

Rozhovor:

- 4 **Hra je příprava na vlastní práci – čistíte nástroje, zkoumáte materiál**
(Jaroslava Pížla se ptal Radek Fridrich)

tematizujeme: Hru

– **beletrie:**

- 10 *Jaroslav Pížl*: **Od Manévrů k Rodinnému životu**
14 *Petr Pazdera Payne*: **První ptačí**
18 *Norbert Holub*: **Mezi čajovnou a záchodky**
22 *Ostravak Ostravski*: **Pohlednicovy fotbal**
25 *Ondřej Zabradníček*: **Zahradníčkowwwiny**
27 *Martin Černer*: **Hra**
28 *Alexandr Průša*: **Několik příspěvků k dějinám českým i světovým s přihlédnutím k vývoji bájí a legend aneb příběhy Čechů, Francouzů, Římanů, jakož i jiných národů starobylých a novobylých, v Evropě se usadivších a žijících**
30 *Martin Kasarda*: **72 hodin**

– **teorie:**

- 34 *Ondřej Sládek*: **Hra předstírání a paradox fikce**
40 *Romana Rodanová*: **Vejsce nebo slepice? aneb Několik zastavení na cestě časem po kulturních souvislostech komiky a hry**
51 *Jan Tlustý*: **O světě, hře a umění**
55 *Ondřej Beran*: **Na co si to ksakru hraje, Wittgensteine? (povídání o jazykových hrách)**
63 *Petr Karlíček*: **Čtenářský deník hrou aneb Historikova obsese**
67 *Vilém Kratíknot*: **Pošetilci aneb Marshallův plán jak jej neznáte**

– **anketa:**

- 76 **Výtaháři** (ptala se Pavla Kudrlová)

78 **Living in Sudetenland** by *Lux von Dux*

Beletrie:

- 86 *Jaroslav Kovanda*: **Z rukopisu Výlet na Kost**
92 *Tomáš T. Kůs*: **Onen svět**
95 *Tomáš Řezníček*: **Neprávem zvaný kozodoj**
98 *Kateřina Kováčová*: **Můj sen byl o prachu**

Reflexe:

- 103 *Jakub Vrbel*: **Fotografie pro titulní stranu časopisu**
107 *Martin Kolář*: **Vanessa Wallet Hardi**

Edice:

- 112 **Mapa**

Recenze:

- 117 *Bohumil Fořt*: **Narativní gramatika Davida Hermana**
120 *Pavel Horký*: **Kultura je „reflex“ a láska „obrovské sobectví“**
122 *Jaroslav Balvín ml.*: **Poznámky k Norkovně**
122 *Kateřina Tošková*: **Když se oblé boky vlní jako neklidné vody
v Petržalském zálivu**
124 *Ivo Harák*: **Dvě krmí se stolu páně Kovandova**
125 *Jan Cívín, Hynek Tippelt*: **O hloupém internetovém časopisu**

Rozhovory

tematizujeme: Hru

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

Jaroslav Pížíl: Hra je příprava na vlastní práci – čistíte nástroje, zkoumáte materiál

ptal se Radek Fridrich

Podíváme-li se do vašeho životopisu, jak se stalo, že maturant Střední průmyslové školy spojové techniky byl v 80. letech zahradním dělníkem, učitelem na ZŠ a poté knihkupcem. Byla to doba hledání vlastního já?

Byla. A s jistým politováním – i radostí – musím říct, že ještě nepominula. Ale dělám na tom.

Kdy jste vůbec začal psát vlastní poezii, vybaví se vám nějaká raná báseň?

Vybaví, a je to poměrně smutná vzpomínka. To, co jsem psal někdy kolem roku 1980, bylo totálně nepůvodní, ovlivněné poezií přelomu století. Byl to výsledek transferu cizího tonusu, gesta, poetiky, představivosti... Tohle postižení literaturou jsem pak postupně rozchodil až během studia herectví v letech 1983–87.

Kdo vás literárně ovlivňoval? Nebo dosud ještě ovlivňuje?

Když to trochu zjednoduším – Otokar Březina a Raymond Chandler.

Byl jste také členem uměleckého sdružení Quašňák, jaké to bylo seskupení, o co jste usilovali?

Quašňák byl, aspoň zpětně mám ten dojem, platforma, která každému ze zúčastněných poskytla možnost zviditelnit se, prezentovat v rámci

zábavné, tolerantní a hravé party svou individuální poetiku. Hru a pestrost měl Q. ve znaku – obrazně řečeno ovšem, nešlo o nějaký zformulovaný program. Hloupé bylo, že hra jako cizelující a průzkumný nástroj byla v rámci Q. příliš dlouho a bez reflexe zaměňována se středoškolským žertěstvím. Nevznikl názor. Quašňáku se nepodařilo dospět. To je asi důvod, proč vyšuměl ...

V roce 1992 jste získal za knihu *Manévry* Cenu Jiřího Ortena, znamenalo toto ocenění nějakou podporu ve vaší tvorbě? Narážím na to, že jste v té době byl v tzv. svobodném povolání, které trvalo do roku 1994.

Asi ano, jenom mě nenapadá jakou. Peníze spojené přímo s Cenou byly spíš symbolické. Ačkoli, možná, že pozvání na některá čtení v cizině v následujících letech se částečně odvinula od jisté referující hodnoty, kterou Cena má. Je koneckonců pravděpodobné, že i vydání následující sbírky, *Exteriéry*, mi bylo nabídnuto díky CJO. Já nevím. Není důvod to bůhvíjak zkoumat. Ale že by se mi podařilo cíleně využít jakýsi, řekněme, tržní potenciál Ceny, zpeněžit renomé, to ne... spíš jen bezděčně.

Váš debut také nějakým způsobem rehabilitoval žánr básně v próze, který nebyl příliš užívaný – jak se to stalo? Vyhovuje vám tento žánr dodnes?

Nevyužívám ho. Gesto, které je mu vlastní, teď už vnímám jako příliš, řekněme, nerozhodné... Ani ryba, ani rak.

Pamatuji si velkoformátový časopis Raut, ve kterém byly otištěny vaše texty (viz báseň *Mží*) a vaše veliká fotografie, byl to projekt dosti výrazný, graficky skoro dokonalý, baví vás se prezentovat?

No bodejt'. Všechny způsoby prezentace tohohle typu vytvářejí vektor, který míří k tomu, co považuju za výsostné – k živému přednesu, k fyzické prezentaci textu, k dramatické situaci, v jejímž rámci je báseň za účasti publika rozkódována, otevřena a oživena. Slovo se znovu stává tělem a význam prouděním, které já i publikum sdílíme. Je znovu navozena více či méně vypjatá vnitřní situace, z níž text vzešel.

Narážím na to, že jste hojně focen v kravatě, po hradě Bítově jste chodil ve vínové košili a šedém obleku. Chcete být odlišný, na rozdíl od většiny básníků, jejichž šatník je spíše průměrný? Nebo je to návrat k dandysmu, k tomu vytvářet si svůj styl?

To jo. Šatník – a básně taky. Ale na přímé úměře netrvám. Co se stylu týče... samozřejmě, styl – to je způsob odsazení, narušení kontextu – ovzduší na Bítově po něčem takovém opravdu volalo... Ale dandy, to ne, doufám. Rozhodně už ne teď. Není čas. Navíc, dandy je honimír, který má na progra-

mu jenom sebe, svoje požítky... Ne, že bych tyhle sklony kdysi neměl, ale s pomocí své rodiny jsem je rovněž rozchodil.

Vorlovy Smělé verše (projekt několika krátkých básnických portrétů, v jednom z nich Pížíl recitoval své básně v interiérovém prostoru – s mladou krásnou ženou a vlastní hudbou) byly televizním projektem slova, pohybu a hudby, vy jste zde prezentoval své interiérové a vztahové básně. Jaké místo má ve vašich textech žena a jaký prostor? U řady textů z *Manévrů* cítím velký vliv malířství, zejména projekce pléneru – co pro vás znamená toto výtvarné vidění?

Žena? Alfa a omega. Brána, kterou přicházíme z vesmíru, z astrálních řek... Tuň, do níž se noříme, abychom byli omyti blažeností... Teprve spolu s ní tvoříme celistvou bytost. Nezbyvá mi, než to pořád znova s úžasem a nadšením komentovat.

Prostor? Exteriér: krajina fyzické svobody a metafora vnitřní svobody, odpoutání se... Interiér: útočiště, doupě, prenatalní rozjímání a klid...

A výtvarné vidění, jasně. Ale spíš jako druhotný produkt, průvodní jev... Začátek je vždycky v zážitku, v chemii těla, z ní vyplývajícím tělovém gestu a z něj vyplývajícím řečovým gestu. To je základ.

Ve vašem životopise je také psáno, že jste studoval Dějiny umění na FF UK, absolvoval jste také dramatický obor u I. Vyskočila a od roku 1995 učíte na Konzervatoři Jaroslava Ježka umělecký přednes. Jak se tyto obory snoubí s vaší tvorbou, resp. jak ji doplňují, utvářejí atd.?

Studium dějin umění znamenalo setkání se zosobněnou kulturou. Tím mám na mysli své pedagogy, lidi, které nepřestávám ctít. Na druhou stranu jsem se ale pod tíhou všeho toho neuvěřitelně vytříbeného materiálu sklonil až k poněkud předimenzovanému estétství, k evokacím samonosné nebo, chcete-li, samoučelné krásy. V *Manévrech* je takových textů spousta. Na druhou stranu – je to pořád krása. Texty, které plní smysly slastí. Teď už se ale přece jen vyjadřuju – a chovám – podstatně účelněji.

Studium dramatického oboru mne navedlo, uvedlo. Upozornilo mne na důležitost vnímání a vědomé, reflektované, vodivé existence. Spousta věcí, které jsem během těch čtyř let slyšel a zkoušel, se mi začalo skládat, vázat a dávat komplexní smysl až po škole, ale uveden jsem byl tam: koncentrace, uvolnění, pozornost, tělovost, gesto, energie... A samozřejmě psaní do hodin doktora Vyskočila a realizace autorských textů v rámci dramatického tvaru. Tehdy jsem pomalu začal chápat text jako abstrakci, kterou je možné a nezbytné prostřednictvím řeči, řečové interpretace, znovu konkretizovat. Text jako soubor podnětů aktivujících pocitovou paměť. A naopak: tuto konkretizaci, tj. vyslovení textu, jsem začal vnímat jako způsob prověřování patřičnosti napsaného.

A k tomu učení: někoho učit znamená učit se od něj. Musíte znovu poskládat všechno, co o tom víte, co si myslíte, že víte, a všechno, co tušíte. Učíte se znovu vnímat, pojmenovávat, komunikovat, tolerovat. Je to další stupeň reflexe. Ale klíčové je tohle: chcete-li osvobodit jiné lidi, musíte osvobodit sebe, otevřít se. Žádáte-li po někom, aby v danou chvíli všechno odložil a dané věci věnoval totální pozornost, musíte být v každé vteřině připraven provést totéž. Navozování a vyladování kondice je vzájemné. Čím líp, pozorněji a více uvolněně jsem schopen učit na škole nebo vést seminář, tím líp, pozorněji atd. jsem schopen improvizovat s divadlem PAP nebo přednášet svoje texty. V nejbližším termínu, mimochodem, 26. března v klubu Rybanaruby v Praze. Přes den seminář, večer průlet *Světlem zvířat*.

Kritik Jiří Trávníček o vás v typologii mladé české poezie (in Host, 1/1997) píše, že se cítíte nejlépe se zvukem, a doplňuje, že vaše poezie je výrazně gestická – nejvýše však na dekadentní způsob, a tudíž plná vznešené osamělosti a osamělých krajin, jediných autentických příbytků – souhlasíte s tím?

Možná jo – i když se musím trochu domýšlet, co se tím míní. Poezie *gestická na dekadentní způsob? Krajiny coby jediné autentické příbytky?* Spíš nějaké metabásnění než typologie, připadá mi.

Vaše sbírka z roku 1998 nese název *Vodní hry*. Co pro vás hra se slovy znamená, čeho chcete docílit, zejména z hlediska vnitřních rýmů a rytmů vašich básní v próze? Je tedy pravda, že vaše poezie je výrazně orální, a není to zároveň návrat tam, kde kdysi poezie opravdu byla, tedy plně realizovaná nahlas? Vzpomeňme např. pokusy Vídeňské skupiny, Ernsta Jandla a u nás např. Ladislava Nováka, navazujete nějak na jejich činnost?

Vědomě ani ne. Já to moc neznám. Jandlova poezie postrádá – pro mě – potěšení smyslů. Je převálcovaný civilizací. On ale zažil druhou světovou válku, to se pak není čemu divit...

Hra – to už jsem naznačil v souvislosti s Quašňákem. Hra je příprava na vlastní práci – čistíte nástroje, zkoumáte materiál. Když z ní ale nevykročíte, promění se v past. Stihne vás syndrom hráče. Prázdnota. Před lety mě na tenhle rozměr hry upozornil na fakultě profesor Wittlich. Mimochodem, připadá mi, že třeba aktuální výtvarné umění je přesně tímhle poznamenáno. Hravé až k smrti.

Vnitřní rým? Zajišťuje proudění. Váže, ale vazba – a forma – vzniká zevnitř textu, je destilována z významu, je dynamická a organická. Text pak zpívá, ale nepřestává se vztahovat k přirozenému řečovému gestu. Neodkazuje k deklamací, tj. k účelové řečové manýře jakožto interpretačnímu úzu.

Ve vašich básních oceňuji práci s hovorovou češtinou, zejména v básni Tady nebudu nebo Nemelmitu (viz ukázka) – myslím si, že váš dětský lyrický subjekt je přesně vystižen. Máte rád „vtělování“ se do jiných lyrických subjektů?

Jasně. To je právě hra. Odpočinek. Příprava. Dočasná existence v tělovém napětí dítěte, autisty nebo nějakého manuála – čistě technicky míněno, nikoho nesnižuju.

Vaše poslední básnická sbírka *Rodinný život* zdánlivě vypovídá o věcech rodičovských, o vztahu k ženě, k synovi, zároveň vypovídá i o vás, o vaši nové roli ochránce a strážce domova, je to tak?

Je. Mimo jiné.

Ve vašich básních také cítím fyzickou sílu, pohyb, např. řezání dřeva, cyklistika, lyžování myslím si, že námaha je pro básníka také podstatná, uvědomuje své tělo v jiné dimenzi, co si o tom myslíte?

Nevím jak pro básníka v obecném slova smyslu, ale pro mě jo. Tělo je dekodér, kterým vstupuje realita. Zaslouží si péči a výcvik.

Přiznám se, že neznám vaši prózu, můžete ji čtenářům přiblížit? Je to váš zlom a opouštíte tím vody poezie?

To o hodně přicházíte. *Sběratelé knih* jsou dobře napsaná a originální kniha, ovlivněná drsnou školou, vědeckofantastickým žánrem a alternativní medicínou. Pojednává, zhruba řečeno, o mých bibliofilských sklonech a smrti mé matky. Plánuju další, zase takovou jakoby detektivku, ale o zlom se nejedná. Je to zase otázka gesta a intenzity. Teď mi stačí mluvit, takže próza. Až ten proud, který mnou čtyřiačtyřicet let prochází, získá zase na síle, začnu zpívat.

Děkuji za rozhovor.

Jaroslav Pížel

(* 1961) patří ke generaci autorů, jejichž poetika se utvářela na přelomu 80. a 90. let minulého století. Za svůj debut *Manévry* získal v roce 1992 Cenu Jiřího Ortena. Následovala bibliofilská sbírka *Exteriéry* (Bonaventura, Praha, 1994) a *Svět zvířat* (Torst, Praha, 1996). Poté se stává kmenovým autorem nakladatelství Petrov, zde vydává *Vodní hry* (1998), *Rodinný život* (2002) a prózu *Sběratelé knih* (2005).

Rozhovori

tematizujeme: **Hru** – *beletrie*

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

Jaroslav Pízl

Od Manévrů k Rodinnému životu

ZIMNÍ

Letím lesem leskem nesen
nesen leskem očí svých
lesem nesen jako bleskem
letím na saních

Letím lesem leskem nesen
Nesen leskem barvy nachu
Letím lesem steskem nesen
avšak beze strachu

Letím lesem steskem nesen
Lesem snícím v stínu sněhu
Na saních jak mezkem nesen
stinných sněhů stíhán leskem
nesu v letu snícím lesem
láskám svým svou něhu.

(Manévry, s. 73)

MŽÍ

Mží a pijí haluze, mží a pijí plavuně i listy. Pijí, nasakují. Podrost páří. Pleť vlhne a vlhnouc vlhkost sráží. Nejen podrost, ale i řeka páří. Páří, odpařuje, v proudech vlhkost chrlí, a tedy pijí haluze, pijí plavuně i listy. Kdo jde nyní při březích, cítí: pleť vlhne a vlhnouc vlhkost sráží. Podrost, řeka, pleť i květy: vše páří do povětří, vše horce dýše, dusnem zalyká. Kdo jde nyní při březích, cítí: rovněž zalyká. A zalyká-li, lapá... Mží. Podrost páří. Mží, a pijí haluze, mží, a pijí plavuně i listy. Všechen podrost pije. Pije a zároveň páří. I řeka činí obojí dvojí. Podrost, řeka, pleť i květy. A na pleť mží.

(Manévry, s. 130)

DO LESA NA DŘÍVÍ

Zaberu. Zaberu zas a patama se zapřu. Slunce do úbočí buší... Zaberu. Zaberu zas a – nic: strom tažen po svahu se nehne. Zaberu víc: slunce do úbočí buší... pootočím kmen a: zaberu zpola potem oslepen... Zaberu zas: na rukou, na ramenou naběhnou mi svaly: jako by úhoři mi svými hřbety kůži napínali: ta tenze tělem prochází jak blesk... Slunce do úbočí buší: les chrlí pryskyřici: já duši: plíce mi plní spalující páry: vdechují cín a vydechují zlato... Zas jdu na to: zaberu: úhoři ohnou kmen až: hne se... Povolím potem oslepen a přivíraje oči...V lese ticho... jen slunce buší: do úbočí.

(Svět zvířat, s. 16)

TADY NEBUDU

Tady nebudu. Pryč du. Ne do nebe. Do nebe ne. Pryč: gde nejste. Ne tady. Kolem vody du. Sám...

Tady nebudu. Du tam gde nejste, gde nigdo není, du gde bude vosamění, du kolem vody: vodchod: vod bot bláto lítá: vodchod kolem vody, pěšky po pěšině: cesta za plotama skrytá: bláto, louže, vrby, řeky: pěstě vzteky zaťatý, na paty se smůla lepší, vod bot bláto lítá: du jak slepý: vodchod: pěšky po pěšině: cesta skrytá za plotama, hubu boulit, bulit do bláta: gde je máma?

(Vodní hry, s. 37)

MĚL SEM HOLKU...

Měl sem holku: na hrudi hadi holce uléhali. Měl sem holku: na zimu sem ji měl slíbenou, pučenu. Na hrudi psi, hadi, holubice, uléhali jí, na hrudi hřála si je, na hrudi hřadovat je nechávala: skrze ně zaslíbena byla mi, mně líbila se...

Bral sem ji v pase: hadi, holubice, pozvedali hlavy a hlavy naše líbajíce se se srážely jak pěsti: jak psi sme dělali to propletení, jak psi a hadi: až nebyli jsme rádi: příliš toho bylo: to nebylo lze snést...

Bylo k nesnesení za hodin těch hledět na ni, hladov hledět, hleděn být: šátkem si oči zavázati dala: mnou oddělávána mne pak oddělávala ta holka...

A teď tu není.

(Vodní hry, s. 64)

SOVA NEPŘILETÍ

Celý den dítě na zadní se staví:
máti mučí, otce odstrkuje,
a zvečera je toho náhle *moc!*

*Pojď, sovo! řve rodič rozzuřen,
A běsa přivolává z lesa na pomoc:
pojď, popadni to dítě a vytřes z něj ty nekalosti!*

Kluk si kryje oči ručičkami:
to ho máma čapla, až zachrastily kosti...

Sova nepřiletí, zadrmlolí dítě, je hodná...

Máma měkne jako za svobodna:

*To víš, že ne –
jen nesmíš už mě zlobit...
To víš, že nepřiletí.*

Je konec. Rodič dobit.
Zvítězily:
děti.

(Rodinný život, s. 39)

KVĚTY

Přičísnu se, uhladím, usednu mezi květy:
hře na kastaněty se podobá to tím,
že též vzduch, vzdechy, vůně
chutnám chřípím palčivým...
Hlavu mi květy spalují:
zahradou proudy par a silic,
do nichž vypluji nevstávaje z křesla...
Slast seslaná mi květy leptá tkáně,
dech se přerývaně

dere držkou ven: *zabradý broby cbrámy
vrstvení světla nad horizontem
co vždy jsem přál si, chtěl,
by měla dračí bled
propasti archanděl*

*by prošly mnou nikdy neděleny víc
jabloně kovačliny koně kastaněty,
staniž se slast seslaná mi květy
necht proudy silis par
a zabradami dým...*

Pak přičísnu se zase, uhladím.

(Rodinný život, s. 52)

NEMELMITU

Podej pilu.

Čum: kde řežu: řez.

Řežu dřevo: de to– dyšutr: křešu. Na, zkus...

Pustí, di votoho, čum: takle, ne? Řež, kde řez, ne?

Na.

Bacha. *Bacha!* Šutr křešeš! *Šutr!* Kurva: krev!

Di votoho! Kreténe! Vo krk demi! Dycmi žíz!

Podej pilu. Dej, nemel. Nemelmitu. Mášlus.

Tovižejoty: trávudisíc.

(Rodinný život, s. 28)

Petr Pazdera Payne

První ptačí Z připravované bibliofilie M. Machat, P. P. Payne: Slepice a koňmo,
texty k počítačovým malbám Michala Machata

NA POČÁTKU

Kostel v krajině sedí
jako kura se zobákem nastaveným k nebi
s baňatou lodí místo břicha
a s postranními kaplicemi jakoby křídly,
přípláclá k zemi.
Je to výmluvné,
neboť nejdřív
patrně nebylo
ani vejce,
ani slepice,
ale máma církev
kvočna.

PO RÁNU OPEŘENÉ ŘECKO

Ky-ki-ri-ký.
Modrá a bílá.
KYRIAKÍ – den Páně.
Peloponés.
Hejno balonků
putuje za prodavačem
po přístavní hrázi.
I papoušek v kleci má řeckou intonaci.
Okouzující Korintská šíje.
Pomerančové citronové mandarinkové háje.
Slepice zobou ze spadanych plodů.

OPICE A SLEPICE

Měly (za úkol)
opice slepice hlídat
měly je učit lítat
měly je učit zpívat

Tak proto slepice
tak špatně lítaj
tak proto tak strašně koktaj
tak proto nám pořád utíkaj

SLEPIČINA

Slepý ulice:
husy, kachny
slepice

Pověsti slepičí:
štíří, hadi
slepýši

Holubník kurník:
žalobce, soudce
viník

MORYTÁT

Dvě slepice klovou zrní.
–střih–

Dva mniši jdou po zamrzlém rybníce, jeden spadne
pod led a druhý ho nechá zhebnout.
–střih–

Jedna slepice a jedna kostra klovou zrní.
–střih–

Druhý mnich nemůže žít s vinou, neboť „Bůh-vidou-
cí-i-skrz-led“ vidí i jeho, a utopí se taky.
–střih–

Dvě kostry klovou zrní.

DVOJITÝ PTÁK

Dvojitý pták usoudil, že moc Pána vod musí být osla-
bena, a vydal proto rozkaz k útoku, známému jako
sekerková válka. Odvetný úder s nejvyšší pravděpo-
dobností skončil zajetím a obětováním Dvojitého
ptáka.

SLEPICE ZÁPECNICE

Slepice klove do zvonu
na poplach:
Stěhovací ptáci
přiletěj znovu

Zaslepí oči slepicím
trusem jim očička zalepí
Ty slepičí prdelky
naplácaj ptáci slepicím

A ony se popelej
tak jako Fénix pták
z popela znova
vyletěj

PTÁCI

stačí
oběť ptačí
a
vnitřnosti
volně v povětří

veleprostor
a
střízlivé stíny
maškary posmrtných masek
volání světél z útrob

OREL U OČNÍHO (dramolet)

Doktor: Vše se vám jen zdá, když říkáte, že vidíte z ptačí perspektivy. Podívejte se sem, do tohoto přístroje... sem vložte zobák, musím nastavit opěrky, máte oči příliš po stranách. Zavřete jedno oko... Co vidíte?

Orel: Vidím barevné přelivy, závoje mezi světlem a tmou... nebo je to peří?

Doktor: Hovoříte, jako byste letěl. Zavřete druhé oko!

Orel: Je to peří roztrhané slípký! Nejprve údery na hrnec... jak mě chce bába odehnat od kurníku. Přišli už skoro o všechny slepice.

Doktor tlučé do stolu.

Orel: Údery na hrnec! Buch. Buch. Buch!

Doktor: Orel nezná cestu zpět. Zbavte se konečně svých komplexů. Trhejte. Škubejte!

Orel: Údery se zrychlují!

Doktor: Vidíte ostře?

Orel: Mám ostrý zobák. Vidím slepice a nechci být slepicí.

Doktor: A co byste chtěl? Ani orel ani slepice.

Orel: Chtěl bych být andělem.

Doktor: Máte moc fantazie. Potřeboval byste přistříhnout křídla.

Orel: Mám ústa plná krve.

Doktor: Však jste také u zubaře.

NA TRHU

kury, kuřice, kukuřice,
červené banány, vejce, sušené ryby,
maso, slépky, brambory,
pečivo, kuřičky, malé banány,
zubní pasty, fazole, květiny,
mrtvé slepice, živé slepice, mrtvá kuřata,
vonná koření, žluté banány, mouka,
mango, neznámé plody, melouny,
kopr, hrušky, jahody, živá kuřata,
velké banány, otýpky dříví,
kamizoly, kalhoty
ryby, krabi, pařáty
maso, vnitřnosti, kolena, smrad
tkaniny, ponča, šály, koberce,
přehozy, hamaky, kámen
mlýnky, papír

TO PNEUMA

Píchni do pneu
a vyjde z ní vzduch
Píchni do básníka
a naslouchej jeho peru
jak vychází z něj duch

DOČKAL SE JITRA

sen ve snu
spánek ve spánku
lehl si na paže vsedě
v práci
chození kolem hory
nemožno vstoupit na vrchol
nemožno sestoupit do údolí
ráno zakřičelo havranem
ratchetické žebroví mračen
se roztáhlo
ohledal
vlastní mrtvolu
pak otevřel okno
nu
a duše uletěla

Petr Pazdera Payne

(*1960) vystudoval Komenského evangelickou bohosloveckou fakultu v Praze a od roku 1989 působil krátce jako evangelický vikář v Kadani. Nyní vede nakladatelství Medard. Je autorem více než desítky krátkých divadelních her, tzv. dramoletů, a řady knih, např. *Nečekaný čekáný* (1999), *Zvěsti* (2002) a *Lyonský omnibus* (2003). Publikoval Iniciálách, Modrém květu, Okruhu, Welesu, Souvislostech... a v Pandoře.

Norbert Holub

Mezi čajovnou a záchodky

* * *

Oheň hoří strmě,
jako by se o mě
svým plamenem otíral.

Z úst velkého vezíra
prýští pramen čaje
a v mých očích taje.

Je to jenom troška hlíny,
co nás tu spojuje.
Svit luny je zcela jiný,
když svítí na túje.

Musím se však vyrovnat
s tím, co všichni už dávno vědí.
Že slova jsou na hovna
nalíčená past odpovědí.

polovina devadesátých let
(opavská čajovna)

HEYM IST MEIN HEIMAT

Odhrabávat zmrzlé sněhy
plochou lopatou s plechovou násadou,
jak zimní sršň nás v létě napadnou
dravé zbytky z dávné něhy.

Všichni už dávno v sobě rozmrzli,
na této horké hostině
je dortík plný sladkých omrzlin
pocukrovaných od tvých něh.

Vánoční příchut' punče a rumů
je tristní trestí stromečků
a měsíc s výšky shlíží na bečku
cize, jako by byl spíše Rumun.

Bude to jedinou tvou odplatou,
že všechno bude sněhem zaváto!

17. prosince 1998

* * *

Zvědavě jsem odvíčkoval minulost,
a pak pronikl budoucností,
z toho, co mě už dávno minulo,
ztratím až zítra ostrý ostych.

Sám sobě si to pošlu e-mailem,
éter se přiopile kymácí.
Vánoce zavěšené na špejle
jsou pohostinní žebráci.

Do loňských dnů to letos odmejluji,
přikousnu k láhvi skelný zavínáč
a ve své sdrátované sluji
vyčkám, až prošlé léto láskou vylíná.

Soutěžili jsme mezi sebou o věčnost,
jen krev jsme shledali příslušně jatečnou.

20. prosince 1998
(vlak Brno–Jihlava)

PÍSNÍČKA

Už ani nedutám,
protože mám svůj strach.
A proto nejdu tam,
kde vše je skryté v tmách.

Už ani nekřičím,
jsem rád, že smím mlčet.
Nesmím rvát. Není čím.
Nechápu se meče.

Nemám žádné zbraně,
jenom svoje ústa.
jazyk, jenž je zraněn,

ústa, jež jsou pustá.
a lysé obočí,
kus hadru přes oči.

6. října 2002

SONET

INR¹
INRI²

SSRI³
SSR⁴

KGB⁵
GB⁶

KSSS⁷
SS⁸

SSM⁹
SM¹⁰

DPH¹¹
pH¹²

RAPP¹³
AP¹⁴

2005

1 Index of Normal Ratio

2 Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum

3 Selective serotonin reuptake inhibitor

4 Slovenská socialistická republika

5 Komitet gosudarstvennoj bezopasnosti

6 Great Britain

7 Komunistická strana Sovětského svazu

8 Schutzstaffel

9 Socialistický svaz mládeže

10 sado-maso

11 daň z přidané hodnoty

12 potential of hydrogen

13 Rossijskaja asocijacija proletarskich pisateľej

14 Associated Press

ZÁCHODKY

Záchodky úředníků
Ústí jen do světlíku

Záchodky úřednic
Ty ústí pouze v nic

Záchodek ministra
Tam moc rád chodim srát

Záchodkem premiéra
Se počne nová éra

Záchodek presidenta
Voní víc nežli DENTAL

Záchodky královen
Plničké jsou hoven

Záchod samotného Boha
Tam nepáchne ani noha

15. ledna 2006

Norbert Holub

(*1966) vystudoval Lékařskou fakultu Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se psychosomatikou a bio-psycho-sociálním pojetím moderní medicíny, tyto poznatky uplatňuje ve svých literárně-historických studiích. Je lékařem, redaktorem časopisu *Weles*, spravovatelem odkazu Jana Zábřany (www.janzabrana.cz)... A básníkem. Vydal tři sbírky sonetů: *Cizí sonety* (1996), *Úplně úzké úly* (1999) a *Suché sochy stínů* (2004). Střídavě propracovává dlouhodobé projekty *Osobní spis* (básně vepisované do autentických dotazníků) a *Blázniví básníci* (psychopatologie v životě a díle slavných umělců).

Ostravak Ostravski

Pohlednicovy fotbal

Na sobotu sem se po tym divnym tydnu celkem těšil, bo sem chtěl večer v klidu čučet v bedni na tych našich pajtašu, jak to navala tym oranžovym bludnym Holanďanum tajak loni. Partyja na šichtě se domluvala, že pujdu všecy zas k Frantovi na jeho megatelevizu, ale ja sem měl po tym tydnu ludi až až a všecy mě jaksyk srali.

Dopoledně sem byl nakupit paru bebechu do spižki a lednički a tež cosyk na žrani k temu zapasu. Chtěl sem kupit paru plechovych Radku, ale potem sem se to rozmyslel, bo sem se eště dolečoval z otravy tym jedem od Marcela a jaksyk sem ani neměl chuť. Kupil sem se velki pytel smaženych kobzoli, arašidy a liter kofoly, ať mam jakusyk tu energiju na fändění a něusnu hned po prvnim gole. Nachistal sem se to v obyvačce na stul a tak z nostalgije se na aštverku načmaral fiksami minytransparent „ČEŠI DO TEHO!“, ale rači sem zatahnul žaluzyje, aby mě ten hňup odnaproti, co semtam šmiruje susedku z třetihio dalekohledem, jak se producyruje naha v obyvačce, něpomluvil.

V sedum sem lapnul ku spravam, abych se mrknul, esli se nezměnil režim. Zmačknu čudel na ovladaču a jeb! Rana jak když ušklhně hroch, tma v celym kvartyře a od bedni smrad, jak když sem v elektrotechnyckim kružku spalil pajku. Tuž to něvypada na poklidny večer u fotbalu, no ni? Pomalu sem lez ku vchodovym dveřam jak Žižka po druhim uraze a na chodbě sem nahodil istič. Ale guvno guvno, zlata rybko! Světlo v kvartyře svitilo, ale televiza zustala černa.

DO ŠTAJGROVE ŘYTĚ!

Tuž to je jak naschval, jak se na cosyk raz těším, dopadně to na guvno. Co ja včil budu robit? Byl sem tak nasrany, že sem chvilu uvažoval, že bych šel spať a na Baroša aji s Rosyckim se vysral. Po dvojdecce kofoly na sklidněni sem se pravil, dumej chlope, přecy to něvzdaš. Co jak syncy bez tvoji podpory prohrajou? Tuž co včil a co potem? Za partyju z roboty ku Frantovi něpojedu, bo sme se v ten patek jaksyk nazorově něshodli a po tym, co sem ich poslal do

řty aji s tu jejich debilni uhlopřýčku, by mě beztak něpustili dovnitřku. Co tak jakasyk knajpa s platnem? To se mi nechtělo, bo tam zas budě smrad jak ve fabryce na cygara a plno navalených.

Naraz mi problíkla v pale mama. Ta ma přecy v kuchini stary Merkur a semtam čuči na naučne seryjaly o vaření, jak vařý pro fotra dršťki. Zavolal sem ji, esli se možu na chvilu stavit a cosyk se pojčat, a jak pravila, že beze všeho, už sem startoval feldu. Tuž a co? Přecy něpujdu se svojim bolavym řbetem pěški s taku těžku televizu, no ni? Mama mě hned ve dveřach chtěla častovat kafem, tuž to beztak cosyk budě chceť. Privil sem ji, že nechcu, ale že sem se přýšel pojčat na večer televizu. Blisklo ji v očach a pyšně mě vedla do kuchině. Rozhližal sem se kolem dokola a hledal Merkur. Mama mi ukazala v kutě jakusyk minykisňu. Chvilu sem ostřyl a fakt – televiza. Pry to vyhodně kupila v Albertu za pětikilo, navíc to ma aji radyjo a drat na přypojeni do auta a člověk se može čučet na seryjaly aji na vyleť. Pochvalil sem ju za fajny nakup a dal sem se zhaňal po Merкуру. Ale ten pry je na zahradě, aby tam foter moh sledovat spravy. Pochopil sem, že dněskaj večer uvidim z Baroša tak akurat černobily flek. Mama mi vrazyla ten japonski zazrak do pazur, jak pravě do kuchině vešel rozespaly foter. Pry chvilu pospal, aby něusnul pry tym fotbale, a pry, co tu robim. V kostce sem mu vysvětlil o co idě a odmítnul sem jeho nabitku, že bysem se čučel s nim s tym, že mě boli pala. To tak! Zas cely večer posluchat jeho rady amaterskeho rozhodčiho „Jak to hraješ ty hňupe?“ nebo „Nepustho, nepustho!“ V nejlepšim přýjdě mama a chce se enem mrknuť, esli na prvni už skončil ten seryjal. Poděkoval sem a valil dom.

Jak sem ten kram položil na sedačku spolujezdca, padnul mi pohled na ten drat do kary. Tuž zapas pravě začinal, že bych to zkusyl počumět na kusek ve felině pry cestě dom? Vrazil sem to tam a chvilu sem tam šteloval s antenu, ale rači sem teho něchal, bo kolem feliny dvakrat prošly dvě bengy a divaly se dovnitřku tak jaksyk divně. A čumět na zapas na bengarně jako podezřely z vlupaňa do vlasni kary sem nechtěl.

Doma sem ten kram zapojil a bechnul sem ho na stul hned vedle kofoly, bo ináč bych viděl guvno. Deset minut sem ladil, bo s tym rybařskim prutem misto anteny se nědalo nic pořadneho chytnuť. Jak byl dobry obraz, slyšel sem k temu Vyvolene, a jak sem pro změnu naladil teho komentatora, viděl sem teho fusateho pajaša na čete, co furt něvaha a dřysta.

Cela dřyna stala za pavuči prd, bo s Holandanami hral aji rozhodči. Štěsti čučelo asy na iny program. Tuž nevím. Rozhodči, kery se menoval jak nemoc, mi byl podezřely od prvni chvile. V nedělu jak sem potem volal mamě, bo oprava moji bedni ranami do řbeta něpomahala, sem ju prosyl, esli bych se ten pohlednicovy bazmek moh pojčat na del, než se kupim cosyk lepšiho. Než sem zavěšyl, foter se ptal, esli sem se večer dival a esli vim, že se Kolina dal přepoperovat gzycht a něchal se nastřelit vlasy.

Ale furt sem na tym něbyl tak zle jak Kamil, kery raz musel s robu a malym gizdem do obchodu na nakup, jak naši hrali jakisyk duležity zapas. Jak se roščiloval, čemu něšli spiš, vyslechnul sy cely vodopad vyčitek a nakoněc stejnak musel ist, bo jeho roba je sylnější. Potem se v obchodě celu dobu nabizal, že zeženě to a tamto a furt odbihal do elektra, kaj byla puštěna televiza, a stejnak neviděl ani jeden gol.

Ostravak Ostravski

je „taki něnapadny pajtaš z Ostravy, co tu meška a rad piše, co se mu přyhodilo. Je to taki obyčejny člověk, co si žije ten svuj normalni život, rano na šichtu lokalku, tam buchať osum hodin, jakesyk to žradlo v kantyně, ale to neni nic k chlubeňu, bo tam vaša horši jak na vegetaryjanskim taboře, jak dojdě zelenina. Odpoledně zpatki dom, jakesyk ty noviny, knižka, dyvidyčko a nebo s partyju na jedno dvě.“

Ostravakovy „dřysty prdy“ najdete denně na www.ostravak.bloguje.cz; většinu těchto svérázných zápisků shrnulo nakladatelství REPRONIS (Moravská Ostrava) do čtyř svazků „deniku“ Ostravaka Ostravskeho:

„denik ostravaka“ (2005),

„denik ostravaka ...eště mě nedostali!“ (2005)

a „denik ostravaka ...faramě dal, no ni?“ (2005)

a „...furt vam nedam spočnuť!“ (2006).

Ondřej Zahradníček

Zahradníčkowwwiny

PODZIMNÍ KVARTET

Houslistopad přináší
větrem violámané větvičky
Venku se rozfucello
a kontrabastardi se stáhli do tepla

MNĚ TUK TAKY

MNĚ – TUK – TAKY

tuk tuk mně taky tuk
než srdce okorá

ťuky tuk tuk
chce taky sýkora

DALAJLAMÁNEK

Tibetonoví vegetatrmani
se přednesou po východníku
Hněvolají o Evropádu
plnouhubuddhisté

volá

MNĚ – TUK – TAKY

MNĚ – TUK – TAKY

Mi – Lůj – – – I...

