

Po proudu k domovu

**Radek Štěpánek: *Soudný potok*.
Brno, Masarykova univerzita 2010.**

Není neznámou, že pro ryby jsou vodní hlubiny přirozeným útočištěm před do-
těrnou nenechavostí okolního světa, avšak
básník, zpěvák, student, ale i náruživý ry-
bář Radek Štěpánek se z těch literárních
nebojácně vynořil svou prvotinou *Soudný
potok*, která mu vyšla jako 7. svazek edice
Srdeční výdej.)

Téměř všechny debutové texty jsou tak
trochu podobné rybám, které svým kluz-
kým tělem nedovolují pevné sevření a nutí
prsty, aby se slepě přizpůsobovaly jejich
zmítání. To však není případ Radka
Štěpánka – básník s jasně prosvítajícím
poselstvím nám svou poezií neochvějně
naznačuje, kde se ještě dotýkáme pevné
země, a kam tedy smíme zabořit pomyslný
kůl interpretačního mapování, a kde se již
za vzniku rozsáhlých mělčin země stýká
s vodou a recenzent má nechat své myš-
lenky postupně utíchat. Pravda, děje se tak
na počátku sbírky s jakýmsi afektovaným
gestem, které nepostrádá vycizelovaný pa-
tos jakési pseudomodlitby („Bože dej mi
prosím zrak a slovo / jako prameni rybu /
která mu dá poznat moře“) a ostře
kontrastuje se zbývajícím, notně civi-
lnějším rázem Štěpánkovy poezie, . přesto
Přesto je to právě toto gesto, jež ve čtenáři
zanechá dojem, že se najednou ocitl niko-
liv v bobtnajícím chaosu hodnotové, ob-
sahové či tvarové neuspořádanosti mla-
dého básníka, nýbrž má už co do činění
s úrodou ztišení, vnitřního usebrání a smí-
ření, byť na jeho věk trpce chutnající
a předčasně sklizenou.

Štěpánek básník však naštěstí ve svých
verších nijak neproklamuje povýšenou vě-
doucnost a nemá ani potřebu stylizovat se
do role mlčenlivého mudrce, jehož poe-
tická udice zachytává a vytahuje na světlo
světa nové pravdy. Způsob jeho nakládání
se světem a s realitou se mnohem spíše
podobá tichému pozorování trpělivého ry-
báře, před jehož zrakem nevznikají tvary či
pravdy nové, nýbrž tvary skryté se vylupují

ze svého pozadí: „Údery na ticho / na-
cházení tvaru / v krajinách dávno / stvo-
řených“. Štěpánkovy „údery na ticho“ jsou
tak vyjádřením specifického hledání a na-
cházení, které se děje a vykonává v po-
hroužení do mlčenlivého dění přírody, v níž
zdánlivá nekonečnost čekání přestává
existovat v okamžiku, kdy se „ticho“ mění
v „úder“, kdy se plynutí stává obrazem či
tvarem: „Proti pohaslé obloze / pták
srůstá / s větví třešně“.

Štěpánkova sbírka však není pouhým
katalogem obrazů, které oscilují mezi sy-
rovými záznamy skutečnosti a plnokrev-
ným tvarem, jenž udeří. Štěpánek rovněž
ohmatává horizont rozevírající se za
jednotlivostmi a snaží se postihnout
obecnější zákonitosti fungování veške-
renstva. Počíná si přitom stejně nevšedně
jako dítě: „Zurčící voda / a věčně omílané
kamení / Jedno bez druhého / bylo by ti-
chem / Jedno s druhým / je pramenem
řeky“. Ačkoliv je tedy pro básníka příroda
základním stavebním kamenem, něčím
přirozeně tušeným a nenásilně vnímaným,
znamená pro něj mimo jiné i pomyslný od-
razový můstek či místo, z něhož pramení
celá myšlenková síť jeho reflexí. A tak se tu
nesetkáváme pouze s otázkami nad tím,
co se skrývá za jevy pro nás zdánlivě
všedními, ale do básní často vpadá
i osobněji laděný zákmit: „Nikdo z nás tady
nezbude / ale ještě dlouho potom / každé
jaro vslunci zaprší / léta se zaplatí
zlatem / a včely budou tkát ticho“.

Nejpřesvědčivější jsou ovšem ty básně,
v nichž se Štěpánek vzdává přísně objek-
tivního stanoviska nestranného pozorova-
tele okolní krajiny a vpouští nás jakoby mi-
mochodem do dveří svých vlastních pocitů.
Toto „mimochodem“ značí určitou naivní
bezděčnost a spontánnost emocí, které se
do jednotlivých básní vkrádají stejně ná-
hodně, jako se do básníkovy zorného úhlu
dostávají jednotlivé obrazy přírody: „Na
stéble trávy / se milují tiplice / tak tiše /
a já se radši nedívám / abych jim nezavi-
děl“. V této poloze se Štěpánek zdá být
nejen přesvědčivým, jak bylo již zmíněno,
ale také tímto přiznává jakousi sobě vlast-
ní chlapeckou nevinnost: „Přihlížím tomu /

jak se kotě snaží / zabít svou první myš / komu mám pomoci?“ Tato všudypřítomná nevinnost není sice tolik očividná či lépe řečeno ostentativní, jako tomu bylo kdysi v prvotině generačně blízkého Jiřího Wolкера, přesto ale na nás z jednotlivých veršů dýchá, a vnímavější čtenář se tak neubrání pocitu, že se znovu ocitnul v bezprostřední blízkosti dříve odcizeného, nyní důvěrně známého světa, který stále ještě obývá prvotní, neoprýskaná a nehraná něžnost.

Štěpánkova příroda se nám tedy v konečném důsledku jeví jako prožitá, procítěná a v některých momentech snad i čerstvě rozmačkaná a jemně rozemletá bezprostřední dětskou apoteózou svého okolí: „Zase tak radostně / jako když dítě / běhá v květech / Pošlape všechny / Políbí každý / To chci! Mami / To chci!“ Navzdory všeobjímající radosti a přirozenému nacházení kořenů všeho živého i žitého se však i tady setkáváme s celou škálou dalších emocionálních odstínů. Máme zde například ambivalentní prožitek melancholie, v němž pachutí graduje až do nesnesitelných tónin blažené trpnosti: „Sám se svým ohněm / a zurčením vody / zhasínám světlo / Než pustím mýry ven / každé dám jméno“. A příroda je v paralelách přítomná i tehdy, když se básník pokouší vyjádřit svůj pocit osamělosti a zranitelnosti: „Tak hladový / jako červená srpnová země / volám ženu a přijde déšť / Jen steče a roztrhne mě / další jizvou / dalším úsměvem“.

Mohlo by se nyní zdát, že Štěpánek je básníkem smíření či tklivě něžného pozorování zvolna ubíhající řeky a mikrosvěta okolní krajiny. Jenže to je pouze jedna stránka jeho poezie, poukazující na neochvějnou determinaci či alespoň inspiraci rutinou v tichu čekajícího rybáře. V básních a verších, kde intuitivně neslyšíme bublání či šumění řeky, jsme totiž najednou svědky podivných, často až děsivě ponurých obrazů: „Podzim má paví oči / a ústa od krve / ještě je dávno den / ale nepopýři už vylétli / hladit slunce k smrti / bledé mezi komíny“. Tato expresivní poetika je většinou spojena s pozorováním oblohy. A tak zatímco země, rybník, řeka či ryby a spolu s tím vše pozemské jsou pro básníka symbolem ukotvení, jistoty a proteplené blízkosti, pohled nahoru pro něj vždy znamená určitý závan chaosu a zamlčovaného tajemství. Není tedy divu, když v „unavených očích oblohy“ pomalu zasychají „prasklé žilky“, když z ničeho nic

najednou uslyšíme křik „ochraptělého ptáka“ nebo jsme přítomni situaci, kdy „Ptáci létají vzduchem / jak cáry igelitu / slunce se neleskne v dešti“. Expresivní neutěšenost některých Štěpánkových básní či veršů je však místy ještě umocněna napětím, které v kontrastu s bezradností nebeských výjevů vytváří právě ty výrazy, které se nacházejí na opačném konci náladového spektra. Vzniká tak vlastně zvláštní rytmizovaná letargie, vyvolaná pravidelným střídáním strachu a radosti z právě viděného: „A znovu mluvili jsme o zimě / Když v chuchvalcích / sníh do ulic padá / s takovou něžností / V těch chvílích / zvedám hlavu / mezi vločky / Tam někde člověk snad / mohl by se ztratit“. Nebo: „Ted' prvně cikády mlčí / a rozpukaná ústa země / už žízni nepolknou / ani kapku // Všechno má radost / z větru a deště / Nahlas o tom mluví / jen racci“. V jiných verších je však patrná snaha vracející se motiv ptáků a nekontrolovatelné závratě z prožitku nekonečna a nejistoty nějakým způsobem překonat. Když už ne doopravdy a navždy, tak alespoň dočasně a iluzivně: „padesát ukřižovaných krků / v klínu / přibitých hřeby slunce / k mrakům // a jejich stíny / po strništích němé / přijímají mezi sebe / i můj stín.“

