

Obsah

poezie

Martin Stöhr: Konec sezony. Výběr básní z připravované sbírky..... 2

próza

Margaret Gibsonová: Zvládnout to..... 6

rozhovor

Milan Knížák: Umělecká konvence dnes působí skoro revolučně.....17
– rozhovor vedl Filip Mikuš

studie

Karel Komárek: Intertextualita v díle Jaroslava Durycha..... 25

J. Hillis Miller: Literární badatel jako hostitel..... 42

Meyer Howard Abrams: Anděl dekonstrukce.....50

Wolfgang Müller-Funk: Rod jako narativní konstrukce identity..... 59

recenze

Petr Mazanec: *Jarní chodec*
(rec. Jiří Chocholoušek)..... 69

Antonín Bajaja: *Na krásné modré Dřevnici*
(rec. Jakub Chrobák)..... 72

Juryj Andruchovyč,
Andrej Stasiuk: *Moje Evropa*
(rec. Tomáš Kubíček)..... 75

Jiří Trávníček (ed.): *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém*
(rec. Roman Kanda)..... 77

Pavel Jiráček: *Kognitivní interpretace českého verše
v rytmických souvislostech metrické teorie Miroslava Červenky*
(rec. Petr Plecháč)..... 80

Radim Kopáč,
Josef Schwarz: *Zůstaňtež tudíž tajemstvím...*
(rec. Petr Matula)..... 82

Nelson Mandela: *Dlouhá cesta za svobodou*
(rec. Jeroným Boháček)..... 83

Pierre Hadot: *Závoj Isidin. Eseje o dějinách ideje přírody*
(rec. Daniel Špelda)..... 86

glosa

Jakub Stejskal: Depolitizovaná levice? Kritika jedné kritiky..... 90

archiválie

Petr Holman: Spíše osobní...
Jako závdavek k blížícímu se 80. výročí Březinova dědice
a jednoho ze dvou vykonavatelů básnickovy závěti
Matěje Lukšů (1868-1931)..... 96

Konec sezony

Výběr básní z připravované sbírky

Martin Stöhr

jdi a zhasnem v pokoji

nad prahem to světlo trne
jak nespojená rána
on spí

pod spánky přesívá poušť
na dně síta uvidí
kosti lvů i laní

jednou spolu nebudem
ani ta závěj ze srdce
jenom sůl a stíny

v předsíni visí klobouk a plášť
ten bůh teď tolik
zapomíná

a se sněhem už necestuje

malý syn ti tiše mává
z okna vlaku na ostravu

lekneš se když ve skle najdeš
svoji vlastní dětskou hlavu

kryštofe! to okno v zimě –
výslovně se zapovídá!

a vůz se šine kolejištěm
a prázdný perón zívá

kráčím brnem usmívám se
trafikantce nechám dýško

matko mého převtělení
už máš zase břicho

ježkovy voči
tady skončíme

opři sítku na motýly
odlož pasti sako
revolver

a hlavně mi tu nepřimrzni
k zlatým kýtám piva

až jednou umřeme
budeme dýmem
ne květinami

je konec sezóny...

v hotelu krása
dnes přespíme
sami

otec dávno dopil
(i to víno z káně)

zvony bijí k svátku
proměnění páně

oblaka se řítí
z pater k přízemí

synáčku neplač
vzlétls na zemi!

(filipovi)

a doma už trefím i potmě

když beru z okna med
jde uvidět do zahrady

v kredenci urničky —
káva a čaj a

ještě bych něco dodal
(jestli to vůbec dovedu)

za sklem je popel světla
(žijeme tady tak krátce)

a srdce jsou zase u ledu...

drahý!

dneska letěl kolem domu
dost blízko velký balón

hasičský sbor za setmění
vydal se zde hasit
zapadající slunce

jinak se nedělo nic

a když člověk má
jen ten hřbitov
a ty živly za oknem

chce se mu domů

vidí — zas je tu láska

taková láska

taková strašná láska

miláčku...

bázně čísti — rozmrzlost
(neouplná tma)

bázně skládati — nevděk
(v hospodě se ještě svítí)

bázně prodávati — mrzuté odbytí
(u zadního stolu opisuje snář)

básníka viděti — nouzi míti
(ale ještě nalejí)

v letním sněhu čeká drožka
(k sakurové aleji)

(pro K. K.)

v ulicích se stmívá
zkouřenej král volá na pěší
toto není dnešní večer!

z kterého nebe na klopu
přijde její hvězda?
veselá v rozkroku pláče

svatého vavřince slzy
marie panny prach
jednou ráno doruráno

Zvládnout to

Margaret Gibsonová

Sobota, 11. listopadu 1974

Milá Bette,

jestlipak jsi šla nahoru po dlouhém schodišti a slepými prsty tápala po zdi (jak ještě nejsi zvyklá na svůj nový stav), jestlipak jsi našla svou měkounkou postel, ulehla do ní a poddala se temnotě? Jen pojd', pojd' si pro mě, pojd' a vem si mě. Přijímám tuhle poslední porážku. A u toho zní housle. Nebo jsi dnes někdo jiný? Joan Crawfordová provdaná za šílence, k zemi se snáší listy a usazují se jako prach. Víím, kdo jsi, ale budu dělat, že ne, abych zmátla další případné čtenáře tohoto dopisu. Možná bych ho měla roztrhat na kusy a spolykat, aby nikdy nikdo nezjistil, kdo jsi. Hlavní je, že to víš ty. To mně nikdy nešlo. Alenka v říši divů – a... a... a kdo jsi ty? Tady u nás sněží ocelové vločky, a ty jsi tak daleko, v Zemi karnevalů. Myslíš, že Bůh je ve sněhových vločkách? Hledám totiž Boha. Mám pocit, že to je dobrý nápad, teď když čekám to miminko. Potřebuju věřit v něco tajuplného, všude kolem je jen beton a sklo a kartotéky sahající až do nebe. A tak budu dnes tvrdit, že Bůh je ve sněhových vločkách. Včera byl Bůh Kaliban. A jestli zítra roztaje sních, budu si myslet, že Bůh je mrtvý – už zase. Ale možná je navěky Kalibanem.

Dvakrát týdně za mnou chodí na kontrolu sestra ze sociálky. Ach, Robine, měl bys ze mě radost, funguju. Ano, vážně. Vždycky v pondělí ve dvě a ve čtvrtek ve čtvrt na pět. Když se blíží ke dveřím, oprašuje si sních z vysokých černých bot a starého modrého kabátu (za návštěvy u lidí jako jsem já je asi moc dobře neplatí). V podpaží se jí boulí kufřík nacpaný vším, co se honí hlavou mně a mně podobným. Usměju se, vezmu jí kabát a poprosím ji, ať se posadí.

Samozřejmě už ji dávno nemusím prosit, chodí za mnou už tak dlouho, že bez váhání zamíří k červenému křeslu u krbu a její macatá stehna ho celé zaplní, ne jako ta moje. Dojdu do kuchyně a uvařím jí kávu, bez cukru, ale s trochou smetany. Pak sedíme u elektrického krbu, ona se usmívá, já se taky usmívám a popijíme kávu nad rozevřenou složkou. „Tak jak to dneska jde, Lízo?“ „Slečno“ už mi dávno neříká, to, co je v té složce, nás už příliš sblížilo. Odpovím, že celkem dobře, a že se teď miminko dost vrtí. Neříkám jí, že by Bůh mohl být Kaliban nebo se skrývat ve vločkách, hned by to vyzvonila mému psychiatrovi. A tyhle pravidelné návštěvy jsou až příliš důležité. Říkají, že je to proto, že žiju sama a prodělala jsem duševní chorobu. (Proč rovnou neřeknou, že jsem se zbláznila, zcvkla, ruplo mi v bedně? Kdepak, prý duševní choroba.) To proto za mnou údajně chodí na kontroly, ale ve skutečnosti chtějí vidět, jestli se nechovám jako blázen, to by mi pak mohli miminko vzít a to já, Robine, rozhodně nedopustím. Dokud *funguju*, nemají nade mnou žádnou moc. Dávám si záležet, aby byl můj byt v podkroví statku pořád jako klíčka, aby nemohla dát do zápisu, že jsem nedbalá a nepořádná. A vždycky si dávám pozor, aby dostala kávu horkou, ale zase ne vřelou, aby to nevypadalo, že ji chci opařit. Člověk se na-

učí tolik triků, jak správně fungovat. Pokaždé se zdrží hodinu, sedí se složkou rozevřenou na tlustých stehnech a občas si něco poznamená. Bavíme se o chemoterapii a o tom, jak zařizuju pokoj pro miminko. Stáčím řeč na obecné věci, tam jsem si jistá v kramflecích. Když odchází, řekne, že si vedu dobře, a já se znova usměju (ale ne moc, nechci vypadat jako šílenec) a rozloučím se. Jsem tak mazanál! Dívám se, jak nastupuje do autobusu do Scarborough, oklepává sních z bot, v ruce tiskne ten kufřík plný hlav a libuje si, jaké dělám pokroky. Hugovi se daří dobře a já – já přežívám. Pěkně tam v té Zemi karnevalů vydělej spoustu peněz a brzy zase napiš, kromě Tvých dopisů mi poštou chodí jen reklamní letáky. Sních už všechno přikryl tlustou peřinou. Mám chuť vyběhnout ven, svalit se do sněhu a dělat andělíčky, ale bojím se, že bych tam jen tak ležela a ležela a nechala se dočista přikrýt tou sněhovou peřinou a to by byl konec a hodně, hodně dlouho by mě tam nikdo nenašel.

S láskou, Líza

P. S.: Už Tě dostal Velký ničitel?

Líbá, Tvá Líza

Středa, 15. listopadu 1974

Milá Lízo,

přečetl jsem si Tvůj dopis dvakrát, jako vždycky. Všechny dopisy od Tebe musím číst dvakrát, a to jsem s Tebou pár let žil. Vlastně Tě možná vůbec neznám o nic líp než kdokoliv jiný, snad je to jen moje domýšlivost. Mám teď na tři týdny angažmá v Caesarově paláci a pak se přesunu do San Franciska, pošlu Ti adresu, kam mi můžeš psát. Kromě mé kariéry a Tvých dopisů mi ze života moc nezbylo. Přes den většinou spím a jinak se jen tak tak najde chvílka připít na zdraví Judy Garlandové tam na druhém konci duhy, a pak hned zase zkoušky a další zkoušky. Tobě by se tady v Los Angeles moc nelíbilo. Není to místo pro snění a Ty jsi na snění tak závislá. Mně to vyhovuje, já nemám potřebu snít a nemám na to ani čas. Musím se soustředit jen na jedinou věc – to jediné, na čem záleží, je zvládnout to a přesně to mám v úmyslu, všechno to zvládnout. V mé show teď nově vystupují i Shirley Basseyová, Ella Fitzgeraldová a pár dalších černošek. Zdá se, že mají docela úspěch. Když jsem v branži začínal, předsevzal jsem si, že se ze mě stane nejlepší travesti zpěvačka všech dob, že se mi nikdo nevyrovná, a mám pět let na to, abych to zvládl, jinak se ze mě stane užvaněná troska jako vystřižená z knihy od Johna Rechyho. Ale já to prostě musím zvládnout.

Nechápu, proč hledáš Boha ve sněhové vločce, to vůbec není Tvůj styl. Ale když říkáš, že Bůh je Kaliban, to je jiná. A taky jsi mi nikdy neřekla, s kým to dítě čekáš. Jak Tě tam na tom starém statku mohl takhle nechat? Možná jsem jediný, kdo dokázal snášet Tvoje šílenství, jenže já nikdy nemohl být tím, čím jsi mě chtěla mít. Stejně jako Ty ani já jsem si nevybral to, čím jsem, ale ta představa, se kterou sis pohrávala, byla moc příjemná – to, že se budeme navzájem dotýkat. Snad i já jsem se jí provinil. Vídali jsme se v různých stupních nahoty, viděl jsem Tě v noční košili, ve vaně s pořezanou rukou, Tys mě viděla ve sprše, a přece jsme se jeden druhého nikdy nedotkli. Je nám zkrátka předurčeno, že k ničemu takovému mezi námi nemůže dojít, a přesto vím, žeš nikdy neměla radost, když mě opustil některý z mých milenců, vždycky Ti to bylo líto a byla jsi z toho možná smutnější než já. Ty ses, Lízo, vždycky obklopovala mrzáky. Už jen ten tvůj děsný kocour Hugo, nejšerednější kočka, co jsem kdy viděl, ale Ty ho hýčkáš, jako by jeho rodokmen sahal až k egyptským faraónům. Píšu Ti ze své šatny, kolem se povalují krabičky od krémů a líčidel, paruky a róby a plastové kelímky od kafe plné nedopalků. Vlastně se moc neliší od těch šaten teploušských barů v Torontu, jen je o hodně větší. Co by tomu řekla ta Tvoje Madam Caritas, kdyby jen věděla, že si dopisuješ s někým jako jsem já, homosexuálem a travesti zpěvačkou. (Jak se jmenovala ta hrozná kniha – *Lidé soumraku*?) Radši se o tom vůbec nezmiňuj, aby si neřekla, že jsi zbytečně teatrální. Nezapomínej brát prášky. A prosím Tě, kdo to je ten Velký ničitel?

S láskou, Robin

Milý Robine,

minulé pondělí se za mnou stavil Marvin. Když jsem zaslechla klepání, nejdřív jsem si pomyslela, že Madam Caritas jde nějak brzo. Kromě ní za mnou nikdo nechodí. Ale bylo to až moc brzo, a tak jsem usoudila, že to bude někdo jiný, a nasadila jsem jiný výraz, než ten, kterým ji vždy oblažuju nad šálkem kávy při debatě o mém zdraví. Bylo devět hodin ráno, když zaklepal. Věděla jsem, že to je Marvin, už jak jsem scházela ze schodů. Viděla jsem jeho černou kšticí, rozsuchanou, jako by právě prolezl křovím. Stál schoulený u vchodových dveří, aby na něj nefoukalo, měl jen tenký černý kabát a nízké boty. Pořád si ještě hraje na Žida z ghetta, asi ho to baví. V hnědém papírovém pytlíku nesl placatku žitné. Prohlásil, že si se mnou přišel popovídat o svých táborech a nejnovějších depeších, co mu poslal Mao, protože nikdo jiný to prý nechce poslouchat, ani jeho psychiatr. Bylo mi ho hrozně líto. Víím, jak je pro Marvinu důležité, aby někdo vyslechl jeho nejnovější plány na koncentrační tábory po celém světě. Ze začátku, když jsme spolu ještě byli v nemocnici, ho poslouchali všichni. To byl panečku případ! Koncentrační tábory, kde jsou růžové zahrady a zpovědníka dělá Mao Ce-tung. Ale teď už ho nikdo nebere vážně – už o tom mele moc dlouho –, a tak ho z nemocnice propustili do domácího opatrování, jenže já víím, že Marvin jednoho krásného dne někoho zabije. Je to užvaněná troska, abych použila tvoje slova.

Seděli jsme v kuchyni. Donesla jsem tam přímotop (v zimě je tu pořádná kosa!) a nalili jsme si s Marvinem do kávy žitnou. Jako vždycky měl namalované linky kolem očí, aby vypadal víc orientálně. Pod tou mastnou černou kšticí a nízkým čelem vypadaly jeho oči jako dvě černé kuličky, jako dvě skleněny. Měl na sobě modrou košili s krátkým rukávem a modré džíny, na kterých bylo svítící fixou napsáno Superman. Podívala jsem se na jeho ruce, vždycky mě překvapí, že tam nevidím číslo, jaké tam mají vytetované jeho rodiče i všichni zaměstnanci textilní továrny jeho otce. Řekl, že by Hugo vypadal líp vycpaný, a chytil ho kolem krku, jenže Hugo je chytrý a rychle se z jeho sevření vymanil. Marvin chtěl, abych s ním zajela do Toronta, a vzhledem k tomu, že je to jen půl hodiny autobusem, souhlasila jsem. Navlékla jsem si hnědé těhotenské manžestráky a červený svetr, aby mi nebyla zima, protože kabát už nedopnu. Dali jsme si na cestu do kávy ještě jednoho panáka a vyrazili.

V autobuse Marvin zapnul svůj neviditelný ochranný štít a začal mi vykládat o těch svých táborech a o zprávách, co mu posílá Mao. Skrz ten neviditelný ochranný štít nás údajně nemůže nikdo slyšet. Mao mu slíbil, že se do roku 1976 stane světovým Supermanem (myslím jako Marvin), a pochválil ho za jeho nápady ohledně těch koncentráků. Je prý přesvědčen, že by Marvin mohl pomoci urovnat spory o hranice mezi Ruskem a Čínou. Marvin má všechno promyšlené. Číňany zavře do koncentráků. Ptala jsem se ho, jak tam chce ty miliony lidí dostat, a on prohlásil, že by jim namluvil, že jsou ty tábory plné kapitalistů, na které se tam dá koukat jako v zoologické, a že se tam na ně ti Číňani můžou přijít podívat a házet po nich kameny a propichovat jim uši hůlkami, a oni by tam všichni hned šli, protože stejně nemají nic moc na práci. Pořád samozřejmě plánuje, že k tomu ohromnému koncentráku povedou ty zahrady s růžemi a kopretinami, což Číňanům bude připadat docela hezké, než zjistí, že zahrady jsou součástí koncentráku a slouží jako past. Vtip je v tom, říkal Marvin, že když budou všichni Číňani i Rusové v koncentráku, tak už žádné tahananice ohledně hranic mít nebudou. Taky říkal, že Mao stejně nemá Číňany moc rád, i když je sám Číňan. Marvin má podezření, že se nechal pokřtít, normálně se svčenuou vodou a modlitbou. Všichni kapitalisti, Číňani i Rusové skončí v koncentráku, říkal Marvin. Jen málokdo tomu unikne.

Přemýšlela jsem, čím to, že v autobuse má člověk vždycky pocit, že už začala zima, i když zima není. Nejspíš to dělá to žluté světlo. Marvin mi slíbil, že mě a miminko do koncentráku nedá, až bude tím Supermanem. Marvin mě má docela rád, tím svým zvláštním nevyhraněným způsobem. Ptala jsem se ho, jestli někdy četl Nietzscheho. Řekl, že ne, a já mu to věřím. Ukázal mi svůj notes s nějakými poznámkami, se vzkazy, co mu poslal Mao, ale nerozuměla jsem tomu. Víím, že Marvin má svůj vlastní tajný jazyk. Povídal, že to dá rozum, že to nepřečtu, protože je to zašifrované. Lidi v autobuse nás pozorovali. Byli jsme podivný páreček, já s břichem jak balón a Marvin s černými linkami, navíc myslím že ten ochranný štít moc nefunguje. Neříkám, že neexistuje. Když Marvin tvrdí, že existuje, tak existuje. Nic není pevně dané.

V restauraci u textilky jsme si dali kolu a Marvin vypil na důkaz svých nadlidských schopností půl lahvičky octa. Pak jsme zašli do továrny. Nic se tam nezměnilo, všichni seděli nebo stáli přesně tam, co minule, a to je tak osm měsíců, ne-li víc, co jsem tam byla. Nekonečné řady rukou s číslicemi jako očíslované dílky skládačky. Právě tahle skládačka stvořila Marvina. Zatímco Marvin dobýval peníze z automatu na kolu, jeho otec mi nabídl cigaretu. Vzala jsem si a on mi připálil. Myslela jsem při tom na ty číslice, co má vypálené do kůže. „Lízo,“ pravil, „ty seš taková hodná, chytrá holka. Můžeš mi vysvětlit, proč je Marvin takový... no, takový divný?“

„To netuším,“ zalhala jsem, i když to moc dobře vím. Může za to ta skládačka ze spáleného masa.

„Naučili jsme ho, co je správné a co špatné, byli jsme na něj hodní, a jestli zdědil naši bolest, může za to náš původ. Život je bolest. Bolest je život. Tak to kdosi řekl. A je to pravda, Lízo. Neudělali jsme to naschvál.“ Jen se rozhlédněte kolem sebe, pomyslela jsem si.

„Pustili ho z nemocnice,“ řekla jsem mu.

„Jo, to je pravda, ale on nemá žádné přátele, nikdy neměl žádné přátele kromě tebe.“ Rozhlédla jsem se kolem po těch ženách shrbených nad šicími stroji a mužích u řezaček, ale neviděla jsem nic než čísla.

„Mluví s vámi Marvin někdy?“ zeptala jsem se.

„Nemluví,“ odpověděl tiše, „nikdy.“ Marvinovi se podařilo ukrást peníze z automatu a teď mířil k nám, jako že už půjdeme. „Myslíš, že se Marvinovi daří líp? Určitě ano, když ho pustili z té nemocnice, ne?“

„Ano,“ odpověděla jsem, „určitě.“

„Proč jsi mě bral do otcovy továrny? Proč tam vůbec chodíš?“ zeptala jsem se ho v autobuse cestou zpátky.

„Ujistit se, že moje tábory budou stokrát krásnější než ty jejich,“ prohlásil. Amen, pomyslela jsem si, ale neřekla nic.

„V nemocnici mají pece,“ pokračoval. Tohle už jsem slyšela. „Házejí tam lobotomie,“ usmál se.

„Já vím, Marvine, už jsi mi to vyprávěl,“ odsekla jsem a myslím, že jsem se ho tím dotkla. Neskutečně rád o těch nemocničních pecích vypráví, ale já už to slyšela mockrát. Přemítala jsem o dívenkách z katolických škol, co nosí na spodničce modrou stuhu jako symbol panenské neposkvrněnosti. Říkala jsem si, že by takovou stuhu měl nosit i Marvin. Je tak nevinný, jako dítě, jenže to nikdo kromě mě nevidí. Rozloučili jsme se v prázdném parku. Marvin řekl, že mu Mao posílá další depeši a že se musí soustředit. Byla jsem ráda. Nechtěla jsem, aby se mi doma zase pokusil uškrtit Hugo.

Marvin se na Tebe ptá. Moc dobře si na Tebe pamatuje. Vzpomínáš, jednou jsme s Marvinem utekli z nemocnice a přišli k nám do bytu na skleničku a potom se totálně opilý Marvin poprvé a naposledy v životě líbal. Marvin, který má tak rád dokonalost, Marvin, který žije uvězněný ve svém kostnatém a neohrabaném těle, tak rád vzpomíná na Tvou ladnou postavu, zlaté vlasy, jaké mají jen andělé, a Tvé zelené oči, vzpomíná, jak jsi tu noc tančil a vyskakoval vysoko do vzduchu, až ses prsty dotýkal stropu. Tolik na Tebe vzpomíná a jsem si jistá, že doufá, že i Ty na něho myslíš v dobrém, a já vím, že ne, ale to mu neříkám. Je hrozně citlivý.

Jaké bych měla tomu malému dát jméno? Všechno musí dostat nějakou nálepku, ale nechci mu říkat Kristián nebo Růženka nebo nějakým podobným módním jménem, co má dát člověku něco do vínku, jenže ve výsledku je jen trapně roztomilé. Takový Hugo, ten prostě jako Hugo vypadá, je mohutný a potrhaný, s tím to byla hračka, ale miminko je v mých představách takové beztvaré, neuchopitelné, mlhavé. Jak mu říkat? Kdyby Tě napadla nějaká jména, která nebudou nemožně roztomilá nebo honosná, napiš mi je. Velký ničitel přebývá v prázdnotě a obrušuje nám kosti.

S láskou, Lízo

Úterý, 12. prosince 1974

Milá Lízo,

promiň, že jsem Ti tak dlouho neodepsal, měl jsem teď spoustu nacvičování a zkoušek. Sotva mi v podvečer zbyde chvilka připít na zdraví Judy. Posílám Ti pár reklamních fotek a výstřižků z novin s Tallulou a jejími kamarádkami. Mrzí mě, že už tři týdny dostáváš poštu jen reklamní letáky. Teď Ti píšu z hotelového pokoje v San Francisku. Tallula, Peggy, Mae, Shirley a Ella tu mají úspěch. Přečti si přiložené recenze.

Nemám tu, Lízo, o nic zajímavější život než Ty, přes všechnu tu slávu a hotely s pokojovou službou. Můj dnešní milenec před půl hodinou odešel. A nejspíš ho už nikdy neuvidím. Jmenoval se Eric (ano, už po půlhodině o něm mluvím v minulém čase). Potkal jsem ho v baru, kam jsme s manažery zašli po posledním vystoupení. Pořád mi lichotil a trval na tom, že mě musí pozvat na skleničku, a pořád opakoval, jak moc se mu ta naše show líbila a jak jsem talentovaný, a tak jsme skončili v posteli (vzpomínáš na ten strašný film, co jsme spolu jednou viděli? – tenkrát přelo a já Tě vyzvedl z nemocnice a šli jsme na ten mizerný film a Tys mě popálila cigaretou, i když jsi tvrdila, že nechteň). Byl zklamaný. Moc nám to spolu nešlo. Chtěl se vyspat s jedním z mých děvčat. Možná chtěl Peggy nebo Tallulu s hlasem sametovým jako bourbon, jenže já mu mohl nabídnout jen Robina. Prý, proč nejsi opravdový? Ale já jsem opravdový, řekl jsem mu. A on na to, to sotva, kámo, oblékl se a zmizel. Jenom Ty víš, že jsem opravdový, a poznáš, kdy opravdový nejsem. Jaká ironie, že jenom bláznivá Líza dokáže rozeznat skutečnost od fikce. Tady prší, ach jo, to je zase noc. A v posteli mám popel z cigaret.

Nevzpomínám na Marvinu ve zlém, jen si myslím, že je nebezpečný, sama jsi říkala, že jednou někoho zabije. Proč bys měla být obětí jeho výmyslů? Pamatuješ na Kena? Tak on je teď ona. Šetřil a střídal sedm let a konečně se v New Yorku nechal přeoperovat. Na gaye se stejně nikdy moc nehodil. Bude z něj daleko lepší ženská. Tedy já bych do takové operace nešel, i když nejsem zrovna odvázaný z toho, co jsem – teplouš, buzna, atd., atd. Ať to nazveš, jak chceš, všechna pojmenování zavání tím samým – marností. Aspoň že mám tuhle kariéru a že se mi daří. Nemohl bych být ženou, homosexualitu mám vypálenou jako cejch, stejně jako Ty ty jizvy na ruce nebo lidi z továrny Marvinova otce ty jejich čísla. Nedokázal bych být nikým jiným. Ani už nejsem ten urostlý krasavec, kterého si pamatuješ, hodně teď piju a přibírám, měl bych přestat a zase pár kilo shodit. Prozrad' mi už konečně, kdo to je ten Velký ničitel a s kým čekáš to dítě.

S láskou, Robin

Pátek, 15. prosince 1974

Milá Tallulo a spol.,

protřela jsem si takhle po ránu oči a koukám, že ve schránce je dopis od Tebe. Pamatuješ, jak jsem si v tom bytě na O'Connor Street jednou po ránu vařila v kuchyni kávu a Tys vešel a řekl, hele, ospalky, a otřel mi oči, jako bych byla malá holka? Tuhle hezkou vzpomínku jsem si uchovala v paměti jako nehybný obrázek. Čas utíká, ale vzpomínky zachycené v podobě obrázků nikdy nezmizí. Ještě jeden obrázek se mi vtiskl do paměti – jen tyhle tři věci vidím takhle jasně – Ty stojíš ve dveřích našeho bytu, opilý, s hlavou zakloněnou, a směješ se tak, že to zní, jako bys křičel nebo plakal, protože Ti jakýsi Newyorčan řekl, že jsi vadný, a tak tam stojíš, tváře máš ve světle žárovky úplně bledé a propadlé, stojíš s tou zakloněnou hlavou a hurónsky se směješ. Některé vzpomínky by člověk měl raději pohřbít, ale jsou tam, obrázky navždycky uložené v mé lebce.

Děkuju Ti za šek, ale vlastně ho ani nepotřebuju, peníze ze sociálky mi na nájem a jídlo stačí, ale můžu za ty Tvoje peníze koupit něco hezkého pro Huga, třeba myš na hraní, a taky pár věcí pro miminko. To děťátko jako by existovalo někde mimo mě, jako úplně samostatná bytost, se kterou nemá ten balón, co tlačím před sebou, vůbec nic společného. Chtěla bych věřit, že jsem ho koupila v samoobluze nebo že mi ho přinesl čáp a nic tomu nepředcházelo, ale protože Bůh je Kaliban, nedá se nic dělat, svůj balón potlačím dál. Mrzí mě, že Ti Eric nevěřil, že jsi opravdový, ale nemáš čeho litovat, lidi, kteří nedokážou rozeznat tu křehkou hranici mezi skutečností a fantazií, jsou stejně troublemaking. Pama-

tuješ, jak sis jednou v noci nasadil ohromné chlupaté palčáky a dělal gorilu, co požírá polštáře, rozhazoval jsi po celém obývacím ovoce a papíry, a pak jsi mě začal honit – já byla Fay Wrayová a Ty King Kong a já se smála a zároveň jsem byla vyděšená, tak tomu říkám chápat, co je skutečné. Nikdy jsem nikomu neřekla, že děláš gorilu. Víš, že by Ti bylo trapně. Chceš, aby si všichni mysleli, že co se týče humoru, jsi cynik, a ani ve snu by Tě nenapadlo skákat po židlích a gaučích, máchat rukama a vyřvávat jako gorila. Stejně, komu bych to vykládala? Madam Caritas? Marvinovi? Ani jeden z nich by nepochopil, jak úžasný a opravdový jsi jako gorila byl. Otec mého dítěte není tak opravdový jako Tvoje gorila. Nebylo by lepší proplouvat životem a užívat si šňůru románků, které pro nás nic neznamenají, a po každém z nich zůstat cudně sám v bezpečí čistých peřin bez popela z cigaret? Nejvíce nás ničí to, že nám na druhých záleží.

Včera odpoledne jsem šla k doktorovi. Nesnáším to čekání v čekárně se všemi těmi bříchatými ženskými. Všechny se po sobě koukají a usmívají se, jako by si těmi úsměvy říkaly, všechny jsme stejné, jsme stejné, všechny máme vyboulená břicha. Nikdy jim jejich úsměvy neoplácím. Nejsem jedna z nich. Jako by všechny měly nějaké společné tajemství, ale nikdo mi nechce říct, co to je. Jsou tak tajnůstkářské a na hony vzdálené mužům, každá má v kabelce schovanou lahvičku od léků se vzorkem moči, spolu s pudřenkou a sponkami do vlasů, všechny nosí stahovací punčochy a trpí na záda. Já jsem mezi nimi jako divoška. Stahovací punčochy nenosím a po bytě běhám bosky. A občas i naschvál zapomenou donést vzorek moči.

Doktor Johnston na mě vrhl rozzářený úsměv a řekl, že je všechno v naprostém pořádku. Pak jsme ještě chvíli seděli v jeho ordinaci, on taky kontroluje, jestli mám všech pět pohromadě. Byl bys na mě pyšný, Robine. I tohle mám v malíku. Poklepával prsty na popelník a ptal se mě, jak se cítím, jak vycházím s Madam Caritas, a taky říkal, že poslední zpráva od mého psychiatra je velice pozitivní. Všichni jsou to hlupáci, chodila jsem k psychiatrovi dřív, než jsem věděla, jak se to slovo píše, takže je pro mě hračka je ošálit, ale Tebe, Robine, se mi ošálit nikdy nepodařilo. Řekl mi, že bych neměla tolik kouřit, a pak mě vypustil zpátky do čekárny plné nafouklých žen s tajnůstkářskými úsměvy. Rozčiluje mě, jak jsou nad těmi svými deformovanými břichy spolčené. Jsou to děti s dospěláckým tajemstvím schovaným pod pupkem. Děcka, co hrají dospěláckou hru. Já nikdy nechtěla vyrůst a dozvědět se všechny ty strašlivé věci, které teď víš. Ale je mi třídvacet a už takovou dobu víš o spoustě temných a škaredých věcí, že si občas zakrývám oči, abych už se nic dalšího nedozvěděla. Ty bys, Robine, nikdy nic takového neudělal, jestli se někdo pecku dokáže postavit čelem, jsi to Ty.

Od doktora jsem šla za Anne. Nechtělo se mi, ale už jsem tam dlouho nebyla, snad rok, a ona mi zavolala, těžko říct proč, a tak dlouho mě po telefonu přemlouvala, ať se u ní stavím, že jsem nakonec svolila. Bydlí v mrňavém, ale luxusním bytě blízko Yonge Street. Hned jak mě uviděla, řekla, ty máš ale obrovský břicho, a položila mi na něj dlaň. Ucukla jsem. Popíjely jsme vodku s džusem a ona donekonečna vykládala o nábytku, semišových gaučích, plyšových kobercích a mramorových stolech, a že prý si musím taky pořídit do bytu nějaký nový nábytek, i když dobře ví, že z podpory zaplatím akorát tak nájem a jídlo. Anne prohlásila, že Tvá kabaretní vystoupení nejsou nic než ventilování Tvé choroby, stejně jako si ji Fellini ventiloval pomocí filmového plátna. Řekla jsem jí, že s ní nesouhlasím, a ona se na mě usmála zpoza své drahé sklenky a pravila, že jsem si Tě vždycky moc idealizovala, a že už jsi měl dávno zajít za cvokařem (tak to řekla), ale teď že už je pro Tebe stejně pozdě. Na to jsem jí řekla, stejně mám pořád hezčí nohy než ty, i když jsem těhotná, a ona odvětila, ty jsi odjakživa musela pořád odbíhat od tématu, co, Lízo, a škodolibě se usmála. Jseš ubohá, řekla jsem jí s úsměvem, hodila na sebe kabát a nechala ji tam sedět v tom jejím miliónovém apartmá. Nechápu, proč Tě tak nesnáší. Pamatuju si, jak Tě jednou rozbřečela. Byl to podivný pláč, skoro jako smích, stejně jako ten Tvůj smích, co zněl jako křik, a já Tě objala a Tys přitiskl svou zlatou hlavu na moje malá prsa a z vedlejšího pokoje se ozýval smích. Zůstali jsme v té koupelně pořád dlouho, a když jsme konečně vyšli, usmíval ses a začal jsi před Anne tancovat, byl to jakýsi rituální tanec a ji to vyděsilo, což byl přesně Tvůj záměr. Když Tě prosila, abys přestal, usmál ses a řekl, ale proč, drahá, tančím přeci pro tebe, jen pro tebe, má milá. Nebavíš se snad? Ve své nenávisti jsi byl úchvatný. Úplně jsi zářil.

Velký ničitel drtí kosti. Dej si za mě sklenku bourbonu, Tallulo, a ať Tě ani nenapadne strčit někoho na vozíčku ze schodů. Brzy napiš. Sice mám kupóny se slevou na kávu Maxim, granule Kocour v botách a aviváž, ale nemám Tebe.

S láskou, Líza

Úterý, 19. prosince 1974

Milá Lízo,

to je od Tebe roztomilé, kočička moje, že si pamatuješ, jak jsem šokoval všechny ty báječné lidičky jako vystřižené z *Lištiček*. Isi šikulka. Vzpomínáš na tu kazetu, co jsme nahráli podle filmu *Co se stalo s Baby Jane?* Pořád ji mám, Tvůj smích se z pásky line v těch nejdramatičtějších chvílích filmu. Přes noc jsme přehráli všechny role až po tu, kterou hraje Victor Bueno, a k ránu už jsme byli úplně omámení únavou a začali jsme tancovat a já Ti namaloval na ňadro modrou kytku a Ty ses smála a tancovala před otevřeným oknem, což se ohromně líbilo těm dvěma chlapíkům z bytu naproti nám. Tvůj psychiatr by těžko uvěřil, že dokážeš být takhle bezstarostná, nebo že já byl gorila – máme to ale bláznivá tajemství!

Včera v noci jsem viděl toho nejnádhernějšího chlapa pod sluncem. Byl jsem Peggy Lee a zpíval „Is That All There Is“ a u stolu nalevo pod pódiem seděl ten fešák a další tři lidi, dvě ženy a jeden muž. Zpíval jsem tu píseň jen pro jejich stůl a on pak vytáhl z vázy na stole růži a hodil ji na pódium. Nikdy se nedozvím, jestli byl gay nebo ne, odešel se svými přáteli hned po představení. To, že tam byl s ženskými, ještě nic neznamená, vzpomeň si, kde všude jsme spolu byli my dva (jak jsi nám to říkala – Pan a Gazela?), a tři roky jsme spolu žili, ale jestli já nejsem homosexuál, tak moje matka byla transvestita (možná, že byla, kdoví – nikdy jsem ji neviděl, nechala mě jako povedený dáreček u cizích dveří v tašce od líčidel). No, to by stačilo. Čím míň vzpomínek na tuhle parodii na rodinu, tím líp.

My dva jsme jako mniši. Každou noc dojedu po posledním představení autem zpátky do hotelu, venku už skoro svítá a já vcházím do svého pokoje sám. Nikde ani stopa po lidskosti. Naleju si něco k pití, posadím se na sterilní postel, kterou mi ustlala pokojská, pak ve sprše smyju pot a líčidla, navleču se do županu, sedím a jako vždycky přemýšlím, co dál. Chvilku poslouchám hudbu z hotelového rozhlasu a říkám si, kdybych dneska v noci umřel, v tomhle pokoji s modrým kobercem a sterilní postelí a koupelnovými koberečky na jedno použití, ta hudba by hrála pořád dál a dál a nikdo by po mně ani nevzdech, nikdo by nevěděl, že jsem mrtvý, snad kromě Tebe, Lízo, a mých manažerů, kteří čekají na svůj podíl. Obloustlý teplouš nalezen mrtvý ve froté županu, zatímco v pokoji pořád dokola zní „Jesus Christ Superstar“, to je něco jako Ty a ten Tvůj andělíček ve sněhu. Až zestárnu (až mi bude čtyřicet), vyřeší to pořádná dávka barbiturátů. Na rozdíl od Peggy jsem na tohle poslední zklamání připravený, nebo aspoň budu, až mi vrásky začnou pokrývat tvář jemnou pavučinou.

Proč jsi za tou Anne chodila? To od Tebe byla pěkná hloupost. Vždyť víš, že má v životě jen jedno potěšení, a to znepříjemňovat životy ostatním. Měla by začít sepsovat knihu se všemi svými moudry o Životě a Lidech a unudit se při tom k smrti. Drž se od ní dál. Ten luxusní byt se vším tím drahým nábytkem má jenom proto, že bez nich by se dočista rozplynula. Vypařila by se ze světa. Dej si ještě panáka, Tallulo. Blíží se ráno, horké a dusné. Ach jo, Lízo, občas už jsem z toho všeho tak unavený, ale hlavní je to zvládnout, jinak skončím jako jeden z toho anonymního zástupu teploušů, bez budoucnosti a s minulostí vyrytou vráskami na čele. Taky je tam máš, ale ne tak výrazné jako já. A když povolíš svaly v obličejí, nejsou vidět vůbec. O tohle tedy jde? Krabičky krémů a líčidla, ostrá světla a kelímky od kávy plné nedopalků, zpívání a zpívání a vyprávění a vyprávění až do ochraptění – tohle znamená zvládnout to? Určitě bys řekla, že se snažím najít svoji lidskost, ale je to daleko prostší. Nechci umřít jako starý opuštěný teplouš, bez milenců a jisté dávky respektu. Přál bych si, abych mohl říct – já jsem to kdysi dokázal, ano, zvládnul jsem to. Ty to nechceš zvládnout, Lízo? Už mě nebaví být pro celý svět neustále jen průměrný. Jsem z toho unavený. Měl bych po tomhle dlouhém dni znovu připít na zdraví Judy na druhém konci duhy, pro dnešek už naposledy. Nezapomeň, jednoho dne tam na tom druhém konci duhy s Judy budeme taky.

P. S.: Jestli to bude holčička, pojmenuj ji Vanessa, protože vypadáš jako Vanessa Redgravová, a jestli to bude kluk, říkej mu Michael. Proč Velký ničitel drtí kosti? A jen naše kosti, anebo to platí pro všechny lidi?

S láskou, Robin

Neděle, 24. prosince 1974

Milý Robine,

vůbec mě netěší, že působíš tak sklíčeně. Říkals, že ze všeho nejdůležitější je nějak to zvládnout, a i když se to neobejde bez sterilních hotelových pokojů s koupelnovými koberečky na jedno použití a bez samoty, musíš to vydržet. Myslím, že za to můžou ty Vánoce, zítra je Štědrý den a Vánoce pro nás nikdy nebyly zrovna nejšťastnější období. Ale párkrát jsme si svátky docela užili. Třeba ten rok, jak jsme ukradli stromeček na hřbitově, vzpomínáš, jak jsme uháněli mezi hroby, tys svíral sekyru, naše kamarádka úzkost ještě násobila naše vzrušení a nebezpečí bylo na dosah ruky. Pižlali a sekali jsme ten stromek dobrých pár hodin, úplně nám z toho promrzly prsty, a jen co jsme ho konečně dostali do auta, vyřítlo se na nás policejní auto, a my rychle naskočili a ujížděli jako blázní, až jsme se mu ztratili. Dlouho jsme se tak nenasmáli! Dobře vím, že jsme měli i smutné Vánoce, bez dárků a bez stromečku, seděli jsme spolu v prázdném obýváku a snažili se být v pohodě a moc si to nebrat, ale lepší je vzpomínat jen na ty hezké.

Další pěkné Vánoce byly ty, jak jsme zůstali celou noc vzhůru, balili a těšili se na stěhování do většího bytu. Já jsem frčela na svých prášcích a na whisky a Tobě stačila ta whisky. Našli jsme spoustu starých fotek, Ty jako puberták, já jako čtyřletá holčička s pejskem, ale tu noc nás minulost netrápila, bavilo nás prohlížet si ty fotky a podávat si staré dopisy. To byly pěkné Vánoce, i když jsme neměli stromek, byli jsme si v těch starých vzpomínkách tak blízci. Tak mi neříkej, že nic nemáme, něco přeci máme, Ty máš svou kariéru a já mám miminko – malou Vanessu nebo malého Michaela. Už nebudu muset být sama. Jsem sama od té doby, cos odjel do L.A., už víc než rok. Nikdo jiný by se mnou žít nedokázal. Nikdo jiný by se mnou neležel na posteli a nepomáhal mi vši silou odstrkovat ty, co drtí kosti, jako jsi to tehdy v noci dělal Ty. I když jsi je neviděl, věřils mi, že mě drtí, a pomáhal jsi mi je odstrčit. Řekla bych, že se Tě museli bát. Já bych poznala, kdybys umřel. Cítila bych v sobě prázdno. Pak by mě Velký ničitel dostal jistojistě.

Marvin utekl z domova. Jeho otec mi včera večer volal, jestli nevím, kde je. To sice nevím, ale vím, že utekl z domu, aby mohl někoho zabít a nemusel se z toho pak zpovídat před tím Talmudem, co mají v knihovně v obýváku. Jo, kdyby lidi Marvinu poslouchali, kdyby vyslechli to jeho neustálé plánování koncentráků a toho, jak z něj bude Superman. Do nemocnic zavírají jen ty, co nic neříkají, jako třeba já. Jednou jsem potkala chlapíka, Graham se jmenoval, v té první nemocnici, kam mě poslali, cos jí říkal Jižanská plantáž, protože byla obklopená ohromnými košatými zelenými stromy. Měla tlusté zdi a zamřížovaná okna a vypadala křehce na to, kolik práce si dali s její stavbou. Graham toho moc nenamluvil. Když jsem tam přišla, byl tam už deset let. Znásilnil dvě holčičky, ale tvrdil, že jim jen pomáhal spravit řetěz na kole, a to bylo všechno, co k tomu kdy řekl. Občas jsem si s ním povídala během ergoterapie. Graham den co den stavěl lodě, malinké lodičky, které pak dával do láhví, měly plachty a přídě a miniaturní okýnka, trávil nad těmi dokonalými modely dlouhé hodiny a promlouval k nim, jako by to byly jeho děti. Jeho dalším koníčkem bylo studium psychiatrie, ale většinou pracoval na svých lodích. Jednou mi řekl, jen jsem jim pomáhal spravit řetěz na kole, a odmlčel se. Podívala jsem se na jeho krásné ruce, dlouhé, bledé a štíhlé, kterýma vyráběl ty nádherné lodě. Nedokázala jsem si představit, že jsou umazané od šmíru, ale dokázala jsem si představit, jak tisknou útlý, bledý krček. Graham pak řekl: „Je to tak. Nikdo mi to nevěří, ani moje vlastní matka. Podívej na tuhle loď, nádhra, vid’? Včera v noci se mi o tobě zdálo. Zdálo se mi o tvé pánevní kosti, drobnou, jako mají děti.“ Usmál se a já si říkala, jak nevinně ty jeho ruce vypadají, když vyřezávají ty malinké stěžně, jak jemně a nevinně. Potom už se mnou Graham nikdy moc nemluvil, možná že kdyby nedokázal zavřít pusku jako Marvin... Graham by na svých bledých prstech mohl nosit modrou mašli.

Co bude Marvin bez domova dělat? Je bez peněz, venku je strašlivá zima a on už se od včerejška někde potuluje v tom svém tenkém černém kabátě a nízkých botách. Jestli se opravdu rozhodl někoho zabít, možná tu zimu nevnímá, anebo ho třeba zahřeje ten jeho ochranný štít. Nemusíš mít strach, Robine, já jeho obětí nebudu, na to mě má moc rád a taky ze mě má trochu strach.

Otec mého děťátka není nic. Není ani tak skutečný jako obrázky, co na okno kreslí mráz. Byl to taxikář, jednou mě vezl k psychiatrovi a pak se zeptal, jestli by mě mohl někdy navštívit. Já řekla, proč ne. Byl jako ten Tvůj Eric, taky si myslel, že nejsem opravdová. Vůbec se mi nelíbil. Pořád si kreslil na kousky papíru podivné poloviční tváře, jedovatě žluté a zelené obličejy jako z hororu. Chodil sem za mnou s láhví laciného vína a každý z těch několika málo večerů, co jsme spolu strávili, se mě ptal, jestli nefrčím na LSD. Nebyla jsem pro něho skutečná a nelíbil se mi už kvůli těm divným obličejům, které nechával válet na kuchyňském stole. Byl hubený, přímo vychrtlý, s tváří šíleného světce, a jednou jsme spolu skončili v posteli, protože jsem byla sama a bylo mi to jedno a Tys už byl pryč. Spali jsme spolu jen párkrát a pak už jsem měla dost těch jeho zelených a žlutých obličejů a zpoceného těla, a tak jsem mu řekla, že už ho nechci nikdy vidět. Rozbrečel se a za to jsem ho nenáviděla ještě víc a on zvedl židli a vyhrožoval, že ji prohodí oknem a tím rozbitým sklem si podřeže žíly, jestli si to nerozmyslím. „Já tě miluju,“ naříkal. „Hlavně mi nezakrvácej podlahu.“ Otočila jsem se na druhou stranu a zapálila si cigaretu. „Já to udělám! Udělám to!“ Trochu mi připomínal Rasputina, ale chyběla mu jeho moc a sláva. „No prosím, ale tu krev si po sobě uklidíš.“ Začal skučet a Hugo se mu vrhl na nohu (nesnáší hlasité zvuky). Pak konečně vypadl, i když dál fňukal, a od té doby jsem jeho ani ten žlutý taxík neviděla. Myslím, že brzo umře. Chrchlal jako Greta Garbo v *Dámě s kaméliemi*. O děťátku nic neví, ani bych to nechtěla, a je to tak lepší. Nemohl by nám ani nic platit. Jednou jsem byla u něho doma, byl to dvoupokoják, kde to páchlo starou polívkou a vlhkými matracemi. Ani si nepamatuju, jak se jmenoval. Jsme s Hugem rádi, že je pryč. Hugo ho nesnášel stejně jako já.

To dítě je moje budoucnost. Konečně něco Velkému ničiteli dokážu, a on mi pak nebude moct ublížit víc, než už mi ublížil. To on nás dva stvořil. Tříští nám kosti. To on nám bránil se komukoliv přiblížit. Tys v sobě nedokázal rozdělit mužský a ženský princip a já, já nedokázala zastavit to tříštění kostí v podobě nočních můr, halucinací a dýchající podlahy. Někde tam v prázdnotě jsme se setkali, ranění poutníci, a padli jsme jeden druhému do náruče, ale nesmíme se mu teď poddat, podlehnout té haldě rozštípaných kostí, to by nad námi vyhrál, už teď se držíme jen tak tak. Děťátko mě udrží v bezpečí před Velkým ničitelem, stejně jako Tebe Tvoje kariéra. Pak už neuslyším jeho smích, který mi zurčel pod kůží. Copak nechápeš, Velký ničitel je Porážka, Prohra, se kterou jsme se narodili a které teď máme možnost uniknout a musí se nám to povést. Máš pravdu, ze všeho nejdůležitější je zvládnout to. Za ty peníze od Tebe jsem zařídila dětský pokojíček, koupila jsem bílou proutěnou kolíbku a zvířátka a dupačky a košilky a obleček do školy a prádelník. Brzy, brzičko už to taky budu zvládat.

Líbá, Líza

Středa, 27. prosince 1974

Milá Lízo,

Tvůj dopis dorazil dneska ráno, zrovna když jsem se chystal do postele, a celé dopoledne jsem o tom přemýšlel. Vždyť to vůbec nedává smysl, proč máme my dva žít každý sám, když vlastně nemusíme. Peníze na to, abych mohl Tobě i děťátku koupit letenku do Los Angeles, mám a moje kariéra se rozvíjí čím dál slibněji. Mohli bysme zase bydlet spolu. Určitě by nebyl problém sehnat tu třípokojový byt, každý bychom měli svůj pokoj, a já sice nemám nejmenší ponětí o tom, co to obnáší být tátou, ale mohl bych třeba být něco jako strejda, vím, jak lidi rozesmát. Huga bys samozřejmě mohla vzít s sebou. Možná je to bláznivý nápad, ale nevidím důvod, proč by to nemohlo vyjít. Jestli si myslíš, že bych na děťátko měl špatný vliv, klidně mi to napiš, pochopím to, přeci jen jsem homosexuál a tak... Napiš co nejdřív.

S láskou, Robin

P. S.: Ted' už chápu, kdo je Velký ničitel. Ve skutečnosti je to ten Bůh, který z nás udělal lidské trosky a náramně se u toho bavil. Neboj se, Velký ničitel už nás do té své prázdnoty nestáhne a nebude moct navěky tříštit naše kosti, jak říkáš, oba ted' máme pro co žít. Opravdu to pochopím, pokud bys sem za mnou nechtěla přiletět. Stejně, co já bych byl za tátou. Koupil jsem pro miminko medvídka, tak mu ho tu schovám, nebo Ti ho pošlu, podle toho, jak se rozhodneš. Podle mě by ani děti neměly být v postýlkách samy. Jmenuje se Satchmo, podle posledního přírůstku do mého repertoáru.

Pondělí, 1. ledna 1975

Milý Robine,

ano, ano, ano! Miminko, Vanessa nebo Michael, by se mělo narodit během dvou týdnů. Břicho už mám ohromné. Možná bys mu místo strýčka mohl dělat gorilu. Odejít odsud pro mne nebude problém, nemám na byt žádnou smlouvu. Uvidíme se brzy. Velký ničitel je poražen.

Líbá, Líza

Sobota, 6. ledna 1975

Milá Lízo,

tak jsem zase zpátky v Los Angeles, usilovně hledám třípokojový byt se slušným výhledem, pěkným, světlým pokojem pro miminko a hezkou kuchyní. Kdysi jsi dělala to nejlepší chilli na světě. Před pár dny jsem potkal nádherného chlapa, chtěl mě pozvat na skleničku, ale já odmítl, na takové věci ted' není čas. Koupil jsem pro děťátko taky desku s Medvídkem Pů. Nevím, jestli se dětem takovéhle věci líbí, ale ten prodavač mě přesvědčoval, že určitě. Já nikdy desku s Medvídkem Pů neměl, ani nic podobného, tak nevím, moji pěstouni nebyli zrovna štedří. Co je pro miminko potřeba za vybavu? Bavit jsem se s jednou známou striptérkou a ona říkala, jasně, to budete pro to malé potřebovat vybavu, a já nechtěl před tou přiblblou zfetovanou striptérkou vypadat jako trouba, tak jsem se jí neptal, co je vlastně potřeba pořídit. To nám to pěkně jde, přelstili jsme Velkého ničitele. Brzy na viděnou.

S láskou, Robin

Čtvrtek, 11. ledna 1975

Milý Robine,

do výbavičky pro miminko patří bílá košilka, čepička, zavinovačka a tak. Vanessa se narodila mrtvá.

S láskou, Líza

Milá Lízo,

Přeložila Irena Fridrichová

Margaret Gibsonová (1948–2006), rodačka z kanadského Toronta, trpěla celý život duševní chorobou a její zkušenosti s ní se staly hlavním tématem jejích próz. První sbírka povídek s názvem *The Butterfly Ward* (1976) jí vynesla Cenu města Toronta. Z této sbírky pochází i povídka „Zvládnout to“, která je

inspirována autorčiným dlouholetým přátelstvím se zpěvákem travesti Craigem Russellem. Russell se objevil v roli Robina ve filmové adaptaci této povídky s názvem *Outrageous!* (1977), která vzbudila rozruch na filmovém festivalu v Cannes. V roce 1997 získala Margaret Gibsonová v Kanadě cenu za svůj první román *Opium Dreams* (1997), pojednávající o složitém vztahu mezi otcem trpícím Alzheimerovou chorobou a dcerou, která o něj pečuje.

Umělecká konvence dnes působí skoro revolučně

Rozhovor s Milanem Knížákem

Filip Mikuš

Jako tvůrce široce rozkročený mezi několika uměleckými oblastmi vyvoláváte zejména mezi „jen-literáty“ a „jen-hudebníky“ svým dílem určité rozpaky; nikdo neví, zda jde o projev amatéra, který ignoruje veškerou tradici, anebo zda je to zásah génia, který rozhodným gestem zakládá tradici novou. Mohl byste proto sám promluvit o svém uměleckém „světonázoru“, s nímž k jednotlivým oborům přistupujete?

Nad svojí „rozkročeností“ jsem nepřemýšlel. Případalo mi samozřejmě dělat to, o čem jsem si myslel, že je pro mne (a tedy i jinak) aktuální a velmi brzy jsem přestal rozlišovat mezi uměleckou a neuměleckou činností. Teprve nedávno jsem se pokusil analyzovat svůj vývoj, i když ne příliš důkladně. Vaše otázka mě nutí, abych byl důslednější. Pokusím se popsat svůj talent. Předem se omlouvám, jestli na něco zapomenu, nebo jestli něco zkusím. Při pohledu na sebe se vždy dopouštíme deformací, i když děláme všechno, abychom se jim vyhnu.

Tak od začátku. Jako dítě jsem neprojevoval žádný výrazný umělecký talent jedním směrem. Všechno mi trochu šlo, ale vůbec jsem nemyslel na to, že bych byl nějakým umělcem, ačkoli můj táta maloval a hrál na housle. Zajímalo mě letectví, chemie...

Jediným mým předpubertálním uměleckým zájmem byla hudba. Zajímaly mě sešitkové šlágry z první republiky, potom písně Jaroslava Ježka, které mě fascinovaly. Tak krásnou harmonii a logickou, přitom zvláštní melodiku, jsem už nikde nenašel.

Zajímaly mě kovbojky, a tak jsem se s kamarádem pokusil psát cowboy-story, každý jednu kapitolu. Bohužel jsme to nedodělali. Mě začaly zajímat básně. Jelikož jsem byl notoricky nejlepší žák ve třídě, dostával jsem různé odměny. Jednou mně dali knížku *Mladistvé práce prózou Jiřího Wolkeru*. Byl to jeden ze čtyř svazků jeho souborného díla, které tehdy vycházelo. Knížka mě nezajímala, nebyla to kovbojka, ale když jsem onemocněl a spolykal všechny rodokapsy, došlo i na tuhle. A ta mně otevřela cestu k lepší literatuře. Úplně jsem se zbláznil do knížek. Peníze, co mi dávali rodiče na obědy, jsem investoval do knih.

Ve čtrnácti letech jsem také začal malovat akvarely. Jen tak, sám od sebe, nikdo mě do toho nenuťil. V podstatě jsem všechno dělal sám od sebe. Naši se tehdy rozváděli, trávili víkendy každý zvlášť s novými partnery, já se toulal po okolní krajině a patlal A-čtyřkové obrázky.

Na vojně jsem vyhrál nějakou výtvarnou soutěž, ale také jsem hrál v kapele

(abych se tam dostal, bral jsem si noční služby – hlídání na rotě – a celé noci jsem neslyšně brnkal na kytaru etudy) a hlavně jsem napsal tzv. „divadlo poezie“, jakýsi ucelený útvar složený ze slov, pantomimy, hudby a činoherních scén. Režiroval jsem to a hrál jsem v tom. Dostali jsme se s tím až do civilního celostátního kola na tzv. Wolkerův Prostějov.

Možná, že jsem dostal do vínku nedefinovatelný talent. Je pro mne poměrně jednoduché osvojit si technické parametry nutné k vyjadřování v tom kterém médiu (a to i neuměleckém). Myslím si, že je to proto, že mám schopnost jakéhosi totálního náporu, tzn. napření všech sil k problému, který v té chvíli musím vyřešit. To se mi potvrzuje po celý můj život. I v manažerských funkcích jsem řešil problémy, které mi byly do té doby vzdálené, a já jsem se v nich poměrně rychle, a hlavně lehce, orientoval. Když jsem dělal módu, učil jsem švadleny šít. Ne jaké mají dělat stehy, ale jak pojmut zpracování té které věci.

Vždycky mě zajímala celková řešení, ne jednotlivé detaily. Asi je to tím, že mě zajímají struktury. Chápu svět jako systém (lépe řečeno soubor systémů). Jsem přesvědčen, že když člověk umí se systémy pracovat, je vlastně jedno, na co tuto svoji schopnost aplikuje. S nadsázkou tvrdím, že (například) zvládnutím matematiky dosáhneme stejného stupně poznání jako zvládnutím metařství. Zasvětili-li metař své práci veškeré své síly a schopnosti zrovna tak, jako je dobrý matematik zasvěcuje matematice, nebude se stupeň jejich dosaženého poznání lišit. Bohužel, neznám metaře, kteří by své profesi chtěli zasvětit život. Když opustím tento drastický příměr a přeju do obvyklejších poloh, tak s klidem prohlásím, že rozdíl mezi profesemi uměleckými či neuměleckými není velký. Podceňuji umělce, kteří ostentativně dávají najevo, že přírodní vědy jsou něčím, co umělce nemá zajímat, že matematika je zbytečná atp. A také opak, jak se doktoři přírodních věd dívají na umění jako na atavismus, nebo se mu vyhýbají, poněvadž nechtějí ze společenských důvodů dát najevo, že je vůbec nezajímá.

Jsem přesvědčen, že bych mohl dělat v podstatě cokoli, a to, prosím, neberte jako vytahování. Mnoho lidí se mě ptalo a ptá: Jak můžete dělat umění, když děláte kancelářskou práci, řešíte manažerské a ekonomické problémy, hádáte se s podřízenými atp. Jsem přesvědčen, že uměl-

cem není člověk osm hodin denně, ale dvacet čtyři, že umělcem může být, i když nemaluje, nesochá, nepíše, neprdí..., že umění je druh posedlosti, která člověka nepouští, ať dělá cokoli a možná, že taková posedlost nemusí být vždy objevena...

Před časem jsem položil otázku několika známým hercům a dramatikům, zda může existovat **herce bez publika**. Všichni mně okamžitě a bez váhání řekli, že ne. Začal jsem je okamžitě podceňovat. Jsem totiž přesvědčen, že existuje ještě jeden, a to zcela civilní, potřebný a existující virtuální prostor, kam můžeme ukládat naše umělecká gesta.

Jasně je, že musí existovat dvě nadání: jedno oborové, tzn. nadání k nějaké konkrétní činnosti (nebo konkrétním činnostem) a nadání umět toto nadání využít. Možná, že já mám toho druhého víc, ale moje žena, které diktuji, právě prohlásila, že to není pravda. I když nevím, jestli v Boha věřím (mám s tím věčné problémy, i když se mi představa Boha moc líbí a připadá mi nesmírně užitečná), asi mi nadělil stupnici talentů, která, spolu s mojí věčnou touhou po systémech a schopností strukturovaně myslet, mi dává šance přecházet plynule z oboru do oboru bez větších profesních lapsů.

Nejhorší na tom je, že já opravdu vidím profesionální chyby v jednotlivých oborech, a to zcela konkrétně. Vidím, jak malíři neumějí kreslit, jak zacházejí primitivně s barvou (a to záměrně neuvádím ty zásadní věci), jak spisovatelé píšou zbytečně mnoho slov, básníci se vyjadřují banálně, sochaři mají potíže s plasticitou, hudebníci jsou nudní a kradou a filmaři jsou úplně nanič. Mezi nimi objevit talent je opravdu zázrak, poněvadž filmový průmysl i filmové školy se specializují na ničení talentů.

Snad vám tahle skrumáž introspektivních pohledů a pocitů nabídne nějakou odpověď na vaši otázku.

Já vašemu dílu rozumím tak, že vy nepracujete v určitém médiu, abyste se vyzbrojil jistým arzenálem vyjadřovacích prostředků pro ně typických, ale podáváte své vlastní pojetí celého média, pracujete s ním. Vy médiem vlastně interpretujete?

Myslím si, že jsem na část této otázky odpověděl již výše. Výraz „interpretace média“ se mi líbí, i když nevím, co přesně znamená. Způsob zacházení s různými mé-

dii je pro mne samozřejmostí. Nepocituji strach při vstupu do neznámého teritoria, vlastně nad tím vůbec nepřemýšlím. To je asi to nejpodstatnější, nejpřesnější a nejdůležitější. Dostanu-li nějaký úkol (a při- znávám, že úkoly nemám rád, jsem nejraději, když padají jen tak z nebe a já o ně jen tak zakopnu), tak začnu pracovat a ne- ptám se, zda to umím, či neumím, zda je to pro mne vhodné, či nevhodné. Asi proto tak lehce překračuji nejen hranice jednotlivých médií, ale hranice umění vůbec.

Nikdy jsem neměl pocit, že dělám něco výjimečného, když jsem vstupoval do za- tím tabuizovaných, či jen opomíjených ob- lastí. Možná, že je má vnitřní svoboda větší než svoboda jiných lidí. Za tuto úvahu se omlouvám, nechci se zvýjimečňovat, ale jen tak si to lze vysvětlit.