Zatím
jediný pravý
ukrytý dalajlamánek
mlčí a usmívá se

DRAKTUALITY

Ach to minové roztomilénium!
hřešíme
inernetické a komorální problémyši
a protiblémny kybernetopýrů
Může mít katakombinovaný kokotel
cementální metanorexii?
Jezdíme plamenometrem do tunelahozevsi
semtextploatující
mobilanci našich diskusadel
hrobtických pokakanálů
a veselektronické pardálnic
dál nic

VOLOWWWINY

wwwážně
už mě dnes napadají
jen samé volowwwiny
e-sence kr@vin
jenže zmailená neplatí
mou duší profukuje
studený serverní vítr
propána prosím providery
aby mě ještě neodpojili
pupeční šňůra je vlastně
pupeční síť
a mouchy na ní užkrčené
bezvládně wwwisí
síťoví pavouci na ně číhají
jako na tučný attachment

PSÍ ČURHAJKU

Sníh očurávat
je práce psisyfovská
Nasněží zase

NEPOVEDENÁ BÁSEŇ

chtěl bych básně
tvořiti
nejde mi to
do řiti

JARNÍ ROMANCE

Líbalí se romanticky
v polích, v polích
Pak skočili jako vždycky
pro líh, pro líh

Ondřej Zahradníček

(*1969) je vzděláním lékař, profesí učitel klinické mikrobiologie na lékařské fakultě. K jeho zájmům však odmala patřilo psaní vážných básniček i rýmovaček, a hlavně hraní s jazykem. Knižně nepublikuje, občas ale uveřejňuje své texty v časopisech, dvě z jeho básniček se dostaly i do almanachu českého humoru „*Smějeme se dobře i sobě*“. Kdysi (1989) vyhrál literární soutěž Chodovská mísa v oboru poezie. Účastní se brněnského literárního dění: je pravidelným návštěvníkem pořadů „Píšete do šuplíku?“ v brněnském klubu Leitnerova a je jedním z moderátorů každodoměsíčního „Pouličního občasného kabaretu u Karla“, zvaného též POKUK. Návštěvníci literárních serverů Písmák a LiTerra ho znají pod přezdívkou Bacil.

Martin Černer

Hra

Co jednomu provedla jeho žena a proč se vydal do lesa, to už se dnes neví. Jisté však je, že po chvíli se posadil na pařez, kouřil a hlavou se mu stále dokola honilo: ...mám ji zabít? mám zabít sebe? nebo nejdříve sebe a potom ji? moment to by nešlo tak zpět nejdříve ji a pak sebe? nebo jen sebe?... Kouřil a přemýšlel. A najednou na to přišel. Úžasná myšlenka! Bylo to tak jednoduché!

Vrátí se k ženě a bude dělat, jakoby se nic nestalo. Všechno bude jako dřív, i on bude jako předtím, ale teď to bude pouhá hra. Všechno bude jen 'jako'. Bude ji dál milovat, bude k ní milý, ale vše, co předtím dělal doopravdy, to všechno teď bude jen 'jako'.

Tak dokonale hrál svou roli, že jeho žena se až do smrti nedověděla, jak strašně ji potrestal.

Martin Černer

(* 1980) vystudoval Přírodovědeckou fakultu Masarykovy univerzity. Poté pracoval v kovotepkové dílně s lidmi s mentálním postižením. Před časem se i s rodinou přestěhoval do východních Čech, kde působí v Novém Hrádku na detašovaném pracovišti Mikrobiologického ústavu AV ČR. Organizuje poetické pořady a učí pletení košů.

Alexandr Průša

Několik příspěvků k dějinám českým i světovým s přihlédnutím k vývoji bájí a legend aneb příběhy Čechů, Francouzů, Římanů, jakož i jiných národů starobylých a novobylých, v Evropě se usadivších a žijících

Ludvík XIV.

Všichni dobře známe, anebo bychom měli znát, slavný výrok Ludvíka XIV.: „Stát, to jsem já.“ Obecně se tento výrok přisuzoval demonstraci klasicistního myšlení, ale vše je jinak! Jednou v noci se Ludvík blížil ke své ložnici, ale po chvíli se za ním vydala jeho ochranka, zřejmě si ho spletla s nějakým zlodějem. Když už ho dobíhala, zařval král: „Stát! To jsem já.“ Ochranka ho tedy přestala pronásledovat, ale historikové tento výrok lehce změnili a hned byl Ludvík XIV. slavnější.

Gaius Iulius Caesar

Caesar byla bezpochyby význačná postava světových dějin a určitě první muž své doby. Měl však jednu chybičku – podléhal hazardu. Zvláště kostky hrával rád. Jeho nepřátelé v Evropě se ho potřebovali nějak zbavit a poslat ho zpět do Říma. Když objevili jeho slabůstku, hned věděli, jak na to. Jednoduše všude zakazovali hru v kostky, ničili je a kradli. Caesar vše nesl statečně a pro slávu Říma se svého potěšení vzdal, ale později se to stávalo čím dál tím nesnesitelnější. Proto jednoho dne sebral armádu a překročil řeku Rubikon. Cestou však zjistil zdrcující novinu – jeho nepřítel v Římě nasadil vysoké daně právě na jeho oblíbený druh zábavy. Vtrhl tak úplně nešťastný do Říma a zařval: „Kostky jsou zdraženy!“ Na to jeho armáda zaútočila a zbytek je už všem znám.

René Descartes

Už jednou historici nepatrně pozměnili výrok a ten dostal úplně jiný význam. Tehdy byla přidána čárka. Tentokrát je tu další výrok, ve kterém je háček, tedy čárka. René Descartes demonstroval pokrokové myšlení ve výroku: „Myslím, tedy jsem.“ Jenže vše bylo trochu jinak. Descartes si vydobyl už za života značný věhlas, a proto si mohl dovolit menší přepych. Jednou si objednal krásný oتمان. Když pak hostil návštěvu svých vzdělaných přátel, byl mu doručen. Dělníci nevěděli, kam s ním, a tak se prostě zeptali. (Mimochodem, o tomto napsal již jeden neznámý český autor fejeton Kam s ním. Podepisoval se čtverečkem a je možné, že inspiroval Nerudu.) To však nevěděl ani Descartes a tak narychlo pronesl: „Myslím... tak tedy sem.“ To neušlo jeho kolegům, kteří tuto větu po malé obměně s oblibou začali používat.

Šemík a Horymír

Pletlo se vám vždy, který z této dvojice byl kůň a který bájný kníže? Inu již se nespolejte, zjistil jsem, že oba byli knížaty a dokonce bratry. Byli to však mladší bratři staršího Günter-Jürgena a jelikož se jim nechtělo ho zabíjet, nehrozilo, že by se dostali k vládě. Hledali si proto různé kratochvíle na ukrácení dlouhého života a jejich hlavní zábavou byl sport, zvláště skoky. Ano, tušíte správně. Bylo to v době, kdy se ještě nerozlišoval skok do dálky a skok do výšky, a proto se během jednoho klání na Vyšehradě vznesl Šemík k překvapení všech přítomných i svému přes hradební zeď a zmizel ve Vltavě. A nebyl by to Horymír, kdyby ho hned nechtěl trumfnout, proto se rozeběhl a za chvíli ho také unášela Vltava. Může nás tak těšit, že výkon těchto dvou dal vzniknout další disciplíně – skoku do vody.

Alexandr Průša

(*1984) bydlí v Kladně. Studuje žurnalistiku na FSS a historii FF MU v Brně, je editorem časopisu studentů FSS *Halas* a redaktorem serveru www.vysokeskoly.cz. Mezi jeho zájmy patří divadlo, český středověk, archeologie, literatura a legrace. Má rád pozdrav „tak zatím“, který slibuje brzké další setkání, a slovo „bambule“, které když se řekne, zazvoní na rtech jako zvon, jehož srdcem je docela malá, roztomilá, chundelatá bambule. Více o něm i jeho tvorbě najdete na <http://ap17.wz.cz>.

Martin Kasarda

72 hodín

Prvý telefonát je zväčša hysterický. Stačí, keď prisvedčím, že viem zistiť, či muž telefonujúcej ženy má milenkú, či sa volajúcemu jeho žena pod zámienkou návštev svokry nestýka s kýmisi iným. Niekedy si pripadám ako psychologická poradňa. Či skôr bútlavá vrba.

Hlas muža, ktorý volal, som však zaradil hneď do priečinka klient. Navyše, že tentoraz nepôjde o malicherné postelové hádky. Muž hovoril, akoby si objednával pizzu. Chladne, tónom, pri ktorom síce slová tvoria objednávku, ale v ich vnútri je rozkaz, ktorý sa neodmieta.

Po prvom telefonáte by malo nasledovať stretnutie s klientom, kvôli podmienkam, cenám a najmä upozorneniam, čo je na strane zákona a čo už nie. Muž odmietol, nepovedal ani meno. Podmienky určuje on, pretože platí. Dal nám jedine mailovú adresu, kam mu máme poslať naše otázky, ak nejaké máme a, samozrejme, podávať pravidelne správy. Každý druhý deň. Zatiaľ. Keď som mu povedal, že to nebude lacné, to čo chce, je naozaj lepšie prejednať, len sa ma spýtal, či bude stačiť záloha 50 tisíc na týždeň. Vlastne nespýtal, len oznámil, že táto suma bude ako záloha stačiť. Dal som mu číslo účtu.

Chce vedieť čo najviac o istom mužovi, nech sa volá S.

Peniaze boli na účte ten istý deň, poslal aj e-mail so základnými údajmi o mužovi, ktorého sme mali sledovať. A niekoľko obrázkov športovca so záľubou v adrenalínových športoch. Súdiac podľa výbavy evidentne netrpel núdzou. Predsa len ma pochytil známy pocit, že pôjde opäť o manželský trojuholník. Muž z telefónu chcel vedieť o S. prakticky všetko, kompletný denný režim.

Zistil som, že S. je manažérom v zahraničnej firme pracujúcej s informáciami, má rodinu a voľný čas pre neho predstavujú najmä extrémne športy. To som vedel aj z fotiek. K možnosti trojuholníka však pribudli aj obchodné spory. Sledovanie som rozbehol štandardne. Našťastie, pozornosť ľudí je minimálna, našou prácou je byť nevidení. Chlapík isto ani netušil, že moji ľudia začali sledovať každý jeho krok.

S. splňal až s neskutočnou presnosťou profil konvenčného obyvateľa modernej kapitalistickej metropoly. Prácu končil okolo piatej, odchádzal na služobnej limuzíne do svojho domu v novo postavenej prímestskej vilovej štvrti, kde žil so svojou manželkou a dvoma deťmi na prahu puberty. Rodinné nákupy obstarávala manželka, squash v stredu večer s kolegami. Sobota boli skaly neďaleko mesta, nedeľa rodinné kino. Po týždni som vedel, že ten človek je zdanlivo tým najšedivším priemerom. Mohol som s presnosťou na minúty predvídať jeho denný program. Jeho dôvera v to, že ho nikto nemôže sledovať, jeho pocit absolútneho bezpečia bol ohromujúci. Ten človek prosto nerobil nič, čo by mu aspoň na chvíľu naštrbilo bezstarostné sebavedomie. Žiadna milienka, žiadne nekalé úmysly. Alebo bol až diabolsky precízny.

Klient bol stále stručný: sledovať ďalej, peniaze nie sú problém. Chcel, aby sme sa napichli na jeho e-mailovú schránku. A opäť – peniaze nehrajú rolu, aj keď je to za hranicami paragrafov, čo odmení štedrým bonusom.

Sú veci, ktoré sa neodmietajú. Väčšinou ťaháme peniaze od klientov po tisíckach a musíme dokladovať každý náš krok. Tento klient platil vopred, a dost. Nepozeral sa nám na prsty. Zdá sa, že v hre bude predsa len obchod. Pošta sa tak z jednej tretiny točila okolo športu, zvyšok pracovná komunikácia. Nič, čo by naznačovalo pomer na pracovisku. Život S. som mal nalinajkovaní: žiadna nezákonná činnosť, v práci je len vykonáva príkazy zo zahraničia, konflikty žiadne viditeľné, obohacovanie žiadne, drogy žiadne, dokonca ani anaboliká.

V najbližšom telefonáte nás klient šokoval: Viete ho odstrániť? Koľko to stojí? Zdalo sa mi to nezmyselné. Prepáčte, ste na zlej adrese. Koľko? Ale... Koľko? Nie sme zabijaci, sme súkromná detektívna služba. Koľko? Toto cez telefón riešiť nebudem. Pol milióna? Povedal som... Milión? Chcete to v hotovosti? V dolároch? V zlate? Ale... Tri milióny na účte v zahraničí? Povedzte koľko, cena nerozhoduje. Do troch dní chcem, aby nebol.

Plán na nehodu sa zdal jednoduchý. Pohyb S. som poznal do podrobností, stačilo len skombinovať zdanlivo náhodné faktory. Myslel som si. Lenže S. sa odrazu správal priam paranoicky. V jeho „posledný“ deň prudko menil smer svojej cesty z práce.

Zmizol mi, zbytočne som ho naháňal. A každú hodinu mi začali prichádzať esemesky. Este 70 hodín. Odrazu sa šmýkal ako had pomedzi prsty. Rozhodol som sa prepadnúť v noci dom. Keď som sa blížil, videl som, ako nakladajú auto batožinou. Akoby S. vedel, že ho niekto sleduje, že ho chce niekto zlikvidovať. Stále striehol. Este 66 hodín.

Sledoval som ho. Podmienka bola zabiť muža, v žiadnom prípade nesmie rodina nič tušiť. Začala sa naháňačka, aj keď veľmi podivná, pretože muž robil všetko tak nešikovne, že vždy, keď sa zdalo, že som ho stratil, objavil sa. Este 62 hodín. Ale vždy v dave, na mieste, kde sa nielen nedalo využiť možnosť

zabiť ho tak, aby to vyzeralo ako nehoda, ale nedalo sa ani strieľať. Nechcel som sa nechať znervózniť. Este 49 hodín.

Prešiel deň a chlapík stále unikal. Dospel som k rozhodnutiu vbodnúť do neho jed, len sa k nemu priblížiť. Este 38 hodín. Evidentne nespál, odmietal sa skrývať. Prestupoval z električky na električku. Chodil po obchodoch. Este 27 hodín. Bol som mu v päťách, sledoval som ho všade, kam sa pohol. Keď šiel do práce, podarilo sa mi vniknúť do budovy. Čakal som, že ho stretnem na chodbe a zastrelím, nasypem jed do kávy, zničím. Este 14 hodín. Vidina môjho bezpečného dožitia niekde na Madagaskare sa začala rozplývať. Este 8 hodín.

Bál som sa stále viac o to, že svoju úlohu nezvládnem. Čo povie môj klient? Že som neschopný? Este 6 hodín. Moje odhodlanie sa dostalo na bod mrazu. S. sa mi vysmieval, porušoval všetky pravidlá, ktoré som o ňom zistil. Este 4 hodiny. Rozhodol som sa konať za každú cenu. Este 3 hodiny. Pripravil som sa na najhoršiu možnosť, streľbu. Este 1 hodina. Muž vošiel do hypermarketu. Musím ho pristihnúť medzi regálmi. Este 30 minút. Hračky. Papiernictvo. Knihy. Mrazené potraviny. Este 15 minút.

Pomaranče, stohy pomarančov. V tej chvíli som videl, ako stojí ku mne chrbtom, hádam šesťdesiat centimetrov. Okolo nás prázdno. Krytý práve tými pomarančami vyťahujem svoju zbraň. Muž sa obracia, v ruke má mobil.

– Práve som vám poslal esemesku, – hovorí. – Nestihli ste to. Ale celkom ma to bavilo. Ešte nikto sa ma nepokúsil zabiť, bolo to celkom vzrušujúce, ďakujem. Ale peniaze ste nezískali.

Podľa mňa mu šli zle hodinky. Prokurátor to však ako polahčujúcu okolnosť odmietol uznať.

Martin Kasarda

(* 1968, Košice), slovenský prozaik, postmodernista, literárny kritik a novinár, vystudoval učiteľstvá v Nitře a teorii a histórii literatúry v Bratislave. Do Kultúrneho života vstúpil už na začiatku 90. let, kedy v ňom publikoval provokatívnu povídku (*azda*) *Posledná večera: „Na malom koberci u Šimona Malomocného sme ležali v tomto poradí (zľava, meno a povolanie): Mária Magdaléna, prostitútko, J. altruista a revolucionár, toho času tulák a ľudový liečiteľ, Augustín Boleslav Trnistý, teda ja, prezývaný aj Iška Riot, slovenský bard a podvodník, Marta, Šimonova zákonitá manželka, inak kuchárka od Troch kráľov. Alles.“*

„Pokladal som to za urážku nielen našich kresťanov, ale aj veriacich celého sveta. Tak ako sa v prípade Satanských veršov reagovalo v Iráne, treba rovnako protestovať. Bral som to ako hanobenie časti národa, ktorá vyšla z kresťanských koreňov,“ komentoval, patrňe v rámci postmoderní intertextovosti, tehdejší místopředseda federálnej vlády Josef Mikloško (KDH) svoj podnět k trestnímu stíhání M. Kasardy podle § 198 trestního zákona (pro hanobení rasy, národa a přesvědčení). Nakonec ale zvítězil zdravý rozum, povídka byla prohlášena za literární fikci (a to tenkrát Doleželova *Heterocosmika* ještě chodila po houbách!) a mohla vyjít v postmoderním prozaickém cyklu *Dejiny menejcennosti* (1994). V průběhu 90. let Kasarda vydal sbírku básní *Rebeliáda* (1993), monografii *Osamelí bežci – Správy z lidského vnútra* (1996) a povídky *Polia* (1999); v mezichasech působil jako redaktor (Kultúrny život, deník Národná obroda, týdeník Formát) a reklamní agent. Nyní šéfuje pánskému life-style magazínu Brejk, aktivně se věnuje budování vlastní zahrady, stará se o nového psa jménem Monty Python a už třetím rokem chystá další knihu, pro kterou má „několko dobrých názvov“...

Rozhovori

tematizujeme: Hru – *teorie*

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

Hra předstírání a paradox fikce

Ondřej Sládek

Když na počátku sedmdesátých let 20. století americký filozof a estetik Kendall L. Walton publikoval své první studie¹ o otázkách recepce uměleckých děl, reprezentace a zobrazení, ve kterých pro jejich řešení použil koncept imaginární hry „na něco“ (*game of make-believe*), bylo více než zřejmé, že tento Waltonův přístup umožňuje zcela nově reflektovat nejen zmíněnou problematiku, nýbrž i fenomén hry, fikce a imaginace.²

1. Fikční pragmatika předstírání

Slovní spojení „hra na něco“ (*game of make-believe*) se nám objasní hned, jak si vzpomeneme, že větu „Pojď si hrát na...“ můžeme slyšet poměrně často z úst malých dětí, které si tak rády hrají na princezny, na vojáky, na maminky a tatínky, na doktory či prostě na bytosti, které si zrovna vymyslí. Ve své fantazii se mohou stát kýmkoliv a žít kdekoliv. Vytvářejí si zcela specifický prostor, zvláštní svět, kterému přikládají nesmírnou důležitost a ve kterém platí přesná pravidla a zákony, jejichž porušení je nemilosrdně trestáno vyobcováním ze společenství hrajících. Těmto dětským fantazijním (fiktivním) hrám nepřikládáme většinou nějakou důležitost; snad kromě toho, že oceňujeme, že v době jejich hraní jsou děti „tak“ klidné a nezlobí. Nikoli však Kendall L. Walton. Pro něj se imaginární „hra na něco“ (*game of make-believe*) stala ústředním bodem jeho pragmatické teorie fikce.³

Walton si totiž povšiml, že zmíněná dětská imaginární hra „na něco“ (*make-believe*) má mnohem širší a obecnější platnost, než jak se může zdát na první pohled. Pozorujeme-li hrající si děti, ukazuje se, že podstatnou roli v jejich aktivitě má vedle fantazie i to, co bychom mohli nazvat předstíráním (*make-believe*). Obyčejný kus větve, dřevěný klacek se v jejich představě totiž stává krásným mečem, palouk s kapradím je nepropustným pralesem, lesní potok divokou bystřinou atd. Běžné skutečnosti jsou tak rekvizitami, které

- 1 Walton, K. L.: Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného? – in: *Aluze* 9, 2005, č. 2, s. 87–99
– týž: *Fearing Fictions* – in: *The Journal of Philosophy* 75 (January 1978), s. 5–27
– týž: *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism* – in: *Critical Inquiry* 11/2 (December 1984), s. 246–277
– týž: *Kategorie umění* – in: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. Vlastimil Zuska, přel. Dušan Prokop. Nakladatelství Karolinum, Praha 2003, s. 49–76
- 2 Srov. Červenka, M.: *Fikční světy lyriky*. Paseka, Praha – Litomyšl 2003; Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Nakladatelství Karolinum, Praha 2003, s. 26–27; Ryanová, M.–L.: *Možné světy v soudobé teorii literatury* – in: *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 570–599; Sládek, O.: Kendall L. Walton a jeho fikční pragmatika předstírání – in: *Aluze* 9, 2005, č. 2, s. 83–86

- 3 Srov. Walton, K. L.: *Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.

4 Srov. Walton, K. L.: Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného? – in: *Aluze* 9, 2005, č. 2, s. 87–99

vytvářejí pravdy o světě, jenž existuje pouze pro ty, kteří přistoupí na tuto hru s imaginací. Jelikož se nejedná o skutečně (reálně) existující svět, ale o fikci, o představu, která je platná pouze na základě dohody mezi těmi, kteří se hru účastní, jedná se o tzv. fikční pravdy a fikční svět.⁴

Základní princip imaginární (fiktivní) hry „na něco“ – předstírání jistých skutečností, a naše následné reakce, které tyto „skutečnosti“ akceptují a řídí se jimi, jsou podle Waltona univerzálně platné. Nejzjevnější je to v našem zacházení s (uměleckými) díly zobrazení (např. fikčním textem – románem, obrazem, básní atd.), které jsou podkladem pro naše osobní imaginární hry a představy. Omezím-li se ve své charakteristice na fikční texty, je patrné, že Walton koncept fikce používá ve dvou zcela odlišných významech. Každé umělecké dílo má podle něj 1) svůj vlastní „fikční svět“, je konkrétní *hrou fikce*, současně však platí, že 2) se každý recipient, který vnímá dané dílo a přistupuje na to, že dílo „předstírá“ jistou „fikční pravdu“ a „svět“, účastní *hry s fikcí*, což je, jak Walton zdůrazňuje, stejná aktivita jako dětské hry „na něco“.

2. Hra s fikcí

Nechci se zde podrobně zabývat *herní povahou fikce*, třebaže se jedná o zajímavé a dosud – i po mnoha fenomenologicky, hermeneuticky a strukturálně orientovaných výzkumech – ne zcela vyčerpané téma. Na některé dílčí otázky spojené s touto problematikou se již dříve pokusil odpovědět v práci *Homo ludens* (1939) holandský badatel Johan Huizinga. Při svém hledání původu kultury ve hře dochází k názoru, že: „Je stěží možno neuznat, že všechny činnosti poetického ztvárňování, symetrické nebo rytmické členění mluvené nebo zpívané řeči, spojování rýmem nebo asonancí, zahalování smyslu, umělecká výstavba věty, patří svou povahou do (...) sféry hry.“⁵

Ve své studii pak Huizinga dále rozvádí myšlenku o vzájemné souvislosti mezi básnictvím a hrou. Nelze ji podle něj hledat výlučně na úrovni vnější formy řeči, jelikož se stejně významně projevuje ve formách zobrazení a vyjádření: „Ať už jde o zobrazení mytické nebo epické, dramatické či lyrické, o dávné pověsti nebo současný román, vždy je vědomým nebo nevědomým cílem vzbudit prostřednictvím slova napětí, které by posluchače nebo čtenáře upoutalo. Vždy jde o to, dosáhnout účinu. A základem je vždy nějaká situace lidského života nebo lidský pocit, schopný vyvolat napětí u jiných.“⁶ Z této perspektivy pak nahlíží všechny poetické (umělecké) formy jako formy her.

Co však Huizinga v tomto případě hrou rozumí?⁷ Je to pro něj „činnost, která probíhá uvnitř určitých hranic času, prostoru a smyslu, ve zřetelném řádu, podle dobrovolně přijatých pravidel, mimo oblast hmotné užitečnosti a nutnosti. Náladou hry je vytržení a nadšení, a to buď nadšení posvátné, nebo jen slavnostní, podle toho, je-li hra svátostí nebo zábavou. Činnost je dopro-

5 Huizinga, J.: *Homo ludens*. Mladá fronta, Praha 1971, s. 122

6 Tamtéž, s. 122

7 Srov. Eco, U.: *Huizinga a hra* – in: *O zrcadlech a jiné esej. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 367–391

vázána pocity povznesení a napětí a působí radost a uvolnění.“⁸ V této souvislosti je nutno poznamenat, že naopak Walton ve svém díle nikde neuvádí přesnou definici pojmu „hra“. Aplikujeme-li však citovanou Huizingovu charakteristiku na výše zmíněné dětské imaginární hry, je patrné, že přesně odpovídá jejím specifikám.

Jaký je ale potom rozdíl mezi „fikční hrou“ (hrou fikce) a „hrou s fikcí“? Souhrnně řečeno: Hra fikce je hra, která je „hraná“ konkrétním fikčním světem, respektive fikčním textem. Je to hra, která je plně v moci *autora textu*. On udává „pravidla“ této hry, současně se však sám musí jistými pravidly (zvl. jazykovými) řídit. Jinak řečeno: Vždy existuje konkrétní *autor* daného textu, který generuje fikční svět, jenž tak – metaforicky řečeno – představuje (konstruuje) „hru fikce“. Na hře fikce se proto podílejí: téma, syžet, kompozice, užité jazykové prostředky, výběr slov, rytmus, forma zobrazení atd. *Soubra* všech těchto prostředků činí dílo tím, čím je samo o sobě.

Naproti tomu „hra s fikcí“ je hra, kterou „hraje“ každý *vnímatel* při recepci světů těchto děl. Walton zastává názor, že při každé četbě fikčního textu (např. románu) vlastně každý vnímatel přistupuje na imaginární hru „na něco“, kdy právě čtený text má roli rekvizity, podobně jako jím může být plyšový myšák či autíčko pro děti: „Tvrdím, že takovou hru hraje každý, kdo čte román obvyklým způsobem, i když zpravidla ne otevřeně. Čtenáři dělají jako by *věřili*, že se Tom /Sawyer/ zúčastnil vlastního pohřbu, bez ohledu na to, zda dělají, jako by tvrdili, že k tomu došlo. Čtenář je takový, že tomu – fikčně – věří.“⁹ Každá četba a interpretace fikčního textu (např. románu) je proto podle Waltona v podstatě výzvou k účasti na hře „na něco“ (*game of make-believe*). Je výzvou vnímateli, aby 1) přijal fikční entity a předměty fikčního světa jako aktuálně existující, třebaže ví, že se jedná o vymyšlené postavy a předměty; a aby 2) psychologicky překročil fyzicky „nepřekročitelnou“ vzdálenost mezi aktuálním světem a světem fikčním (světem románu).

Při čtení a interpretaci fikčního textu se na jedné straně sice sami stáváme aktivními účastníky a aktéry fikčního světa, participací na hře předstírání (*make-believe*) se totiž přibližujeme a setkáváme s fikčními postavami, na druhé straně si však racionálně uvědomujeme, že se jedná o pouhou fikci, a naše pozice je tedy spíše pozorovatelská. Třebaže si racionálně můžeme odvodnit, že ta či ona fikční postava či hrdina neexistují, ani nikdy neexistovali, jejich osudy na nás mohou působit do té míry, že na ně jistým způsobem emocionálně reagujeme. Vyvolávají v nás buď pocity strachu a lítosti, anebo naopak radosti a štěstí. Někteří filozofové a logikové při popisu této skutečnosti uvažují o tom, že se jedná o tzv. paradox emocionální reakce na fikci.

8 Huizinga, J.: *Homo ludens*. Mladá fronta, Praha 1971, s. 122

9 Walton, K. L.: Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného? – in: *Aluze* 9, 2005, č. 2, s. 96

3. Paradox fikce

Steven Schneider tento paradox charakterizuje na základě tří premis, které poprvé formuloval ve své studii z roku 1975 *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina* Colin Radford¹⁰. V mírně upravené verzi Schneider uvádí původní Radfordovu triádu:

- „1) Abychom byli pohnuti (k slzám, ke hněvu, k hrůze...) tím, co se dozvídáme o různých lidech a situacích, musíme věřit, že tito lidé a tyto situace existují či existovaly;
- 2) Tyto ‚víry v existenci‘ chybí, když se s plným vědomím zabýváme fiktivním textem;
- 3) Fiktivní postavy a situace jsou mocny nás někdy skutečně pohnout (k slzám, hněvu, hrůze...).“¹¹

Zmíněný paradox podle Radforda spočívá v tom, že se velmi často rmoutíme jen z toho důvodu, že jsme dojati osudem určitých postav, jakkoli racionálně víme, že tyto postavy jsou vymyšlené. Ve své studii ukazuje, že tato emocionální reakce na fikce je iracionální a inkonzistentní. Jestliže vím, argumentuje Radford, že určitá osoba neexistuje, jestliže vím, že tedy nikdo *skutečně* netrpí, „nemohu se *racionálně* rmoutit a rozplakat“. Podstatnou je v tomto ohledu druhá premisa, ve které se říká, že když se plně vědomě (racionálně kriticky) zabýváme fikčními texty, dojdeme k názoru, že fikční postavy a předměty neexistují, že jsou jen vymyšlené. Skutečností však je, že když čteme určitý fikční text (např. román), většinou zapomínáme na to, že to, co čteme, je „pouze“ vymyšlené, a vnímáme to „jako by“ (*make-believe*) děj a postavy byly reálné.

Podle Waltona však není pravda, že nás fikční postavy a situace mohou skutečně vystrašit či dojmout (3. premisa). Naše pocity a dojmy, které máme při vnímání fikčního díla, jsou pouze předstírané (proto je tento postoj znám jako *teorie předstírání či klamu*). Fikční postavy a situace v nás totiž nevzbuzují pravý strach či smutek, ale vždy se jedná pouze o tzv. *předstírané emoce* – „*quasi-emoce*“. Schneider tento Waltonův postoj popisuje slovy: „když emocionálně reagujeme na fiktivní postavy a události, jde o předstírání, neboť naše víry stran fiktivních vlastností těchto postav a událostí v nás generují příslušné quasi-emocionální stavy.“¹² Navzdory Waltonově důkladnému propracování teorie fikčního předstírání, jeden ze silných argumentů kritiků N. Carrolla¹³, D. Novitze¹⁴, B. Boruahy¹⁵ či P. Lamarqua¹⁶ spočívá v tom, že když sledujeme nějaký film, čteme fikční text atd., své emoce rozhodně *nepředstíráme*, ale skutečně *prožíváme*. Popírají tak jednu ze základních tezí teorie předstírání, která říká, že „proud emocí je vždy kauzálně závislý na klamu“¹⁷. Vedle těchto postojů je nutno zmínit ještě jeden kritický směr, který si všímá toho, že vní-

10 Radford, C.: How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina – in: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplemental Vol. 49, 1975, s. 67–80

11 Schneider, S.: Paradox fikce – in: Niederle, R. (ed.): Estetika. Vutium, Brno 2004, s. 83–99 [83]

12 Tamtéž, s. 87

13 Carroll, N.: The Nature of Horror – in: Journal of Aesthetics & Art Criticism 46, 1987, s. 51–59

14 Novitz, D.: Knowledge, Fiction and Imagination. Temple University Press, Philadelphia 1987.

15 Boruah, B.: Fiction and Emotion. A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind. Oxford University Press, Delhi – New York 1988.

16 Lamarque, P.: Essay Review: Kendall L. Walton: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts – in: The Journal of Aesthetics & Art Criticism 49, no. 2, (Spring) 1991, p. 161–166

17 Hartz, G.: How Can We Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and Red Pony – in: Philosophy 74, 1999, s. 557–578 [572]

matelé občas neúmyslně reagují na vizuální podněty. Jedná se o takzvaný *efekt úleku*. Výkřik, trhnutí sebou, ale i smích nejsou rozhodně výsledkem předstíraných emocí, ale momentálním projevem (*prožitkem*) pocitu úzkosti či radosti. O zapracování těchto námitek do teorie emocionálních reakcí na fikci se pokoušejí zejména A. Neill a S. Saatelaa.

Poněkud jiné řešení paradoxu fikce nabízejí koncepce Petera Lamarqua, Noëla Carrolla a Colina Radforda, pro které se vžilo označení *teorie myšlenky*. Ve svých úvahách vycházejí z přesvědčení, že pouhé akceptování a *přijetí* fikčních postavy v *mysli* může navozovat u vnímatelů emocionální reakce. „Jádrem teorie myšlenky je názor,“ píše Steven Schneider ve své studii *Paradox fikce*, „že i když naše emocionální reakce na skutečné postavy a události mohou vyžadovat víru v jejich existenci, není důvodu zavádět tento zvláštní *typ* emocionální reakce jako vzor pro porozumění emocionální reakci *obecně*.“¹⁸ Z tohoto hlediska tedy není nutné uvažovat o *aktuální* existenci fikčních osob, nýbrž pouze zvažovat jejich *možnou existenci* v naší fantazii a imaginaci, v našem myšlení. Oproti Waltonově teorii předstírání (klamu) Lamarquova teorie myšlenky nevyvolala nijak značnou polemickou diskusi, a zdá se tedy, že je obecně přijímaná.

Vedle těchto dvou řešení paradoxu fikce se však objevuje ještě jedno, které vychází z odmítnutí 2. premisy, přičemž se tak staví na stranu *fikce a iluze*. Jedná se o tzv. *teorii iluze*. Otázkou však zůstává, zda důvěra ve fikci, v to, že fikce (iluze) je mnohými vnímateli pochopena jako zcela specifická skutečnost *sui generis*, umožňuje vyřešit paradox emocionální reakce na fikci?

Množství studií, které byly k problematice paradoxu fikce za posledních třicet let publikovány, jsou dokladem toho, že debata o racionálnosti a iracionálnosti našich reakcí na fikce je stále neukončena a že řešení, které by bylo skutečně uspokojivé se stále hledá.¹⁹

4. Závěr

Teoretické východisko Kendalla L. Waltona, kterému jsem se zde věnoval především, považuji pro objasnění paradoxu fikce za značně inspirativní. Nejen proto, že jeho autor usiluje o komplexní přístup, který by zahrnoval pragmatická a estetická hlediska, ale i proto, že Walton jako jeden z mála soudobých filozofů a estetiků nově použil (resp. rehabilitoval) ve své koncepci fikce fenomén hry a hravosti.

18 Schneider, S.: Paradox fikce – in: Niederle, R. (ed.): Estetika. Vutium, Brno 2004, s. 92

19 Podrobněji srov. Niederle, R.: Paradox fikce a estetický kognitivismus – in: Niederle, R. (ed.): Estetika. Vutium, Brno 2004, s. 100–110; Zuska, V.: Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech – in: Fořt, B. – Hrabal, J.: Od struktury k fikčnímu světu. Aluze, Olomouc 2004, s. 205–213

LITERATURA

- Boruah, Bijoy:** Fiction and Emotion. A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind. Oxford University Press, Delhi – New York 1988.
- Carroll, Noël:** The Nature of Horror – in: Journal of Aesthetics & Art Criticism 46, 1987, s. 51–59.
- Červenka, Miroslav:** Fikční světy lyriky. Paseka, Praha – Litomyšl 2003.
- Doležel, Lubomír:** Heterocosmica. Fikce a možné světy. Nakladatelství Karolinum, Praha 2003.
- Eco, Umberto:** Huizinga a hra – in: O zrcadlech a jiné eseje: Znak, reprezentace, iluze, obraz. Mladá fronta, Praha 2002, s. 367–391.
- Hartz, Glenn:** How Can We Be Moved by Anna Karenina, Green Slime, and Red Pony. Philosophy 74, 1999, s. 557–578.
- Huizinga, Johan:** Homo ludens. Mladá fronta, Praha 1971.
- Lamarque, Peter:** Essay Review: Kendall L. Walton: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts – in: The Journal of Aesthetics & Art Criticism 49, no. 2, (Spring) 1991, s. 161–166.
- Neill, Alex:** Fear, Fiction and Make-Believe – in: The Journal of Aesthetics & Art Criticism 49, no. 1 (Winter) 1991, s. 47–56.
- Niederle, Rostislav:** Paradox fikce a estetický kognitivismus – in: Rostislav Niederle (ed.): Estetika. Vutium, Brno 2004, s. 100–110.
- Niederle, Rostislav (ed.):** Estetika. Vutium, Brno 2004.
- Novitz, David:** Knowledge, Fiction and Imagination. Temple University Press, Philadelphia 1987.
- Radford, Colin:** How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina – in: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplemental Vol. 49, 1975, s. 67–80.
- Ryanová, Marie-Laura:** Možné světy v soudobé teorii literatury – in: Česká literatura 45, 1997, č. 6, s. 570–599.
- Schneider, Steven:** Paradox fikce – in: Rostislav Niederle (ed.): Estetika. Vutium, Brno 2004, s. 83–99.
- Sládek, Ondřej:** Kendall L. Walton a jeho fikční pragmatika předstírání – in: Aluze 9, 2005, č. 2, s. 83–86.
- Walton, Kendall L.:** Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1990.
- Walton, Kendall L.:** Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného? – in: Aluze 9, 2005, č. 2, s. 87–99.
- Walton, Kendall L.:** Fearing Fictions – in: The Journal of Philosophy 75 (January 1978), s. 5–27
- Walton, Kendall L.:** Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism – in: Critical Inquiry 11/2 (December 1984), s. 246–277
- Walton, Kendall L.:** Kategorie umění – in: Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. Ed. Vlastimil Zuska, přel. Dušan Prokop. Nakladatelství Karolinum, Praha 2003, s. 49–76
Zuska, Vlastimil (ed.): Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století. Nakladatelství Karolinum, Praha 2003.
- Zuska, Vlastimil:** Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech – in: Bohumil Fořt – Jiří Hrabal: Od struktury k fikčnímu světu. Aluze, Olomouc 2004, s. 205–213.

Vejce nebo slepice? aneb Několik zastavení na cestě časem po kulturních souvislos- tech komiky a hry

Romana Rodanová

Mají komika a hra něco společného? V následujících odstavcích se budeme zabývat těmito dvěma oblastmi lidského vnímání a činnosti, a to v jejich roli v životě dospělých jedinců, respektive skupin; nelze přehlédnout pozoruhodné jevy, jimiž byla lidová a pololidová kultura středověku a renesance či humoristický „diktát“ postmoderny. Je taktéž výzvou zaměřit se na kulturní produkty, které takové fenomény vytvářejí. Konkrétně pak zmíníme podobu propojení komiky a hry v českém kulturním prostředí.

Vladimír Borecký ve své práci *Imaginace, hra a komika* (2005) (a to nejen tam, ale i v dílech předcházejících) klade právě hru a komiku spolu s imaginací a kreativitou do jistého příbuzenství. Styčnou vlastností, která toto příbuzenství legitimizuje, je principiální zdvojování mezi realitou a iluzí. Toto zdvojování má potom vždy odlišný charakter, a to v závislosti na typu dané oblasti.

Metodologicky autor vychází z rozlišení mezi reduktivními a restitutivními přístupy, jak je formuloval Paul Ricoeur.¹ Borecký je zastáncem restitutivního přístupu a východisko lidského poznání vidí zejména v imaginaci. Jako takovou ji svým způsobem staví do centra tohoto „restitutivního univerza“.