Vraťme se ovšem ještě kvodě. Ta Štěpánkova není jen říční, potoční, rybniční nebo dešťová. V dalším oddílu své sbírky nás rovněž provází po čarách mořského přílivu a nutí nás zakusit její chuť, zvuk i obrazivě čarovnou moc: „slunce je bodlo svými ostruhami / a ryby rozevřely místo ploutví / vějíře motýlích křídel“. Zároveň, počínaje tímto oddílem, se nám v některých básních opatrně zračí a vyjevují konkrétní reálie a voda již není pouze bezejmenná. Poslední oddíl, nostalgicky nazvaný „Spálený čas“, nás pak jen utvrzuje v tom, že Štěpánek není z těch básníků, kteří se jako zmatení ptáci pohybují v kružích odnikud nikam, jelikož neví, odkud vzlétli. Dokládají to četné názvy jednotlivých řek, rybníků, měst, či dokonce rychlíku. Ani čas není povětšinou bezčasím. Ve „Spáleném čase“ tak paradoxně krystalizuje čas znovu a spolu s ním vyvstává z tohoto popela i cosi podstatného. Pro čtenáře jsou to možná jen záblesky konkrétních míst, ale pro Štěpánka je to domov znovu nalezený. Právě tady teče „jarní řeka“, která je „tak silná aby odnesla / vše špatné / a tak dobrá / aby sama rychle odtekla“, právě zde a nikde jinde „tiskne se Soudný potok do polí“

a pouze doma na něj čeká „tátova věčnost“ v podobě dvou zasazených stromů nebo důvěrně známý vítr, jenž přináší vůni „všech ohňů / kterými plane svět“. Pravda, na několika místech se Štěpánek neubrání sentimentu a s poněkud útlocitným a rozněžnělým zápalem nám podává například obraz své stárnoucí matky: „myslím na tvé ruce / maminko / když vidím ty bílé příze // na to jak v křesle / usínáš při pletení / podobna pavoučku / ztuhlému na žlutém listě“. Budiž mu však toto menší zakolísání vjinak velmi solidním *entrée* odpuštěno.

Konečný ortel byl tedy vyřčen – prvotina Radka Štěpánka v celkovém dojmu zurčí stejně harmonicky jako splavná řeka. Jsou v ní jak množství drobných a úhledných oblázků, tak místa, v nichž se soustředí velké a chutné ryby. Ani při podrobnějším průzkumu řeky to nikde zásadně nedrhne, a tak nezbyvá než si po této občerstvující básnické žni přát, aby i příště našel „naš básník“ cestu domů a neuvízl v pomyslném kosmopolitním rybníku jen proto, že se tam už od dob májovců a lumírovců postupně stěhují všechny ryby. Někdo nám ten náš rybník, sad, pole i domov, byť bez zbytečného patosu, opěvovat přece musí...

Eliška Huřová

Klatzkovitá Seele

**Radek Fridrich: *Krooa krooa*.
Brno, Host 2011.**

Radek Fridrich vytvořil ve své nové sbírce *Krooa krooa* mýtus o Vlašském Danielovi a jeho synovi Klatzkovi. Mýtus, který je utvářen krajinou Děčínska a který jako by měl charakter té krajiny ovlivnit, spoluuutvářet.

„Ostré zoubky namrzlých haluzí, / zakouslý vítr v průduších skal.“ A „pod bělavým sluncem letí černý krkavec“: „Slyšíš jeho krooa, krooa, / na strmých voštinách?“ Krajina Děčínska prorostlá písčivými skalami má syrové rysy, trochu nelibostné, nicméně víme, že tudy vede formanská cesta („O čem vypráví spletité kořeny? / O zabitém mastičkáři z Tysslochu.“), v dáli vyjí psi, střežící lidská obydlí. „MODRÁ HODINA // nasvícená měsíčnou nocí / s růžovou krajkou hor. (...) Rovnými stěžni dýmů / napíná světelná ráhnoví rána. / Ve chvíli, kdy se bárka dne

překlápí / mezi holými kmeny, přichází // Vlašský Daniel.“

První oddíl, „Vlašský Daniel“, představuje prostřednictvím lyrických drobností a vzkazů prospektora Daniela příběh cesty hledání zlatých a stříbrných žil, cesty, na které Daniel potkává Chrastavu („Ty moje, / křemenná jalovino, / zakletá močovinou.“), cesty, na níž jsou i stopy Pechfrau a bázlivého Hasenfusse.

O postavě Daniela Fridrich v autorské poznámce píše, že je historicky doložena a že prospektorovy vzkazy ve sbírce „vznikly jako překlady záznamů převzaté z Děčínských vlastivědných zpráv“ (přesnější bibliografický údaj nám autor nenabízí, také v důsledku toho zůstává – zjevně úmyslně – poněkud otevřená otázka časového zařazení mýtu). Danielovy vzkazy zpomalují dramatický příběh, který si z jednotlivých básní skládáme, ale jsou zároveň také zajímavými „dobovými“ topografickými zápisy, dotvářejícími obraz krajiny mýtu.

Chrastava, do níž se Daniel zamiluje, je tajemná lesní bytost („košťata“, „proutěné pracky napřahuje“) s podivnými choutkami („stíhá mě, stíhá, safra, to je kalup. // Chrastavo! Já necil!“ čteme v básni „Bázlivý Hasenfuss křičí“). Daniel Chrastavu svede („Zabořím / do tebe borový kořen / a vyrovním bílou slzu. // Ty pak budeš tahat po lesích / klacíkovité dítě / s mokrou mordou od hlíny.“), cesta k dítěti ale není jednoduchá, řeč je o neplodnosti Danielovy „ženy“ (Má Chrastava ve Fridrichových představách opravdu varlata [„moudí“], jak čteme na s. 31? Přehlédnutí? Úmyslné?), při níž radou hrdinovi pomáhá Pechfrau. Záhy však, uřknut Chrastavou, Daniel umírá: s „větrnou“ prosbou o splynutí s krajinou. Na náhrobním kameni čteme patetický odkaz, který ovšem kámen i s pomocí použitím němčiny dobře unese: „Die Liebe ist unsterblich / wie die Seele.“ A ta Seele je v oné písčivcové krajině přítomná, Seele hledající lásku a zlatý pramen. Zlatý pramen, lásku.

Po zkušenosti s pověstmi (*Modroret*, 2008) se Radek Fridrich pustil do zkonstruování mýtu. Z lidových útvarů přechází do skladby *Krooa krooa* řada stavebních kamenů: zmíněných Danielových vzkazů je sedm, stejně jako je sedm básní v prostředním, druhém oddílu – několikrát se objevuje forma blízká dětským říkankám (například báseň „Ztraceni“, připomínající vzdáleně známé „Byl jeden domeček, v tom domečku stoleček [...] Kde jsou ti

páni? Na hřbitově zakopáni.“). Zaslechne-
me nápěv lidových písní; do této sféry
ostatně volně spadají i postavy Chrastavy
či Pechfrau.

Již zmíněný prostřední oddíl je poj-
menován „Smírčí“ a my v něm obcházíme
kříže (čteme trojí dataci – v rozpětí první
poloviny 18. až první poloviny 19. století),
některé v krajině stále fyzicky přítomné,
jiné neviditelné či ztracené. „MATHES DI-
ETZE Z RŮŽOVÉ // Dvakrát ženatý, /
bezdětný. // Na jaře 1737 / umírá v lese. //
Modlí se poutníku / za spásu jeho duše!“
Pomíjivost lidských osudů.

Oddíly první a třetí jsou, mimo jiné,
sklenuty několika motivy. Třetí oddíl je na-
zván „Klatzek“. Tak se jmenuje syn „bláz-
nivý Chrastavy“, Danielem slibované klací-
kovité dítě: „zplodil mne Daniel / jako
spratka.“ Klatzek (mimochodem v roce
2007 ve Welesu 32–33 to byl ještě Klacek)
proklíná krajinu („Krajino shoř!“), jí psy
(„Ostrý rampouch jsem mu zabodl do očni-
ce.“), dupe na zmiji, bachyni uřeže
běháky... „Krkavec do mě zařal svůj dráp /
a já se po něm ohnal bahnitým kořenem. /
A ještě tu sem, ještě tu sem!“ Vzdor, vztek.
A když dospívá, také on, stejně jako kdysi
jeho otec, potkává v lese lásku – Laňku
s havraními vlasy a „kopýtkatými nohama“.
Hranaté kameny, trčící pahýly, ztrouch-
nivělé stromy, „karmínově krhavé slunce“.
„Křik prořízl hrdlo jitru.“ Krev. „Proutěný
strach.“ Ani s Klatzkovým potomkem to
není snadné, jak se dozvídáme z nadávek
adresovaných Laňce: „Mrtvorodko! / Kre-
vkerko!“ – A přece láska, řečeno se Skáce-
lem. Poslední báseň je voláním: „Volám tě
zpět, havranko, krooa krooa!“ (A takto zů-
stává tato část mýtu otevřena.) – „Pusté
sudetské srdce.“

Neologismy. Výrazné přívlastky, s nimiž
jsou charakterizovány zvláště postavy
mýtu. Poctivá práce se zvukem (zvuk dal
koneckonců knížce i název), významného
místa se dostává zejména drnčící a drá-
savé souhlásce r. Jemně dávkovaná a dis-
tribuovaná němčina. Autorovy kresby ná-
hrobních kamenů (?) připomínajících mapy
(!). Fridrich.

