

druhých. V jeho životopise bychom mohli považovat za neobvyklé jen dvě věci: za první - během 1. světové války sloužil jako plukovník pěchoty v italské armádě. Za druhé - v roce 1975 získal Nobelovu cenu za literaturu. Mezi těmito dvěma událostmi se připravoval na dráhu operního pěvce (měl slibné *bel canto*), od samého počátku stál v opozici proti fašistickému režimu, což ho nakonec stálo místo kurátora ve Vieusseuxské knihovně ve Florencii, psal články, redigoval mglé časopisy, třicet let recenzoval na "třetí stránce" *Il Corriere della Sera* hudební a jiné kulturní události a po šedesát let psal básně. Díky Bohu, že jeho život byl tak poklidný.

Už od dob romantiků jsme přivykli životopisům básníků, jejichž oslňující kariéry byly někdy stejně krátké jako jejich dílo. Ve srovnání s nimi působí Montale poněkud anachronicky, stejně jako obrovský rozsah jeho básnického vkladu. Byl současníkem Apollinaira, T.S. Eliota, Mandelštama - a patří k nim nejen generačně. Každý z těchto umělců vtiskl své vlastní literatuře nějakou kvalitativní změnu. Ani Montale není výjimkou, i když jeho úkol byl zdaleka nejobtížnější.

Zatímco anglicky mlgvící básník čte francouzského (řekněme Laforguea) obvykle náhodou, italský tak činí z geografické nutnosti. Alpy, jež bývaly jednosměrnou cestou civilizace na sever, jsou dnes pro nejrůznější literární ismy obousměrnou dálnicí. Duchů je tolik, že člověk při své tvorbě pociťuje náležitě oduševnělou (dušnou) atmosféru. Italský básník, který se rozhodne vykročit po této cestě, musí nést náklad nahromaděný živým provozem v minulosti i v současnosti. Pro Montala bylo pravděpodobně snazší poradit si s nákladem současnosti.

Až na těsnou blízkost k Francii se situace v italské poezii během prvních dvou desetiletí našeho století nijak výrazně nelišila od vývoje v ostatních evropských literaturách. Mám teď na mysli estetickou inflaci, způsobenou nadvládou romantické poetiky (ať už v její naturalistické, či symbolistické podobě). Hlavními postavami na italské básnické

scéně tehdy byli "prepotenti" Gabriele D'Annunzio a Marinetti, kteří ve svém díle, i když každý jinak, manifestovali tuto inflaci. Zatímco D'Annunzio dovedl pompézní inflační harmonii až k jejímu nejvyššímu (a dokonalému) vrcholu, Marinetti a ostatní futuristé se snažili o pravý opak - o rozbití této harmonie. V obou případech šlo o boj prostředků proti prostředkům, o podmíněnou reakci, jež byla průvodním znakem spoutané estetiky a projevem vnímavosti. Dnes je zřejmé, že teprve tři básníci následující generace - Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba a Eugenio Montale - sklidili úrodu moderní italské lyriky.

V duchovních odyseách neexistují žádné Ithaky a jazyk je na nich pouhým dopravním prostředkem. Montalovi - metafyzickému realistovi se zřejmou zálibou v nesmírně zhuštěné metaforizaci - se podařilo juxtapozicí "aulického", dvorského, a "prozaického" jazyka vytvořit vlastní poetický jazyk, který bychom mohli definovat jako "amaro stile nuovo" (v protikladu k Dantově stylizaci, která kralovala v italské poezii po více než šest století).

Nejpozoruhodnějším rysem Montalova úspěchu je, že navzdory pevnému sevření "dolce stile nuovo" dokázal postoupit vpřed. Montale se ve skutečnosti vůbec nesnaží z tohoto sevření uvolnit - neustále na velkého Florentěana odkazuje nebo jej parafrázuje, a to jak v metaforice, tak ve výběru jazykových prostředků. Montalovo užívání odkazů je částečně odpovědné za občasná kritická nařčení z nesrozumitelnosti. Odkazy a parafráze jsou však přirozenými prvky jakékoliv civilizované rozmluvy (a rozmluva bez nich, či od nich "oproštěná", není víc než pouhou gestikulací), zvláště pak v rámci italské kulturní tradice. I Michelangelo a Raffael, mám-li uvést jen dva příklady, byli horlivými vykladači Božské komedie. Smyslem uměleckého díla je mimo jiné získat si dlužníky; a je paradoxní, že čím více je umělec zadlužen, tím je bohatší.

Vyžralost, kterou Montale projevili již ve své první knize Ossi di Seppia, vydané roku 1925, znesnadňuje vysvětlení jeho uměleckého vývoje. Již zde porušil všudypřítomnou melodii italského jedenáctislabičného verše záměrným nasazením

monotónní intonace, kterou občas zvýrazní přidáním či vynecháním několika stop, což je jeden z mnoha postupů, jichž užívá, aby se vyhnul prozodické strnulosti. Vybaví-li se člověk Montalovy bezprostřední předchůdce (a nejzářivější postavou mezi nimi je nepochybně D'Annunzio), je okamžitě jasné, že stylisticky není Montale nikomu poplatný - anebo je poplatný všem, kterým svými verši odporuje, neboť polemika je jednou z forem dědictví.

Tato návaznost skrze odmítání je zcela zjevná v Montalově užívání rýmu. Kromě toho, že plní úlohu jakési jazykové ozvěny a že vyjadřuje hold vzdávaný řeči, dodává rým básníkovu prohlášení zdání neodvolatelnosti. Zdá se to výhodné, avšak opakující se rytmické schéma (a vlastně každé schéma) vyvolává jednak nebezpečí přehánění; jednak čtenáře vzdaluje od toho, co bylo vysloveno. Montale se tomu snaží vyhnout tím, že často v jediné básni přechází z rýmovaného do nerýmovaného verše. Jeho námitky proti stylistickému exhibicionismu jsou jak čistě etické, tak estetické, čímž dokazuje, že báseň je nejdokonalejším možným souzněním mezi etikou a estetikou.

Bohužel, připřekladu se právě toto souznění vytrácí. Navzdory "ztrátě pevnosti skloubení" (řečeno slovy Glauka Cambona, jednoho z nejvnímavějších Montalových kritiků) snáší však Montale překlad dobře. I když zákonitě upadá do odlišné tonality, překlad se díky své objasňující povaze dokáže vyrovnat originálu tím, že osvětluje věci, jež autor považuje za zcela samozřejmé a které mohou čtenáři v jeho mateřštině často uniknout. Ačkoli americký čtenář přichází o jemnou a nevtíravou hudbu originálu, má výhodu v tom, že chápe smysl, a těžko by podpořil italské nařčení z nesrozumitelnosti. Mluvím-li o poslední sbírce, mohu jen litovat, že v poznámkách pod čarou chybí náznaky schématu rýmů a metrické struktury básní. Koneckonců, kde jinde než v poznámkách pod čarou přežívá civilizace?

U básníka Montalovy vnímavosti je možná nevhodné užívat termínu "vývoj", už jen proto, že naznačuje lineární proces,

avšak básnické myšlení je vždy syntézou a používá, jak sám Montale říká v jedné ze svých básní, techniku "netopýřího radaru" - myšlenkový záběr v rozsahu 360 stupňů. A pak, básník má k dispozici veškerý jazykový materiál a výběr - dejme tomu archaismů - je diktován spíše tématem či okamžitým rozpoložením než promyšleným stylistickým programem. Totéž platí pro syntax, rozvržení strof a podobně. Montalovi se po šedesát let dařilo udržovat poezii na stylistické úrovni, jejíž výši lze vytušit i v překladech.

Sbírka Nové básně je, tuším, již šestá Montalova kniha, která vychází v angličtině. Na rozdíl od předchozích vydání, jež aspirovala na to, aby dala čtenáři vyčerpávající představu o celém básníkově díle, obsahuje tento svazek jen básně napsané v posledních deseti letech, a tedy odpovídající Montalově nejnovější sbírce Satura (1971). Bylo by pošetilé pokládat tyto básně za umělcova poslední slova, nicméně autorův věk spolu s jednotícím tématem básní, jímž je smrt jeho ženy, jim do jisté míry dodávají nádech definitivnosti. A téma smrti vždy nakonec vyústí v autoportrét.

V poezii, podobně jako v jakékoli jiné rozmluvě, záleží na oslovovaném stejně jako na oslovujícím. Protagonista Nových básní je zcela zaujat snahou prozkoumat vzdálenost, jež ho dělí od jeho "partnerky", a přijít na to, jakou odpověď by mu asi dala, kdyby tu byla. Ticho, do kterého nevyhnutelně promlouvá, v sobě skrývá odpovědi víc, než lidská představivost může unést, a tak Montalova "ona" získává nepochybnou nadřazenost. V tomto ohledu se Montale nepodobá ani T. S. Eliotovi, ani Thomasu Hardyemu, ke kterým bývá často přirovnáván, ale spíše Robertu Frostovi v newhampshireském období s jeho myšlenkou, že žena nebyla stvořena z mužova žebra (přezdívkou pro srdce) proto, aby byla milována či milovala, ale aby byla "soudcem tvým". Na rozdíl od Frosta používá Montale nadřazenosti jako *fait accompli* - nadřazenosti *in absentia*, což v něm nevyvolává ani tak pocit viny, jako odloučení; básníkova postava je v těchto básních vyhnána do exilu "vnějšního času".

Smrt hraje proto v Montalově milostné poezii stejnou roli jako v Božské komedii nebo v Petrarkových sonetech věnovaných Lauře, tedy úlohu průvodkyně. Avšak ve známých šlépějích tu kráčí někdo úplně odlišný a jeho řeč nemá nic společného s posvátným očekáváním. Montale projevuje v Nových básních onu tvrdošíjnou představivost, onu naléhavou touhu přelstít smrt, s níž by člověk, který právě doputoval do říše stínů a spatřil nápis "Kilroy tu byl", mohl rozpoznat svůj vlastní rukopis.

A přece v těchto básních nenalézáme morbidní fascinaci smrtí, nezpívá se v nich falsetem. Básník tu mluví především o nepřítomnosti, která je pociťována ve stejných jazykových a citových odstínech, jakých kdysi užívala "ona", aby projevila svou přítomnost, tedy prostřednictvím důvěrně známých slov. Proto ten najevýš soukromý tón básní, ozývající se jak v rytmu, tak ve výběru detailů. Hlas člověka, který mluví - a často jen mumlá - sám pro sebe, je vůbec nejcharakterističtější znakem Montalovy poezie. Zde je však osobní nota umocněna faktem, že básník mluví o věcech, které znali pouze on a ona - o lžicích na boty, o kufrech, o jménech hotelů, kde kdysi bydleli, o společných známých, o knihách, které oba četli. Z podobných reálií a z neměnnosti důvěrného jazyka vyrůstá soukromá mytologie, která postupně získává všechny náležitosti mytologie, včetně surrealistických vizí, metamorfóz a podobně. V této mytologii vystupuje namísto sfingy s vlnadným poprsím "její obraz bez brýlí"; je to surrealismus odčítání, a právě toto odčítání, ať již v obsahu či v tonalitě, sjednocuje celou sbírku.

Smrt je vždycky písní "nevinosti", nikoli zkušenosti. A Montale dává od samého počátku své literární dráhy přednost písní před zpovědí. Píseň je sice záhadnější, ale hůře opakovatelná - stejně jako ztráta. V průběhu života se duševní zisky stávají skutečnějšími než hmotné statky. A neexistuje nikdo dojemnějšího než odcizený člověk, jenž se uchýlil k elegii:

Sešel jsem, podpíraje tě, alespoň milión schodů,
a teď, když tu nejsi, je prázdná na každém stupni.

I tak byla krátká naše dlouhá cesta.
Má ještě trvá, ale už mi k ničemu nejsou
vlaková spojení, místenky,
pasti, trapnosti toho, kdo věří,
že skutečnost je to, co vidí.
Sešel jsem milión schodů podpíraje tě
ne snad proto, že čtyřma očima se víc vidí.
Scházel jsem s tebou, neboť jsem věděl,
že jediné pravé zorníčky z těch našich, i když tak zamžené,
jsou ty tvoje.

Pomineme-li jiné odkazy, i v této zmínce o pokračujícím osamoceném sestupu po schodišti zaznívá ozvěna Božské komedie. Básně, které tvoří poslední sbírku, Xenie I. a Xenie II., stejně jako Deník 71 a Deník 72, jsou plné odkazů na Danta. Někdy sestává odkaz z jediného slova, jindy je celá báseň ozvěnou, např. báseň č. 13 z Xenie I., jež odpovídá závěru 21. zpěvu, nejpůsobivější scéně celého Očistce. Pro Montalovu poetickou i lidskou vyzrálost je nepříznačnější ponurá, takřka vyčerpaná, klesající intonace. Mluví koneckonců k ženě, se kterou strávil řadu let: zná ji už dost dobře, aby věděl, že tragické tremolo by neocenila. Je si samozřejmě vědom toho, že promlouvá do ticha; odmlky oddělující verše vyjadřující blízkost oné prázdnoty, která se stává svým způsobem známým, ba téměř zalidněným prostorem díky jeho víře, že "ona" by se tam někde mohla skrývat. Právě pocit její přítomnosti zabraňuje Montalovi, aby sáhl po expresionistických prostředcích, bohaté metaforice, nadnesených frázích a podobně. Ta mrtvá by slovní okázalost nesnesla. Montale je už dost starý, aby věděl, že i ten nejdokonalejší a publikem aplaudovaný klasický "velký" verš je celkem vzato samoúčelný. A ví také naprosto přesně, ke komu a kam promlouvá.

U vědomí ztráty se umění stává pokorným. Navzdory veškerému intelektuálnímu pokroku máme stále tendenci znovu propadnout onomu romantickému (a tudíž i realistickému) náзору, že "umění napodobuje život". Pokud umění něco takového činí, je to snaha o reflexi těch nemnoha prvků existence, jež "život" přesahují, rozšiřují za jeho definitivní hranici,

snaha, která bývá často zaměňována za tápavé pokusy umění - či samotného umělce - o hledání nesmrtelnosti. Jinými slovy - umění "napodobuje" spíše smrt než život, tj. napodobuje šíši, o níž nám život nedává žádné zprávy: umění, vědomo si krátkosti svého trvání, vynakládá úsilí, aby si přisvojilo co nejdelší výsek času. Koneckonců, co jiného odlišuje umění od života kromě jeho schopnosti vytvářet vyšší formu poetiky, než je možné v lidské komunikaci. Odtud pramení sprízněnost poezie a myšlenky posmrtného života - pokud poezie tuto představu sama nevytvořila.

V Nových básních nacházíme kvalitativně nový jazyk. Z větší části je to Montalův vlastní jazyk, zčásti však je v něm střízlivost originálu ještě umocněna omezenými prostředky překladu. Souhrnný účín knihy je udivující ani ne tak proto, že psyché zobrazená v Nových básních nemá ve světové literatuře obdoby, ale především z té příčiny, že by se v angličtině jako výchozím jazyce vyjádřit nedala. Otázka "proč" může jen zakrýt pravý důvod, protože i v Montalově rodné italštině je podobná mentalita natolik neobvyklá, že díky jí získal pověst výjimečného básníka.

Poezie sama o sobě je konec konců překladem, či jinak řečeno, poezie je část lidské duše vyjádřená pomocí jazyka. A vlastně ani neplatí, že poezie je druhem umění, spíše je umění formou, ke které se poezie často uchyluje. Ve své podstatě je poezie vyslovením vnímaného, převedením vjemu do bohatství jazyka - vždyť jazyk je nejdostupnějším ze všech nástrojů. Ať už je však tento nástroj jakkoli užitečný pro obohacení a prohloubení vnímání (a někdy se přitom odhalí víc, než bylo záměrem, což ve šťastnějších případech splyne s původními vjemy), každý více či méně zkušený básník je si vědom, a trpí tím vědomím, kolik zůstává nevysloveno.

To znamená, že poezie je určitým způsobem neslučitelná s jazykem, že mu vzdoruje, a nezáleží na tom, zda je to italština, angličtina nebo svahilština, a že lidská psyché je díky své syntetizující povaze nekonečně nadřazena jakémukoli jazyku, který jsme nuceni používat (do jisté míry máme větší naději s flektivními jazyky). Stručně řečeno - kdyby duše

měla svůj vlastní jazyk, bylo by od něho k jazyku poezie asi stejně daleko jako od jazyka poezie k hovorové italštině. Montalův jazyk zkracuje obě vzdálenosti.

Nové básně by se měly pročitat znovu a znovu, jednak kvůli rozboru, jehož účelem je navrátit báseň jejím stereoskopickým počátkům - formě, v níž existovala v básníkově mysli, a potom pro prchavou krásu toho tichého, nezřetelného a přitom pevného, vyrovnaného hlasu, jenž nás přesvědčuje, že na konci světa není ani výbuch, ani zoufalé skučení, ale člověk, který hovoří, odmlčuje se a znovu promlouvá. Když za sebou máte tak dlouhý život, antiklimax se stává něčím víc než jehom jedním z možných triků.

Kniha je bezpochyby monologem; nelze také jinak, když ten druhý patřící k rozhovoru není přítomen, jak tomu v případě poezie bývá téměř vždy. Zčásti však myšlenka monologu jako základního prostředku pochází z "poetrie nepřítomnosti", což je jiné označení pro největší literární hnutí od ~~dob~~ symbolismu - hnutí, které se objevilo v Evropě a především v Itálii ve 20. a 30. letech, totiž "hermetismus". Následující báseň, která uvádí poslední sbírku, je vyznáním věrnosti zásadám hnutí a zároveň jeho triumfem. (Tu je v italštině důvěrná forma tykání.)

Užití "ty"

Kritici, které jsem zmátl,
prohlašují, že mé "ty"
je kanonické, a nebýt
této mé chyby, dávno by věděli,
že ti mnozí ve mně jsou jen jeden,
i když zmnožený zrcadly.
Potíž je v tom, že pták lapený jednou do sítě
neví, zda je sám sebou
či jen jednou z příliš mnoha vlastních napodobenin.

Montale se připojil k hermetickému hnutí ke konci 30. let, v době, kdy žil ve Florencii, kam se roku 1927 přestěhoval z rodného Janova. Hlavní osobností hermetismu byl tehdy Giuseppe Ungaretti, který si bral estetiku Mallarméova "Un

coup de dés" možná až příliš k srdci. Abychom plně porozuměli charakteru hermetismu, je nutné vzít v úvahu nejen příslušníky hnutí, ale také toho, kdo tehdy ovládal celou italskou scénu - a to byl Il Duce. Hermetismus byl do značné míry reakcí italské inteligence na politickou situaci v Itálii ve 30. a 40. letech tohoto století a lze jej chápat jako akt kulturní sebeobrany - v případě poezie jazykové sebeobrany - proti fašismu. Přehlédnout tento aspekt hermetismu by bylo přinejmenším stejným zjednodušením, jakým bývá jeho časté přeceňování.

Ačkoli byl italský režim, co se kultury týče, o něco méně masožravý než jeho ruský nebo německý protějšek, bylo vědomí neslučitelnosti režimu s tradicemi národní kultury v Itálii daleko palčivější a nesnesitelnější než v Rusku či Německu. Stává se téměř pravidlem, že umění, aby přežilo totalitní tlak, klade odpor přímo úměrný velikosti tlaku. Celá historie italské kultury dodala část požadovaného odporu, zbytek práce pak připadl na hermetismus, jakkoli to - soudě podle jeho názvu - vypadá nepravděpodobně. Co mohlo být odpornějšího pro vyznavače literárního asketismu a jazykové úspornosti, kteří kladli důraz na slovo a jeho aliterační možnosti a vyzdvihovali zvukovou složku slova oproti významové, či spíše nad ni, než propagandistická mnohomluvnost státem podporované produkce futurismu?

Montale má pověst nejobtížnějšího básníka této školy a je bezesporu obtížnější (ve smyslu komplikovanosti) než Ungaretti nebo Salvatore Quasimodo. Ale přes všechnu zdrženlivost, střízlivost, splývání či náznaky asociací, skryté narážky, nahrazování obecných prohlášení mikroskopickými detaily, přes všechny elipsy, jichž Montale ve svém díle používá, to byl právě on, kdo napsal báseň La Primavera Hitleriana (Hitlerovské jaro), která začíná takto:

Ten hustý bílý mrak třeštících motýlů,
již víří u matných luceren na hrázích,
prostírá na zem rubáš, který skřípe
pod krokem jako cukr...

Obraz nohy, pod níž skřípají mrtví motýli jako rozsypaný cukr, vzbuzuje tak bezhlesou nehybnou úzkost a hrůzu, že když

o čtrnáct veršů dál básník říká:

... a voda bere břehy dál
a nikdo už tu není bez viny...

zní to téměř lyricky. Jen máloco v těchto verších připomíná hermetismus jako asketickou variantu symbolismu. Realita volala po pádnější odpovědi a druhá světová válka s sebou přinesla "de-hermetismus". Přesto zůstalo Montalovi označení hermetik a jednou provždy byl oznámkován jako "nesrozumitelný" básník. Avšak kdykoli člověk zaslechne zmínku o nesrozumitelnosti uměleckého díla, měl by se zastavit a zamyslet se nad svou vlastní představou srozumitelnosti, neboť ta je většinou založena na tom, co již známe čím máme v oblibě, v horším případě na tom, co si pamatujeme. Z tohoto hlediska pak čím nesrozumitelnější, tím lepší. A v tomto smyslu také Montalova poezie stále pokračuje v ohraně kultury, tentokrát proti univerzálnějšímu nepříteli:

Dnešní člověk zdědil nervový systém, který se nedokáže přizpůsobit současným životním podmínkám. Při čekání na zrod člověka zítra reaguje dnešní člověk na zmíněné podmínky nikoli tím, že by jim čelil nebo se snažil odolávat jejich ranám, ale tím, že se proměňuje v masu.

Citát je z knihy Básník naší doby, sbírky Montalových prozaických střípků, kterou sám označil za "koláž poznámek". Úryvky jsou vybrány z esejů, recenzí a rozhovorů porůznu již dříve uveřejněných. Význam této knihy tkví k něčemu podstatnějším, než je osvětlení vlastního básnickova vývoje (je-li vůbec osvětlen). Montale zjevně není autor, který by odhaloval své vnitřní myšlenkové pochody, natož pak svá "výrobní tajemství". Samotářský a uzavřený básník raději mapuje veřejný život, než by se sám stal předmětem zkoumání. Básník naší doby je kniha o výsledcích jeho průzkumů, přičemž důraz tu spočívá na "naší době", nikoli na "básníkovi".

Nedostatek chronologie a drsná přímočarost jazyka těchto próz dodávají knize ráz diagnózy či soudního posudku. Pacientem, nebo obžalovaným, je civilizace, která "věří tomu, že sama někam směřuje, i když je ve skutečnosti unášena běžícím pásem". Básník však nedoporučuje léčbu ani rehabilitaci, protože si je vědom, že je sám součástí této civilizace. Básník naší doby je vlastně závěť sklíčeného, mírně

zhýčkaného muže, který, jak se zdá, nemá jiné dědice než "hypotetického stereofonního člověka budoucnosti, jenž už nedokáže ani přemýšlet o vlastním osudu". Tato představa zní poněkud anachronicky ve zvukovém záznamu naší přítomnosti a prozrazuje skutečnost, že ji vyslovuje Evropan. Je však obtížné rozhodnout, která z Montalových představ je děsivější, zda tato, či následující vize z gásně Piccolo Testamento, snadno srovnatelné s Yeatsovým Druhým příchodem:

Malý testament

Jen tenhle kosatec
ti mohu nechat jako svědectví
o víře, která byla potírána,
o naději, té, která hořela
pomaleji než pařez na ohni.
Schovej ten pudr z něho v zrcátku
i pak, až jednou zhasnou všechny
lampy,
pekelná sardana se roztočí
a mračný Lucifer se snese na příď
Hudsonu, Temže, Seiny, zamává
smolnými křídly, napůl pahýly
z té námahy, a řekne ti: je čas.

Na testamentech je dobré, že naznačují budoucnost. Na rozdíl od filosofů či sociologů inspiruje básníka k úvahám o budoucnosti čistě profesionální zájem o vlastní publikum anebo vědomí smrtelnosti umění. V Básníkovi naší doby hraje větší roli druhý důvod, neboť "obsah umění se redukuje, stejně jako se stírají rozdíly mezi lidmi". Sarkastický či elegický tón se tu neozývá jediné na stránkách věnovaných literárnímu umění:

Stále zůstává naděje, že slovesné umění, tedy umění nevyléčitelně sémantické, bude mít dříve či později vliv i na ty umělecké disciplíny, které prohlašují, že se naprosto osvobodily od povinnosti rozpoznávat a vyjadřovat pravdu.

To je nejvyšší požehnání, jakého se literatura může od Montala nadít, ale zároveň ji neušetří následujícího komentáře:

Náležet ke generaci, která už nemůže ničemu věřit, je snad důvodem k hrdosti pro toho, kdo je přesvědčený o výsostné vznešenosti této prázdnoty či jakési její záhadné nezbytnosti. Neomlouvá však nikoho, kdo chce tuto prázdnotu přeměnit v paradoxní přítakání životu jen proto, aby se předvedl ve velkém stylu...

Citovat Montala je lákavé i nebezpečné - lehko by se to stalo celoživotní náplní. Italové, od Leonarda až po Marinettiho, zacházejí s budoucností po svém. A přece to pokušení citovat není způsobeno aforistickým, či dokonce prorockým rázem Montalových prohlášení, jako spíše tónem jeho hlasu, který sám o sobě dokáže člověka přesvědčit, protože je zcela prost sebemenší úzkosti. Je v něm cosi neustále se opakujiícího a vracejiícího se, cosi podobného vodě nerážející na břeh nebo neměnnému lomu světla v čočce. Když člověk žije tak dlouho jako Montale, zažívá "přechodná setkání reálného s ideálním" natolik často, aby se mohl obeznámit s ideálním a zároveň se naučil předvídat jeho možné proměny. Pro umělce jsou tyto proměny snad jediným skutečným měřítkem času.

Je pozoruhodné, že se tyto dvě knihy objevily téměř současně; tak dokonale se doplňují, že téměř splývají. Básník naší doby nakonec nejlépe přibližuje onen "vnější čas", ve kterém žije hrdina Nových básní. A znovu je to převrácený obraz Božské komedie, kde byl náš svět chápán jako "ono království". "Její" nepřítomnost je pro Montalova hrdinu stejně hmatatelná, jako byla u Danta "její" přítomnost. Opakujiící se charakter existence v posmrtném životě je zde zase stejného druhu jako Dantovo kroužení mezi těmi, "kdož zemřeli jako lidé dříve, než zemřela jejich těla". Básník naší doby předkládá čtenáři skicu (a skica je vždy přesvědčivější než olejomalba) oné poněkud přelidněné spirálovité krajiny těchto umírajících, a přece žijících bytostí.

Je to kniha, která nezní příliš "italsky", i když stará civilizace Itálie přispívá značnou měrou k úspěchu tohoto doyena básníků. Proto také slova "evropský" a "mezinárodní", vztažena k Montalovi, mění se ve vyčpělé eufemismy pro "světový". Montale je jedinečný básník, jehož jazykové mistrovství pramení ze skutečné duchovní autonomie; proto jsou Nové básně i Básník naší doby tím, čím knihy bývaly, než se staly pouhými knihami: kronikou duše. Ne že by duše nějaké kroniky potřebovaly. A v poslední z Nových básní čteme:

Na závěr
pověřuji své literární nástupce
(pokud nějací budou, což není pravděpodobné),
aby ze všeho, co se týká mého života -
co jsem udělal i neudělal -
zapálili velkou hranici.
Nejsem žádný Leopardi, nechávám ke spálení málo
a zdá se mi už příliš žít z úroků.
Žil jsem z pěti procent, nezvyšujte sazbu.
Aby zapršelo,
musí spustit liják.

Přeloženo ze sbírky esejů vydané pod názvem Less Than One. Selected Essays v nakl. Penguin Books 1987. Překlady veršů Vladimír Mikeš, Jan Vladislav, A.M. - Budiž zde ještě připomenuto, že v češtině vyšly knižně dva výběry z tvorby E. Montaleho: Anglický roh v Edici Expedice (sv. 122, 1980, překl. J. Vladislav) a Pelyněk s medem v Odeonu (1984, překl. V. Mikeš).

Miroslav Petříček jr.

PODOBY TEXTU

Václavu Havlovi

Východisko: zkusme si představit, co se odráží v zrcadlech, která stojí proti sobě. Absolutní prostor? Ale má tento naprosto dokonalý prostor ještě nějakou hloubku? Absolutní jednota? Ale je tato naprosto dokonalá jednota ještě smysluplná? Dokonalá průzračnost se tu stala naprostou indiferencí. Tato nekonečnost je absurdní právě proto, že je uskutečněná. Avšak je to rovněž uskutečněná vize naprostého textu, který by byl s to zvěstovat pravdu a dobro, protože by se jako text sám rozplynul. Naplnění, jež se takto zmocnilo aktuality, je matoucí; jakmile tato plnost jest, cítíme, že jí cosi chybí - právě neplnost, a tedy nedokonalost.

Co chceme tímto obrazem říci? Nic - pouze upozornit na to, že k realitě textu, k jeho "dokonalosti" patří jistá neredukovatelná absence, která umožňuje, aby dílo mohlo být stále komplikováno četbou: absence způsobuje rozevření textu.

Četba je komplementární k této nepřítomnosti, kterou se snaží lokalizovat: krouží kolem ní, snaží se ji opsat a uchopit. Text však nikdy nemůže dosáhnout naprosté přezence: je stále otevřený, stále zpřístupňující různé interpretace.