Když jsem byl v pubertě, měl jsem spoustu ideálních představ o sociální i jiné rovnosti, ale život mě přesvědčil, že lidé nejsou stejní, nemají stejné schopnosti a sociální rovnost mně po všech zku- šenostech připadá nereálná, nesmyslná, nemožná. Docela mně vyhovují představy obvyklé v tzv. východních filozofiích o ko- loběžích životů s možnými návraty jako tresty za nedostatečný průběh života a s možnými skoky dopředu za úspěšné bytí.

Věřím v elitnost, považuji za potřebnou hermetičnost, podceňuji dav a pokládám se za minoritu.

Většina tvůrců vyžívá tak, že nejdří- ve hlítá vše, co s jejich oborem souvisí, a učí se, jak se to „dělá správně“; poté za- čínají dělat vlastní autorské pokusy, kte- ré zpravidla nesou pečeť svých učitelů správnosti, a to tak dlouho, dokud se jejich dílo nepodaří vyprofilovat k určité svébytnosti. Řekněme, že je to princip udržování a povlovného rozvíjení tradi- ce. Vaše tvorba ale naopak fascinuje jasným uměleckým názorem, kterému – abych tak řekl – tradice a její prostředky buďto půjdou na ruku, anebo musí z kola ven. Jakou roli hraje v životě umělce pochybnost? A do jaké míry jí lze naslouchat?

Na tuto třetí otázku jsem již z velké části odpověděl, alespoň si to myslím. Co se týká mého jasného uměleckého názoru, asi vyplývá z té mé samozřejmosti. Mám úctu k tradici, a to velkou, ale někdy mi tradiční tradice nestačí a svou práci pracu- ji na vytváření jiné tradice nebo na roz- víjení té staré. Tradice je konstantnější

v okamžiku, kdy je konstantní životní styl. Pokud jsou životní cíle děda a vnuka podobné, jsou tradice dobře využitelné. Pokud se liší životy staršího a mladšího sourozence, o rodičích a dětech nemluvě, není možné vystačit s tradicí, poněvadž vlastně žádná není. To, co pokládáme za tradici, je vlastně jen folklor, relikvie, an- tikvity.

Pochybnost je něco, co je trvale přítom- no v mé práci a v mém životě. To, že mám jasný názor, neznamená, že vylučuji pochybnost. Naopak, kladu si stále otázky po smyslu toho, co dělám. To, že nena- cházím společensky obvyklou odpověď, není nic negativního, možná že ve společnosti taková odpověď není, nebo jen někde na okraji, či teprve vzniká. Po- chybnosti jsou základem mé práce a větši- nou na pochybnosti dostávám (a teď mně promiňte následující výraz) „protispole- čenské“ (tedy do společnosti „nepasující“, „nevhodné“) odpovědi. Berte to jako nad- sázku, ale myslím, že je to docela výstižné.

V čem vidíte při svém pojetí umění smysl literatury či konkrétně poezie, a jak byste zhodnotil její místo mezi ostatními druhy umění?

Poezie je mi velmi příjemná, a to hlavně proto, že je často velmi soukromá. Kdysi jsem prohlásil, že poezie je dobrá jen k tomu, aby se s ní vyznávala láska, a pořad si myslím, že taková funkce poezie je báječná, i když dobře vím, že ne jediná. Ale nevadilo by mi, kdyby byla jediná, a vů- bec by to v mých očích nesnížilo kvalitu poezie. Mám poezii rád jako ženu, tzn. osobně. Jak jsem již mnohokrát prohlásil, bylo by mi úplně jedno, kdyby můj partner byl pro všechny ostatní tím nejošklivějším stvořením na světě. Kdyby pro mne byl/a krásný/á, tak by mi to stačilo. Ale tak je to i s poezií. Vnímám poezii (a to mluvím o té, která se mi líbí, tzn. kterou do svého života přijímám, což se, samozřejmě, s časem může měnit a mění) jako něco velmi osobního, jako součást svého života.

Poezie, kterou píšou, je vlastně mým deníkem. Nejsem schopen napsat každý den báseň, jako to řada veršotepců činí. Vážně jsem začal psát verše až ve čtyřiceti a píšou je občasně, teprve tehdy, když se samy derou ven.

Ve svých teoretických a esejistických textech se často zabýváte povahou umění a otázkou jeho bytí. Kdybychom

se teď přitočili k poezii: Kde myslíte, že začíná báseň? Jak se stane ze slov poezie?

Kde začíná báseň?

Kde začíná obraz? V levém rohu, pravém rohu, vzadu? Nebo kde?

Myslíte si, že kniha začíná první stránkou a hudební skladba prvním taktem?

Já to zpochybňuji.

U básně mohu vnímat rytmus, zkratku, básnické výrazy a básnické ozdoby nebo, z jiné strany, naléhavost a náladu. Možná, že báseň začíná tam, kde se začne dotýkat našeho vlastního bytí (a my lidé jsme asi naladěni na vnímání rytmů, akcentů, nálad... atp.), a proto také z celé knihy básní může pro nás znít jen jeden verš. Jsem přesvědčen, že zmíněná nálada je asi to nejpodstatnější. Jak jinak bychom mohli uvažovat o básních v próze (jeden čas tak populárních), které se dnes téměř neliší od prozaických textů. Báseň v próze není textem bez rýmu. Jsou jazyky, ve kterých jsou rýmy obtížné, a proto je většina poezie nerýmovaná, přesto fascinující. Rytmus a sevřenost výrazu určitě hraje u básně velkou roli, ale přečetl jsem už obrovskou spoustu básní (a některé se od sebe velice lišily), přesto jsem nemohl rozhodnout, která forma byla lepší, která na mě víc zapůsobila. Jednou to byl velký volný verš, jindy rýmovaná říkanka, holé věty, nebo superkultivovaný jazyk. Máchu a Hlaváčka mohou dát dohromady, ale Hlaváčka a Majakovského těžko. Přesto považuji oba za fascinující. Mohl bych pokračovat v dalších příkladech, ale příklady jsou vždy trochu zavádějící, poněvadž příliš ilustrují. Ilustrace jsou zrádné, a to platí obecně.

Uvažoval jste o proniknutí do oblasti umělecké prózy? Jaký k ní máte vztah? A v čem případně nalézáte její omezení?

Vaše otázka o proniknutí do umělecké prózy mě pobavila, poněvadž nemám touhu proniknout nikam. Nikdy jsem neměl. Dělán věci, o kterých si myslím, že je mám zrovna udělat, které mě zrovna baví, napadají, anebo cítím nějakou divnou bolest v břiše... Napsal jsem dokonce dva tzv. romány, jeden vyšel pod pseudonymem a jmenuje se *Milostný román*. Je to superkrátký text, přesto ho vnímám jako román. Ted' nedávno jsem napsal druhý, takovou zvláštní koláž, jmenuje se *Rozkoš zabít*. Je o trochu delší než ten první, ale k románům 19. století to má opravdu daleko. Oba

tyto tzv. romány mně připadají spíš jako filmové scénáře, ovšem pro inteligentní filmaře, jestli takoví vůbec existují.

Dobře, že je zmiňujete. Osobně považuji film za umělecky „nevyužitý“ médium, které se chová, jako by jeho posláním mělo být tlumočení literatury lidem, kteří z nějakého důvodu nečtou (jako ve středověku nahrazovaly obrazy četbu negramotnému lidu). Možnost současné kombinace prakticky všech existujících umění v jeden svébytný celek se mi zdá příliš inspirativní, než aby se jí plýtvalo v realistických „dramatech“, když k upřednostnění literárně-dramatické složky před ostatními není dnes žádný technický důvod. Tady máme asi zmiňovaný folklor.

Jak rozumíte filmu coby uměleckému druhu? Se svým specifickým, „neulpívajícím“ talentem byste nejspíš dovedl zužitkovat multimediální povahu filmového díla. V jednom rozhovoru jste se vyjádřil v tom smyslu, že byste se – být mladší – o filmování pokusil.

Souhlasím s vámi, že film jako medium je promarněná šance. 99 % filmů se hlásí k pokleslé zábavě a mají jepičí život stejně jako denní tisk. Neříkám, že by film neměl také pobavit, dodnes se báječně bavím při filmech se svým oblíbeným Oldřichem Novým a jeho metresami. Strašně mi vadí, že do filmů prosákla zbytečná erotika. Přál bych si zhlédnout erotický film, ve kterém by nebylo vidět ani půl „kozy“. Ale to je zcela proti duchu současné kinematografie, kde se musí srazit Jumbo Jet s ponorkou, ukázat i to nejskrytější maso, prolít litry krve a provázet to divokým funěním či přemírou zbytečné hudby.

Jako mi u Bohumila Hrabala vadí, že nenechává prostor pro čtenáře a prozrazuje mu všechno až do nejmenších detailů, dokonce ho detaily otravuje (snad vyjma posledních Duběnek, které asi jediné beru na milost), vadí mi u filmů zbytečný naturalismus, přebujelost prostředků a pokleslost témat.

Věřím, že se dá udělat dobrý film i dnes, ale skoro nikdo to neumí. Filmový průmysl i filmové školy vedou k pokleslosti. Filmaři nedělají filmy podle skutečnosti, ale podle toho, jak už to někdo natočil. Většina filmů vzniká podle jiných filmů. A talent, ostatně jako u mnoha současných médií, je většinou na závalu. Zná-

te můj text *Současné umění nepotřebuje talenty?*

Bohužel ne. Mohl byste jej krátce přiblížit? Proč je dnes talent na závalu?

Talent není na závalu, ale současné umění (tzn. současná umělecká scéna, její trendy a příklony) tvůrčí talenty nemá rádo. Umění by mělo vybízet k jemnosti, k duchovní skromnosti. Dnes se děje opak. I v umění jsou dnes neaktivnější (a nejsnáze se dostávají nahoru) lidé prázdní, bez skrupulí, ochotní následovat obecné trendy, ochotní zapojit se do honby po povrchní atraktivnosti. Ti, kdo se dostávají v uměleckém světě do popředí, mají nějaký talent, ale je to spíše talent obchodníka, manažera, politika atp. Svět moderního umění byl typický tím, že dovolil vyrůst i těm, kdo tyto vlastnosti postrádali, dokonce téměř bez výjimky potvrzoval ty, kdo se vymykali, kdo stáli především u spokojení z vlastní práce, i když se to většinou nedělo přímo, ale s větším či menším zpožděním.

Právě nadání umožňovalo umělcům rané i klasické moderny vybočovat z proudu, objevovat nové možnosti, odvažovat se výletů do mimouměleckých oblastí. Byl to risk a mnohdy končil ve slepé uličce. Současné umělecké trendy vytvořily z tohoto riskování konvenci. Honba za senzací, provokace a kurióznost jsou prioritami současného umění. Tam, kde kdysi existovala odvaha, často provázená utrpením, tam je dnes spekulace, kalkulace, touha po rychlém a hlavně mediálně viditelném úspěchu. Zdá se, že nadání jsou odsouzeni k neviditelnosti. Nebo ke konvenci, neboť ta jediná v záplavě kuriozit působí skoro revolučně.

Chci poukázat na jev, který je, podle mého názoru, typický pro současnou situaci v umění. Jako by se vše otočilo. Být zkušený a profesionální je na závalu. Vyžaduje se nezkušenost až barbarství. Poznání je považováno za charakterovou vadu, vzdělání a porozumění za zbytečnost. (Hudebníci se dnes často pyšní tím, že neumějí noty. Je samozřejmě možné tvořit dobrou hudbu bez této znalosti, ale pyšnit se tím je známkou duševní zaostalosti.)

Rozumím touze po zbavení se profesionálních deformací, snaze o bezprostřední vztah k tvorbě. Rozumím nadšení z dětské kresby, z tvorby přírodních národů, z insitního a naivního umění, chápu význam čerstvosti a neotřelosti, ale tento obdiv, toto hledání, jímž byla moderna prosycena, se

dnes změnilo v příklon k vulgárnosti, drzosti, nevzdělanosti, primitivnosti (v tom opravdu primitivním smyslu slova). Jako by společnost chtěla být inzultována, jako by masochisticky vyhledávala to, co ji uráží a devaluje.

Celý život se také věnujete hudbě. A protože důležité místo v ní zaujímá písňová tvorba, zajímalo by mě, zda vás někdy nelákal přechod k rozsáhlejšímu hudebně-literárnímu formám, třeba kantátové nebo i operní? Jak by vypadala opera Milana Knížíka?

Několikrát jsem o opeře přemýšlel, a dokonce jsem si vymyslel i schémata. V mé první zamýšlené opeře jsem každé osobě přisoudil monotónní zpěv na jednom tónu a jen rytmická členění. Ted' si nemyslím, že by to stačilo. Pak jsem dokonce začal operu psát. Složil jsem několik árií (vůbec nevím, kde jsou) a představoval si, že na jevišti bude kapela, lépe řečeno, že účinkující budou hrát i zpívat, dole nebude utopený velký orchestr. A aby mohly existovat i neznělé zpěvy, asi bych účinkujícím přidělil mikroporty jako v muzikálech. Předstírám, že jsem žádný muzikál neviděl a asi nevidím, mám k nim vrozený odpor.

A textová složka? Měl jste i libreto? Ptám se proto, že se mi velice líbí, jak jste své – pateticky řečeno – životní poznání dramaticky zpracoval ve hře / v mém břichu roste strom.

K napsání libreta jsem se nedostal, jen jsem měl několik schémat, se kterými jsem počítal jako s podkladem pro eventuální napsání libreta. Možná, že vás bude zajímat, že letos jsem vytvořil třicet tři plochých loutek nejrůznějších charakterů tak, jak mě zrovna napadaly, a potom jsem pro ně napsal hru tak, aby tam všechny mohly účinkovat. Jak stále zdůrazňuji, všechno se mi v mé práci propojuje. (Jsou tam i nějaké písně, tak jsem si napsal pár hudebních skic, a kdyby se to provádělo, tak bych to samozřejmě zdefinitivnil.)

Vaše hudba dosáhla během let značné mnohotvářnosti. Nejdříve šlo o kapelu Aktual, která o dekádu předběhla punkové hnutí; pak jste se věnoval destruované hudbě (*Broken Music*), která přehrávala poslepané střepy vinylových gramodesek (dodejme, že i tady jste se stal praotcem DJingu) a později i výstřížky partitur ke koncertnímu

provedení; nazpíval jste také dvě autorská alba písní (*Obřad hořící mysli a Navrhují krysy*), což měla být vaše vize jakési „jiné“ pop-music. Nyní se – podle vlastních slov – věnujete komponování smyčkových kvartet. Co vás na komorní hudbě zajímá?

Ve vaší otázce předběhla kapela Aktual destrukovanou hudbu, ale ve skutečnosti to bylo naopak.

Smyčkových kvartet jsem napsal opravdu hodně. V poslední době píšu spíše kratší, jednověté útvary, často důsledně melodické, i když se nerozpakuji vložit do nich disharmonické a trochu matoucí vložky.

Zvuk smyčkových kvartet se mi líbil od dětství. Otec, který sám v jednom hrál (mimo vydělávání peněz v různých barových šramlech a tanečních orchestrech), mi představil smyčkové kvarteto jako něco, co se špatně poslouchá, čemu je obtížné porozumět a co je dobré především pro samotné muzikanty. Ale já jsem to tak necítil, mně se zvuk smyčkového kvarteta vždycky líbil a měl jsem problémy (a ty mně zůstaly) s posloucháním symfonického orchestru, jehož zvuk mně připadá nečitelný, přebujelý, násilnický. Smyčkové kvarteto je jemné, čitelné a velmi dobře tlumočí emoce, alespoň ho tak vnímám.

Moc bych si přál, kdyby někde udělali matiné mých smyčkových skladeb, abych je slyšel i naživo, nejen v hlavě. Některé mám již nahrané, ale vždycky se spěchalo, a proto ne vždy jsou nahrávky podle mých představ.

Co možná nevíte, je skutečnost, že většina mých skladeb (mimo písní) vzniká tzv. „na sucho“. Nepřehrávám si je na žádném hudebním nástroji, píšu je rovnou do not. A to kdekoliv. Některé jsem napsal, když jsem učil na Gomeře, některé na hotelu při služebních cestách, některé na chalupě nebo o přestávkách v práci.

To mě právě zajímá. Chcete tím říci, že svou hudbu slyšíte tak jasně? Tj. že se někde ve vás dohotovila tak, že ji stačí jenom zapsat? Ptám se proto, že se mi nabízí také souvislosti s výtvarným vnímáním. Například zmiňované skladby Jaroslava Ježka (ale výrazně i třeba Mozartovy) působí v notách smysluplně i pro člověka, který si při pohledu na ně žádný konkrétní zvuk nepředstaví, ale má jistý cit pro výtvarnou strukturu. Tento princip byl ostatně také rozvíjen

(absolutizován) v artificiální hudbě 20. století jako tzv. grafická notace (s níž máte ostatně také svou zkušenost). Nuže, zapisujete slyšené, nebo hledáte hudbu ve viděném?

Řekl bych, že při komponování používám obojí, a také zkušenost z matematiky, která rozvíjí moji schopnost strukturovat všechno do nějakých celků. Nemohu říct, že bych slyšel absolutně přesně, jak bude hudba vypadat, protože s některými nástroji, pro které píši, nemám přímou zkušenost, ale v podstatě vím, co píši. Místo slyšení bych hovořil o hudební představivosti vycházející z dlouholetého poslouchání i provozování hudby, ze zkušenosti s vedením melodie i budování harmonie. Záměrně jsem spojoval věci těžko spojitelné a bural (spíše nerespektoval) obvyklé principy. V posledních skladbách, které jsou většinou kratší, se důsledně zabývám melodií. Ty melodie mohou někdy působit podivně, dokonce mám dojem, jako bych se chvílemi ponořil do archaických stupnic. Objeví-li se nějaké kliše, málokdy ho ponechám. Dělán všechno, abych ho nahradil něčím jiným, pokud ovšem nechci to kliše využít jako záměr pro, řekněme, trochu parodující, klišovitou pasáž.

Už jako kluk, asi ve dvanácti letech, jsem rozepisoval pro otce noty, tehdy bylo velmi málo notového materiálu. Dělal jsem to strašně rád, vlastně to byla pro mne výtvarná činnost, jinak jsem se v té době o výtvarnictví nezajímal. Naučil jsem se to opravdu dobře. Napodoboval jsem grify profesionálních opisovačů a začal jsem mílovat posuvky, poněvadž jsou výtvarně zajímavé. Rád jsem potom do svých skladeb vkládal komplikované akordy, ve kterých byly béčka a křížky ve složité skrumáži. Jako asi ve všem, co dělám, nikde nepoužívám jen jeden typ inspirace, jen jeden způsob. Využiji v podstatě všechno, co se nane. To, že teď píši melodické skladby, mně připadá docela zvláštní, poněvadž od dětství miluji disharmonii a modernistickou hudbu, která jí je plná. Všechno to, co je (většinou) pro ostatní na poslouchání obtížné, mě těší, pokud to ovšem není příliš dlouhé a příliš ponuré.

Zmínil jste se o své vrozené averzi k muzikálu. Rád bych věděl, jaký máte vztah k neartificiální (populární) hudbě, zda v této oblasti (a myslím napříč celým 20. stoletím) nalézáte něco pozoro-

ruhodného? Přitom se ještě nabízí k úvaze samotné dělení na uměleckou a nonuměleckou hudbu, které si svou trivialitou vynutilo následné zavedení kategorie „hudby na pomezí“.

Samozřejmě, že mě zasáhl raný jazz, blues, rocková hudba (Bill Hailey, začátky Rolling Stones, spirituály a určitě mnoho dalšího). Mám trochu problémy s „hudbou na pomezí“ a vůbec s kategorizací. Míchání žánrů, v podstatě míchání všeho, pokládám za samozřejmé. V dnešních hudebních proudech, kterých je víc než ponožek v mé skříni, se nevyznám, a to mě odsouvá do role ignoranta, a ani mě to nemrzí. Mám pocit (a čím dál silnější), že ničemu nerozumím, lépe – že se mé rozumění míjí s obecným, obvyklým rozuměním, a to i tzv. profesionálů, tak silně, že si připadám jako marťan. Mohl bych skončit jako zatvrzelý a nepříjemný samotář.

Napadá mě: co hodnotit v otázce uměleckosti i úlohu textu? Je zajímavé, že v populární hudbě (v nejširším slova smyslu) se vyskytují textaři značných literárních kvalit, zatímco v dějinách umělecké hudby byl text (řekněme od 17. století dál) upozadován, a nikomu nedělá starosti, vychvaluje-li do nebe to které operní veledílo, ačkoliv jeho libreto není daleko stupidity. Tohle by však v kultivovanější frakci populární hudby nemohlo projít: kdyby např. Tom Waits, David Bowie nebo Frank Zappa zpívali úplně ubohosti, nikdy by nebyli tím, kým jsou jenom proto, že i hudbu dělají dobře. Cítím v tom určitou „rovnováhu sofistikovanosti“ – umožníte-li posluchači menší nároky na vnímání hudby, vyšetříte tím prostor pro umělecky náročnější text. Nemůže (dnes, po zkušenosti konceptualismu) být pop umělecký?

Ale mně připadá, že pop je velmi umělecký, a to především dvěma způsoby: velká část popu má idiotské texty a ta druhá, jakoby opačná, naopak texty akcentuje tak silně, že se buď stávají v písni nerosozumitelnými (pro svoji komplikovanost), anebo mění zpěv v jakousi recitaci (rap). Výjimky, z nichž některé zmiňujete, jsou v nedávných letech sice hojnější, ale na obou stranách – například rané písně od Beatles jako „Please, Please Me“ nebo „Love Me Do“ rozhodně neoslňují svými texty (a i melodie jsou prostinké až prostoduché), ale vitalitou a nabídkou vnitřní pohody.

Modernistické opery a způsoby inscenace oper z nedávné minulosti (u nás ještě dnes) akcentují jevištní show a hudba je sekundární. Viděl jsem před časem v Salzburgu Stravinského *The Rake's Progress*, kde byli diváci oslňováni hejnem opic, které stěhovaly kulisy a stále se někde na jevišti houfovaly, i přemírou dekorací od Immendorffa, jež frekventovaly víc než árie. U nás Burianova *Bubu z Montparnasu* – seděl jsem v přední lóži a nerozuměl ani slovo –, sociální děj mně byl na nic a hudba nebyla slyšet, jen šumy, šramoty, hučení.

V umělecké opeře šlo o hudbu, navíc schopnost vnímat a představivost tehdejších posluchačů byla daleko větší, lidé byli citlivější, daleko méně zahlceni matoucími informacemi. Dnes se k uměleckému umění vracíme. Přiznávám, že s tím mám potíže. Operu miluji, ale raději poslouchám vybrané árie v autě, než abych polykal celou operu v divadelní lóži. Hrdinné italské tenory a koloraturní soprány ve mně probouzejí zuřivost. Mám rád skromnější opery. Smetana mi docela vyhovuje a hlas Beno Blachuta mě fascinoval už jako tenagera. Ale všechno je to velmi komplikované a vymyká se to mé touze po strukturovanosti. Kaše jako obraz současného myšlení (který jsem několikrát použil) mi i v tomto případě připadá výstižný.

Na závěr ještě k umění vůbec a jeho výhledům. Nebudeme apokalypticky zmiňovat současnou kulminaci přístupu, který nahrazuje tázání trendem a uměleckou zkušenost skvostným portfoliem, a podíváme se na reakci na tento stav. V manifestu Aktuálu jste mluvil o tom, že umění má doplňovat scházející vitamíny. Jaké vitamíny myslíte, že právě schází (či začínají scházet) umění samotnému? Jakým směrem bude umění MUSET jít?

Na otázku, jak umění vypadá a jak se možná bude či nebude vyvíjet, jsem se snažil odpovídat v řadě svých textů: *To, že jsem se narodil, chápu jako výzvu* (Primus, Praha 1999), *Vedle umění* (H&H, Praha 2002), *Duše z kapra* (vydáno nákladem autora, Praha 2006) a dalších. Se svými studenty jsem spekuloval o tom, jaké by to bylo, kdyby se umění zrušilo, a jak by bylo užitečné zrušit alespoň umělecké školy, které dnes chrlí tolik umělců, že je svět umění neunes. K umění patří elitnost, a proto i snahy zasunout umění do každo-

denního života nebo každodenní život do umění, musí zůstat elitní. Dnes se zdá, že umění je druh zábavné činnosti, nějaký koníček, který může provozovat téměř každý. Umění potřebuje skromnost, jemnost, odpovědnost a zvláštní druh nadání. Možná,

že to jsou chybějící vitamíny, i když to působí jako fráze. Ale nezbavili jsme se s touhou po civilnosti a demokracii i ušlechtilosti?

Děkuji za rozhovor.

Intertextualita v díle Jaroslava Durycha

Karel Komárek

Mnoho Durychových děl je vystavěno tak, že autor vkládal do vlastního textu cizí formulace. Pojem „cizí formulace“ znamená buď „vytvořené jiným autorem“, nebo „nacházející se v díle jiného autora“ (v případě, že „jiný autor“ též citoval cizí text). Míra začlenění převzatých pasáží je na různých místech různá: od výslovného vyznačení cizích formulací až po jejich nezřetelné a neohlášené zapojení do vlastního textu. Čtenář nebo interpret nemusí pokaždé cizí původ těchto pasáží rozeznat; jejich přítomnost v autorově textu je ale vždycky funkční a důležitá pro smysl celého díla. Zapojování cizích formulací do vlastního textu se pak různými způsoby projevuje v jazykové stránce díla. Intertextualita je tedy nejen Durychův oblíbený stavební postup, ale také klíč k interpretaci mnoha jeho děl.

Intertextualita je široký pojem pro různé typy vztahů mezi texty od podobností motivických a tematických přes žánrové až po formulační.¹ V Durychově díle budeme sledovat jeden z nich, který je tam zvlášť častý a funkčně exponovaný: citát. Citátem budeme rozumět každý výskyt cizí formulace v Durychově textu: jakoukoliv převzatou pasáž kompletní i zkrácenou, zachovanou doslovně i částečně pozměněnou, oddělenou i zapojenou do syntaktické struktury původních formulací Durychových (i když se všemi druhy citátů nebudeme zabývat). Všechny citáty, které budeme sledovat, pokládáme za reálné (tj. skutečně existující v díle jiného autora) a vědomé (tj. vědomě užitě Durychem). Ukážeme, jak hojně jsou v některých Durychových dílech citáty skryté, použité bez zřetelných náznaků jejich cizího původu. A zaměříme se na jazykovou stránku začlenění citátů do autora textu.

V Durychově díle můžeme rozlišit následující druhy citátové intertextuality, které probereme postupně v oddílech 1. až 5. (v konkrétních případech jsou ovšem mezi některými neostré a průchodné hranice):

1. Citáty ilustrující a komentované

Jsou to citáty vyznačené, oddělené graficky nebo syntakticky od Durychových vlastních formulací, opatřené více nebo méně přesným údajem o jejich autorovi nebo o díle, ze kterého jsou převzaty, případně aspoň náznakem, že jde o cizí text. Durych je používá se stejným záměrem, jaký je u takového způsobu citování všeobecně obvyklý: buď aby je představil a komentoval, nebo aby jimi ilustroval či argumentačně podpořil svou vlastní myšlenku, kterou právě v textu prezentuje. Tak to dělá např. v eseji, kde obecně charakterizuje střední lidský věk neboli „poledne života“:

Doba slabosti uprostřed ohně a spěchu, kdy je člověk puzen jen setrvačností, takže se zdá v činnosti tam, kde je trpnost.

Doba nejzákeřnějších pokušení hmotných i duchovních.

Praví se v Žalmu 90,6:

„*Od střely létající ve dne, od obludy procházející se ve tmách, od útoku a d'ábelství poledního...*“

Tady je ten tajemný název: d'ábelství polední čili daemonium meridianum. Così, nad čím lze kroutiti hlavou, věc zdánlivě nesmyslná, ale podle přemnohých známek v osudech přemnohých lidí neobyčejně strašlivá.

(*Váhy života a umění*, s. 115–116.)

Takové citáty najdeme ve velkém množství v různých Durychových dílech: v prózách historických i ze současnosti, v esejích, v publicistice. Durych cituje Bibli, liturgické texty, spisy církevních učitelů a světců, historické dokumenty a samozřejmě beletrii. Tento druh citátové intertextuality není nijak výjimečný ani řídký v literatuře vůbec.

Problém zvláště pro současného čtenáře představují citáty cizojazyčné. Už samo užití cizího jazyka může být signálem, že daná pasáž je převzatá. V Durychově době byl poměrně rozšířený zvyk, že se zejména latinské, německé, francouzské a anglické citáty vůbec nepřekládaly, a bohužel ani mnohá posmrtná vydání Durychových děl neobsahují vysvětlivky s jejich překladem (např. reedice *Bloudění* z roku 1993 ponechala úplně bez vysvětlení citáty latinské i španělské). Durych často velkoryse spoléhal na jazykové i věcné znalosti čtenářů, když např. citoval latinský liturgický text (sekvenci *Dies irae*) bez překladu i bez udání zdroje:

[...] *ale stále jsem očekával ještě nějaký hlas, ať živých či mrtvých, nebo nějaký zvuk, ať hromu či zemětřesení, a náhle, ať z nekonečnosti či z hrobů, se rozburácela slova hymnu tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum coget omnes ante thronum –*

Ano, takhle bych si byl představoval jak smysl, tak obraz těch výstražných slov. Hroby tvorů a krajin. Hroby hříčů a utrpení. Hroby oblak a hor. Hroby hrobů.

(*Boží duha*, s. 27.)

Když latinský citát přeložíme („podivuhodný zvuk polnice pronikne přes hroby krajin a shromáždí všechny před trůn“), vidíme, že Durych na něj v následujících vlastních větách naráží a vytváří slovní variaci na jeden z jeho motivů.

Cizojazyčné citáty v Durychových textech někdy posilují jejich ironické vyznění; podmínkou toho ovšem je, že jim čtenář rozumí. V románu *Bloudění* najdeme takový případ ve scéně, kdy se dva kněží baví o mladé zbožné dívce:

Kanovník Platejs se usmál a řekl:

„Kterak by se mohla mýlit Vaše Milost! Já se jen podivuji věrnosti té panny, která ostříhá svého jazyka. Taceat mulier in ecclesia!“

(*Bloudění*, 1. díl, s. 103.)

Kněz cituje výrok svatého Pavla „Žena ať v církvi mlčí!“ (1Kor 14,34), který se dodnes ve vnitrocírkevní komunikaci užívá s ironizujícím nebo aspoň škádlivým záměrem.

2. Citáty ustálených obrátů a drobných textových fragmentů

Jde o citáty kratších, někdy i nevětných úsloví, frazémů, okřídlených pojmenování (často biblických) a drobných textových fragmentů, které jsou zapojeny do syntaktické struktury autorových vlastních vět a slouží jako obrazná vyjádření, jako zdůraznění podobnosti určitého jevu v textu Durychově a v textu citovaném. Příkladem je následující souvětí z Durychova cestopisu:

Zdá se, že tu žije dosti lidí, kteří dosud neviděli moře a neměli kdy pozdvihnouti oči k horám, tak blízkým, stinným a vábivým.

(*Římská cesta*, 1933, s. 52; podtrhl K. K.)

Autor tu líčí dojem z vlastního pozorování celkem běžné skutečnosti (lidé ve městě mají možnost prohlížet si okolní hory), ale jednu z propozic vyjádřil gramatickou modifikací biblické věty *Pozdvihl jsem oči svých k horám* (Žalm 120,1).

Pro tento druh citátů je typická neohraničenost a fragmentárnost. Nejsou v autorově textu nijak vyznačeny, ani tam není zmíněn jejich cizí původ. Pokud nejde o obecně známé okřídlené obraty, rozpozná je jenom čtenář s dobrou znalostí výchozího textu. Určitým signálem jejich cizího původu může být jazyková nesourodost s autorovými vlastními formulacemi,² u biblických citátů např. starobylost jejich jazyka, ale ta je vzhledem k Durychovu archaizujícímu stylu málokdy dostatečně patrná. Nejsou pokaždé převzaty doslovně; bývají modifikovány po stránce hláskoslovné, tvaroslovné a slovosledné. Tím vším má tento druh citátů (na rozdíl od ostatních druhů, které tu probíráme) blízko k aluzi.

Probíraný způsob mezitextového navazování samozřejmě zdaleka není typický jenom pro Durycha. Kdybychom ho ale v Durychových textech podrobně zmapovali, ukázalo by se, jak jsou některé z nich hustě protkány vypůjčenými formulacemi a jak to specifickým způsobem spoluvytváří celkový smysl Durychova díla. Získali bychom přesnější představu o tom, jak vypadá výstavba Durychových textů na rovinách obsahu i výrazu. Nyní ukážeme tento druh intertextuality na skrytých citátech liturgického textu.

2.1. Citáty z hymnu *Veni Sancte Spiritus*

Scéna svatby z románu *Paní Anežka Berková*; myšlenky Karla Berky v okamžiku jeho sňatku s Růženkou:

Ted' mohl viděti svou nevěstu tak, jak jí dosud viděti nemohl. Ted' viděl, co mezi nimi jest, jako by blesk sletěl s výsostí a rozžal v srdcích světlo, bez kterého člověk jest ničím, bez kterého srdce jest nečisté, ubohé a ztracené. Ted' srdce ve své chudobě ucítilo nesmírnost darů, nejlepší útěchu, sladké osvěžení, očištění, sílu. Ted' poznávalo přípověď své vznešenosti.

(*Paní Anežka Berková*, s. 536.)

Intertextuální výstavbu tohoto odstavce může odhalit jenom ten, kdo detailně zná církevní hymnus *Veni Sancte Spiritus* (*Římský misál*, s. 353–354). O samotném hymnu není v této románové scéně ani zmínka, ale útržky z něho – přeložené do češtiny, rozmanitě modifikované a seřazené – vyplňují značnou část citovaného úryvku:

blesk sletěl s výsostí > *emitte caelitus lucis tuae radium* (= sešli z nebe paprsek svého světla);

rozžal v srdcích světlo > *veni, lumen cordium* (= přijď, světlo srdcí);

bez kterého člověk jest ničím > *Sine tuo numine nihil est in homine* (= bez tvé božské pomoci nic není v člověku);

srdce ve své chudobě > *Veni, pater pauperum* (= přijď, otče chudých);

nesmírnost darů > *veni, dator munerum* (= přijď, dárce mnohých darů);

nejlepší útěchu > *Consolator optime* (= Utěšiteli nejlepší);

sladké osvěžení > *dulce refrigerium* (= sladké osvěžení);

očištění > *Lava, quod est sordidum* (= umyj, co je nečisté).

2.2. Citáty mešního textu (*Kouzelný kočár*)

Fragmentární citáty mešního textu v Durychových dílech jsou často nevyznačené, nejsou doplněny informacemi o zdroji, ze kterého pocházejí, a objevují se i ve scénách, které s bohoslužbou nesouvisí a líčí něco úplně jiného než církevní obřady. V rodové kronice *Kouzelný kočár* se citát mešního textu skrývá uprostřed autorových vzpomínek na matku:

Kouzelný kočár, s. 426:

Ve čtyřicátém roce, který je obrátníkem života, vracela se mu (= Durychovi) *vzpomínka na ni* (= matku) *stále naléhavěji. Tehdy se ještě díval na smrt jako na něco vzdáleného a necítil zvláštní potřeby vnitřní přípravy k obcování s těmi, kteří ho předešli se znamením víry a spí spánkem pokoje.*

Podtržená věta je překladem formulace z mešní modlitby za zemřelé, která v originále zní: *qui nos praecesserunt cum signo fidei et dormiunt in somno pacis (Římský misál, s. 40)*. Podobně dobře ukrytý citát se nachází v téže knize ve vzpomínce na autorovu tetu:

Kouzelný kočár, s. 581–582:

[...] *teta Pepa však přes všechny nesčíslné záchvaty chrlení krve, jimiž děsila nezkušené, a přes nespočetné injekce proti nejrůznějším a nejzáhadnějším kolikám měla kořen až bezbožně tuhý a musila se z vlastního domu vystěhovat do bytu velice skrovného, kde většinu času proležela, hřešíc myšlenkami, slovy i činy.*

Závěr souvětí je mluvnickou transformací latinské věty *quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere*, která zaznívá při vyznání hříchů na začátku mše (*Římský misál, s. 24*); v kontextu Durychovy vzpomínky ovšem nabývá silně ironického vyznění. Je evidentní, že tyto a podobné citáty rozezná v Durychově textu jenom čtenář se zvláštní znalostí katolické liturgie.

3. Citáty skryté a nevyznačené

Skryté, nijak nevyznačené citáty celých vět nebo několikavětých úryvků cizího textu jsou buď prostě vloženy mezi Durychovy vlastní věty, nebo zapojeny dovnitř jejich syntagmatického řetězce. Na rozdíl od předchozího druhu neplní primárně funkci obrazného vyjádření a jenom málokdy jsou gramaticky modifikovány. Jejich cizí původ není v daném díle výslovně uveden ani naznačen. Výsledkem je textová koláž, ve které se původní a převzaté formulace neznatelně proplétají. Durych užívá tento postup v historických prózách; citáty tedy pocházejí z historických dokumentů nebo ze starších literárních památek. Neznalost těchto zdrojů a nezřetelné hranice citátů ve výsledném textu pak způsobují, že čtenář nebo interpret může vnímat převzaté pasáže jako autentický Durychův text. Toto riziko vzniká např. u próz o době barokní. Obdivuje-li někdo Durychův barokizující jazyk a styl, může se stát, že tím nevědomky složí poklonu některému z českých barokních autorů, jehož věty Durych nenápadně vplel do vlastního textu.

Je to tedy intertextualita maximálně maskovaná a její odhalení nebývá vždycky jednoduché, přestože v některých partiích historických próz se stala významným stavebním principem. Poměrně velký rozsah převzatých pasáží a maximální utajení jejich cizího původu mohou vést k otázce, zda takto komponované Durychovy prózy nejsou plagiáty nebo mystifikace. Ale podrobnější zmapování tohoto druhu intertextuality ukáže, že Durych nevyužíval cizí zdroje k tomu, aby jimi nastavil a mechanicky prodloužil vlastní text; naopak – citoval je s konkrétním uměleckým záměrem.

Užití a fungování skrytých citátů tohoto druhu znázorníme na vybraných částech próz *Bloudění* (1929) a *Masopust* (1938).

3.1. Skryté citáty v trilogii *Bloudění*

V *Bloudění* je jedinečným způsobem vyvolána barokní atmosféra. Vytvářejí ji především obsahové a kompoziční prvky, ale podílí se na ní také výrazová a jazyková stránka díla. Durych logicky usiloval o to, aby jeho vyjadřování připomínalo zvolenou historickou dobu. A využíval k tomu nejen vlastního stylizačního mistrovství, ale též přímých citátů z dobových literárních památek, které rafinovaně zakomponovával do textu románu. Z historických pramenů, které použil, čerpal nejen informace, ale i formulace. V *Bloudění* se tedy vzájemně doplňuje řeč autora s řečí pramenů.

Např. v 2. kapitole 3. dílu *Bloudění*, která vypráví o vpádu Sasů do Prahy na přelomu let 1631 a 1632, se na víc než deseti místech téměř doslovně cituje 17. kapitola 2. dílu *Poselkyně starých příběhův českých* od Jana Františka Beckovského (1658–1725), a to v rozsahu od několika řádků až po dlouhé odstavce. Durych z ní vybíral především informace, kterými posílil kronikářský charakter svého vyprávění: o vykořisťování Pražanů saským vojskem, o obsazování katolických kostelů a podobně. Zvláště ho zaujala událost, kdy saský velitel Vavřinec Hoffkirch nechal uloupit zázračný obraz Panny Marie staroboleslavské a postavil ho uprostřed Staroměstského rynku na pranýř. Durych použil k vylíčení této scény přes dvacet řádků z *Poselkyně*; pochopitelně je začlenil do svého textu bez jakéhokoli vyznačení, takže i pozorný a předem informovaný čtenář může jen zhruba odhadnout, kde končí Beckovský a začíná Durych. Je pravděpodobné, že Durychovým autorským záměrem

bylo právě prolnutí a splynutí obou vrstev textu. Ale nabízí se otázka, jestli přece jenom podle něčeho není poznat rozhraní obou pásem. Srovnajme v obou dílech úryvek, ve kterém se jedna česká žena veřejně ozve proti zesměšnění Panny Marie.

Poselkyně starých příběhův českých, s. 179–180:

O tak velký tomu svatému obrazu učiněný potupě zvěděvši paní Alžběta z Plavna, rozená Kořenská, skrze ty v zbroji stojící saský vojáky mocně k tomu obrazu se protlačila, před ním na svá kolena padla a hlasitě zvolala: „Rodičko Boží, Panno nejsvětější neprodlívej se mstítí nad tvými nepřáteli.“ Hotova tehdaž ona byvši, jak se potom sama přiznala, své živobyťi na tom místě před tím svatým obrazem zanechatí, každého okamžení v tom svém modlení očekávajíc, brzo-li jí který kacíř hlavu setne.

+

Bloudění, 3. díl, s. 74–75:

O tak velké tomu svatému obrazu učiněné potupě zvěděvši paní Alžběta z Plavna, rozená Kořenská, skrze ty v zbroji stojící saské vojáky mocně k tomu obrazu se protlačila, před ním na kolena padla a hlasitě zvolala: „Rodičko Boží, Panno nejsvětější neprodlívej se mstítí nad tvými nepřáteli.“ Hotova tehdaž ona byvši, jak se potom sama přiznala, své živobyťi na tom místě před tím svatým obrazem zanechatí, každého okamžení v tom svém modlení očekávajíc, brzo-li jí který kacíř hlavu setne. Ale marně čekala, jen čeští kacíři se velmi usmívali, a saská stráž mrzutě na ni hleděla.

Větu, kterou jsme podtrhli, už dodává Durych sám. Tento dodatek je vlastně ironickým komentářem k předchozí objektivní informaci kronikáře, a ironie, jak víme, je Durychův oblíbený prostředek. Podobných ironických komentářů najdeme v dané kapitole mnoho; a zpravidla podle nich rozeznáme hranici mezi formulacemi Beckovského a Durycha.

Pak ale existuje v této kapitole scéna, kterou u Beckovského nenajdeme, ačkoliv i na ní se dá poznat, že obsahuje formulace barokního pisatele. Je to příběh saského vojáka Zeisiga, který se v jednom pražském domě se svými druhy opil a v tomto stavu poplival obraz Krista v Getsemanské zahradě. Durych z této události vytvořil nesmírně působivou psychologickou sondu, která ukazuje beznaděj lidské duše v bezútěšné době. A právě podle psychologického záběru a podrobného zobrazení subjektu můžeme odlišit Durychovy vlastní pasáže, které jsou ovšem zarámovány větami z historického dokumentu. Pro názornost rozdělíme souvislý text ukázky na části (A) až (C).

Bloudění, 3. díl, s. 50–51:

(A)

Tehdy začal zlořečiti a křičeti a slovy, kteráž pobožné uši slyšeti se ostýchají a sotva strachem slyšeti je mohou, Spasitele k chlastu pobízel.

(B)

Třásl se zuřivostí, když postavil pohár zpět na stůl a položil ruce na obraz, opíraje se o něj a hledě s nenávistí do obličeje na obraze. Ale na obraze se nic nehnulo.

Patřil do těch očí s nevýslovným opovržením. Ale ty oči byly také jen malovány barvou a štětcem na plátně, byly netečné a kalné. Ale poněvadž každé oko, i malované, je zrcadlem, poznal náhle v jednom oku svůj pohled, svou bezútěšnost, svou marnost. Bylo to jen pomalované plátno. Nic více.

(C)

Tu nemaje dosti na bezbožném a nešlechtném svém křiku, naposledy ze svých zlořečených úst šeredným krchnutím na týž obraz Pána Krista, jakožto bohaprázdný, bezbožný člověk plil a prsa Krista Pána malovaného na témž obraze nešlechtně uplval.

V části (A) Durych téměř doslova cituje dobovou zprávu.

Část (B) líčí stupňující se napětí v duši vojáka; formuloval ji sám Durych. Od kronikářského záznamu se liší subjektivistickým pohledem do lidské psychiky.

Část (C) je zase převzata z předlohy; poznáme to i podle jazykové stránky. Psychologickou sondu tu vystřídal vnější, objektivní pohled vypravěče.

Uvedená scéna v původním zdroji zní takto:

„Z knihy pamětí Starého Města pražského“, s. 713–714:

Tento pak Jan Zeissig nešlechtně sobě počínal, a spatřiv obraz pána Krista v zahradě se modlíciho, k pití těmi slovy, kteréž pobožné uši slyšeti se ostýchají a sotva strachem slyšeti mohou: „Du Sakrament, sauf mit, sauf mit!“ pobízel. A nemaje dosti na takové bezbožné a nešlechtné své řeči, na posledy z svých zlořečených úst šeredným krchnutím na týž obraz pána Krista, jakožto bohaprázdný bezbožný člověk plil, a prsy Krista pána malovaného na témž obraze nešlechtně uplval.

Barokní text může svou dikcí vyvolat dvojí dojem. Jednak působí pateticky a vznešeně, což je důležité pro evokaci historické atmosféry. Na druhé straně však může současnému čtenáři znít až komicky, a myslím, že právě tato nechtěná komičnost starých textů Durycha přitahovala a podněcovala ho k ironii, kterou je román prostoupen. Ostatně i Arne Novák, který význam převzatých pasáží v *Bloudění* nedocenil, nazval Durycha „ironickým čtenářem starých kronik a historické literatury“.³

Citáty barokních pramenů nejsou pro text *Bloudění* žádnou přítěží. Naopak jsou odrazovým můstkem pro Durychovy ironické komentáře a psychologické sondy. Durych jimi posílil historickou autentičnost románu a také díky nim takřka ponořil čtenáře do atmosféry popisované doby. Metoda textové koláže je v historické próze častá a používal ji mimo jiné už Alois Jirásek, jak ukazují *Staré pověsti české* nebo *Temno*. Nicméně způsob, jakým je zharmonizována řeč pramenů s řečí autora v *Bloudění*, je zcela osobitý a můžeme ho považovat za jeden z prvků, kterými Durych ve své době obohatil a inovoval žánr historické prózy.

3.2. Skryté citáty v románu *Masopust*

Text románu *Masopust* obsahuje na řadě míst biblické citáty. Některé z nich jsou vyznačeny, případně opatřeny informacemi v uvozovacích větách, ze kterých plyne jejich příslušnost k Bibli: např. Zpěv Ezechiášův (Iz 38,10–20), citovaný latinsky v kapitole *Modlitba noční*, nebo výrok vojevůdce Holoferna (Jdt 11,21), uvedený i s vysvětlujícím údajem v kapitole *Světlo* (s. 87): *Na nic si nevzpomínal než na slova Holofernova: Jestliže mi to učiní Bůh tvůj, bude můj Bůh, a jméno tvé bude jmenováno po vsí zemi*. Další citáty jsou ale skryté, tj. zařazené do textu prózy bez jakéhokoli vyznačení i bez upozornění, že jde o formulace převzaté z bible. Případné náznaky jejich biblického původu jsou tak minimální, že čtenář bez hlubších znalostí Bible si souvislost nemusí uvědomit a může ji nanejvýš vytušit z obsahu nebo z archaického stylu citovaných vět. Durych v *Masopustu* citoval Bibli podle vydání, které redigovali Václav Fortunát Durych a František Faustín Procházka a které finančně podpořila císařovna Marie Terezie; říkalo se mu proto „císařská bible“ (*Biblí česká*, Praha 1778–1780).

Nejvíce biblických citátů v *Masopustu* pochází z deuterokanonické starozákonní knihy *Judit*. Příběh židovské ženy, která svou krásou oklame asyrského vojevůdce Holoferna a usekne mu ve spánku hlavu, čímž přispěje k porážce nepřátelského vojska, je sám o sobě dost známý (byl víckrát umělecky zpracován, viz narážky na něj v románu Karla Čapka *Život a dílo skladatele Foltýna*), ale jeho biblická textová podoba do obecného povědomí příliš nepronikla. Může to být tím, že deuterokanonické části Starého zákona chybějí v nejvíce rozšířených překladech Písma (Kralická bible podle vydání z roku 1613, většina vydání ekumenického překladu od roku 1979) a že novější překlady užívané v katolickém prostředí (Starý zákon v překladu Josefa Hegera, vydání ekumenického překladu s deuterokanonickými knihami z roku 1987, česká verze Jeruzalémské bible) tlumočí knihu *Judit* podle delšího řeckého znění, které se dost liší od znění latinské Vulgáty. Vulgáta byla ovšem předlohou Bible svatováclavské a také překladu z let 1778–1780, který citoval Durych; proto současný čtenář *Masopustu* formulace z knihy *Judit* v této podobě jen těžko identifikuje.

Řada citátů z knihy *Judit* se nachází v pasážích, které zobrazují vztah dvou postav *Masopustu* – Evy a Barucha. Eva, půvabná dívka, která se chystá na masopustní zábavu a předtím koketuje se svým poručíkem Baruchem, je pomocí biblických formulací připodobněna k starozákonní Juditě. Žid Baruch, který tajně miloval už její matku a teď miluje ji, je pak znázorněn jako Holofernes, okouzlený a nakonec přemožený krásnou ženou. Charakteristika postav biblických a románových si tu vzájemně odpovídá, obě tvoří významovou paralelu:

Masopust, s. 37 (vnitřní monolog Barucha ve chvíli, kdy Eva na svých kolenou hladí jeho hlavu):

Ach, nikoliv pouze z rozmaru všetečného se oblékla Eva v roucho radosti své a obula střežíčkama nohy své! To jistě Pán všemohoucí uškoditi chtěl jemu a takto jej vydal v ruce ženy, aby si hlavu jeho položila na svá kolena. Uchvátily střežíčky její oči jeho, jatou učinila krása její duši jeho. Kéž by pak také probila jej či mečíkem utála šíji jeho!

+

Bibli česká, 1778–1780 (Judit se strojí před cestou k Holofernovi):

a oblékla se v roucha radosti své, a obula střežíčkami nohy své (Jdt 10,3);

(chvalozpěv Judity po porážce Holoferna):

Pán pak všemohoucí uškodil jemu, a dal jej v ruce ženy, a probodla jej (Jdt 16,7);
Střežíčky její uchvátily oči jeho, krása její jala duši jeho, stála mečíkem šíji jeho (Jdt 16,11).

Pak ale najdeme místa, kdy formulace z knihy *Judit* je použita v *Masopustu* v poněkud odlišném smyslu. Biblický citát má sice nadále stejný jazykový význam, ale situační kontext, do kterého je zasazen, není úplně analogický s kontextem výchozím. Např. Judit lásku k Holofernovi jenom předstírala, kdežto Eva Barucha skutečně miluje:

Masopust, s. 66 (vnitřní monolog Evy v situaci, kdy začíná cítit k Baruchovi náklonnost):

Bože mých otců, dej, ať jest jat osidlem očí svých na mně a porazíš jej ze rtů lásky mé!

+

Bibli česká, 1778–1780 (Judit se modlí před cestou k Holofernovi, kterého chce zahubit):

necht' jest jat osidlem očí svých na mně, a porazíš jej ze rtů lásky mé (Jdt 9,13).

Vztah Evy a Barucha je v *Masopustu* dále ilustrován skrytými citáty ze starozákonní knihy *Ester*. Titulní hrdinka, krásná židovská dívka, byla vybrána do harému perského krále. Její pěstoun Mardocheus se pak usadil před branami královského paláce, aby jí byl nablízku. Podobně v románu se Evin poručník Baruch pohybuje před domem, kde Eva o masopustní noci přijala svého nápadníka Šimona Vlka. Souvislost s příběhem Ester je tentokrát v románu výslovně zmíněna:

Masopust, s. 73:

Zůstati slušelo se mu u dveří domu. Tak přece učinil Mardocheus, sedaje u bran paláce královského, když přebývala tam Esther.

Ovšem, pravila bázeň, vždyť to byl Mardocheus, syn Jaira, syna Semei, on však byl žid jen všelijaký; v paláci dlela pak Esther, kde vcházel k ní veliký král, zatím co k Evě se vtíral muž nešlechtný.

Masopust, s. 82:

Nemohl takto však zůstati žid. Věděl-li Mardocheus, na koho čeká, a živa že ráno se ukáže Esther, nic nevěděl on.

Záleží ovšem na tom, zda čtenář *Masopustu* tyto postavy zná nebo si domyslí, že pocházejí z Bible. A ani pak ještě není jisté, že rozpozná v Durychově textu přímé citáty z knihy *Ester*. To zase předpokládá detailní znalost dané části bible, nejlépe v některém starším překladu.

Vhodné formulace našel Durych také v knize *Job*. Job, postava symbolizující utrpení člověka, nařiká nad těžkostmi lidského života. Jeho výroky si opakuje Baruch v kapitole *Tmy egyptské*, když se vrací od Evina domu do židovské čtvrti. Tíží ho výčitky svědomí, že se nebránil citům ke křesťanské dívce a že na její pokyn dokonce rozžal světlo pod obrazem Panny Marie. V próze není naznačeno, že jeho vzdechy jsou převzaty z knihy *Job*. Ale jejich zvláštní obraznost a také slovosled mohou i neinformovaného čtenáře vést k odhadu, že jde o biblické citáty:

Masopust, s. 71:

Jak byl by ted' blažen, kdyby byl v hodině pokušení raději býval zavřel svůj dům a do ohně hodil klíč řka: Potěší mě lůžko mé a potěšení míti budu, mluvě s sebou na posteli své

–

Masopust, s. 72:

V úzkosti zacpal si uši.

„Bože mých otců,“ úpěl, „vím, že ted' děsiti budeš mě skrze sny, a skrze vidění hrůzou porazíš –“

Bolestně nahlížel do tmy, kde krčila se židovská brána. Posvátné bylo to místo. Co tam chtěl Baruch, syn Danielův?

„Protož,“ zastenal, „oběšení zvolila si duše má a smrt kosti mé!“

+

Biblií česká, 1778–1780:

Dím-li: Potěší mne lůžko mé, a polehčení míti budu mluvě s sebou na posteli své. Děsiti mne budeš skrze sny, a skrze vidění hrůzou porazíš. Pro kteroužto věc zvolila oběšení duše má, a smrt kosti mé (Job 7,13–15).

V biblických citátech jsou zastoupeny také *Žalmy*. V kapitole *Truchlení*, která je lyrickým monologem žida Barucha, jsou bez vyznačení citovány verše 4–10 Žalmu 101 (v ukázce je podtrhujeme). Čtenář, který je předem nezná, může odhadnout jejich cizí původ jenom podle odlišné dikce a obraznosti:

Masopust, s. 178–179:

Ó, Pane, Pane! Kéž bych se mohl státi písmenem ve tvé knize! Kéž bys mě vysušil jako červa nad plamenem svíce a vtiskl pak hluboko do pergamenu!

Jako dým hynou však dnové moji a kosti mé jako dřevo se sesychají.

Pokosen jsem jako seno, a uvadlo srdce mé, že jsem zapomněl jísti chleba svého.

Od lkání mého přilnula kost má ke kůži mé.

Podoben učiněn jsem pelikánu pouště, učiněn jsem jako výr na domě.

Bděl jsem, a učiněn jsem jako vrabec osamělý na střeše.

Neboť popel jako chléb jsem jídal, a nápoj svůj s pláčem směšoval – –

Ó, veliké truchlení nad mrtvými! Ó, ty, ještě nevýslovnější truchlení nad živými! Čím medle svůj se tělo tak jako červ než bezmeznou touhou, aby se zplodilo opět či zrodilo tělo, jemuž by odkázalo truchlení své! Ó, truchlení nekonečné, truchlení zlořečené a krásné, truchlení synů zapuzených!

Ani vydání *Masopustu* za Durychova života, ani jeho jediná posmrtná reedice z roku 1969 však neobsahuje vysvětlivky, ve kterých by se na toto textové propojení románu s Biblií upozornilo. Vnímání díla je tím poněkud omezeno.

4. Citáty skryté a signalizované

Od právě popsaného druhu se liší citáty nebo parafráze převzatého textu, jehož cizí původ je v díle signalizován. Bud' najdeme informace o převzatém textu v uvozovacích větách (ty ale u Durycha nebývají dostatečně podrobné), nebo se dá jeho cizí původ odhadnout z obsahu a kompozice díla. Tímto způsobem se citují především bohoslužebné texty, hagiografické spisy a historické dokumenty. Ty jsou většinou původně cizojazyčné (latinské, německé, italské, francouzské), ale Durych je uvádí česky, takže víc splývají s jeho vlastními formulacemi a jsou ve výsledném textu hlouběji ukryty (jejich cizí původ není signalizován cizojazyčným zněním). Bud' je překládá doslovně (to se týká bohoslužebných textů a korespondence), nebo je parafrázuje a volně sestavuje fragmenty jejich překladu (to vidíme hlavně na příbězích misionářů, které Durych čerpal z dobových hagiografií).

Malý výběr z mnoha příkladů tohoto druhu intertextuality v Durychových prózách znázorňuje různé způsoby signalizace cizích formulací a poměr jejich přeloženého znění k cizojazyčné předloze.

4.1. Modlitba při odchodu misionářů (*Služebníci neužiteční*)

Scéna loučení s misionáři v závěru 1. dílu tetralogie *Služebníci neužiteční* obsahuje bohoslužebné texty (v doslovném překladu), jejichž cizí původ plyne z kontextu a navíc je výrazně signalizován v uvozovacích větách. Ale údaj o jejich zdroji (*antifony Itineraria*) je tak stručný, že k jeho nalezení příliš nenapomáhá.

Služebníci neužiteční, s. 213:

Chrám se rozplýval v slzách. Zvony jásaly.

Nyní vrhli se na zem k chvalo zpěvu Zachariášovu, po němž následovaly antifony Itineraria. Pak vstal první z odcházejících a pozdvihl hlas:

Bože, který jsi synům izraelským suchou nohou dal přejít moře a který jsi třem mudrcům cestu k tobě vedením hvězdy ukázal, dej nám, prosíme, cestu příznivou a čas pokojný, abychom vedením anděla tvého svatého k místu, kam putujeme, a posléze k blaženosti věčné šťastně dospěli!

Bože, který jsi Abrahama jinocha svého z Ur Chaldejských vyvedl a po všech cestách putování jeho bez pohromy zachoval, prosíme, abys nás, služebníky své, ostříhati ráčil: budiž nám, Pane, v úzkosti radou, na cestě útěchou, v úpalu stínem, v dešti a mrazu přístřeším, v zemdlení vozem, v protivěnství záštitou, v zchromnutí berlou, v ztroskotání přístavem, abychom tvým vedením tam, kam putujeme, šťastně dospěli –

Skončiv modlitbu, zvolal hlasem velikým:

Procedamus in pace!

Itinerarium je součástí Římského breviáře;⁴ jsou to modlitby duchovenstva před odchodem na cesty. Povědomí o nich je u současného čtenáře sníženo mj. tím, že breviář prošel po Druhém vatikánském koncilu (1962–1965) rozsáhlými změnami a jeho české vydání (*Denní modlitba církve*, díl I–IV) už modlitby *Itineraria* neobsahuje.

Že modlitby nesložil sám Durych, o tom kromě kontextu a informací v pásmu vyprávěče (*Skončiv modlitbu...*) svědčí i jejich kompozice. V různých obřadech římskokatolické církve existují modlitby, které mají ustálenou následující strukturu: 1. oslovení osoby, které je modlitba adresována (*Bože...*), 2. připomínka činů nebo vlastností této osoby (*kteří jsi synům izraelským suchou nohou dal přejít moře...*), 3. vyslovení prosby (*dej nám, prosíme*), 4. pojmenování dobra, o které se prosí (*cestu příznivou a čas pokojný*), 5. účel, který má toto dobro přinést; důvod, proč se o ně prosí (*abychom [...] k místu, kam putujeme [...] šťastně dospěli mohli*). Stejnou strukturu vidíme i na modlitbách citovaných Durychem. Je samozřejmě teoreticky možné, že by Durych dovedl tuto strukturu napodobit, ale existence latinského znění těchto modliteb tuto možnost vylučuje. Kompoziční struktura v tomto případě pravdivě signalizuje cizí původ textu.

4.3. Zpráva o mučednické smrti Rudolfa Aquavivy (*Služebníci neužiteční*)

Kapitola *Rozcestí* z 1. dílu tetralogie *Služebníci neužiteční* líčí slavnostní shromáždění v jezuitském kostele v italské Nole, kde kazatel vypravuje o mučednické smrti misionáře Rudolfa Aquavivy a jeho druhů v Indii. Obsahem vyprávění je relativně nedávná událost, takže kázání vlastně představuje jakousi aktuální zpravodajskou relaci pro shromážděné věřící: misionáři zahynuli roku 1583, shromáždění líčené Durychem se konalo 1584. Kapitola má dvě textová pásma (dějová, časová i místní): první tvoří události vyprávěné v kázání, druhé pak autorovo vylíčení průběhu slavnosti. Příběh misionářů v Indii se tedy střídá s dějem slavnosti v nolském kostele a toto kompoziční propojení je určitým signálem, že text kázání je citován nebo parafrázován podle cizího pramene. Další signál přináší krátká zmínka v úvodu kapitoly, v autorské řeči: *Proto rychle v těch dnech byla tištěna Relazione della felice morte a s velikou horlivostí se připravovala slavnost...* (*Služebníci neužiteční*, s. 66.) Čtenář si může domyslet, že z této relace asi čerpal kazatel a následně i Durych. Ale v případě zprávy o mučednictví Rudolfa Aquavivy to nemusel být jediný zdroj. Zprávy z misí se v prostředí jezuitského řádu šířily a čerpaly jedna z druhé, takže můžeme bez rizika nepřesnosti vyjít z předpokladu, že pro Durycha byla primárním zdrojem kniha českého jezuita Matěje Tannera *Societas Iesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans* (Praha 1675), která příběh Rudolfa Aquavivy taky obsahuje; na ni se Durych odvolává v mnoha článcích jako na svůj hlavní pramen pro tetralogii *Služebníci neužiteční*. Následu-

jící ukázka svědčí o tom, že pasáže o Rudolfovi Aquavivovi mohly vzniknout překladem a parafrází příslušné kapitoly z knihy Matěje Tannera:

Služebníci neužiteční, s. 72:

Bylo dusno a mdlo. Ale kazatel pokračoval.

