

K R I T I C K Ý S B O R N Í K 1 9 8 8

ročník osmý /
svazek čtvrtý

888 888 888 888

ČLÁNKY/STUDIE

- | | |
|--------------------------|----------------|
| (01) spisovatel přednáší | (john updike) |
| (14) román a skutečnost | (aleš hauzner) |

888

O KNIHÁCH

- | | |
|--------------------------------|-------------------|
| (39) arnold van gennepe | (-dmzl-) |
| (43) zavření americké mysli | (josef škvorecký) |
| (48) spektrum po deseti letech | (sharon) |
| (53) dvakrát moníková | |

888

OPERNÍ HLÍDKA

- | | |
|------------------------------|----------|
| (70) berlínská opera v praze | (caruso) |
|------------------------------|----------|

888

HIS MASTER'S ROCK

- | | |
|-----------------------|---------|
| (73) tři jednou ranou | (elvis) |
|-----------------------|---------|

888

GLOSÝ

- | | |
|--|---------|
| (76) bibliografie české a slovenské literatury/
vydané v angličtině | (-dv-) |
| (79) co říká a co chce tomáš řezáč | (-bfl-) |

888

DISKUSE

- | | |
|--|-------------|
| (81) poznámky k článku josefa jedličky | (f/kautman) |
|--|-------------|

888

KNIŽNÍ ZPRAVODAJ

Copied from a type-written carbon copy, bound,
and made available by

DOKUMENTATIONSZENTRUM ZUR FÖRDERUNG DER UNAB-
HÄNGIGEN TSCHÉCHOSLOWAKISCHEN LITERATUR e.V.

for research and information purposes.

Copyright continues to be held by each indivi-
dual author and must be strictly observed.

If clarification is required, please consult
the Centre before publication of any item.

DOKUMENTATIONSZENTRUM , SCHWARZENBERG 6,
D-8533 SCHEINFELD, Tel. 09162 / 7761

John Updike

SPISOVATEL PŘEDNÁŠÍ

Zdá se, že první lidé, které považujeme za spisovatele - lidé, jejichž intelekt a hlas se skrývá za kmenovými eposy, biblí, Homérem, védami a ságami -, byli vlastně veřejně vystupující umělci, kteří svá díla publikovali formou recitace, inkantace, snad bychom i mohli říci formou přednášky. Není úplně jasné, za jakých okolností byla tato první literární díla realizována, ani nelze tvrdit, že všechny příklady ústně tradované literatury mají stejný záměr a stejnou strukturu; ale snad si můžeme dovolit následující generalizaci, že totiž úkolem barda bylo, řečeno slovy Horatiovými, pobavit a poučit, a že se poučení týkalo závažné otázky kmenové identity. Básník sloužil svými písněmi jako paměť uchováající historii rozhodujících bojů kmene a příklady válečnické udatnosti. Kdo jsme, kdo byli naši hrdinní otcové, jak jsme se dostali tam, kde jsme, proč věříme právě v to, v co věříme, a proč se chováme tak, jak se chováme - všechny tyto základní otázky básník osvětluje, zatímco oheň dohasíná, medovina teče proudem a naslouchající obnovují ve svých srdcích pakt s minulostí. Autor sám nevyslovuje vlastní slova, pouze vlastní verzi příběhu, který mu byl vyprávěn, příběhu předávaného a dále rozvíjeného, který byl v jistém okamžiku kodifikován v tištěné podobě podle verze zapsané písařem. Autor tu nezastupuje pouze sám sebe, ale i své předchůdce, a stává se tak součástí živoucí struktury kmene, součástí, která vyjadřuje to, co všichni vědí, nebo by měli vědět, co však potřebují slyšet stále znovu.

Mnemonická funkce poezie dosud přetrvává třeba v rýmovaných pranostikách (březen, za kamna vlezem atd.) a stále se ještě udržuje tradiční, ba posvátné postavení barda na kmenových sešlostech, založené na rozšířené teorii, že spisovatelé

umějí "mluvit" - že jejich nadání zahrnuje i schopnost a ochotu bavit a poučovat ústním projevem jakékoli shromáždění, kde medovina teče proudem a kde je dost zlata k výměnnému obchodu. Je to lichotivá představa, ale ve skutečnosti nás moderní literární tradice, jejímiž jsme, z nedostatku jiné tradice, pozdními a zaostávajícími dědici, k takovému účelu špatně připravila. James Joyce měl samozřejmě skvělý tenor a rád zpíval a inspirován dostatečným množstvím medoviny dokázal dosáhnout nohou až na horní rám dveří, ale Proust byl naprosto nespolečenský a rozhodně žádný atlet a většinou si jen mumlal sám pro sebe. "Opravdové umění nepotřebuje proklamace; vytváří se v tichu," napsal v oné dlouhé úvaze o poslání spisovatele, která uzavírá Hledání ztraceného času. "Aby mohl být zcela věrný svému duchovnímu životu, musí umělec zůstat sám a neměl by se marnotratně rozdávat, ani vlastním žákům," to je další z jeho přísných soudů. Opakovaně zdůrazňuje, že umělec není jen jeden z řadových občanů, společenská bytost se společenskými povinnostmi; umělec je osamělý průzkumník, ryzí egoista. Ve velké parentezi vysvětluje, že "lidský altruismus, který není egoistický, je neplodný, jako třeba altruismus spisovatele, který přeruší svoji práci, aby přijal nějakého nešťastného přítele, aby na sebe vzal nějakou veřejnou funkci nebo aby psal propagandistické články."

Téměř přesně v polovině Znovunabytého času Marcel přemítá o svém díle - o onom rozsáhlém románu, který jsme v tuto chvíli již téměř dočetli - a chvěje se před tak ohromující a exaltovanou vyhlídkou. Klopýtal po nerovných dlažebních kostkách, na kterých si znovu vybavil Benátky, zaslechl cinkání lžičky o sklo, které mu připomnělo cestu vlakem, z něhož pozoroval štíhlé věže Martinvillu, vnímal naškrobenou tkaninu ubrousku, která mu připomněla Baalbek a jeho pláž a oceán; ochutnal koláč madeleine, z něhož voněla celá Combray, a nyní zjišťuje, že všechny ty útržky, bezděčně vyzískané zpět z propasti Času, skládají dohromady pravdu, kterou musí sdělit: "... za těmito znaky je možná něco zcela jiného, co se musím pokusit nějak odhalit, nějaká myšlenka,

kterou vyjadřují na způsob hieroglyfů, jež na pohled vypa-
dají také jen jako materiální objekty. Toto dešifrování by-
lo zajisté nesnadné, ale jedině ono dovolovalo vyčíst ně-
jakou pravdu. Neboť pravdy, které intelligence tu a tam po-
stihuje ve světě jasného světla, mají v sobě cosi méně hlu-
bokého, méně nutného než ty pravdy, které nám život mimo na-
ši vůli sdělil v nějakém dojmu, který je sice něčím materi-
álním, protože do nás vstoupil prostřednictvím našich smys-
lů, ale z něhož můžeme vyhmátnout určitý duchovní obsah."
Toto objevování významu v hmatatelných hieroglyfech se na
následující straně stává tápáním pod vodou: "Pokud jde o tu
vnitřní knihu neznámých znaků (znaků jakoby plasticky vy-
značených, které moje pozornost měla vyhledávat propátra-
váním mého nevědomí, a na které narážela nebo které míjela
jako potápěč pátrající v hlubině), při jejich čtení mi nikdo
nemůže pomoci žádným pravidlem, tato četba spočívá v urči-
tém tvůrčím aktu, při němž nás nikdo nemůže zastoupit ani
s námi nemůže spolupracovat. Kolik je také těch, kteří se
vzdají toho, aby se ji pokusili sepsat! Kolik úkolů na sebe
lidé berou, aby se vyhnuli právě tomuto úkolu! Každá událost,
ať šlo třeba o Dreyfusovu aféru, ať šlo o válku, poskytla
spisovatelům další výmluvy, aby se o dešifrování téhle kni-
hy nemuseli snažit; chtěli zajistit vítězství Práva, obno-
vit morální jednotu národa, a na literaturu neměli čas myslet.
Ale byly to jedině výmluvy, protože tito spisovatelé neměli
nebo ztratili nadání, to znamená instinkt. Neboť právě in-
stinkt diktuje povinnost, a intelligence skýtá záminky, aby
člověk této povinnosti uhnul. Jenomže výmluvy v umění neob-
stojí, úmysly se tu v počet neberou: umělec musí v kterou-
koli chvíli naslouchat svému instinktu, což působí právě,
že umění je tím nejreálnějším, co existuje, že je nejpřís-
nější školou života a opravdovým posledním soudem."

Religiózní tón klasické moderní literatury, její odří-
kavost a fanatismus nám připadají nepřiměřené. Její imito-
vání evropského katolicismu se zdá nepochopitelné dnes, kdy
je nádoba křesťanství vyprázdněnější o celé další století.
Odříkavost a fanatismus jsou nyní spojeny výhradně s musli-
my, kteří nás každý den děsí ve večerních zprávách. Ctnost

i neřest bez rozdílu jsou trivializovány na rubriky ve zprávách. Co jsou výplody z věže ze slonoviny vedle zjevení z věže televizního vysílače? Tento obrat, "věž ze slonoviny", použil Flaubert, první moderní romanopisec, když napsal: "Mezi námi a davem neexistuje žádné pouto. Běda davu; a běda zvláště nám. Protože však má pro mne úsudek jednotlivce stejnou platnost jako vkus miliónu lidí a může ve světě zaujímat stejné místo, musíme (bez ohledu na materiální otázky a bez ohledu na lidstvo, které se od nás distancuje) žít pro své poslání, vstoupit do své věže ze slonoviny a žít tam se svými sny jako bajeďera se svými parfémy." Na jiném místě Flaubert tvrdí, že umělec může udržovat přátelství jedině s jinými umělci. "Lidstvo nás nenávidí: nesloužíme žádnému z jeho cílů; a my nenávidíme je, protože nás zraňuje. Milujme se proto navzájem 'v umění', jako se mystici milují 'v Bohu'." Bůh mu vůbec hodně leží v hlavě, jako třeba ve známém výroku: "Spisovatel ve své knize musí být jako Bůh ve vesmíru, všudypřítomný, ale neviditelný." Bůh nikdy nikomu nepřednáší, s výjimkou starozákonních Izraelitů, kteří ho zase vždycky neposlouchali. Moderní spisovatel nepřednáší; místo toho tvoří, sní, luští své hieroglyfy, žije ve stavu vědomého antagonismu vůči rušnému buržoaznímu světu. Přednáška je nástrojem buržoazie, prostředkem masového vzdělání, neodmyslitelného od moderní demokracie. A tak, kde podle Flauberta neexistuje žádné spojení mezi zástupy a spisovateli, tam zástupy chtějí toto spojení navázat a zvou spisovatele přednášet. "Sestup se své věže ze slonoviny", volají zástupy, "a poděl se s námi o své skvělé parfémy, ó bajeďero." A tak je spisovatel, v nejabstraktnějším chápání sebe sama nezkrotný a podobný Bohu, navrácen do společnosti, do té kosmopolitní obce, a je trivializován do role pedagoga a celebrity.

Ve Spojených státech se tradice přednášejících spisovatelů táhne do doby Lyceum Circuit, organizace, která od třicátých let 19. století uváděla inspirující osvětové řečníky do odlehlých oblastí Ameriky. Mezi těmito hvězdami byl i Ralph Waldo Emerson, jenž se vydával na cesty se světský-

mi přednáškami, které vybral ze svých deníků, a později tyto skvosty řečnického umění sebral do svazků esejů, které patří mezi klasické texty amerického stylu a myšlení. O generaci a půl později začínal Mark Twain jako komický řečník, sólový komik bez mikrofonu, a jeho bestsellery, romány i cestopisy, si podržely mnoho z jeho vděčného řečnického stylu.

Na přednáškovou dráhu se v určitém období svého života vydali i spisovatelé považovaní za poměrně nepřístupné a plaché; Henry James procestoval Státy v letech 1904 a 1905 od pobřeží k pobřeží s přednáškami nazvanými "Poučení z Balzaka" a Melville se po nějaký čas na konci padesátých let 19. století, v době, kdy byl ještě do jisté míry známý jako "ten člověk, co žil mezi kanibaly", snažil doplnit neustále klesající příjem ze svých knih padesátidolarovými honoráři za přednášky "Římské sochy" a "Jižní moře". I v dobách vrcholného rozkvětu Lyceum Circuit však měl tento styl básnického podnikání své odpůrce mezi muži pera: Hawthorne psal v Blithedalecké romanci o "té suchopárné, bezbarvé či spíše bezútěšné šedé zábavě zimních večerů, Přednášce"; a Oliver Wendell Holmes se vrátil z turné a poznáménal, že "kdo přednáší, je literární děvka".

Přesto však, jestliže se pokoušíme představit si ty sály s plynovým osvětlením, přednášejícího v černém obleku za dubovým řečnickým pultem na pozadí sametové opony s těžkými zlatými střapci, která se může zítra večer rozevřít a odhalit oprýskanou a značně zvetšelou operní scénu nebo židle připravené pro představení kočujících zpěváků - představujeme si obecnostgo a řečníka dostatečně shodných názorů na to, z čeho se skládá zábava a poučení; v době nevinné divokosti Nového světa bylo pouto mezi těmi, kdo hladověli po kultuře, a těmi, kdo ji šířili, sice k prasknutí napjaté, ale dosud nepřerušené. Člověk uvažuje o nesmírné vřelosti, s kterou Emerson svěřoval bez jakékoli blahosklonnosti či šaškování svým posluchačům nejhlubší a nejniternejší myšlenky, a oni, naslouchající mu, zjišťovali spolu s ním, co to znamená být Američanem. Dokonce i člověk tak excentrický, ba podezřelý, jako byl Whitman, cestoval po vlasti a přednášel o Lincolnovi.

Podobně jako kluby čtenářů a jiná hnutí za pozdvižení mas, začaly i okružní přednášky postupně směřovat k laciné zábavě. Slavné chautauquaské hnutí, přetrvávající ještě do dvacátých let 20. století, začalo splývat s náboženskými schůzemi a revivalistickými tábory - což obojí byly vysoce ušlechtilé důvody ke shromažďování s obvyklou směsicí motivů, jaká charakterizuje všechna lidská shromáždění. Nejobdivovanější spisovatelé mého mládí celkem vzato nepřednášeli, ačkoli ti méně obdivovaní a méně pohlední vlastně ano, jako třeba tehdy všudypřítomní John Mason Brown a Franklin P. Adams. Ale Hemingway, Faulkner, Fitzgerald, Steinbeck a Sinclair Lewis vystoupili na pódium zřídka; své rady lidstvu vyslovili ve svých knihách a čas, kdy nepsali, byl, zdá se, zcela zaplněn lovem žraloků, povzbuzováním mul a býků a společenským pitím.

Celkem vzato to byla dost drsná parta, dobrodruzi a cestovatelé, kteří žurnalistikou získávali praxi pro tvůrčí psaní. Málo z nich absolvovalo vysokou školu, i když pro Fitzgeralda byly roky strávené v Princetonu velmi důležité a Lewis a Thornton Wilder promovali na Yaleově universitě. Psaní samo však bylo přijímáno jako základní způsob učení se. Hemingway začínal v osmnácti jako reportér v Kansas City Star a Eugene O'Neill v devatenácti odešel z Princetonu a vydal se na moře. Svět tisku byl tehdy širší než dnes: každé větší americké město si mohlo dovolit osm či deset deníků a celá řada populárních časopisů dobře honorovala povídky. Spisovatelé této předtelevizní generace s potenciálně velkou středostavovskou obcí však byli natolik moderní, že se zdráhali osobně účastnit podbízivých veřejných vystoupení; pokud jde o přednášky, dá se těžko předpokládat, že by dostávali příliš mnoho nabídek. Proč by měli být občané Hlavní třídy zvědaví na to, co si o nich myslí Sinclair Lewis? V roce 1934 se na přednáškové turné po celé zemi vydala ze všech lidí právě jen Gertruda Steinová a hovořila svým samolibě se opakujícím, tajuplným stylem na témata jako "Co je anglická literatura", "Jak se postupně utvářela otázka, jak se utvářeli Američané" a "Portréty a opakování". Pode-

zírá však publikum, že si ji přišlo poslechnout se stejnou motivací jako v roce 1882 Oscara Wildea - spíš kvůli podívané než kvůli obsahu, nechat se polechtat pohledem na neobvyklý, nápadný zjev spisovatelky.

Čtyři desetiletí od konce 2. světové války jsou ve Spojených státech svědky degradace statutu spisovatele na úroveň vysokoškolského asistenta. Tam, kde je tvorba považována za předpoklad kvalifikující pro výuku, tam se očekává, že tvůrce se bude, řečeno Proustovými slovy, "marnotratně rozdávat". Nejde jenom o to, že básníci z ekonomické nutnosti učí na vysokých školách a přednášejí své práce na dalších vysokých školách a tak pochopitelně časem začnou přijímat ohlas básně u publika v podstatě adolescentního za kritérium kvality; ani o to, že autoři povídek se pohybují mezi univerzitními semináři tvůrčího psaní a letními kursy a zase nazpátek a vlastní psaní považují za jakýsi doplněk doporučujícího akademického posudku, nebo že ke karmě proměny píšících studentů v píšící postgraduální studenty a posléze v píšící učitele dochází v akademickém mikrosvětě, udržovaném při životě dotacemi a penězi daňových poplatníků a odtrženém od trhu i čtenářů. Nejde jen o to, že současné romány se studují kvůli zápočtu a tím získávají ódium povinné a učebnicí předepsané četby - což je pozoruhodná modernizace osnov studia literatury, která vytlačuje klasiky a soudobou literaturu pokrývá okamžitě nánosem prachu. Jde o to, že americká společnost, jež se velkoryse snaží nalézt místo pro onen anachronismus zděděný z předchozích epoch, totiž pro spisovatele, nedokáže pro něho vymyslet nic jiného než roli učitele, případně celebrity.

Spisovatele zvou do televize, aby vyjádřil své názory, jako by jeho kniha, ubohá tlustá nečtená kniha tyto jeho názory dostatečně nevyjadřovala. Zvou ho do poslucháren, aby tam přednášel, on, nejméně povoláný ze všech. Přednáškový okruh minulého století se přenesl z čerstvého vzduchu nadějně bukolické demokracie do izolovaných auditorií patnácti set státně uznaných vysokých škol a univerzit; jeho obvod se jaksi zmenšil. A ačkoli poptávka po současných povídkách se

v celých ohromných Spojených státech smrskla na zhruba půltuctu platících časopisů, poptávka po autorech k ozdobě banketů, konferencí a podnikových oslav jde nahoru. Kurt Vonnegut poznamenal, že americký spisovatel dostane víc naplaceno za proslov na podřadné insolventní univerzitě, než za dokonalou povídku. Dokonce i já, poměrně bezvýznamný autor spíš okrajových bestsellerů, dostávám téměř denně pozvání, abych pronesl řeč, "předčítal" ze svých knih, abych přednášel.

Nechci si stěžovat nebo přehánět. Sociologické situace mají své příčiny, které nemůže změnit satira ani nostalgie. Univerzita a nakladatelství, literatura a věda k sobě měly vždy blízko, a nevyzpytatelné cesty, na nichž spisovatelé hledali obživu a jejich knihy čtenáře, se od dob renesance, kdy básníci získávali podporu aristokratických mecenášů nechutnými dedikacemi, mnohokrát změnily. Akademizace psaní v Americe je koneckonců jenom jedním z aspektů akademizace Ameriky. Typický spisovatel mé generace má vysokoškolské vzdělání; já jsem vlastně dosti výjimečný, protože jsem vynechal postgraduální studium a nemám vyšší akademický titul. Například John Barth a Joyce Carol Oatesová, s akademickou výzbrojí a přivyklí univerzitnímu prostředí, přirozeně tíhnou k vyučování a přednášení. Mají rozsáhlé vědomosti a prestiž autorů dodává jejich znalostem magický lesk, bohémský švih. Spisovatelé jako oni jsou připraveni podílet se na dialogu kultivovaných mužů a žen, tak jako v předválečné Evropě zastávali tuto roli ve vzdělané společnosti Mann, Valéry a Eliot.

Dokud se nezačala před nemnoha staletími vytvářet široká středostavovská čtenářská obec a s tím i možnost, aby profesionální spisovatelé získávali obživu z prodeje svých knih, musel být spisovatel zámožným člověkem, eventuálně dcerou duchovního či dvořana; podobně jako dvorní šašci, i spisovatelé tehdy vykukovali zpoza trůnu moci, a došlo-li v demokratickém státě neoplývající nobilitou a pozemkovou šlechtou k tomu, že štědře dotované univerzity přebírají za upadajícího zájmu středostavovské čtenářské obce úlohu mecehbáše, komu to lze dávat za vinu? Touží snad někdo po absintem na-

sáklém bohémském životě, skýtajícím vedle svobody a vzrušení i rozvrat a zoufalství, nebo po pusté kulturní krajině, která skýtala tak skoupou stravu americkým klasikům? Není snad i ta nejlepší americká literatura, počínaje Hawthornem a Dickinsonovou až po Hemingwaye a Faulknera poznamenána excentrickým postavením zdejších umělců a limitována možnostmi sebevzdělání? Zřejmě ano; avšak domnívám se, že ve všech uvedených případech je tento excentrismus neoddělitelný od vnitřní síly a pravdivosti a jestliže spisovatel začne přednášet, pak se část této síly ztratí.

Proč tomu tak je? Připravit a proslovit přednášku a zhostit se zdvořilostí, které z toho plynou, to chce čas; ale dnes, v době antibiotik a zdravotnické osvěty, je spisovateli dopřána hojnost času, víc času, než potřebuje, aby byl ozářen bleskem osvětlení. Vždyť přece bylo dost času i v životě Wallace Stevense, aby se do něho vešel osmihodinový pracovní den v pojišťovně v Hartfordu; dost času v životě Rimbaudově, aby mohl v devatenácti skoncovat s poezií; dost času v životě Tolstého, aby mohl zavrhnout umění, aby se pokusil vzdělávat vesničany a znovuobjevit náboženství. Cítíme vlastně, že není-li ve spisovatelově životě dost času k promarnění - času na flámy, na procházky v lesích, na horečné milostné pletky nebo na rok odmlčení - není to asi vůbec žádný spisovatel. Zatímco malířství a hudba mají v sobě cosi jako absolutní existenci, jazyk je nesmyslný bez odkazů vztahujících se k přírodě. Spisovatel zprostředkovává spojení mezi jazykem a přírodou. V jistém smyslu nelze nikdy považovat jeho čas za promarněný, pokud se však neobráť zády k přírodě, nepřestane plnit svoji osmotickou funkci a nezačne přednášet.

Chtít od spisovatele, aby přednášel, je totéž jako chtít zašroubovat šroubek nožem. Šrouby jsou nezbytné k tomu, aby svět držel pohromadě, čím pevněji, tím lépe, a šroubovák je obdivuhodný nástroj, masívnější, univerzálnější a méně nebezpečný než nůž; nůž s ulomeným hrotem a ztupeným či zkřiveným ostřím je pak nepoužitelný k jakémukoli účelu. Samozřejmě,

používáme-li opakovaně nože jako šroubováku, získá postupně jeho podobu; nechtějte však, aby také ještě krájel jablka.

Možná, že bych se měl v tomto věku elektroniky pokusit mluvit o vstupu, výstupu a statické elektřině. Je-li spisovatel pozván přednášet, cítí se polichocen. Po všech těch letech, kdy si hrál na podlaze s papírovými panenkami a vzdušnými zámky, má najednou pocit, že ho pozvali mezi dospělé, což obnáší oblek a honorář, anebo alespoň letenku. Podle podmínek smlouvy dostává navíc svolení společnosti mobilizovat několik set nebo alespoň několik desítek spolu-
bližních. Z toho může vyvodit jediný závěr: že musí být skutečně zajímavý a významný člověk. A s touto myšlénkou, právě na této frekvenci se na vlnových délkách, na nichž dříve poslouchal jen šustění papírových panenek, objevuje atmosférická porucha, jejíž odstranění může být bohužel velmi zdoluhavé. Je těžké zvládnout současně vstup i výstup. Spisovatel, který vystupuje na veřejnosti, je náchylný k tomu, aby kromě svého projevu neviděl a neslyšel mnoho jiného. Spisovatel, jehož myšlení začne být naprosto kritické, frontální a racionální, může seznat, že jeho vlastní tvůrčí postupy jsou těžkopádné.

Umělecká fikce není výpověď o světě; je to pokus stvořit jiný svět z hieroglyfů, které skutečný svět otiskl do spisovatelova ega. Preciznost, která se přitom požaduje, se týká toho, jak něco vyjádřit, jak někoho či něco popsat, nebo toho, nakolik přesně vystihuje rytmus odstavce atmosféru určitého okamžiku. Je to činnost vnímaná jako cosi posvátného a spisovatel k ní přistupuje se značnou nervozitou, pohybuje se ve vnitřních a vnějších kruzích a završuje své dílo s pocitem vítězství, zjevně neodpovídajícím banalitě či dokonce nevкусnosti přiblížené reality. Ve srovnání s touto precizností se jeví vše, co lze vyslovit v přednášce, jako jenom zčásti pravdivé, zato špatně formulované. Všechna tvrzení se zdají být neuvážená, všechny generalizace sporné. Přednášení připravuje autora o jeho svaté právo mlčet; o právo promlouvat výhradně na pevné půdě imaginace. Pro takový

způsob myšlení, jehož jazykové návyky se utvářely procesem[†] formulované, sebevražedným násilím, které, odehrává-li se veřejně, má příděch ostudy - je přiznáním, že spisovatel opustil své místo, vzdal se svého úkolu pro úkol méně významný, nehledě na to, jak bohatou má ona konkrétní společenská událost gloriolu hodnověrnosti a uznání.

Koneckonců je však také snadné pochopit, proč společnost považuje za samozřejmé, že spisovatel má co říci. Předpokládat opak - že totiž spisovatel nemá co říci - by bylo pohoršující, přestože je to v určitém smyslu pravda, alespoň do té míry, že vzhledem k nesmírnému množství mluvení, které se provozuje, nemá z nás vlastně nikdo co říci. Většina lidských promluv ani neslouží komunikaci, je to šum, který říká: "Jsem tu" - šum, který říká: "Nejsi sám." Pro spisovatele je hodnota přednášky v tom, že jejím prostřednictvím přiznává, že on také potřebuje působit tento šum, že je členem společnosti, že je člověk. Flaubertovský postoj umělce jako Boha Stvořitele ("pilujícího si nehty") jak zní slavné upřesnění Jamese Joycea - "uvnitř svého díla nebo za ním nebo mimo ně nebo nad ním, neviditelný, vytříbený do neexistence, indiferentní, pilující si nehty") ustupuje v našich postmodernistických časech póze hovorného chlapíka, bližního v mluvení, přispívajícího svou troškou ke klábosení, kterým zaháníme ticho, jež nás obklopuje ze všech stran, když se tak choulíme kolem kmenového ohně.

Přednášení vyláká spisovatele ven do světa a vlastní akt přednášení mu dá okusit roli dávného barda. Spisovatel je konfrontován s publikem a ke svému prospěchu nabaven iluze, že je sám sobě jediným publikem, že tvoří jako Bůh ve vzduchoprázdnu. Literatura, ať už nepřístupná či imagistická, bizarní nebo neosobní, vždy usiluje o komunikaci, a komunikace implikuje pokus změnit myšlení ostatních. A to je to ošklivé tajemství, ten despotický impuls, ukryvaný pod modernistickou pózou sebeuspokojujícího tvoření. Každý západní spisovatel, který jen trochu cestoval po třetím světě, narazil na závažnou a agresivní otázku: "Jaké je společenské poslání spisovatele? Jak sloužíte svým bližním?"