Zde bychom samozřejmě měli podat alespoň minimální definici textu. Definice předpokládá, že její jazyk se dokáže odpoutat od toho, co definuje. Řekneme-li však, že podle našeho názoru je text rozvrh anebo podmínka možnosti značení, není to definice, nýbrž komentář v termínech textu. Text sám je transreflexivní pole. Lze jej pouze manifestovat, "teatralizovat": ukazovat jeho podoby. Anebo z jeho projevů usuzovat na jeho organizaci. Anebo s ním polemizovat. Kdo chce psát o textu, ocitá se proto nutně v úloze klauna, který předvádí své výstupy, aniž o nich mluví, tj. aniž chce něco říci. Výklad, který se pokusíme podat, není míněn jako apodiktické tvrzení, nýbrž spíše jako hyperbola či podobenství.

Text není ahistorický aparát: obecně lze totiž také říci, že text je místem sémiózy anebo toho, čemu fenomenologie říká "Sinngebung" (ale to nemá nic společného s deskripcí anebo pojmenováním). Text je tedy třeba chápat především topologicky jako místo, kde vystupují a nabývají komunikačního charakteru zkušenosti nevyslovitelného, pod jejichž tlakem se zpětně může měnit jeho organizace. (Zkušenost: to, co mne překvapuje, zastihuje nepřipraveného, to, s čím jsem nucen se vyrovnat.)

Pak je ovšem zřejmé, že diachronní typologie textů by nebyla samoučelná, že by naopak její pomocí bylo možno nejen verifikovat významné přelomy, nýbrž - a to je důležité - popisovat strukturu řeči, kterou umožňují, a ráz zkušenosti, která se v této řeči pokouší o své vlastní uchopení.

Přirozeně není možné vypracovat tento přehled vyčerpávajícím způsobem: chybí nám pojmy, jichž by bylo k postžení jeho předmětu třeba; nemáme jasno o tom, jaká je distribuce textů v synchronní rovině, jaké jsou vzájemné vztahy mezi různými texty, jejichž existenci běžně předpokládáme

(tj. v užším smyslu text elementární komunikace, text vědy, umění atd.), a zda je mezi nimi nějaká hierarchie (vztahy prosté závislosti, implikace, překrývání apod.).

Takto široce koncipovaný úkol tedy nejprve zúžíme: pokusíme se o typologický popis tzv. "uměleckého textu". I toto omezení však stále ještě ponechává místo různým nejasnostem, neboť téma by bylo možné dále specifikovat (např. podle literárních žánrů, z hlediska rozlišení verše a prózy, fikce a non-fikce), avšak k této detailnější klasifikaci nelze přistoupit dříve, dokud nevyřešíme problémy vzájemných vztahů mezi texty na obecné rovině. Proto nebudeme termín "umělecký text" nijak definovat a v prvním přiblížení se spolehne na jeho intuitivní vymezení. Tato volba je přirozeně arbitrérní a představuje značný kompromis.

(Vzhledem k transreflexivní povaze textu jsou ovšem kompromisní i tyto "metodologické" odstavce samy: není jejich jedinou funkcí být příznakem konkrétní - literárně teoretické - perspektivy a předurčovat tak způsob, jímž má být napsané přijímáno? A jestliže pouze realizují požadavky spjaté s určitým postojem, nejsou současně i jeho paňoňí?)

Principem textu, od kterého vycházíme a který lze považovat za "klasický" (což znamená: jeví se již jako minulý, avšak tato jeho minulost znamená pouze to, že už není považován za dominantní; v dané časové rovině totiž vždy koexistuje více druhů textu, avšak jsou různě akcentované), je princip akumulace. Tento princip manifestuje důvěru a radost, o něž se text opírá; je to text solidární (autor komunikuje se čtenářem formou sdílení, spolu s ním se těší ze stejného, společného světa), a proto je místem vzájemného uznávání i společného hledání a objevování sdíleného v jeho nevyčerpatelnosti, v nevyčerpatelnosti, která má podobu závratného, ba matoucího bohatství. Skrytou touhou tohoto textu však - možná - je touha překrýt nedešifrovatelné mlčení světa tím, že nevyslovitelné redukuje na nevyslovené. Proto leckdy oslepuje, otevírá nejzazší možnosti jazyka. Pak táhne k virtuozitě, k hledání překvapivých vztahů, originálních

metafor, avšak i tam, kde sahá k metafyzickému důmyslu, i tam - vzdor všemu zdání - staví na solidaritě, protože i jeho pararétorika je nakonec triumfem jediného rozumu. Explikace tohoto typu textu (nechce-li čtenář zůstat - i tento postoj je možný - u pouhé kontemplance objevovaných vztahů) může být v zásadě jen perifrází. Četba je rozvíjením, variací, protože konstitutivní necelost textu je v tomto případě dána lineární nevyčerpatelností světa. Zákon, jemuž tento text podléhá, je zákon imanentní, je to zákon, který vládne jak autorovi textu, tak jeho čtenáři; jeho dik-tát je však němý, neboť tento zákon sám splývá se světem; není tu, neupozorňuje na sebe, protože je výlučný.

Druhý typ textu, který brutálně ruší solidární snění autora a čtenáře, k němuž svádí "klasický text", lze v sou-ladu s existující konvencí označit za "moderní". Zde je čte-nář naopak vědomě dezorientován: musí se vyrovnat s tím, že známé představy a jevy jsou vytrženy z vžitých syntaktických vazeb jazyka (a světa) a zasazeny do jiných, neznámých, kte-ré musí sám odhalit a zrekonstruovat, má-li "porozumět". Verš "il sonne une cloche de feu rose dans les nuages" je na první pohled pouze mámivá kombinace slov; vychází z něho však určitý významový pohyb, v němž je materiál zprůzračňován barvou a zvuk naopak zhmotňován, v němž názor není předem syn-tetizován prostorem a časem, nýbrž kvantem a kvalitou, ener-gií a intenzitou. Zde již nejde o pouhé uvolnění představi-vosti, nýbrž představivost se zmocňuje jinak utvářeného svě-ta, v němž pak tato vize naprosto není nahodilá. Dojem ne-uspořádanosti byl tedy mylný; i tato hermetičnost je přístup-ná určité hermeneutice. Nicméně tento moderní verš se vetřel do přirozenosti čtenářova světa a z jejího hlediska by měl být odmítnut. Je však rovněž možné, že kdosi v tomto barbar-ství zahlédne znak původnosti a odhalí tak umělost přiroze-ného.

Vidíme tedy, že i "moderní" text je organizovaný jako poukaz, avšak je to poukaz, který nemá referenční charakter (vztah k předmětu), nýbrž je šifrou jiné "percepční struktu-ry". Dokonce smysl jeho metafor je sekundární vzhledem ke

způsobu organizace metaforičnosti. To implicitě znamená, že základem jeho četby nemůže být univerzalita ontologického řádu, nýbrž singularita experimentu.

V moderním textu se smysl slov, kodifikovaný vládnoucím systémem, stává pouhým pretextem, neboť jeho zřejmá sémantická vrstva není průhledným nositelem řeči orientované ke čtenáři, nýbrž zaposlouchána do výlučně svého zákona stává se neprostupnou a nesouvislou. Avšak tato dezorganizace je pouze prostředkem postulovaná, jiné organizace. Je-li moderní text pokus, je to pokus podložený hypotézou, kterou promluva ověřuje. Za chaotičností manifestní roviny tedy opět stojí určitý zákon. I automatické psaní je odevzdáním se řádu, jakkoli nevědomému.

Avšak zákon je vždy zákonem jednoty - lhostejno, zda jednoty univerzální, anebo, jak je tomu zde, jednoty čehosi singulárního. Čtenář je tu ovšem postaven před nový problém - tento neprůhledný projev nelze zprůzračňovat prostou perifrází, přiřazováním téhož, řečeného "jinými slovy", zvrstvováním textu. Anebo hromaděním komentářů, opírajících se o různé formy podobnosti (analogie, připodobňování, spřízněnost, afinita, sympatie). Moderní text není komunikativní v tomto smyslu, nýbrž postuluje podmínky komunikovatelnosti toho, co je v zažitém rámci řeči neviditelné anebo eliminované.

Četba textu, jehož neprůhledný potenciál je v prvním kroku pouhou lstí, se nejprve musí naučit novým pravidlům hry. Nemůže vést hladký dialog s textem, nýbrž musí mluvit z textu, stát se tímto textem a teprve z jeho nitra rozvíjet jeho virtuality: dobrovolně se postavit pod jeho výlučný zákon. Explikace se stává aplikací.

Povrch promluvy budí dojem nahodilosti a zmatku jen proto, že její zákon je vzhledem k jazyku čtenáře heterogenní. Manifestní neuspořádanost nelze reorganizovat v horizontální rovině, neboť to by znamenalo ignorovat a současně odmítnout její nejhlubší princip, její podstatu. Tato dezorganizace je suverénní, lze se jí pouze podrobit a stupňovat její neredukovatelnost. A její zákon - pod nímž je orga-

nizací - nelze popsat, protože není z tohoto světa. Tento zákon může četba pouze naplňovat. (To, co jazyk zrcadlí, nemůže jazyk popisovat.) Moderní text tak v silném smyslu mění čtenáře na tvůrce - v tom je nejhlubší jádro "ozvláštnění". Čtenář prostě musí svou konkretizací čteného hledat podmínky možnosti nemožného.

Dva důsledky: moderní text staví výlučnost svého zákona proti výlučnosti toho zákona, který dozírá na jazyk čtenářů. Tímto svým rovnomocenstvím odhaluje jeho arbitrárnost. A za druhé: moderní text sice rozbíjí jednotu univerzálního rozumu, avšak, a to je důležité, hodnotu jednoty samé ne-problematizuje. Naopak, rovněž moderní text staví na principu jednoty, neboť čím jiným je zákon, ne-li její zárukou.

A ještě něco ukazuje moderní text. Co mne jako čtenáře vede k tomu, abych nedůvěřoval zjevné neuspořádanosti jeho povrchu, proč jeho dezorganizaci předpokládám jako jinou organizaci? Tato presupozice je literatura: právě předpoklad jednoty jistého řádu je klíčem k tomu "způsobu chování", jímž prožíváme literaturu. Literatura jako kulturně akceptovaná hodnota takto determinuje přístup k sobě samé.

Ale v tom je také imanentní nebezpečí tohoto textu, neboť ona anticipace, bez níž je nečitelný, se ve své anonymní přirozenosti jako podmínce svého fungování sama zásadně vzpírá jakémukoli zpochybňování. A tak je možné, ba v zájmu literatury je dokonce nezbytné předpokládat zákon i tam, kde dosud nebyl demonstrován a kde je možná pouze předstírán. Anticipace musí být silnější než odvaha postaví se proti ní. A literatura jako tato neproblematická hodnota pak vítězí i tam, kde je popírána. Moderní text, chce-li zachovat svůj princip, musí nakonec před literaturou kapitulovat.

Poznamenejme ještě, že moderní je zřejmě pouze takový text, který funguje tak, že si tuto svou odkázanost na literaturu buď plně neuvědomuje, anebo před ní utíká do neurotických chování. Jakmile tuto závislost prohlédne, objevuje, že zkušenost, k níž má otvírat přístup, je již předem poněkud zfalšovaná. Pak se bude buď vyrovnávat s touto svou vnitřní rozporností, anebo bude hledat nové cesty.

Reakcí na rozpor moderního textu je formování nového textového pole. V něm dochází především k problematizaci jednoty jako přirozeně přijímané hodnoty a současně k tematizaci literatury v celé její dvojznačnosti (a sem ovšem patří i proklamovaná "smrt autora"). Text totiž usiluje zbavit se své odkázanosti či závislosti (na čtenářích, na heterogenním zákonu) a zároveň na druhé straně rozšiřuje své hranice; jednak začíná splývat s kulturou, komunikací (sémiologie), jednak naopak akcentuje své osamění; jeho vlastní existence je mu pak lhostejná natolik, že nejen publiku nespílá, nýbrž před ním dokonce utíká (díla určená svými autory ke zničení). Nelze jej vykládat tradičním ani moderním kritickým aparátem, jehož kategorie byly vždy kategoriemi jednoty, zákona, protože tento text sám sebe zevnitř rozkládá a znovu skládá, vytvářeje nové a nové neanalyzovatelné syntézy. Každý pokus o jeho výklad jediným jednotícím hlediskem proto končí jeho rozpadem anebo falzifikací. Je to text zásadně "ambiviolentní". Ústřední postavení v literárních dějinách dvacátého století pak mohou zaujímat i nedokončená díla, fragmenty (Zámek, Muž bez vlastností). To je symptomašické. Diktát neproblematizované jednoty a s ním diktát celku jako jejího zákonitého projevu padl.

To ovšem vyžaduje nový přístup k deskripci tohoto typu textu. Zdá se, jako by jeho "původem" byly zvláštním způsobem organizované obrazy či představy, do nichž je zkušenost zaklíněna a která nemůže opustit - nelze ji proto např. projektovat do jiné roviny a v ní k nějakému sjednocujícímu (a vnitřně jednotnému) principu. Čtenář se tedy musí vypořádat s tím, že zkušenost, kterou text otevírá, je sice nedělitelná od jistého obrazu, avšak cele se s ním nekryje: jestliže v předchozích dvou typech textů vystupovala zkušenost formálně "sjednocená" (a tato jednota byla zároveň neviditelnou, anónymní presupozicí), ukazuje se nyní formálně "z-obrazená" (a obraz je vždy její formálně konkrétní kstrou). Nemožnost obraz překročit a opustit může leckdy vyvolávat dojem, jako by text byl výlučně plochou, avšak je to plocha, která se hroutí do sebe: to je forma, jíž tento text

označuje. Obraz není zákon, ale má schopnost náhle zjevit určitou familiaritu či příbuznost se zkušeností.

Text samozřejmě není pouhou expanzí, rozvinutím obrazu, neboť text a obraz jsou v tomto případě na stejné rovině a tato rovina je rovinou formální (či "hloubkovou"); v manifestní rovině obraz ani nemusí být a většinou také není materiálně přítomný. Obraz je syntaxí textu (či jeho "formou") v tom smyslu, že formální osnova příslušného obrazu tvoří tkáň textu. "Zobrazení" není tedy v tomto případě zrcadlení, nýbrž značení. Chceme-li takový text číst, musíme jeho texturu uchopit obrazem (anebo dokonce několika obrazy současně, protože všechny mají některé rysy společné a jejich formální znaky lze proto kombinovat).

Pokusme se některé obrazné formální matrice alespoň naznačit. Přirozeně je nebude možno uvést na společného jmenovatele (tj. sjednocovat je něčím nadřazeným), protože pak by protiřečily tomu, co mají ukazovat, nicméně mohou vykazovat jistou "rodinnou podobu": všechny jsou paradoxním hledáním nových výkladů jednoty či snahou o její redefinici.

Na jeden z nich jsme již nepřímo narazili: obraz fragmentu. Z hlediska kategorie jednoty je fragment vždy méně než celek. V tomto ohledu tedy fragment stojí proti celku. Nicméně tato opozice není opozicí absolutně rovnocenných členů. Jak fragment, tak celek mají svůj tvar, své jasně ohraničené hranice. Rozdíl mezi nimi musíme proto hledat v jejich vnitřním uspořádání: celek má být uzavřen do sebe zevnitř a nutně, fragment naopak zvnějšku a nahodile - a právě proto je necelý. Je fragmentem vzhledem k celku, jímž se měl stát, ale jímž se nestal. Chápání fragmentu je determinováno pojetím celkovosti celku. V celku je jednotta uskutečněna, ve fragmentu však chybí. Fragment je fragmentem z perspektivy celku, celek je celkem absolutně. Z této podřízenosti jednoho pojmu druhému je zjevné, že jejich chápání je diktováno určitou anticipací. Celkovost je postulát, ba příkaz, vzhledem k němuž má být organizována naše zkušenost. To má však původ v určitém výkladu, založeném na "více" a "méně", který se stal samozřejmým, anonymně fungu-

jícím předpokladem. Proč by se tedy obraz fragmentu nemohl také osamostatnit?

Vztahy uvnitř fragmentu, jemuž chybí poslední propojení všech vztahů, nemají poslední střed, lépe řečeno, nelze v nich žádné centrum identifikovat; je to proto, že - na faktické rovině - jsou tyto vztahy determinovány pouze smrtí, která - stále na faktické rovině - je vlastním autorem fragmentu. Tato empirická představa se však současně může stát základem obecné představy či obrazu fragmentu, který je s to "zobrazovat", tj. označovat zkušenost nového typu textu. Fragment je vždy eratický blok. Tento obraz se nyní může stát formální osnovou, jež organizuje text.

V tomto smyslu je pak fragmentem nejen Zámek, nýbrž právě tak i Proces. Fragment je představa jiné jednoty, než je jednota celku; fragment je jednota, jež není analyzovatelnou syntézou, a zároveň je to jeden ze způsobů, jímž může být sklouben "ambiviolentní" text. Faktická ukončenost či neukončenost promluvy je lhůstejná. I to je kritérium, kterého se můžeme vzdát.

Klasický román je celek - je uzavřený, jednotný. Protože se však tato jeho celkovost opírá o zákon univerzální jednoty, pak jako tato variace obecného neustále přerůstá své meze, ba jako univerzální tyto meze ani nemá: vždy je součástí většího celku. Jeho postavy jsou jako typy nesmrtelné, od textu díla nejsou neodlučitelné; v prožívání čtenářů žijí stále nové a nové osudy. Grandet je podoba lakoty (a ještě hlouběji je jednou z manifestací univerzálního procesu "spalování"), Evžen Rougon je podoba měšťačství. Naproti tomu Josef K. svůj typ hledá a nikdy nemůže najít, protože je necelý - smrtelný: je vklíněn do obrazu fragmentu, jehož okraje nemůže překročit. Obraz fragmentu jako tkáň textu substituoval organizující schéma jednoty.

Druhou takovou regulativní představou, která organizuje text, by mohl být obraz l a b y r i n t u . Nikoli klasického, lineárního, který vždy vede do určitého středu, ani manýristického, který představuje kryptografický symbol,

matoucí "maze"²⁴, a v němž je centrum skryto za oklikami a slepými uličkami, nýbrž takového labyrintu, v němž lze každý bod spojit s kterýmkoli jiným a který nemá hranic (to je model, jímž např. Umberto Eco znázorňuje sémantickou "strukturu" jazyka resp. peirceovskou nekonečnou sémiózu). Globální popis takového labyrintu je nemožný: nejenže mu chybí střed, ale nelze v něm ani rozlišovat vnitřek a vnějšek; jeho podoba je s každým novým spojením jiná. A lze-li v něm od každého bodu dojít k jakémukoli jinému a nakonec i nazpět k výchozímu, pak v něm platí: jestliže p, pak q, a současně: jestliže p, pak non-q. Tento "chaosmos" má ovšem stále všechny konstitutivní znaky labyrintu běžného: probouzí tíseň a nejistotu, vyvolává představu zužujících se zdí, strachu. Je ironií každého "unterwegs", neboť cesta tímto labyrintem není cesta někam, nýbrž neustále cesta pryč, a přitom uniknout je nemožné. Labyrint je atrakce: hra na smrt anebo zábavný obraz úzkosti. Jeho absolutní otevřenost se stává definitivním vězením. A takovým vězením je Finnegans Wake stejně jako Le Vent Claude Simona.

A konečně uveďme třetí obraz, který je ovšem mnohem starší než sám "ambiviolentní" text a jehož rodný list můžeme přesně určit; neboť jeho autorem je Heinrich von Kleist. Obraz uvádí na dvou místech, jednak v dramatu Penthesilea ("Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht, weil seiner Blöcke jeder stürzen will!", verš 1348/9) a jednak v dopise Wilhelmině von Zenge z 16. listopadu 1800 ("Zamyšlen a pohroužen do sebe vracel jsem se klenutou braňou do města. Proč, uvažoval jsem, se její klenba nezhroutí, když není n i č í m podepřena? Stojí, odpověděl jsem, p o n ě - v a d ě s e v š e c h n y k v á d r y c h t ě j í n a - r á z z ř í t i t ").

Jakkoli je tento obraz zcela uzavřený, má v sobě cosi extatického; při jeho prožívání cítíme mnohem spíše násilí

x) (angl.) labyrint, bludiště - poznred.

než harmonii - není to symbol, nýbrž hyperbola (obraz, který předjímá expresionismus a vzápětí jej svým mlčením překonává). Nemá střed, těžiště (protože jeho centrem je "nic"), neboť to je rozptýleno všude; upomíná na "cet horrible en dedans-en dehors, qu'est le vrai espace" Henri Michauxe.

Vejde-li tento obraz do syntaxe textu, má sice text jistou jednotu, je do určité míry celkem, ale tento celek a tato jednota nejsou to poslední; jsou zde, ale hroutí se před očima, ustavičně se rozpadají, třebaže jejich rozpad je nemožný; princip této představy je v každém okamžiku nepřítomný a její podivnost tkví právě v této neredukovatelné absenci. V její masivní dokonalosti je její neúplnost: formou epifanie tu ukazuje nedostupnost jako svůj komplement. Obraz hroutící se klenby představuje hloubku v ploše; k této hloubce nelze proniknout, protože jest (ale toto "jest" je velice problematické) pouze jako jiné.

Tato suspendovaná dialogičnost ukazuje na vnitřní tendenci takto organizovaného textu k dramatickosti. (Snad k tomu přispívá i to, že silněji než předchozí představy akcentuje vizuální složku vnímání.) A protože obraz jako tkáň textu je pouhá formální struktura, jsou jeho psychologické konotace lhostejné - obraz hroutící se brány (ale totéž přirozeně platí i pro obraz fragmentu a labyrintu) může být podkladem promluvy "tragické" i "komické".

Ideálním představitelem tohoto typu textu by pak mohla být např. právě Zahradní slavnost.

"Contrariwise," continued Tweedledee, "if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't. That's logic."

[illegible]

T a k n i h a u ž e x i s t u j e !

Pavel TIGRID: Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu (569 ss., Sixty-Eight Publishers, Toronto 1988)

000000

Před několika lety mě navštívil pan P. a chtěl půjčit knihu. Dlouho jsme se nemohli domluvit: nemohla jsem pochopit, jakou knihu vlastně chce - dožadoval se totiž nějaké přehledné knihy o moderních československých dějinách. Vědouc, že žádná taková není, nabízela jsem mu tituly některých pamětí, o kterých jsem slyšela, a vysvětlovala jsem mu, že když člověk ví, co přesně chce, může to snáz sehnat. Oba jsme byli v rozpacích - já jsem si myslela, že je nejspíš trochu blázen, když tvrdohlavě chce něco, co neexistuje, a on měl spíš dojem, že ho chci odbýt. Nakonec jsem mu půjčila Rádlovu Válku Čechů s Němci a nespokojení jeden s druhým jsme se rozešli.

Před dvěma měsíci přišel pan P. znovu. Tentokrát potřeboval něco, co jsem mu mohla snadno poskytnout, totiž můj podpis, a pak odcházel. Vzpomněla jsem si na naše první setkání a vyběhla jsem za ním na chodbu s křikem: "Pane P., pane P., vraťte se! Ta kniha už existuje!"

Proč to vyprávím? Protože to snad dobře ilustruje, jak velkou mezeru dokázal Pavel Tigrid vyplnit. Tu knihu totiž napsal a nazval ji Průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu. Poutavě v ní vylíčil svůj pohled na československé dějiny posledních sedmdesátí let - a nejen to. Snaží se v ní pochopit, vyložit a doložit, co způsobilo, že je naše dnešní situace tak neutěšená.

Pohled Pavla Tigrída bude asi leckomu připadat nezvyklý. Nezná totiž žádná tabu a nebojí se vyslovit i závěr nebo hodnocení, která se dosud málokdo odvážil formulovat tak

ostře. Ve zpracování jednotlivých období si kladé otázky, které se většinou jen obcházejí nebo se kladou jen řečnický - a pokouší se na ně odpovědět i způsobem, jímž historik běžně nepracuje. Je však třeba rovnou zdůraznit, že to není kniha historická - je to publicistické zpracování problémů naší moderní historie, a je to zpracování vynikající.

Když je na pořadu rok 1968, kladé si autor dvě zásadní spolu související otázky: Byla to kontrarevoluce? Co by se stalo, kdyby Rusové nepřijeli? Na první otázku si odpovídá, že šlo o vzpouru proti tehdejšímu sovětskému mocenskému modelu (takže přijeli ze svého hlediska právem), která navíc obsahovala dost velký potenciál, aby přerostla meze, ve kterých se československé vedení mohlo se skutečnými národními potřebami a touhami ztotožnit. (Mimo jiné tato kapitola obsahuje i portrét Alexandra Dubčeka - podle mého názoru hlubší, přesvědčivější a přesnější než je ten, který panuje ve většině myslí dnešních Čechů a Slováků.) Vyvozuje z toho, že hnutí "pražského jara" by muselo být potlačeno stejně - ne proto, že by bylo kontrarevoluční nebo hrozilo přinést něco špatného, ale proto, že ohrožovalo - zejména pokud by se rozvíjelo dál - hegemonii komunistické strany. Vyvrací tedy jednu z rozšířených iluzí; že totiž náš neblahý dnešní stav zavinil příjezd ruských tanků.

Padesátá léta jsou uvedena obšírnou charakteristikou Stalina, která končí: "Chruščov obvinil Stalina jako diktátora propadlého kultu osobnosti, ješitného a nakonec pološíleného, který zavinil prakticky všecko, co bylo v SSSR špatné nebo co nefungovalo. Stalin byl nádor na zdravém organismu strany a systému. Tenhle nesmyslný výklad přežívá ostatně dodnes v komunistické propagandě a nejen, když jde o stalinismus: zločinů, nedůsledností, chyb, se vždycky a všude v 'socialistických zemích' dopustili nedůslední marxisté-leninisté, proraďní, zkorumpovaní, ambiciózní či nějakým nečistým kultům propadlí jedinci - nikdy systém sám. Otázku, že by právě systém mohl být živnou půdou, ne-li rovnou základem pro negativní úkazy a vůbec špatně fungující

společnost, si žádný pravověrný komunista položit nesmí a ani nemůže." (str. 61-62) Autor vypravuje o revoltách v satelitních zemích, které následovaly po Stalinově smrti, o období "tání" a vrací se ještě dál, do éry poznamenané "masovou perzekucí, justiční perversí, zločiny, vraždami - to vše ve jménu socialismu a zářnějších zítřků lidstva... do údobí v komunistickém slovníku dosud označovaném jako 'porušování socialistické zákonnosti'" (str.91). Málokoho asi překvapí, že v Československu bylo v padesátých letech zavraženo a popraveno mnoho nevinných lidí, přesto ale člověku nově zatrne i při četbě podrobností, obvykle označovaných jako "drby" - když se třeba dočte, že prezident Novotný a jeho žena spali v povlácích, které si koupili z majetku popraveného Clementise... V pasáži týkající se padesátých let je mimochodem názor, s nímž nesouhlasím. Když mluví o procesu se Slánským, podotýká Tigris: "Svým způsobem je proslulý neprávem - byly horší monstrprocesy s lidmi poměrně nevinnějšími." (str. 95) Nepochybuji o tom, že Rudolf Slánský ve své funkci zavinil opravdu mnoho zlého. Před soudem však byl obviňován z neprostých výmyslů, a odsouzen tedy byl právě tak nevinně jako kterákoliv z obětí, jež se na žádných zločinech nepodílela.

V další části knihy se autor vrací k událostem, jichž byl přímým účastníkem, a těm se věnuje nejpodrobněji. Důvody pádu nezávislého československého státu neodvozuje jen z vnější konstelace sil, ale i "z vnitřní struktury republiky a jejího dvacetiletého vývoje, především z národnostního složení a z radikalizace menšin s nástupem fašismu v Německu". (str. 136) Mnichovská kapitulace je mu katastrofou: měla dlouhodobý vliv na národní charakter a navíc zavedla kapitulaci jako nástroj politiky vůbec, což se v různých formách v československé politice znovu a znovu promítalo. V celém období Mnichov - únor 1948 Tigris hojně cituje dobový tisk i pozdější paměti a rozbory, uvádí také různá fakta, která mu různí lidé za války v Londýně nebo později v emigraci sdělili. Celá tato část knihy trochu připomíná paměti, i když rovina osobního života je téměř úplně potlačena.

Klíčovou postavou celého období je - jak jinak! - prezident Edvard Beneš. A Tigrid věru není sentimentální Benešův příznivec. Poukazuje na to, že Mnichov se stal Benešovým osobním traumatem, že jeho činnost byla nesena z velké části osobní potřebou Mnichov odčinit. Jasně píše, že Benešova politická prozíravost a předvídavost byly obrovské, že ještě před začátkem války velmi přesně odhadl a promyslel její vznik a důsledky, jenže... "Jenže ty převratné změny Beneš sice správně předpověděl, ale od počátku soustavně a sverpě podceňoval, odmítal i jen uvažovat o jejich možném negativním dopadu na základní svobody národa a státu. Dopad nakonec věru tragický pro Beneše i pro zem, které tento nesporný patriot zasvětil svůj život. Nechtěl je vzít v úvahu ani tehdy, kdy už o nich nemohlo být pochyby." (str. 208-209)

V historii protinacistického odboje považuje Tigrid za mezník atentát na Heydricha. Především z paměti Františka Moravce uvádí, jak byl atentát připravován, jakými úvahami byl podnícen, jaké otazníky kolem něho vznikaly. Máží znovu všechna pro a proti a uzavírá: "Napadá mě - ale je to opravdu jen myšlenka, která mi teď přobleskla hlavou -, že tu zase jednou máme jako na dlani historické české dilemma a způsob jeho řešení. Nepřítel je v zemi jako důsledek kapitulace bez boje; na národ se zvenčí naléhá, aby proti okupantovi bojoval; v zahraničí v mezinárodních kruzích se spočte, že se bojuje málo, případně vůbec ne; v odbojářství jsme 'poslední na seznamu'; je to 'ponižující' pro reprezentanty zahraniční osvobozovací akce; něco se musí stát; a když se tedy nehne národ doma, vyšle se mu zvenku skupina profesionálů, aby s tím zahýbala; výsledek posvětí prostředky; československá věc ve světě si hned stojí lépe, Čechům a Slovákům se zaručí poválečné hranice a posílí šance na odsun Němců; navíc se předstírá, že heydrichiáda je dílem národa a výrazem jeho vůle se vlastními silami osvobodit." (str. 279)

V rekonstrukci dalších válečných událostí a československých politických snah a jednání Tigrid nijak nepřehlíží, že Benešův manévrovací prostor nebyl dostatečný. Poukazuje na

to, že se Beneš (patrně právem) obával osudu předsedy polské vlády v Londýně, Stanislava Mikolajczyka. Ten odmítl přijmout okleštěné hranice Polska a nebyl ochoten spolupracovat s prosovětskou polskou vládou v Lublinu, načež byl vyřazen na druhou kolej politických jednání. "... dá se říct, že k zahánění lublinského strašidla byl prezident připraven ke krajním ústupkům Sovětům a komunistům." (str. 324) A Tigrid vypočítává a vysvětluje další ústupky směrem od demokracie. Prezidentské dekrety - zejména dekret o národních výborech a dekret retribuční. Přijetí Košického vládního programu. Zákaz dalších politických stran. Vyšachování představitelů domácího odboje z politického života. V tom všem se podle jeho názoru odráží neschopnost a nepřipravenost londýnských nekomunistických představitelů, která nakonec umožnila únor 1948.