Mluvil o bratru Aranhovi, jemuž přesešli šíji a hrud' prokláli kopím. I byl tehdy považován už bezpečně za mrtvého a zůstaven za ohradou. Pak přivedli k podívané i ženy a děti, ty však zpozorovaly, že dosud jest živ. Tu ho popadli s křikem a k počtě své modly vlekli dvakráte po kamenech, které křesťané zanechali z její pagody. Pak ho postavili a kázali mu, aby modle vzdal poctu, stoje na jedné noze, jak oni to činívají svým způsobem směšným. Ale nechtěl to učiniti. Tu stříleli muži po něm z luků, kdežto hoši a dívky, i ty nejútlejší, ho drásali bodci. Všichni namáčeli všechny tyto své zbraně v jeho krvi a na usmířenou je obětovali své modle. Ale zdálo se jim, že není tím učiněno modle zadost, proto krví jeho ji natřeli celou.

+

Matěj Tanner, *Societas Iesu...*, s. 248:

[...] *invadere Franciscum Araneam, quem gladio vulnerarunt in gutture, et lanceam adegerunt in costas. lacuerat is prope sepem, aegram trahens animam, donec Barbari reliquis interfectis, occisorum cadavera numerarent; atque ubi conspicati sunt Franciscum spirantem adhuc, omnis ad eum virorum, mulierum, ac puerorum multitudo convolat, magnis clamoribus prae laetitia gestientium; qui quo plus honoris haberent Idolo suo bis circa illud seminecem raptant; deinde ut mos est gentis in reorum quaestionibus, uno tantum pede consistere iubent, tum etiam Idolo supplicare. Quod eum constantissime facere renueret, positus est quasi signum ad sagittas, quas innumeras in eum miserunt, et sanguine imbutas Idolo consecrarunt. Atque is fuit universorum furor, ut ne pueri quidem ipsi puellaeque in eius corpore lacerando, suisque manibus, mucronibus, iaculis, et praecutis sudibus configendo [...]*

Ale text *Služebníků neužitečných* prošel složitým vývojem. Durych publikoval starší verzi kapitoly *Rozcestí* časopisecky pod názvem *Rudolf Aquaviva* (viz bibliografický údaj za textem), a v té měla jiné znění i zpráva o Rudolfovi Aquavivovi. Autor tedy nepoužíval cizí zdroj mechanicky, naopak jeho překlad a parafrázi dále propracovával.

Rudolf Aquaviva, s. 417:

O tom, jak Francisco Aranha, bratr pomocný, jemuž byla šíj roztáta mečem, žebra pak prohnána kopím, považován již za mrtvého, ležeti zůstal za plotem, dokud pohané, kteří pro něho přišli se ženami a s dětmi, nepoznali, že ještě dýchá. Tu ho popadli a dvakráte vlekli po zemi kolem rozbořené pagody k počtě své modly, načež postavivše ho, kázali mu, aby vzdal modle poctu, stoje na jedné noze po způsobu pohanském. Což když učiniti nechtěl, počali pohané pohlaví mužského stříletí do něho z luků, hoši pak i s dívkami věku útlého tělo jeho drásali rukama, noži, šípy a špičatými plaňkami, meče, šípy, kyje i jiné zbraně namáčeli pak v jeho krvi, obětující je uražené modle, kterou za jáсотu nesmírného též jeho krví natřeli.

Knižní a časopisecké znění této pasáže vychází evidentně ze stejné předlohy, ale časopisecké znění se vyznačuje větší závislostí překladu na předloze, jak ukazuje mj. napodobování latinských participiálních vazeb nebo zachování vztažných zájmen na začátku vět, např. *Quod eum constantissime facere renueret* > *Což když učiniti nechtěl...*

Tento druh citátové intertextuality slouží Durychovi mj. k specifické prezentaci pramenů v historických prózách, jejichž fabule není fiktivní. A zase není zdaleka typický jenom pro Durycha; je poměrně obvyklý v realistické historické próze. Jedním z mnoha příkladů může být kázání patera Koniáše v románu Aloise Jiráska *Temno* (1916); Jirásek ho převzal z Koniášovy postily *Vejtažní naučení...* (1746). Tady sice nejde o překlad, ale způsob začlenění citovaného textu do románu je v principu stejný.

5. Citáty meziřádkové (dialogické)

Při tomto způsobu citování je cizí souvislý text rozložen na krátké úryvky a prokládán vlastními Durychovými formulacemi. Převzaté úryvky jsou odlišeny od autorova textu od-

stavci či uvozovkami a jejich zdroj může být v díle přímo jmenován nebo aspoň naznačen. Citovány jsou modlitby, historické dokumenty nebo díla dobových autorů. Durych je začleňuje do svých děl takto: některá postava pronáší nebo slyší onen převzatý text a hned v duchu reaguje na jeho obsah. Jednotlivé věty cizího textu jsou prokládány nevyslovenými myšlenkami oné postavy, a v těch se samozřejmě tlumočí Durychovy vlastní reflexe. Části citovaného textu a vnitřního komentáře se pravidelně střídají jako repliky v dialogu.

5.1. Dopis Karla Spinoly (*Služebníci neužiteční*)

Prvním dílem, na kterém znázorníme tento typ intertextuality, je tetralogie *Služebníci neužiteční*. Ondřej Koupil o ní v recenzi napsal, že je to „ráj intertextuality“.⁵ Příklad najdeme v kapitole *Al Gesù*. Hlavní hrdina příběhu Karel Spinola, který zatím u jezuitů studuje, se rozhodl stát se řádným členem Tovaryšstva Ježíšova a píše o tom svému strýci kardinálu Filipu Spinolovi. Kardinál, který pro synovce chystal podstatně výnosnější církevní kariéru, se nad jeho dopisem silně rozčiluje. Jezuité byli totiž ještě mladý a ne všemi respektovaný řád, žili asketicky a často odcházeli do zámořských misí. Durych text Spinolova dopisu sám nevytvořil; jeho latinské znění obsahuje kniha Matěje Tannera *Societas lesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans...* (Praha 1675), kde se nachází Spinolův životopis. Některé pasáže *Služebníků neužitečných* ale svědčí o tom, že Durych měl k dispozici Spinolův dopis také v italské (zřejmě originální) verzi; v kapitole *Hymna Bellarminova* si kardinál znovu pročítá list, tentokrát v přítomnosti synovce:

„*Si, si,“ syčel smutně, drže list proti oknu; „zde stojí to všecko: non mi mancherà mai una Cella, nell’ ultime parti del Mondo, radiche di herbe, e un poco di acqua salata – To mně jsi tak prorokoval! Toho já jsem se dočkal!“*
(*Služebníci neužiteční*, s. 128.)

Opis italské verze Spinolova dopisu jsme našli v Durychově pozůstalosti.⁶

Durych uvádí Spinolův dopis do textu prózy ve vlastním překladu. K jednotlivým větám dopisu pak připojuje kardinálovy vzrušené reakce, které ovšem formuluje sám jako fikci; ty svědčí o tom, jak Durych četl historický dokument s pozornou fantazií a snažil se domýšlet informace v něm zachycené.

Služebníci neužiteční, s. 78–80:

Několikrát četl kardinál list.

„– Vím jistě, že pater rektor se nevrátí záhy. Proto prosím Vaši Signorii, aby žádané dovození mi poslala ihned –“

Hůře nenaléhají ani bandité za branami. Proč takový spěch?

„– abych na den svatého Tomáše mohl vstoupiti do noviciátu –“

Málem hádal by čtoucí, že snad jinoch byl ve spolku se sodomity a teď v nebezpečí hledá prostředky desperátní, aby zachránil hrdlo.

„Už, prosím, mě nezdržujte! Vždyť už nepotřebuji ani svolení rektorova, neboť přijel sem právě pater provinciál, jenž mou žádost chce splniti sám.“

Tedy v tom je ten vtíp!

Co prospělo, že tak dlouho byl zdržován v Římě pater rektor! Tedy provinciál! Ten zá-ludný lišák! Toho přivedl ďábel schválně z Neapole, když –

Tady to stojí:

„Chce-li přece jen Vaše Signorie mě zdržeti, dokud nepřijde dovození pana Ottavia, tu opětne ujišťuji, že ho není už třeba. Ať svolí, či ne, moje povolání se tím nezmění.“

To není jen z hlavy toho jinocha. Ach, ti lotři!

[...]

„Zklamou-li mě tyto prostředky, pak si vyhledám kout, třebas na konci světa, kde bych o zelinkách s troškou solené vody mohl žiti jen Bohu. Neboť je-li Bůh se mnou, kdo proti mně?“

Ale kdopak mu brání, aby o zelinkách a solené vodě nežil, sedě si v koutku, až do toho dne, kdy ho opustí tento nezdravý humor! Proto jistě se nemusí trmáceti až na konec světa [...] Odkud však potřeba toho vznikla v těle tak mladém? Není vinen spíše ničemný ku-chař?

[...]

„Končím, abych už nezdržoval, v Nole 7. prosince 1584.“
Věru prokletý den.

Citované pasáže Spinolova dopisu znějí v latinské verzi takto:

Matěj Tanner, *Societas Iesu...*, s. 289:

Intellexi proferendum esse bene longe adventu P. Rectoris; sed obtestor Dominatio-
nem Vestram Illustrissimam, ne gravetur proximo tabellario sententiam mihi suam per-
scribere, ut festo S. Thomae ingredi in Societatem queam: nec diutius obsecro me mo-
retur, quia moras non fero. Adventu Rectoris iam mihi non est opus, cum hic adsit Provin-
cialis, qui compotem me facere poterit. Si forte Dominatio Vestra me ducat, donec re-
sponderit Dominus Octavius, affirmo eius me approbationem susque deque habere: nam
seu venerit, seu manserit, desiderium meum tamen nunquam retardabit.

[...]

Imo ut me deficiant omnia, spero tamen non defuturum angulum aliquem in extremis
Mundi finibus, in quo vel herbarum radicibus, vel pauxillo salsae aquae vivam: nam si
Deus pro me, quis contra me?

[...]

Pluribus supersedeo, ne molestus sim. Nolae 7. Decembris 1584.

Je to nápadité využití historického dokumentu v beletristickém textu; ten pak vyznívá
mnohem živěji, než kdyby se v něm obsah dokumentu jenom povrchně reprodukoval.
Durych ale výslovně nesděljuje, že text Spinolova dopisu je převzatý z cizího zdroje. Čtenář
si může myslet, že je to autorova fikce, a badatel musí složitě hledat použitý pramen.

5.2. Modlitby *Pater noster* a *Salve Regina* (Boží duha)

Intertextuální začlenění cizího textu má v *Služebnících neuzitečných* funkci doku-
mentární ilustrace, což odpovídá objektivizačnímu zaměření historické prózy. Ale Durych
využil tento postup i v tak subjektivně koncipovaném a výrazně lyrickém díle, jako je pró-
za *Boží duha*. Je to právě ve 4. kapitole, která tvoří jeden z dějových vrcholů. Hlavní po-
stavy – starý muž, který náhodou zavítal do vylidněné pohraniční vesnice po vyhnání Něm-
ců, a mladá dívka, která se při tomto odsunu stala obětí barbarského násilí a stále se ve
vsi skrývá – společně ukládají do hrobu rakev, která po chaotickém odchodu obyvatel zů-
stala nepohřbená v kostele. Když je vše hotovo, muž nad hrobem odříkává modlitby Otče
náš, Zdrávas Maria a Zdrávas Královno. Modlí se je latinsky; Durych zde dost velkoryse
spoléhá na jazykovou kompetenci a náboženské vědomosti čtenářů, ale tyto texty jsou na-
štěstí známé a porozumění je tudíž možné. Útržky modliteb jsou prokládány nevyslovený-
mi reflexemi, které ukazují, že muž se nemodlí mechanicky, nýbrž přitom rozjímá o sobě
a o svém vztahu k oné dívce:

Boží duha, s. 98–100:

Pater noster –

Ale už jsem byl v koncích a marně jsem uvažoval o tom, jaký je význam těch úvodních
slov. Což jsme byli teď sourozenci? Nebo snoubenci? Opravdu jsme teď byli sami na celém
světě?

[...]

Sicut in coelo –

Jistě se mi teď zdálo, že ji vidím už na obraze v knize života na vyvýšeném místě upro-
střed slávy. A co já? Co tu hledám! Co chci?

Panem nostrum –

Co to vlastně teď říkám? Dobře. Je to tak:

quotidianum –

Ale copak jsme neuměli? Mám tu opravdu zůstat, jíst s ní společný chléb, mít s ní
společný domov i společný hrob? A proč se tak třesu? Co to ve mně tak křičí, že i ústa to
opakuji?

Da nobis –

Ach! Bylo by to snad i opravdu možno? Ona, hledící na mne z knihy života, nechápající svou skutečnou slávu, a já? Co jsem já? Vždyť se rouhám. Vždyť blázním. Co to na sebe přivolávám?

Et dimitte nobis –

Ale komu a co by mělo být odpuštěno? Jistě přece jen mně.

[...]

Salve, Regina –

Jistě znala aspoň první dvě slova, neboť sklonila hlavu a sepjaté ruce se pevněji semkly.

Mater misericordiae –

Zajíkl jsem se.

Vita dulcedo –

Zdalo se mi, že tu modlitbu nedokončím. Ještě jsem se však nevzdal –

– et spes nostra | – |

Přemáhal jsem se a přemáhal, zastavuje se, abych popadl dech, a zase pak pokračuje, až jsem vzlykl:

O Virgo –

Ale tu mi to už sevřelo hrdlo a začalo to mnou třást a vyvalily se mi slzy, a nechtěje, aby mi viděla do obličej, padl jsem jí k nohám a objal jí paty a rozvzlykal jsem se, a nemoha popadnout dech, začal jsem líbat její střevice, ušpiněné prachem a rozšlapaným jílem [...]

Věty modliteb a mužovy myšlenky se antifonálně střídají a tím spoluvytvářejí gradaci závěru kapitoly. Muž během modlitby postupně začne vztahovat její obsah na momentální situaci a oslovení určená Panně Marii (*Salve Regina* > *Zdrávas, Královno, Mater misericordiae* > *Matko milosrdenství, O Virgo* > *Panno*) v duchu adresuje přítomné dívce.

5.3. Žalmy podle Římského breviáře (*Rekviem*)

Meziřádková (dialogická) intertextuální kompozice byla uplatněna také v próze *Valdice* z tzv. menší valdštejské trilogie *Rekviem* (1930). Je to jeden z příkladů postupu, kdy struktura bohoslužby, přesněji řečeno určité liturgické modlitby, sloužila Durychovi jako rastr, do kterého umístil části svého vlastního sdělení a tím je spojil do řetězce výsledného textu. Tento postup napomáhá gradaci příběhu a připravuje jeho pointu.

Děj prózy *Valdice* je známý: švédský generál Banner právem silnějším vstoupí do klášterního chrámu ve Valdčích, kam byl pohřben nedávno zavražděný Valdštejn, a zatímco jeho sluhové čtvrtí Valdštejnovu mrtvolu, kartuziánští mniši poblíž otevřené krypty zpívají žalmy. Generál brzo zaregistruje obsah zpívaného textu a vycítí, že slova žalmů podivuhodně korespondují s jeho momentálním konáním. (V ukázce doplňujeme k citátům čísla žalmů.)

Rekviem, s. 87–96:

Ze sboru se ozvalo:

„...Přijdu-li do soužení, obživuješ mne, na hněv nepřátel mých posíláš ruku svou, a vysvobozuje mne vždy pravice tvá...“ (Ž 137,7)

Generál nerozuměl dobře slovům, jež ozvuk v chrámě činil těžce srozumitelnými, ale modlitba těch lidí ho v této chvíli naplňovala obzvláštním gustem.

[...]

V té chvíli mnich, který četl, pozdvihl svůj unavený hlas:

„Pane, vyzkoumal’s mne a seznal’s, ty znáš posazení mé a vstávání mé –“ (Ž 138,1–2)

Generál porozuměl. Usmál se povýšeně a dal znamení neodvolatelným posunkem.

„Excelence!“ vzkřikl kastelán, „což oživne-li a vstane-li!“

[...]

Víko padlo na zem. Ted’ mohli pánové sami poznati, co hlásal žalm stý třicátý osmý:

„Ty jsi chození mé a ležení mé pídí změřil –“ (Ž 138,3)

[...]

„Kam jen bych chtěl jít před duchem tvým, a kam před tváří tvou utéci? Kdybych vstoupil na nebe, tam jsi, kdybych si ustlal v propasti, i hle tu přítomen jsi; kdybych vzal křídla denice, bydliť u posledního moře, též tam ruka tvá povede mne, a držeti mne bude pravice

tvá. Řekl-li bych také: Snad tmy přikryjí mne a noční světlo bude pro mne! ani tmy neskryjí před tebou, noc jako den svítí, tma jako světlo jest – –“(Ž 138,7-12)

Kastelán, slyše tato slova, jež chroptěl jeden z mnichů, zbledl jako by byl usvědčen ze lži.

[...]

Tu se ozval nářek kartusiánův:

„Vysvobod' mne, Pane, od člověka zlého, od muže ukrutného ty ochraňuj mne! –“(Ž 139,2)

„Jděte jim říci, ať teď přestanou!“ rozkřikl se generál na kastelána. [...] Ale slova se ozývala dále:

„Kteříž smýšlejí zlé věci, kteří v srdci každého dne zdvihají boje! –“(Ž 139,3)

Kastelán zacloumal nejbližším ramenem.

„- ostří jazyky své jak had, jed hada litého pod jejich rty bývá –“(Ž 139,4)

„Jeho Excelence pan generál poroučí –“ křičel kastelán, cloumaje svítilnou.

Ale nářek se zdvihl ještě hlasitěji:

„Ostříhej mne, o Pane, od ruky nešlechetného, od muže ukrutného chraň mne, kteří vymejšlejí, kterak by podrazili nohy mé!“ (Ž 139,5)

[...]

A hlas odpovídal:

„Ať se sype vždy na ně uhlí řeřavé, ohněm sraž je do jam hlubokých, ať více nevstanou!“ (Ž 139,11)

Generál se zaposlouchal. Kastelán v kmitu bolestných světél spatřil jeho krutý úsměv.

„To mluví proti mně?“ tázal se kastelána.

Ten se ulekl.

„Ach, Bůh uchovej, Excelence!“

„Či proti tomuhle?“ ptal se generál dále, klepaje na rakev.

[...]

„Pojďte se rozloučit se svým patronem, chcete-li!“

Ale žádná kapuce se nepohnula, žádné světlo se neobrátilo od stránky s velikými písmeny, a ozvuk slov generálových byl pohlcen rozléhavým ozvukem slov skandovaných tak pomalu, jako by hlas odumíral ve smrtelném zápasu.

„Polož, o Pane, stráž ústům mým, hlídej dveří rtů mých – –“(Ž 140,3)

[...]

Jen s disgustem naslouchalo panstvo pomalému pronášení slov, přerušovaných mezerami ponurého mlčení:

„Vyved' – ze žaláře – duši – mou – –“(Ž 141,8)

Výběr žalmů ani jejich posloupnost nejsou náhodné. Citují se tu postupně úryvky ze žalmů 137 až 141 (podle číslování Vulgáty), a nahlédnutím do breviáře můžeme zjistit, že právě tyto žalmy – jenom s výjimkou prvního citovaného úryvku – se přednášejí těsně za sebou při pátečních nešporách (viz *Breviarium Romanum /pars verna/, 1929, s. 194n.*). Otázky vyvolává stránka jazyková. Mniši se modlili breviář zásadně latinsky. Že ho Durych uvádí v českém překladu, to se dá vysvětlit ohledem na čtenáře. Ale jak latinským žalmům rozuměly zúčastněné postavy? Generál Banner, i když Švéd a protestant, vzhledem k svému postavení a funkci pravděpodobně latinu ovládal; je to i naznačeno v pásmu vypravěče (*Generál nerozuměl dobře slovům..., Generál porozuměl...*). U dalších přítomných (generálova žena, kastelán jičínského zámku) znalost latiny nemůžeme předpokládat s jistotou. Vliv liturgického textu na kompozici této scény tedy můžeme prokázat, ale její jazykovou stránku bychom měli do určité míry chápat jako básníkovu licenci.

5.4. Biblický Zpěv Ezechiášův (Masopust)

Nejvýraznějším příkladem užití tohoto typu intertextuality je kapitola *Modlitba noční* z románu *Masopust*. Durych v ní cituje starozákonní text, který se tradičně nazývá *Zpěv Ezechiášův* a nachází se v knize proroka Izaiáše 38,10–20. Jeho jednotlivé věty si v duchu komentuje hlavní postava kapitoly, františkánský kněz pater Bedřich.

Historickou látku románu *Masopust* tvoří události z února 1611, kdy Prahu obsadilo vojsko pasovského knížete Leopolda. Protikatolicky naladěný dav Pražanů v reakci na to přepadal františkánský klášter na Novém Městě a v něm bestiálně povraždil čtrnáct mni-

chů. Kapitola *Modlitba noční* se odehrává v noci před tímto útokem. Františkáni v kostele konají pravidelnou modlitbu, jejíž součástí je taky Zpěv Ezechiášův. Před oltářem je přichystána k pohřbu rakev, ve které leží nejvyšší hofmistr Ferdinand Donín. Představený kláštera (kvardián) odcestoval do Vídně a zastupuje ho – ovšem se značnou nechutí – už zmíněný pater Bedřich. To je výchozí scénérie s typicky durychovskými rekvizitami.

Zpěv Ezechiášův má jméno po židovském králi z 8. století př. n. l. Ten v mladém věku smrtelně onemocněl, ale po intenzivních modlitbách byl Bohem uzdraven. V dotyčném zpěvu pak vyjádřil úzkost předčasně umírajícího i radost zázračně uzdraveného. Tento biblický text se stal později součástí breviáře (souboru povinných modliteb katolického duchovenstva) a v něm přichází na řadu právě v noci z pondělí na úterý, což odpovídá době děje dané románové kapitoly. Breviář se ovšem modlil latinsky, a Durych cituje Zpěv Ezechiášův taky latinsky, bez jakýchkoli vysvětlivek či překladu, což dost komplikuje porozumění celé kapitole, protože Zpěv Ezechiášův není všeobecně známý biblický úryvek. (Překlad a vysvětlivky chybí též v jediném posmrtném vydání *Masopustu* z roku 1969.)

Františkáni se tedy modlí už v očekávání nebezpečí a pater Bedřich vztahuje obsah každé pronesené věty na momentální situaci svou i svěřených spolubratřích. Místa, kde biblický Ezechiáš vyjadřuje předtuchu smrti, chápe pater Bedřich jako předpověď jejich vlastního mučednictví (v závorkách uvádím vlastní překlad latinského textu):

Masopust, s. 109–110:

Ego dixi: In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi. (Řekl jsem: Uprostřed svých dnů odejdu k branám podsvětí.)

Zapomněv (= pater Bedřich) náhle na bolest srdce, tázal se s nevhodnou uštěpačností, jak asi zpívá si dnes ve Vídni pater kvardián. Neřekl toho nahlas, prozradil to však úškleb, dlouhý a hořký.

Zpěv pokračoval.

Dixi: Non videbo Dominum Deum in terra viventium. Non aspiciam hominem ultra, et habitatorem quietis. (Řekl jsem: Neuvidím Pána Boha v zemi živých. Nespátím už člověka, ani toho, kdo přebývá v pokoji.)

Buďsi, řekl si odevzdaně; to věděli nyní už všichni, zvláště pak on od té chvíle, kdy místo o studium a učení hádky musil se starati o celý dům. Každý pak ovšem měl být už připraven na to, aby se k branám smrti mohl odebírat bez zdržování a obtěžování jiných.

[...]

Uniklo zatím několik slov. Už končil se verš:

De mane usque ad vesperam finies me. (Od rána do večera mě ničíš.)

Buďsi, řekl si odevzdaně. Jenže to trvalo téměř tři dny.

Sperabam usque ad mane – (Čekal jsem až do rána –)

Ach, jak tedy nezáviděti apoštolům, kteří i na Hoře Olivetské zdřimli si aspoň na hodinu!

Analogie mezi osudy Ezechiáše a františkánů je až hrozivě nápadná. Pater Bedřich cítí odpovědnost za ostatní bratry, zvláště za ty nejmladší, a biblický text mu to varovně připomíná:

Masopust, s. 110–111:

Seděl tam jáhen bratr Jeroným, podjáhen bratr Kašpar, dva klerici minoristé Jakub a Kliment, pak klerik Jan, novic. Právě pak o nich se asi teď zpívalo z knih:

Sicut pullus hirundinis sic clamabo, meditabor ut columba – (Budu volat jako mládě vlaštovky, přemítat jako holubice –)

Přemýšlel. Snadno by mohli ti nedospělí se octnouti v rozpacích tak, že by povykovali jako mláďata vlaštovčí a točili by se jako holubi, kteří si nemohou vzpomenouti na svoje křídla [...]

Mnoho se napřemýšlel, jak naléztí nějaký způsob k záchraně bratřích svých nezkušených. Ti však jen naříkali:

Attenuati sunt oculi nostri, suspicientes in excelsum; Domine, vim patior, responde pro me! (Unavené jsou naše oči, když hledí vzhůru; Pane, trpím násilí, zastaň se mě!)

To tedy patřilo jemu; on přece byl jejich představeným, on měl teď odpovídati za ně.

Všimněme si, jak pater Bedřich aplikuje biblickou výpověď na sebe dokonce do té míry, že posouvá význam některých jejích prvků: např. slovo *Domine* má být oslovením Boha, ale on si představuje, že mladí bratři tak oslovují jeho samého; větu *responde pro me* (= zastaň se mě) si modifikuje ve smyslu *on měl ted' odpovídati za ně*. V těchto jeho reakcích se objevují fragmenty překladu citovaného textu (např. i zmínka o vlaštovkách a holubech), ale ty zase odhalí jenom čtenář znalý latiny.

Dál už Zpěv Ezechiášův pokračuje útěšně, ale patera Bedřicha přesto neutěší:

Masopust, s. 112:

Tu autem eruisi animam meam, ut non periret, proiecisti sub tergum tuum omnia peccata mea. (Tys tedy vytrhl mou duši, aby nezahynula, za svá záda jsi hodil všechny mé hříchy.)

Jak se měl z toho potěšiti, maje tu čtrnáct osob, z nichž přece by vyrvati chtěl ze spárů smrti aspoň jednu, dvě, tři –

Ospravedlňoval zajisté úmysl tento Zpěv Ezechiášův:

Quia non infernus confitebitur tibi, neque mors laudabit te: non expectabunt, qui descendunt in lacum, veritatem tuam. (Vždyť podsvětí tě nebude slavit, ani smrt tě nebude chválit: ti, kdo sestupují do propasti, budou očekávat tvou věrnost.)

Jak hořké bylo by však sestupování do jezera, kdyby se ukázalo, že ze čtrnácti nebude ušetřeno ani jediného!

Pater Bedřich se tedy nezbaví starostlivých myšlenek; naopak – optimistický závěr modlitby k nim tvoří ironický protiklad:

Masopust, s. 112–113:

Tu plesati počal Zpěv Ezechiášův:

Vivens vivens ipse confitebitur tibi – (Živý, jenom živý tě bude slavit –)

Ucítil pater Bedřich, jak v ústech mu zestydla slina.

– *sicut et ego hodie.* (– jako i já dnes.)

To tedy bylo už trpké až k potměšilosti. To měl by dnes s chutí zpívat pater kvardián ve městě Vídni.

Ironie ostatně prostupuje všechny autorské komentáře k biblickému textu. V posledně uvedené pasáži je opět založena na posunu významu: slova *vivens a ego* narážejí na patera kvardiána, který pobývá v bezpečí ve Vídni.

Zpěv Ezechiášův takto prochází celou kapitolou a tvoří i její pointu. Závěrečná věta je využita též ke zvukomalebnému efektu:

Masopust, s. 113:

Zhroutil se pater Bedřich [...] Nevšímal si už svícnu a svěc a příkrovu drahocenného, pod kterým odpočíval pan Ferdinand Donín. Kajicně želel své roztržitosti, vraceje se k Zpěvu Ezechiášovu. Jen zuby mu cvakly:

Domine, salvum me fac! (Pane, zachraň mě!)

Celá kapitola je anticipační; skládá se z náznaků očekávaných událostí, které se pak skutečně staly a jsou líčeny v následujících částech románu. Jedním z náznaků jsou myšlenky patera Bedřicha při pohledu na modlího se kuchaře Kryštofa: *Ten to byl, který i v refektáři se staral jen o to, jak by jim zkazil chuť k jídlu, pohlížeje na ně už jen jako na berany, jež třeba už zabít rychle, stáhnouti z kůže a vyvrhnouti. Ten říkal jim bez ostychu, že budou to všichni, všichni.* (*Masopust*, s. 111.) Dále je to vize patera Bedřicha nad vystavenou rakví Ferdinanda Donína: *Co si jen počne, až přijdou ty věci, pan Ferdinand Donín? S třesením viděl, jak strháván bude příkrov ten aksamitový, jak bez slávy vyvalí se mrtvola z rakve a bude tu ležeti nahý.* (*Masopust*, s. 113.) Taky nenápadná větička o bratru Didakovi, který *dobře znal skryše pod střechem chrámu a obratně lezl až na samou věž* (*Masopust*, s. 111), je záměrná předpověď: bratr Didak byl pak při útoku opravdu shozen ze střechy. Ale nejvýrazněji tuto anticipaci vyjadřují vnitřní reakce patera Bedřicha na Zpěv Ezechiášův. Intertextualita tu slouží k tomu, že celá kapitola je důmyslně komponována a virtuózně vypointována. Je to podle mého názoru jedna z nejzdařilejších kapitol románu

Masopust, který jinak jako celek je vystavěn dost asymetricky. Vyznění kapitoly je bohužel limitováno tím, nakolik si čtenář poradí s latinskými citáty a s biblickými reáliemi, zvláště když schází autorský i redakční komentář.

Intertextualita u Jaroslava Durycha, přesněji řečeno textová koláž vlastních a cizích formulací v jeho dílech, není zatím soustavně zmapována. A vidíme, jak by to bylo užitečné pro interpretaci Durychových textů i pro jejich čtenáře.

Text je zkrácená verze kapitoly v knize *Básnický jazyk Jaroslava Durycha*, která právě vychází v Nakladatelství H & H Vyšehradská Jinočany s vročením 2009.

Citovaná díla:

- Beckovský, Jan František, *Poselkyně starých příběhův českých* (ed. Antonín Rezek), Praha, Dědictví svatého Prokopa 1880, 2. díl, svazek 3.
 Durych, Jaroslav, *Bloudění*, Praha, Ladislav Kuncíř 1929.
 Týž, *Boží duha*, Praha, Československý spisovatel 1969.
 Týž, *Kouzelný kočár*, Praha, Torst 1995.
 Týž, *Masopust*, Praha, Melantrich 1938.
 Týž, *Paní Anežka Berková*, Praha, Ladislav Kuncíř 1931.
 Týž, *Rekviem*, Praha, Ladislav Kuncíř 1930.
 Týž, „Rudolf Aquaviva“, *Řád 2*, 1934–35, č. 8.
 Týž, *Váhy života a umění*, Praha, ??? 1933.
 Týž, *Služebníci neužiteční*, Praha, Argo 1996.
 Římský *misál*, Praha, Vyšehrad 1945.
 Tanner, Matěj, *Societas Iesu usque ad sanguinis et vitae profusionem militans*, Praha 1675.
 „Z knihy pamětí Starého Města pražského“ (ed. K. J. Erben), *Časopis Českého museum 27*, 1853, s. 713–714.

Poznámky:

- 1 Viz *Encyklopedický slovník češtiny*, Praha, NLN 2002, s. 184; Jiří Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha, UK 1996; Josef Hrbáček, *Nárys textové syntaxe spisovné češtiny*, Praha, Trizonia 1994.
- 2 Jiří Homoláč vymezuje „jazykově, popř. stylově nesourodý text“ jako jeden z druhů možných signálů aluze; viz jeho studii „Aluze v slovesných textech uměleckých“, *Slovo a slovesnost 50*, 1989, č. 4, s. 290.
- 3 „Bloudění českého románu historického“, *Lidové noviny* 38, 12. 1. 1930, č. 20, s. 9.
- 4 Viz mj. *Breviarium Romanum /pars verna/*, Ratisbonae, ??? 1929, s. 239–240.
- 5 „Ignis lentus, oheň pomalý“, *Literární noviny* 8, 1997, č. 15, s. 6.
- 6 Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Jaroslav Durych, karton 25/1/1.

Literární badatel jako hostitel

J. Hillis Miller

*„Je meurs où je m'attache,“ řekl s dvorným úsměvem pan Holt. „Tohle praví v obrázkové knížce břečťán, ten se také tak zamilovaně přimyká k dubu, cizopasník!“
„Cizoložník, milý pane!“ na to paní Tusherová.
Henry Edmond, kniha druhá, kapitola třetí.¹*

M. H. Abrams cituje ve své studii „Rationality and Imagination in Cultural History“ Wayna Bootha, který tvrdí, že „dekonstruktivistická“ interpretace jakéhokoli díla „zcela jasně parazituje“ na „zjevné či jednovýznamové interpretaci.“² První formulace pochází od Bootha, druhá od Abramse. Moje citace citace je příkladem určitého druhu řetězce, jemuž bych zde částečně chtěl věnovat pozornost. Co se stane, když literárněvědná studie odněkud vyjme nějakou „pasáž“ a „cituje“ ji? Liší se takový postup od citace, ohlasu nebo aluze uvnitř básně? Je citace vetřelcem parazitujícím na těle hostitele, na hlavním textu, nebo je tomu naopak a interpretační text je parazitem, který obklopuje a zaškrcuje citaci, jež je jeho hostitelem? Hostitel živí parazita a umožňuje mu žít, ale zároveň je také parazitem usmrcován, jako se často říká, že „literární věda“ zabíjí literaturu. Nemohou spolu však hostitel a parazit žít spokojeně uvnitř jediného textu a navzájem se živit či dělit o potravu?

Abrams v každém případě přichází s „radikálnější odpovědí“. Tvrdí, že pokud vezmeme „dekonstruktivistické principy“ vážně, pak „jakékoli dějiny spoléhající na psané texty nejsou možné.“³ Budiž. Těžko něco takového vyvracet. Určitá představa dějin, potažmo dějin literatury, stejně jako určitá představa jednoznačné interpretace, skutečně může být nedosažitelná, a je-li tomu tak, pak je dobré to vědět a nenechat se obelhávat ani sebou samým ani kýmkoli jiným. Může být, a nemusí. To, že je něco v říši interpretace prokazatelně nemožné, ještě nebrání tomu, aby se o to někdo „nepokoušel“, jak ukazuje nadbytek výkladů dějin, literárních dějin a interpretací. Na druhou stranu souhlasím s tím, že „nemožnost interpretace by neměla být brána na příliš lehkou váhu.“⁴ Má to své důsledky, pro život i pro smrt, protože je to zapsáno, obsaženo v každé lidské bytosti a také v celém našem kulturním společenství.

„Parazitický“ – to je velmi zajímavé slovo. Má svou „zjevnou či jednovýznamovou interpretaci“ v obraze silného, mužného dubu či jasanu, pevně zakořeněného v půdě, ohrožovaného zákeřným, kolem něj ovinutým břečťánem, popínavým, nebo možná je-dovatým,⁵ který je tak trochu ženský, podřadný, nedokonalý a závislý, který je popínavým vínem,⁶ schopným existovat, jen když vysává mízu života ze svého hostitele, ubírajíc mu světlo i kyslík. Myslím na závěr Thackerayova *Jarmarku marnosti*: „Bůh tě opatruj, hodný Viléme! – Bud' zdráva, milá Amálie. Znovu se, něžný břečťánku, zazelenej na drsném du-

bisku, kolem něhož se ovjíší!⁷ Nebo na Hardyho báseň „The Ivy-Wife“ (Žena břechťan), jejíž poslední dvě sloky znějí:

*In new affection next I strove
To coll an ash I saw,
And he in trust received my love;
Till with my soft green claw
I cramped and bound him as I wove ...
Such was my love: ha-ha!*

*By this I gained his strenght and height
Without his rivalry.
But in my triumf I lost sight
Of afterhaps. Soon he,
Being bark-bound, flagged, snapped, fell outright,
And in his fall felled me!⁸*

Tyto smutné milostné příběhy domácí vášně, která přináší tajemné, cizí a parazitické do uzavřeného pořádku domova neboli nepřívětivé (*Unheimlich*) do přívětivého (*Heimlich*), bezpochyby velmi dobře postihují způsob, jakým někteří vnímají vztah „dekonstruktivistické“ interpretace k „zjevné či jednovýznamové interpretaci“. Parazit ničí svého hostitele. Vetřelec vnikl do domu, patrně proto, aby zabil otce rodiny způsobem, který sice nemusí vypadat jako otcovražda, nicméně jí je. Je však tato „zjevná“ interpretace skutečně tak „zjevná“, či dokonce natolik „jednovýznamová“? Nemohl by to být onen tajemný cizinec, který je nám už natolik blízký, že jej nelze vnímat jako někoho cizího, tedy nikoli jako hostitele ve smyslu nepřítele, nýbrž jako hostitele ve smyslu štědrého, pohostinného člověka? Jako někoho neurčitějšího spíše než jednoznačného, a konečně jako někoho zcela neurčitějšího v jeho intimní blízkosti a v jeho schopnosti pokládat se zcela samozřejmě za někoho „zjevného“, „jednovýznamového“ či „jednoznačného“?

„Parazit“ patří mezi slova, která implikují svůj jasný „protiklad“. Bez svého protějšku nemá toto slovo žádný význam. Bez hostitele není parazita. Jak dané slovo, tak jeho protějšek se navzájem rozdělují a odhalují jako už jednou rozštěpené, a jsou stejně jako *Unheimlich* (nepříjemné), *unheimlich* (nepříjemný) příkladem dvojnásobně protikladného slova. Takový rys je přirozenou vlastností, schopností či tendencí slov začínajících na „para“, stejně jako slov začínajících na „ana“. Prefix „para“ (někdy také „par“) nese v angličtině následující významy: podél, poblíž či vedle, za, nesprávně, podobající se či podobné (čemu), podřízené (čemu), isomerní či polymerní (vzhledem k čemu). V kompozitech přejatých z řečtiny označuje prefix „para“ významy: vedle, po straně (čeho), podél (čeho), za (čím), přes (co), nad (čím), neprávem, škodlivě, nepříznivě a mezi (čím).⁹ Slova začínající na „para“ představují celou jednu větev spletitého labyrintu slov obsahujících různé tvary indoevropského kořene *per*, který bývá „základem jednak předložek a slovesných prefixů se základním významem ‚vpřed‘, ‚skrz‘, jednak také široké řady přidružených významů jako ‚před‘ (místně i časově), ‚brzy‘, ‚nejprve‘, ‚hlavní‘, směrem k(u)‘, ‚proti‘, ‚poblíž‘, ‚v‘, ‚u‘, ‚při‘, ‚okolo‘“.

Řekl jsem, že slova začínající na „para“ představují jednu větev celého labyrintu tvarů kořene „per“, ale snadno zjistíme, že sama tato větev je miniaturním labyrintem. „Para“ je „tajemný“, dvojnásobně protikladný prefix, který označuje zároveň blízkost a vzdálenost, podobnost a rozdílnost, niternost a vnějškovost, něco, co je najednou uvnitř i vně domácího pořádku, něco současně před i za hranicí, prahem či určitou mezí, něco na stejné úrovni a přitom podřadné, podřízené či poddajné, něco, co se z hosta stává hostitelem, z otroka pánem. Slovo začínající na „para“ však nepředstavuje jen současně obě strany hranice mezi uvnitř a vně. Je také samotnou hranicí, sítí, která je jednak propustnou blánou spojující uvnitř a vně, navzájem je zaměňující, propouštějící vně dovnitř, vypouštějící uvnitř ven, rozdělující je, ale také nejasným přechodem mezi nimi. Přestože se může zdát, že jakékoli slovo začínající na „para“ jednoznačně či jednovýznamově reprezentuje vždy jen jednu z těchto možností, ostatní významy jsou stále přítomny jako jakési mihotání či chvění uvnitř slova, které zabraňuje, aby význam slova zůstal ve větě neměnný, cosi jako nezvaný host v syntakticky uzavřené struktuře, v níž jsou všechna slova navzájem ro-

dinnými přáteli. Mezi slova začínající na „para“ patří: *parachute* (padák), *paradigm* (paradigma), *parasol* (slunečník), francouzské slovo *paravent* (paraván) a *parapluie* (deštník), *paragon* (vzor), *paradox* (paradox), *parapet* (parapet), *parataxis* (parataxe), *parapraxis* (parapraxe), *parabasis* (parabáze), *paraphrase* (parafráze), *paragraph* (paragraf), *paraph* (parafa), *paralysis* (paralýza), *paranoia* (paranoia), *paraphernalia* (vybavení, výstroj), *parallel* (paralelní, paralela), *parallax* (paralax), *parameter* (parametr), *parable* (přirovnání), *paresthesia* (parestézie), *paramnesia* (paramnézie), *paregoric* (tisíci lék), *parergon* (parergon), *paramorph* (paramorf, paramorfní), *paramecium* (trepka), *Paraclete* (Duch svatý), *paramedical* (nemocniční), *paralegal* (pomocný asistent právníka) a – *parasite* (parazit).¹⁰

Slovo „parazit“ pochází z řečtiny, *parasitos*, etymologicky znamená „vedle zrna“, *para* (v tomto případě) předložka u a *sitos*, zrno, jídlo. „*Sitology*“ (dietologie) je věda o jídle, stravě a výživě. Slovo „parazit“ mělo původně kladný význam, znamenalo vítaný host, někdo, kdo se s vámi dělil o jídlo, kdo s vámi sedával u jídla. Později slovo znamenalo profesionálního hosta na večerech, někoho, kdo se dokázal velmi obratně nechat pozvat ke stolu, zatímco sám nikdy pozván na večeri neoplácel. Odtud se vyvinuly dva základní moderní významy slova parazit v angličtině, jeden spadá do biologie, druhý do sociologie. Parazit je 1) „jakýkoli organismus, který vyrůstá, žije se a žije na nebo uvnitř jiného organismu, zatímco k životu svého hostitele žádným způsobem nepřispívá“ a 2) „osoba, která pravidelně využívá štědrosti a pohostinnosti druhých, aniž by jim to jakkoli oplácela“. ¹¹ Nazvat určitý druh literární vědy „parazitickým“ znamená v každém případě použít velmi silný výraz.

Ve slově parazit je obsažen zvláštní systém uvažování, jazyka či společenského uspořádání (ve skutečnosti všechny tři najednou). Neexistuje žádný parazit bez hostitele. Hostitel a poněkud zlověstný či zrádný parazit jsou přizváni ke společné potravě, o níž se dělí. Na druhou stranu je hostitel sám touto potravou, jeho tělo je konzumováno bez náhrady či odškodnění, jako když někdo o někom řekne: „Ten člověk mě vyžírál!“ Hostitel se pak může stát hostitelem v odlišném smyslu, mimo etymologickou souvislost. Anglické slovo „*Host*“ (hostie) přece označuje posvěcený chléb, hostii při svatém přijímání, ve středověké angličtině *oste*, ve staré francouzštině *oiste*, v latině *hostia*, obětní dar, oběť.

Je-li hostitel zároveň tím, kdo konzumuje, i tím, kdo je konzumován, pak v sobě také zahrnuje dvojnásobně protikladný vztah hostitele a hosta, hosta ve dvojím smyslu přátelského návštěvníka i nepřátelského vetřelce. Slova „hostitel“ (*host*) a „host“ (*guest*) ve skutečnosti vycházejí etymologicky z téhož kořene: *ghos-ti*, cizinec, host, hostitel, přesněji „osoba, s níž někoho spojuje povinnost vzájemné pohostinnosti“. Moderní anglické slovo „hostitel“ (*host*) je v tomto variantním smyslu odvozeno ze středověkého tvaru (*h)oste*, který pochází ze staré francouzštiny a znamená hostitel či host, ale také z latinského *hospes* (od kmene *hospit-*), který znamená host, hostitel, cizinec. Morfy „pes“ a „pit“ z latinských a moderních anglických slov jako „*hospital*“ (nemocnice) nebo „*hospitality*“ (pohostinnost) se odvozují z jiného kořene *pot*, který znamená „pán“. Kompozitum či rozdvojený kořen *ghos-pot* znamenal „pán hostů“, „ten, kdo symbolizuje vztah vzájemné pohostinnosti“, jak je tomu v slovanském *gospodi*, Pán či pán (*Lord, sir, master*). Naproti tomu „*guest*“, ve středověké angličtině *gest*, pochází ze starého norského tvaru *gestr*, který je odvozen z téhož kořene jako „hostitel“, tedy z *ghos-ti*. Hostitel je hostem a host je hostitelem. Hostitel je hostitelem. Vztah mezi pánem domácnosti nabízejícím pohoštění hostu a hostem, který toto pohoštění přijímá, a vztah mezi hostitelem a parazitem v původním smyslu „vítaného hosta“ je tedy obsažen v jediném slově „*host*“ (hostitel). Hostitel ve smyslu hosta je nadto jak přátelským návštěvníkem v domě, tak také cizím člověkem, který proměňuje domov v hotel, v neutrální území. Možná že je prvním poslem hordy (*host*) nepřítel (z latinského *hostis* [cizinec, nepřítel]), tím, kdo první vstoupil do dveří, tím, koho bude následovat zástup nepřátelských (*hostile*) cizinců, kteří se nakonec setkají jen s naším vlastním hostitelem (*host*), křesťanským bohem, jímž je Hospodin (*Lord God of Hosts*). Tento zvláštní, protikladný vztah neexistuje pouze mezi dvojicí slov uvnitř této skupiny, mezi hostitelem a parazitem, mezi hostitelem a hostem, ale i uvnitř každého slova. Jakmile je daný protiklad vydělen do dvou slov, vytvoří se v obou jeho výrazech nový protikladný vztah, a rozvrátí či anuluje zcela jednoznačný vztah polarity, který jediný může být tím správným pojmovým schématem pro daný systém. Každé slovo je samo v sobě rozděleno prostřednictvím zvláštní logiky onoho „para“, prostřednictvím bláby, která odděluje uvnitř od vně, a přesto ono „para“ obě strany spojuje manželským pou-

tem či umožňuje jejich osmotické mísení, z cizinců dělá přátele, ze vzdáleného činí blízké, z rozdílného podobné, z *Unheimlich heimlich* a z nevlídného útulné, aniž by přes veškerou blízkost a podobnost tyto jednotlivé póly protikladů nebyly cizí, vzdálené a rozdílné.

Co má všechno tohle společného s básněmi a jejich interpretací? Předně to má být „ukázka“ dekonstruktivistického postupu interpretace, aplikovaného v tomto případě nikoliv na text básně, ale na citovaný úryvek literárněvědné studie, která sama obsahuje citaci z jiné studie, tak jako se parazit vyskytuje uvnitř svého hostitele. „Ukázka“ je určitým fragmentem, jako jím jsou i nepatrné kousky určité hmoty, které jsou vloženy do zkoumavky a za pomoci specifických technik analytické chemie zkoumány. Dostat se tak daleko či vzdálit se natolik od nepatrného kousku jazyka (a to jsem teprve na začátku toho, kam hodlám dojít), rozšiřovat kontext za kontextem těchto několika frází, abychom jako jejich nezbytné milieu obsáhli všechny rodiny indoevropských jazyků, veškerou literaturu a pojmové myšlení v rámci těchto jazyků a všechny kombinace našich společenských struktur vedení domácnosti, dávání darů a jejich přijímání – to vše naznačuje polemické zaměření mého výkladu, který jsem výše podal. Je to argument pro uznání obrovské komplexity a neurčitě bohatosti zcela zjevného či jednovýznamového jazyka, dokonce i jazyka literární vědy, který je v tomto ohledu pokračováním jazyka literatury. Komplexita a neurčitá bohatost, kterou můj výklad o „parazitovi“ implikuje, plyne zčásti ze skutečnosti, že neexistuje žádný pojem bez znaku a žádné propletení pojmu a znaku bez náznaku příběhu, narativu nebo mýtu, v tomto případě příběhu nezvaného hosta v domě. Dekonstrukce je zkoumáním toho, co vyplývá z této vzájemné sounáležitosti znaku, pojmu a narativu. Dekonstrukce je tedy rétorickým oborem.

Tímto malým příkladem toho, jak vypadá dekonstruktivistický postup v praxi, jsem také chtěl, bezpochyby ne zcela přesně, poukázat na jeho nadměrnou nespoutanost neboli na to, jak daleko nás může jazyk odvést či jak daleko, až na samotnou jeho hranici, můžeme daný text sledovat, což je konečnou samotným základem procesu interpretace. Mottem takového procesu by mohlo být dvojverší Wallace Stevens, básníkovy vlastní verze toho, jak se vězení jazyka může stát místem veselí či dokonce rozkvětu, navzdory tomu, že jazyk vždy zůstane překážkou, místem strádání a utrpení: „Rodilí chudáci, dítko neštěstí, / vždyť nám vládnu jazyka radostí.“¹² Tento malý příklad je konečně také tím, co sám ilustruje. Poskytuje model pro vztah literárního badatele k jinému literárnímu badateli, pro nesoudržnost uvnitř jazyka každého literárního badatele, pro asymetrický vztah literárněvědného textu a básně, pro nesoudržnost uvnitř každého literárního textu a konečně pro zkrácený vztah básně k básním, které jí předcházejí.

Říkat o „dekonstruktivistické“ interpretaci básně, že parazituje na interpretaci zjevné či jednovýznamové, znamená, byť možná i nevědomky, přijmout zvláštní logiku parazita, učinit jednovýznamové mnohovýznamovým, podle zákona, který nepojímá jazyk jako instrument či nástroj v rukou člověka či jako poddajný prostředek myšlení. Jazyk spíše myslí člověka a jeho „svět“ včetně básní, pokud mu to člověk sám dovolí. Martin Heidegger to ve stati *Bauen Wohnen Denken* (Budování, bydlení, myšlení) vyjadřuje následovně: „Jazyk sám nám vypovídá o podstatě věcí, za předpokladu, že respektujeme jeho vlastní podstatu.“¹³

Systém obrazného myšlení (avšak které myšlení obrazné není?) obsažený ve slově parazit a slovech k němu přidružených, hostiteli a hostu, nás vyzývá, abychom uznali, že zjevná či jednovýznamová interpretace básně není totéž co báseň sama, jak bychom jinak snadno mohli usoudit. Obě interpretace, jak „jednovýznamová“, tak „dekonstruktivistická“, jsou spolustolovníky „u jídla“, hostitelem a hostem, hostitelem a hostitelem, hostitelem a parazitem, parazitem a parazitem. Jejich vztah má podobu trojúhelníku, nikoliv polární opozice. Vždy existuje třetí člen, k němuž se ostatní dva vztahují, něco před nimi či mezi nimi, o co se sami dělí, co konzumují nebo co si vyměňují, a prostřednictvím čehož se setkávají. Lépe řečeno příslušný vztah je vždy řetězcem, oním zvláštním druhem řetězce bez počátku a konce, ve kterém nenacházíme žádný určující prvek (původ, cíl, ústřední princip), ve kterém však vždy existuje něco předcházejícího či něco následujícího, k čemu kterákoli část, na niž se zaměříme, odkazuje a kvůli čemu zůstává řetězec otevřený, neurčitelný. Vztah kterýchkoli dvou spolu sousedících prvků řetězce je onou zvláštní opozicí, která se vyznačuje důvěrnou spřízněností a nepřátelstvím zároveň. Proto není možné tento vztah vyjádřit běžnou logikou polární opozice, ani jej vyložit jako dialektickou syntézu.

Každý „samostatný prvek“, aniž by byl jednoznačně tím, čím je, se nadto uvnitř dále dělí a reprodukuje vztah parazita a hostitele, jehož jedním či druhým pólem ve větším měřítku je. Na druhé straně „zjevná či jednovýznamová interpretace“ vždy obsahuje „dekonstruktivistickou interpretaci“ jako svého skrytého parazita, jako část sebe sama, a naopak „dekonstruktivistická interpretace“ se v žádném případě nemůže zbavit metafyzické, logocentrické interpretace, kterou se pokouší vyvrátit. Báseň sama o sobě pak není ani hostitelem, ani parazitem, nýbrž potravou, kterou oba způsoby interpretace potřebují, je hostitelem v jiném smyslu, třetím prvkem zmiňovaného trojúhelníku. Oba způsoby interpretace se spolu ocitají u jednoho stolu, propojeny zvláštním vztahem oboustranného závazku dávat a přijímat dary či jídlo, který Marcel Mauss analyzoval v knize *The Gift* (Dar).¹⁴ Slovo „dar“ v mnoha jazycích vlastně obsahuje slovní hříčky či slovní tvary, které utvářejí logiku či ne-logiku vztahu parazita a hostitele, o kterém zde uvažuji. Výraz *Gift* znamená v němčině jed. Přijímat či dávat dar znamená provádět krajně nebezpečný či neurčitý skutek. Jeden z francouzských výrazů pro slovo dar, *cadeau*, pochází z latinského *catena*, řetízek, řada navzájem propojených kruhů. Každý dar je kruhem či řetězcem,¹⁵ dárce i příjemce vstupuje do nekonečného kruhu či řetězce oboustranného závazku, který Mauss nachází v „archaických“ i „civilizovaných“ společnostech. Martin Heidegger v jedné ze svých znamenitě nespoutaných her se slovy vyhradil tuto představu pro obraz, který vyjadřuje trvalou proměnu či zrcadlovou hru součtveří, jež utváří „svět“: země, nebe, smrtelné a božské. Dar je zrcadleným předmětem, postupujícím tam a zpět v rámci součtveří, je přiveden k existenci jako věc, jako dar (*present*), jako zde přítomný (*present*), obdobně jako se kruh stává darem, oběživem, které koluje od jedné osoby k druhé, například v podobě svatebního daru:

Poddajný, ohebný, do kroužku svinutý, kujný, vláčný, drobný, lehký – to vyjadřuje stará němčina slovy ‚ring‘ a ‚gering‘. Zrcadlová hra světujícího světa umožňuje jako poddajné víření oněm čtyřem, aby se vykroutili do svého vlastního ohebného, do kroužku svinutého bytostného jádra. Ze zrcadlové hry tohoto drobného svitku uvlastňuje se věcnění věcí.¹⁶

Řetězec však není přesně totéž co kruh, je řadou kruhů, kde každý z nich je připraven přijmout další, který je pak zase uzavírán dalším, přičemž celý řetězec může zůstat otevřený, vždy připravený na možnost připojit opět další kruh. To, co zde sleduji, je napětí mezi uzavřenou stejnorodou výměnou uvnitř kruhu, v intimním „útulném“ domácím životě, a řetězcem, který otevírá kruh domácího hájemství někomu cizímu, hostiteli ve smyslu nepřítele. Tvrdím, že parazit je vždy již přítomen v hostiteli, že nepřítel je vždy již přítomen v domě, že kruh je vždy otevřeným řetězcem.

Kruh dávání a přijímání darů, vzájemného závazku dávat a přijímat určité dary v určité době, na svatbách, na narozeninách, na oslavách „na rozloučenou“ či na oslavách „dospělosti“, nebo když je někdo u někoho na návštěvě (což se nazývá darem „pohostinnosti“ [*bread-and-butter present*]) probíhá svým vlastním způsobem jak v „rozvinutých“ společnostech, jakou je ta naše, tak v „archaičtějších“ společnostech, o nichž píše Mauss, například ve vysoce formalizovaných společenských vztazích, které jsou znamenitě znázorněny v severských ságách. Dávání darů je navázáním či zpečetěním vztahu oboustranného závazku vyjádřeného slovem „hostitel“, ale působí také proti veškerému zlu, lze jím odpudit jak neštěstí, které nám může způsobit parazit, tak také neštěstí, které nám může způsobit náš hostitel, jestliže mu neoplatíme jeho pohostinnost. Parazit ve zcela záporném smyslu je ten, kdo pohostinnost neoplatí, kdo prochází světem a blokuje nekonečný řetězec výměny darů, zabraňuje v jeho postupu. Zároveň však sám dar může být jedem, nebezpečným parazitem, odplatou za příkoří, i když toto příkoří není o moc závažnější, než když obdarujeme našeho přítele, hosta či hostitele tím, co se nazývá „danajský dar“, tedy jakýmkoli zbytečným předmětem, na němž se ukládá prach na půdě. Nakonec je tak onou blokující silou samotný dar, který udržuje řetězec v trvalé sebe-produkci. Dar je vždy tím, co zde zbylo a co člověka zavazuje k tomu, aby něco daroval zase někomu dalšímu, a ten pak zase někomu dalšímu a tak pořád dál, aniž by bylo dosaženo rovnováhy, obdobně jako báseň podněcuje nekonečný sled komentářů, které ji nikdy nedokážou „správně vyložit“.

Báseň je podle mého názoru oním dvojsmyslným darem, potravou, hostitelem ve smyslu oběti, obětním darem, tím, co je rozlomené, rozdělené, co je neustále dokola pře-

dáváno a konzumováno literárními badateli rozvážnými i odvážnými, kteří se navzájem ocitají v podivném vztahu hostitele a parazita. Nicméně báseň, každá báseň, jak je zcela zřejmé, se stává parazitem v okamžiku, kdy se odvolává na předchozí básně, nebo když tyto básně v sobě jako své vlastní parazity obsahuje, v další podobě neustálé výměny rolí parazita a hostitele. Je-li báseň pro literárního badatele potravou a jedem, musela také předtím sama konzumovat. Musela být kanibalským konzumentem předchozích básní.

Vezmeme si za příklad Shelleyho „Triumf života“ (*The Triumph of Life*). Jak už ukázali jednotliví literární badatelé, báseň je zabydlená dlouhým řetězcem parazitických výjevů, ohlasů, aluzí, hostů a duchů dřívějších textů. To vše je přítomno v příbytku básně oním podivným fantazmatickým způsobem, stvrzováno, popíráno, sublimováno, překrucováno, napravováno a travestováno. Zabývat se tímto řetězcem začal už Harold Bloom, přičemž jedním z hlavních úkolů současných literárních interpretací je, aby tuto oblast hlouběji probádali a definovali. Předcházející text je jednak základem pro nový text, jednak také tím, co nová báseň musí zničit tak, že to pohltí a přetvoří v děsivou nesoudržnou hmotu, aby mohla vykonat svůj možný-nemožný úkol stát se svým vlastním základem. Nová báseň staré texty jednak potřebuje, a jednak je musí zničit. Jednak na nich parazituje, bezostyšně se přizívá na jejich těle, jednak je jako zlověstný hostitel připravuje o veškerou sílu tím, že je zve do svého domu, podobně jako Zelený rytíř zve Sira Gawaina.¹⁷ Každý předešlý kruh v řetězci se nakonec ocitá ve stejné roli, v roli hostitele i parazita, vzhledem k jiným kruhům, které mu předcházely. Od Starého k Novému Zákonu, od Ezechiela k Apokalypse, k Dantovi, k Ariostovi a Spenserovi, k Miltonovi, k Rousseauovi, k Wordsworthovi a Coleridgeovi, vede nakonec celý řetězec až k „Triumfu života“. Tato báseň, ale i samotné Shelleyho dílo, jsou pak zase přítomny v díle Hardyho, Yeatse a Stevense a náležejí k souboru stěžejních textů romantického nihilismu, včetně Nietzscheho, Freuda, Heideggera a Blanchota, k neustále novým vyjádřením vztahu hostitele a parazita, který se dnes znovu objevuje v současné literární vědě. Je například přítomen ve vztahu mezi „jednovýznamovou“ a „dekonstruktivistickou“ interpretací „Triumfu života“, mezi rozdílnými způsoby interpretace Meyera Abramse a Harolda Blooma či mezi Abramsovou interpretací „Triumfu života“ a interpretací, kterou jsem zde naznačil já sám, dále také v poněkud problematictější podobě mezi Haroldem Bloomem a Jacquesem Derridou, mezi Jacquesem Derridou a Paulem de Manem či nakonec také v samotném díle každého z těchto literárních badatelů.

Neúprosný zákon, který umožňuje, aby se podivný, „neurčitelný“ či „ne-logický“ vztah hostitele a parazita, heterogenita uvnitř homogenity a nepřítel uvnitř domu znovu vytvářely v každé samostatné entitě, jež se ve větším měřítku zdála být jednoznačně takovou či onakou, platí stejně tak dobře pro kritické studie jako pro původní texty, ke kterým se studie vztahují. „Triumf života“, jak doufám ještě ukážu v jiné studii, v sobě zahrnuje jak logocentrickou metafyziku, tak nihilismus, přičemž obě varianty se uvnitř textu dostávají do nesmiřitelného střetu. Není náhodou, že se jednotliví kritici nad touto básní v názorech rozcházejí. Význam „Triumfu života“ nelze nikdy zredukovat na jednu jedinou „jednovýznamovou“ interpretaci, ani na tu „zjevnou“, ani na tu důsledně dekonstruktivistickou, pokud by něco takového jako důsledná dekonstruktivistická interpretace vůbec mohlo – jakože nemůže – existovat. Báseň, tak jako všechny texty, je „nečitelná“, jestliže pod slovem „čitelnost“ rozumíme otevřenost jednoduché, definitivní a jednovýznamové interpretaci. Ve skutečnosti ani „zjevná“ ani „dekonstruktivistická“ interpretace není jednovýznamová. Obě v sobě nutně obsahují svého nepřítel a obě jsou jak hostiteli, tak parazity. Dekonstruktivistická interpretace v sobě obsahuje zjevnou interpretaci a naopak. Nihilismus je neodcizitelným cizorodým živlem uvnitř západní metafyziky, v básních i v jejich interpretacích.

Přeložil Martin Lukáš.

*Tento text původně vyšel pod názvem „The Critic as Host“
v časopise Critical Inquiry 3, 1977, č 3, s. 439–447.*

Aluze děkuje profesorovi Hillisi Millerovi za svolení k otištění překladu.

The publisher wishes to thank professor Hillis Miller for his permission to publish this translation.