(11)

[†] zhmotňování představy, je každé tvzení, jakkoli jemné a přesné

Pravdivá odpověď se zdá trapná a nepostačující, že totiž člověk - pokud píše uměleckou fikci - slouží svým bližním tím, že konstruuje fantastické verze svého vlastního života, vedlejší produkty osobních prožitků posunuje do roviny nepravděpodobnosti, promýšlí do zábavné spletnosti. Přednášení spisovateli připomíná další dimenzi jeho úkolu, totiž navazování kontaktu - "naši strašnou potřebu kontaktu", jak to skvěle vyjádřila Katherine Mansfieldová. Spisovatel potřebuje být ve spojení se svým národem; v jistém smyslu je jeho dílo jedinou dlouhou přednáškou pro příslušníky vlastního národa, v níž od nich žádá, aby přijali jeho verzi vlastního života i života národa - a dokonce požaduje, aby s tím něco udělali.

Táž kniha, Portrét umělce jako mladého muže, která obsahuje popis umělce, podobného bohu pilujícímu si nehty, končí altruistickým slibem hrdiny, Štěpána Dedala, Štěpána tvůrce: "Vítej, živote! Pomiliónté jdu prožít skutečnost a vykovat v kovárně své duše nestvořené svědomí svého národa." Podle této formulace je spisovatel spojením mezi žitou skutečností a národem, jehož svědomí a povědomí musí být znovu a znovu vytvářeno. Joyceova emocionální a estetická věrnost Irsku, v němž nedokázal žít, je zcela zjevná, stejně jako pokus o znovustvoření postavy barda ve dvou dlouhých a jedinečných románech, následujících po Portrétu umělce, pokus vyzpívat epickou formou celou historii vlastního města a národa. I Proust mezi velkolepým rozvíjením svého snobského a přeestetizovaného života oslavuje francouzské katedrály, francouzská místní jména a obrazy z francouzských dějin. I Kafka, dvojnásob odcizený jako německy mluvící Žid v české provincii Rakousko-uherské říše, navíc spisovatel, pro něhož bylo zveřejnění knihy druhem znesvěcení, má podobný epický tón; jeho podobenství vykořeněnosti jsou bezpečně zakořeněna v krajině a správné mašinérii Čech a Prahy, kde je v bezútěšnosti a obezřelosti současného komunistického režimu Kafka uctíván jako národní prorok.

Bylo by možné pokračovat v tomto výčtu příkladů souznění s kmenem, protože, jak poznamenal Walt Whitman, znamením

velkého spisovatele je, že národ jej, nebo ji, vstřebal do svého sebepoznání, do své představy o sobě samém. Přesvědčený spisovatel pokládá svou vlastní senzibilitu za postačující ukazatel poměrů a domnívá se, že hledá-li dost stařečně odpověď na otázku "Kdo jsem já?", musí nevyhnutelně zodpovědět i otázku "Kdo jsme my?"

Spisovatel kvůli přednášce opustí svou věž ze slonoviny a je mu naordinována prospěšná dávka humanismu, jenže jaký prospěch mají z přednášky jeho posluchači? Proč zvat přednášet člověka, který se tento druh činnosti instinktivně zdráhá provozovat a navíc v něm nijak zvlášť nevyniká? Když se Thomas Mann připravoval na cestu se svou přednáškou o Freudovi, elegantně podotkl, že autor dostává pozvání zvláště na oslavy, protože "má porozumění pro svátky života i pro život chápaný jako svátek". K tomu bych dodal, že scénář svátků tradičně vyžaduje jakousi varovnou postavu, zplnomocněného zástupce (někdy bývá převlečen za kostlivce se šklebící se maskou na obličeji) oněch temných sil, které je třeba si uvědomit, aby mohl být svátek zdárně oslaven. V Americe bývalo zvykem, že i při těch nejveselejších oslavách - dejme tomu při svatbách nebo při otvírání nového obchodu s automobily - povstal duchovní, prostě oděný v černém, a několika slovy a pouhým oznámením své přítomnosti odvedl jako hromosvod všechny pocity viny a neblahá tušení, které by jinak mohly vrhnout stín na oslavu, takže se účastníci mohli nerušeně radovat.

Domnívám se, že s pohasínající schopností církve budit pocit viny a opět od něho osvobozovat nahradil kněze v roli varovné postavy spisovatel - představitel temného a inkoustem potřísněného světa tištěného slova. V tomto elektronickém věku, kdy se všichni dívají na televizi, a dokonce i literární kritici (jak přiznal Leslie Fiedler) chodí raději do kina, vzbuzují v nás knihy pocit viny - ta spousta nepřečtených klasiků, na něž usedá prach, ta spousta nových knih, které se vrší v pestrých hromadách, a nad touto zaprášenou pustinou se vznášejí žalostné nářky sociologů, mávajících výsledky středoškolských testů a lamentujících nad tím, jací se z nás

stávají analfabeti. Gutenberg je mrtev, ale jeho duch se pohybuje mezi námi jako vyčítavý přízrak. Lze si představit lepší exorcismus než pozvat spisovatele přednášet, aby se mohl svátek života nerušeně valit dál?

Esej Johna Updikea je založen na projevu nazvaném Mají spisovatelé přednášet, prosloveném na knižním veletrhu v Göteborgu v srpnu 1987. Otištěn byl v New York Review of Books, roč. XXXV, č.10, 16. června 1988.

Aleš Hauzner

ROMÁN A SKUTEČNOST

Když psal koncem 60.let o jednom novém českém románu (byl to Žert), zaznamenal Jan Lopatka úkaz v tomto žánru nový a zvláštní, spojený se stejně zvláštní a novou ctižádostí romanopiscovou, suplovat žurnalismus: do románové fikce se přenáší látka, o níž se právě mluví, aby se vyšlo vstříc nejen obecnému názoru, ale přímo i emotivnímu nalaďení chvíle, a literárně (chápáno v daném případě jako ušlechtilé slovesně) se pojmenovávají již kolující, tedy jinde pojmenované pravdy: vše je navzdory tomu podáváno a přijímáno (neboť oficiálně zatím nebylo vysloveno a schváleno) jako lehce skandální novina a mírně senzační objev. Propletení esteticismu s žurnálovou aktualitou odpovídá stavu věcí: ilustrované zpravodaje jsou samy dokladem toho, že se kdysi (ve fin de siècle) výsadní a výlučný postoj v technické době demokratizoval a že se estetické chápání skutečnosti dosazuje do vakua vytvářeného nadvládou funkčních hledisek.

Lopatka si první všiml vlastnosti, která jako by se od jeho zjištění, ač si je kritika ke své škodě nepřisvojila, začala (stále častěji) prosazovat tam, kde se jedna románová odrůda, a to nikoli tzv. lidový, konzumní román, nýbrž výtvor simulující literární aspirace, zaměřovala cele na úspěch, na to, jak na sebe strhnout po vzoru novinářského výkonu po-

zornost. Ke zdaru tohoto úsilí patří užívat narážky, silně ve vnějším povědomí zakotvené, neboť sugerují významy všem dostupné a zároveň účinkují jako zaklínací nesrozumitelné formule společenství duchovně a kulturně zasvěcených ke spojení téměř mytickému; chceme-li spojení v prostoru řízeném masovými médii. Myslí se v heslech - stačí je vyslovit a nikdo, ani ten, kdo je přijímá, ani ten, kdo je vysílá, už dále pátrat nemusí. Takovýmto druhem konverzačních signálů, jež dosvědčují, jak jsou obě strany kulturně nobilitovány - kultura v užším slova smyslu může být také chápána jako reprezentace a luxus, k ničemu nezavazuje -, se případně mohou stát i slova dialog, sémiotika, seskupení jmen Hašek a Kafka, pojem střední Evropy atp. Lopatka kritizoval tehdy román za to, že zmnožuje řeči, tj. kierkegaardovský tlach, přichází s pochybným obohacováním aktuálního povšechného mínění o další varianty, podílí se na diktátu masového názoru, pólopravd nebo quasipravd, jaké vyplňují v moderní době onen již velmi pochybný společný - jednotný - prostor, "zatemňovaný světlem veřejnosti". Upozornil na to, do jaké míry je tento román jen pokračováním řečí, konverzací ze společnosti (rozuměj nikoliv jejich zliterárněním, jejich slovesným integrováním do románu, tedy aktem odstupu k nim),¹⁾ a tím také anticipoval znaky tohoto žurnalistického úsilí, v současné chvíli dováděné přímo do karikaturnosti.²⁾

x x x

Volný přechod ze světa obecných řečí - toho, co se říká, toho o čem se mluví - do světa románové fikce, a tedy porušování hranice mezi realitou a výtvozem, jenž neoznačuje přece nic existentního, má jako svůj předpoklad (i tak lze volně parafrázovat závěr, s nímž přišli kritici Tváře) nejasnost, narušení, neurčitost obsahů v obecném společném prostoru, místu k lidskému dorozumívání a jednání, v němž se prožívají jazykové - znakové - systémy, aniž se je člověk pokouší dešifrovat, na způsob fikcí, vůbec ne regulativních. Už v šedesátých letech dával R. Barthes ve svém Systému módy (soupisu pojmenování užívaných k označení módního očívání,

k titulům v módních žurnálech a novinových rubrikách, a pojatých jako vlastní soustava znaků) nahlédnout, že vedle literatury se vyskytují k ní homeostatické systémy: tj. nepodává se v nich sdělení o předmětu, existujícím vně označení a před označením, resp. před označovací systémem, ale teprve jimi se produkují pohyblivé významy. "Móda je pouze to, co se skrze ni říká." Znakový systém módy, rozuměj její pojmenovávací aparát, vytváří sám ze sebe fiktivní, euforický svět. V roce 1962 se Barthes zabýval v článku La structure du fait divers tím, že ani novinářský jazyk nemusí být praktický, sdělovací. "Formální struktura" novinářské zprávy inklinuje k tomu, aby se z referování o události, zaměřeného k senzačnosti a neobvyklosti - vyvolat překvapení, strhnout pozornost -, stala literatura ve špatném slova smyslu, aby novinářská zpráva byla uchopitelná z hlediska rétoriky. Nositelem významu se tak stávají i ve zprávě jisté obraty, kliše, prostě slovní spojení uzpůsobená k vyjádření antitezí a paradoxu, překvapivé aleatorní kauzality nebo řízené nahodilosti, prostě pravidelného vybočování z řádu věcí atp. Takto má být stupňována nebyvalost toho, co se přihodilo, síla této kreativní syntaxe spočívá v tom, že účinkuje nezávisle na faktech, o nichž je referováno, ba podrobuje si věcné sdělení. To samo je proto "plně žito jako znak, jehož obsah zůstává nejistý".³⁾ Rétorické formy rozhodují tedy o pořadí a pořádání údajů a formální řád se zde stává ručitelem smyslu. Namísto sdělovacího jazyka se uvádí v platnost opakovaná formule, z ní jsou distribuovány významy: "opakovat je znamenat!" Věcnost zprávy, fakta události, fakticita sama jsou zmatečné, překonány danými vazbami, propadají se do vakua.

To, co se pokoušel Barthes v rámci sémiotiky a strukturalistického výzkumu popsat jako roli a působení jazykových - znakových - systémů, vytvářejících vlastní pohyb významů na způsob literatury, v moderním životě (žijeme ve světě znaků), bylo u nás v těchže šedesátých letech pociťováno, a to na rozdíl od Barthova nehodnotícího postoje kritiky, v daném společenskopolitickém rámci negativně, jako inverse

poloh na jedné straně skutečného, žitého, a na druhé umělého, vytvářeného. Zatímco literatura, především románová, byla pojednávána, jako by v ní šlo o děje a postavy vzaté přímo ze života (přehlížení okolností, že se v jejich případech nepořádá realita, nýbrž slovesný materiál, jenž je základem výtvoru, šlo ruku v ruce s přehlédnutím toho, že za výtvor ručí jen jeho autonomní tvůrce, jenž nyní podléhal iluzi, že "zobrazuje" něco vázaného na soubor příkazů a zákazů, diktát dovolených, doporučených a tabuizovaných úseků života), byla skutečnost sama připodobňována literatuře, románovosti, prožitkům kýče. Nelze pominout ještě jeden moment, pro nějž byl román žánrem v daných poměrech preferovaným, ale také neproblematickým, ba přímo žánrem s pevnou literární pozicí. Moderní velký epický útvar, o jehož krizi se začalo hovořit poprvé za naturalismu, je přímo konstitutivně literárně výpravným útvarem zaměřeným k totalitě, třebaže s dovětkem - k utracené totalitě; hrdina bloudící na své cestě démonickým světem ji hledá, opisuje na svých zastávkách tedy celek tohoto světa. Právě o nemožnost uchopit ještě takto v celistvosti jednotnou skutečnost, která se stávala už nejen neprůhlednou, ale nepřehlednou, se tříštily pokusy - jak o tom bude ještě řeč -, které se od naturalismu snažily jinak řešit zproblematizovanou formu. Naopak nové navázání na románovou poetiku 19. století, pod neudržitelnými hesly tzv. kritického realismu, jak je teoreticky v temném ovzduší třicátých let v Rusku a poté dále zdůvodňoval Lukács, odpovídalo utvrzování iluze o integritním společném prostoru, v němž se všechno vyjevuje jako jednoznačné, slova odpovídají činům a platí pravé hodnoty. Právě toto románové vybavení reality, jež je také základem volného přechodu hranice mezi světem výtvoru a světem daností, prozrazovalo, jak velice je společné místo popravdě bez koherence, roztržité, a proto příhodné pro projekce nejrůznějšího druhu, nesouvislé a křížující se kolektivní a individuální, skupinové a profesionální, často se voluntárně velmi prosazující fiktivní světy. Místo pro pluralitní fikce (als ob) - a pro ně platí "možnost stojí výše než skutečnost"! - dává uzurpátorskému

jednotlivci nebo skupině příležitost realizovat - románový - sen (utopii) o totalitě, nastolit falešnou soudržnost, diktátem fikce jediné.

x x x

Žurnalismus románu⁴⁾ a románovost reality jsou produkty převrácenosti uvnitř veřejného nebo quasi_veřejného prostoru, jenž podléhá fungování centrálních komunikativních soustav. Skutečnost prosívaná těmito systémy (jimi "vytvářená") je zbavena tíže. Vše, co se z nich za skutečnost dosazuje (tak trivializuje naše století prognostické objevy filosofie německého idealismu: "Subjekt setzt Objekt!"), jako všem jednotné a společné (neboť ve stavu bdělém; praví Herakleitos, máme všichni společný svět, ve spánku odchází každý do svého vlastního), má povahu efemérního "jakoby", výmyslu (svou knihu o totalitním systému končí Hannah Arendtová slovy, že nazítří po pádu Tisícileté říše jako by všichni procitli ze zlého snu, nikdo si už neuměl představit, jak byl fašistický tlak možný, ani ve zkušenosti, ani v paměti nezůstalo nic obtištěno, ale přesně tak vylíčil Dostojevskij stav, kdy opadne šalba skupinového spikleneckého teroru, démonizace, za níž se nikdo nedokáže postavit proti šíleným vraždám; náraz jsou posedlí vně víru moci, obyčejní, nevinní, jako by se bylo nic nestalo, dokonce jako by i stupidita ve společenství emanující vzala za své). V tomto jednotném společném prostoru se lze pohybovat bez vlivu zemské přitažlivosti, všemi směry, bez nárazů a překážek. Vnucuje se tak myšlenka na důležité místo, které bylo odedávna připisováno tíži v kosmogonických, filosofických, náboženskomytických soustavách: napjata přesahujícími - symbolickými - významy zůstává tíže spolu se starým gnostickým mythologématem pádu ještě v theosofických z konce 18. století a období romantiky vůbec. Mimoděčně se zde vtírá příklad úspěšného romanopiseckého manipulování právě s touto beztlížností: původní bonmot o inverzi života a výtvoru, tak jak vznikl v zmíněném prostředí v letech šedesátých (Tvář), o skutečnosti prožívané jako přihlouplý román, jako kýč atp. (a za

ním stál určitý názor o stvoření světa, oproti rozšířeným řečem o tzv. tvorbě reality), byl vzat krizizovaným autorem, a to rovněž na způsob obecně kolující pravdy, od vlastních kritiků a postaven do čela dalšího románu, nanovo se konformujícího s kritizovaným stavem. Výsledkem se ovšem nestalo oživení staré symboliky - mystické - tíže, ale změna myšlenky za jeden z konverzačních signálů, jak byly úvodem zmíněny.⁵⁾

x x x

Souvisí krize románu, tak jak je zaznamenána poprvé za naturalismu, s problematizováním epického? A tedy s nahlednutím toho, že se "život už neskládá do příběhů"? Se ztrátou tzv. středu, místa, z něhož by bylo možno k sobě události samy ještě vázat, vidět obrysy postav, jejich vlastnosti, linii děje, souvislosti a spojování věcí do jednotného chodu? A samozřejmě se zřeknutím se nároku na to, podat svět v jeho celistvosti? Zolůvccyklus Rougon-Macquartů přiřadí A.Joles ve svých Jednoduchých formách jako historii jedné rodiny k moderním obměnám ságy: to znamená, od románu se ustupuje k dějům rodu, a tak jako v těch hrálo roli dědictví, přenesení všeho, co vlastnili otcové, na děti a další potomky, nastupuje nyní jako moderní fatum dědičnost, uzavření se do sféry života jako řady genetické, biologické. Sám čas, který snuje ve vyprávění příběhy a kryje se s dějem, se nyní stává v románě časem epicky prázdným, postupujícím řadou dní, růstem špatné nekonečnosti: to, co se v něm může ještě dít, je denní stereotyp pařížského subalterního úředníka, jak jej známe z dosud naturalistických románů Huysmansových,⁶⁾ střídání počasí, vliv atmosféry, nálad, vše s leptavou činností, v níž mizí kontury děje, pevné linie postavy, která už dávno nejedná, není schopná si razit charakter v konfrontacích s druhými, v životních srážkách a překonávání překážek, nástrah světa. Čechov, který bez hlasitých hesel zreformuje drama (negativně si toho povšimnou jen vrstevníci z devadesátých let), který začne konstruovat drama na nejednoznačnostech pouze biologického času, žitého jako

přiřazování minut, hodin, dnů, roků, obejde stejně nehlučně velký epický žánr, píše jen povídky. A Strindberg, který si po svém, dřevorytově, násilnický přizpůsobuje románovou formu tak, aby odpovídala materiálu, zahrnovanému výpovědi, se ke konci, ve Třech moderních povídkách, dostane v její destrukci nejdále: sama postava se rozpouští vlastně svou patologií, vržena do času, jenž je pouhou sérií "nyní", ztrácí časovou kontinuitu a to, co se triviálně nazývá vědomí souvislostí.

V roce 1884 vnáší Huysmans svým A rebours (kniha vzbudí ihned v okamžiku vyjití neuvěřitelný ohlas, tentokrát jako by se okamžitě rozpoznal obrat, který dílo znamená) doslova proměnu do stavby románu: namísto děje, zápletky, toho, čemu se nepřesně a neodborně říká syžet, je tentokrát román pořádán na registru, každá z kapitol Des Esseintova "umělého života" (oblíbená hesla doby à la život jako tvorba, život jako umění, ač jde o výraz dekadentní záměny stvořeného světa a světa tvořeného životem, budou nadále, s nedbáním původního významu, brána zcela vážně!) pojednává jedno z vybraných témat, ať jde o rostliny, kameny, zvrácenosti lásky atp. To, co se s hrdinou v průběhu zařizování jeho smyslově rafinovaného příbytku za Paříží, během jeho vzpomínání na minulý život děje, je pouze postup dějově prázdného času. Román přijatý a proslulý jako essence estetismu a dekadentství, může být čten tedy i prostěji, jednoduše jako extrémně naturalistický: jako historia morbi - v jeho průběhu vzniká a postupuje hrdinova neuróza, mimuje se vegetativní čas, narůstání choroby. Huysmans sám uvažoval o převratu, který do stavby útvaru vnesl, jen nepřímo, když sledoval ve svých statích proměnu v architektuře, konstruované na systému viditelných železných nosníků. Ujalo se říkat o naturalistickém románě (mluvíme o naturalismu neustále jako o literárním směru, a nikoliv v duchu vulgarizací, jež učinily z realismu, naturalismu, romantismu atp. hodnotící nálepky k širokému používání a obsahově prázdné), že drží pohromadě analogicky lešení, konstrukci, příkládané na dílo zvnějšku. Ale román, jehož tektonika není určována imanentními proporcemi, tj. zevnitř, vyprávěním, opěrnými složkami (a ty samy

už rozvrhují míry světa), může nyní zabírat jen "moderní nepřehlednost", a je tedy odkázán na konfrontaci s tím, co je vně literatury, co není dílo samo. Proto také pro něj platí dbání fakt, akribie v údajích, přesnost popisu, proto si nemůže dovolit nahrazovat znalost věcí výmyslem. Víme nyní lépe, co dráždí v tom případě, sbírá-li poznatky jen přibližné, z druhé nebo třetí ruky, z publikací o věci nebo z kolujících myšlenek. Nejmarkantnější se však jeví posun směrem od epiky ve změně poměru mezi časem vyprávěcím a časem vyprávěného, vůbec v časovém principu románu: namísto shrnování děje a pomíjení času epicky prázdného podává se nyní časový průběh života postavy in extenso, stručně vyjádřeno, namísto vyprávění příběhu - čas děje - nastupuje snímání životního času. G. Poulet charakterizoval naturalistické období jako vládu hodin, uchýlení se k chronometrii. Avšak extrémní využití měřitelného času neboli času přikládaného na dílo zvnějšku, jako lešení, jímž drží román pohromadě, je provedeno až u Joycea, Ulysses se odehraje 16. července roku 1904 v Dublinu během čtyřiaadvaceti hodin.

x x x

Když Lopatka kritizoval anomálii spočívající v kombinaci románovosti s žurnalistickým způsobem, jak pojednat aktuální téma, pojednat je způsobem navíc dostatečně emočním, hájil literaturu; věc slova, sféru slova, dílo slova; výtvar dělaný ze slova; řemeslnou stránku, která nevylučuje přeneset techniky analogické jinému řemeslu, ale nemůže se s ním směřovat; hájil i původce slovesného výtvaru, neboť ten se dává vést - podřizuje se jím, nebo je sám dává - zákonitostmi slovesného materiálu, p s a n í m , a je-li tomu tak, pak je sotva ještě stravován zájmem oddávat se zřetelům k jeho, musilovsky řečeno, velikému působení - velkopůsobení. V jistém smyslu byl v Lopatkově kritice obsažen i odkaz k vrstvení literatury, jeho zachování: nikoliv v tom smyslu, že by lidová, konzumní četba, romány psané přímo jako triviální nebo bestsellery a vůbec okrajová literatura, nebyly počítány k literatuře, jde však o to, aby v ní byly řazeny podle svého

určení, čteny podle svého rangu. Že nejde o věc bezvýznamnou, to dokládají samy posuny a mísení v delimitacích, tak jak jsou u nás evidovatelné v oficiálním literárním producentství zhruba od padesátých let, kdy kreace psaná dle společenské - státní - objednávky zastupuje bez ohledu na vlastní literární slovesnou kapacitu uměleckou literaturu, a plní v tomto rámci kromě osvětově propagační především reprezentační funkci. Jako reprezentativně umělecká je pak recenzemi, výklady, interpretacemi také přijímána, neboli kritik a vykladač se poddajně dává vést zmatením v samotné produkci, čímž se zakládá nerozlišování, jež pak navozuje znesnadněné chápání věci samé. Jako příklad takové konfuze zde budiž uveden jeden z humorných incidentů při akademické diskusi odborníků, pořádané na sklonku roku 1986 k českému překladu románu Jméno růže: ačkoliv je Ecova kniha tím, co lze nazvat Kunststück, a Eco se nijak netají, že ji psal vyhraněně jako bestseller, výtvar propočtený k zaručené odezvě u širokého publika, ba v tomto smyslu navazuje na své rétorické studie o okrajové literatuře (*Il superuomo di massa*, 1976), o comics apod., neváhala diskutérka hledat pro ní románovou genealogii v řadě velkých románových výtvorů světových a vidět v ní vyvrcholení této linie vedoucí přes Novallise a Franze Kafku. Eco přišel ke cti, o niž se ani neucházel, ani nezajímal, zato problém žurnalistického románu zde byl postižen: autorova snaha vydávat se za něco jiného, než je, má svůj protějšek v ctižádosti naší oficiální literární teorie pokládat dílo za něco jiného, než je. To jest vystupovat s nároky, o nichž produkt sám nesvědčí. Už při vyjití Směšných lásek použil Aloys Skoumal označení Edelkitsch. Žurnalistický román klame o svém poslání - objeví - , klame však i o svém materiálu. V tom upomíná, byť i negativně, na principy tzv. středoevropské kultury. Tak Adolf Loos ještě koncem století odmítal imitace drahocenných materiálů v levných surovinách, moment, který se stal podobenstvím pro vídeňskou kulturu vůbec - toho, co ji vyznačovalo, co tvořilo její páteř; nechuť k reprezentaci, krajnícitlivost pro rozlišování, pro pravé a nepravé, až úzkostlivý strach z procovství,

a ovšem z neadekvátnosti materiálu a jeho zpracování: být "nikoliv krásně, ale dobře oblečený".

x x x

Krise románu byla ve dvacátých letech a ještě na přelomu dvacátých a třicátých let vyhlašována ze strany antikonzervativní s velkým hlukem, a spory o ní vedené, jakož i teoretické restaurování románu jako hlavního výpravného žánru moderní doby, znamenaly, jak při bližším pohledu je vidno, střetnutí nového názoru s devatenáctým stoletím. Je-
nom zdánlivě je konfrontace uzavřena dalším chodem věcí, romány se samozřejmě píší pořád. Spor se objevuje pod novým záhlavím po roce 1945 - tentokrát méně radikálně, a proto také méně jasně - polemikou proti vševědoucemu a všemocnému vypravěči (ujímá se ho ve Francii i Sartre), a dále ze zcela nových, antisartrovských pozic se vyhraní pod hesly starého a nového románu. Na přelomu padesátých a šedesátých let je v principu reprodukována původní situace z dvacátých let - ač jen latentně, slovo krize ani zavržení žánru se zde neobjeví. A přesto znamenal nový román (směr, který je passé a z něhož zůstala pro další desetiletí patrně jen metoda cho-
sismu, k optické kvalitě skutečnosti zaměřeného popisu, a to co možná nejpřesnějšího, geometrizačního slovesného mimová-
ní způsobu, jakým povrch věci a rozvržení prostoru snímá objektiv kamery) i v nesčetných teoretických člancích, i ve své praxi zesílení zřetele k čistě slovesné, literární stránce textu. Jako by se právě takovýmto artismem - byla to ob-
rana proti labilnosti, pochybnosti mínění, žurnalisticky ší-
řeným obecnostem, proti falešným jednoznačným obrazům sku-
tečnosti, která se stala nepředstavitelně obtížnější? - da-
lo čelit další neúnosnosti vymyšlených románových příběhů. Tak se kryta novými hesly opakuje táž protirománová pozice z dvacátých let, údajně utopická a překonaná:⁷⁾ mluví se o novém a starém románu, aby se potvrdil konec románové fik-
ce, spojené s 19. stoletím, a dočasná expanze nového románu po jistou dobu způsobí, že označení starý román přejde i do slovníku kritiky na celé věci neangažované. Když vlna ustou-

pí, je jen logické, že se dominanta nepřesune již k tradičnímu románovému útvaru: nahradí ho récit de vie, vyprávění vlastních životních příběhů bez drátěných koster fabulí a jiných románových výztuží, a tento výpravný typ ovládne v sedmdesátých letech pole prózy. Vychází se z autenticity, ať dokumentární, nebo zkušenostní, tato próza si nečiní nároky na objevy universálií, rozpadlé totality nebo tajemství světa. Stačí snad tyto dva odkazy k tomu, aby bylo možno nahlédnout, že výchozí dilema z dvacátých let, vyjádřené nejpregnantněji v programu literatury dokumentu, literatury fakt, jak v něm konvergovalo estetické pojetí ruských formalistů s pozicemi Nového Lefu, nebylo ani překonáno, ani zažehnáno? Je reprodukováno v každé další fázi dvacátého století, která je schopna otázky literatury klást. A tak se vlastně jen znovu opakuje, jakkoliv zůstává ne hned zjevný, půdorys k řešení situace, jenž se poodkryl před románem v období naturalismu.