Soustavné a vytrvalé ohledávání místa,
v současné české poezii nikoli běžné, je
mně osobně velice sympatické. Mýtus *Kro-
oa krooa* je z určitého pohledu Fridri-
chovým nejvíce syntetickým pokusem
o uchopení genia loci. Řeč je o šíři a hloub-
ce tématu, o záběru básníkovy mýtu. V pří-
padě jednotlivých básní se čtenář asi ne-
zbaví dojmu, že už podobné věci od Fridri-

cha četl, a to i lépe podané. Mnohé jednot-
livosti už totiž dříve pečlivě osahal, ať už
v *Řeči mrtvejšch* (2001), v *Molchlochu*
(2004) nebo *Žibřidovi* (2006). Už jen při let-
ném listování těmito sbírkami se pak
dojem potvrzuje. Nicméně ty jednotlivé
básně hrají především pro příběh kompo-
novaného celku – a ten je zdařilý, půso-
bivý. Skladba *Krooa krooa* nepatří k nej-
lepším Fridrichovým opusům, ale má jistou
potenci zaujmout, oslovit poněkud širší
okruh čtenářů, zejména díky podobě mýtu,
jehož obecná obliba stále přetrvává.

Petr Odehnal

Nelyrické verše angažovaného básníka

Jan Těsnohlídek, ml.: *Rakovina*.
Krucemburk, JT's 2011.

Už koncem minulého roku jsme měli
možnost ochutnat asi nejdiskutovanější
z básní, které se staly součástí nové Těs-
nohlídkovy sbírky, totiž „Rasistickou po-
ezii“. Provokativní formální a nejasná ob-
sahová stránka básně vyvolaly poměrně
emotivní reakce. Jedna skupina lidí s po-
vděkem kvitovala básníkovu odvahu rýpat
do živého, druhá pak označila celou záleži-
tost za snahu o zviditelnění se. Těsnohlí-
dek při přípravě nové sbírky dokonce ve-
řejně koketoval s možností, že sbírka po-
nese název právě podle této básně. Nako-
nec se tak nestalo, což je, domnívám se,
dobře. Sbíрка totiž nabízí víc než jen
prvoplánové šokování.

Hned z počátku je vůči prvotině *Násilí
bez předsudků* patrný posun ke kratším
textům, čímž se autorovi daří zintenzivnit
důležitost jednotlivých slov, ponurá atmo-
sféra bezvýchodnosti společenské a fi-
nanční situace navíc v minimalistickém
hávu působí mnohem silněji. I styl psaní se
zdá oproti prvotině vytříbenější, básník se
utvrdil v citu pro monotónnost, nechává
nás ukolébat opakujícími se prvky, které
pak nečekaně naruší: „radši / jít spát //
probudit se / jít / jít spát / probudit se //
jít / jít spát / probudit se a jít / jít spát //
nebo to aspoň ještě zkusit“. Časté jsou zá-
mlky a anafora. Naopak zůstává jazyk
obecné češtiny a minimum metaforičnosti.

Také na obsahové rovině došlo k posu-
nu. Ubývá naděje, vždyť každý pokus o vy-
manění se ze stereotypu „na letišti v cizí
zemi“ končí fiaskem, lyrický subjekt se

v kruhu vrací na neslavný začátek, načež nastupuje letargie: „když zůstaneš / nic se nezmění jako / se nic nezmění když odjedeš jako / se nic nezmění když někam přijedeš jako / žádná cesta // nikdy nic nezmění“. V momentě, kdy ani čas neslibuje vyhlídky na změnu, protože „kdybych skočil dolů / co by zbylo – // co by zbylo / kdybych skočil / za dvacet let –“, se lyrický subjekt zaměřuje na „převedený a prázdný“ okolí. Okolí převedené mediálními senzácemi a uspokojující touhou po rozrušení nudy („Porno“). Okolí duchovně vyprázdněné možná právě ze stejných důvodů, sobecké ve své lhostejnosti („Jeho poselství“). Zesilující se skepse a rezignovanost textů je jen poskrovnu zmírněna světlejšími chvílkami. V básni „Konec světa“, v níž i přes několik trpkých veršů k závěru převládá klidná a pozitivní nálada, lehce odkazuje na svou prvotinu a nezastírá fascinaci severskými zeměmi. Opět ale poukazuje na prchavost šťastných okamžiků, vždyť „místní říkali že takovejch dní je / v jyvaskylä pár do roka“. Ani rodina není stejně jako u debutu záruka jistoty a hodnot, je vnímána buď jako brzda v rozletu („Na malým městě“, „Zabitý lidi“), nebo troskotá zakolísáním jednotlivce („Nevyšlo to“, „Před hospodou“). Básník neburcuje, pouze ukazuje svět přefiltrovaný vlastní frustrací a schoulený v bytě se snaží ze vzpomínek vykřesat alespoň špetku naděje.

Sbírka je tematicky svázanější a konkrétnější. Je už jen na čtenáři, do jaké míry si nechá vsugerovat to, že je Těsnohlídek v doslovu Jakuba Vaníčka označen za reprezentanta nové poezie angažované, aktuální, že se máme připravit na hlas ulice, který zažene do kouta všechny alibistické deskriptivní lyriky. Těsnohlídkova poezie není uzavřená sama do sebe, reflektuje prožitek a ve většině básní sbírky se objevují (byť mnohdy pouze v náznacích) společensko-ekonomické problémy současné (ne-li každé) doby, takže nese nezbytné znaky angažovanosti. Domnívám se však, že vnímat pouze tuto rovnu Těsnohlídkových textů by byl zásadní omyl. Autor má talent skloubit formu básní s jejich obsahem, totiž sugestivně podávat onen prožitek konfrontace představ o životě čerstvě dospělého člověka s vsudypřítomnou nadvládou pokřivených hodnot. Výsledný efekt, zděšení z nevyhnutelné účasti na oné destrukci, která má často za následek lhostejnost a apatii, je ale destilovaný intenzivní pocit, který nám

přece může dát i poezie neangažovaná (pokud pomineme možnost, že každá poezie je do určité míry angažovaná), i když k tomu použije jiné prostředky.

Básně ve sbírce by velmi dobře fungovaly jako celek, nebyť onoho nešťastného doslovu Jakuba Vaníčka a na začátku zmíněné „Rasistické poezie“. V doslovu je totiž Těsnohlídkova současná poezie také charakterizována jako protipól „metaforami přetíženého deskriptivního lyrismu“ a „naředeného derivátu existencialismu“. To se paradoxně může stát pro některé texty dvousečnou zbraní. Například báseň „Na sídlišti“ jde naprosto proti této charakterizaci a zapadá tak do onoho pověstného „hruškovského mainstreamu“ Jany Sieberové. „Rasistická poezie“ se zase natolik vymyká po formální stránce, že působí přinejmenším rušivě. Ono totiž smíchání několika výroků z úst primitivních individuí nedělá ještě text poezií. Zde by se dalo oponovat zvoláním: veleben budiž kontext, do kterého je text zasazen! To mi ale v souvislosti s básněmi sbírky, které mají svoji hodnotu, nestačí.

Pavel Očenášek

Problémy s českým expresionismem

Hana Kučerová: *Základní problémy vývoje českého expresionismu. Ústí nad Orlicí, Oftis 2011.*

Oživený zájem o avantgardní umění, kterého jsme v současnosti svědky, přináší řadu pozoruhodných podnětů v podobě knižních monografií, sborníků, studií, odborných konferencí, ale i edičních nebo překladatelských počínů. Zvláštní zmínku si pak zaslouží působení Centra výzkumu české umělecké avantgardy, založeného na agilní spolupráci bohemistických pracovišť na FF UK v Praze a FF JU v Českých Budějovicích. Nicméně některé plody, které jsou výsledkem této spolupráce, možná vzbuzují rozpaky. To je případ publikace Veroniky Broučkové *Srdce a smrt* (Praha, Akropolis 2009), věnované českému expresionismu a Literární skupině. Recenze Petra Krále „Obtížné vyjadřování, nesusnadné redigování“ (*Tvar* 7/2010, s. 23) si všimla hlavně některých dosti zásadních stylistických prohřešků autorčiných i problémů s ediční přípravou připojené antologie. V podobném duchu pokračuje také

posudek Jiřího Rambouska, jenž hovoří přímo o nevyužitých šancích, třebaže připouští, že publikace obsahuje i některá cenná zjištění (viz *Česká literatura* 2/2011, s. 274–278).