Poznámky:

- 1** Český cit. podle: William Makepeace Thackeray, *Henry Edmond*, přel. Jarmila Fastrová, Praha, SNKLU 1963, s. 38. *Je meurs où je m'attache* (fr.) – umírám tam, kde přilnu. Jarmila Fastrová překládá klíčové slovo v replice paní Tusherové jako cizoložník, v originále se na jeho místě objevuje výraz *parricide*, jehož doslovný překlad zní otcovražda, v daném kontextu přesněji otcovrah (slovo může také znamenat vraždu matky nebo jakéhokoli příbuzného, resp. označení osoby, která takový čin spáchá). Domnívám se, že výraz otcovrah by lépe odpovídal tomu, na co chce Hillis Miller poukázat. – *Pozn. překl.*
- 2** M. H. Abrams, „Rationality and Imagination in Cultural History“, *Critical Inquiry* 2, 1976, č. 3, s. 457–458. První formulace je cit. podle: Wayne Booth, „M. H. Abrams: Historian as Critic, Critic as Pluralist“, tamtéž, s. 441.
- 3** Tamtéž, s. 458.
- 4** Paul de Man, „The Timid God“, *The Georgia Review* 29, 1975, č. 3, s. 558.
- 5** V originále autor používá pro označení jednotlivých břečťanů skutečně botanická druhová jména: břečťan popínavý (*English ivy*) a břečťan jedovatý, správně jedovatec kořenující (*poison ivy*). – *Pozn. překl.*
- 6** V originále se vyskytuje slovní spojení *clinging vine*, které lze do češtiny přeložit jako „popínavé víno“, případně i „líána“. Stejného sousloví se však v angličtině užívá také pro „ženu, která příliš lpí na svém muži“, ať už emocionálně či existenčně. Zcela nepochybně autor počítá s působením obou významů v textu. Pro nedostatek vhodného českého spojení, které by dokázalo tlumočit oba významy najednou, ponechávám v textu pouze výraz představující základní význam, zatímco na druhý zde upozorňuji. – *Pozn. překl.*
- 7** Český cit. podle: William Makepeace Thackeray, *Jarmark marnosti*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Academia 2010, s. 700. – *Pozn. překl.*
- 8** Citovaná báseň Thomase Hardyho doposud česky nevyšla. Orientační překlad zní: „S novou vášní hned jsem toužila / obejmout jasan, který jsem spatřila. / On v důvěře přijímal mou lásku, / dokud jsem ho nesevěřela, nesevřela / zeleným, jemným drápkem, jak jsem tkala... / Taková byla moje láska: cha cha! // A tak jsem jeho sílu a vzrůst získala, / aniž by se mnou zápolil. / Avšak ve svém úspěchu jsem přehlédla / důsledky, které mi záhy připravil. / Zcepenělý, polámaný, padl docela / a jeho smrt také mne samou skolila.“ – *Pozn. překl.*
- 9** Všechny definice a etymologické výklady v této studii pocházejí ze slovníku *The American Heritage Dictionary of the English Language*, ed. William Morris, Boston, Houghton Mifflin 1969.
- 10** Všechny příklady slov začínajících na „para“ ponechávám v angličtině (příp. francouzštině), český ekvivalent uvádím v závorce. Pro přehlednost překládám do češtiny i slova, která se, alespoň v psané podobě, od anglických výrazů neliší. – *Pozn. překl.*
- 11** V češtině se oba významy s těmi anglickými překrývají: 1) bot., cizopasný živočich nebo rostlina; 2) kdo je živ, tyje z práce jiných. Viz např. Lumír Klimeš, *Slovník cizích slov*, Praha, SPN 2005. – *Pozn. překl.*
- 12** Stevensova báseň „Estetika zla“ (*Esthétique du Mal*) u nás v překladu dosud nevyšla. V originále citované verše znějí: „Natives of poverty, children of malheur, / The gaiety of language is our seigneur.“ – *Pozn. překl.*
- 13** Martin Heidegger, „Building Dwelling Thinking“, in: týž, *Poetry, Language, Thought*, přel. Albert Hofstadter, New York, Harper & Row 1971, s. 146. V německém originále (Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, in: týž, *Vorträge und Aufsätze II*, Pfullingen, Neske 1967, s. 20.) zní citovaná pasáž následovně: „Der Zuspruch über das Wesen einer Sache kommt zu uns aus der Sprache, vorausgesetzt, dass wir deren eigenes Wesen achten.“
- 14** Ve francouzském originálu nese kniha název *Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Česky: Marcel Mauss, *Esej o daru, podobě a důvodech směny v archaických společnostech*, přel. Jiří Němec, Praha, Sociologické nakladatelství 1999. – *Pozn. překl.*
- 15** K problematice řetězce a jeho vytváření, daru, kruhu, výročí, oslavy, svátku či slavnosti, přítomnosti i dárku (oba významy anglického slova *present*) a parafé či ozdobách při psaní (zejména podepisování se) perem viz Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée 1974, s. 271a.
- 16** (Česky cit. podle: Martin Heidegger, „Věc“, in: týž, *Básnický bydlí člověk*, přel. Ivan Chvatík, Praha, OIKOYMENH 2006, s. 35. – *Pozn. překl.*) V anglickém vydání (viz poznámka č. 13) citováno ze s. 180. V německém originále (Martin Heidegger, „Das Ding“, *Vorträge und Aufsätze II*, Pfullingen, Neske 1967, s. 53.) zní citovaná pasáž následovně: „Schmiegsam, schmiedbar, geschmeidig, fügsam, leicht heisst in unserer alten deutschen Sprache ‚ring‘ und ‚gering‘. Das Spiegel-Spiel der weitenden Welt entringt als das Gering des Ringes die einigen Vier in das einige Fügsame, das Ringe ihres Wesens. Aus dem Spinel-Spiel des Gerings des Ringen ereignet sich das Dingen des Dinges“.
- 17** Postavy z anglického rytířského románu *Sir Gawain a Zelený rytíř* (*Sir Gawain and the Green Knight*) z konce 14. století. Sir Gawain, který kdysi setnul hlavu Zelenému rytíři, se s ním má do roka znovu utkat, aby mohlo dojít k odplatě. Vydává se tedy po roce za Zelený rytířem, který během jejich opětovného setkání odhalí svou pravou tvář. Ukáže se, že je ve skutečnosti jinou po-

stavou románu, Bertilakem de Hautdesert, který Sira Gawaina hostí na svém hradě nedaleko Zelené kaple, kde Zelený rytíř sídlí. Zelený rytíř se nakonec představí jako kladná postava, jako ten, jehož prostřednictvím Sir Gawain dosáhne těžce vykoupeného poznání. Tradiční výklady poukazují na symboliku Zeleného rytíře, který představuje současně protikladné motivy dobra a zla, života a smrti, nevinnosti a poznání, apod. – *Pozn. překl.*

Anděl dekonstrukce

Meyer Howard Abrams

Démogorgón: Kéž by propast

*vychrlit mohla tajemství. Je slabý
hlas...*

Percy Bysshe Shelley: *Odpoutaný Prométheus*¹

Dostává se nám dnes poučení, abychom se měli na pozoru před slovy jako „původ“, „centrum“ a „konec“, ale odvážím se prohlásit, že toto zasedání² má svůj původ v dialogu mezi Wayne Boothem a mnou, soustředěném kolem otázky principů historických postupů v mé knize *Natural Supernaturalism*. Hillis Miller napsal, ve vsí nevinosti, na knihu recenzi; ve své odpovědi jej citoval Wayne Booth, potom jsem ho opětovně citoval a znovu mu odpověděl i já, a tak jej vtáhl vír naší názorové výměny, až se z ní nakonec stal dialog tří osob. A kdo může předvídat, s ohledem na prokázanou schopnost našeho předsedajícího podněcovat diskusi, kolik dalších účastníků vír vtáhne, než se konečně zastaví?

Využiji této příležitosti, abych prozkoumal zásadní otázku, kterou Hillis Miller ve své podnětné recenzi přednesl. Souhlasil jsem s Wayne Boothem, že pluralismus – vystavení předmětu rozličným úhlům pohledu, přinášející různorodé výsledky – je nejen platný, ale také nutný pro naše pochopení literární a kulturní historie. Při takové činnosti je totiž konvergence rozličných úhlů pohledu jediným způsobem, jak můžeme nahlédnout do hloubky. Také jsem však konstatoval, že Millerovo radikální prohlášení z jeho recenze, týkající se principů dekonstruktivní interpretace (jak ji sám nazývá), překračuje hranice pluralismu tím, že činí nemožným cokoli, co bychom mohli považovat za literární nebo kulturní historii.³ Toto téma by si sotva zasloužilo, abych se mu dále věnoval takto veřejně, kdyby se jednalo pouze o otázku přiměřenosti historických tvrzení v jediné knize. Miller ale chápe *Natural Supernaturalism* jako příklad „velkolepé tradice moderního humanitního bádání, tradice Curtiuse, Auerbacha, Lovejoye, C. S. Lewise“,⁴ a objasňuje, že v sázce je platnost předpokladů a postupů celé soustavy tradičního bádání humanitních věd. Zjevně se jedná o dostatečně důležité téma, aby naši diskusi opravňovalo.

Rád bych co nejstručněji formuloval zásadní, i když většinou implicitní předpoklady, které sdílím s tradičními historiky západní kultury a které Miller zpochybňuje, přičemž se je pokouší vyvrátit:

1. Základním materiálem historie jsou psané texty; autoři těchto textů (kromě některých okrajových výjimek) prozkoumávali možnosti a normy zděděného jazyka, aby mohli vyjádřit cosi určitého, přičemž předpokládali, že kompetentní čtenáři, pokud sdílejí jejich jazykové schopnosti, budou s to pochopit, co chtěli vyjádřit.

2. Historik je vskutku většinou schopen interpretovat nejen to, co jím citované pasáže znamenají dnes, ale i to, co jimi mínili jejich autoři v době, kdy je napsali. V typickém případě formuluje historik svou interpretaci jazykem, který je částečně jazykem interpretovaného autora, a částečně jeho vlastním. Je-li tato interpretace poctivá, pro dané účely se dostatečně přibližuje tomu, co měl autor na mysli.

3. Historik svou interpretaci nabízí veřejnosti s očekáváním, že zkušený čtenář přečte jistou pasáž podobně jako on, a tím potvrdí „objektivitu“ jeho interpretace. Protřelý autor předpokládá, že některé z jeho interpretací se ukáží jako chybné, ale tyto chyby, pokud jsou omezeného dosahu, nijak vážně neovlivní přiměřenost celku jím podané historie. Je-li však většina jeho interpretací chybná, nebudeme jeho knihu chápat jako historii, ale jako historickou fikci.

Povšimněme si, že zde hovořím o jazykové interpretaci, nikoli o tom, co bývá matoucím způsobem označováno jako „historická interpretace“ – tj. kategorie, témata, konceptuální a vysvětlující vzorce, které historik přináší do svého zkoumání textů, a které pomáhají utvářet příběh, jemuž slouží textové pasáže s příslušnými jazykovými významy jako příklady nebo důkazy. Rozdíly mezi těmito organizujícími kategoriemi, tématy a vzorci ovlivňují rozmanitost příběhů, které jednotliví historikové vyprávějí, a které pluralistická teorie chápe jako přijatelné. Nelze popřít, že jazykové významy citovaných pasáží do jisté míry reagují na rozdíly v perspektivě, kterou na ně historik uplatňuje. Jazykové významy se ale také podstatnou měrou vzpírají proměnám perspektivy, přičemž historikova věrnost těmto významům slouží jako základní kritérium přiměřenosti příběhu, který se chystá vyprávět, bez toho aby je manipuloval a upravoval, aby vyhovovaly jím předem učiněným závěrům.

Ještě jednu předběžnou poznámku: netvrdím, že má interpretace pasáží, které cituji, vyčerpává vše, co vyjadřují. Ve své recenzi Hillis Miller píše: „[L]iterární nebo filozofický text má pro Abramse jediný nepochybný smysl, ‚korespondující‘ s rozličnými entitami, které ‚reprezentuje‘ prostřednictvím více nebo méně přímého zrcadlení.“ Netuším, čím jsem u Millera vyvolal dojem, že má „teorie jazyka je implicitně mimetická“, že je „zrcadlem“ nastaveným skutečnosti, již odráží,⁵ ledaže by vycházel z předpokladu, který zřejmě sdílí s Derridou, a který mi připadá zjevně chybný, že totiž každý pohled na jazyk, který není dekonstruktivní, je mimetický. Celkem vzato sám pohlížím na jazyk funkčně a pragmaticky: jazyk, ať už mluvený nebo psaný, spočívá v užívání velmi rozmanitých řečových aktů, jimiž uskutečňuje nejrozličnější lidské záměry; tvrdit něco o jisté situaci je pouze jedním z těchto záměrů; takové jazykové tvrzení situaci neodráží, ale pomáhá nasměrovat pozornost k jejím vybraným aspektům.

V každém případě se domnívám, že je zcela pravdivé, že mnohé z pasáží, které cituji, jsou víceznačné a ve svém významu rozmanité. Vše, na co si činím nárok – na co si musí činit nárok každý tradiční historik – je, že ať už autor mínil cokoli dalšího, potom měl na mysli alespoň *toto*, a že „toto“, kterému se dostatečně přibližuji a výslovně je uvádím, dostačuje pro příběh, který se chystám sdělit. Jiní historikové, kteří chtějí vyprávět odlišný příběh, mohou ve svých interpretacích odhalit jiné stránky významu zprostředkované stejnou pasáží.

To mě přivádí k jádru mého nesouhlasu s Hillisem Millerem. Jeho hlavním sporným tvrzením není, že někdy, nebo vždy, ve svých interpretacích chybují, ale že – jako další tradiční historikové – nikdy nemohu mít ve svých interpretacích pravdu. Miller totiž souhlasí s Nietzscheovou námitkou proti „představě ‚správnosti‘ v interpretaci“, stejně jako s jeho tvrzením, že „stejný text opravňuje nesčetné interpretace [*Auslegungen*]: neexistuje žádná ‚správná‘ interpretace.“⁶ Nietzscheovy názory na interpretaci, říká Miller, jsou stále významné i pro současnou dekonstruktivní teoretiku, včetně Jacquese Derridy a jeho samého, kteří „znovuinterpretují Nietzscheho“ nebo píší „přímo nebo nepřímo pod jeho záštitou“. Cituje dále několik výroků z Nietzscheovy *Der Wille zur Macht*, z nichž podle něj vyplývá, „že čtení nikdy není objektivní identifikací smyslu, ale zanáší význam do textu, který ‚sám o sobě‘ žádný význam nemá“. Například: „Nakonec člověk ve věcech nenachází nic, co do nich nezanesl.“ „Ve skutečnosti je interpretace sama prostředkem, jak něco ovládnout.“⁷ Zdánlivě mohou tato povšechná dekonstruktivní tvrzení připomínat tvrzení

Carrollova filozofa jazyka, který prohlašoval, že význam do textu přináší interpretova vůle k moci:

„Otázka je,“ řekla Alenka, „můžete-li přimět slova, aby znamenala různé věci.“

„Otázka je,“ řekl Hupity Dupity, „kdo je komu pánem – to je to celé.“⁸

Samozřejmě si ale nemyslím, že by taková dekonstruktivní tvrzení byla, po způsobu Hupityho Dupityho, jednoduše dogmatickými vyhlášeními. Spíše jsou to závěry vyplývající z konkrétních premis o jazyce. Ve zbylém čase bych rád zmínil, které vybrané premisy to podle mě jsou, nejdříve u Derridy a potom u Millera, a to s důvěrou, že v případě chybné interpretace těchto teorií někdo na mé chyby upozorní a opraví je. Abych snížil napětí, rád bych úvodem prohlásil, že si nemyslím, že radikálně skeptické závěry vyplývající z těchto premis jsou chybné. Naopak, myslím si, že jejich závěry jsou správné – ve skutečnosti jsou *neomylně* správné, a v tom právě spočívá jejich problém.

I.

Často se setkáváme s názorem, že Derrida a jeho následovníci podřizují veškeré zkoumání prvotnímu průzkumu jazyka. To je vcelku pravdivé, ale nedostatečně přesné, neboť se tu nerozlišuje mezi Derridovou prací a tím, co Richard Rorty nazývá „obrat k jazyku“,⁹ charakteristický pro moderní angloamerickou filozofii a také velkou část angloamerické literární vědy posledního půlstoletí, včetně „Nové kritiky“. Derrida se odlišuje především tím, že jako jiní francouzští strukturalisté přesouvá svůj výzkum od jazyka k *écriture*, k psanému nebo tištěnému textu; dále pak tím, že vnímá text neobyčejně omezeným způsobem.

Derridovou výchozí a rozhodující strategií je zrušit prioritní postavení, které tradiční názory přisuzují jazyku mluvenému před psaným. Prioritním postavením míním to, že se mluvené promluvy využívá jako konceptuálního modelu, z něž se odvozují sémantické a jiné vlastnosti psaného jazyka, stejně jako jazyka obecně. Derridův posun spočívá v tom, že se v první řadě odvolává na psaný text, který sestává z toho, co při pohledu na něj nacházíme – k „*un texte déjà écrit, noir sur blanc*“ [již napsanému textu, černému na bílém].¹⁰ V ohromující hře Derridova výkladu jsou tyto černé značky na bílém papíře jeho posledním útočištěm – tím jediným, co je při čtení skutečně přítomné –, nejsou vymyšlenými konstrukty, iluzemi, fantazmaty. Derrida rozvíjí pomocí promyšlených metaforických pojmenování vizuální vlastnosti těchto černých značek na bílém, prázdném papíře mnoha směry, jen aby je, ve výmluvných momentech, opět omezil na jejich základní stav. Jediné, co zde zaručeně je, když se díváme na text, jsou „značky“, vymezené a rozdělené do skupin pomocí „prázdných míst“; když srovnáme jednotlivé značky a jejich uskupení, nalezneme zde také „prostory“, „okraje“, „opakování“ a „diference“. Svou rétorickou virtuozitou nás Derrida vybízí, abychom jej k těmto novým premisám následovali, a abychom se v nich nechali uzavřít. Máme jej tedy následovat při jeho pohybu od uzavřeného „logocentrického“ modelu všech tradičních nebo „klasických“ pohledů na jazyk (které, jak tvrdí, vycházejí z iluze platónského či křesťanského pojetí bytí a přítomnosti, jež slouží jako původ a garant významů) k tomu, co budu označovat jako jeho vlastní grafocentrický model, v němž jedinou přítomností jsou značky na bílém, prázdném papíře.

Ještě předtím, než vůbec stihne začít, staví tímto směrlým manévrem Derrida mimo hru každý zdroj norem, regulací nebo ukazatelů, které v běžném užívání a zkušenosti jazyka stanoví hranici tomu, co míníme a jak je našemu mínění možné rozumět. Protože jedinými danostmi jsou dopředu existující značky, „*déjà écrit*“, nemůžeme se odvolat na mluvící nebo píšící subjekt, ego, cogito nebo vědomí, tedy na žádného možného vykonavatele záměrného, intencionálního mínění („*volouir dire*“); všem takovým silám je určen status jazykem vytvořených fikcí, snadno odstranitelných dekonstruktivní analýzou. Tímto manévrem nás Derrida zbavuje možnosti vztahovat se nějakým způsobem k procesu, jímž se učíme mluvit, rozumět nebo číst, stejně jako k procesu, jímž v interakci s kompetentnějšími uživateli a díky naší rozvíjející se jazykové zkušenosti začínáme rozpoznávat a opravovat své chyby při mluvení nebo rozumění. Autor je Derridou převeden (když zrovna nepromlouvá chvilkovým těsnopisem tradičních fikcí) na úroveň pouhé další značky mezi značkami jinými, která je umístěna na začátku nebo konci textu či souboru textů, „v konkrétních textových souborech, identifikovaných pomocí ‚vlastního‘ jména jistého

podpisu“.11 Dokonce ani syntaxi, organizaci slov do významuplné věty, se nedostává žádná úloha při určování významů slov, z nichž se věta skládá, protože když se díváme na stránku, potom podle grafocentrického modelu nevidíme žádnou organizaci, ale jen „řetěz“ seskupených značek, sekvenci jednotlivých znaků.

Právě Derridovo pojetí „znaku“ mu dovoluje omezené rozvinutí jeho premis. Do textu totiž přináší poznatek, že značky na stránce nejsou náhodným značením, ale jsou to znaky, přičemž znak má dvojí stránku, označující a označovaný, znamení a pojem, nebo znaku a význam. Když se však díváme na stránku, významy tam nenalezneme, nejsou fyzicky ani psychicky přítomné. Aby vysvětlil značení, využívá Derrida úzce specializovaného a podrobně rozpracovaného výkladu Saussurova názoru, že identita zvuku nebo významu znaku se neopírají o žádné pozitivní vlastnosti, ale o vlastnosti negativní (nebo relační) – o jejich „diferenci“ nebo diferencovatelnost od jiných zvuků nebo významů v rámci konkrétního jazykového systému. Toto pojetí difference se Derridovi samo nabízí, protože důkladná prohlídka tištěné stránky ukazuje, že některé značky a soubory značek se opakují, ale jiné se od sebe odlišují. Podle Derridovy teorie přidává „difference“ – nikoli „diference mezi a, b, c“, ale jednoduše „difference“ – statickým součástí textu nutný operační člen, a jako taková (podobně jako pojem „negativity“ v Hegelově dialektice) dělá divy. „Difference“ totiž uvádí do pohybu ustavičnou hru (*jeu*) značení, která probíhá uvnitř zdánlivé nehybnosti značek na tištěné stránce.

Aby vysvětlil, jak při značení znaku probíhá odlišování, předkládá Derrida pojem „stopy“, která není přítomností, ačkoli funguje jako jistý druh „simulakra“ označované přítomností. Jakékoli značení, které difference v označujícím dříve aktivovala, zůstává v přítomném okamžiku, stejně jako v budoucnosti, aktivní jako „stopa“,12 přičemž „sediment“ stop, který se v označujícím nahromadil, zakládá rozmanitost hry jeho přítomných významů. Tato stopa je prchavou stránkou textu; není, ale funguje, jako by existovala; hraje roli bez toho, aby byla „přítomná“; „zjevuje se / mizí“; „stírá se přítomnic [Elle s'efface en se présentant]“.13 Jakýkoli pokus definovat nebo interpretovat značení znaku nebo řetěz znaků spočívá v tom, že je interpret nahrazuje jiným znakem nebo řetězem znaků, „náhražkami znaku“, jejichž sebestírající stopy pouze laterálně oddalují, od substituce k substituci, stabilizovaný a přítomný význam (nebo „přítomnost“ označovaného), o kterou marně usilujeme. Naděje, již se zdá stopa nabízet, totiž přítomnost, kdy se hra značení zastaví a spočine na určité referenci, tak není nikdy uskutečnitelná, ale neustále odkládána, oddalována, opožďována. Derrida vytváří ve francouzštině složený termín *différance* (a mísí tak dohromady pojmy oddělování a oddalování),14 aby upozornil na nekonečnou hru generovaných významů, v níž se reference nekonečně odsouvá.15 Z toho podle Derridy vyplývá, že „centrální, původní či transcendentální označované“ se ukazuje jako „nikdy [...] absolutně přítomné a mimo systém diferencí“, a tato „absence transcendentálního označovaného donekonečna rozšiřuje pole a hru značení“.16

Derrida tak dospívá k tomu, že žádný znak nebo řetěz znaků nemůže mít určitý význam. Připadá mi však, že k tomuto závěru dochází postupem, který není svým způsobem o nic méně závislý na původu, centru a konci, a který není o nic méně zatvrzele „teleologický“ než nejdůslednější z metafyzických systémů, které mají jeho vývody dekonstruovat. Jeho původem a centrem jsou grafocentrické premisy, uzavřená komora textů, do které nás zve s tím, abychom opustili běžnou oblast zkušenosti s mluvením, nasloucháním, čtením a porozuměním. Od takového východiska se následně pohybujeme k předem hotovému závěru. Derridova komora je totiž zapečetěná dozvuková komora, v níž jsou významy redukovány na nepřetržitou echolalii, vertikální a laterální rezonanci strašidelných nepřítomností od znaku ke znaku, které nevydávají žádný hlas, nikdo je nezamýšlí, na nic neodkazují, bzučí v prázdnu.

Pro chiméru tradiční interpretace, která se marně pokouší určit, co měl autor na mysli, navrhuje Derrida alternativu: odevzdat se nekonečné hře značení, kterou znaky v textu rozvíjejí. S touto neradostnou vyhlídkou na jazyk a kulturní činnost v troskách nás Derrida vyzývá k pokusu pouze upřeně pozorovat, avšak bez toho, aby nás při tom provázela rousseauovská nostalgie po ztracené jistotě významu, který jsme ve skutečnosti nikdy nevlastnili, ale namísto toho by nás měla provázet „nietzscheovská *afirmace*, hravé přitakání hře světa a nevinnosti vznikání, přitakání světu znaků, které je bez chyby [*faute*], bez pravdy, bez původu, který je otevřen aktivní interpretaci. [...] Je to hra bez zajištění. [...] V absolutní náhodě se však *afirmace* poddává i *genetické* neurčitelnosti, *seminálnímu*

dobrodružství stopy.“¹⁷ Grafocentrické premisy vedou jednoznačně k metafyzice, světonázoru založenému na nekončící hře *différance*, kterou nejsme schopni dokonce ani pojmenovat (protože tento svět můžeme zahlédnout jen tak, že se zbavíme jazyka, který nevyhnutelně implikuje celou metafyziku přítomnosti, již tento pohled nahrazuje). Svou vizi Derrida popisuje takto: „[M]ám ovšem před očima porodní proces – ale také ty, kdo ve společnosti, z níž nevyklučuji ani sebe, tyto oči odvracejí před čímsi dosud nepojmenovatelným, jež již o sobě dává vědět, [...] děje se tak vždy v podobě nepodoby, beztvary, němou infantilní a hroživou formou nestvůrnosti.“¹⁸

II.

Hillis Miller zavádí výstižné rozlišení mezi dvěma skupinami současných strukturalistických literárních vědců, mezi „opatrnými“ a „tajemnými literárními badateli“. Ti opatrní se stále ještě drží možnosti „strukturalismem inspirované literární vědy jako racionální a racionalizovatelné činnosti s dohodnutými pravidly postupů práce, danými fakty a měřitelnými výsledky“. Ti tajemní se podobně nostalgii po nemožných jistotách zříkají.¹⁹ A protože sám je badatelem tajemným, spočívá Millerovo úsilí v tom, aby nás u všech rozličných děl, jimiž se zabývá, přiměl podílet se na zjevení jejich vlastní sebedekonstrukce, které představuje z důvodů nedostupnosti jakéhokoli možného původu, základu, přítomnosti nebo konce nekončící hru nedeterminovatelných významů.

Podobně jako pro Derridu je i pro Millera daností psaný text, „nevinné černé značky na stránce“,²⁰ které jsou vybaveny stopami nebo pozůstatky významu; poté využívá rozličných strategií, které maximalizují počet a rozmanitost možných významů za současné minimalizace všech faktorů, které by mohly omezovat jejich volnost. Stojí za to stručně si dvě tyto strategie přiblížit.

Jedním Millerovým postupem je aplikovat termíny „interpretace“ a „význam“ neobvykle široce, a tak sjednotit mluvený nebo psaný jazykový projev s jakoukoli metafyzickou reprezentací teorie nebo „faktu“ o fyzickém světě. S těmito různorodými sférami nakládá stejně jako s „texty“, které „čteme“ nebo „interpretujeme“. Neopouští tak žádný prostor pro zohlednění faktu, že jazyk je na rozdíl od fyzického světa kulturní institucí, která se vyvinula výslovně za účelem vyjadřovat význam a zprostředkovávat jej členům společenství, kteří se naučili, jak jazyk používat a interpretovat. Uvnitř sféry explicitně jazykových textů nebere Miller v úvahu žádné rozlišení v oblasti těch druhů norem, které mohou nebo nemusí být platné pro „interpretaci“ celého souboru autorových textů, pro jediné dílo tohoto celku, nebo pro konkrétní pasáž, větu nebo slovo v rámci takového díla. Jako interpretační pluralista bych souhlasil, že existují rozmanité platné (i když ne stejně adekvátní) interpretace hry *Král Lear*, tvrdím ale, že přesně vím, co měl Lear na mysli, když říká: „*Pray you undo this button.*“²¹

Další strategie je spojena s Derridovou „stopou“. Podobně jako Derrida i Miller vyřazuje prostřednictvím svých vybraných premis jakoukoli kontrolu nebo omezení značení, k němuž by docházelo prostřednictvím odkazu na takové použití slova nebo obratu, které bylo běžné v autorově době, nebo pomocí odkazu k autorskému záměru, jazykovému nebo žánrovému kontextu, v němž se jisté slovo objevuje. O jakémkoli slově daného textu – nebo alespoň o těch „klíčových“, jak nazývá slova, která si vybírá pro zvlášť pečlivé zkoumání – tak může tvrdit, že označuje všechny z rozličných věcí, které značilo v rozmanitých podobách, jichž označující nabylo během své zaznamenané historie; a to nejen v jednom konkrétním jazyce, třeba v angličtině a francouzštině, ale i zpětně prostřednictvím jeho latinské a řecké etymologie až k předpokládanému indoevropskému počátku. Proto kdykoli a kýmoli je v jakémkoli kontextu použito tištěné slovo, hranice, stanovující naše možnosti formulovat, co v tomto užití znamená, jsou dány pouze tím, co může interpret nalézt ve starých a etymologických slovnících, spolu s jakoukoli další informací, kterou může přinést interpretova vlastní erudice. To je důvod pro Millerovy neustálé obraty k etymologii – a dokonce k významu tvaru tištěných písmen u měnících se podob slova – při výkladu textů, na něž zaměřuje svou interpretační pozornost.²²

Tímto způsobem je klíčové slovo vybaveno sedimentovanými významy, nahromaděnými v průběhu celé jeho historie, ale zbaveno všech norem umožňujících některé z nich vybrat a jiné odmítnout. Klíčové slovo se tak stává – podobně jako delší pasáž nebo celý text, jehož je slovo součástí – *suspens vibratoire*²³ (řečeno obratem, který Miller cituje z Mallarméa), chvějivým suspendováním stejnou měrou pravděpodobných významů, jež jsou nu-

ceny zahrnovat „neslučitelné“ nebo „nesmiřitelné“ či „protikladné“ významy. Závěr, vyplývající z těchto názorů, formuluje Miller několika způsoby: protože jsou nepřestávající hrou odchylných významů, jsou klíčové slovo, pasáž nebo text „neurčitelné“, „nedešifrovatelné“, „nečitelné“, „nerozhodnutelné“.24 Nebo ještě nepokrytěji: „Každé čtení je chybné.“ „Je možné ukázat, že každé čtení je chybné, a to na základě důkazů čerpaných z textu samotného.“ Při chybném čtení textu však interpret pouze opakuje, co již před ním učinil samotný text, protože „každý literární text, s větší nebo menší mírou explicitnosti či jasnosti, již čte, nebo čte chybně, sám sebe“.25 Prohlásit, že toto pojetí interpretace zbavuje opory ten druh historie, který jsem se rozhodl provozovat, by bylo velmi úzkoprsé: tento přístup totiž spěje k tomu, že žádný text, ani jako část, ani jako celek, nemůže znamenat nic konkrétního, přičemž nikdy nedokážeme říci, co někdo myslel tím, že něco napsal.

Je-li však každá interpretace interpretací chybnou, a musí-li se veškeré myšlení o literatuře (podobně jako historie) zabývat pouze badatelovými nesprávnými interpretacemi, proč bychom vůbec měli pokračovat v interpretaci a literárním bádání? Hillis Miller klade tuto otázku opakovaně. Odpovídá na ni prostřednictvím svých oblíbených interpretačních analogií, které s neochabující vynalézavostí prozkoumává. Tyto analogie zobrazují čtený text jako krétský labyrint a také jako osnovu pavučiny; tyto dva obrazy, jak zdůrazňuje, se dřívějším propojením spojily v mýtu o niti, již Ariadné tká svou síť.26 Zde je jedna z odpovědí na otázku, proč pokračovat v literárněvědné činnosti:

Paterovo literární dílo, podobně jako díla jiných významných autorů západní tradice, jsou zároveň jak otevřeny interpretaci, tak vposledku nedešifrovatelné, nečitelné. Jeho texty vedou literárního badatele hlouběji a hlouběji do labyrintu, dokud nenarazí na konečnou aporii. To však neznamená, že čtenář musí hned na počátku vzdát svůj pokus Paterovi porozumět. Jen tím, že projde celou cestu labyrintem a bude přitom sledovat nit daného vodítka, může badatel dojít do slepé uličky bez Mínotaura, k neschůdné cestě, která je hraničním, konečným bodem interpretace.27

Troufám si tvrdit, že rozumím této části Millerova textu, a že to, co říká, částečně znamená, že interpretační činnost dekonstruktivního literárního badatele má svůj počátek a svůj konec: začíná jako intencionální, k cíli směřující pátrání, přičemž toto pátrání musí skončit ve slepé uličce.

Dosažení interpretační aporie nebo slepé uličky urychluje příchod „tajemného okamžiku“, jak mu říká Miller – okamžiku, kdy badatel, který si myslel, že dekonstruuje text, zjišťuje, že se pouze podílel na nekončící hře textu jako sebedekonstruujícího artefaktu. Zde je další z Millerových tvrzení, v němž popisuje jak svůj vlastní, tak Derridův postup:

Dekonstrukce jako způsob interpretace funguje prostřednictvím pečlivého a rozvážného pronikání do každého textového labyrintu. [...] Dekonstruktivista tímto postupem zpětného zkoumání usiluje najít takový prvek studovaného systému, který je nelogický, nit v daném textu, která jej celý rozplete, nebo uvolněný kámen, který s sebou strhne celou stavbu. Přesněji řečeno: dekonstrukce ničí základy, na nichž stavba stojí, tím, že ukáže, že text již základy zničil, vědomě nebo nevědomě. Dekonstrukce nerozebírá strukturu textu, ale ukazuje, že text již sám sebe demontoval.28

Tajemný okamžik v interpretaci, jak jej Miller popisuje na jiném místě, je náhlým „*mise en abyme*“, v němž mizí dno, přičemž v nekonečném návratu sebematoucí hry významů uvnitř znaků samotných, které propast odhalují a zároveň ji pojmenováním zakrývají, zachytáváme letmý záblesk propasti samé, v „závrati z pod ní ležící nicoty“.29

„Dekonstruktivista,“ prohláshel Miller, „se *pokouší* najít“ nelogický prvek v textu, nit, která, když se za ni zatáhne, veškerou látku rozplete. Vypadá-li hra tak, jak ji Miller vytvořil (grafocentrické premisy a volnost interpretačních manévřů), je neselhávajícím pravidlem dekonstruktivního poslání: „Hleďte a naleznete.“ Dekonstruktivní metoda funguje, protože nemůže nefungovat; je to podnik, který nemůže zkrachovat; neexistuje žádná souvislá pasáž ve verších nebo v próze, která by mohla eventuálně posloužit jako protipříklad, který by otěstoval její platnost nebo hranice. A tajemný literární badatel, ať

už jsou texty, na něž své strategie uplatňuje, jakkoli rozmanité a rozdílné, nakonec musí dojít k tomu, že jsou všechny redukovány na jednu jedinou věc. Millerovými vlastními slovy: každé dekonstruktivní čtení „aplikované na jakýkoli literární, filozofický nebo literárněvědný text [...] dochází konkrétním způsobem, který text dovoluje, ke ‚stejnému‘ aporetickému okamžiku. [...] Čtení se znovu a znovu vrací, prostřednictvím odlišných textů, do ‚stejně‘ slepé uličky.“³⁰

Je marné poukazovat na to, že takové myšlení o literatuře nemá vůbec nic společného s naší běžnou zkušeností jedinečnosti, bohaté rozmanitosti, a vášnivých lidských záležitostí, kterou zažíváme nad literárními, filozofickými nebo literárněvědnými díly – to vše jsou věci, spadající pod jazykové iluze, které myšlení o literatuře odstraňuje. Chtěl bych zdůraznit, že nám četba Millera, stejně jako Derridy, přinese bohatou odměnu, včetně potěšení z jeho vynalézavých myšlenkových a jazykových her, ze spousty překvapujících jasnozřivých pohledů, které nám přináší díky své sečtělosti a vnímavosti pro netušené shody a rozdíly v našem literárním a filozofickém dědictví. Ale této odměny se nám dostává jen mimochodem, přičemž samotná cesta vždy směřuje ke konečné zkušenosti závratí, tajemnému *frisson* [mrazení] z toho, jak se s ním potácíme na kraji propasti; dokonce i šok z tohoto objevu je brzy otupen svým očekávaným a neměnným návratem.

OCITUJI poslední úryvek z Millera, abych doložil obratnou a tvořivou hru jeho rétoriky, slovních hříček a obraznosti, které dodávají jeho vyjádřením *mise en abyme* kouzlo, kterému se jen těžko vzdoruje. Převádí jimi své propojené analogie labyrintu, sítě a propasti do černých značek na bílém, prázdném papíře, které představují základní danost dekonstruktivních premis:

*Namísto toho, aby Ariadnina nit umožnila bezpečný únik z bludiště, vytváří jej, je tímto labyrintem. Interpretace nebo řešení hádanek tkaniny textu jen k celé síti přidává více vláken. Nemůžeme nikdy z labyrintu uniknout, protože únik labyrint rozšiřuje svou nití lineárního narativu nebo příběhu. Myšlení o literatuře přidává další nitě, aby vyzdobilo již existující látku či tkaninu. Tato nit se podobá vlákně odvíjejícímu se od špičky spisovatelova pera, které jej udržuje v síti, ale dočasně jej také drží mimo sráz, mimo prázdnou stránku, kterou tato linka zakrývá.*³¹

Takže si to interpretujeme: Hillis Miller, dočasně držený labyrintickými vlákny textové sítě nad propastí, kterou tyto černé řádky vymezují na prázdném papíře, se zaměstnává rozmotáváním sítě, jež mu znemožňuje ponořit se do prázdnoty – propasti. Zjišťuje však, že tak může učinit pouze aktem psaní, jenž spřádá další síť řádků či vláken, stejně tak náchylnou k dekonstrukci, pouze dalším pohybem pera, které za sebou zanechá jen další inkoustovou síť nad stále se vzdalující propastí. Jak Miller poznamenává – předpokládám, že kajícně – na konci mnou již citované pasáže: „v jedné verzi příběhu se Ariadné měla ze zoufalství oběsit na své vlastní niti poté, co ji Théseus opustil“.

III.

Co nám zbývá říci v odpověď na tuto propastnou vizi textového světa literatury, filozofie a všech dalších lidských výkonů v oblasti jazyka? Domnívám se, že máme pouze jedinou adekvátní odpověď, a ta je stejná jako odpověď William Blakea, kterou dal Andělovi ve *Snoubení nebe a pekla*. Poté, co se po hmatu dostali dolů „točitou slují“, zjevil Anděl Blakeovi děsuplnou vizi pekla jako „nekonečné Propasti“; v níž bylo „slunce, černé, ale zářivé“, a kolem něj „ohnivé pruhy, po nichž kroužili obrovští pavouci“. Jakmile se „můj přítel Anděl“ vzdálil, „tu však už nebylo onoho zjevení, ale octl jsem se sedící na krásném břehu u řeky ve svitu měsíčním a slyšel jsem harfeníka, zpívajícího k harfě“. Anděl „se mne překvapen tázal, jak jsem unikl? Odpověděl jsem: ‚Za všechno, co jsme spatřili, vděčili jsme tvé metafyzice.‘“³²

Jsem rád, že mohu prohlásit, že Hillis Miller jako Anděl dekonstrukce nemyslí dekonstrukci vážně v Hegelově významu slova „vážný“; to znamená, že se zcela a důsledně neodevzdává důsledkům svých premis. Naštěstí pro nás je ve skutečnosti dvojitým agentem, který hraje jazykovou hru na základě dvou rozdílných druhů pravidel. Jednou hrou je hra dekonstruktivního interpreta literárních textů. Druhou je hra, kterou rozehraje za minutu nebo dvě, kdy vystoupí ze svých grafocentrických premis na toto pódium a promluví k nám.

Odvážím se předpovědět, co Miller provede potom. Bude chtít sdělit určité věci a mistrovsky využije všemožné zdroje jazyka, aby je vyjádřil jasně a přesvědčivě, přičemž k nám bude promlouvat s přesvědčením, že v míře, v jaké ovládáme konstitutivní normy tohoto druhu diskurzu, odhadneme, co má na mysli. Nebudeme svědky žádných nepřekonatelných teoretických těžkostí, zabraňujících mu, aby svou rozpravu začal, nebo s ní pokračoval přes prostředek až ke konci. Co řekne, bude bezprostředně vyplývající manifestací myslícího subjektu nebo ega, stejně jako zřetelného a trvalého étosu, takže ti z vás, kdo – podobně jako já – znají a obdivují jeho poslední práce, budou sice překvapeni a potěšeni jednotlivými tvrzeními, ale budou také oprávněně předem očekávat jak určitý obecný ráz, tak jistý výrazný styl a postup jeho vystoupení. Co řekne, bude dále manifestovat cítění, stejně jako myslící subjekt; a pokud není vybaven nadlidskou shovívavostí, vyjádří tento subjekt jisté přirozené podráždění nad tím, že já, starý přítel, jsem mohl tak hloupě dezinterpretovat to, co napsal o svých literárněvědných záměrech.

Ještě předtím, než přišel sem, přepracoval Miller své myšlenky (včetně vnitřní řeči) do psané podoby. Na tomto pódiu bude pokračovat a převede toto psaní do řeči; a můžeme bezpečně prohlásit – protože náš předsedající je sám dvojitým agentem, redaktorem literárněvědného časopisu a současně organizátorem tohoto symposia –, že jeho řeč bude brzy opětovně převedena do psané podoby a představena veřejnosti. Tato substituce *écriture* namísto *parole* bude mít svůj význam, nikoli však význam zásadní; to, co zde Miller řekne, tedy nepřeskočí ontologickou mezeru na tištěnou stránku a nezbaví se při tom všech rysů, které jej činily srozumitelným jako diskurz. Každý z jeho čtenářů bude totiž schopný převést černé značky na prázdném, bílém papíře zpět do řeči, kterou v duchu uslyší; nebude vnímat slova jednoduše jako značky nebo zvuky, ale jako již obdařené významem; bezprostředně mu při jeho četbě vyplyne inteligentní subjekt, velmi podobný tomu, který mu vyplyne, zatímco mu bude naslouchat na tomto místě, subjekt, organizující správně utvořené a významuplné věty a řadící svá tvrzení zprostředkovávaná textem.

Neexistuje žádný jazykový ani jiný zákon, na který bychom se mohli odvolat, jenž by dekonstruktivistovi znemožňoval použít jeho grafocentrické postupy na tištěnou verzi řeči Hillise Millera – nebo mé, nebo Wayne Booth – a pokud tak učiní, bude spolehlivě schopen přeložit tento text do závratné *mise en abyme*. Ale ti z nás, kdo tvrdohlavě odmítáme dosadit pravidla dekonstruktivní činnosti na místo našich běžných schopností a citu pro jazyk, zjistí, že jsme byli schopni tento text velmi dobře pochopit. Ve skutečnosti mu v mnoha ohledech porozumíme lépe, než když jej budeme poslouchat v podobě mluvené výpovědi, protože instituce tisku poskytne prchavým slovům jeho řeči trvalý grafický protějšek, umožňující nám, abychom jej vnímali vlastním tempem, a nikoli tempem toho, kdo jej přednáší, stejně jako nám umožní jej číst opakovaně, uspořádat jej a přemítat nad ním, dokud nebudeme přesvědčeni, že jsme se přiblížili autorovu zamýšlenému významu.

Jak nám naznačuje naše zkušenost, poté, co Hillis Miller a já takto navzájem pouvažujeme nad texty našich výpovědí, pravděpodobně spolu budeme dále zásadně nesouhlasit. Tím mám na mysli, že žádný z nás není nakloněný tomu, uznat důvody toho druhého jako natolik přesvědčivé, aby jej přiměly změnit jeho vlastní interpretační premisy a cíle. Ale v průběhu tohoto procesu každý z nás dochází k jasnějšímu pochopení důvodů činnosti toho druhého, a bezesporu objevuje, že některé z těchto důvodů jsou skutečně pádné, a přestože nejsou zcela přesvědčivé, mají pro danou otázku smysl. Krátce řečeno: vydáme-li se staromódním způsobem zjišťovat, co ten druhý myslí tím, co říká, jsem přesvědčený, že dospějeme k lepšímu vzájemnému porozumění. Koneckonců bez přesvědčení, že můžeme jazyk používat k tomu, abychom vyjádřili, co máme na mysli, a že můžeme jazyk interpretovat, abychom určili, co bylo míněno, neexistuje žádný logický důvod pro dialog, jehož se nyní účastníme.

Přeložil Miroslav Kotásek.

Tento text původně vyšel jako „Deconstructive Angel“ v časopise *Critical Inquiry* 3, 1977, č. 3, s. 425–438.

Aluze děkuje nakladatelství University of Chicago za svolení k otištění překladu.

The publisher wishes to thank University of Chicago Press for their permission to publish this essay.

Poznámky:

- 1 Přel. Jiří Valja.
- 2 M. H. Abrams původně svou esej „Anděl dekonstrukce“ přednesl jako příspěvek panelové diskuse o dekonstrukci na sjezdu Modern Language Association roku 1976. – *Pozn. překl.*
- 3 Viz M. H. Abrams, „Rationality and Imagination in Cultural History: A Reply to Wayne Booth“, *Critical Inquiry* 2, 1976, č. 3, s. 456–460.
- 4 Joseph Hillis Miller, „Tradition and Difference“, *Diacritics* 2, 1976, č. 4, s. 6.
- 5 Tamtéž, s. 10–11.
- 6 Tamtéž, s. 8 a 12.
- 7 Tamtéž, s. 12.
- 8 Lewis Carroll, *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*, přel. Jaroslav Císař, Praha, AU-RORA 1996, s. 217.
- 9 Richard Rorty (ed.), *The Linguistic Turn*, Chicago, University of Chicago Press 1967.
- 10 Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil 1972, s. 203.
- 11 Jacques Derrida, „Bílá mytologie. Metafora ve filosofickém textu“, in: týž, *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 224.
- 12 Jacques Derrida, „Diferance“, in: týž, *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 156–158 a 170.
- 13 Tamtéž, s. 168.
- 14 Ve francouzštině má sloveso *différer* jak význam „oddělovat“, tak „oddalovat“. – *Pozn. překl.*
- 15 V tradiční nebo „klasické“ teorii znaků, jak Derrida pojmenovává názor, který vyvrací, se znak pojímá jako „odložená (diferovaná) přítomnost [...] cirkulace znaků vždy odkládá (diferuje) okamžik, kdy bychom se mohli setkat s věcí samou, zmocnit se jí, spotřebovat ji anebo vynaložit, dotknout se jí, mít ji přítomnou v názoru [en avoir l'intuition présente]“ (Jacques Derrida, „Diferance“, s. 153). Viz také „Hors livre“ in: Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil 1972, s. 10–11.
- 16 Jacques Derrida, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku“, in: týž, *Texty k dekonstrukci*, přel. Miroslav Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 179.
- 17 Tamtéž, s. 194. Derrida dodává, že tato „interpretace interpretace“, která „přitakává hře [se] snaží [...] překročit člověka a humanismus“ (tamtéž). K nadcházející „nestvůrnosti“ viz také *De la grammatologie* (Paris, Éditions de Minuit 1967), s. 14. [Slovensky: *Gramatológia*, přel. Martin Kanovský, Bratislava, Archa 1999, s. 13. – *Pozn. překl.*]
- 18 Jacques Derrida, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku“, s. 195. „Nemáme k dispozici žádnou řeč [...] jež by byla cizí těmto dějinám; nemůžeme pronést jedinou destruktivní výpověď, která by se již nemusela připodobnit formě, logice a implicitním postulátům právě toho, co chtěla popírat.“ „S každou výpůjčkou přichází celá metafyzika.“ (Tamtéž, s. 180 a 181.)
- 19 Joseph Hillis Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, II“, *The Georgia Review* 30, 1976, č. 2, s. 335–336.
- 20 Joseph Hillis Miller, „Walter Pater: A Partial Portrait“, *Daedalus* 105, 1976, č. 1, s. 107.
- 21 „Rozepněte ten knoflík.“ – přel. Martin Hilský.
- 22 Viz např. jeho rozvíjení významů slov „cure“ [lék] a „absurd“ [absurdní] v článku „Stevens' Rock and Criticism as Cure, I“ (*The Georgia Review* 30, 1976, č. 1, s. 6–11). K analýze označování historicky se proměňujících tvarů tištěné podoby slova viz jeho výklad „abyme“, tamtéž, s. 11; viz také jeho výklad písmene x v článku „Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line“ (*Critical Inquiry* 3, 1976, č. 1, s. 75–76).
- 23 Joseph Hillis Miller, „Tradition and Difference“, s. 12.
- 24 Viz např. Joseph Hillis Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, I“ s. 9–11; „Walter Pater: A Partial Portrait“, s. 111.
- 25 Joseph Hillis Miller, „Walter Pater: A Partial Portrait“, s. 98; „Stevens' Rock and Criticism as Cure, II“, s. 333.
- 26 Joseph Hillis Miller, „Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line“, s. 66.
- 27 Joseph Hillis Miller, „Walter Pater: A Partial Portrait“, s. 112.
- 28 Joseph Hillis Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, II“, s. 341; viz také „Walter Pater: A Partial Portrait“, s. 101 a „Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line“, s. 74.
- 29 Joseph Hillis Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, I“, s. 11–12. Nepojmenovatelná propast, kterou Miller letmo zahlédne, má svou paralelu v nepojmenovatelné a odstrašující nestvůrnosti, kterou zahlédá Derrida (viz výše).
- 30 Joseph Hillis Miller, „Deconstructing the Deconstructors“, *Diacritics* 5, 1975, č. 2, s. 30.
- 31 Joseph Hillis Miller, „Stevens' Rock and Criticism as Cure, II“, s. 337.
- 32 William Blake, *Snoubení nebe a pekla*, přel. Otto F. Babler, Liberec, Dauphin 1994, s. 191–193.

Rod jako narativní konstrukce identity¹

Wolfgang Müller-Funk

V letech 1792 až 1796 prováděl markýz von Maillet na svém zámku v St. Fargeau, 120 kilometrů severně od Paříže, experimenty, které měly extrahovat esenci života.

Na počátku se pokoušel vyrobit elixír života. Měl štěstí, protože něco objevil. Byla to červená látka, která se nedala zachytit, nedala se uvést do pevného skupenství a vždy se okamžitě rozplynula.

Na základě těkavosti této látky vycházel z toho, že našel princip života, neboť principy vždy znova upadají v zapomnění a jsou stejně tak těkavé jako ona červená látka.

Pokoušel se látku uvést do pevného skupenství, ale nepodařilo se mu to. Aby lépe porozuměl, co je tato červená mlha, pokusil se představit si ji jako něco, co jej prostupuje, a pustil se do experimentů. Na konci roku 1796 se mu podařil průlomový objev.

Markýz von Maillet se ve svých experimentech pokusil tuto červenou látku uchopit jako jej zahrnující, tekoucí materii a krátce na to extrahoval bez potíží pevnou tenkou červenou nit.

Byla to červená nit, která vedla jeho životem.²

Tento příběh, vypůjčený z „Muzea neslýchaných věcí“ berlínského umělce a spisovatele Rolanda Albrechta, je s jistou nadsázkou příběhem, který by mohl být pravdivý, a přesto pravdivý být nemůže. Představuje nám diskurzivní formaci a *epistému*, kterou můžeme spolu s Michelem Foucaultem označit jako „klasifikování“, která, jak píše Foucault, svědčí o „čilé zvědavosti“ a která „vědy o životě když ne objevuje, tak jim alespoň dává dosud nepoznanou šířku a přesnost“.³ Logika této diskurzivní formace v „Muzeu neslýchaných věcí“ je dovedena do krajnosti, když elixír života, který okouzloval ještě německý romantismus a přírodní filozofii;⁴ vnitřní proces, zkušenost živoucího Já, je objektivizován a substancializován v kvazi-chemických pokusech. Naturalistické neporozumění „principu života“, „souvislosti života“ (Dilthey), které hrají v přírodovědném scientismu jistou roli dodnes, je myslitelné v diskurzivním světě, ve kterém ještě nejsou odděleny humanitní a přírodní vědy. Experimentující markýz se zcela zjevně zaobírá sebou, svou identitou, a to, co nakonec drží v ruce, ona tenká, ale pevná nit, poukazuje na docela jiný diskurz, který je charakteristický pro století romantismu; je jím zvědavost vůči sobě sobě samému, která se projevila ve vlně autobiografií. Autobiografie se totiž vyznačuje tím, že z těkavého prvku konstruuje nit narace, která člověka vede džunglí labyrintického života, a tím odhaluje stabilitu domnělého autentického Já,⁵ které se nakonec objeví na začátku, jako to Já, které objevuje pravdivé jádro v sobě samém. Je uměním vyprávění, které plynule spojuje rozdílné a kontingentní události s momenty života, čímž generuje identitu, což se v tomto případě jeví jako samozřejmé a evidentní. Lstivý vypravěč, který zde naráží na problematiku zapomínání při snování červené nitě, se představuje jako utajený teoretik

vyprávění. Jeho příběh nám podává zprávu o tom, jak se generuje identita: *konstrukcí Já*, která je zapomínána a tím zvěčňována. Tento příběh nám představuje princip konstrukce vyprávění v narativním experimentu, který má naše kategorie pravdivého a nepravdivého. Všechny příběhy o identitě jsou z jistého úhlu pohledu iluzivní a lživé a toto jejich příznané sebezpochybnění je jejich integrální součástí. Markýz de Maillet existuje jen do té doby, dokud se vypráví o tom, jak sám sebe konstituuje; bez vyprávění žádné *Já* a žádná identita neexistují, ale protože je snování nitě časové povahy a probíhá retrospektivně, existuje nezpochybnitelná souvislost mezi vyprávěním, vzpomínáním a existencí jako *Já*. Nepopíratelným paradoxem při tom je, že aby bylo možné vyprávět, to znamená snovat nitě narativu, je zapotřebí centrujícího fokusu. V opačném případě je toto *Já* přítomno jen proto, že je k dispozici narativní, principiálně vyvolatelný, latentně vědomý, popřípadě nevědomý, zdroj. Filmy jako *Hirošima, má láska* Alaina Resnaise a *Mulholland Drive* Davida Lynche, ve kterých se události točí jako v Möbiově pásce, a také Kaurismäkiho *Muž bez minulosti* nám působivě ukazují, jak jde ztráta paměti ruku v ruce se ztrátou identity. To, že dnes hraje téma paměti a vzpomínání tak významnou roli v umění, ve filmu i ve vědě, může souviset s latentním strachem z toho, že bychom ve velmi krátkém čase mohli přijít o svou identitu. Tento bazální strach jednotlivce i celých společností mohl vést k materializaci, ba dokonce monumentalizaci výrazných narativů – snaze držet v ruce pevnou nit po vzoru markýze de Maillet, a tím zabránit rozmělnění našeho *Já*. V médiích je vždy přítomná červená nit kulturním záchytným lanem, které se pokouší vetkat ohroženou identitu do tkalcovského rámu. Červená nit reprezentuje a dekonstruuje představu statického subjektu, která je tak charakteristická pro klasickou západní *epistémé*.

Obzvláště v anglosaské oblasti věd o kultuře se identita objevuje v jiném úhlu pohledu. Triáda etnicita – třída – rod (race, class, gender) vztahuje identitu na kulturní rámec a zaměřuje se na rodové, sociální a kulturní příběhy původu, jejich vzájemné překrývání a protínání. Identita je zde od počátku chápána jako konstrukce; nejde, jako v případě markýze, o to identifikovat se se sebou samým (a tím se ujistit o své neotřesitelnosti), ale identifikovat se s jiným, které zůstává samo a cizí, v každém případě kontingentní. Protože identita zdánlivě není vázána na žádné objektivní a přirozené parametry, je změnitelná a zároveň násobitelná. Tak vzniká *patchwork*, vzorec identit, které narušují utopii anglosaských *cultural studies* – zpevněnou identitu spolu s jejími fatálními sklony k produkci obrazů jiného. Jsme různými *Já*, která do sebe integrují různá cizí a jiná. Pohlavní a etnický hybrid – to, co se klasicky označuje jako menšina – se z důvodu její/jeho mnohačetného kódování stává privilegovaným subjektem, který má tradičně přesáhnout moderní tvrdou etnickou a sexuální politiku identity. Pan a paní Američané jako nová hybridní rasa, která by díky své umělosti již nebyla náchylná k sexuální a rasové diskriminaci. Odvrácená stránka tohoto jak implicitně, tak explicitně předestřené konceptu tkví v tom, že reprodukuje onen politický kulturalismus, který byl vždy tak vlastní nacionalismu: kulturní volba a preference se obrací ve prospěch těch, kteří byli vyloučeni z klasického rasistického a patriarchálního diskurzu, a tak nepředstavuje vystoupení ze hry klasické politiky identit.

Jak ukazuje debata okolo knihy Judith Butler *Gender Troubles*, existuje ještě jedna námitka proti tomuto kulturnímu anarchismu a jeho boji proti tradiční identitě, která nás přivádí k další, jakoby třetí dimenzi komplexního tématu identity. Odpůrkyně pohlavní jednotnosti ve vnitrofeministické debatě pragmaticky hlásají, že ve jménu boje proti represivní politice identit ohlášené rezignací na klasickou jednotnost ženství a ženy jako subjektu, probíhá nuceně emancipační feministická politika, protože politika potřebuje také tak jasně definovaný subjekt. Nechci zde probírat argumenty pro tuto pozici nebo proti ní, ale považuji za důležité na tomto místě poznamenat, že teoretičky jako Sheila Benhabib se zcela očividně odvolávají na filozofickou historii diskurzu, ve které hrají významnou roli angličtí filozofové jako Hume a Locke. Hume ve své knize *Treatise on Human Nature* pokládá sobě a svým čtenářům rýpavou otázku:

Co nás tak neodbytně nutí považovat za identitu po sobě následující počítky, jako bychom byli v průběhu celého našeho života v zajetí nezměnitelné a nepřetržité existence.⁶

Hume nám objasňuje, že bez takové silné domněnky by bylo jednání a interakce nemyslitelné. Teprve vnitřní konstrukce *Já* vytváří vztažný rámec pro počítky a vzpomínky,

konstituuje svět v opakujícím se setkávání, zpřístupňuje nás pro náš protějšek. V klasickém diskurzu identity je již od počátku vepsán morální imperativ. Identita zaručuje stálost a ta znamená sociální spolehlivost. Spolehlivost je daná skrz *conditio humana*. Podle Paula Ricoeura, o kterém se ještě zmíním, se *conditio humana* vykristalizovala ve dvou eticky amalgamovaných fenoménech: charakteru a slibu. Identita má proto nejen egoistickou, ale také odlišovací a sociální funkci, protože stálost a věrnost nemohou existovat i bez stabilních sociálních vztahů. Tím není identita jen násilným otiskem společnosti, ale také představuje základ, který nám umožňuje jednání a soužití. Je to stálost člověka, která ho činí morálním subjektem. Tranzitorní subjekt bez vzpomínek by nebyl podle této argumentace strukturně odpovědný, nebylo by jej možno zajistit v žádné výpovědi, závazku ani slibu, právě proto, že by už toto *Já* nebylo tím, čím bylo v momentě výpovědi, závazku nebo daného slibu. Strukturně nezodpovědným nemyslím to, že je tato zodpovědnost vázána na vědomé popření, nýbrž to, že je v extrémním případě závazek vůči tomu druhému zapomenut. Proto je také zapomínání v tomto aspektu podřízeno radikální ambivalenci – zproštění se minulosti a vypovězení sociálních vztahů.

Locke zastával nadměru subjektivistickou koncepci identity, která *sameness with itself* rozumí jako produkt a producenta reflexí, vzpomínek a srovnání. Filozofie má zvláštní fabuli pro skurilní a vrtkavé krajní případy, které bývají uváděny jako zátěžová zkouška teoretické platnosti vlastní filozofické koncepce. Jak je to asi s princem, jehož paměť byla přenesena do těla ševce? Locke věren své koncepci zastává názor, že identita dotyčného by byla pořád identitou prince. Háček je v tom, že by jeho sebepojetí nemuselo být sdíleno jeho sociálním okolím, což by mu v tomto případě mohlo přivodit pobyt v psychiatrickém ústavu, kde by pečovatelé, k jeho vlastnímu uklidnění, jeho princovskou identitu pravděpodobně potvrdili.⁷

Tento příklad, ke kterému by bylo vhodné připojit mezní případy z psychiatrie (rozštěpená osobnost, schizofrenie), z medicíny (Alzheimerova choroba) nebo z esoteriky, ukazuje, že identita není žádným jednoduchým, nýbrž velice proměnlivým a mnohovrstevnatým problémem. Neobsahuje žádnou vnitřní ani vnější stránku, které se nekryjí nebo které se nemusejí dostat do stádia, kdy by se překrývaly. I ve zmírněné formě jsme stále v situaci rozpolcenosti, kdy se neustále identifikujeme s princem nebo s princeznou, ale zároveň jsme vnímáni jako švec nebo ošklivé káčátko. A *vice versa*. Je možné i to, že tlak z vnějšku je tak silný, že nakonec nám připisanou identitu přijmeme za vlastní (postkoloniální situace). Tato rozpolcenost identity nám vysvětluje, proč se nám zdají koncepty být-sám-se-sebou-identický tak atraktivní – obsahují totiž příslib, že vlastní a cizí náhled na identitu se konečně po dlouhých dobrodružstvích a bloudění překryjí.

Červená nit identity, která zaručuje kontinuitu a nezaměnitelnost, je vždy ohrožena přetržením. K paradoxu tohoto fenoménu patří, že identita, která tak tvrdošijně lpí na své soběstačnosti, je na jednu stranu nemile doháněna fragilitou, fragmentaritou a konstruktivitou identity, zatímco se jí na druhou stranu utopická naděje zbavuje jako balastu, aby se tak radikálně osamostatnila, což nevyhnutelně vede k novému tvoření identit a jejich tlaku.

