

Jiří Dědeček – Tereza Riedlbauchová – Michal „Máři“ Mareš –
Klára Klose – Miroslav Hůpčich – František Všetická a další



Partonyma

Literární čtvrtletník

Hudba a text / Text a výtvarné umění

Literární čtvrtletník Paronyma můžete nalézt v tištěné podobě ve vybraných knihovnách, kavárnách a dalších centrech literární kultury po celé České Republice. Časopis vydává Filozofická fakulta Univerzity Pardubice, Studentská 84, 532 10 Pardubice.

Sledujte také literárně-kulturní revue na facebooku:

www.facebook.com/casopisparonyma

Kontaktujte nás:

redakce@paronyma.cz

Korespondenční adresa:

Studentská 84
(budova EA,12024)
Pardubice 532 10

2017

Textáž

<i>Tereza Riedlbauchová</i> Písně o lásce, víně a smrti	4
<i>Aneta Plšková</i> Hudební derby	7
<i>Lukáš Trejbal</i> Vlčí jezero	10
<i>Jiří Dědeček</i> Sadem, lesem, parkem	12
<i>Kamil Princ</i> Duševně choré blues	15
<i>David Růžička</i> Veřejný hudlant	17
<i>Michal „Márdi“ Mareša</i> Klid a mír a ticho	19
<i>Miroslav Huptych</i> Moucha se nesměje	22
<i>Adam Krupička</i> Pericula occulta	27
<i>Vítězslav Kaprál</i> Paní Steinwegová jde na hřbitov	33

Kontemplum

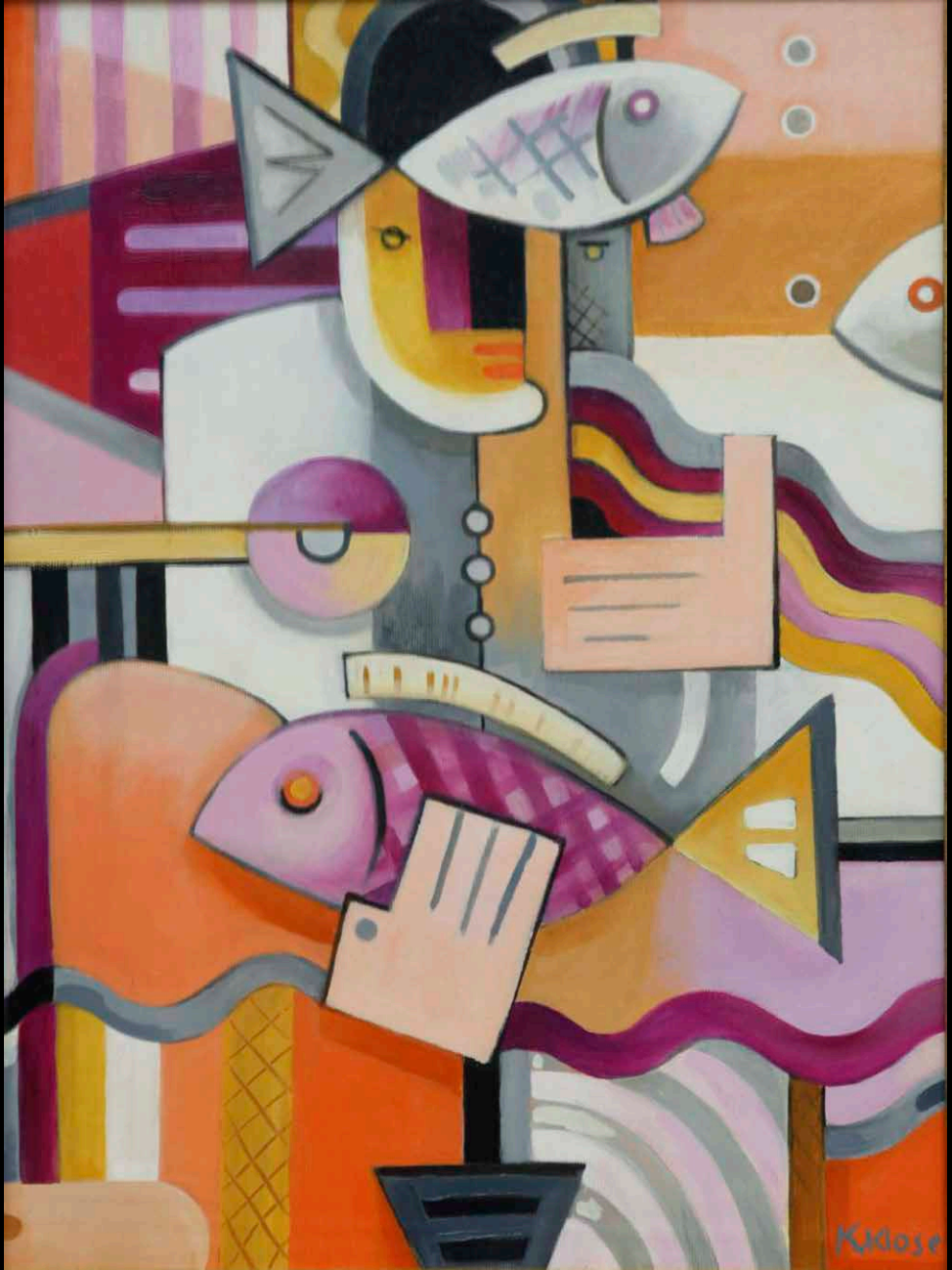
<i>Aleš Misař</i>	
Ve jménu Venuše dialog s Bohem	46
<i>František Všetická</i>	
„Život je jinde“ Milana Kundery	50
<i>Jan Dvořák</i>	
Příjezdy vlaků	56
<i>Petr Poslední</i>	
Napříč časoprostorem	59