"Už bych věru rád o tomto národě řekl něco nesporně pozitivního. Jenže když se zamyslím nad údobím 1945-1948, nemohu nevidět, že polehčujících okolností, které bylo možno uvést k vysvětlení a případně omluvě morální ochablosti české společnosti za druhé republiky nebo za protektorátu, je tentokrát obzvlášť poskrovnu." (str. 361) A autor píše o honbě na Němce a kolaboranty, o nelidském provádění odsunu a dokumentuje tehdejším tiskem. Skutečně je děsivé, jak málo hlasů se proti těm hrůzám ozvalo.

Když autor důkladně zachytí vnitřní i zahraničně politickou situaci doby, která spěla k únorovým událostem, i jejich vlastní průběh, vrátí se do minulosti vzdálenější, ke vzniku a dvacetiletému trvání první republiky. Jak sám uvádí, opírá se především o masarykovské studie Jiřího Kovtuna a Jaroslava Opata a také o práci skupiny nezávislých pražských historiků, kterou četl v rukopise. Více než třicet stran věnuje postavě a činnosti T.G. Masaryka, přičemž se snaží nezanedbat žádný z aspektů jeho zahraniční akce. Když dospěje k hodnocení první republiky, přiznává, že je těžko schopen objektivního pohledu, protože v ní prožil mládí a bylo mu v ní dobře. "Ovšem kultura, kultura společenství, to nejsou jen knihy, obrazy a učené společnosti. To jsou také

civilizované vztahy mezi lidmi, společně uznávaná hierarchie hodnot, skromné, ale nepovolné národní sebevědomí, úcta k tradici, k poctivé práci i k poctivému slovu, podpora těch, které jsme si zvolili, dobré školy, čisté vlaky i hospody s čistými ubrusy a vlídnou obsluhou... Tohle všechno v první republice bylo - zdaleka ne v dostatečné a rovnoměrné míře - ale bylo. A věřte mi - tenhle pocit, často i jistota, že při všech nedostatecích zůstává přece jen pevný základ a rámec, často smižuje občana i s těžkým životním údělem." (str. 495) Nezdá se však, že by ta vzpomínka zkreslila autorův pohled. Kriticky hovoří o postavení Slováků, Němců, o národnostní politice první republiky vůbec a dokazuje, že byla jednou z příčin jejího konce.

V závěru knihy je řeč o české národní povaze a pokus o stručné resumé, jak tuto povahu utvářely děje uplynulých desetiletí.

Celá kniha je psána jako fiktivní dialog. Partnerka je představena hned v první větě knihy: "Jmenuje se Lucie, je jí dvacet čtyři let a je krásná: na dlouhé modiglianovské šíji nádherná hlava, ostře (řecky) řezaný profil, velké oči tvaru mandlí a barvy dalek, když bývají tmavé, černé vlasy až po pás." Toto monstrum z dívčího románu (nebo je to sen staršího pána?) autor "jakoby" potkal na Jadranu a o českých moderních dějinách a svém názoru na ně mu čtrnáct večerů vypráví. Postava Lucie je bezesporu největší slabinou knihy, a nejde jen o to, že šustí papírem. Prezentuje nejpokleslejší pragmatickou rovinu uvažování a je zcela nemyslitelné, že by ji něco z toho, o čem autor vykládá, mohlo zajímat. (Ostatně se "projevuje" celkem jednotně: jediné přání, které má, se opakuje znovu a znovu: objednat další láhev.) Obávám se, že tato Lucie ztělesňuje představu autora o dnešní mladé generaci v Československu; kniha dokonce obsahuje celou kapitolku úvah o této generaci. Přinejmenším část z ní se objevila před časem ve Svědectví. Nejsouc socioložkou, neodvážím se jeho představu komentovat. Dám jen k lepšímu, že Vlastimil Třešňák před nedávnem Pavla Tigrida vymaloval, an s náušnicí v uchu na motorce "nadbíhá mladejm".

Jinak si existenci této postavy a celého značně pokleslého rámce knihy dovedu vysvětlit jedině tím, že autor pro své úvahy o dějinách potřebuje jakési "druhotné" zdůvodnění. To by se dalo dovést i z textu - mnohokrát se totiž zabývá otázkou, zda má podobné uvažování smysl a zda může někoho (potažmo Lucii, potažmo dnešní mládež) zajímat. Mám však za to, že jediný, kdo si podobnou otázku klade, je autor sám. Jsem totiž přesvědčena, že čtenáři budou stržení napínavým vyprávěním i netradičními pohledy stejně jako citacemi různých v Československu těžko dostupných dokumentů. A to i čtenáři, pro které je autorův pohled z různých důvodů nepřijatelný.

Petruška Šustrová

Vykřičníky nad edicí Seifertových sbírek

Budoucím literárním historikům a editorům, kteří budou hledat autentickou podobu mnohých dnešních literárních děl, není co závidět. Setkají se s nejrůznějšími opisy, u nichž bude obtížné stanovit optimální text, naleznou knihy vydané v zahraničí, u nichž si nebudou jisti, nakolik jde o text, který autor pokládal za definitivní. Ale potíže budou i s knihami vydávanými v Československu, neboť mnohý text je výsledkem zápasu mezi autocenzurou, dobovými normami, prosazovanými nejrůznější formou, a individuálním básnickým konceptem. Nejsem jistě sám, který zná díla, do nichž autoři vepsali původní znění, nezkomolené vnějším tlakem, a snad právě tato verze bude verzí výchozí.

Zdálo by se, že se tato složitá ediční problematika netýká prací, které známe v původní i zmrzačené podobě, a můžeme tedy pouhým srovnáním snadno eliminovat na nejmenší míru vnější zásahy, které postihly např. jednotlivé básně nebo celkové složení sbírek. Nepočítal jsem proto s nějakými komplikacemi při vydávání díla básníka, který je laureátem Nobelovy

ceny. Předpokládal jsem, že zákazy a deformace, které Seifertovu tvorbu provázely od konce let čtyřicátých až do konce let sedmdesátých jsou již definitivně minulostí. To jsem ovšem nevěděl, že ublížit básníkovi nemusí jen cenzura, ale také editor, který zapomněl myslet.

Musím však nejprve předeslat krátký výlet do historie. Když se po několikaleté nucené odmlce mohla na veřejnosti objevit Seifertova kniha (šlo o reedici prvních sbírek pod titulem Dílo 1, 1953), mnozí čtenáři nevycházeli z údivu. Autor musel zaplatit trpkou daň v podobě drastické redukce textů. Editor A.M. Píša se sice pokusil v druhém vydání tohoto souboru - pokud to ovšem šlo - edici o několik básní rozšířit, ale zkomolení, které sbírky postihlo (zejména jedno z nejvýznamnějších Seifertových děl Na vlnách TSF z r. 1925), odstraněno být nemohlo. A cenzura i autocenzura si zařadily také v dalších svazcích Díla, včetně svazku posledního, vydaného v r. 1970. V té době bylo již sjednáno s nakladatelstvím Československý spisovatel, že budou vydány nové Spisy, jejichž editorstvím pověřil básník Rudolf Havla. V těchto Spisech se pochopitelně autor chtěl vrátit k původním, nezdeformovaným textům, některé sbírky chtěl rozšířit a stanovit jejich definitivní rozsah. Zanedlouho však nové vedení nakladatelství (Jan Pilař, Ivan Skála) rozvázalo nejen smlouvu o vydávání Spisů, ale také smlouvu na hotovou sbírku Morový sloup (byla vydána až v r. 1981). Příliš se s básníkem nebavili. Smlouvy se ruší - a šmytec, jak by řekl Seifert. A znovu přešla řádka let, kdy platil striktní zákaz vydávat nová Seifertova díla. Změna nastala, teprve když se kruhy tohoto ostudného postupu počaly šířit i v zahraničí. Byl proto dán nový příkaz, a ti, co Seifertova díla zakazovali, pojednou s horlivostí sluhám vlastní nabízeli básníkovi vydání nových děl i reedic a samozřejmě také vydání Sebraných spisů. Když se však básník dozvěděl, že na jejich redakci se mají podílet lidé jako Blahynka, Hrzalová apod., od projektu raději ustoupil. Nakonec bylo dohodnuto, že Československý spisovatel bude vydávat vždy několik sbírek v jednom svazku (bez označení, že jde o Spisy) a celek těchto edic že obsáhne knižně vydaná básníková díla.

Nevěřící Seifert poslal nakladatelství podrobný návrh svazku, který byl "problematický" a měl řadu zahajovat. Zároveň nakladatelství upozornil, že si nepřeje k tomuto souboru žádné doslovy či předmluvy. Jeho výslovným přáním bylo, aby se na této řadě podílel jako hlavní editor Rudolf Havel. Pilař návrh editora neakceptoval, ale se Seifertovým návrhem na kompozici sbírek Přilba hlíny a Ruka a plamen souhlasil. Je jen v řádu věci, že tento svůj písemný souhlas po Seifertově smrti zapřel. Nicméně tento svazek nové řady, do něhož byl ještě neorganicky vřazen Vějíř Boženy Němcové a Píseň o Viktorce, vyšel v r. 1987. Obsahoval všechny dříve zabavované básně (např. cyklus k úmrtí T.G. Masaryka Odm dní, básně o E. Benešovi, verše věnované památce Josefa Pekaře atp.) a svým rozsahem představuje definitivní podobu sbírek. O proměnách jednotlivých děl informuje editorka svazku Milada Chlíbařová stručně a věcně, takže si i běžný čtenář může utvořit představu o historii textů i o čase, v němž básník svá díla vydával.

Zdálo by se tedy, že je vše v pořádku a nové soubory, podobně pečlivě připravené, budou následovat. Chyba lávky. V knihkupectví se nyní objevil svazek soustřeďující básnické sbírky z let 1921 až 1929 - Město v slzách, Samá láska, Svatební cesta, Slavík zpívá špatně a Poštovní holub. Již při letmém prohlédnutí jsem se nemohl zbavit otázky: pracovala tu lidská hloupost, odbornická omezenost, nedbalost, a nebo je to pouhé pokračování šlendriánu, který v našich krajinách věru není vzácností? Editorka Jarmila Víšková vzala za základ edice vydání sbírek z roku 1956. Píši správně: 1956. Marně si lámu hlavu, proč právě z tohoto roku, patřícího do zlatého věku nejruznější cenzury. Proč editorka nevzala za základ - jak se to obvykle děje - vydání poslední ruky? Vždyť Seifert po roce 1956 vydával sbírky, které jsou do souboru zařazeny, v rozšířenější podobě. Proč volit nejzmrzačenější verzi? Na otázky není odpověď. S texty ze sbírek z těch či oněch důvodů vyžazenými se sice shledáme v Dodatcích, ale jejich petitová podoba i skutečnost, že názvy těchto básní nejsou uvedeny v obsahu, svědčí o tom, že je editorka pokládá za jakousi méně závažnou složku básníkovy díla.

Editorčin kuriózní postup si můžeme názorně ověřit na sbírce Poštovní holub. Poslední vydání, na němž se podílel autor, je shodné s vydáním prvním (1929), a je tedy zbaveno dřívějších vynechávek. Editorka se však k tomuto poslednímu a úplnému vydání obrátí zády, vyhodí ze sbírky - podle vydání z r. 1956 - dvě básně, přesune je do Dodatku a rozbije tak kompozici celé knihy. Nejen to. V r. 1966 autor už mohl vrátit do textu dedikaci "Josefu Šímovi", ale editorka ji bezstarostně škrtná a připomíná ji v ediční poznámce. Ale kdo se má prokousávat jejími poznámkami jen proto, aby si rekonstruoval celistvou podobu básně?

To jsou ovšem dětské hrátky proti tomu, jak si editorka poradila se složitou historií sbírky Na vlnách TSF. V r. 1937 nakladatelství Melantrich nabídlo Seifertovi reedici starších sbírek. Básník odmítl znovu vydat Město v slzách a Samou lásku a rozhodl se k novému vydání sbírky Na vlnách TSF. Přezval ji na Svatební cestu a již změněným názvem chtěl zdůraznit, že nejde o pouhou reedici, ale o novou redakci. Básníkova poetika třicátých let, značně odlišná od poetiky raného poetismu, přišla ke slovu. Autor zredukoval obsah sbírky (vyřadil nejprovokativnější texty), zbavil ji kongeniální grafické úpravy Karla Teiga a v řadě básní doplnil interpunkci. Není obtížné si představit, jak se báseň proměňuje, jakmile je zdůrazněno významové členění pomocí interpunkčních znamének, jestliže dříve měla podobu verše s uvolněnou nečleněnou hrou významů.

Editorka si vůbec neujasnila, jakou sbírku chce vlastně rekonstruovat. Za základ vzala vrstvu básní, otištěných v Díle 1 (1956), tj. zredukovanou Svatební cestu z r. 1938. Do Dodatků pak ovšem musela zařadit básně ze sbírky Na vlnách TSF (1925), které chyběly v 1. vydání Svatební cesty (1938), ale také básně z tohoto vydání, vyřazené až r. 1956. I laik musí cítit, jak nesourody celek je mu prezentován. Jedny básně mají interpunkci, druhé ne, jedny se snaží podržet grafickou podobu z 1. vydání Na vlnách TSF (např. Rébus), druhé nikoli a třetí zůstaly kdesi v polovině cesty. A to nemluvím o tom, že je opět ignorováno znění poslední ruky (1982). Editorka by

ostatně měla vědět, že Seifert se netajil přáním, aby sbírka Na vlnách TSF byla reeditována v původní podobě. "Před časem," píše ve vzpomínkách Všecky krásy světa. "měla být tato dnes již historická sbírka vydána jako faksimile znovu. Nedošlo už k tomu. Škoda!" Seifertovo přání bylo již dvakrát splněno. Roku 1977 vyšla sbírka s původní grafickou úpravou v Konstanci s úvodem Jana Patočky a r. 1985 vyšel německý překlad, který zachovává formát sbírky i Teigovu úpravu (Auf den Wellen von TSF, Wien, obsáhlý doslov o poetismu a J. Seifertovi napsala Eva H. Platzner). Nebylo by lépe řídit se básníkovým přáním a vydat sbírku Na vlnách TSF (tedy nejúplnější soubor) a referovat o proměnách v ediční poznámce? Vždyť proměny se dotkly jen částí básní.

Edice J. Víškové se neubráníla ani drobným chybám. Např. nepřesné uvedení motta Jeana Cocteaua ke sbírce Slavík zpívá špatně. Předmluva k Samé lásce není předmluvou, ale doslovem (jak stojí v druhé větě), editorka opakuje tradiční opomenutí, které se poprvé zrodilo r. 1948. Ale to jsou skutečně drobnosti. Podstatné je, že editor by si měl klást za cíl realizovat edici, která co nejúplněji a nejpresněji zprostředkuje čtenáři básníkovu dílo, zbavené všech přímých i nepřímých rušivých zásahů. V případě svazku, který kritizujeme, bychom se spokojili s edicí podle poslední ruky, ale před editory dalších svazků stojí úkol připravit text nejen mechanicky, podle zaběhané šablony, ale také nad textem trochu myslet.

S apriorním schématem přistupovala Víšková už k předcházející edici sbírek Koncert na ostrově, Halleyova kometa, Od-lévání zvonů (1986). Vzala prostě svazek připravený Rudolfem Havlem v r. 1970, a předala ho do tiskárny. Otázku etiky nechávám stranou, konstatuji pouze, že editorka také převzala cenzurní zásah, na nějž bylo tolikrát upozorňováno (např. ve studiích Jana Vladislava). Báseň Pražský hrad (otištěná samostatně v r. 1968, zařazená do souboru Zpěvy o Praze. 1968 a do 2. vyd. Halleyovy komety. 1969) obsahuje verše, které by snad dnes už nemusely být škrtnuty: "Chtěl jsem do té vřavy vychrlít - pár zajímavých slov. / Aby už něčí ruka smetla

strach / z těch lidských očí, které čekají, / protože chci
již uvěřit, že přišel čas, / kdy bude možno říci vraždě do
tváře: / Jsi vražda! // Ničemnost, třeba s vavřínem, / zas
bude ničemností, / lež opět lží, jak bývala. / A pistole
v ruce / už neotěvře nevinné dveře. // Chtěl jsem příliš
mnoho / v tomto století a v této zemi, / kde kvetoucí strom
přeludu / rychle se mění v písek." Editorka se tváří, jako
by zmizení těchto tří strof bylo záměrem básníkovým. Neuved-
la je ani v ediční poznámce.

Je třeba se však ještě vrátit k edici prvních Seifertov-
ých sbírek, protože také doslov Miloše Pohorského stojí za
zmínku. Vyznačuje se - podobně jako dalších padesát nebo sto
doslovů tohoto vědce k nejrozličnějším autorům - podivuhodnou
vlastností: není tu ani jedna myšlenka, ani jeden postřeh,
který bychom nečetli. Dobře. Řekněme, že Pohorský reproduku-
je, co bylo již mnohokrát napsáno, ale to nás nezabavuje otáz-
ky, proč opisuje tak zmateně a nepřesně. Např. o sbírce Na
vlnách TSF píše takto: "Nové básně se programově snažily vy-
slovit bezprostředně (jako v telegrafii bez drátů) uchvácení
všemi krásami světa... Právě z touhy po všech krásách světa
se měnily Seifertovy básně, takže působily jako snění s otev-
řenýma očima a jako hra imaginace. Básník chtěl brát i dávat
silné dojmy, jak vyplývaly z přilnutí k reálnému světu..."
Dost. Snad jen v prvním semestru si můžeme přečíst takové
perličky o tom, jak se básně "snažily vyslovit bezprostředně
uchvácení", potom se zase z touhy měnily, "takže působily
jako snění s otevřenýma očima". A nakonec básník "chtěl brát
i dávat silné dojmy". Snad právě z takových doslovů měl bás-
ník strach, a proto si je nepřál. Ale kdo dnes poslouchá bás-
níka, byť to byl laureát Nobelovy ceny. Pohorský rozhodně ne.

Jiří Erabec

Nad několika svazky mimořádné edice

(dokončení)

Básník a překladatel Ivan Wernisch (nar. 1942) je další výraznou osobností, která byla uvedena edicí Kde domov můj. V šedesátých letech publikoval Wernisch řadu sbírek akcentujících pocit radosti ze života, světa i poezie. V sedmdesátých a osmdesátých letech, ač zbaven možnosti publikovat, pokračuje Wernisch ve své básnické i překladatelské práci. Překládá z němčiny (např. Paul Celan, Nelly Sachsová, Paul Klee), z ruštiny (např. Annenskij, Achmatovová, Gorkij), z latiny i z dalších jazyků, jeho práce však mohly být realizovány většinou pouze ineditně. (Výjimkou byl např. v poslední době výbor ze starší německé poezie Beránci vlci, vydaný r. 1985 v Odeonu.)

V r. 1985 uvedla edice Kde domov můj v řadě A - básníci bez publika Wernischovu sbírku s názvem Jako kdyby byl. V ní se nám představuje básnický svět mající s Wernischovou tvorbou let šedesátých společného jen velmi málo... Je to svět pochybností a skepse, svět temných zkušeností a tragických pousmáních. Je to hlas, jenž s porozuměním chápe dnešní den a nedá se zaskočit zítřkem.

Po Ivanu Blatném je Wernisch druhým básníkem v edici KDM píšícím dvoj- až troj- jazyčně, vedle Blatného jsou však tyto verše jen něčím o málo více než zajímavým jazykovým cvičením...

V oddíle Cvičné město se objevuje motiv odlidštěnosti naší skutečnosti, motiv ubohosti naší existence. Vrcholem jsou zde básně s názvem Buřetáci - enumerativní výkřiky o bezděčném světě zla, výkřiky o životě neúmyslně žitém na okraji. Jsou to básně o b j e v u j í c í pravdu (či podstatu) o dnech a nocích, které prožíváme, jimiž jdeme, aniž máme ponětí kam.

Nejvýrazněji se tento motiv uplatňuje v dalším oddíle, jehož název Jako kdyby byl, kryjící se s názvem celé knihy, předznamenává existencialistické zabarvení následných básní: "byl jednou jeden / jeden nebo druhý / jako kdyby nebyl /

a kdyby byl nebyl / bylo by to stejné / jako kdyby byl". Jsou to básně plné pochyb a skepse vztahující se k povaze elementárního lidského bytí. Přičemž skepse a pochybnosti jsou zde reakcí, a to reakcí na temný a neproniknutelný svět, který nás obklopuje. Je tomu tak zejména v básních -byl opilý, tentokrát o trochu méně než jindy-, -nosívám v kapse lísteček-, -stále se nemohu zbavit pocitu- i v dalších.

Protějškem k oddílu Jako kdyby byl je poslední část sbírky nazvaná Jen tak, obsahující pouze dvě básně. Obě představují jakési smířlivé gesto, které poněkud zmírňuje bezvýchodnost předcházejících situací. Bluesové působení těchto básní dává Wernischově poezii další rozměr, jímž je celek dále obohacen a získává tak kvalitu již velmi nevšední.

x x x

Jiří Daníček, autor bibliofilské prvotiny Plavba potopené lodi, vydané už v roce 1970, je autorem třetího svazku řady B - básnické debuty. Nese název Dům z listí a je to poezie komplikovaného melodického volného verše i propracované symboliky.

Jak pracuje Daníček s těmito symboly, ukáží na básni Pod prázdným nebem (str.5): "Pod prázdným nebem krouží ptáci / a potom ještě stoupají ke svým / hnízdům / Vysoko nad horou se vznáší dým / oko uzavřené v trojúhelníku slzí / oblak se zastavuje a vzápětí rozpadá / do útržků které ustavičně mění svůj / tvar / I tak vysoko je slyšet kroky / zvuk zámku zamykaných dveří / je rovněž vidět zvon kývající se sem / a tam na trámu věže / je vidět chcění jeho kovových stěn / Ale jeho hlas už sem nezaléhá / Je mráz". Povšimněme si - trojí potvrzení jediného faktu v symbolické rovině vytváří působivou výpověď o konkrétní i o b e c n é lidské situaci. Trojjediný obraz téže skutečnosti: prázdné nebe, slzící oko uzavřené v trojúhelníku a neslyšný hlas zvonu - to jsou výmluvná podobenství vypovídající o marnosti života zbaveného nadosobního ideálu či jinak řečeno posvěcující přítomnosti Boží. Celý tvar je ohrazen krajinnou konturou, jež zde působí jako podtržení, zvýraznění prázdnoty a zmaru.

Podobnou platnost mají například i obrazy v básni Velbloudi v řadě (str.8). Tato Daníčková ústřední myšlenka

o tragédii člověka připraveného o duchovní fundament existence prochází celou jeho knihou a míním, že by se mohla stát základem i většího díla, nežli je tato útlá, avšak výjimečná kniha veršů.

x x x

Poezie Antonína Petra obsažená v jeho sbírce Good by. Katy (edice KDM řada B - básnické debuty) je poezie, kterou přijímám s výhradami. Jestliže charakteristikou většiny básníků současnosti je příznačná obměna básnických forem, otevřenost poetik, pak Antonín Petr tvoří výjimku z tohoto pravidla, neboť závaznou formou jeho sbírky je čtyřverší, a to většinou v dvoustrofové sestavě.

Je známo, že čtyřverší patří k nejhutnějším a tím též k nejobtížnějším poetickým útvarům. Na malé ploše řící mnoho - řící vše - , to je práce pro opravdové mistry. Toto mistrovství v poslední době nejvýrazněji dokazuje Jan Skácel, a proto ani Antonín Petr nemůže být ušetřen tohoto srovnání. A tu ovšem u Petra vychází najevo jazyková chudoba jdoucí ruku v ruce s nepřítlišnou bohatostí myšlenkovou. Rytmus i rým jsou zde velmi tradičního typu (většinou běžný daktylotrochej), četné asonance nahrazují práci s vyhledáváním rýmových dvojic a vyskytují se i rytmické chyby (např. v básni +++ chytám se slova vznáším se - nesouhlasí počty slabik a rytmus je porušen způsobem, který vadí).

U slovníku, který se zde představuje, je patrná snaha o ozvláštnění, avšak archaismy zde bohužel necítím jako básnický prostředek, nýbrž právě jen jako archaismy, a tedy něco chtěného, neorganického, nepatřičného. Mnohé verše se snaží o lacinou originalitu: "bylo to hezké? asi ano! / jinak bych o tom dávno chtěl / promluvit jako Rudé právo / o getseman-ské zahradě".

Petrová poezie má jednoznačný ráz osobní reflexivní lyriky velmi individuálního zaměření. Natolik individuálního, že neoslovuje. Některá jeho opakování mající znázorňovat naléhavost (zase mi tma chce hádat z ruky), jeho slovní hříčky (brakuju v jejím klíně klínem), jsou jen laciným zbožím z výprodeje poetických kliše.

Důraz na formu, čtyřveršový základ této poezie, tematika i celkové ladění ukazují jednoznačně, jak jsem se zmínil, k tvorbě Jana Skácela. Jako důkaz může sloužit mimo jiné i častá přítomnost tmy v těchto básních, zde stejně jako u Skácela je tématem i prostředkem: "tma roste..., a tak mi zbývá sníst tu tmu..., tma démant rýpe v oku..., cpu si tmu do pusy..., plný tmy stoupám..., a tma dala slunci řád..., dar řeči řve a rve se s tou tmou..., tma se ti cuká z ruky..., co ke znaku tmu obrací?... , tma křestní listy tiskne..., tma tmoucí tma až hasnouceí...", atd. atp.

Srovnání s Janem Skácellem, básníkem z největších, je jistě pro mladého básníka snad až příliš tvrdou lekcí. Avšak jen tak vyjde najevo, co poezie je a co není. Na jedné straně báseň - myšlenka, zkušenost, moudrost, krása, pravda, poznání - vše zhuštěno na nepatrný prostor. A na straně druhé přetvářka, snaha klamat, nadvýroba prázdných slov, která nemohou přesvědčit o své oprávněnosti. Antonín Petr ve své knize Good by, Katy bohužel více inklinuje právě k této druhé poloze.

x x x

Kniha Jiřího Tomáška Banalita (edice KDM, řada B - básnické debuty) je vlastně výběrem ze čtyř rukopisných sbírek vytvořených v sedmdesátých a osmdesátých letech. Tyto sbírky existovaly (podle poznámky v závěru) "jen v několika exemplářích a nebyly určeny pro veřejnost". Podobný vývoj básnické osobnosti považují za typický pro sedmdesátá a osmdesátá léta. Vydání oficiálně knihu v tomto období bylo bez vážných uměleckých či morálních ústupků pro velkou řadu lidí prakticky vyloučeno. Jejich poezie se utvářela v skrytu, bez možnosti širší konfrontace, avšak též bez nutnosti přizpůsobovat se nepřijatelným politickým požadavkům a nakladatelským či literátským zvyklostem. Vznikaly tak svébytné nezávislé tvůrčí postupy, poetiky a názory, které se mohou v příznivější kulturní atmosféře rozvinout a stát produktivními.

Jedním z takových talentovaných autorů je nesporně i Jiří Tomášek. Jeho kniha doplňuje úvahu o formální podobě současné

poezie a zároveň znovu připomíná, jakou inspirační silou je Bondyho totální realismus. Z Tomáškových syrových veršů je jasné, že je to metoda, jíž je dosud možno dobrat se osudových souvislostí i rozporů naší doby, a současně se zde ukazuje, že pravidelná veršová stavba je přiměřenou platformou i pro vyjádření názorů a postojů velmi nekonformních.

V Tomáškově poezii (podobně jako v poezii Krchovského) neexistuje po stránce lexika žádné tabu. Jeho poezie unese nejen pověstný Nezvalův "česnek", ale už i "smrdící rum" (str.3), výkřik: "lítáme tady jak čuráci" (str. 34) či sdělení "Pod žlutým mědicem se zběsile kopuluje" (str. 36).

Někdy je prostor vzniklý odstraněním těchto bariér vyplněn živou zkušeností a napomáhá se tak jednoznačnému autentickému působení básně: "Na latríně pro vojáky z povolání / vzpomínám na tvoje první milování, / jak jsi byla dychtivá a odevzdaná / na začátku dlouhé cesty do neznáma. // A večer jdu chcát k ostatnému drátu, / tiše se dívám vzhůru na obzor, / kde nejsou věže kostelů a chrámů, / jen mezi stromy ruský lokátor." (str. 17) Jinde tyto efekty působí rušivě (např. Seděl jsem v hospodě, str. 21).