Kdo mluví o *Já*, musí – vzhledem ke stavu diskuze – mluvit také o *jiném*,⁸ o předchůdnosti *jiného*. Toto *jiné* může mít nejrůznější podoby:

předchůdnost *jiného*, bez které nemohu dosáhnout identity (Emmanuel Levinas, Waldenfels)

nevědomé *jiné* ve mně, nevědomé *já*⁹ ve smyslu psychoanalýzy Jacquese Lacana

příslušná *jiná* identita a identita *jiného*, která mi připomíná relativitu a vztažnost k jakýmkoli cizím identitám

rozštěpenost samotné identity ve svém vnitřním a vnějším aspektu, jako je naznačena na příkladu prince v postavě ševce

Paul Ricoeur, hermeneutický poststrukturalista a jeden z nejvýznamnějších filozofů narativního konceptu identity, se ve své knize *Soi-même comme un autre*¹⁰ (1990) vymezil vůči filozofické tradici návrhem rozlišení dvou jak nekompatibilních, tak od sebe navzájem neodvoditelných aspektů identity. Francouzský teoretik, který proti bezprostřední pozici subjektu upřednostňuje jeho reflexivní zprostředkování, v návaznosti na latinu, ale také na další evropské jazyky, rozděluje identitu na dva sice se podmiňující, nikoli však shodné momenty:

Identita ve smyslu latinského ukazovacího a vztažného zájmena (*soi, self, se, sí mismo, selbst*) – *svojskost*¹¹ (ipseita).

Identita ve smyslu latinského ukazovacího zájmena idem: identita *samost*¹² (angl. *He/she is the same*).

Identita jako komplexní dialektická transpozice *svojskosti* a *samosti*: identita v širokém komplexním, to znamená složeném smyslu, tak, jak je vyjádřena ve formulce být-sám-se-sebou-identický.

Pro pochopení Ricoeurova konceptu *Já* je důležitý názor, že identita je osobní a narativní, to znamená, že podléhá časovosti.

V určitém smyslu znamená identita to, co se vzpírá proměně v čase: stabilitu a trvání.

Zatímco *samost* (identita v užším slova smyslu) reprezentuje stálost v čase, opak k diferentnímu, proměnlivému a nestálému, Ricoeur odmítá (metafyzickou) ideu, že *svojskost* v sobě nese „nestálé jádro osobnosti“. *Svojskost* je spíše symbolicky prázdnou instancí, která je však nezbytná pro osobní, to znamená narativní aspekt. Tak proti sobě stojí „kdo“ ze zevnitř určené ipseity, „co“ z vnějšku určené identity; přičemž toto rozdělení, přinejmenším podle Ricoeura, nesouhlasí s rozdělením na psýché a fysis. Symbolická vyprázdněnost *svojskosti* je tedy tautologická jako židovské boží jméno Jahve, které se podle biblické exegeze překládá „Jsem, který jsem“, případně „Jsem, který budu“.

Idem-identita, *samost*, vyniká ze srovnání kvantitativní a kvalitativní identity, při kvantitativní nebo numerické identitě je k dispozici jedinečnost a nezaměnitelnost osoby; při kvalitativní identitě je to co největší podobnost v čase. Avšak z bližšího pohledu je zde háček: auto, u kterého bychom vyměnili všechny díly, bychom stále označovali jako totéž auto. V tomto případě zůstává zachována organizace kombinatorického systému. Identita je neustálým bojem proti času, který s sebou nese změnu a proměnlivost a tím identitu ohrožuje.

Dokonce i naše tělo a naše psýché podléhají neustálé změně. Klasické koncepce identity překonávají tento problém tím, že dotyčnému organismu připisují *změnu jako vlastnost* – stromu stejně tak jako člověku či motýlovi. Proto považujeme natolik rozdílné osoby jako dítě, dospělého a starce ne za tři, nýbrž za jednu a touž osobu. Činíme tak tím, že vyprávíme klasicky strukturovaný příběh – příběh, ve kterém jde o vývoj, rozvoj a změnu, ve kterém se dokonává identita. Příběhy jsou oním geniálním vynálezem, který vyvažuje změnu a stálost a tím smiřuje identitu s časem. Klasické vývojové romány a autobiografie tak činí formou popisu konce jakožto naplnění začátku. V prvním díle autobiografického díla *Zachráněný jazyk* Eliase Canettiho se tak programově praví:

*Všechno, co jsem později prožil, se událo už předtím v Ruščuku.*¹³

Následující období života se ukazují jako zrcadlení prožitků v raně dětském věku, jako hra podobností, které samy od sebe vytvářejí spojení a smysl – dědeček patriarchy se stává symbolem neomezeného vládce, požár v jednom ze sousedních domů předehrou k požáru Justičního paláce ve Vídni v roce 1927, chování lidí při úkazu komety epifanií masy, vlčí maska otce na svátek *purim* jako první důkaz pro Canettiho tezi o člověku jako proměnlivé bytosti atd. Tak tu dětské zážitky a intelektuální život tvoří čistě jednotnou, až příliš jednotnou jednotu.

Ale ohrožení, které pro identitu představuje čas, je podle Ricoeura odstraněno tehdy, „když člověk může přijmout jednu z podobností a nepřetržitou kontinuitu změny, která tvoří základ stálosti v čase“; přičemž stálost zde není ani substrát ani substance:

*Dá se spojit forma stálosti v čase s otázkou „kdo?“, pokud se tato nedá redukovat na otázku „co“? Existuje jedna forma stálosti v čase, která by byla odpovědí na otázku „kdo jsem“?*¹⁴

V *Soi-même comme un autre* se přitom objevují dva fenomény, které jsou pro personální identitu konstitutivní. Za prvé je to *charakter* a za druhé *dodržení slova*. Charakter definuje autor *Soi-même comme un autre* s přihlédnutím k opaku identity a ipseity následovně:

*Charakterem rozumím [...] souhrn všech distinktivních rysů, které umožňují reidentifikovat lidské individuum. Svými deskriptivními rysy zahrnuje numerickou a kvalitativní identitu, přerušenu identitu a stálost v čase.*¹⁵

V charakteru, *samosti* osoby, *svojskost* *samost* překrývá:

*Druhou povahou identity je můj charakter já, já samo ipse, ale toto ipse se deklamuje jako idem.*¹⁶

Charakter jako „co“ „koho“ má příběh a tím také narativní podklad. Udržuje se a mění v průběhu vyprávěného dění, prožité události jsou v něm také vryty. Do tohoto „co“ vcházejí ona sekundární tvoření identit, která dělají *samost* kompozicí identit, identifikace s *jiným*, s hodnotami a normami, ideály a vzory nebo hrdiny, ve kterých se znovu poznávají individua nebo také abstraktní kolektivy, jakými jsou společnosti. V jádru jsou to ty identity, kolem kterých krouží anglosaské *cultural studies*.

Jestliže charakter vyjadřuje, že se kladení otázek idem a ipse překrývá, pak je slib znamenán největším možným rozpětím mezi stálostí *Já* a nestálostí *svojského*. Jde tu výlučně o Kdo. O „samo-statnosti“ lze říci – analogicky k charakteru –, že ji není možné vepsat do „dimenze věcí“. Podle celé struktury představuje dodržení slibu výzvu pro čas. Mohu změnit své sklony, názory, také svou sekundární identitu, ale zůstávám u původního. Věrnost k sobě samému a k jinému nezávisí na strnulosti mojí *samosti*, mojí idem-identity:

*Vlastní etické ospravedlnění slibu stačí samo o sobě. Vyplývá ze závazku zachovat instituci jazyka a odpovídat důvěře, kterou do mě vkládá jiný.*¹⁷

Kompozice fabule dovoluje spojit trvalost a časovost, stálost a změnu; to se může stát velice rozdílnými a různě komplikovanými způsoby. A neliší se jen literární styly, žánry a média, ale také kultury a subkultury. Kompozice fabule dovoluje principiálně integraci:

Odlíšnosti
Změny a proměnlivosti
Diskontinuity
Nestálosti
Kontingence

S nadsázkou lze říci, že vyprávíme, *protože* existuje kontingence a diskontinuita. Bez napjatého vztahu mezi stálostí individua a času by nebylo zapotřebí vyprávění. A bez narativní struktura identity by byl život hrozně nudný.

Ricoeur se podrobně zabýval strukturalistickou analýzou narace (Greimasem, Proppem atd.) již ve svém třísvazkovém díle *Zeit und Erzählung* a ve dvou bodech se od ní distancoval. Na rozdíl od strukturalismu šedesátých a sedmdesátých let zdůrazňuje centrální význam časového a zároveň odmítá jednostranné upřednostňování funkce děje proti jednajícímu, blíže v Proppově *Morfologii*, jako by aktanti byli pouhými pomocníky naplnění a konateli předem daných a průběžných funkcí děje. Naproti tomu trvá na „korelaci mezi dějem a postavou“. Konfigurace se stává aktivním momentem, který je prostředníkem mezi koherencí a diskordancí. Tím, že postava jedná, uskutečňuje svoje nezaměnitelné identity a přivádí oba dva momenty stálosti (charakter a slib) a tím také *svojskost* a *samost* do dialektického vztahu. Vyprávění je to, co konstituuje a zaručuje spojitost života. Proti stavovské literární vědě zaujal Ricoeur pozici ne-profesionálního, to znamená ne-filologického a ne-literárně-teoretického čtenáře, tím, že vyslovil polopravdivé tvrzení, že „divadelní a románové postavy [...] jsou lidmi jako jsme my“.¹⁸ Čímž se mu nicméně podařilo kulturně vymezit funkci literatury v podmínkách moderní společnosti:

*V tomto smyslu se literatura ukazuje býtí prostornou laboratoří pro myšlenkové experimenty, ve kterých je možností variací narativní identity zkoušeno vyprávění. Přínos těchto myšlenkových experimentů tkví v tom, že vyznačují diferenci mezi oběma významy stálosti v čase a sice tím, že varují jejich vzájemný vztah.*¹⁹

Oproti každodenní zkušenosti je v literární fikci volný prostor (takže přece rozdíl oproti reálnému životu).²⁰ V literárním světě se obě stálosti, charakter a slib, navzájem ovlivňují. Přitom se v literární moderně objevuje zkušenost ztráty identity, která jde ruku v ruce s krizí vyprávění. Potud jsou zkušenost krize „Muže bez vlastností“ a struktura románu, ve kterém pořád hrozí, že se otočí do diskurzivního eseje, dvěma stranami téže mince. Ztrátu identity definuje Ricoeur podle svého konceptu jako odhalení *svajskosti* v důsledku ztráty ji podporující *samosti*. Postklasické modely identity, tak jak jsou preferovány v některých kulturněvědných konceptech, nejsou automaticky výrazem globalizace a kulturní výměny, nýbrž následkem moderní dispozice, onoho pravého „odhalení *svajskosti*“, která se může velice provizorně spojit s různými „*samostmi*“.

Moderní krize identity tak vytváří, jak rozvádí Bernhard Wadenfels ve své knize *Der Stachel des Fremden*,²¹ také jisté šance získat svobodu a otevřenost na úkor stabilní identity.²² Jestliže je tato otevřenost vnímána jako nebezpečí, popřípadě je spojena se sociálním, politickým či kulturním, jak reálným, tak domnělým ohrožením, mění se tato otevřenost ve svůj pravý opak. Politika identity – ať už etnická, jazyková, sexuální nebo náboženská – představuje pokus symbolicky zakrýt obnaženou, odhalenou *svajskost*, což je možné jen na úkor kulturního brojení vůči *jinému*.

Konfrontovat Ricoeurův koncept narativní identity s kulturněvědným kladením otázek je velice podnětné. Ukazuje se při tom, že otázka po identitě zde leží na mnohem základnější, a chceme-li, také existenciálnější úrovni než v kulturních vědách. Filozofické hloubání nemůže kulturním vědám, které tak jako tak stojí metodicky na nejistých nohou, uškodit. Fenomenologie, která přinesla rozhodující příspěvky k tématu alterity, by mohla být alternativou k radikálnímu konstruktivismu a kulturalismu, které se pokoušejí udělat člověka tvůrcem libovolné identity, který, podporován novými médii, si sám analogicky ke kosmetickému postupu vytváří identitu a šije si ji na míru.

Ricoeur tímto vznáší námitku proti vědám o kultuře. Můžeme se ptát, zda jeho koncepce eticky autonomního individua, které se vykazuje charakterem a slibem, není kulturně specifická a neodpovídá typu moderního západního individua obojího pohlaví. Ale pokud je vyprávění univerzální, jak tvrdili Federic Jameson a Roland Barthes, pak můžeme přijmout, že protihra *svajskosti* a *samosti* je uchopitelná jako antropologická konstanta, která může unikat všem kulturním formacím a kterou si jedinečná lidská bytost nemůže vybrat. Je potom nasnadě určovat do narace eticky vsunutý model tendenčně jako univerzální.

Kultury by se pak mohly odlišovat tím, jestli se spojuje jejich ipseita a identita, a tím, do jaké míry je odhalení *Já* problémem. Moderní společnosti se, jak se lze domnívat, od předmoderních forem společnosti odlišují odhalením *Já*, která v sobě ukrývají jak šanci k emancipaci, tak nebezpečí propadu do strnulých identit. V žádném případě se nemohou vědy o kultuře vyhnout otázce po vztahu univerzality a partikularity – téma identity, ipseity a narace je pro to přesvědčivým dokladem.

Ve dvou bodech bych chtěl Ricoeura doplnit a opravit. Nejsem si jist, jestli jsou *charakter* a *slib* jedinými stálostmi, které potenciálně zaručují stálost v čase. Nebo spíše – zdá se být nejisté, zda jsou takové stálosti samy o sobě zcela relativní a křehké. V každém případě se zdají být spojeny jednou *conditio humana*, která je pro Locka ústřední a které se Ricoeur zpronevřuje – jsou stále se v nepřetržitém momentě obnovující vzpomínkou. Kdo ztratil schopnost vzpomínání, schopnost navěsit narativně svůj životní příběh na červenou nit, není ani schopen splnit slib (protože už ho zapomněl), ani se nemůže určovat jako charakter, který podléhá dialektice proměny a stálosti. Překvapivě proto, že lidské vzpomínání, které uchovává nejen myšlenky, ale i pocity (strach, pachy, vjemy), je samo strukturováno narativně, a nikoliv digitálně. Narace a vzpomínání jsou k sobě neodmyslitelně vztaženy.

To mě přivádí k mému druhému bodu. Ve své, jak se domnívám oprávněné kritice klasického strukturalismu a jeho tendence k zanedbávání temporálního, které se objevuje v průběhu fabule jako konfigurace a tvoření identity, potlačuje tato fenomenologie narativního jednu centrální časovou dimenzi narativního – akt vyprávění jako takového, kterému byla vždy vzhledem k teorii vyprávění věnována náležitá pozornost. Svým způsobem totiž můžeme tvrdit, že vypravěč, tato často neviditelná zprostředkující instance mezi postavami a čtenářem, je sám důležitou postavou, která od určitého momentu, to znamená zpětně, určuje začátek a konec červené nitě. Správně to navzdory tradičním teoriím kon-

statovala Mieke Balová; a sice, že tento vypravěč stále mluví jako já.²³ Reprezentuje, řečeno s Ricoeuem, ono prázdné ipse, kterého se nelze vzdát a které vypráví, aby se symbolicky obohatilo *samostí* a aby touto cestou vygenerovalo velice křehkou identitu. To je tím důležitější s ohledem na převážnou většinu ne-literárních narativů, každodenního vyprávění v médiích, před soudem, v medicíně a psychiatrii, na u hospodského stolu nebo v kavárně – což jsou skoro všechny ego-dokumenty, tzn. nereflektovaně egocentrické a etnocentrické narativy.

To, zda je postava vypravěče nebo vypravěčky manifestní, zda má svůj zcela zvláštní specifický hlas nebo mizí za hlasy jeho či jí vytvořených figur, zda generuje silné estetické a rétorické rozdíly, nemění nic na základní skutečnosti centrality figury vyprávějícího, která je vždy také vzpomínající. Hlas tohoto *Já* může mít od začátku určitou polohu, potom ho identifikujeme jako hlas muže nebo ženy, utlačovaného, hybrida, příslušníka profesního stavu atd. V tomto případě je toto *Já* od počátku povinováno primárnímu a sekundárnímu idem. Identifikuje se s *jiným*, které je větší než on nebo ona. Ale není nutné, aby toto ipse, které vypráví příběh své identity tím, že vypráví o identitě jiných, bylo samo symbolicky vyznačeno. Kdybych následoval marxistického teoretika literatury Terryho Eagletona, argumentoval bych tím, že k tomu dojde, když jsou k dispozici určité primární a sekundární *samosti*, které jsou zpochybňovány nebo potlačovány, když je v tomto choulostivém mezi-světě kultury a metapolitiky důležité, že je malíř černý Afričan, že je ta sporná milostná píseň bretaňská a poéma lesbická.²⁴ Pokud je lesbická lyrika, bretaňská milostná píseň, malířství černé Afriky samozřejmé, vstupují znovu do popředí velká témata, která provokují kulturní symbolizaci a kolem kterých, jak míní Clifford Geertz, krouží všechny kultury: láska, hlad, sexualita, nouze, strach, násilí, osamělost.²⁵

Vraťme se nyní k princí, který je v tělesné schránce ševce. Má dvojí problém, za prvé je postaven před bolestivou otázku, co je – princ nebo švec. Za druhé se vidí být postaven před nemilý problém, že bude mít, jakkoliv se rozhodne, bude konflikt se svým okolím. Neboť jakákoliv identita potřebuje potvrzení ostatními. Může mu být v obou případech upřena, podle toho v jakém sociálním kontextu a kulturním prostředí se nachází. V prvním případě riskuje, že s ním bude jednáno jako s hochštaplerem a bude vyloučen jako blázen ve smyslu Foucaultova dispozitivu, nicméně v druhém případě, tedy v okruhu ševců, by mohl mít z důvodu své princovské schopnosti vyprávět potíže také.

Konflikty identity podobného druhu (příčemž kontrast identit nemusí mít tak extrémní sociální dimenzi jako mezi princem a švecem, která má nicméně dramatický potenciál) je dnes možné najít v oblasti pohlaví a rodu, stejně jako u fenoménu jako je transsexualita. Pracovní skupina na Institutu pro novou německou literaturu a média na univerzitě v Kielu analyzovala soubor filmů, které se tímto problémem zabývaly. Jedním z těchto filmů byl Soapdish²⁶ (*USA 1990/1991*) Michaela Hoffmanna

Na konci Soapdish je k prostorovému vymezení přidáno dodatečné vyznačení – na off-off jevišti na Floridě vystoupí Montana pod svým dřívějším mužským jménem Milton. Tím se zdůrazňuje, že není uznávána jako žena, že její vystupování jakožto ženy je klam a podvod, to znamená, že člověk nemůže změnit pohlaví; je tím, čím byla. To je zřetelné na reakci producenta Davida – v celém filmu je na Montanu nadřzený: dává se vědomím toho, jakou měla dříve identitu. Identita stejně jako přitažlivost je závislá na genitáliích, na těch původních, ty řídí náklonnost.²⁷

V září 1989 se známá rakouská autorka obrátila k veřejnosti s následujícími slovy:

Místo Jutta Schuttingová, jak jsem se jmenovala doposud, se od teď po vyřízení posledních formalit jmenuji Julian Schutting.

Také příběh diskontinuitní identity se dá formovat díky prázdné ipseitě do významotvorného vyprávění, do příběhu, ve kterém se *Já* retrospektivně identifikuje s mužskou *samostí* a interpretuje zlom ve smyslu dramatického obratu k vlastní identitě. Existuje jedno *Já*, které je s to vyprávět příběhy, jak se z muže stala žena a ze ženy muž. A naopak. Jistě, stará červená nit narativně vytvořené identity je přetržena, ale k dispozici je nová, na kterou se znovu dají navléknout uplynulé události života:

Od dětství jsem věděl, že nejsem děvče. Jméno „Jutta“ mi bylo vždy cizí. Nikdy jsem si nemohl zvyknout na to, že nosím ženské křestní jméno, vždy mi to bylo divné.²⁸

Příběh, který vypráví Schutting je konvenční, naprosto srovnatelný s příběhem ševce, který hlásá svoji pravou princovskou identitu, nebo příběhem gnostika, který prohlašuje, že jeho opravdové Já patří do jiného světa, na který zapomněl a na který si na zavolání vzpomíná. Je to příběh opravdové identity; život, který je možno vyprávět takový, jako by vedl skrze bolestivé sebe-odcizení k pravdivé identitě. Potom má odhalení Já, které není pokryto žádnou identitou, pouze krátké trvání.

Schutting vypráví pod svým ženským křestním jménem příběh svého otce a pod mužským křestním jménem vypráví o smrti své matky. Je to mlčenlivý autor, který se, velice staromódně, stydí tento přerušovaný životní příběh přímo literárně ztvárnit, anebo, jak se říká v době *Ekonomie pozornosti*²⁹ – vybrakovat. Po lakonickém vyjádření *Salzburger Nachrichten*³⁰ a několika interview nenásledoval žádný román, který vypráví příběh Já, které změnilo pohlavní samost. Spousta důvodů mohla vést k tomu, proč Schutting kolem tohoto ústředního souboru témat udělal literární oblouk – strach z falešné slávy, stud, staromódní lpění na právu na vlastní intimní sféru. Možná se tímto literárním obloukem kolem vlastního životního příběhu dá říci více o specifickém pohledu na lásku a sexualitu než dramatickou autobiografií. K tomu se ještě přidává skutečnost, že Schutting svou vnější změnu pohlaví, která je ukotvena i ve jménu a která je dnes mnohem vzácnější než opačná přeměna zevnější mužské identity na ženskou identitu, nechce považovat za nesolidární se ženami.

Komplikovaná sexuální identita, která je zjevně opakem dnes zuřící hybridní romantiky, je bolestivá jak individuálně, tak sociálně a zanechává stopy, jako v případě já-vypravěče autobiografického prozaického textu, který je v posledních týdnech života své matky oslovován nemocničním personálem jako „paní Schuttingová“. Zde znovu vystupuje do popředí dialektika identity – k identitě vždy patří, že je sociálním okolím akceptována a potvrzena. Operativní změna pohlaví vytváří sice nedokonale vnější identitu vnitřního pocitu, volby jména a tělesných sexuálních znaků, ale stopy vlastního životního příběhu, platit 52 let za ženu, člověka vždy dostihnou. Operaci lze chápat také, ovšem ne výlučně, jako pokus o potvrzení identity. V pohádce musí žába dokázat své tvrzení, že je „vlastně“ princem, metamorfózou do příslušné postavy.

Existují další stopy, které zanechala porušená identita v Schuttingově díle. Gerhard Zeillinger přesvědčivě poukázal na jazykovou senzibilitu, jejíž hlubokou příčinu vidí ve zkušenosti nést jiné jméno. Zjednodušeně by se dalo říci, že to odpovídá žití v jazykově všemocném světě pod falešnými jmény, která s Já nemají zhora nic společného. Podle mého názoru existuje ještě jedna charakteristika, která vystihuje komplikovaný příběh Jutty – Juliana Schuttinga. V lyrice a próze nehrají láska a erotika žádnou významnou roli. Objevují se jako pohlavně nespécifické a sugerují, že je koneckonců jen jedna sexualita, která je sdílána mužem i ženou. Jednu velice příznačnou a zajímavou konstrukci hlasu a fokusu rozvíjí Schutting v dialogu *Rohübersetzung. Mondscheiniges über die Liebe*.³¹ Nejde o dialog, ve kterém k sobě přistoupí muž a žena tváří v tvář a sblíží se, je to spíše jako když pán a paní středního věku právě našli „záznam“ toho, jací sami byli – tedy záznam svého vlastního „hrubého překladu“. Kdo mluví a kdo se dívá? Jednoznačně nezařaditelný hlas, popř. místo vyprávění, je znovu a znovu vyzdvihován proti polyfonii s trvalou změnou perspektivy, od které je zcela upuštěno. Hlavním stylistickým prostředkem této nejednoznačnosti je nepřímá řeč, která dává slovo jednomu i druhému. Radikální inverze je v pořádku slov a podtrhuje výraznou umělost a zamýšlenou provizornost „záznamu“.

A co by to bylo?

Moment – ano, něco o ananasce: zamilovala

Ona se do něho [...]

Když nakloněný seděl, aby rozkrájel ananasku

Cigaretu v ústech

Nakloněný nad ananaskou, přitom dortový nůž v ruce

Se jí zdál poprvé hezký, způsobil jí bolest,

Každý zářez

Do ní ho cítila během řezání do ní
*Každý řez byl neztratitelným okamžikem bolesti.*³²

Že je tato manýristická a do jisté míry archaická textura obrazu rozříznutého ananasu je metaforou a erotickým substitutem pohlavního aktu, je nabílední. Nepřímá řeč toto potvrzuje – muž, který loupe ananas je představován jako milenec a potvrzen ve své identitě. Pozorování scény se stává – tak jako utopický ideál – svorně sdílenou sexualitou, ve které je vnímána společně bolest a rozkoš. Obraz může být vnímán, prožíván, viděn a cítěn jak z mužské, tak z ženské perspektivy.

Co zde Julian Schutting programově představuje, není žádný výjimečný případ. Tento text se pokouší zviditelnit jednu z možností literatury – literaturu jako maškarádu identit. Literatura je za daných kulturních okolností fiktivním prostorem, ve kterém lze experimentovat s identitami, je to prostor, ve kterém autor – podoben bohu – panuje ve svém impériu, může se libovolně proměnit do postav a vyzývá čtenáře k následování. Komplexní sexuální identita jako ta Schuttingova se k tomu může svou senzitivitou přibližovat, ale principiálně je tato pohlaví překračující hra identit možná vždy. Jako současné příklady bych chtěl zmínit román Siri Hustvedtové a romány nizozemské vypravěčky Margriet de Moorové, které pracují s mužskými vypravěči. Tak má já-vypravěč v románu Hustvedtové, kunsthistorik, slavné jméno William Wechsler,³³ které odkazuje přímo na změnu rodové perspektivy, na skutečnost, že autorka načrtává zcela soukromý příběh dvou manželských párů z mužského pohledu.³⁴ Margriet de Moorová zase ve svém románu *Erst grau dann weiß dann blau*³⁵ několikrát mění vypravěče, dává slovo stejnou měrou všem zúčastněným: muži, ženě a oné tajemné postavě vypravěče, která zůstává neutrální a bezejmenná, která se nechce nechat poznat a která je nejupřednostňovanějším hlasem od doby moderního realismu 19. století.

Vypravěč, ať již implicitní nebo explicitní, v každém případě však odhalené *Já*, které je literárně vždy onou skutečnou, často utajovanou, hlavní postavou, žolíkem autora, který tím, že předvádí identitu a mění ji, čtenářům poskytuje něco jako kulturní návod k použití. Jsme, do jisté míry přijatelně, socializováni a habitualizováni literární vědou, naučení koncentrovat se na text a jeho intertextualitu, čemuž odpovídá pozice toho nejnepravděpodobnějšího čtenáře, filologicky a literárně-teoreticky vzdělaného. Z perspektivy věd o kultuře, které se ptají po místě a funkci filmů, médií a literatury, je tomu jinak. Zde se literatura zdá být laboratoří, symbolickým polem, v němž jsou zkoušeny, inscenovány a představovány nové narativní identity. Vědy o kultuře se proto musí primárně zabývat pravděpodobným – mužským nebo ženským – recipientem. Když autorky jako Hustvedtová nebo de Moorová popisují pohlavní akt z perspektivy muže a jeho hlasem, svědčí to, i když možná jinak než u Ingeborg Bachmannové, o přirozené zvědavosti a přání proniknout do druhé pohlavnosti, cítit ji zevnitř, symbolicky ji zpracovat a do jisté míry si ji i přivlastnit, tak jako to opačně dělali mužští autoři – Stendhal, Balzac, Fontaine, Tolstoj – v 19. století. Podmínkou vzniku takové maškarády je ona rozdvojená identita, ve které se odhalené ipse znovu a znovu zakrývá různými identitami, což odporuje také jedné velice rozšířené tezi ze sedmdesátých a osmdesátých let, podle které ženství (a také mužství) může být rozvíjeno pouze z vlastní rodové perspektivy. V každém případě to na centrálním a intimním poli znamená změnu, pro kterou je pojem kulturní obrat jen prázdným slovem.

Literatura, film a výtvarné umění jsou dnes oblastmi kultury, kde se zkouší překračování identit, ve kterém žena zaujímá mužský pohled, mužský hlas, muž zaujímá ženský pohled a může převzít i ženský hlas. Přeměna pohlaví se zde děje symbolicky, a tak tím neruší žádné ze sebe-orientací, které jsou směrodatné pro společenské, osobní a politické jednání, v tomto případě v oblasti jednání pohlavního. Abychom mohli změnu identity symbolicky formátovat, je zapotřebí určité formy vyprávění, která tento obrat a změnu učiní signifikantní, která mu přiřadí sekundární smysl. Sexuální identita není pravděpodobně libovolně modelovatelná, ale ještě důležitější je, že sexuální variance nesprovodí ze světa otázku kulturně vytvořené identity. To je také důvod, proč Terry Eagleton na konci své knihy hovoří o dimenzi kultury, o nutnosti společné kultury a skepticky komentuje jistý partikularismus jak v *cultural studies*, tak v dalších postmoderních paralelních kulturách. Tedy to, že pokud identita „neexistuje“ jako ipse a idem, nýbrž že je do určité míry kulturně „vytvářena“, neznamená, že by byla irelevantní. Právě naopak, je to kulturní příběh *kat'exochen*. Jsme subjekty barona Prášila a lidmi, kteří pracují s červenou nití a pra-

covat s ní musejí. To je součást naší reality. Konstrukce identity je neodmyslitelným předpokladem politického jednání. Nebo, jinak vyjádřeno, vyprávění, která se pohybují ve stálém napětí mezi ipse a idem, vytvářejí realitu:

Když byla tato nit mimo něj, pocítil náhle velkou nejistotu a zmatek; v mžiku pochopil, co extrahoval a nit znovu rozpustil, aby znovu nabyl jistoty. V panice vylil trochu rozpouštějící se tekutiny do zkumavky, takže v ní zbylo maličko prášku z vlákna. Tento experiment popsal na počátku roku 1796, ponechal si zkumavku s práškem a vytvořil model červené nitě, kterou extrahoval.

Protože jím experiment velmi otřásl, svoje pokusy vzdal.

Zemřel zchudlý v 68 letech na svém zámku v St. Fargeau.³⁶

Přeložila Simona Malá.

Původní text se objevil v knize Wolfganga Müllera-Funka Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien: Springer 2008, s. 271–286.

Poznámky:

1 Tato kapitola je rozšířenou verzí následujícího textu: Wolfgang Müller-Funk, „Der gerissene faden. Narration-Identität – Ipseität“, in: Sigrid Nieberle, Elisabeth Strowick (ed.), *Narration und Geschlecht. Texte, Medien – Episteme*, Köln, Böhlau 2006, s.159–176.

2 <http://www.museumderunerhoertendinge.de> (stav: 10.9.2004) [Muzeum neslychaných věcí. – Pozn. překl.]

3 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, z francouzštiny přel. Ulrich Köppen, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1971, s. 165. (*Pořádek věcí* pozn.překl.)

4 Dietrich von Engelhardt, „Naturwissenschaften und Gesellschaft im 19. Jahrhundert oder die Spannung von Freiheit und Verantwortung in der sicht der Naturforscher“, in: Gian Franco Frigo, Paola Giacomoni, Wolfgang Müller-Funk (ed.), *Pensare la natura. Dal Romanticismo all'ecologia*, Milano, Guerini 1998, s. 45–62

5 V originále *Selbst*. – Pozn. překl.

6 David Hume, *Ein Traktat über die menschliche Natur*, Hamburg, Meiner 1973, s. 326nn. Srov. Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, München, Fink 1996, s. 158nn.

7 John Locke, *Versuch über das menschliche Verstand*, 2 sv. Hamburg, Meiner 1981 a 1988 srov. diskuzi k příkladu in: Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, München, Fink 1996, s. 158nn.

8 V originále *Anderes*. – Pozn. překl.

9 V originále *Ich*. – Pozn. překl.

10 *Já jako Jiné*. – Pozn. překl.

11 V originále *Selbstheit*. – Pozn. překl.

12 V originále *Selbigkeit*. – Pozn. překl.

13 Elias Canetti, *Die geretete Zunge*, München, Hanser 1977, s. 9 [Elias Canetti, *Zachráněný jazyk*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Hynek 1995, s. 11. pozn. překl.]

14 Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, s. 147.

15 Tamtéž s. 148.

16 Tamtéž s. 154.

17 Tamtéž s. 185.

18 Tamtéž s. 185.

19 Tamtéž s. 182.

20 Srov. Tamtéž s. 192: techno-imaginární se přitom vztahuje na *samost*, literární fikce pak na *svojskost*.

21 *Osten cizího*. – Pozn. překl.

22 Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, s. 15–71.

23 Mieke Balová, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, TUP 1997.

24 Terry Eagleton, *Was ist Kultur? Eine Einführung*, München, Beck, 1999, s. 171.

25 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983, s. 43.

26 Německy jako *Lieblingsfeinde – eine Seifenoper (Nejoblíbenější nepřátelé – mýdlová opera)*. – Pozn. překl.

27 Hans Kraha a Britta Madeleine Woitschig, *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere 1, 1999: Bilder von Transsexuellen! Ein Workshop*, ISSN 1615-7060

28 In *Salzburger Nachrichten* z 11. 9. 1989, cit. podle Gerhard Zeillinger, *Die Kindheit und der Kindheitstopos. Untersuchungen zur Biographie und Poetik des österreichischen Schriftstellers Julian (Jutta) Schutting*, dizertace, Wien 1992, s. 304

- 29 Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München, Hanser 1998.
30 *Salcburské zprávy*. – Pozn. překl.
31 *Hrubý překlad. Světломěsíční nad láskou* – Pozn. překl.
32 Julian Schutting, *Rohübersetzung. Mondscheiniges über die Liebe. Ein Dialog*. Graz, Styria 1999, s. 8 f.
33 Wechsler od wechseln – měnit. – Pozn. překl.
34 Siri Hustvedt, *Was ich liebte*, Reinbek, Rowohlt 2003.
35 Margriet de Moor, *Erst grau dann weiß dann blau*, München, Hanser 1996.
36 Viz pozn. 2

Básně, které se usazují

**Petr Mazanec: *Jarní chodec*.
Praha – Podlesí, Dauphin 2009.**

Kniha básní *Jarní chodec* Petra Mazance se pro mě – spolu s druhou oficiálně vydanou sbírkou Jiřího Tomáška – stala „tichou událostí“ loňského podzimu. Následná nesouhlasná četba jejích recenzí v *Tvaru*, *Hostu* a *Literárních novinách* definitivně vyprovokovala tento pokus vyslovit k ní trochu odlišné stanovisko.

Graficky velmi pěkně vypravená kniha je koncipována jako rozsáhlý „autorský výběr z dosavadní tvorby“, s nímž se ale čtenáři zatím mohli setkat spíše jen výjimečně, především na stránkách některých literárních časopisů (např. *Souvislostí*, *Aluze*); v roce 2005 odvysílal pořad sestavený z veršů P. Mazance Český rozhlas. Mimoto od roku 1998 vydal básník vlastním „nepatrným“ nákladem celkem pět tenkých sešitů veršů, pro širší čtenářskou veřejnost jen těžko dostupných. Záložka *Jarního chodce* ovšem uvádí, že první rukopisnou sbírku autor (nar. 1945) uspořádal už koncem šedesátých let, takže jde o knižní debut, který si opravdu dával načas, a jak podotýká Pavel Studnička v *Kontextech*, je vlastně už zároveň zralým shrnutím tvorby.

Myslím si ale, že čas Mazancově poezii neuškodil. Dostatek času je pro ni dokonce důležitý, protože vzniká pozvolna, z vnitřní potřeby, jako geologické útvary narůstá procesem postupného zaznamenávání, vzpomínkového vyplavování a usazování, a i potom v některých případech ještě dlouho a pomalu během let vysychá, láme se a zraje – jak je to dobře vidět třeba na některých skladbách, jež zahrnují části vztahující se k různým obdobím a v různých dobách vzniklé. Proces Mazancovy tvorby bývá několikastupňový a jeho součástí je často i revize a nová reflexe dříve napsaného, které se stává součástí nového, vícevrstevnatého celku.

Motivické okruhy poezie Petra Mazance bychom mohli na první pohled hodnotit

jako tradiční a patrně bychom na jejich základě mohli jeho básně řadit do problematické a mnohdy nepříliš vypovídající kategorie „křesťanská poezie“, popřípadě „poezie venkova“. Mezi frekventované a výrazné motivy patří venkov a venkovská krajina, konkrétně Vysočina, kostel a mše, rodina, čas v průběhu lidského života a roční cyklus, život a smrt zasazené do kontextu tohoto tradičního prostředí a jeho hodnot... Ovšem jsou tu ještě i motivy jiné, některé z nich asi velmi důležité – jedním z klíčových motivů, ale i témat a zároveň tvůrčích principů je *vzpomínka*; a třeba právě ta přesahuje výše zmíněnou zjednodušující klasifikaci i hodnocení a otevírá texty obecnějšímu existenciálnímu smyslu, který je pro Mazancovu tvorbu podstatný.

Zmiňovaná motivicko-tematická tradičnost má navíc jistou protiváhu v aktualizačních a intelektuálních prvcích, jako jsou rozličné intertextové vztahy a aluze (nejčastěji se odkazuje – což může opět znít poněkud „tradičně“ – na K. H. Máchu, na jeho dílo, ale i na jeho osobu jako předobraz básníka), literární sebereflexivnost, sofistickovanost projevující se ve formě textů – autor např. kompozičně pracuje s fragmentem a montáží fragmentů (J. Staněk použil pro některé starší texty P. Mazance dokonce označení „experimentální“), několikrát volným nerymovaným veršem naplňuje formu sonetu... Zřetelné je zcivilnění dané způsobem prezentace oněch motivů a témat, který bychom přeci jen jako „tradiční“ neoznačili (častá je lehká ironie – např. v souvislosti se mísí se v popředí textu opakovaně objevuje obava, aby někdo, malí ministranti či starý kněz, něco během obřadu nespletl a nedošlo ke zmatkům, nebo se dokonce mše objeví ve výčtu situací, v nichž se dobře usíná; ironie je zřetelná i v intertextových máchovských odkazech). Tyto aktualizační prvky ovšem nepůsobí násilně a ani se neprojevují ve všech textech stejně intenzivně; obecně se zdá, že v druhé polovině knihy (zhruba chronologicky uspořádané) ubývají, texty se zjedno-

dušují, místy (zejména v oddílu VI, který nese podtitul „Krátké texty 2004–2007“) získávají až podobu stručných glos a aforistických postřehů.

Ačkoli si to při zběžném a selektivním čtení nemusíme uvědomit, Mazancova reflexe nebývá tak průzračná a jednoduchá, jak bychom od „tradičních básní křesťanského venkova“ čekali. Texty mnohdy nevypovídají přímo či výhradně o uvedených motivech a tématech, ale obsahují metarovinu; jako by byly reflexí reflexe, jako by vypovídaly často už o jiných básních, které tu existovaly skutečně či potenciálně před nimi a vůči nimž „básnický subjekt“ zaujímá určitý, leckdy mírně ironický vztah. „Když napsal na papír: / už vím, které je to město / které jsou to cesty / které jsou to hřbitovy / a který je to kostel // těch několik dní / i o něm / mohli by napsat do dopisu / – teď je váš syn zase už klidný.“ (s. 37) „Také napsal: / zelené lístky břízek ve vánku / se tence třásly / na konci pole u lesa // uviděl je zdálky / a přišel k nim / a mezi větvemi zavoněl trochu vzduch / chvíli tam stál.“ (s. 35)

Vedle těchto přímých citací (signalizovaných uvozovací formulí jako v uvedených ukázkách nebo např. kurzívou) je jedním z nejzřetelnějších příznaků rozštěpení a distance, které jsou předpokladem metaroviny a víceúrovňové reflexe, důsledné užití 3. gramatické osoby při výpovědi, pro lyriku velmi netypické. (1. či 2. osoba se objeví v celé knize jen v několika případech, přičemž přechod do nich mívá v textu svůj význam – viz např. překvapivou 2. osobu v závěrečném verši 1. oddílu skladby „O dotycích, dlouhé zimě a padání“, s. 66, která umocňuje zacílení stejně tak nečekané otázky, její závažnost a naléhavost. Jiným případem je třeba báseň „33 let ve Veselé“, s. 209–210, kde jsou verše v 1. osobě tištěny kurzívou naznačující patrně citaci, každopádně jinou rovinu výpovědi, a tedy opět distanci; stejně tak je 1. osoba součástí citace v uvedené ukázce ze s. 37.) Dalo by se uvažovat o tom, že užití 3. osoby koresponduje s epickou, vyprávěcí složkou, která je v Mazancově poezii výrazně zastoupena („lyrický děj“), ale především umožňuje zaujetí odstupem od sdělovaného; porušuje se tak v subjektivní lyrice intuitivně přijímaná totožnost básníka, lyrického subjektu a případného lyrického hrdiny. „Ten, kdo mluví“ se v důsledku tohoto způsobu výpovědi tak samo-

zřejmě nekryje s tím, kdo se v básních vyskytuje jako lyrický hrdina, jako „ten, o němž se mluví“. Čtenář nemůže tento odstup pominout, i když ho mnohé jiné (tematické, textové, popř. biografické) signály svádějí k tomu, aby zmíněné subjekty ztotožnil, jak je zvyklý.

Kromě 3. osoby se v básních často setkáme i s různými neosobními konstrukcemi (např. slovesný infinitiv, pouhé příděje či slovesné adjektivum a substantivum pro vyjádření děje, frekventovaná je elipsa slovesa), které rovněž posilují uvedenou distanci, objektivizují výpověď – a slouží i jako výrazné prostředky ozvláštňení: dále depoetizují už tak prozaizovaný Mazancův text, vnášejí do něho rysy neosobní zprávy (podobné typy vyjádření známe třeba z administrativních textů). Vzniká zde napětí mezi obsahem textu, ke kterému má patrně mluvčí citový vztah (a ten tuší i čtenář – např. výpovědi o blízkých osobách apod.), a formální věcností vyjádření, která radikálně tlumí citovou zaujatost a expresivitu výpovědi. Někdy distanci zvýrazňuje ještě užití ironie namířené vůči obsahu sdělení, lyrickému hrdinovi či básnickému sdělování samému. „Mezi těmi stohy papíru v krabicích / na některých sotva čitelně / jakoby ve verších psáno // Zdali alespoň chvílkami / zapružený autor / pastýřem bytí?“ (s. 61)

Na této věcnosti a objektivizovanosti vyjádření se spolupodílí více prostředků. Už díky zmíněné 3. osobě a neosobnímu vyjádření převažuje forma konstatování či mírně distancované reflexe nad apelem, zpovědí apod. i tam, kde texty zřejmě tyto komunikační funkce mají. Jak už bylo řečeno, básně jsou výrazně prozaizované a depoetizované: verš je volný, vyjádření civilní, v textech najdeme minimum klasických básnických prostředků – metafor a básnických obrazů, figur, poetismů. Častěji se objevuje především apoziopéze a elipsa.

Dalším zřetelným a zajímavým rysem Mazancových textů, který s touto věcností souvisí, je i jakási urputná preciznost při vybavování si (zmiňovaná *vzpomínka* jako téma i tvůrčí princip!) a sdělování detailů rozličných situací a faktů, ale i při samotném pojmenovávání. Básník ve svých textech nabízí i takové detaily a informace, které by se nemusely zdát významově nosné – ale svůj význam zřejmě mají: mimo jiné naznačují, že podstatná je *sama vzpomínka či zaznamenávání*, básníkově

úsilí co nejprecizněji si vybavit či zachytit nějakou situaci, postřeh, myšlenku, ale i naléhavost a nutkavost, s níž se vzpomínka či fakt vyjevuje a vnucuje. (A to je podle mého názoru také hlavní důvod přítomnosti oné distance, metaroviny a literární sebereflexivnosti, které jsou příznačné pro Mazancovy texty: díky nim se nezaměřujeme jen na obsah vzpomínky nebo podobu události, ale právě na samotné vzpomínání či zaznamenávání.) Zároveň zde hraje důležitou roli nemožnost anebo neochota rozhodovat, co z těchto skutečností je a co už případně není podstatné. Proto se vedle veršů, v nichž je zřetelně přítomné nějaké závažnější sdělení, vnitřní napětí, přesah, náznak tajemství či hlubšího, skrytého smyslu, objevují i takové, které se mohou jevit jako banální, příliš doslovné či nadbytečné (což jim shodně vytýkají Jan Hejk v *Tvaru* a Miroslav Chocholatý v *Hostu*). V perspektivě nemožnosti říci, co je zásadní (případně že něco je zásadní, zatímco něco jiného ne), ovšem i tyto „banality“ či „triviality“ mají svůj smysl, získávají hlubší význam a stávají se i básnický odvážnějšími.

Na rovině pojmenovávání se tato preciznost projevuje nejrůznějšími vsuvkami a dodatky, alternativními výrazy, závorkami, které jako by měly přepřehovat formulaci, někdy jako by šlo o výraz neschopnosti rozhodnout, která z alternativ pojmenování vyhovuje lépe – opět se tak strhává pozornost na samotný proces vyjádření, pojmenovávání, psaní, který se může jevit jako podstatnější a více vypovídající než jeho konkrétní výsledek. Také přirovnání často slouží spíše než jako básnický obraz jako jeden z prostředků zpřesnění výpovědi, umožňující větší názornost sdělení. A v této souvislosti se rovněž uplatňuje pro Mazancovu poezii velmi charakteristická typografická pauza, signalizující v některých případech váhání, nejistotu při pojmenování apod. Extrémním dokladem zmíněných rysů jsou starší skladby „K. H. M.“ a „T. S. E.“ z první poloviny sedmdesátých let. Titul druhé z nich zřejmě může naznačovat i jednu z inspirací těchto postupů; citujme její závěrečnou část: „Někde (místy) polehlé obilí (po dešti) / nikdy nebyla zem tak svatá // stromy rostou též ale pomaleji než obilí / a tráva / a zase až sem (cesta) paprsků ze slunce tak den // pak naproti k měsíci a ke hvězdám (opět natáčeni) / jako bez smrti (bez konce...) / v podvečerním vání /

a v tom vzduchu vůně z trav klasů lesů hlíny / a čeho ještě?“ (s. 21) A jako druhou ukázkou uvedme úryvek z básně „Návrat“ z roku 2005: „Uprostřed kašna (voda crčí) připravená / (jako když parašutistům / na louce položili plachtu / kam mají padat) / Začínající noční nebe / Hvězdy jakoby / ne nelidsky vzdálené ale také / ne blízko jako na divadle / Přiměřeně.“ (s. 148–149)

I přes to, co bylo právě uvedeno, se zdá, že někteří recenzenti Mazancovy knihy chtějí jeho poezii vnímat především v tradiční linii poezie křesťanského venkova (nejzřetelněji Vojtěch Probst v *Literárních novinách*, který příznačně hodnotí i 3. osobu Mazancových básní jako výraz sounáležitosti básníka s celkem světa, o němž podává zprávu, či jako výraz křesťanské skromnosti). Jako by ji posuzovali ideální představou venkovského básníka, který samozřejmými slovy sděluje prostou, avšak zduchovnělou krásu a moudrost – pozitivně hodnotí postupný Mazancův přechod k jednodušším textům, ale vytýkají jim zmiňovanou občasnou „banálnost“ či „doslovnost“, která už do jejich představy prostoty a jednoduchosti nezapadá; naopak jako slabší vidí texty starší, komplikovanější, dokonce „mnohomluvné“ či „neobratné“ (viz ukázkou z básně „T. S. E.“, která je zároveň snad dostatečně přesvědčivým dokladem, že zde o žádnou neobratnost nejde); těm však „banálnost“ možná zdaleka tak silně nehrozí.

Poezie Petra Mazance může jistě něčím připomenout Bohuslava Reynka, který v souvislosti s ní bývá v recenzích jmenován (společnými prvky tvorby obou básníků jsou motivy venkova a soulad s přírodou a krajinou, postupné tíhnutí k prostotě a pročištěnému výrazu) – ale také Jiřího Koláře, výše uváděný titul básně „T. S. E.“ zřejmě odkazuje k T. S. Eliotovi, a to je podle mého názoru pro Mazancovu poezii rovněž určující. Mluvili jsme už o jejich intelektuálních, místy snad dokonce experimentálních rysech, jež by představovala intertextualita a literární sebereflexivnost, kompoziční práce s fragmentem, nespojitost, vrstvení časových rovin a rovin reflexe jako prostředek odkrývání smyslu existence (vztah vzpomínky a „současnosti“ a zkoumání jejich schopnosti vzájemně se osvětlovat) atd. Ve zmiňovaném soustředění na zachycování vzpomínek či událostí (zpravidla bychom je mohli charakterizovat jako všední – také odtud ona diskutovaná „banalita“; autenti-

citu záznamu podtrhují různá časová i místní určení textů či tematizovaných událostí) nacházím společné prvky s koncepcí poezie jako svědectví (tedy opět Kolář, ale nejen on), byť v Mazancově případě je toto soustavně realizované svědectví zaměřené především na subjekt. Existenciálně laděná reflexe založená na záznamu osobních prožitků může leckdy připomenout poezii Zbyňka Hejdy (velmi zřetelně se Hejdovo jméno, v recenzích *Jarního chodce* rovněž několikrát uvedené, vybaví třeba u některých Mazancových textů-záznamů snů).

Osobně vnímám Mazancovu tvorbu jinak než výše zmiňovaní recenzenti (blízko bych měl možná k postoji, který vyjádřil ve své recenzi Mazancových *Veršů* už v roce 1998 Jiří Staněk): oslovují mne především složitější texty, často starší, z první třetiny či poloviny knihy, leckdy rozsáhlejší kompozice sestavované z fragmentárních záznamů a reflexí. V nich je podle mého názoru zřetelný klíč k Mazancově výrazné a osobité poetice. Ve světle těchto básní pak oceňuji ony pozdější texty, „oproštěné“ a jednoduché někdy opravdu až k „banalitě“, kterou ale vnímám jako „banalitu“ reflektovanou, tedy záměrnou a pouze v uvozovkách. Ironie není u Mazance jen sympatický a zcivilňující postoj, někdy možná dokonce výraz skromnosti, ale také důležitý rys jeho vícevrstevnaté poetiky, složitější, invenčnější a asi i poněkud intelektuálnější, než by se snad při méně pozorném čtení mohlo zdát. Zdánlivou dominanci „tradičních“, především tematických prvků Mazancovy poezie relativizuje komplikovanější, inovativní a zřetelně aktualizovaný výraz, který rovněž upozorňuje na vyšší významovou rovinu textů; venkovské a křesťanské motivy podle mého názoru představují především pozadí pro obecná témata, jako je existenciální reflexe a s ní související reflexe umělecké tvorby.

Básně Petra Mazance jsou prostředkem hledání smyslu vlastní existence, snahou porozumět, fixovat to neuchopitelné, těžké a ustavičně unikající v životě a skutečnosti, pokusem zaznamenat v úhrnu cosi podstatného o životě vlastním, a tím snad i o životě obecně. A zde nacházím možná klíčové vnitřní napětí Mazancovy tvorby. I přes veškeré usilování totiž podle mne poezie Petra Mazance naznačuje definitivní neuchopitelnost onoho živého a podstatného, odstup, který literatura

vůči skutečnosti a životu má. Básnická reflexe nedokáže přes veškerou snahu navodit, vrátit bezprostřednost zážitku a odhalit jeho tušený autentický smysl. Tvorbu můžeme chápat i jako pokus o utváření smyslu nového, ale ani ten není v konfrontaci se životem a skutečností uspokojivý. Jde tedy o drama poezie jako snahy porozumět a nalézt smysl, která však opakovaně naráží na nepřekonatelný fakt, že je něčím s konečnou platností pouze paralelním k životu, skutečnosti, jež se nakonec opět ukáží jako unikavé a jimž tváří v tvář zbývá nakonec zas jen nejistota, pochybnost a další tázání. „Až zazdalo se mu že možná / všechno je ještě jinak než jinak.“ (s. 56)

Jiří Chocholoušek

Slovo Slánský ve mně vyvolalo popěvek

Antonín Bajaja: *Na krásné modré Dřevnici*. Brno, Host 2009.

Českou prózu posledních několika let charakterizují pokusy vypořádat se s minulostí prostřednictvím románů, které mají ambice být romány generačními. Je jich celá řada a objevují se v dílech autorů různého věku i založení.

U nejmladší skupiny je takovým pokusem poslední román Petry Hůlové *Strážci občanského dobra* snažící se propojit v jednom textu dobu těsně před rokem 89 a dobu následující, navíc je text pokusem vyprávět jej z druhé strany, tj. ze strany těch, kdo mají důvody pro sentiment. Bohužel se ukazuje, že nedostatek zkušeností, nebo schopnosti vnořit se do atmosféry popisované doby přináší výsledek jen průměrný. V případě Pavla Kolmačky a jeho románu *Stopy za obzor* jde zas o pokus zahlédnout svět od sedmdesátých let 20. století do dneška nejprve skrze chlapecký svět sídlištních dobrodružství kořeněných především zkušeností z četby indiánek, které znamenaly tehdy skutečný, ač nevědomý, únik od kvěťákových mozečků do světa rovných chlapeckých soubojů. Petr Placák zas v dokumentárním románovém eseji *Fízl* s naléhavou razancí připomíná, že sedmdesátá a především osmdesátá léta 20. století nebyla zatuchlá pohodička, jak nám ji sugeruje především film a te-

levize (*Pupendo, Báječná léta pod psa*, či nejnověji seriál *Vyprávějša* další).

Dále tu máme dva románové pokusy Jana Balabána, nejprve *Kudy šel anděl* vyprávějící se s určitou deziluzí postihující generace dnešních čtyřicátníků a padesátníků, kteří část svých životů prožili v době, která jim nedávala naději k ničemu a druhou polovinu jsou nuceni žít ve světě, který jim tvrdě útočí na poslední zbytky lidské tvořivosti. V románu *Zeptej se táty* se zase prostřednictvím autobiograficky založeného, osobně vyostřeného příběhu pokouší definovat ještě jednu novou zkušenost této generace – totiž konec synovství: hledání svého vlastního místa na světě skrze prožívanou zkušenost smrti otce. To mu umožňuje jaksi mezi řádky definovat nejen dobu minulou, ale i tu dnešní.

Ještě starší generace se pak často obrací ke svým vzpomínkám a z nich se snaží rekonstruovat svou minulost. Ale až román Antonína Bajaji *Na krásné modré Dřevnici* toto vzpomínání činí de facto jen východiskem pro pokus obecnější – skrze vlastní život se pokouší zhlédnout téměř celou druhou polovinu 20. století. Kam se Bajajův román obrací pro svou argumentaci, na čem zakládá svou pravdu? Z jakých postupů je utkáno? O jakém světě vypráví a je vůbec takové vyprávění opodstatněné? To jsou otázky, které se pokouší zodpovědět následující řádky.

Antonín Bajaja se obrací k tomu nejbylostnějšímu, co člověku zůstává – ke vzpomínkám a k vlastnímu, osobnímu životu. Ne nadarmo je román vystaven (zejména ve své druhé polovině) na konfrontaci se slavným Feliniho filmem *Amarcord*. Ano, *vzpomínám si*, jak se tento film překládá, je klíčovou kategorií i Bajajova román. Ale není to vzpomínání ryze bolestné, jak ho tak poctivě prožívané známe třeba z díla Arnošta Lustiga. Není to zdrcující a potřebná zpráva z pohřebiště zakládající svou hodnotu na svědectví. Bajajův hrdina též svědčí, ale jinak. Román je vystaven z řady dopisů, které bratr (vypravěč, pisatel dopisů, hlavní hrdina i přihlížející v jednom) posílá své sestře oslovované zde Jeanne. Už v úvodu nám Bajaja ukazuje své karty, žádný útěk, žádná postmoderní hra s žánry, nebojácné, hrdé obrácení se do své minulosti. Kromě jiného se tu v jemně vybroušené přesnosti připomíná jedna z klíčových charakteristik každého dobrého psaní – je to totiž styčná plocha mezi psaným a žitým – ve výčitkách ma-

minky vypravěče se znova zhmotňují obavy všech, kdo odmítají, nebo se bojí připustit, že román má svou vlastní, pravdivější logiku, která je často v protiřlupu k logice života a bohužel i nabourává ty nejintimnější mezilidské vztahy:

Před odjezdem, ještě jsem dojídal snídani, si ke mně přisedla maminka. Tvářila se rozpačitě. Chci vědět, co se stalo. „Nestalo se nic,“ hledí do ubrusu, „jen tě musím o něco požádat,“ a navazuje tím, jak náhodou zalistovala v sešitě, který ležel na mém nočním stolku. Jak si v něm četla a velice jí to rozrušilo – ty věci, které píšou o rodině a sousedech. To fantazírování.

„O našem soukromí nepiš. Ani o soukromí našich přátel. Nebo aspoň nedopusť, aby se to dostalo do cizích rukou. Anebo... aspoň mi slib, že nebudeš používat neslušná slova. Že nebudeš nikoho zraňovat. Slib mi to!“ (s. 7–8)

Ano, tato zdánlivě banální a ohraná scéna, ještě dramatinizovaná postavou maminky, která tu vůbec není v pozici jakési matky, jak ji vidí děti v pubertě, je to matka v tom nejlepším, nepatetizovaném, ale také na její velikosti nic neubírajícím smyslu. A právě z těchto řad, z pozice slušného, dobrého života (opět – smrtelně vážně míněno) zaznívá tento znepokojující tón, který v prvé chvíli ochranně burcuje před nevhodností všude tam, kde se cítí být neslušně odhalováno. Ale hned v tom druhém, těsně nalepeném plánu je to ještě i jiná zpráva. Zpráva o tom, jak málo si připomínáme, že pravda románu se nezakládá na jednotlivostech našich směšných životů, jak na ně nebere ohled. Že zkrátka pravda románu je pravdou daleko podstatnější, takovou, která prostě nemůže a neumí brát ohledy ani na své nejbližší, protože jejím partnerem a soudcem je jedině celek a věčnost.

Ne nadarmo a ne překvapivě se celý román odehrává v Zlíně, ne nadarmo je Bajaja znám svým přátelstvím s Ludvíkem Vaculíkem. Právě tato Vaculíkova nekompromisní přesnost (která je v očích lecjakých kritiček a teoretiček jen neslušností) je rozpuštěna i v kostní dřeni Bajajova románu. Tedy: Bajaja se obrací k sobě, ke svým starým dopisům, do svého dětství, do Zlína. Ne ale proto, aby rekonstruoval nějaký svůj život, ale aby, po Proustovsku, svůj život prodloužil o všechny ty zdánlivě nedůležité drobné banální epizody, ze kterých teprve vyrůstá obraz epochy. A to je pokus, který zasluží po-

zornost. Skrže žité a de facto i trochu proti němu tvořit obraz člověka žijícího i v době, která zdánlivě k žití nebyla.

Bylo už naznačeno – základním stavebním materiálem *Dřevnice* je dopis. V tom má Bajaja blízko k jinému velkému českému prozaikovi, k Bohumilu Hrabalovi. Ten ve svém posledním tvůrčím období také využil žánr dopisu, aby díky jeho otevřenosti, ale i kaleidoskopičnosti stvořil obraz doby těsně před revolucí roku 1989 a po ní. Bajaja ale pracuje s dopisem jinak, využívá jej, ale také jednotlivé dopisy propojuje svébytným, čistým vyprávěním. Zároveň se nebojí i tvarového experimentu. Důležitý zlom, slovo, obraz dokáže, tak jako básník, vychutnat, prodloužit, zopakovat, nebo třeba i rozsekat. Jako například ve scéně, kdy je po letech otevírán kufr tetý, která emigrovala. To podstatné není v aktu otevření, v obsahu toho artefaktu, je v čemsi jiném, v jakémsi zpřítomnění časů dávných, a k tomu se hodí jediné sloveso (vanutí), která Bajaja s citem básníka osamostatňuje:

Už to bude dvacet roků, co jsme toho strašáka, ten top secret lodňák vynesli na světlo. Zámky jsme museli vypáčit. Těžké víko stařecky zaskřípělo (zapělo?) a zevnitř se vzeslo

vanutí

jakoby z úst do úst, jaké přežívá v depozitářích zapomínaných věcí. (s. 58–59)

Tím celý jeho text zcela jinak dýchá, spíš než pravidelné lidské dýchání je to tok řeky, občas jen prudký, rychle se valící sled událostí, příběhů, epizod, jak je tomu v dětství, v obrazech rodinných výletů, v popisech odzbrojující, v pravém slova smyslu multikulturní společnosti poválečného Zlína. Na druhé straně ale meandry řeky, tůně a prohlubně, ve kterých se text zpomaluje, brzdí, sem tam vstoupí navivní verš, prolne se několik časových pásem (doba příběhu, 50. léta, doba psaní dopisu, 80. léta a doba psaní, současnost), text se protrhává, třepí, drolí se pod rukama, aby zdůraznil nejen absurditu té první doby, ale také aby problematizoval autorské gesto současnosti. To všechno jsou hodnoty, které román osvěžují, vyvazují jej ze společnosti jen prožitých věcí. Činí z něj román v pravém slova smyslu. Jenže občas je toho drammatizování, přetrhávání přece jen příliš. To zejména v druhé části, kde je najednou moc výrazný a chtěný pokus vytvořit paralelu mezi Felinnio Itálií a pová-

lečným Československem. I když se styčné plochy nabízejí, i když jde zřejmě o film pro danou generaci kultovní, přesto se nemohu zbavit dojmu, že ve své druhé polovině začíná román až příliš nahlas rachotit předivem drátů, ze kterých byla poskládána konstrukce, že prostě jemně začíná šustit papírem. Ovšem, aby bylo jasno, je to jen drobnost, která v žádném případě nemůže zmenšit celkový dojem z románu.