Setkání

<i>Lubomír Macháček - Rozhovor s Klárou Klose</i>	
Mám touhu obklopit se krásnem	66

Textáž

Textáž
Textáž



Písně o lásce, víně a smrti

TEREZA RIEDLBAUCHOVÁ

Zpěv

Zpívám a vidím
moře horu kámen

moře říká
 pohoupám tvoje tělo
hora říká
 rozesu krajem tvůj dech
kámen říká
 vyryj do mě slova
 něha láska útěcha

moře říká
 pohoupám tvoje kosti
hora říká
 rozesu krajem tvůj prach
kámen říká
 vyryj do mě slovo
 soucit

Jak říkají Srbové

htela bih sa tobom voditi ljubav
 chtěla bych s tebou vést lásku
 chtěla bych s tebou řídit lásku
 chtěla bych s tebou dělat lásku
 chtěla bych s tebou provádět lásku
 chtěla bych s tebou vodit lásku

Bělehrad, srpen 2013

Vášeň

když chce mlčet
 nechávám ji celý den mlčet

a když chce
 vsunu jí do úst útlocitný úd

když vytryskne
 shoří ve vteřině její i moje existence

Báseň pro Sapphó

v noci četl Holana, jedl chléb
 a pil červené víno

černé vlasy obestřel kolem luny
 a do klína zasekl zčernalou bradu

jazykem ze stříbra
 ze stříbrného poháru vysál

– mlsný miláček Celestýn –
 červené víno všechno

Písnička

Jarňátko umřelo
 umřelo jarňátko
 bylo to zrzavé
 zrzavé děťátko

my se teď modlíme
 pros za nás nahoře
 my tě teď prosíme
 pomoz nám nést hoře

svou oběť za nás slož
 svůj plamen do ran vlož
 vonný jak květinu
 rostoucí na blínu

Usmál se zvesela
 rošťácky na nás mrk
 já lezu na hory
 dejte si jahody

In memoriam Marku Hyksovi, duben 2017

Tereza Riedlbauchová (* 1977, Praha) vydala sbírky *Modrá jablka* (2000), *Velká biskupovská noc* (2005), *Don Vítor si hraje a jiné básně* (2009), *Pařížský deník* (2013) a poému *Podoba panny pláč* (2002). Její básně byly přeloženy do několika jazyků. Věnuje se rovněž vydávání poezie (nakl. Literární salon).