Obě recenze opírají své kritické stanovisko o množství jasně čitelných argumentů, citátů a příkladů, a proto v nich lze jen těžko hledat zlý úmysl. Ostatně práce Veroniky Broučkové má skutečně svou hodnotu – ocenit je nutno zejména snahu pojednat expresionismus jako určitý „obraz doby“, či lépe řečeno jako dobový diskurz. Snad vedle volné inspirace Diltheyem, k níž se autorka v úvodu přiznává, je možno vycítit také vliv nového historismu, což by v českém literárněvědném kontextu znamenalo značně inovativní přístup. Ale ať tak či onak, text Veroniky Broučkové je především dokladem obtížnosti a složitosti předmětu. Český expresionismus je zkrátka téma zapeklité, zašmodrchané různými polemikami a spory, zneuznávané a pojednou zase objeňované, ideologicky zamlčované i povrchně módní. (Vzpomeňme v této souvislosti tezi Ingeborg Fialové-Fürstové o epigonském charakteru českého expresionismu a následné polemické reakce [k tomu viz Joanna Goszczyńska „Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století“, *Česká literatura* 1/2004, s. 82–89] nebo osobité pojetí expresionismu u Jindřicha Chaloupeckého.)

Kniha Hany Kučerové *Základní problémy vývoje českého expresionismu* vstupuje – více než čtyřicet let od svého vzniku – do tohoto živého pohybu, což může zajímat i ovlivnit způsoby její recepce, ať už čtenářské nebo odborně kritické. V závěrečné ediční poznámce čteme (viz s. 291): „Studie vznikla v 60. letech minulého století v Ústavu pro českou literaturu ČSAV a roku 1967 byla obhájena jako kandidátská disertace. Byla připravována do tisku, ale tragické události následujících let její publikaci znemožnily. Přesto se lze domnívat, že současné vydání má smysl; jednak pro doplnění činnosti pracovníků Ústavu v tehdejší době, ale hlavně proto, že úvaha obsahuje některá zajímavá fakta i postřehy, které mohou být užitečné, i když pochopitelně další bádání na tématu se ve studii neodráží.“ Pomineme-li drobný anakolut v posledním souvětí, jsou zde ve zkratce zřetelně objasněny dobové okolnosti vzniku textu.

Kniha je rozdělena do tří částí. V první části se autorka zaměřuje na vývojové sou-

vislosti expresionismu, na zachycení jeho základních konstitutivních rysů, ideových zdrojů i uměleckých inspirací. Druhá část představuje soubor monograficky zaměřených kapitol o jednotlivých uměleckých představitelích expresionismu (počínaje Čestmírem Jeřábkem a konče Egonem Hostovským či Janem Weissem). Třetí část je potom rozbořem díla jediného autora – Lva Blatného, který je v knize opakovaně traktován jako umělec pro český expresionismus nejpříznačnější.

V úvodu autorka načrtává svou představu 20. století jako jednotné i rozporné epochy, „která představuje v průsečíku literárních i mimoliterárních vlivů novou kvalitu, jejíž prvky však vyrůstaly jako jednotlivosti či méně zřetelná tendence již uvnitř uměleckého vývoje 19. století“ (s. 7). V souvislosti s uměním 20. století hovoří autorka o nových tendencích v kultuře, tato „novost“ je však zároveň vnímána jako součást vývojového kontinua, nikoli jako „vyhřeznutí“, trhlina či přetržení vývojového řetězce. Kontinuita má být chápána dialekticky, avšak sama dialektika kontinuity a diskontinuity zde poněkud pokulhává; v představě nepřetržitosti je inovační potenciál umění vždy tak trochu brán *cum grano salis*. Sympatické je, že literatura je v knize pojímána jako sféra otevřená pronikání tzv. mimoliterárních faktorů (politických, společenských aj.), ale že je jí současně přiznán autonomní pohyb, její imanence. Ovšem toto otevření literatury sociálním fenoménům na jedné straně a uznání její imanentní síly na straně druhé zůstává často domyšleno pouze na úroveň představy literatury jako „průsečíku“ rozmanitých (tj. literárních i mimoliterárních) vlivů (například na s. 9). Vedle modelu vývojového kontinua a literatury jako průsečíku je třeba zmínit ještě jeden aspekt autorčina metodologického přístupu: literatura je vnímána jako určitý vztah ke skutečnosti, méně už jako skutečnost sama či skutečnost takřikající ontologicky jiného řádu (tj. jako fikce). Je to pochopitelné a dobově podmíněné. Dnes je literatura teoreticky uchopována s přihlédnutím ke specifickému ontologickému statusu – do popředí je vysunuta kategorie fikčnosti. V době, kdy Hana Kučerová psala svou práci, byla základní vztahovou kategorií „skutečnost“, nikoli „fikce“.

Druhá část se zaměřuje na protagonisty expresionistického hnutí. Výklad je rozvrstven do dvou periodizačních vln. První vlnu zastupují Lev Blatný (jemuž je, jak

bylo řečeno, věnována závěrečná kapitola), Čestmír Jeřábek, Bartoš Vlček, Miloslav Nohejl. Druhou vlnu tvoří autoři mladší – Vladimír Raffael, Egon Hostovský a Jan Weiss. Jmenovaní tvůrci jsou zde uváděni jako tvůrčí typy expresionismu. Řečená typologizace sice pomáhá pojednávaný materiál přehledně členit, zároveň však představuje zdroj několika úskalí. Pokusme se na ta nejviditelnější upozornit. Součástí výkladu je explicitní hodnocení děl jednotlivých spisovatelů – dochází k „vyklonění“ z diskurzu literárněvědného do diskurzu literárněkritického. Snad nejvíce to odnáší Čestmír Jeřábek. Ne že by se nedalo s autorčinými hodnoceními tu a tam souhlasit, potíž je však v tom, že nevyřstávají z analýzy konkrétních textů, nýbrž této analýze naopak předcházejí; tím vytvářejí apriorní hodnotící rámec, do něhož je dílo „nasouváno“. Jako čtenáři zůstáváme odkázáni na nezvratná tvrzení typu: „Schází mu [Č. Jeřábekovi] kritický přístup k podstatě skutečnosti [?] i konkrétní odraz doby [sic!] [...]“ (s. 95). Předtím se dokonce autorka neubrání mistrování (viz druhý odstavec citátu, příslušná slovní spojení zvýrazňujeme tučným typem písma): „Jeho [Jeřábekovo] expresionistické stanovisko není dost vyhraněné, příběh není dostatečně abstrahován, svádí ke srovnání s realitou, v němž nutně [?] prohrává. / Básník expresionista **by měl docílit** toho, aby paralela se skutečností zůstala v ryze myšlenkové oblasti, aby abstraktní situace byla modelem, nikoli obrazem. Pak ovšem páteří díla **musí být nosná**, hluboká a hlavně pravdivá [?] myšlenka, která se nepříčí logice reality [?]; s ní dílo stojí a padá.“ (s. 94) I když je zřejmé, že Haně Kučerové jde v podstatě o to, postihnout principy expresionistického modelu tvorby a ukázat, v čem tomuto modelu – podle badatelčina mínění – zůstal Jeřábek dlužen, zvolené řešení je přinejmenším stylisticky neobratné. A jistě by stálo za to, prohloubit svá zjištění detailnější analýzou bez „literárněkritické strakatiny“. Analýza je totiž často jaksi povšechná, citace textů zpravidla chybí. K zaznamenaným stylistickým neobratnostem či míšení diskurzů je nutno připočítat jistou ideologizující apriornost v užívání některých pojmů, jako je tomu u pojmu „idealismus“ – to když Kučerová srovnává Jeřábkovy *Předzvěsti* s Čapkovými *Trapnými povídkami* (opět zvýrazněno tučně): „[...] Jeřábek nad Čapkem vyniká zásadnějším odporem, přímočařejším řešením a **přes idealistické vý-**

chodisko „generačně“ revolučnější koncepcí.“ (s. 98) Tu patrně prosvítá, abychom tak řekli, řeč doby, dobový diskurz, jemuž Kučerové text na daném místě podlehl. Některé formulace či některá slovní spojení se pohybují na hranici srozumitelnosti. Jak například chápat větu (znovu o Jeřábkových *Předzvěstech*): „Přínos knihy je pouze částečný.“ Poté autorka sice uvádí, v čem vidí slabiny titulu, avšak co znamená „přínos“? A co znamená „částečný“? Má se na mysli přínos vývojový? A to by znamenalo co? Místo knihy v teleologické konstrukci, která degraduje dílo na ozubené kolečko obřího mechanismu? Nebo co znamená, když se řekne, že Bartoš Vlček má „subjektivistický talent“? (s. 104) Objevují se rovněž trivializující frazeologismy: „Blatného povídky neobjevují Ameriku [...]“ (s. 200) A podobně.