Jako celek je Tomášкова kniha Banalita přínosem. Pomocí všech prostředků nesených tradiční poetikou i undergroundem, prostřednictvím společensky nezávislého svébytného myšlení, jazyka i formy dopracoval se Tomášek cenného obrazu 70. a začátku 80. let v Čechách: je to obraz zmarněných talentů, prochlastaných ambic a míru, který se rovná tupému čekání na lepší časy.

x x x

Edice Kde domov můj ve svém souhrnu přináší vysoké umělecké hodnoty (Blatný, Hejda), je důkazem, že samizdat posledních desetiletí je důležitým článkem naší kultury a také důkazem toho, že otvírá možnosti nezávislým a nepoplatným názorům a svébytným talentům (Krchovský, Daníček) a sehrál tak doslova záchrannou roli pro řadu skutečných básníků. Organizátory a vydavatele této edice pak může těšit, že na občasné provo-

kativní otázky (kulturních) činitelů, kdeže vlastně jsou ta velká díla samizdatu, jsou připraveni ukázat - Z D E .

ZET

Čtvrtá a pátá Vladislavova čítanka

I.

Už v recenzi prvních svazků cyklu Tajný čtenář, které autor sestavil ještě doma před odchodem za hranice,^{*)} jsem zdůraznil Vladislavovo umění číst a sdělovat účinně svůj čtenářský dojem dalším čtenářům. To by mělo být samozřejmým úkolem literárního kritika. Jenže málokdo to dokáže. A navíc Vladislav se stal kritikem v situacích, kdy často jeho publikem byli jen nemnozí návštěvníci vernisáže, nakladatelští redaktoři, kteří mu zadali knihu k lektorování, nepočetní čtenáři samizdatových edic. Psal však stále stejně, ať už své sdělení bezprostředně adresoval komukoliv: vždy s ctižádostí formulovat svůj subjektivní čtenářský zážitek co nej-
přesněji a vyvodit z něho širší etické, estetické, filosofické či politické závěry.

V nových exilových podmínkách se v ničem nezměnil: okruh jeho čtenářů i posluchačů se podstatně rozšířil - promlouvá k nim však stále stejným, trochu tlumeným, jazykově precizním, emocionálně zbarveným, přesvědčivým hlasem. Je ve svých soudech zásadní a nekompromisní, ale vždy jemný a taktní. Za jeho slovem cítíte váhu osobnosti, proto i velmi šetrně formulovaná kritika má svůj dopad a zasáhne svůj cíl.

Svazek Tajný čtenář v Paříži. Čtvrtá čítanka se může zdát na první pohled tematicky poněkud nesourodý. Kromě neod-

^{*)} Viz Kautmanovu recenzi Tajný čtenář v Paříži, KS 3/86 (pozn. red.).

myslitelného pojiva, jímž je autorova osobnost, existuje zde však mnoho spojujících vláken mezi autory našimi i cizími, mezi historií a současností, mezi literárními projevy nejrozličnějších žánrů, mezi různými druhy umění. Vladislav dovede ta vlákna citlivě vystihnout, vyhmátnout je z klubka souvislostí náhodných a zdánlivých, zdůraznit jejich širší platnost a hlubší dopad.

Jistěže jde o práce, které byly psány či proneseny k různým příležitostem, často in margine. Autor je seřadil chronologicky: první (Ještě o naší kulturní kontinuitě) je datována červencem 1984, poslední (České příběhy) nese datum listopad 1987. Rozdělil jsem si je do čtyř tematických okruhů: První obsahuje studie věnované cizím autorům, kteří jsou předmětem autorova zvláštního zájmu – buď proto, že jsou u nás pozapomenuti, jsou málo známí nebo zcela neznámí, anebo proto, že jsou kritikovi blízcí, má je rád. Druhý okruh zkoumá vlivy světových autorů na autory naše, ohlas díla a způsob recepce našich autorů v cizím prostředí – sem pochopitelně náleží i kritika překladů děl našich spisovatelů do cizích jazyků. A přirozeně do tohoto okruhu spadá i širší, obecnější úvaha o světovosti literatury, demonstrující problém na našich moderních autorech. Třetí okruh je věnován autorům českým a slovenským, a to nejen beletristům; Jan Patočka a Václav Černý jsou však natolik spjatí s osudem naší krásné literatury, že sem patří zcela zákonitě. Do čtvrtého okruhu bych zařadil všechny úvahy o osudech české literatury po druhé světové válce, které už Vladislav sám prožíval, často jako jejich aktivní protagonista (kritická a beletristická činnost v letech 1945–1948, překladatelská, komentátorská, lektorská a redaktorská aktivita v letech 1949–1969, samizdatová činnost jak autorská, tak editorská v letech sedmdesátých a konečně intenzivní účast v exilovém literárním dění v letech osmdesátých).

Už v předchozí Čítance zasáhl Vladislav významně do procesu rekonstrukce dějin "skrýté tváře" české literatury posledních čtyřiceti let; i zde pokračuje v úvahách o křížové cestě české literatury v letech padesátých až osmdesátých,

o "obležené kultuře", o problémech, minulosti a budoucnosti paralelní literatury v Československu.

Jan Vladislav žije v Paříži a s moderní francouzskou literaturou se setkává v každodenním životě. Zato český čtenář žijící doma toho ví o francouzské literatuře posledního dvacetiletí pramálo - jen to, co mu občas dózovaně a "výběrově" ušetří Světová literatura, nebo o čem někdo napíše okrajovou poznámku do jednoho ze dvou českých kulturních týdeníků.

Tak například Mircea Eliade je sice původem Rumun, ale ve Francii zdomácnělý, u nás spíše známý odborníkům jako vynikající historik náboženství, věr, mýtů a kultů. Z jeho pozůstalosti byla vydána pozoruhodná beletristická kniha Fragment deníku, v níž je patrné, jak u tohoto autora vědecká a beletristická aktivita úzce souvisela a přímo formovala jeho osobnost. Sám Eliade ve svém deníku na toto téma napsal tato Vladislavem citovaná slova: "Domnívám se, že šlovec naší doby, a tím spíše člověk budoucnosti bude zanedlouho nucen v sobě spojovat obě formy poznání, na jedné straně poznání logické a racionální, na druhé straně symbolické a básnické." (Čtvrtá čítanka, s. 98)

Možná, že právě na této cestě - prolnutí vědeckého poznání s uměleckým cítěním - leží záchrana sčudobého desintegrovaného člověka i celé společnosti; dichotomie rozumu a citu, hlavy a srdce se ve společnosti kosmického věku zrůdně rozestoupila: umění i náboženství podávají vědě ruce k jejímu překlenutí.

André Malraux naši čtenáři znají, některé jeho knihy jsou opakovaně vydávány. Ale je to známost kusá - uctíváme v něm autora levicových románů z období mezi světovými válkami. O jeho osudech a knihách po druhé světové válce toho víme málo, i když nám snad neuniklo, že tento "málem komunist" se stal ministrem kultury v de Gaullově vládě. A tak i zde je Vladislavova podrobnější informace pro naše čtenáře potřebná.

U příležitosti stého výročí "narození" Sherlocka Holmese zase Vladislav uvažuje o tom, jak mnohé postavy klasické lite-

ratury žijí ve vědomí daleko většího počtu lidí než jejich tvůrci: Robinson, Don Quijote, S. Holmes, Švejk. (Tato řada by se dala donekonečna rozmnožovat: Gulliver, Oblomov, Oněgin, Vinnetou, Tom Sawyer, Oliver Twist, Fantomas, Tarzan, komisař Maigret, Hýta a Batul, Ferda Mravenec. Nejen děti, často i dospělí čtenáři vám dost podrobně budou vyprávět obsah knihy, kterou právě přečetli, ale autorovo jméno zapomněli.)

Osud Maxima Gorkého a jeho záhadná smrt dávají Vladislavovi opět téma k úvahám o moci, vtírající se do přízně a současně se bojící proslulého spisovatele. Konce bývají špatné - spisovatel musí silně slevovat z požadavků svého svědomí a lidskosti, a přece se moci nezachová, protože je-li to opravdový spisovatel, stává se on jejím špatným svědomím.

Vedle Gorkého je osud Josifa Brodského odlišný: Brodskij nic neslevil z požadavků, které mu kladlo svědomí. Stálo ho to nejprve svobodu a později vlast. Cesta do exilu se však pro něj stala cestou domů, "protože ho přibližuje k ideálům, které ho už dlouho inspirovaly". Pro Gorkého naopak cesta z exilu domů byla cestou do Stálinova pekla - v němž mu tak či onak byla vhozena na hrdlo smyčka.

Brodskij, jehož verše k nám Vladislav uvedl v posledním dvojčíslí Světové literatury z r. 1969, kterou redigoval, se nakonec stal laureátem Nobelovy ceny za literaturu a zatím se aspoň část jeho veršů vrátila do jeho vlasti.

Kulturní a literární reminiscence vzbuzují ve Vladislavovi třeba i procházky pařížskými ulicemi. Sděluje nám, že nejen u nás a v SSSR, ale také ve Francii panuje mánie přejmenovávání ulic, náměstí, ba i celých měst (Američané se to muto nešvaru vyhnuli tím, že ulice velkých měst číslují, asi jako Evropané dálnice - podobně prozíraví byli obyvatelé Zahradního Města v Praze, kteří své ulice nazvali jmény různých květín, stromů a plodů). Doufejme, že v ostatní Evropě alespoň nepanuje tak zuřivá vášně pro stavění, bourání a re-instalaci pomníků jako u nás. Mnohé Masarykovy pomníky a pamětní desky byly instalovány a odstraněny celkem už šestkrát. A kdoví, zda se v rámci československé "perestrojky" (která

už vděčnému obyvatelstvu milostivě vrátila 28. říjen) nedočkáme sedmé, tentokráte reinstalace. A to vše se událo za nějakých padesát šedesát let naší nejnovější historie.

Vladislav poznamenává, že by historie přejmenovávání ulic byla zajímavým heslem neexistujícího slovníku moderního člověka, a že by byla i názornou příručkou politických dějin. Historie Masarykových pomníků (a nejen jeho) by jistě byla heslem neméně zajímavým a poučným.

Otázka pronikání české literatury do světa je u nás už dávno předmětem vzrušených, pohoršených i bolestínských úvah. Dlouhou dobu se ve světě o české literatuře vědělo málo nebo nevědělo nic. Chybělo nám jazykové zprostředkování některého velkého národa, jakým byli třeba pro skandinávské literatury Němci. Němci žijící v Čechách sice česky často uměli, ale jen výjimečně měli zájem na propagaci konkurenčního českého národa. Navíc po mnohá desetiletí silou české literatury byla poezie, a právě ta se do cizích jazyků tlumočí mnohem hůř než próza. Špatný překlad pak může básníkovi v cizojazyčném literárním prostředí spíše uškodit než prospět. Vlastně teprve udělení Nobelovy ceny za literaturu básníkovi Jaroslavu Seifertovi prorazilo definitivně bariéru mezi českou poezií a ostatním světem. Po mnoho let existovala silná nerovnováha našich literárních vztahů se světem: překládali jsme z cizích literatur hojně a pohotově, zejména z impulsu lumírovců už od konce devatenáctého století (Vladislav připomíná záslužnost Vrchlického antologie Moderní básníci francouzští, v níž byly zastoupeny i ukázky z Baudelaira, Rimbauda a Verlaine, na něž pak navázala antologie K. Čapka a H. Jelínka), a dá se říci, že od počátku XX. století do konce třicátých let jsme byli se světem v ažuritě - jen nemnoho světově významných děl zůstalo stranou naší pozornosti. Zato naše literatura pronikala do světa jen těžce, nerovnoměrně a ne vždy nejlepšími díly svých nejlepších představitelů. Na příkladě Anthologie de la poésie tchèque et slovaque, která vyšla nedávno v pařížském nakladatelství Messidor ve spolupráci s UNESCO, Vladislav dokumentuje, jak oficiální podniky tohoto druhu sotva mohou splnit své skutečné poslání - prezen-

tovat jinému národu opravdu reprezentativní ukázky z díla reprezentativních autorů, protože při nich zpravidla převládají mimoumělecká hlediska. (Mimochodem zde připomínám nedávný návrh Jana Kozáka na založení jakési knižnice soudobého evropského románu, jejíž tituly by zřejmě navrhovaly oficiální či stavovské spisovatelské instituce jednotlivých zemí a která by vycházela v paralelních překladech do evropských jazyků! Větší nesmysl si lze sotva vymyslet.)

Vladislav věnuje pozornost i obtížné otázce zkoumání vzájemného ovlivňování spisovatelů různých národů V úvaze O poezii jako místu setkání II. dovozuje například vliv W. Whitmans na J.L. Borgese a Jiřího Koláře a vliv G. Ungarettiho na literární počátky B. Hrabala. Právě tyto příklady ukazují složitost, sublimovanost, nejednoznačnost a tím nesnadnou řešitelnost otázky "vlivů". "Vliv" může být vědomý a uvědomovaný, ale také podvědomý a neuvědomovaný. Může být pozitivní - kdy autor je svým vzorem inspirován k podobným tvůrčím principům, ale také negativní, kdy autor své dílo vytváří jaksi v polemice s oponentem. Konečně se také stává, že autor obdivuje ve svém vzoru třeba spíše lidský charakter, originalitu či ideovou pozici než tvůrčí principy, a přesto se k němu hlásí jako ke svému učiteli. V díle takto "ovlivněného" autora pak vliv jeho velebeného vzoru vůbec neobjevíme.

Jak je tomu pak s onou často diskutovanou "světovostí" literatury? Vladislav do diskuse o ní zasahuje Dopisem o světovosti, v němž navazuje na Šaldovu úvahu O takzvané nesmrtelnosti básnického díla. Polemizuje s kritiky, kteří považují Milana Kunderu za prvního českého světového spisovatele, tedy takového, jehož svět skutečně uznal a přijal. Ukazuje, že už dříve tu byli J.A. Komenský, Jaroslav Hašek či Karel Čapek, které svět přijal a uznal. Vyvrací námitku, že domácí samizdatová literatura se rozchází se světovým vkusem, což má prý být argumentem proti její světovosti. A dovozuje: "...pokud o ní /světovosti/ vůbec máme mluvit, musíme si nejdříve ujasnit, co jí vlastně myslíme, zda světový úspěch, nebo světový význam /podtrhl J.V./. O tom prvním rozhodují náklady knih, o tom druhém rozhoduje teprve čas..." (Čtvrtá čítanka, s. 110)

Portréty jednotlivých českých spisovatelů jsou ve Čtvrté čítance zastoupeny méně než v souboru předešlém. Byly psány buď k jubilejním příležitostem (O Janu Patočkovi po deseti letech, Václav Černý z dálky a zblízka), nebo jako recenze nově vydávaných knih (v případě dvou autorů slovenských: Rapsodie a miniatury Ivana Kadlečíka a Lukavácké zápisky Hany Ponické) či předmluvy k nim (V. Havel, Dálkový výslech).

Zvláštní pozornost věnuje Vladislav 1. dílu Lexikonu české literatury, jedinému doma vydanému slovníkovému dílu z oblasti české literatury, které snese přísnější kritéria. Vladislav ovšem vytyká, že i v něm existuje neprominutelná mezera: je vynecháno heslo Václav Černý.

I v tomto okruhu se Vladislav občas vrací k dílům starší literatury, nebo je aspoň připomíná. Tak třeba úvahu Josefa Hory Literatura a politika, kterou autor vydal v roce 1929 na obranu svobody svědomí a myšlení, aniž se v ní však dokázal zcela oprostít od dobové politické hantýrky, což je jistě nečekané u tak výrazného mistra českého básnického slova. Ale jde tu o zjev obecnější a týká se v té či oné míře téměř všech literárních tvůrců, kteří v určité době vyznávali určitou ideologii a sloužili politickým stranám jako publicisté. Tak bychom podobnou jazykovou strusku našli nejen u komunistických spisovatelů, ale také třeba u Viktora Dyky. V témž článku (Staré knihy I.) připomíná Vladislav i kritiku cenzurních zásahů do kolekce poslané Československem na výstavu moderního umění do Moskvy v roce 1936 (autorem této kritiky je v 1. čísle 1.ročníku Kritického měsíčníku F.Kovářna) a dále významné stati na obranu svobody projevu, které publikoval F.X. Šalda ve svém Zápísníku. Podobných dokumentů o rezistenci české literatury proti levicovým totalitárním tendencím je víc (pokud se týkaly analogických pravicových tendencí, jsou většinou známé a přístupné) - jmenujme např. anketu Přítomnosti Proč nejsem komunista nebo brožuru K. Teigehe Surrealismus proti proudu.

Vladislav se přiznává, že s pokračujícím věkem mu působí stále větší čtenářský požitek různé memoáry, autobiografie,

deníky a korespondence. A tak podobná díla často komentuje, ať už patří naší, nebo světové literatuře, a ať už pocházejí z kterékoli oblasti umění či kulturního života (Paměti Almy Mahlerové, Eliadovy Fragmenty deníku, Lukavické zápisky-1977 Hany Ponické, Můj život s Bohuslavem Martinů Charlotty Martinů a konečně vzpomínky a paměti slavných českých hudebníků J.J. Ryby, A.Rejchy, Vojtěcha Jírovce, J.V. Sticha, V.J. Tomáška, Ludovíta Procházky).

"Hlad" po podobné literatuře, který pociťujeme v různé míře všichni, není jen projevem obecné tendence zvyšujícího se zájmu o "literaturu faktu", ale u nás je ještě také způsobený dlouholetou absencí této literatury, která přes určitý obrat k lepšímu v poslední době stále přetrvává. (Nejzajímavější paměti, deníky a korespondence našich moderních spisovatelů, politiků, publicistů, filosofů, historiků stále ještě zůstávají v rukopisech, nebo vyšly jen za hranicemi naší země. A to, co doma vyšlo, bylo nepochybně silně poškozeno cenzurou i autocenzurou samých memoáristů.)

Úběžníkem Vladislavovy literární kritiky a kulturní publicistiky však zůstává trvalý zájem o paralelní (jinými slovy samizdatovou) českou a slovenskou literaturu a o osudy jejích tvůrců. Je to dáno už tím, že po celé desetiletí se aktivně podílel na jejím vzniku a také dnes svou účastí na práci zahraničního dokumentačního střediska české paralelní literatury v NSR jí výrazně pomáhá: tato literatura totiž zpravidla existuje v nemnoha exemplářích, jejichž počet je menší než vzácných bibliofilských tisků, na rozdíl od nich je však většinou zafixována na takovém materiálu a takovým způsobem, že její životnost je značně omezená. Je důvodná obava, že mnoho se z ní nenávratně ztratí, zmizí, vždyť z pochopitelných důvodů mnohdy ani její autoři ji nevlastní. Proto její sbírání, konzervování, případně rozmnožování moderními technikami ke studijním účelům má nedocenitelný význam.

Tolik pokud jde o stránku technickou. Ale paralelní literatura je především vážný společensko-morální problém. Předpokladem jejího vzniku je určité morální klima, které umožňuje jejím tvůrcům určitou, byť zpravidla obtížnou existenci,

a současně vyžaduje od samých tvůrců jednoznačný postoj, rozhodnutí, volbu, která téměř vždy hluboce zasáhne do jejich každodenního života.

Tyto etické problémy Vladislav analyzuje ve dvou statích Čtvrtá čítanka: O Janu Patočkovi po deseti letech a Václav Černý z dálky a zblízka. Oba tyto přední představitele moderní české kultury Vladislav osobně a důvěrně znal, jak dosvědčují některé ukázky z jeho deníku. A sblížil se s nimi právě v prostředí paralelní kultury v době, kdy se teprve rodila, kdy existovala za mnohem těžších podmínek než dnes a kdy také bylo mnohem riskantnější se na ní podílet.

Patočka měl ke krásné literatuře a k umění vždycky blízko (v jeho samizdatových spisech úvahy o umění a literatuře obsáhly tři objemné svazky). Vladislav se nejednou vrací k jeho klíčové úvaze Spisovatelova věc z konce šedesátých let, která o problematice etiky budoucí paralelní kultury leccos napověděla.

"... i spisovatelova odpovědnost," píše Vladislav v úvaze Odpovědnost jako spisovatelův osud, "je odpovědnost svobodného člověka, která se zdráhá řídit cizími příkazy a dává přednost vlastnímu svědomí; je to odpovědnost, která se odmítá vztahovat k jakékoli moci, protože hledá svůj úběžník v pravdě." (Čtvrtá čítanka, s. 143)

Věreň tomuto principu, komorní či kabinetní tvůrce se v kritickém okamžiku neohroženě angažuje. To byl případ Jana Patočky, jeho účast při zrodu Charty 77, hnutí, které podle slov Pavla Tigrida zachránilo českou kulturu. Vladislav charakterizuje Patočkův postoj slovy: "On, který se tak dlouho spíše stranil veřejného, politického života, pojednou uznal za potřebné nechat všechno za sebou, vzdát se své filosofické Ithaky, a využít těch posledních bdelých chvil k ceetě ne ani tak za poznáním, ale za tím, čemu Dante říká virtute, ctnost, a co by Jan Patočka patrně překládal slovem mužnost." (Tamtéž, s. 76. Podtrhl J.V.)

Morální příklad Jana Patočky ovlivnil další, snad nepočetnou, ale potenciálně závažnou skupinu lidí. Po kolektivistických iluzích dvacátých, třicátých, čtyřicátých a padesá-

tých let našeho století se vzdělanec opět vrací ke svému poslání "klerika", jak ho k tomu nabádal Julien Benda už před druhou světovou válkou v knize Zrada vzdělců. A role "klerika" je rolí individuální, předpokládá individualitu a individuální rozhodování v každém jednotlivém případě.

Tento postoj u nás vyznávala generace devadesátých let minulého století, jen nemnozí z jejích příslušníků mu však zůstali věrni a odolali před pokušením zleva i zprava, jako třeba F.X. Šalda. Po druhé světové válce byl takový postoj zesměšňován, skandalizován, napadán, nakonec ostrakizován. Intelektuální individualismus se ztotožnil s egoismem a narcisismem a nalepila se na něj viněta "buržoazního individualismu".

Když Vladislav zkoumá význam Kritického měsíčníku a celoživotní tvorby Václava Černého, podtrhuje v něm právě onu složku moderního "klerika", který nikdy nezradil. Ne snad proto, že by hájil jednu ideologii proti druhé, koneckonců svým způsobem zklamaly všechny. Ale právě tím, že se nikdy nevzdal svého individualismu, byť romantické provenience.

"...trvalý a riskantní zápas o svobodu nebyl pro Černého jen věcí společenství, v jeho očích to byla právě tak věc každého jedince, a především každé skutečné osobnosti."
(Čtvrtá čítanka, s.113)

Z nezávislých postojů se u nás rodily nezávislé iniciativy, jakou je právě Charta 77, a z díla nezávislých tvůrců pak vznikala a vzniká paralelní literatura. Je to kultura v obležení, jak o ní Vladislav píše v předmluvě ke knize A Besieged Culture (Stockholm-Vienna 1985), která shrnuje anketu k ohrožené české kultuře jako mementu ohrožení celé evropské kultury.

Do oblasti paralelní kultury lidé vstupují často nezáměrně, přivádí je tam buď osobní soud (kdy se pro etický postoj jednotlivec dostává do nesmiřitelného konfliktu s vládnoucím režimem), anebo osud díla, které je režimu nepřijatelné a jehož domácí publicita, alespoň v autentické podobě, nemá perspektivu.

Z jednotlivých osudů tvůrců se sprádá osud celé literatury, celé kultury. Česká a slovenská paralelní literatura se šíře rozvinula teprve v sedmdesátých letech. Sice i v padesátých letech existovalo dost rukopisů, které nemohly vyjít. Ale tehdy tento způsob rozšiřování literatury představoval pro autora přinejmenším riziko dlouholetého žaláře. Spolu s ohrožením autorovy svobody tu bylo ještě reálné nebezpečí a velká pravděpodobnost, že definitivně zmizí i samo dílo. Některé exempláře zabavila a zničila Bezpečnost. Ti pak, kdo podobné texty vlastnili a skrývali, z obavy před vlastním ohrožením je raději zničili. (Tak jeden náš básník pátrá po textu kdysi skandálního pamfletu proti V. Nezvalovi, za nějž byla na filosofické fakultě Karlovy univerzity řada lidí různě persekvována počátkem padesátých let. Existují svědkové a pamětníci, ochotní vydat svědectví a po paměti rekonstruovat děje téměř čtyřicetileté dávnosti. Ale vlastní text onoho pamfletu se zatím najít nepodařilo.)

Od roku 1956 do konce šedesátých let přes všechny výkyvy a kolize tu byla naděje, že "nežádoucí" autoři se dříve či později stanou "žádoucími" a že netisknutelné rukopisy budou jednou vydány. A tak trpělivý autor zatím svůj rukopis nezveřejňoval a vyčkával. V druhé polovině šedesátých let se mnozí skutečně dočkali a v roce 1968 se po zrušení cenzury zdálo, že se dočkají všichni. Známý mocenský zásah z 21.srpna a následující "normalizace" však rychle vrhla vývoj daleko nazpět - až kamsi před rok 1956. Stovky rukopisů, které ležely v tiskárnách nebo byly už přijaty redakcemi, ztratily náhle jakékoli vyhlídky na vydání. Stovky knih už vytištěných šly do stoupy. A desetitisíce knih už vydaných šly do prohibičních fondů knihoven a byly vyřazeny z antikvárního prodeje.

Proto se paralelní literatura nejdříve formovala z knih, které měly být vydány nebo které byly už dokonce vytištěny. Postupně byla rozšiřována o svazky, které naději na vydání neměly ani v nejliberálnějších dobách (máme-li na mysli údobí po roce 1948), a dále o knihy, které byly psány bez jakékoli naděje na vydání. (Mohu uvést vlastní zkušenost. V r.1971

jsem odevzdal nakladatelství Vyšehrad knihu o Dostojevském, psanou ještě s nadějí na vydání. Když jsem v roce 1972 psal knihu o Kafkovi, nepochyboval jsem už ani trochu, že v znornormalizovaném Československu nikdy nevyjde, i kdyby ji nakladatelství nabídl autor, který publikovat směl.)

Samizdatová forma vydávání rukopisů, která byla - tentokrát skutečně - "vynalezena v Rusku" (termín poprvé použil básník Glazkov) a pro jejíž existenci u nás v šedesátých letech nebyly podmínky, se najednou silně oživila a dnes patříme, pokud jde o počet vydávaných titulů, včetně periodik, k nejproduktivnějším zemím v celém socialistickém táboře.

Vladislav se nad naší paralelní literaturou zamýšlí v úvaze *Minulost a budoucnost paralelní literatury v Československu*. Zkoumá její počátky i příčiny jejího rozmachu a nakonec její význam hodnotí slovy: "Paralelní literatura je /.../ jedním z důležitých nástrojů, které pomáhají uchovávat těžce ohrožovanou individuální i kolektivní paměť a identitu Čechů a Slováků. To je jejím hlubokým *raison d'être* od samotného začátku, to zůstává jejím jednotícím smyslem i pro budoucnost." (Čtvrtá čítanka, s. 134)

Tak Vladislavova kniha přináší kaleidoskop problémů a otázek literatury zahraniční i naší, jejich vzájemných vztahů a osudů. Zdánlivě méně i více důležité detaily, méně či více důležité osoby se v ní nakonec slévají do integrovaného obrazu literatury jako seismografu lidské existence, jejího hledání v desintegrovaném světě, jejích nadějí i zoufalství, radostí i bolestí, lásek i smrtí.

II.

Do pátého svazku⁺) svého pařížského Tajného čtenáře shrnul Jan Vladislav převážně texty, které přednesl v rozhlasovém vysílání Svobodná Evropa (ještě rušeném) v roce 1988.

⁺) Jan Vladislav: Tajný čtenář v Paříži. Pátá čítanka (Paříž, vloženo, patrně omylem, 1987. Formát A4, 182 ss., xerox, vázáno v bleděmodrých kartonových deskách. V závěru připojen Rejstřík osob a děl.)

Rozhlasový text má svou specifickou a působí obvykle poněkud jinak, je-li vytištěn (naopak některé texty v rozhlasovém vysílání ztrácejí účinnost). Vladislav dosáhl jakéhosi optimálního vyrovnaní působnosti: jeho texty se stejně dobře poslouchají jako čtou. A tak se s nimi nyní mohou seznámit posluchači, do jejichž uší ještě celý loňský rok zaznívalo spíše dobře známé ječení než mluvené slovo.

Co bylo předmětem Vladislavova čtenářského zájmu v uplynulém roce? V podstatě to, co ho zajímalo vždy, ale co mu dnes poskytuje větší prostor pro "obhlédnutí": současná i starší poezie románské jazykové oblasti, recépce české literatury ve světě, speciálně ve Francii, memoárový, životopisný a epistolární žánr v literatuře, situace soudobého literárního tvůrce v totalitních zemích, proces přehodnocování po desetiletí zkreslovaných českých literárních dějin a konečně osud literatury, poezie a jejich tvůrců v současném světě vůbec.

Tak třeba upozorňuje posluchače na knihu vydanou ve Francii pod názvem Ideální knihovna, do níž redakce časopisu Lire vybrala 2500 "nejlepších" knih světové knižní produkce všech dob; z české literatury jsou zde zastoupeni Hašek, Hrabal, Kundera, Kohout, Havel, Holan, Kolář, Nezval, Seifert a Deml. Mnoho dalších by si to zasloužilo neméně, unikají však pozornosti proto, že nejsou přeloženi do francouzštiny. V úvaze České knihy ve Francii 1987 Vladislav poukazuje na řadu literárních děl českých autorů, která už ve francouzštině nedávno vyšla nebo v nejbližší době vyjdou. Je to několik děl Hrabalových a Vaculíkových, dvě hry Havlovy, po jedné knize J. Trefulky a J. Putíka, dále po jedné knize starších autorů Ladislava Klímy, Jakuba Demla a Jaroslava Durycha i obsáhlý výbor z díla Jaroslava Seiferta.

Dnes ovšem Francouzi vědí o existenci české literatury už proto, že v jejich zemi několik významných a agilních českých spisovatelů a umělců žije a tvoří (J. Kolář, P. Král, M. Kundera, sám Jan Vladislav), Jaroslav Seifert byl vyznamenán Nobelovou cenou a Věra Linhartová dokonce své nové knihy píše ve francouzštině.