Protože poslední otázka, kterou chtěly tyto řádky zodpovědět, je poměrně jasná: přesně takový typ psaní je nejen opodstatněný, dokonce nezbytný. Jen takto může literatura zase jednou zdůraznit své nezastupitelné místo ve světě. Film umí být plytký, historická sonda zas černobílá, ale román, ten dobrý román, a o tom tu teď rozhodně mluvím, tedy dobrý román dokáže pojmenovávat svět v jeho nejednoznačnosti. Žádné ubrečené uplakánství z promarněného života a zločinné epochy. I v tom světě lidé žili a milovali se. Zároveň ale také žádná náplast, žádné smíření, že jako všechno je vlastně v pořádku, že se v druhé půli dvacátého století zas tolik nedělo. Tam, kde je to potřeba říci, umí Bajaja napsat: vraždili, kradli, zabíjeli. A právě tím podává zprávu, které nemá žádná literatura dost, a ta česká zejména: zprávu o člověku, který je vždycky příliš dobrý pro jakýkoliv systém. Zprávu o člověku, který se neskládá jen z velikých gest a idejí, ale který je stejně tak utvářen svými malichernostmi, traumaty, hříchy a těžkostmi. Zkrátka: *Na krásné modré Dřevnici* je zpráva o člověku, kterému lze rozumět a se kterým lze přece ještě nějak žít. A pokud v sobě román nese tuto tresť, jsou všechny jeho zaváhání a drobné přešlapy v pořádku – zas jen připomínají to lidské rubato, to tápání, drobné vyšínutí z rytmu, které je asi tím nejhlavnějším lidským údělem a úkolem. A také o tom přesvědčivě a přesně román *Na krásné modré Dřevnici* hovoří.

Jakub Chrobák

Výprava ke středu Evropy

Jurij Andruchovyč – Andrej Stasiuk:
Moje Evropa.
 Olomouc, Periplum 2009. Přeložili Václav Burian a Tomáš Vašut.

„Kde končí Evropa?“ zeptá se Andrej Stasiuk svého berlínského přítele a dostane se mu odpovědi o duchovním prostoru ohraničeném liberální demokracií, tolerancí a postosvícenskými hodnotami. Ale ta odpověď ho neuspokojí. Je příliš abstraktní a příliš nečasová. A zdá se, že je to právě čas, co by mělo rozhodnout o prostoru. Má však stejně abstraktní kategorie času schopnost zkonkrétnit tento pojem?

Jurij Andruchovyč se domnívá, že ano. Čas jako koncentrát minulosti, budoucnosti a především přítomnosti, protože od ní teprve vedou všechny nitky rozzechvělé a jen obtížně dohledávané a obhajované kauzality. Kauzality, která se musí stále znovu obnovovat. Už jenom proto, aby důsledek nebyl zaměňován s příčinou. Jenomže čas, který má vyvážit abstraktnost, se musí opřít o něco konkrétního, nalezne proto svůj vlastní prožitek a jeho záznam. Vjem se zapře o paměť a o deník, jehož výhodou je, že nemusí ručit za víc než za právě zakoušený okamžik. A výprava do tušené země tak může začít.

Dva eseje knihy *Moje Evropa* představují osobní výpověď o zkušenosti s abstraktním pojmem Střední Evropy. Jejich autory jsou dva přátelé a současně známí spisovatelé, příslušející ovšem do dvou rozličných kultur. Z povahy jejich psaní však současně plyne, že zvolené zadání, které slouží jako titul knihy, pro ně není umělé, nepřichází zvenčí, ale je setrvalou součástí jejich tvorby. I proto je *Moje Evropa* výpovědí o sebeurčení a současně confiteor o identifikaci s těmi druhými, nějakým způsobem blízkými. Blízkými ve shodě, ale i v nesouladu či v nesouhlasu. Je totiž i o hledání rozdílností, které projektují rozlišující totožnost. Vždyť příbuznost ještě neznamená souhlas. Naopak, v průzkumu lokální sounáležitosti by v jeho důsledku mohla být opravdovost kritického myšlení nahrazena šosáckým nacionalismem. *Moje Evropa* je i proto shledáváním všech hodnot – nejenom kladných, neboť i záporné jsou hodnotami. I jejich prostřednictvím se stáváme součástí společenství.

A není-li možné se dohodnout na obsahu pojmu střední Evropy, nezbyvá, než nehledat průniky, kompromisy a v ústupcích ztrácet jakýkoliv význam, ale učinit střed tohoto pojmu i jeho hledání v reflektující a hledající myslí. Má-li být něco společného této dvojí projekci Střední Evropy, jako sjednocující a současně odlišující hodnoty, pak to musí být teprve nalézáno. Nemůže to být dáno předem, ale ani nabídnuto jako suma. Jsme jako čtenáři přizváni k stejně dobrodružné výpravě hledající toto zvláštní teritorium, jakou podnikají oba průzkumníci, a to jako její plnohodnotní společníci. Snad jediné, co je zřejmé na první pohled, je, že jde o prostor vnitřní, jakkoliv se dovolávající map a hranic států.

Andruchovyčova Evropa vyrůstá z ruin. To je její první evokace. Obsahuje v sobě už od počátku zánik. Jeho výprava ke Střední Evropě je tedy výpravou do její minulosti. Znamená to ale, že i její platnost je spjatá pouze s minulým časem vyprávění jejího příběhu? Zdánlivě ano, ale ve skutečnosti je to pro Andruchovyče mnohem komplikovanější. Dohledávání obrazu vztahového prostoru, který nazývá *mojí Evropou*, je pro něj prací restaurátéra, který prostupuje vrstvami barev, aby pochopil a přitom nenarušil jejich souhru. Přítomnost, která je trvalým centrem jeho pohledu, je pronásledována minulostí, všechno tu hluboce koření v nepřehledné spleti souvislostí. Nic tu není bez paměti – ani domy, ani krajiny, ani lidé.

Jestliže se oba autoři nakonec rozhodli pro tu jedinou možnost, která tu po všech možných studiích sepsaných na toto téma zbývá, totiž učinit ze Střední Evropy pojem osobní, pak Andruchovyč se k jeho vymezení dostává prostřednictvím svého rodopisu. Příběhy svých pradědů a prabáb použije jako základ narativní osy, na jejíž druhý konec umístí sám sebe – shledávajícího a paměti obdařeného vnímatele, jenž zpřítomňuje minulost, aby z ní vyzískal nový smysl. Jeho hledání Střední Evropy se přitom děje ve znamení intertextuality. To ona nakonec vytváří síť myšlenek, která možná víc než cokoli jiného určuje podobu tohoto nepevného prostoru. Každá věta tu rezonuje ozvěnou, každé slovo je násobené opakováním. Střední Evropa je pro tuto chvíli jakýmsi soustavným přepisováním, v němž se však přepsané neztrácí.

Andruchovyčovi předci, prodírající se dějinami Evropy, jsou se střídavou intenzitou opouštěni svým průvodcem, jenž se v esejistických intermezzech vydává prozkoumat abstraktnější pojmy, které se k jeho narativní výpravě přidružily. Rozmýšlí pak o povaze času a o jeho vztahu k Evropě, napojuje čas na pojmy minulosti, budoucnosti a přítomnosti, aby navrhl definici, v níž se odráží kritická skepse jeho pohledu. Kritická skepse, která je současně infikována nostalgií. Podle Andruchovyče je to minulost, co brání budoucnosti, aby se uskutečnila „Minulost, která drží ve spárech čas. Minulost jako diktát předpojatosti.“ Jenomže je to současně minulost, z níž se živí i jeho přítomný pohled, a která jej spojuje se smyslem. Neboť ve všem tom putování jeho předků, ve všem tom pohazování osudy přes plochu světa, je smysl a je centrum. V něm se minulost stává záchranným kruhem, jímž „jsme spojeni a už nejsme sami“. Tento rozpor je základní tenzí shledávaného prostoru Střední Evropy. A odráží se i v Andruchovyčově otázce odkazující na neřešitelný úkol: Jak vysvobodit současnost?

Jakoby se nestabilita tohoto prostoru musela nutně odrážet jak v neustálém putování postav, které zpřítomňují jeho příběh, tak v tomto nepřetržitém souboji časů. A možná, že je to vlastně jen dvojí podoba téhož. I postavy přicházejí z minulosti, aby přítomnost protnulou k budoucnosti. I ony jsou ovládnány touhou po smyslu, jenž je vlastně projekcí, jíž se z přítomnosti orientujeme v minulosti, abychom vytvořili sebe samotné v budoucnosti, abychom se na ni připravili.

Rodopis poskytuje Andruchovyčově psaní nejenom osu, která zajistí, že se jeho stavba nezhroutí v odbočkách, vsuvkách a v margináliích, ale nabízí půdorys toho nejzákladnějšího antropomorfního typu. Toho, jímž se směřuje od zrození ke smrti. I narativní oblouk, jímž Andruchovyč myslí Střední Evropu (a tak to u něj skutečně je), se sklene nad smrtí otce. Tato stavba pak poskytne Andruchovyčově hledání abstraktního pojmu konkrétnost prožitku. Jeho Evropa je proto především příslušností k rodu, k hodnotám, které uchovává a v něž věří. Které nabízejí centrum a neztrácejí stabilitu v kakofonii časů a intertextuality, jež už není jen vlastností literárních děl. Jeho otázka „Osvobodit minulost od budoucího?“ je pak v samém závěru

kontrována trojicí podobných otázek „Osvobodit nás od nás? Osvobodit mě ode mne? Osvobodit člověka od jeho kostry?“ V nemožnosti tohoto činu se ukazuje neodlučitelná identita člověka a časoprostoru.

Byl-li základním Andruchovyčovým časem čas paměti, a tedy minulost, je jím pro Stasiuka přítomnost. Tam, kde Andruchovyč nabízí perspektivu kronikáře, přichází Stasiuk s perspektivou pozorovatele. Namísto „historiografa“ se dostává autor deníku. Časová bezprostřednost vytvoří perspektivu svědka či pozorovatele. Jestliže Andruchovyč putoval Evropou prostřednictvím svých předků, vydává se Stasiuk na stejnou pouť sám. Východiskem se mu stane české vydání *Velkého atlasu světa*, jež rozevře na mapě Evropy. Jeho práce kartografa však tím teprve začíná. Tento prostor bude třeba nejprve oživit, nadat příběhem, osmyslnit putováním. Před vlastní hledání, které se nikdy nemůže zbavit předsudků, staví Stasiuk setkávání. Smysl lidí, krajiny, staveb, věcí i dějů vyrostle z okamžiku jejich evidence. Prožitky a vjemy pak bude třeba překreslit na mapu. Výsledkem však je, že se zdánlivě pevné hraniční čáry přesouvají, stávají se prostupnými, mizí.

Co a kde je vlastně Střední Evropa? Odpovídá na ni dvojhlasá kniha Jurije Andruchovyče a Andrzeje Stasiuka? Spíše nepřímo. Svým vlastním hlasem. Andruchovyčova verze nabízí rozpornost časů, pohled který mísí nostalgii, kritičnost i skepsi. Vědomí a potřebu centra. Napětí časů a napětí pohledů je řízeno touhou po smyslu jako po příslušnosti. Centrum však jako by bylo viditelné jen z periferie. A je proto třeba stále podstupovat tento dvojí pohyb od okraje ke středu a zase zpět, aby bylo možné se přiblížit k podstatě shledávaného fenoménu. Toto poslední tvrzení o centru a periférii platí i pro Stasiuka, i on jakoby hledal Střední Evropu na periférii. Zjišťuje přitom, že periferie je dostupnější než centrum. Přejížděcí oblasti nabízejí rozdíly i podobnosti, a současně se v nich ukazuje, že centrum je jen abstrakcí, vzniká dohodou a neustálým vyjednáváním. Není dopředu ani trvale dané. Prostupná pásma periférií si však v rozdílech i v totožnostech podřizují svoji stabilitu. Jakoby hledaný fenomén byl viditelný jen z okraje. Je-li součástí Andruchovyčova hlasu kritická nostalgie, je dominantou Stasiukova vidění zvýšená citlivost pro de-

tail. Hledá-li Andruchovyč kauzalitu, spoléhá na racionalitu a nadosobní smysl. Rezignuje-li na totéž Stasiuk, neodráží se v tom odmítnutí kauzality ani smyslu, ale osvobození mnohoznačností. Důsledkem je nová tenze, která vyrůstá z jejich pohledů. A v tomto protikladném napětí se rodí tušení dalšího centra, další abstrakce pojmu Střední Evropy.

Moje Evropa je knihou výjimečnou, nejenom proto, že je osobní, nejenom proto, že je citlivá, ale především pro ono inscenované setkání, které mimo jiné i ukazuje, že lokální pojmy tu nejsou pro potřeby geografů či kartografů, ale že obsahují i nutkovou utnutost někam patřit – do místa a do času.

Tomáš Kubíček

Kam se poděla střední Evropa?

Jiří Trávníček (ed.): *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém.* Brno, Host 2009.

Střední Evropa zmizela. Jako by se vytratila z politického diskurzu a debat intelektuálů, smetena dominancí úzce ekonomizujících témat, aktuálními geopolitickými úvahami nebo radikální kritikou globalizačních procesů. Existovala však vůbec? Nebyla pouhým výplodem politického snění a kulturních nostalgiků? Všechny diskuze o ní se vždy, dříve či později, nutně zaobíraly otázkou po předmětu, po určení pojmu: o čem mluvíme, mluvíme-li o střední Evropě? Pojem střední Evropy je nesouměřitelný s pojmem Francie, Vojvodiny nebo Beneluxu. Střední Evropa není snadno uchopitelnou geografickou či administrativní jednotkou. Její hranice jsou amébovitě proměnlivé – jednou pronikají do severoitalského Furlánska, podruhé nedosáhnou ani ke Lvovu. Možná bychom ji mohli přirovnat k mlhovině, jejíž okraje se rozplývají kdesi nad vodami Rýna a chladnou hladinou baltského moře, nad vysunutým pruhem Istrie nebo v dálavách východomaďarské pusty, kdežto její střed houstne nad středoevropskými metropolemi: Prahou, Berlínem, Vídní, Krakovem, Budapeští, Lublaní, Záhřebem... Všechny pokusy vtisknout střední Evropě pevné hranice selhaly. Naštěstí, neboť (počínaje Friedrichem Naumannem) byly namnoze produktem imperiálního myšlení. Byly sna-

hou, jak střední Evropu znásilnit a učinit z ní jednoznačně definovanou zeměpisnou a politickou entitu.

Titul Trávníčkovy antologie textů o střední Evropě nelze nečíst jako jistou „před-interpretaci“, jako apriorní významový rámec, do něhož je obsah knihy uzavřen. Metafora dějin jako kleští, které z obou stran svírají střední Evropu, je sice rétoricky působivá, avšak z poznávacího hlediska není nejšťastnější. Posiluje, ba legitimizuje lyrický mýtus o „dobré“ střední Evropě, již týrají „zlé“ dějiny přicházející odkudsi z vnějšku (např. na sovětských tancích, jak ukazuje fotografie na přebalu knihy, která čtenáře svou halasnou jednoznačností téměř „terrorizuje“). Možná je načase tento kýčovitý pohled na středoevropskou problematiku zavrhnout. Přece jen už nejsme v osmdesátých letech, kdy jsme – nazývající se vznešeně Středoevropany, a reprezentující přitom jen geopolitickou východní část regionu – bědovali nad krutostí východního impéria a lhostejností Západu. I střední Evropa má dějiny, které takřikajíc představují domácí produkci, a nikoli import. Do těchto dějin patří nejen *Elegie z Duina*, fenomenologie či Kafkovy romány, ale také *Mein Kampf*, Luegerovy projevy, horečka nacionalismů a šílenství antisemitismu, židovská ghetta a koncentrační tábory. Středoevropské dějiny jsou třaskavou směsí excentrické geniality i maloměstského průměru, salonů i hospod, katedrál i nevěstinců, dialogu i monologu, afinit i rozporů. Třaskavost této směsi vyplývá z toho, že všechny uvedené znaky leží v onom prostoru jaksi vedle sebe, jako by vytržené z řetězce povlovných přechodů nebo spolehlivých systémů hierarchizace, které by nám jasně ukázaly, co je „nahore“ a co je „dole“, co je „vysoké“ a co „nízké“. Hovořit proto sebejistě o vídeňském řízku nebo pivu jako o středoevropské kultuře nižších pater se zdá nepřiměřené, neboť kuchyně, hospoda a kavárna výsostně charakterizují středoevropskou kulturu i pater takzvaně nejvyšších. Jinými slovy, s odkazem nejen na Haškův román či prózy Hrabalovy: co by byla střední Evropa bez kavárenského ruchu či hospodského tlachu, uprostřed kterých a ze kterých vznikly nejvýsostnější umělecké počiny? Zde spaciální metafora o vertikálním rozvrstvení kultury selhává.

Kompozice knihy odráží centrální problém: střední Evropa je traktována jako

téma rozprav dvojího druhu: (a) geopoliticko-historických a (b) kulturně-literárních. Toto dichotomní rozdělení, doplněné třetím přehledovým oddílem, zdůvodňuje editor Jiří Trávníček takto: „Nejde [...] o rozhodnutí dané vnějšími okolnostmi. Daná polarita totiž reprezentuje přirozené rozpětí našeho tématu, neboť pro středoevropský diskurz je příznačné, že (1) spisovatelé namnoze politizují; (2) historikové a politologové hledají své nejzávažnější argumenty v jevech kultury; (3) hranice mezi tím, co je politika a co kultura, co je historický resentiment a co obecné tvrzení, co snívá nostalgie a co realita, je velmi rozostřená; (4) se ocitáme na území s nepevným jádrem a s mnoha periferiemi: na sémantickém třasovisku; (5) jiný přístup než transoborový a antiesencialistický snad ani není možný.“ (s. 9) Body jedna až tři hovoří spíše proti dichotomní kompozici knihy (zmíněnou přehledovou třetí část „Koncepty střední Evropy“ [viz s. 239–304] z pera J. Trávníčka ponechme prozatím stranou). Konstatování prostupnosti hranice mezi politikou a kulturou de facto demaskuje editorovo rozhodnutí rozdělit texty na politicko-historické a kulturně-literární jako akt, jenž se neobešel bez určité míry pragmatické svévole. Cíl je přitom zřejmý – nashromážděnou materii nějak přehledně rozdělit; ovšem tím konstatovanou prostupnost jejich tematických, motivických, žánrových aj. hranic zároveň zastítl. Presentované zdůvodnění se tak se zvoleným editorským řešením frapantně rozchází.

Texty Claudia Magrise (s. 161–168) a částečně také Erika Hobsbawma (s. 212–222) mohly být snadno začleněny do první části věnované geopolitice a historii. Podobně si dokážeme představit přesunutí Macurovy esejizující studie (s. 87–90) do části druhé nazvané „Kultura, literatura, román“. Oba rozsáhlé přepisy diskusí, budapešťské (s. 70–86) a lisabonské (s. 169–211), reprezentují názornou ukázkou toho, jak jsou politika a kultura ve středoevropském diskurzu do sebe takřka nerozborně zaklesnuty, jak se úvahy o charakteru středoevropské literatury prolínají s politickou reflexí, jak se jemná kulturní nostalgie prostupuje s krátkozrakým, jednostranně politicky motivovaným antirusismem apod. Je proto záhadou, proč jedna diskuse byla zařazena do oddílu o politice a historii, zatímco druhá do oddílu věnovaného kultuře a literatuře. Jakých

kritérií zde bylo použito? A k čemu vlastně takové členění, jež se snaží sugerovat čistotu chirurgicky čistého řezu tam, kde máme před sebou hustý spletenec složitých souvztažností? Opakujeme, že rozostřenost hranic, nadto editorem zaznamenaná a vyzdvihoaná, mluví proti ostrosti kompozičního členění knihy, nikoli pro ni. Bod čtyři, dovolávající se teoretického modelu centrum × periferie, možno akceptovat bez výhrad. Pokud jde – za páté – o transoborový a zejména antiesencialistický přístup, nad tím se pozastavíme v další části této recenze.

Editor přiznává, že se musel vypořádat s návalem textů. Jmenuje možná strategická východiska, kterými si při tvorbě antologie mohl řídit. Mohla tak vzniknout antologie soustředěná na polemiku o střední Evropě, která proběhla nad slavným esejem Milana Kundery *Únos Evropy*, nebo antologie textů seřazených podle národních a regionálních perspektiv (české, polské, německé, rakouské, maďarské, jihoslovanské), anebo – a takové řešení by bylo jistě pozoruhodné – antologie textů podle středoevropských topoi (topos Židů a židovství, topos rakousko-uherský, topos exilu, topos metropolí) apod. Možná že kterákoli z uvedených, a editorem žel ne-realizovaných koncepcí, by byla zajímavější, zevnitř pevnější a zvenku lépe obhajitelná, než antologie, která nakonec vznikla.

Jednotlivé texty před námi defilují, aniž by mezi nimi vyrůstalo viditelné pojítko – promyšlený kompoziční záměr, který jako by se už vyčerpal oním hrubým rozdělením do dvou tematických bloků. Subtilnější diferenciacie (pomoci mohla např. chronologie nebo identifikace tematických řad) je málo zřetelná. Výsledkem je nesoulad, rozdrobení kontextu a těkavost. Jedna úvaha pochází z druhé poloviny čtyřicátých let, druhá z osmdesátých let, další z konce let šedesátých atd. Mohly se tu objevit tyto texty, právě tak jako zcela jiné. Lze rovněž zaznamenat značnou kvalitativní nerovnováhu mezi texty. Za skvělou, pojmově propracovanou analýzou Istvána Bibóa o středoevropské politické kultuře (s. 17–30) následuje žurnalisticky plytký text Erharda Buseka (s. 31–46), který spíše než o střední Evropě vypovídá o stavu rakouské politiky a publicistiky 80. let. Totéž, ale ve vztahu k německé realitě, lze říci o eseji Karla Schlögela (viz s. 47–61). Dochází zde dokonce k jakémusi kouzlu ne-

chtěného – Buseka a Schlögela, oba nepochybně důkladně obeznámené s dílem Petera Handkeho, spojuje zájem o atmosférické jevy (o předpověď počasí a o pohyb radioaktivního mraku z černobylské elektrárny, plujícího napříč politickými hranicemi státních útvarů). Vzpomenutý Macurův text „Zápasy o střed“ působí dojmem, jako by se do knihy zatoulal, ovšem jeho ironizující odstín působí zpestřujícím účinkem, zejména ve srovnání s bezbarvou bilancující úvahou Petera Buggeho (s. 97–99). Literárněhistoricky orientované studie George Steinera („György Lukács a jeho smlouva s d'áblem“, s. 117–131) a Istvána Frieda („K utváření románu ve středověčochodní Evropě“, s. 142–160) jsou jaksi příliš „soběstačné“, do sebe pohroužené, což je dáno jejich specializovaným tématem, jehož se zhostily vskutku komplexně. Vedle esejů Karla Kosíka „Hašek a Kafka neboli Groteskni svět“ (s. 132–141) a Claudia Magrise „Po proudu Dunaje“ (s. 161–168) nicméně zaznívají poněkud disharmonicky. Zde by pravděpodobně pomohlo jiné pořadí textů. Zklamáním může být bilancující zamyšlení Drago Jančara (s. 223–230), v němž se namísto hlubinné kulturní reflexe objevuje množství efemérní politické problematiky, navíc zabalené do staromilsky moralistických formulací.

Podívejme se nyní na přehledový text J. Trávníčka. Jeho funkce, jak editor uvádí, „je víceméně pomocná či servisní“ (s. 241). Nacházíme zde zúročení transoborového a antiesencialistického přístupu, avizovaného pisatelem v úvodu knihy? Trávníček se neдрží důsledně metody dějin idejí. Usiluje o poskytnutí vývojového přehledu, implikujícího představu vývoje jakožto organického kontinua, které lze uzavřít do pevné schránky souhrnné periodizace. Máme tu tedy před sebou jednotný a sjednocující narativ, který problematiku střední Evropy prezentuje jako cestu (pojmosloví Trávníčkovo) od prefáze (středověk – 1789), přes protofázi (1789–1918, hobsbawmovské „dlouhé“ 19. století) k vlastní fázi (1918–1989) a postfázi (po r. 1989). Jedná se o „Bildungsroman“, jehož hlavním hrdinou je pojem střední Evropy, a my, čtenáři, sledujeme hrdinovo zrození, dozrávání a doznívání. Čteme úchvatný příběh rozvoje rozmanitých myšlenkových koncepcí, dějinných událostí či dobových polemik. Otázkou ovšem zůstává identita hlavního hrdiny-pojmu – tj. otázka, zda tam, kde Trávníčkův narativ („vý-

vojový přehled“) předpokládá jednotu (a to navzdory vstupní problematizaci sémantiky pojmu), nenalézáme ve skutečnosti mohutný rozptyl. Zda místo jednoho hrdiny (jednoho pojmu) nemáme co dočinění s celými zástupy hrdinů (pojmu) stejného (či podobného) jména. Co má společného střední Evropa Františka Palackého a Friedricha Naumanna? Je pojem střední Evropy v jednáních Vídeňského kongresu totožný s obdobně znějícím pojmem objevujícím se v Kunderově eseji? Zdánlivě naivní otázky se snaží poukázat na to, že vývojová perspektiva spojuje nespojitelné. Převádí na stejného jmenovatele (na rovinu vztaženosti k jednomu designátu) celé rozličné dimenze a pavučiny souvislostí. Avšak střední Evropa nemůže být hrdinou takto pojatého výkladu. Žánr vývojového přehledu střední Evropu atakuje svým imperiálním požadavkem ontologické homogenity. Antiesencialistický přístup znamená především relativizaci samého pojmu střední Evropy, relativizaci předpokladu jeho významového ustálenosti a neměnné identity. Antiesencialistický přístup znamená uvědomění si proměnlivosti pojmu v závislosti na jeho postavení v diskurzivním poli.

Co je tedy střední Evropa? Odpověď na tuto otázku se zdá nemožná, její esencialismus je v rozporu, řeklo by se (neuváženě), se samou „podstatou“ střední Evropy. Pokud můžeme o podstatě hovořit, což právě nemůžeme, neboť bychom tím otevřeli dveře metafyzice. A není nic nepřípadnějšího než psát o střední Evropě metafyzickým jazykem. Robert Musil v „Řeči na rilkovské slavnosti“, pronesené v Berlíně 16. června 1927, řekl mimo jiné toto:

Pevný svět, v něm pocity jako pohyblivé a proměnlivé; to je normální představa. Vlastně je ale nepevné obojí, pocity i svět, třebaže uvnitř velice rozdílných hranic. Že se jedna stává stěnou pro druhé, má sice své dobré důvody, je to však trochu svévolné. A vlastně to moc dobře víme. Že žádný jednotlivec dneska neví, čeho bude schopen zítra, to už vůbec není nevšední myšlenka. Že přechody od morální normy k zločinu, od zdraví k nemoci, skluzy od obdivu k pohrdání touž věci nemají pevné hranice, to se vlivem literatury posledních století a jinými vlivy stalo mnoha lidem samozřejmostí. Nechci přehánět. Podívejme se na jednot-

livce, pak je jeho „schopnost všeho“ podrobena notně silným zábránám. Když se však podíváme na historii lidstva, tedy historii normality par excellence, pak nemůže být pochybností! Módy, styly, dobové pocity, staletí, morálky se spolu tak střídají nebo existují současně v takové rozdílnosti, že lze sotva zavrhnout představu lidstva jako rosolovité masy, která na sebe bere každou formu, jež z okolností vznikne.

(Cit. podle R. Musil, *Eseje*, přel. Jitka Bodláková, ed. Růžena Grebeníčková, Praha, Dauphin 1998 [reedice vydání Praha, Československý spisovatel 1969], s. 213.)

Obdobný skeptický postoj se sotva mohl zrodit jinde než v hlavě středoevropského spisovatele. Rosolovitý svět bez pevných hranic, bez pevného „nahore“ a „dole“, to je svět střední Evropy. Svět, který se objevuje a mizí...

Roman Kanda

Pavel Jiráček potřetí

Pavel Jiráček: *Kognitivní interpretace českého verše v rytmických souvislostech metrické teorie Miroslava Červenky*. Brno, Host 2009.

Pavel Jiráček, svérázný průkopník kognitivní poetiky, rozšířil letos po monografiích *Lyrický rytmus* (Host, 2007) a *Význam a subjektivita v lyrice* (Host, 2008) řadu svých knižních publikací o další titul *Kognitivní interpretace českého verše v rytmických souvislostech metrické teorie Miroslava Červenky*. Zásadní změnu paradigmatu výzkumu verše oproti dosavadní tradici vyhláší tentokrát ostentativně už na samotném přebalu knihy: „Čtenářsky věrohodná a kompatibilní teorie verše nemůže být pouhou teorií metra, ale musí se snažit v objevném a odvážném literárně-teoretickém myšlení vytvářet i teorii rytmu. Metrika se nezajímá o smysl básnické promluvy, nehledá žádné souvislosti s její vnitřnětextovou subjektivitou [...] Často není spojena se skutečně kreativním teoretickým myšlením, ale naopak bývá jen do sebe zahleděným a vědecky nekooperativním udržováním už nastoleného řádu.“ Podívejme se, jak Jiráčkovo „objevné a od-

vážné literárněteoretické myšlení“ vypadá v praxi.

Po čtyřicetistránkovém shrnutí prvních dvou knih se autor odvolává na „objev Miroslava Červenky“, kterým je „existence nejobecnějších opozic dvoudobého a třídobého metra a ženského a mužského verše“ (s. 54). Dvoudobá metra a ženské verše si Pavel Jiráček spojuje s „představou tvaru, který je hladce a plynule uzavřen“ (s. 55), třídobá metra a ženské verše zase s „něčím asymetrickým a drsnějším, hladce a plynule neukončeným“ (tamtéž). Tuto hypotézu pak ověřuje tak, že rozdává studentům bohemistiky 268 veršů a nechává je rozhodovat, zda jim dané řádky připomínají spíše sekvenci „ $\circ\Delta\circ\Delta\circ$ “ (údajně znázorňující plynulost), nebo sekvenci „ $\Delta\circ\Delta\circ\Delta$ “ (znázorňující drsnost). Z výsledků zjišťuje, že verše, které byly nejčastěji hodnoceny jako „ $\circ\Delta\circ\Delta\circ$ “ většinou začínají monosylabem a jsou zakončeny dvouslabičným slovem, zatímco ve verších nejčastěji hodnocených jako „ $\Delta\circ\Delta\circ\Delta$ “ stojí na počátku většinou tříslabičné slovo a na konci narůstá frekvence monosylab. U obou skupin veršů zároveň Jiráček upozorňuje na to, že „nápadným strukturním ukazatelem [bohužel se nedozvíme čeho] je absence dvojslabičných slov v začátcích veršů“ (s. 61) a dodává, že „u druhého a třetího slova je nápadný růst dvojslabičných celků, jejichž výskyt je jednoznačně dominantní, a metricky velice zajímavá je statistika čtvrtého segmentu, kde pozorujeme znovu pokles dvojslabičných celků (avšak ne tak výrazný jako v prvním elementu) spojený s nárůstem frekvence jednoslabičných a trojslabičných segmentů, což můžeme interpretovat jako snahu o zvýraznění cézury“ (s. 63).

O takové metodě výzkumu lze ale právem pochybovat. Dovolil bych si předpokládat, že studenti bohemistiky, netušící podle jakého klíče by měli spojovat verše se sekvencemi symbolů, sáhli po podobnosti „ $\circ\Delta\circ\Delta\circ$ “ = „U-U-U“ a „ $\Delta\circ\Delta\circ\Delta$ “ = „-U-U-U“. Jambické verše pak prostě spojovali se sekvencí začínající (U-.../ $\circ\Delta$...), verše s ženskou klauzulí se sekvencí zakončenou (...-U/ $\Delta\circ$). Jak jambické řádky, tak řádky s ženskou klauzulí se dostávají do skupiny „ $\circ\Delta\circ\Delta\circ$ “ a vysoká frekvence monosylab na počátku a disylab na konci tohoto typu veršů se zdá být toliko ukazatelem základních versologických znalostí dotazovaných studentů. Absenci dvojslabičných slov v incipitu všech veršů lze zase

přisoudit tomu, že 268 autorem zkoumaných veršů tvoří převážně jamby, sem tam daktyly, ale trochej se zde nevyskytuje žádný. To že v korpusu převážně jambických veršů bude druhé a třetí slovo většinou dvouslabičné se už rozumí tak nějak samo sebou. Ani interpretaci „metricky velice zajímavé statistiky čtvrtého segmentu“, kde se opět často objevují jednoslabičná slova, coby „snahu o zvýraznění cézury“ – tedy vnitroveršového předělu – nelze považovat za jakkoliv relevantní. V korpusu se nezdívka objevují verše o čtyřech slovech („Šlehavá světla v černý stín“, „V topoly padla tříšť zářivá“ atp.) a statistika předělů po čtvrtém segmentu proto nemůže o předělech vnitroveršových vypovídat zholu nic. Na zvýšeném výskytu monosylab se tak stejně dobře podílí přítomnost alexandrinů – šestistopých jambů s ustálenou cézurou po šesté slabice („jak slabý nácrtek ční kříže z šeré kresby“) jako četnost mužsky zakončených veršů o čtyřech slovech. Věrohodnost takového výzkumu konečně podkopává i to, že předmětem statistiky jsou mimo jiné řádky, v nichž autor vědomě a nezdůvodněně (sic!) proházal slovosled („Šum žárem umdlený na větve tíhou naleh“ (Březina), „Šum umdlený žárem na větve naleh tíhou“ (Jiráček)), a řádky autorem ad hoc vytvořené (2.–6. čtyřverší v korpusu).

V dalších kapitolách nás autor opět seznamuje s výzkumem spočívajícím v testování, zda na studenty působí verše z korpusu jako „↑“, „↓“, nebo „→“. Výtky proti takovému přístupu zazněly už v recenzích Jiráčkovy předchozí knihy (*Aluze* 2009/3, s. 84–86; *Česká literatura* 2010/2, s. 252–255), zastavme se proto jen u dvou největších „objevů“.

Na straně 72 čteme: „Miroslav Červenka [*Kapitoly o českém verši*, pozn. PP] v souvislosti s teorií funkční perspektivy předpokládá, že výpovědní dynamismus roste v zásadě zleva doprava. Ve verši pak lze podle něho očekávat, že plnovýznamová slova na slabých pozicích verše budou s nemalou pravděpodobností intonačně silnější než nejbližší slova, jež jim předcházejí, a slabší než nejbližší slova, jež následují po nich. Platnost tohoto předpokladu si můžeme ověřit v údajích z experimentálního výzkumu vnímání českých lyrických představ.“ Po seznámení s výsledky testů „↑“, „↓“, nebo „→“ pokládá Jiráček tuto tezi za vyvrácenou: „Je zřetelné, že z neveršové (větné) situace převzatý

předpoklad o růstu intonační síly zleva doprava se v našem korpusu nepotvrdil.“ Je zarážející, že autora nepřimělo k dočtení citované Červenkovy kapitoly ani to, že hned následující věta začíná slovy: „Nesmíme ovšem zapomínat...“ V dalších odstavcích totiž můžeme číst, že „existuje-li nějaká nějaká tendence, aby jednoslabičné přízvukné slovo v promluvě intonačně převyšovalo předchozí plnovýznamové slovo, její důsledné naplnění by samozřejmě bylo v rozporu se zájmy rytmu [...] Naše statistiky ukazují, že v hrubém obrysu intonace zde ustupuje rytmu“ (Miroslav Červenka, *Kapitoly o českém verši*, s. 57).

Při svém druhém „objevu“ už Jiráček triumfuje nejen nad Červenkou, ale nad celou českou versologií: „Český jamb zřejmě nemůžeme vědecky relevantně řadit ke dvoudobým rozměrům, naopak v českém jambu jde vždy znovu o porušení dvoudobosti jednoslabičnými nebo trojslabičnými celky, český jamb je spojen s trojností a se solární chthonickou protikladností. Naše výzkumy vnímání 268 českých veršů nás vedou spíše k tomu, abychom stavěli proti sobě na jedné straně trochej jako celost a kvaternitu a na druhé straně dynamizující protikladnou energii trojnosti v jambu a daktylu. Český jamb jako dvoudobý rozměr je tak podle našeho názoru jen ‚starořeckým mýtem‘ v mylném českém versologickém povědomí.“ (s. 134) Já, na druhou stranu, odmítám považovat za „vědecky relevantní“ jakékoliv informace o vztahu daktylu a jambu k trocheji podložené výzkumem veršů, z nichž, jak už bylo řečeno, trochejský není ani jeden.

Konečně odkaz v názvu knihy a věnování „Miroslavu Červenkovu i Květě Sgallové a celé té krásné generaci“, bych si troufal v publikaci, která značně dezinterpretuje jejich dílo, označit přinejmenším za nevhodné.

Nechci nikterak zpochybňovat důležitost rytmiky, ani na její úkor protežovat zkoumání metrická. Jsem si, na rozdíl od autora, vědom toho, že tyto dvě disciplíny nelze oddělovat. Metrické teorie neberoucí v potaz „živou skutečnost veršovou“ překonali už ve dvacátých a třicátých letech 20. století práce Jana Mukařovského a Romana Jakobsona. Vymezování se proti takovému „do sebe zahleděným a vědecky nekooperativním udržováním už nastoleného řádu“ je proto jen střílením do prázdna. Na druhou stranu jakýkoliv výzkum veršového rytmu bez ohledu na metriku, tedy výzkum

organizace veršové řádky neberoucí v potaz právě to, že je organizována podle nějakého klíče, nemá valného smyslu. Kniha Pavla Jiráčka je toho bohužel důkazem.

Petr Plecháč

Erotika jako výzva aneb netradiční sen s tradičním probuzením

**Radim Kopáč – Josef Schwarz: *Zůstaňtež tudíž tajemstvím...*
Artes Liberales 2010.**

I jako výzvu pro předpojaté literárně vzdělané kruhy (vysokoškolské pedagogy, kritiky a historiky) píší autoři Radim Kopáč a Josef Schwarz odbornou studii s arbesovsky laděným názvem *Zůstaňtež tudíž tajemstvím...*, doplněným podtitulem *Zná má i neznámá erotika (a skatologika) v české literatuře 1809–2009* (Artes Liberales, 2010).

Práce si klade za cíl „rehabilitovat přirozenou alianci ducha s tělem v české literatuře od národního obrození po současnost“ (s. 8). Než se vyjádříme k samotným ambicím dané publikace, učiňme několik poznámek o tom, co vlastně nabízí. Člení se do devíti kapitol, z nichž první čtyři jsou věnovány okruhům spjatým s 19. stoletím: obecnému pojednání o zobrazování erotiky v české literatuře 19. století, sběratelské činnosti Jana Jeníka z Bratřic, intimním deníkům Karla Hynka Máchy a domnělým erotickým „zvrhlostem“ Jaroslava Vrchlického. Zbývající část knihy již zahrnuje sondy do těžce žánrové produkce 20. století. Čtenář má možnost se seznámit s prvorepublikovými cenzurními praktikami, projít zákulisím činnosti erotických edic či vydávání soukromých bibliofilů. Následuje výklad o tvůrčí potenci surrealismu, sonda do života a díla Karla Jaroslava Obrátila, procházka undergroundem až po letmé pozastavení se nad situací na českém trhu s erotickou beletrií po roce 1989.

Všechny kapitoly představují víceméně zdařilou syntézu dosavadního literárněvědného či literárněkritického bádání. Jsou vystavěny přehledně, psány čtivě, výstižně prezentují vymezenou problematiku. Hypotéza autorů a samotná realizace plánu však vybízejí k otázkám,

zda autoři vyšli ze správného místa a zda naplnili ambice, o kterých v úvodu své práce hovoří – tzn. „zpochybnit představu, že česká literatura posledních dvou set let, ale zejména 19. století, byla a dodnes je pouze záležitostí kultivovaného ducha – že tělesné, notabene erotické nebo sexuální prvky v ní neexistují, anebo bídne přežívají kdesi na umělecko-estetické periférii, aniž by národnímu písemnictví přidávaly cokoli relevantního a konstruktivního“ (s. 7). Domníváme se totiž, že vlastním výběrem látky autoři do značné míry tuto svou hypotézu zpochybňují: Pokud pomineme výklad o Jeníkovi z Bratřic, K. J. Obrátilovi či zasvěcené vyprávění o erotických edicích a soukromých bibliofilích, ocitáme se mezi značně protřelým materiálem, jehož výběr nás rozhodně nepřesvědčí o tvrzení, že by mezi průměrně vzdělaným čtenářstvem panoval názor o asexuálnosti či dokonce neerotičnosti české literatury posledních dvou století (pod pojmem erotika si totiž vedle sexuálního pudu představujeme také například element lásky jakožto emoce či kognitivní strategii navazování vztahů). Máchovy intimní deníky se vášnivě skloňují mezi zasvěcenějšími znalci české literatury 19. století – včetně vysokoškolských studentů tohoto oboru (zde narážím na názor autorů o strnulosti akademické půdy). Rovněž proslulou je spekulace o Vrchlického autorství či neautorství v případě erotické skladby *Rytíř Smil* (což ostatně na počátku dané kapitoly potvrzují sami autoři). Nehledě na to, že zatímco v předmluvě své knihy Kopáč se Schwarzem píše, že „Jaroslav Vrchlický je s největší pravděpodobností autorem sestiny opěvující „kundu““ (s. 7), samotná kapitola poté ve čtenáři spíše navozuje dojem, že se přiklání k názoru, že Vrchlický *Rytíře Smila* nenapsal.

Autorům se zdá, že sborník *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (vyšel v nakladatelství Academia v roce 1999) „utvrzuje obraz 19. století, kdy se na českém umělecko-kulturním poli na téma sexuality zarytě mlčelo“ (s. 12), protože se v něm nevěnuje či jen minimálně věnuje pozornost Máchovi, Vrchlickému či Jeníkovi z Bratřic. Kopáč se Schwarzem nazývají tuto látku „výjimkami z pravidla“ (s. 12), je pro ně výzvou ke zpracování, a tím i k přehodnocení stávající situace. Dle našeho mínění autoři studie možná nejsou *akademičtí* (řečeno jejich vlastní dikcí ve vztahu ke zmíněnému sborníku), ale zato můžeme výběr

jejich látky označit za *tradiční*. Nabízí se otázka: do jaké míry lze v daném kontextu odlišit sémantiku slov *akademický* a *tradiční*? Nejspíše nelze, protože výběr látky v dané práci *výjimky z pravidla* prostě neprezentuje. Publikaci by spíše slušelo hlubší zpracování negativní reakce konzervativnější části naší literární kritiky (články Tomáše Garrigua Masaryka, Ferdinanda Schulze či Elišky Krásnohorské) ke smyslnosti sálající etapě Vrchlického básnické tvorby (jedná se například o sbírky *Eklogy a písně*, *Dojmy a rozmary* či *Poutí k Eldorádu*), a ne věčně pokračovat ve spekulaci o vztahu Vrchlického k několika erotickým hříčkám. Místo již „protřelého“ intimního Máchy mohl třeba zazníť příspěvek o ve své době kontroverzní novelistické tvorbě Jana Liera, ovlivněné francouzskou mondénní literaturou. Od osmdesátých let 19. století významnou a provokující naturalistickou poetiku autoři studie o české erotické literatuře opomíjejí úplně (nezmiňují ani její pozdější větve novonaturalistickou). Secesní erotiku, specifickou svým estetizujícím obsahem, se samozřejmostí odívají (poplatni dnešním jen dílčím výzkumům) do hávu populární literatury. Symbolicko-dekadentní směřování zase nejdříve vymezují pouze oblasti poezie, posléze je ne zcela průkazně, a tedy nepřesvědčivě, ohodnocují jako netělesné: „[...] vzývány jsou desexualizované přeludy a vysněné chiméry, veškeré milostné koketérie se odehrávají v rovině symbolů, šifer, náznaků a aluzí.“ (s. 18)

Stejně tak ve 20. století lze v české literatuře na poli erotiky nalézt mnoho kontroverzního a pobuřujícího. A nemáme tím na mysli pouze výklady o víceméně známých experimentech surrealistů, reakčním psaní představitelů undergroundu či o dnešní komerční svobodomyšlnosti v literatuře, což tato práce nabízí. Ve stínu velikána Fjodorova Michajloviče Dostojevského žil, a tam také bohužel setrval Emil Tréval (vl. jménem Václav Walter, povoláním lékař), kterého ve své době Arne Novák označil za „významného popularizátora sexuologického“ (Arne Novák, *Přehledné dějiny literatury české*, Brno, Atlantis 1995, s. 805) a který si „oblíbil křivožvatky duševní i mravní patologie“ (Arne Novák, *Dějiny českého písemnictví*, Praha, Sfinx, Bohumil Janda 1946, s. 231). Některé tituly z rané tvorby Jaroslava Havlíčka zase nemohly vzhledem ke své sexuální otevřenosti ve své době vyjít (svěbytná,

existenciálně laděná pornografická novela *Muž sedmi sester* vyšla se zpožděním mnoha desítek let až koncem 90. let 20. století), či se nesměly šířit mezi mládež pro naprostou nevhodnost při jejich mravním a pohlavním vývoji (soubor povídek *Neopatrné panny*). Nehledě na celou řadu novonaturalistů (Karel Šarlih, Jaroslav Pasovský, či Miroslav Bedřich Böhnel), z nichž někteří brouzdali literárním polem již kolem roku 1910 (jejich tvorba vrcholí ve 20. a 30. letech 20. století), jež Arne Novák tituloval „erotickými a pohlavními monografy“ a častoval značně barvitými výklady typu: „[...] nedočkavá žízeň po ženském klíně, plenící mladé bytosti, znechucení smyslným požitkem a odtud plynoucí opovržení k jeho dárkyni, rozklad rodiny neuspokojením tělesné lásky – toť hlavní náměty těchto biologických fatalistů, podceňujících mravní a citovou stránku soužití společenského.“ (Arne Novák, *Přehledné dějiny literatury české*, Brno, Atlantis 1995, s. 1046)

A tak bychom mohli pokračovat dále a dále. Od Josefa Lukavského a Otakara Hanuše, svého času dvojice kabaretiérů a spolupracovníků Karla Hašlera, kteří se posléze vydali cestou psaní eroticky laděných povídek a společenských románů (až se zatoulali někam k pornografii), třeba až k osobnosti Aloise Bohumila Kohouta, absolventa obchodní akademie, pro něhož nebyl ve 30. letech problém popsat ve své próze, bezostyšně a s precizní detailností, proces léčby muže nakaženého syfilidou.

V oblasti výzkumu erotické literatury je stále mnoho neposkvřených míst, a byla by velická škoda se věnovat pouze těm *tradičním*, již osvěceny či dokonce prosvíceným.

Petr Matula

Zamyšlení nad knihou aneb Proč se Jihoafrická republika nezbavila demokratických struktur?

Nelson Mandela: *Dlouhá cesta za svobodou*.
Praha, Práh 2010. Přeložil Milan Orálek.

Vydání Mandelovy autobiografie je bezpochyby významná událost, podobný zdroj informací o Africe u nás zatím nevyšel. Čtenář si připomene, že devadesátá léta

neznamena konec nedemokratických režimů jen v komunistickém bloku, ale mezi jinými také v Jihoafrické republice. Jak k tomu po tolika letech došlo? A kdo byli ti, kteří se následně dostali k moci? Pro jedny bojovníci za svobodu, pro druhé spíše komunisté a teroristé. Takovým způsobem je alespoň vykreslovala státní propaganda. A jejich odpůrci, byli to jen obyčejní rasisté a tyraní toužící po moci, kteří sledovali výhradně „národní“ zájmy, nebo také lidé vedení strachem z totality a možných mocenských nároků svobodě nepřátelské většiny? Při pohledu na vývoj v dalších afrických zemích jejich obavy mohly působit velmi reálně.

Protože tyto otázky byly aktuální po větší část Mandelova politického života, zabývá se jimi ve své knize poměrně podrobně a opakovaně vysvětluje vlastní politický program a vývoj svých názorů. Dříve, než shrnu hlavní body jeho textu, uvedu méně obeznameného čtenáře do tehdejší politické situace, která našla vyjádření v podobě politiky apartheidu.

Idea apartheidu může připomínat do extrému pojatou ideu národních států, oddělených území, jejichž politický systém by měl odpovídat kultuře dané národnosti či etnika. Čtenář nechť mi laskavě promine následující značné zjednodušení významu slova národ. V evropském prostoru se k tomuto pojmu pojila představa pokrevního společenství, existence jedné národní kultury a samozřejmě vlastní stát, který by svým politickým zřízením vyjadřoval svou „národní ideu“. Podobně v jižní Africe rasa nefungovala jako pouhá biologická, ale hlavně jako kulturní kategorie. Ideologové se tak snažili, nikoliv nestranně, rozdělit stát na území, která by patřila jednotlivým skupinám obyvatel. Vsuvka „nikoliv nestranně“ není náhodná, neboť Afrikánci pochopitelně prohlásili za svou většinu území dnešní JAR.

Pro rozmanitou Jižní Afriku se podobné nápady hodí stejně málo jako pro východní Evropu. Na masové přitažlivosti jim však neubírá ani skutečnost, že jejich zavádění působí značné obtíže. Okamžitě například vyvstane problém, kudy vést hranice mezi těmito celky, pakliže jsou údajné národy promíchány a žádná obecně uznaná historická hranice neexistuje. V případě Jižní Afriky vše navíc komplikovala potřeba pracovní síly a zaměstnání, která vedla k stěhování lidí na velké vzdálenosti. Migrující zaměstnanci se díky dělení země ocitli

v postavení cizinců, tj. ještě bezprávnějších lidí než dříve.

Založení Afrického národního kongresu (ANC) předcházela Indický národní kongres a černošský odpor proti tzv. pasům předcházela Gándhího kampaň proti povinnému nošení v podstatě týchž dokladů. Právě záznam v osobním průkazu měl určovat, do jaké kategorie (rozuměj rasy) občan spadá a následně tedy, smí-li se v daném místě vůbec pohybovat, jakou práci smí vykonávat atd.

Krátký čas i mladý Mandela věřil, že jižní Afrika by měla patřit jen Afričanům, tj. černochům. V tomto případě je označení černoši (černí Afričané) asi přesnější než pojem černí Jihoafričané, Mandela se zprvu totiž, podobně jako pozdější PAC (Panafrický kongres), přikláněl k existenci jednoho černého afrického národa. Bělochy a Indy tím pochopitelně příliš nenadchl. Nechtěl je zahrnout do moře, ale byl by rád, kdyby se sbalili a odešli. Jednalo se sice jen o krátké období, ale přesto je zajímavé si uvědomit, že úsilí o svržení apartheidu vůbec nemuselo být a skutečně ani nebylo ideově jednotné. Liberálně demokratické představy se mísily s národnostními a samozřejmě sociálně revolučními. Společnost na nerasovém základě od počátku prosazovala komunistická strana, zatímco o odborech se to již tak snadno říci nedá, neboť bělošské dělnické organizace se bránily černošské konkurenci.

Spolupráce s mnoha marxisty a deklarovaná vůle znárodňovat vedla mnoho lidí k obavám z ANC. Mandela sám se ve své knize trvale hlásí k britským demokratickým institucím, politice založené na existenci více stran a nezávislému soudnictví. Z knihy však není zcela jasné, zda-li tak smýšleli i jeho soudruzi.

Představy tehdejší vlády o cílech a historii ANC se překvapivě často nezakládaly na realitě, mlhavé ponětí o jejich skutečných požadavcích často měli i členové kabinetu. Svůj vliv na veřejnost v tomto ohledu prokázala propaganda a tendenční policejní zpravodajství.

Politika ANC naštěstí nakonec směřovala k spolupráci „Jihoafričanů“ všech barev, dnes se mluví o politice jednoho „duhového národa“. Možná právě díky dřívějšímu Gándhího působení se i ANC velmi dlouho vyhýbal jakémukoliv použití násilí. Narozdíl od Gándhího však Mandela nepovažuje násilí za hodnotově zcela nepřij-

pustné. Když zdůvodňuje přechod od nenásilí k sabotážím, porovnává účinnost těchto forem úsilí na cestě k ukončení apartheidu. Sám však neschvaloval atentáty ani úmyslné zabíjení civilistů, prosazoval hlavně poškozování hospodářství (sabotáže) a nepokoje, které by apartheidní vládě prostě znemožnily efektivně vládnout. Pozdějšími útoky, jež vedly k nárstu civilních obětí, se kniha příliš nezabývá. Také teroristickým útokům, k nimž došlo v době jeho věznění, se autor v textu nevěnuje. Odpovědnost za násilí připisuje utlačovatelům, tedy apartheidní vládě, které tuto formu boje ANC vnutila. Tento názor se projevil i po jeho propuštění, kdy podporoval zároveň jak jednání s vládou, tak i ozbrojený boj proti ní.

Hlavní důvod, proč se prosadila politika násilí, přičítá Mandela praktickému znemožnění jakékoliv nebělošské opoziční aktivity. Podle zákona „O potlačení komunismu“ přestal být ANC a další organizace legální, členství v nich a účast na jejich akcích mohly přivést jedince do vězení. Pravdou je však i to, že úvahy o ozbrojeném boji se objevovaly v ANC již delší dobu. Nenásilné akce dlouhodobě nevedly k řešení situace, ba co víc, práv ubývalo a země se měnila v policejní stát.

Ozbrojenou organizaci Umkhonto we Sizwe (Kopí národa) zakládal výkonný výbor ANC a osobně Mandela. Izde se projevil nešťastný vliv studené války, Západ by zbraně proti jihoafrické vládě neposkytl, a tak osvobozené organizace podpořily státy komunistického bloku. To ovšem zesílilo vazby ANC na komunistické hnutí, což v mnoha lidech probouzelo obavy. Propaganda mohla Kongres tím spíše vykreslovat jako komunistickou a teroristickou organizaci.

O dobrodružství se dobře čte, prožívat je na vlastní kůži je ale dřina, která se táhne, jako by neměla konce. Mandela spolu s vedením ANC čelil obvinění z vlastizrady a hrozbě trestu oběšením, ale nakonec vyvázl „jen“ s doživotím. Ve vězení strávil celkem dvacet sedm a půl roku.

Jeho život začal na vsi, kde rodiče rozhodovali o manželství svých dětí. Posléze utekl do města, kde navzdory „vyššímu původu“ a vzdělání pocítil hlad a chodil ve starých šatech. Automaticky se předpokládalo, že běloch může po černochovi požadovat drobné úsluhy, například ho pošle na poštu, ale alespoň na venkově se mu nebál svěřit drobný obnos peněz. Vesnice byla

chudá a politicky nesvobodná, ale Mandela popisuje hrdost tehdejších lidí na svůj kraj. Když se vrátil, byli lidé bezpochyby bohatší a svobodnější, ale jejich ulice byly plné špíny a jejich vztah k místu, kde žili, se jaksí vytratil. To vše posílila poslední léta protipartheidního odboje, kdy mládež v podstatě přestala chodit do školy a účastnila se protestů a nepokojů.

Vláda nechtěla jednat s právníky z ANC, masové nepokoje následující generace spolu se ztrátou tiché zahraniční tolerance v rámci studené války však přivedly zemi na pokraj občanské války. Také investoři dostali strach, většina mezinárodního společenství bojkotovala zboží z JAR a domácí firmy potřebovaly více kvalifikovanějších pracovníků. Přesto se bílí voliči vyslovili pro jednání de Klerkovy vlády s ANC teprve ve chvíli, kdy již v podstatě mohli volit pouze mezi jednáním o míru a eskalací občanské války. Proč tak pozdě? A kdo byli odpůrci konce apartheidu a liberální ústavy?

V bělošském prostředí se za zrušení apartheidu stavěla Pokroková strana (působila pod mnoha různými názvy), méně vyhraněný byl i postoj Sjednocené strany. Volby ovšem obě uskupení (po druhé světové válce) prohrávala. Spor o rovné volební právo nebyl tak jednoduchý, jak se může na první pohled zdát. Z hlediska bílých voličů znamenal předání moci nespolehlivé, nevzdělané, početné mase a jejím vůdcům, kteří navíc spolupracovali s komunistickou stranou. S čestnou výjimkou Botswany takový transfer moci nepůsobil zrovna bezpečně. V Zimbabwe vedl k dosud trvajícím diktatuře Roberta Mugabeho, v Mozambiku nastala občanská válka, v Malawi vznikl v podstatě totalitní a velmi krutý režim.

Reálně s volbami nebylo možné začít dříve, než se dohodne řešení problémů, které by takové předání moci mohlo působit. V tomto ohledu Mandela překvapivě odmítl právo veta či jisté zvýhodnění bílých voličů, neboť takový systém považoval za převlečený apartheid. Proti tomu trvale stavěl ideje duhového národa Jihoafričanů všech barev, rovného volebního práva, důrazu na respekt k právu a nezávislost soudní moci.

Ne každý tyto hodnoty přijímal. Proti se postavily skupiny, které požadovaly zachování nebo alespoň znovuvymezení států „jednotlivých národů“. Zastavení rozhovorů a svého státu se dožadovalo něko-

lik afrikánských stran, které hrozily občanskou válkou. Největší násilnosti nakonec překvapivě vyvolalo zuluské hnutí Inkatha. Jejich ozbrojené skupiny napadaly a vraždily stoupence ANC, navzdory mírovým rozhovorům a zřejmě s tichým vědomím ozbrojených složek a vlády. Ve své knize Mandela uvádí, jak v jednom případě on a jeho lidé předem varovali vládu před chystaným útokem, a ona přesto nepřijala žádná opatření. Při následných násilnostech stoupenci Inkathy zavraždili a zabili několik desítek lidí. K vyjednávání se zpočátku odmítavě stavěl také PAC (Panafričský kongres), jehož ideologie se zakládala na představě národa černých Afričanů a který stejně jako nacionalističtí Afrikánci toužil po „svém“ vlastním státu. Nakonec se voleb účastnili jak Inkatha a PAC, tak i velmi konzervativní generál Viljoen.

Necelé čtyři roky po Mandelově propuštění se v JAR konaly první všerasové volby podle zásady jeden člověk – jeden hlas. Vraťme se však k původní otázce, jak to, že po drtivém vítězství ANC ve volbách 1994 zůstala JAR více či méně demokratickou zemí? Proč nedošlo k mocenské likvidaci oponentů, menšin ani opozičních stran? Proč v sousední Zimbabwe napomohla zásada jeden člověk jeden hlas k ustavení tyranie a v JAR slouží k budování jednoho „duhového národa“?

Mandela ve své knize nechtěně podává řadu dokladů toho, že instituce a povědomí občanské společnosti běžně předcházejí rovné volební právo. Vzdělání dlouho poskytovala řada církevních škol, existovala na vládě nezávislá soudní moc, výsledky voleb nebyly dány předem. I v době zákazu ANC, PAC a komunistické strany existovala legální opozice a nezávislé odbory. Nezávislost a ncentralizovanost tisku byla samozřejmostí. Všechny tyto instituce se staly součástí kultury JAR, generace lidí se do nich narodily. Již zbývalo jediné, umožnit černým Jihoafričanům, aby mohli těchto institucí a svobody využívat stejně jako ostatní. Zavedení liberálního práva volit a být volen se tedy shoduje s jejich národnostní emancipací.

Pokud se domníváte, že dějiny tvoří jednotlivci, najdete pro své tvrzení také mnoho dokladů. Například knihou připomíná Mandela podporu, jíž se mu dostávalo od bělochů (např. jeden z jeho obhájců, Bram Fischer, pocházel z prominentní afrikánské rodiny), nebo alespoň oceňuje jejich slušné

chování. Po většinu svého života Mandela nebojoval proti bělochům, ale spolu s mnoha z nich proti politice apartheidu. Dlouhou dobu se živil jako právník, opakovaně v knize vyjadřuje obdiv k britským parlamentním a soudním institucím.

Svou roli bezpochyby sehrála také změna atmosféry s nástupem Gorbačova a následným koncem studené války. Případní uchvatitelé moci a nepřátelé svobody by již nemohli počítat se zahraniční podporou.

Celkově je kniha psaná čtivým jazykem a příběh o cestě za svobodou nepostrádá chvíle napětí a čte se snadno a rychle. Začíná daleko v čase a prostoru, na jihoafrickém venkově roku 1918, a končí volbami v roce 1994. Vzhledem k nedostatku česky vydaných knih od afrických autorů se bezpochyby jedná o výjimečný náhled do duše černého kontinentu, lehce srozumitelný i laickým čtenářům.

V příjemně čitelném textu se prolíná politika s dobrodružstvím, všední situace s přemýšlením a vysvětlováním životních postojů, venkovské zvyky s životem města, chudoba s vězněním, útlak s přátelstvím. Je velmi obtížné určit, kudy vede hranice života a politiky, neboť život v JAR politika do značné míry určovala a v Mandelově případě se stala součástí jeho života. Po zatčení, soudech a věznění se stal asi nejpopulárnějším vězněm světa a nakonec jej čekalo zvolení prvním prezidentem v poapartheidní Jihoafrické republice a Nobelova cena.

Knihu lze doporučit všem, kdo rádi přemýšlejí o budoucnosti, minulosti, a o dalekých zemích. Ukazuje význam zdánlivě neracionálních a pro jednotlivce osobně nevýhodných rozhodnutí. Možná mohl Mandela dále provozovat úspěšnou právní kancelář, neriskovat trest smrti a neztrácet čas na úkor rodiny. Namísto toho jej jiná síla vedla zcela odlišným směrem, po dlouhé cestě za svobodou.

Jeroným Boháček

Dějiny odhalování přírody

Pierre Hadot: *Závoj Isidín. Esej o dějinách ideje přírody.*

Praha, Vyšehrad 2010. Přeložila Magdalena Křížová.

Po větší část dějin byla součástí filozofie také přírodní filozofie, která popi-

sovala a vykládala přírodní svět. V novověku se přírodní filozofie propojila s matematickými obory a během 19. století se z ní vydělily jednotlivé empirické přírodní vědy. Historikové filozofie velmi často toto pozdní oddělení přírodovědy od filozofie promítají do minulosti, a kvůli tomu přírodní filozofii opomíjejí jakožto problematiku, která patří spíše do historie vědy a není autenticky filozofická. Naopak historikové vědy si zase rádi přírodní filozofii minulosti přivlastňují, protože v ní spatřují jakousi nedomrlou přírodovědu. Dochází tak anachronistickému a zkreslujícímu ztotožnění přírodní filozofie s vědou v moderním smyslu. Nezáměr filozofů o dějiny přírodní filozofie a její uchvácení historiky vědy má za následek, že vychází poměrně málo filozoficky orientovaných knih o zkoumání přírody v minulosti. Jednou z takových knih je práce francouzského filozofa Pierra Hadota *Závoj Isidin*, kterou vydalo nakladatelství Vyšehrad ve zdařilém překladu M. Křížové.