Frekventovaným výrazem je přívlastek „příznačný“. Nikoli příznakový, což by mohlo signalizovat systémový přístup. Příznačnost je tu dvojího stupně: příznačnost v rámci expresionismu (příznačná témata, motivy, schémata atd.) a příznačnost historicko-spoločenská (viz shora zjištěné chápání literatury jako průsečíku literárních pohybů a „externích“ vlivů). To je chápání literatury jako symptomu historické chvíle, kterou s autorkou sledujeme (doby po první světové válce). Samozřejmě, že historicko-sociologickou perspektivu nelze pominout, a její přítomnost můžeme opravdu považovat za klad práce, nicméně se zdá, jako by občas přece jen odsouvala do pozadí onu sílu imanence a zapomínala na estetické „zákonitosti“ literárního procesu. Některé motivy či schémata jsou zkrátka více součástí dobové literární řeči, než odrazem mimoliterární skutečnosti. – Jako jistý problém přinejmenším čtenářský lze v této souvislosti vnímat fakt, že ačkoli se v knize často hovoří o expresionistické metodě, nic určitého ani soustavného se o ní vlastně nedozvíme; dílčí charakteristiky a aspekty expresionistické metody jsou rozptýleny v textu a formulovány příležitostně, *ad hoc* při hodnocení nebo analyzování konkrétních děl. Nikdy není exemplifikována pomocí citátů a rozborů vlastních textů. Sama analýza se totiž soustřeďuje zvláště na syžet prozaických děl, patrně je to zvláště v podkapitole věnované Egonu Hostovskému, a méně bere v potaz prvky formální, resp. strukturní.

Výkladové či interpretační strategie se zpočátku nijak nemění ani v závěrečné části věnované Lvu Blatnému. Literatura –

tnz. Blatného prózy a dramata – je tu snad ještě zřetelněji pojmána jako příznak nebo odraz vnější historicko-společenské dynamiky. Takto je například charakterizováno Blatného drama *Tři* (z r. 1920): „Společenské rozpory převratné doby se v něm přenášejí do intimních vztahů mezi lidmi. Zdánlivě komorní drama má však širší obsah; v duchu expresionismu autor vnější konflikt přesunuje do nitra jednáčích postav. Přesto je hra objektivním dokumentem doby, kdy se hroutí staré a vznikají nové životní a lidské hodnoty.“ (s. 185) (Mimochodem druhá část druhé věty [za středníkem] opakuje jinými slovy to, co bylo vyjádřeno větou předchozí.) O dalším Blatného dramatu *Vystěhovalci* (z r. 1924) se zase dočítáme: „V jinotajném obraze vystěhovalectví je zobrazena složitá poválečná a popřevratová situace.“ (s. 192) Znovu je třeba opakovat: nejde o to, popřít dobové souvislosti, z nichž daný text čerpá a jež umělecky reflektuje. Avšak jako problém můžeme spatřovat to, že nenásleduje analýza uměleckých prostředků, postupů a metod, že – zjednodušeně řečeno – sociologično zůstává preferováno před estetickým.

V následujících pasážích o pozdější tvorbě Lva Blatného se ovšem situace přece jen mění ve prospěch soustředěnější a soustředěně literárněvědné analýzy uměleckých textů. To se týká především podkapitoly „Pohádka a skutečnost v expresionistické interpretaci“, ale i dalších podkapitol. Zde už se Hana Kučerová méně zabývá obecnými vývojovými souvislostmi a více si všímá jejich zkoumání na základě podrobného rozboru. Větší počet takových „příčných“ průhledů by patrně zpevnil a zhustil myšlenková a argumentační „vlákna“ textu.

Všechny výtky uvedené na adresu knihy Hany Kučerové nechtějí nikterak oslabit její hodnotu; jsou výtkami tak trochu (a záměrně) ahistorickými – je totiž nesporné, že text více než čtyři desetiletí starý si i nadále uchovává především *čtenářskou* přitažlivost. A právě k jeho největším kladům z hlediska čtenářské recepce náleží suverénní držení obsáhlého materiálu v pevném zorném úhlu. Cítíme v něm chuť a energii bezmála vypravěčskou.

Roman Kanda

Řád činohry – řád dramatu

**Jan Císař: *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*
Praha, Kant 2011.**

Studie obsažené v knize vznikaly v rozmezí pěti let (2003–2008) pro časopis *Disk*, takže nepředstavují pro odborného čtenáře novinku. Snad jen s tím rozdílem, že mnohem zřetelněji, než když byly publikovány jednotlivě, vyjevují nyní ucelený názor svého autora, předního českého teatrologa, na divadlo jako součást české společnosti. I tento názor je ovšem velmi dobře znám: Císař patří ke konzervativnějším badatelům a proti mnohdy lacinému variování rekvizit postmodernismu na českých jevištích vyzdvihuje kontinuální činoherní tradici, jejíž kořeny spojuje především se zrodem Národního divadla a později divadla Vinohradského. V tomto kontextu tedy nepřekvapí fakt, že víceméně systémově odhlíží od jinak velmi silné a inspirativní tradice avantgardní, která, nejen po mém soudu, ovlivnila vývoj českého dramatického umění a divadla stejnou, ne-li větší měrou.

V první polovině knihy se Císař věnuje zrodu ideje „národního divadla“ a jejímu funkčnímu přetváření v období velkých dramaturgických a režisérských osobností, jako byli Kvapil či Hilar.

Všimá si, veden konceptem Vladimíra Macury, respektive Lotmanem, znakové povahy národního obrození, která podmiňovala symbolickou úlohu divadla v kulturním životě. Národní divadlo jako veskrze osvícenský koncept spojuje podle Císaře ideál výchovné instituce s preromantickou představou svébytné národní kultury, a to velmi podobně v celé centrální Evropě. Dějiny institucionálních divadel pak lze nahlížet jako odraz dějin společnosti, postihnout jejich vzájemnou interakci, střet idejí a vášní. V Císařově pojetí bychom mohli mluvit dokonce o dějinách polemik a sporů. Některé se snaží vyjasnit, jiné naopak problematizuje vůči zjednodušeným interpretacím. Střet předválečné avantgardy s dramaturgií kamenných divadel se tak již nejeví pouze jako spor generační či programově umělecký, ale především jako mnohovrstevnatý problém kulturní a celospolečenský, jehož příčiny nejsou založeny v „pouhé“ proměně divadelního slohu na přelomu 19. a 20. století, ale jsou zakotveny minimálně o sto let hlouběji, v době, kdy se společně s národním

programem rodil i český divadelní mýtus. Jestliže režisér a dramaturg jsou pro Císaře vždy určitým klíčem nejen k inscenaci, ale přímo k dobovému dramatickému „klima“, v těchto studiích je nepřímo zbavuje tíživé zodpovědnosti za určování dějinného vývoje divadla. Ukazuje totiž podmíněnost jejich inscenační praxe uměleckými i mimouměleckými faktory.

Císař dále sleduje vývoj konceptu osvětské činohry od novoplatónství k diderotskému racionalismu *Hereckého paradoxu* a zrodu „měšťanského dramatu“, které u nás částečně přetrvalo do sklonku 19. století a bylo programově opuštěno až dramaturgií Vinohradského divadla (1907), která proti mimetismu postavila divadlo jako „umělý semiotický konstrukt s jedinečným a subjektivním vztahem ke skutečnosti“. Úvahami nad historickými dramatickými modely, jako byla tzv. „dobře udělaná hra“ či „divadlo velkého stylu“, se snaží dojít k poznání podstaty krize činohry pociťované u nás od 90. let 20. století. Ta má podle něj dvě příčiny: účtování s osvětskou formou činohry (s níž začala už moderna) a tlak postmodernismu, s níž se činohra neuměla zdárně vypořádat: jen mechanicky převzala inscenační postupy a klišé, ale neusilovala o vnitřně opodstatněný nový tvar.

Ne náhodou se Císař hlásí k Macurovi (a skrze něj k Lotmanovi), jeho způsob odborného výkladu založeného na hluboké obeznámenosti s historickým kontextem, věcné a podložené argumentaci je mu blízký stejně jako schopnost předestřít před čtenáře odborný problém jako fascinující, poutavý příběh, donutit ho pokládat si otázky a pochybovat, spolu s autorem, nad jejich jednoznačnými odpověďmi. Přitom však umí vzbudit dojem zdrcující historické logiky, máme skoro až pocit, že to s tím českým divadlem vlastně ani nemohlo dopadnout jinak. Ale nemohlo opravdu?