Recepci naší literatury ve Francii je věnován i pořad *Magická Praha*, který nebyl jen připomenutím známé knihy zesnulého italského bohemisty A.M. Ripellina, ale také referátem o pražském čísle revue *Critique*, obsahujícím příspěvky J. Chalupeckého, F. Smejkal, K. Chvatíka, P. Krále, A.J. Liehma, S. Rothové, B. Dayové a J. Patočky, o československých příspěvcích v časopise *L'autre Europe* i o svébytném básnickém průvodci po Praze, který pro francouzskou knižnici "Města" napsal Petr Král.

Nemálo lidí u nás zná rumunského básníka Paula Gomu, prvního rumunského disidenta, který se postavil na naši stranu v r. 1968. Ale o jeho vlastní literární práci nevíme prakticky nic - a tak Vladislavova recenze jeho románu Veranda je pro nás skutečným objevem.

Z memoárové literatury referuje Vladislav o knihách K. Brandyse Varšavské zápisky 1978-1981 a Zápisky Paříž - New York - Paříž, které jsou zajímavé z hlediska "zpytování svědomí", jímž se stal exil pro mnohé spisovatele. Ale Vladislavův zájem upoutaly i vzpomínky A. Robbe-Grilleta Angelika nebo okouzlení, M. Leirise Mermomocí a autobiografie Almy Mahlerové, která se stala základem populárního románu F. Giroudové Alma Mahlerová neboli umění být milován.

Životopis ženy, která byla manželkou Gustava Mahlera, W. Gröpiuse a F. Werfela a milenkou O. Kokoschky - tedy čtyř géníů, představujících moderní hudbu, architekturu, literaturu a malířství, je jistě nanejvýš přitažlivé téma pro beletristické zpracování. Nicméně Vladislav dává přednost autentické, ryze subjektivní výpovědi samé Almy, stejně jako nadřazuje Baudelairův vlastní životopis, zrekonstruovaný z jeho korespondence a torza autobiografického textu *Mé srdce*, tak jak je (výbor z ní pořídil a do češtiny přeložil sám Vladislav), jak mikrobiografii C. Pichoise a J. Zieglera (psané patrně ve stylu mikrovýzkumů Kafkova životopisce Klause Wagenbacha), tak senzačnímu románu francouzského filosofa B.-H. Lévyho Poslední dny Charlese Baudelaira, psanému podle modelu Brochovy Smrti Vergiliovy.

Memoárové literatuře věnuje Vladislav pozornost i v úvaze o díle M. Yourcenarové, ve vzpomínce na P. Moranda (stává v jeho tvorbě nejvýše první básnickou knihu Obloukové lampy a memoárový epilog Benátky v množném čísle), v hodnocení básnického a vzpomínkového díla Zdeňka Kalisty.

Vladislavovy sympatie směřují i k autentickým básnickým cestopisům, z nichž na přední místo staví Goethovu Italskou cestu (stala se mu bedkem při vlastním objevování Itálie) a zajímavě ji srovnává s Cestou do Itálie našeho kdysi slavného, potom vlasti odcizeného a posléze téměř zapomenutého básníka Miloty Zdirada Poláka.

S odstupem času vidí Vladislav stále zřetelněji, kolik často neodčinitelných škod a nenahraditelných ztrát utrpěla česká literatura perzekucí v posledních desetiletích. Předmětem jeho speciálního zájmu je nyní cenzura, zejména ve své rafinované podobě normalizačního období. Kde zůstaly staré zlaté časy rakouské a prvorepublikánské cenzury, která neomaleně bílila stránky novin a časopisů, aby se pak staly předmětem interpelací v parlamentu. Nacisté k nám přinesli vymoženost tzv. předběžné cenzury – co se cenzorovi nelíbilo, nesmělo být vůbec vytištěno. Tuto praxi převzala HSTĐ blahé paměti: do jisté míry se s ní dalo smlouvat, vědělo se, kdo stojí za negramotnými zásahy, o nichž se vyprávěly anekdoty. Tahle cenzura byla zrušena roku 1968. O. Grotewohl se tehdy velmi divil, že u nás jsme měli cenzuru, která v NDR už dávno neexistuje (asi jako nedávno M. Jakeš ujišťoval maďarské představitele, že u nás máme pluralitu politických stran už dávno a výborně se nám osvědčila). Po srpnu 1968 sice byla cenzura obnovena, ale vlastně pro ni nezbyla žádná práce. Znamenitě ji totiž nahradili šéfredaktoři, redaktoři, lektori a sami autoři.

Vladislav dobře připomíná, že východoevropská cenzura nejen vyškrtává, ničí, trestá, ale také prikazuje, nařizuje, vnucuje. Nejen, že je totální, ale také přesně určuje, co a koho v literatuře připouští. Praxe totiž ukázala, že eliminující seznamy toho, co nelze vydávat či půjčovat v knihovnách, jsou značně těžkopádné, špatně se s nimi pracuje. V ro-

ce 1960 u nás existoval seznam 6 500 zakázaných knih 3 500 autorů. Normalizační "černá listina" obsáhla 370 autorů, u nichž mělo být vyraženo celé dílo; tedy asi 1500 -2000 titulů plus další jednotlivá díla jednotlivých autorů.

Jak měly redakce, knihovny, antikvariáty sledovat, co mohou a co nesmějí vydávat, půjčovat, kupovat a prodávat?

Bylo tedy jednodušší pořídit seznam autorů, kteří mohou publikovat, protože byli předem náležitě prokádrováni. Zůstávala zde ovšem skulina pro debutanty (dokonce "zneužívaná" lidmi, kteří půjčovali své jméno zakázaným autorům). Pak nežbývalo než zavést pro neznámé autory zvláštní dotazník, který nezůstával v ničem pozadu za kádrovými dotazníky nebo formuláři k žádostem o vydání cestovního pasu nebo výjezdní doložky. Tedy s rubrikami jako: členství (kádrovaného i jeho příbuzných) v KSČ do r. 1968 a po něm, příbuzní v zahraničí, funkce ve společenských organizacích atd.atp. Bedlivě se samozřejmě sledovalo, zda potenciální nový autor něco neuveřejnil v samizdatu či dokonce v cizině.

Tahle cenzura umrtvila literární život natolik, že dnes, kdy se prostor pro literární aktivitu přece jen rozšířil, chybějí redaktoři, lektoři, recenzenti a povolení spisovatelé, kteří by jej chtěli či uměli náležitě využít.

V relaci O vládě slov Vladislav rozvíjí myšlenku, podle níž si člověk nejen slovy podmaňuje svět, ale také prostřednictvím slov si svět podmaňuje člověka a tato skutečnost se dá velmi dobře politicky zneužít. Už Czesław Miłosz v knize Ztročený duch (1953) poukazuje na to, že rozdíl mezi poetikou a politikou spočívá v tom, že poetika si figury a tropy vytvořila k básnickému osvětlení skutečnosti, zatímco politika naopak k jejímu zastírání. A tak třeba u nás vnikly do slovníku vazby typu "nový člověk", "boj starého s novým", "kult osobnosti", "pótiže růstu"; "pоруšování socialistické zákonnosti", "vstup vojsk" (aliás "internacionální bratrská pomoc"), za nimiž buď nestojí žádný konkrétní obsah, nebo jsou to eufemismy, zastírající velmi ohavné skutečnosti.

I v Páté čítance pracuje Vladislav na dalším zmapování "skrytých dějin české literatury". Tak recenzuje novodobý almanach české literatury Čtení na léto 1988 (vydáváný jako

zvláštní číslo římských Listů); zamýšlí se nad poslední básnickou sbírkou Zdeňka Kalisty, který začínal jako básník a jako básník končil; v nekrologu za Vladimíra Vokolka připomíná dalšího téměř zapomenutého básníka, jehož také "normalizace znovu odsoudila /.../ k samotě a mlčení v té potupné uličce /podtrhl J.V./, kterou běhávali kdysi z tres-
tu vojáci a kterou prošlo za poslední půlstoletí kolik českých vzdělanců." (Cit.d., str. 122)

Samozřejmě, že z Vladislavova zorného pole nemizí poezie, její specifičnost, její společenský dopad a osud jejích tvůrců. V jeho povědomí žijí verše a někdy i konkrétní živé podoby jejích autorů v plastické naléhavosti. Proto dovede tak zasvěceně psát a mluvit o Michauxovi, Ungarettim, Montalovi, Kolářovi, Vaculíkovi, Seifertovi, Halasovi, Kalistovi, ale také o Yourcenarové, Eliotovi či Baudelairovi, které osobě nepoznal, ale zná je patrně tak důvěrně jako své blízké osobní přátele.

V eseji O cestách k poezii aneb k čemu je jí třeba Vladislav cituje Halasův komentář k Whitmanově výroku o poezii:

"Každý z nás píše po celý život pro jiné často nečitelný deník stížností a přání, básníci tento deník čas od času otiskují."

Překročit hranice žitého a básnického vůbec není snadné a ještě těžší je pro společnost tuto hranici poznat. Kdo je a kdo není básník? Co je a co není poezie?

Vladislav se na tyto otázky snaží odpovědět v závěru své eseje (která také uzavírá jeho knihu) slovy F.X. Šaldy: "I poezie, jako věda, jako každá tvorba, sceluje člověka, syntetizuje ho ve vyšší potenci a vyšší celek. Básník, jako vědec, chce pochopit a vyložit život." (Cit.d., str.172)

František Kautman

Š a l d a d v a k r á t v y d a n ý

V roce 1987 měl F.X. Šalda dvě výročí, 50 let od smrti a 120 let od narození, a nakladatelství Odeon k nim o rok později vydalo dvousvazek Šaldových vybraných statí Z období Zápisníku: obsahuje výběr esejů, recenzí, glos, studií a medailonů z let 1928-1937, tedy do Šaldovy smrti. Byl tím splněn velký ediční dluh, neboť vydávání Souboru díla F.X. Šaldy koncipované zprvu ve 30. letech v Melantrichu ještě za Šaldova života - viz Fučíkovo Čtrnáctero zastavení -, po válce pak znovu koncipované a zahájené Melantrichem a převzaté pak Československým spisovatelem, bylo v 60. letech přerušeno, zůstalo torzem, a záměr vydat aspoň sám Šaldův Zápisník pohřbil pak srpen 1968. Tak aspoň se to dozvídáme v doslovu Františka Kautmana k jinému dvousvazku Šaldových statí, o němž bude řeč za chvíli.

Ediční politika je v našem státě soustavou zákazů a příkazů šířených z politického centra vnitřní cestou, je tu uměle vymezené pole dovoleného; ke kvalifikaci editora, lektora i nakladatelského redaktora patří mít smysl i pro to, co právě "se smí". Vydaná díla za těchto poměrů pak taky svědčí o tom, jak se pole povoleného rozšiřuje nebo zužuje, ale taky jak je s ním zápoleno. Z rozsáhlého Šaldova výboru bychom mohli usoudit, že F.X. Šalda, spolutvořící duchovní trojhvězdy první republiky, na rozdíl od TGM, který se zatím smí pouze jmenovat při státním výročí, a od Josefa Pekaře, kterému se smí jen nadávat, dosáhl přece už jistých výhod. Uvažování by to ale bylo jen velice levné, nepřevyšující úroveň úvahy "ediční politiky", pro niž jako nejprůkaznější stále ještě platí argument, že Šalda se ze své levé pozice občas přiklonil ke komunistům a že "věnoval" Fučíkovi Tvorbu. Taková úvaha by znevážila i výrazný odeonský ediční plán. Kultura totiž, na politice sice závislá, přece postupuje vlastním řečištěm a prosazuje se vlastní vahou: co politika rozmělnuje nebo poltí, ona sama v sobě překonává. Kultura, a je to její zákon, si vždycky najde své nositele. Co se snad po-

litice daří - zbrzdit čas. Její umělé zásahy způsobují, že se k dědictví dostáváme, až když ona usoudí, že už jí není nebezpečné. Takto například čeká na své znovuoobjevení Jaroslav Durych, na své zveřejnění Jan Patočka, Ferdinand Peroutka, Jakub Deml a jiní a jiní.

Vzdejme ale dík i za to, co je, neboť editorské vybavení Šaldova dvousvazku je skvělé a vysoce profesionální. Editor Emanuel Macek (recenzenty byli PhDr. Rudolf Havel a PhDr. Miloš Pohorský, CSc.) rozdělil stati do pěti oddílů, první obsahuje problematiku kulturně politickou, druhý studie teoreticko-umělecké, třetí medailony a stati z literatur světových. Čtvrtý oddíl je věnován pracím o jednotlivých osobnostech české literatury a pátý obsahuje Šaldovy kritiky tehdy současné literární tvorby. Oba svazky mají na 1 400 stran, vyšly v nákladu 3 000 kusů. Emanuel Macek mimo doslov, krátce hodnotící Šaldovo dílo a vysvětlující jeho složitou osobnost, sestavil i rozsáhlou Šaldovu bibliografii zahrnující údaje od roku 1928 do roku 1985. Laik i odborník by se tedy mohli jen radovat...

... kdyby tu nebylo jedné malé vady na kráse. Všiml si jí František Kautman, který v šedesátém osmém roce jednal o vydání Zápisníku a je do vydávání textů F.X. Šaldy odborně zasvěcen. Teď pro nezávislou edici Česká expedice uspořádal dodatek k vydání odeonskému, dva svazky statí, o nichž se lze důvodně domnívat, že neprošly sítí "ediční politiky".

(F.X.Š. O svobodě a demokracii I. a II., Česká expedice, řada Prostor, Praha 1988, 390 stran A5. Výbor obsahuje i zasvěcenou studii Františka Kautmana o Šaldovi z let Zápisníku Ve věku železa a ohně.) Mně teď vůbec nejde o to rozmazávat, že a co se ze Šaldy ještě "nesmí" a ani František Kautman se netváří, že přistihl Odeon při činu. Naopak jsem si vybrala tento případ dvojího vydání díla jedné osobnosti k recenzi právě proto, že dokládá ustavičnou inklinaci kultury k vlastnímu scelování. Na dvojím vydání Šaldy je zřejmé, že Šalda je jeden a že jedna je kultura a že to, co ji poltí (dokonce řezem napříč jednou osobností), jsou nekulturní zásahy politiky.

Mackův výbor vytváří obraz Šaldy jako člověka mnohostranného, úžasné erudovaného, sebejistého i si vědomého, odkud až

kam sahá moc jeho ducha. Jde o osobnost, která usiluje nad českým rybníkem tyčit a modelovat říši transcendentna. Šaldova mysl dokázala obsáhnout celý tehdejší myšlenkový svět a my, když si uvědomíme, že tento muž ve své době udával tón, máme před očima plastičtější obraz tehdejší společnosti, než jaký by nám mohl zprostředkovat jakákoliv historická studie. Šaldovo silné myšlení natolik zbystrovalo kritikův pohled, že z těch třicátých let, přestože neprožil druhou světovou válku ani komunistickou revoluci, zhlédal až do krutých problémů našich; atato dalekozrakost je právě kamenem úrazu i editorů, i edičních politiků. V záslužném odeonském vydání chybí celý jeden Šaldův názorový postoj, celý jeden podstatný rys jeho osobnosti a kritiky. Emanuel Macek dělal výbor z díla, a jistě tedy nemusel vybrat právě to, co na více než 300 stranách samizdatového vydání vybral František Kautman. Že ale jde o cosi pro Šaldu podstatného, dokazuje fakt, že Macek sám se v doslovu, když chce vyjádřit složitost Šaldova názorového vývoje, dovolává právě těch statí, které sám nezařadil a které vybral Kautman. (Viz díl II., str. 613.) Když jsem na to narazila, pomyslela jsem si: Aspoň to.

František Kautman tedy vybral ze Zapisníku to, čím Šalda dodnes politice nekonvenuje, co z něho "se nesmí". Je poučné si to uvědomit, i když nutno říci, že takto vlastně úzce zaměřený výběr, výběr dodatků, nutně zahrnuje statí ne stejné úrovně i významu. Chci říct, že kdyby František Kautman dělal výbor podobný tomu z Odeonu, některé z článků, které vyzdvíhl do sborníku úzce zaměřeného, by v širších souvislostech pro časovou už vyčpělost možná vynechal; anebo by naopak usíloval, aby vyšel Šaldův Zapisník celý. Texty Kautmanova dodatku bych proto rozdělila do tří skupin. První tvoří různé drobné názorové přestřelky o marxismu či komunistické politice, například s dr. Ivanem Sekaninou, s Evženem Klíngerem, Juliem Fučíkem nebo Ladislavem Štollem, jsou to přestřelky velice ostré a důležité pro Šaldova životopisce, avšak pokud jimi nechceme, jako F. Kautman, dokazovat Šaldovy ostré rozpory s Tvorbou a její "vírou uhliřskou", jinou

než tuto dokazovací funkci nemají; v dobách svobodného výběru by byly nepodstatné.

Do druhé skupiny bych zařadila statí, při jejichž čtení jsem žasla, co asi zabránilo jejich zařazení do odeonského výběru. Je to především studie Osobnost T.G. Masarykova z II. roč. ŠZ (str. 46 výboru), stať Dva čeští kritikové demokracie. recenzující knihy J.L. Fischera Zrcadlo doby a J.A. Bednáře Manifest sofokracie (str. 102, ze IV. roč. ŠZ), stať Masaryk viděný Emilem Ludwigem a Karlem Čapkem. recenzující knihy hovorů s TGM, E. Ludwiga Duch a čin a Čapkovy Hovory s TGM (z VIII. roč. ŠZ, str. 254 výboru), recenzi masarykovské monografie Zdeňka Nejedlého Masaryk v pojetí Zdeňka Nejedlého (z V. roč. ŠZ, str. 120 výboru) a taky vynikající esej Beněšův pohled na Francii a Evropu poválečnou (z V. roč. ŠZ, str. 141 výboru). Jak vidno, jsou to převážně studie masarykovské; Mackův výběr se tváří, jako by Šalda o Masarykovi vůbec nepsal - až na povinné zmínky v bibliografii. Lze vyslovit jen lítost, že čtenář je ochuzen nikoli o obdiv k Masarykovi, ale o zážitek hlubokého Šaldova uvažování nad Masarykem, například nad druhem jeho rozumové náboženskosti (str. 260 Kautmanova výboru a d.). A ať se bráním jakémukoli levnému dloubání, přece musím napsat, že nevybrat aspoň jednu z masarykovských statí, ale zařadit polemiku Šaldy se známým Čapkovým esejem Proč nejsem komunistou, mi čpí neobjektivitou a ideologičností.

Třetí skupina statí je z hlediska zakázanosti nejpřitažlivější, jsou to Šaldovy komentáře, polemiky a výklady týkající se událostí a postojů uvnitř komunistického hnutí, v Československu, v Sovětském svazu i v Třetí internacionále, polemiky nikoli ovšem o běžné událostičky, ale o věci podstatné, ba nejpodstatnější pro samo toto hnutí, jak prokázaly jeho nejnovější dějiny. Stať Spory a rozpory v generaci 'devětsilské' v II. roč. ŠZ (Kautmanův výbor str. 25), obsahující Šaldovo odstíněné stanovisko k vyloučení sedmi spisovatelů, kteří kritizovali politiku karlínského polbyra KSČ, vyvolala pak delší polemiku mezi Tvorbou a Zápisníkem, polemiku dost podstatně podlamující legendu o tom, jak dal hodný

Šalda tvorbu potřebnému Fučíkovi. Jiný velice významný polemický okruh tvoří Šaldovo střetnutí s Bohumilem Mathesiem (str. 181 Kautm. sborníku a d.). Vzniklo na základě Šaldovy eseje Společenské kolektivum a spisovatelské individuum (viz I. díl Mackova výboru str. 201), kterou Šalda reagoval na sjezd sovětských spisovatelů v roce 1934. Napsal, že Gorkij prohloubil příkop mezi ruským Východem a evropským Západem, a ocitoval Jana Slavíka, že v Rusku není svoboda projevu. Na to reagoval Bohumil Mathesius a Šalda v polemice s ním - Dopis Boh. Mathesiovi. Tedy o tom individualismu a kolektivismu a Odtroubeno - z různých stran a pohledů, zejména ale pohledu literárního, předkládá svou teorii individualismu a odmítá stalinsko-gorkovský kolektivismus. V této polemice Šalda už naznačí svou teorii středu a napíše zde prorocká slova: z ruského kolektivismu bude za třicet, padesát či sto let "něco k nepoznání. Jsem přesvědčen, že bude dělat kompromisy s individualismem víc a víc, vypůjčovat si od něho metody i kritéria; a ovšem západnický individualism povede si takto zase s ním." (Str. 205 Kautmanova výboru.)

Bariéru mezi sebou a Gorkým vidí Šalda ne v tom, co mu dokazuje Mathesius, že totiž Gorkij staví se Stalinem "nový kolektiv", nýbrž v tom, že on je cvitelem a vyznavačem svobody, kdežto Gorkij "ztělesňuje ducha nesvobody" (str. 218). "Mně by záleželo na tom, aby nové kolektivum, když se už od základu staví, bylo stavěno svobodnými rukama, svobodnými duchy, jinak není mně to dílo lidské, nýbrž jen nakupená hmota a pomník nesvobody." (Tamtéž) "Problém každé moderní civilizace obrodné," píše Šalda, "je prostě v tom sloučit svobodu s chlebem. Opátřit člověku chleba je mnoho, ale ne všechno..." (str. 216) Šalda popisuje, že v ruském překladu Olbrachtova Nikoly Šuhaje bylo několik řádků vynecháno jen proto, že je v nich slůvko Bůh; to je "čirá hloupost, prozrazující ducha žalostně otročího". (str. 217) "Jaká svoboda, když nesmíš napsat trojhláskové slovo?" (str. 218) Z maličkosti Šaldova ostrozrakost vyvozuje tento závěr: "Zítra ti mohou zakázat i užívání určitých písmenek, neboť lidská malichernost nemá dna a v jistých dobách a zemích obmezenectví souvisí zcela

těsně se šílenstvím." (tamtéž) Šalda tu prvně porovná poměry v Německu s poměry v Rusku: "Gorkij usměrňuje dnes literární práci ruskou k stalinismu; jako ji usměrňují jiní literáti v Německu k hitlerismu." Pojem byl vysloven.

Emanuel Macek ve svém doslovu vysvětluje Šaldův odklon od levice a od komunismu ve 30. letech vznikem jeho teorie středu. Avšak jednak tuto Šaldovu teorii vykládá velice povrchně, a jednak prostě není pravda, "že toto pozdní teoretizování odvádělo Šaldu od konkrétního styku s dobovou situací, kterou poznával už nepřímo, zprostředkovanou informátory, často zkresleně." (II. díl, str. 613) Kautmanův výbor i jeho studie naopak dokládají, že vznik Šaldovy teorie středu provokovaly právě určité konkrétní události a jevy, k nimž Šalda cítil nepřekonatelný odpor, že k teorii středu jej přivedlo i jeho dalekozraké vidění. V každém případě ještě uvidíme, že "dobovou situaci" viděl Šalda pravdivěji, než se to odváží E. Macek byť jen zmínit! Šaldova teorie středu vyžaduje vnitřní integraci člověka, jeho vůli nesloužit trpně hegeliansky pojímanému vývoji, nýbrž chtít vývoj "spoluuročovat a spoluvytvářet", a taky vyžaduje člověkovu vztaženost k Bohu. Říše transcendentna, to je Šaldův lék na krizi inteligence. A jestliže komunismu vytýká vír vývoje pro vývoj, který smýká člověkem a znesvobodňuje ho, pak o moderním liberalismu napíše, že nepochopil "móc a sílu, kterou má idea, byť lživá, nad lidmi". (str. 300 Kautm. sb.) Liberalismu brání jeho indiferentnost pochopit, že člověk "touží sloužit něčemu nadosobnímu", a proč že tedy u sousedů "poslouchá i tvrdou pěst". Indiferentnost brání liberalismu sloužit "pravým ideám, pravému Bohu".

Události, které přímo souvisely s touto Šaldovou úvahou i se stvářením jeho pozice středu, on sám popsal ve statě Ve věku železa a ohně (IX. roč. ŠZ, str. 288 Kautm. výboru). Nejprve popisuje a rozebírá kontrarevoluční povstání generála Franka proti španělské republice a vypuknutí občanskou válku; pak se zabývá moskevskými procesy a popravou šestnácti komunistů, mezi nimi Zinověva a Kameněva, "otců a prvních vojáků ruské komunistické revoluce". Aby měl informace z prv-

ní ruky, Šalda si opatří německy vydaný záznam protokolu procesu, ví pak o něm víc než polemizující Tvorba. V rozboru událostí tak děsivé porovnal Hitlerovu noc dlouhých nožů, vyvraždění kamarádů z SA, s tím, jak nyní Stalin "zatočil se starou revoluční historií ruskou". Moskevský způsob inscenované vraždy a "pokrytecké velekomedie veřejného procesu" považuje Šalda za "ještě mnohem odpornější, než /byla/ nařá surová brutalita Hitlerova". Šalda velice expresivními slovy popisuje umělá doznání a pókání obviněných před soudem. "Ti zlomení lidé byli oloupeni o poslední špetku sebevědomí, o poslední potuchu lidské důstojnosti /.../, byl dovršen triumf násilí." (str. 294-295 Kautm. výboru) Západoevropská kultivovanost Šaldova věru nepotřebovala budoucích odhalení, aby z vnějších znaků události rozpoznala, do čeho a pod čí mocí se Sovětský svaz řítí. (A zde zas, v zájmu pravdy a spravedlnosti, nemohu přejít, jak článek Ve věku železa a ohně anonsoval v bibliografii E. Macek: je prý "o fašistickém nebezpečí po vypuknutí války ve Španělsku a o situaci v SSSR po likvidaci trockismu"; vida, "jak taky lze přetlumočit nepříjemné texty!") Tvorba ovšem moskevské procesy hájila, Šaldovi vyspílala "melantřišských šmoků" a "měšťáckých námeždníků", Šalda dokonce v jedné přestřelce vyvrácí, že by byl trockistou. "Mně mé nitro kázalo promluvit," napíše, "vyrazit výkřik, zabušit na nahluchlá lidská svědomí. Ale odpověděl mi štěkot politických hafanů..." (str. 306 Kautm. výboru) V té době už je nemocný a na repliku Karla Poláka v Právu lidu už neodpoví. V roce 1937 zemřel v Čechách muž, který viděl dál, než i jeho editor dneska smí.

Kautmanův sborník zamlčených statí je tedy silně polemický. Přesto se mi ale nezdá, že by rozdmýchával zášť nebo poškození. Už dlouho, daleko víc než posledních dvacet let, už od roku 1948 jdou vedle sebe a občas se i prolnou dva proudy naší kultury, onoho celku, u něhož přestává být podstatné, zda vychází v nakladatelstvích, nebo strojopisně. Podle mého soudu Kautmanův výbor tvoří pandán k výboru Mackovu, jeví se mi jako příspěvek k onomu scelování kultury a jejích osobností, které je kultuře vlastní.

Eva Kantůrková

O tom, jak se může stát z nouze ctnost, svědčí vyprávění Ivana Klímy, který ukazuje, co lze vytěžit z paradoxní skutečnosti, že u nás "zakázaní" autoři přijímají zaměstnání neodpovídající jejich vzdělání, a jak tím obohatit literaturu o poznání lidí a prostředí pro intelektuála neobvyklých. Klímův hrdina (a zpravidla též vypravěč) zůstává nadále věrný původnímu povolání, proto se v nově přijatém zaměstnání cítí spíše jako host, pozorovatel, takže si zachovává určitý odstup od práce, i od svých spolupracovníků (srv. autorova Má veselá jítka. Toronto 1979).

V knize Láska a smetí Klíma nechává hrdinu-spisovatele (a vypravěče) vykonávat zaměstnání považované za jedno z nejopovrhovanějších - zametat ulice. Metařství Klíma nevybral náhodou: nejde totiž jen o čištění ulic, ale i o očistu duševní (vypravěč se vyrovnává se svým údělem a s manželskou nevěrou). V myšlenkách se vypravěč neustále vrací k několikaletému milostnému vztahu k sochařce Darje, aby znovu prožíval společně strávené chvíle ve vášni a něze i v hádkách a výčitkách, nadále s ní vede v duchu rozhovor. Poněkud stereotypně se opakují scény milostné rozkoše, žárlivé výstupy, jimiž autor dokládá neúnosnost vztahu k dvěma ženám tím spíše, že vypravěč si je vědom nečestnosti svého jednání. Rozchod a především smíření se s ním vypravěče (i jeho lásku) očišťuje.

Postava vypravěče Klímovi umožnila přesvědčivě ukázat deprimující situaci autora ineditní literatury, který se cítí izolován od světa tak, že se mu vlastní domov proměňuje v klec a cestu ke svobodě hledá únikem do klece jiné (tedy v manželské nevěře). Několik obdobných nenormálních omezení již vypravěč zažil (válečný pobyt v pevnosti, otcovo věznění za stalinismu a konečně vlastní pronásledování od konce 60.let). Nejvíce člověka spoutává a ubíjí to, co Klíma výstižně nazývá

"jerkským duchem", který je vyjadřován přiléhavým jazykem - "jerkštinou" ("Ták se nazývá jazyk o dvě stě dvaceti pěti slovech vyvinutý v Atlantě pro vzájemné dorozumívání lidí a šimpanzů /.../", s. 61). "Jerkská kultura" nás obklopuje na každém kroku, ať již jde o bezduché verše, novinové zprávy, hesla, reklamy, či monstrózní stavby paláců kultury, pomníků apod. Obranu a současně cestu ke svobodě nachází vypravěč v psaní.

