Benda.

rozhovor vedl Štěpán KFK,
únor 1984

BALADA

Paní Eva byla ^{velmi} ráda ráda
Taky Josef, slušný člověk, rád byl rád
Tak si Eva pořídila kamaráda
Josef zkrátka stal se její kamarád
Eva měla komu zanádat
Pan Josef měl konečně kam sílu dát
Paní Eva byla velmi ráda ráda
Taky Josef, slušný člověk, rád byl rád
Raní Eva každého dne časně vstává
Též pan Josef z postele je vykopán
Potom následuje ranní hygiena
Až kamarád Josefa pan kartáček
Na řadu pak přichází ranní káva
Pepa plní láskyplně denní plán
Paní Eva není žádná mrk-frk féna
Pan Josef je totiž její slimáček
Paní Eva, žena v letech, ráda sténá
Tak však pouze u lékaře, v noci spí
Pan Josef si nestěžuje, uklízívá
Ten blbec je totiž její kamarád
Večer okopává Evě její léna
Ač osobou v poli strádá, duch je s ním
Teď už tedy jasné je, kam sílu dává
Pan Josef je přeci dobrý slimáček

VELKÉ SEKUNDY V PŘETŘESU

Byla jsem v neděli ráno
posnídat v bufetu
kde bylo psáno
prosím, nekuřte tu !

Když mě tak prosí
mají to mít
asi to musí
takhle být

Když mě tak přemlouvají
nechci být ras
jsem přece taky
jedním z nás

Cedulka prosí
smutně se šklebí
skoro mi připadá
že to tak zdobí

Nekuřte v bufetu !
Poslužte taky světu !
Nekuřte v bufetu
když už jste tu !

Byla jsem v neděli ráno
posnídat v bufetu
kde bylo psáno
Prosím, nekuřte tu !

Když mě tak přemlouvají
no tak jim vyhovím
oni radost mají
a já nekouřím



GUIGOU CHENEVIER, saxofonista a
bubeník francouzské avantgardní
skupiny ETRON FOU LELOUBLAN, kte-
rá v prosinci 24 koncertovala na
půdě kulturního střediska francouz-
ského velvyslanectví v Praze

NA ZÁPADU NIŠTA NOVO / Bora Djordjevič

Kritik básníka veřejně napadá
Sebevrah se zabil zezadu
V Africe další státní převrat
Unavený Turek zavinil srážku

Bude lépe, někdo křičí
na papíru mrtvé slovo
na Východě staré báchorky
na Západě nic nového

Nahé jsou loutky na titulních stranách
Ještě jedno vítězství partizánů
Můj výdělek utrácení jiní
Čas beze změn - hlavně špatný

V nemocnici krysy sežraly děti
Zabil nejdřív ženu a pak sebe
Dinar i nadále závratně klesá
Hodili bomby na ambasádu

Mocní úporně pokořují malé
pro ideály hynou přiblíží
továrny zamořují prostředí
kretění povstávají a umírají

přeložil zyer gabba



GUIGOU CHENEVIER, bubeník a saxofonista
francouzské avantgardní skupiny ETRON
FOU LELOUBLAN, které v prosinci 1984
koncertovala v Praze na půdě kulturní-
ho střediska francouzského velvysla-
nectví.