Usilování o maximálně široký kontext přitom nespádá autora k nepodstatným digresím, naopak, na konci všech odboček leží pointa přímo detektivní, klíč, který nám pomáhá postupně rekonstruovat vznik mýtu českého národního divadla a odhlédnout od jím podmíněných stereotypů. Císařův text tak na jedné straně funguje jako korektiv nepodložených úvah a soudů ovlivňujících romantizující představy o divadle přetrvávající dodnes, na straně druhé se pak pokouší prokázat, že i po odejmutí všech falešných aureol má

česká činohra jako pojem svůj zřejmý a historicky podmíněný význam.

Je vždy editorsky nesnadný úkol spojit sumu disparátních textů v jeden homogenní celek, zde se to, myslím, podařilo, nicméně nemohu se ubránit dojmu, že do datečně připsaná studie, která má suplovat „úvod“, zbytečně předjímá a sumarizuje mnoho z toho, co teprve má být řečeno, a pointu příběhu českého divadla vlastně tak trochu vyzrazuje předem.

Těžiště všech studií, i těch zacílených na současnost, je položeno na druhou polovinu 19. a první polovinu 20. století. Následující skok přes poválečné čtyřicetiletí není pauzou ani logickou ani alibistickou, zkrátka jen prozrazuje autorův vědecký zájem. Stejně tak výrazné zaměření na německý (případně rakouský) kontext lze sice přičíst autorovu zájmu, nicméně k určitému zkreslení míry a podstaty vlivu na české divadlo může dojít, a to i přes to, že německá dramatika a dramaturgie vždy pro nás byly klíčové. Problematické může být v poslední řadě pomyslné rovnítko položené mezi Národní divadlo a českou činohru jako takovou. Ačkoli lze jistě souhlasit s pojetím Národního divadla jako primárního reprezentanta české činohry a Vinohradského divadla jako jeho protivníka a „sekundanta“ zároveň, z Císařových slov by se mohlo zdát, že jinde se u nás činohra kontinuálně nepěstuje. Toto programové zúžení pohledu však poměrně organicky vyvěrá z globální autorovy optiky: divadlo je pro něj především instituce, promyšlená a hluboce společensky i kulturně zakotvená struktura, vstupující do trvalých vazeb a usilující manifestovat určité hodnoty. Řád, který si může dovolit sám sebe narušit a překonat právě proto, že je řádem.

Císařův pohled na současnou inscenační praxi Národního divadla je příznačně kritický. Vyčítá mu rezignaci na ansámblový způsob herectví (podle Císaře základ velké činohry), míchání nesourodných jevů, nekoncepční dramaturgie a inscenování dramát vhodných pro jiné scény. V souvislosti s předchozími komentáři k bolestivým přerodům inscenační praxe na přelomu 19. a 20. století se však nelze nezeptat: Nejsme jen svědky dalšího dějinného zlomu, který budou umět interpretovat a pochopit teprve následující generace? Když totiž autor píše o nesourodosti inscenačního jazyka a rozpačité dramaturgii v raných letech Národního divadla, nahlíží je skrze široké společenské příčiny a ob-

hajuje jako téměř nevyhnutelné. Nynější praxe je však pro něj pouze svévolná a zbytečná.

Ačkoli je Císařův pohled zacílen na režiséra a dramaturga, opírá se o herce a jeho participaci na vzniku a vývoji moderního divadelního slohu. Právě odtud pramení jeho kritika současné divadelní praxe, která již neumožňuje spojovat herecké úsilí celého souboru při společné práci na jedinečném divadelním tvaru, ale je založena na individualistických exhibicích „solistů“ a libretistické roztříštěnosti předlohy, o níž se nedá opřít charakter postav. (V tom by se shodl s Karlem Krausem a jinými.) Jak Císař konstatuje v úvodu druhé části knihy (zaměřené na současnost, avšak s příznačným historickým přesahem), drama jako nositel určitého modelu jednání už přestalo budit důvěru. Na analýze několika inscenací Hamleta dokládá, že dnešnímu publiku je bližší „jednání směřující k akci“ než jednání, které se „vzdaluje od svého cíle“. Jako kritik moderních hamletovských variant se Císař neváhá vrátit k neuralgickým otázkám nejen evropské dramatiky, ale i politiky a filozofie, aby se pokusil pojmenovat možné motivace jednotlivých dramaturgických a režijních pojetí textu a ukázal jejich (ne)zakotvenost v samotném shakespeareovském dramatu.

Co však Císaře zajímá nejvíce, je střet tradičních dramatických a divadelních modelů s uměleckými rukopisy a poetikami současného divadla. Na zmíněných nastudováních Hamleta ukazuje jejich narrativní (ne)koherenci, podmíněnou dramaturgickou interpretací shakespeareovského modelu dramatu. Pitínského nedávné nastudování *Našich furiantů* ho pak vede k úvahám o Stroupežnického dramatické jako výstředním mezníku mezi pozdní romantikou a realismem a o jejím inscenačním potenciálu v postmoderním paradigmatu.

Pochyby naopak vyslovuje nad aktuálními dramaturgicko-režijními přístupy ke „klasickým“ textům; podle něj se míjejí se smyslem předlohy nebo ji interpretují v povrchní rovině osvědčující neznalost kontextu. „Svým způsobem to není žádné skutečné setkání, a chcete-li, skutečné setkání s jinou epochou. Je to uplatňování jistých postupů a přístupů, které rozbíjejí starý řád, aby místo něj nastolily klipové ‚tři tečky‘.“ (s. 114) Současná dramaturgie Národního divadla je podle něj umělecky neplodným kompromisem mezi potřebou dělat postmoderní divadlo a tradicí ná-

rodního divadla, která „brání prosadit ji v totální podobě“. (s. 114) Neusiluje se o interpretaci textu. Nejde ani o postmoderní „přestavbu“ minulé epochy. Zůstává se v rovině exhibice.

Ačkoli ne vždy lze s autorem bezvýhradně souhlasit, nutno podotknout, že jeho soudy mají vysokou argumentační úroveň a nejsou zpravidla vyřčeny jako ironické odsudky, ale spíše jen trpká konstatování. Otázka budoucnosti činohry je akcentována až v samotném závěru knihy a to především v souvislosti s alternativním divadlem, které snadněji (nikoli nutně lépe) než činohra adaptuje postmoderní modus myšlení, tj. zpochybnění západní víry v jednotu slova a smyslu. Zda je česká divadelní tradice „mýtem“ nebo „živou skutečností“, má tedy symbolicky zodpovědět právě činohra tím, jak bude schopna integrovat nové podněty, aniž by přestala být „zobrazem skutečnosti“.

Lenka Pořízková

Hermeneutika proti historickým vědám?

Václav Umlauf: *Synopse dějinnosti a koncept historie. Hermeneutické eseje o filosofii dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2010.

Když čtenář narazí na třetím řádku první kapitoly na vlastní jméno „Illias“ (s. 11), pomyslí si, že jde o překlep a nepozornost korektora. To mu vydrží jen do druhé strany, kde opět najde Illias se dvěma „I“ (a krátkým „I“). Mimo to se dozví, že Tróju objevil Heinrich Schliermann (s. 12; ve stejné podobě i v rejstříku) a že Homérův Démodokos zpíval pod patronátem múzy Aoidé (s. 17). A protože autor užívá formy ILLIAS systematicky, dospějeme nutně k závěru, že nikdy nedržel Homérův epos v ruce. Do problematického světla se tím dostávají i rozsáhlé citace v řečtině, už proto, že jsou nesprávně přepisována notoricky známá jména a jejich deriváty, např. Thálés, Anaxágorás, Sokratés, pythágorajci, Plotínos, Sibyla, Tertulián (nehledě ke špatně tvořeným genitivům jako Pythágoráse či Cicera nebo Comteho). Když potom vidíme, že Mnemosyné je hned podsvětní řeka (s. 17; u Detienna jde o chrámový pramen) a hned múza (s. 49; u Hésioda matka Múz), pojmem podezření i vůči Hésiodovi. Podezření se změní v jistotu,