1 Redukcionistické teorie – vztah člověka ke kultuře je chápán jako forma adaptace, přizpůsobení se sociálním a kulturním vzorcům; opírá se zejména o realismus plynoucí z jistoty smyslového vnímání a racionálního myšlení (psychologie, sociologie, antropologie). Enkulturační je pojmána jako adaptace na kulturní systém, normy a hodnoty, determinace osobnosti je dána biologickým, sociálním a kulturním prostředím. Osobnost je vysvětlována z kultury, v níž žije.

Restitutivní teorie – vztah člověka ke kultuře je chápán v přístupu formou individuace či personalizace v kreativním hledání autenticity – osobnost své postavení ve světě ovlivňuje kreativním osvojováním a ovlivňováním kultury; smysl lidské existence a jeho vztahu ke kultuře (podíl osobnosti při předá-

vání a vytváření kulturních hodnot) leží v oblasti imaginace, fantazie, představ a obrazotvornosti. Vědám opírajícím se o restitutivní přístup nejde o vysvětlení vztahu osobnosti a kultury, ale o porozumění smyslu tohoto vztahu a smyslu daného kulturního kontextu. (Borecký, V.: *Imaginace a kultura*. Karolinum, Praha 1996.)

Charakter zdvojení v oblasti hry se taktéž opírá o rovnu iluze a zdání, nicméně na rozdíl od oblasti lidské imaginace se jedná o činnost zasazenou v realitě. Iluze zde blíže souvisí s fantazií; nevědomost dané iluze by posunovala hru do patologické roviny.

Zdvojení v komice nemá hrový charakter, nýbrž charakter inkongruence navozující napětí. Reakcí (katalyzátorem) tohoto napětí je vyvolaný údiv či smích. Lewis (1989) přidává k reakcím na inkongruenci i strach.

Teze: Rituální smích karnevalových kultur

Hra má dlouhodobě výsadní postavení v kultuře, povšimneme-li si tradice náboženských a profánních slavností, rituálů, svátků karnevalového typu, sportovní soutěže, velké umělecké formy typu dramatu, opery, baletu, koncertu; včetně komorních forem, které mají význam pro psychické zrání a integraci osobnosti.

Komika má naopak svou pozici poměrně nejistou. Nebylo by lehké najít další takový předmět zájmu či výzkumu, který by byl tak podceňován a přeceňován zároveň. Od adorace smíchu a komiky nebylo a není daleko k jejich zavržení jako nízkých forem, a to jak v synchronním, tak diachronním hodnocení.

Souvislost komiky a hry je pravděpodobně stará jako historie lidstva. Z akademického hlediska můžeme nalézt prokazatelné styčné body mezi komikou a hrou v období starověku. Již před 6. stol. př. n. l. bylo každoročním zvykem v antickém Řecku pořádat slavnostní průvody na oslavu znovuzrození boha Dionýsa. Tyto průvody (kómos) byly doprovázeny zpěvy (ódé), tanci a nespoutaným veselím. Od 6. stol. př. n. l. byly pořádány tzv. jarní slavnosti s průvody, které navíc byly doprovázeny i zpočátku velmi primitivními scénkami, které se staly zárodky pozdějších komedií. Smíchový charakter těchto průvodů se ve své podstatě zachoval až do renesance, i když pochopitelně prošel jistými změnami. Z původních, pro dnešní kulturou a společností socializovaného jedince barbarských až brutálních slavností bez výraznějšího systému, u nichž nechybělo ani mučení, popravy či hromadné zvířecí oběti, vykonávané čistě za účelem pobavení publika, se vyvinuly vysoce organizované slavnosti karnevalového typu a s nimi spojené komické výstupy či smíchové obřady.

M. M. Bachtin ve své knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (1975) interpretuje Rabelaisovy symbolické obrazy právě jednak prostřednictvím explanace smíchové kultury, a jednak teoretickým výkladem charakteru groteskního realismu. Pro vystižení historických souvislostí komiky a hry je pro nás zajímavý fenomén lidového smíchu. Primárně zde hovoříme spíše o smíchu, tudíž anatomicky pozorovatelném jevu, než o komice,

kteřou chápeme více jako postoj. Karnevalový smích má navíc specifický ráz, je rituální, filosofický, vyjadřuje nespoutanou radost ze života a – co je důležité – životního cyklu, a tedy zjednodušeně řečeno může být na komických efektech nezávislý. Při důkladnějším přiblížení se však přesvědčíme o tom, že i komika má v karnevalovém životě své legitimní místo.

Zdánlivě irelevantní otázka smíchových forem a projevů v životě středověkého a renesančního člověka má velmi podstatný rozsah i význam. Jednak velká středověká města žila karnevalovým životem celkem asi tři měsíce v roce; navíc karnevalový život stojí v protikladu k oficiální kultuře s jejími normami a pravidly, které jsou stabilní a dané, nesou se ve vážném tónu a jsou restriktivní a rigidní (ve svém pozitivním i negativním důsledku).

Bachtin rozlišuje tři základní formy projevů a výrazů lidové smíchové kultury: obřadní a mimetické formy, slovesná smíchová díla různého druhu a formy a žánry pouliční mluvy. Zkusíme-li stručně charakterizovat jednotlivé formy, dospějeme mimo jiné i k závěru, že se vzájemně ovlivňují a prolínají, tudíž mají společné rysy.

Obřadní a mimetické formy zahrnovaly slavnosti karnevalového typu, s nimi spojené komické výstupy a smíchové obřady. Byly rozšířeny po všech zemích středověké Evropy a zejména v románských zemích, kde se navíc vyznačovaly složitou a propracovanou strukturou. Reprezentovaly principiálně odlišný aspekt života než oficiální ceremoniály, církevní či státní. „Jde o jakousi *současnou existenci dvou světů* a bez zřetele k ní nelze správně pochopit ani kulturní povědomí středověku, ani kulturu renesance. Ignorovat nebo nedocenit směřující se lidový středověk znamená také zkreslovat obraz celého dalšího historického vývoje evropské kultury.“²

Je taktéž zajímavé, že tento dvojí pohled existoval již v nejranějších etapách lidského vývoje. Vedle posvátného kultu božstev existoval i smíchový kult, který mýty a hrdiny zároveň tupil. Až do nástupu dozrálého státního a třídního zřízení byly navíc pravděpodobně oba kultury rovnoprávné, později když už nebyla rovnoprávnost možná, získává smíchová kultura neoficiální charakter a stává se výrazem lidového prožívání světa.

Zůstává stále otázkou, jaká je podstata obřadních a mimetických forem. Je potřeba striktně odlišit od oficiálních liturgií, mysticismu či od ideje blaženosti posmrtného života. Přestože jsou smíchové formy s křesťanskými obřady ontologicky spjaty, jsou právě jejich protikladem, jejich bytí je mimocírkevní a mimonáboženské. Mají blízko k divadelní mimezi a to právě svou názorností, smyslovostí a zjevným prvkem hry. Jádrem této kultury však nepatří do oblasti umění, leží spíše na hranici mezi uměním a životem. „Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry.“³

Je reálnou, byť dočasnou formou života, která není určena k předvádění, ale k prožívání. V karnevalu neexistuje jeviště, osazenstvo prostoru se nedělí

2 Bachtin, M. M.: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Odeon, Praha 1975, s. 8

3 Tamtéž, s. 10

na účinkující a diváky, karneval se stává žitým prostorem se specifickými pravidly. Jedním z pravidel je zákon karnevalové svobody. Takovou charakteristikou je například pocíťovaná nekonečnost prostoru i času, navíc realizovaná cyklicky – karneval nezná opozici život – smrt, je založen na principu neustálého obnovování. Je zaměřen proti zvěčnění, dovršení či ukončenosti, směřuje k budoucnosti. Velmi významným pravidlem je zrušení hierarchie, všichni jsou považováni za sobě rovné. Vztahy mezi lidmi jsou familiární, objeví-li se nerovnost, je parodického charakteru. Smích pak sám o sobě, jak již bylo řečeno, je rituálního charakteru, vyjadřuje čistou radost z bytí, navíc je sváteční, všelidový, univerzální (míří na objekt, ale také se vrací k subjektu) a ambivalentní (bezstarostný a radostný, výsměšný, odmítající i utvrzující). Není tedy správné chápat jej pouze jako radostný či satirický, bez filosofické hloubky.

Slovesné smíchové projevy jsou realizovány jak v latině, tak v národních jazycích. Bohatě čerpají z podstaty karnevalu, z jeho jazyka i obrazů a často jsou spjaty s karnevalovými slavnostmi. Jsou však literární záležitostí svátečního charakteru.⁴ Vytvořily se různé žánry a stylové variace. Rozšířená byla zejména parodická a poloparodická tvorba psaná latinsky. Ideologie církve a církevní obřady se tu vyskytují ve svém smíchovém protějšku. Církve danou aktivitu nejen trpěla a tolerovala, ale často se na ní sama podílela od drobných kleriků až po hodnostáře. Hovoříme o tzv. posvátné parodii – *parodia sacra*, která zahrnuje parodické liturgie, parodie na evangelijní čtení, na modlitby, hymny, žalmy, výroky; parodické závěti, epitafy, chrámové předpisy... Stejně tak se vedly parodické disputace a dialogy, psaly parodické kroniky... V národních literaturách potom existuje smíchová tvorba analogická k posvátným parodiím, ale najdeme zde zejména parodie a travestie světské – eposy, rytířské romány – se svými smíchovými hrdiny, rozvíjí se také smíchová rétorika – od sporů, disputací a dialogů až po žákovskou lyriku. Národní světská literatura pak hojně využívá karnevalových forem a symbolů. Nejtěsněji však se smíchem souvisí středověká smíchová dramatika – komedie, mirakly, morality, mystéria, sottie.

Třetím, neméně zajímavým jevem spojeným s lidovou kulturou jsou specifické projevy a žánry pouliční familiární mluvy. Blízce souvisí s ignorací společenských bariér mezi lidmi, neformálními vztahy a takto se i familiarizuje jazyk mezi nimi. Za nejzajímavější prvky inspirované karnevalem bývají považovány nadávky, zapřísahání a dušování. Vzhledem k tomu, že z uvedených forem tyto projevy souvisí se hrou nejvolněji, navíc principiálně podobně jako předchozí formy, nebudeme se jim věnovat podrobně.

Co se týče zmiňovaných karnevalových obrazů, jimiž se uvedené formy inspirovaly a byly jimi ovlivňovány, odkazujeme zejména na Bachtinovu knihu. Stručně řečeno, jedná se zejména o bytostné projevy života, které bývají tradičně vnímány (a také často proto esteticky odmítány) jako animální.

⁴ Podle Bachtina je svátek neoficiální složkou života.

Čerpá totiž ze světa ideálů, umožňuje sestoupit do oblasti svobody, rovnosti a hojnosti. Má nadčasový, rekreativní charakter. Naproti tomu oficiální svátek upevňuje stabilitu existujícího řádu, je oslavou existující pravdy, čímž principiálně deformuje základní povahu svátku – je mu cizí smíchový charakter.

Bachtin je však hodnotí vysoce, vnímá je jako projevy radostné vitality tehdejšího člověka. Obrazy souvisí zejména s funkcí těla, jídla, pití, vyměšování a pohlavního života, a to zejména v cyklickém principu zrození a umírání s následným znovuzrozením, návratem. Hovoří-li o groteskním realismu, poukazuje taktéž zejména k těmto obrazům a ke komickým rozporům s nimi souvisejícími.

Antiteze: Nicolas Boileau Despréaux a jeho klasicistní „korzet“

Gilles Lipovetsky v knize *Éra prázdnoty* (2001), v kapitole *Legrační společnost* rozlišuje tři velké historické (ve smyslu společenské) fáze komiky. První fází je právě středověká lidová komická kultura, druhou fází spatřuje v klasicismu, který lidový způsob rozkládá, vznikají nové žánry, které se vzdalují grotesknosti, vůdčím principem komiky se stává redukce na duchaplnost, čistou ironii zaměřenou na typické mravy a povahy. Ztrácí se symboličnost komiky, nastupuje kritičnost (klasické komedie, satira, bajka, karikatura, fraška, revue). Veřejné a kolektivní se mění na odspolečenštěné, zesoukroměné, „civilizované“ a nahodilé. Subjektivní pocit komické slasti vzniká ze zesměšnění objektu existujícího vně. Nastupuje ukázněnost. „Vývoj moderních forem komiky, jako vtip, ironie, sarkasmus musíme chápat jako určité neustálé a téměř nepatrné ovládnání projevů těla, podobné v tomto ohledu disciplinárnímu drilu...“⁵

Smích je v 18. století (až do 19. století) diskreditován jako nepřístojnost a opovržením hodnost, již se nemusí nikdo učit; je nevhodný, nízký, nebezpečný, hloupý. Důvěrnost a komunikace odporující hierarchii je nepřijatelná, respektují se společenské bariéry, krotí tělesné funkce, produkují „poslušná těla“, jejichž reakce lze předvídat.⁶ Oduševnění a zniternění komiky je jistým odrazem zmechanizovanosti disciplinovaného těla. Hravá (a hrová) komika je opět přítomna v lidové a pololidové tvorbě, nicméně s analogickým projevem, tak významným, jako je karnevalová kultura středověku a renesance a s ní spojená tvorba, se v klasicismu nesetkáváme.

⁵ Lipovetsky, G.: *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*. Prostor, Praha 2001, s. 166

⁶ S touto „represivní hypotézou“ potom polemizuje Foucault ve svých *Dějinách sexuality I*.

Synteze: Expanze komiky aneb imperativ: žerty všude s sebou

Po stránce souvislosti komiky a hry je pro nás zajímavé tedy opět spíše až třetí stadium, které Lipovetsky uvádí, a tím je postmoderní současnost. Autor poukazuje na skutečnost, že do všech oblastí lidského života se v dnešní době

vkrádá jistý legrační podtón. Označuje tuto situaci jako postmoderní nihilismus, neboť všechny významy a hodnoty se tímto způsobem znehodnocují či relativizují. Protiklad vážný – nevážný se dnes pomalu stírá, komika již nemá prostor, který by jí byl vyhrazen, nýbrž expanduje i do oblasti vážného, oficiálního či tragického.

Tato komika se vyznačuje právě tím, že je hravá, nenucená a pozitivní. Nemaskuje pesimismus a navozuje pohodu. Netouží po duchaplnosti, připomíná spíš humor teenagerů svou jistou potrhlostí, žertováním bez struktury, baví se spíše sama sebou.

V každodenním životě prochází evidentní pacifikací. Srovnáme-li dnešní komiku s komikou karnevalovou, založenou zejména na grotesknou či dokonce agresivně, extrémně např. při analogických dionýsiích a saturnáliích v dobách antiky, zjistíme, že dnešní komika se zmírnila. Vyžaduje více taktu, zdrženlivosti a originality. Hravost odmítá konvenčnost, strohost, omezenost; navíc ale se jedná o narcistický jev, který je soutěživý a exhibicionistický. Hravost stojí v opozici k vážnosti, s níž je vyžadována.

Oblíbeným terčem humoru se stává vlastní já. (Typickým příkladem je tvorba Woodyho Allena.) „Jedinec se nepřestává rozebírat, pitvá vlastní směšnost, jak nastavuje sám sobě i divákovi zrcadlo svého zneváženého Já. Předmětem humoru je tedy Ego, vlastní vědomí a už nikoli nectnosti bližního nebo podivné situace.“⁷

7 Lipovetsky, G.: Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu. Prostor, Praha 2001, s. 173

Smích se taktéž tlumí, důkazem toho je např. upoutání pozornosti hlasitým smíchem či výbuchem smíchu ve společnosti. Zvyk hlasitě se smát, pokřikovat, vtipkovat, ustoupil zniterněnému smíchu, který však není skutečným projevem zdrženlivosti, nýbrž projevem postmoderní izolace.

Levná komika pop (jak ji Lipovetsky označuje) proniká tedy do veřejné i privátní sociální sféry a následně i do sféry umění. Autor ji nachází mimo jiné v reklamě a v módě (také v mikrotechnologii, v pornografickém sexu, v individuálních sportech a v nočních klubech; těmto oblastem se ale pro žádnou či nepřímou souvislost s hrou věnovat nebudeme).

Dnešní reklama není „seriózní“ prezentací výrobku, nementoruje, nesmí si dovolit být strohá, je hravě komická, vzdálená jízlivosti a ironii. Obsahuje slovní hříčky, pastiše, legrační kresby, paradoxy, exageraci, gagy. Nachází se někde mezi podněcováním a nesmyslem. Není závislá na dimenzi pravdivosti, pokud se prokazatelně baví sama sebou. Jediné, co je závazné, je název výrobku.

V oblasti módy je populární rušit vše seriózní, převládá uličnický styl. To, co naznačuje disciplínu, je odstraněno jako upjaté. Důležité je manifestovat osvobození, mladost, fantazii, zábavu, komiku. Diktátem módy je nerespektovat módní diktát. Zajímavý jev retro-módy není podle Lipovetského nostalgickým gestem, nýbrž hravým parodickým odkazem na minulost bez přísných

zákonů či skutečné snahy danou módu vzkřísit. Tato parodie nevyjadřuje pohrdání, je nevyhnutelná, na našich úmyslech nezávislá.

Existující humornost změkčuje nebo personalizuje existující struktury, nastoluje blízkost a uvolnění, povoluje fantazii. Od konzumního věku je neodmyslitelná. „Společnost, jejíž základní hodnotou se stává štěstí mas, je nevyhnutelně vedena k tomu, aby ve velkém produkovala i konzumovala znaky přizpůsobené tomuto novému étosu, tedy poselství veselá, šťastná, schopná kdykoli co největšímu počtu poskytnout přímé potěšení.“⁸

Vzniká tak nový typ individuality, který se neztotožňuje s taktem a s měšťáckým chováním, přehání hovorovou řeč, uchyluje se do důvěrnosti a nedbalosti. Banalizace se stává kulturní hodnotou, neboť podle Lipovetského je to právě hravost, či lépe řečeno její přemíra, co jednak kompenzuje a jednak zakrývá každodenní úzkost.

Pop komika se vyznačuje jistým citovým prvkem. Projevuje se jako postoj vyznačující se (byť možná předstíranou) sympatií k objektu. Nesměje se objektu (nestojí vůči němu v superiorní pozici), nýbrž spolu s ním. Navíc „mít smysl pro humor“ znamená mít schopnost zdůraznit směšnou stránku věci ve smutných situacích. Umožňuje to uniknout osobním problémům, konvencím a stereotypu, potvrzuje to svobodomyšlnost a nadhled.⁹ Je vhodné nebrat se vážně, komika je ochranným štítem, i prostředkem k upoutání pozornosti. Vstupuje do ženského světa, všech věkových kategorií, není závislá na společenském postavení, je tedy výrazně demokratická.

V oblasti kultury dochází k poklesu dříve obecně uznávaných hodnot, jako jsou v osobním životě např. spořivost, cudnost, autorita, přesnost a píle a v umění respekt estetických norem. Vzniká kubismus, surrealismus, expresionismus, pop-art, neorealismus, land art, body art, happening, performance. Umění se zřídka klasických pevných modelů a bodů i estetické krásy. „Neustále se chystá skoncovat se zpodobňováním, popírá samo sebe jako něco vznešeného, čímž vstupuje do éry humoristické, posledního stádia zesvětštvování uměleckých děl... Humor uměleckých děl už nezávisí na jejich vnitřním obsahu, nýbrž tkví v krajní radikalizaci uměleckého postupu, v mezním vybočení z vlastního území, které se široké veřejnosti jeví neodůvodněné a groteskní.“¹⁰

V současnosti velmi mocném médiu – filmu se daná „norma“ ukazuje snad nejexplicitněji. Komerční filmové postavy se projevují jako uvolněné, ale dynamické, nad věcí, nedramatizují okolnosti, jednají bez emocionálních investic, jsou mimořádně výkonné, nepřijemnosti zmírňují nenuceným a odvážným humorem.

Lipovetsky dále hovoří o undergroundovém humoru, uvolněném, ale poněkud rozčarovaném, zatrpklém, hard. Má mrzutý tón, provokuje, jazyk i námět jsou emancipované (vulgarity, sex). Směřuje k estetické negaci.

8 Tamtéž, s. 185

9 Freud vysvětluje humor jako prostředek „k získání slasti navzdory doprovázejícím trapným afektům“ (Freud, S.: Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí. Práh, Praha 1991, s. 155). Nejsilnější překážkou komiky je negativní emoce. Slast humoru vzniká uvolněním afektu, z úspory afektivního výdaje energie, ušetřeným soucitem; je produkována i na účet zlosti, hněvu, bolesti, pohnutí. Jeho forma je ovlivněna afektem, z něhož vzniká. Psychologicky se jedná o obranný mechanismus vedoucí k neurózám (traumata je nutné eliminovat vědomě).

10 Lipovetsky, G.: Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu. Prostor, Praha 2001, s. 193–194

Jiný druh filmového humoru se vyznačuje surovostí, důmyslností, hyperrealistickou přehnaností vědecko-technických zařízení, velkými detaily a zvláštními efekty. Komika tu stojí vedle těchto jevů jako potvrzení „akčnosti“, nemá odstíny, je prvoplánová.

Ta naše komika česká

V českém prostředí se akademicky věnuje komice zejména Vladimír Borecký ve výše uvedené knize (Borecký, 2005). Vychází z Kierkegaardových stádií vývoje postojů k formulaci konfigurací komiky (ironie, humor, absurdita – přičemž nutno předeslat, že u Kierkegaarda absurdita postrádá komický rozměr), před než pak předsouvá nejprve Lippsem a následně Freudem zkoumanou naivitu. Mody se jeví jako legitimní, zejména nahlížíme-li na ně skrze subjektovo-objektovou opozici při hodnocení komického stimulu.¹¹ Borecký hodnotí absurditu jako nejvyšší stupeň komiky a v knize sleduje jednotlivce, skupiny i hnutí, která se ve 20. století tímto způsobem přístupu ke světu a jeho hodnocení vyznačovala.

Prvním autorem, který na sebe hned na počátku století upoutává pozornost je Jaroslav Hašek. Vrcholem Haškovy komiky je válečný román *Dobrodružství dobrého vojáka Švejka* za světové války, kdy se výchozí ironická figura mísí s humorem nebo absurditou. „Základem jeho komiky je spontánní hravost, která rozvíjí mystifikace upomínající na naivitu, již vždy mnohonásobně přesahují.“¹²

Mezi výrazné osobnosti první poloviny 20. stol., v jejichž tvorbě se též propojují prvky absurdní komiky a hry, patří dále Ladislav Klíma a Josefa Váchal. Klíma přímo jako zastánce solipsismu, egosolismu, deosolismu a egodeismu vyvozuje z panující absurdity ludibrismus, kdy vše je považováno za důsledek hry a náhody.

Borecký dále hovoří o druhé etapě vývojových sekvencí vývoje absurdní figury v českém prostředí. Řadí sem dadaisty, surrealisty, T. R. Fielda a Richarda Weinera. Dadaismus se u nás prezentuje nejvýrazněji v tvorbě Osvobozeného divadla Jindřicha Honzla a samozřejmě v raných hrách Voskovce a Wericha. Surrealismus potom ovlivnil Vítězslava Nezvala, který projevuje smysl pro osobitou komiku, dále malíře Jindřicha Štyrského a Toyen.¹³ T. R. Field (Theodor Adalbert Rosenfeld) vytvářel již před první světovou válkou své groteskní mystifikace, jazykové novotvary i archaismy. Využíval komických přesunů hlásek, hry s kmeny slov, svéráznou poetiku nonsensu. Je zakladatelem praktična (náboženství úsměvné pohody; terminologie mýtů je založená opět na mysti-

11 V modu **naivity** se subjekt a objekt „nesetkají“.

Objekt je komický, aniž by si toho byl vědom. Distinktivním rysem **ironie** je výsměšný osten – subjekt se směje objektu. Konfigurace **humoru** směřuje sice taktéž k objektu, nicméně vrací se zpět k subjektu. Lze sem zahrnout nejen sebeironii, ale i solidaritu – objekt je sice směšný, ale subjekt si uvědomuje, že komickým se může stát cokoli včetně vlastního já. **Absurdní** modus subjekt-objektovou opozicí postrádá, ztrácí pointu, baví se v neadresném přesahu celým světem. Připomíná naivitu bez rysu nevědomosti.

12 Borecký, V.: *Imaginace, hra a kultura*. Triton, Praha 2005, s. 195

13 Surrealismus se v českém kulturním prostředí silně prosadil a ovlivnil celou řadu tvůrců. Hlásila se k němu Skupina 42, skupina Ra, neosurrealisté, po válce pak skupina surrealistů organizovaná kolem Vratislava Effenbergera, která integrovala dílčí skupiny či spolupracovala se silnými uměleckými individualitami. V období normalizace (kdy stejně jako za války nebo po roce 1948 přešla do ilegality) se kromě praktického tíhnutí ke komice zabývají otázkami humoru a komiky teoreticky (sborník *Proměny humoru*).

fikaci a slovních hříčkách). Recesse (a recessisté) vidí smysl komiky v nesmyslu a jejich poetika přesáhla ve 30.–40. letech až k akčnímu umění „a restauraci naivity a kýče jako zdroje komického“¹⁴. Recessisté se poprvé výrazně projeví prvním almanachem v roce 1936 a poté románem Pankráce Perly *Jedeme do Bodele* (záměrná podoba cílové stanice s typicky českou negativní adresnou lokalizací je jakousi prognózou naší budoucnosti). Hnutí je nesprávně zaměňováno se studentskými kousky.

Nástup komunismu k moci potom vyvolal vznik opozičních, a tím nelegálních společenství, která se vyznačovala blízkostí k absurdní komice. Jedním z nich byl paxismus (snad od r. 1946, kdy byl jeho zakladatel Jan Lukeš hospitalizován právě kvůli založení hnutí na klinice prof. Myslivečka). Jednalo se o „mystifikační politickou stranu, která měla po bombardování Hirošimy vyrovnávat napětí mezi extrémní fašistickou pravicí a bolševickou levicí a hlásila se ke křesťanským ideálům. Vizi paxismu shrnul Lukeš ve svém románu *Mariánské císařství*, kde je vývoj české společnosti virtuálně zvrácen paxistickým pučem v r. 1946. Paxisté v převlečení za komunistické milicionáře zapálí po předběžné dohodě s arcibiskupskou konzistoří katedrálu sv. Víta a donutí prezidenta Beneše k abdikaci. Rozvášněný dav na manifestaci svolané komunisty na Václavské náměstí pak při pohledu na požár rozvěsí jejich představitel, zejména soudruhy Božiháje a Šlajna (Gottwalda a Slánského), po kandelábrech, čímž předejde konání bolševického puče z února 1948. Přes sjednocení s Polskem v Česopolu jde pak vývoj zdárně až k vytvoření středoevropské veleříše s centrem v Praze, jejíž nekorunovanou hlavou se stává Panenka Marie. Paxismus paradoxně vykazuje silné teroristické a militaristické tendence, které zdůvodňuje pod heslem: *Odžbrojení ano, ale napřed odesenbákováni!* jako nutnou prevenci před totalitou.“¹⁵

Jako další polotajné „směry“ jmenujme např. explosionismus, jehož filosofickým guru byl v 50. letech malíř a grafik Vladimír Boudník, hnutí Šmidrů, sdružující v 50. a 60. letech malíře, hudebníky, básníky, sochaře a herce (věnuje se výzkumu „divnosti“) nebo kukuckismus – aniž by se snažili o založení nějakého hnutí (na existenci komunismu rezignovali a smířili se s tím, že na jeho odstranění bude potřeba dalších 300 let), filosofové Zdeněk Vašíček, Milan Středa a Zdeněk Jičín promýšleli a interpretovali filosofická témata Ladislava Klímy. Marxismus-leninismus parodovalo hnutí fekálistů. Tlapisté byli zástupci náboženského hnutí vycházejícího ze zjevení Velkého Tlapouna (má nekonečné množství tlap, jeho zástupci na zemi jsou veletlapové, mučedníci jsou ti, co se utlapali k smrti...). Na Šmidry a tzv. Somráky navázala od konce 50. let Křižovnická škola. „Komunikačním pojítkem nebyla nějaká ideologie nebo výtvarný směr, ale pivo. Akce, které předjímaly happeningy a performance, vyrůstaly organicky z každodenní konzumace piva, umocňované spontánní tvůrčí hravostí.“¹⁶ Komika je zde nazírána přes figuru absurdity

14 Borecký, V.: *Imaginace, hra a kultura*. Triton, Praha 2005, s. 200

15 Tamtéž, s. 202

16 Tamtéž, s. 207

17 I u nás se objevili následníci Patafyzického kolegia, které založil Alfred Jarry. K jejich aktivitám patřilo v první řadě propagování odkazu Jarryho, dále výlety, sympozia, vydávání sborníků Pako...

18 Banalýzu uchvacuje otázka času a fakt, že je možné ho mařit. Stírá hranice mezi skutečností a absurditou. Francouzi pořádali od 80. let dvoudenní kongresy na nádraží Les Fades, kdy byli obesláni pozvaní a hromadně se na každého z nich (na příjezd každého vlaku) na nádraží čekalo. Potom každá nově příchozí skupina obešla viadukt a prošla tunelem. Jediným smyslem bylo očekávat a být očekáván. Banalytici se neomezují jen na popis kongresového dění, interpretují i svět z banalystického úhlu pohledu (mísí se v něm naivita s mystifikací a absurditou). Např. Francouzi byli při návštěvě komunistické Prahy fascinováni existujícími frontami jak na předměty každodenní potřeby, tak čtvrtěnými frontami na knihy. Viděli v nich ideální realizaci maření volného času.

a požadavek čistého humoru bez vtipu. Dostatečným kontextem ke komickému byla představitelům školy každodenní realita.

V 60. letech je „objevena“ renesanční postava Járy Cimrmana, v rovině hudebně parodické a intelektuální působí např. Vodňanský – Skoumal se svými mystifikačními filosofickými přednáškami.

Jmenujme ještě příchod patafyziky do českého prostředí¹⁷; založení Římsologické společnosti v roce 1972, v okruhu studentů FF v čele s tehdejšími studenty Vítězslavem Čížkem, Juliem Hůlkem a Jakubem Kašem – jejich inspirace vzešla z Váchalova Krvavého románu; nebo v 80. letech z Francie průnik Banalýzy, jež měla řadu styčných bodů s patafyzikou.¹⁸

Po r. 1989 je prostor pro mystifikaci, absurdní komiku a černý humor rezervován zejména v časopisech jako jsou surrealistický Analogon, undergroundová Revolver Revue, patafyzický Clinamen, římsologický Hlas krve atd.

Jednou z výjimečných osobností doposud nezmiňovanou je Bohumil Hrabal, kterému se nelze vyhnout ať již hovoříme o Boudníkovickeho explozionalismu, patafyzických rysech komiky nebo spojení se surrealistickou skupinou. Nejen Hrabalův život, ale taktéž jeho tvorba je silně propojena s komikou a hrou. Hrabalovi pábitelé, postava strýce Pepina či pana Leliho jsou typickými představiteli takových hrdinů, respektive se již dostáváme do oblasti ludických aktivit. Např. v Postřižínách doslova říká Maryška svému muži Francinovi, že si se strýcem Pepinem „hrají“.

Když doběhl, viděla jsem, že v prstech svírá redispero číslo tři.

– Vy dva buláni, co tady zas vyvádíte? –

– Hrajeme si na vojnu, – řekla jsem.

– Hrajte si, na co chcete, ale potichu, slečna účetní rozlila celou láhev inkoustu! – křičel potichu Francin.

– Tak kde si máme brát? – povídám.

– Kde chcete, vylezte třeba na komín, jen ať vás není slyšet... celej žurnál polila inkoustem! –

(Hrabal, B.: Postřižiny. Praha 1986, s. 44)

Je tedy příznačné pro figuru absurdní komiky, jak se s ní setkáváme nejen v domácím prostředí, že jeví prvky hravosti, libuje si v nonsensu, paroduje univerzum, které ji obklopuje, ale zpravidla bez výrazné satirického tónu, jeví spíš jistý negující nadhled a přesah. Často blízce souvisí s mystifikací, má patafyzické rysy, nese prvky černého humoru, uplatňuje a rozvíjí imaginaci.

Nebylo cílem naší práce odpovědět na otázku položenou v názvu, přizneme, že částečně šlo možná autorce o trošku toho rétorického exhibicionismu;

nicméně jsme se ale snažili zejména o vystopování historických a sociálních souvislostí těchto dvou atraktivních projevů lidského vědomí. Od primitivních počátků sblížení se komiky a hry jsme přešli k vysoce originálnímu projevu středověkého člověka, jímž byl karnevalový život a s ním spojené obřady; prošly jsme obdobím vývojové antiteze v klasicismu a synteticky jsme zakotvili v umírněném narcisticko – filosofickém dvacátém století.

Je také nutno poznamenat, že jsme zdaleka nevyčerpali všechny souvislosti hry a komiky, celá problematika by si vyžádala řadu dílčích přístupů, ať již v oblasti teorie či mapování praktických projevů a to jak v oblasti literatury, sociologie, psychologie, lingvistiky, estetiky nebo filosofie.

Nebylo tedy samozřejmě ani účelem najít odpověď na danou otázku – co bylo dřív, hra nebo komika, bylo spíše cílem zachytit v několika historicko-kulturních momentech, jak se vzájemně obohacují.

LITERATURA

Bachtin, M. M.: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Odeon, Praha 1975.

Borecký, Vladimír: Imaginace, hra a kultura. Triton, Praha 2005.

Borecký, Vladimír: Imaginace a kultura. Karolinum, Praha 1996.

Foucault, Michael: Dějiny sexuality I. Vůle k vědění. Hermann & synové, Praha 1999.

Freud, Sigmund: Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí. Práh, Praha 1991.

Lipovetsky, Gilles: Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu. Prostor, Praha 2001.

Pytlík, Radko: Fenomenologie humoru. Emporius, Praha 2000.

Romana Rodanová

je doktorandkou Ústavu české literatury
a knihovnictví FF MU.

O světě, hře a umění

Jan Tlustý

Na počátku Lewisových *Letopisů Narnie* vstoupí několik dětí skrze starou skříň do pohádkového světa Narnie. Zanechají za sebou Anglii v době druhé světové války, nebezpečí německých náletů ustoupí boji s falešnou vládkyní a čarodějnicí. Děti prožijí v Narnii mnoho let, během nich poznávají sílu strachu, zradu, lásky i odpuštění. Malí hrdinové takřka zapomenou na svůj „původní“ svět, zcela je pohltní země mluvících zvířat a faunů. Starý svět se však jednoho dne připomene prostřednictvím plynové lampy a děti se do něho opět navrátí.

Lewisův příběh nám může být v mnohém blízký: neprožíváme snad podobnou zkušenost „návratu“, když odkládáme románovou knihu nebo opouštíme filmový sál? Je svět filmu či románu „jen fikce“, nebo se jeho vlákna s naším světem tajemně proplétají? Jakou roli hrají v našem životě neskutčné, smyšlené příběhy?

Všechny tyto otázky se točí kolem pojmu *svět*; co však míníme tím, když říkáme, že náš svět je „reálný“ a svět postav „fikční“? V jakém světě to vlastně žijeme? Na první pohled se může zdát, že svět je objektivní daností, nezávislou na našem vědomí a rozumění. V tomto duchu uvažuje otec moderní racionality R. Descartes – svět je rozprostraněnou (tělesnou) substancí, která je oddělená od substance myslící (*cogita*). Descartes vtiskl našemu přemýšlení o světě subjekt-objektové paradigma, které se zhmotnilo v praxi přírodních věd a metodologii pozitivismu: ve vědeckém diskurzu je jakákoliv subjektivita vyloučená, fyzikální zákony existují objektivně, nezávisle na osobě poznávajícího. Výroky přírodních věd nás však stavějí do paradoxní situace: na jednu stranu svět odkrývají a osvětlují (poznáváme fyzikální a chemické zákony), zároveň jej ale zatemňují (vyřazují subjekt, prosazují představu jediného správného, „objektivního“ vztahování ke skutečnosti).

Tento paradox se stal tématem Husserlovy a Patočkovy fenomenologie, zaměstnával ale i hermeneutiky (Gadamer, Ricoeur) a v nedávné době kognitivní vědce (Lakoff, Johnson; Turner)¹. Husserlova fenomenologie se už od

1 Kognitivní věda upouští od pojetí významu jako objektivní entity a snaží se do sémantiky zahrnout rozumění. Podle Lakoffa a Johnsona stojí v pozadí našich běžných pojmů kulturní metafory, které nás nutí chápat svět určitým způsobem. Pro ilustraci: pojem čas je v západní (euroamerické) průmyslové civilizaci utvářen metaforou „čas jsou peníze“ (čas měříme, počítáme, kvantifikujeme; o čase takto mluvíme; času takto rozumíme; s časem takto zacházíme), můžeme si ale představit i kultury, které budou času rozumět jinak. Viz Lakoff – Johnson: *Metafory, kterými žijeme*. Host, Brno 2002, s. 20

Idejí I (1913) snaží výpovědi o světě převést na analýzu fenoménů – Husserl zdůrazňuje, že svět faktů není prvotní, ale je až výkonem naší racionality, která vyřadila předvědecký svět ze svého zorného pole. Kámen nevypráví pouze o historii země (pohled geologa), ale poukazuje rovněž k tíze, hlubíně a tvrdosti. Pevnost kamene není věc hodná pouze „změření“ – dotýká se nás v každodenním životě skrze zdi domů, dýchá na nás bezpečím domova. Jinou řečí promlouvá kámen v rukách sochaře a jinou ve slovech básníka. Fenomenologie rehabilituje předvědecké vztahování ke světu, které je vždy spjaté s horizontem rozumění (smyslu).

Znamená to však, že se nám svět musí rozpadnout do bezbřehé množiny pohledů a prožitků? Nemohli bychom najít společnou půdu, která jednotlivé konstituce „smyslů“ zakládá? Tímto směrem se vydává Eugen Fink v práci *Hra jako symbol světa* (1960).² Fink se pokouší o vypracování kosmologické fenomenologie, jejímž centrálním pojmem se stává „svět“; ve své koncepci navazuje na Heideggerovu analytiku lidského Pobytu (Dasein) a domýšlí rovněž jeho tezi o „zapomenutosti na svět“. V našem praktickém životě zacházíme podle Finka s konkrétními věcmi, ale nevíme si již toho, že věci jsou zasazeny do předchůdného celku světa; svět jako celek nestojí nikdy v našem zorném poli, jsou to vždy již věci ve světě, k nimž se vztahujeme. Metaforicky řečeno: „pro samé stromy nevidíme les“ (Fink).