x x x

Jako model soudobé prózy tiskl časopis Tvář čistou, autentickou literaturu: Deníky Jana Hanče.

x x x

Ve třetím svazku autobiografického vyprávění - Das Augenspiel - uvádí Elias Canetti do vídeňského prostředí třicátých let, kdy se zde vydávají velké romány, plody předchozího desetiletí, tedy doby jinde vyznačené avantgardními projekty zcela jiné ražby a zpochybňováním žánru. Rakouská půda je však obecně považována za útočiště tradice a konzervativního názoru, z něhož se ostatně autoři odtud vzešli rádi vyznávají. Anton Kuh v několika fejetonech z doby bezprostředně kolem první světové války v tomto smyslu zachycuje i rozdíl Vídně a Prahy. - K prvnímu městu patří, že v něm lidé nechávají věci přes sebe plynout a nevrhají se do akcí otřásajících řádem věcí, v nichž se naopak předhánějí ti, kdo přicházejí a pocházejí z Prahy. Kraus zparoduje v Li-

teratuře, magické operetě, expresionismus - a pražské literátství, Werfela, Broda atp., které je tu samozřejmě nositelem moderních směrů, zdatné a čilé literární podnikavosti. Literární poměry, lze-li to takto schematicky říci, se neprojevují tak dalece v sdružování, jako v ohrazování jedinců proti stejně činným vrstevníkům. Ostatně právě to charakterizuje typ romanopisce; maximum odstupu a prostoru, který zaručuje nebýt pohlcován okolím, aktuálním obecným děním, míněním a myšlením, nevstupovat do konkurence se svými souběžníky (prosazovat se proti nim) prostřednictvím skupin s poetickými programy, chovat se veskrze individuálně.⁶⁾ Canetti, který právě takto napíše v mládí svůj jediný román - Die Blendung -, vypráví sice o svých vztazích, stycích, přátelích i družnosti, ale jako spisovateli, navíc jako spisovateli, který dosud nepublikoval, bychom mu marně v tomto prostředí hledali zázemí a družinu stejně smýšlejících. Téma masy, které sleduje celý život - Masa a moc! -, bude sice od něho - jak dává najevo - převzato Brochem, ale Broch, s nímž je ve styku, nebude mít valného porozumění pro jeho vývody a pojetí. Ostatně sám a bez opory se ocitně pokaždé, když ve společnosti neúspěšně předčítá obě první divadelní hry (jimiž je Broch naopak bezvýhradně nadšen a považuje je za vlastní pole Canettiho talentu). V curyšském kroužku, v němž patří k pozvaným posluchačům i Joyce, prožívá pokřvení takto: "... mezi hosty toho večera, kteří mě vyslechli a zavrhli, a snad proto zavrhli, že mně rozuměli napolo, /ve hře je vídeňský dialekt, pozn. NB/ jsem znovu našel svou sebevěru... Nyní mi /paní domu/ dala příležitost utrpět v městském sídle v Curychu se svým posledním vlastním dílem, na němž jsem lpěl, před lidmi, mezi nimiž jsem nejednoho obdivoval, porážku patřící jen mně, a té jsem mohl nezlomně postavit na odpor svou sílu i přesvědčení." Lze se divit, že se Canetti silně distancuje od postoje, který přičítá těmto létům zásluhu na vzniku nového románového typu, spojeného s Vídní? Je svědkem toho, jak se vytváří už tehdy nálepka, kterou se k sobě váží jména Joycea, Musila a Brocha. První vrhne do oběhu souvislost mezi Musilem a Brochem Franz

Blei. Ale Canetti ihned vysvětluje, o jak nepřípadné heslo mohlo jít. Navíc si názory obouspisovatelů na sebe vzájemně neodpovídaly: "Ale úplně nesnesitelné bylo pro něho /Musila/ jméno Broch v literatuře. Znal ho již dlouho: jako průmyslníka, jako mecenáše, jako pozdního studenta matematiky. Jako spisovatele ho nebral ani trochu vážně. Brochova trilogie se mu zdála být kopií vlastního podnikání, jímž se zaměstnával již desetiletí, a to, že Broch, který sotva začal, už román dokončil, v něm probouzelo hlubokou nedůvěru. V této věci mluvil bez zábran, a nikdy jsem neslyšel od Musila jediného dobrého slova o Brochovi... Patřili oba, o tom jsem nepochyboval, k velmi malé skupině lidí, kteří si s literaturou nic neusnadňovali, a kteří nepsali pro popularitu a ordinérní úspěch." O Brochovi si Musil poznamenává, že dělá filosofický román suspektním, a neodpustí si zapsat: "Broch. Opření. Když se někdo opírá o zeď, má na šatech bílé stopy. Aniž by to byl plagiát." Canetti tvrdí, že když se po padesáti letech někdo trochu zamyslí nad tím, co se kdysi v Rakousku spojením Musil, Joyce, Broch nebo Joyce, Musil a Broch dávalo do oběhu, stává se pochopitelné, proč se Musil z této zvláštní trojice nijak neradoval. Na rozdíl od Brocha, který napsal o Joyceovi esej a svému obdivu k irskému romanopisci dal průchod ve Smrti Vergiliově, Musil Ulyssa "kategoricky odmítá". K známému postoji Musilovu Canetti dodává: "Atomizace jazyka se mu zhloubi přičila, když k tomu vůbec co řekl, což činil mrať, označoval ji za staromódní, neboť se odvozuje z asociační psychologie, která je překonaná." Protože se Musil ohrazuje proti dilematům, která stála před románem v jeho mládí, může nás vrátit k tomu, co bylo řečeno o naturalismu, o krizi epického, jež si s sebou nese i vpád jiného než výpravného času do tohoto žánru, životního nebo přímo biologického času (a jenom ten je měřitelný). Ve skutečnosti spojuje Musil Joycea s naturalismem právě v tomto bodě⁹⁾; souvislosti s rozpadem celistvosti, s nemožností uchopení světa ^{věak} vidí v dalším "úbytku" románu, v úklonu k čistě jazykovému, slovesnému uspořádání útvaru, mluví o jazykovém, a nikoliv myšlenkovém procesu v jeho románu. "Joyce se pod-

dává dnešnímu rozloženému stavu a reprodukuje jej na způsob volného asociování." Tato a podobná slova se bohužel někdy mají za opovážlivou kritiku Joycea a také za jeho nepochopení. Jsou pozitivnější než to, co se v nich špatně čte. Musilovi jde o jeho problém, rekurs k staré moci románu a také k moci, jakou má ten, kdo jej píše, k moci výpovědi, měřené silou myšlení. (Ta se neobejde bez návaznosti na současný stav v jednotlivých disciplínách, neboli román se nanovo přiřazuje k dobovým vědním, duchovním a filosofickým dominantám, moment, který je zřetelně vyjádřen odkazem k zastaralosti postupů vázaných na asociativní psychologii.) Jak uvést však sílu myšlenek do textu, který jeho autor nezamýšlí přece psát jako "intelektuální román, nýbrž jako román, jenž má intelekt"¹⁰) (jsme zde stále na dosah polemiky s díly, postavenými na asociativním proudu vjemů, pocitů, pochodů vědomí)? Návratem k starému útvaru? (Dává se jím vskutku jen průchod vyhlášenému místnímu územnímu přílnutí k tradici, neboť poddávat se rozloženému stavu znamená také holdovat avantgardním směrům, a negativní poměr k nim ještě pro tuto chvíli platí za výsační znak rakouského terénu?) Ale zde tkví také otázka. Myšlenkový potenciál a myšlení, jak je umožňuje vtáhnout do románu "starý" způsob vyprávění, rozráží jeho proud, suspenduje děj nebo přinejmenším příběh. To, co první kniha Muže bez vlastností sleduje, nemá dějové zřetězení, nýbrž jen "fenomenální a motivické souvislosti", Musil upouští od kauzální výpravné vazby "mezi tím, co se stalo napřed, a co potom": "zatímco se čas řine, vylévají se Ulrichovy prožitky na všechny strany z břehu, aniž by se mu to vystupování z břehu líbilo. Říkám dokonce, že jeho a náš život ztratil nit vyprávění." Je navíc jasné, že takto se uvádí do románu také modalita času diametrálně protichůdná k naturalistickému biologickému času, žádajícímu si chronometrii, ze všech stran se tedy zpřednostňuje pořádání "do nekonečna spřádání tkáně" myšlenkou, kombinatorikou jejich rozkouskovaných expozic, aby byl takto dán vznik mnohoplošné, ba vícedimenzionální stavbě. Románové exponování intelektu (neprávem, z nepochopení skladby díla, ztotož-

ňované s esejismem, s výkony aforisty atp.) dodává komentáře a otazníky k způsobu existence uvnitř rozpadu dosud uceleně představovaného a i vnímaného světa na jednotlivé dílčí oblasti a odborně specializované úseky, otazníky k tomu, co se epice podává jako neproblematické, ačkoliv už dávno vyžaduje, aby bylo vykládáno - čteno - na způsob šifer, pro něž se obecnému mínění nedostává ani klíče, ani patřičného rozrůznění.

x x x

V Musilově postoji k Joyceovému románu se tedy ještě jednou dostává ke slovu obecné pozadí z konce století s myšlenkou (ale i ze všech stran podněcovaným pocitem) o rozpadu, o vítězství části nad celkem a nemožnosti řadit ještě věci, nakupující se detaily, do pole světového horizontu: nejsme dokonce ani tak daleko od disgregace jazyka, oné neschopnosti cokoliv ještě pojmenovat, jak je vyslovena hned prvního roku nového století také zde, ve Vídni, od "ztráty jakékoliv souvislosti" v Popise lorda Chandose, v němž uvidí mladý Walter Jens úvod k literatuře naší doby: "v níž se svět rozpadá". Jde na tomto místě však o román, jeho metodu, způsob, jak může zachovat své aspirace na celistvost, když se "veřejně stalo vše již nevypravěčské a neváže se na jednu nit, nýbrž rozlévá se do nekonečně zpředené plochy". Jinak řečeno, i Musil reaguje na destrukci společného místa k jednání, obecného prostoru (jejž lze označit za evropskou tradici polis): už tím, že když chce psát velký román, tane mu na mysli vypořádat se se situací žánru, pro tento bod klíčovou, tak jak ji zaznamenává naturalismus, s onou "křízí", kterou si ve dvacátých letech jinak uvědomují a jinak ji řeší hlasatelé literatury faktu, dokumentu, negující román.

"Psát s intelektem", to jest s myšlenkovým úsilím - které je přímo aktuálně exponováno v choďu textu, což je pak nazýváno esejismem - znamená vyrovnávat se s rozkouskovaností sféry, v níž se žije, na paralelní, a proto se vzájemně nestýkající úseky [nadále] nejen nesouvislých profesionálních

činností (každá z nich postupuje s logikou sobě vlastní), ale i práva, morálky, praktického chování atp. Tam, kde si jedni tento rozpad zastírají (operují setrvačně normami a hodnotami dávno vlastním chodem věcí nekrytými) a druzí jej naopak (ač většinou vlastní výpověď v textu uniká) v slovesném umění prózy snímají nebo prozaicky registrují, neplýtvajíce přitom myšlenkovou exhibicí nad tím, co je takto zabíráno, snáší Musil obrovskou hustotu (a tedy i bohatství) v tomto případě reflektovaných stavů k jeho pojmenování. Žádá-li si Musil román s intelektem, je to stále ještě možno chápat ve vztahu k naturalismu, jehož "rozklad" má být takto překonán.

Parafrázujeme zde alespoň jeden z komentářů k naturalismu, aby bylo možno změřit, nakolik jej v hlavních bodech Musilův román neguje (každé vymezení je negativní). Když píše P. Bourget v roce 1885 svou esej o bratřích Goncourtech, mluví o technice vršení detailů, "pravých detailů": historických v knihách o osmnáctém století (nezapomeneme, jak kazí paní Du Bary způsoby u dvora, nabírá bowli rovnou z mísy k nelibosti krále, který netouží mísit své sliny s jinými), aktuálních v románech a Deníku. Tyto romány jsou podle Bourgeta "romans de constatation, d'analyse et de petits faits". "Nevyskytují se v nich již silné charaktery jako u Balzaca a Stendhala, nýbrž jenom dobově typičtí všední lidé, jejichž banální historie nebo osudy se rozpouštějí ve všeobecné prostřednosti." Tomu odpovídá dovolávání se tisíce drobných účinků detailu, tisíce zvláštností slovníku a syntaxe. (V této souvislosti lze snad i lépe pochopit všechny ony odkazy k "větě správně postavené" - Huysmans - nebo k výroku, že záleží více na samotné stránce, strukturování stránky atp., od Flauberta k Musilovi stále citovanému.) Neosvětluje Bourgetova prognóza provedená na Goncourtech momenty, kterým se Musil brání, když trvá na románu s intelektem? Román, v němž "se myslí", jenž chápe jako svůj materiál také myšlenku, se může vyhnout pouhému přísunu živé suroviny, ve dvacátých letech podle vzoru Goncourtů ještě tak otevřeně žádanému, konstatacím, analýzám, nomen-

klaturě atp. - všemu, co zvýhodňuje také průměrnost a s ní i názor o bezvýhradném vplétání života do sítí doby, prostředí, kteréž přesvědčení směřuje k typizovaným románovým postavám, tak jako jsou typizovány byty a výrobky denní potřeby, a končí posléze u běhů života, o nichž se rozhoduje na jiných, vyšších místech a které jsou v mnoha ohledech "zařizovány" podle samotné fikce, jak ji táž ústřední síla (ačkoliv zůstává nepostižitelná a nikdo za ni neodpovídá, a ač se tak snadno rozplyne, jakmile stanou její představitelé před kritikou nové společnosti, případně před výkonem práva) mocí pouhého výmyslu vyprodukovala nebo přímo nařídila. Román s intelektem se však také snadno vyhne povinnosti klást ústřední otázku (viz centrální moc) - věc, která je pro autora žurnalistického románu v okamžiku, kdy se sám stává interpretem, naopak tou hlavní, ba věcí téměř rituální; tak například platí podle něho pro Kafku: "Jaké jsou ještě možnosti člověka ve světě, v němž vnější determinace jsou tak drtivé, že vnitřní pohnutky už nic neváží?"¹¹⁾ Ne, intelektu do románu neradno vstupovat.¹²⁾

Tím méně do vod ústředních otázek! Dodejme proto na ospravedlnění Musilovy pozice už jen tolik: přiznává-li on sám Joyceovi básnickou sílu, nemínil tím, že skrze ni může být román spasen. Spíše, a trochu mimoděčně, nechce tomuto románu "poddávajícímu se rozpadu" upřít něco, v čem vidí za stavu, jaký ve světě nastal, a bez jakékoliv skromnosti (důvod, proč se na něho vyznavači Thomase Manna zlobí, vyčítají mu, že chce být originální) mimořádnost vlastního díla. Jinak řečeno, zpochybněnost a podezřelost může z románu sejmut jen ten, kdo jej jako on, Musil, bere za zcela výjimečný výkon.

x x x

Bylo-li Musilovo do značné míry hrdinské úsilí spíše dokladem toho, že dilema otevřené naturalistickým románem nebylo lze obejít (v tomto smyslu je také Musilův čin, jímž se s ním vyrovnává, výjimečný), než svědectvím o neotřesečnosti velkého moderního epického útvaru, jenž obstojí při tradičním způsobu vyprávění, všem dobovým prognózám navzdo-

ry, pak nezbyvá než mít za to, že fáma o tzv. vídeňském nebo středoevropském románě je pouhý mýtus, nálepka, nebo mne-
motechnická pomůcka (tři autoři se pamatují vždy lépe než
jeden) a že neexistoval ostrov, kolem něhož dále pokračo-
vala leptavá činnost, zatímco na něm se starému románovému
umění nadále dařilo.

Dr. Brody, Brochův švýcarský nakladatel, míní, když se
chystá vydávat Náměsíčníky, že by neškodilo vrhnout trilo-
gii na trh jako evropský nebo středoevropský román (po boku
Svědění Zenonova od Sveva). Zdá se, že nakladatelské návěští
knihy jako noetického románu dodá v tom okamžiku dokonce
i jistý podnět k románovému plánu postihnout sklaďebně obec-
ný stav dezintegrace, zproblematizování skutečnosti, tj. že
motivuje Čapkovu noetickou trilogii Hordubal, Povětroň, Oby-
čejný život (poslední kniha má nejbližší k dílu Svevovu).
Bohužel, jako každý, kdo se přidává k jednou vrženému heslu,
tj. k tomu, co bylo už vysloveno, pojmenováno, octne se tu
i Čapek v nevýhodě, a sotva jej kdo bude vzpomínat v okamží-
ku, kdy se Svevův román a Brochova strukturní triáda znovu
objeví v poli zájmu, ba ani autor medituující nad Střední Evro-
pou a vídeňským románem nepřipadne na tuto souvislost. Čapek
ostatně v dalším ztratí nit a zúží své "navázání na krizi ro-
mánu" - protahuje se tak hluboko do let třicátých - na rela-
tivismus z Foltýna, který je už očividně prost původního ná-
hledu do obecné nejednotnosti, do stavu, jaký vládne v komu-
nikativním prostoru řízeném znaky, různými jazykovými sou-
stavami: bude reprodukovat už jenschéma, rozvržené u Piran-
della, pokračovat v rozmělnění diagnózy již uzavřené, i když
pro daný prozaický útvar tak fatální. "Ztroskotali Čapek
na Dílu skladatele Foltýna, tedy proto, že chtěl zobrazit
cizou, jinou ubohost, nežli svou vlastní," píše Hanč v jednom
ze svých záznamů.

x x x

Zprůměrnění románové postavy, k němuž dospěl naturalismus,
souběžně se stále postupující intenzitou, s níž do vyprávění
naléhá život - na rozdíl od děje, činů, příběhů -, nese s se-

bou vzrůstající mohutnost toho, co provází snímání žitého času ze stále větší blízkosti (plynutí dnů): masy drobných detailů, inventářů prostředí, věcí mají sílu tehdy, jde-li v tradici Diderotově, v tradici Goncourtů, o "pravdivé" drobné detaily. Okolí, ambiente, nabývá tak v románě stále větší hustoty (ba vtrhne u Hofmannsthala i do dramatu!), bez něho není nyní ani děje, a co víc, může dokonale vytlačit člověka jako postavu. Už u Zoly strhuje na sebe děj sama historie jednoho podniku nebo provozu, v němž lidské osoby jen figurují. I niternost, vnitřní pochody se stěhují do povrchu věcí. To, s čím začínali Goncourtové jako se sběratelstvím pravých detailů, se v dalším chodu žánru, jakmile nevystačí s tradičním vyprávěním, stane osudnou, nevyhnutelnou přítěží na místech, kde naturalismu - na rozdíl od Musila - už nikdo nevzpomene. Autoři románů, u nichž jde o současnost, shánějí odborné nebo quasiodborné materiály stejně, jako František Kožík shání poučení pro své biografické romány (jež si naštěstí nečiní nároky na citovanou hustotu, vystačí si s řídkostí), a tyto soubory poznatků, v nichž se často nevyznají, dodatečně prožívají, aby nějak zaplňovali prázdnotu svého románu - ono nesnesitelné břemeno lehkosti - a přesvědčovali méně bystré hlavy, že mají v něčem přece jenom nad nimi převahu. Na konci této románové vyprázdněnosti se prostě ti úspěšní obrazejí k přísunu rovnou od pramene, neboli k žurnalismu.

P o z n á m k y

- 1) Romanopisec - hodný toho jména - posledních desetiletí minulého století, což je období pro Nietzscheho zřetelně vyznačené jako doba postupující masové kultury, reaguje na stále očividnější zlabilnění obecného prostoru - ztráta jednoznačného podání skutečnosti - tím, že začleňuje do textu oscilace různých, často proměnlivých mínění v parciálním společenském kruhu. Stačí, abychom přihlídlí k dílům tohoto období a k přelomu století, a konstatujeme ihned rozsáhlé exponování konverzace v příslušných textech (nevyjímaje již Dostojevského, u něhož přebytek řeči sváděl ke dvěma falešným tezím: o romanopisci-dramatikovi a k Bachtinově tezi o polyfonním románu). Charakteristické je tu dílo Theodora Fontana,

které rozhovorový fond - berlínských salónů z vilémovského Německa - přímo tematizuje. Obdobně je tomu v románech, jež čerpají v téže chvíli z literárních, bohémských zájmových společností: výsostnou ukázkou toho, jak zpochybňovat rozhovory vedené v těchto kruzích, jsou tři romány Strindbergovy. Poslední z nich, Černé vlajky, směřuje takřka syrovým snímáním řečí v celé délce románového textu až k jakémusi grotesknímu mumraji střetávajících se kréd, názorů, konverzací, antagonismů, nehorázností v projevu a podtrhů; nelíčenost, do níž jsou kolektivní rozmluvy vyostřeny, hraničí s hrubostí, a přesto je i ta dílem literární rafinovanosti. Strindberg se - jako jinde i zde - odvažuje za hranice společensky přípustného. Rozhovory uvnitř prominentských kruhů v Černých vlajkách - tj. kruhů odpudivých lumpů - reprodukuje vše, o čem se otevřeně nemluví, a co si člověk dbalý dekora jen myslí, ale neříká.

V přibližně stejné době, kdy výrazný nástup řečí - kolektivního tlachu - určí i strukturně povahu posledních Strindbergových románů, objevuje se tento románový způsob v české literatuře. Především v obou Dykových studentských románech: hned při vyjití Konce Hackenschmidova vzbudila přemíra konverzace uvnitř Čertova kopyta u Šaldy silnou nelibost. Šalda měřil Dyka románem 19. století a považoval za slabinu knihy, že rozvíjí na dlouhých stránkách hospodské hovory, odsoudil román prudce za to, co bude jako literární technika od šedesátých let vyvedáno u pozdějšího Haška jako literární přínos. Všechny uváděné příklady mluví o smělém uvedení nové tranche de vie do románového pole, na rozdíl od výtvorů, na něž dopadá Lopatkova kritika volného přecházení konverzačních témat, společenských causerií rovnou do románové výpovědi. Rozdíl je evidentní: při literárně ztvárněném vedení tlachu, jakož i subtilnějších rozhovorů, se vlastně exponuje nepřímo sama vratkost, roztržitost obecného prostoru, který romanopisec prohlédá jako neexistentní, zatímco se mimo jeho dosah dosud utvrzuje platnost nedezintegrované skutečnosti.

- 2) Uveďme alespoň tyto příklady. První najdeme v českých překladech - z posledních let - amerických bestsellerů: móda židovské tematiky v nich vede automaticky i k novému aktualizování krutostí z druhé světové války. V Styronově Soffině volbě je nápadné, jak závislé jsou kapitoly věnované polskému odboji v okupované Varšavě a životu v koncentračním táboře na nespočetné literatuře k tomuto tématu a na publicistice z ní odvozené. Beletrizuje se zde tedy materiál, tak jak je dán, nikoliv však pouze v původním svědectví, nýbrž v jeho xté zobecněné verzi, v publicisticko-novinářském nálevu, což musí na Evropana, znalého prostředí a událostí přece jen z větší blízkosti, působit neblaze. (Nelze vytykat českému čtenáři Kunderovu, že se mu děje podobně při líčení osudů místní inteligence!)

Zvrácenost takového pochodu, při němž románová fikce vychází z žurnalistické úpravy fakt, novinářského podání svědectví a dokumentární literatury, má ten výsledek, že namísto kruté výpovědi nastupuje nezávazný, v detailu i vyznění nepravdivý, navíc efektní a sentimentální výmysl.

Podobnou proměnu toho, co se skutku žilo a co bylo také ojedinělým způsobem zliterárněno, na pouhé panely najdeme už v dřívější české literatuře v Panu Theodoru Mundstockovi, ostatně o tolik úspěšnějším než knihy Weilovy, z nichž L. Fuks převzal všechno už hotové: slovesně i románově konstruktivně ztvárněnou zkušenost, prožitky, reálie, hrdinu, ba samo téma i jeho zápletku; přesto jeho výtvar nebyl nikdy veřejně označen za plagiát. Patrně proto, že výsledek se nakonec liší v stylu, ve vkusu i trapném masochistovi od původní literatury, rozparcelované na prefabrikáty, že prozrazuje přesprálenou zálibu v umělosti (Weilovi diametrálně cizí) a nabízí atrapu židovského osudu (Weilovi tak vzdálenou) i židovského prostředí, od níž se odráží vlastní autorský vklad, scéna s panem Mundstockem a mladíky v temném průjezdu, jakož i některé další židovskou persekucí kryté homosexuální momenty.

Rekordu v zacházení se zdroji mnohonásobně novinářsky šířenými, tedy již vytištěnými, a to se smahou přiblížit se co nejvíce repertoáru rovněž žurnálově obíhajícími náměty, dosahuje loni oceněný západoněmecký román L. Moníkové Fasáda: jako by s veškerou krajností ilustroval Lopatkovu kritiku románu, který je jen pokračováním jinde vedených řečí a konverzačních témat. Autorka snáší různě přetřásané obecnosti (protože české proveniencce, mají být pro německého čtenáře neotřepané), vyprávění vtípů kolujících v Čechách a jiného vtípkování, zeměpisných (Litomyšl leží v severních Čechách!) a kulturně historických kuriozit, jimž se znova dostává publicity, včetně konfidentství libretisty Prodané nevěsty (hraje se zrovna na západoněmeckých operních scénách), významu Janáčkova i vytečkovaných míst v Máchově Deníku, vše s chybnými a zkreslenými údaji (román může zacházet s fakty volně!) a v tomto neuvěřitelném nakupení JZD Stadice, Přemysla Oráče, kněžny Libuše a hraběte Thuna, sémiotiky přednášené na brněnské universitě Romanem Jakobsonem, historie Čachtické paní, jež předčí samotného markýze de Sada, atp. atp., se vyjímají, jako posléze přece jen autentická zkušenost a opravdové duševní vlastnictví romansiérky, zážitky ze zhlédnutí významných filmů v Klubu náročného diváka: frekvence odkazů k nim je na jeden román anomální, a že v tomto případě nejde o dan splácenou příslušné novinové rubrice, o tom svědčí libido uvolňující se z příslušných pasáží, nelíčený zásah podvědomí uprostřed charakterizované směsi.