Psaním vypravěč udržuje spojení se světem, uniká z osamělosti a osvobozuje se od utrpení, psaní pojímá jako vykupitelský a očistý akt, proto čistotě duše přisuzuje významné místo mezi předpoklady pro tvorbu, konečně je chápe jako sblížení, setkání. Spojuje spisovatelství s nadějí, s mocí "dát i mrtvým žít a živým, aby nezemřeli" (s. 45), spatřuje v něm výjimečné povolání. ("Věřil jsem, že spisovatel má být moudrý jako prorok, čistý a výjimečný jako světec a dovedný i odvážný jako artista na visuté hrazdě." - s. 10-11) Klíma neskryvá namáhavost psaní i nejistotu autora, zda dokáže vyjádřit své dojmy, zážitky, své poselství a zda mu čtenář porozumí. Uvědomuje si obtížnost komunikace, kterou ztěžuje jerkština, ale podstupuje zápas se slovy, těžce se probíjí jazykem, i když se jeho knihy k čtenářům dostávají složitou cestou. ("Ještě píšu, skládám ze slov a vět příběhy, svá vidění. Mořím se často celé dny s jediným odstavcem, popisuju stránky a opět je zahazuju, stále znovu zkouším co nejúplněji a nejpřesněji vyslovit to, co mi tane na mysli, aby snad nedošlo k nedorozumění, aby se nikdo z těch, které osbvuji, necítil oklamán. Kdykoliv dopíšu knihu nebo hru, mé tělo se vzbouří a vytrestá mě bolestí, přitom vím, že z nakladatelství mi přijde nazpět s jedinou větou: Vracíme vám váš rukopis, protože se nehodí do našich edičních plánů." - s. 66) Velký klad této knihy spatřuji v zobrazení nezločnosti vypravěče, ve skutečnosti, že dál píše navzdory nepříznivým okolnostem (myslím, že je neomluvitelným prohřeškem společnosti, neumožňuje-li autorovi, tím spíše dramatikovi, sledovat ohlas svého díla, který by mohl být významným stimulujícím faktorem).

Nejen obdobný vztah k psaní, ale i pocit izolace, neschopnosti rozhodnout se, prožívání vztahu k dvěma ženám sblí-

žuje vypravěče s Franzem Kafkou, o němž píše esej. Právě Kafkův příklad mu pomáhá vyrovnat se s vlastní krizí a přemýšlení o jeho tvorbě vede vypravěče k uvažování o práci vlastní.

Vypravěč se vyhýbá přímému hodnocení lidí, s nimiž v životě přichází do styku, úzkostlivě dbá o to, aby pouze zaznamenával, co se děje. Proto není možné, aby hlouběji pronikl do duše své milenky, ale ani aby lépe poznal svět své ženy či svých dětí; proto se spokojuje s úlohou pouhého posluchače cizích příběhů. Ve vztahu k okolí tedy plní spíše pasívní roli pozorovatele sledujícího lidi kolem sebe a neschopného se jim přiblížit.

Román začíná vypravěčovým nástupem do nového zaměstnání, končí krátce po opuštění této práce. Klíma podrobně zachycuje, co vypravěč prožívá, co pozoruje, nač myslí, co si představuje; děj probíhající v přítomnosti tvoří současně rámec pro vypravěčovy vzpomínky, myšlenky a představy. Minulost přechází do přítomnosti a naopak, forma vzpomínky dává vypravěči možnost odstupu od minulosti a jejího přehodnocení. Klíma tak asociační metodou střídá různá témata, rozmanitá prostředí, časové roviny, takže vzniká pozoruhodná montáž, v níž lze konfrontovat rozdílné jevy, posuzovat je z různých úhlů, do vzájemné souvislosti se dostává minulost, přítomnost, myšlenky i fantastické představy, dokumenty atd., vypravěč své osudy může srovnávat s příběhy ostatních metařů. Výstavba knihy může připomenout stavbu dramatu: od expozice (1. kapitola), v níž vypravěč představuje jednající osoby a uvádí čtenáře téměř do všech oblastí, k nimž se bude i nadále vracet, až po konečné rozuzlení, ve kterém uzavírá nejen milostný příběh, ale i vypravěčovu metařskou činnost a tím i zájem o osudy svých spolupracovníků, končí i otcův život apod.

V uvedené knize Klíma dokázal, že pronikl do světa Kafky i jeho děl, zároveň se však dobrovolně vystavil nepříjemnému srovnávání s jedním z největších autorů světové literatury. To, co Kafka tak působivě ztvárnil ve svých dílech prostřednictvím uměleckých obrazů, Klíma většinou popisuje (především pocity nerozhodnosti, viny atd.). Podařilo se mu vystihnout prázdnotu nevěry, odcizení v rodině, ale hlavně za-

náno dramatickostí zpěvu. Scénu šílenství kritik absolvuje několikrát po sobě, dokud ho nevytrhne výkřik usilovně se snažícího pana Švejdy. Je to poctivý pěvec, ale nepatří na místo Edgardovo. Edgardovu smrt jsme měli (rovněž) tělesně přítomnou v jeho zjevu od prvního okamžiku. Ale to již byl konec Lucie. Kritik odchází zkroušený, že mu vyšší síly zne-
možňují naplňovat jeho poslání; ovšem za životadárný sen synu bohyně Nikty v duchu zasílá alespoň charitku.

Caruso

HIS MASTER'S ROCK

Panebože, co s tou metlou?

V poslední době sledujeme zajímavé námluvy mocenských struktur s rockovým žánrem, který byl donedávna považován za nejméně trpěný, a dokonce za nejnebezpečnější - s heavy metalem. Zástupce šéfredaktora Tvorby stejně jako národní umělec Karel Gott jásají v televizi, že mají rádi "dobrý metal", Supraphon chrlí jeden metalový singl za druhým, Lucerna; Sportovní hala v PKOJF, ba dokonce i Rošiského stadion praskají ve švech při podezřele megalomanských akcích, pořádaných státními mládežnickými organizacemi. Zinstitucionalizování "těžké metly", jak se stylu začalo ironicky říkat, je někdy tak zřetelné, že v něm nelze nevidět pokračování trendu, zaměřeného na všechny donedávna neoficiální kulturní aktivity.

Na druhé straně cítíme, že námluvy neprobíhají metalem nepovšimnuty. Soubory se hrnou do nabízeného sňatku jako mury ke světlu. Přistupují na tuto hru v podobě dobročinných koncertů (Arménie, AIDS apod.), které vlastně nejsou ani tak dobročinné, jako spíš nejprošlapanější cesta, jak zlegalizovat žánr: "Oni jsou sice drsní a tvrdí chlapíci, ale v jádru hodní lidé a poctiví občané." A to je poloha, která se hodí do krámu oběma stranám; kompromis, který na jedné

straně ulámal hroty stranické nechuti k syrové, drsné hudbě, ventilující frustrace, v jejichž pozadí je často ona sama, ale zároveň obrousil drápy juvenilně vzpouře, agresivní společenské kritice a možné revoltě, schopné hypoteticky přejít z koncertního sálu do ulic. Metaloví muzikanti jdou však ještě dál. Lichotiví přijetí je vedlo k tomu, že přejímají mluvu středního proudu, které se předtím vyhýbali, ba dokonce se jí posmívali. Jejich cílem přestává být snaha vyjádřit hlas (mladého) lidu, ale být "co nejprofesionálnější". V rozhovorech škrtaří každé slovo, které by se mohlo dotknout kohokoli z jejich nových kolegů - dď Pavla Lišky po Michaela Kocába. "Chceme jen bavit lidi," to je vlastně jejich hlavní protiargument a program, který je stavě do jedné řady se štaidlovsko-janečkovskou klikou naší populární hudby. Napůl naivně, napůl s určitým úmyslem.

Ano, rock'n'roll byl od počátku určitým druhem společenské záhavy mládeže. Čas však na něj navršil další vrstvy, které se vrásněním hudebního průmyslu, společenských trendů a událostí i technické revoluce proluly s jeho původním posláním. Rock se stal jistou důležitou součástí protikultury (counterculture) a jeho vývoj od šedesátých let je veden v rámci boje mezi hudebním průmyslem jako představitelem mocenských složek a novou generací kapel o to, zda se dají nalákat vidinou komerčního úspěchu, zda se dají koupit. Kdo ovládá médium rocku, ovládá (tam ekonomicky, tady ideově) i stále širší vrstvy obyvatelstva. Proto je ta koupě ideálů mladého publika tak důležitá. Trempíři a folkaři už koupení byli - Porta se stala dějištěm tohoto velkého obchodu, v němž rebelující žánr byl během několika let převeden do světa útěků z reality. Dnes tedy jde o nákup žánru stylově opačného, byť vycházejícího ze společného subkulturního základu generace hippies. Jde o to, jak přenést energii, kterou metalová hudba vydává, energii vzpoury ulice, do neškodné polohy, jak přeměnit "boj o život v aerobic". Cílem je zrušení antagonismu oni versus my, jakkoli stále zůstává, a zlikvidování schopnosti rocku poukazovat na konflikty a třecí plochy ve společnosti. Odměnou je šance vůbec vystupovat

nebo si čas od času vydat fetiš v podobě gramofonové desky, jenž je pro soubory symbolem až neuvěřitelného zadostiučinění a vrcholem kariéry, ale publikem je zapomínán stále rychleji. Vlastně se opakuje totéž, k čemu došlo v českém popu v roce 1970, i když ne v tak neomalené formě, jako byla ta, s níž přišel Miroslav Müller.

Říkáme, že formy podobného koupení mladé revolty a subverze najdeme i na Západě. Takhle byli koupeni teddy boys, hippies i punks. Revoluce, kterou přímým přenosem přenáší televize, přestává být revolucí, je z ní jen společenská zábava. Publikum, lačnící po vzpouře, se tím dá ještě nějakou dobu oklamat, ale nakonec je semleto spolu s kapelami do role konzumních občanů, žijících ve zdání nekonformnosti. Přesvědčivost kapely, která vydělává iks miliónů dolarů ročně, však klesá, a musí být proto nahrazována a doplňována stále větším spektáklem laserových efektů, elektronických triků a nákladných videoklipů, čímž se z pozice mluvčích davů dostává do stejné role, jakou má v lidové zábavě cirkus. Ale i tohle se podaří jen málokterým. Většina bývalých rebelů zůstává v hudebním byznysu jen pár let, a když přijde na to, že už jim nikdo nevěří, nechá marného snažení.

Metal se u nás stal kulturou prostého lidu. Na mizernou kapelu okresního formátu přijde v oblasti jejího působení víc lidí než na celostátně vážené umělce. Je konečnou stanicí depresí sotva odrostlých děcek, která si začínají uvědomovat, jak bude vypadat jejich budoucí život, krácející od prázdnoty pracovní činnosti k nenaplnění volného času. Vyjadřuje se víc energií, jiskřením mezi publikem a kapelou než slovy. A tuto energii musí mít každý režim pod kontrolou. Nelze se tedy divit, že i ten československý se jí pokouší po víc než dvaceti letech váhání zvládnout po dobrém. Podle toho, co dnes hlásá Citron, Arakain, Vitacit a další hvězdy české metalové scény, se mu to nejspíš povede. Hlad hrát svou zamilovanou hudbu bez konfliktů a s patřičným finančně společenským oceněním je po období potlačování příliš veliký, než aby tomu bylo jinak. Jde jen o to, aby se od báze těchto pomalu se korumpujících souborů odrazila některá příští generace,

syťá už televizních poct a toužící zase sdělit něco o podstatě věcí obecných. Protože pravidlem by nemělo být to, co hlásá generace dnešních metalistů: "Já chci hrát metal!", ale "Já chci něco říct a heavy metal je nejlepší formou; jak to můžu sdělit!"

Kéž k tomu brzy dojde.

Elvis

HUDEBNÍ OKÉNKO

Kotík doma

2. ledna 1989 vystoupil v Praze po delší pauze český skladatel a flétnista, žijící nyní v USA, Petr Kotík. Petr Kotík byl v 60. letech u nás postavou skandální, na naše poměry příliš radikální. Zakládal soubor pro soudobou hudbu Musica viva pragensis, a ačkoliv tento soubor byl tehdy terčem útoků a posměchu naší oficiality, stal se Kotíkovi záhy naopak málo radikálním, takže jej opustil a založil QUAX ensemble. Tento soubor byl koncem 60. let zařaditelný do skutečné špičky avantgardních tendencí ve světě, takže přesáhl i horizont našeho hudebního života, který si ho tudíž ani příliš nevšímal. Repertoár souboru (z dnešního pohledu s pikantním a nepochopitelným obsazením Kotík - Jiří Stivín - Václav Zahradník - Josef Vejvoda - Jan Hynčica) představoval tehdy exkluzivní avantgardu (LaMonte Young, Cornelius Cardew) a i dnes působí soupis skladeb inspirativním dojmem. Soubor uspořádal tehdy v ČSSR asi jen 5 koncertů, přesto se stal později symbolem toho, kam až se může osvobodit český člověk (v tomto případě v hudbě). Je zajímavé, že i Spojené státy (Buffalo), kam Kotík odešel, byly pro něho málo progresivní, a tak zde založil a zformoval vlastní soubor S.E.M. ensemble.

Jestliže v 60. letech Kotík psal i na Varšavské jeseni těžko akceptovatelnou live-elektroniku (částečně improvizovanou), v 70. letech se v USA napojil na proud minimal music. V Praze jsme slyšeli skladbu pro sólovou flétnu z roku 1971 -

- There is singularly nothing. V ní Kotík spojil minimalis-
tickou neustálou evoluci v podstatě monotonní melodické linie
s cageovským objektivismem tvůrčího procesu - melodická linie
je paralelou ke grafům (podobným seismografům), které zachy-
covaly pohybové a svalové reakce nervového systému krys a kte-
ré Kotík náhodou našel na Universitě v Buffalu. Je zajímavé,
že jejich "zhudebnění" přináší zajímavý, ve správný okamžik
překvapující i uklidňující poslech - snad je to nepřímý důkaz
podobnosti životních rytmtů krys a člověka.

Kotíkův americký ensemble se měl původně věnovat inter-
pretaci pouze jeho vlastních skladeb. Postupem času však -
- z provozních důvodů - začal uvádět i díla jiných - zejména
amerických - skladatelů (Cage, Niblock) a na své koncerty zval
i jiné autory a soubory (Sharp). V Praze zahrál Kotík skladbu
Johna Gibsona Equal Distribution - vynikající virtuosním moto-
rickým pohybem.

V poslední skladbě, opět své, Integrated solo, šlo o me-
lodickou linii v kánonu, k níž se přidaly bicí. Tato skladba
z posledního Kotíkova období signalizuje jakýsi posun k "nor-
mální hudbě" a trochu i k jazzu. Zřejmě se zde u Kotíka pro-
jevuje již dvacetiletý vliv americké kultury, která zdaleka
ne tak rigorózně škatulkuje umění a hodnotí "stylovou čisto-
tu". Někdy slyšíme i názvuky renesanční hudby, což opět může
souviset s tím, že Amerika renesanci neprožila a renesanční
hudební projevy jsou pro ni vlastně novinkou.

Co bylo na Kotíkově vystoupení sympatické: Celý večer,
ač byl naplněn samými skladbami pro sólovou flétnu a hrozil
tedy nudou, byl neustále napínavý. Na druhou stranu se Kotík
nesnažil své vystoupení za každou cenu zpestřit použitím tech-
nických prostředků. Je úctyhodné, že techniku (ač je mu do-
stupná, až samozřejmá - na rozdíl od nás) použil vlastně pou-
ze k napravení akustických handicapů prostoru a v případě
poslední skladby mu digitální delay posloužil jako levnější
náhrada za živého flétnistu, hrajícího s ním v kánonickém od-
stupu.

Místnost, kde se koncert konal, s kapacitou 60 míst byla
přeplněna (cca 120 posluchači) a zdálo se, že publikum - vět-

šinou mladé - dovede poslouchat a přijímat soudobou hudbu, ač je před setkáním s ní od narození chráněno. Je v tom možná naděje, že soudobá hudba - skutečná - patří k lidským přirozenostem, které nejenže není třeba zvláště pěstovat, ale kterým neuškodí, ani naši ignorantní kulturtragi.

Šubrt

Boulez v cizině

Soubor Alternance z Paříže hrál 7.2.1989 v Zrcadlové síni Kladivo bez pána a Odchýlení (Dérive) Pierra Bouleze! Poslechnout si živě a v autentické interpretaci klasické dílo poválečné avantgardy - Kladivo bez pána je z roku 1955 - si přišlo asi 200 zájemců. A co slyšeli: Boulezovo dílo už nepřekvapuje atomizací (tónů, skupinek), dnešní posluchač je snad naučen vnímat globálně už cokoliv. A v tomto globálním poslechu překvapuje to, co dříve zůstávalo pro nedostatek trpělivosti nepostřehnuto - strukturní nápady, snaha o komplexní zvuk, dokonce o evoluci formy a gradaci!

Po třiceti letech už Boulez píše trochu jinak. Dérive (z roku 1984) nejenže nepracuje s atomizací, ale dokonce vnitřně stmelené melodicko-rytmické buňky váže takřka ostinátním opakováním.

Dobrá, slyšeli jsme Bouleze, ale koncert byl pro českého posluchače překvapivý hlavně tím, že viděl hrát soudobou, velice komplikovanou partituru se samozřejmostí a nadhledem (jež vynikaly zejména ve srovnání s nedávným českým provedením Kladiva bez pána v pražském Atriu). A tak nás napadá, že nářky nad posluchačem nejsou na místě (ostatně plná a soustředěná Zrcadlová síň toho byla důkazem), ani nářky nad našimi skladateli nejsou na místě (i u nás se najdou vynikající osobnosti - Adamík, Godár, Kopelent, Berger...). Nad čím by se však mělo zaplakat, toť paradoxně (v zemi, která se přes všechnu kritiku čehokoliv dovolává svých vynikajících interpretů) úroveň našich instrumentalistů, zadá-li se jim úkol zahrát něco z poválečné světové hudby; a úroveň našich dramaturgů, or-

ganizátorů hudebního života, institucí... - koncert pro nás totiž uspořádalo francouzské velvyslanectví.

Šubrt

Havelka v Kristu

Premiéra díla Svatopluka Havelky List Poggia Braccioliniho Leonardu Brunimu z Arezza o odsouzení Mistra Jeronýma z Prahy se stala v březnu roku 1987 pražskou událostí. Přispělo k tomu tehdy i to, že provedení se ujala Česká filharmonie s Václavem Neumannem, že partitura je velkolepá v aparátu (sólisté, malý sbor, velký sbor, dětský sbor, velký orchestr) a že dílo zaznělo v rámci abonementu České filharmonie jako dílo na programu jediné. Kritika nešetřila chválou, vydavatelství Panton vydalo nedávno live-snímek z premiéry na gramofonové desce a bude následovat i vydání partitury.

Havelkovo dílo je vskutku v mnoha ohledech pozoruhodné. Ze své světlé stránky zejména pro jakousi širokodednost. Havelka se nebojí flouhých, statických, meditativních ploch. Havelka se také většinou úspěšně vyhýbá pompě, ke které by vše (obsazení i téma) mohlo směřovat. Hudební materiál působí čistě a jednoduše (díky návratu k modálním principům).

Dílo je však pozoruhodné i pro své stinné stránky. Ne na každého sympaticky působí z díla trčící tradice českého velkolepého symfonismu (v řadě přibližně Suk - Vycpálek - Sommer). Nejvíce odpuzují zejména poslední dvě části s pochodovou, motorickou gradací, která se stala takřka schématem českých poválečných symfoniků. Ti (i Havelka) si ji zřejmě přinesli z komunistického zápalu 50. let a z tehdejších šostakovičovsko-prokofjevovských opusů. Dílo rovněž provokuje, co se ideje týče. Působí totiž známou českou oportunitou: víra ano, ale ne příliš, a když už, tak se hlásit k "pokrokovému" Husovi. A všichni jsou spokojeni: Havelka s tím, že naservíroval trochu víry a cti s odpovídající dávkou odvahy

spíš potom - kdy nám přestali odpovídat, kdy se místo osvětlení sporných otázek kamuflovalo. Vývoj posledních let ve světě pociťujeme asi všichni, už bez ohledu na generace, jako velkou šanci a naději. Ale vývoj posledních měsíců u nás možná leckoho přiměl k otázce, zda jednou rukou neodstraňujeme chyby, které vzápětí druhou rukou opakujeme.

Při besedě o předmnichovské republice jsme se zeptali přednášejícího, jak si tehdejší Československo při všech těžkostech, o nichž hovořil, dokázalo udržet standard prestižního a celkem prospěrujícího státu. Odpověděl, že to umožnila hlavně dokonalá kádrová politika v celé struktuře, od prezidentské kanceláře až po dráhu, pošty či továrny. Otázky, které nás napadaly vzápětí, už pochopitelně nemůže zodpovídat historik... (Nedávno jsem slyšela skvělou větu: "Nejdokonalejší ideologická diverze je špatná kádrová politika.") Téhož historika jsem se tehdy ještě zeptala na pojem, který užil ve svém projevu soudruh Jakovlev - na pojem socialistický pluralismus: zajímalo mě, zda je současnými teoretiky marxismu rozpracován pro dnešní teorii i praxi. Dověděla jsem se, že nikoli, protože se do té horké brambory zatím nikomu nechtělo kousnout. A docela nedávno jsem se zeptala jednoho stranického funkcionáře, zda jsou současné hospodářské reformy prováděny a dostatečnou kontrolou, zpětnou vazbou zajišťující včasné rozpoznání chybného postupu a jeho rychlou korekci. Odpověděl mi, že ne.

Jistě, tohle všechno a tisíce dalších záležitostí leží mimo kompetenci spisovatelů. Ale pro společného jmenovatele, jakýsi kamuflovaný diletantismus, by možná měli mít právě spisovatelé vyvinutější cit než odborníci jednotlivých sfér. Zejména když jeho důsledky v nadstavbě jsou někdy hůř rozeznatelné a přitom tím děsivější.

Už nevím kdo z kulturních pracovníků řekl při rozhovoru se soudruhem Štěpánem, že je nutné zabránit tomu, aby mládež šla do života s "komplexe Václaváku". Samozřejmě že aspoň ta její část, která si ještě všímá věcí veřejných - a to nejsou kriminální živly! -, už ten komplex má. A těžko ho ztratí, sleduje-li v našich sdělovacích prostředcích, jak se s oněmi udá-

lostmi vyrovnáváme. Problém pro ně, a přiznám se, že ani pro mě přece není v tom, že se i přes zákaz uskutečnily demonstrace a kdo za to může, ale ve způsobu, jak se s touto jinde zcela běžnou kolísí stability vyrovnaly orgány státní moci. Bezpečnost byla prý vyzvána, aby sama zpětně zvážila úměrnost svého zásahu - a její odpověď prý zněla: příčiny jsou v dlouhodobě špatné práci politické a ideologické. Jenže i tuto informaci bylo možné dostat jen od straníků, kteří považovali za možné či potřebné ji poskytnout. Nic podobného - ani nepodobného, prostě nic o analýze příčin se nedovídáme ze sdělovacích prostředků. A jsou-li v únoru 89 vedoucí pracovníci instruováni, aby na pracovištích znovu připomněli aktuálnost Poučení z krizového vývoje - představím si, jak řediteli Tesly k vyřešení technologické zaostalosti nabídnou "novinku" dvacet let starou. A znepokojí mě, zda není ona kamufláž diletantismu snazší právě v oblasti nadstavby, kde se pracuje s hodnotami obtížněji exaktně měřitelnými.

Léta bylo zvykem odpůrce a kritiky označit za nepřátele, izolovat je, umlčet a zatlačit je tím buď do rezignace, nebo už skutečně do krajních pozic. Jistě jsou lidé, které by vždycky lákalo lovit v éteru češtinu s cizím přízvukem - ale spouště z nás je z duše protivná a nikdy by nás to nenapadlo, nebýt přirozené potřeby být informován i o tom, s čím mám nesusouhlasit. Pokud jsem měla možnost seznámit se konkrétně s projevy Václava Havla, ale i s jinými, často mi připadalo zcela absurdní, proč tahle slova musím slyšet na téhle vlně - stejně jako mi v roce 82 připadlo smutně i groteskně absurdní vidět zfilmovaného Doktora Živaga v Mnichově, kde mu těžko mohli rozumět tak, jak by mu už tehdy byli rozuměli v Moskvě: jako výpovědi o těžké zkoušce vlastní země a lidí v ní, výpovědi plné úzkostné lásky bez špetky nepřátelství. A docela kacířsky mě napadalo, zda některým lidem nebráníme promluvit jen proto, že svou kritiku umějí formulovat o tolik uváženěji i profesionálněji, než zatím dokáže naše propaganda prosazovat či hájit oficiální stanoviska. A už docela si neumím představit, jakými asi prostředky ze zahraničí by museli disponovat disidenti, aby byly srovnatelné s částkami, které vynakládá

stát na propagandistické prosazování svých zájmů. Těžko můžeme bez demagogie za vlastní chyby učinit odpovědné své odpůrce, a dokonce ani své nepřátele ne.

Souhlasím, že by bylo nesprávné, aby se ze svazového plána stalo jen hádání o "případ Havel". Nelze nesouhlasit už proto, že Václav Havel není zdaleka jediný, kdo se po událostech v říjnu a v lednu ocitl ve vězení, a ostatní nemají výhodu mezinárodní pozornosti. A to nemluvím o spoustě dalších, kdo nejsou vězněni, ale třeba jen důslednou a upřímnou kritikou se ocitli ve svízelné situaci existenční, pokud v ní nežijí už léta. Nebo o těch, kterým poranění z letošního ledna zanechá třeba trvalé zdravotní následky.

Nedávno řekl Ludvík Němec, že z hlediska ekologického je mládež už také ohroženým druhem. Pokud jde o "ekologii morálky" a důvěry v tento stát, komplex Václaváku se všem trvajícím pseudovýklady podstatně zhoršuje ovzduší. (Střetli se tam příslušníci téže generace - ti s helmami a plexištíty a ti bez nich.) Ale ovzduší zhoršuje i "případ Havel", a Havel je spisovatel a toto je setkání jeho kolegů.

Přečetla jsem si v poslední době mnoho nářků na pokles prestiže spisovatele v našem národě. Jistě tento problém nemívají špičkoví tvůrci, jejichž prestiž u nás často přežila i léta oficiální nemilosti. Ale prestiž spisovatelů jako sociální skupiny závisí asi i na tvorbě, i na jejich občanských postojích a odvaze - což jsou ostatně spojité námoje. Dovolte mi ocitovat k tématu dvě kratinké básně Bertolta Brechta, napsané kolem roku 1953, tedy v době krize jeho země:

MÚZY

Když Železný jim dává výprask
Zpívají Múzy hlasitěji.
Šmolkovými očima
Zbožně a psovsky na něho civějí.
Zadek se jim škube bolestí
Klín touhou.

ŘEŠENÍ

Po povstání 17. června
Rozdávaly se z příkazu tajemníka Svazu spisovatelů
Na Stalinově aleji letáky
Na nichž stálo, že lid
Zmrhal důvěru vlády
A může ji vydobýt zpět
Toliko zdvojnásobeným pracovním úsilím.
Nebylo by jednodušší, kdyby vláda
Lid prostě rozpustila a
Zvolila si jiný?

Někdy v roce 1956, po 20. sjezdu KSSS, prý se Milka Hrdličková, vdova po Šrámkovi, najednou rozesmála nad stránkami Rudého práva: "Tě vám je legrace, jak všichni čekaj, až se jim řekne, co si směj myslet...!"

Moje poslední otázka nováčka Svazů českých spisovatelů:
Taky čekáme.

Lenka Chytilová

František Nepil

D i s k u s n í p ř í s p ě v e k

na plenární schůzi SČS v Dobříši 15.3.89

Vážení hosté, vážené kolegyně a kolegové,

každý z nás dostává čas od času otázku, zda by chtěl být něčím jiným než spisovatelem. Myslím, že většina mých kolegů - alespoň tedy těch, kdo mají lepší povahové vlastnosti než já - na ni odpovídá, že ne, že ničím jiným by být nechtěli. Zatímco já se přiznávám, že ano, že kdybych měl ještě před dvaceti lety alespoň tolik rozumu, co teď, nechal bych od hodiny spisování a dělal bych strašně rád řezbáře, nebo alespoň truhláře, kdybych nemusel být v OPBH. A měl bych hlavu čistou, za každým uchem bílé křidélko a skličovala by mě jen předsta-

va, co zoufalých čtenářů bych měl na svědomí, kolik by se jich věšelo a kolik by jich vyskočilo z okna, až by zjistili, že ode mne už žádné další dílko číst nebudou.

Jestliže bych však i já měl odpovědět, že ničím jiným než spisovatelem bych být nechtěl, pak bych tuto odpověď volil u jediného důvodu: že v žádném jiném povolání a poslání bych takplně nevychutnal a nepoznal cit, jímž je tento zdánlivě prospěchářský, cynický a pochybovačný národ překvapivě prokrven: lásku k vlasti.

Věřím, že moje zkušenost není ani subjektivní, ani ojedinelá, když řeknu, že kdykoli se setkáváme se svými čtenáři a oni z našich slov vyčtou či vycítí nefalšovanou lásku k vlasti, přimknou se k našim myšlenkám jako liana, která konečně našla svůj kmen.

Dneska vím, že vlastenectví se v národu rozhoří a sílí, když se lidé obávají či tuší, že s vlastí není něco v pořádku. A k tomu oni mívají důvod, protože průběžnou nemocí naší doby a společnosti je loudavost a opožďování. V každé společnosti je stále co napravovat. U nás se spíše přijímají opatření k té nápravě, ale právě ta se lidé dovídají dávno poté, co jim došla trpělivost a kdy doba přerostla na jiná, mnohem účinnější opatření. Kvůli přčsnosti bych měl ovšem říci, že ta se dozvídají, až když jim dojde v í r a - ne trpělivost. Co by přece vůdci jiných států za to dali, kdyby se jejich občané tak trpělivě obávali a tušili, kdyby jejich voliči tak vytrvale naslouchali řečnickým cvičením na téma demokratizace, životní prostředí, moderní ekonomika či otevřenost.