Svět jako tichý společník, kterého nevidíme; svět, který na sebe bere několik tváří, ale tu pravou skrývá. Fink nachází pět podob světa či přesněji způsobů rozumění světu: v perspektivě *práce, boje, lásky, smrti a hry*. V každém z těchto modů se vztahujeme ke věcem ve zvláštním *naladění*, které staví předměty (a ostatní bytosti) do odlišného světla. Pohled v úzkosti, tváří v tvář smrti odemyká jiné kvality světa než v každodenním úsilí o zajištění živobytí. Podle Finka existuje nicméně zásadní rozdíl mezi hrou a „neherními“ způsoby rozumění: v neherních modech se vždy vztahujeme ke konkrétním věcem zasazeným do celku světa, hra však tento původní „rámeček“ nemá. Ve hře vystupujeme z našeho přirozeného světa a otevíráme se světu hry, jenž se *rodí* přímo před našima očima. Hrajeme a jsme zároveň účastníky na hře zjevování. Hra se pro Finka stává symbolem světa – skrze hru *se zjevuje svět ve své fenomenalitě*, ve hře se odhaluje jevení jako prazáklad bytí světa. Fink směřuje až za práh tradičně chápané fenomenologie: v posledku je možné myslet svět jako absolutní hru zjevování, která se obejde bez subjektu člověka – můžeme myslet hru bez hráčů.³

Důležitým momentem Finkovy knihy je analýza *vědomí hráče*: hrajeme-li, vztahujeme se ke světu v modu „jako by“⁴. Bereme hru vážně, zároveň ale víme o její „neskutečnosti“. Vědomí hráče je „rozdvojené“ mezi realitou a zdáním, svět zdání však nyní nachází u Finka ztracenou váhu, kterou mu odňala Platonova metafyzika. Koncept hry jako méněhodnotné nápodoby

2 Ve čtenářsky přístupnější podobě předkládá Fink své pojetí světa v souboru esejů *Oáza štěstí* (Mladá Fronta, Praha 1992)

3 Komplexnější rozpracování vztahu bytí a jevení viz Fink, E.: *Bytí, pravda, svět*. Oikoymenth, Praha 1996.

4 Se základními charakteristikami hry (odlišnost od praktického života, prožívání světa způsobem „jako by“, rozdvojené vědomí) se setkáváme již v klasické knize J. Huizingy: *Homo Ludens* (1938; česky Mladá Fronta, Praha 1971). Zatímco Huizingovi jde o postžení herních prvků v kultuře, Fink sleduje prostřednictvím analýzy hry otázky čistě ontologické.

(mimese) skutečnosti ustupuje víře, že skrze hru můžeme poznat svět (viz výše), Fink zároveň objevuje i psychologický význam hry. Hra nás obdarovává zvláštní radostí, vytváří v našem životě ostrůvky bezstarostného plynutí, které ruší tíhu každodenního obstarávání. Ve hře máme možnost vystoupit ze sebe sama a prožít svět jinak.

Prožívání světa v modu „jako by“ nemusí být jen výsadou hry. Podobně uvažuje americký estetik Kendall L. Walton, když popisuje naši zkušenost s fikčními světy. V knize *Mimesis as Make-Believe* (1990) navrhuje Walton pojmout naši zkušenost s literaturou jako pokračování dětských „her na něco“. Jak v dětských hrách, tak při recepci fikčních světů zažíváme obdobnou zkušenost: předstíráme, že věříme v existenci těchto světů, i když víme, že jsou zrozeny „jen“ ve hře nebo prostřednictvím textu. I když je Robinson Crusoe fikční postava, mluvíme o něm, *jako by byl* reálný. Walton otevírá teorii fikcionalita recepci, v jejím rámci řeší problém „reálnosti“ našich prožitků vyvolaných literárními díly.⁵ Koncept „jako by“ (make-believe) však můžeme ještě více vyhrodit: jaký je smysl toho, že čtenář předstírá existenci fikčního světa? Co nám prožitek fikčního světa v modu „jako by“ přináší?

S těmito otázkami vstupujeme na půdu estetiky recepce W. Isera a hermeneutiky P. Ricoeura. Iserova fenomenologie čtení se výslovně staví proti tradici descartovského myšlení: svět díla před námi neleží prvotně jako předmět hodný pozorování, ale vystupuje prostřednictvím časovosti našeho vědomí. Čtení je výkonem, má charakter procesuálnosti (smysl díla se nám nedává najednou) a neobejde se bez „subjektivity“ (důležitou roli v recepci má zaplňování míst nedourčenosti). Iser napadá subjekt-objektové paradigma, zdůrazňuje roli účinku díla na vnímatele. Pokud se otevíráme textu, vystavujeme se zároveň jeho *Jinakosti*. Text nás nutí jistým způsobem přemýšlet, Iser doslova říká, že během čtení myslíme myšlenky někoho jiného. Dílo tak podle Isera zjevuje našemu vnitřnímu zraku něco, co nám dosud unikalo (Jinakost), zároveň nám ale říká něco o nás samých (každý čtenář ustanovuje smysl textu jedinečným způsobem).⁶

K obdobným závěrům dochází i P. Ricoeur: recepci literárního díla pojímá jako *událost* našeho života, skrze níž si přisvojujeme jinou možnost „bytí-na-světě“. Estetická zkušenost vtahuje naše Já do imaginativní hry, nechává vědomí čtenáře pobývat ve „světě textu“, který rozvrhuje svůj vlastní smysl. V této hře má důležitou roli moment *přisvojení* (appropriation)⁷: během recepce se původně cizí „svět textu“ stává součástí naší zkušenosti, čtenářské Já se obohacuje o smysl rozehraný dílem a prochází tak metamorfózou.⁸ Prostřednictvím literatury objevujeme jiné možnosti sebe sama, překračujeme omezený horizont našeho Já. Jak říká výstižně E. Sabato – po dočtení Kafkova *Procesu* se stáváme někým jiným. Ricoeur nadto domýšlí estetickou zkušenost stejným směrem jako E. Fink hru: skrze výzvu ke smyslu navozuje

5 Viz předmluva O. Sládka: Kendall L. Walton a jeho fikční pragmatika předstírání – in: Aluze 2005, č. 2, s. 85.

6 Viz Iser, W.: What Happens to the Reader? – in: The Act of Reading. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980.

7 Viz Ricoeur, P.: Appropriation – in: Hermeneutic and the human sciences. Cambridge university press 1995, s. 185.

8 Viz Ricoeur, P.: Hermeneutická funkce odstupu – in: Úkol hermeneutiky. Filosofia, Praha 2004, s. 36-41.

dílo referenci k našemu přirozenému světu, přesněji: „rekontextualizuje“ žitý svět čtenáře.

Zkušenost umění a hry nám dává zhlédnout prvotní podobu světa jako místa, kde dochází k *události zjevování*. Náš pohled bude vždy omezený, perspektivní, vystavený nárazům nepřítomnosti a tajemství. Může ho také ovládnout scientistický duch, který fenomenalitu světa zredukuje na výkon racionality. Umění i hra nás znovu upamatovávají na způsob, jímž k nám svět promlouvá.

LITERATURA

Fink, Eugen: Hra jako symbol světa. Československý spisovatel, Praha 1993.

Iser, Wolfgang: The Act of Reading. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980.

Patočka, Jan: Přirozený svět jako filozofický problém. Československý spisovatel, Praha 1992.

Ricoeur, Paul: Úkol hermeneutiky. Filosofia, Praha 2004.

Ricoeur, Paul: Appropriation – in: Hermeneutic and the human sciences. Cambridge University press 1995, s. 182–193.

Walton, Kendall L.: Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného? – in: Aluze 2005, č. 2, s. 87-99.

Jan Tlustý

je asistentem ÚČL FF MU v Brně a katedry bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem.

Na co si to ksakru hrajete, Wittgensteine?

(povídání o jazykových hrách)

zaznamenal Ondřej Beran

1 Wittgenstein je Ludwig Wittgenstein (1889–1951), významný rakouský filosof. Jeho myšlení se utvářelo zejména pod vlivem Fregovým a Russellovým, ale neméně silné podněty přijalo i od Schopenhauera, Weininger a vídeňské umělecké moderny. Bojoval v I. světové válce a byl vyznamenán za statečnost. Jeho dílo *Tractatus logico-philosophicus* (1921) je jedním ze základních počínů první generace analytické filosofie. Poté co v něm, jak se domníval, vyřešil veškeré filosofické problémy, opouští Wittgenstein na téměř deset let svět filosofie a žíví se jako vesnický učitel, zahradník v klášteře a architekt (dům, který ve Vídni postavil pro svou sestru, je vynikající a svéráznou ukázkou funkcionalistické architektury a je národní kulturní památkou, třebaže byl jeho styl pozdějšími úpravami značně znehodnocen). Koncem dvacátých let udržuje styky s tzv. Vídeňským kroužkem, neformálním sdružením vídeňských filosofů, logiků a matematiků a postupně se navrácí k filosofii, do Cambridge, zprvu aby pouze revidoval své starší dílo, později je zcela odvrhuje a buduje od základu novou koncepci. Oproti traktátovské koncepci jazyka ideálně zobrazujícího svět nyní studuje jazyk jako proměnlivý soubor technik a nástrojů k rozličným praktickým cílům, a jeho filosofie má být „terapií“ –

vystupují Wittgenstein a Wittgenstein

V.: Pořád něco vykládáte o jazykových hrách, Wittgensteine¹. Co tím tedy myslíte?

W.: Jen tolik, co říkám. Mám tím snad myslet něco jiného, co se ukrývá za tím, co jsem řekl?

V.²: To je mi srdečně jedno. Nedám se od vás zatáhnout do nějaké debaty o teorii významu. Chci jen, abyste mi to – *přebledně* – vysvětlil. Doufám, že tento úkol není nad vaše síly.

W.: Nemohu, byť i ke slávě Boží, učinit víc, než co je v mých omezených silách.

V.: Vy jste samá výmluva, když máte na něco dát jasnou odpověď. Mluvte jako fláterník.

W.: Nemohu si pomoci, abych nenahlížel každý problém z náboženského hlediska.

V.: Na co si to ksakru hrajete, Wittgensteine? Řekněte mi prostě, co jsou to podle vás jazykové hry?

W.: Chcete nějaký příklad?

V.: Chci alespoň něco.

W.: Tak si představte – nu, nejen slova a věty, ale takříkajíc celou lidskou životní formu. Představte si dva chlapíky, kteří stavějí dům. Jeden zavolá: „Maltu!“, nebo: „Cihly!“, a ten druhý mu na toto zavolání přinese maltu nebo cihly. (Takový dům ovšem, staví-li jej jen tyto dva, a to popsáním způsobem, nebude postaven za den. Ale nakonec jistě bude.) Ovšem tohle je jen docela malá jazyková hra.

V.: A...?

- W.: Čeho pozoruhodného jste si tu povšiml?
- V.: Ničeho. Něco takového bych si taky uměl vymyslet: jeden chlapík sedí na klózetě a zvolá tu: „Toaletní papír!“, tu zas: „Štětku!“, a druhý chlapík mu přinese toaletní papír nebo štětku.
- W.: Nechápu, proč musíte vždycky převádět řeč na taková témata. To už je posedlost.
- V.: Vy s tou vaší estétskou povzneseností nad prosté lidi a jejich zdravé životní starosti, pch!
- W.: Mlčte už. Na každý pád je vidět, že jste o něco bystřejší, než by bylo lze usuzovat podle vaší fyziognomie. Na tom vašem příkladě lze ukázat všechny podstatné rysy toho, co nazývám jazykovou hrou. A je přinejmenším natolik plastický, abyste to pochopil i vy. Vymýšlet plastické příklady je konečně filosofickou ctností *par excellence*.
- V.: Pěkně děkuju. No, aspoň teď vím, že až neudržím půllitr a nebudu s to se uživit poctivě, ještě se vždycky můžu uchytit u filosofie.
- W.: Když jste si ničeho pozoruhodného nepovšiml – ne že bych očekával něco jiného – budu vám muset trochu vypomoci. Kolik lidí v tom vašem příkladě vystupuje?
- V.: Dva. Kolik dalších jich už předtím zemřelo, protože ten druhý nedonesl v pravý čas toaletní papír, neumím posoudit.
- W.: Jenže on ho přece donesl. To je na tom právě to zajímavé. Chtěl jsem říci, že tu je víc než jeden člověk a že si účastníci toho rozhovoru navzájem rozumějí.
- V.: A co ti, kteří zhylnuli bídou smrtí na klózetě?
- W.: I ti přece volali ven o pomoc a o toaletní papír v domnění – patrně podloženém předchozí zkušeností – že tam venku je někdo, kdo bude rozumět jejich volání a že se podle něho zachová.
- V.: Úžasné. A co z toho vyplývá? (*pod vousy dodá:*) Co tím chtěl filosof říci, hehe?
- W.: Jedinou útěchou pro vás může být jen to, že váš rozum si vskutku příliš bolestivě boule při narážení na hranice jazyka neudělá. Ale promiňte mi tu neomalenost. Nuže, ať je tomu jak chce, povšimněte si prosím několika pozoruhodných rysů příkladu, který jste mi takřkajíc zapůjčil k použití: za prvé, onen muž, který uvízl v tak překérní situaci, promlouvá jazykem, který je srozumitelný i někomu druhému, totiž tak, že oba dva, uvězněný i jeho vysvoboditel, i kdokoli další, kdo by celou scénu sledoval jako divák, rozumějí, jak se zdá, stejným způsobem tomu, co říká.
- V.: Na tom přece není nic překvapivého.
- W.: Jistěže ne. Nepřerušujte mne však. K stáru už se obtížněji soustředím a snadno zapomenu, co jsem chtěl říci. Za druhé, srozumitelnost toho, co říká, se vztahuje k určité praktické situaci – totiž, je to srozumitelné na

léčit popisem fungování jazyka „nemoci“, jež si filosofie sama přivodila, zavedena jazykem na smetli. Ve třicátých letech navštěvuje krátce Sovětský svaz a po jistou dobu chová intelektuálské sympatie k socialismu. Za druhé světové války pracuje jako dobrovolník v nemocnici. Jeho poválečné dílo charakterizuje zájem o téma „aspektového vidění“ (blízké gestaltové psychologii) i silící přesvědčení o kulturním a civilizačním úpadku Evropy. Většina jeho díla jsou více či méně neuspořádané zápisky, z nichž kromě *Traktátu* nebylo za jeho života vydáno již nic dalšího. Až posmrtně, roku 1953 vychází stěžejní spis jeho druhého myšlenkového období, jediný, který alespoň částečně sám uspořádal a upravil pro knižní vydání, *Filosofická zřekování*. Svou pozdní filosofii předjal (spíše než skutečně ovlivnil) jak poválečnou anglickou *ordinary language philosophy*, tak americkou post-analytickou filosofii. Jeho svérázný a náročný kvaziaforistický styl, asketický a často záhadný, významně inspiroval některé poválečné autory německého jazyka, v první řadě Thomase Bernharda a Ingeborg Bachmann.

2 Wittgenstein je Wittgensteinovo krátkodobé (květen–červen 1912) *alter ego*, vzniklé činností pravopisného šotka v deníku jeho přítele Davida Pinsenta, který v prvních týdnech jejich známosti zřejmě neznal správnou transkripci Wittgensteinova jména. Je zajímavé, že Wittgensteinova existence časově víceméně koinciduje s krátkým obdobím, kdy byl Wittgenstein Pinsentem považován za „zajímavého a příjemného, i když bez velkého smyslu pro humor“, než jej Pinsent začal respektovat pro rozličné osobní i intelektuální přednosti. Po zbytek Pinsentova života (zemřel při letecké havárii roku 1918) byli velmi blízkými a důvěrnými přáteli.

základě toho, že ten muž cosi dělá a dostal se při tom do úzkých a že svou promluvu pronáší proto, aby i ten druhý cosi *udělal*, podal mu pomocnou ruku nebo něco jiného.

V.: Aha.

W.: Ano, aha. Krátce a dobře, za jazykovou hru můžete považovat užití určitého souboru jazykových promluv, srozumitelné nějaké jazykové společnosti, odkazující k určité situaci a vázané logicky k nějakému určitému jednání.

V.: Jak jako logicky? Jako když luštíte sudoku?

W.: Téměř. Mám na mysli to, že k této situaci a k této promluvě jaksi přirozeně a úzce patří jakýsi kontext, totiž že ten, kdo bude v doslechu a bude mít tu možnost, přinese uvězněnému toaletní papír a vysvobodí jej. Nebo že uvězněný na každý pád něco takového očekává, jako nejpřirozenější účinek svých slov.

V.: Dobrá, dobrá, nechci se hádat, abyste mne neoznačoval za odporně mělkého. Ale nechápu tak úplně, proč se tomu říká hra. Kdyby onen pán na záchodě udělal třeba slovní hříčku, třeba kdyby zavolal: „Toilet newspaper, please!“ To by bylo alespoň něco. Takhle se mi zdá, že nic moc objeveného jste jakožto filosof světa nepřinesl.

W.: Od toho tu filosofové nejsou. Filosofie jen konstatuje samozřejmé věci, nechává všechno tak, jak to je. Takže kdybych si vzal za úkol vytyčit nějaké teze, všichni by s nimi samo sebou souhlasili.

V.: Aha.

W.: Aha, aha, hlásí se vám Praha. Ano, to už jste říkal. Promiňte. Chci říci, že kdyby onen pán na záchodě vyslovil onu slovní hříčku, patřila by do jiné situace. Nejspíše by nebyl v úzkých – ale trochu by se na klózetě nudil, kdyby měl čas vymýšlet takové hříčky; a předpokládaným účinkem, který by jí chtěl vyvolat, by bylo zdvořilé zasmání se toho druhého za dveřmi – představuji si, že to je jeho komorník a on sám že je poněkud výstřední britský lord. Kdyby byl opravdu v úzkých a potřeboval pomoci a přesto by řekl cosi takového, lze snad říci, že by hrál jinou hru než my ostatní, že by byl člověkem jiné životní formy. Od někoho takového bychom se cítili duchovně velmi vzdáleni.

V.: No prosím, prosím, ale pořád v tom nevidím žádnou hravost. Copak by to nebylo legrační, kdyby mu třeba ti lidé za dveřmi nosili namísto papíru jiné věci, o které nepožádal, jako mísu koblih nebo pohrabáč?

W.: Potom by to nesvědčilo nic dobrého o jejich charakteru a já bych se nedivil, kdyby je následně tím pohrabáčem napadl. I za jedinou hodinu lze prožít pekelná muka, a pokud si to ti druzí neuvědomují, jsou to zlí nebo zbednění lidé. Je ovšem pravda, že i krutost vůči vybranému jedinci má v životě společnosti své logické místo, bohužel.

- V.: Mně se zdá kruté, že mi neustále odpíráte vysvětlení, jak je tomu s tou hravostí. Zrovna od vás bych to tedy nečekal, když jste proslulý tou, no, *bezoblednou přímostí*.
- W.: Opuštěte. Když jsem si vymyslel spojení „jazyková hra“, nenapadlo mne, že pojem hry bude někdo spojovat v první řadě s hravostí v tomto smyslu. Ale jak jsem řekl, už je pozdě na to, abych mohl svou filosofii nějak od základu vylepšit. Zdálo se mi však, že sotvaco bude společného všem hrám bez rozdílu, a jistě to nebude zábavnost. Ale zdá se mi, že snad téměř všem různým hrám, míčovým, karetním, i improvizovaným zábavám jednotlivce, a také tomu, co já nazývám jazykovými hrami, je společná přítomnost nějakých *pravidel*. Nemusí být nijak přesně definovaná, ale jsou tu.
- V.: No vida. Pevně věřím, že pravidly nemyslíte něco jako: Pravidlo 1 – pravdu má vždy Wittgenstein; Pravidlo 2 – pokud ne, platí Pravidlo 1.
- W.: Wittgenstein bohužel nemá vždycky pravdu. A i kdybych předložil výsledky pravdivé takřkajíc s konečnou platností, přece by se tím dosáhlo velmi málo.
- V.: Nuže, než opět utonete v bolestínském sebezpytování, vraťte se alespoň nakrátko k pravidlům svých jazykových her.
- W.: I na příkladech, které jste mi s tak nevšední laskavostí poskytl, můžete pozorovat přítomnost pravidel. Říkal jsem, že různé způsoby použití jazyka...
- V.: ...takzvané „jazykové hry“...
- W.: ...přesně ty – učíte se téměř tak rychle jako africký papoušek žako (nevažoval jste někdy o této dráze?) – že zkrátka tyto jazykové hry jsou spjaty s určitou situací, do níž jsou zasazeny, a s určitými činnostmi, jež je provázejí, a s určitými praktickými cíly, jichž chtějí dosáhnout. Pokusil jsem se ve vás rovněž, patrně ne zcela úspěšně, vzbudit dojem, že toto sejetí není nijak libovolné a že nepodléhá tomu, co jste se s obdivuhodnou umíněností pokoušel propašovat do našeho rozhovoru pod nepřiměřeně lichotivým názvem „hravost“.
- V.: Mluvíte moc složitě.
- W.: To vy také. Všichni mluví složitě. Zkrátka a dobře existují jakási víceméně závazná pravidla používání našeho jazyka, jimiž je víceméně třeba se řídit.
- V.: Máte na mysli pravidla jako „Když mluvíš s učitelem, netykej mu, nebo ti jednu vlepí a ještě dostaneš ošklivou známku, a to by sis jistě nepřál“?
- W.: Také, ale to je jen jedna, chcete-li, *úroveň* toho, co nazývám pravidly. Ani samotná slova nemůžete užívat úplně libovolně. Nemůžete říkat „pohrabáč“ místo „toaletní papír“...
- V.: Můžu.
- W.: Nemůžete říkat „pohrabáč“ místo „toaletní papír“, nechcete-li pouze

- vyvolat zmatek. Připouštím, že i to někdy bývá cílem jazykové hry; ale ze všeho nejdříve se musíte s druhými dorozumět. Budete-li všude tam, kde druzí říkají „toaletní papír“, říkat „pohrabáč“, budou se asi zprvu divit, ale nakonec tomu porozumějí. Budou to brát asi tak, že mluvíte nějakou „šestinou“ místo češtinou, a že to je jazyk mající vcelku pevná a srozumitelná pravidla – a že slova „pohrabáč“ se v šestině používá podobně či stejně jako slova „Toilettenpapier“ v němčině a „toaletní papír“ v češtině.
- V.: Nevytahujte na mě nějaké němčourské vymyšlenosti.
- W.: Národnostní nenávist není na místě. Té je teď i bez vás všude plno. Chci říci, že když se váš způsob užívání slova „pohrabáč“ bude lišit od užívání českého slova „pohrabáč“, ale bude podobný užívání jiného slova, nevznikne velký problém. Když ale nebude možno odhalit za vaším užíváním toho slova žádné podobné pravidlo, nikdo vám nebude rozumět; a nikdo se s vámi ani nebude chtít bavit, jakmile zabloudíte v řeči na pohrabáče.
- V.: Budiž, ale takováhle „pravidla“ jsou snad obsahem slovníků, a ne filosofie.
- W.: Já tu také nejsem od toho, abych vám vysvětloval použití všech konkrétních slov, jako třeba „pohrabáč“. Pevně věřím, že je již znáte, jinak bychom teď spolu nemohli smysluplně rozmlouvat (ačkoli připouštím, že jistě pochyby se mi tu a tam vnukají). Já jen říkám, že má-li náš jazyk být od základu smysluplný, musí takováto pravidla obsahovat a my se jimi musíme řídit, a že na jejich základě lze pak jazyka používat v souladu s různými pravidly a za různými účely vyššího řádu. Znáte-li například vy i váš učitel význam slov „úžasný“ a „odpudivý“, můžete pak dovedným používáním těchto slov v různých příhodných situacích dosáhnout toho, že se buď stanete jeho oblíbeným žákem, nebo vám vyspílá a natluče a zařídí, aby vás vyloučili ze školy. Podle toho, čeho jste chtěl dosáhnout.
- V.: Úžasné (jako smějící se barvy). Chcete tedy říci, že znám pravidla používání všech slov, která používám v řeči. To je snad poprvé, co mne za něco chválíte.
- W.: Ovšem. To ale neznamená, že byste dokázal vřadycky všechna ta pravidla přesně popsat. Máte spíš jen takovou podprahovou znalost.
- V.: Nesnažte se mi namluvit, že nevím, co znamenají třeba slova „toaletní papír“...
- W.: (*pod vousy*) ...ve vašem vlastním zájmu doufám, že to víte...
- V.: ...klidně bych vám tu teď mohl udělat přednášku na to téma. Kdyby mi to za to stálo.
- W.: Jak by ne. To podstatné ale je, že víte, co ta slova znamenají, že je *umíte používat*, třebaže jste se možná nikdy výslovně nezamýšlel nad pravidly jejich užívání. Nu, možná že nad těmito slovy jste se zamýšlel, vzhledem

k tomu, jak často vystupují ve vašich úvahách, ale jistě by se našlo nějaké jiné, o němž jste tak nutkavě nedumal – třeba „zelenkavý“.

V.: Odporné slovo.

W.: Plně s vámi souhlasím. Povšimněte si však dvou věcí – za prvé, kdybyste chtěl co možná nejdůkladněji popsat pravidla jeho používání, stálo by vás to hodně času a námahy a přesto by váš protějšek nejspíš lehce vymyslel nějaký příklad, který by vámi vyslovená pravidla nepodchycovala, třebaže byste bez obtíží dokázal posoudit, zda je smysluplný.

V.: Se zelenkavostí bych byl náhodou docela rychle hotov. „Zelenkavý“ prostě řeknete, když se vás někdo zeptá, jaké barvy pleti je vodník. Jiné použití nevidím.

W.: Pokládal byste za smysluplnou větu „Jsem rád, že zřítelnice mého oka nemá tak zelenkavou barvu jako zřítelnice oka mého úhlavního nepřítele“?

V.: Vždyť to není pravda!

W.: Vy tomu nejste rád?

V.: Tak to nemyslím, a nechte si své jezovitské³ chytáky. Chci říci, že nemám žádného úhlavního nepřítele, a i kdyby, ani on, ani já nemáme zelenkavou zřítelnici oka; a zkrátka že tu není nic, za co bych měl být rád nebo nerad.

W.: Nic takového vám ani nepodsouvám. Třebaže jste však projevil jako obvykle snahu nesouhlasit s čímkoli, co řeknu, smysl mé věty jste dokonale pochopil. Jak vidno, neporušila tedy pravidla užívání onoho odpudivého slova. U vět jako „Zelenkavý před se mi čokoláda sýr“ nebo „Zelenkavý jest červený kulatý čtverec na hrudi Duchy Svatého“ byste asi byl trochu více na rozpacích.

V.: Podceňujete mě.

W.: Ne. To vy sám. Ale vidíte, že dříve, než se vůbec pokusíte výslovně popsat v úplnosti pravidla užívání nějakého výrazu (což je pochybný a obtížný podnik), už si je díky tomu, že umíte užívat jazyka, nesete jaksi podprahově s sebou. A tady vidíte tu druhou věc, na kterou jsem vás chtěl upozornit, než jste opět začal odbíhat od tématu: taková pravidla tak jako tak musí být nevyslovená, implicitní, protože abyste je mohl vyslovit, musíte je mít v čem vyslovit, musíte mít jazyk. A ten, pokud je smysluplný, už taková nevyslovená pravidla obsahuje.

V.: Klidně si ale můžu nejdřív vymyslet nějaké slovo i s jeho pravidly – třeba „PETman“, což bude jméno pro tajuplného hrdinu vznášejícího se nad nočním městem na křídlech z PET lahví – a až pak ho uvést do oběhu v jazyce.

W.: Váš návrh obsahuje navzdory své poměrné krátkosti politováníhodné množství vnitřních rozporů.

V.: A jaké, vy chytřej?

W.: Tak například si zjevně myslíte, že užívání nějakého výrazu se vyčerpává

³ Kdyby byl Wittgenstein českého původu, mohl by na tomto místě ihned dodat, že se mu tu asociuje nepatrně zdeformovaný fragment věhlasného epigramu K. H. Borovského: „Tři českého národu nepřátelé líti/těstoviny, moli, jezoviti.“ Takto to musí zůstat v poznámce pod čarou, s tím, že se to nutkavě asociuje někomu jinému.

- tím, že je pojmenováním něčeho. Co když hned jak se svým PETmanem vyjdete na světlo, někdo užije toho slova – podle mého názoru zcela smysluplně – ve větě „Toho svého PETmana si můžeš strčit za klobouk“? Kdo rozhodne o tom, zdali toho slova užil smysluplně? Vy snad?
- V.: No jasně. Jenom já vím, jaká jsou pravidla smysluplného používání slova, které jsem vymyslel já sám, a nikdo jiný k tomu neměl přístup!
- W.: Jestli máte ke kritériu správnosti pravidel užívání nějakého slova přístup jen vy, jak potom poznáte, jestli se jím vy sám řídíte správně, a jestli jste se hned od začátku nezačal plést?
- V.: No, to přece vím.
- W.: Když vypočítáte špatně nějaký příklad, taky vám bude připadat, že jste ho vypočítal dobře. A dokud vám váš učitel matematiky neukáže, co jste udělal špatně, vůbec si toho nemusíte povšimnout. Ve vašem příkladě ale nikdo takový není. Nemá-li ke kritériu správnosti přístup ještě někdo další, jste vyřízený.
- V.: Ale jděte. I ten váš učitel matematiky se může splést. A já bych byl určitě geniální žák.
- W.: To jistě. Ale i kdyby se spletl, může ho zas zkontrolovat jiný matematik. Můžou se do toho zapojit třeba všichni matematikové na celé zeměkouli.
- V.: Všichni se můžou plést a já můžu mít pravdu. Génus je vždy zneuznán tupým davem.
- W.: Jestli za chvíli řeknete „Já jsem cesta, pravda a život“, ztratím s vámi trpělivost. Na každý pád, pokud mosty postavené podle výpočtů všech těch pomýlených matematiků nespádnou (což se zpravidla neděje), mohu říci, že ta vaše pravda je spíše cosi jako pomatenost.
- V.: Co si to dovolujete?! Vy mě urážíte!
- W.: Vraťme se raději k jazykovým hrám. Zkuste schválně shrnout, co jsem vám o nich říkal.
- V.: To má být nějaké zkoušení? Nejsem žádný váš studentík, kterého byste mohl tahat za vlasy a mlátit pravítkem!
- W.: Prosím.
- V.: Tak dobře. Nu, jsou to... takové ty... jak jste to říkal... hry...
- W.: *(povzbudivým a konejšivým tónem)* Ano?
- V.: ...co hrajeme... s jazykem, když něco chceme, že ano? Jako že je to k něčemu dobré.
- W.: Ano. Jak jsem říkal a jste teď právě opakoval...
- V.: *(útočným tónem)* Když už jsem to zopakoval, proč to po mně opakujete ještě jednou?
- W.: Jen jako úplně závěrečné shrnutí, pro pořádek.
- V.: Tak dobře.
- W.: Tak tedy jako jazykové hry označuji soubory technik či činností (obsahu-

jící jazykové promluvy), zasazené do určitého praktického kontextu a vhodné k různým cílům. Užívání jazyka v těchto hrách se řídí pravidly, která spolu my všichni, kdo mluvíme řečí, víceméně stejně sdílíme.

V.: Prostě nuda, jak už jsem předtím říkal.

W.: A já jsem vám říkal, že i užívání slovních hříček, žertů a podobných věcí má také své zvláštní místo v soustavě jazykových her. Mám vám předvést nějakou slovní, ba přímo *jazykovou* hříčku, které vy porozumíte a zareagujete na ni způsobem, který budu s to předpokládat?

V.: Když mi až potom, co zareaguji, řeknete, že jste přesně tohle předpokládal, jak budu moci vědět, jestli nepodvádíte a nevymýšlíte si?

W.: Projevte prosím ještě jednou trochu dobré vůle. Zatím jste se dnes v tomto směru příliš nevyčerpával.

V.: Dobrá, dobrá. Tak do toho.

W.: Můžu?

V.: No ano.

*Wittgenstein vyplázne na Wittgensteina jazyk*⁴

V.: Na co si to ksakru hrajete, Wittgensteine?

4 Poznámka k struktuře textu: text *Filosofických zkoumání* je na mnoha místech koncipován jako jakýsi rozhovor se sebou samým či prostě s jakýmsi protějškem, který často hlásá takřkajíc přirozené názory (v duchu „zdravého rozumu“) na diskutované problémy. Je rovněž zaznamenáno životopisné svědectví, že Wittgenstein se zálibou čítal Platónovy dialogy; třebaže závěry jeho filosofie jsou těm Platónovým vesměs protichůdné, velmi oceňoval literární stránku Platónova díla a Platónova metoda otázek a odpovědí, plynule diskutující různé návrhy a ty nevhodné dovádějící k aporiím, není nepodobná jeho vlastní (tak jako od Platóna, i od Wittgensteina se častěji dozvíme a mnohem obsírněji jsme informováni o tom, že a proč něco nějak není, než jak tomu doopravdy je).

Ondřej Beran

je doktorandem na Ústavu filosofie a religionistiky FF UK a zaznamenal tento rozhovor.

Čtenářský deník hrou aneb historikova obsese

Petr Karlíček

Autoři píšící vzpomínky používají určité strategie: ve většině případů je jejich cílem ovlivnit čtenáře ve svůj prospěch tím, že vyprávějí příběh někoho druhého. Někdy stačí i pouhá zmínka. Pokusy o výklad nás můžou snadno zavést do slepé uličky... Ale připustíme-li, že autor mlží (nebo si přímo vymyslí!), uleví se nám. A právě tady začíná moje hra. Hra na pravdu a lež.

Laskavému čtenáři předkládám to nejpozoruhodnější, čím mne rozličné autobiografie nebo vzpomínky v poslední době překvapily. Dozvíme se tak „pravdu“ o Janu Masarykovi, Svobodné Evropě, Karlu Konrádovi, Aloisu Rašínovi nebo Štěpánu Vlašínovi. Dobrou chut!

Jan Masaryk měl letoru zcela protichůdnou realistické otravnosti. Dělal vtipy a byl zásoben těmi nejpikantnějšími anekdotami. Často jsme se hlučně smáli Masarykovým vtípům i ve vládě, kde Masaryk mluvil svým originelním způsobem. Teprve, když se členkou vlády stala soudružka Jankovcová, řekl Klema jako předseda vlády: „Tak, lidi, pozor, je tady žena!“ (s. 432)

Václav KOPECKÝ: ČSR a KSČ. SNPL, Praha 1960.¹

Koníček z dětských let, lovit stanice, mu zůstal. Večer a v noci při službách se zase nořil do neznámých krajů světa. Avšak tentokrát ho některé stanice dráždily. Nejvíc ho štvala Svobodná Evropa. Na ni měl spadeno jako na nepřijemný hmyz. Nikdy nesnášel lži, podvody a demagogii a tato stanice toho všeho chrlila do éteru den co den spousty. (s. 19)

¹ Exponovaný komunist Václav Kopecký (1897–1961) byl v poválečných vládách nejdříve ministrem informací, později kultury. Byl zásoben těmi nejpikantnějšími historkami, pročez mu lid přezdíval „Venca rámus“.

Od ředitele nosil mistrovi žádosti o uvolnění na zkoušky. (...) Večer hrál a po nocích studoval Diderota, Stanislavského Dějiny českého divadla měl v malíčku. Na scéně se dostavovaly první úspěchy, dokonce ho v jedné kritice pochválil i obávaný kritik Štěpán Vlašín. (s. 15)

/Minaříkovým úhlavním nepřítelem byl především předválečný nakladatel a později jeden z šéfů české sekce Svobodné Evropy, Julius Firt./ Na zamluvený stůl dal Firt přinést víděnský šnicl a víno a vytvořil tak správné ovzduší pro jednání. Pavlovi bylo jasné, že pro jednání, protože Firt nikdy nezval z lásky k bližnímu či z projevu sympatií. Firt u šniclu delikátně mlčel, až teprve u skleničky šel na věc jak dragoun u Solferína. (s. 70)
Svědectví kapitána Minaříka. Knihovna Rudého práva 2/1976.²

Po roce 1948 zrodila se v Praze legenda, kterou bych rád uvedl na pravou míru. Kterýsi z kritiků či literárních historiků tvrdil, že inspirátorem villonských balad byl Julius Fučík. Odvolával se při tom na verš z poslání jedné z balad:

„Bud' zdráv a neprozrad' mě, Julku...“

Nezval a Fučík se moc nekamarádili... Oním Julkem jsem byl myšlen já, jak ostatně taky vyplývá z Poslání „Balady čtvrté“ – o rozdělení kořisti:

„Ták dobrá. Dáš mi všebo půl

a sám si necháš druhou půlku.

Jen abych to pak nezbohdnul...

bud' zdráv a neprozrad' mě, Julku!“

Museli jsme totiž /s Jaroslavem Stránským – jako nakladatelé/ složitě řešit problém honorářů; pochopitelně nesměl nikdo z úctárny vědět, kdo je opravdu autorem Davidových sbírek... (s. 228–229)

Julius FIRT: Knihy a osudy. Melantrich, Praha 1991.³

/Diskuse v londýnské Stání radě po Benešově návratu z Moskvy, kde podepsal v roce 1943 československo-sovětskou spojeneckou smlouvu./ Šrámek v tomto místě přerušil prezidenta a otázel se, zda také pil. Beneš, že pít musel, poněvadž kremelčící dávali pozor, aby skutečně pil. „A pil jste opravdu, pane prezidente?“ nato Šrámek. Beneš přisvědčil a Šrámek podotkl: „To je dobře, pane prezidente, to je dobrý slovanský zvyk.“ (s. 79)

Ladislav Karel FEIERABEND: Politické vzpomínky III. Atlantis, Praha 1996.⁴

„Co vás napadá,“ uklidňoval mne ministr Rašín, „vždyť my k těm čtyřem viržinkám vypijeme také čtyři plzeňská. Každý ten půllitr plzeňského absorbuje nikotin z jednoho viržinka a každé to viržinko neutralisuje alkohol jed-

2 Pavel Minařík (1945) pracoval od roku 1969 ve Svobodné Evropě. V roce 1975 se slavně vrátil do ČSSR a na tiskové konferenci přiznal, že byl agentem StB. Zabýval se mj. teroristickým útokem na tuto stanici – „hanbu éteru“. Zpěvák a moderátor Josef Laufer o něm v té době nazpíval znamenitou píseň nazvanou *Dopis Svobodné Evropě*. Minaříkovu všestrannost dnes dokumentuje i fakt, že je stíhán pro pojišťovací podvody.

3 Julius Firt (1897–1979) pracoval jako nakladatel v podnicích Jaroslava Stránského. Po roce 1948 emigroval a od roku 1951 pracoval na vedoucích postech v Rádiu Svobodná Evropa.

4 Ladislav Feierabend (1891–1969) byl jedním z předních představitelů československého družstevnictví za I. republiky. Byl členem protektorátní vlády, ale podařilo se mu emigrovat do Londýna, kde se v exilové vládě stal ministrem financí. Po válce se pokusil o návrat do politického života. Od roku 1948 opět v emigraci.

noho plzeňského, zkrátka, účinek se musí rovnat nule. Ostatně to poznáváte nejlépe na tom, že když jdeme o půlnoci do tiskárny, jsme oba tak svěží, že na nás nikdo nepozná ani ta čtyři piva, ani ta čtyři viržinka.“ (s. 280)

Jarmila KROFTOVÁ-KOČOVÁ: Nakladatel B. Kočí vzpomíná, I. díl. Jarmila Kroftová-Kočová vlastním nákladem, Praha 1948.⁵

5 Bedřich Kočí (1869–1955) byl známý nakladatel a knihkupec.

/O Klémovi./ Říkali mu Kléma. Říkali mu tak ti, kteří mu byli blízcí, a snobové, kteří tím dávali najevo, jak jsou mu blízcí (a tím i důležití), ačkoliv je třeba ani nerozeznal v davu. (s. 94)

Tak jsem skočil do auta a jel pro soudruha Zápotockého. Když jsem tam přijel, otevřela mi stará služebnice a řekla mi smutně a vyčítavě: „Tak vy nám odvezete milostpána!“ Co jsem řekl já, nevím, ale vím, že mne pak přijala paní Zápotocká a řekla omluvně, že tatínek ještě není hotov, ale že stejně není žádný kvalt, tak jestli nechci kafe... Pak přišel Zápotocký. V černém, jak se slušelo pro tuto příležitost /Zápotocký byl právě volen prezidentem ČSR/. A pak jsme čekali, až zavolají z Hradu. Zápotocký povídal: „Pojď, já ti ukážu, co jsem dělal v koncentráku“ a vedl mne k vitrině, kde byly uloženy různé figurky uhnětené, nevím z čeho, a obarvené, nevím čím. (Zápotocký byl vyučený kameník, tak asi v těchto věcech měl fortel.) Pak konečně zavolal přednosta Červíček, abychom jeli. (s. 105)

Viktor KNAPP: Proměny času. Vzpomínky nestora české právní vědy. Prospektrum, Praha 1998.⁶

6 Od roku 1949 do roku 1954 pracoval Viktor Knapp (1914–1996) v Kanceláři prezidenta republiky. Byl jedním z hlavních architektů tzv. „nového socialistického práva“.