- 3) A. Brousek snesl ve své čítance veršů z českého stalinismu sbírku příkladů tohoto pathického prožívání znaků, plýtvání emocí k plakátům Stalina, Gottwalda, Čiaureliho, vojáků na stráži, dělníků se zatatou pěstí, k pětiletkám, státním pohřbům atp.
- 4) Označení žurnalismus románu, žurnalistický román, vychází z Lopatkova zjištění, a nelze je proto ani přibližně asociovat s typem reportážního románu, pěstovaného Dos Passosem nebo vůbec románu-reportáže z období tzv. krize románu, ve dvacátých a na přelomu třicátých let. V těchto případech šlo o úpravu žánru na jeho novou a svébytnou odrůdu, bez aspirací čistě výpravných, v duchu doby odmítající psychologismus a používající přímé reporty a reportáže. Ostatně předchůdce nebo tvůrce reportáže Francouz Sébastien Mercier (1740-1814) svým mnohasvazkovým Tableau de Paris poskytl Balzacovi a dalším romanopiscům spolehlivého průvodce v tom, jak snímat autentickou současnost, v metodě záběrů věnovaných dobovým mravům, prostředí hlavního města, jeho topografii (Hugovi Bídníci!) i podmínkám velkoměstského života, do všech důležitých detailů, včetně stavu pařížské kanalizace, zkaženého místního vzduchu, jak je najdeme popsány v Balzacově románu. Tím, že se literatura, a román především, začíná pod vlivem Mercierova způsobu vztahovat - přímo ukazovat - k realitě (tj. konkrétnímu místu a času, v nichž všichni žijí, tj. k samotné existenci skutečnosti) mimo literární fikci, ba přímo se jí zabývá pozorovatelsky - moment, který vtahuje, jako se děje v Mercierových obrazech, pozorovatelský subjekt do hry, - jsou ostatně položeny základy k žánrovým modifikacím románu, jež se plně vnímají až v produkci konce století a odtud dále (role tzv. popisů, ve skutečnosti narůstající potřeba vyznat se takřka profesionálně v reáliích zabíraného životního úseku, věc, jež sama napovídá, nakoľik se rozpadá tzv. střeďiště společného života právě na tyto parciální oblasti, v neposlední řadě nesoucí si s sebou své vlastní stupnice hodnot), modifikacím přímo protichůdným tomu, co zde je označováno za román žurnalistický: heslo reportéra - "byl jsem při tom" -, který ostatně spěchá být na místě činu (Mercier, neúnavný chodec po Paříži, zahrnuje do svých obrazů přímo svou tělesnost při pokaždé vlastním pozorovatelském stanovišti), by mohlo být nahrazeno formulí "to, o čem se mluvím a píše".
- 5) Esej F. Ricarda, kanadského kritika, propagovaného týmě Kunderou, dodatečně potvrzuje nemístnou dispersi prvotní myšlenky, jakmile nabyla v "beztížném komunikativním prostoru" funkci znaku. Autor mluví při výkladu Kafkařa románu Nezvěstný (Amerika) o díle jako o předobrazu "naší modernosti", jejímž hlavním rysem je "neudržitelné břemeno lehkosti" (na rozdíl od předpovědi totalitarismu a byrokratismu v románech Proces a Zámek). Amerika vy-

stihuje dnešní naši situaci, v níž se člověk ocitá "bez paměti, vzoru a dědictví", a v níž se "zbavuje smyslu, který se stal tísnivým" atp. (viz *Le Messager européen*, 2, 1988, 147). Zajímavější (a pro neutříděný export publicistických pojetí z šedesátých let z domácího prostředí svědčící) je Ricardovo další odvolání na Kunderovo Umění románu (*L'Art du roman*, Gallimard 1986), v němž se mluví (podle Ricarda) o životnosti románu, ba literatury vůbec, jako legitimního pojednání světa, a tedy i poučení o světě, byť i jedinečným, ba i právě takto daným způsobem (nadvláda heglovského chápání věci, rozmělněného Bělinským - "myšlení v obrazech" - a povýšeného na státní doktrinu po dlouhé období, se ozývá i ve francouzské úpravě): a sice o pojetí románu jako *découverte* - objevu, odkryvání, ovšem "nikoliv přenesením teze nebo předchozího vědění, nýbrž hledáním, zkoumáním, poznáním, zpracováním v průběhu psaní, které je nese". (Tamtéž 136). Objev neudržitelného břemene lehkosti, který spěchá autor románu prozradit čtenáři hned na začátku knihy, a interpret Kafkovy Ameriky důmyslněji na konci své meditace, se stane nakonec jen příkladem onoho znaku v rámci veřejného prostoru, jenž se dává všem k plnému prožitku, nicméně chce působit tím, že jeho obsah zůstává neurčitý. Zato ztotožnění románu s objevem není tak velice poetickou, jako spíš diskursivní záležitostí, a lze je uzemnit přesněji (svým způsobem vrhá zpětně světlo i na ranou Kunderovu báseň s přirovnáním básníka k potápěči): stručně řečeno, je poslání románu přiřazeno k éře, již dominuje víra ve vědu a technické objevy, heslo nebo termín je tedy sám o sobě zrádný, nápadně nebo nenápadně vede k oblasti, jejíž hierarchie hodnot vnucuje také literatuře, jako veškeré duchovní činnosti, měřítko výkonu ze světa vědy a techniky (vědce, inženýra!). Není proto tak nepochopitelné, že se Ricard snaží "konceptci románu jako objevu" relativizovat, vysvětlovat, a tím i omlouvat.

- 6) V nejčistším provedení v románě A vau-l'eau (Po vodě), v němž jsou podány pařížské dni, zařízení staromládeckého bytu, s charakteristickými pro dobovou literaturu enumeracemi, chození na oběd, návraty z kanceláře, pokoutní liaisons atp., způsobem, který se překvapivě spojuje s biosférou, nalezenou v ruské literatuře o půl století dříve, v Petrohradských povídkách Gogolových - téma malého úředníka!
- 7) Posměšnou poznámkou k programům dvacátých let, diskusím o románu jako přežitém útvaru, se před několika lety otřel o tuto problematiku akademický časopis Česká literatura. Přesvědčivá v ní byla jen zarážející míra literárně historické neznalosti.

- 8) Toto postavení charakterizuje romanopisce svým způsobem i tam, kde bude sledován jeho přímý poměr k trhu. Pro konkurenční vztah k druhým autorům je dokládá příkladně Dostojevskij, jeho poměr k Turgeněvovi, zparodovanému v Běsech ne nepodobně, jako je u Musila Werfel v postavě básníka Feurmaula, poměr k Tolstému, z něhož vznikl jako "replika proti" román Výrostek. atp.
- 9) V Aus einem Rapial und andere Aphorismen Musil píše: "Joyce: Profil: spiritualizovaný naturalismus. - Krok, který byl už v roce 1900 prošlý.
- K tomu patří také 'neslušnost'. Přitažlivost: Jak žije člověk v průměru? Ve srovnání s tím praktikují heroické pojetí umění. Otázka: Jak se myslí? Jeho zkratky jsou: krátké formule jazykových ortodoxních formulí. Kopírují jazykový proces protažený na roky. Nikoliv myšlenkový proces.
- Jiným znamením Joyceova vývoje a vývoje celého směru je: rozpad. Poddává se dnešnímu rozloženému stavu a produkuje jej způsobem volného asociování. Na tom je něco básnického nebo zdání básnického; něco, co nepoučuje a nanovo notuje zánik."
- 10) O tom, co rozumět pod intelektuálním románem, panují dohady. E. Heftrich ve svém Uvedení do Musilova díla - Artemis Verlag, Mnichov-Curych 1986 - soudí, že jde o repliku na diskusi započatou v polovině dvacátých let Th. Mannem kritikou Spenglera, v níž spisovatel konstatuje ústup krásné literatury ve prospěch kritickofilosofických a duchovních prací, "slévání kritické a básnické sféry, jak ji přece již inaugurovali naši romantikové... atd." Spíše však dlužno i v těchto projevech Th. Manna hledat ozvěnu diskuse o románu.
- 11) Věta pochází z výše jmenované knihy Umění románu a cituje ji v článku, rovněž výše uváděném, F. Ricard, který ji komentuje s povinnými reverencemi a tedy ji karikuje takto: "Takováto interpretace, ať jakkoliv správná s ohledem na většinu Kafkových spisů, by vyžadovala, zdá se mi, větší nuancovanost při charakteristice Ameriky, v jejímž případě by se dala otázka formulovat spíše takto: Jaké jsou ještě možnosti ve světě, v němž již žádné vnější determinace nepůsobí," (!!!) K žertům tohoto druhu komentáře netřeba, pozornost však přesto musí vzbudit, jak do této hříčky s floskulemi proniká attituda toho, kdo je enfant gâté. Z toho, že vnitřní pohnutky jsou bez vlivu, je obviňován svět, tak pokračují známé nářky na determinovanost dobou, ale i rasou, původem, zeměpisnou šířkou, prostředím a okolnostmi, atp. atp. Sám citát je příznačný, váže se k pěstování emocí,

rozplývající se na slabosti, vymáhající si skrze ni přitažlivost a obecná dojetí; slabost se dosazuje za výsadní hodnotu, manipuluje se s ní jako se silou a líbí se jako plná půvabů. Je jasné, že tu jde, jako v celém exhibicionismu slitovných citů a sebelítostí (konec stoických ctností!), o slabost těch, kdo mají privilegia, nebo byli o ně připraveni, nebo se jich domáhají, o slabost, jež je povyšována na "ústřední" princip, navíc s kosmickým pozadím; nesplněná očekávání se kryjí s nároky vyvolených. Roku 1970 nebo 1971 napsal český aforista: "Člověku, jenž snese nezměrná utrpení, zlomí vaz mučednická aureola."

Na celém pojetí světa kontaminovaného s produkčním drtivých (!!) determinant je ovšem pozoruhodné, jak se solidarizuje s oním jednoznačným pevným kosmem, podmínkou sine qua non románové skutečnosti, tak jak je vyráběna státní doktrinou - věc, jež musí právě romanopisce píšícího s myšlenkou tak odpuzovat (ještě jeden odkaz: v roce 1969 vydal R. Ruyer knihu Chvála konzumní společnosti - *L'éloge de la société de consommation*, v níž podniká kritiku vrstvy, parazitující na etatizovaném hospodářství a nařikající přitom na poměry, na konzumní dobu atp.). Ke konfrontaci zde snad postačí dva úryvky z Muže bez vlastností, pokaždé z místa, kde vrcholí jeden jeho díl: "Bylo by možné však také říci, že jeho osamělost - stav, který se přece rozprostíral nejenom v něm, ale také kolem něho, a tedy obé svažoval - bylo by možné říci, a sám to pocítoval, že ona osamělost neustále houstne a zvětšuje se. Prostupovala skrze stěny, vrůstala do města, aniž se vlastně rozpínala, vrůstala do světa. 'Kterého světa?' pomyslí. 'Žádný přece neexistuje!' Připadalo mu, že ten pojem nemá už žádný význam." (Poslední kapitola druhého dílu) - "... pro toho /Moosbruggera/ sestávala /vina/ však ze samých jednotlivých incidentů, a ty neměly mezi sebou nic společného, každý byl vyvolán jinou příčinou, která vězela mimo Moosbruggera, někde v celku světa. V soudcových očích vycházely činy z něho, v těch jeho se snášely jako ptáci, kteří se k němu slétají. Pro soudce byl Moosbrugger případ; pro sebe byl on sám svět, a je velmi těžké říci něco přesvědčivého o světě." (Předposlední kapitola druhého dílu.)

- 12) K citované větě bylo na její omluvu řečeno, že ji napsal přece romanopisec, tj. že se nedá brát tak doceňováčně a že na ni nelze klást regulérní - přísná! - měřítko. Neboli každý o romanopisci ví, že ten myslit nemusí. I z této strany je tedy možné osvětlovat Musilovo "chci psát román s intelektem". Naopak mimování filosofie, ústředních otázek atp. má dodat k nárokům díla (nemístným) smluvenou hru pro kritiky, z nichž ti, kteří mají zalíbení v konvenční stupiditě, přispívají k úspěchu takového románu kolportáží jeho hlubokomyslností s nesnesitelnou lehkostí.

kem totemismu, čemuž van Gennep oponoval tvrzením, že totemismus je pouze jedním ze systémů roztržení světa. Každá skupina lidí nebo zvířat si pro své přežití zajišťuje dvě věci, jednak vnitřní soudržnost skupiny na daném místě, jednak kontinuitu skupiny následným pokolením. Tyto dvě nezbytnosti jsou společné celému lidstvu a jsou zakořeněny ve všech společenských zásadách. Totemismus utvrzuje sociální soudržnost a kontinuitu v čase a čelí autonomním tendencím klanovým, rodinným a kastovním podskupin. Dále zajišťuje prostředky pro udržení teritoria a svazků mezi skupinami. S van Gennepovým názorem, že totemismus je klasifikační systém, se ztotožňuje ještě dnes Claude Lévi-Strauss, který jinak pochází z durkheimovského milieu. Jiným bodem rozepře s Durkheimem byla role jedince ve společnosti. Durkheim se domníval, že kolektiv je zastoupen komplexem idejí nebo symbolů, které jsou univerzálně přijímány a mají donucovací moc právě proto, že jsou kolektivně vytvořeny a vyvinuty vzájemným působením mnoha mínění. Tyto symboly jsou produktem kolektivního vědomí (conscience collective). Individuální vědomí (conscience individuelle) je ve vztahu k vědomí kolektivnímu podřízeno a izolováno. Van Gennep upozorňoval na to, že kolektiv se skládá z individualit, jejichž schopnosti jsou masou nezastupitelné. Původcem změny je jedinec, nikoliv potřeby společnosti, volání vlastní nebo hlas lidu. Vztah kolektivu a jedince je řešen dodnes. Sovětští badatelé si vy-pomáhají samozřejmě jednotou protikladů. Nedávno měl v Praze na toto téma sáukromou přednášku i francouzský filozof Jean-Pierre Vernant, v diskusi byly vysloveny i odlišné názory, dokládající, že ani v monolitních politických systémech nemusí být k regresivitě kolektivu zamítavé stanovisko. Pro van Gennepa měla individuálnost osudné následky, jak autorka v průběhu monografie dokládá. Durkheim a jeho žáci vyloučili díky svým společenským stykům van Gennepa z francouzského univerzitního života, necitovali jeho práce, nepřihlíželi k jeho výsledkům (dodejme, že ke své škodě). Ostrakizace van Gennepa je tedy klíčem k záhadě, proč pracoval celý život v ústraní a jen občas přednášel v zahraničí. Autorka mohla ještě dodat, že Durkheimova donucovací moc kolektivního vědomí ve van Gennepově případě sklouzla jen po povrchu.

Van Gennep je dnes souhlasně nazýván zakladatelem francouzské etnografie a folkloristiky. V letech 1937 až 1958 vydal tři díly mamutí Příručky současného francouzského folklóru (Manuel de folklore français contemporain), která je ovšem víc než jen shrnutím faktů z francouzského prostředí, ¹kritickou trestí celoživotního díla. Lévy Zumwaltová připomíná, že termín rites de passage, který se většinou nepřekládá, se v kulturním povědomí vžil tak dokonale, že někteří badatelé necítí potřebu citovat původní pramen. Na druhé straně jsou van Gennepovy počáteční práce stále více docenovány, např. ke studiu tabu je doporučován spíše než Frazer a Freud. Ostatně v případě Freuda a Durkheima van Gennep poukázal na to, že generalizování a tvoření teorií na základě několika izolovaných jevů, stejně jako nekritické směřování pramenů odlišných hárnot, je zavádějící.

V knize Les rites de passage^{x)} francouzský etnolog zdůraznil strukturální podoby mezi různými porodními, iniciačními, svatebními a pohřebními obřady, které mají všechny společný cíl, totiž zajištění přechodu jedince nebo kolektivu z jednoho stavu do druhého, z jednoho sociálního nebo kosmického světa do druhého. Ceremoniál přechodu má neměnné pořadí, jedinec musí nejdříve projít stavem umírání, aby se mohl narodit v nové podobě. Rituály se člení do tří kategorií, na obřady odloučení (rites de séparation), na obřady pomezí (rites de marge) a na obřady přijetí (rites d'agrégation). Tyto tři rituály je také možno seřadit jako předběžný, prahový a přijímající (préliminaire, liminaire, postliminaire, etymologicky jsou tyto tvary odvozeny od latinského limen - hranice, práh). Obřady odloučení se vztahují k zamezení vstupu cizinci, k zákazům v těhotenství, k únosu mladého zasvěcence, izolování dospívající dívky i nastávající nevěsty a ženicha atd. Oddělují věc nebo člověka od prostředí, ke kterému původně patřili. Obřady přijetí jsou věnovány vstu-

x) Viz k tomu i recenzi v Národopisném věstníku československém, sv. IV., r.1909, s.177-180.

pu cizince (adopci, účasti na společném jídle, nabídnutí manželky), jsou zasvěcením dítěte zemi, měsíci, rodinnému ohni, jsou intronizací a svěcením nového člena bratrstva, kněze i krále posvátnými objekty rodu. Obřad uvedení dítěte do života má za cíl jeho začlenění do nové skutečnosti. Obřady pomezí jsou práhovou prodlevou, neofytovým pobytem v temnotě, nejistou zkušební dobou mezi dvěma světy, jsou definitivní katarzí. Za takové můžeme pokládat i karnevalové slavnosti, které mají význam přechodu z jedné periody do druhé, a kromě toho jsou katarzním vytržením z obyčejné každodennosti. Rituály, ceremonie a další úkony jsou techniky patřící magii, která je prakticky se projevující stránkou komplexu náboženství. Jestliže se Durkheim domníval, že náboženství a magie mohou být poprávu oddělovány, protože náboženství má výrazný odpor k magii a magie se staví nepřátelsky k náboženství, van Gennep naproti tomu postavil názor, že praktický a teoretický komplex (magie a náboženství) je sice přesně odlišitelný, ale neoddělitelný.

Ve studii Utváření pověstí (La Formation des légendes, 1912) nastínil van Gennep myšlenku, že lidová slovesnost utvrzuje morální kód společnosti, a s lehkou ironií odmítl tvrzení psychologa a filozofa Wilhelma Wundta (1832 - 1920), že by amorálnost předcházela morálnosti. Wundt na základě toho, že pohádky obsahují četné obhroublosti a posměšky, usoudil, že jsou starší a původnější, že předcházejí mýtům a pověstem. Od toho už nebylo daleko ke tvrzení, že primitivní národy mají méně vyvinutý cit pro morálku. Van Gennep k tomu zkušeně poznamenal, že amorálnost je spíše znakem vysoce vyvinutého intelektu. V knize Mythes et légendes d'Australie (1906) van Gennep zdůraznil úzký vztah mezi mýtem a rituálem, domníval se, že rituál je předvádění mýtu a mýtus je vyprávění rituálu. Tím by byla odstraněna otázka, co předcházelo čemu. Jeho pozdější názor z r. 1912, že některé formy dramatu (masopustní hry, Mastičkář, liturgická interludia), kde je slovo nahrazováno pantomimou, jsou zřejmým důkazem pro prioritu rituálu, je, domníváme se, spíše potvrzením původní myšlenky o kontaktu mýtu a rituálu. Americký antropolog

Victor W. Turner, známý odborník na africké rituály, aplikoval teorii o rites de passage i na mýty a domníval se, že mýty mají liminální kontaktnost, že jsou předávány v prahových, přechodových situacích. Námítky, že to platí pouze pro malý okruh mytologií, a už vůbec ne pro mýty řecké, zdá se nám, příliš neobstojí. Postavení mýtu, jehož frázím často ani nerozumíme, mimo běžnou skutečnost je nepopíratelné. V řeckém světě je prolínání mýtů do každodenního života zvláště patrné. Čas byl strukturován řadou úkonů, ke kterým byly mýty mnemotechnickou pomůckou i vysvětlením.

Monografie Lévy Zumwaltové je záslužná, protože ukazuje, že exkomunikace Arnolda van Gennepa, zesíleně řečeno, se obrátila v neprospěch společnosti. Bude zapotřebí se k některým jeho dílům opět vrátit.

-dmzl-

Z a v ř e n í a m e r i c k é m y s l i

Jedním z největších letošních bestsellerů literatury faktu nebo, jak se i v Americe výstižněji říká, non fiction, je kniha profesora chicagské univerzity Alana Blooma, která se jmenuje The Closing of American Mind neboli Zavření americké mysli. Je to v podstatě analýza dvou důležitých současných přístupů k životu, tzv. sexuální revoluce a feminismu, a jejich vlivu na život, zejména na život americké univerzitní mládeže.

Nejprve dost dlouhý citát, který vlastně udává klíč ke kritériím, podle nichž Bloom posuzuje situaci: "Existuje populární předsudek, podle něhož Američané jsou ní INTELEKTUÁLNÍ, nebo dokonce antiintelektuální; že filosofické myšlenky jsou pro Američany v nejlepším případě prostředky k dosažení cílů; že naše země není vlastně nic jiného nežli obrovské jeviště, na němž se předvádějí teorie v podobě tragédií nebo komedií. Ve skutečnosti naše historie je majestátní a triumfální pochod dvou principů: principů svobody a rovnosti, jež dávají

smysl všemu, co jsme dělali a děláme. Cokoliv se u nás stane, je vždycky důsledkem jednoho nebo obou našich principů: triumf nad něčím, co jim oponuje, objev nějakého nového v nich skrytého významu, debata o tom, který z obou principů je důležitější, atd."

Tento poznatek aplikuje Bloom na sexuální revoluci, jež probíhá pod praporem principu svobody, a na feminismus, jehož heslem byla rovnost. Někakou dobu šla tato dvě hnutí ruku v ruce, ale nakonec se dostala do konfliktu; přesně jak to před více než sto padesáti lety předpověděl v klasické knize *Demokracie v Americe* (*Democracy in America*) francouzský filozof Alexis de Tocqueville. Podle něho svoboda a rovnost vždycky byly a vždycky budou v konfliktu.

Sexuální revoluce byla v podstatě radikální reakce na tradiční americký puritanismus. Měla ten výsledek, že všechny zábrany stojící v cestě volnému užívání sexu rychle zmizely. Zejména studenti, a mezi nimi zejména dívky, se náhle přestali stydět za otevřenou sexuální aktivitu. To bylo samozřejmě snazší pro hochy než pro děvčata. U mladých mužů se sexuální aktivita před manželstvím i dříve mlčky předpokládala, kdežto dívky se nejdříve musely zbavit tradice ženské cudnosti. To vedlo také k novému pojetí štěstí. Nikoli už něco tak tradičního jako štěstí manželské, ale štěstí jakožto permanentní bakchanálie. Výsledkem bylo mimo jiné to, že sexuální styk ztratil element romantické vášně a stal se něčím zcela všedno-denním. Ve smyslu odpoutání od puritánských tabu to jistě bylo, jak tomu říkali zastánci sexuální revoluce, osvobození. Nechtěným následkem ovšem se ukázalo být to, že pod rozbitými konvencemi se drastičtěji než dřív uplatnila krutost přírody. Revolucí získali víc mladí než staří, víc hezcí než oškliví. Zmizel prostě závoj diskrétnosti, jenž tyhle hrubé a nerovnoměrně rozdělené přírodní výhody činil dříve pro život a zejména pro manželství méně důležitými.

Jestliže sexuální revoluce představovala osvobození lidí od společenských tabu, představoval feminismus pokus osvobodit ženy od omezení, které na ně klade příroda. Dalo by se to shrnout v heslo: Biologie nesmí být osud. Všechno, co se tradičně pokládalo za biologické poslání ženy a co ženu do

značné míry uvádělo do závislosti na muži, bylo odmítnuto. Ženy se měly zbavit mužské psychologické tyranie a věnovat se, jak to feministky vyjadřovaly, důležitější věcí, rozuměj: důležitější, než jsou mezipohlavní sexuální vztahy a jejich následky v podobě dětí a rodiny.

Feminismus tedy začal působit jako brzda bakchanálií, jež pro přívržence sexuální revoluce představovaly triumf nové svobody; jako brzda působivější než puritánské morální zábrany, ale v podstatě rovněž brzda ideologická. Mužská sexuální vášeň se náhle znovu stala hříchem, byť se tomu hříchu už neříkalo smilstvo, nýbrž sexismus. A volalo se dokonce po zákonech, které by mužskou tendenci k sexu trestaly. De facto se tohle feministické odsouzení mužské sexuality zákonitě mužům jevilo jako nová inkarnace prvotního hříchu, jehož se ovšem nyní nedopustila Eva, ale Adam. Vznikl feministický katechismus, v jehož příkázání na prvním místě stál zákaz mužského pocitu majetnictví a žárlivosti a přesvědčení, že muž musí být ženým ochráncem.

Ústřední myšlenkou jak sexuální revoluce, tak feminismu bylo odmítnutí konceptu ženské cudnosti, modesty, jak zní anglický termín. Rozdíl byl v tom, že sexuální revoluce ženskou cudnost odmítala proto, aby se ženy a muži mohli bez zábran tělesně sbližovat, kdežto feministky proto, aby muži a ženy mohli nadále jít nikoli spolu, ale vedle sebe, odděleně jeden od druhého. Jenomže - říká profesor Bloom - jestliže se odstraní princip ženské cudnosti, redukuje se sex na sex jakožto účel sám sobě. Přestane být mystériem nebo chcete-li iluzí, která tradičně regulovala složité vztahy mužů a žen. Ženská cudnost totiž rozšiřovala pohlavní rozrůznění ze sexuálního aktu na celý lidský život. Pokud princip cudnosti platil, kdykoli a kdekoli byli muži a ženy pospolu, nebyli spolu jako řekněme úředníci, právníci nebo piloti. Měli spolu společného něco víc než jen jak úřadovat, jak vyhrát soudní při nebo jak hladce přistát s letadlem. Ženská cudnost byla hlas, který ženám i mužům neustále připomínal, že jsou stvořeni pro společnou práci, jež je zcela odlišná od zaměstnání, které nabízí hospodářský život, a která je nesrovnatelně důležitější.

Tohle všechno se nejvýrazněji promítlo do života a přístupu k jeho problémům, jak jej můžeme vidět na amerických univerzitách. Pro dnešní studenty jsou zcela legální všechny formy sexu, pokud tělesně nephrožují druhého. Pocit studu, nebo dokonce provinění zcela zmizel. Sexuální akt je všednodenní úkon, téměř jako snídane nebo vykonávání tělesných potřeb. Následkem toho se přirozeně nepokládají za důležité takové tradiční hodnoty, jako bylo panenství. Při tom ovšem studenti nežijí v sexuální promiskuitě, neoddávají se orgiím a jednorázovým sexuálním aktům. Mají obvykle pouze jednoho sexuálního partnera, jenomže toho mají jen na omezenou dobu. Jejich život je sledem takových vztahů, které, pokud trvají, jsou monogamní. Mnozí spolu žijí po celou dobu studií, aniž očekávají, že se vezmou. Sexuální vášně již pro ně neobsahuje dříve důležitý komponent iluze věčnosti.

To má všemožné následky. Například také to, že mnohá klasická literární díla dnešním studentům buď nic neříkají, nebo jsou pro ně zcela nesrozumitelná. Ibsenovi Duchové například ztratili naléhavost, protože syfilis už není zdravotní problém - i když ji možná zase nabudou, splní-li se katastrofické prognózy o AIDS. Annu Kareninu nebo Madame Bovaryovou vidí sice studenti jako cizoložnice, jenomže cizoložství není už hřích, který by volal do nebe. A zabít ze žárlivosti jako Othello? Proč? Co to vlastně znamená? Studenti neříkají už jeden druhému: "Miluji tě a nikdy tě nepřestanu milovat." Iluze věčnosti lásky vzala prostě za své. Fráze "miluji tě" je nyní běžná, když se milenci rozcházejí. Znamená, že rozchodem se vlastně nic podstatného nezměnilo. Láska totiž není už nic podstatného. Nahradilo ji to, čemu se říká relationship, tedy vzájemný vztah. Láska ovšem naznačuje něco nádherného, vzrušujícího, pozitivního, něco, co je pevně zakořeněno ve vášni. Vzájemný vztah je cosi šedivého, beztvarého. Naznačuje to jakýsi společný projekt bez zřejmého obsahu, prováděný pouze na zkoušku. Za své vzaly i tradiční schůzky, rande. Dnešní studenti už na rande nechodí. Žijí ve stádech nebo ve smečkách, které se podle pohlaví rozlišují stejně málo jako stáda dobytka, když nejsou zrovna v říji.

← Sexuální akt je sice nadále individuální, ale dvojici ze stáda nevyděluje. Když je po něm, oba se ke stádu zase vrátí.