Hudební derby

ANETA PLŠKOVÁ

Poslouchej potichu

očíma houslovej klíč
už tolika známejch
jsem se ptala
jestli by dali přednost
zraku nebo sluchu
a tak si nahlas říkám
jsem asi jediná slepá
v dotazníku

Ráno nevycházím z domu

bez melodie v uších
krákání kolemjdoucích
jde jinak stěží
obejít

Jak zní potlesk jedné ruky?

Táže se básník
popstar krčí rameny
že rukou aplauduje dost
hlavně v sudých číslech
lichotek nepočítaje

Básník se otáčí jak
slunce měsíc země
v lichosti

Každěj máme svý
zvukovody
co nás voděj
za nos

Taková pikantní taktika

nerozezná vyšší od nižších tónů
protože čínsky se zatím povinně neučí
znaky ukrytý za zubama
rozeznávám a cukám sebou
při tvym ostrym
sorry
pikantnim akcentu

Moje první pětiletka

ve znamení frekvence
vlnila se sukně
-eště-áka-tany-
rozklíčovali dětskou řeč
volume doprava
vydrželo dodnes

Tři kejvající boty

se houpou v první řadě
vzduchem poletuje
„fucked up in the air“
s kytarovym riffem
za kterej by se nestyděl
ani Jimi kdovíkde
teď se svym hárem
hudba přežívá
maximální počet bot
ušlapanejch nenošenejch
smrtníků

Milodie

not v té pravé ruce
ladí s podanou dlaní

Mazlit se a objímat matný
 stěny panelů
 jako zajatec zatajených
 myšlenky zaskřípou se signálem
 dveří a za tím
 společná laborka – chemie pevných látek
 jenže o pět podlaží nazpět
 my už tu nebudem
 zpívá Jarda ve sluchátkách

ztrácet místo nadobro
 a poslední pomazlení
 bude mastný až orosený
 aspoň na roh zvěčnit roky
 a identitu v iniciálech

Jak nevysílat
 přímý přenos akustiky
 po zaklapnutí víček?
 Nemůžu to zalomit

Předloktí s plameny
 utahuje hlasivky
 darované z nesmírných výšin
 nohy kroutí vzduch
 tělo sebou škube
 trhá celou duši
 ale jen na chvíli
 dokud utrpení neskončí
 pro posluchače
 teprve začne
 jenže ty mezitím
 nevědomky upíjejí
 ze své všednosti

(věnováno památce Chestera Benningtona)

Aneta Plšková (* 1991), pendluje z rodného Hradce do Pardubic, kde studuje filozofickou fakultu. Dosud publikovala v časopisech Tahy, Protimlův a Host. Nemá čas ztrácet čas.

Vlčí jezero

LUKÁŠ TREJBAL

Concertino Vlčí jezero

Concertino u jezera cvrčků armády
ráno průhledný kužel do trávy
V noci déšť jdeš volat na hráz jezera
je tam lepší signál a ozvěna

Vějíř paprsků se šíří dál
k břízkám a milencům se psem
Chladný vítr provál
prošuměl lesem

Další sloka (na melodii Muchomůrky bílé)

Mejlo ne jinej svět
ale život věčný
Když se mi zastejskne
tak hodím pětku v Ječný

Láďa Heryán Superstar

Já se už přestal bát
i když jsem se často bál
Ruku do ohně mohu dát
Láďa Heryán Superstar

Pliživý blues

Pliživý I Got the Blues
Stouni to válej
Popelářskej vůz
Je můj hárlej

Nechám si to projít hlavou

Přidám si ještě tu tvou skvělou bramboračku
Moučný moli lítaj těsně nad podlahou
Kurt Cobain si pečlivě vybírá bouchačku
A já si to ještě nechám projít hlavou

Lukáš Trejbal (* 1967). Pracuje v nymburském pivovaru, dříve působil jako novinář v Nymburském deníku. Zpívá v kapele Oliverova dálka. Je autorem sbírek *To je skoro básnička* (1997), *Na dnešek jsem spal líp* (2013) a *Tahám za záchrannou brzdu* (2016). Napsal několik publikací o rockových kapelách nymburského regionu.