Po válce, když jsem krátce po návratu z Moskvy přišel poprvé na poradu redakce Rudého práva, zaslechl jsem část poutavého vyprávění o jakémsi spěšném rukopise, který byl pokusně zaslán zpustlou potrubní poštou z redakce do sazárny a nalezen za týden v nějakých dávno nepoužívaných kamnech.

Ladislav Štoll mi pošeptal: „To je Karel Konrád.“ (s. 88)

/O Bieblovi/ Měl rád bouře, ale na stříšce rodného domku ve Slavětíně pěstoval netřesky. (s. 98)

Měl jsem nejraději Halase – člověka vně literatury, Halase v jeho kraji, kde mu kamarádi a soudruzi textiláci, kováci a dřevodělníci neříkali „Františku“ („Kohout plaší smrt“), ale „Franto“, a kde Halas alespoň dočasně (a rád!) pálil za sebou mosty, vedoucí k obludnostem vinárenské a literátské Prahy. (s. 58–59)

Jiří TAUFER: Strana, lidé, pokolení. Kapitoly od době a vrstevnících. Čs. spisovatel, Praha 1962.⁷

7 Jiří Taufer (1911–1986) byl básník a pověstný překladatel z ruštiny.

Když Fritz Beer pracoval na svém rukopise /dějiny KSČ/, zavalen poznámkami, výstřížky z novin, přeplněnými popelníky a prázdnými šálky od kafe, chtěla jeho ruská žena vyprat plenky a posadila mu dítě na klín. Synátor s hlasitým křikem počůral otci kalhoty a ten jej nepřítomně odložil na stůl mezi kapitolu o levé a pravé úchylce. Produkty dítěte, které se o čtyřicet let později mělo stát váženým historikem, se smísily s otcovým nečitelným rukopisem v jedinečný konglomerát, který se později stal oficiálními komunistickými dějinami. Přátelé mě dodnes ujišťují, že juniorův příspěvek byl historicky přesnější. (s. 100)

Martin NECHVÁTAL: Založení KSČ. Ve službách kominterny. Havran, Praha 2002.

Na druhej straně z prvých návštev ľudí „od nich“ som s istým prekvapením zistil, že ani oni tiež nič nevedia o nás. Čudovali sa, že nechodíme v uniformách, že máme farebnú televíziu, a nebudete mi to veriť, prvý zahraničný novinár – sympatický Angličan – bol príjemne prekvapený, že v bytĕ máme splachovací záchod. Navyše ocenil, že máme v knižnici nielen Steinbecka, ale i prejavy Winstona Churchilla v britskom parlamente i Disraeliho. Hneď vedľa spomienok Gustáva Husáka na Slovenské národné povstanie. A vypožičať si u nás mohol aj diela Karla Marxa či V. I. Lenina. Že v rozhlase nevyhrávajú samé častušky. Neverili, že Elvis Presley, Tom Jones a ďalší spievali aj v našich elektronických médiách... Neverili, že jako mladý som mal rád rock and roll, tancoval jive či charleston. Že v Trenčíně na plavárni v päťdesiatych či šesťdesiatych rokoch v rozhlase vyhravala stanica Roth-Weiss-Roth alebo rádio Luxemburg. A to, že na plese ZNB v hoteli Devín – myslím roku 1984 či 1985, už to neviem presne – najväčším hitom, ktorý hrali až do osprostenia, bolo známe Hands up, by mi vskutku neveril.⁸ (s. 99–100)

Alois LORENC, Pavol JANÍK: Generál Lorenc. Dešifrovaný svet. Forza, Bratislava 2000.

Pripomeňme si v této souvislosti slova s. Gustáva Husáka na 15. zasedání ÚV KSČ: „Kdo si klade malé cíle, mála dosáhne. Jako komunisté jsme povinni klást si cíle reálné, ale vysoké a náročné.“ Tato slova v plné míře platí i pro oblast naší prozaické tvorby. (s. 23)

Štěpán VLAŠÍN: Léta zraní. Čs. spisovatel, Praha 1989.⁹

A to všechno je teprve začátek... Největší „pecky“ nás teprve čekají...

8 Alois Lorenc (1920) byl posledním šéfem StB. Vydal dvě zajímavé knihy vzpomínek, kde s klidem šachového hráče přemítá o tom, jak to za bolševismu na vnitru kouleli vstřícným zítřkům. V České republice je dodnes trestně stíhaný, pročež se skrývá (stejně jako Vasil Bilak) na bezpečnějším Slovensku. Je vášnivým kuřákem dýmek.

9 V minulosti významný literární kritik Štěpán Vlašín (1923) letos oslaví třiaosmdesáté narozeniny. Gratulujeme.

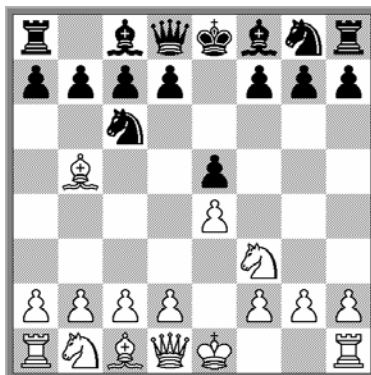
Petr Karlíček

studuje Kulturně historickou regionalistiku
na ÚHS UJEP v Ústí nad Labem.

Pošetilci aneb Marshallův plán jak jej neznáte

(Geneze vybraných šachových sonetů)

Vilém Kratiknot



Španělskou hrávám odmala...

(hybridní verš, jenž se kdysi tak dlouho přelával
ze znělky do znělky, až nakonec vypadl z obou)

O šachovou hru se tak či onak ve svém díle otre nejeden básník. Svět se svým vlastním řádem, řízený svými zákonitostmi a fungující sám pro sebe, přímo vybízí k odhalování analogií a k metaforám. Co figura, to symbol. „Má bílá královno, přestaň chtít všem dávat mat...“, zpíval kdysi nábožně Kotvald nebo Hložek, nejspíš oba, ale to už se od poezie poněkud vzdalujeme.

Šachové příznivce může těšit, že zmínky o královské hře se nalézají už v našich nejstarších literárních pramenech (Kosmova i Dalimilova kronika). Mezi dochované historické poklady patří i *Kniežky o šašiech* Tomáše ze Štítného ze 14. století. Šachy znal Jan Hus (dopisy z Kostnice), doporučoval je i J. A. Komenský, Jan Blahoslav, Josef Jungmann... Ze slavných básníků předminu-

lého století věnovali šachu ve svém díle místo Jan Kollár, Fr. Čelakovský či J. Vrchlický. Jak je doloženo, hrál je i J. V. Sládek či K. H. Borovský. Významného patrona na straně poetů získali ale čeští šachisté až v osobě **Viktora Dyka**, aktivního člena Českého spolku šachovního. Nepoměřujeme zde básnickou velikostí. Dykův *Sonet didaktický* je v našich šachových kruzích zřejmě jedinou všeobecně známější básní, která se této hry dotýká. Uznání a své výsadní postavení si Viktor Dyk vydobyl i dalšími literárně-šachovými aktivitami (léta vedl šachovou rubriku v novinách, kde břitce glosoval aktuální partie) a v neposlední řadě i bojem přímo za šachovnicí. Šachy sice náruživě hrával např. i Jaroslav Vrchlický, podle svědectví ovšem naprosto slabě. Dyk byl oproti tomu velmi silným praktickým hráčem, zápolil v turnajích i s našimi nejlepšími mistry a nevedl si špatně. Nadto byl i osobním přítelem prvního českého šachového velikána Oldřicha Durase (1882–1957). S ním mimo chodem odehrál v roce 1901 mač na osm partií, ve kterém podlehl 3:5 (ani jedna remíza), což je více než obstojný výsledek, byť byl mladičkový Duras v té době ještě před zenitem.

Oldřichu Durasovi dedikoval Dyk i *Sonet elegický*, otištěný v Časopise českých šachistů v roce 1910. Především mu ale posílal na turnaje své mnohdy pichlavé verše – vzkazy, kterými svého druhu hecoval k vyšším výkonům. Mezi těmito příležitostnými veršičky nepřehlédnutelně vyčnívá *Das Lied von Scheveningen*, kuriózní i tím, že je to zřejmě v Dykově díle jediná báseň, kterou kdy tento odpůrce Habsburků napsal německy. Reagoval jí na skutečnost, že se Durasovi na turnaji v holandském Scheveningenu (léto 1905) přestalo po slibném začátku dařit.

Kamen wohl nach Scheveningen
Schachspieler der ganzen Welt.
Meisterschaft wollt Duras bringen
und Herr Marshall schönes Geld.

Atd. – und so weiter, chtělo by se říct. Celkem deset slok. S přátelskou ironií v nich autor oslavuje Durase, komentuje jeho utkání a propírá jednotlivé soupeře. My si z nich všimneme jen zmiňovaného pana Marshalla, favorita turnaje, který zde Durase porazil, většinu ostatních taky, turnaj vyhrál s drtivým náskokem (11,5 bodů ze 13 kol) a pěkně se nakapsoval. Ještě o něm uslyšíme. A pozor, už v tomto článku.

Auch Herr Marshall führt den Reigen
unerbittlich – wie bekannt.
Und ein düstres, langes Schweigen
liess sich hören, in dem Land.

Tolik šestá sloka. Zemí se myslí česká vlast.

Svým veršovaným komentářem Dyk mimoděk dosvědčuje i svůj nemalý šachový přehled. V podobně lehkém tónu a s dávkou dobrácké ironie i životního nadhledu složil básník v roce 1909 i výše vzpomínaný sonet.

Viktor Dyk

SONET DIDAKTICKÝ

Šach chceš-li hrát, je třeba šachovnice.

A figurek. A soupeře. A času.

Šachistů rozmnožíš pak masu.

Leč k dobré hře je třeba trochu více.

V tmy nechť ti září teorie svíce;

než nevěř slepě záludnému jasu.

Vyslechni praxe rozvážného hlasu.

Ne úplně. I ta je darebnice.

Jalová může být i bez užitku.

Těž teorii nelze zapřít výtku,

že měnic se, zná hráči zlámat hnát.

Buď klidný v prohře, v tísní roven dubu.

Těž znak je mistrů míti velkou hubu.

A potom – potom *ještě něco* snad.

Můžeme se jen dohadovat, nakolik se do závěrečného povzdechu promítla autorova rezignace na post šachového mistra. Která vrtkavá teoretická varianta ho kdy zradila, která prohra nakolik zabořila, kdy se setkal s velkohubostí silnějších a které další mrzutosti přispěly ještě k inspiraci... To už se nedovíme. Detaily Dykovi současníci nezaznamenali.

Zkusme být úspěšnější. Posuňme se v čase o necelých devadesát let. Stále se píše básně, znělky nevyjímaje. Šachy prošly rozmachem, ale co je důležité, na Dyka bylo navázáno. K didaktickému a šachově laděnému sonetu přibyla sonetová dvojice. Básně poučující i ironické a pevně zasazené do kulis šachového klání. Autorský tandem **Ivan Petlan – Ivo Lysoněk** se zaměřuje na pocity a myšlenkové pochody obou hráčů a na klíčové momenty v partii pohlíží z hlediska bílého i černého. Proto vzniklé verše připomínají paralelní slalom. Znělky jsou dvě, ale jejich propojení je velmi těsné. Formální i vnitřní. Autoři pro tento jev zavedli termín *siamský sonet*.

POŠETILEC

Sok vystřílel prach z měšce!
Já mnu si ruce – ólalá! –
Msta bývá mnohdy pomalá
jindy má tretry běžce

Obětoval jsem pěšce
(v šlépějích Franka Marshalla...)
– teď v pozici co nastala
soupeři bude těžce

S výrazem žrouta šťovíku
šel pošetile pro kávu
Dohraje v půli koflíku!

To sopku prosil o lávu...!
Mám Nimcoviče v malíku
– a dvě figurky v rukávu!

POŠETILEC

Jak vpleten v koloběžce
zažívá muka Tantala
hledí jak leklá kambala
a mne se na své plešce

Teď soupe dámu... k věžce
Co to?! Toť léčka nekalá –
plán drhne jak řeč koktala
co dospěl k první sprežce

Však klid a žádnou paniku
Vždyť – celkem vzato po právu –
remíza bere za kliku:

Dnes nešel jsem jen pro kávu –
Pár tahů stačí z doutníku
– stůl zahalím jak do hávu!

U Dyka už víc nevysledujeme. Kde se ale vzaly tyto verše? Můžeme se zeptat autorů. Překvapivě se však nedovídáme o mnoho víc.

„Já nic – to všechno Ivan,“ brání se Ivo Lysoněk. Petlan s grimasou hráče, tentokrát pokeru, ovšem zarytě mlčí. Ano, traduje se, že exmistr světa Emanuel Lasker (nejvěhlasnější šachový psycholog) snižoval viditelnost nad šachovnicí pokušováním silných doutníků – zejména hrál-li zrovna s nekuřákem. Zde stopa končí, na pokraji anekdoty. Můžeme ovšem zkusit vysledovat jinou. A máme kde pátrat. Jsou inspirační zdroje, o nichž mnohdy neví ani autor sám. Třeba jen proto, že už zapomněl. Tato nevědomost, vlastně tajemství, je ovšem výzvou pro literární badatele. Chopme se příležitosti, popadněme pramen vlasů za pačesy, známe to z žurnalistiky: Někdy stačí náznak, někdy nápad a někdy trocha investigativního odhodlání a redaktorovi se podaří proměnit změt pustých dohadů ve veřejné tajemství. Nuže, pojďme na to.

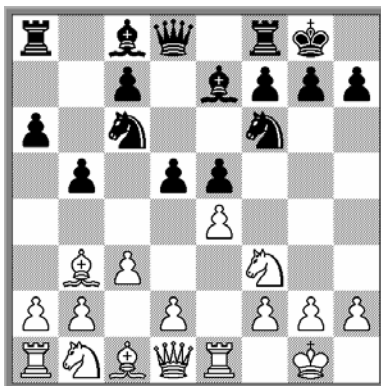
Je 14. dubna 1979, Uherské Hradiště. Maloměsto dřímá po nedělním obědě. V šermířském sále sportovní haly se ale koná šachová simultánka Karla Mokrého. Mezi desítkami soupeřů sedí i Ivan Petlan, tehdy šestnáctiletý. Za necelý rok začne v gymnaziálním časopise uplatňovat své první adolescentní verše, po boku Ivo Lysonka. Zatím se však věnuje hlavně šachovým partii či úlohám a sní o kariéře velmistra. Nepředbíhejme. Je teprve 14. dubna

1979, po básníkovi ani památky. Mistr Mokřý kráčí do řermírského sálu. Hra začíná. Naděje československého řachu (zatížená handicapem) versus naděje místní Slováké Slávie...

Karel Mokřý – Ivan Petlan

Simultánka, Uherské Hradiště, 14. dubna 1979

1.e4 e5 2.Jf3 Jc6 3.Sb5 (*Španělská hra, solidní a principiální volba.*) **a6 4.Sa4**
Jf6 5.0-0 Se7 6.Ve1 b5 7.Sb3 0-0 8.c3 d5



(Ano, je to tady! Marshallův útok, legendární varianta spojená se spornou obětí pěšce. V zavřené Španělské nenajdete nic ostřejšího. Oba soupeři k tomuto vyhrocení směřovali záměrně. Bílý si byl jistý ve svých kramflecích, černý zase spoléhá na lovy v kalných vodách a doufá, že by mohl soupeře vzhledem k delšímu času na rozmyšlenou někde přepočítat.)

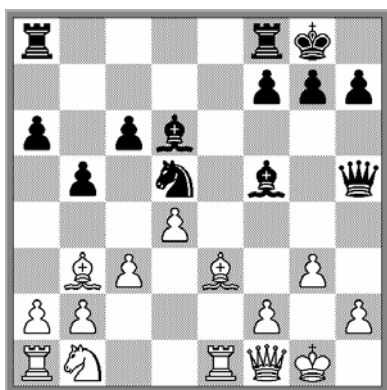
9.exd5 Jxd5 10.Jxe5 Jxe5 11.Vxe5



(Pozice ze vzorové partie Capablanca – Marshall, New York 1918, která celé dala variantě jméno. Hrála se hned v prvním kole slavného mezinárodního turnaje. Velkolepé senzaci ubralo lesku jen to, že americký šampión utkání s kubánským favoritem nakonec prohrál. Historici vědí i to, že před Marshalllem zahrál tah 8. ... d5 neznámý Rus Vasilij Soldatěnkov (to není žert ani propaganda). Frank Marshall ovšem koval svou zbraň několik let a šetřil si ji na zvláštní příležitost. K té došlo 23. října 1918 v Manhattanském šachovém klubu. Budoucí mistr světa – a na americkém kontinentě největší Marshallův rival – José Raul Capablanca byl této grandiózní novinky zcela hoden. Sehraná partie patří mezi historicky nejslavnější.)

11. ... c6 (Dnes hlavní pokračování, Marshall hrál původně 11. ... Jf6.)

12.d4 Sd6 13.Ve1 Dh4 14.g3 Dh3 15.Dd3 Sf5 16.Df1 Dh5 17.Se3



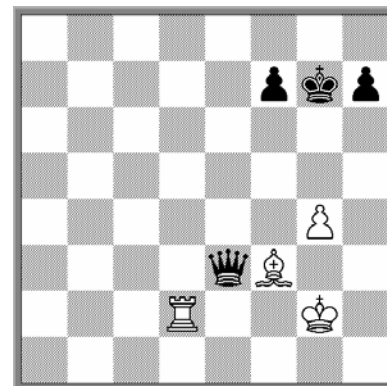
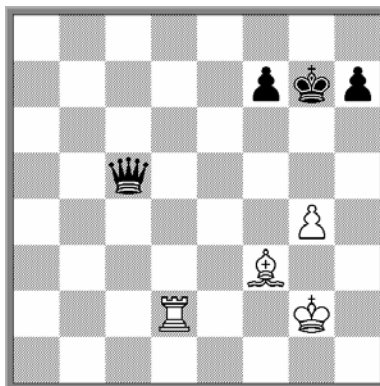
(Doposud podle učebnic. Další tah černého ovšem už teorie nezná.)

17. ... Dg6 (Doporučuje se 17. ... Sh3 nebo 17. ... Vae8 18. Jd2 Ve6.)

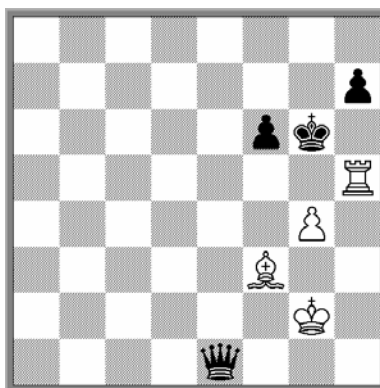
18.Jd2 Vae8 19.a4 Ve6 20.axb5 axb5 21.Va6 Dh5 (Manévr dámou v 17. tahu se ukazuje jako ztráta tempa. Nastávají ale komplikace, ve které, jak víme, černý doufal. Z kombinační zápletky vytěží materiál.) 22.Vxc6 Sxg3 23.hxg3 Jxe3 24.fxe3 (Pěšcem. Pěšcová falanga je víc než sloupec.) 24. ... Vxc6 25.e4 Vh6 26.Dg2 Sh3 27.Df2 (Následuje další taktická výměna.) 27. ... Sf1 28.Kxf1 Vf6 29.Dxf6 gxf6 30.Kg2 Kg7 31.Jf3 Dg4 32.Jh4 Ve8 33.Sd1 De6 34.d5 Da6 35.Sg4 Da2 36.Ve2 Da4 37.Jf5+ Kf8 38.Jd4 Da6 39.Sd7 Vb8 40.Sc6 b4 41.d6 bxc3 42.bxc3 Dc4 43.Sd5 Dxc3 44.Jc6 Vb7 45.Va2 Dc5 46.Va8+ Kg7 47.Je7 Vxe7 48.dxe7 Dxe7 49.Va2 f5 50.exf5 De5 51.Sf3 Dxf5 52.Vd2 Dc5 53.g4

(Ale teď pozor! Přichází nenápadný tah, kvůli kterému si tuto partii tady ukazujeme. Porovnejme si diagramy s pozicemi před a po 53. tahu černého. Tak poznáváte pokračování z pátého verše? Jak flagrantní. Nutno zmínit, že podobný krátký tah dámou k věži zahrál i bílý – 16. Dd3-f1. Nenechme se však zmást. O šoupání dámy (dámy prominou) se hovoří

v tom ze sonetů, který je pojat ze strany bílého. Zmiňovaná dáma je tedy černá, je to černoška. To víme naprosto pozitivně. A tah, o který se můžeme opřít, je zde. Trvalo to, ale jsme na místě!



53. ...De3 (A zbytek již je krátký. Že partie spěje k remíze, nás už nepřekvapí.)
54.Vd5 Kg6 55.Vf5 f6 56.Vh5 Dd2+ 57.Kg3 De1+ 58.Kg2 ½-½



(Závěrečná pozice, kdy remíza už rozrazila dveře.)

Takže pět hodin lopoty a plichta. Oba aktéři si podali upoceně ruce. Jako by nic. Hrozen přihlížejících kibiců se mlčky přesunul k dalšímu stolu.

Důsledky tohoto exhibičního utkání byly ovšem stejně nenápadné jako kolosální. Víme, co bylo dál (pozor na nuance): Hráč *bílými*, mistr Karel Mokřý *šel* zjevně *do sebe*, začal trénovat ještě úporněji, sebezapřel se (sloveso, které MS Word nezná, vrcholoví sportovci však ano) a po nedlouhém čase se stal mezinárodním velmistrem. Ivan Petlan, v partii *černý*, se naopak *stábl* ještě více *do sebe* a všechny právě odehrané tahy zaslul hluboko, řečeno s C. G.

Jungem, do kompostu podvědomí. Bolavou zkušenost však zúročil jinak. Uplynulo mnoho a mnoho let, ještě více týdnů a ještě více dní. Ve chvíli, kdy to nikdo nečekal a kdy i v samotném Hradišti na simultánku už dávno zapomněli..., z hloubky jeho lbi vyšlehl artéským způsobem pošetilý sonet. A hned vedle něj druhý. Řeklo by se trs, být jich jen o několik více... Nikdo neví, kde se vlastně vzaly. My už částečně ano...



Léto 2003, dramatická situace v kanceláři Moravskoslezské obce spisovatelů na Dřevařské ulici v Brně. **Ivan Petlan** právě zle nakládá s předsedou obce básníkem **Zeno Kaprálem**.
Pro nezasvěcené dodejme, že Kaprál má bílé.

(Dokumentární foto Tomáš Mazáč)

SEZNAM CITOVANÉ ČI POUŽITÉ LITERATURY (PRO RIGORÓZNĚJI ZALOŽENÉ ČTENÁŘE)

Арон Исаевич Нимцович: Моя система

Арон Исаевич Нимцович: Моя система на практике

Арон Исаевич Нимцович: Шахматная блокада

souhrnně in Арон Исаевич Нимцович: Моя система (Физкультура и спорт, Москва 1984)

Алексей Степанович Суэтин: Испанская партия (Физкультура и спорт, Москва 1982)

Krogius, Mazukewitsch: Marshall-Angriff (Sportverlag Berlin 1988)

Kalendovský, Jan: Zpravodaj šachového klubu Lokomotiva Brno (rok 2002)

Prokop, F. J.: Duras vítězí (Praha 1944)

Kavárna Union, sborník vzpomínek pamětníků (Praha 1958)

Vilém Kratiknot

je starším bratrem Hynka Kratiknota (kterému se stal nezištným a celoživotním kritikem), nepřítel známého pseudoneodekadentního básníka, jenž kvůli nešťastnému kakofonickému souběhu dvou „k“ v césuře uprostřed jména dávává čím dál častěji přednost latinskému Ignác. Bratři jsou ve skutečnosti jen dva.

Rozhovori

tematizujeme: **Hru** – anketa

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

Výtaháři

(anketu připravila Pavla Kudrlová)

Anketu jsme tentokrát uspořádali v jedné nejmenované firmě, která o sobě na svých internetových stránkách ambiciózně prohlašuje, že je „světovou špičkou v poskytování kompletních a inovačních řešení v rámci instalací, servisu a modernizací výtahů, eskalátorů a v servisu automatických dveří budov“, ročně prodá své výrobky a služby za cca 2,9 miliard EUR a zaměstná na celém světě 27. 000 lidí, akcie typu „B“ jsou vedeny na Helsinské burze. Hmm, tak uvidíme, jak se výtaháři vytáhnou!

1. Co je pro vás HRA?
2. Omezují vás herní plány?
3. Řídíte se podle pravidel?
4. Oblíbená figurka?

Luděk Křížala, 20 let, Machinery Operator

1. *Něco co mě baví. Třeba fotbal, to je hra, ne?*
2. *No, ani moc ne. Asi sou nutný.*
3. *Musím, když chci brát.*
4. *Šmoula.*

Hynek Plachý, 31 let, Senior Financial Accountant

1. *Zábava.*
2. *Ano.*
3. *Ne.*
4. *Bart Simpson.*

Ivana Jedličková, 24 let, Assembly Line Operator

1. *Třeba Člověče nezlob se, Skákací panák, Pyramida v televizi, nebo i Chcete být milionářem – když to vlastně už nedávaj.*
2. *Myslím že ne.*
3. *Měla bych.*
4. *Já znám jenom tu univerzální takovou tu barevnou kuželku.*

Ing. Josef Dubrovnický, 56 let, Meintenance Manager

1. *Člověče nezlob se, Vole padni a tak.*
2. *Ne.*
3. *To se jinak nedá brát.*
4. *Jsem bez oblíbené figurky.*

Ema Šálová, 30let, neví na jaké pozici ve firmě vlastně pracuje

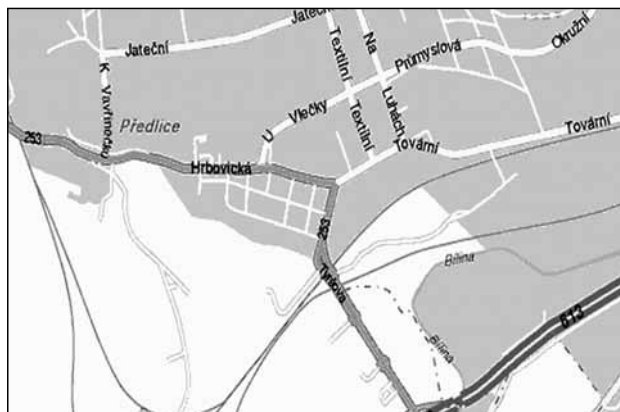
1. *Někdy něco, co nakonec zjistím, že vůbec hra nebyla.*
2. *Záleží na tom, jak jsou velký.*
3. *Třeba na přechodu pro chodce jo.*
4. *Kaštanové zvířátko.*

EXKLUZIVNÍ VÝHRA !!!!! čtěte pozorně !!!!! EXKLUZIVNÍ VÝHRA !!!!! čtěte p

Pro tentokrát to není vše!!!

Je tady exkluzivní soutěž o neuvěřitelnou cenu!!!

Soutěžní otázka zní velmi jednoduše: jak se jmenuje firma, ve které byla anketa uspořádána, a kde že to vlastně sídlí? Záchraným kruhem pro ty, kteří ani po přečtení anketních otázek a odpovědí netuší, odkud vítr fouká, je mapka, kterou jsme pro vás připravili. Několik indicií naleznete i v úvodu ankety, dost by vám mohli napovědět i dotazování jejich odpovědi.



Ten, kdo jako desátý v pořadí pošle na e-mailovou adresu pavla.kudrlova@kone.com odpověď na soutěžní otázku a přidá k ní svůj **STRUKTUROVANÝ ŽIVOTOPIS**, vyhrává **HLAVNÍ CENU** a bude zařazen do výběrového řízení na pozici **Assembly Line Operator!!!** O výsledcích výběrového řízení bude vítěz informován do 14 dnů od jeho zahájení a my o něm samozřejmě napíšeme v dalším čísle Pandory. **Tak neváhejte a HRAjte!!!**

Výklad dějin filosofie v podání amerického postmodernisty *Grentze* zanechá ve čtenáři pokud ne přímo rýmu, tak aspoň otřes mozku. Feyerabend a jeho anarchistická teorie vědění je pouze přípravkou k tomu, abychom si uvědomili, že filosofové nejsou neškodní chlápci s dlouhým vousem a brejlemi, holí a brkem, hodinkami a lorňonem: naopak spíš se podobají smrtícímu komandu z filmu *Commando*: třeba poslední záběr filmu – Platon se ptá: „Co zbylo na nás?“ a Nietzsche hrdě utrousí: „Jenom těla...“ Nuže, uvedu několik výpisků z *Grentzova Úvodu do postmodernismu*: „Kant položil poslední prkno tribuny

moderní doby.“ / „Když Fichte přijal formu a obsah kantovské, získal tak možnost zevnitř ji vyhodit do povětří.“ / „Friedrich Nietzsche hodil první granát v rámci ostřelování, které se nakonec sneslo na moderní chápání světa.“ / „Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra* znamenalo začátek konce a zahájení těhotenství doby postmoderní.“ / „Tyto úvodní salvy připravily cestu pro plný frontální útok na pevnost moderní doby, který byl zahájen na konci dvacátého století.“ / „Přes svou vytrva-

tematizujeme: Hru

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

by *Lux von Dux*

Rozhovor

lost se však v posledním desetiletí našeho století začal modernismus jasně hrou-
tit pod přívalem nových způsobů myšlení, které ho začaly bombardovat.“ Abych
nehanil jen toto americké nablblo, i Francouzi umí položit hřebíček na dort. Paul
Diel například soudí, že „Kristus je hrdina ohrožený banalisací, který však v boji
obstojí.“ Gaston Bachelard nás vyzývá: „Sestupte do hlubin nevědomí, objevíte
tam spolu s básníkem prvotní sen a uvidíte jasně pravdu, ta modrá květina je čer-
vená!“ A závěrem tohoto vínku ze světových mysliven něco od komančů, když pro-
žívají takový comeback: „Zábrany rodinného idealismu i artistní okouzlení nedo-
volily Verhaerenovi plně pochopení a výraznější aplikaci například Marxových
myšlenek.“ (Dějiny fr. lit., Fischer a spol., 1983). Ve spojení dekadence, civilismu
a marxismu zabránila Verhaerenovi rodina. Děs a hrůza. Pojdme volit rudou záři
nad krematoriem.

V knížce věnované měsíci autorského čtení mě mile překvapil portrét Šimona
Šafránka. V jeho C. V. je namísto okoukaných biblio-, disko-, VJ-, DJ- a filmografií
uveden nehledaný termín art-o-graphy. Zní to stejně lákavě jako název *Funk me*,
slovo chozrašcot a pozvánka na čajový dýchánek ve 3.B. Nevím namouduši
proč, ale vyvolává to ve mně pocit, že držím ledovou kostku na rozpálené dlani
a z prdele mi vyplazuje jazyk kundalíní. Tím neříkám nic proti ničemu, takže zen,
bratři!

Podle zdrojů, které si nepřejí zůstat v anonymitě (ale zůstanou tam), se Obec spisovatelů a Unie spisovatelů chystají provést fúzi na úrovni joint venture. Ke spojení má dojít v přízračném prostředí Slavína. V den D se na scéně objeví dva právně nezávislé subjekty s názvy Spisovatelé & spisovatelé a Obec unie. Očekává se, že tento raffinovaný tah zmاته Čtenářskou obec, Svaz na ochranu spotřebitelů a Širázský klub čtenářů natolik, že S&S a OU stačí ovládnout neorganizovaný český trh včetně krajanského bez toho, aby se potýkali s uvedenou trojicí nebezpečných větroplachů.

V poctivé čtyřce, žádné vytuningované trojce, jsem vyslechl rozhovor pěti chlapů vymustrovaných dresem PODZEMNÍ STAVBY DĚČÍN. Ze změti nadávek a špílů jsem dešifroval, že spílají nejmladšímu členu společnosti, který ve všeobecné shodě platil za největšího debila, protože nikdy nepřčetl ani *Malého prince*. Přišlo mi to tak nějak líto a dal jsem si pět piv. Před hospodou jsem na toho nedovzdělance narazil. Bystře se oháněl lopatou, vykukovala mu jen hlava a vyplazený šlašitý jazyk. „Tys vážně nečet Malého prince?“ vyjel jsem na něj. Hrabal se z jámy a volal: „To byla finta, aby mě nepodezívali. Překládám ho do lužický srbštiny.“ Poznal jsem ho hned. A vy?

O tom, že Weles i přes jisté potíže zůstává nepochybnitelnou autoritou, jsem se přesvědčil při repríze x-tého dílu seriálu Akta X. Vystupuje zde Ivan

Weles z Československa, který je sám ďábel a z neznámého důvodu chce mít úplně normální dítě. Jenže mu to příliš nejde, tak to tam všechno povraždí a nako- nec ho nějaký darebák sejme. Poměrně prostý příběh, nad nímž se však vznáší pří- zrak Těšínského knížectví a nepochybně i Mirka Chocholetého, Pepy Straky a dal- ších Welesmanů. Docela mě zamrazilo, když Ivana odhalil jeho daňový poradce.

S vážnými sděleními se roztrhl pytel. Proto je velice mrzuté, že čtenář a tím méně autor je nedokáže dešifrovat. Po přečtení rukopisu nikdy nevydané sbírky tehdy desetiletého Norberta Holuba Muší myší muší jsem pochopil, oč – možná nevědomky – Holubovi v posledních letech běží. Je to tak – léta běží. Možná to nevypadá jako vážné sdělení, ale každý z nás, pokud nevyrůstal v batiskafu, by se rád vrátil do kinderheimatu. Pamatuji si na pohádku, kterou jsem v draťáku vyslec- hl asi v osmi: *Zlatoblávku, chlápče, jen jednou je ti devět, jen jednou je jaro, jen jednou je zima*. S tím se holt, Norberte, nedá nic dělat, tak dávej normální názvy jako třeba A přines mi ten šál nebo Bratr Guma, sestra Vazelína, ať si to pamatujeme.

Nahý oběd, Nova Expres, Dopisy o Yaze, Tarzan... všechna tato Burroughsova díla se nesmazatelně otiskla do hlavního proudu české literatury. Tarzanismus se nadto stal životním stylem pohlavních spisovatelek. Kniha, jejíž reflexe dosud sahala pouze do undergroundu, stála dlouho mimo zájem autorů, ale konečně ji tu máme. Haklův Zeťák je nadějný rukopis. Známý rodinný spisova-

tel tentokrát zabrousil do vzdálenějších vod příbuzenských vztahů, ale stálo to za to. Ze všech indignovaných a osamělých bytostí knihy je nejabsurdnější titulní postava androida Emila, který, ač bytem na náměstí brý Synků, píše Novely a texty pro Nice. Otázka zní, zda Argo nedá přednost paralelnímu Haklovu rukopisu O rodičích v Letech, v němž autor originálně řeší bolestivé téma domácího udavačství za protektorátu.

Na podzimním knižním veletrhu v Německém (Havlíčkově) Brodě se při obecním recitálu *Než naladím svoji Violu Fischerovou* utrl bradpittbul Špuk a zle pokousal několik spisovatelů. Transsensační na celém incidentu jsou dvě věci. Za prvé zlo-pověstný čokl údajně patří Radku Fridrichovi a na akci přijel bez pána (v obojku měl pouze železničářskou průkazku Tomáše Řezníčka). Za druhé Špuk si oběti vyběral mezi aktéry podvečerního Agrovečírku. Přitom je známo, že Fridrich, milovník litého betonu, zemědělece nesnáší. Důsledky necht' si každý přičte sám.

Doneslo se mi, že američtí neokonservativci vulgo neoliberalové vydali index škodlivých knih. Václav Bělohradský v Salónu tyto knihy jmenuje, bohužel se povýtce jedná o knihy angloamerické produkce. Opět se odehrál smutný příběh, kdy ani jedna česká kniha si nezaslouží všeobecné odvrhnutí, byť by ho navrhovala parta nácků, jakými jsou chytří hoši z USÁma. Navrhují proto Antikanonické desatero české literatury vydané v pěti jazycích o celkovém

nákladu 7 tisíc ks. Prvních sto s vlastnoručním podpisem Vítězslava Jandáka. Národ český se jistě shodne, co by tam mělo být. Především bych tam vrazil pár Karlů Čapků, Ivanů Klímů, libomudravnu Terezy Brdečkové, pár bestsellerů na téma „sensa fetny on the road“ atd. Jde samozřejmě o knihy škodlivé, tedy nikoli vyloženě neškodné píčovinky typu Monarcha fernet a spol. Tak jako pre-Vontové ve Stínadlech v duchu projektu Vojtěcha Vonta zapalovali v oknech svíčky, měla by v bytě či zahradě každého básníka zahořet hranice, v níž by tyto antikanonické brožurky vzplály. (PS. Právě jsem své přítelkyni zdrsnil ksicht, protože chtěla přihodit Čtyřlístek)

Po Ranžíru přede mnou a po dlouhé odmlice vydává *Tomáš Řezníček* další knihu. Místo aby své básně z *Neprávem navrženého kozodoje* rozdělil do všech časopisů, shrnul je na hromadu a poslal do Salonu Práva. Tomu se říká strategie. To je panečku portfolio. A co teprve chudák redaktor?! Jeho děčínské kamarády z toho úplně svrbí šamotky. Přitom pracuje na železnici. Má dítě. Těžce vydělané peníze utrácí v drahé vinárně. Na Velké pardubické vsadil na skoro třicetiletého Kalifa, který shodil jezdce a za potlesku místních fotografů zmizel v Dubině. Ale není to tak zlé. Mohlo by se ještě stát, že vysype obsah králíčka do záchodu a spláchne to.

Zvídavá veřejnost byla více než podrobně seznámena s tím, o čem sní ženy i o čem sní muži. Ukázalo se, že ženám spíš záleží na tom, s kým spí, a mužům

na čem spí. Všem dohromady pak na tom, co sní. Hlavně, aby to bylo zdravé. Čím větší město, tím to musí být zdravější. Dneska už si takového šklebeňoura v centru Prahy poručí jen Schwarzenegger – a to si pro něj ještě musí poslat do krámu. Marně zatím čekáme na to, o čem sní děti. Chápu, že do takové sondy se nikomu nechce. Je třeba se obrnit. Mluvil jsem s pár dětmi a tu jsem s to podělit se o několik postřehů. Je to velice zajímavé, ale hlavně sní o dětech a o tom, že až děti odrostou, najdou si konečně čas na dobrou knihu.

Stále ještě záhadný mág pangermánsko-slovanského původu, kterého odborná veřejnost zná pod jménem Mistr Neklidu, se rozhodl šířit svoje učení po vzoru velkých učitelů Orientu. Osho, Šrí Chimnoy a Labtop Lámaputna mu poskytly duchovní know-how, kulisy si však Mistr zvolil klasicky evropské. Svůj institut pod pracovním názvem Fakulta hmyzích věd hodlá založit v Mostě za pomoci svých dvou žáků, Stepní práce a Sklepního vlka. Sloupy Mistrovy nauky jsou prosté: 1. Nejlepší je litéj beton., 2. Gaya rodí císařem., 3. Solit jen občas. Mimochoodem, víte, že pod Dolomity je ukrytá obrovská podzemní universita hermetických nauk? Tohle bude asi něco podobného, jenomže naruby.