Schůzky, období námluv, měly v dřívějším světě praktickou funkci. Mladí lidé měli značně přesnou představu o tom, co v manželství jeden od druhého očekává, a námluvy sloužily k tomu, aby oba poznali, jestli se k sobě hodí, tj. jestli se od toho druhého dá očekávat, co se tradičně očekávalo. Funkce byly přesně definovány, což samozřejmě neznamená, že se manželství vždycky povedlo; manželství bylo však chápáno jako minispolečenství, kde mužova vůle představuje vůli celku, tj. rodiny. Žena mohla manželovu vůli ovlivňovat a o manželově vůli se předpokládalo, že ji prolíná láska k ženě a dětem. To všechno se rozpadlo v prach a nenahradily to žádné jistoty, žádné přesné představy. V manželství nyní existují dvě rovnocenné a od sebe oddělené vůle, ale ani jedna, ani druhá si už nejsou samy sebou jisté.

Proto je důležitá nová manželská kategorie, tj. preference, což prakticky znamená, že žena se musí rozhodnout, co je pro ni důležitější: jestli rodina a děti, nebo její vlastní, od kariéry manželovy oddělená kariéra. Feministky vidí v této situaci vítězství, jenže v ženách pod všemi takovými postoji k životu pořád existuje povědomí, že jsou od přírody podvojně bytosti: schopné dokázat většinu toho, co dokážou muži, ale také přirozeně toužící po dětech. Muži nemají žádnou z nyní běžných ideologických výhod, jimž se při uvažování o sexu a manželství těší ženy. Ale na druhé straně je pro ně mnohem snazší na všechno se vykašlat, aniž za to musí zaplatit nějakou zvlášť vysokou cenu. Mimoto mají jednu výhodu v tom, co bývalo kdysi nejsilnějším motivem ženitby: mohou si dnes beztrestně a bez zábran a bez oděru nemravnosti užívat sexu, jak to dřív bylo možné jen v manželství. Došlo k paradoxní situaci: Jedno z nejotřelejších a nejmoralističtějších rodičovských napomenutí dcerám se proměnilo vlastně v nejvýstižnější a nejpravdivější analýzu současné situace: "Nebude si tě vážit a nevezme si tě, když mu dáš, co na tobě chce, aniž se bude upejpat."

Bloomova kniha je jistě značně provokativní. Jako všechny takové analýzy popisuje reprezentativní formy společenských tendencí, nikoli většinovou situaci společnosti. Tradiční postoje a tradiční koncepty pořád do značné míry platí. Velké množství, ne-li většina Američanů, se jimi řídí, zejména za současné renesance náboženského fundamentalismu. Jenže trendy, které profesor Bloom ve své knize chytře a přesvědčivě definuje, jsou, jak takové trendy bývají, předobrazem obecné budoucnosti. Kniha, jako je Zavření americké mysli, slouží jako užitečný korektiv k tomu, aby budoucnost nepřišla ve své radikální, ale ve své kompromisní podobně. Klasický anglický kompromis znamená, že ze dvou soupeřících směrů se vybere to, co je pro stoupence obou směrů přijatelné. Možná že je to postoj takzvaně buržoazní. Historie nás učí, že aspoň nevede k velkým společenským pohromám.

Josef Škvorecký

(Z večerního vysílání Hlasu Ameriky 30.10.1987)

S p e k t r u m p o d e s e t i l e t e c h

Literárně esejistická revue SPEKTRUM vyšla pouze ve třech za sebou poměrně rychle následujících svazcích před deseti lety - roku 1978 (čtvrté připravované číslo se ke čtenářům již nedostalo). Využijme tedy letošního jubilea k připomenutí této pro druhou kulturu podstatné události: SPEKTRUM se totiž řadí k prvním samizdatovým periodikům, která počala vznikat mj. i z přirozené potřeby poskytnout v oblasti samizdatu prostor i jiným textům než prozaickým a básnickým, tj. také žánrům publicistickým, úvahám filosofickým, sociologickým, uměnovědným apod. Existence různých druhů samizdatového tisku zároveň zprostředkuje čtenářům, kteří se k ineditní literatuře dostávají mnohdy spíše náhod-

ně, souhrnné informace o dění v druhé kultuře a rovněž vzájemnou komunikaci mezi jejími jednotlivými oblastmi.

Všechny tři svazky SPEKTRA si zachovaly obdobnou strukturu: ukázky z původní tvorby, úvahy, fejetony, eseje a medailóny, interview převzatá ze zahraničního tisku, recenze, literárně kritické stati.

Příspěvky prvního čísla SPEKTRA (všechna tři čísla byla vydávána strojopisně v Praze a též přetiskována v Londýně) mají příbuznou orientaci - jejich základním tématem je postavení člověka v soudobém světě, pokus identifikovat specifickou existenci člověka ve společnosti a určit možné způsoby, jak ji zachovat snesitelnou. V tomto duchu jsou - mimo rozsáhlé úvahy L. Hejdánka, J. Zvěřiny, J. Dientbiera, F. Kadluse ad. - vybírány i kratší doprovodné texty (citáty z děl O. Mandelštama, J. Huizingy, E. Denise). Původní tvorbu zastupují úryvky z poetického deníku Pavla Zajíčka, verše Petra Kabeše a Bohuslava Reynka, jehož dílo - básnické i výtvarné - hodnotí ve vzpomínkové stati Věra Jirousová. Literárně kritické úvahy zastupuje rozsáhlá recenze tehdy posledního románu Milana Kundery Valčík na rozloučenou (1976) od Luboše Dobrovského a analýza Joyceovy jediné dochované hry Exiles z let 1913 - 15, kterou - podobně jako i Joyceovy prozaické tituly (Dubliňané, Odysseus, Portrét umělce v jinošských letech) - autor stati Zdeněk Urbánek pojímá jako jedno z nejprůkaznějších svědectví o exilu a společenském vydědění v našem století. Pod názvem Změnit nebo zmizet přináší první číslo SPEKTRA rozsáhlý rozhovor pařížského Expressu s anglickým ekologem Eduardem Goldsmithem z května 1977, podnes šokující svým obsahem - charakteristikou civilizační a ekologické katastrofy bez falešného optimismu, s nímž se k tomuto pro lidstvo osudovému problému stále ještě vyjadřují naše oficiální sdělovací prostředky. Plán na přežití, jehož koncepci E. Goldsmith v rozhovoru vysvětluje, se bohužel zdá vzhledem k své podstatě - změna morálního vědomí jedince, společnosti a především jejího vedení - pro naši skutečnost ještě dlouho nerealizovatelným.

S nadějí vyjádřenou v Goldsmithově záchranném programu kontrastuje příspěvek dominující druhému svazku SPEKTRA, nazvaný Už jenom nějaký bůh nás může zachránit. Jde o rozhovor západoněmeckého časopisu Spiegel s Martinem Heideggerem, který byl na přání filosofa uveřejněn teprve po jeho smrti, v květnu 1976. Rozhovor byl uskutečněn z Heideggerova nepřímého popudu. Vrací se v něm k roku 1933 a ke své funkci rektora na univerzitě ve Freiburgu v této době, přičemž se snaží korigovat některé mylné domněnky, vzniklé spojením Heideggerova jmenování do funkce s nástupem Hitlera a vůbec politickými praktikami NSDAP. Téma rozhovoru ovšem přesahuje rok 1933 a rozšiřuje se o úvahy o možnostech filosofie a individua ovlivnit existenci člověka ve světě jeho vlastních "výtvorů a nástrojů", tj. dnes ve světě samostatně fungujícího kolosu techniky. K rozhovoru je připojen podrobný komentář Jana Patočky.

Autor úvahy Chiliasmus a eschatologie Zdeněk Neubauer se vyjadřuje k tématu příbuznému s oběma naposled jmenovanými příspěvky - k ohrožení lidské existence devastací a likvidací přírody ve spojení se ztrátou hodnot duchovních a kulturních.

Sochařské dílo Olbrama Zoubka v souvislosti s domácími tradicemi a evropským kontextem hodnotí Jan Bratřík ve stati Kandidáti existence I. Fotografie ze Zoubkovy dílny tvoří zároveň ilustrační doprovod druhého čísla SPEKTRA.

Z původní literární produkce přináší toto číslo povídku Ivana Klímy Kouřařka, ukázky z poezie Andreje Stankoviče a Emila Juliše. Julišovy básně doprovází analýza základních vrstev jeho poezie a jejich vzájemného vztahu a proporcí od Jiřího Brabce. Kapitoulou z připravovaného románu Pán věže se představuje Eva Kantůrková, jejíž jinou prózu - Sen o zlu - recenzuje v tomto čísle Jan Žalich. O procesech v soudobé sovětské literatuře hovoří příspěvek Glosa sovietica. Jeho autor si všímá takové literatury a jejích tvůrců, kteří se navracejí k svému původnímu poslání - být citlivým, "bolavým svědomím" doby - a boří tak dočasné pojetí spisovatele jakožto "hlasatele optimismu a propagandisty úspěchů", vynucené kulturní politikou despotického

vládního systému. Kromě povšechného zhodnocení tvorby autorů navracejících se k tradicím ruské realistické literatury - Šukšina, Ajtmatova, Okudžavy, Bělova, Trifonova, Těndrjakova... - je pozornost věnována dílu Valentina Rasputina, především novele Loučení s Maťorou.

Třetí svazek SPEKTRA je z větší části věnován 60. výročí vzniku Československé republiky. Obsahuje zásadní stati navazující na tzv. "českou otázku" - jeden z ústředních problémů našich dějin, projevující se v politice, kultuře, filosofii i ekonomii v zesílené míře po dobu národního obrození. Jubileum republiky se stalo podnětem k anketě nazvané Dějiny a současnost, která shrnula názory lidí různého věku a rozmanitého sociálního, profesního i duchovního zaměření (účastníky byli např. P.Pithart, I.Dubský, I. Kadleček, V.Effenberger, L.Vaculík, D.Tatarka ad.). Anketní otázky se týkaly problematiky "malého národa" a možností jeho plnohodnotné existence z hlediska historického i z hlediska současného dění. Téma "české otázky" v souvislosti se vznikem republiky doplňují úryvky z původních dokumentů české politické aktivity z let 1848-1939 a citace z dobového tisku shrnuté do oddílu Panoráma československého tisku. Chronologický sled jednotlivých ukázek umožňuje mj. názorně sledovat, jakou důležitost a význam přisuzovaly aktu získání samostatnosti různé politické systémy. K bloku jubilejních příspěvků se svým obsahem přiřazuje i Němcova recenze Dvou studií o Masarykovi (edice Petlice, Praha 1977) od Jana Patočky a Dvou studií masarykovských (edice Expedice, Praha 1977) od Václava Černého.

Veďle úvah o národu, tradicích, národní minulosti, jež byly inspirovány výročím, zaujímá své samozřejmé místo stať Zdeňka Neubauera přibližující osobnost filozofa a spisovatele Ladislava Klímy, která byla napsána při příležitosti padesátého výročí jeho úmrtí a stého výročí narození.

Z Nouvelles Littéraires převzalo SPEKTRUM úvahu Milana Kundery O kulturní odkaz střední Evropy. Autor v ní hovoří o specifičnosti střeďoevropského kulturního klimatu vzhledem k prostředí západoevropskému, o jeho impulsech pro kulturu

světovou, o násilném politickém rozdělení střední Evropy a její kultury a o úsilí bránit se proti takto vynucované ztrátě kulturní a duchovní paměti.

Autointerview Jana Lopatky Ptají se, já se kroutím, jak můžu, ale nakonec stejně vypovídám přináší informace o soudobé české samizdatové literatuře: o podmínkách jejího vzniku, důsledcích její existence, o jejím vlivu na vývoj písemnictví, základních vyjadřovacích postupech atd. Rozhovor provázejí ukázky z prózy Vlastimila Třešňáka Den, který otrásl mnou a z poezie Marie Benetkové, Markéty Němcové, Nadi Plíškové, Petra Lampla, Františka Pánka a Charlie Soukupa. Rozsáhlejší ukázka z Bájí z Nového světa od Stanislava Mareše (vydaných v Torontu 1973) je uvedena základními biografickými a bibliografickými daty autora. Symbolickým úvodem třetího čísla SPEKTRA je Říjen ze sbírky Karla Šiktance Český orloj. Šiktancova tvorba je tu dále zastoupena úryvkem z básnické skladby Taneš smrti aneb ještě pámbu nezemřel, za nímž následuje zásadní stať Dějiny, básník a mýtus od Jiřího Brabce, analyzující vývoj a charakter Šiktancova básnického díla.

Celkový dojem z četby časopisu je velmi příznivý. Je to zajiště dáno kvalitou, rozmanitou tematikou a zaměřením textů, které redakce vybrala. Sympatická je rovněž absence nadbytečného politizování a okázale projevovaných opozičních postojů. Redakce akcentovala mnohem více uměleckou či odbornou úroveň příspěvků, jejich schopnost rezonance, snažila se poskytnout prostor autorům různé duchovní orientace. Příjemně působí výtvarná úprava časopisu, která je zřejmě maximem, jakého lze v omezených možnostech samizdatového tisku dosáhnout. Ilustrační doprovod je volen s ohledem na obsahovou náplň čísla - vztahuje se buď k jeho ústřední tematické linii, nebo je doplňkem některé z uměnovědných statí. Určité oživení znamená užití více typů písma psacího stroje, různobarevného papíru i netradiční strukturační stránky. Škoda, že pokus o uvedení časopisu do života zůstal pouze u tří svazků.

Závěrem je třeba uvést, že rozsah příspěvků tří vydaných svazků SPEKTRA je mnohem širší, než mohla obsáhnout ta-

to výběrová informace, která se řídila snahou podat spíše souhrnný přehled o jednotlivých číslech SPEKTRA a hledisky předpokládané závažnosti statí a osobního zájmu autora informace.

Sharon

D v a k r á t M o n í k o v á

000

"Ať žije fasáda!"

I.

V prosinci minulého roku pozvala Wheatland Foundation (subvencovaná nakladateli lordem Weidenfeldem a paní Ann Getty) přes dvacet exilových spisovatelů na vídeňskou konferenci Emigrant jako básník. Prominentní host Joseph Brodsky se omluvil a zaslal text Stav, který nazýváme exilem. V tomto svém příspěvku nazval spisovatele "nanejvýš privilegovanou klikou" mezi emigranty, ohroženou ve své touze po slávě. Odtud prý jedovaté prostředí závisti v emigrantských kruzích. Spisovatelé v exilu jsou "od reality vzdálení egoisté, nafouknutí jako balón". A důvod?

Pravda o stavu, který nazýváme exilem, je, že exil normální, profesionální životní dráhu spisovatele urychluje: jeho útěk - nebo jeho ústup - do absolutní izolace, do stavu, kdy je zcela sám se sebou a svou řečí. Exilový spisovatel je jako pes nebo člověk, který byl ve schránce vystřelen do vesmíru (přirozeně, že spíše jako pes než jako člověk, protože se nikdo nebude namáhat, aby ho vrátil k Zemi). A vaše schránka, to je vaše řeč. Abych příměr dotáhl, dodávám, že cestující brzy upozoruje, že ve své schránce netáhne k Zemi, nýbrž směřuje pryč do vesmíru. 1/

Brodsky stav exilu charakterizuje jako stav jednak sociální, jednak jazykový. Spisovatelé-emigranti přicházejí do společnosti nacházejícího se na vyšším stupni demokracie, v němž

nejsou ohrožováni ve svém bytí fyzicky, a soustřeďují se tudíž jen na jedno - aby neupadli do bezvýznamnosti. Proto nová a nová interview (BBC, Voice), aby imponovali krajanům doma. Stav jazykový je ovšem základnější a je jím vystižena "pravda o stavu, který nazýváme exilem".

Přítomní spisovatelé (mj. Lev Kopelev, Horst Bienek, Slawomir Mrožek a Jiří Gruša) prý byli "konsternováni"^{2/}. Hlavně ovšem nemohli autorovi příspěvku říci svůj názor, protože ten se omluvil, jelikož musel ještě "protříbit" svou děkovnou řeč ku převzetí Nobelovy ceny. Tím ovšem Brodský sám potvrdil své vlastní vývody - důležité je neupadnout do bezvýznamnosti a toho lze dosáhnout jen prací s jazykem (který nutno pilovat).

Mezi pozvanými spisovateli byla i Libuše Moníková. Od ostatních účastníků se lišila v důležitém ohledu: do exilu neodešla jako spisovatelka, stala se jí až během svého pobytu v NSR, kde žije od r. 1971. Narodila se v Praze r. 1945, studovala na Karlově univerzitě germanistiku a anglistiku, studium zakončila srovnávací studií o Brechtově zpracování Shakespearova Koriolana. V NSR napsala několik esejů (o Kafkovi, Borgesovi, Arno Schmidtovi) a učila na univerzitě. První svou literární práci Eine Schädigung (Újma) vydala v r. 1981 (Rotbuch Verlag Berlin), druhou - Pavane für eine verstorbene Infantin (Pavana za zemřelou infantku) - tamtéž v r. 1983. Loni se jí pak podařil literární "průlom". Její román Die Fassade (Fasáda), vydaný v Carl Hanser Verlag 1987, byl odměněn - ještě před dokončením, ve stádiu rukopisu - jednou z nejvýznamnějších západoněmeckých cen, cenou Alfréda Döblina pro rok 1987.

II.

Moníková byla nejenom jedinou ženou na shromáždění ve vídeňském Hofburgu, ale svým literárním vývojem poskytla zároveň protipříklad vůči Brodského tezi o uzavřenosti do jazyka coby schránky. Tím, že začala psát německy, a nikoliv česky, její vztah k němčině - k jazyku jejích literárních děl - je vztahem distance. Její literární vstup do "německé

řeči" jako vstup do literatury, vstup, který spisovatel obvykle provádí ve své mateřštině, tu má jednu výhodu. Neustálé povědomí Moníkové, že ne pouze vypráví, ale že vypráví slovy, jí zároveň odkrývá ve zvýšené míře tu skutečnost, že význam slov je opotřebován a že slova cosi zhameňují jen přibližně, jen nepřesně. Jeden z referátů o jejím románě nese název Exaktní fantazie. Pokusíme se ukázat, že fascinace "odbornými jazyky"^{3/} spolu s ustavením literárního jazyka znamená u Moníkové hold jazykové exaktnosti, ba nese s sebou specifické pojetí literárního jazyka samotného.

Než se o to pokusíme, musíme, jako čeští čtenáři, vzít v úvahu ještě jeden aspekt, totiž fakt, že román Fasáda jsme četli německy, a protože se odehrává v Čechách a Rusku let sedmdesátých a jeho čtyři hlavní hrdinové jsou Češi (s výjimkou Luxemburčana, který uvízl v Praze v r. 1968), je pro nás patrně čtení bohatší o fenomén cizojazyčnosti, který tu hraje specifickou úlohu. Na druhé straně, jelikož nám nemůže být němčina tak běžnou, jako je běžná pro Němce, může být naše ocenění exaktnosti a vyvázání z běžných klišé němčiny vždy jen částečné.

III.

Nejprve k fenoménu cizojazyčnosti při předvádění českého prostředí. Kdo si povšiml jednoho z mnoha pozoruhodných projevů v udýcháných proslovech hlasatelů Radia International Prag, snadno pochopí, co máme na mysli. Hlasatel spěchající k další písničce nechce samozřejmě zahraničního posluchače prázdnými frázemi Rudého práva přeloženými do světových jazyků příliš unavovat. Tento očividný záměr, suverénně se přenést přes ubohost, a tím sebe ukázat v "příznivém" světle, je ovšem značně oslabován nutností při "zprávách" z domova vložit větu typu "As Mr Bedřich Řeřicha explained" nebo "Das bestätigte dr. Jarmila Šemíková". V tu chvíli pro českého, nikoliv zahraničního posluchače, byť třeba nerozuměl každému slovu drmolného zpravodajství, dojde k zárazu. Úsměv vyvolávají ta (pro cizince) nevyslovitelná jména. Posluchač při jejich vyslovení reflektuje pozici cizího posluchače. Ta

jména jsou ovšem nenahraditelná - a přitom působí jako doklad neschopnosti vyhmátnout to podstatné a přiměřené s ohledem na posluchače. Podobný princip nalézá český čtenář čtoucí německy román Moníkové: "'Was Božena Němcová, was als sie zu mir kam?', braust Rettigová auf." Účinek je ovšem odlišný než u zahraničního zpravodajství. Zátímco je pro nás patrné, že zpravodajství je přeloženo z češtiny a že cizí (totiž česká) jména v něm trčí jako doklad absurdnosti, nepřiměřenosti celého podniku (koho bude v cizině zajímat, co řekl vedoucí samoobsluhy o dodávkách rohlíků?), je u Moníkové naproti tomu zřejmé, že překladem do češtiny se tu ztratí kouzlo, ^{kteřé} je "obdobou" nesmyslného zpravodajství. Rozdíl je ale v tom, že zpravodajství přeložením do "originálu" (alespoň do určité míry) ztratí nechtěnou absurditu, u Moníkové ztratí absurditu chtěnou. Přitom pro čtenáře německého jde ale prostě o cizí jméno tak, jako když my v česky psané knize potkáváme hrdiny s cizími, třeba arabskými jmény. Tento moment "exaktnosti" nemůže prostě německý čtenář ocenit.

IV.

Zahraniční zpravodajství, a podobně i Moníková, musí použít překladu řady pro nás zaběhaných titulů, názvů. V tomto případě efekt vyznívá jiným směrem:

Smetana am Klavier, tippt mit einem Finger "Wo ist meine Heimat". Wasser schäumen durch die Wiesen, Wälder rauschen auf den Felsen...

Ve zpravodajství by ovšem doplnili, že "Wo ist Meine Heimat" je nyní částí československé hymny, což Moníková nepoznamenává. Má zde tudíž český čtenář dvojí zisk: ví, oč běží, zná tu píseň i její osud, ale to vše je podáváno navíc v odstupu cizího jazyka. "Wo ist meine Heimat" a "Kde domov můj" musí čtenář, jinak v němčině zběhlý, teprve identifikovat - čte-li totiž německy tak, že rozumí a myslí německy, není proň z hlediska jazyka románu na první pohled jasno, že jde o totožnost. Nanejvýš čtenář shledá ekvivalenci podle známého příkladu, že večernice a jitřenka označují tutéž hvězdu, ale pokaždé z jiného hlediska, totiž zde jednou česky a podruhé německy. Jenže

taková úvaha nás tu zavede jen k tomu, o čem román píše. Moníková však klade důraz na psaní, na vyjádření jazykové a z tohoto hlediska oba názvy písně jsou sice ekvivalentní, ale důležité je, že mají jiný smysl + určitě pro nás české čtenáře. Čteme-li pak v překladu:

Smetana: Žbluňk, žbluňk, žbluňk, žbluňk. Slyšíte? To je Vltava u Vyšehradu, jedno z mála míst hudební literatury, začínající harfami. Znělka Rozhlasu Radia Praha.

Purkyně: Není to "Kupředu levá, kupředu levá, zpátky ní krok?"

Smetana: Ne, to si pletete se zahraničním vysíláním Československého rozhlasu... -

ztrácí se tu kouzlo německého názvu písně "Vorwärts links, vorwärts links, keiner Schritt zurück". Pseudopatos písně právě pro přesnost "překlada" shledáváme absurdní, tak jako česká jména v zahraničním rozhlasovém vysílání.

Lze namítnout, že efekty, na něž upozorňujeme, nejsou zdrojem úspěchu u německého čtenáře, a že efekt námi popsany můžeme snad ještě lépe sledovat ve slovenštině. Jenže u ní pociťujeme podobnost a odvozenost, resp. právě neodvozenost, porušení příbuznosti u slov zcela odlišných. Tudiž nikoliv exaktnost, ale podobnost, nikoliv precizaci, ale rozmělnění, což snad pochází z příbuznosti obou jazyků. Moníková nepracuje s němčinou jako s jazykem příbuzným češtině; vzdálenou "československou skutečnost" převádí do němčiny a exaktností. Odtud též exkursy do dějin a reálií - a tehdy je ve výhodě německý čtenář, protože si nemůže jednoduše popisované události kupř. z r. 1968 obohacovat svými zkušenostmi tak přímo jako čtenář český. Jistá strohost a komprimovanost přivedla mnohé čtenáře, jak patrně z recenzí, k dalšímu studiu a zájmu o osudy a literaturu naší země.

Restaurátoři opravují fasádu zámku Frýdlantu/Litomyšle. Stala se jim nejenom zdrojem obživy, ale odkryla jim hlubší souvislosti časové a životní. Recenzenty shodně zaujala v tomto ohledu zvláště věta o Sisypovi, jež vystihuje tuto nekončící práci, začínající opět znovu na místě, na němž se začalo, jako smysluplnou: "Musíme předpokládat, že Sisypos je šťastný." Tento román, nazvaný románem evropským, nikoli snad

jen německým, ovšem nechává restaurátora Ortena dospět k nahlednutí ("Orten už nepovažuje své škrabání na stěnách zámku za nesmyslné") po návštěvě orientálního (japonského) filmu. Jako by evropskost - již jsou restaurátoři obkloповáni a k uchování její historie pracují, kterou udržují před úplným zapomenutím a zapadnutím do minulosti - byla osmyslena teprve pochopením údělu, jak je podán v onom filmu.

Restaurátoři mají uskutečnit výstavu v městském muzeu:

Problém představovalo bronzové poprsí Klementa Gottwalda na betonovém podstavci v hlavním sále, v němž byla umístěna trvalá expozice dějin dělnického hnutí ve Frýdlantě. V příštích třech týdnech měla ustoupit aktuálnímu restaurátorskému umění, s podstavcem se však nedalo hnout.

Ředitel muzea se zpěchoval odstranit prvního dělnického prezidenta republiky, je prý už dosti na tom, že byla odklizená na chodbu dokumentace o vykořisťování tkalců v okolí, hutníků v obci Lubná, dělníků v továrně na obuv Adler a balíček firmy Michelstädter, kteří se všichni ve své době podíleli na třídních bojích a stávkách, třeba roztržštěně a neorganizovaně. Po založení KSČ se však ve dvacátých letech zformoval silný, jednotný odpor, a už kvůli tomu by měl Gottwald zůstat. Také že musí zůstat maketa města, i když projektované nové obytné domy, ty bloky za městským kopcem, zatím nejsou dostavěné. Jednou však se stane tento model skutečností, školní děti se na něj už teď rády chodily dívat, děti své domy dokončovaly, a přispělo by to i k úspěchu vaší výstavy - postavit takovou věrnou kopii je nakonec také umění.

"Olbrame, pomoz mi," Podol zvedne bez dalšího slova maketu a s Maltzahnem ji odnášejí ze sálu. Orten se pokouší řediteli vysvětlit, že by jeho oblíbený model sotva přestál instalační práce bez úrazu, ale ředitel je rozhořčen drzostí Pražáků. "Jakoby nemohli frýdlantští umělci sami restaurovat frýdlantský zámek! A pamatujte si, jestli dáte bustu pryč, bude to mít následky!" praskne dveřmi.

"To od tebe nebylo moc chytré," říká Podol, když se vrátí.

"Mám tady o to pořád zakopávat, až budu mít třísky v botách? Mimoto nemůžu ty nové krabice vystát. A on je na to ještě hrdý! My škrábeme celé dny, snažíme se zachovat fasádu, a oni nám se svým betonem vtrhnou do zad! Jestli se na to chce dívat, může si doma v pákoji stavět kostky!"

Odnášejí Gottwalda na chodbu, k dělnicím firmy Michelstädter.

"V Ósace měl stát ve velké vstupní hale pomník od Pokorného," vzpomene si Orten. "Sbratření": rudoarmějce a český partyzán se objímají, Čech stojí samozřejmě níž a vzhlíží k bratrovi. Uvažovali jsme, co si s tím Japonci počnou."