když na s. 345 čteme: „Úvodní verše z Hésiodova díla *Zrození bohů* postavily historikovo snažení pod patronát múzy Kleió, bohyně historické paměti a vzpomínání.“ U Hésioda (verše 75–79!) ale čteme: „O tom zpívaly Múzy, jež bydlí v olympských sídlech, / devět dcer, jež z velikého se zrodily Dia, / Euterpé, Melpomené a Thaleia, Erató, Kleió, / Terpsichoré a Úranié a Polyhymnia, / devátá Kalliopé – ta ze všech nejváženější.“ Nad Hésiodovým zpěvem tedy bdí všech devět Múz, především „ta ze všech nejváženější“, Kalliopé, které pozdější tradice přisoudí patronát nad epickým básnictvím. O tom, že by Kleió byla múzou dějepisectví, však není nikde ani stopy: jak také, když v té době žádný dějepis neexistoval? Podobně anachronicky uvádí autor na s. 11 „múzickou trojici z archaické doby“ Meleté, Mnémé a Aoidé, doloženou až u Pausania, a vřazuje ji (na rozdíl od Detienna: „*Lze uvažovat* o tom, že Pausaniová tradice sahá do doby před Aristotelem“ – což by ani zdaleka nebyla „archaická tradice“) rovněž do Hésiodova eposu. Otázka „četl/ nečetl“ je tedy jasná: autor evidentně vycházel ze sekundární literatury (kterou interpretuje velmi ledabyle). Další četba pak vzbudí podezření, že se to týká nejen řeckých eposů. Když se například píše o Schellingovi (což je dost dlouhá pasáž), dočteme se, že svůj „příspěvek“ publikoval ve Fichtově časopise, ale název článku se nedozvíme; v seznamu literatury pak žádného Schellinga nenajdeme. Pak se vyjasňuje i otázka, proč si autor sám překládá Kanta, Hegela i Heideggera; v literatuře totiž uvádí jejich sebrané spisy a těch je dohromady víc než sto svazků! Zkuste je najít v on-line katalogu Národní knihovny a nenajdete jediný. S fakty se tu vůbec nakládá až příliš volně: není snad vědního oboru, kde by se autor nemýlil (v těch nehumanitních především)! Připočtěme k tomu všemu komplikovaný a šroubovaný jazyk, a zmatek je dokonalý: „Múzicky dané katabázi dějinnosti odpovídá anabáze archaicky zvidavého pohledu, který nazírá fenomenalitu dějinnosti skrze analogické vidění“ (s. 55). Kterýkoli citát z Kanta působí po takových výrazech a větách jako osvěžující doušek pramenité vody.

Umlauf vymezuje čtyři fáze dějinného vědomí. Jsou to (1) archaicko-rapsodická, (2) anticko-retrospektivní, (3) křesťansko-prospektivní a (4) moderně-aporetická fáze. Nás bude zajímat především první

a čtvrtá, když období přechodu (2–3) omezíme na konstatování, že antika hledí do minulosti (k „*arché*“), kdežto křesťanstvo do budoucnosti (k „*eschatonu*“). Tím je pro období 1–3 dána „hermeneutická elipsa“ dějinnosti, obsahující dvě „ohniska“, totiž hermeneutický subjekt (adresát, příjemce zprávy) a hermeneutický objekt (adresant, odesílatel zprávy). Naproti tomu interpretativní moderna hovoří od dob F. D. E. Schleiermachera o hermeneutickém kruhu (jak je to s jeho „středem“, ještě uvidíme). V celém pětisetstránkovém textu pak nepůjde o nic menšího než o „renesanci synoptického pólu v *nově objevené hermeneutice*“ (s. 453). Hlavní oporou Umlaufovy argumentace je M. Heidegger, a tady je další potíž: překládá totiž jeho texty až příliš volně! Heidegger píše: „Dieser Standort, der sich selbst erst Raum und Zeit gründet, ist das Da-sein, auf dessen Grunde erstmals das Seyn selbst ins Wissen kommt, als die *Verweigerung* und damit als das Er-eignis.“ Umlauf překládá: „Tato situovanost, která si nejprve sama v sobě tvoří nově prostorovost a časovost, je ono dějinné Mezi-bytí, v jehož zakládajícím dění poprvé přichází původní bytí ke svému vědění, a to jako *odstup* a tím jako při-vlastnění.“ (s. 60) „Da-sein“ je tu *přeloženo* jako „dějinné Mezi-bytí“, „Seyn“ jako „původní bytí“! Němčina má pro „bytí“ dva výrazy: Sein a Dasein; to jsou synonyma. Heidegger jich použil k rozlišení ontologické diference mezi nepobytovým a pobytovým jsoucím. Heideggerův archaizující neologismus „Seyn“ překládá Jiří Němec analogicky jako „bytj“ a znamená (vládnoucí) rozdíl mezi bytím a jsoucím: „Das Seyn ist der waltende Unterschied zwischen Sein und Seiendem.“ (O *pravdě a bytí*, 1993) Protože „Seyn“ je rozdíl sám a jako takový, můžeme u Heideggera číst: „Bytí tu‘ jako vykloněnost do nicoty bytj (Seyn)“ (*Bytí a čas*, s. 23) Proto nám také „bytj“ „odpírá“, „odmítá nás“ („*Verweigerung*“ není „odstup“). Kde je tady jaké „původní bytí“? Kde je tu jaké „mezi“? Kdyby autor vysvětlil svou licenci, budiž; právě to ale nedělá. Heideggerovo pojetí „pobytu“ přitom nejméně ze všeho připouští „dvoupólovost“; pokud měl Umlauf na mysli rozpjatost existence mezi narozením a smrtí, ta je nitročasová. Podobně si autor počíná i jinde. Heidegger píše: „Nunmehr ist mit der Entschlossenheit die ursprünglichste, weil *eigentliche* Wahrheit des Daseins gewonnen“; Umlauf překládá „V rozhodnosti vůči smrti jsme konečně získali

původní, a tudíž vlastní pravdivost Dasein.“ Výraz „Entschlossenheit“ je přeložen jako „rozhodnost vůči smrti“. Heidegger píše: „Das schicksalhafte Geschick kann in der Wiederholung ausdrücklich erschlossen werden hinsichtlich seiner Verhaftung an das übernommene Erbe...“ Umlauf překládá „Tato časovaná souvislost existence obemykající celek existencí vystavených vůči smrti může být v opakovaném sebevzetí výslovně otevřena příslušnosti ke kolektivně přebírané možnosti žít dějinně.“ (s. 426) „Das schicksalhafte Geschick“ (něco jako „osudová sudba“) je podle Umlaufa „časovaná souvislost existence“, „Wiederholung“ (opakování) = „opakované sebevzetí“, „das übernommene Erbe“ (převzaté dědictví) je „možnost žít dějinně“. Výrazy „dějinně“ a „smrt“ u Heideggera vůbec nejsou. Tady už nejde o jazykovou manýru, nýbrž o záměrnou dezinterpretaci.

Klíčovou sekvenci čteme už na s. 17: „Mytické pojetí dějinnosti je eliptické v múzickém smyslu. Vyprávění o dobytí Tróje vzniká díky božským silám Paměti, jichž se dovolává Homér hned na počátku svého zpěvu. *Hermeneutika dějinnosti zásadně sympatizuje s působením múz.* Dvojí dění pravdy odkryté Heideggerem a Hartogem je třeba vyložit vzhledem k zvláštní formě časovosti, která nese rapsódickou evokaci minulého. *Až tento výklad etabloje stopu původního dějinného působení.*“ Heideggera je tedy nutné vyložit „múzicky“, tj. dvoupólově; druhý pól skryté elipsy tvoří „synopsi“ toho, co „vidíme“ s pomocí Múz. Že jde o transcendentalistické pojetí dějin, je jisté. „Smysl dějin je nutné hledat nikoliv v dějinách, ale v tom, co je archonticky nese.“ (s. 60) A aby nedošlo k mýlce: „Hermeneutika sledující výklad dějinnosti v *Sein und Zeit* hledá v tomto díle synoptické vidění, které navazuje na synoptický náhled věštců, na epoptickou filosofii a na křesťanskou mystiku.“ (s. 412) Metodologicky to znamená: „Heideggerovo vysvětlení nestačí. Hermeneutika dějin musí vyložit smysl metafyzicky utvářené epochy i z hlediska múzické difference, nejen ontologické.“ (s. 448) „Dialektika osvícenství“ konstatuje, že ve srovnání s předešlými mýty znamenají homérské eposy nesporný krok k nihilismu hodnot.“ (s. 32) Všimněme si: vývoj od archaického mýtu k mýtopoetickému výkladu světa je pojímán jako *descendence*! Autorovým ideálem vykladače tedy není Heidegger, nýbrž bájný věstec Kalchás.