Rozhovor

tematizujeme: Hru

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

PŘÍRODA STVOŘILA ITALY

náměstí Jacopo della Quercia
Ležíme v Sieně na dně lastury
(trávíme tiše ty oschlé bedekry)
holubí spárek do mozku zaťatý extra

mračna jak blůmy putují
k toskánským horám

a v sousední ložnici
odbíjejí hodiny a políčky:
dáma je nejspíš coura

(Siena, červen 1975)

SAN GIMIGNANO

v píních má rozestláno
a modré nebe
je až k sáčku s Bohem vykasáno

Náměstí – v kočkách zataženo – dřímá

Kolem vlažných stěn
my nechodíme zpříma

V černém kotli
vaří starou fresku
Místo brambor plavou v ní
naše bujná těla
Sáčku!
až po obrubu v stesku

(San Gimignano, 1975)

RÁNO BYLA VODA V MOŘI

jako by si celý svět v ní umyl vlasy
sem tam slavná sépiová kost
sem tam řízek z koně trójského
letadýlko až z Ajatinu
přeletělo nad dunami
jakýsi ženský zájezd
šel v příboji
seznam starších hříchů
a švů vytahaných
ze snů Marilyn Monroe...

Ach když jsme kdysi na umprumce
nevěděli co se sebou
profesor Kubíček přišel do aktu
se stařenou
a holky pak na prknech plakaly
celé dopoledne
a my jsme se styděli až do oběda
vizírkou přeměřovat to *zkřehčené*...

(Rimini, 1975)

MRAČNA JAK ROZVAŘENÉ TANKY

po nebi se od Bornholmu valí
směr BINZ

před větrem uschován
chtěl bys jednou umřít možná
v lázeňském koši
BINZ

labuť od Bornholmu
přiletěla
a piškot pohlaví
vzobnout ti z ruky
pro ni není nic
– v lázeňském koši
města BINZ

hle platfus její
jak v písku kráčí
mezi lázeňskými koši
BINZ

hle její zobák
s nápisem BINZ

mezi lázeňskými koši
že by bloudil
již?

(Binz, 1976)

LEPA RADIČ STOJÍ

a esesák se do kamery usmívá
Esesák jí kolem krku váže esko
kdesi kohout kokrhá

Před muzeem stojí pomník
polní lůžko na podstavci
z žuly nažloutlé jak hnis

Jestlipak už koupil sis
tričko s pobořeným mostem
nůž s obrázkem
jak do Neretvy padá mašinka?

Až si budeš večer v kempu
krájet lančmít slině
třeba se ti obé *šikne*
až na bolest zas
budeš *nasísat*

(Jablanica, 1988)

ÚHOŘE MŮŽEŠ ZABÍT

*jen když ho na břichu zlechtáš
V Dubrovniku maj dřevo z kříže Ježíše Krista
Kopřivy musíš na drobno krájet
Kdoví co je to za šmejd
A péro z Gabriela
Mámo posbírej v rákosí ty sklínky
v Pešti za ně koupíme džínsy
anebo silván
Do těch kopřiv stačí droždí přidat
a trochu vody
Polda se tím kdysi polil
a smrděl i na fotkách
Anebo máš radějc muškát?*

(Bačinská jezera, červenec 1988)

TAK BLÍZKO NEBE

tak blízko Sanssouci
sachsenhausenská brána
jak klíště tě sevřela
a už nepustí?
Zde kosti žily hlavně pro mýdlo
pro potěchu ze svádění zn. Mengele?
Ach všude to ostnaté povříšlo...
Jestlipak si někdy vzpomeneš
na nadpodlažní vlasy
Csillágové Anny
i na dny šedivé jak kyt...
Na umělý med na dřevěné podrážky
na sirénu která vyměšuje lid...

Anebo to si
jen hnida nenávisti
v budoucnosti pouze smění byt
a vše zase pokračuje
tak běžně tak běžně
jako když dítě ze školky
přinese si vši?

(Sachsenhausen, 1989)

VČERA DISKUTOVALS S NĚMCEM DIXEM

o Izáku Babelovi
o věčném Židovi
*(ach polívka to byla dobrá
i psa bys s ní opařil)*
a ten klidný Dix
na stůl karty z Kap Arkony vyložil:
zkamenělý nátrubek pravěké sépie
ztuhlé kapky lávy
která tady kdysi bičovala *jesepty*
a ještě žlučový kamínek historie
jakýsi
pod pergolou
vlastně pod její odvěsnou
ve směru ode vsi!
jsme seděli
a toho západu slunce
co jsme si natrásli...

(Breege, 1989)

KDYŽ JSEM TUHLE LISTOVAL

ve sbírkách mladých básníků,
jaký je to osud, být posouložena,
či jak místo vosku
po svíčkách jejího adventního věnce
stéká semeno,
nevybavilo se mně z mých erotických výzkumů
skoro nic.
Radost rozptylovat? Komu a nač?
A tak jenom opisem jsem si vzpomněl
na našeho Baryka,
když mu přivedli voňavou, vyšampónovanou,
s mašličkami–, jak s ní vymetl ten prašný dvorek.

A taky jsem si vzpomněl
na hloupého Jaryna z naší kolonky,
když na rozvěšeném ženském prádle
mezi baťovskými půldomky
jednou zjara zubama vyšklubával rozkroky...

(Zlín, 21. 6. 2005)

Jaroslav Kovanda

(*1940) žije ve Zlíně, odkud řídí časopis *Psí víno* a nově i poetickou edici *Stůl*. Za posledních patnáct let vydal řadu básnických sbírek, jmenujme alespoň *Osiny* (1996), *Za oknem Erben* (1999), *Nebe nad kantýnou* (2002) a *Chlapec hrající si s krabem* (2004). Nedávno oslavil své životní jubileum, k němuž mu obytýdeník *Tvar* pogratuloval jeho vlastní básní *Pohřeb*. – Pandora přeje vše nejlepší!

Otištěné texty pocházejí z rukopisné sbírky *Výlet na Kost*.

VE STÍNU TOHO BETONOVÉHO MONSTRA

stálo několik mladíků
a udicemi masírovalo vodu

Nikdy bych nevěřil
jak rychle jsou schopny vosy
vyžrat leklé rybce břicho

Zachytil jsem kolemetlicí noviny
sedl si do pod ten beton
a pozoroval mladíky
jak udicemi prošívají vodu

V novinách psali že mezi nejužívanějšími
deseti slovy na internetu
se na I. místě umístilo „sesso“
a na desátém „lavoro“

Šel jsem od toho betonového zbytku
snad hodinu a z cesty po pláži
si pamatuju už jen
suchý pohlavek od vychovatele
který chytila asi dvacetiletá mongoloidní dívka
za to že jí uplaval kyblík

(Santa Maria del Cedro, 13. 9. 2000)

Tomáš T. Kůs

Onen svět

KAPAČKY

kdyby nechodil tak daleko
kdyby jej nestudilo od nohou
kdyby se nestmívalo tak brzy

domů jej táhne pes jako svého

nahoře na kopci
píská smrt na prsty

...

na tvářích vedeš pohlázení odspodu

v rozvitém květu dlaní se obávám
že v ranách z tvé ruky
nestojím o přehlednost

nestřídmost bolesti
jako bych byl na smrt nemocný
a nestyděl se
nacházet jistotu
v šlapání vody

NA VRCHOLU

zdají se ztráty
příliš náhle ztraceny

zima jak zkroucený drát
visí na stromě
lámavě radí
a ordinuje

rákosu kývání
třpytivé trávě ticho

pohřební že nekonáš
hrobové že věci
dále se dějí

AUTOPORTRÉT

kdyby měl portrétovat sám sebe
maloval by záda

náhle jsou tu dva
kteří se po katastrofě
úzkostlivě svírají
aby udrželi každý sebe

lidskou vinu
je třeba neustále podpírat
říká ten druhý
a kdosi velmi cizí zde
po zvyku uléhá

DLOUHO SPOLU

možná hvězdy padají pomaleji
abychom si stačili přát

ale k nedopátrání kdy
se zapomnělo na slova
„střemhlav“ nebo „útesy“

nepřiměřenou rychlost z kopce
bláznivý smích
k prasknutí nalité tepny!

mělkost
ta bezpečná
ta svíravá mělkost

SILNÝ ČERNÝ ČAJ

na noc
v kuchyni před oknem
cukr v hrnku po okraj

svírá jej
hladí mluví do něj
a on ji v dlaních rozpaluje
do růžova

*nebylo před praním
ale kapsy jsem ti prohlédala*

vlasý z okna zavlaží
jako by hořelo

KOLEM

vnitřní obchvat
jako bychom ani navýsost zjitřeni
neměli sebemenší povinnost
se čehokoli účastnit

podzim hraje na žebra

ve vyoraném poli ležíme nazí
s rozhozenýma rukama

Tomáš T. Kůs

(*1978) vystudoval Manažerství výtvarné kultury a Antropologii Předního Východu na ZČU. Pracoval jako dramaturg a produkční kavárny Jablůň v Plzni, v současnosti pod hlavičkou vlastního občanského sdružení Podivý pokračuje v produkčních aktivitách z oblasti literatury a divadla – např. na tzv. Moving station v Plzni. Žije v Praze a částečně v Plzni, pracuje v o.s. Portus Praha jako hlavní koordinátor sbírky Den s cihlou a také jako redaktor na řadě festivalů. Knižně vydal: *Teplo zima milovat* (2002) a *Příbytky* (2005).

Tomáš Řezníček

Neprávem zvaný kozodoj

VELIKÁ BÁSEŇ

(Midgi sedí támble u tobo stolu)

včéra toudle dobou
u sebe jsem posledních
měl 12 106 korun
od doby železničního zaměstnance
se toho tolik změnilo
a lidi lidi si porát
dokola vyprávěj ty samý
aleporáttysamý
nepříběhy
jako kdyby byl porát
ten samej blbej den

* * *

viděl jsem hodně přepychů
ale takovejhle přepych
to sem teda ještě neviděl
povidal tudle starej Hlava
a jen tak si k tomu dododal
jo jo život letí pizzicato!
ale jak komu...

nebo naopak

když se něco v ženský zkroutí
že to nejde ukočírovat
dlouhá řada smutnejch chlapů
drbe hlavu no co naděláš

tak sme si to malovali
že prej napořád
až se ztratí ňáký čaro
a kdo by v tom byl zase chlap

SAMOTA VINY

kolik nocí zvedlo se
a kolik ještě ne
den co den jakýsi chvalozpěv
a dluhů jakbysmet

jako by díval ses skrz...
oheň větví stíny
dlouho mi nebylo tak dobře
proklínám samotu své trpké viny

* * *

znovu a jinde klopýtáš
jednou roztlačená kárka hrká
oblíkneš šaty tak "nablízku" vzdálená
znovu a jinde nevěda se klaníš

zas v vyzáblych rytmech
je slyšet propletence schválností
zas v smírčích úmyslech
jako každý jiný den kdy o něco půjde

* * *

to vybavení na cestu
z té dále abys věděla
ze humny vjemů k nevykoukání
po pídích kam já až...

a kdybys věděla...
co romantik jak v tebe
až přihloupě se zraňoval
od úterka bude se mi...

blbě usínat

* * *

teprve potom co slíbáš všechen lad
dlouho předlouze mlčíš
odrazíš žilou města co jen to dá
a teprve potom nalezneš místo

mně dobře jen zval odnaproti hlas
ty sšněruješ barák od baráku až odrazíš
jseš krásnější než jindy po zuby
po kůži to v třeskotech po popel

máš piv tak akorát a venku straší

* * *

jakoby v těch samých stopách
a nemyslím tím jenom vlastní
zatažený v trny obav od mala
když děda z garage už zahulákat musel
ostatní malí jak jinak ve víru hry
bojácnost ostychu z ztotožnění
Tomáši hernajs tak co je s tím klíčem
nedovolí skočit chlapům a že si toho vyslech
nedovolí pevně svázán
skočit chlapům skočit do řeči

jedna z mých babiček měla rozpočítanou smrt
a prateta Máňa když otec maloval pokoj s kachlovými kamny
ustrnula co se s Járou děje Jarouši co je ti!
a on na štaflích se štětkou v jedný s kýblem v druhý ruce hladověl
jak sou noviny rozložený po zemi když se maluje
vod stropu ze štaflí čet články z novin ze země

a jednou když ze školy a z nákupu s maminkou sem šel
před domovem volhy volhy kolem domu
psací stroj na dubovém stolu tuky tuk divně vyzváněl
já barvil vodou ruský vomalovánky moc lidí všude po bytě
a že nenašly ty černě orámované fotografié
táta se ztratil jen na dva roky

Tomáš Řezníček

(*1969) žije v Děčíně a pracuje u Českých drah. Spoluorganizuje literární pořady v Děčíně a působí jako porotce Literární ceny Vladimíra Vokolka. Své texty publikoval ve Welesu, Tvaru, Psím víně, Babylonu, Pandoře... Vydal básnické sbírky *Druhá strana* (1994, s Radkem Fridrichem) a *Ranžír přede mnou* (1999). Na konci loňského roku mu v edici Nomisterion Městské knihovny Děčín vyšla sbírka *Neprávem zvaný kozodoj* (2005), z níž jsou texty, které nyní publikujeme.

jakoby v těch samých stopách
a nemyslím tím jenom vlastní
zatažený v trny obav od mala

Kateřina Kováčová

Můj sen byl o prachu

Na křupajících kůstkách se drolí sehnutá postava. Zastavuje kolem rybníků. Sleduje ostrý popraskaný led, který u břehů zvolna okorává.

Těžká, je těžká ta bílá hlava. Ještě plná šťáv na suchém keři prázdném keři. Pozoruje stébla suché trávy. Jejich úzkost se dá tušit podle klopení, které se jim dostalo až do krků. V kůži mají zvláštní okrnutí od přestárlych trav. Stojí, plaňky z plesnivého plotu, potažené škvorovitou nákazou namokvalých dřev. Proplakané jako ten, který chodí také stále sklopený a umírá na třetí zakřivení páteře.

...

To malé tělo leželo ve vaně a bylo omýváno vodou. Vlasy k ramenům, na svých koncích zakroucené do spirálek ve vodě tancovaly podle pohybu celého těla. Krásná jako přestárlá víla, říkali jí Grabulka. Jmenovala se totiž Grabulková a často i zamlada nosila šátek svázaný dole pod bradou, proto jí začali říkat tetka Grabulka. Ve stáří s tlustými brýlemi, slepenými izolepou, sledovala celý den telenovely a naříkala si na nohy. Teď tu nahá splývala s bílou vanou, jen pár fleků se dotklo její kůže. Moje babička ji něžně omývala vodou. Grabulka neměla nikoho, jen ten Rolinův hrob, kam chodila skákat. Babička se jí něžně dotýkala, někde ale nezvládla své roztřesené dlaně a ublížila mrtvé kůži příliš pevným stiskem. Neplakala. Věděla proč.

Babička jen vzdychala ze sebe smutek a snažila se zapomenout na to, co se stalo den před tím, než Grabulka naposled zachroptěla. Jenom upřeně sledovala hrany hnědé skříně, naříkala na bolest. Když umírala babiččina maminka, zavolala si všechny k sobě. Seděla na židli. Hlavu měla svěšenou dolů, protože už neměla vůbec žádnou sílu. Mluvila pomalinku o tom, že je s nimi všemi naposled. Že už se neprobudí. Pak zavřela oči a umřela. Grabulka měla ale těžkou smrt, babička nedala jinak a rozhodla se sama omýt její tělo, protože nebylo na světě nikoho, kdo by to chtěl udělat. Ošetřovatelka ji popsala Grabulčinu smrt.

Ten den si strašně stěžovala na bolest v podbřišku, ačkoli v sobě měla mnoho léků tlumících člověka a jeho rozklad. Pištěla bolestí jako přeražené kotě a už vůbec nevěděla nic o lidské důstojnosti. Ve chvíli, kdy bolest ustala, protože už nebylo třeba bolesti, kdy opět rozlišovala sama sebe a věci kolem, se rozhodla vyjít ven, naposledy vidět slunce, protože cítila konec. Ošetřovatelka ji podpírala, vlastně ji nesla, protože Grabulka vážila sotva 40 kilo. Postavila ji na zápraží, ale ona se jak hádě sesunula z jejího obětí a roztloukla si hlavu o beton. Babička mi o tom říkala pomalinku, trhaně, o tom promáčklém, jen malinko otevřeném dólíčku na jejím čele.

Země tam byla vyprahlá jako dlouho otevřená ústa, nic nikde agresivně a vtíravě nerostlo jako teď. Byla tam jen smutná nažloutlá tráva, pobožně sklopená a žadonící o spršku slin. Od té doby, co se louky a stromy bolestivě zazelely, se mi nechce myslet na tu zem, na tu vlhkou zablácenou zem, bez vyprahlin. Dítěti, které nemá naprosto nic společného s historií jedné mrtvé ženy, má pouze rodiče, kteří koupili dům i s jejím bloudícím duchem, se drolí kůže z pat, protože běhá jen tak naboso. Loupe bělavé cářečky, fascinovány bezbolestným ničením vlastního těla. Kůži hází do ohně a čichá. Včera hodně brečelo. Morče, které tisklo do dlaní, se mu vysmeklo a spadlo do horkého popela. Tak tam stálo, ubrečené dítě, když máma vymývala morčeti rány heřmánkem. Vypadalo jako velký bolák a srst mu už na zádech nikdy nevyrostla, ale přežil to a to je teď to hlavní.

Tam v tom baráku, kde toho tetka Grabulka tolik vyčetla smrti, prý přešlapuje její duch. Párkrát někoho viděli, jak jde se sekeromotykou směrem k zahradě, ale jen spatřili jakýsi závan, který pokaždé hned zmizel. Zemřela na zápraží, tam do pukliny v betonu lezla její krev, poté, co se prodrala z rozbité hlavy. Na jejím náhrobním kameni, zaraženém na nedalekém frýdlantském hřbitově, se tříská nápis: „Odpočívej v pokoji“ o svůj vlastní význam. Za chladných, zimních večerů sedí moje babička u okna a pozoruje tmou. „Je jí teď líp,“ řekla jakoby skutečně věděla, jak jí teď je. Přišoupla si rozklepanou rukou svůj hrneček. Já jsem ji objala, dotkla se ulepeného zpoceneného čela svými rty a nevěděla, jestli jí to mám vyvracet. Chtělo se mi řvát, chtělo se mi strašně vřískat strachem.

Zakopla o obroskýho hřiba, zakymácela se, ale nespadla do proklíštělé trávy, ne, udržela rovnováhu, ustála to. Hřib byl červivý, prolezlý chodbičkami po nenechavých držkách. Brácha ho rozkrojil, jestli přece jen kousek nevybere, aspoň do „smažky“, říkal a krájel a půlil ty nenechavé, pak zahodil znetvořený kus bezcenné houby a sklapl nožík. V jeho zorném poli se zatřpytila olezlá hlava podhříbka. Vyrazil jako odmrštěný šutr k tomu místu a dloubal a ze skrání mu tekly kapky potu až ke krku, měl úplně zamaštěný krk a khaki

tričko s obrovskou dírou na rameni, která sama sebe užírala do závrtných šířek a nechala jeho oblé svalnaté rameno křivě vyčuhovat.

...

V rozblácených strouhách se zračilo nebe jen útržkovitě. Všude plno ptáků, tlustých tělíček, která snad ani nemají žádná křídla, protože se třepotají tak rychle, že to Grabulka prostě nestíhá vnímat. Sleduje, jak vystřelují z obrovského trnkového keře. Má na sobě gumáky a tepláky srolované do nich, takže jí to dělá obrovská zchumlaná kolena. Bílá halenka už dávno ztratila ostře bílý výkřik a potemněla v mlčení. Kabát přehozený přes ni byl zanesený prachem, ale Grabulka, ta krásná Grabulka měla tváře popraskané večerním soumrakem a divila se, že tak dlouho nevyšla ven. Opravdu se smála, jen tak, jako by zkřivila ústa, ale ty oči se smály, to nikdo nezapře. Zírala do korun stromů ožraných dalším podzimem, kolik jich už bylo, můj pane, pomyslela si a oči se jí leskly, ale tak nějak krásně se jí leskly, protože věděla, že se vrátí domů a že si tam vypije čaj, lehne do postele, krásně se zanoří do nadýchaných peřin a zítra zase vstane. Jedou s Emou a Janou do Frýdlantu, podívat se na zámek.

„Máma říkala, že pojedeš s náma!“ vykřikla Jana a rozbřečela se. Měla najednou tak červené fleky na tváři, v rozrušení rozervalo celé noviny a smítka utržených slov se z jejich dlaní sypala na podlahu. Stála u kamen, jejich plotna byla rozehřátá do ruda. V obýváku bylo mnoho paroží a celých jeleních i jiných hlav.

„Prostě nepojedu, nemůžu, Janičko, pochop to, není mi dobře...“ řekla Grabulka zesláblá vlastním smutkem, tak blízko už byla a zase zakopla a spadla na tvrdou zem.

„Už tě nemám ráda! Slíbilas to, máma bez tebe nepojede!“ Děti často myslí jen samy na sebe. Grabulka sklonila hlavu. Seděla v polorozpadlém křesle s příliš vysokými podpěrami pro ruce. Byla v něm taková propadlá, jako by srostla a zemřela v tom práchnivějícím celku. Její ruce nepřírozeně splývaly na těch podpěrách. Myslela na Rolina. Zůstala sedět i v momentě, když k ní Janina přišla, plná vzteku a vroucího zla. Přišla k ní a kopl ji do holeně tak silně, že se Grabulce bolestí na chvíli zastavil dech. Když ji viděla, jak bolestí syčí, jak si objímá holeně a pláče, utekla. Janina měla v sobě tolik nenávisti a začala tušit, že hlavně sama k sobě a k těm ještě slabším.

Vyběhla ven. Pršelo. Bylo bláto a břečka. Zabořila se do oblevy a těžko se její nohy dostávaly ven. Měla jen tenisky, protože vyběhla narychlo. Promoklé nohy zábly. Pršelo jí za krk a cítila tolik chladu. Spadla do kaluže prorostlé zbytky ledu. Když přišla domů, nemluvila. Její otec spal, Ema seděla u okna a vyšívala nějakou trapnou dečku, jak to dělávala vždycky, když měla čas.

„Ono to nepůjde tak rychle,“ řekla mi babička, když jsem se strašlivě divila, že mám po tolika měsících ještě ty zlé sny. „To musíš totiž počkat.“

Dneska jsem rozkousla jedlý kaštan, prapodivná pěna se z něj vyhnula, jinak se zdál téměř neporušený, odhodila jsem ho k lesu, obrovské buky, některé vyvrácené, snaží se vzhůru svými kořeny, ale ono to nejde, leží jako mrtvé lodě na dně nějakého toho mrtvého moře, rostou na nich houby a pavučiny, tlusté členité kmeny jsou mi po pás. Lezu přes ně,

„Tohle smetiště starých větví a uřezaných kmenů vypadá asi jako hřbitov,“ řekl brácha a sedl si na jeden velký vyvrácený kmen. Je tu tma a klid a všude číhají havrani, jejich neprodyšná těla jsou zatím jen tušit tam mezi těmi stromy, dýchá na mě chlad mrtvých těl. Tohle všechno jsem prožívala s tebou a ty to musíš mít někde uvnitř, tak to vyhrab! Dala jsem ti úplně celá křídla a teď nemám ani ty nohy, abych přelezla přes tlustý kmen. Nemám ani vůli, abych vyvrískla ten cit jednou provždy přímo do chřtánu zívajícího lesa. Sedla jsem si na proplesnivělý pařez, půlka jeho hlavy se sesunula pod tíhou mého těla, rozdrobila se do jehličí, nevadilo mi to, prostě jsem jen seděla a možná bych začala i brečet, ale babička přišla s houbou v ruce, okusovala kus klobouku, dělala to vždycky, sametová měkkost se jí převalovala po holých dásních: „takovejch ještě bude, ech! Pro jedno kvítí slunce nesvítil!“ řekla a věděla moc dobře, že se do ní po smrti jejího manžela už nikdy nikdo nezaseknul. Babička se vydala přes zablácenou stopu nějakého traktoru do dalšího lesa. Strašlivě se zabořila do té stopy ale ani to jí nevadilo, já už bych nohu nevytáhla, říkala jsem si a nemohla jsem nikde nahmatat ani cípeček klidu.

Tak nutně už se potřebuju přestat trápit! Potřebuju usnout a nemít žádné sny.

Můj sen byl o prachu a o všech těch tělech v něj obrácených. Byli tam všichni a propadávali mi skrz prsty, byli k nezachycení.

Kateřina Kováčová

(*1982) žije u Příbrami a studuje na PF UJEP v Ústí nad Labem. Loni vydala poeticko-prozaickou sbírku *Hnízda*, za níž získala Cenu Jiřího Orteny. I proto se vše ostatní o její osobě dozvíte z celé řady rozhovorů, článků a analýz, které na téma KK vyšly, vycházejí a vyjdou.

Rozhovor

tematizujeme: Hru

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

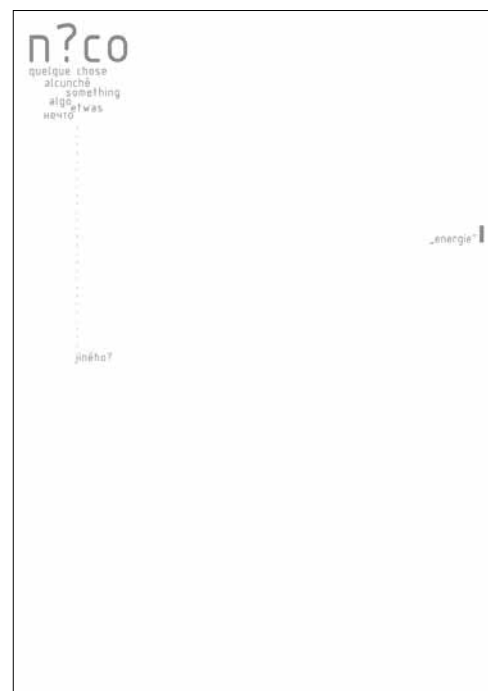
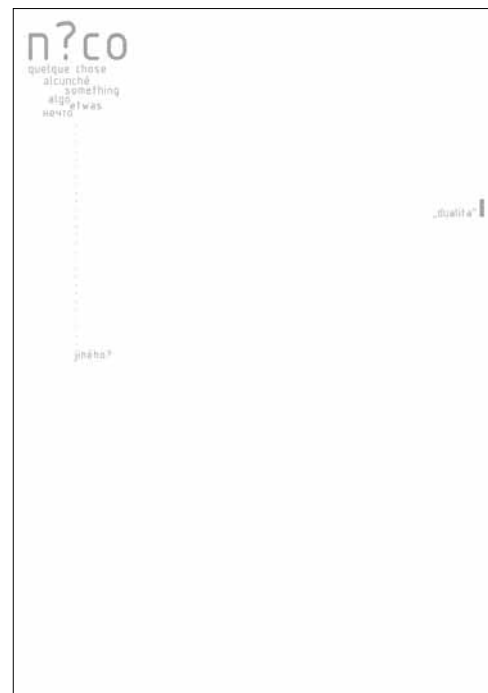
Recenze

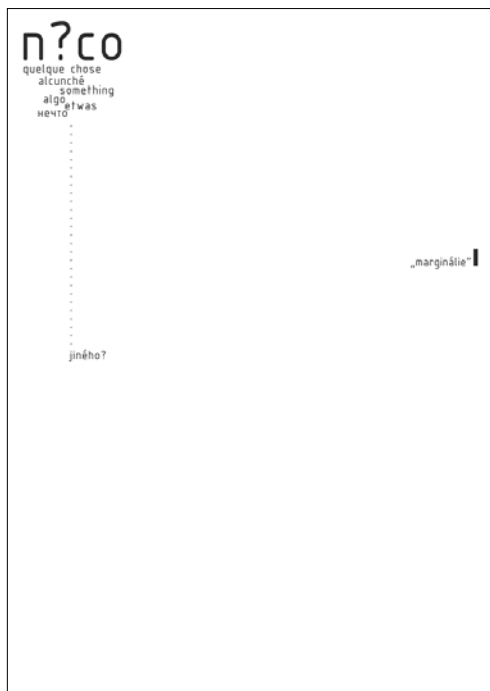
Byl jsem postaven před zadání vytvořit fotografie pro 12 obálek luxusního časopisu. Rozpětí možností: neomezené. Tak proč se nepozastavit nad názorem, který se mi zdá nejpodnětější, a zároveň si tak trochu nepohrát?

Titulní strana neboli obálka časopisu je, jak už sám název napovídá, jakýmsi obalem toho, co je uvnitř. Můj přítel podotkl, že obalů je dnes tolik, až to není hezké. Vše je do něčeho baleno... a obalové materiály tvoří hlavní podíl odpadového zamoření vytvářeného „vyspělou“ civilizací. Obálka časopisu je zároveň tím, co je vidět jako první při kontaktu s tímto druhem produktu. Z marketingového hlediska má titulní strana velmi výrazný podíl na prodejnosti. Na základě dalších výzkumů bylo zjištěno, že nejlépe titulní stránku prodává portrét, přičemž hezká tvářička, či ještě lépe celebrita, tuto funkci zvládne efektivněji. To se promítá do strategie všech komerčních časopisů a výsledek je dobře vidět na pultech novinových stánků.

Než se však pustím do tvorby fotografií pro obálky, musím si předně ujasnit, co pro mě vůbec fotografie jako taková znamená. Z tohoto se pak teprve může odvíjet konkrétní realizace. Můj pohled na věc je dán faktem, že studuji pátým rokem fotografii na vysoké škole. Po celou dobu se mé uvažování zaměřovalo na obrázky tvořené světlem a vědomě jsem jich velké množství shlédl. Na médium fotografie je již dlouhou dobu pohlíženo jako na rovnocenný nástroj uměleckého vyjadřování, stejný, jakým je malba nebo socha. O pojmu „umění“ má pravděpodobně každý svou představu. Většina si jej nejspíše spojuje s hodnotami, které byly na umění kladeny od 19. do poloviny 20. století – působit vizuální potěšení, radost z obrazu jako takového, ale také revoltovat proti zavedeným zvykům, ukázat pokrok. Odborníci a zasvěcení umělci se zabývají problematikou specializovanou, laikům většinou nedostupitelnou. Jednoznačně však už současné umění ztratilo přímý kontakt s lidským životem, už není přirozeným komunikačním prostředkem, který předává významné hodnoty a má vliv na opravdu bytostné smýšlení člověka o sobě samém. Lidé už nepotřebují nacházet v obrazech sobě neznámou skutečnost, brát je jako spodobnění posvátných hodnot.

Fotografie jsou vytvářeny člověkem (fotografem), jenž obsluhuje svůj přístroj s cílem vytvořit snímek podle „svých představ“. Obecně se má za to, že je v realizaci svých představ neomezovaný, ale ve skutečnosti je mu největší překážkou fotografický aparát. Ten je mechanickým přístrojem a podléhá zákonům fyziky (občas ještě i chemie). Fotograf musí chtít pouze to, co mu dovolí jeho přístroj. Nabízí mu barevnost materiálu, expoziční citlivost, optické rozpětí, hloubku ostrosti, expoziční časy a spoustu dalších možností/omezení, které musí umět alespoň trochu ovládat, pokud chce mít vliv na konečný výsledek. Rozpětí jeho možností je tedy zdánlivě nekonečné, ale ve skutečnosti dosti omezené (viz teorie V. Flussera). Za fotografa přitom nepovažuji člověka, který je jen prodloužením programu aparátu a plní





tento program nekonečným opakováním rituálu – bezmyšlenkovitým mačkáním spouště.

Vezměme ambice uměleckých fotografů a zkusme je poměřit danými skutečnostmi. Nalézat neustále nové možnosti v aparátu, jeho technických uzpůsobeních je prakticky nemožné a v podstatě vyčerpitelné. Pokud má někdo snahu přijít s novou formou technického (či technologického) zpracování, uchyluje se ke zpracování své fotografie počítačovými technologiemi. Možnosti, kam až zajít touto metodou, jsou zatím nedozírné a dnes ani netušíme, jaké úžasné virtuální obrazy nás ještě čekají. Naše současné digitální manipulace jsou jen malým předstupněm toho, co teprve přijde. Softwarový program počítače nabízí pro úpravu obrazů nespočetněkrát větší variabilitu, než vynález starý přes 150 let. Otázkou pak zůstává, kde se náš chrabří fotograf se svým mechanickým aparátem devatenáctého století právě nachází. Ve vodách digitálního obrazu už o samotného fotografa zas až tak moc nejde, a tak se bude moc rád dál setkávat se svými starými dobrými kolegy. S nimi pořádat soutěže v klasických kategoriích a objevovat nápady v oblastech, jejichž hranice si pevně určili. Zde se vyčleňuje početnější skupina fotografů, jejímž modelovým příkladem může být tradiční amatérský fotografický kroužek. Ti pochopitelně mohou ve svých dobrovolných omezeních objevovat další nové, zajímavé či krásné postupy, jež následně vytvoří úžasné snímky. Pravděpodobně se však už žádnému z nich nepodaří vystoupit ze stínu své skupiny tak, aby vytvořil zlomový bod v přístupu k tomuto médiu. Zároveň však dochází i k dalšímu jevu. Akademizováním (fotografické studium na uměleckých školách a univerzitách, udělování vysokoškolských diplomů v oboru fotografie), zařazením do muzeí, sbírek, encyklopedií, učebnic umění apod. byl fotografii přidělen pevný statut, jenž ji přiřazuje k jejím vznešeným uměleckým kolegům. Ten, kdo se pohybuje uvnitř a má ambice vytvářet formálně či obsahově nevšední díla, tomu nezbyvá než teoretizovat, hypotetizovat a rozvíjet postupy založené na znalosti již užitých ideových konceptů (objevování novinek v konstrukci nebo v manipulaci s klasickým fotoaparátem je prakticky ukončené). Vznikají tak stále složitější obrazy, jejichž struktura či náplň může být zajímavá nebo přínosná, o to méně ale běžnému vnímateli přístupná. Jelikož má fotografie za sebou již pěknou řádku let své historie, ušla i ve vývoji formy sdělení pěkný kus cesty. Divák, nezavázaný do teorie umění, bude pravděpodobně na výstavě současné fotografie tak zmaten, že raději upřednostní „krásu“ snímku slunečnic pod modrým nebem vylepeného na své toaletě (vytvářející početnější skupinou fotografů). Současné tendence fotografie (v proudu umění) se tak stávají podnětné pouze pro úzkou skupinu specialistů. Většina příjemců bude uspokojována stále stejnými líbivými snímky, jež jsou napříč historií i rozdílností místa vzniku v obsahu svého sdělení stále stejné. Zprostředkovávají svému divákovi podívanou na krásný

přírodní útvar či libovolnou kompozici prvků, barev, struktur, jež vyvolává emotivní účín svou samotnou existencí. Fotografové se v tomto případě, na rozdíl od sofistikovaných výtvarníků, nesnaží o kritický přístup k jakékoliv problematice.

Z obou stran je však vytvářeno nekonečné množství dalších a dalších snímků, které, ač s rozdílnými ambicemi, patří do společného pytle – Fotografie. A čím je jich víc, tím vzrůstá i potřeba vytvořit ještě více novějších, aby se dosáhlo překonání předcházejícího. A to na všech úrovních. Důsledkem je doslova obrazové zahlcení a následná otupělost příjemců vizuálního sdělení. Nejaktivnějším distributorem technických obrazů se stal trh s produkty a službami. Ten zatím nenašel účinnější prostředek než vizuální přilákání ke svému produktu. Aby zvýšil svůj zisk, musí nestále zesilovat intenzitu a četnost svých sdělení. Výsledek tohoto snažení můžeme denně sledovat sami kolem sebe. Vidíme stále nové a nové fotografie na titulních stranách časopisů, novin, na různých druzích reklamního sdělení... jsou aktuální, odlišné od těch předcházejících, IN-formují, ale opravdu nám přinášejí novou informaci? Nejsou spíš stále stejné, takové, na které jsme zvyklí, neinformativní, tedy redundantní? A nebylo by v konečném důsledku mnohem zajímavější, kdyby byly doopravdy všechny pořád stejné? Jako lék zvolit opačný extrém, který ukáže na podstatu léčené nemoci?

K tomuto východisku se uchýlil můj experiment. Ze zadání vytvořit dvanáct fotografií pro titulní stránky časopisu jsem udělal nakonec jen jednu a tu použil na všech dvanáct obálek. Stejná obálka neznamená, že obsah čísla je také stále stejný (tak daleko jsem nezašel). Každé číslo má své hlavní téma a je graficky (barevně) odlišeno od ostatních. Přeci jenom chci nechat čtenáři alespoň malé vodítko pro orientaci při vyhledávání toho, co očekává. Mám úctu k obsahu každého čísla. Terčem mé kritiky je redundance fotografií, ne text nacházející se uvnitř časopisu. Můj projekt by však našel odezvu pouze v utopistické představě, že by tuto strategii (třeba na přechodné období) převzaly všechny distribuované časopisy (a další média). Výsledkem by bylo, že bychom vidávali den co den stále stejné fotografie (lépe fotografii) ve všech novinových stáncích, na všech výkladních skříních... Po určité době by nám všem byl tento jev přinejmenším podezřelý a následně by se konzumenti obrazů třeba jen zamysleli na tím, jaký je rozdíl mezi tímto a stavem, na který byli zvyklí. Nakolik je vědomá stejnost jiná od redundance, na kterou jsme si dobrovolně zvykli a navíc ji přijímali jako změnu. Když už nic jiného, bylo by alespoň dosaženo malého zamyšlení nad stavem věcí, takovým, jakým doopravdy je. A možná bychom pak zjistili, že situace, kdy je pokaždé na obálce nová hezká tvářička, je daleko pohodlnější než opravdové IN-formování. Nakonec, vždyť zábava je to, proč dnes žijeme.

Jakub Vrhel

(*1982, Ústí nad Labem) studuje reklamní fotografii na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. V roce 2002 působil jako fotograf krajské redakce severočeských Deníků Bohemia; r. 2005 absolvoval studijní stáž na univerzitě Fachhochschule Dortmund v Německu.