"Dva teplouši," říká Podol.

"Ale ozbrojení?" uvažuje Patera.

"A za tím panorama Hradčan - pohled pro Ginsberga, který v šedesátém osmém taky dokázal psát jen o pěkných prdelích Čechů. Vzali pak bustu Lenina.

"Ten je teď ve velkém, v Dejvicích, u stanice metra. Kouká nahoru, jako by na něj padalo listí: 'Lenin v říjnu'. Přes noc mu nasadili ruksak," chechtá se Patera.

"Od té doby mu policie pomáhá, hledět do budoucnosti," Maltzahn.

"Ti Pražáci s jejich pomníky!" směje se Podol. "Než jsou hotovi, je už většinou kult. osobnosti ten tam!"

"Ale svatého Václava se drží pořád," říká Patera.

"Protože ta socha je tak krásná! Nikdy jsem neviděl krásnější jezdecký pomník. Myslbek dělal obličej podle svojí dcery. A ten kůň byl profík. Kvůli němu museli zvětšit dveře ateliéru v akademii, pozval naprosto rutinně. Když posel, nechtěl už Myslbek žádného jiného koně portrétovat. Válku přestál beze škody, Václavův nos i ocas koně - oboje zůstalo celé."

"Má ho zauzlovaný," říká Patera.

"Co?"

"Ocas. Ten přežil i '68 tankové střely Rusů, 'vrabců, kteří podobali museum'."

"A to se bude restaurovat rychleji a draz, než se nám tady vůbec může snít!" říká Maltzahn. "Ti dostanou nejmín dvacet lidí."

"Špičky střechy jsou teď pozlacené," říká Patera lítostivě.

Obávám se, že ukázka předvádí nejenom silnou, ale i slabou stránku textu Moníkové - pro českého čtenáře. Česky (nebo je to nedostatek našeho překladu?) se nám ona souvislost Frýdlant - Ósaka - Lenin - sv. Václav - Myslbek jeví především jako "informace" pro cizince, pro nás se zdá příliš okleštěná a zkratkovitá, vyprázdněná (což opět bývá znakem exaktnosti). Scéna ukazuje postup práce Moníkové i způsob jejího humoru.

V.

Domníváme se, že efekty, na něž jsme upozornili, jsou pouze vystupňováním principu, který u Moníkové nalézáme jako rámcový. Ten bychom rádi objasnili dalším příkladem "cizojazyčnosti". Sledujme na nějakém hradě průvodce německé skupiny, k níž jsme se přidružili. Když průvodce uvádí detaily ve smyslu příkladu "Kupředu levá..." v němčině, jímá nás ostych, že zbytečnými podrobnostmi přetěžuje zahraniční návštěvníky (pro ně to ovšem může, jak vysvitne, vypadat zcela opač-

ně). Náš ostych - který je zde intenzivnější, protože u zpráv v rozhlase ani nepředpokládáme, že je nějaký cizinec poslouchá - pochází z porozumění, že snad všechny lokální detaily nemají být předváděny na "mezinárodním fóru" (zahraniční návštěvník ovšem může naopak mít dojem, že je mu poskytován přesný a úplný obraz). Další zdroj studu je pochopení, že "pro cizinu" není vhodné ukazovat to, co nemůže být bezprostředně pochopeno (avšak cizí návštěvník může detaily o "Kupředu levá..." chápat jako součást bizarní skutečnosti, zvláště odehrávala-li by se scéna na hradě Zvíkov a návštěvník by se otázel, co na hradě tropí busta Gottwaldova). Náš stud je vcelku veden obavou z přetěžování nepřiměřenými nároky, obáváme se, že tak druhému znemožňujeme, aby se stal naším partnerem (ovšem návštěvník by možná byl rád naším partnerem na jiné úrovni, kupř. v ironii, a nikoliv v úrovni životopisu K.G.).

Princip výstavby Fasády se s právě popsanou situací shoduje v tom smyslu, že musíme vzít v úvahu právě pohled návštěvníka, který jsme uváděli jako druhý, v závorce.

V jednom rozhovoru^{4/} se Moníková vyznala ze své fascinace odbornými jazyky - knihy různých oborů čte v "originále", totiž nikoliv v popularizované podobě příruček pro neoborníky. A to odpovídá naší situaci s K. Gottwaldem na Zvíkově - fascinace jazykem výkladu průvodcovského si vyžaduje vzít i předmět tohoto výkladu jako jemu příslušející korelát, tj. se všemi detaily, jež jsme považovali za nepřiměřené.

Co může Moníkovou fascinovat na odborném jazyce? (Předpokládáme, že ji fascinuje jazyk a že není jejím cílem se stát "odborníkem" v oboru, jemuž ten jazyk přísluší; z pohledu Moníkové obor spíše přísluší jazyku.) Je to dle našeho názoru "blízkost skutečnosti" a "přednost" jazyka před oborem, obor je zakládán jazykem. Blízkost skutečnosti, a to navzdory tomu, že odborný jazyk se nemůže obejít bez obrazů. Fascinace Moníkové odborným jazykem je fascinací bezprostředním pojmenováním. Tak se alespoň musí jevit tomu, kdo přistoupí k odbornému jazyku jako k jazyku (a nikoliv ihned

k jím popisované skutečnosti). Této bezprostřednosti se dosahuje věcností, jejímž prostředkem je zúžení, a tudíž i zpřesnění významu. Odtud značná míra "průzračnosti" odborného jazyka. Platí to i pro naši ukázkou?

Soudím, že naše situace s průvodcem může posloužit jako klíč. Moníková používá rozsáhlých exaktních výkladů z různých oborů, mj. exkursy z biologie, speleologie, jež jsou tak odborné, že je nestačíme sledovat, tak jako nemůže sledovat německý posluchač odborný výklad o K.G. určený návštěvníku českému, ale do němčiny přeložený. Tak jako německý návštěvník nestačí sledovat všechny asociace jako čtenář český, nestačíme ani my sledovat všechny "odborné" asociace. Ale stud zde nezakoušíme, protože tady jsme schopni stát se partnery. Uvědomíme si totiž, že jsme v situaci "literatury", a nikoliv v situaci poučení, výkladu. Odborný výklad je tu součástí literární skutečnosti. Moníková s veškerým jazykem, tj. i v oněch pasážích, jež nejsou "odbornými" exkursy, zachází tak, že se všechny jazykové prostředky stávají prostředky literárního jazyka - a my tento literární jazyk zakoušíme jako jazyk odlišný od jazyka naší běžné skutečnosti, jako jazyk mající své zákonitosti i svůj "předmět". Je nám patrné, že tak jako v případě jazyka odborného je tento jazyk specifickým jazykem, který nám jako "neliterátům" není jazykem bezprostředně přístupným. Vcelku je tu tento jazyk obdobou jazyka odborného. Obrací se na nás čtenáře tak, že buď jsme odborníky, anebo ne. Musíme být především schopni "literární jazyk" odlišit od jazyků neodborných, od jazyků, které jsou vágní, málo věcné, jen situační. Zdá se, že tu popisujeme vlastně estetický postoj jako "odborný" postoj k odbornému jazyku. Ale snad je právě takto možno popsat princip, podle něhož Moníková zachází s jazykem.

Z takového hlediska možno pak začlenit i zmíněné odborné exkursy. Jsou adekvátně zapojeny, jsou součástí odborného jazyka literatury, svou odborností se nabízejí k aplikaci (nejde o pouhé citáty!). Máme-li v tomto bodě pravdu, pak je zřejmé, proč takto pojatá literatura je literaturou totální, a proč mohla Moníková říci^{5/}, že jí běží o totální umělecké

dílo. Není tomu tak snad jen proto, jak sama uvádí, že používá postupů různých druhů umění současně, ale vyplývá to z jejího pojetí literatury jako "odborného" jazyka.

Skladba příběhu či příběhů ve Fasádě je tak stále zadržována exaktností – stále jsme zadržováni a vedeni k tomu, abychom neztratili povědomí, že se pohybujeme v jazyce, a neztratili se v příběhu. Ten je snad i proto neustálými odbočkami rozbitý. Máme pak možnost sdílet fascinaci Moníkové odbornými jazyky.

VI.

Co zaujalo, krom toho, co jsme již zmínili, recenzenty z německy mluvící oblasti? Nalezli jsme (asi v tuctu recenzí) mnoho superlativů. Ve své laudatio při předávání Döblinovy ceny řekl F.C. Delius: "Fasáda nepředstavuje český román, náhodou napsaný v německém jazyce...", spíše je to "evropský román, na který může být německá literatura hrdá". Jiní vyzdvihli spojení komiky a analýzy, vážnost i komičnost, což dle recenzentů je v německé literatuře jen vzácný. Jiní uvádějí balancování mezi politikou a fantazií, přesnost popisu a preciznost každého obrazu, katalog kolektivního vědomí, dynamickou fantazii, faktickou fantazii. Někteří, jistě oprávněně, spatřují jako nejzávažnější téma "minulost a přítomnost Čechů". Jiní upozorňují na tematicky suverénní mnohostrannost, podání obrazu východní Evropy, zpřístupnění české literatury jako součásti evropské zkušenosti.

Pro nás se jako nejvýstižnější jeví charakteristika: "Řeč a realita se zdají identické, též dialogy jsou ukázány jako věci." Pokusili jsme se ukázat, že taková charakteristika může pramenit z věcně orientované imaginace, pocházející z fascinace odborným jazykem. K té věcnosti zde patří snaha a úsilí zachovat, udržet svět v jeho bohatosti, pomocí parataktické syntézy. Syntéza se tu děje úsilím – úsilím o exaktnost, posedlostí po podrobnostech. Ale kde má touha a úsilí najít své naplnění, když každá věc je v nevyčerpatelném kontextu prostorovém a časovém? Proto již na první straně románu vede srovnání až k evoluci:

Orten leží na lešení u severní fasády zámku a kreslí do převislé štítové klenby alegorii spravedlnosti. Vlhká omítka odstříkuje pod hranou špachtle, Orten přivírá oči a ústa, drží hlavu stranou a pokouší se dýchat nosem. Prach ani nevnímá, větší stříkance rozmazává hřbetem ruky. Chybí ještě jedna ruka na figurě, zbytek postavy a její atributy v hlavním poli štítu jsou již hotovy.

Na obličej, krku a předloktích se mu usadilo bělošedé vápno, které na rukou vytváří škraloup, obočí a řasy jsou pomoučněné. Od napínání očí mu cukají víčka, ten pohyb je tak nekontrolovatelný a neosobní, jako by nepatřil jemu, nýbrž naznačoval nějakou fylogenetickou vývojovou vadu, opožděnou odpověď na slabé tukání v sedmiskořápkových vejcích mláďátek předpotopních ještěřů, která už nedokázala opustit své ochranné obaly; zapancérování, nadměrné zabezpečení snůšky bylo falešnou vývojovou cestou, budoucnost patřila malým, pohyblivým druhům.

Praještěrky, trilobiti - ze sympatie ke zkamenělínům, ke slepým uličkám v evoluci vyrývá Orten do vlysu hmyzí tělíčko.

Ale přesto jedině úsilí a píle jsou východiskem. Moníková se hlásí k výroku Arno Schmidta: "Trvání světa spočívá na pili spisovatele." Ta píle pochází z touhy, někdy - a to zdá se být případ Moníkové - z úzkosti, snad i z traumatu. Ale píle zachraňuje. Nalézáme tak potvrzenou starou pravdu, že dílo ustavuje svět. Dílo jako výsledek píle. Ale "píle" chce říci více: pili nelze ukončit, a tak ani psaní spisovatele nelze ukončit. A psaní, to je to, na čem svět spočívá, na čem se zakládá. Ovšemže nikoliv trvání fyzické, ale to, které je ustavováno výkonem umění, které přivádí celek ke zjevu. Ten celek, který shledáváme u Moníkové, je celek parataktický. To, co se děje, je psáno, nikoliv vyprávěno.

VII.

Po návratu z úřadu, který schválí další restaurační práce, tedy zdroj obživy našich restaurátorů, ale jinak pražských výtvarníků, zvolá jeden: "Ať žije fasáda!" K tomuto výroku - ovšem v jiném smyslu - se připojujeme.

-rzk-

Poznámky

1/ Citováno dle: Siegfried Löffler, Totales Kunstwerk, Profil, 50, 14.12.1987, s. 85.

(63)

2/ Tamtéž.

3/ Ein Gespräch mit Libuše Moníková, Süddeutsche Zeitung, Nr. 215, 19./20. 9.1987.

4/ Tamtéž

5/ Podle citátu v článku S. Löfflera, viz pozn. 1.



Opět bez fasády

Filmová hlubokomyslnost a exaktní fantazie

Článek typu Ať žije fasáda! se vyskytuje v literární kritice jen vzácně: o románě, srdci posuzovatele očividně milém, se píše s logickými vývody, jež se obracejí proti samotnému artefaktu, jako by naopak měla být prokázána jeho nevalnost. Hned páteř celého výkladu, úvaha o jazykové filosofii, románem inspirovaná, končí sice chválou psaní - oproti vyprávění- a také zvláštní píle k úkonu potřebné, chvalořeč však vnuká myšlenku, zda se kritik obětavě a také galantně nevyrhává vlastním tělem před ohrožený objekt, a nevzdává vlastně hold grafománii. Stejně dvojsečně působí i zastávka u věty, jež má být zřejmě kardinálním momentem románu, vždyť "shodně zaujala /i/ západoněmecké recenzenty": "Musíme předpokládat, že Sisyfos je šťastný." Výrok se vztahuje k práci, kterou se zaměstnávají hrdinové románu (jsou čtyři, všichni výtvarníci, rozlišení v knize, v níž vskutku nejde o kresbu povah - k charakteristice stačí zaměstnání, národnost, prostě rubriky z dotazníku - jen jmény): "Opravují fasádu zámku Frýdlant/Litomyšl." K tomu budiž dovolena odbočka: Co znamená záhaďný název? Z ukázky díla, umístěné v článku, lze soudit, že Litomyšl má být pro německého čtenáře přesazena do severních Čech zřejmě proto (vždyť i Shakespeare připojil k Čechám moře), aby bylo možno lépe spojit český kulturní

repertoár do jedného bodu, Smetanu a Rettigovou s Kafkou (Frýdlant platí v nemecké literatúre o pražskom spisovateľi za jeden z možných modelů Zámku) a navyše sviesť i triedni boje textilných dielníkov, vrátane nemeckých firem Adler a Michelstädter, na jedno jediné zemepisné miesto. Vraťme sa však k fasáde: restaurace zámeckých sgrafit je zdrojom obživy pražských umelcov, avšak nejen to, je i prostriedkom, jak nasvedčuje šťastný Sisyfos, k odhalovaniu "hlubší souvislosti časové a životní". Citovaná veta má teda být uznána za hlubokomyslnost, vyjadrující se paradoxem, v němž má český román psaný v cizině takové zalíbení a s nímž má takové úspěchy. Zde však začíná také přínos článku; je rozhodně exaktnější než autorčina romanopisecká fantazie a nezůstává proto u poklony bémotu, pokouší se jej jako jedno ze svůdných míst textu také zevrubně explikovat: restaurátor fasády dospěje k pronikavému zjištění a Sisyfovi až po zhlédnutí japonského filmu (japonské filmy jsou umělecké a uznávané). "Jako by evropskost /i ona je dnes v kursu, pozn. d.v./ byla osmyslena teprve pochopením údělu, jak je podán v onom filmu (podtrženo d.v.)." Ví autor článku, že zde narazil na zlatou žílu tohoto románu? Opravdu, alfa a omega životního pocitu - ba i jeho pochopení a "osmyslení" - se v něm samém čerpá z filmů. Nejen nulla dies sine linea, nýbrž i nulla pagina sine arte cinematografica! Hned po uvedeném sisyfovském zjištění dodává článek příkladnou ukázkou z románového textu. Ani ta se neobejde bez filmu, tentokrát se zmiňuje ruský, Lenin v říjnu. Ostatně nad celou citovanou ukázkou projevuje autor článku stoudnost, kterou tak postrádají západoněmečtí kritikové, ba i vkus, když se ocitá, zaskočen překladem, v rozpacích: obává se, že úryvek nevzbudí nadšení u českého čtenáře (proč by také, když se píše dnes romány resortní, zájmově úzce zaměřené na choutky širokého jinonárodního publika), přiznává, že text má nejen svou silnou, ale i slabou stránku. Máme k ní počítat to, co výřez tak nepokrytě odhaluje, a to, že román trpí nejen vášní pro filmy - potvrzuje se v knize in extenso - , ale i slabostí k modernímu výstavnictví s jeho panely a maketami? Autor článku uvažuje, zda souvislost Frýdlant - Osaka - Lenin -

- sv. Václav - Myslбек nepůsobí v jeho překladě příliš jako "informace pro cizince, pro Čechy pak poněkud vyprázdněně". V tom jednostránkové ukázce dokonce křivdí, je bohatými informacemi přímo nabita: k souvislosti Frýdlant - Osaka atp. dlužno připojit panorama Hradčan, údaje z dějin pomníků v Čechách (kolik jich román do jedné stránky dokázal vtěsnat!), o historii dělnických bojů na severu, o odporu k betonu (vedle pomníků další aktuální téma), o někdejší návštěvě A. Ginsberga v Praze, o kultu osobnosti, o metru a ruské okupaci. Slova romanopiscova z 19. století: "Vždyť vy ani nevíte, kde ten živý život hledat, jaký vlastně je a jak se nazývá. Zanechte nás samotné, bez knihy, a my se ihned zmátíme, budeme v koncích..." volají už dávno po tom, aby byla restaurována na: "Zanechte nás chvíli bez filmu, novin, kulturního zpravodajství...", ovšem s tím rozdílem, že tentokrát do role románového antihrdiny vstupuje namísto literární postavy tvůrce "totálního uměleckého díla".

Jazyk odborný a jazyk literární

Termín exaktní fantazie, ať už pochází od německé kritiky, nebo je významovým posunem překladu, vyvolává zbytečné nedorozumění. Nepředstavujme si pod ním přesnou, zevrubnou a důkladnou obrazotvornost, nic takového v románě nenajdeme, jde jen o to, že výmysl si slouží odborným slovníkem, oborovou terminologií, enumerativní technikou. Enumeracím, katalogům otevřela cestu do literatury znovu dekadence, ostatně ne tak neprodyšně uzavřená postupům, jimiž se v naturalistickém románě inventarizovaly škály věcí, kvalit, odstínů, jež mají opět svou jistou paralelu v soupisech z dobových ceníků. I dekadence svými enumeracemi (v tomto případě většinou drahocenných předmětů), i ceníky tříbily smysl pro rozlišování, odstiňování, smyslovou rafinovanost, ba byly svým způsobem výrazem jejího kultu. To znamenalo, že na této vytríbenosti a znalectví - projevovalo se i ve výběru zboží - se nemohl podílet ten, kdo se v luxusních předmětech ani značkách zboží nevyznal. A romanopisec se nedopouštěl nepřes-

nosti v zacházení s těmito pojmenováními, jejich řazením, seřazováním i vřazováním do konkrétních vazeb, obklíčení a prostředí, v němž fungují: zesměšnil by se ostatně, kdyby prokázal svou naivnost ať ve vybraných značkách vín, způsobu jejich podávání, nebo ve finesách konverzace hierarchizované podle společenských kruhů. Demokratizace způsobů uvedla naproti tomu na dnešní scénu autora, kterému se dovoluje libovolně vršit dlouhé inventáře výlučných reálií bez jakéhokoliv přihlédnutí k jejich významům, kvalitám, pořadí a odstupňování: cílem je tu na jedné straně vzbudit údiv čtenáře nad takovým množstvím "podrobností", na druhé straně pak bezpříkladně zaplňovat prázdnotu dosud nepopsaného papíru (srv. např. i výsledek takového počínání, totální prázdno románů à la Vévodkyně a kuchařka, samozřejmě nejde v nich o to, vyprázdněnost literárně tematizovat, vytvořit). Stručně řečeno, znamená exaktní fantazie, termín jinak věci samé nepřiměřený, v daném případě pouze to, že autorka zapojuje do textu exaktní jazyk odborného pojednání ve funkci výmyslu, slouží si jím libovolně a kvůli exhibici, k ohromení kritika nebo čtenáře. Autor článku medituje pak tedy vcelku naprázdno nad tím, zda stačí čtenář terminologii sledovat (nejde přece o to, aby ji sledoval), nebo nad tím, že jsou odborné enumerace pouze součástí literární skutečnosti: odborné jazykové prostředky se stávají "prostředky literárního jazyka", který my pak "zakoušíme jako jazyk odlišný od jazyka naší běžné skutečnosti", atp. Naprázdno a zbytečně už jen proto, že rozlišení sdělovacího, praktického jazyka, jazyka odborného a jazyka literárního bylo provedeno před sedmdesáti lety a od těch dob s ním odborná literatura také pracuje: mělo by být dnes tedy jakousi samozřejmou premisou každého přístupu k literárnímu uměleckému dílu. Jinou otázkou ovšem je, zda kritik autorovi románu toleruje, aby zacházel s odbornou terminologií v duchu svého výmyslu, podle pravidel sci-fi, jako s věcí jazykové svévole, aby ve skutečnosti nějak hoto-vým slovním inventářem, přísunem dat a informací různé úrovně, odborným repertoárem odjinud zaplňoval vakuum svého "totálního uměleckého výtvoru", a nejenom to, zda k tomu ještě aplauduje.

Ostych a stud

Dostojevskij, když se roku 1862 vypraví poprvé na cestu do Evropy, zakouší, jak můžeme sledovat v jeho Zimních poznámkách o letních dojmech (vyšly o rok později), ale také v dalších dílech, postavení bez statutu, nechceme-li již přímo mluvit o komplexu méněcennosti, uprostřed západoevropské skutečnosti. Zvláště ve Francii pociťuje silně ruskou neforemnost, ruský nedostatek formy. Produktem této konfrontace není ostych, ale bezostyšné výpady proti téže formě (každý francouzský prodáváč má lepší držení a počíná si vytríbeněji než ruský šlechtic, což má být zlehčení tohoto chování, jeho prázdné formy), ale jsou jím i nacionální typy nebo stereotypy, které zaplňují německé lázeňské městečko s kasinem, Rullettenburg v Hráči. V něm Dostojevskij lucidně kreslí stálý ostych a ohledy ruského generála, doprovázeného celou suitou, aby si v internacionální společnosti nezařadil, obavy z toho - na rozdíl od nezapomenutelné magnátské ruské babičky, kterou všichni líčí jako zdědinštélou a která nelíčeně vystupuje jako suverénka - , aby nevypadal směšně. Úzkostlivost tvora, plynoucí z absence sebejistoty, vůbec i malé společenské (nebo i národní) sebedůvěry, je provázena, i o tom Dostojevskij vypráví, nepřiměřeně odvážnými, siláckými kousky ve společnosti nebo před společností. Neuchylovali bychom se k této odbočce, kdyby nám ji frekvence slov ostych, stud, v článku načměrná, nevnucovala. Ale autor článku není zřejmě jediný, kdo se vžívá do role "nějakého cizince" ve chvíli, kdy poslouchá, nebo vlastně "jak předpokládáme, ani neposlouchá" jinojazyčné vysílání českého rozhlasu, aby prožíval trapné představy z toho, jaký obraz si o nás druhý udělá. Stálý ostych a stud, pramenící z toho, jak vypadáme, jak se jevíme, jak působíme před druhým (národem), vede ovšem v článku k technicky nejzajímavějším pozorováním, jenomže téměř bezděčně, a stejně tak poodhaluje dokonce pohled na stud jako existenciál, neupevněnou, přelévavou látku, z níž je lidská bytost stvořena. Jenomže ve chvíli, kdy tato pozorování vycházejí vstříc jenom Fasádě, ocitá se autor se

svým ostychem v trochu jiném poli: projektujeme-li si sami svůj domnělý obraz v očích jiného národa, před nímž jsme jati úzkostlivostí, stáváme se v jeho zpětném odrazu zajatci různých sebeklamů, i zvláštních iluzivních pocitů, v nichž zcela falešně prožíváme sebe sama, jsme kořistí resentmentů a ujišťování se o vlastní výjimečnosti a exotičnosti (vzpomeňme směšných Kunderových exkursů o nepřeložitelnosti českých kvalitativních pojmenování, "jež mají zcela jiné významy" než francouzsko-český slovník uvádí, o zvláštnosti českého smíchu atp.), a to uprostřed jinak adorované Evropy, jejíž součást sice tvoříme, v které nicméně česká jména znějí "asi tak jako arabská v Čechách". Vždyť to je přímo úzkostný výkřik ztlačeného sebevědomí, uvážíme-li, že protějšek k němu, charakteristika postavy z rakouského absurdního dramatu Wolfganga Bauera, jež "nese plebejské jméno Sedláček", z druhé strany hranice alespoň připouští, že "arabská" jména jsou v Evropě zdomácnělá. Ale to už je zákon resentmentů: osobních, nebo kolektivních, národních. Přezíraný, "uražený a ponížený", je fascinován nikoliv odborným jazykem, nýbrž tím, kdo mu dává najevo svou přezíravost. Od něho se učí rovněž přezírat, napodobuje ho: napodobuje ho i v tom, když obrací touhu splatit přezíravost, vyvýšit se, proti sobě samému, a snaží se i sebe vidět očima "toho druhého", uznat svou ubohost. Tak se rodí onen zvláštní převrácený kult slabosti, ublíženosti, pěstování malosti a velké nedůvěry v kulturní jistoty českého života (naposledy v Macurově knize o českém obrození), projevující se na druhé straně tím, že se jako hodnota přijímá všechno, co bylo jinde uznáno a mělo úspěch. Dostojevskij si neváhal přiznat to, co prožíval sám na sobě, právě proto mohl mechanismus relací stručně řečeno endogenního a exogenního momentu prohlédnout a těžit z něho jako romanopisec. Jako romanopisec, to znamená, vidět, co jsem nechtěl vidět, nelhat si, nebyť fascinován pohledem druhého a nestylizovat se pro něho. Uhnutí odborným jazykem a fasádami je jen druhem laciné sugesce, za touto fasádou najdeme nejvýš zážitky z filmových kulis, muzejnictví a výstavnictví, neuvěřitelnou románovou^{vy} prázdnotu.

d.v.

za dveřmi je Zuzanka. Pak ovšem nezbylo než ji přece jen na jeviště pustit. Vedlejší postavy byly obsazeny adekvátně a působily řádně komicky, jak si to kus žádá. Nejvíce nás zaujala ovšem Zuzanka a Cherubín. Páže paní Renate Loeper dopadlo především herecky velmi přesvědčivě, takže jsme přehlédli nepřilíšnou intenzitu hlasového projevu. Zuzanka (Carola Nossek) pak pro nás byla hlavní postavou a její převlek v zahradě do hraběnčiny róby z ní učinil právem královnu večera, a skutečná hraběnka v šatech Zuzančiných se ztratila v propadlišti dějin (myšlenka pokroku v dějinách třídního boje). Snad právě proto, že jsme v Praze vhodnou Zuzanku neobjevili, byli jsme vděční za milý projev berlínské pěvkyně, jež ani chvíli, tedy ani když neměla otevřená ústa, nezapomněla, že je na jevišti, a přitom nepoužívala manýr, které známe z našeho jeviště (kupř. stálého roztažení sukni). Tyto manýry (spíše ale ve zkarikované podobě, neboť se do sukni zamotávala) podávala právě paní Hájossyová. Scéna prvních dvou obrazů vsadila na lehce přenosné rákosové paravány, takže Zuzanka i hrabě obývali skoro týž interiér; třetí obraz, nejhezčí, ovšem opatřen dvěma altány, plně nevyužitými. Obecenstvo sice jednou paní Hájossyovou (po druhé árii) aplaudovalo, ale jinak zůstalo dosti chladné, což se nám, žel, až na výkon Zuzančin, zdálo vcelku adekvátní.