Pierre Hadot (1922–2010) byl znám především jako historik antické filozofie. Ovšem jedna z posledních Hadotových knih (originál vyšel v roce 2004 jako *Le voile d'Isis*) přesahuje rámec antického myšlení. Hadot sám uvádí, že ve své knize „mapuje vývoj vztahu člověka k přírodě“, a to „výhradně z pohledu metafory ‚snímání závoje‘“ (s. 15). Východiskem Hadotových úvah je totiž zlomek z Hérakleita „příroda se ráda skrývá“, v němž se podle Hadota poprvé vyjadřuje metafora, která měla výrazně spoluutvářet evropské uvažování o přírodě. Kniha *Závoj Isidin* popisuje, jak se tato metafora postupně proměňovala a jak se pojila s dalšími metaforami, jako byla například metafora nepřístupnosti a tajemství přírody („závoj přírody“) anebo metafora lidské kognitivní agresivity („strhávání závoje“). Takové zkoumání dějin metafor přirozeně není Hadotův objev. Francouzský filozof se v úvodu s úctou odvolává na „svého přítele“ Hanse Blumenberga a svůj text představuje jako vědomé navázání na Blumenbergovu metaforologii, jejíž vliv je ostatně v celé knize citelný.

Struktura knihy není právě krystalicky průzračná a Hadotův výklad se neblýská propracovanou systematičností, ale to je u francouzských filozofů obvyklé. Přibližně však lze obsah díla rozdělit do tří částí. První část se povětšinou týká antické filozofie a Hadot v ní popisuje formování

a proměny metafory tajemství přírody u různých představitelů antické filozofie od Hérakleita po novoplatoniky a církevní otce. Francouzský filozof se v této části soustředí především na proces postupné personifikace přírody a na zrození představy, že příroda odmítá vydat svá tajemství.

Druhá, obsáhlejší část představuje nejspíš jádro Hadotovy knihy. Hadot zde vymezuje dva základní přístupy k přírodě: prométheovský a orfický. První přístup je „voluntaristický“ a své jméno nese podle hrdiny, který se obětoval službě lidstvu a pomocí Isti a násilí se zmocnil tajemství bohů. Podle tohoto postoje má člověk právo „podrobit přírodu soudní proceduře a dokonce mučení, kdykoliv je to zapotřebí, a vymoci z ní její tajemství... Do této tradice se řadí magie, mechanika a technika, které mají společné také to, že jejich cílem je hájit životní potřeby člověka. Odmítnutí přírody vydat svá tajemství je pak metaforicky interpretováno jako nepřátelství přírody vůči člověku.“ (s. 293) Orfický přístup je „kontemplativní“. Nemá tedy v sobě nic z agresivity magie, techniky nebo experimentální vědy vůči nepřátelské přírodě, ale spíše – v souladu s mýtem o Orfeovi – považuje člověka za součást přírodního řádu, k němuž je třeba přistupovat s bázni a respektem. „Tajnosnubnost přírody“ nevnímá orfický přístup „jako odpor, který je nutno zlomit, nýbrž jako mystérium, do něhož může být člověk postupně zasvěcen“ (s. 98). Orfickou tradici pro Hadota ztělesňuje mysterijní uchopení přírody, ne-mechanistická přírodní filozofie a umění.

Prométheovskému přístupu věnuje Hadot několik kapitol, v nichž vysvětluje na příkladech od antiky až do 19. století přístup k přírodě, který je typický pro mechaniku, magii, experimentální vědu a techniku. Tento výklad poskytuje užitečný souhrn analýz technicistního postoje k přírodě, které vypracovala fenomenologie, frankfurtská škola a ekofeminismus. Zatímco prométheovská linie je vymezená poměrně jasně, do dějin orfické tradice zahrnuje Hadot poněkud nesourodý soubor postojů, idejí a stanovisek. Přirozeně sem Hadot řadí estetizující výklady přírody (Goethe) nebo básnická ztvárnění přírody (od Lucretia po Novalise). Není ovšem příliš jasné, proč k orfickému přístupu Hadot řadí hypotetický výklad přírodních jevů, který byl typický pro mechanistickou přírodní filozofii 17. století a pro astrono-

mickou metodologii od antiky do 17. století. Absence nároku na pravdu v těchto teoriích totiž neplynula z respektu k přírodě, ale spíše z vědomí omezenosti lidských poznávacích prostředků vůči bezmeznosti přírody a neohraničenosti boží moci. Podobně zvláště působí v orfické části výklad původu ideje pokroku. Hadotův výklad je silně inspirován Blumenbergem, ale právě Blumenberg jasně dokládá, že idea teoretického pokroku vznikala jako prostředek lidského sebepotvrzení proti pocitovanému nepřítelství, nepoddajnosti a nezměrnosti přírody.

Poslední část Hadotovy knihy pojednává o personifikaci tajuplné přírody do postavy bohyně Isis (resp. Artemidy). V pozici i ve výtvarném umění byla příroda často zobrazována „v podobě ženské postavy s mnoha prsy, jež má na hlavě posazenou korunu a tvář jí halí závoj“ (s. 222). Hadot velice poutavě představuje ikonografii této představy s pomocí obrazové přílohy, která sestává vesměs z frontispisů různých děl, na nichž jsou vyobrazeni důmyslní a zvědaví lidé, kteří snímají z tváře bohyně Isis závoj. Prostřednictvím rozboru ilustrací Hadot ukazuje osvícenskou posedlost odhalováním všech tajemství, v nichž by se mohla skrývat pověra nebo zpátečnictví. Kromě toho Hadot na dílech německých romantiků ukazuje, jak se v reakci na úspěchy přírodních věd na počátku 19. století znovu zformoval orfický přístup k přírodě, který vědění 17. a 18. století dočasně potlačilo. Pro tento postoj už základním pocitem není „zvědavost, touha po poznání, po zodpovězení otázek, nýbrž obdiv, úcta, možná i úzkost před neproniknutelným mystériem bytí“ (s. 245). Vědecké poznání není jediným možným přístupem k přírodě: „Vedle vědecké pravdy je třeba uznat ještě i pravdu estetickou, která rovněž zahrnuje autentické poznání přírody.“ (s. 293) Tento přístup k přírodě je bytostně estetický už proto, že samotnou přírodu chápe jako umělecké dílo, a Hadot ho kromě německých romantiků nachází i u Nietzscheho. Aspekty bázně před přírodou zase Hadot dokládá na existencialistech.

V závěru své knihy Hadot zdůrazňuje, že agresivní prométheovský přístup i harmonizující orfický přístup jsou stejně legitimní a že u obou se mohou projevit „závažné deviace“ (s. 293). Zdá se však, že sám Hadot se cítí více spřízněn s tradicí orfickou. Naznačuje totiž, že přístup

prométheovský je vždy parciální a redukativní, zatímco mýtopoetické kouzlo orfického přístupu dává obraz celku skutečnosti, sblíží člověka mnohem intenzivněji s přírodním děním a zamezuje nudistickému odkouzlování kosmu. V duchu takřka panteistické sounáležitosti uzavírá Hadot svou knihu citátem z Hölderlina: „Být jedno ve Všem, co žije, v blaženém zasnění vrátit se v celostné bytí přírody.“ (s. 294)

Hadot se ve své knize nemohl vyhnout nectností, které postihují všechna díla, jež chtějí postihnout dějiny evropského myšlení „from Plato to NATO“ pomocí jednoduchého bipolárního výkladového modelu. Rozlišení mezi orfickým a prométheovským přístupem je totiž příliš hrubé kopyto. Lze na ně navléci všechny přístupy k přírodě od Hérakleita po Sartra jen za cenu nepřijatelných zjednodušení a odhlédnutí od všech aspektů, které se do tohoto modelu nehodí. Dalším nedostatkem knihy je určitá koncepční nevyváženost. V některých kapitolách totiž Hadot poměrně přehledně vykládá vybraná filozofická stanoviska (Goethe, Nietzsche), v jiných se však objevuje nemálo stránek, které obsahují pouze citáty a parafráze nakupené k sobě bez ohledu na původ a kontext. Například strana 197 sestává víceméně z citátů a parafrází značně různorodého souboru autorů: Paracelsus, della Porta, Böhme, Browne, Hamann, Kant, Goethe. Tyto citáty Hadot nedoprovází téměř žádným komentářem. A to je problém, který se objevuje v celém díle: Hadot se totiž mnohdy omezuje jen na pouhou katalogizaci výskytu určité metafory, přičemž předpokládá, že podobná slovní vyjádření nesou i podobný význam, takže bez rozpaků přeskakuje od Seneky ke Kantovi a pak zase zpět k Lucretiovi, aniž by bral v potaz možnou odlišnost kontextů. Na rozdíl od Blumenbergových brilantních analýz filozofických metafor, které zahrnují vysvětlení původu, vzniku, zdůvodnění a důsledků metafor, Hadot opakovaně uvádí jen obsáhlé citace, aniž by je doplnil výkladem, který by svou nápaditostí přesahoval obsah běžných přehledů dějin filozofie. Navíc Hadotovu textu vládne princip analogické vlivologie: Podobné formulace u rozdílných filozofů ho totiž vedou k jednoznačným a dogmaticky pronášeným závěrům o existenci přímého vlivu a nepřerušované tradice. Dokladem této tendence je Hadotovo

dogmatické tvrzení, že určité pasáže ze Senekových *Naturales quaestiones* „sehrály klíčovou roli ve vývoji moderní ideje pokroku“ (s. 169). To je doloženo citáty z francouzského historika 16. století Le Roye a z Francise Bacona, kteří prý parafrázují Senekova slova, neboť podobná vyjádření musí být výsledkem přímé recepce. Toto počínání plyne z nešťastného vedlejšího záměru knihy, jejímž smyslem je kromě jiného „dokázat, že většina pojmů a představ, které dodnes slouží k vytčení metod a cílů přírodních věd, má své kořeny v antické řecko-latinské tradici“ (s. 15). Obávám se, že toto je spíše zbožné přání klasických filologů. Anebo obratně zvolené tvrzení do žádosti o grant na zkoumání antické filozofie.

Uvedené výhrady by neměly zastřít nesporné přednosti Hadotovy knihy. Předně je to jedna z mála publikací v češtině, která se věnuje dějinám metafor používaných ve filozofii. To je typ bádání, který se v zahraničí v posledních letech velice rozvinul (např. B. H. Taureck, L. Dannenberg, D. Werle aj.), ale u nás se bohužel objevuje jen málo (B. Horyna). Kromě toho Hadotova kniha dokládá, že o dějinách teoretického poznávání přírody nemusí psát jen historikové vědy za pomoci svých metod, ale že je to také téma filozofické, které je uchopitelné filozofickými prostředky. Filozofický obsah se skrývá i za zdánlivě tak „nefilozofickými“ tématy, jako je antická mechanika nebo renesanční astronomie. Kromě toho Hadot ukazuje, jak může být filozoficky zajímavá ikonografie. Frontispisy a ilustrace filozofických spisů před-

stavují téma, které bylo dosud jen málo zpracované, a skrývá v sobě překvapivá odhalení. Možná se jedná o smysluplnější badatelské téma než sepisování tisíců monografií o Descartovi. Z filozofického hlediska je pak Hadotova práce podnětná tím, že upozorňuje na to, že v dějinách evropského myšlení existovaly různé tradice vztahu k přírodě. To je důležité zejména jako argument proti fenomenologické *Technikfeindlichkeit*, která vede ke zkreslenému výkladu celé řady událostí z dějin evropského myšlení. Kromě toho se však jedná i o argument proti módnímu kulturnímu sebemrškačství, které zostuzuje moderní evropskou civilizaci jako falocentrický výpad do lůna posvátné přírody a na její místo prosazuje supermarketově zprostředkovanou „východní moudrost“ v ekologickém balení anebo prostě pověry a lidovou magii. Šíření takových eko-produktů ovšem vede k zpochybňování úlohy a smyslu racionálního a teoretického myšlení. A mezi klady Hadotovy knihy patří i to, že orfický přístup k přírodě nepředstavuje jako hořkosladké šestákové básnění, ale ukazuje i jeho teoretické a racionální pozadí.

Hadotova kniha *Závoj Isidin* představuje obohacení české filozofické literatury o témata i metody, které u nás nejsou zcela obvyklé. Navíc se jedná o obohacení nanejvýš čtivé a přístupné. Proto nelze než doporučit knihu každému čtenáři s hlubším zájmem o dějiny vztahu evropského myšlení k přírodě.

Daniel Špelda

Depolitizovaná levice? Kritika jedné kritiky

Jakub Stejskal

Jaroslav Peregrin v posledním čísle *Aluze*¹ zveřejnil glosu, ve které se vypořádává s kolektivní publikací *Kritika depolitizovaného rozumu*.² Nejde o recenzi v pravém slova smyslu, ale spíš o útok proti určitému stylu psaní a uvažování, který je podle Peregrina příslovečný pro diskurz krajní levice. Má jej charakterizovat neprostupný žargon a bájení o nadosobních strukturách Moci, které intelektuálně líné levičáky zbavují námahy důsledně argumentovat a hlavně zodpovědnosti za kultivování polistopadového demokratického institucionálního rámce. Vůči pocitu spravedlivého rozhořčení, který – živený rétorikou selského rozumu – prostupuje celým textem, jsem však zůstal imunní, a to ne snad proto, že bych se bezvýhradně identifikoval s hledisky autorky a autorů *Kritiky*, jako spíš proto, že jsem na názorech, které Peregrin z *Kritiky* abstrahuje, aby je následně marginalizoval jako krajně levicové, neshledal nic tak extrémně nepřesvědčivého. Naopak, rozpoznal jsem v nich základní pilíře levicového myšlení, o jejichž nosnosti jsem přesvědčen. To, co se Peregrinovi jeví jako projevy levicového extremismu, ve skutečnosti tvoří tradiční myšlenkový arzenál levice od té parlamentní po tu revoluční. Protože na rozdíl od Peregrina nechci argumentovat *ad hominem*,³ nebudu spekulovat nad motivací jeho zkreslující interpretace; budu se držet pouze toho, co Peregrin píše ve své glose.

Ještě než se pustím do samotné polemiky, předesílám, že v tomto textu nepůj-

de o obhajobu příspěvků uveřejněných v *Kritice*: s leckterými v knize prezentovanými názory nesouhlasím. Dále chci předeslat, že Jaroslava Peregrina považuji za významného českého filozofa, jehož zasluženému renomé za hranicemi této země (především v anglofonním prostředí) může dle mého stěžít někdo z jeho místních kolegyň či kolegů konkurovat. Touto možná zbytečnou preambulí chci dopředu předejít nedorozumění, že píši „jménem“ sborníkového kolektivu (ostatně nejde o názorově homogenní uskupení, ač je tak Peregrin soustavně prezentuje), nebo že je tento text veden z filozofických pozic *a priori* nepřátelských těm Peregrinovým (opět karta, kterou ve své glose odkazem na „francouzské intelektuály“ vynáší Peregrin).

Peregrin považuje autory obsažené ve sborníku za vesměs radikální levičáky, „kterým jde především o intelektuální exhibici“ ve stylu francouzského obskurantismu (s. 101) a kteří sice předstírají kritiku depolitizace (jinak podle Peregrina reálného problému), ve skutečnosti však v jejich podání jde o krajně netolerantní kritiku demokratického uspořádání, které v naší zemi vystřídalo nedemokratický režim KSČ. Tuto svou extremistickou agendu špatně maskují pomocí nejasných formulací a žargonu. Podle všeho by tedy mělo stačit odstranit žargon a nepřesvědčivost jejich názorů by měla zazářit ve své nahotě. Kýžený efekt se ale po přečtení Pe-

regrinova textu (alespoň u tohoto čtenáře) nedostavil.

Co Peregrin charakterizuje jako krajně levicové názory? Soudě podle toho, co píše ve své glose, je to přesvědčení, že modelování společnosti na principech volné směny „statků“ vede k depolitizaci a umenšování politické svobody, dále přesvědčení, že i v moderní liberální společnosti mohou existovat sdílené falešné představy o povaze sociálních vztahů v ní panujících, které ale nejsou výsledkem intence něčí konkrétní vůle, a dále, že základní součástí fungující politické společnosti je sdílení nějak formy či forem kolektivní identity.

Na těchto názorech neshledávám vůbec nic extrémního či radikálního. Na jejich různé obdoby bychom v současné politické filozofii narazili například u zastánců komunitarismu včetně konzervativního tomisty Alisdaira MacIntyry a sociálnědemokratického katolíka Charlese Taylora, dále u teoretiků neorepublikanismu Philipa Pettita nebo Quentina Skinnera, německých představitelů kritické teorie druhé a třetí generace Jürgena Habermase či Axela Honnetha, filozofa a socialistického kritika liberalismu G. A. Cohena, či italského nestora evropské politické filozofie Ernesta Bubbia. Ti všichni (a schválně jsem jmenoval filozofické autority, které by Peregrin nemohl obvinít z náklady „neprůhledným diskurzem francouzských intelektuálů“) jsou podle Peregrinových parametrů kandidáty na zařazení mezi proponenty krajní levice, protože v té či jiné podobě zastávají postoje blízké názoru, že tržní vztahy deformují vztahy mezilidské, že tato deformace není výsledkem zlé vůle určitých konkrétních jedinců a že určitá forma pocitu sounáležitosti je formující charakteristikou fungujícího politického společenství.⁴

Nicméně, ať už jde, či nejde o krajně levicové ideje, jejich konkrétní umístění na pravolevé škále ještě nic neříká o jejich přesvědčivosti. Peregrin je prezentuje jako snůšku pseudoargumentů, které nevydrží nápor nepředpojatého zkoumání zdravého rozumu. Nemyslím si však, že by zastáncům těchto údajných pseudoargumentů po přečtení Peregrinovy glosy přibyla na čele byť jen jediná vráska, a to nikoli snad proto, že by je povaha jejich myšlenkových konstrukcí nutně činila imunními vůči racionální debatě, ale proto, že na těchto konstrukcích není nic iracionálního.

Pro Peregrina je klíčovou metaforou vystihující kvintesenci svobodné společnosti tržiště, kde dochází ke svobodné směně idejí, názorů, informací, ale i zboží. Všechny tyto entity shrnuje Peregrin pod souhrnný název „statky“ a svobodná směna těchto statků, regulovaná institucionálními mechanismy, zakládá zdravě politizovanou společnost. Politizace je totiž podle Peregrina zavádění tržních vztahů do těch společenských, nikoli jejich omezování, jak se domnívají jím kritizovaní autoři.⁵ Jejich odmítání přenosu tržních mechanismů do sféry občanské společnosti je podle něj proto v důsledku rozporné (podle vzoru: jestliže se komodifikace [převedení všeho na „statky“ přístupné směně] rovná politizaci, pak se depolitizace nemůže rovnat komodifikaci). Peregrin vnímá „rozumné společenství rozumných lidí“ jako agregát individuí snažících se dosáhnout v diskuzi regulované standardními mechanismy konsensu. To samozřejmě předpokládá, že tato individua mají svobodný a rovný přístup k této diskuzi, či že mají možnost si tento přístup institucionalizovanými procedurami získat, tedy že je v jejich moci dát najevo svou politickou vůli a principiálně jim v tom nikým není bráněno. Podle Peregrina není pochyb, že v naší společnosti tento přístup mají. Dovolím si delší citát:

V naší dnešní společnosti má člověk dostatek prostoru pro to, aby se zglajchšaltovat nenechal – platí za to nanejvýš tím, že se možná nebude mít tak dobře, jako kdyby šel s proudem, či že se snad stane předmětem posměchu těch, kdo s tímto proudem jdou. (Ale proč by nám mělo vadit, když se nám takoví lidé posmívají?) Člověk si prostě musí uvědomit, že zodpovědnost za sebe a za svůj život má jen on sám. [...] I když připustíme, že ze subjektivně psychologického hlediska se dnes mnoho lidí cítí podobně zglajchšaltováno jako [za normalizace] (o čemž bych já měl tendenci pochybovat), je tomu tak, že zatímco tehdy to bylo dílem zvláště komunistických diktátorů (a cesta ven zjevně vedla jedině přes svržení jejich diktátu), dnes si za to můžeme prostě sami. (s. 100)

Peregrinovo chápání volné směny statků jako esence svobodné společnosti má dlouhý rodokmen. Už John Locke ve svém *Druhém pojednání o vládě* (1689) označil souhrnným výrazem *property* „životy, svo-

body a statky“ lidských tvorů (§ 123). Snaha o zachování těchto statků (tedy včetně sebezáchovy) vede lidi k tomu, že se dobrovolně vzdávají přirozeného svobodného stavu a vytvářejí na základě společenské smlouvy politická společenství. Tato politická společenství stanovují institucionální rámec pro smluvní a směnné vztahy, tvořící základ svobodného politického života, na jehož obranu před depolitizací pozvedá hlas Peregrin.

Fikce historické události prvotní společenské smlouvy měla a má obrovský emancipační potenciál: vyjadřuje se skrze ni názor, že lidé stvořili své zákony a instituce, a tudíž za ně nesou plnou zodpovědnost. Protože společenská smlouva je uzavírána mezi od přírody svobodnými jedinci, kteří si nárokují stejná práva, smluvní podmínky musí respektovat jejich rovnost a jakékoli případné nerovnosti musí být racionálně zdůvodněny. Formulaci podobnou této (ale bez odkazu ke společenské smlouvě) nacházíme i v úvodních odstavcích Peregrinova textu, takže snad nebude nijak svévolné označit jeho pozici jako klasicky liberální.

Na druhou stranu ovšem nesmíme zapomínat, že teorie společenské smlouvy jsou víceméně implicitními kritikami politických poměrů v 17. a 18. století a mají za cíl obhájit politické a ekonomické nároky třídy měšťanů, která chce zajistit volnou směnu svých soukromých statků před arbitrárními zásahy vrchnosti, jež legitimizuje své postavení odkazem na Bohem nastolený hierarchický řád. Nesporně emancipační potenciál slouží tedy také k apologii *laissez-faire* kapitalismu, který vedl v 19. století k systematickému zblácování obrovského segmentu evropské populace.

Bylo by pochopitelně naprosto scestné obviňovat ze zlořádů kapitalismu Locka. Kdo si tedy přál redukování továrních dělníků na živořící zvířata? Jednalo se snad o jakousi konspiraci bankéřů a kapitalistů, kteří si v londýnských klubech dohadovali účelovou manipulaci Locka a těšili se s ďábelským smíchem na zisky, které jim z toho potečou? Opět samozřejmý nesmysl. Spíš než obviňovat proponenty liberalismu z vědomé snahy manipulovat společností se ukazuje myšlenkově nosnější pokusit se vidět ve whigovské politické teorii více méně nereflektované hájení zájmů nově se formující společenské třídy (tedy především zachování a neregulo-

vaného rozmnožování jejich statků). Fikce, která umožnila rozvoj politického života, na druhou stranu vedla k vyloučení značné části populace z možnosti plnohodnotně se na něm podílet: totiž té části populace, která si „svobodně“ zvolila směřovat za peníze jediný „statek“, který vlastní, totiž svou produktivní sílu, a tuto svobodu se „rozhodla“ uplatňovat po celý den každý den od nejtělejšího věku.

Bylo by ale chybou zavrhnout celý liberalismus, tedy i s jeho emancipačním potenciálem. Právě naopak: jde o to trvat důsledně na rozvíjení odkazu teoretiků společenské smlouvy, kteří prvně vyjádřili onen skandál, že lidé jsou tvůrci svého osudu, a přesto se všude rodí v okovech. To je dle mého názoru myšlenkový rámec politické levice. Pravice přitom nezavírala oči, nebo alespoň ne vždy, před dětskou prací a dvanáctihodinovou pracovní dobou „pěstovanými“ v průmyslově vyspělých zemích devatenáctého století (nebo v dnešním třetím světě). Konzervativní a křesťansko-sociální směry tyto jevy pranýřovaly často stejně hlasitě jako socialisté. Jenomže jejich apel vždy směřoval na morální obrodu a charitu při zachování sociálních nerovností, zatímco levice chtěla odhalovat systémové chyby, které dávaly zrod sociálním patologiím a znemožňovaly zmenšování sociálních nerovností.

Omlouvám se, že unavuji těmito banalitami, ale zdá se, že pro Peregrina jde už jen o zašlé obrázky rané fáze vývoje moderní společnosti, protože dnes už je podle něj věc každého, zda se nechá vtěsnat do pozice, kterou si sám nezvolil (tedy „zglajchšaltovat“, jak to nazývá Peregrin), či nikoliv. Když si ale uvědomíme, že naprosto stejný argument se používal v dickensovské Anglii – dělníci se nemusí nechat glajchšaltovat úmornou tovární prací, mohou přeci klidně hned zítra dát výpověď! –, musíme si položit otázku, zda si dnes každý může vybrat svůj osud sám, jak nám tvrdí Peregrin.

Snad největším kolektivním prohřeškem *Kritiky* je podle Peregrina chimérická představa, že existuje nadosobní Moc, které jsme vydáni napospas a která nás glajchšaltuje takřikajíc za našimi zády. Pro Peregrina moc uplatňuje vždy někdo, kdo může být pohnán k zodpovědnosti, a v „pluralitní společnosti, jako je ta naše, kde je obrovský prostor pro zpochybňování, odmítání či dokonce zesměšňování jakékoli teorie“ (s. 98), je představa ma-

sové manipulace prostě absurdní. Démon nadosobní Moci slouží jen levičáckým intelektuálům, kteří se nechťejí „párat se standardními demokratickými mechanismy“ (s. 100). Jinými slovy, Peregrin odmítá plauzibilitnost kritiky ideologie jako falešného vědomí, protože tato kritika není s to odpovědět, kdo *konkrétně* společenské vědomí falšuje. Jenomže kritika ideologie vzešla právě ze zjištění, že zatímco se dál hlásá emancipační litera liberalismu, jejím jménem a z *ničí zlé vůle* se dějí flagrantní nespravedlnosti protiřečící jejímu duchu. Jestliže bychom dokázali, že i dnes existují nepersonifikovatelné procesy ve společnosti, které brání určitému jejímu segmentu ve svobodné a rovné účasti na politickém životě, pak by se ukázalo, že se Peregrin mýlí.

Peregrin cituje Škabrahův popis ideologické deformace v kapitalismu, který demonstruje celkem výstižně, co mám na mysli: „Argument, že v situaci smluvního jednání mezi kapitalistou a dělníkem jde o dohodu dvou rovnocenných aktérů, je pak formálně správný, až na to, že forma je zde neviditelně de-formována matérií třídní nerovnosti.“ (s. 97) Peregrina provokuje trpný rod, který Škabraha používá, a ptá se: „V totalitním režimu, kde mají vládcí (díky tomu, že mají moc s malým m) v rukou veškeré sdělovací prostředky, mohou lidem nějakou jednu pokřivenou teorii relativně úspěšně vtloukat do hlavy – jak by ale něco takového bylo možné v takové pluralitní společnosti, jako je ta naše, kde je obrovský prostor pro zpochybňování, odmítání či dokonce zesměšňování jakékoli teorie?“ (s. 97–98)

Prostor pro zpochybňování v pluralitních západních společnostech dozajista a našťestí existuje. Peregrin z jeho existence ale vyvozuje, že žádná ideologie proto už nemůže opanovat chod společnosti. Problém „glajchšaltování“, tedy reglementace společenského života podle ideologického mustru, se rozplývá a zůstávají pouze jeho residua, jako je „diktát“ módy a masovými médii formované ideály životního stylu (s. 100). Nonkonformita může mít za důsledek ekonomické sankce a pocit vyloučenosti. Podstatné je však, že tu vždy existuje volba: chci být konformní a mít se dobře, nebo jsem za svou nezávislost ochoten zaplatit nižším životním standardem a sestupem na sociálním žebříčku (ibid.). Podle Peregrina si dnes zkrátka každý může vybrat, zda půjde s proudem,

nebo ne. Kdo se nechce nechat zglajchšaltovat, nemusí. To je ale tak evidentní nemsysl, že je mi těžko uvěřit, že by jej Peregrin chtěl vážně obhajovat. Ve své nahotě se tu demonstruje jádro oblíbeného pravcového receptu na řešení problému s „nepřizpůsobivými občany“: zavřít oči před sociálním handicapem, který si s sebou do života nesou, a zaklínat se při tom rovným přístupem ke všem, „ať jsou černí, zelení nebo modří“. Peregrin si podle všeho ani nepřipouští, že by ono glajchšaltování mohlo být spojené třeba s barvou kůže nebo pohlavím, tedy atributy, za které si stěžují dotyčné skupiny „mohou samy“. V jeho optice jde pouze o to, zda se chci identifikovat s určitým davovým chováním či ne. Že mě předsudky k takové roli mohou odsoudit, Peregrin zjevně vůbec neuvážil, protože podle něj bych mu musel nejdříve ukázat, kdo konkrétně mě k něčemu takovému odsuzuje. Tato nepřímá viktimizace obětí společenských patologií dostává Peregrina do pochybné společnosti těch, kteří čerpají legitimitu pro své názory z těch nejfalešnějších sebe prezentací české společnosti („nejsem rasista, jen chci, aby se cikáni začali chovat slušně“, „ženy mají menší platy, protože nejsou tak ambiciózní jako muži“, atd.).

Protiklad svrchované individuality a tupé stádnosti nabírá v Peregrinově textu takřka mytických parametrů známých z románů spisovatelky Ayn Randové: „Ale proč by nám mělo vadit, když se nám takoví lidé [tj. dav] posmívají?“ (s. 100) Jakékoliv tvoření pocitu sounáležitosti („kolektivní identity“ slovy kritizovaného Husera) nejen že nepomáhá rozvíjet politickou kulturu, ale je jen navozováním „mentality tlupy“ (s. 99). Koncept lidu, který by nebyl jen souhrnem jednotlivců, je virtuálním výtvozem politických totalit (a jejich užitečných idiotů), které v jeho jménu utlačují jednotlivce. Jenomže stádnost a kolektivní identita nemusí být nutně to samé, jak nám sugeruje Peregrin. To lze demonstrovat na příkladu slovníkové definice politiky, kterou Peregrin uvádí: „proces, jehož prostřednictvím skupiny lidí dosahují rozhodnutí“ (s. 95). Ať už tato rozhodnutí vynášejí kdokoli, vždy jde o rozhodnutí jménem „skupin lidí“, kterých se týkají. Z povahy věci přitom není možné zajistit, aby tato rozhodnutí vyjadřovala momentální vůli každého jednotlivého člena této skupiny. Politická jsou tato rozhodnutí, protože si nárokují prosazovat zá-

jem celku, být výrazem obecné vůle („vůle lidu“), a nikoli součtu vůlí jednotlivců. I když tato rozhodnutí byla prosazena silou většiny, nárokují si být i ve prospěch poražené menšiny. Kolektivní identita (lid, národ, společnost), která je adresátem politických rozhodnutí, je tak dozajista „virtuální“, ale to ještě automaticky neznamená, že falešná. Postulování „virtuální“ kolektivní identity je spíše nutnou podmínkou politiky jako „procesu, jehož prostřednictvím skupiny lidí dosahují rozhodnutí“, nikoli, jak se domnívá Peregrin, její „hlavní překážkou“ (s. 99).

Podle Rousseaua či Hegela je společnost politicky svobodná jedině tehdy, když se všichni její členové začínou s touto kolektivní identitou ztotožňovat. To ale předpokládá, že se v dané společnosti cítí být doma, že se jejich autentické životní ambice mohou legitimně uplatňovat v normativním společenském rámci.⁶ Na levici se tradičně vede spor o to, zda se k tomuto stavu přibližovat skrze politiku sociální inkluze či spravedlivé ekonomické redistribuce v rámci dané společnosti, nebo zda je zapotřebí neustále rozšiřovat imaginární hranice této společnosti ve jménu představy spravedlivější kolektivní identity. Pro Peregrina nepochopitelné vzývání sváru jako hnacího motoru politiky, na které naráží v *Kritice* (s. 99), je potřeba vnímat právě v této perspektivě: kritikou ustálené představy kolektivní identity se startuje proces zohlednění dosud přehlížených nespravedlností. Protože je pro Peregrina cílem politické interakce dosažení konsensu atomárních racionálních aktérů, vyvolávání sváru mu bude samozřejmě vždy připadat jako absurdní. Jenomže z hlediska perspektivy robustního pojetí politické svobo-

dy, která si klade otázku po sociální způsobilosti jednotlivců svobodně se ve společnosti realizovat, se emancipační role sváru již tak absurdní nezdá.⁷

Pro Peregrina se vlastně celá problematika politické svobody redukuje na otázku volby životního stylu. Někdo dává přednost pohodlí gauče a zírání do televizní obrazovky, jiný využívá možnosti svobodné diskuze o veřejných statcích, někdo jiný zas volí nekonformní život na periferii společnosti, několik lidí je „samozřejmě semleto i ekonomicky“ (s. 100). Hlavní je, že dnešní společnost dává každému možnost nenechat s sebou vláčet, protože proti Moci tu pracuje záruka v podobě svobodného trhu se statky všeho druhu, včetně idejí. Každý má k němu volný přístup a je jen potřeba dát si pozor na ty, kteří se chtějí zaklínat vůlí chimérické entity zvané lid a jejím jménem nám vnucovat svou vyšinutou představu o tom, jak by měla být řízená společnost.

Jenomže metafora politické soutěže jako trhu s idejemi a související představa, že vše, čím člověk disponuje včetně svých myšlenek a své fyzické síly, jsou „statky“, není vůbec tak nevinná, jak ji prezentuje Peregrin. Slepota vůči sociálním handicapům, kterou jsou obdařeni její apologetové, se projevuje i v Peregrinově zlehčování současných projevů „glajchšaltování“ jako více méně otázky životního stylu. Iluzi vzduchoprázdna, do kterého společenské aktéry umísťuje, jen dotváří jeho ztotožnění kolektivní identity s mentalitou davu. Zatímco cílem Peregrinovy glosy bylo demaskovat nedemokratickou povahu názorů kolektivu autorů *Kritiky*, v mých očích se mu spíše podařilo demonstrovat zaslíbenost vlastní pozice.⁸

Poznámky:

1 Jaroslav Peregrin, „Politizace rozumu, nebo jeho depolitizace?“, *Aluze* 2010, č. 1, s. 95–101, <http://aluze.cz/2010_01/09_glosa_peregrin.pdf>. Veškerá nespécifikovaná udání stránek odkazují k tomuto textu.

2 Pavel Barša, Václav Bělohorský et al., *Kritika depolitizovaného rozumu: úvahy (nejen) o nové normalizaci*, Všeň, Grimmus 2010 (dále jen *Kritika*).

3 Od Peregrina se mimo jiné dovidáme, že jím pranýřované autory lze rozdělit do dvou kategorií podle motivace, která je vedla k napsání jejich příspěvků: naivy se sociálním cítěním (1), kteří skočili na ideologický špek intelektuálům-exhibicionistům (2); evidentně směřováno především na Bělohorského a Hausera, s. 101. Dojde i na osvědčenou strategii zpochybnění morálního kreditu kritizovaných: Peregrin předhazuje autorům, že se neštití ke kritice systému používat záze-
mí a prostředky, které jim sám systém poskytuje (ten nevděk! s. 99, 101).

4 Z této směsice jmen lze za radikálně levicového snad označit nedávno zesnulého Cohena, zakladatele školy „analytického marxismu“. Zbytek, s výjimkou MacIntyry, patří spíše nalevo, označit ale třeba takového „státního filozofa“ Habermase nebo multikulturalistu Taylora za představitele radikální levice by bylo notně úsměvné.

5 „Zdálo by se mi tedy, že politizace a trh jsou dvě stránky téže mince (tady mi jde primárně o trh názorů a politických koncepcí, i když něco podobného se dá říci i o dalších statcích, včetně těch hmotných, neboť žádné rozdělování není ve společnosti, která se neopírá o nějakou konečnou autoritu, jako je nějaký Bůh nebo Věda sama, možné jinak – nebereme-li v úvahu hrubé násilí – než zase nějak politicky).“ (s. 96)

6 Nikoli tedy, že se rozplynou v uniformitě davu. Je mimochodem zajímavé, že vliv hegelianismu, který působí na Peregrinovo myšlení zprostředkovaně skrze filozofii „pittsburského neohegeliana“ Roberta Brandoma, se v tomto ohledu příliš neprojevil. Hegelovské pojetí politické svobody je totiž notně robustnější, než Peregrinovo formální postulování svobodné směny statků.

7 I tak však pro mnohé na levici zůstává problematická. Vrhá totiž *a priori* stín viny na jakékoli politické instituce jakožto konzervativní aparáty kodifikace hranic stávající kolektivní identity. Není snad nutné dodávat, že takováto kritika je ale na hony vzdálená Peregrinovu paušálnímu odmítnutí.

8 Za připomínky a kritiku textu děkuji Štěpánu Kubalíkovi a Václavu Magidovi.

Spíše osobní...

Jako závdavek k blížícímu se 80. výročí Březinova dědice a jednoho ze dvou vykonavatelů básnickovy závěti Matěje Lukšů (1868–1931)

Petr Holman

Je více než jisté, že v životě Otokara Březiny existoval mimořádný a pouze jediný člověk, přítel, který tehdejšími i pozdějšími generacemi literárních i neliterárních osobností opomíjen, téměř zapomenut a ještě ani dnes patřičně nedoceněn – stejně tak i po letech jeho syn Vladimír, doktor práv, spolehlivý a pracovitý kustod Březinova jaroměřického muzea a v sedmdesátých a osmdesátých letech pořadatel básnickovy přijaté korespondence, uložené od Březinovy smrti v březnu 1929 v archivu jeho rodiny –, stál s důvěrně blízkou věrností, sám rovněž více než skromný, nenáročný a příkladně tolerantní, přes pětadvacet let po básnickově boku.

Nejenom z náhodných svědectví některých současníků a přátel, ale především z dochované korespondence se dovídáme, co pro Březinu Matěj Lukšů (1868–1931) znamenal a čím vším mu byl: V Telči, kde se roku 1883 seznámili a na pravidelně pořádaných sezeních literárních kroužků rychle sblížili, oddaným a oblíbeným kamarádem, vyhledávaným a duchaplným společníkem (stejně jako budoucí básník), později spolehlivým korespondentem a zapisovatelem jeho hovorů, moudrým rádcem, pomocníkem, zařizovatelem a zprostředkovatelem praktických životních věcí, celoživotním, nikdy nezklamavším skutečným přítelem, a ještě později, společně s Emanuelem Chalupným, také básnickovým dědicem, vykonavatelem závěti a spolueditorem jeho eseje „Dílo smrti“.

Praktické pracovní i kulturní prostředí třeštické zemědělské rodiny bylo od podzimu 1881, kdy Lukšů přišel na telčskou reálku, nahrazeno školou, studiem jazyků, četbou literaturou, zájmem o hudbu. Jeho pozdější život se pak ubíral tehdy obvyklými a zcela prozaickými cestami. Jen ještě jednou a ve zkratce (nejnověji a podrobněji viz text knihy editorů Davida Lukšů a Aleš Palána Rozsvítíl pro mne, Host 2009, pro kterou byl tento text původně určen):

1888 – maturita a roční abiturientský kurs na učitelském ústavu v Brně (jedním z jeho profesorů zde mj. byl i Leoš Janáček)

1889 – první učitelské místo ve Staré Říši

1896 – trojtřídní obecná škola v Krásonicích

1901 – svatba a obecní jednotřídka v Chlumci u Dačic

1906 – z Březinova popudu odborný učitel na měšťánské dívčí škole v Jaroměřicích

1918 – ředitel školy a později (až po básníkově důtklivé domluvě, aby onen nevděčný úřad rozhodně přijal) spravedlivý, tolerantní a mezi tehdejšími učitelstvem vážený a na svou dobu zcela výjimečně oblíbený okresní školní inspektor; učitelé si jej ostatně do této funkce sami zvolili. Současně nejprve člen a později předseda učitelské jednoty Komenský v Moravských Budějovicích, zástupce tamější pedagogické obce v okresním školním výboru, předseda okresního osvětového sboru a knihovnické rady. Vedle úmorné a ubíjející školní a úřední práce kvanta a kvanta hodin neúnavné osvěty a popularizace, přednášky, besedy, schůze. – Umírá předčasně 14. března 1931 v Jaroměřicích nad Rokytinou, vyčerpán, další z mnoha obětí svého povolání, dva roky po Březinovi.

Také skutečnost, že právě Matěj Lukšů se stal jedním z posledních adresátů, kterým básník napsal ještě krátce před smrtí, 24. února 1929 (poslední písemný doklad vůbec je vzkaz určený Emilii Lakomé ze 14. března 1929), jaksi symbolicky shrnuje, hodnotí a uzavírá celoživotní důvěrné přátelství: „Vzpomínám, drahý příteli, na dnešní Tvůj svátek a přeji Ti jako vždy zdraví a síly; jítí dále, bez zastavení a věrně, i když už naše cesta jako při vystupování do vyšších poloh přináší stále méně květů této země: ale zato daleký pohled, lehkost výš, svobodu, tiché jiskření hvězd, úžas a mlčení. S bratrským stisknutím ruky vždy Tvůj Václav.“

Do Jaroměřic jsem se vůbec poprvé dostal v létě 1973. Pro tuhle (pro mě výhradně z osobních důvodů památnou a nezapomenutelnou) pouť jsem se rozhodl nejenom proto, abych poznal důvěrná místa básníka, jehož verše jsem už odedávna četl a chápal... a rozuměl jim (jak jsem se už tehdy, a jistě bláhově domníval) a měl je rád stejně přirozeně jako hudbu či přírodu, která mě obklopovala a obohacovala od dětství, a fascinovala mě také jiná místa jiného básníka, onoho tasovského, o kterém jsem se dověděl sice o něco později, až na střední škole, zprvu jen jakousi náhodou, ale který si mě pak – na čas – „přitáhl“ s nemenší silou.

Tím hlavním důvodem, tehdy ještě jistě neuvědomělým, možná že pouze důvodem z protestu či z jakési nejasné a mlhavé touhy, byl však pokus o něco, co jsem ještě tehdy považoval za nedosažitelně neuskutečnitelné – spíše instinktivně jsem cítil, že ani sama existence exotického, však velmi českého a moravského jaroměřického básníka a jeho díla nebude po dobu trvání současného stavu věcí nikdy, či alespoň hodně dlouho oficiálně přijata –, totiž pokusit se zpřístupnit jeho myšlenky, názory a pohledy na svět. Ve své tehdejší dvaadvacetileté naivitě jsem si vůbec nebyl schopen uvědomit a ani připustit, kolik času a co všechno dalšího k tomu budu potřebovat, a jestli se takovýto sen vůbec někdy může naplnit, naplní...

Tehdy jsem ještě vůbec nic nevěděl o tom, že na začátku téhle vlastně romantické pěší pouťi, 23. července 1973, jsem geograficky nablízku i Anně Pammrové (Z tehdejších svých zápisků: „Krása okolní krajiny dává zapomenout na všechny bolesti a smutky doby nedávno minulé. Kolik nových pohledů na přírodu a člověka se otvírá tomu, kdo dovede v pravou chvíli uvidět jejich podstatu.“).

Tedy nejprve brzy ráno Tišnov, déjá vu („Příchod /Návrat/ na důvěrně známá místa, kde jsme prožili něco nad jiné krásného, je ještě oživen setkáními se vzácnými osobami.“), Porta Coeli, kostelík sv. Václava, výstup na Květnici... a ještě týž den večer Tasov, první rozhvělá návštěva hrobu Jakuba Demla, téměř pětadvadesát let po jeho narození...

Tasov, ta „krajina položená na plynulé rozhraní snu a tajemné skutečnosti, oblaka, oblaka (Baudelaire)... tmavé lesy, uchvacující duši už po zhlédnutí jejich ostrých obrysů..., lány plné nedozrálého obilí..., sluneční světlo prostupující mraky (dílo Františka Bílka!)... a současně z pravé strany bouřkový mrak – atmosféra dvojího osvětlení. Cílem života je co možná největší intenzita snu sněného skrze krystal zrání.“

Tasov, ta setkání a setkávání, která pak trvala roky a desetiletí: manželé Rouskovi, jedni z nejhodnějších lidí, které jsem kdy potkal a u kterých jsem Na Městečku na výměnku našel své tasovské bydlení, jejich Bohunka, Maňa Kundelová a její muž a děti Dáša a Jaromír, paní Bačáková, hospody Liškova i Prokšova a jejich různorodé každodenní i každověčerní osazenstvo, František Pospíšil, nezapomenutelný už i svým darem: jedna Březinova hliněnka a dvě Demlovy dýmky, Karel Švestka, pozdější úspěšný autor historických i jiných próz, který mi s chápavou laskavostí hned opatřil brigádu – práci přidavače při

opravách hasičské zbrojnice a obrubníků na tasovském hřbitově –, Vrbovi a Demlova vila a zahrada a slivovice a večerní a noční sezení..., Demlovi synovci Josef („Vysoká postava, šedivý vlas, ostře modelovaná tvář, místy se zdá tvrdá, důstojná chůze... Češeme rybíz...“) a jeho malá, tehdy asi pětiletá příbuzná a moje tasovská kamarádka Alenka Gálíková („Sú dve osy rôzného pôvodu: Jedna osa je tá, okolo ktorej sa točí zemeguľa; druhá je tá, ktorá má krídla a lietá.“ – „Čím vy budete, až vychodíte školu?“ „Hlupákom.“ „Byť hlupákom nie je zamestnanie.“), medříčský Bohumír a dobrák Karel, s nímž jsme si později vyměnili několik krásných dopisů a který patřil vůbec k těm nejtrpělivějším vypravěčům o životě svého strýce, a jeho žena a recepty na hovězí závitky a vepřové s mrkví... Ale především: ty nekonečné hovory, rozmluvy a rozpravy, ta nekonečná tázání a nekonečné odpovědi, ta podivuhodná žertování a škádlení, možná jen u osob důvěrných, všechno tak přirozené, jakoby už dávno známé a kdysi dávno spatřené a *viděné*...

Tasov, to na dlouho a vlastně už napořád určující setkání s Demlovým „dvorním“ knihařem a uměleckým knihvazačem Stanislavem Vodičkou, ty naše vzájemné návštěvy (Stanislav přijížděl na mopedu, zastavil pod oknem „mého“ výměnku, zaklepal na okno...), půjčování Demlových i jiných knih, a dokonce i té již „legendární“, jak se dnes říká, *Kroniky městečka Tasova*, do časného rána opisování Demlových věnování do jeho spisů porůznu roztroušených po tasovských domácnostech a za nic považovaných (většinou jen nevhodný to dar), společné procházky po okolí, soupisy traťových jmen přímo v terénu, úchvatné barevné údolí řeky Oslavy, množství nejrůznějších hub..., a později také návštěvy ve Stanislavově knihařské dílně, vazby knih, vzájemné dopisy..., svědectví o důvěrné přátelské náklonnosti přenášející se přes několik desetiletí věkového rozdílu..., pozdější a pozdní návštěvy Tasova, Velkého Meziříčí i Prahy, nezapomenutelné momenty přátelství a sounáležitosti...

Tasov, ale také Náměšť nad Oslavou a Kralice, Uhřínov a hrob Jana Zahradníčka a Vaneč a rodina pohostinných brněnských Kosteckých, Jinošov a Josef Pěničák a jeho paní (dodnes se máme rádi a nedáme na sebe nikterak dopustit) a Třebíč s jejími pozoruhodnostmi a Ladislav Novák a dlouhé sezení s jeho obrazy, grafikami a knihami... a ... a ...

„Dnes, sedmého srpna 1973 asi o deváté hodině dopolední, jsem došel k cíli své cesty – k hrobu OTOKARA BŘEZINY – do Jaroměřic nad Rokytou.

Stoje před hrobem Březinovým, pociťuji tentýž stav jako před nedávnem při poslechu hudby Musorgského – stav krásy, opojení přítomnou chvílí, která se dostavuje asi jen na výslovné přání Tvůrce.

Mystické vytržení, chvění celého těla, které současně probíhá prostorem kolem mě. Světelná lehkost přecházející v závrať – rozplývání Světla Všemohíra v Duši Člověka, která již léta cítí vlídnost jiné duše, také tak lehké, také tak vnímající bolesti životního běhu v Přítomnosti...

Význam Sounáležitosti a jeho hluboký smysl nemůže zůstat skryt tomu, kdo podobně jako onen předcházející rozuměl věcem tohoto světa.

Umírání..., zrychlený dech, věci, na které nezaostřuji pozornost, které tvoří jen pozadí, velebné pozadí této chvíle, se míhají šílenou rychlostí kolem mne v majestátném klidu, pohybují se, letí, stoupají, a přece jsou nehybné..., není možné znát a identifikovat tento stav bez předchozího jeho prožitku, tak radostného, povznášejícího, naplňujícího Světlem, Odaností Jemu, Jenž Ví...

Láska je to, Láska bez mezí, obsahující v sobě Bolest, která byla předchozím jejím stadiem. Aby člověk (pouze vyvolený?) mohl dosáhnout této Lásky, (stačí jen jeden život?), musí nejprve trpět, trpět nevýslovně, jako Zeyerova Kristina, musí poznat bolest lidí a věcí a zvířat, bolest země, bolest oblaků, musí protrpět bolest nebes, stromů, bolest chvějícího se přiznání milenců, jež je tak blízké doteku Smrti, i Smrt samu musí poznat (zná Smrt bolesti loučících se?) – teprve potom se přiblíží tajemství Lásky...

Mistře, dříve tak vzdálený, a nyní tak bližší, věřím Vám, věřím, že Vy mi pomůžete přiblížit se všem tajemstvím Země a Nebes – odpusťte, prosím, že jsem Vašeho díla studoval příliš málo a že to, co jsem z něho do dnešního dne načerpal, jako čerpáme ze studnic moudrosti posvěcených věky a staletími, je příliš nedostatečná daň Vám, který jste mi ukázal Cestu.

Když jsem dříve rozjímal některý Váš verš, neměl jsem onu potřebnou víru, jež by mi pomohla pochopit...

Prosím Vás, pokorný a kající se za všechny minulé činy, s kterými jsem nesouhlasil, ale přesto jsem se jim nedokázal (já bez vůle!) vyhnout, dejte mi vždy Sílu a Odvahu...

Můj drahý Mistře!

Zdá se mi, že jsem klidnější, i když rozrušen...

Vidím, *vidím* tu tvář...

Děkuji Vám, děkuji...

Je možné chtít víc než občasné chvíle, v kterých se zjevuje Život, po kterém tolik toužím, Život, který, aby jej bylo možné naplnit, je nutné pochopit jen jako Předobraz čehosi; je možné chtít víc, je možné vůbec něco chtít, něco žádat?

Sluníčko, hálínko, rozumíš snad Ty těmto věcem, že právě ve chvíli, kdy jsem o nich rozjímal, jsi mě přišla navštívit a povzbudit v mé Cestě? Děkuji i Tobě.

Ted' snad tomu konečně dokáži porozumět: Největší výtvoř člověka vznikly jen ve chvílích největší bolesti. Nejsou snad Bolest a Radost jen dvě zvnitřku se třpytící plošky téhož krystalu?

Moudrá bolesti Francise Jammesa...!

Je čas odejít..., proto odcházím..."

Když tedy ted' znova otvírám tyhle své letité záznamy, napadá mě – pokolikáté už? –, že všechno muselo být právě takhle..., a že další podstatnou úlohu v následujících letech sehrálo městečko historicky, hudebně i jinak významné, ale v soudobé historii přece jen obdarované ještě jinak: přítomností básníka.

Tehdejší příchod do Jaroměřic mi přinesl tolik nového, že ještě ani dnes nejsem schopen plně docenit vše, čeho se mi dostalo, co všechno se mi začalo otvírat a později otevřelo dokořán. Znova a znova si tu jen připomínám slova našeho železnobrodského pana profesora Janíčka, mj. žáka Vincence Lesného a překladatele některých védských textů, upanišad a Bhagavadgíty, který mi sdělil a na srdce často kladl tu prazákladní moudrost, že bude-li mít člověk neochvějnou vůli, dostane se mu všeho, vše se mu otevře, dosáhne všeho, po čem touží, čeho si jen bude přát.

Vůbec první setkání s Březinovým „osobním“ holičem, autorem vzpomínek na básníka, které mi později zprostředkoval Jaroslav Krula (16. 2. 1978: „Co se týče O. B., tak jsem si vypůjčil poznámky, které si zaznamenal místní holič, který posledních 5 roků života O. B. chodil 2× týdně upravovat O. B. vous. A byl tam i v době, když tam již nikdo nesměl.“) mi znova otevřelo oči. Pan Čapek mi hned napoprvé přednesl prý oblíbený Březinův aforismus: „Komunismus, to je idea; k jejímu uskutečnění by lidé musili být andělé. Ale kdyby byli andělé, nepotřebovali by komunismus.“

Bohumil Čapek

Několik vzpomínek na básníka Otokara Březinu (1929)

Děkuji osudu, že mně dopřál seznámit se s člověkem vysoce vzdělaným a přitom tak úžasně skromným, jako byl básník Otokar Březina.

Vzpomínky tyto mi utkvěly v paměti a napsal jsem je jako památku svým dětem.

„Pane učiteli,“ – tak nazýval jsem básníka, když jsem k němu docházel dvakrát týdně, nepřetržitě po pět roků, a to až do konce jeho života. Vždy ve středu a v sobotu o osmé hodině ráno.

Osloviti ho jinak, než jak shora uvedeno, nikdy jsem si nedovolil; dívaje se do dobráckých jeho očí byl jsem přesvědčen, že styk s ním po jiném oslovení by se stal cizí. Nepřál si nikdy, jak se mi často zmínil, nějakých titulů. (Jedenkrát jsem se tam sešel s panem Františkem Čtveráčkem, krejčím, byl mu měřit šaty, a on tituloval básníka „mistře“, a on mu odpovídal také „mistře, módu na mně nezkoušejte, já jsem starý muž“.)

Vzpomínám si, když jsem poprvé vstupoval do jeho bytu a pravil mu, že je mi velikou ctí, že mohu k němu docházet, vlídně vše odmítl a přátelsky se na mě podíval. Vždy po zaklepání a vkročení do jeho bytu a pokaždé i při odchodu ruku podával, a vždy s úsměvem.

Moje práce spočívala v úpravě jeho vousů, které musely být pečlivě zastříženy, a on v malém zrcátku to vždy kontroloval a sdělil mi, zase s úsměvem, že tak je to dobře.

Dům, ve kterém básník bydlil, byl původně nízký přízemní a majitelem byl pan Knesl, pekař, člověk velmi pokrokový; ten jej přestavěl a byl rád, že básník Otokar Březina u něj bydlí v prvním poschodí.

Novin a knih byl plný stůl, stál uprostřed pokoje, a u okna měl básník psací stůl, tam pracoval.

Říkal: „Mám tady spoustu novin, ale málo jich platím. Posílají mi sem svoji práci různí redaktoři a mladí spisovatelé a čekají, co jim řeknu. Když ta jejich práce je pěkná, pochvám, a když ne, mlčím, abych nepokazil aspoň radosti.“

Také často říkal, že spatřuje smysl života v konání dobra.

Okolo bytu měl samé police plné různých knih, a mnoho cizojazyčných. Hned v první polici mezi tím měl Ottův naučný slovník, u kterého jsme se jedenkrát zastavili, a básník pravil, že to jsou velmi cenné a poučné knihy.

Také měl rád květiny ve žlutých barvách, říkal, že je to barva slunce.

Častokrát ráno teprve vstával, pracoval dlouho do noci, říkal, že to má nejlepší klid. Často jsem chvíli čekal a on mezitím mlel na mlýnku kávu, a pamatuji se, že někdy se ani nenasnídal, a když jsem odcházel, káva zůstala na stolku. Ale on každého příchozího pěkně a mile přivítal.

Jedenkrát jsem tam taky ještě byl, když pan Rezek (školník, byl to starý školník, jeho pravá ruka, měl básníka velmi rád, nosil mu obědy i různé nákupy) mu oznamoval, že dole čeká nějaký člověk; pravil mi s dobráckým úsměvem: „Já je prosím, by mi dali pokoj, ale ono je to stejné, přijmu je nebo ne. Čtu o sobě věci, co jsem dělal v mládí, kudy jsem chodil a na co si ani sám nemohu vzpomenout. Oni si asi přečtou něco v nějakém kalendáři, přisoudí to mně, napíšou a je to.“

A zasmál se tomu.

Jednou mi básník vyprávěl, že k němu přišel velmi mladý člověk a ten se mu svěřil, že bude redaktorem; básník mu řekl: „Dobře si to rozmyslete, jste ještě mlád, nemáte mnoho životních zkušeností, co byste jim psal.“

Také často říkal, že mládí je radikální.

Při úmrtí spisovatele Holečka: „Takových lidí je nám třeba, a oni odcházejí. Je ho škoda, když byl mezi námi, cítili jsme se spokojenější.“

Ptával jsem se básníka na různé knihy, například na Zolovy. Pravil: „Tento spisovatel, když jsem četl jeho práce, zbavoval mě radosti ze života. Myslím, že je lépe, když se spisovatel snaží povznést člověka, aby skutečně po přečtení díla se cítil spokojen a našel v sobě uklidnění.“ Při všech těch řečech měl pěkný a milý výraz v očích.

Jedenkrát v létě přijel do Jaroměřic pater Deml (on jezdil za básníkem velmi často), byl oblečen v bílých šatech, kolárek na krku a sokolský odznak na kabátě. Když jsem se tehdy o tom básníkově zmínil, měl šelmovský a dobrácký úsměv a řekl mi, že Deml má nějaké nedorozumění s panem biskupem.

O spisovateli Vrbovi žertovně poznamenal, že dokud je Vrba ve veverkách, je dobře.

Z ruských spisovatelů jsme mluvili o Tolstém, o kterém pravil, že si ho velmi váží.

O hercích komických úloh říkal, že to jsou dobrodinci lidstva, a o Švejkovi žertovně poznamenal, že v cizině myslí, že je to náš národní hrdina.

Také přišla řeč na naši armádu a on pravil, že jistá část lidí zavrhuje naši brannou moc a říkají, že to není potřebí, a zapomínají, že jinde budou si vysvětlovat naši výchovu jako zbabělost. A pravil: „Musíme mít armádu, přestože máme Společnost Chelčického a jiných organizací. Ukolébáme se myšlenkou, že už nebude válek, ale pamatujte si, Francie čekala na odvetu 40 let, Německo tak dlouho čekat nebude.“

O mládeži pravil, že je dobře, když pěstuje jakýkoliv sport, že ji to odvádí od hospod a alkoholismu. Pravil, že alkohol je útěcha nešťastných, kteří jsou poznamenáni smrtí.

K Husovým oslavám: „V málokterém národě je tak vyostřený náboženský boj – kde stojí bratr proti bratru přes varovný hlas dějin. Jistě byly chyby na obou stranách, a potom: musíme se dívat na to vše očima XV. století.“

Také mi ukazoval práce mistra Bílka, kterého měl velmi rád, on velmi často za básníkem chodil, byli velicí přátelé. Říkal, že takových umělců by si měl národ vážit. Při tom hovořil o plakétách mistrových, které byly pověšeny nad psacím stolem, že i ty mohly být jako návrh na naše peníze.

Také jsem mu říkal, že někteří lidé se zabývají spiritismem, kde pracují se stolečkem, a on pravil, že to je věda, která je tak stará jako lidstvo samo. Má se vše ponechat vědcům; co naši lidé s tím dělají, je nesmysl.

Jedenkrát, když jsem tam přišel, četl básník nějaké cizí noviny a pravil: „Bolí mě srdce, když čtu tyto noviny a přirovnávám. Neumíme v tom ještě chodit. Většina našeho pokrokového občanstva a hlavně učitelstva měla by se přeorientovat a neprovozovat politiku, jakou bylo možno provozovat po převratu. Naše republika potřebuje teď politiku jinou. Bohužel zachovává se měřítko stejné ke škodě národa.“

Také říkal, že dělnictvo musí být organizováno, by se domáhalo svých práv a bylo placeno za svoji práci. Jsou také podnikatelé, kteří by jim toho mnoho nedali.

Když první Američan Lindbergh přeletěl v letadle Atlantický oceán z Ameriky do Evropy, pravil: „To je slávy v novinách, a mně to připadá, jako když kobyłka na louce povyskočí.“

Když měl na své cestě po západní Moravě přijet do Jaroměřic prezident Masaryk, zeptal jsem se, zdali se též zúčastní uvítání. Litoval Masaryka, že musí jezdit a stále se ukazovat, on že by to nikdy nemohl tak dělat, a potom pravil: „Vždyť on dobře ví, kde já zůstávám.“

Až když přišla telefonická zpráva z Moravských Budějovic, že se s ním chce pan prezident v Jaroměřicích setkat, tak se uvítání zúčastnil.

Před oslavou básníkůvých šedesátin jsem přišel jako vždy a on pravil, když jsem odcházel: „Přijďte zase, až vám vzkážu, musím pryč.“

Když bylo po oslavě, pan školník Rezek přišel, že mám jít k panu učiteli, že v úterý přijel. Ten den jsem si chtěl nechat podepsat jeho podobenku. Když jsem ve středu k němu zase přišel a uviděl ohromnou spoustu různých darů a gratulací na obou stolech, tak jsem od toho upustil.

Až následující sobotu, to už měl vše uklizeno, jsem ho poprosil, zdali by mi podepsal svou podobenku. Vezme ji do ruky a praví s úsměvem: „To se vám stane.“ Dívá se chvíli a povídá: „Tady se poznávám, kdežto na mnohých se ani sobě nepodobám.“

Když jsem se mu zmínil, že tu byl velmi postrádán, pravil: „Právě proto jsem ujel, po mé smrti ať si dělají, co chtějí.“

Také jsem mu řekl, že tragédka Národního divadla recitovala jeho básně a mluvil profesor Arne Novák. Slova básníková byla: „On je rozumný muž, posuzuje nestranně, zajisté mluvil o všem dobře.“ Ale poznamenal, že mnozí se chytili formy, ale do díla nevnikli. Byl zřejmě potěšen, ale převedl řeč jinam, aby se mohlo o něm hovořiti co nejméně.