Termín „hermeneutická elipsa“ převzal V. Umlauf od Jeana Greische (*Le cercle et l'ellipse: Le statut de l'herméneutique de Platon à Schleiermacher*, 1989) a přizpůsobil ho dokonale k obrazu svému, aniž se obtěžoval jakýmkoli rozbořem Greischovy stati a definováním klíčových pojmů. To je ovšem účelová manipulace s textem. Hermeneutická „elipsa“ totiž u Greische (pořadí u Schleiermachera) není žádný geometrický útvar, nýbrž explicitně definovaný lingvistický termín, který znamená „výpustku“. Hermeneutická elipsa tedy v žádném případě nekonkuruje hermeneutickému kruhu! Greisch také nehovoří o „středu“ tohoto kruhu: Umlauf ho však tematizuje jako pozici dějinného subjektu! Je sporné, zda model „hermeneutického kruhu“ vůbec připouští pojem „středu“: jedná se přece o kruh *neúplný*, tedy křivku, z jejíž „kruhovosti“ usuzujeme na to, že tvoří část nějakého celku: stále by to přece mohla být například vlnovka? Schleiermacher definuje elipsu jako *vypuštění* aspoň jedné části v řetězci *označujících*, který odkazuje k potenciálně nekonečnému množství významů! Aby se ubránil „nekonečné aproximaci“, provádí „výpustku“ potenciálně nekonečné množiny významů a „počítá“ se „zbytkem“: jen díky této *redukci* jsou možné „ideální totality“; jazyk, říká Schleiermacher, je znamením konečnosti! Pojem „divinace“ pak u Schleiermachera naprosto neznamená nějaké „věštění“, jak mu rozumí Múzami posedlý Umlauf, nýbrž *uhadování* smyslu vět, které se týká jakéhokoli slovního kontextu: posvátného, filosofického, žurnalistického i konverzačního. Greisch píše: „Pro Schleiermachera znamená umění porozumět (textu) uhadování *skrytých* úmyslů autora. Definuje metodu *věštění* jako metodu, „pomocí níž bychom se snažili přímo odchytnout to, co je *individuální*.“ A Greisch dodává: „Je nutné použít doplňující metodu, tj. metodu *komparativní*.“ *Divinace-věštění* tedy odkazuje k individuálnímu smyslu, nikoli k nějakému smyslu kolektivnímu, a je nutné ji vždy doplňovat komparací; bez porovnání totiž může být divinace pouhou *fantazií*, říká Schleiermacher. Schleiermacherova „hermeneutika jako umění“ odpovídá podle Greische Plátónovu termínu „*techné*“: stojí tedy v příkrém protikladu k pojmu věštění a působení Múz, jinak řečeno, je radikálně *odposvátněna*! Jen díky zatemnění základních hermeneutických pojmů se mohl z Kalchanta stát hermeneut.

Umlauf definuje tři základní aporie moderního pojetí dějin. Jsou to: aporie paměti (je dějinná paměť individuální, nebo kolektivní?), aporie času (je čas dějinného subjektu prožívaný, nebo objektivovaný?) a aporie subjektu (je v dějinách aktivní jedinec, nebo strukturální proměny?). Dialektická povaha dějinnosti (individuální *versus* kolektivní paměť) je tím převedena na disjunkci. A protože Umlauf nesympatizuje s nesubstančním pojetím subjektu, schytá to od něj nejen F. de Saussure a „Trubletzkoj“ (sic), ale i celá Škola análů a M. Foucault! Záměr je stejný jako všude jinde, totiž rekonstituovat pomocí aporií (Kalchantovu) „hermeneutickou elipsu“, která tím rozšiřuje své panství, tentokrát absolutně! Jinak řečeno, pokrok moderní epistemologie, která se konečně zbavila karteziánské garance pravdivosti prostřednictvím ručení Boha, je tu legitimován jako krok zpátky. Důsledky jsou citelné: „Staticko-extatická vsazenost do světa představuje celistvý výkon existence známý jako ‚bytí ve světě‘ (*In-der-Welt-Sein*). Skrytý eschatologický moment spočívá ve vztahu k vlastní smrtelnosti.“ (s. 413) O něco dál pak: „Nyní je zřejmé, proč je ‚nevědecká‘ podoba křesťanského eschatologického očekávání pro hermeneutiku tak důležitá. Primát nepředmětneho generačního porozumění vůči přicházejícímu konci světa (nebo vůči smrti) představuje kolektivní dědictví smyslu, které na sebe bere ta či ona křesťanská (nebo fundamentálně pojatá) existence.“ (s. 429) Proč se fundamentální ontologie M. Heideggera dostala do závorky? Zřejmě proto, že běh dějin je tu obrácen: bytí k smrti přestává být nitročasovou entitou! Pak je jasné, proč Umlauf překládá „da“ jako „mezi“. Na s. 423 totiž čteme: „Pak se časujeme tím, že naše přítomnost je odvozena od přítomnosti toho, k čemu směřujeme a čím se zabýváme. Podobným způsobem varoval Pavel křesťany, aby se nepřizpůsobovali tomuto světu a měli před očima příchod Páně.“ Je pak jen otázka času, kdy obsah závorky zmizí: „Elipsa dějinnosti ve svém *posledním*, tj. *apokalyptickém* určení vychází z původního kvadratického dění mezi nebem, zemí, smrtelníky a bohy.“ (s. 487) Nitročasové „součtveří“ („das Geviert“ u Heideggera) je dualizováno a eschatologizováno. Z kruhu se stala elipsa, jejíž ohniska obsazují věštecký subjekt a zjevující Bůh; synopse dějinnosti je „zjevením“ skrze „hermeneutický“ subjekt.

Co z toho všeho plyne pro historické vědy? Čtème na s. 390: „Diference mezi zakládajícím ‚jak‘ a založeným ‚co‘ dělí objektivitu poznatku od způsobu, jak se objektivita ustavuje. Oba řády poznání se zásadně liší a není mezi nimi žádný jednoznačně determinující vztah příčinnosti a závislosti. Kauzalita jako koncept platí až na úrovni objektivní adekvace dané metafyzicky, nikoli na úrovni pravdy a nepravdy jako archaické síly Paměti. Múzy ovládají dění pravdy a nepravdy podle vlastního uvážení.“ Není-li mezi dějinností a dějinami žádný (jednoznačný) kauzální vztah (a Hésiodovy Múzy nás rády klamou), jak se „ustavuje objektivita“? Vlastně nijak. Na s. 416 čteme: „Svět není něčím definovatelným a předmětným, protože získává autentický smysl jen vzhledem k mé smrti.“ Um Gottes Willen, kam se podělo ontično? Což neodkrýváme bytí na jsoucím? Což Heidegger popírá, že by legitimním předmětem historie byly dějiny? Čtème v *Bytí a času* na s. 426: „V ideji historie jako vědy je obsaženo, že *odemykání* dějinného *jsoucna* pojala jako svou specifickou úlohu. Každá věda se primárně konstituuje tím, že provede určitou tematizaci.“ Pokud by Heidegger neměl tuto víru, nemohl by participovat na vzniku da-seinanalýzy, a nejen to: nikdy by nebyl mohl napsat *Sein und Zeit*! Umlauf má pro historiky nakonec jediné poselství: „Moderní historiografie se k celku dějin nikdy nedostane, natož k pravdě dějinnosti.“ (s. 447) Jak tohle může vypustit z úst někdo, kdo tvrdí, že Anaximandros byl zakladatelem Milétu (s krátkým „i“, s. 43)? Což snad Heidegger upírá historikům autentické bytí? Čtème opět v *Bytí a času*, s. 427: „Sestup do ‚minulosti‘ není uváděn do pohybu teprve opatřováním, tříděním a zajišťováním materiálu, nýbrž předpokládá *dějinné bytí* k bývalému pobytu, to znamená předpokládá dějinnost existence historika.“ Kauzální souvislost mezi dějinností a dějinami tu evidentně je: není-li historik (ú)vlastníkem „dějinné existence“, nikdy se nedá do práce! Umlauf ale s příznačnou sebejistotou píše: „Protože historie vidí pouze datovatelné a kvantifikovatelné procesy podobné přírodním dějům, již nemůže vidět ani jejich nositele, natož *konečný* dějinný smysl lidského snažení.“ (s. 437) Tady zřejmě může zabrat už jen archaický věstec: nejde totiž o fundamentální, nýbrž o fundamentalistickou ontologii! Umíme si totiž až příliš dobře představit, jak nám „archaické síly

Paměti“ sdělují, že např. usmíření mezi Čechy a Němci není možné! Autor by si měl připomenout celou historii mytického věštce. Kalchás nejenže obětoval Ifigenii v Aulidě a předpověděl, že trójská válka potrvá deset let atd., ale také pukl zlostí z toho, že ho věštec Mopsos překonal v řešení hádanek. Pokud by si to autor připomněl, nemusel by naivně a zcela „nedějně“ žasnout nad tím, „odkud“ se vzaly obě světové války a holocaust; dobytí Tróje totiž byla genocida non plus ultra! Hle, síla ontická. Bytí věcí, bez nichž nikdy neodemkneme dějiny. Umlauf ale bez zna-

losti věcí odemyká „jsoucí“ ostošest! Nezbytnou podmínkou takové sebejistoty je ovšem diletantismus, který nezná dějepis. Tomáš Marvan, který ve *Filosofickém časopise* (2011/2, s. 291) zařadil stať Václava Umlaufa (ve sborníku *Dawkins pod mikroskopem*) mezi „nevědecké až delirické“ příspěvky, našemu „filosofovi“ zřejmě ani v nejmenším neublížil. Jeho „nově objevená hermeneutika“ patří evidentně do stejného koše.

Jan Křístek