Jestliže to zpoždění vidíme kolem sebe v občanském životě, jak bychom ho nepřevzali i do života našeho svazu. I náš předseda ho otaxoval na deset let ve své úvodní zprávě, kterou mimochodem - na rozdíl od svého přítele včerejšího předřečníka - nepovažují ani za nudnou, ani za nevěcnou. A mluvil o velmi závažných věcech, například o paralelní literatuře, tedy o literatuře spisovatelů žijících v emigraci. V tomto bodu bych se rád ubezpečil, že Michal Černík má na mysli řešení této otázky pomocí slovníků a literárněvědných spisů - nikoli tedy tak, že by na hlavu našich kolegů v zahraničí vypsali odměnu čtyř miliónů tuzexových poukázek a nechal je postupně

postrčílet. To se teď stává mezinárodní zvyklostí a i já jsem toho názoru, že k tomu nesmíme mlčet.

Mluvil dále o znovupřijetí našich velmi významných spisovatelů do svazu a o připravovaném jednání s dalšími, kteří dosud žijí za jeho branami. Víte, to je tak dobře, že k tomu přistupujete! Ono je pro každého spisovatele nepochybně ctí být členem. Ale jsou spisovatelé, jejichž členství je ctí především pro ten svaz, protože svou účastí mu dávají punc kvalitního společenství.

Měli bychom se tu asi zabývat například literaturou, jenže já přece jenom žiji, jako mnozí z vás, v Praze, několikrát v týdnu musím být v centru města, a nemohu se tedy nevyslovit k tomu Václavskému náměstí.

Musím začít tím, že již více než rok před ním se snažily velmi významné osobnosti a s nimi všechny sdělovací prostředky přimět lidi k co nejbohatším diskusím a k názorové směně. Kdo o něco takového usiluje, musí se ovšem smířit i s tím, že uslyší názory, o které třeba moc nestojí.

Víte, já si myslím, že demonstrace jsou ve všech zemích - kromě teda země naší - letitým a podivně přirozeným způsobem, jak vyjádřit svůj názor. Vždyť ty zahraniční týden co týden vidíme i v naší televizi: jde průvod, zpravidla velmi nesourodý, špalírem policistů, otcové v něm nesou děti na ramenou, matky je vedou za ruce - já osobně mám největší radost, když tam vidím ty obstarožní pány, co stejně jako já drželi neúspěšně redukční dietu a na krku nesou ceduli, že něco chtějí nebo nechtějí. Všichni jdou, skandují různé nepříjemnosti a i když jich nebývá málo, jsou to vesměs demonstrace, které nikde nikoho nesvrhují a taky nesvrhly.

Pak jsou i demonstrace plné hněvu i zášti - i ty vidáme v naší televizi - kdy demonstranti házejí po vojácích a policistech všechno, co mají po ruce, zapalují auta, zní palba a odnášejí se ranění nebo mrtví.

Když ta soudružka mluvila včera o pohotovostních oddílech, použila výstižné slovo "chlapci". Oni to chlapci byli, já je viděl zblázka, ale právě jako chlapci by měli vědět, že v našem světě, tedy v civilizovaném světě, má všechno svoje pra-

vidla. Například už i válka má svá pravidla, a dokonce i poprava má svá pravidla. Demonstrace je mají taky, a tím prvním je, že na demonstranty se útočí, jen když zaútočí demonstranti.

Projev Jaroslava Čejky na mě velice zapůsobil. Ale přesto bych se styděl, kdybych se vám newvěřil, jak mě rozčarovalo, že se uskutečnil proces s Václavem Havlem. Domnívám se, že by měl být revidován, a dříve, než je u nás obvyklé. Pokouším se vymyslet se do názorů jiných, pokouším se domyslet, jaký výtěžek to komu u nás přinese. Státu nic, nebo nevím co. Spisovatelské obci oslabení úporně budované mezinárodní prestiže. Takže jediný užitek to přináší pouze Václavu Havlovi, protože se stává československým Gándhím.

K těm podpisům na jeho podporu - ona se z nich stává taková senzace - z jedné strany jdou z rozhlasu, z druhé strany jdou na okresní výbory - bych rád připomněl, že jsou prostě stanoviskem. Tak jako jsou stanoviskem dopisy, novinářské články či diskusní příspěvky na takováto konferenci. Jakmile je kdokoli začne pro ulehčení třídit podle toho, zda jsou napsány na bílém či nazelenalém papíře, pak jsme tam, kde jsme byli až donedávna - a není tedy ztrátou času číst úvahy a apely k novému způsobu myšlení?

Na počátku jsem se vám svěřil, jak povznášející je cítit u našich lidí lásku k vlasti, nebo tento cit dokonce vyvolávat.

Nevím, zda si naši vzácní hosté uvědomují, že jsou ve shromáždění, jemuž je tento cit i životním údělem. Kterýkoli náš betonář může míchat cement s vodou a pískem někde v Indii nebo v Argentině, ale naší vodou, cementem a pískem, je řeč, život a osudy tohoto národa. Dětem, které se tu rodí, i rodičům, které je přivádějí na svět, chceme svými díly vštípit, že se narodili do země, kde je dobře žít.

Pomozte nám, prosím, každým svým skutkem, každým svým rozhodnutím, přesvědčit tyto naše čtenáře, že je to pravda!

Vážení kolegové,

dovolte, abych se vám nejdřív ze všeho svěřila se záležitostí, která, jak pochopíte, nemá ani zdaleka dosah jen osobní. Po letošních lednových událostech jsem pocítila spoluodpovědnost za to, že ve sdělovacích prostředcích se ozvaly za spisovatelskou obec výhradně hlasy přitakávající mocenským zásahům a z mého hlediska postrádající lidskost či cit. Napsala jsem tedy k jednomu z ostrých stanovisek otevřený dopis, který jsem nabídla posléze redakci Kmene, ale byla s ním odkázána až na plenární zasedání Svazu českých spisovatelů. Předtím jsem se pokusila publikovat ho v Rudém právu a pochopitelně i v deníku Práce, kde byla příslušná stanoviska uvěřněna. Od šéfredaktora Práce jsem dostala tuto odpověď: "Nemáme zájem publikovat otevřené dopisy tohoto druhu, ať jsou určeny komukoli, tím spíše národnímu umělci, požívajícímu úcty a vážnosti veřejnosti."

Než přejdu k úvaze, proč je mi mezi řádky přiřčeno jakési méněprávné postavení, měla bych zacitovat aspoň část svého dopisu. Tedy: Zasazovat tvrdé údery snad patří k profesi politiků a strážců pořádku, ale básník má soucítit. Jak to, že se Tě nedotklo násilí, použité proti mladým lidem, takřka dětem, které sám pokládáš za pomýlené, nevědomé a s kterými se nikdo ani nepokusil vejít před zásahem v nějaký dialog? Chtě nechtě ses přidal necitlivým postojem k těm nepochopitelným hlasům, vyzývajícím k ještě tvrdším postupům - vůči bezbranným. V neblahé paměti národa jsou i slova básníků, domáhajících se kdysi co nejpřísnějšího potrestání obviněných, u kterých po letech vyšla najevo nevina. Ty ovšem nevoláš po krvi, jen vyjadřuješ vlastní stanovisko k Václavu Havlovi, kterého však obviňuješ ze zaprodanosti, aniž se on může na stejné platformě a stejnými prostředky bránit. I to je zvyk z minula: odsoudit dřív než soud..."

Jsou-li v mém dopise některé emocionálně laděné pasáže, rozhodně k nim nepatří uvedená poslední věta. Když se připravuje soud, je povinností kulturních lidí držet na uzdě především z á p o r n é vášně, snadno přerůstající ve štvavou

kampaň, která může soud i veřejné mínění ovlivnit v něčí neprospěch. Každá taková kampaň je ostatně varovným příznakem, že se vytrácí demokracie.

A co se pak týče způsobu, jakým byla odmítnuta má reakce, je na něm zarážející, jak se titul staví nad etiku, jak se pro titul žádá úcta veřejnosti a na druhé straně, jak se přehlíží odpovědnost, kterou má nositel titulu mít před národem. Především jsem však byla z možného dialogu vykázána proto, že jsem se pokusila uplatnit jiný názor, než se v tu chvíli a v tom listě čekalo. Ale což dialog, po kterém jinak stále voláme, znamená jen, že sice mluví víc lidí, ale všichni prohlašují totéž?

Nebudu nejspíš daleko od pravdy, když řeknu, že dokonce většina z nás cítí jinak než ony zveřejněné hlasy. Znepokojuje nás, jak tvrdý byl zásah proti shromážděným občanům, jak se přitvrdily zákony na ochranu pořádku... Najednou ze všech stran tvrdost, jakou stát s demokratickými tradicemi snad nemá zapotřebí. A co nás při naší profesi musí znepokojovat ještě víc - úloha tisku. Natolik se vyznáme v jazyce, že už volba určitých jazykových prostředků v nás probouzí ostražitosť a pisatele usvědčuje v našich očích tu z rutinérního přitakávačství, tu z nesnášenlivosti. Cítíme, kdy za zastánce socialismu se vydávají i pňhotoví uživatelé frází, kteří jeho hodnoty obracejí naruby. Víc než kohokoli jiného nás musí urážet překrucování a ostouzení...

Tím vlastně se zabývala už petice, podepsaná mnoha kulturními pracovníky, nad níž se předseda federální vlády vyjádřil, že přece lze prosazovat svůj názor i jinak než tauto peticí, která má publicitu jen v zahraničí. Taky bych ráda věřila, že lze, i když jsem se teď při pokusu uveřejnit své mínění přesvědčila o opaku. Ale usilujme dál. Měli bychom se například zeptat, co noviny sledují nepodepsanými pamflety typu "Kdo je Václav Havel", které k žádnému klidu nepřispějí...

Už kvůli vyvážení všech nespravedlivých útoků, jednostranně ovlivňujících naši veřejnost, pokládám za správné navrhnout, abychom se tohoto spisovatele zastali a vyslovili se i pro jeho svobodu - ať už se nám jeho pravda líbí nebo ne.

Ve volné, ale zase ne dočista volné souvislosti bych chtěla připomenout jednu z moudrých vět, jaké se přece jen tu a tam objeví v našem tisku. Řekl ji národní umělec Miroslav Válek a zní: "Někdy se člověk setkává s nepochopením, když říká pravdu před tím, než si ji jiní osvojili."

Jana Štroblová,
proneseno na Dobříši 15.3.89

g l o s y

James Joyce v Rusku

Patrně první, kdo uvedl Joycea do ruského prostředí, byl v roce 1923 Jevgenij Zamjatin v krátké zmínce o knize Odysseus. Dva roky poté byla z Odyssea do ruštiny přeložena poslední kapitola. Monumentální Joyceovo dílo pak bylo po kouscích vydáváno po různých literárních časopisech, ale ani touto formou nebylo dosud vydáno kompletně. (Zatím nej-souhrnněji bylo v SSSR od jediného překladatele v rozmezí deseti let vydáno prvních deset kapitol, ale v gruzínštině!) Možná se situace nyní změnila, ale ještě nedávno sovětští spisovatelé ujišťovali zahraniční novináře, že až budou chtít, Joycea si vydají, ať si kdo chce co chce říká. (Ke srovnání se přímo nabízí Averčenkova povídka Cheopsova pyramida, ve které hlavní postava postupem času vybuduje v líčení z banální epizody krvavý trhák; když ji opravuje jeden očitý svědek, odpoví: "Tamto bylo vskutku tak, jak říkáš, ale toto se stalo jindy." Averčenko uzavírá: Nevěřím mu, vy mu nevěříte... Nikdo mu nevěří... Ale on sám sobě věří.)

Joyce byl poprvé marxisticky napaden Karlem Radkem na 1. sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934. V kritickém referátu o buržoazní literatuře Radek vyzdvihl klasická díla

Shakespeara a Balzaka oproti nejpokleslejšímu představiteli buržoazní literatury Joyceovi, jehož Odyseea přirovnal k hromadě hnoje prolezlé červy, které je v detailech zabírána filmovou kamerou. Jedinou bezprostřední obranou Joycea na sjezdu bylo vystoupení německého dadaisty Wielanda Herzfelda. Radek odmítá Joyceův buržoazní svět, ke všemu ještě zúžený mezi polici středověkých filozofických knih, bordel a latrínu. Joyceova metoda je zcela nepřijatelná pro zobrazení třídního boje. A i když se maloburžoazní pan Bloom zúčastní irského Velikonočního povstání v roce 1916, maloburžoazní být nepřestane (Odyseus se ale odehrává jediný den 16. června roku 1904).

Nikoliv bez zajímavosti jsou Nezvalovy dojmy z tohoto sjezdu. Podle něho Radek podal stručný rozbor současné světové literatury. A "Stalinův tajemník Ždanov tlumočil na sjezdu jeho poselství; jehož jádrem byla "překrásná hluboká věta, že spisovatel má být inženýrem lidské duše". Teprve po toce se Nezvalovi dojem trochu zkrabatí a píše, že ho na jinak veselém Ždanovovi "skličovala příliš politická interpretace Stalinovy věty". Adolf Hoffmeister událost zachytil karikaturou: Radek drží hlavu Holoferna-Joycea triumfálně za vlasy.

Radek i další kritik D.S. Mirskij skončili život o pár let později ve Stalinových táborech. Joycea to pochopitelně stigmatu výlučnosti nezbavilo. Primitivní Radkovu argumentaci, že pan Bloom se zabývá triviálnostmi, dnes už ale sovětští marxisté nepoužívají. Joyce byl přijat jako velký novátor, nic víc. Jeho literatura není pro masy. V Evropě byl Odyseus označen katolíky za blasfémii, v Americe byl zakázán jako pornografie, v Sovětském Rusku byl charakterizován bezmála jako protilidový. Poslední invektivě se už autor bránil velmi chabě, pouze řekl, že přece píše o p r a c u - j í c í c h lidech. Zcela neznámá ale zůstává obrana Joycea významným režisérem Ejzenštejnem, o jehož přijetí masami nikdo nikdy nepochyboval.

Ejzenštejn s obhajobou vystoupil pouhých několik měsíců po 1. sjezdu spisovatelů. Ve vysokoškolské přednášce o autorovi Odyseea upozornil na nebezpečný trend z poslední doby, kterým chtějí někteří lidé zamezit vydání Odyseea v ruštině.

Seznámí posluchače dosti podrobně s obsahem, s technikami, s množstvím jazykových stylů a vrstev. Vytkl nesrovnatelnost Joycea s Dos Passosem, s Proustem, prostě s kýmkoliv. A postavil se zásadně za techniku literárního nazírání pod drobnohledem, kterou sám uplatnil ve filmové tvorbě. Ejzenštejnovy filmové montáže, kombinující detaily ostře nasvícených tváří se závratnými pohledy na mrmlající masu, zůstaly ve filmu stejně ojedinělé jako Joyceovy montáže v literatuře. Jedna Ejzenštejnova myšlenka zazněla obzvláště varovně a přes-
příliš prorocky - pokud budeme bránit četbě Joycea, nikdy se nikam nedostaneme.

(Na osmém sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1986 byla pod záštitou Gorbačovovy manželky ustavena komise k projednávání otázky vydání Joyceova Odyseea!)

-jj-

S v ě t , j a k b y l n a p s á n

Gerhard BAUMANN: Erschriebene Welt. Versuche zur Dichtung, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1988

Kniha Gerharda Baumanna Erschriebene Welt je souborem esejů, věnovaných jednotlivým autorům převážně rakouské provenience. Pozornost autora však od nich záhy přechází k obecným problémům tvorby. Na jedné straně je pro něho příznačná snaha vyhnout se zjednodušujícím teoriím, na druhé straně autor svá tvrzení o zákonitostech, jež by podle něho měly platit pro samotný proces tvorby, dokládá na autorech, kteří si jsou v mnohém podobní, autorech, jejichž pohled na sebe, svoji tvorbu i na svět kolem nich je spíše tragický. Je pro ně charakteristické, že psaní jim bylo prostředkem hledání sebe sama. Otázkou pak je, do jaké míry by bylo možno aplikovat Baumannovy teze na spisovatele jiného temperamentu, a zda tedy jeho vývody neaspirují na větší míru obecné platnosti, než jakou skutečně mají.

(89)

Jedním z aspektů tvorby, jimiž se Baumann zabývá, je protiklad mezi jedinečností konečné podoby díla a mnoh-
tvárností zpracovávané látky, jež umělcově fantazii nabízí
škálu možností, z nichž je nucen volit. Baumann je přesvěd-
čen, že všechny tyto možnosti jsou ve výsledném uměleckém
díle obsaženy.

Oproti hermeneutickému výkladu textu volí Baumann orien-
taci na doplňující materiály: deníky, poznámky, teoretické
reflexe, dopisy apod. Souvisí to s jeho pojetím vztahu sku-
tečného a neskutečného, reálného a imaginárního, a to jak ve
spisovatelově tvorbě, tak v jeho životě.

Neskutečné má pro člověka větší sílu a význam než sku-
tečné a spisovatel je vlastně v určitém slova smyslu zvýhod-
něn, neboť má možnost ve svém díle neskutečné uskutečnit.
Baumann si ovšem klade otázku, zda umělcova cesta opravdu ve-
de k lepšímu pochopení sebe samého, k lepšímu "skutečnému"
životu, a neodpovídá na ni jednoznačně. Je možné však namí-
nout, zdali má takto položená otázka smysl.

Gerhard Baumann často ve svých úvahách opomíjí příčinné
souvislosti a řadí k sobě skutečnosti spíše podle hledisek
emocionálních. Poněkud neorganicky se zde prolínají popisy
tvůrčích muk způsobených osobními příčinami s problémy, jež
by měly být zjevné v tvorbě samotné.

Srozumitelnost textu navíc často narušuje Baumannův ja-
zyk: jeho odbočky a nekonečné hromadění přívlastků a pří-
stavek by zřejmě měly danou myšlenku dále určovat a rozvíjet,
ale místo toho se pohybují v jakémsi samoučelném slovním kru-
hu. Nadužívání abstrakt vyniká dokonce i ve srovnání s jazy-
kem německé esejistické literatury, na abstrakta už tradičně
bohatým.

Zdá se, že ani novostí myšlenek, ani formulační přesností
není Baumannova kniha podstatnějším přínosem k porozumění pro-
cesu umělecké tvorby.

-np-

Opožděná zpráva o opožděném sborníku

Tlustý Sborník pro Jana Lopatku a Andreje Stankoviče k jejich pětáctyřiceti se zpožděním dvou let nese v roce 1987 (Jan Lopatka se narodil 7.2.1940, Andrej Stankovič 22.6. téhož roku). Přináší rozmanité čtení různé kvality a pestrosti takřka kalendářové. Protože svazek není opatřen obsahem ani vpředu, ani vzadu (spíše jde o nedopatření než záměr), půjdeme rychle od prvního k poslednímu listu.

Po omylem zařazené jiné fotografii než zamýšlené společné fotografii jubilantů následuje úvodní slovo Magorovo O břízách, trávě, sněženkách a vavřínu, v němž pisatel mimo jiné upomíná, že "úvod psal někdo jiný než ten, kdo antologii sestavoval", distancuje se tak od editorky. Zodpovězení otázky, "proč zrovna Lopatka se Stankovičem", nabízí Magor takoveto: "... nelze nevzpomenout na podnik, ve kterém byli společně: časopis Tvář." Dlouhá (16 stran) a vlastně i zdlouhavá próza Marie Benetkové Pí pte předchází dvěma stranám veršů Egona Bondyho, který na malé ploše předvádí, jak široké formální škály je schopen. Plná nápadů a jazykově hravá je čtyřstránková báseň Poslyšte osobo. Evžen Brikcius demonstruje svůj jazykový jemnocit přesvědčivě ("Neproseté proso / / čacky čeká na svou čáku" či "Prostátá průstata / dostane se natotata"). Málo osobitých je šest krátkých básní Víta Bruknera, verše jsou syceny obrazností poměrně banální ("Pohanské koruny z pampelišek / a travin ostrých jako dýky"). Povídka Aleše Březiny Mezi vánocemi a Novým rokem nepřesahuje stránku a půl - snová vize vede k pointě podivně didaktické: "Petrovi se splnil sen: Jimi Hendrix byl vzkříšen. A tak se každému splní jeho sen, jenže jinak, než si představuje, ale určitě se splní." Josef Danisz přispěl pěti stránkami: Ztracená padesátá léta komentují článek Milana Šimečky Ztracené dějiny, zveřejněný "krátce po vydání IV. dílu Pamětí Václava Černého". Danisz se Šimečkou klidně, ale důrazně polemizuje, stavě se za Černého bez výhrad. Osmi verši a třístránkovou, kompozičně sevřenou, jazykově pevnou a jemnou pointou vrcho-

líčí povídkou Anděl a rukavice je ve sborníku přítomen Jiří Daníček. Pozoruhodná je studie Viktora Faktora Dětské hry let padesátých, a to nejen osmi ukázkami her většinou zapomenutých, nýbrž i úvodní vzpomínkou Svět před čtvrtstoletím, idylickým obrazem padesátých let, který prezentuje dětskou zkušenost s dnešním nadhledem. Formou nedlouhého dopisu líčí Zina Freundová domov Stankovičových, závěrečná omluva "líp to napsat neumím" je celkem zbytečná, text je napsán velmi dobře s citem pro hranici mezi soukromým a veřejným (či zveřejněným). Jako pocta Ladislavu Klímovi působí próza Ivana M. Havla Gamon, text podle autora třicet let starý (1956-57), část "rukopisné knihy Arsemid". "Jako dokument doby našich prvních společných bojů a piték" publikuje Václav Havel text svého dopisu ("Vážený soudruhu řediteli..."), jímž 5.10.1965 vysvětloval zařazení autentického úředního dokumentu do programu ke své hře Vyrozumění. Až se jednou bude vydávat Havlova korespondence knižně, měl by být přítomen i tento list. "Kde jsou ty doby, / kdy jsem psal krásné verše!" vzdychá Zbýněk Hejda (Jednou večer) předčasně před třemi skladbami Ivanky Hyblerové, které vedle neosobité poetiky trpí i kulhající rytmem ("krajinou se modlí k tobě / nad kolébkou i na hrobě"). Pavel Jánský věnoval své expresivní verše Nikolaji Stankovičovi, dlouhý výkřik v několika souvětích demonstruje jazykový cit i zodpovědnou práci se slovem. Zralá je i báseň bez názvu ("voda je v cukřence rozpuštěný cit...") od Věry Jirousové. Skvělá je Nadílka Petra Kabeše - nic víc a nic méně než výběr, fantastická mozaika článků "z předmikulášského Rudého práva (středa 5. prosince 1984)", ne kouzlo nechtěného, nýbrž absurdní groteska nechtěného. Povídání Evvy Kantůrkové Umění sousedit je psáno rukou zkušené vypravěčky, přináší však i banální myšlenky: "Kdyby mohl kdokoliv odsud zkusit svět a zase se vrátit(...); naši lidé (...) možná by toli neutíkali." "Úryvek z povídky Fabrika" od Roberta Komoura těžší ze starého tématu iluze a deziluze člověka vstupujícího, jak se říká, do života. Z výseku nelze soudit, jaká je kvalita celé prózy, přece jen však se jistě pochybnosti dostávají. 10 stran veršů Vojty Kose (Triptych

pro saský chrám) naznačuje básnickou hloubku maskovanou extatickými výkřiky (vykřičníky autor věru nešetří). Pilně veršující J.H. Krchovský je rýmově objevený, ale vcelku dutý, často zápasí s pointou: "že tě má varlata hrála až na pochvě a úd byl nadoraz (to len sám Pán Boh vie...)". Ještě vulgárnější je však Heřman Křemenáč ve verších Podivuhodný klišor, Oblouk II aj. Michal Matzenauer je jako básník nevýrazný, předvádí spíše náčrty než hotové, propracované věci. Ale aspoň umožnil kontrastní dojem z kultivovaných veršů Josefa Mlejníka Samota, Samot(k)a a Obkležení. Příležitostné veršování narozeninové dodal Jiří Mrázek (Dvaja, traja mušketyrija...) a pět krátkých básní na jedno přečtení publikuje Jiří Olič. Slovenské verše stylem připomínající tvorbu Jirousovu patří Pavlu Országhovi. Inzitivní programově či opravdu je poezie Fandy Pánka. Bohužel lehkost a vtíp a hlavně poetické vidění samouků v jeho verších nenacházíme ("Metra trasa není krátká / navíc přestupovat zkrátka / a tak se snad uvedu / jinde líp než dovedu"). Fragmentárně působí dvě čtyřverší podepsaná Pepo, další rýmování (chce se říct, že nic víc, ale měl by se nejspíš vyjádřit slovákista) patří A. Pressburgerovi, ovšem jen v prvních dvou skladbách, protože v dalších číslech, v nichž se i verš rozšíří, se objevuje osobitost. Vzpomínku na kravín (sic! - snad má být Kravín) napsala Jaroslava Rösslerová, již se chtělo a zčásti i podařilo spojit žánr povídky s žánrem literárního místopisu. Autora více než třístránkové básně Muži umírají vleže, který se skryl pod slovo Senex, charakterizuje verš "Všechno poeticky v prdeli". Následující Sněhurka svou prózou pojmenovanou právě svým pseudonymem nezajímá, nudojí a přes zjevnou snahu ani neuráží ("krysička, která se neuměla už ani křesťansky vyblít"). Surrealistický rozmach ve třech básních Martina Sochy není zakončen přesvědčivým výsledkem. A zase pro jednoho výhoda, pro druhého přirozeně nevýhoda kontrastu. Standardní verše Pavla Šruta v takovémto okolí vynikají. Nenápadný, protože nenápaditý je Petr Taťoun, autor čtyř sborníkových básní, v nichž "...pod úsměvem / slzy nevidět" atd. Nepříliš originální je i Jindra

Tma. Slovní hříčky typu vole-love by se měly přenechat karikaturistům kolem Dikobrazu, v poezii jsou to jen rádobytípné vycpávky. Fejetonově svižně, poeticky přibližuje své švédské zážitky Vlastimil Třešňák, překvapivě vážný, hluboký a zodpovědný a je v Otázkách a odpovědích Ludvík Vaculík, což je i zásluhou Karla Hviždaly. Například pojem světovosti uchopil Vaculík pevně, jistě: "Není třeba nově definovat světovost, je třeba zbavit se její zátěže při výběru a posuzování děl. Je světovost pro znalce a pro neznalce, jsou díla, jež zapůsobila na čtenáře mnoha zemí, a díla, jež ovlivnila jen autory mnoha zemí. (...) Světové dílo, hm, je vlastně jen to, kvůli němuž se svět učí jeho řeči. Jsou taková." Pečlivá, detailistická a informačně cenná je zpráva Jana Vladislava o Havlově čestném doktorátu v Toulouse a dění kolem toho, napsaná formou dopisu více než patnáctistránkového! Následují verše Anny W. a závěrečný dopis Paula Wilsona (podobně jako ve Vladislavově či Havlově psaní bez uvedení adresáta). Je bizarní tím, že byl napsán na stroji s nečeskou klávesnicí, tedy bez háček a čárek, bez kroužkovaného u. Podle autora jsou jubilanti "ze všech zijících, pisících Cechu co znam, (...) asi ty nejnepreložitelnější". A důkaz: "Vim, protože jsem to osobně zkusil".

A to je všechno. Je toho dost na rozbor čtyřicetistránkový, ba čtyřsetstránkový. Výše uvedený přehled je jen připomínkou obsahu.

bfl

Několik poznámek na okraj nové sovětské literatury

Erupci, která nastala ve sféře duchovního života sovětské společnosti, nemůže popřít ani ten nejzaujatější pozorovatel. Je to také jediná oblast, v níž perestrojka přinesla nesporné a všemu světu viditelné výsledky.

My o tom však příliš nevíme: naše informovanost je zde tak špatná, neúplná a zkreslená, že jsme snad toho o ruském duchovním životě věděli víc i v počátcích národního obrození.

Přitom by se náprava dala zjednat celkem snadno: Němci, Řekové, Italové, Maďari a další vydávají výtahy z předních sovětských periodik i jejich jazykové mutace - čtenářů by se i u nás našlo jistě dost. Zdá se však, že o tuto informovanost náš establishment nikterak nestojí.

Tak se sovětská duchovní perestrojka, jíž se naše noviny a naši funkcionáři každodenně zaklínají, stala doménou rusistů a lidí, kteří běžně rusky čtou, a jimž jsou nejdůležitější sovětská periodika dostupná. Zde však zase nejvíce přitahuje aktuální i historická politická publicistika, v níž se hledají analogie s domácí problematikou (zejména pokud jde o dějiny KSČ a celé naše poválečné dějiny). Málo toho víme třeba o filosofickém myšlení, o sociologických výzkumech a o výzkumu veřejného mínění, o diskusích o organizaci armády, o ostrých sporech ve všech oblastech umění, a ať se to zdá jakkoli paradoxní, také o literatuře. Tušíme sice, že se do ruských muzeí a výstavních síní vrátila celá avantgarda z let 1900-1930 od Chagalla po Maleviče, že už nikdo nepochybuje o velikosti světově proslulých hudebních skladatelů Prokofjeva a Šostakoviče nebo divadelníků Mejercholda a Tairova, ale jen v odborných kruzích se ví, že na horizontu soudobé sovětské hudby jako hvězdy první velikosti září jména Šnitke, Denisov, Gajbadulimová; náš řadový občan je snad došud ani neslyšel.

Píší se oslavné články o Heideggerovi, Camusovi, A. Koestlerovi, Orwellovi, A. Gidovi, C. Miłoszovi a v ruské literatuře, historické vědě, filosofii snad už není jediné významnější jméno, o němž by se nediskutovalo. Vydávají se díla emigrantů všech generací, jsou předmětem popularizace a zkoumání, a to nikoli jen z hlediska marxismu-leninismu.