Růžový kavalír dne 23.9. v provedení téhož souboru a téhož dirigenta nám přinesl větší uspokojení než večer prvý. Berlínčané byli ovšem zdiskreditováni oznámením v LD, která přinesla foto paní Tomové-Sintow s textem: Nejproslulejší současnou sólistkou berlínské Státní opery, která právě hostuje v Československu, je sopranistka Anna Tomová-Sintow..." Jak známo, zpívala tato pěvkyně za řízení Herberta von Karajana maršálku v Salzburgu a zpívá ji i na Karajanově druhé nahrávce Růžového kavalíra. Byli jsme proto nemile překvapeni, že jsme pěvkyni nenalezli ani jako hraběnku v prvním večeru, ani jako maršálku ve druhém. Avšak maršálka našeho představení, paní Gabriela-Maria Ronge, si nás získala již

svým vzhledem; stáří, na něž si maršálka nařiká, ji zatím nezačalo ohrožovat a její zpěv se postupně vybarvoval k stále větší přesvědčivosti. Starou pravdou je, že postelová scéna prvního jednání je z celého kusu nejnáročnější. V ní se rovněž s obtížemi prosazoval Oktavián paní Ulte Trekel-Buckhardt. Poněkud přihroublé a přitrouble nejisté vystupování na loži však během večera vyústilo v rozhodnost mladíka, opravdového šlechtice. Neštěstí pro celý večer znamenala paní Isabella Nawe, třetí z protagonistek. Její Žofie byla pro nás čímsi nevidaným. Jednak měla ta dáma jar tolik co Oktavián a maršálka dohromady, což by ještě nemuselo být na závažu, kdyby pěvkyně neměla baletní projev minulého století. Zprvu své vystupování podala jako ironickou studii - loutkovitě znázorňovala topornost nedostatečného vychování -, ale když měl být projeven opravdový cit Oktaviánovi a místo něho připojila jen dramatická vibráta, stala se nám pěvkyně nesnesitelnou. Především její vinou znělo závěrečné trio nepřesvědčivě. Ochs pana Siegfrieda Vogela byl lišákem, který bude napálen, ale do posledního okamžiku zůstává suverénní (a nežádá si snad jeho poslední věta, když miji mladý pár, tvořený z jedné půlky jeho bývalou nevěstou, právě vnitřní pevnosti?). Vedlejší role byly velmi pěkně obsazeny, kupř. Faninal, intrikán i jeho družka; scéna byla svěží, jakýsi ostrov ve světle. I orchestr zněl tohoto večera měkčeji než při Figarovi. Byli jsme tedy vcelku vděční za ty více než čtyři hodiny - konečně Kavalír bez škrťů.

Caruso

T ř i j e d n o u r a n o u

Mám před sebou tři naše kompilace z poslední doby a jejich smysl mi utíká. Žádná z nich pochopitelně není za sníženou cenu. Dvě z nich se dokonce ani nesnaží upozornit na přehlížené umělce, protože představují zpěváky, bez jejichž playbackové mimiky se pomalu neobejde jediný sobotní večer u obrazovky. O nějakých speciálních úpravách není ani řeči. Výjimkou je jen deska Posloucháte Větrník 3 (Supraphon 1113-4205), která obsahuje několik rozhlasově krácených nahrávek rockových kapel, které jsou ve srovnání s televizními upíry přece jen méně známé.

(73)

zaběhanych klišé v hudbě i textech. Nejlépe je to znát na pomalých skladbách, jimž si muzikanti zvykli říkat oplodňováký (Kern, Natural); doslova z nich kape pubertální sentiment. V harmonii s nimi je i Princův text filosofujícího sedmadvacítníka k písni Nekonečná brněnského Futura. Při poslechu této desky mě napadá, kolik podobných, na venkovský vkus orientovaných kapel buduje svou tvář kolem pózy tvrdých chlapíků, kteří musí něco překousnout, cítí těžký weltschmerz, ale táhnou rádi "to svý břímě života". Asi bych podobnou pózu čekal víc od moderní country než od rocku.

Kdybych si podle této nabídky měl potom koupit nějakou desku Arakainu, Mišíka nebo Krausberry, tak ani za boha. Můj obdiv patří dramaturgii vydavatelství - ze stovek rockových kapel dovedou vybrat vždycky to nejhorší. A nejen to, tato deska sahá i po tom nejslabším z tvorby renomovaných muzikantů.

Ještě nesmyslnější kompilací je album Po cestách různých (Supraphon 1113-4439), které představuje figurky konglomerátu Kroky Františka Janečka. Pokud je někdo z čtenářů ctitelem tohoto souboru, pravděpodobně má většinu nahrávek z této desky doma na singlech nebo LP deskách Sagvana Tofiho a Michala Davida. Obzvláště druhý z nich je na desce hohatě zastoupen - jeho písně tvoří přesně třetinu elpíčka. O tvorbě souboru bylo již mnoho napsáno a toto zbytečné album, místo něhož se mohlo vydat opravdu cokoliiv jiného, k novým objevům neinspiruje. Je stejným památníkem našich časů jako Palác kultury, Sýsova prohlédnutí v Kmeni nebo chromná autobusová nádraží místo parků ve vesničkách, kudy projede autobus totva jednou za hodinu. V tomto panoptiku překvapuje účast Zbyška Malého, od něhož bych po přečtení jeho knihy očekával něco jiného než text k titulnímu kolovrátku. Peníze nesmrdí.

I když fotografie Kroků v podobě strejců, kteří se právě vrátili ze záhumenků nebo zabijačky, je přinejmenším ohavná, obal skladatelského profilu Ladislava Štaidla Šťastné znamení (Supraphon 11 0310-311) kandiduje bezkonkurenčně na

nejošklivější design roku. Autorem návrhu obalu, na němž krouží kolem umělce dva delfínci, je Vladimír Novák. Něco takového asi znechutí mnohého zákazníka; a patří se tu poukázat i na to, že rovněž obal desky patří k drobným, ale účinným způsobům estetické výchovy mládeže.

Ve srovnání s Růžovými cestami je Šťastné znamení balzámem pro uši. Skladatel je nejsilnější v kantilénách, a třebaže texty (až na tragicky zpívaný Jandův problém s věčně vyprodanými houskami ve Vždycky jsem to já) odpovídají běžným standardům spotřebního zboží, mnohá z nich by nejlépe vyzněla jako instrumentální muzak, navozující snivé prostředí kolem půlnoci. Víme už z dob Apolla před dvaceti lety, že tato romantická poloha autorovi vyhovuje nejlépe a že je schopen vytvořit nezaměnitelný rukopis s řadou hezkých nápadů - posluchač bez předsudků jistě ocení třeba duranduranovskou basovou linku syntezátoru v písni Když láska schází a podobně. Nevýhodou je, že album z větší části obsahuje už obehnané šláгры a z komerčního hlediska přichází s křížkem po funuse. I tato deska zabírá místo jiným, třeba právě výběru nejzajímavějších písní z období divadélka Apollo, když už jsem se o něm zmínil.

Janečkova i Štaidlova deska mě znovu vrací k problému v poslední době tolik diskutovanému: Co proti nim ta kritika má? Nikde ve světě není taková obrovská mezera mezi středním proudem a progresívnějšími trendy populární hudby. Sám za sebe vidím kořeny rozporu v období stagnace, na jehož konci oba týmy obsáhly větší část hudební produkce našich sdělovacích prostředků. Pochopitelně se tím staly symbolem "něčeho špatného". Navíc jejich stále nabídlý řadu typů, které tuto dobu reprezentují: Kroky vyvinuly postavy arogantních, oprsklých a nafrcených fakanů ze zbohatlických rodin, budoucích bezohledných kariřistů, Štaidl zase pomalu nahrazuje pracovitého Gotta charakteristickými typy bonvivánů a operetních lehkoživků, kteří proplouvají všemi úskalími společenských problémů bez smítka na nejmódněji střiženém smokingu. Hogo fogo Amerika. Skutečného života je v nich jako v operetě Polská krev.

Elvis

g l o s y

vydané v angličtině

Bibliografie vychází v druhém vydání a předmluva k němu upozorňuje na to, že oproti prvnímu z roku 1984 čítá nyní soupis v oddílech A, B, C (tj. Výbory z prózy a poezie, Výbory z folklóru, Obecná historie a kritika) pětapadesát nových položek navíc, zatímco v oddílu D a E (v němž jsou abecedně seřazeni čeští a poté slovenští autoři a k výčtu přeložených textů je připojena pokaždě i anglicky psaná literatura k předmětu) přibýlo dvacet nových čísel. Z předmluvy k prvnímu vydání, která je rovněž přetištěna, se dozvídáme, že Kovtun má svého předchůdce v bibliografii Richarda C. Lewanskiho z roku 1967. Dělení svazku odpovídá také několika rejstříkům: rejstřík českých a slovenských autorů pojednávaných pod D a E, rejstřík autorů a editorů antologií, autorů literárně-historických a literárně-kritických studií,

posléze rejstřík překladatelů (všechny bez stránkových odkazů). Oproti tomuto rozlišování není naopak relevantní to, zda příslušná položka bibliografická patří do sféry anglické, americké, nebo australské.

Celá bibliografie nutí vzpomenout na starou klasickou srovnávací literaturu, která kladla takovou váhu na činnost zprostředkovatelskou, na roli transmetteurů, tj. nikoliv jen těch, kteří dílo nebo autora z jedné národní literatury do druhé tlumočili, nýbrž je ze své iniciativy - často zde byly nejdůležitější styky a motivy osobní, často vstupovala do hry náhoda - do jinonárodního prostředí uváděli. Docházelo zde někdy i k posunům v nazírání, k proměně původních významů: příslovečný je už příklad Jean Paulovy Řeči mrtvého Krista, vizionářské vložky z románu Siebenkäs, jež vešla záhy do francouzské literatury pod titulem Songe hned v několika překladech a k jejímuž vlivu v novém prostředí napomohla i misinterpretace paní de Staël - Sen platil u Francouzů přímo protichůdně k vlastnímu smyslu za výkřik nihilismu, popření Boha. Podobný případ bychom v osudech českého repertoáru v anglické řeči hledali stěží, přece však bibliografie zastihne čtenáře nepřipravena na posun v obrazu, jakého se dostává české literatuře, sledujeme-li to, co je z ní překládáno a kriticky komentováno, v posledním období i literárněvědně pojednáváno. Je-li jasné, že pozice některých autorů byla soustavně připravována a budována osobním vlivem těch, kdo je do angličtiny uváděli - to je jistě podíl O. Vočadla, dále překladatelky Micy Weatherallové u Karla Čapka -, a lze-li soudit, že patrně další nenašli takovou podporu se strany možných propagátorů, vyžadující někdy i hlemýžďí práci, překvapí přece jen jisté charakteristické disproporce v úrovni, která je v anglickém přijetí preferována a která nutně padá i na vrub této druhé strany, toho, jak ona díla z cizí literatury akceptuje a tedy svým způsobem také vybírá. Ačkoliv nechceme přihlížet jen ke statistice, je přece jen jaksi výmluvné, jak velice převyšuje v abecedním autorském soupisu všechny ostatní zmíněný již Čapek, a to nejen počtem překladů, ale i sekundární li-

teraturou. Proti němu vychází například velmi chudě i za světového považovaný Hašek. Anglická literatura o něm čítá kromě Parrottovy biografie a monografie od téhož autora jen několik údajů, a to zcela převážně od českých autorů (to vše po haškovském výročí). Dokonce v okruhu tematiky ve Spojených státech už řadu let nosné, přímo módní, stručně řečeno židovské, narážíme na týž poměr úrovní a hodnot v tom, co vychází a co nevychází: zastoupen je Lustig, marně bychom hledali Weila, Poláčka (ten je uveden jedinou povídkou v antologii vydané v Londýně roku 1967, po boku Pujmanové, Aškenázyho, Nesvadby, Blažkové atp.), o Rakousovi jako zapomenutém českém povídkáři píše - roku 1968 - paní W. Iggersová, to je tak skoro vše. V této souvislosti: nenajdeme u Kovtuna P. Eisnera, který anglicky publikoval své esejistické knihy s pražskou tematikou, ač jiné eseje s nečeskými náměty - tak hned Kunderův o Dostojevském a Diderotovi - ve svazku zastoupeny jsou. Ostatně nenajdeme toho víc. Efemérnost takových položek, jako jsou překlady z Kamila Bednáře a dalších, podtrhuje i to, že jméno Ivana Blatného (žijícího od konce čtyřicátých let v Anglii) se prostě nevyskytuje.

Bibliografie může být jistě posuzována jenom adekvátně, technicky odborně, není příležitostí k úvahám a zastavením. Přesto si z ní lze odnést dojem, jak mizivá je například i produkce slavistických univerzitních pracovišť v oboru bohemistiky. Stereotypům v překládání literatury odpovídá i stereotypní volba témat literárněhistorických (K. Čapek). Tak z posledních let je jedinou zaznamenaníhodnou disertací medievistická práce Jarmily Veltruské o staročeském Mastičkáři. Proti očekávání vychází z bibliografie chudě i Komenský, překlady jsou přitom inspirovány z protestantských kruhů: jedenkrát Kšaft umírající matky Jednoty bratrské, šestkrát Labyrint světa, a to je vše; k tomu pět studií, skvělá Čiževského, Doležela, Jakobsona, Součkové a Svitáka, a to je vše. Iniciativy ani zanícení a uvádění české literatury do angličtiny není tedy přehnaně.

Co říká a co chce Tomáš Řezáč

Bez předmluvy, bez doslovu vyšla ve druhé polovině roku 1988 brožura nazvaná Co říkali a co chtěli. Autor: Tomáš Řezáč. Podtitul: Svědectví nejen o roce 1968. Cena: 3 Kčs. Poštovní novinovou službou rozšiřovaný sešitek vydalo Rudé právo, vydavatelství ÚV KSČ. Redaktor hlásící se k odpovědnosti je Jaroslav Kojžar, jinak zástupce šéfredaktora RP.

Řezáčových devět kapitol (I. Než se zatvářila Tvář, II. Komplex nedělá Bonaparta, III. Není klidu v Betlémské ulici, IV. Sám Kohout na smetišti?, V. Spolek výtržníků, VI. Jenom se ohřejeme, VII. Uran není jen prvek, VIII. Těžký týden, IX. Názory burzovního hráče) by vlastně ani nestálo za pozornost. Kloupé a trapné žvásty, mizerné po stránce stylistické a demagogické od začátku do konce mohli bychom se smíchem odhodit, chápajíce je jako zoufalý výkřik nějakého Stalinova pohrobka, který zaspal dobu. Ale! Vydává-li takovýto pamflet Rudé právo, orgán strany, jejíž tajemník Fojtík zhruba ve stejné době (se zpožděním pouze několikátýdenním) veřejně hovoří o nezbytnosti "zásadně zhodnotit vývoj našeho umění v šedesátých letech a rozvinout vědecké disciplíny zabývající se všemi druhy umění a jejich historií" (Kmen č. 42/1988, str. 2), pak patrně Řezáčův přístup splňuje představy ideologů KSČ o přístupu k šedesátým letům.

Ale podívejme se už na Řezáčův text. V první kapitole si vzal na mušku především Eduarda Goldstückera a Jiřího Grušu: "Čteme-li dnes Grušova slova, na první pohled si říkáme, že je vlastně všechno v pořádku. Že by se to takhle nebo podobně dalo otisknout i dnes. V době přestavby. Jenže při podrobnějším pohledu spatříme zásadní antisocialistické rysy Grušova vystoupení." Inu, starý a osvědčený slovník let padesátých a sedmdesátých. Jedenáct let po zběsilém útoku na "rozvratníky a samozvance" putuje Řezáč do historie, aby pospinil i lidi, "které tu nebudeme jmenovat, protože většinou jejich jména už čas nenávratně pohltil".

Patrně nejubožejší z celé knížečky je "studie" o Václavu Černém (II. kapitola). Vypadá to zhruba takto: "Byl tehdy docentem na filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Nevelké postavy. S výrazem žlučovité povýšenosti v úzké, do ostrých vrásek poskládané tváři. Ten muž se jmenoval Václav Černý. V r. 1936 začal vydávat literární revui, která se zvala Kritický měsíčník. Včera není dnes. Kočka není pes. A Černý nebyl Šalda." Na nějakém tom časovém údají Řezáčovi samozřejmě nezáleží. V roce 1936 Kritický měsíčník ještě nevyšel. A co má být? Když se kácí les... Biografii V. Černého komentuje Řezáč tak nejapně, že zůstává rozum stát: "Jeho otec byl řídícím učitelem a Černý studoval na náchodském gymnáziu. Ale pouze do sexty neboli šesté třídy gymnaziální. Pak odešel. Do francouzského Dijonu, odkud se vrátil s maturitním vysvědčením v kapse. U Černých nebylo nic české dosti hezké." Po několika řádcích opakuje Řezáč svou patrně zafixovanou chybu (není tedy rázu tiskového): "... a - jak řečeno - v roce 1936 začal vydávat Kritický měsíčník." A co třeba tvrzení, že Václav Černý "přátele ve skutečném, lidském smyslu tohoto slova nikdy neměl"? To je styl ne sedmdesátých, nýbrž raných padesátých let. To už rovnou můžeme mluvit, jako kdysi Ivan Skála, o klubku zmijí. Řezáč se z novinových článků v době procesů učil pilně.

Další kapitola zase hodnotí Literární noviny. "Kdo byli členové redakce? Básníci, kteří postrádali talent, a proto se pohybovali na okraji literárního dění. Prozaici, kteří v jedné dvou povídkách 'přislíbili' ledaccos (sic!) do budoucnosti, ale své sliby neměli sílu nebo chuť či odvahu splnit. Nenajdeme tu figuru z jednoho kusu. Nenajdeme tu jediného redaktora či redaktorku, pro které by nakonec redakce nebyla více či méně poslední šancí a štací ztroskotance."

Snad už to stačí. Nebudeme se dále zabývat IV. kapitolou (poslední "literární") ani kapitolami dalšími, tematicky různorodými. Jednou se hovoří o tuzemských agentech cizích rozvědek, podruhé o KANu (tam se Řezáč rozpomenul i na svá léta emigrantská: "V roce 1973 řekl Zdeněk (!?) Firt auto- rovi..."), dále o uranu a jedním dechem o Janu Masarykovi,

jediného národa a časově vymezené "od nejstarších dob po dnešek". Pak ale je tu dvojí možnost: buď se autor snaží o co nejobjektivnější zpřístupnění co největšího počtu informací (jako třeba Arne Novák ve svých Přehledech dějin české literatury nebo Václavek, abychom uvedli příklad jinak světonázorově orientovaného autora, v České literatuře XX. století), nebo mu jde spíše o určitou "filosofii literárních dějin" či o svébytné pojetí literárního procesu, jako je tomu např. v Moderní literatuře české F.X. Šaldy.

Všechny tyto případy však předpokládají dostatečně široké zázemí heuristicky předběžně zpracované látky: tedy vydání sebraných spisů zkoumaných autorů, jejich životopisů a monografií o jejich dílech, monografie kulturních a politických dějin příslušných oblastí atd.

Josef Jedlička (Rozmluvy 7, 1987, ss.106-138) se po^{d/}jal úkolu prakticky bez tohoto zázemí. (Skromný titul jeho článku poněkud zavádí: nejde o "dodatek" k nenapsanému dílu, což samo o sobě zní ironicky, ale o náhradu podobného díla.) Mohl se opírat jen o Slovník českých spisovatelů (tiskem Toronto 1982) a o vlastní studia, podstatně limitovaná těžkou dostupností, ne-li nedostupností potřebných pramenů.

Za takových podmínek se obtížně zpracovává i dílo ryze faktografické, jak dokazují četné kritické připomínky, poznámky a doplnky k torontskému Slovníku. Ještě obtížnější je zpracování, byť esejistické, určitého úseku dějin moderní české literatury. Lze se jistě čtenáři omluvit za subjektivnost soudu a výběr reprezentativních jmen, za nimiž lze postavit desítky dalších. Jenže co je to platné - výběr jmen je také hodnocení. Ale to ještě není největší kámen úrazu. Problematičtější je už hodnocení autorů, kteří uvedeni jsou, zvláště jsou-li hodnoceni "en bloc", nikoli jejich jednotlivá díla, vývojová období, místo v literárním hnutí, směru či skupině.

Zdeněk Hrubý (KS 1/88) poukázal na konkrétní omyly a nedostatky v hodnocení, s nimiž lze vesměs souhlasit. Mohu je doplnit dalšími, i když se s Hrubým ztotožňuji v ocenění významu a podnětnosti Jedličkovy průkopnické studie; kritika, kterou vyvolal a ještě patrně vyvolá, je právě důsledkem ne-

dostatku oné heuristické práce, o níž byla řeč v úvodu těchto poznámek: není snadné hodnotit tam, kde není dostatečně soustředěno a prozkoumáno to, co má být předmětem hodnocení.

Snad více než subjektivní výběr reprezentativních jmen (v pozitivním či negativním smyslu) vyvolává námitku řazení jednotlivých jmen do skupin či směrových tendencí, při němž se nezřídka do jednoho pytle dostávají lidé nejen velmi rozmanitých tvůrčích přístupů, zásad a individuálních osudů, ale dokonce i profesí.

Tak když jsou vzpomenuti autoři, kteří v básnických dílech projevíli radost z osvobození a vděčnost sovětské armádě (v některých případech i přímo Stalinovi), jsou vedle F.Halase uvedeni Holan, Kainar, Listopad, Blatný, Skácel - jejichž verše "naprosto nebyly motivovány konjunkturálním kalkulem, ale spontánně reflektovaly atmosféru chvíle". Proč právě oni? Převážná většina našich básníků všech generací a směrů (výjimku netvoří ani Fráňa Šrámek či Josef Hora - i ten vzdal na smrtelné posteli hold Stalinovi a Benešovi) básnicky reagovala na atmosféru vzrušených dní. Mají snad ti z nich, kteří zde nejsou uvedeni, být obviňováni z konjunkturalismu? Snad by bylo správnější zaznamenat, že v tehdejší politické atmosféře a v této fázi národně osvobozenického zápasu byla reakce většiny básníků shodná s reakcí většiny národa. Jistěže se tu odrážely iluze - básníků i prostých lidí - o dalším vývoji naší společnosti. Ale zde by bylo třeba hlouběji analyzovat tehdejší situaci, jak k tomu vyzývá Z.Hrubý: prostudovat materiály I. sjezdu Syndikátu českých spisovatelů (byly vydány knižně), věnovat pozornost nejen vystoupení V.Černého a J.Chalupeckého, ale také např. F.Götze, J.Pistoria a dalších kritiků a literárních vědců; všimnout si významného a neprávem zapomínaného projevu tehdejšího prezidenta Beneše na tomto sjezdu. Měl by se také aspoň učinit pokus o objektivní zhodnocení poválečného působení českého literárněvědného strukturalismu, jak v díle Jana Mukařovského a jeho žáků, tak speciálně v díle Felixe Vodičky (jeho fundamentální dílo Počátky krásné prózy novočeské vyšlo v r.1947),

samozřejmě bez retušování všech peripetií a rozporů, jimiž český strukturalismus a jeho hlavní představitel prošli.

Jiný případ takové heterogenní enumerace najdeme na str.126: "Pražák, Bedřich Fučík, Fischer (míněn J.L.), Kramář a mnoho dalších upadli dočista v zapomenutí." Nejen že jsou tu vedle sebe postaveny osobnosti nespočetelné a velmi odlišně profilované: Albert Pražák byl novému režimu nepřijatelný z politických důvodů jako nejvyšší představitel České národní rady v pražském květnovém povstání, které náležitě nezapadalo do osvobozenického scénáře KSČ; jinak by se byl režim s jeho katedrovým nevybojným pozitivismem jakžtakž smířil - vydával se přece pod Nejedlého patronací Jaroslav Vlček a ani proti Jakubcovi se nijak zvlášť nebrojilo. Vincenc Kramář byl přesvědčený komunista, po válce dokonce vydal ve stranickém nakladatelství brožuru o programu KSČ ve výtvarném umění. Po únoru Kramář straně vadil jako průkopník avantgardního umění. I míra zapomenutí těchto osobností je různá: Kdyby se našel iniciátor, sotva by dnes byly námitky proti vydání některého Pražákova spisu nebo výboru z jeho díla; Vincenc Kramář žije přinejmenším v názvu své slavné dejvické galérie. A Bedřich Fučík hrál na sklonku života významnou úlohu v české paralelní kultuře a jeho vzpomínková kniha, vydaná posléze tiskem v zahraničí, patří k nejfrekventovanějším svazkům samizdatové literatury.

Takže nejhluběji zapomenutý je zde J.L.Fischer, tvůrce opravdu originální filosofie, komunistům nepřijatelné. Ale není sám, celá plejáda filosofů první republiky - Trnka, Tvrdý, Fajfr, Vorovka, I.R.Malý, Emil Svoboda, Jindřich Khon, Josef Bartoš a mnoho dalších - sdílí jeho osud.

Neorganická je také řada jmen seskupených na str. 127: Josef Vohryzek, Ivan Klíma, Karel Pecka, Petr Kopta; opět lidé velmi různých tvůrčích profilů a osudů i generačních vrstev, snad je opravdu spojuje jen to, že na svůj debut čekali deset, patnáct i dvacet let - ale to je pojítka hodně nahodilá.

Nejvíce se úskalí podobného přístupu projevilo na str. 129, kde jsou vypočítáváni - zprvu s určitou (ale jak dokázal

Z.Hrubby, značně nepřesnou) charakteristikou, dále už jen se souhrnnou, dosti povrchní ilustrativní anotací - představitelé tzv. "svazácké generace": Stanislav Neumann, Pavel Kohout, Jaromír Hořec, Bohuslav Březovský, Josef Kainar - a za nimi pak, uvedeni všeobecným "Tak začínali", Jan Procházka, Ivan Sviták, Milan Kundera, Jiří Pelikán, Zdeněk Hejzlar, A.J. Liehm, Ivan Bystřina, Oldřich Kržstofek, Karel Šiktanc. Zde jsou v pestré směsici prezentováni spisovatelé, filosofové, publicisté, politikové - někdy oblasti umění dost vzdálení, ale též ideově značně diferencovaní. Má-li jako jejich společný jmenovatel sloužit pozdější "vystřízlivění", je to opět pojítko ne příliš konkrétní a charakterizující.

Že tu byly iluze nejen po roce 1945, ale i po roce 1948, a to nejen u začínajících mladíků, kteří v té době sotva dospěli, ale i u zralých a soudných myslitelů, jako byli J.B. Kozák či Emil Svoboda, že ruku ke spolupráci podávali komunistům mnozí další a nebylo jejich vinou ani zásluhou, že nebyla přijata - to všechno by také nemělo být zamlčeno. Jinak by totiž sotva bývala možná tak hluboká diskontinuita kulturního vývoje a tak obtížná existence druhé kultury v té době. Šlo o život - to je pravda a Jedlička na to správně upozorňuje a uvádí dokumentární čísla a fakta. Brutalita režimu jistě hodně dokázala, ale nedokázala by ani polovinu, kdyby nebyla mohla počítat s podporou nebo alespoň neutralitou značné části kulturní veřejnosti: na rozdíl od sedmdesátých a osmdesátých let víra ve spravedlnost budovaného společenského řádu nebyla ještě tehdy výjimkou.