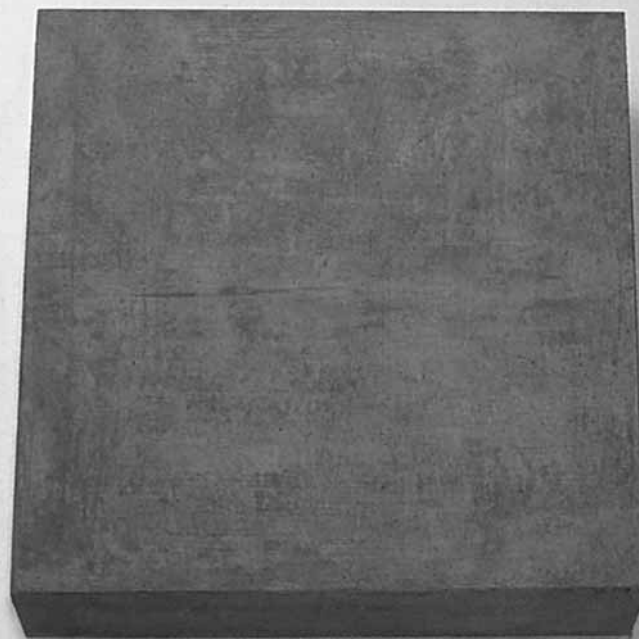
Vanesa Wallet Hardi

Martin Kolář

Motto:

**„... obrazy nie je možno pochopiť vysvetlením, ale skúsenosťou
(prežitím)“**

Vanesa Wallet Hardi



Otázka konceptuálního umění bývá v euro-americkém prostoru vnímána jako problematická. Mluvíme-li o zobrazování, je koncept tradičně stavěn do opozice k iluzi. Rozlišení vizuálního umění na konceptuální a iluzivní nám ukazuje linie diference zobrazování v kulturní tradici.¹ Současní autoři spíše zdůrazňují rozdíl mezi uměním konceptuálním a perceptuálním. „Konceptuální umění je opakem umění perceptuálního, a představuje proto psychologický způsob rozlišení umění, které není imitativní, od umění imitativního. V intencích tohoto argumentu konceptuální obrazy vznikají nikoliv díváním se na věci vnímané, nýbrž díváním se na nějaký vnitřní obraz, na obraz paměti nebo na obraz, který si mysl sama vytvořila na základě mnoha svých zkušeností. Jestliže si percepce a koncepce (od percipere a concipere) uchovávají něco ze své původní etymologické síly, percepce je pak prostředkem, jímž se vnější svět stává světem mysli.“²



Vnímání nás směřuje k chápání. Obrazy se dostávají do vědomí. Musíme si uvědomit, že východiskem je nám pouze smyslová zkušenost. Zmíněná zkušenost nás navrácí k prožitku světa. Koncept se stává pojmem. Vnímané je vždy zvláštní, mohli bychom říci i slavnostní. Vytváří nám „básnický“ prostor pro možnost odkazující k něčemu jinému, prostor pro představu.³ Důležitou roli zde hraje metafora, tvar který vytváří uchopitelný náznak prožitku. Odkaz, který se plně projeví až v našem vědomí. David Summers zavádí pojem dvojitě metafory: „Dvojitá metafora povstává z transformace materiálu do náznaku jiného materiálu, tak jako když se pigment stane barvou těla namalované figury. Dvojitá metafora podobně jako metafora reálná zahrnuje přenos, ale i když tento přenos – umístění pigmentu na povrch – může mít jistý druh substitu-

1 Viz např. Gombrich, E. H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1992.

2 Summers, D.: Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení. In: Kesner, L.: Vizuální teorie, Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. HŠH, Praha 1997, s. 98

3 Radikální možností se v našem případě může stát pohyb mimo předmětné. „Ve vizuálním umění je to problém vztahu mezi realitou a obrazem. Nepředmětnost můžeme takto chápat i jako místo pro něco, jako prázdno, jako možný prostor. Jednou ze strategií, jak se s problematikou vyrovnat, je tvorba alternativního emocionálního prostředí. Vystává zde otázka po smyslu prostoru v jeho vymezení, v ohraničení a v jeho vyplnění. Ta nás směřuje na cestu ze světa autora do prostoru obecného, neurčitého, ve kterém lze předmět jen těžko uchopit. Předmětnost se zde sice znejasňuje, ale význam se nevytrácí. Pouze bledne vně jeho nejisté a námi tvořené budoucí hranice. Nepředmětnost se takto stává místem pro diváka. Místem, kam upíráme náš pohled.“ Řebíková, B.: Bakalářská práce. KSV, PF UJEP, Ústí n. L. 2005 – nepublikováno, s. 41

- 4 Summers, D.: Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení. In: Kesner, L.: Vizualní teorie, Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. HŠH, Praha 1997, s. 129
- 5 Tamtéž, s. 129
- 6 Monochromii považují za určitou možnost koloristického přístupu k malbě skrze jednu barvu. Paradoxně nás tak vrací ke vnímání „malířských“ kvalit obrazu.
- 7 Václav Krůček problém ukazuje na příkladu textu Kazimíra Maleviče ze stati Suprematismus: „Pokořil jsem modré hranice barevného prostoru, vyjděte do bílé – vedle mne – soudruzi, piloti – vplujte do nekonečna... Prolomil jsem okraje barevného nebe, strhnul ho dolů a do pytle, který vytvořilo, dal jsem barvu a zavázal. Pluj! Otevřené bílé moře, nekonečno ležící před námi.“ Krůček hledání modernistických utopií dále popisuje slovy: „...žili v obrovské touze po zachycení absolutna. Jejich teoretické úvahy, nabyté spirituálním, mystickým obsahem nezapřou určité dobové souznění s tehdy módními filosofickospirituálními tendencemi.“ Krůček, V.: Monochromie, čas, směřování. In: Monochromie. České muzeum výtvarných umění, Praha 2002, s. 7
- 8 Paradoxní je, že dané malířské myšlení právě z tohoto způsobu zobrazování vyšlo (jako příklad nám poslouží Malevičův Černý čtverec na bílém pozadí).
- 9 Otázka běžného diváka často zní: Jaký tento obraz má smysl?
- 10 Sedláček, Z.: Organic color – Organic space. Galéria Mesta, Bratislava 2004, nestránkováno
- 11 Tamtéž

tivní přítomnosti, přítomnost toho, co je malováno, je vždy jen naznačena a vyžaduje, aby ji divák dovedl do konce. Paradigmatem dvojité metafory je samozřejmě malířství. Kdykoliv je namalován obraz, musí být nahlížen jako cosi více než to, čím je, jednoduše proto, že to sice je materiál, ale není to materiál, který reprezentuje.⁴⁴ Zmíněný autor dále pokračuje: „Malování jakéhokoli obrazu proto zahrnuje vysoký a základní stupeň virtuality, vidění coby – vidění něčeho jako něčeho jiného.“⁴⁵ Metafora vyžaduje aktivní přístup diváka, jeho otevření se obrazu, prožitku. Vidění zde nahrazuje pochopení. Summers se dotýká něčeho, co je pro chápání západní malířské tradice velmi charakteristické, ale většinou odsunuté do podvědomí běžného diváka. Iluzivní zobrazení je přijímáno skrze zvyk a klišé jako něco, čemu rozumíme, co umíme číst. V tendencích pohybujících se na hranici iluzivního zobrazení trojrozměrného prostoru na plochu či v tendencích opouštějících zcela tuto šablonu se divák cítí ztracen a hledá náhražku mimo náš svět. Vizualní umění založené na redukci a abstrahování, jehož nejradikálnější polohou v malbě jsou geometrické a monochromní tendence⁶, se stává ideálním místem pro zmíněné uvažování. Opustíme-li modernistický názor (který se snaží uchopit absolutno a tvořit velké utopie – ismy)⁷, zjistíme, že tyto tendence odkazují spíše k autonomii malířského materiálu (např. barvy) a jazyka. Můžou sem však vstupovat i snahy o symbolické a ikonické vnímání obrazu⁸. Hledání smyslu⁹ nás pak přivádí ke zbytečnému porovnávání možností v kvalitě výpovědi dvourozměrného obrazu a mluveného či psaného jazyka. Musíme si uvědomit, že malířství, alespoň v našem současném kontextu, se snaží uchopit smyslovou přítomnost a tu předložit.

Modelovým příkladem se pro nás může stát dílo Vanesy Wallet Hardi. Při pohledu na její práce si uvědomíme vysoké nároky kladené na pozornost diváka. „Tím, že se tématem stává jediná barva na ploše a různé modifikace této základní situace, se aktivizují všechny aktuální přítomné prvky a získávají významovou platnost.“¹⁰ Jsme nuceni si všimnout nejen způsobu zpracování plochy malby, ale i dalších technických stránek díla.

Je třeba se otevřít i smyslovému působení barevné hmoty, vnímat vztah mezi plochou a rámem (okrajem), podívat se jemné diferencí mezi obrazem a objektem.

Zbyněk Sedláček toto rozlišování charakterizuje následovně: „Pro zvolenou autorskou koncepci je charakteristické, že nejde o žádné striktní řešení, které by vedlo k systémovému zpracování monochromního tématu, nebo o jiný, přesně determinovaný program, ale o poetiku, která jen připomíná strohé pokusy modernismu, ale nabízí značnou proměnlivost otevřenou intuitivnímu subjektivismu a smyslovosti.“¹¹ Uvolněnost, programová svoboda a důraz na subjektivní vnímání je pro podobné současné tendence vizualního umění příznačná.

Autorka pracuje s tím, co je pro malbu charakteristické, to znamená s pokrytím povrchu obrazové plochy pigmentem obsaženým v barevné hmotě. Tuto „klasickou malbu“ však problematizuje tím, že ji osobním zásahem „zlidšťuje“. Podívejme se blíže na její techniku.

Vanesa tvoří prostorové útvary pokryté barvou v několika vrstvách. Vrstvy jsou dále vymývány, proškrabávány, místy odkrývány, jsou dotýkány. Tušíme jejich vzájemnou odlišnost. I když se nám zdá, že pohlížíme na kompaktní, jednolitou plochu, při pozornějším pohledu cítíme postupně nanášenou a poté zčásti odstraněnou materii. Rám obrazu je naddimenzován a místy zkosen, barevně pojednán. Jak píše Jiří Valoch: „... v malbách nalézala různé podoby materiálových struktur a zhodnocovala je – en detail.“¹² Valoch tento postup označuje jako „zdanlivou monochromii“¹³ a téma jejích děl charakterizuje slovy: „... jejich tématem je vlastně vztah mezi jednobarevným globálním působením – na první pohled – a skutečnou vnitřní diferencí, kterou musíme postupně objevovat a vnímat ve všech subtilních odlišnostech.“¹⁴ Vymezení se vůči běžnému chápání pojmu monochromie, které má základ v neosobnosti a absenci rukopisu autora, je u autorky zřetelné. „U Hardi je tomu úplně jinak – v rámci možností a daností fenoménu monochromie se snaží uplatnit co největší škálu nejen vizuálních, estetických diferencí, ale také zhmotnělých významů (i když zase třeba těžko verbalizovaných, protože komunikovaných právě jedinečnostmi jazyka malby, v jejím případě tedy jazyka barvy).“¹⁵ Malířskou kvalitu v obrazech Vanesy Hardi můžeme označit jako nepředmětnou.¹⁶ Nechávací ve svých strukturách místo pro naše představy, sny, pocity... Vzniká tak prostor, ve kterém na nás Vanesa mluví svým vlastním jazykem – jazykem barvy. Plocha obrazu se stává vodítkem pro diváka a jen lehce ho směřuje k prožitku. Ke vnímání povrchu, hloubky, prostoru...

Vanesa Wallet Hardi

se narodila v roce 1971 ve Vrbasu (Vojvodina, Jugoslávie), studovala na Akademii výtvarných umění ve Vídni (1994–1999, prof. Gunter Damisch), Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě (1990–1996, prof. Ján Berger) a Škole průmyslového designu v Bělehradě (1985–1989). Získala tato ocenění: 2002 – Cena centra vizuální kultury (Novi Sad, Jugoslávie), 2000 – Mladý slovenský výtvarník roku (Bratislava, Slovensko), 1999 – Cena spolkového ministerstva za diplomovou práci (Viedeň, Rakousko). Samostatně vystavuje od roku 1995.

12 Valoch, J.: Barva, forma a prostor, Vanesa Hardi.

Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy 2002, s. 14

13 Tamtéž, s. 14

14 Tamtéž, s. 15

15 Tamtéž, s. 15

16 Řebíková, B.: Bakalářská práce. KSV, PF UJEP, Ústí n. L. 2005 – nepublikováno, s. 43

Martin Kolář

je odborným asistentem na katedře prostorové tvorby FUUD UJEP v Ústí nad Labem.

Rozhovori

tematizujeme: Hru

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

Poetická edice Mapa

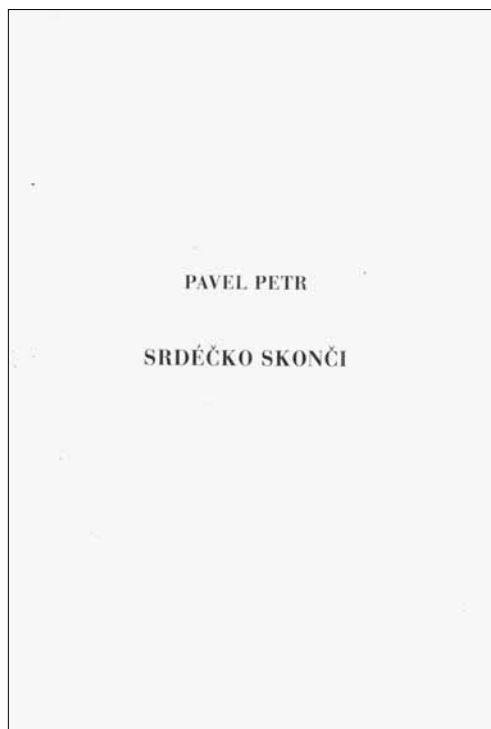
připravil Radek Fridrich

Abychom se mohli zorientovat v krajině, nutně potřebujeme plánek nebo-li mapu. Orientaci v krajině poezie, v prostoru literárním, nám usnadní také MAPA neboli poetická edice manželů Martina a Pavly Stöhrových. Na jejich webové stránce www.mapa.silesnet.cz snadno zjistíme přehled vydaných básnických svazků. Vedle autorů ve světě poezie již známých, jako jsou Jaroslav Kovanda, Petr Motýl nebo Pavel Petr, zde nalezneme i nadějně talenty, např. Terezu Riedlbauchovou nebo nonsensově laděného Pavla Preisnera.

Zato jména jako Emil Bok, Antonín Čermák, Boleslav Gregor či Jiří Beran budou patřit k autorům spíše čtenářsky zasutějším. To rozhodně neubírá na jejich kvalitě. Podstatné na MAPĚ je, že vytváří tolik potřebný publikační prostor pro poezii, která je editorovi, básníkovi a redaktorovi brněnského Hosta Martina Stöhra blízká. Že oba manželé investují finance ze svého rozpočtu, je v těchto průzračných aktivitách samozřejmostí. Typograficky umírněný design edice, poctivost redaktorská a nápaditost výtvarná odkazují na dávné a vážené tradice knih Josefa Floriana, Jakuba Demla či Lisu tří bratří rodiny Vokolků. Zaplaťpámbu za to, chtělo by se říci, ne, spíše objednejte si osm svazků za 200 korun, jak je zjistitelné na webové stránce, podpoříte poezii, uděláte dobrý skutek a hlavně si rozšíříte literární prostor.

VYDANÉ SVAZKY

- Emil Bok: Prérie (sv. 1)
Antonín Čermák: Vůně tvého dřeva (sv. 2)
Pavel Petr: Srděčko skonči (sv. 3, L. P. 2000 – podzim)
Vánoční tisk 2000 (sv. 4, 2000)
Petr Motýl: Vymrští se hned a začne tancovat (sv. 5, 2002)
Tereza Riedelbauchová: Podoba panny pláč (sv. 6, 2002)
Boleslav Gregor: Kohoutí napití (sv. 7, 2003)
Jiří Beran: Snad tu s námi je (sv. 8, 2004)
Jaroslav Kovanda: Chlapec hrající si s krabem (sv. 9, 2004)
Pavel Preisner: Budem nudlit (sv. 10, 2005)



Pavel Petr

(ze sbírky Srděčko skonči)

27. května, Vlčnov

V nejžhavějších paprscích u kostela
dozrávající hochy potkávám
ve vesnici,
muzika až do rána,
s uspávkou myslím na své nejmilejší,
v té kráse jsem jako korouhvička,
v srdci je klid, nad horskou propastí,
jistě si svým zamilováním, srdce tam stojí.

5. června

vidíš mě, jak se probouzím,
abych byl poslušný
jiskřivému ránu.

14. června

I na jiskřivé ráno
bude pozdě.

Petr Motýl

(ze sbírky *Vymrští se hned a začne tancovat*)

Co se to děje

choděj čtyři už půl roku denně
a nejmenší si dává jídlo dvakrát a dvanáct piv
a dvoumetrovej s ramenama jak jeřáb
sní jenom polívku a vycucá tři malý

bydlej nahoře v Edenu a makaj v lese
a už půl roku
malinkatý neroste
a z obra neubývá

Nikdo nic netušil

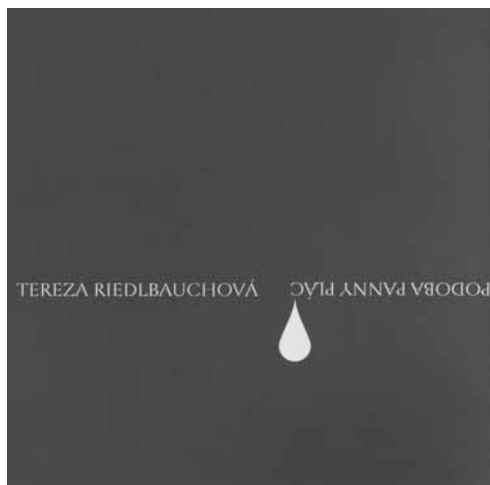
30 let cucal bonbónek
a chodil v pestřejších hadrech jak tukan
i když jinde by takovýho dřiče nesehnali

takovýho co když popadne cihlu
hned s ní prosviští stavbou hluboko pod základy
a další měsíc ho hledají a vykopávají

takovýho co se kleštěma připne k drátu
a pak pokračuje po mosazi a bronzu
až k nevídaným 560 voltům
veselícím se mezi prsty a skrz naskrz prošoupanou
podrážkou

30 let cucal bonbónek
a pak znenadání odešel do důchodu
všichni zůstali úplně paf





Tereza Riedlbauchová
(úryvek ze skladby *Podoba panny pláč*)

III/
Děšť křtí obrovské rybí břicho
nafouklé smrtí, počítím
břicho muže a ženy přenáší poselství konečnosti
bříška tvých prstů se potkala s mým čelem
v mém břiše zanikneš
smolné sloupy vykvetly jedovatě
tvá hlava se zanítila
propálila mi prsní kost
v těle se zabydlila noc
oči zatrnuly

– kam ses ztratila?
vítr, o kterém nevím, tě vnesl do mého těla

– jsem pramenem, slzou i slinou našich úst
z mého těla září krev, zlato a žluč



Jaroslav Kovanda
(ze sbírky *Chlapec hrající si s krabem*)

mračna / 14. 7. 2002
na nebi dnes leží mračna
jako patroděry

a žádný žebř se k nim nedá
přistavit

dnešní sen / 25. I. 2003
zároveň s prudkým otevřením dveří
tím „větrovým“
uviděl jsem náhle v rámu
jakoby černé hmoty plameny

hned jak jsem křičel kdo je

Pavel Preisner

*(ze sbírky **Budem nudlit**)*

...

Rozpačitě rozložil ubrousek. V rastru ubrousku spatřil japonskou krajinu. Složil a rozložil ubrousek. A znovu. Opět krajině. Ale jiná. Čínská. Na hlavu mu spadl lustr. Jako rokokový kníže v té lustrové paruce odtančil na zvrhlý večírek. Na takový se může jen s o hlavu vyšším milencem nepříjemného pudlíka.

...

Tykadlama tralalala se potýkají dva mravenci. Okolo bedly si spolu zatancují. Lesní jahody zlampičkují ples. Jistě přijde i s čepicí pes. Máchnutím oháňky zhasne oslavu. A půjde mu o hlavu.

Rozhovory

tematizujeme: Hru

LIVING IN SUDETENLAND

Beletrie

Reflexe

Edice

Recenze

Narativní gramatika Davida Hermana

Odkazujeme-li k problematice narativních gramatik a vytváření jejich systémů, obvykle považujeme za zakládající dílo tohoto odvětví Proppovu *Morfologii pohádky* (1928). Je však samozřejmé, že samotné pojmenování narativních gramatik souvisí s pojmenováním celého oboru soustředěného na vyprávění a jeho analýzu: *naratologie* – tak, jak byla vyhlášena Tzvetanem Todorovem v jeho *Grammaire du Décaméron* (1969). Zhruba od stejné doby začíná být používán i pojem narativních gramatik, spojený především se jmény Claua Bremonda a A. J. Greimase. Podobnou tradici má i zkoumání narativu na lingvisticko-sociologické bázi, které se datuje též od šedesátých let minulého století a je spojeno se jmény J. B. Prida, R. Lakoffa či W. Labova. Poměrně novým fenoménem je však inspirace narativních zkoumání postupy a termíny kognitivních věd. V pátém svazku edice Theoretica (ÚČL AV ČR) se dostávají do rukou čtenáře dvě ze studií současného a specificky se profilujícího severoamerického naratologa, **Davida Hermana**. V díle tohoto badatele můžeme vysledovat především silnou tendenci ke spojování a kombinaci metod a výsledků zmíněných zdrojů. Takové spojení umožňuje Hermanovi získat nástroje k analýze jak konkrétních, v našem případě přirozených narativů, tak k analýze struktur narativu obecně.

V průběhu devadesátých let minulého století Herman publikoval velké množství článků zaměřených jak na historii anglicky psané literatury, tak na analýzu narativního diskurzu. Spojení těchto dvou okruhů zájmu pak vyústilo v unikátní Hermanovu knihu *Story Logic* (2002). *Story Logic* je neobvyklá především tím, že patří mezi několik málo pokusů o vystavění celistvého systému narativní sémantiky a gramatiky, a to pokusů nezvykle komplexní systematické syntézy, která je spojena s kritickou analýzou klasických naratologických pojmů. Metoda, kterou Herman ve svém zkoumání používá je přitom založena na reflexi zásadních naratologických systémů a přístupů a na jejich kombinaci s impulsy interdisciplinárními. V knize je tak zkombinován přístup naratologický s přístupem lingvisticko-sociologickým a s přístupy používanými v kognitivních vědách. Poslední jmenovaný přístup souvisí především s autorovým přesvědčením, že lidé konstruují své

příběhy jakožto strategie k budování mentálních reprezentací světa. Podle Hermana narativy mají nejenom svou vnitřní logiku, ale tato logika zakládá strukturaci naší zkušenosti tak, aby byla slučitelná s termíny jako čas, proces nebo změna. Na základě této teze a za použití prostředků multidisciplinárního přístupu Herman nahlíží narativ jako akce literárních postav a jejich řečových aktů v nějakém časovém uspořádání, majících svou prostorovou referenci a jistou perspektivu.

V první studii nazvané „*Směrem k socionaratologii: Nové způsoby analýzy narativů v přirozeném jazyku*“ zaujmou především dva fakty. Za prvé je to kombinace již zmiňovaných přístupů, naratologického a sociolingvistického, za druhé pak to, že Herman využívá nástroje, které mu umožňují přivést jeho analýzy až k základním segmentům narativů, které zkoumá. Zaujme však ještě další věc – objekt samotného Hermanova zkoumání. Můžeme říci, že v české literárněvědné tradici se věnovala a věnuje pozornost především narativům, které zpravidla spojujeme s jejich estetickým fungováním, tedy narativům fikčním. Herman se však v obou studiích soustřeďuje na rozbor narativů přirozených, získaných experimentálně získaným rozhovorem v mimoestetické praxi. Nabízí se zde dvě otázky. Proč si Herman vybírá pro svůj rozbor právě tento typ narativu a jaké důsledky a přínos má jeho zkoumání pro naratologické zkoumání textů beletristických? S tím souvisí i otázka, zda je vůbec

Hermanovou ambicí vytvořit celostný systém a nástroje vhodné i k analýze fikčních narativů, které kromě toho, že jsou narativy, ještě navíc fungují esteticky.

Skutečnost, že Herman zkoumá právě přirozené narativy, je dána i tím, že autorův přístup je do velké míry ovlivněn již zmiňovanou kognitivní psychologií a její výzkumnou praxí. Pro výzkum mentálních procesů a vůbec strukturace a geneze vědomí, na něž se toto odvětví soustřeďuje, používá často právě experimentální metody založené na pozorování přirozeného vzorku za předem nastavených podmínek. To, co je v oblasti kognitivních věd použitelné pro analýzu narativu se odvíjí od výzkumů příběhů a příběhovitosti, tak jak fungují v rámci širších struktur lidského myšlení a mezilidské komunikace. Kognitivní psychologie se soustřeďuje na mentální reprezentace kognitivních procesů, které souvisejí s přidělováním smyslu vyprávěným událostem a modelují a ovlivňují tak naše rozumění. Tyto procesy jsou pak spojeny nejenom s kódováním událostí paměti, ale i s jejich uspořádáním do narativních struktur a s interpretací výrazů, které se odkazují k diskurzivním charakteristikám vyprávění. Je zřejmé, že pokud se Herman chce soustředit na studium narativu v neširším slova smyslu a vyvodit z něj obecně platné závěry, pak právě volba přirozeného narativu pro exemplifikaci hypotéz je dobrá – pokud by pak ovšem následovala podobná exemplifikace těchto hypotéz na vzorku narativu fikčního.

Dalším důvodem, proč si Herman vybírá ke svému výzkumu přirozený experimentální narativ, je fakt, že při zkoumání tohoto typu narativu může použít nástroje, které mu poskytuje pionýrský model Labovsko-Waletzského diskurzivní analýzy, která je založena právě na zkoumání přirozených narativů a je i k jejich zkoumání určená. Herman tím, že pomocí nástrojů diskurzivní analýzy ukazuje, jak jsou založeny a jak fungují jednotlivé složky narativních univers, zároveň odhaluje jaké jsou jejich podmínky a jak fungují v procesu komunikace.

Herman, kromě dvou základních a explicitně formulovaných strategií, které ve svém eklektickém systému ke studiu narativu využívá, používá i některé další termíny a strategie klasického naratologického zkoumání. Instrumentálně zásadní je zde jeho odlišení příběhu od diskurzu, tedy toho, *co* je vyprávěno, a toho, *jak* je to vyprávěno: „*Tentýž příběh může být vyprávěn mnoha různými způsoby, události mohou být vyprávěny v různých pořádcích, více či méně repetitivně a pomalejším či rychlejším tempem. Jinak řečeno, příběh může být pro-*

měnně konkretizován skrze řadu lingvistických rysů příslušejících narativnímu diskurzu.“ (s. 56) Toto odlišení Hermanovi umožňuje spojit pojmy a strategie naratologické (pro studium příběhu) s pojmy a strategiemi sociolingvistickými (pro jeho diskurzivní analýzu) v jednotném modelu studia narativu.

Dalším teoreticky důležitým nástrojem, který Herman používá, je popis konkrétních entit světa příběhu jakožto narativních aktantů. Tímto vyhlášením se Herman tentokrát dostává ke spojení termínů a postupů strukturalistických narativních gramatik, především pak té Greimasovské, s termíny a postupy kognitivních věd. Ovšem právě strukturalistické vidění narativity jakožto apriori existující abstraktní struktury uchopení světa se Herman snaží nahradit alespoň částečně empiricky podloženými pozorováními a závěry studia mentálních procesů a jejich podmínek. Strukturalističtí aktanti tak u Hermana neplní pouze určité funkce v rámci abstraktních narativních gramatik, ale zároveň souvisí s pojmem akce, ústředním pro dynamické uchopení segmentů narativních posloupností, které je důležité pro samotnou diskurzivní analýzu vyprávění. Použitím termínu „akce“ se Herman pojí nejenom s klasickými naratologickými strukturalistickými, jako jsou Barthes, Todorov či nověji Balová, kteří právě tento pojem používají pro překonání některých nesnází spojených s použitím klasických naratologických termínů, ale na straně druhé i s moderními teoretiky fikčních světů, jako jsou Lubomír Doležel či Marie-Laura Ryan, kteří pojem akce spojují s motivačními aspekty jednání postav, aby mohli vytvářet své systémy narativních gramatik.

Ve studii druhé, nazvané „*Prostorová reference v narativních doménách*“, se Herman snaží blíže rozpracovat prostorové reference narativů, tak jak fungují nejenom v narativních „světech“, ale především způsob, jak fungují v kontextech narativů jakožto komunikátů. Herman obecně chápe „*příběhy jako jeden z fundamentálních zdrojů, které lidské bytosti používají k strukturování a uchopení svých zkušeností*“ (s. 5). Právě na základě takového předpokladu Herman opět používá kombinace naratologického pojmosloví a systemizace, sociolingvistické diskurzivní analýzy a behaviorálních schémat (poskytnutých kognitivními vědami) k tomu, aby prozkoumal podmínky a způsoby prostorové reference narativu – explicitně uvádí, že je třeba zakotvit „*strukturní vlastnosti narativního diskurzu v kulturních, interakčních a kognitivních kontextech vyprávění*“ (s. 6). Vidíme, že v tomto požadavku se pojí několik rovin průzkumu narativu a jeho fungování v komunikačních kontextech.

Za prvé, Herman říká, že kognitivní struktury mentálních procesů, které jsou empiricky zkoumatelné u živých lidí, jsou bytostně spojeny s žánrem narativu: „*narativ je kognitivní strategií pro interpretaci událostí jako akcí konkrétních postav nebo konatelů ve světech příběhů*“ (s. 7). Pro kognitivní přístup je pak narativ důležitým procesem kodifikace a dekodifikace zkušenosti, který tuto zkušenost samotnou strukturuje. Za druhé, analýza diskurzu, v němž narativní komunikace probíhá, je založena nejenom na zkoumání toho, jak narativy samy ke komunikační situaci a diskurzu referují, ale souvisí právě se zmiňovaným kognitivním přístupem, který nahlíží narativ jako podmínku i důsledek mentálních procesů spojených s předáváním a přijímáním individuální zkušenosti. Za třetí, chápání světů narativů jako posloupností akcí, kterých se účastní konkrétní aktéři spojení jistými interakčními modely, umožňuje Hermanovi aplikovat kognitivní přístupy i na úroveň těchto světů a použít je k jejich zkoumání. Prostorové reference jsou pak založeny jak na interakci jednotlivých elementů narativních světů, tak na interakci jednotlivých subjektů účastnících se specifických komunikačních situací, jejichž jsou narativy objekty.

Ve svém konkrétním průzkumu prostorových referencí pak Herman zavádí ústřední pojem *narativní domény*, která je určitým mentálním konstruktem historie prostorových vztahů konkrétního narativu, souvisí s pojmem perspektivy, z níž je k této realitě vyprávěčem či vypravěči odkazováno. Vypravěč tak organizuje nejenom prostorové vztahy „uvnitř“ narativu, ale v procesu komunikace se svými čtenáři (posluchači) neustále pomocí prostorových kontextuálních referencí kontextuálně k těmto vztahům odkazuje, a tak jim neustále nastavuje svět narativu.

Vrátíme-li se k Hermanově analýze konkrétních experimentálně získaných příběhů, vidíme, že si autor vytváří specifický deskriptivní systém založený na jednotlivých dvojicích dichotomických pojmů, který používá v procesu popisu časových charakteristik světů narativů a jejich kontextů. Systém těchto kategorií umožňuje Hermanovi popisovat prostorovost narativu vždy právě na ose svět narativu–kontext narativu, tedy tak, jak jsou narativními prostředky prostorové reference konstruovány a kódovány mentální mapy narativních světů. Je nutno zdůraznit, že v Hermanově pojetí je fenomén prostorovosti a prostoru ve spojení s výzkumem narativu zásadní – jak víme, považuje narativy za nedílnou součást lidské zkušenosti, která je se světem nutně spjata mentálními procesy. Proto pro něho prostor představuje, podobně jako znamená apri-

orní formu nazírání pro Immanuela Kanta, nejenom důsledek vyprávění příběhů, ale vůbec jejich podmínku: „*prostorová reference v narativních doménách, daleka tomu, aby pouze poskytovala popisné požadí či dekoraci pro primární akci, de facto umožňuje vyprávění příběhů samotné*“ (30). V Hermanově díle se tak snoubí naratologické termíny, které používáme k pojmenování základních narativních entit a vztahů, s pátráním po podmínkách lidské zkušenosti vůbec.

Na závěr nezbyvá než se vrátit k otázce po tom, co je Hermanovou ambicí. Zmínil jsem, že by nebylo od věci, pokusit se říci, jaký konkrétní přínos má autorovo zkoumání pro konkrétní analýzy konkrétních fikčních narativů. Je samozřejmé, že Herman si všímá narativu obecně, bez toho, jedná-li se o narativ fikční či nikoli, a proto by měly všechny jeho obecné vývoody být aplikovatelné na všechny druhy narativu, tedy i na narativ fikční. Je rovněž nesporné, že pro obecnou naratologii je přínosné právě zkoumání narativu v jeho nejrůznějších variantách a funkcích a že takovéto zkoumání, které navíc často obohacuje naratologický diskurz o výsledky a strategie jiných disciplin a oblastí, je přínosné i pro zkoumání narativů s dominující estetickou funkcí, tedy narativů fikčních. Protože však považují zkoumání fikčního narativu za základní objekt naratologických bádání – lze si totiž jen těžko představit podstatné kvality nefikčních narativů, které by se v narativech fikčních vůbec nevyskytovaly – otázka, kterou musím položit je: Jaký je přínos Hermanovy teorie pro výzkum konkrétních fikčních narativů? Je možné ji nějakým zásadním způsobem použít v interpretační praxi? Anebo se zařadí po bok těm teoriím, které sice pomáhají analyzovat narativní struktury, ale jejich praktické použití pak budí minimálně rozpaky?

Jak jsem již řekl, Herman se skrze své obecné studium narativu dotýká též aspektů fikčních narativů – v obou studiích najdeme sdostatek důkazů, že podstatnou součástí Hermanovy inspirace při výzkumu narativu jsou i pojmy a strategie bytostně související s dlouholetou tradicí zkoumání fikčních, esteticky fungujících narativů. Dále vidíme, že Hermanovo esenciální soustředění na kontextuální rysy narativu především silně akcentuje kreační a recepční aspekty narativu jakožto specifického komunikačního prostředku. Víme ovšem, že především recepční aktivita příjemce literárního díla stojí již několik desetiletí v popředí zájmu nejrůznějších literárních teoretiků a škol – tito a tyto se ale obvykle zabývají ne způsobem, jakým čtenář konceptualizuje světy narativu, nýbrž způsobem (či způsoby), jakými dílo funguje jakožto estetický artefakt a jak

ovlivňuje vztah mezi čtenářem a jeho realitou, popřípadě jak tuto realitu spoluutváří. Literární pragmatika v těchto případech ústí do obecné sémiotiky a estetiky. Ovšem Herman, zaměřuje se na obecné aspekty narativní komunikace a její pragmatiky, se do řešení těchto otázek nepouští. Zůstává na poli metod, které podle jeho názoru přinášejí dostatečně objektivní a empirické výsledky, zatímco každá obecně estetická koncepce se zdá povýtce spekulativní. Nicméně, zůstává otázkou, zda by se za použití týchž, kognitivních nástrojů dala podniknout analýza rozdílů fikčního a nefikčního diskurzu, zda jsou procedury konceptualizace jejich konkrétních reprezentací odlišné. V té chvíli by se mohla jevit jakožto nosná a zásadní (stylistická) analýza toho, jak jsou v obou odlišných diskurzech budovány právě spatiočasové kontexty – ovšem v kombinaci s nástroji sociolingvistických zkoumání. Nezdá se sice pravděpodobné, že bychom byli právě tímto způsobem schopni vyřešit zásadní otázku poetologie a estetiky, totiž založení estetické funkce odlišující fikční literaturu od nefikční, ovšem tato kombinace by nám mohla pomoci odhalit souvislosti mezi fikční literaturou, jejími kontexty a především fenoménem literární konvence, které se na jejím vývoji esenciálně podílejí. V této souvislosti představují Hermanovy studie nezanedbatelný zdroj invence, který má smysl promyšlet v nejširších literárně vědných kontextech.

(David Herman: *Přirozený jazyk vyprávění*. Brno, ÚČL AV ČR 2005.)

Bobumil Fořt

Kultura je „reflex“ a láska „obrovské sobectví“

Na obálce knihy se dočítáme, že Sándor Márai (1900–1989), maďarský spisovatel a žurnalista, jenž v roce 1948 odešel do exilu a stal se americkým občanem (1957), „v posledních letech slaví 'velký návrat' na evropskou scénu a jeho díla vycházejí v obrovských nákladech v mnoha zemích Evropy.“ V České republice se záslužného činu vydávání Máraio spisů ujalo nakladatelství Academia, které má vedle uměřené grafické úpravy svých knih zejména tu výhodu, že jeho tituly jsou cenově velmi dostupné. Máraio dílo bylo dosud vydáno v tomto pořadí: novela *Svíce dohořívají* (2001), román *Zpověď* (2003), sbírka novel *Odkaš Ester* (2004), vzpomínky *Země, země ...!* (2004), román *Judita* (2005) a novela *Čtóra* (2005).

Sándor Márai ve svých vzpomínkách, nesoucích sugestivní název *Země, země ...!* (poprvé vydaných v roce 1972), píše, že „*knihba – tedy žánr, který promlouval pravým hlasem Evropy – se změnila ve své podstatě, ve svém typu: není to už Vzkaz, jen sdělovací prostředek a zboží*“ /s. 216/. S tímto tvrzením budeme asi těžko polemizovat, ale v myslí čtenáře jistě může alespoň evokovat rozličná zamyšlení: Je to dobře či špatně? Má smysl, aby v dnešní době literatura přinášela poselství budoucím generacím? Nebude lepší, když se literatura uzavře sama do sebe a do svých postmoderních hříček? Anebo, na druhé straně, uvědomujeme si vůbec, když dnes zařezujeme literaturu do širokého rámce kulturních studií, jaká je podstata kultury a co slovo kultura znamená? Nejen tyto otázky by si mohli dnešní čtenáři Máraioho „Vzkazů“ pokládat.

Bylo by však nepochopením autorova záměru domnívat se, že se Márai ve svých knihách stylizuje do role intelektuálního mravokárce vybízejícího k lítosti nad zánikem svěbytné atmosféry evropských měšťanů. V jeho textech se totiž objevují četné reflexe, jejichž sjednocujícím východiskem zůstává téměř vždy člověk rozjímající nad smyslem a podstatou lidské existence v důsledku ztráty jediných životních jistot – tradičního společenského řádu. Autor sám, i jeho hrdinové, se ocitli v mezních situacích a s odstupem času se snaží z náhle oživlých vzpomínek skládat a vybavovat si minulý čas, který si detailní retrospektivou zpětně promítají a nasvěčují, ale zároveň o něm vědí, že už je dávno ztracený, a tak se staré uspořádání předválečného světa nemá šanci nikdy vrátit. Posledním úkolem člověka tedy zůstává vyrovnat se s lidskou bezmocí. V této souvislosti se nám jistě vybavují jména dvou rakouských spisovatelů, v jejichž díle také pocítujeme hluboký soucit s člověkem – Stefana Zweiga a Thomase Bernharda, i když jejich poetika je (zvláště v případě Bernharda) poněkud odlišná. Krize, kterými procházejí postavy těchto tří středoevropských tvůrců, mají často podobná vyústění: zoufalství, pomatenost, smrt. Zatímco Zweig, ovlivněný Freudovou psychoanalýzou, se snaží citlivě proniknout do tajných zákoutí lidské duše, a Bernhard se vyrovnává s nesnesitelností lidské existence prostřednictvím sáhodlouhých tragikomických lamentací svých osamělých postav, Márai působí spíše jako zdánlivě nezaújatý pozorovatel konce jedné epochy, jejíž pevné zakotvení v strnulém, ale přesto v jediném možném a skutečném řádu, ovlivňuje prožívání jeho hrdinů, kteří se s následky bouřlivých změn dvacátého století mohou jen smířit, nikdy ale vyrovnat a chovat se, jako kdyby nenastaly.

Román *Judita* nás seznamuje s dramatickými osudy pěti lidí z různých společenských vrstev: zámožného měšťana Petra, jeho první manželky Mariky, která patří ke střednímu stavu, a Petrovy druhé ženy Judity, jenž se ze služby stane milostpaní. Tyto tři postavy zároveň představují i vypravěče příběhu (jednotlivé části jsou nazvány jejich jmény: Marika, Petr, Judita), který je tak nahlížen z různých úhlů a postupně mozaikovitě skládán. Poměrně rozsáhlý epilóg je svěřen vypravěči čtvrtému – Juditinu příteli, jehož jméno neznáme.