Jestliže však jména Mandelštam, Pasternak, Pilňak, Platonov, Bulgakov, Zamjatin, Rozanov jsou přece jen trochu v našem povědomí alespoň z několika přeložených děl, v nové sovětské literatuře se orientujeme slabě a jednostranně. Ne že bychom ani zde neznali řadu autorů a jejich nejnovější práce, jsou to však téměř výhradně díla autorů převážně starších, příslušníků "generace XX. sjezdu KSSS" (k níž patří i většina

dnešní politické garnitury perestrojky), která řešila a řeší aktuální politickou problematiku, ať už v uměleckých dílech, nebo v publicistice, přičemž jsou publicistikou silně poznamenána i v uměleckém vyjádření. Samozřejmě, že nová díla těchto autorů přitahují čtenáře hlavně svou tematickou aktualitou, jsou různé umělecké kvality, třeba i vynikající, ale téměř vždy jde o díla více méně bradiční, výrazově se pohybující na stylové úrovni ruské a sovětské prózy od ~~k~~lasického realismu XIX. století po experimenty předrevoluční i po-revoluční ruské prózy z údobí od konce století do závěru dvacátých let. To platí o všech špičkových tvůrcích, kteří představují i před světem dnešní sovětskou prózu: Ajtmanov, A. Rybakov, Dudincev, Dombrovskij, Pristavkin, Šalajev, Možajev, Iskander, Rasputin, Astafjev, Belov, Graniň, Zalygin, Baklanov, Trifonov a další.

Jenže za touto generací, jejímž žijícím příslušníkům je dnes plus minus 60 - 70 let, a jsou tedy v závěrečné fázi svých tvůrčích cest, nastupují generace mladší, o nichž většinou už nevíme vůbec nic.

Je to způsobeno také tím, že pro nás sovětský spisovatel začal existovat, teprve když se stal členem Svazu spisovatelů, a to se zpravidla nestávalo před jeho třicátým rokem. A to se ještě musel prezentovat dílem, které se aspoň přibližně vešlo do těsné vesty oficiálně proklamovaného "socialistického realismu" (většinou i původně novátorské dílo bylo ~~p~~ro tuto vestu lektory, redaktory a cenzurou příslušně otesáno), jinak se s nadějí na členství ve Svazu a na vydávání svých děl musel rozloučit.

Mladá sovětská literatura, s výjimkou zahraniční, žila v úzkých sférách samizdatu, a jestliže vystoupila na veřejnost (jako se o to pokusila před několika lety skupina autorů almanachu "Metropol"), byla administrativními a represivními prostředky vykázána ze "slušné" literární společnosti.

Ne náhodou mezi mladšími prozaiky vzhizují dnes největší pozornost právě autoři persekvovaní za svou účast v "Metropolu": Venjamin Jerofejev, Viktor Jerofejev, Jevgenij Pópov a další.

Velmi obecně bychom o nich mohli říci, že jsou to autoři apolitictí, kdyby v totalitních režimech hitlerovského či stalinského typu takoví autoři byli možní (i politice nejvzdálenější experimentování bylo odsuzováno jako společností nebezpečná "entartete Kunst" nebo "zahnívající buržoazní degenerace", která "objektivně" slouží "národnímu" či "třídnímu" nepříteli). Jenže v podmínkách přestrojky působí apoliticky autoři, kteří hledají především nový, autentičtější umělecký výraz a nezdůrazňují tematickou, "odhalující" ("razoblačitelný") stránku tak výrazně, jako jsme toho svědky u "generace XX. sjezdu".

Tím ovšem také vzájemná podobnost mladých autorů převážně končí. Je pro ně typické "hledačství" a to postupuje několika směry. Je zde patrné ovlivnění některými proudy světové prózy: existencialismem, "novým románem", surrealismem, novo-reálistem i novoimpresionismem, což by někdy mohlo vypadat i tradičně, kdyby byla sovětská literatura měla možnost tyto směry už v minulosti vyzkoušet (uvažme, že donedávna zde byli na indexu Kafka, Joyce i Proust). Ostatně i tito mladší publikují dnes namnoze díla, napsaná před sedmi, deseti i více lety. J. Popov například právě uveřejňuje v časopisu Volga (2, 1989) dílo Duše vlastence aneb Různá poselství Ferfičkinovi, napsané 1982-1983 (Ferfičkin je jednou z postav Dostojevského Zápisků z podzemí), znamenitá próza Venjamina Jerofejeva Moskva-Petuški, kterou nyní na pokračování otiskuje časopis Střízlivost a kultura (asi proto, že hlavní postava je alkoholik!), byla poprvé uveřejněna v almanachu "Metropol", většina próz Viktora Jerofejeva (do češtiny byla přeložená povídka Život s idiotem - existuje v samizdatech) ještě čeká na uveřejnění, ale čte se na literárních večerech a besedách. Mladá sovětská próza totiž v Rusku šokuje nejen svou ironičností, ideovou mnohovýznamovostí, kompoziční mnohoplánovostí a stylovým polyfonismem, ale také pro ruskou literaturu netradiční otevřeností při pojednávání sexuálních témat.

To je typické i pro další její větev, která zahrnuje nejen literaturu, ale i film a divadlo: odvážný sociální kri-

ticismus, registrující bezohledně morální rozklad společnosti brežněvovské éry. Kupodivu právě v této oblasti dominují ženy: Taťjana Tolstá a V. Nabrikovová v próze, M. Chmeliková ve filmu (je režisérkou skandálního filmu *Malá Věra*, který se asi bude na plátna našich kin probíjet ještě svízelněji než Abuladzeho *Pokání*. Zatím byl promítnut jen dvakrát v Praze na festivalu sovětského filmu a komentován dost nevraživou kritikou Rudého práva. Film je hodně poučen naší "novou vlnou" šedesátých let, k níž se vůbec celá řada sovětských tvůrců - nejen filmových - nadšeně hlásí), L. Petruševská v dramatické tvorbě. (Její hru *Tři dívky v modrém* uvedlo Realistické divadlo v Praze.)

Petruševská je také takovým "enfant terrible" sovětské scény. Píše už dlouho, hodně se toho napsalo také o ní, ale na scénu se její kusy probíjely s největšími obtížemi a vydání se - aspoň některé z nich - dočkaly teprve loňského roku (výbor pod příznačným názvem *Písně XX. století*). Petruševská (stejně jako Chmeliková) nastavila zrcadlo banalitě každodennosti soudobé sovětské společnosti. Je to obraz deprimující, místy děsivý: rozbité rodiny, ženy bez mužů a ženy s náhodnými muži, rodiče zoufající si nad špatně vychovanými dětmi, děti, které jsou všem na obtíž, staří lidé, kteří zapomněli včas umřít, všichni stěsnaní na několika čtverečních metrech komunálních bytů, dač, verand, společných kuchyní a záchodů. A mezitím na pozadí pestrobarevných hesel a papouškovaných optimistických projevů bují mnohdy pokřivené vášně, lásky a nenávisti, zklamané sny a touhy, zborcené kariéry, spekulace a korupce a neodmyslitelný alkoholismus jako jediná záchrana z kletby páchnoucí každodennosti.

Ano, nové sovětské próze, divadlu, filmu, výtvarnému umění už chybí pathos stalinských či brežněvovských "zářivých zítřků", ale také vzrušení, odhalující hrůzy stalinismu a oslavující ony statečné jednotlivce, kteří mu i v nejtěžších podmínkách dokázali klást odpor.

Je to svědectví o bídě všedního života, tak jak je poněkud jinými prostředky vydával kritický realismus a naturalismus XIX. a 1. poloviny XX. století v západoevropských ze-

mích. Je to literatura "Uražených a ponížených" Dostojevského, k němuž se pochopitelně vědomě hlásí.

Zdá se, že my jsme si onu "deheroizaci" literatury odbyli v šedesátých letech (vůbec má i v duchovní sféře současný vývoj v SSSR leccos společného s koncem našich šedesátých let; mnozí protagonisté střední umělecké generace v SSSR také otevřeně přiznávají, že "pražské jaro 1968" mělo pro jejich další vývoj rozhodující význam). Jestli něco v naší oficiálně vydávané literatuře i v "normalizovaném" dvacetiletí zůstalo, pak je to tato oblast, byť nejprve velmi silně okleštěná - ne náhodou právě sociálně ožehavá témata opět trochu pohnula zatuchlou atmosférou našeho uměleckého života v druhé polovině osmdesátých let (těžce se probíjející filmy Věry Chytilové, filmy Proč, Pásla koně na betoně, Pavučina, Dům pro dva, prózy Radka Johna aj.). Zatím přestavba v československé kultuře znamená, že se trochu rozšiřují hranice komunální kritiky - "velká" témata, a tím i odhalování podstatných příčin, které krizi způsobily, jsou nadále přísně tabuizována. Ostatně i v oblasti literatury rozkladu morálních hodnot jsme už překonali hranice oficiální literatury v literatuře samizdatové (Pelc, Harníček, Brabcová). Patrně za touto další "rozhněvanou" generací (máme těch rozhněvaných generací už pěknou řádku!) se opět hlásí o slovo další, lidé z nového undergroundu, jimž by mohlo být i hledání mladých sovětských autorů blízké.

Ale o tom, "co bude potom", se můžeme jen domýšlet.

Nedávno jsem si přečetl někde v novinách zprávu o katastrofálním stavu našeho polygrafického průmyslu. Tak mě napadlo, jak se asi bude náš polygrafický průmysl vyrovnávat se svými úkoly, až u nás nastane skutečné uvolnění. Pripusťme, že se uvolní kapacity zabírané reedice Kozáků, Rybáků, Šajnerů, Pilařů a spol. a že někteří pretenciózní autoři střední generace budou muset počkat. Ale přec jen, komu dát přednost? Autorům z 19. století, ale zejména z období mezi dvěma válkami, po léta nevydávaným, ač si toho nanejvýš zasluhují? Samizdatové literatuře? Dílům autorů žijících v zahraničí? Mladým autorům? Překládům špičkových děl světové

literatury, na něž už také někdy čekáme přes padesát let a která jsou už leckdy přeložena? Nevydaným rukopisům oficiálně vydávaných autorů a novým vydáním těch jejich děl, která sice vyšla, ale zmrzačená cenzurou?

Na rozdíl od sovětských kolegů nemáme "tlusté" časopisy (ani jejich tradici), které umožňují dodat na dvě tři pokračování během dvou tří měsíců statisícům čtenářů dvacetiar- chový román. Čtenáři musí také očekávat, že i ceny knih půj- dou nahoru (polští spisovatelé už v tomto směru bijí na po- plach, knižnímu trhu hrozí odbytová krize) a je možné, že se naše vychvalované fronty na knižní novinky povážlivě smrsk- nou.

A což potom, když vezmeme v úvahu tu obrovskou záplavu informací, která se už téměř tři roky valí na hlavy sovět- ských čtenářů! (Zažili jsme to v roce 1968 jen pár měsíců a pořádně nás z toho brněla hlava.)

Ale on každý skutečný život je namáhavý a náročný, skle- níkové a nesvéprávné zahnívání je pohodlnější.

Takže kéž bychom se té sovětské duchovní exploze dočka- li co nejdříve! Čím později k ní dojde, tím obtížněji se s ní budeme vyrovnávat ve všech oblastech, včetně ryze tech- nické.

František Kautman

co nového

v samizdatu



?

STŘEDA, Jindřich: Obrana svobod

(Výbor z publicistiky Karla knížete ze Schwarzenbergu, b.m. a d., 344 ss. A5, jako patitul foto autora, tuhá celoplátěná vazba. Uspořádal, úvodem a ediční poznámkou opatřil Zdeněk Rotrekl, text přehlédl Milan Jelínek.)

Karel ze Schwarzenbergu (1911-1986) začíná publikovat své články a eseje již během právnických studií na Karlově universitě v revue Řád (od druhého ročníku, 1934-35), později přispívá též do Národní obnovy, do revue Na hlubinu, vydávané olomouckými dominikány, a po válce do časopisu Vyšehrad, Zde všude publikuje pod pseudonymem Jindřich Středa; pod vlastním jménem píše své studie heraldické, uložené převážně v Erbovních knížkách (výroční sborníky vydávané 1935-1940 v edici Řádu), které sám inspiroval a spoluredigoval (s Břetislavem Štormem a Bohumírem Lífkou). Rotreklův výbor, zaměřený na tři hlavní oblasti autorova zájmu (politika, nazíraná očima katolického tradicionalisty, křesťanství v kontextu soudobého světa a konečně tematika heraldická), znovuobjevuje pro současného čtenáře významnou a dnes téměř zapomenutou osobnost české publicistiky 30. a 40. let.

POPPER, Karl: Otevřená společnost a její nepřátelé

Díl II. Příliv věštectví: Hegel, Marx a co následovalo

(Edice Prameny, b.m. 1989, 175 ss. 20 x 21 cm, tuhá celoplátěná vazba)

Přeloženo z angl. originálu The Open Society and Its Enemies. V poznámce vydavatelů čteme, že mají v úmyslu přeložit toto dílo celé, kvůli aktuálnosti tématu se však rozhodli vydat nejprve 2. díl. Svazek je uzavřen biografickou poznámkou o autorovi.

V téže edici již dříve vyšla Popperova Bída historicismu (1986) a jeho Intelektuální autobiografie (1988).

PISTORIUS, Luboš: Rozprava o režii

(Praha 1989, 1.vydání, 29 stran A5; xeroxová kopie textu vytištěného na bodobé tiskárně; kartonové desky se zeleně natištěným titulem)

Publikace obsahuje text přednášky proslovené 14.února 1989 v pražském divadélku Říše loutek v rámci cyklu Rozpravy o režii, pořádaného OKD v Praze 1. Přednáška je rozčleněna do čtyř částí, ve kterých se autor zabývá klíčovými problémy režijní práce: stavem dnešní české dramatické tvorby a dramaturgie, otázkou interpretace, vztahem režiséra k dramatickému textu a prací režiséra s herci.

ČERVENKA, Miroslav: Z večerní školy versologie II

(Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace devadesátých let)

(Praha 1988, první vydání 1989, 227 stran A5, strojopis, 14 listů příloh s tabulkami v kapse desek; předmluva autora. na konci jmenný rejstřík a rejstřík veršových útvarů; pevná vazba, plátěný hřbet s titulem, na deskách červeně tónována fotografie obrazu M.Pirnera "Víly u pramene")

První svazek Červenkova versologického cyklu vyšel samizdatem v Praze roku 1983. K obsahu tohoto druhého svazku viz podrobnou recenzi uveřejněnou v KS 1/89.

Vzpřimte se a zdvihněte hlavy

Sborník dokumentů k devadesátinám kardinála Františka Tomáška

(Duch a život, 1989, 31 ss. A5, měkký karton)

Sborník obsahuje biografický úvod a sedm listů kardinála Tomáška z let 1988-1989: Velikonoční poselství z r. 1988, dva dopisy o náboženské svobodě (katolickým věřícím a vládě ČSSR), pozdrav věřícím k svátku sv. Václava (1988), dva dopisy k občanské svobodě (adresované ministerskému předsedovi v lednu 1989) a poselství arcibiskupům a biskupům diecézí spojených úctou k sv. Vojtěchovi (leden 1989).

V roce 1987 začal vycházet tematický soubor s názvem PEČE O DUŠI; v definitivním rozvržení bude obsahovat šest svazků:

1. texty z let 1929 až 1949
2. Negativní platonismus ...
3. O smysl dneška
4. Platon a Evropa
5. překlady cizojazyčných textů spuboru Péče o duši
6. Kacířské eseje o filosofii dějin a texty k Chartě 77

Zatím vyšly svazky 1, 2 a 6 (viz anotace v KS č. 2-3/87, 1/88) a nejnověji teď svazek 3:

O smysl dneška (Praha 1988, 407 ss. A4, celoplátěná vazba)

První část svazku tvoří kratší texty k aktuální společenské problematice konce 60. let, vybrané (až na jednu výjimku) z knihy O smysl dneška. (Tato kniha, vydaná r. 1969 v Mladé frontě jako pátý svazek edice Váhy, nebyla za postupující politické "normalizace" vůbec dána do prodeje a z nákladu se podařilo zachránit jen několik výtisků.)

Druhá část svazku je sestavena z přednášek a časopiseckých studií ze 70. let, které se zabývají prehistorií a duchovními základy dějinného útvaru zvaného Evropa. Oddíl vrcholí nedokončenou studií o problémech doby, v níž se tento útvar začal rozpadat.

Zbytek svazku vyplňují přílohy a dodatky (vesměs jde o náčrty z pozůstalosti). V přílohách ke druhé části zaujímá význačné místo záznam čtyř seminářů k problémům Evropy, uskutečněných na podzim 1973.

O této edici jsme naposled souhrnně referovali v KS 1987/2. Tehdy, jako i předtím, byly z referátu patrné obtíže, které se v technicko-vydavatelském projektu a provozu této edice průběžně objevují co do následnosti čísel jednotlivých svazků. Plynou především z toho, že edice nebyla a není číslována víceméně post festum jako např. Petlice. Námět tu dostává své číslo od počátku a (zpra-

vidla vidla) jeho autor či navrhovatel s tímto číslem od počátku pracuje. Na prvním interregnu daném zesíleným pronásledováním vydatavele a pak jeho dlouhodobým vězněním (viz Edice Svíce) můžeme vidět výraznější časové důsledky tohoto postupu co do číslování svazků. Některé tituly se dělají déle, jiné rychleji, u některých se něco nepovede v intelektuální fázi práce, u jiných něco ve fázi technické, jiné už jako dohotovené padly za obět době a obecným poměrům (i s přehlohou). Krajním důsledkem je pak absence některých čísel titulů a někdy i nemožnost rekonstrukce původního námětu.

Po dvouleté odmlce zaznamenáváme další svazky edice. Vzhledem k citovaným okolnostem rekapitulujeme bez bližších bibliografických údajů i ty z titulů, o nichž už KS referoval dříve, ať již v rubrice Co nového v samizdatu, či v anotacích edice Nové cesty myšlení.

FUČÍK, Bedřich: Oběšený harlekýn

(sv. 175, Praha 1984, 119 s. 21 x 21 cm.)

Obsah: Příklad Františka Tichého, Oběšený harlekýn, Malý epištolář F.T.

Eseje o životě a díle F. Tichého.

Polis a religio (sv. 179, viz KS 1984/3)

REYNEK, Bohuslav: Básně v próze. Odlet vlaštovek

(sv. 182, Praha 1984, 167 s. B5, 4 il. - 3 suché jehly autorovy v textu, foto autora jako frontispice.)

Obsah: Rybí šupiny - Had na sněhu - Odlet vlaštovek; Památce B. Reynka (V. Jirousová) - Životopisná data - Ediční poznámka.

PALOUŠ, Radim: Kmotřenci (sv. 186, viz KS 1984/2)

Smysl smyslu (sv. 194, viz KS 1984/3)

HAUKOVÁ, Jiřina: Světlo v září

(sv. 199, Praha 1984, 124 s. 21 x 21 cm.)

Poezie. - Oddíly: Krajiny; Obrazy; Příroda - čas; Vzpomínky; Svět; Osud. Biografická a bibliografická poznámka.

FUČÍK, Bedřich: Čtrnáctero zastavení

(sv. 201, Praha 1986, 562 s. A5, 21 il.)

Vzpomínkové texty na F.K. Šaldu, O. Březinu, J. Floriana, J. Demla, V. Vančuru, R. Tichého, V. Nezvala, F. Halase, J. Čepa, J. Zahradníčka, V. Holana, J. Koláře, R. Cerného.

PALOUŠ, Radim: 1969 - Hypotéza o konci novověku...

(sv. 211, viz KS 1985/3)

URBÁNEK, Zdeněk: Ztracená země

(sv. 212, viz KS 1987/1)

TOPOL, Jáchym: Vlhký básně a jiný příběhy

(sv. 224, viz KS 1988/4)

NEUBAUER, Zdeněk: Bytí a subjektivita

(sv. 228, viz KS/1986/1)

STEMBERGER, Günther: Přehled židovské literatury

(sv. 229, viz KS 1986/1)

Faustovány s Havlem

(sv. 232, viz KS 1986/3)

HAVEL, Václav: Dálkový výslech

(sv. 233, viz KS 1986/3)

KUBĚNA, Jiří: Hvězda a kříž

(sv. 234, viz KS 1986/4)

PLACÁK, Petr: Medorek

(sv. 237, viz KS 1988/2)

MATOUŠEK, Ivan: Album

(sv. 238, Praha 1987, dosl. Jan Lopatka, 118 s. A5, 7 il.)

Složitě komponovaný vzpomínkový text, viz recenzi
v KS 1988/3.

HRABAL, Bohumil: Pražská ironie

(sv. 245, viz KS 1987/1)

PLACÁK, Bedřich: Vzpomínky na Slovenské národní povstání

(sv. 247, Praha 1988, 224 s. B5)

Vzpomínková kniha ve 12 kapitolách. Úvod autorův.

JÍRO, Jaroslav: Zpověď dítěte svého času

(sv. 249, Praha 1986, 240 s. B5)

Životní příběh českého novináře a disidenta, vyprávěný autorem jako stylizované paměti.

JIROUS, Ivan: Mazor dětem

(av. 250, Praha 1987, 47 s. B5, 1 il.)

Poezie.

KUBĚNA, Jiří: Jiný vesmír (sv. 251, viz KS 1988/4)

SIDONIUS a SAKATEKA: Další dva dialogy

(sv. 253, Praha 1987, 101 s. B5.)

Další ze série kontemplativních rozhovorů obsahuje kapitoly Dialog o snění a Dialog chaotický o různí a nerůzní.

HKVEL, Václav: Asanace

(sv. 255, viz KS 1988/1)

CHALUPECKÝ, Jindřich: Obhajoba umění

(sv. 256, Praha 1988, 455 s. B5.)

Výběr textů z let 1934-1946. Úvodní slovo autora z března 1987. Časopisecké texty vybrané autorem a doplněné editory - Miroslavem Červenkou a Vladimírem Karfíkem. Na závěr podrobná poznámka editorů.

GROSSMAN, Jan: Analýzy

(sv. 257, Praha 1988, 498 s. B5)

Výbor statí z let 1943 - 1966, připravený a uspořádaný Janem Tomanem bez vědomí autora. Výběrová bibliografie Jana Grossmana. Závěrečná poznámka.

LANZMANN, Claude: Šoa

(sv. 258, Praha 1988, 325 s. B5.)

Úvodní poznámka, scénáře obou částí filmu Šoa, rozhovor s Cl. Lanzmannem - Paříž, červen 1985, stručná úvodní filologická poznámka o transkripci hebrejských výrazů.

VERNANT, Jean Pierre: Počátky řeckého myšlení

(sv. 259, Praha 1988, 191 s. B5.)

Z francouzského Les origines de la pensée grecque. Paříž, IV. vydání 1981, a dalších předloh přeložil Miloš Rejchrt. K překladu textu připojen slovníček a poznámka o autorovi.

HYNEK, Jiří: Bez glejtu

(sv. 261, Praha 1987, 62 s. A5.)

Poezie. - Na titulním listu Praha 1969-1974, v ti-
ráži podtitul Verše 1969 - 1974.

ROŽEK, Zdeněk: Barokní fenomén v současnosti a jiné úvahy

(sv. 262, Praha 1987, 228 s. 21 x 21 cm.)

Eseje.

JIROUSOVÁ, Věra: Kde tady jsem

(sv. 263, viz KS 1988/1)

HAUPTBAHNHOF, Eberhardt: Kniha básně převeršovaná, již vlast-
noduše protřpěl a v řeč svázal Eberhardt Hauptbahnhof,
básník český

(sv. 265, Praha 1988, 120 s. A5.)

Zručná několikavrstevná mystifikace - napodobeminy ver-
šových a polemických poloh.

LIBERDA, Vladimír: Příběh orwellovských let

(sv. 266, viz KS 1988/4)

CANETTI, Elias: Svědění slov. Eseje

(sv. 267, Praha 1988, 495 s. B5.)

Z německého originálu Das Gewissen der Worte přeložil
Z.J. Překlad opatřen doslovem, rejstříkem, životopis-
ným přehledem o E.C. a poznámkou k vydání v EE.

e d i c e

s v í c e

Největším zásahem do pohnutých osudů Edice Expedice (viz
předchozí bibliografický soupis) bylo přepadení fran-
couzského dostavníku 27. dubna 1981. Tím došlo k poruše
ve vydávání plánovaných námětů vedených v EE pod čísly
139 - 152 i některých předchozích. Bezprostředním pra-
covním důsledkem byl zánik signace svazků Olgou Havlo-
vou. Signovala je od zatčení Václava Havla v květnu 1979
(Václav Havel v letech 1975-1979).

V období od 27.5.1981 do léta 1983, kdy po návratu Václava Havla začala Edice Expedice nově vycházet v podobě, o níž KS pravidelně referuje, se EE přesunula do tajuplných ponorných vod Edice Svíce. Tato mezikedice měla v záhlaví označení roku a místa vydání, avšak tiráž, číslo svazku ani jiné technické údaje neuváděla. Jmenujeme tu svazky, jež bylo možno nalézt a popsat.

1981:

SIDON, Karol: Brány mrazu

(Praha 1981, 240 ss. A5.)

Román. Původně zamýšleno jako EE sv. 121

RUYER, Raymond: Paradoxy vědomí

(Praha 1981. Ví se jen, že existuje jako titul, majetník není znám.)

- Filosofické eseje.

1982:

SHAKESPEARE, William: Jindřich IV.

(Překlad Zdeňka Urbánka. Praha 1982, 362 ss. A5.)

Úvodní poznámka překladatele. - Původně plánováno jako 117. sv. EE.)

ŠTEJNER, Karel: 7 000 dní na Sibiři

(Praha 1982, 322 ss. B5)

Místo tiráže uvedeno: "Přeloženo z časopisu NIN - Nedelne informativne novine od února do července 1971." - V 18 kapitolách paměti jugoslávského komunisty, který pobýval v stalinských táborech od r. 1936 do r. 1956. Doplněno přetištěným rozhovorem s autorem a oficiálními dokumenty SSSR o zrušení Š. obvinění z r. 1956. Převzato z Edice Popelnice (1980).

Smysl smyslu

(na titulu dále: Nové cesty myšlení, 1980, Praha 1982, 159 ss. B5)

Sborník studií; vyšlo pak opět jako sv. EE 194 - viz.

NEUBAUER, Zdeněk: Od smyslu vědeckého poznání k vědě jako poznávání smyslu

(1967-1976; 142 ss. B5)

Filosofické eseje navazující na autorovu přednáškovou činnost v bytových seminářích.

STOPPARD, Tom: Profesionální faul. Každý hodný hoch zaslouží odměnu

(Praha 1982, 179 ss. A5. Původně chystáno jako EE sv.132.)

Vrata bez vrat

Čtyřicet osm kánonů zen-buddhismu, které napsal Ekai, a pět Suzukiho esejů.

(Výběr, překlad a předmluva Viktor Faktor. Praha 1982, 170 ss. A5)

Doplněno poznámkami k překladu a k přepisu a skloňování sanskrtských jmen; na závěr oddíl Prameny.

Oznašení titulních listů Edice Svíce:

E D I C E

SVÍCE

1

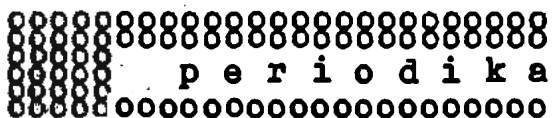
9

8

2

P R A H A

(U některých svazků nad středem
nakreslen zjednodušený obraz
hořící svíce.)



Svazek IV. (Praha, říjen 1988, 391 ss. A4)

Ústřední téma, vyjádřené v názvu rubriky K ÚVAZE, zní CO JE PRAVDA V DIVADLE? Karel Kraus v tomto oddíle publikuje pokračování statí z předchozího svazku (Nejisté umění). Je zároveň sňouží jako námět k dalšímu rozhovoru dramatiků (pokračování diskuse z 2. svazku, tentokrát v sestavě Karel Kraus + Václav Havel, František Pavlíček, Přemysl Růt a Milan Uhde). Centrální blok uzavírá Milan Uhde článkem Dramatik si myje ruce, v němž reviduje své někdejší okouzlení durrenmattovským "modelem světa" a dodatečně dává za pravdu dávné polemice Ladislava Hejdánka.

Toto základní ladění čísla je předznamenáno již úvodním článkem Ludwiga Landgrebeho Co je to svoboda ducha? (text rozhlasové přednášky z r. 1933) a koresponduje s ním rovněž FEJŠTON Václava Havla (Na premiéře) a ROZHovor Sergeje Machonina s Iljou Rackem (O pravdě z různých konců).

Nově je zařazena rubrika KRITICKÉ OHlASY a POLEMIKY: upozorňujeme zejména na Hejdovu kritiku úvodního článku Otomara Krejčí ze svazku 2.

Rubrika SOUVISLOSTI-PORTRÉTY-PŘIPOMENUTÍ je jako obvykle věnována výročí (úmrtí Libora Fáry, sedmdesátiny S. Machonina, šedesátiny P. Kohouta). Zvláštní pozornost zasluhuje záznam řeči Ivana Vojtěch, pronesené 5. ledna 1988 při otevření vzpomínkové expozice ke stému výročí Smetanova divadla (do roku 1938 Nového německého divadla).

Na tuto rubriku již tradičně navazuje závěrečná rubrika PRO ARCHIV (soupis scénografického díla Libora Fáry, bibliografie S. Machonina - články o divadle, bibliografie her a dramatizací Pavla Kohouta).

Tento stručný výtah z obsahu můžeme uzavřít jen opětovným zjištěním, že sborník O DIVADLE si udržuje úroveň nasazenou hned od prvního svazku a promyšleností koncepce zaujímá přední místo v současném českém samizdatu.

-db-

Na jaře 1989 vyšlo desáté číslo (100 ss. A4), zaměřené tentokrát směrem theologickým. První rubriku otevírá stať Václava Bendy Duchovní obnova národa - východisko z krize?, následuje Konstantin úvahou Církev v obraně přirozených hodnot. Pavel Bratinka zde publikuje stať Prežívání jako způsob lidského života. Jan Hrabina podává výklad o spisu Petra Chelčického O trojím lidu a Věra Svobodová rubriku uzavírá článkem Pravdivost víry.

V rubrice Překlady/komentáře je zařazena studie Lecha Mažewského Křesťanství a idea vlády většiny (převzato z časopisu Znak).

K závěrečné rubrice recenzí je připojena bibliografie prvních deseti čísel PARAFu.