Když onemocněl, tak říkal, že lidský mozek je pěkný tak do šedesáti roků a každý rok déle je veliký dar a že by potřeboval ještě aspoň dva roky života, že by ještě měl dokončit svou práci.

Léčil ho pan doktor Šlechta. Když viděl, že jeho stav je vážný, rozhodl se zavolat pana profesora Syllabu z Prahy. Básník Březina mu řekl, že to není třeba, ale doktor Šlechta si to vše nechtěl vzít jen na sebe, že by mu to mohl někdo vytknout, jak řekl, a profesora Syllabu zavolal.

Pan profesor Syllaba přijel pět dní před jeho smrtí a večer o osmé hodině šli s doktorem Šlechtou navštívit nemocného. Věděl jsem už, že profesor Syllaba je tu, a tak jsem večer čekal venku na jejich setkání. Poněvadž básník měl okna otevřena na ulici, slyšel jsem shora slova profesora Syllaby: „Již dávno jsem si přál Vás navštívit, ale nemyslí jsem, že se sejdeme za takových okolností.“

Poslední měsíc před smrtí nikoho nepříjal. Říkal mi pan Rezek, že mu řekl, aby nikoho k němu nepouštěl. Pan Rezek byl tehdy stále s ním a na básníkovo přání i v noci u něj spal. Jen pan doktor Šlechta a i já (na jeho přání) jsem měl stále docházet, ale ne v osm hodin, ale v deset hodin dopoledne, jako vždycky, ve středu a v sobotu.

A tak když jsem v tomto posledním měsíci přišel do prvního pokoje, vidím, že na okně jsou hromady popsaných papírů, ptám se pana Rezka, co se děje. On pokrčil rameny a ukazoval na kamna, že všechno pálí. Privil: „Chodíme spolu okolo polic a on ukazuje, co mám vzít.“ A tak také skončila mnohaletá práce, o které mi řekl, že by k jejímu dokončení potřeboval ještě aspoň dva roky života.

Při své poslední návštěvě v sobotu 23. března v deset hodin dopoledne jsem mu při odchodu přál, aby ho Bůh pozdravil (všiml jsem si, že se jeho obličej barví do fialova), a on odpověděl: „Život je složitý.“ Podvkráte mi stiskl ruku: „A přijďte zase jako obyčejně ve středu.“

A v pondělí 25. března 1929 po jedenácté hodině dopolední zemřel.

Zima u nás v roce 1929

Dne 25. prosince 1928 k ránu kolem páté hodiny strhla se u nás sněhová bouře, blýskalo se a za krátkou dobu utvořily se u nás půlmetrové závěje sněhu. Od tohoto dne nastala u nás krutá zima, teploměr se po celý leden a únor pohyboval denně kolem minus patnácti stupňů i vysoko nad minus dvacet stupňů a vrcholu dosáhl mráz dne 10. února, kdy u nás teploměr zavěšený ze dvora na okně ukazoval minus 33 stupně Celsia.

Ještě 2. března bylo minus 22 stupňů a 5. března se sněžením minus 11 stupňů. Poslední větší mráz byl 17. března, kdy teploměr ukazoval minus 8 stupňů. Potom se už zima zmírnila definitivně a bylo od plus jednoho do pěti stupňů.

28. března na básníkův pohřeb bylo v noci 5 stupňů a ve dne krásně slunečno a poměrně teplo; sníh, kterého bylo dosud hodně, rychle tál.

Ten rok zmrzlo hodně stromů, hlavně švestek a hrušek, že zahrady byly poloprázdné. Šípek, který je mrazuvzdorný, co nebyl pod sněhem, úplně zmrzl a zčernal. Kmeny třešní byly mrazem roztržené, že prsty do těch spár mohl zastrčit.

Jedna vzpomínka

Před první světovou válkou sloužil v rakouské armádě v tehdejší Haliči náš občan Řimovský a ten přešel jako voják do Ruska, žil tam a také se tam oženil. Když císař rakouský vyhlásil amnestii při jubileu jeho panování, tak použil té příležitosti a vrátil se domů s manželkou. Ale na hranicích ho zatkli, zůstal tam nějaký čas ve vyšetřování, ale manželka Ruska byla poslána do Brna – neuměla česky a jeho otec si pro ni musel přijet. Tak ji přivezl, ale nikdo neuměl rusky a rádi by se jí zeptali co a jak. Vzpomněli si na

básníka Březinu, snad jenom ten by mohl od ní slyšet a povědět o všem, co se stalo. A skutečně děda Řimovský ji k němu zavedl a básník se stal tlumočnickem. Když se pak naučila česky, říkala, jak ji překvapilo, že tu našla člověka, který uměl tak krásně rusky.

Psáno roku 1929.

... ..

V domě Anastázie Klenové, tehdy jedné z posledních Březinových dávných žaček, jsem musel zůstat na večeři. Brambory a podmáslí byly báječné, ale mnohem zajímavější a poutavější bylo vyprávění obou milých hostitelů o Jaroměřicích, hudební tradici, o básníkovi a návštěvách T. G. Masaryka. Brzy jsem také v jejím školním památníku uviděl známý Březinův rukopis („Jaroměřice 15. II. 1917“ – podpis „Václav Jebavý“): „Mlčení jest živel, v němž se utvářejí veliké věci, aby konečně mohly vyjítí dokonalé a velebné na světlo života, jež ovládnou. Včely pracují jen ve tmě, myšlenka jen v mlčení a ctnost v skrytu (Mae-terlinck).“ – Poněkud uzavřený a nedůvěřivý pamětník Ferdinand Höfer, navždy ozdobený titulem „strážce březinovských tradic“, to už byla zcela jiná kapitola v postupném poznávání historické i nejsoučasnější reality Jaroměřic, nejen té básníka se týkající, a naznačila mi i cosi o mentalitě některých jejích obyvatel.

Setkání s jinými dvěma pamětníky, starými mládenci Krulovými, kovotepcem, sochařem a žákem proslulého Ivana Meštroviče Jaroslavem a právníkem a advokátem Bohuslavem, mi nečekaně přineslo velké množství nových podnětů. Mnohonásobně pozoruhodné a jen těžko zachytitelné byly nejen jejich večerní a noční monology a rozmluvy dole v kuchyni či noclehy v patře v nádherné knihovně (kunsthistorie, architektura, dějiny lidstva, Stará Říše, Florian, Deml, Březina, březinovské bibliofilské tisky etc. etc.), později příbuznými nenávratně rozptýlené a zničené. O něco později, to už v pražském dejvickém bytě pana Jaroslava, jsem také mohl poprvé uvidět pietně uložené a proti ohni i vlhkosti dobře zabezpečené a chráněné originály Březinových dopisů Anně Pammrové, které mu kdysi sama svěřila a které měly být uchovány pro budoucnost. Po Jaroslavově náhlé smrti však měla opět navrch hrubá lidská netečnost a ignorance jeho příbuzných (podobně jako v případě Otakara Fialy a ke zpracování vypůjčené Březinovy rukopisné esejistické pozůstalosti, kterou však editor nikdy nevrátil, kterou na několikrát písemně i osobní vyzvání odmítl vrátit i Otakar Fiala mladší a která, jak se zdá podle jednotlivých izolovaných listů rukopisu občasně a porůznu se vyskytujících v různých antikvariátech všude po republice, už pravděpodobně jako celek přestala dávno existovat) – přes několikrát důrazná upozornění na tuto literárněhistorickou a obecně kulturní vzácnost se při vyklízení bytu tyto dopisy zcela jednoduše a nenávratně „ztratily“... S oběma bratry Krulovými jsme se rychle sblížili i lidsky a naše častější návštěvy a později krásné dopisy připomínají pozoruhodnou kapitolu mého života, kdy – navzdory době a jejímu komunistickému šílení – bylo možné věnovat spousty energie práci, která své ovoce mohla přinést až za několik desetiletí.

Jaroslav Krula, Jaroměřice, bez data, asi začátek dubna 1978

Vážený pane Holmane!

Děkujeme za velikonoční přání. Váš lístek přišel teprve včera, patrně zůstal někde trčet.

Ty poznámky toho našeho holiče si můžete někdy příležitostně opsat. Je to 13 stránek psaných rukopisem formátu A5. Sám tento náš holič říkal, že kdyby to psal bezprostředně, že to mohla být knížka. Pět roků takto docházel k O. B. Tento holič má poměr ku přírodě a dosti přesně líčí poměry r. 1929 a i stav přírody v úmrtní den O. B. [...]

Jaroslav Krula, Jaroměřice 15. 5. 1978

Milý pane Holmane!

Teprve teď opožděně Vám děkuji za Váš dopis a přání k narozeninám.

Nejprve přišel natěrač a natíral verandu a všechny dveře na dvoře. Pak přišel 4 roky čekáný (toužebně) pokrývač a opatřil nátěrem střechu (plechovou) nad dílnou. Pak přišel zedník a omíтал prostor v dílně, ten pod tím stolem, na kterém jsou mé ubohé plastiky

(stůl jsem rozebrál). Pak přijel synovec a odvezl ten 12metrákový stroj, který stál vzadu v dílně, takže tam vznikl volný prostor.

To, že ve snu defilovaly ty moje výtvořky kolem Vás, je podivuhodné tím, že si vybraly právě Vás. Škoda, že jste mně nenapsal, co Vám řekly. Chválit mě nemohly, tolik podnětů (metráky kreseb), a tak ubohá sklizeň. Vše to je doprovázeno 2 700 stranami špatně napsanými na stroji. Je to pohled do mystéria nejen mého života, ale jsou tam stránky mystéria našeho společného přítele.

Vše bylo doslova napsáno krví.

Vše prosté jako národní píseň.

Tajemná řeč, kterou jsou psány posvátné texty indické. Prosté, a jen kdo se dokáže sklonit a nepospíchat, obohatí svoje nitro.

Jaroslav Krula, Jaroměřice 11. 1. 1980

Děkujeme za Váš milý dopis. Lístek, o kterém se zmiňujete, nedošel. V Jaroměřicích v papírnictví nedostanete ani větší obálku, tak jsem použil tu neforemnou. Knoflík tu také nedostanete, ani kaloun k podvíkačkám atd. Tak je třeba jet pro takové věci do Třebíče. [...]

Jsem rád, že si mohu ještě nechat ty dopisy O. B. S.[igismundu] B.[ouškovi]; dojde ku třetímu čtení, ale jakmile byste to potřeboval, ihned to rekomando v balíčku pošlu.

Děkuji za povzbuzení p. Vodičky, slíbil, že nám to sváže.

Mám *Hudbu pramenů*, kde je vlepena obálka psaná rukou O. B. p. Zelinkovi a je tam též podpis F. Bílka z roku 1921, to lepší vydání.

J. Čep byl se Zahradníčkem a dalšími na návštěvě u O. B. Stáli v řadě před Mistrem a O. B. vyznamenal J. Čepa a označil ho jako velkého básníka. Vyprávěl to též účastník právník dr. Alois Plichta [...] Kdybyste mu napsal, tak by Vám scénu vypsál (to je ten, co napsal knihu o Jaroměřicích). Byl tam též †Jan Dokulil, kněz-básník, snad i M. Dvořák.

Jaroslav Krula, Jaroměřice 24. 1. 1980

Děkuji Vám za ten sešit 4 [*Wiener Slawistischer Almanach* – pozn. ph], kde se Vám podařilo umístit ty dopisy O. B. Kdybyste to mohl poslat p. V. Zavadovi, ten by leccos poradil, kde by se u nás něco podobného dalo publikovat.

Nevydali by ti Vídeňáci celou korespondenci O. B. Anně Pammrové, nebo ji dokonce do němčiny přeložili?

Když jsem odcházel od A. P. s tím vzácným balíčkem [originálů Březinových dopisů A. Pammrové – pozn. ph], projevoval jsem před ní jakousi radost. Paní mi zacitovala nějakou indickou průpověď (dobře se nepamatuji): *Jdi bez radosti dál, i kdyby se ti svět k nohám klad, jdi bez radosti dál*. Poněvadž jsem ji požádal, aby mi napsala nějaký papír, aby mě někdo jednou nepodezíval z něčeho nečestného, řekla, že mi to pošle. Za určitou dobu to přišlo v obálce vlastní výroby (nemám to při ruce); bylo tam napsáno, že mi předává korespondenci Otokara Březiny, jí zasílanou, s veškerými právy. Snad by to bylo k potřebě někdy při opětovném tištění, s dovolením třeba i v cizině.

E. Chalupný má tam na tom vydání napsáno cosi, ale má-li to nějakou konkrétní podobu? Delší čas vydané dopisy J. Demlovi, tam nemá nic napsáno, jen že to vydává sama A. P. (Možná že je to již dnes papír jen iluzorní.) Já bych si jen přál, aby to vyšlo znovu, s těmi doplňky, které dnes již jsou k dispozici. [...]

Ten den, co přišlo to číslo 4, se mi zdálo o A. P. Byla vzpřímená, ale jeden symbol jsem si ještě nevysvětlil. [...]

Jaroslav Krula, Jaroměřice 19. 5. 1980

Možná to, co Vám tu píšu, již víte, ale člověk nikdy neví nic určitě!

Potkal jsem dnes 19. 5. paní Klenovou (průvodkyni Muzea O. B.). Řekla mi, včera tam byli v muzeu z Památníku písemnictví z Prahy a říkali, že to tam je malé na muzeum, a poněvadž p. Lukšů byl na brigádě, tak tam příběhla žena p. Lukšova a říkala, že tam u nich jsou též věci po O. Březinovi a že synové o ty věci nemají zájem, takže je dají do Památníku. Když se něco víc dozvím, tak Vám napíši.

Toho pana Dvořáka, co má odhadnout věci po pí učitelce Lakomé, jak jste psal, dokonce znám. Měl řeč v Galerii Vincence Kramáře při zahájení výstavy jednoho sochaře, který učí v Olomouci na fakultě dějin umění, a patrně tam též učí i tento výtvarný kritik.

Kritika nikdy člověku nepatřila!!!
Proč? Poněvadž mu chybějí transcendentní vědomosti.

A pak už konečně u Lukšů...

Tady mě čekalo to největší překvapení!

Ne snad proto, že hned od prvních minut prvního fyzického setkání s Vladimírem

Lukšů, doktorem práv a také prvním člověkem, kterého jsem potkal v Březinově muzeu, kde tehdy prováděl, jsme oba pocítili sympatie, vzájemnou blízkost a nepovrchní zájem o básníka či rozhodnutí také pro něj cosi udělat, nejen proto, že následné bezprostřední pozvání domů a seznámení s jeho milou paní Jiřinou proběhlo úplně stejně jako s ním, a snad ještě bezprostředněji... Večeře, nekonečná vyprávění, stopečky voňavé a léčivé slivovice, nocleh tak samozřejmý a všechno tak samozřejmé, jako kdybych hned od začátku patřil do rodiny... A tak to bylo i později, po celá dlouhá léta, a všechno pokračuje dál, už přes generaci, už přes dvě generace...

To nečekané překvapení, o kterém tu mluvím, představovalo oslňující množství dochované přijaté korespondence, která od doby Březinovy smrti – právě díky Matěji Lukšů, vykonavatelé závěti – zůstala uložena v rodinném archivu. Jak jsem si zasloužil, že jsem si ji mohl hned začít prohlížet a být nápomocen při jejím postupném zpracování, nedokážu říct. Víím jen tolik, že trvalo několik dalších roků, než jsme ji s panem Vladimírem utřídili, popsali a pořídili její soupisy. – Potom ještě později, už po jeho smrti, tahle práce pokračovala dál. Jejím výsledkem byla nádherná skutečnost, že se paní Jiřina rozhodla (takové rozhodnutí lze přát všem! Kolik jen památek, rukopisů, knih, tisků, bibliofilii atd. atp. by ještě mohlo pro budoucnost zůstat uchováno!) vše předat do Památníku národního písemnictví v Praze.

Několik dalších ukázek z tehdejší korespondence...

Vladimír Lukšů, Jaroměřice nad Rokytou 26. 10. 1975

Velmi rád podle Vašeho přání potvrzuji příjem Vaší cenné zásilky s vzácným obsahem – s jedenačtyřiceti dopisy Otokara Březiny panu Miloši Bezděkovi vzorně chronologicky uspořádanými –, kterou jsem v naprostém pořádku obdržel v pátek dne 24. října t. r.

Péro, které bylo k dopisům přiloženo, daroval v r. 1929 panu M. Bezděkovi můj otec Matěj Lukšů, který byl tehdy jedním z vykonavatelů poslední vůle Otokara Březiny. Nikoliv já – já byl tehdy osmnáctiletým studentem.

Po vyhledání dopisů p. Miloše Bezděka mistru O. B. v rozsáhlém písemném materiálu v muzeu budou obojí dopisy způsobem odpovídajícím jejich významu uloženy v muzeu O. B.

Jménem Muzea Otokara Březiny v Jaroměřicích n. Rok. Vám, Vážený pane, ještě jednou srdečně děkuji za vzácnou ochotu a porozumění. Jsem přesvědčen, že dopisy budou skutečně na pravém místě.

O tom, do jaké míry se podaří zjistit i dopisy pana Miloše Bezděka, a o konečném uspořádání vzájemné korespondence Vám podám zprávu později.

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 1. 7. 1976

Milý pane Holmane, při provádění inventarizace v Muzeu O. B. jsem našel zatím od Zenona Przesmyckého pouze vizitku (se jménem *Zenon Przesmycki*) s textem: *Nejsrdečnější přání s novým rokem 1905 a se svátky – přijměte, drahý pane, od vždy Vám upřímně oddaného Z. P.* Inventarizace si vyžádá hodně času. Z celkového počtu 760 exemplářů jsem zatím prohlédl 400. [...]

Dopisy paní Ježkové, učitelky hudby z Turnova, jsem zatím také nenalezl. Musím prohlédnout ještě velké množství dopisů napsaných O. Březinovi prostými, méně známými lidmi. Snad se tam najdou i dopisy uč. M. Ježkové.

Chtěl jsem navštívit pana dr. O. Fialu v Brně. Dvakrát jsem se o to marně pokusil. Poprvé nebyl nikdo v domě p. dr. Fialy doma a podruhé jsem musil od návštěvy upustit pro vážné onemocnění p. dr. Fialy. [...]

Hodně času si (jak ostatně uvádím shora) vyžádá ještě dokončení inventarizace v Muzeu O. B. Až spolu navštívíme muzeum, budu Vás moci upozornit na věci, které Vás zajímají. V muzeu je uloženo mnoho vzácných vydání díla O. B., vystaveny však pro nedostatek místa nejsou...

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 4. 2. 1980

Srdečně Vám děkuji za milé pozdravení k novému roku spojené se vzácným darem. O Vaší práci, uveřejněné ve sborníku *Wiener Slawistischer Almanach*, mne asi týden před dojitím Vašeho daru informoval dr. Jaroslav Pánek, pracovník Ústavu českých a světových dějin v Praze, s nímž jsem se před časem seznámil v jaroměřickém Muzeu O. B. a který mimo jiné zachytil dokumentaci ke vztahu O. Březina – A. Pammrová – Pavla Moudrá.

Způsobil jste mi velikou radost.

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 17. 3. 1980

Posílám Vám konečně slíbený opis dopisu J. Floriana (z muzea). Opis je napsán na stejnému druhu papíru jako originál, má naprosto stejné rozměry a je stejně na dvou místech přehnut jako originál. [...]

Přemýšlím o cestě do Prahy. [...] Připravil bych Vám další dávku dopisů a dopisy Vám zapůjčené v Jaroměřicích bych od Vás převzal.

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 18. 8. 1980

Píši narychlo. Nevím, zda víte, že v Jaroměřicích zemřel Váš dobrý známý, ak. sochař Jaroslav Krula. Pro každý případ Vám o tom podávám smutnou zprávu. Podrobnosti ústně. [...]

Dále Vám sděluji, že jsem našel jedinou písemnost M. Ježkové z Turnova, a to ze dne 28. 10. 1921. Vezmu ji s sebou, jako ostatně některé další doklady, které Vás budou zajímat, a písemnosti, které jsem Vám zapůjčil, bych si odvezl domů. [...]

Dále Vám sděluji, že Památník písemnictví projednal s vedením Záp. mor. muzea v Třebíči, jehož je Muzeum O. B. součástí, aby velká část písemností vztahujících se k O. B. byla soustředěna v archivu P. p. Podrobnosti ústně.

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 4. 2. 1980

Narychlo sděluji, že bohužel v sobotu po poledni odjždím vlakem (ve 12.59) do Velkého Beranova u Jihlavy oslatit narozeniny vnuka Davídka, který se narodil před rokem. Jsem velmi nerad, že tuto cestu nemůžeme odložit. [...]

Zákon schválnosti se zde prosadil tvrdě. Celou dobu nikam nejezdíme. [...]

Těšíme se na Vaši návštěvu. Mám pro Vás (podle mého mínění) příjemné překvapení.

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 14. 8. 1981

Pokud jde o dopisy F. V. Krejčího, přikládám opis jediného dopisu, který je uložen v muzeu (inv. čís. 72) s poznámkou *Dopis nemá datum ani určení místa, z něhož byl odeslán*.

Měl jsem menší úraz na kole a do muzea jsem se ihned nedostal.

Obálku č. 4 se všemi dopisy F. V. Krejčího, které mám doma, jste měl, Petře, vypůjčenou a vrátil jste mi ji už loni.

Jinak zde mnoho nového není. Zdá se, že oprava (rekonstrukce?) domu muzea je přece jenom v chodu (byť velmi pomalém). MěNV v Jaroměřicích, jak mi sdělil předseda, dostal v posledních dnech v té věci dopis od ředitele Záp. mor. muzea v Třebíči.

Pan ing. O. Fiala se dosud neozval.

Vladimír Lukšů, Jaroměřice 22. 9. 1981

Váš poslední dopis nás nepotěšil. Tři úrazy na kole u lidí, kteří se navzájem dobře znají (manželčina srážka s motorkou, můj úraz a nyní nejtěžší úraz Váš!) [...]

Pokud jde o Muzeum O. B., zdá se, že je na dobré cestě generální oprava a rekonstrukce domu. Po dobu oprav bude muzeum uzavřeno (pravděpodobně od 1. 1. 1982). Všechny vystavené materiály budou po dobu uzavření uloženy v Západo-moravském muzeu v Třebíči. Provádím teď inventuru. O tom, jak budou věci probíhat, Vás budu informovat.

Jiří Bednář Jiřině Lukšů, České Budějovice 12. 3. 1985

Vážená paní, s výrazem hluboce prožívané úcty k celoživotní Vaší obdivuhodné pietě k dílu Březinova génia – a také ke všemu, co je spojeno se jménem a památkou pana školního inspektora Matěje Lukšů – přijměte, prosím, mnoho upřímně pocíťovaných pozdravů –

S prosbou o vlídnou a drahou mi omluvu, že obtěžuji dopisem, prosím, abyste mu věnovala drahou mi pozornost, a pokud Vám bude jen trochu možné, vyhověla několika mým dotazům –

Po léta věnuji se studiu literárního odkazu a nesmrtelného díla Březinova génia, k němuž je vždy poutána neoddělitelně Vaše vzácná rodina a mnohočetné vztahy k básníku OTOKARU BŘEZINOVÍ. Také v odborněliterárním tisku jsou Vaše jména uváděna a významně zařazována do trvale přátelských vztahů s básnickým géniem. Nepřicházím do Vaší blízkosti, vážená paní, tak zcela cizí –

Můj otec Václav Bednář působil v letech 1929–1938 jako ředitel české menšinové školy v Lubnici u Jemnice, osobně se velmi dobře znal (ze schůzí učitelských jednot apod.) s panem inspektorem M. Lukšů – a také několikrát s básníkem Otokarem Březinou se setkal (před ředitelským místem učil můj otec v Českém Rudolci). Účastnil se koncem března roku 1929 rovněž pohřbu básníka Otokara Březiny – a já pak měl za svého univerzitního profesora v Brně prof. dr. Emanuela Chalupného, druhého vykonavatele závěti zvěčnělého Otokara Březiny –

Rozepisuji se o všech trvale živoucích vzpomínkách také proto, že bych se s Vámi nesmírně rád setkal – a při návštěvě drahých mi míst básnickových alespoň chvíli s Vámi rozprávěl. Byl bych Vám upřímně vděčný za několik mi drahých Vašich slov souhlasu, případně dalších poznámek. Současně bych, vzácná a vážená paní, Vás prosil o sdělení, zda jsou ve Vaší drahé mi blízkosti ještě nějaké památky (písemné, knižní, fotografické aj.) na básníka Otokara Březinu a zvěčnělého jeho milovaného přítele Matěje Lukšů...? Velmi rád bych je při drahé mi návštěvě Vaší vzácné osoby viděl –

Tak dávno již – k pátému výročí úmrtí Otokara Březiny (v roce 1934) uspořádal můj otec na lubnické škole výstavku a vzpomínkový večer. Mnohé písemnosti, věnování knih apod. zapůjčil tehdy s vlídnou ochotou pan školní inspektor M. Lukšů (sic! – † 1931, pozn. ph) a můj otec pak *osobně* vše odvážel autem s panem statkářem J. Pokorným ze Šimkova zpátky – do rukou vzácného pana inspektora. Existují také ještě fotografie z této výstavky a tehdy promluvil básník P. Jakub Deml, blízký přítel lubnického pana faráře J. Kružíka –

Mnoho a upřímně Vás, vzácná paní, vzpomínám, Vaší celoživotní práce, pietní hluboké znalosti Březinova díla, génia a všeho, co vytvářelo podmanivé prostředí rodiny Lukšů – také tak můj otec vždy vzpomínal. Těším se proto nesmírně na několik vlídných řádků od Vás – s hluboce prožívaným vzpomínáním vidím z otcových fotografií tak živoucí vzpomínky – a vše, co bytostně poutá Váš vzácný život –

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 25. 6. 1985

[...] A ted' k těm Březinovým dopisům p. M. Bezděkovi. U nás nejsou. Myslím, že je manžel uložil do Muzea O. B., poněvadž to bylo přání p. Beneše, který vlastně plnil přání p. M. Bezděka. A Muzeum je stále uzavřeno a bude asi ještě moc dlouho. Poněvadž teprve letos na podzim má být hotov projekt, a kdo a kdy jej bude provádět, to je u pánaboha. U nás už žádná korespondence O. B. není, co bylo v Muzeu, je pryč v Třebíči. Moc bych si přála docílit, aby veškerá korespondence a rukopisy z Muzea byly předány do Památníku písemnictví a pro Muzeum pořízeny jen fotokopie, jak si to přál můj zesnulý manžel, ale nevím, jak toho docílit.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 22. 12. 1986

Děkuji za zaslání *Sborníku* a sděluji, jak bychom – jakým způsobem – chtěli zaslat 1. vydání Březinovy *Hudby pramenů*. Byli zde v poslední době oba synové, poště moc nedůvěřují. Vlád'a si vzal knihu do Žiliny. Má tam kolegu, který častěji jezdí do Prahy, kde má brat-

ra. Vlád'a mi říkal, abyste mu sdělili, kam a v kterou dobu by Vám mohl zatelefonovat, že dotyčný pán bude v Praze a kde si máte knihu vyzvednout.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 27. 1. 1987

Děkuji za zaslání dopisů O. Březiny F. V. Krejčímu i za spěšný lístek. [...]

V Jaroměřicích se v Muzeu zatím nic neděje. Říká se, že z budovy miní udělat víceúčelovou budovu, dole hudeb. školu, a co víc, nevím. Chodím se na MNV občas ptát, co bude dál s Muzeem, už předloni měla být hotová projektová dokumentace, ale doposud není hotova. Na podzim jsem se byla opět ptát na MNV, co je nového. Oni sami nevědí, jak dál. Předseda MNV mi sdělil, že pravděpodobně uvolní nějaké místnosti v zámku, kam prozatím umísťí exponáty z Muzea. Víím, že by s tím manžel naprosto nesouhlasil z obavy, že se vše na původní místo nevrátí. Ono by bylo třeba, kdyby ctitelé Březinovi zaplavili MNV dotazy, co se s Muzeem děje, kdy bude otevřeno. Věřím, že kdyby manžel žil, byla by situace příznivější. Zde není nikdo, kdo by o to usiloval, a proto to tak vypadá. Tolik bych si přála, aby se situace zlepšila. Jsem z toho někdy zoufalá, už jsem přemýšlela o tom, zda bych neměla požádat o pomoc náměstka min. kultury dr. Švageru, s kterým byl manžel za protekturátu nasazen v Brně, ale zase ztrácím odvalu. Zrovna tak nedobře vypadá situace s rukopisy, které byly rodinou Lukšů zapůjčeny Muzeu. Manžel chtěl a přál si, aby byly všechny uloženy v Památníku písemnictví a do Muzea pořízeny jen fotokopie. Začali jsme o tom jednat, ale také to k ničemu nevede.

Na jednom pohledu jste se, Petře, dotazoval, zda by byly rukopisné paměti dědečka M. Lukšů k nahlédnutí. Pro Vás vřdycky, ale bohužel momentálně nevím, kde, v které skříni jsou uloženy. [...] Jak budu mít čas, budu se snažit poznámky najít.

Moc mě těší, že se tolik zabýváte dílem O. Březiny, to by měl můj manžel radost, v čem všem by Vám mohl ještě pomoci. Kde na tu práci berete čas? Tolik se ho nám všem nedostává. Je moc dobré, že se o dílo O. B. zajímají v SSSR, to mu může jenom prospět.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 27. 3. 1988

Stále se nic neděje. Byla jsem třikrát na MNV, než jsem zastihla předsedu, který prý je o všem informován. Stejně jsem se toho moc nedověděla. (Projekt na úpravu měl být hotov před čtyřmi roky, chodívám se občas ptát.) Zatím prý jen jakýsi návrh. V přízemí Muzea má být umístěna část hudební školy, další část přistavěna v proluce vedle Muzea. Celá akce má stát pět a půl milionu. Dosud však nemají ani projektanta, ani podnik, který by to provedl. To je asi hudba budoucnosti. Jinak Muzeum má zůstat v původním stavu (místnosti). Jen nevím, zda tam budou vráceny i exponáty, poněvadž ještě letos (domnívám se, že do 120. výročí Březinova narození, ale to asi s. předseda nezná) mají být předměty z Březinova muzea vystaveny ve dvou místnostech v zámku. Nevím ani, zda Vám podávám přesnou zprávu, poněvadž s. předseda mluvil nesouvisle a neměl ani tolik slušnosti, aby se mi chvíli věnoval. Po celou dobu stále něco hledal v zásuvkách psacího stolu.

Podnikli jsme také první krůčky k tomu, co si přál můj zesnulý manžel a co už domlouval s řed. třebíčského muzea, aby byly všechny originály korespondence z Muzea předány do Památníku národ. písemnictví a pro Muzeum opatřeny fotokopie. Syn Jiří požádal o vydání písemností dr. Uhlíře, ředitele muzea, a ten odpověděl, že je to věc národ. výboru. Tam mi teď sdělili, že to musí projednat s dr. Uhlířem. Tak jsem zvědava, jak to dopadne, zda to docílíme uskutečnit, abychom splnili manželovo přání. Ještě že máme seznam všech věcí nacházejících se v Muzeu.

Konečně se dostávám k tomu, abych Vám poděkovala alespoň dodatečně za krásný dárek k novému roku i za časopis *Naše řeč*, v němž podáváte zprávu o svém frekvenčním slovníku básnic. díla O. Březiny. Je naděje na jeho vydání? Obdivuji Vaši píli, jak stačíte tolik práce vykonat? [...]

Petře, psal jste mi asi před dvěma roky, zda nevím, kde se nalézají dopisy zasláné p. Benešem, dopisy Březina – Bezděk. Nevěděla jsem a nebyla jsem tehdy ze zdravot. důvodů ani schopna po nich pátrat. S určitostí to prozatím nemohu tvrdit, ale myslím, že zůstaly u nás. Prohlížela jsem min. týden opět chvíli výše uvedenou pozůstalost, myslím, že tam byly i ony dopisy.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 13. 10. 1988

Předně moc děkuji za zaslano *Bibliografii*. Konečně se dostávám, abych napsala slíbený dopis. [...] Stále se mi hromadí plno práce, starosti v rodinách synů i u mne, stále něco v domku vypovídá službu a také mi náladu nepřidává, když vidím ten pramalý zájem MNV i ONV o Březinu a opravu Muzea. Představitel Jaroměřic nepochází odtud, a myslím si, že dost dobře ani neví, kdo to Březina byl. Ke 110. výr. narození O. B. zde byly dva pěkné vzpomínkové večery v zámku, návštěva obou večerů velká, hlavně ze širšího okolí i z Prahy, ale nikdo z MNV se nezúčastnil. Musela bych Vám dlouze psát, jak moc zájezdů jeví zájem o Muzeum, jak uč. důchod. třebeč. okresu podali rezoluci (všichni účast. se podepsali) na zdejší MNV, proč je stále Muzeum uzavřeno a kdy bude zpřístupněno veřejnosti, na národ. výb. i zastupiteli ONV, který tam byl, to bylo k smíchu a dodnes na to neodpověděli.

A tak jsem z toho všeho znechucena a stále moc postrádám mého dobrého manžela a pevně věřím, že kdyby žil, byla by nyní. situace přece jen o kousek dál.

O tom, že bychom chtěli některé věci předat do Památníku písemnictví, jsem Vám již psala, ale zatím je to stále na mrtvém bodě. Zdá se mi, že exponáty z Muzea nebyly v Třebíči dobře uloženy a budou asi v nedobrém stavu, protože při zahájení oslav dr. Hájek z Brna, vedoucí literár. odděl. Moravského muzea, prohlásil, že mnohé věci z Muzea bude třeba restaurovat.

Ve volných chvílích, kdy mi to čas i zrak dovolí, prohlížela jsem a hledala, zda se zde nenalézá nějaká další korespondence mimo dopisy Březinovy p. Bezděkovy. Jak s nimi naložit? Našla jsem jeden dopis pí Bílkové a pak jsou zde jen poznámky manželova otce. Domnívám se, že jeden sešit chybí. Poněvadž manželova matka jeden sešit poznámek přepisovala, a ten originál zde chybí. Je zde ještě jeden sešit Březinův – jeho rukopis. Zda jsou to jeho myšlenky, úvahy, to by poznal někdo zasvěcenější. Nemám Vám vše poslat? [...]

Oprava budovy Březinova muzea se bude provádět až někdy v letech 1990–92? a má to opravdu být víceúčelová budova.

Víte o tom, že vyšla – snad ke 120. výročí Březinovu – drobná knížka Jos. Pěnčíka *Otokar Březina v Jinošově*? Kdybyste ji nevladnil, zaslala bych Vám ji na oplátku za všechny Vaše zásilky.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 21. 10. 1988

Petře, děkuji za dopis a posílám slíbené sešity, různé dědečkovy poznámky, dopisy Bezděkovy. Ještě jsem je kontrolovala, jeden chybí, nevím, jak se to mohlo stát, ale nenala jsem ho. Poněvadž manžel je opsal, vložila jsem jeho opis.

Tu knížku O. B. a Jinošov příkládám. Její prodej měla na starosti Osvět. beseda v Jar. Pokusím se obstarat další, ale zatím mi to nevyšlo časově.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 24. 10. 1988

Píši narychlo pár řádků. Knížku O. B. a Jinošov ještě mají. Zamluvila jsem 5 kusů, nebo mám vzít víc? Prosim, odepište, moc exemplářů už není.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 2. 11. 1988

Petře, píši narychlo pár řádků. Děkuji za *Almanach* i za dopis. Dala jsem se do hledání a už našla několik vysvědčení O. B., i maturitní, i nějaké poznámky, ale zda jsou důležité, to nevím. Je zde i útlá knížka: R. Pannwitz, *Vzpomínka na O. Březinu* (přeložil J. Deml). Znáš ji, nebo ji mám též poslat? V hledání budu ještě pokračovat, bohužel času málo [...] Pokud mi to zrak dovolí, snad ještě něco najdu. Nebyla jsem do těch všech věcí zasvěcena, proto možná pošlu něco zbytečně. Bude to tentokrát asi balíček, chtěla bych poslat co nejdříve. Dostal jsi můj lístek s dotazem, kolik koupit knížek *O. B. v Jinošově*? Stačí šest, nebo více? Včera jsem dostala knížku od p. Bořeckého, *O. Březina: Nevlastní děti země, výbor z básnic. tvorby*, napsal Jan Adam. Vydal Klub přátel poezie.

Snad jsem nejdůležitější napsala. Více v dopise.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 7. 11. 1988

Petře, posílám konečně další zásilku. Neměla jsem tušení, ani syn Vladimír (který zde minule byl, když jsem posílala první zásilku), že v druhé knihovně jsou ještě věci týkající se O. B. Bylo to v různých deskách, kde je hlavně různá korespondence rod. Lukšů s dr. Chalupným, dr. Fialou, sochařem Bílkem, prof. Jechem a dal. věci týkající se vyřizování zá-

věti O. B. – Myslela jsem, že to odešlu již min. týden, ale jako zákon schválnosti stále nějaké návštěvy. Posílám to neuspořádané, možná mnohé zbytečně, ale už nezbývá čas, abych to prohlédla. Začla jsem s tím několikrát, zase musela nechat nebo shrnout. [...]

Posílám vysvědčení O. B., křest. list, vzpomínku dědečkovu na O. B. uveřejněnou v *Almanachu* z Telče v r. 1930, od Pannwitzze Vzpomínku na O. B., řeč dr. A. Nováka, pohřební řeči, vzpomínku od A. J. Trčky, několik protokolů, nějaké dopisy – různé, dopisy nějakému Březinovu spolužáku, není to Bezděkovi? – a ještě různé drobné poznámky a další. Je zde u nás i několik výstřížků z novin, ty neposílám, ty se týkají hlavně knihy Demlovy *Mé svědectví o O. Březinovi* – kritiky. Kdo je dr. Dadák, nevím. Pokusím se ještě zajít k Höfrům, třeba něco o tom vědí i mají nějaké materiály. – Nebyli doma. Byli v Praze na pohřbu příbuzné sochařky Lud. Hynkové a zdrželi se tam u synů, ale oni jsou velmi opatrní na půjčování. Zrovna jako pí Kapinusová. Tam jsem zase nezašla z důvodu velkého zdržení, na které jsem neměla čas, to je vždycky 4–5 hodin. Cigánkovi oba zemřeli a po Březinovi u nich žádná památka. Je zde u nás ještě dost obálek s různými adresami, ale to by nemělo význam posílat, když v nich není obsah dopisu.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 17. 11. 1988

Petře, posílám balíček. Zapomněla jsem napsat, že mám doma ročník časopisu *Zvon*, kde píše S. Bouška o O. B., a *Kulturní sborník Nová Říše*, ale to asi nepotřebuješ, myslím si, že obsah obojího znáš.

Děkuji i za informaci týkající se Památníku písemnictví. Časopis *Mercur de France* u nás bude, ale pravděpodobně ve skříni na půdě. Musím se domluvit se syny, aby přijeli pomoci pátrat a začít také rázněji jednat o korespondenci z Muzea O. B. Jak jsem se dívala do inventáře, je jí tam spousta, jen aby byla v dobrém stavu.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 29. 11. 1988

Milý Petře, omlouvám se za své mlčení, ale nebylo to opravdu mou vinou, liknavostí. Třikrát jsem začla znovu prohlížet zbývající materiál z pozůstalosti O. B., zda jsem něco nepřehlédla, a vždy jsem byla nucena pátrání přerušit a pak jsem musela začít znovu. Prohledala jsem i celý psací stůl, ale opravdu jsem už nenašla nic důležitého. Jsou zde jen obálky nadepsané O. B. různým lidem, několik jeho fotografií z různého období. Je zde plno korespondence dr. Chalupného, ale je adresována dědečkovi M. Lukšů, týká se hlavně vyřizování pozůstalosti. Jsou zde různé poznámky, nanečisto psané dopisy, ty mne mátlý. Nemohla jsem zprvu zjistit, zda jsou psány O. B. Až pomocí lupy jsem zjistila, že byly psány buď dr. Chalupnému nebo Mistru Bílkovi.

Našla jsem několik dopisů pí uč. Lakomé, vím, že jich bylo více, ale další jsem nenašla. Víم také, pamatuji si to dobře, že když jsme je kdysi s manželem pročetli, nechtěl manžel, aby byla její korespondence uveřejněna, protože v některých dopisech její důvěrné *miláčku* apod. by O. B. kompromitovalo, to by mnohé vzrušilo. Manžel vždy říkal, že to ví od otce, že jejich vztah nebyl tak *důvěrný*, jak by si byla pí uč. přála, a že popud jak k dopisům tak i procházkám byl vždy od ní; ona jej opravdu milovala, snažila se mu porozumět, ale on zůstával dobrým přítelem.

Tak jsem se dostala konečně i k Höfrům, už před několika dny. Že by měl p. Höfer nějakou korespondenci s O. B., to asi ne, ale má mnoho výstřížků týkajících se O. B. vše nalepené, uspořádané ve fasciklech. Má snad všechna vydání Březinových spisů. Říkal, že by Tě asi mnohé zajímalo, ale že bys to musel přečíst u něho, že je velmi opatrný, prý má špatné zkušenosti.

Nějakou maličkost ještě posílám, ale to už nemá valnou cenu, příkládám na ukázkou 4 dopisy pí uč. Lakomé, jeden, kde je oslovení *miláčku*. Také příkládám ještě jeden dopis pro zajímavost. Kdopak to asi byl ten P. František V. G.?

Také mi p. Höfer říkal, že možná nějaké materiály týkající se O. B. mají Kapinusovi, vlastní je jejich syn, bydlí v Praze, ale prý je na vše velmi opatrný. Zapomněla jsem se zeptat, zda znají jeho adresu. Šla jsem k nim znovu, ale nezastihla jsem je opět doma. Zjistím-li ji, napíši dodatečně, nechci už odeslání odkládat. [...]

P. S. Ty knížky *O. B. v Jinošově* byly po 15,- Kčs.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 18. 12. 1988

Petře, posílám další zásilku, ale není to ještě vše, co bys chtěl. Kdybych měla poslat vše, musel by to být balík, a na poště mi řekli, že balíky posílané v pondělí 19. 12 do Vánoc nedojdou, a kdo ví kdy?! Našla jsem zcela náhodou sešit s poznám. dědečka z návštěv u O. B., je zde ještě něk. stran v dal. sešitě, ale ten je silný jak kniha. I korespondence dr. Fialy je zde mnoho, posílám proto jen druhopis toho, co psal můj manžel do Brna ing. Fialovi (mladšímu). Abych poslala ještě jeden balíček, nezbývá mi čas, a také se mi zhoršil zrak, mám i pod lupou písmo rozmazané, musím nechat oči trochu odpočinout. [...]

Bylo by opravdu dobře, moc bych to uvítala, kdybys mohl do Jar. co nejdříve zajet. Prohlédl bys ještě zbývající, o mnohém bychom si pohovořili a domluvili se. [...]

Posílám tedy zatím, co jsem uznala za důležitější, a také aby to nebylo více než 1 kg. Snad mne pochopíš, že zatím nijak nemohu. [...] Také knížky O. B. v *Jinošově* budou, jsou zamluveny. Mrzí mne, že nemohu splnit Tvoji prosbu *poslat všechno*, ale opravdu to nejde. [...]

V tom jednom dědeč. deníku je ještě hodně poznámek o O. B., ale je velmi těžký.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 19. 1. 1989

Děkuji za všechny (3) dopisy. Píši narychlo jen pár řádek, po neděli napíši dopis. Rozhodnutí o předání korespondence ponechávám na synech, v tom smyslu jsem jim psala. Oni budou vlastníci všeho, co je doma. Já sama bych chtěla docílit předání věcí z Muzea do PNP.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 13. 3. 1989

Petře, předně moc děkuji za poslední zásilku *Fragmenty O. B.* Moc Tě obdivuji, co všechno stačíš. [...]

Jistě si říkáš, co se se mnou děje, že nepíši. [...] Tvoje zásilka přišla včas. Nebýt švagrovky nemoci, byla bych si vše připravila v pohodě. Vlád'a odjížděl, právě když přišly *Fragmenty*, také pozdravuje a moc děkuje, že myslíš i na ně. [...]

Zatím ani mně, ani synům nevyšlo, abychom urgovali vrácení materiálů z Březinova muzea, a nevím, kdy se k tomu dostanu, potřebovala bych pomoc synů, ale kdy to vyjde, abychom se sešli v té uchvátané době, nevím. Zbytečně jsem urgovala vrácení inventár. deníků. Jsem z toho všeho unavená, že ani nevím, o co by měli v Památníku na Strahově (z toho, cos mi vracel) zájem, co by mělo pro ně cenu. Nebudu-li muset do nemocnice, snad to v klidu prohlédnu a uvážím, ale jsem tak nerozhodná. Tolik mi chybí můj dobrý manžel! [...]

Chci, abych ještě dopis dala na poštu. Až se trochu uklidním, ještě napíši o těch materiálech.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 16. 3. 1989

Petře, děkuji srdečně za další zásilku, návrh edič. plánu na rok 1989. Mám velkou radost z Tvé práce, že se Ti podařilo tolik toho pro Mistra O. B. udělat. Obdivuji Tvou pracovitost, píli i Tvůj zrak a pochopení Tvé milé paní.

Promiň, že píši jen lístek, ale chci, abys měl aspoň tentokrát ihned odpověď'.

Jak dopadla přednáška 1. 3.? Škoda, že jsem nemohla přijet. Konečně mám z něčeho radost, ze zdaru Tvé práce.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 25. 4. 1989

Petře, konečně se dostávám k napsání dopisu. Předně děkuji za všechny zásilky. Moc mě vždy potěší, že si na mne vzpomeneš, ale je mi trapné, že Ti vždy hned neodepíši. Totiž vždy jsem si říkala, že musím napsat dopis, ale k tomu jsem se vždy nedostala. V naší rodině se toho tolik nepříjemného shluklo, že je to k nevíře. Na mne to má neblahý vliv a doplácím na vše i se zdravím. Mám nařízeno vyhýbat se rozrušení, starostem, úzkostem, namáhavé práci, poněvadž se mi glaukom zhoršil. To bych asi musela mít jinou povahu a nebýt na vše sama. [...]

Zatím zůstalo doma vše stát. Nebyl čas ani chuť utřídit věci týkající se O. B. Ani jsem nenapsala pí doktorce Krulichové, nevím, co si o mně pomyslí, ale opravdu jsem nebyla schopna.

Jen co se ještě trochu uklidním, napíši, o co by měli na Strahově zájem, z toho, co mám doma. Snad už se nestane znovu nic nepředvídaného. Zůstaly tam některé věci?

Doufám, že Vaši rodinu nic zlého nepostihlo. Ještě jsem Ti chtěla sdělit, že 25. 3. byla u Březinova hrobu vzpomínka na 60. výročí jeho úmrtí, promluvil a vlastně organizoval p. Höfer.

P. S. Mám radost, že se Ti práce daří.

Josef Klukan, Jihlava, 5. 7. 1989

Omlouvám se, že Vám teprve nyní odpovídám, i když jsem Vám slíbil poslat fotografie do dvou měsíců. Pokud je můžete ještě upotřebit, posílám 7 fotografií jak na pana dr. Lukšů, tak i na Muzeum v Jaroměřicích. Některé z těchto fotografií byly publikovány v *Tvorbě* či v jiných časopisech s textem mé paní, která se také zabývá krajem i postavami z Vysočiny, a zejména z Třebíčska. O Březinovi (s některými mými fotografiemi) napsala do *Tvorby*.

Budu rád, když Vám fotografie poslouží jak k Vaší práci, či i jako vzpomínka na dr. Lukšů. Za fotografie nic nežádám, jen bych rád, když budete některé používat při publikační činnosti, aby bylo zachováno autorské právo a když byste mi mohl pak poslat časopis či publikaci, ve které to bylo otištěno.

Při památce O. Březiny i Vašeho přítele dr. Lukšů je dobře, když jsou lidé, kteří mohou a umějí vydat svědectví o činech velikánů, i těch druhých, kteří poctivě sbírají a shromažďují podklady k uchování paměti národa.

Promiňte tedy to prodlení, čas je neúprosný a měl jsem hodně práce, protože je 150 let od vynálezu fotografie a také jsem něco posílal, a proto tak dlouho jsem se neozval.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 31. 10. 1989

Petře, moc Ti děkuji za zásilku. Byla jsem týden v Beranově a nyní dělám úklid a úpravu hrobů. Stále se chystám k napsání dopisu, ale letos je to u nás jak začarované. Jen co bude po svátcích, napíši dopis. Ta *Hudba pramenů...* je už běžně v prodeji, moc bych ještě potřebovala další.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 3. 11. 1989

Milý Petře, předně Ti blahopřeji, že se Ti podařilo uskutečnit vydání *Hudby pramenů*. Sdílím s Tebou i celou Tvoji rodinou velkou radost. Ale co to dalo asi starostí a práce, obdivuji Tě, to bylo asi nocí! Jistě je k tomu třeba i pochopení Tvé milé paní. Ještě jednou děkuji za zasloupanou knihu. Myslela jsem, že ještě seženu další zde. Chtěla jsem pro nás ještě další a ještě několik dobrých známých, vesměs starších lidí, mě prosilo, až vyjde, zda bych jim knihu neopatřila. A zatím zde v Jar. nedostali ani jednu a v M. Budějovicích neobdrželi také žádnou, a tak jsem se rozjela do Třebíče. V jedné Knize také nedostali žádný výtisk, v druhé prý měli, ale už v 9.30 byly vyprodány. Tak taková je situace na třebíč. okresu, v kraji O. Březiny. V Praze už určitě také budou vyprodány. Škoda, že nemohla vyjít ve větším nákladu. Jak vidím, je úplný hlad po Březinových knihách.

Jsem Ti dlužna za knihu, ale jsme Ti vůbec dlužni za tu všechnu práci, co jsi pro mne udělal, co jsi ztratil času s tím vším materiálem od nás. Myslela jsem, že se někdy rozjedu na den do Prahy a ten dluh s Tebou vyrovnám. Stejně tak jsem dlužna i pí dr. Krulichové nejen poděkování, ale i dotaz, zda by něco z toho, co jsi mi posílal, v Památníku nechtěli, ale vždyť to mám tak, jak jsi mi to poslal, uložené, a nedostala jsem se dosud k tomu, abych to prohlédla a uspořádala.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 9. 11. 1989

Petře, děkuji mnohokrát za zásilku. Dnes došel dopis i balíček. [...]

Píši narychlo jen pár řádků. Dopoledne jsem byla opět v Třebíči, konečně jsem sehnala řemínek k šicímu stroji. A za chvíli jdu na pohřeb jednomu dobrému známému. [...]

P. S. Vidíš, samým spěchem bych zapoměla na důležitou věc. Kdybys mohl obstarat ještě 5 výtisků, byla bych ráda, ale nechci Tě zatěžovat sháněním po Praze. Kdyby byly, posílat je nemusíš, vyzvedla bych si je, kdybych jela za 14 dní do Prahy. Udělal jsi svou zásilkou několika lidem velkou radost, i mně, díky za dobrý skutek.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 13. 11. 1989

Děkuji za pozvánku na výstavu Mlčení O. Březiny. Ráda bych se zúčastnila, ale mohu přijet jen v tom případě, kdybys mě mohl ve čtvrtek v 8.40 v Praze na Florenci čekat. V Praze se vůbec nevyznám, ztrácím i orientač. schopnosti.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 22. 11. 1989

Milí přátelé, sděluji, že jsem domů dobře dojela, v Třebíči stihla přípoj k nám.

Děkuji za milé přijetí, pohoštění a že jste mně umožnili účast na zahájení překrásné výstavy Mlčení O. Březiny.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 7. 1. 1990

Předně děkuji za Tvůj milý vánoční dárek, moc mě potěšil.

Promiň mi, že odpovídám tak opožděně, ale našla jsem Tvůj dopis doma až po návratu ze Žiliny, po Vánocích. Nestačila jsem ihned, a promiň mi to, odepsat, protože jsem sledovala volbu p. prezidenta a celý obřad i z chrámu sv. Víta. Bylo to úžasné. Potom jsem musela také zajít na hřbitov. Jakou by měl můj manžel radost z posledního radostného dění u nás, kdy jsme se zbavili komunistické moci v našem státě! Snad alespoň Vy a Vaše děti budete žít v klidu, míru, bez obav, kdy Vás zasáhne nečekaná rána.

P. S. Dobře, že jsem včera dopis nezalepila. Právě v došlé poště byla roztržená prázdná obálka. Podle písma vidím, že je to dopis od Tebe. Co jsi mi posílal? Půjdu s dopisem na poštu, nahlásím tam, co se stalo, ale asi moc nepořídím.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 18. 12. 1990

Petře, posílám slíbené výstřižky článků z časopisu Naše město od p. dr. K. Bednáře. Jsou z loňského ročníku, letos, v letoš. ročníku, žádný článek týkající se O. B. nebyl.

Inventární deník z Muzea O. B. pí dr. Dvořáková dosud nevrátila, ani po urgenci, ani po urgenci p. Höfra, kde se jí ještě omlouval, že deník urguje proto, poněvadž já vrácení vyžaduji. Ani telefon. Urgence řed. školy asi před 3 týdny, jak jsi slyšel na schůzi, také nepomohla, i když bylo slíbeno navrácení během týdne. Nevím, co si mám myslet o charakteru pí Dvořákové, když nedokáže půjčenou věc vrátit ani za 3 měs.

Dnes máme schůzi výboru SOB, tak řeknu naplno své mínění o vděčnosti za úsilí, které pí Dvořáková věnuje naší březinovské věci. Nechtěla jsem sama inventář urgovat, ale už mi dochází nejen trpělivost, ale ozvala se už i žaludeční neuróza, která má vliv i na moje oční potíže. Asi jí ještě dnes napíše, ať se potěší před novým rokem. Nemohl bys pomoci urgencí i Ty? Nevím si už rady.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 19. 12. 1990

Petře, jistě se divíš, proč opět píši. Vrátila jsem se ze schůze SOB, a urgence není třeba. Předseda p. Höfer tam nebyl, prý je nemocen. Včera se však stavoval ve škole a sdělil p. řediteli, že zde byla pí dr. Dvořáková a inventár. deník dovezla. Nevím, proč nedonesl deník, aby mi jej na schůzi dal. Po novém roce, pokud se nezdržím u dětí (doufám, že už deník budu mít), pošlu. Nyní je na poštách stejně pilno. Spadl mi kámen ze srdce, snad bude sešit v pořádku.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 16. 1. 1991

Petře, děkuji předně za obě zásilky, krásné, moc mě potěšily. [...]

Konečně mám doma inventár. deník z Památníku O. B. Myslela jsem, že Ti jej hned pošlu, ale měli jsme schůzi Společ. O. B., chtěli by ještě v lednu co nejdříve převést exponáty z Třebíče do Jaroměřic, a tak bude třeba, aby deník byl zde. Jakmile bude převoz a inventarizace hotova, ihned Ti sešit pošlu. Pan Höfer navrhl, že by bylo třeba, aby při přejímce v Třebíči byl někdo z Brna, a tak tam hned psal. Jen mám obavu, aby potom památkáři nechtěli, abychom originály dopisů z Muzea předali do Brna. Mám dojem, že i p. Höfer by byl pro. Co já sama zmožu, kdo mi pomůže. Stále nějaký neklid, nejistota, to vše mi negativně působí na léčení mé oční vady. Včera jsem byla zrovna na kontrole zraku na poliklinice v Třebíči, vada očí se opět trochu zhoršila. Lékařka mi zdůrazňovala klid, pohodu, ale kde ji nabýt. Když jsem si vybírala na poliklin. v lékárně léky, ptal se mě p. magístr, co dělá Společnost O. B.? Dívala jsem se na něj s podivem, ale on mi řekl, že jméno Lukšů zná od Tebe, že je Tvůj přítel. Tak jsem mu sdělila, že se konečně uplatníš na filozofické fakultě.

Měl z té zprávy radost. I já Ti blahopřeji, že se konečně uplatníš tam, kde jsi už dávno měl být.

Ještě k té přejímce z Třebíče: bojím se, nedopadne dobře. Pan Uhlíř prý vůbec nemá seznam toho, co odvážel, a z národ. výboru při tom nikdo nebyl. Škoda přeškoda, že nežije můj milý manžel, ten by si s tím věděl víc rady.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 29. 1. 1991

Děkuji za dopis. Materiály jsme měli přejímat buď min. týden nebo koncem tohoto týdne od p. Uhlíře v Třebíči, přesné datum nevím, to měli sdělit z Brna. Zajdu za p. Höfrem, dovím-li se přesné datum, obratem sdělím.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 18. 2. 1991

Jistě netrpělivě čekáš na zprávy ode mne. U Höfrů jsem sice byla hned další den, jak jsem psala, ale p. Höfer byl nemocen, to mi vyřídila jeho paní. Týden po týdnu se předání odkládá, prý ta paní, co to má na starosti, je nemocná, prý doléčuje zlomeninu končetiny.

Zdá se mi to podivné. Po špatných zkušenostech z Třebíče mám obavy, zda se to úmyslně neodkládá. Zítra opět se má telefonovat, zda je již ta paní uschnopněna. Mám z přejímky exponátů obavy. Min. týden jsme měli schůzi SOB, p. Höfer prý zde příští týden nebude a pak celý březen. Nevím, kdo to bude přejímat, snad někdo z Brna, protože mimo mne ostat. členové výboru jsou všichni zaměstnání, a to nebude asi ani za den hotovo.

Jen co se dozvím další zprávy, napíši podrobněji.

Jiřina Lukšů, Jaroměřice 1. 3. 1991

Konečně Ti mohu podat zprávu, že si máme převzít z Třebíče exponáty. Týden po týdnu se to oddalovalo. Včera u mne zvonil řed. ZŠ Šabacký a sdělil mi, že do Třebíče pojedeme ve čtvrtek 7. 3. v 10 hod. Na můj dotaz mi dále sdělil, že pojedou on, p. Höfer a já, možná, že přijede i někdo z Brna (snad dr. Dvořáková).

Poněvadž jsem zde měla návštěvu a ke všemu ještě přišla pracovnice z radnice kvůli sčítání, nemohla jsem s ním podrobněji hovořit. Měla jsem potom cestu do města a chtěla jsem se také stavít u Höfrů o podrobnější informace. Potkala jsem pí Höf., která mi sdělila, že přejímku exponátů z Třebíče dojednával ředitel ZŠ, že oni také podrobnosti neznají. Říkala mi také, že má p. řed. mylnou představu, že to zvládneme za nějakou hodinku. Já si myslím totéž, že to nebude tak snadné, ledaže by ta dotyčná paní v Třebíči měla všechny exponáty číselně uspořádané, v což moc nevěřím. Nu uvidíme, ale mám z té přejímky obavy. P. Höfer i Šabacký jednali dosud s pracovníky muzea až příliš shovívavě. Třeba nyní budou ráznější. 7. 3. drž palce, ať to dobře dopadne. Jakmile bude přejímka hotova, inventár. deník Ti pošlu.

Nebudu tu už dál říkat nic o tom, že bez pochopení těchto dvou mimořádných osobností, jejich zájmu o uchování všech těchto důležitých písemností, bez jejich pracovitosti i pohostinnosti osvědčované při všech dalších pozdějších návštěvách by jen těžko bylo možné uskutečnit něco podobného.

Nebudu tu ani říkat nic o tom, a ani znovu připomínat, že za vůbec první možnost seznámit se s rodinným archivem rodiny Lukšů v Jaroměřicích nad Rokytnou v létě 1973, a tedy i s textem březinovských záznamů Matěje Lukšů, se vzájemnou korespondencí O. Březina – M. Lukšů i s celou řadou dalších dokumentů, za laskavé zpřístupnění, pozdější důležitá objasnění a doplnění mnoha méně jasných skutečností jsem stále vděčen dnes již zvěčnělým Jiřině a JUDr. Vladimíru Lukšů a v neposlední řadě také všem dalším členům rodiny, především Mgr. Jiřímu a Ing. Vladimírovi, ale v době nejsoučasnější také Mgr. Davidovi Lukšů. Všem patří autorova vděčnost a jeho co nejsrdečnější poděkování.

Poznámka I: Zkrácená verze tohoto příspěvku in: *BOX pro slovo-obraz-zvuk-pohyb-život* 1/2003, s. 83–87.

Poznámka II: Jak si laskaví čtenáři Aluze jistě povšimli, v čísle 2/2006 a též v jejím nej-současnějším, už jen elektronickém čísle 1/2010 byly uveřejněny ukázky z připravované práce *Březiniana 1966–2006 (Dokumenty, ohlasy, paralely, přesahy)*.

K tisku připravenou rozsáhlou knihu o více než šestnácti stech stran, v současné době stále rozšiřovanou a doplňovanou, však prozatím nebylo a není možno vydat; příčinou tohoto stavu je, jak jinak, trapný nedostatek finančních prostředků.

Pokud by tedy někdo z přátel dostal jakýkoli nápad, jak tento stav změnit a vydání takového díla pomoci, získá si – nejen autorův – hluboký obdiv a stálou úctu.

aluz e
revue pro literaturu, filozofii a jiné

2/2010

šéfredaktor: Jiří Hrabal
redakce: Vít Gvoždiak, Martina Knápková, Pavel Kotrla, Milan Orálek, Martin Punčochář, Petr Stojan, Pavel Zahrádka
redakční rada: Michal Ajvaz, Radim Brázda, Ondřej Cakl, Tomáš Hlobil, Břetislav Horyna, Jiří Chocholoušek, Michal Jareš, Jan Prokeš, Oldřich Vágner
grafická úprava: Pavel Kotrla
sazba: Vít Gvoždiak

adresa redakce: Aluze, Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 779 00 Olomouc
tel.: 585 631 159
e-mail: redakce@aluze.cz

<http://www.aluze.cz>
ISSN 1803-3784
XIV. ročník

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře udělené roku 2010 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Rozvojového projektu č. 15/17, programu 7c, Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci: Podpora excelence odborných a pedagogických publikačních výstupů pracovníků Filozofické fakulty Univerzity Palackého.

Vydání publikace podpořilo též Ministerstvo kultury ČR a Filozofická fakulta UP v Olomouci.