Není také třeba přizpůsobovat některé nepominutelné osobnosti přijatelným schémátům - jako je tomu třeba v případě Konstantina Biebla. Je sice pravda, že se dostal do konfliktu s prověřkovou komisí své stranické organizace. Byl to člověk velmi citlivý, navíc trpěl pankreatitidou, provázenou bolestivými záchvaty. Vztahoval např. ke své osobě jednu Kainarovu báseň, která vyčítala básníkům jeho generace, že "nezůstali v řadě". (Kainar už tehdy tvrdil, že Biebla vůbec na mysli neměl.) To vše mu ztrpčovalo život. Ale není pravda, že jeho dílo bylo vydáno se spěchem až po jeho smrti. Biebl totiž

šťastnou náhodou dostal slušné vysvědčení jako "wolkerovský" básník v politicky směrodatném Štollově referátu Třicet let bojů o českou socialistickou poezii. (Hrubý správně zdůraznil jeho neblahou roli a vytkl Jedličkovi, že jej opomněl. Neměly být opomenuty ani další dobové projevy, zejména referáty Václava Kopeckého; v nich najdeme pestrou paletu protichůdných výroků, podle toho, jak to právě kulturně politická linie strany vyžadovala.)

Bieblovi ještě za jeho života vychází nová kniha básní Bez obav (velmi pozitivně přijatá socialistickorealisticou kritikou) a začínají vycházet Sebrané spisy (první svazek si sám redigoval); to si z tehdy žijících příslušníků meziválečných básnických generací mohl dovolit jen Nezval, o jehož úloze v období 1945-1958 by také mělo být řečeno víc, než řekl Jedlička. A takových opominutých neopominutelných autorů a děl je víc. Hrubín přece nezasáhl do vývoje poválečné poezie jen Jobovou nocí a Chlebem s ocelí, ale sehrál významnou úlohu také v období "tání" po roce 1956. Nejen svým projevem na II.sjezdu spisovatelů, který vedle projevu Seifertova patřil k tomu nejstátnějšímu, co bylo do té doby řečeno z tribuny oficiálního spisovatelského sjezdu, ale také svou tvorbou dramatickou (Srpnová neděle), básnickou (Proměna, Romance pro křídlovku) a překladatelskou. Také by měla být zmíněna jeho prorocká Hirošima, po únoru 1948 zavržená.

Vytratila se i další nepominutelná básnická osobnost tohoto období - Vilém Závada; chápu, že se nesnadno kouše do kyselého jablka, ale chceme-li podle svých možností sdělit mladým generacím pravdu, nemůžeme se nepřijemným otázkám vyhýbat. Jen tak si třeba vysvětlují, proč zmizeli z hlediska vývoje naší prózy koncem padesátých let tak nepominutelní autoři, jakým je Ladislav Fuks či později debutující Vladimír Páral; nevím také, proč není zmíněn Arnošt Lustig.

Díváme-li se na celé zkoumané dvacetiletí literárního vývoje jako na nepřetržitý pás temna, v němž jen občas, spíše náhodně, probleskne jasná jiskra, ztratíme cit pro odstíny a vývojovou dynamiku. Nelze ztotožňovat politické dějiny s literárními, ale rok 1956 nepochybně znamenal předěl i v do-
savadním vývoji po únoru vyčávaně české literatury.

Myslím, že nelze např. přejít mlčením časopis Květen a skupinu autorů, kteří se v něm dočasně sdružili pod heslem "umění všedního dne". Právě zde už v té době zazněly výrazné hlasy básníků a kritiků, kteří se programem "všedního dne" nejen pokoušeli navazovat zpřetrhané vlákně kontinuity (třeba - ač zprvu nevědomky - právě se Skupinou 42), ale současně připravovali půdu pro příští vývoj. Přes dobrou podmíněnost znějí dosud aktuálně mnohé z kritických statí a úvah Josefa Vohryzka či Jaroslava Bočka, a bez ohledu na další vývoj nepochybným přínosem naší poezii byly v té době verše Josefa Bruknera, Vlasty Dvořákové, Jiřího Golda, Milana Kundery, Karla Šiktance, Jiřího Šotoly, Jany Štroblové. Ne náhodou po prvním "přituhnutí", jež vystříдалo liberálnější období po XX. sjezdu KSSS, padl u nás Květen jako jedna z prvních obětí. (Květen má vůbec smůlu: režim jej nepřipomíná, protože se příliš vymykal oficiální stranické politice /co jen se proti němu nahorlil L.Štoll!/: a druhá strana jej zase považuje za příliš "oficiální".)

Nejen díla a jejich osudy, ale i biografie jejich tvůrců jsou složité. Tak nejen Josef Kainar, ale ani Kamil Bednář rozhodně v posrpnovém "normalizačním" období svému jménu cti nepřidali. To ale ani jim neubírá na minulých zásluhách, stejně jako Fuksovi, Páralovi a Šotolovi.

Snad by bylo také na místě více zdůraznit význam dřívadel malých forem, než jak to činí Jedlička - spíše jen marginálním připomenutím Suchého a Šlitra. Pro vnitřní osvobození mladých generací tehdy znamenala velmi mnoho. Ale v žádném případě v této souvislosti neměla chybět jména Ivana Vyskočila a J.R. Picka - toho také proto, že zastupoval žánr, který v hodnoceném období ze všech ostatních snad nejvíce trpěl na úbytě - satiru.

Mluveno co nejobecněji - Zbabělci, Žert a Sekyra byly nejvíce diskutovanými tituly širokého proudu "kritické literatury", která se u nás rozvíjela od druhé poloviny padesátých let. Patřila sem díla tu větší, tu menší závažnosti, tu větší, tu menší umělecké hodnoty. Ale význam této literatury jako celku nelze popřít. Některá jména z této řady Jedlička

uvedl, jiná nikoli (Eva Kantůrková, Alexandr Kliment, Jindřiška Smetanová), další se ztratila v jiných souvislostech (Ivan Klíma, Karol Sidon).

Bylo by také třeba hlouběji zhodnotit působení Literárních novin, které v různých dobách zastávaly různé pozice a měly širší či užší okruh působnosti. Byly sice hlavním tiskovým orgánem oficiálního Svazu spisovatelů, ale nezávisle na své nominální funkci v některých obdobích silně ovlivňovaly pozitivní literární vývoj.

Jsou-li pak posuzovány literární experimenty, neměly vypadnout texty Nápravníkovy a vůbec iniciativa našich surrealistů, která přece neskončila skupinou RA. (Naši surrealisté i v šedesátých letech pravidelně vydávali samizdatové a polosemizdatové sborníky.) Postrádám také připomenutí tak výrazné a generačně reprezentativní básnické osobnosti, jakou byl Václav Hrabě.

Dost podivné je tvrzení, že "neexistuje nic, co by se v užším slova smyslu dalo nazvat literaturou 'pražského jara'". Má-li Jedlička na mysli literaturu v osmi měsících roku 1968 napsanou a vydanou, má jistě pravdu, ale z technických důvodů něco takového ani nebylo možné. Za literaturu "pražského jara" lze považovat jediné takovou, která je připravovala, nebo jím byla ovlivněna. A v tomto případě nemá pravdu: literatura velmi silně a mnohostranně "pražské jaro" připravovala a ne náhodou byla po jeho porážce tak těžce postižena - a to nejen ve svých reformně komunistických protagonistech, ale jako celek. Jestliže i ten nejkontroverznější samizdatový autor do roku 1968 mohl chovat naději, že "bude líp", že se snaží on dočká publikace, po srpnu 1968 platilo nejméně pro příštích dvacet let heslo "bude hůř".

Největší katastrofou ve vývoji poválečné české literatury je ztráta kontinuity (s vlastními dějinami i se světem) a vržení nových generací do vzduchoprázdného prostoru. Je sice pravda, že ti nejsilnější se i zde prosadí. Čili jak píše Jedlička: "Ukazuje se tu, že lidská kultura záleží daleko více na neumořitelné potřebě sebezkoumání a sebeuvědomování, než na blahovůli toho kterého politického a mocenského systému." (s.137)

Jenže literatura není souborem silných jedinců (tak se nám jeví v školních učebnicích literárních dějin), ale širokým vývojovým proudem větších či menších děl a jman, literárních časopisů, programů, škol a směrů, nakladatelských domů a iniciativ.

Násilné zásahy, jímž je naše literatura vystavována od roku 1938, vytvořily onu složitou situaci, kdy se fenomén "česká literatura" jeví rozvrstvený do tří mnohdy jen slabě navzájem propojených okruhů: oficiálně vydávaná, paralelní samizdatová a exilová literatura. (Jedlička pak připomíná ještě další, spodnější vrstvu pod paralelní, samizdatovou literaturou, dokonce do ní vkládá největší naděje. Jistě taková vrstva existuje, ale víme o ní příliš málo, než abychom se mohli odvážit soudu byt sebeobecnějšího.)

A přece tyhle tři oblasti jsou třemi větvemi jediné literatury a jako takové musí být předmětem literárně historického zkoumání.

Oficiální literární historie věnuje pozornost jen oficiální literatuře, pro ni autor a dílo začíná existovat teprve tehdy, když bylo doma vydáno některým státním nakladatelstvím. (Postihuje to dokonce i práce encyklopedické: např. Slovník českých spisovatelů vydávaných v letech 1970-1980 může mít oprávnění jen jako propagační nakladatelský almanach.)

Paralelní literární historie (která má však velmi málo sil, protože v podmínkách samizdatu se jí velmi těžko pracuje) zase má přirozený sklon šmahem zamítat literaturu oficiálně vydávanou, nebo ji aspoň ignorovat. (Sám se přiznám, že ji sleduji velmi málo a o řadě jejích autorů nejsem schopen pro neznalost jejich díla pmést žádný soud.)

Zahraniční literární historiky navíc handicapuje nedostatek studijních pramenů. (Jinak v zahraničí zřejmě neexistuje literární historik, který by uznával existenci české literatury jen za hranicemi její vlasti.)

Kromě toho, že existují autoři všemi třemi okruhy uznávaní a ve všech publikující (jako třeba B.Hrabal), není spo-

ru o tom, že ve všech existují významná literární díla, která tvoří neodmyslitelnou součást dějin české literatury v období 1938-1988, i když jich určitě bude víc v samizdatové a zahraniční literární produkci. Autoři samizdatoví a zahraniční se navíc mohou vykázat statečnějším občanským postojem. Ale podařilo-li se nějakému tvůrci vzdorovat na režimu publikování nepochybně hodnotné knihy, divadelní hry, filmu - zasluhuje naší úcty neméně než autor "paralelní" či "zahraniční".

Zdá se, že pokusy o syntetická díla, s objektivněji platnými soudy a širšími pohledy, jsou zatím předčasné, i když se po nich zejména mezi mladou generací volá a byla by potřebná. Zatím má patrně největší cenu práce badatelsky rekonstrukční, bibliografická či monografická. Zde bych připomněl činnost dokumentačního střediska v NSR, práce Jana Vladislava či Zdenka Rotrekla na rekonstrukci "skryté tváře" dějin české literatury, snahu nahradit absencí domácích tištěných literárních periodik exilovými časopisy typu Svědectví, Listy, Obrys či Rozmluvy, nebo samizdatovými periodiky typu Z obsahu, Kritický sborník, Vokno, Revolverová revue a samozřejmě práce slovníkového typu, z nichž torontský (původně samizdatový) Slovník českých spisovatelů je nejcennější a z domácí tištěné produkce se s ním může srovnávat jen akademický Lexikon české literatury (zatím vyšel jen první díl/A-G/).

Co zatím postrádáme nejvíc (vedle textové správnosti a autentičnosti jednotlivých děl, jichž se tak těžko docílí v samizdatových a zahraničních edicích/ale i v textech oficiálně vydávaných autorů jistě nemálo řadí nejen auto-cenzura!/), jsou dílčí monografické a biografické studie - a zde je také pole působnosti pro mladé a nejmladší literární historiky: nechť si zvolí (jistě nesnadný a riskantní) úkol prozkoumat to či ono dílo toho či onoho "zakázaného", samizdatového či exilového autora, určitou literární či uměleckou skupinu, školu, směr, časopis. Nezpracovaných témat je zde bezpočet; vždyť nejsoudosud zpracování ani autoři oficiálně publikující, a pokud jsou, pak tendenčně a neobjektivně.

Čím více podobných prací budeme mít k dispozici, tím snáze se ubráníme nedostatkům, jimž se Josef Jedlička ve své podnětné a závažné syntetické práci nevyhnul především proto, že se nemohl opřít o dostatečné heuristické zázemí.

František Kautman

kníží zpravodaj

co nového v samizdatu?

edice kritického sborníku

sborníky o výtvarném umění

PARAF

revolver revue

vokno

888
888

c o n o v é h o

v s a m i z d a t u



?

GRÖGEROVÁ, Bohumila + HIRŠAL, Josef: Let let

(Praha 1988; 3.svazek: 1961-1963; 318 ss. A5;
frontispice: muchláž J.Koláře z roku 1962; další
3 dokumentární fotografie v textu; pevná vazba,
plátěný hřbet)

Pátý svazek společného vydání dvou vzpomínkových knih
Vínku vzpomínek J.Hiršala a Letu let (viz též knižní
zpráva, KS 4/87) obsahuje koláž vzpomínek obou au-
torů na tři léta, která jsou v jejich životě spjata
s objevem konkrétní poezie a s navazováním kontaktů
s podobně zaměřenými avantgardními literárními skupi-
nami v zahraničí.

TOPOL, Jáchym: Vlhký básně a jiný příběhy

(Edice Expedice, sv. 224, Praha 1988, 70 ss. kvart)

Nová básnická sbírka jednoho z nejvýraznějších autorů
80.let. Autorovi byla udělena cena T.Stopparda za
rok 1988.

KUBĚNA, Jiří: Jiný vesmír

Juvenilia I (1953 - 1956)

(Morava 1987, Edice Expedice, sv. 251, Praha 1988,
167 ss. A4 oboustranně, podtitul v tiráži: Vybrané
spisy Jiřího Kuběny - Dokumenty, sv.1)

Obsah: Zpívající voliéra (1953) - Tři sonety (1955) -
Jiný vesmír (1955) - Maškaráda (1956) - Setkáníčka -
Kostýmy jen pro mne - Andělská sousedství (1956).
Závěr tvoří autorův šedesátistránkový komentář - vý-
klad, který je integrální součástí textu.

LIBERDA, Vladimír: Příběh orwellovských let

(Edice Expedice, sv.266, Praha 1988, 316 ss. B5)

V třiceti kapitolách popisuje autor, který byl poprvé
uvězněn r.1941 a počtvrté 1982, své zážitky z posled-
ního vězeňského pobytu. Text autorův je doplněn živo-
topisným medailonem.

(I)

Sluší se - samozřejmě skromně a v závěsu za reklamními výkony RR a Vokna - zaměřit trochu reklamy do vlastních řad.

Po letech netrpělivého otálení se v r. 1988 objevily první dva svazky dlouho očekávané Edice Kritického sborníku.

Svazek 0/

Kritický sborník 1981 - 1986

Bibliografický soupis příspěvků
Předmětový rejstřík osob

(Praha 1988, 28 ss. A5, oboustranně šitá brožura, typograficky řešená obálka)

Doplněno poznámkou ke stavbě hesel a rejstříku. Svazek zahrnuje 265 anotovaných údajů, předmětový rejstřík osob je jako pomůcka určen především recenzentům, historikům, dokumentátorům. V tomto formátu a úpravě budou vycházet jednotlivé roční doplňky.

Svazek 1/

BALABÁN, Milan: V půli cesty

Několik poznámek k českému ekumenickému překladu bible

(Praha 1988, 59 ss. B5, váz. typograficky řešená obálka)

Filologické zamyšlení adresované nejen ekumenickému překladu bible, ale především všem živým snahám o řešení této problematiky, snahám nejrozumnější odborné i konfesijní orientace.

Poněkud skrytá literatura o výtvarném umění je název statí Jiřího Šetlíka, kterou přinese Kritický sborník ve svazku č. 1/89. Uvádíme zde bez anotací a podrobného popisu (ty čtenář najde v Šetlíkově textu) alespoň stručný bibliografický soupis sborníků, jimiž se stať podrobně zabývá.

Sborník památce Alberta Kutala

(Praha 1984, 145 ss. A4, 1 reprodukce, kartonované)

Sborník památce Jiřího Pádrty

(Praha 1985, 163 ss. A4, 1 reprodukce, kartonované;
vyšlo pak též jako 241 sv. EE)

Sborník památce Václava Nebeského

(Praha 1986, 205 ss. A4, 1 reprodukce, kartonované)

Sborník památce Václava Navrátila

(Praha 1987, 156 ss. A4, 1 reprodukce, kartonované)

Publikační řada Někdo něco

Vnější skladbou může trochu připomenout literární Obsah.
Dosud vyšly tyto svazky:

Někdo něco 1 (Praha 1985, 30 ss. A4, nepaginováno,
v kancelářské složce)

Někdo něco 2 (Praha 1985-86, 67 nepag. ss. A4, 6 listů
reprodukcí, kartonované)

Někdo něco 3 (Praha 1986, 56 nepag. ss. A4, 11 listů
reprodukcí, kartonované)

Někdo něco 4 (Praha 1986, 54 nepag. ss. A4, zčásti oboustran-
ně, 3 listy reprodukcí, kartonované)

Někdo něco 5 (Praha 1986-87, nepag. ss. A4, větš. obou-
stranně, 14 listů reprodukcí, kart.)

Někdo něco 6 (Praha 1987, 94 nepag. ss. A4 oboustr.,
10 reprodukcí, kartonované)

Někdo něco 7 Dech kosmu: práh věčna - příspěvky věnované
práci Karla Malicha, doplněné ukázkami z je-
ho textů

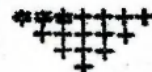
(Praha 1987, 175 paginovaných ss. A4 obou-
str., 7 listů reprodukcí, kartonované)

Někdo něco 8 (Praha 1987-88, 80 nepag. ss. A4 oboustr.,
10 volných listů reprodukcí, 3 repr. v tex-
tu, kartonované)

Někdo něco 9 (Praha 1988, 53 nepag. ss. A4 oboustr.,
3 listy reprodukcí, kartonované)

Někdo něco 10 Čas člověka a země - O Vladimíru Janouškovi
(Praha 1988, 173 pag. ss. A4 oboustr.,
6 listů reprodukcí, kartonované)

P A R A F č. 9 (1988, 107 ss. A4)



První rubrika - ČLÁNKY/STUDIE - je jako obvykle vyhrazena domácím autorům. Všechny příspěvky se tak či onak týkají problematiky krize (duchovní i hmotné), kterou současné lidstvo prochází. Nacházíme zde texty A. Mokřejše (Společenství a společné - patrně kapitola z rozsáhlejší práce, redakce však, ačkoli zpravidla informacemi nešetří, nám o původu tohoto textu nesdělují nic), I. Dubského (O ideji univerzity), Z. Kratochvíla (Úcta, náboženství, kultura) a starší text Z. Neubauera Chiliasmus a eschatologie.

Rubrika překladů uvádí rozsáhlý text mladého holandského filosofa F.R. Ankersmita Historiografie a postmodernismus. záznam přednášky, kterou autor přednesl v Praze 1986. Číslo uzavírají dvě recenze.

r e v o l v e r r e v u e



(Pokračování ze sv. 4/87)

Číslo 9/1988

("Řídí Sweet Jane a nevadský plyn", únor 88, 348 ss. A4, foto na obálce i v textu, živá záhlaví, důmyslné výtvarné řešení celého textu, šestijazyčné resumé)

Z obsahu:

Překlady: Hanna Krall: Stihnout to před pánem bohem (1. část) - Hannah Arendt: Eichmann v Jeruzalémě - György Konrad: Zabit znamená vždycky zavraždit - Witold Gombrowicz: Úryvek z Deníků - John Updike: Bech v Česku - Edward Limonov: Hotel Winston a jeho hosti - Stephen Brock: New York ve dne i v noci - Andy Warhol: Od A k B a zase zpátky.

(IV)

Čeští autoři: Kuchyňka - Teufel - Zmrzlík - Vondra -
Kremlička - Honza Krejcarová (V zahrádce otce mého) -
Pavel Vateň - Václav Havel (Asanace, 8 básní z dáv-
ného mládí) - Martin Palouš.

Interview:

RR se Stanislavem Devátým, Václav Havel hovoří s Josefem
Čísařovským.

- články - úvahy - recenze - polemiky - reportáže -
dopisy - dokumenty -

Číslo 10/1988

(červen 1988, 340 ss. A4, pětijazyčné resumé)

Z obsahu:

Překlady: Hanna Krall: Stihnout to před pánem bohem
(dokončení) - Hannah Arendt: Eichmann v Jeruzalémě (2.)
- Anatolij Marčenko: Žij jako všichni - Jerzy Fajferant:
Co řeknou naše děti - Peter Schneider: Skokan - Jan
Novák: Milionový jeep - Václav Havel: K Milionovému
jeepu - Dmitrij Savickij: Loura - Jurij Mamlejev:
Cesta - Ereke bez konce I.: Viktoriánská pornografická
literatura (recenze s ukázkami).

Čeští autoři: Kuchyňka - Vzpomínky na děcák (anonym) -
Zbyněk Hejda - Vít Kremlička - Egon Bondy.

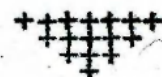
rr interview: Chtěla bys být čarodějnic? - Moci
(Jarmila Bělíková a Olga Havlová hovoří s Olinkou
Stankovičovou).

- články - úvahy - rr reportáže - recenze - dopisy -
dokumenty -

Z této části upozorňujeme především na Helsinki Watch -
Slzy, krev a pláč (report z Afghánistánu).

Kulárová část tvoří v posledních číslech RR pětinu až
třetinu rozsahu a je co do významu příspěvků stejně
závažná jako část první - "autorská", náznak významo-
vého odlišení může proto být i matoucí.

Poctivá a dravá snaha dostat programovému předse-
vzetí z úvodníku 5. čísla je stále patrnější.



(pokračování ze sv. 1/87)

Číslo 12 (zima 87)

Rubrika Aktuality věnována koncertům z podzimu 1986, zatčení Jazzové sekce, Petra Pospíchala, uctění Lennona v prosinci 86; následuje Magorova Modlitba za Jana Stánka a fejeton Luboše Vydry. V rubrice Hudba příspěvky Egona Bondyho, překlad, poznámky o textech české Nové vlny, heavymetalovém časopise TKM. Oddíl Literatura přináší překlad prpzy Iriny Ratušinské Má vlast a stať Jiřího Kratochvíla Česká literatura teď. Film: obsáhlý referát o rock-video films, součástí bytového Free film festivalu. Výtvarné umění: zamyšlení nad výtvarným uměním na Slovensku, text přednášky Pocta Andy Warholovi (Magor z r.1971). Rubrika Současné proudy myšlení: Thomas Merton: Kořenem války je strach, dále ukázka z učení vyznavačů Křišny. Následuje vzpomínka na Jiřího Grossmanna a úryvek ze scénky, v Ohlasech stať -rz- Spór tří doktorů... (uveřejněná původně v KS VI, 1986, sv.4) a Magorovo Di do hajzlu, ty sa-rajte!, recenze, polemiky. V literární příloze výběr básní Egona Bondyho z let 1985-86, úryvek z Havlova Dálkového výsledku, z chystaného Magorova Pravdivého příběhu Plastic People, úryvky z Kuběnovy sbírky Hvězda a kříž a ukázka z deníků a dopisů Jaroslava Švestky.

Číslo 13 (zima 88)

Převratná událost poznamenává 13. číslo Vokna neodvratitelným (doufejme) způsobem: vynález obsahu a snaha o orientaci ve svazku pomocí různobarevného kuléru. Tedy z obsahu (v obsahu?): fejeton Luboše Vydry, v rubrice Hudba Historie Bílého světla, dále recenze, informace, rozhovor. Literární rubrika věnována almanachu 9x kontra a Josifu Brodskému, v rubrice z literární historie studie o Arturu Breiském a ukázka z jeho textu. Stálé rubriky Výtvarné umění, Ohlasy (polemiky, glosy). V Současných proudech myšlení Problematika rodiny od Václava Bendy a Srpnové trauma Petra Uhla. Autoři literární předlohy: Josef Vondruška - Nikolaj Stankovič - Hany - Milan Ohnisko - Luboš Vydra - Jan Kahan - Egon Bondy (další část Bratrů Ramazových).

Z obsahu:

Jako motto legendární dopisy vyměněné mezi sultánem Mohamedem IV. a záporožskými kozáky; fejeton Luboše Vydry. Hudba už standardně přináší přehledné stati o situaci domácí i zahraniční, rozhovor atd. V literární rubrice je rozhovor, Škvoreckého stať o úskalích překládání z r.1985, Krzysztofa Miklaszewskiho Setkání s Allenem Ginsbergem, poznámky. Retrospektiva věnována Josefu Pekařovi a ukázce ze vzpomínek na Oscara Wildea od André Gida. Výtvarné umění je zastoupeno čtyřmi příspěvky, v ekologické rubrice pokračování statí P. Blumfelda a statí Egon Bondyho. V Současných proudech myšlení rozhovor s Herbertem Marcusem. Ohlasy jsou věnovány reakcím na příspěvek Bondyho z č. 13 (týká se dopisu A. Marvanové otištěného ve Svědectví č. 81) - příspěvky Anny Marvanové, Marie R. Křížkové, Radima Palouše, Marie Hromádkové, Magora. Hana Marvanová reaguje na Bendovu stať o rodině. Autoři literární přílohy: Josef Vondruška (pokračování Vůně Sydney) - Jiří Olič - Zdeněk Bálek - Vasil Moudrý - Pavel Zajíček - Josif Brodskij - Egon Bondy (pokračování Bratru Ramazových).

(Příspěvky z Voľna i Revolver Revue se v posledních letech objevují přetištěny na stránkách Páternošteru. Obráceně však tato plodná kulturní výměna zatím nefunguje.)

VÝROČNÍ CENY ČESKÉ EXPEDICE

Strojopisné řady pražské České expedice vznikly v roce 1978. Od původní řady básnických sbírek nazvané Asyl, v níž byly opsány verše nevydávaných českých autorů (např. Ivan Blatný, František Lazecký, Jan Zahradníček, Zdeněk Kalista, Vladimír Vokolek, Jaromír Hořec, Jan Hanč, Ivo Andrenik aj.), rozšířila se tato činnost na další řady: Prostor (historická a literárně kritická díla, např. Zdeněk Kalista, Jindřich Chalupecký, T.G. Masaryk, neznámé statí F.X. Šaldy aj.), Hlas (řada vzpomínek a pamětí Jaroslava Seiferta, Zdeňka Kalisty, Josefa Knapa aj.), Opus (řada diskusních svazků, např. Jindřicha Chalupeckého, Jiřího Doležala, T.G. Masaryka, Rudolfa Zukala, Zdeňka Hrubého aj.), Vernisáž, řada grafických listů, které pravidelně zdobí opsané básnické sbírky v řadě Asyl. Součástí této strojopisné řady je také řada Lyrika Jaromíra Hořce. Dosud tu bylo opsáno a v ušlechtilé plátěné vazbě i s původními grafickými listy nebo reprodukcemi vypraveno ke stu titulů české literatury.

K svému desátému výročí udělila nyní Česká expedice tři ceny. Jde o ceny symbolické, nikoliv peněžité.

V oblasti studií a vzpomínek byla udělena cena in memoriam prof. Zdeňku Kalistovi za jeho práce opsané v České expedici: Tvář baroka, Vzpomínání na Jana Zahradníčka a Svědectví o Františku Křelinovi.

V poezii získal cenu Petr Zmrzlík, mladý autor z Prahy, za sbírku Obrovský zasněžený hřbitov.

Za dlouholetou výtvarnou spolupráci dostal cenu malíř Jiří Jirásek s přihlédnutím ke grafickým listům a dřevorezům, jimiž vyzdobil sbírky Jana Zahradníčka Znamení noci a Ivana Blatného Poblíž katedrál.

Prosinec 1988

(Pozn. KS: O jednotlivých zmíněných řadách referoval Knižní zpravodaj v posledních dvou letech.)