Vyprávění příběhu, který nahlíží osudy hlavních protagonistů v meziválečném Maďarsku a poté (po druhé světové válce) v emigraci, je zdánlivě vedeno formou dialogu. Každý vypravěč rozmlouvá se svým přítelem či přítelkyní, kteří zde ale vystupují pouze v rolích mlčenlivých sekundantů. Jedná se v podstatě o stejný postup, jaký Márai použil ve své nejslavnější novele *Svíce dobořívají*, kde úvodní očekávání dialogu je znejistěno a rozhovor přechází v komunikaci jednosměrnou – generálův monolog. To nám může opět připomenout již jednou zmiňovaného Bernharda – především novely *Starí mistři* a *Chůze*.

Hlavním tématem vyprávění Mariky je historie vztahu s jejím bývalým manželem Petrem, kterého si k sobě marně snaží milostným citem připoutat. Brzy zjišťuje, že jeho srdce zůstalo láskou téměř nedotčeno. Petrovu touhu po svobodě navíc umocňuje smrt malého syna a přátelství se slavným spisovatelem, kterého považuje za očitého svědka svého života. Mariku zneklidňuje nález fialové stužky v Petrově náprsní tašce. Tajemství chce za každou cenu odhalit. Události nabírají rychlý spád a směřují k překvapivému rozuzlení. S odstupem času dochází Marika k poznání, jenž potvrzuje záhadnost, ale současně také naprostou nekomplikovanost lidského jednání v situacích, kdybychom čekali pravý opak: „*Nevěděla jsem nic o svém muži, ani o Juditě. Jsou však v životě chvíle, kdy pochopíme, že to absurdní, nemožné, nepochopitelné je ve skutečnosti nanejvýš prosté a obyčejné.*“ /s. 91/

Petrovo vyprávění se nese ve znamení lítosti ze zmarněného života, jak bychom mohli předpokládat. Jeho přesvědčení o předurčení k samotě a životu s vlastní duší zčásti odůvodňuje selhání obou jeho manželství. Na rozdíl od Mariky se však Petrova řeč nestáčí stále k problematice soužití dvou odlišných povah, ale dotýká se také otázek společenského uspořádání, kultury a poslání umělce ve světě: „*A svět je možná tak podlý a beznadějný právě proto, že fráze má vždycky pravdu a jen génius a umělec se nebojí cvrknout ji do*

nosu, odhalit co je na ní mrtvé, neživotné.“ /s. 190/ V těchto místech jako by zcela v souzvuku zněla a splývala výstižná slova Petrova se slovy autora, tak jak je známe z Máraihoví brilantně napsaných vzpomínek.

Část nazvaná Judita je, v porovnání s dvěma předešlými, situována do odlišného období i prostředí. Brzy poté, co se bývalé služce podaří drobnými podvody značně vylepšit společenské postavení, začíná v Evropě druhá světová válka. Po jejím skončení Judita emigruje nejen kvůli zhoršujícím se politickým podmínkám z rodného Maďarska a usidluje se v Římě, kde si nachází milence, kterému jedné noci vypráví svůj strastiplný a těžko uvěřitelný příběh. Judita je navždy poznamenána chudobou svého dětství a následnou službou v domě Petrových rodičů, kde se stává tichým svědkem postupného rozkladu buržoazního světa. Osudová setkání s dvěma muži jí sice pomáhají ze spodních společenských pater výše, ale štěstí přesto nenachází. V prvním případě prožívá milostnou deziluzi způsobenou rozdílným sociálním postavením, od kterého se nedokáže oprostít; v případě druhém vstupuje do vztahu smrt.

Epilóg nám umožňuje nahlédnout do osudů maďarských emigrantů v Americe. Dokonce se zde opět setkáváme s Petrem, který ani ve změněných životních podmínkách není schopen odhodit povýšeně vlídnou masku.

Román *Judita*, spadající do závěrečného období Máraihoví tvorby, přináší opět mnoho podnětných zamyšlení nad rozmanitými otázkami lidské existence, které autor nastolil již v dílech předešlých. Od úvah o samotě, přátelství, lásce a neproniknutelnosti lidských povah dochází Márai prostřednictvím svých postav k vyslovení nezpochybnitelných názorů o kultuře, které vkládá především do řeči spisovatele Lazara, jenž trefně přirovnává kulturu k reflexu a který vyslovuje skutečnost, která nastiňuje budoucí vývoj civilizace. Rozhodně nebude na škodu, když nám někdo bude podobně prozíravá slova neustále připomínat, abychom si pozvolný proces zanikání kulturního povědomí alespoň uvědomili: „*Zanikne ale onen druh lidí, kteří si byli vědomi jisté kultury. Lidem zůstanou jen znalosti a to není totéž. Kultura to je prožitek. (...) Trvalý prožitek, něco jako sluneční svit.*“ /s. 360/

(Sándor Márai: *Judita*. Přeložila Dana Gálová. Academia, Praha 2005.)

Pavel Horák

Poznámky k Norkovně

Mladý pseudonymní autor **J. H. Kalif** (nar. 1977 v Děčíně) spolupracoval v minulých letech s Františkem Řezníčkem a dalšími děčínskými v rámci spolku Houby s woctem, který založil víceméně samizdatovou edici Vesele mrtvý domeček. Na sklonku minulého roku vydal Kalif v edici Nomisterion při Městské knihovně v Děčíně prvotinu *Norkovna*. Tato útlá juvenilie obsahuje 5 básnicích a prozaických cyklů, jejichž strohost s vybroušenost napovídá, že jde o debut pozvolna a pečlivě vykřesávaný.

Jak Kalifovy básně, tak básně v próze a krátké mikropovídky spojuje snaha o dokumentární postoj k realitě, ovšem takové, jak ji přetavenou prožívá autor; nebo k realitě, jíž automaticky přetavuje, aby ji nemusel snášet. Chlapy z továrny, kde sám pracuje, a jejich – zřejmě věrně – výpovědi používá např. v cyklu *Fabrika* jako zdroj k básnickým kreacím a exhibicím: „*Přesně už vim, / jak bouká sanita a jak požárníci. / Dřív jsem si nebyl jistej, / ale co dělám tady, / tak už to vim naprosto přesně.*“ / *Hlavní pod fabrikou / přetála vyjící sanita / Obkreslila hranici mezi nutností a výběrem* / ... (b. Soustružník). Naprosté podřízení materiálu básnickým exhibicím je asi největší Kalifovou slabinou: přestože jde o sbírku kvalitní, neustálá nutnost luštit metafory a další básnické chytáky čtenáře spíše odradí. Kategoriemi, které obepínají Kalifovu tvorbu, jsou meditativnost, čekání a hlubší zření. Expresivita a občasná sudetské aluze (*Vitr před sebou bičuje oře stmívání... Blesk třesknul a rozpáral kmen staré třešně dokořán. U paty Stefan Giuschdel, Elisabeth Henke a rok 1865 – Blesk*) někdy upomínají na starší tvorbu Radka Fridricha. Spíše venkovní, pracovní nebo hospodské prostředí, které Kalif „dokumentuje“, je příjemnou změnou oproti převážně domácím zápečnictví, které se po úspěchu Petra Hrušky na české scéně u mladých básníků poměrně chytlo. Nejzajímavější na Kalifově sbírce se mi zdá cyklus mikropovědek *Prsty*, kde se jakoby optikou filmové kamery zastavuje v dlouhých záběrech u různých událostí, které většinou spojuje obsedantní moment ztráty prstu nebo prstů.

Sbírku *Norkovna* doplňují reprodukce vlastních Kalifových koláží, které kombinují technické nákresy s geometrizujícími schématickými motivy. Jistý chlad a minimalismus, které jsou pro tyto práce příznačné, celkem harmonují s celkovou atmosférou sbírky. (J. H. Kalif: *Norkovna*. Městská knihovna – edice Nomisterion, Děčín 2005.)

Jaroslav Balvín ml.

Když se oblé boky vlní jako neklidné vody v Petržalském zálivu

Tak aby bylo jasno. Nepatřím ke generaci, která z Rogera Krowiaka udělala legendu. Generaci, která začátkem 90. let pravidelně sledovala poslední stranu týdeníku *Kultúrny život* a hltala další pokračování tajné mise tohoto superagenta. A která se poté, co byl KŽ umlčen, ukájela alespoň stříháním stránek deníku *SME* a kompletováním krowiakovského komixu. Krowiakovo charisma mě zasáhlo teprve před několika měsíci, a to plnou palbou jeho „sebraných spisů“. A aby bylo jasno – a to se sluší poznamenat už v závěru úvodu! – právě proto si troufám knihu recenzovat. Pro ten čistý pohled na věc, pohled nezastřený kultem osobnosti Rogera Krowiaka.

Zmíněné sebrané spisy vydané roku 2002 slovenským nakladatelstvím L.C.A. a o dva roky později, v českém „přepisu“, Petrovem, jsou kompletním a definitivním souhrnem všeho, co bylo o Krowiakovi napsáno a nakresleno, tedy (následuje výčet): kolektivní román *Vlastní zbrání zblázka*, 19 povídek cyklu *50 příběhů Rogera Krowiaka*, novela *Ruské léto* a komiks *Komiks*, vše doplněno precizním seznamem mrtvol, souloží, identifikovatelných střelných zbraní a vypitého alkoholu, exkluzivním rozhovorem s Krowiakem a autorskými poznámkami a vzpomínkami na vznik díla. Celý tento komplet-pack je vyveden ve skvělé grafické úpravě s výtečnými Danglárovými ilustracemi, v paperbackové vazbě o úctyhodných rozměrech 30 krát 30 cm. Knihu tedy nelze číst ani ve vlaku, ani v posteli, dokonce ani tam, kam člověk uniká pro ticho a soukromí – považte, že rozevřená kniha má šedesát centimetrů na šířku! A to už je pro leckterou místnost nadměrná velikost! A tak se pro mě čtení Krowiaka stalo záležitostí rozlehlé pracovny a letištního stolu v ní. Ale zkusme překonat tento handicap:

Roger Krowiak totiž právě přijel „*do českého městečka Bratislavy, aby v jeho starobylých, rozpálených a úzkých balkánských uličkách vyhledal člověka, který v tu chvíli neměl tušení, že se jeho životní pojistka blíží k termínu splatnosti.*“ Zprvu Krowiak bloudí bratislavskými ulicemi a snaží se zorientovat mezi domorodci – to mu ale znesnadňuje nejen všudypřítomná borowitchka a několik dvojníků zabíjáka Harolda „Slepce“ Minského, ale i řada osudových žen, jejichž „*oblé boky se vlní jako neklidné vody v Petržalském zálivu*“. Na scéně se postupně objevuje celá řada padouchů, nebezpečných band, domorodých překupníků i politiků s proklatě dlouhými prsty, zástupců jedné, druhé, třetí strany i všech jejich protistran a za kaž-

dým rohem číhá další nebezpečí, s nímž je třeba se vypořádat. Krowiak se brodí korytem mrtvol, štěstí je dávno v jeho službách a se smrtí už si skoro tyká. Akce, napětí i tajemství, zbraně, humor a sex – všechno je to v první části knihy namícháno ve výtečném poměru, okořeněné literárními hříčkami a hrou, která vysvítá až při pročítání závěrečných autorských poznámek:

Kolektivní román *Vlastní zbraní zblízka* vznikl šťastnou kombinací nápadu *Dušana Taragela* a *Petera Pištanka*, kteří rozvrhli základní parametry bratislavské mise tajného superagenta, s komiksovým viděním *Danglára*, ilustrátora a autora vizuální podoby díla. K výše zmíněným se postupně s každou další kapitolou a dalším číslem Kulturného života přidávala celá generace slovenských prozaiků, která je již dnes zvána „krowiakovskou“: za všechny jmenujme alespoň *Viliama Klimáčka*, *Martina Ciela*, *Igora Otčenáše*, *Ivana Mizeru*, *Rado Olose*, *Robertu Zavarského*, *Petera Uličného*... „Několikrát jsme se setkali (...) a dohodli se na pravidlech,“ píše ve svém komentáři Dušan Taragel, „první znělo, že text bude mít pevnou, předem stanovenou strukturu, ale bude se improvizovat. Nikdo nebude autorovi mluvit do toho, co má napsat a kam má posunout děj, všechno závisí na jeho invenci a schopnosti ovládat pravidla žánru. Na konci kapitoly napíše autor, co čtenáře čeká v dalším díle, a to taky další autor musí dodržet. Tento bod zapříčinil řadu naschválů z per autorů.“ A Viliam Klimáček to potvrzuje: „V předchozích částech uvedl někdo do děje panensky čistou horalku Sandru Hronskou, kterou jsme mu my, zvlčili spoluautoři, proměnili v dílech následujících v nymfomanku nejvyšší třídy. Už nezbyvalo nic jiného než ji zabít. Dokonal jsem to nakonec já a hned jsem v příběhu přivítal novou éterickou bytost. Ti sviňáci mi ji v dalším pokračování odstřelili! Taková je pravda o hyenismu autorů kolektivního románu.“

A přesto a právě proto se zrodil Roger Krowiak, profesionální zabiják s vypracovanou postavou a zatraceně rychlými reakcemi, znalec opery a strategie šachu, muž se stejně vřelým vztahem ke krásným ženám jako ke střelným zbraním, praktik mezinárodního práva a teoretik filmové vědy, který ve chvílích odpočinku, popije koňak, v duchu rozebírá a čistí kulomet. Hrdina, který vždy stojí na té správné straně. Spasitel, který konečně zaplnil „hrdinské vakuum“, jež bylo od dob Jánošíka trvalým stigmatem slovensko-české literatury. *Vlastní zbraní zblízka* je jedinečnou literární hrou s pravidly klasického schematu chandlerovských a flemingovských detektivek, plná aluzí a narážek na ikony postmoderní filosofie, ironicky

integrující všechny banality a klišé brakové literatury do černého humoru „drsné školy“. Důležitou roli v příběhu hraje i „velmi vágní“ (a to je ještě eufemismus!) zeměpisný popis míst – opět v duchu amerických špionážních románů, v nichž je exotika důležitější než geografická přesnost – díky čemuž se Bratislava (konečně po tolika letech!) stává mořským přístavem.

Přihodíme-li k výše popsanému ještě „psaní o psaní“ z výtečné předposlední kapitoly, v níž jsou karikováni sami autoři, a častou exhibicí autorových širokých a hlubokých znalostí dějin kultury lidstva (především detailní popisy zbraní), vychází z téhle rovnice modelový postmoderní román-hra!

A dál? Na povídkovém cyklu *50 příběhů Rogera Krowiaka* se podepsaly jak okolnosti (zastavení dotací pro Kulturní život), tak i na okolnostech závislý (tj. ochabující) zájem autorů. V povídkách mizí nápaditost a hravost, rozvleklé expozice ubírají akčnosti a dějovému spádu, ztrácí se i výrazné charisma hlavního hrdiny – to je rozměňováno meditativními a vzpomínkovými úseky a pokusy o psychologizaci. Příbývají narážky na aktuální politické dění, které se s odstupem deseti let stávají nečitelnými. Zkrátka: jak povídka, tak i žánr thrilleru mají svá pravidla, jejichž porušení se trestá – vlastní zbraní zblízka! Právě v místech, kde jsou pravidla žánru nefunkčně opuštěna, nabírá Krowiak „*nonšalanci mrtvého vzpěračce*“ a tuhne nad literárním barpultem.

V novele *Ruské léto* ještě na chvíli ožije, autor Dušan Taragel je v detektivním žánru jako doma, jenže i tady zhýčkaný čtenář postrádá lechtivé škodolibé schválnosti spoluautorů, jejich nastražené pasti a nápadité úniky z nich. Škoda. A tak náladu a koutky úst zvednou jen závěrečné Krowiakovy bilance (již zmíněné seznamy postav, souloží, mrtvol s jejich vrahy i způsoby usmrcení atd.) a citované autorské poznámky.

Petrovácké vydání se maximálně drží slovenského originálu – jak grafickou úpravou, tak i pokusem zapojit do projektu současnou literární špičku. Často je ale jméno překladatele českému čtenáři známější než jméno autora: Michal Viewegh, Miloš Urban, Emil Hakl, Jaroslav Rudiš, Jan Balabán, Petra Hůlová, Blumfeld ad. překládají texty Rado Olose, Petera Uličného, Petera Pištanka, Viliama Klimáčka, Robertu Zavarského... Budiž nám tedy tato kniha impulsem k tomu, abychom se vzdali svého čtenářského nacionalismu a začali Slováky znovu poznávat i jinak než jen prostřednictvím mezistátních sportovních zápasů. Protože tady nejde o boj, ale o fascinaci charismatem Rogera Krowiaka, kterému snadno pod-

lehne nejen žena, jejíž oblé boky se vlní jako neklidné vody Petržalského zálivu...

(Kolektiv autorů: Roger Krowiak. Ilustrace Jozef Danglár Gertli. Petrov, Brno 2004.)

Kateřina Tošková

Dvě krmí se stolu páně Kovandova

(Vyučení básníci a kritici určitě najdou v těchto textech další záskoutí a zátočky vhodně k pitvě.)

Slova v závorce nepocházejí ode mne a nemají omluvit nedostatečnost právě sepisované recenze. Pocházejí z pera autora doslova za oběma právě posuzovanými svazečky, jejich vydavatele, výtvarníka, publicisty, básníka a šéfredaktora časopisu *Psí víno* Jaroslava Kovandy. Ten si mimo jiné stěžuje na přemíru jáství a nedostatek *mužnosti* v současné české poezii.

Což o to – chlapa abys pohledal, a nejen mezi básníky. Mním však, že poezie psaná jako (ego)dokument, jako řečový proud je toliko jednou z mnoha možností – a že ono JÁ v ní není přítomno o nic méně než tehdy, vystupuje-li pod maskou tak zvaného lyrického subjektu. Je pouze jinak stylizováno: tu jako pozorovatel, tu jako (zdánlivě neúčastný) mluvčí, tu jako ústa folklórní tradice, tam co svědek – obyvatel příměstské periferie. Tolik úvodem.

Oběma mnou recenzovaným sbírkám je – vedle Jiřím Trávníčkem kdysi vysledovaného vpádu *mluvnosti* do básnického textu – blízká tendence epická: smysl básně se nejintenzivněji obrátí v útržcích příběhů, v jedné či dvou (často kontrastních) elipticky zachycených vyprávěcích situacích.

Je-li ovšem knížka **Petra Štengla** *Co říká Zouplna* vedle (pražské i životní) periferie křtěna Skupinou 42 či raným undergroundem, sbírka **Petra Odehnala** *A budu tak i synovi* nezapře blízký vztah k moravskému folklóru – onomu, v němž se mollová tónina skácelovská slivovíci přelévá do duru (Odehnal žije ve Valašských Kloboukách).

U Štengla oceňuji smysl pro (pravda, nahořklý) humor, kouzlo řeči i pozorovací talent, který svede rozlišit mezi *kluky* a *paneláky* a *kluky* a *Dejvic*. Zdánlivou chladnost, která tě zasáhne více, než by svedlo sebevětší rozněžňování se – tehdy například, žádá-li si dav pod *nuselákem*: „maso krev a kosti/žádný chcanky.“

Co se rytmování Štenglova volného (sporadickým rýmem ozdobeného) verše týče: snad až příliš se tu hranice verše stýká s hranicí celku syntaktického: rozlišení mezi normou gramatickou a normou metrickou by přispělo též k preciznější *významové* výstavbě textu.

Líto je mi míst, jež jsou – z potřeby *básnit* – vyplněna klišé: „*budu zase zdravěj/pevněj strom/jenž do živné půdy kořeny/jenž do nebe korunou/jímž do tebe brom.*“ – Laciná voňavka vedle protialkoholních léčen, nemocnic, předměstských momentek smrdících člověčinou.

U Odehnala je – více než u Štengla – ještě silnější ukotvení v prostoru (přesně geograficky a jazykově vymezeném) a čase (když se z přítomnosti odvíjejí s prehistorií věcí řetězce vzpomínek). Čím více je tento básník zasazen v hlíně a kamení Valaška, tím pro něj – a pro nás – lépe. Neboť platí: tím věrodatnější jest. (Věru chutná jsou ona „Pohanská jablka v křesťanském štrůdlu.“)

Nad míru však někde (např. ve variování dávné pověsti lidové) podléhá sentimentu: „*Mezi prsty milenců, které se v té kruté chvíli marně snažily spojit, protékaly slzy, pot i touha.*“

Říci totéž („*Srdce všech,/s nimiž se tu kdy zbylí loučili,/ rozexněla zvon.*“) méně omšele, méně konvenčně – jak by to Odehnalově poezii prospělo! – ostatně: zdařilo se to ve velmi hutné, na dřevě obnažené básni Vánoční: „*jak peroutkou po máslovém papíru –/ chodničky vyklouzané// a na okrajích střech/ z mastných prstů setřené/ rybí kosti.*“

Odehnal také nad míru dopovídá a vysvětluje: „*kterému se už pětkrát prodloužil život/ o prémii přestupného roku.*“ Byť ví, že, čím méně slov (ozdob, berliček – jako „Světlice srdce“), tím více síly, pravdy, života, ducha bude v básni.

Která má velmi často blízko k lidové písni – i s jejími neurčitými, více z nálady zpívajícího a naslouchajícího než ze samého jejího obsahu vyvěrajícími konturami. I s její – v metaforu či symbol proměněnou – erotikou.

Nevím, na čí vrub připsat neujasněnou koncepci svazečku, v němž se mezi sebou perou próza s poezií, folklór s realistickým zachycením přítomného, hlubinná sonda s časovou kuriozitou, filozofování („*Jen cestou v nebytí/ mohou jít bříšníci, aby je bytí/ pak nebolelo*“) s pozorováním („*za patami/ v mokrému pokosu za ním/ zůstává temná kolej/ jak by za sebou tábl těžký vůz*“), kouzlo (valašského) dialektu s rafinovanou metaforou („*a babiččin pohřeb znovu/ krájí cibulku/ chrámové věže*“). Možná na vrub autorovy (nar. 1975) nezkuše-

nosti – jde přece o jeho knižní debut. Který přesto můžeme vnímat jako příslib budoucích možností; pročež bych u *drubotiny* volil raději užší mantinely.

To Štengl – také debutant – je již autorem zralým (nar. 1960), vědomým si literárních tradic i zacílení vlastního talentu. Jeho kniha tak působí mnohem kompaktněji než ta Odehnalova; rudimentární *příběhovost* básní může v budoucnu nalézt své rozvinutí dokonce v drobné, hrabalovsky laděné próze. Ať tak či jinak – také zde budu další opus očekávat s vírou i napětím.

(Petr Štengl: Co říkal Zouplna. PSÍ VÍNO – edice STŮL, Zlín 2005.)

(Petr Odehnal: A budu tak i synovi. PSÍ VÍNO – edice STŮL, Zlín 2005.)

Ivo Harák

O hloupém internetovém časopisu

Informační revoluce přinesla zvláštní verzi světa, která je tvořena zdánlivě nekonečným počtem informací kolujících po elektronické síti. Jejím jazykem je dvojková numerická soustava, jejími žánry pak elektronická pošta, krátké textové zprávy, ICQ, chat a podobně. Všechno, včetně lidského života, začíná být redukováno na informace. Jako by skutečné bylo jen to, co se nachází na internetu. Lhostejno, že svět jedniček a nul, kabelů a integrovaných obvodů je pouze virtuální. Ten svět totiž začíná ožívat. Protože se lidé cítí u svých terminálů osamělí, chtějí mít virtuální přátele. Bud jen a jen pro sebe, nebo aby se jim mohli klanět jako digitálním superstars. A tak přicházejí abstrahované, vektorované, pixelované a renderované virtuální bytosti.

Takovými bytostmi jsou i Fred Aster a René Koranteng, průvodci nového internetového časopisu *Re*: pro aktivní čtenáře všech generací, kteří se nebrání novinkám. Kteří se vzpouzejí stávajícím řádům a konvencím a nebojí se budoucnosti. *Re*: nabízí úvahy o podobě budoucnosti, v jejichž podtextu je snaha uspíšit její příchod. Proto redaktoři hledají a vytvářejí nové trendy anebo přefomulovávají ty staré. *Re*: hodlá dosavadní i právě se rodící trendy mapovat a kriticky reflektovat a podílet se na jejich vzniku. Ostatně samotný časopis prý má být ztělesněním nového trendu. Snaží se budoucnost nejen předvídat, ale i zpřítomnit. Konkrétní předpově-

di, proctví či návody ovšem předkládat nechce. Rád by zůstal stejně nejednoznačný jako budoucnost.

René a Fred

Aster, tento danseur noble klasického ražení se stal typickým fenoménem své generace. Nejen díky svému elegantnímu vzhledu, dokonalým tělesným proporcím a vysoké kultuře pohybového projevu, ale i výjimečnému výrazu. V souvislosti s jeho interpretačními schopnostmi bývala skloňována slova jako herecká suverenita, neokázalá bravura, jevištní fluidum či charismatická osobnost. Dnes přestárlý tanečník zahleděný do minulosti se drží obranného přesvědčení – nazvěme jej eleatickým – totiž že vše tu už jednou bylo. Neustále vzpomíná na staré zlaté časy, kdy byl mladý, krásný a úspěšný. Na veškeré novinky nadává, poněvadž jim nerozumí a poněvadž cítí, že pro něj v novém světě nebude místo. V budoucnosti čeká jen smrt. Strach ze smrti přitom skrývá za rasistické poznámky o barevných tanečnicích, kteří ho připravili o práci. Koranteng je naopak mladý a úspěšný televizní moderátor. Všechno nové vítá a podporuje. Má plno plánů a vizí, které chce uskutečnit. Asterovým rasismem opovrhne, poněvadž jej ahistoricky považuje za dávno překonaný. Navíc si dobře uvědomuje, že jeho vlastní popularita je zčásti založena na tmavším odstínu pleti. Co totiž bylo dříve pokládáno za nepatřičné, je dnes sympaticky exotické a sexy. Aster a Koranteng se neustále špičkují. Fred si vůči Renému nikdy neodpustí rasistický vtípek. René zase Freda provokuje historkami o své údajně nadprůměrné sexuální výkonnosti. To se mu nedávno vymstilo, když byl obviněn ze znásilnění jednou ze svých (zhrzených) fanynek. Mediální honba spojená se soudním řízením ho přiměla odjet na zapřenou do Propan-Bhútánu. Neodbytným fotografům se snaží vyhnout za každou cenu. Očitá svědkyně dokonce tvrdí, že ho viděla, jak na jednom tržišti nakupuje převlečen za muslimku.

Od restartu po rébus

Základní rubriky časopisu představují (RE:)START, T(RE:)FA, DI(RE:)KT, (RE:)KVIEM, (RE:)VUE, (RE:)TRO, (RE:)FRAKCE, (RE:)VIZE, (RE:)K, (RE:)MÍZA, (RE:)CENZE, T(RE:)TRA, PÁ(RE:)K, (RE:)MICS a (RE:)BUS. (RE:)START je úvodník psaný Fredem a Reném – představují v něm téma a náplň čísla a pochopitelně se v názorech na obojí rozcházejí. T(RE:)FA analyzuje téma čísla: nový trend. DI(RE:)KT je monologickým výlevem známé osobnosti inspirovaným problematikou současných nebo budoucích trendů, ale i ledasčím jiným. (RE:)KVIEM je jakýmsi předčas-

ným nekrologem dosud žijícího člověka: snaží se o něm říci to, co by se řeklo, kdyby dnes zemřel, a také naznačit, že už by měl odejít. (RE:)VUE představuje kulturně-společenskou rubriku zabývající se novými trendy v hudbě, filmu, literatuře, umění a módě. (RE:)TRO zachycuje ustupující či nikdy nerozvinuté trendy. (RE:)FRAKCE obsahuje manifest trendu, který se právě hlásí o slovo. (RE:)VIZE kriticky analyzuje nové společensko-politické utopie. (RE:)K seznamuje čtenáře s průkopníky nových trendů. (RE:)MÍZA je věnována životnímu stylu aktivních lidí třetího věku, kteří ve stáří vidí nový začátek. (RE:)CENZE posuzuje novou literární, hudební a filmografickou produkci. T(RE:)TRA se zabývá sportem. Komentuje a předpovídá disciplíny, jež vznikají či teprve vzniknou. PÁ(RE:)K má být věnován kulinářským experimentům. (RE:)MICS představuje originální comicsy méně známých autorů a (RE:)BUS ukazuje nové kvizy, hlavolamy, hádanky a soutěže. Všechny články jsou přitom doplněny hesly stručně shrnujícími jejich obsah, Asterovým a Korantenkovým komentářem a bohatou obrazovou přílohou.

Nová konzumní eschatologie

V prvním (RE:)STARTU se mluví o trendologii jako o společensko-vědní disciplíně. Na tom, co a jakým způsobem by trendologie měla vlastně zkoumat, se však Fred a René nemohou dohodnout. Tématem čísla jsou *Světy a ráje jako nová konzumní eschatologie*. Podle T(RE:)FNÉHO článku totiž konzumní společnost vstupuje do dalšího stádia svého vývoje. Dokládá to zvyšující se počet obchodů, restaurací a jiných zařízení, které mají v názvu „svět“ nebo „ráj“. Marketingové strategie se prý pomalu mění v jakousi konzumní eschatologii, která zákazníky frustrované množícími se apokalyptickými proroctvími láká na vizi společnosti šťastných a blažených lidí žijících pouze ve světech a rájích kabelek, koupelen, erotických pomůcek, telefonů, steaků, motorek či vodních sportů. DI(RE:)KT vzal do ruky Egon Bondy, který prostor využil k sáhodlouhému výkladu o tom, že je bezcharakterním člověkem. (RE:)KVIEM účtuje se životem Václava Havla. Autoři politologicko-religionistického komentáře významu Havlovy smrti se zaměřili na mytologické aspekty Havlovy figury a tvrdí, že Havlova smrt se stane klíčovým momentem jeho veřejného působení. Celý jeho život je podle nich vnímán Havlovými příznivci i odpůrci jako oběť, jejímž smyslem bylo dokázat, že vědomí předchází bytí. Konečného vítězství ducha nad hmotou dosáhnou v okamžiku jeho smrti všichni spolu s ním. (RE:)VUE se zabývá hip-hopovými

diverzanty Supercroo a čerstvě se prosazujícím hudebním stylem alternativní country. (RE:)TRO předkládá paměti nebožtíka Josefa Šimka ze Semil. Šimek vzpomíná, jaké to bylo v sobotu dopoledne u Hajsských, kolik potom hráli Semily v hokeji a jestli ještě někam večer šel. Před námi tak vyvstává plastický obraz životního stylu, ke kterému se nakonec ani sám Šimek nechtěl vracet... (zážitek z pointy nechceme čtenářům paměti krást). (RE:)FRAKCE dává prostor manifestu bisexuálů nazvaný *Být bi je in*. Říká, že bisexuálové hráli roli obětních beránek v době počátků rozšíření AIDS, kdy je většinová společnost vinila z toho, že mezi ní tu „neřestnou infekci“ zatáhla z prostředí homosexuálů. Pro bisexuály je tato role, ne nepodobná osudu židů, typická a právě proto se prý v dnešním retro-kvasu stává bisexualita „symbolem určitého životního stylu a osobnostního nastavení. Bisexuálové jsou nezávislí, více otevření světu, jeho novinkám a proměnám. Demonstrují neplatnost tabuizovaných omezení a šíří ve společnosti neklid. V (RE:)VIZI kritizuje Petr Bláha globální elektronickou informační síť a její technokratické důsledky. Za (RE:)KA je prohlášen Ivan Kožin alias Noční orel, který se dokázal vymanit z dosavadních psychologických, sociálních a biologických pout a stal se transčlověkem. (RE:)MÍZA se zabývá takzvanými aktivními důchodci jako sociální skupinou. Referuje o nově vznikajících skupinkách, které se hlásí ke společné ideologii tzv. aktivní generace. (RE:)CENZE je věnována *Ban Dita Festu*, novému českému filmu o banánech a pro banány. *Ban Dita Fest* je stylizovanou reportáží z filmového festivalu, kterou shodou okolností vyhraje pětice snímků, které mají společného představitele hlavního hrdiny. Je jím kontroverzní „Blondák“, jehož občasná excesy odporují uznávané banánové morálce. Kočka Dita, okrajová postava poněkud nudného snímku *Obětní banánek* a maskot celého festivalu zároveň využije zhoršující se Blondákovy pověsti a usiluje o hlavní cenu festivalu. Většina festivalových diváků se přiklání na Ditinu stranu, autoři stylizované reportáže rovněž, a nechceme zapírat, že i recenzenti *Ban Dita Festu* se domnívají, že „dost bylo Blondáka“. T(RE:)TRA představuje citytreking: nový rekreační sport, jenž získává stále víc příznivců mezi obyvateli měst všech věkových kategorií. PÁ(RE:)K nabízí recept na slavné amarouny. (RE:)MICS je věnován Šorelovu, Kobíkovu a Filipsovu comicsu o robotické revoluci na univerzitách, který volně navazuje na ábíčkovskou *Vzpoureu mozků*. A (RE:)BUS představuje novou televizní soutěž s názvem *O hlavu kratší*, jež prověřuje schopnost úsudku v extrémních situacích.

Hloupost je in

Úspěch prvního čísla Re: je překvapivý. Proč se tisícům čtenářů líbí časopis, který je v zásadě nudný a hloupý? Paradoxně je to právě jeho hloupost, která je na internetu tuze vzácná. Všichni jsou tam totiž děsně chytrí a princeznu může získat za ženu jen ten, kdo nic neví. Stejně jako Hloupý Honza, který neznal odpověď ani na jednu z otázek princezny Diody z internetového království Woknous. A to byly její hádanky jednoduché. Ptala se, kolik je sto dvacet dva tisíc sto dvacet dva krát sto dvacet dva tisíc sto dvacet dva, kolik činí povrch Země a kolik kilo váží kilo zlata. A protože všichni ostatní nápadníci věděli, že sto dvacet dva tisíc sto dvacet dva krát sto dvacet dva tisíc sto dvacet dva je čtrnáct milionů osm set devadesát osm tisíc osm set osmdesát čtyři, že povrch naší planety činí pět set deset milionů kilometrů čtverečních a že kilo zlata váží přesně kilo, stal se Diodiným manželem právě Hloupý Honza (viz Petr Stoličný: *Hloupý Honza v síti*. Praha 2002). Možná se ale Dioda nechá zase rozvést, až zjistí, že se na internetu objevilo něco ještě hloupějšího než Hloupý Honza. Vzala by si radši Reného nebo Freda, co myslíte? (první číslo časopisu RE: se na stáncích vašich stránek objeví v polovině května 2006)

Jan Cívín a Hynek Tippelt

Pan Dora si hraje

Kritická mafie

Počet hráčů: 7 – 15

Cíl: rozvoj sociálního cítění a smyslu pro spravedlnost

Pravidla hry a strategie: Pozvi své přátele, usad' je do kruhu. Tajným losem je rozděl (v poměru 2:1) na spisovatele a kritiky. Sám se chop řízení hry: jsi nakladatel, určuješ, kdy je den a kdy noc, a jsi osvobozen od čtení. V noci totiž všichni čtou – schovají hlavu do dlaní a zavřou oči. Probudí se jen kritici. Němě se dohadují o čtoucích spisovatelích, pohledem ukazují a nakonec vyberou: toho! A ten je zabit. Poté opět usínají. Mrtvý spisovatel je ze hry. Ve dne se pak strhne bouřlivá disputace, v níž se – indukci i dedukci, obviňováním i intrikami, pravdivými i lživými úsudky – hledá vraždící kritik. Všechny zbraně jsou povoleny, a psychologizování především! Strategii argumentace je třeba volit podle aktuální situace: někdy se kritikovi vyplatí veplout do davu a neupozorňovat na sebe, jindy zase může přežít jen díky hlasitému obviňování nevinných.

Až se všichni shodnou (mohou dát i hlasovat) a obviní jednu z přítomných osob, ta je okamžitě popravena. Ty jako nakladatel pravdivě řekneš, zda byl popraven kritik, nebo spisovatel. Úkolem spisovatelů je vyhubit všechny kritiky, úkolem kritiků pak pozabíjet spisovatele. Vítězí ten, kdo přežil. Tomu pak vydáš knihu.

Upozornění: Jde pouze o hru!

Hra na básníka

Počet hráčů: libovolný

Cíl: rozvoj jazykových dovedností, kombinačních schopností a sebeuvědomění

Doba trvání: do 30 minut

Pravidla hry: Hru začneš ty. Se zařikadlem „Já jsem básník, ty jsi básník, ty jsi básník, řečni rým na pátek“ ukážeš na některého z hráčů. Označený hráč musí říct slovo, jež se rýmuje s vyřčeným slovem, a to dřív, než napočítáš do sedmi. Šátek, zkratek, spratek, látek, svátek, matek apod. Neodpoví-li rýmem do určené doby, vypadává ze hry. A ty se zeptáš někoho jiného. Odpoví-li, stává se básníkem a dostává se mu práva ptát se dalšího adepta. Hra pokračuje až do úplného vyčerpání slovní zásoby.

Strategický tip: Před samotnou hrou si pročti několik antologií marginalních básníků a naivistů.

Myslet...

Počet hráčů: 5 – 10

Cíl: rozvoj komunikačních schopností (především umění klást otázky), oživení znalosti z dějin literatury

Pravidla hry: Sejdí se s přáteli v příjemném prostředí, objednejte láhev vína a pár pohárů piva a mezi sebou vyvolte jednoho, toho, který často myslí. Myslitel hru začne: v duchu si vybere, tj. bude „si myslet“, jednu osobnost z dějin literatury. Ty se spolu s ostatními snaží – skrze systém rafinovaných zjišťovacích otázek – odhalit identitu této osoby a té pak přijít jí na jméno. Mysliteli jsou povoleny pouze tři odpovědi: ano, ne a nevím. Až budeš mít dostatek indicií, zkus uhadnout jméno! Neuspěješ-li, hra pro tebe končí; uspěješ-li, stáváš se myslitelem a hra se opět počíná.

Strategie: Je vhodné se nejprve ptát na nejjistší souvislosti, postupovat od těch nejobecnějších jevu a skutečností, a teprve poté klást otázky speciálnější, konkrétnější.

Strategický tip: Obzvlášť rafinovanou se hra stává ve chvíli, kdy si myslitel myslí některou z přítomných osob, například sebe.

Hra na paní Bovaryovou

Počet hráčů: 1

Cíl: rozvoj logického myšlení a taktiky

Pomůcky: jed na krysy, postel

Doba trvání: do 1 hodiny

...

Amy

Kulturně-literární revue

PANDORA

12 / květen 2006

vydává

– dvakrát ročně –
občanské sdružení Nad Labem
v Ústí nad Labem

Šéfredaktor, editor, korektor: Kateřina Tošková

Redakce: Pavla Kudrlová, Eva Francová, Pavel Horký, Jiří Koten,
Petr Karlíček

Redakční okruh: Radek Fridrich, Jan Tlustý

Grafická úprava: TeBe, společnost vizuální komunikace

Adresa redakce:

Nad Labem – občanské sdružení

Velká hradební 55

400 01 Ústí nad Labem

E-mail: pandora@email.cz

Náklad: 300 výtisků

Poděkování: autorům za poskytnuté příspěvky
a všem ostatním za podporu.

**Kulturně-literární revue Pandora vychází díky finanční podpoře
Ministerstva kultury České republiky**



Evidenční číslo MK ČR: E 16368
ISSN 1801-6782