Sadem, lesem, parkem

JIŘÍ DĚDEČEK

Sadem, lesem, parkem

Sadem, lesem, parkem,
je to nádhera,
vláčí jednu holku
šťěně boxera.

Kdo tu koho vede,
kdo tu koho venčí?
Snad to bylo jasný,
dokud byl pes menší.

Já si myslím svoje,
když tam vyvádějí,
ta holka je moje
a ten pes je její.

Jak ji táhne parkem,
tak ji táhne žitím,
a když je mi smutno,
tak se taky chytím.

Držím se vší silou,
obě ruce levý,
a když je mi smutno,
ona o tom neví.

Sadem, lesem, parkem,
je to nádhera,
vláčí jednu holku
štěně boxera.

Když mám z lidí křeče,
když mě bere stress,
má holka mě vleče
jako ji ten pes.

Americkéj film

V kině už se zhaslo, promítačka vrčí,
všichni lidi žerou karamelky,
jenom moje holka sedí, kouká, mlčí,
voči takhle velký.

Promítačka vrčí, film je s titulkama,
je to story chlapa – lháře, skety, krysy,
je to drama
a mý holce tvrdnou rysy.

Já jsem na tom filmu trval neoblomně,
americký filmy, to bude má zhouba,
ovšem teďka koukám, že je to film o mně,
jenže mě tam hraje nákej trouba.

Připomíná slizký žurnálový chlápky,
i ty řeči vede trochu mastný,
moje kočka sedí, zatažený drápky,
všechno je jí jasný.

Mrkne na to plátno a pak mrkne na mě,
blesknou zoubky vrzne opěradlo –
a už si mě nese jako krysu v tlamě
pod sedadlo.

Lásko moje sladká, filme americkéj,
proč ten konec vždycky bývá krutej?
Zhatily jste jeden mladej život lidskej,
teď tu ležím sám a zakousnutej.

Tvé oči

Tvé oči táhnou Evropou
a vraždí na setkání,
co zavraždí, to zakopou,
a všecko na počkání.

Pak bloudí světem bez lidí,
šťastné, že nejsou ničí,
co mají vidět, nevidí,
co uvidí, to zničí.

I mě teď mrazí pohledem
a čekají, kdy uhnu,
a já, jak ryba pod ledem,
moc neplavu, spíš tuhnu.

Tvé oči, lstiví vrahové,
tvé oči, třpytky štikám,
tvé oči věčně hladové,
tvé oči, cesty nikam.

Ty dojímá jen slzný plyn
a televizní hříčky.
Tvé oči, párek guillotin,
mě setnou svými víčky.

Jiří Dědeček (* 1953) v Karlových Varech. Od roku 1964 žije v Praze. 1971-76 FFUK (knihovnictví a věd. informace), 1976-77 vojenská služba, 1983-88 FAMU (scenáristika a dramaturgie). Od 1984 ženatý (2 dcery, Viktorie a Antonie). (*Převzato z webu autora.*)

Duševně choré blues

KAMIL PRINC

U klavíru přízrak

Duch sedl k piánu v tmě sálu zašlých vůní,
tvůj koncert č. 3 hrá, Sire Bennette!
Pod jeho levicí hřmí bouře, země duní
a vpravo sirot sten, jichž nikdo nechcete.

V těch tónech hlubokých kůň funebrácký cválá,
v prach sesouvá se chrám, štká moře, puká skála.

V těch tónech vysokých zní zvonek plakaje
a vloček křehký pád, když sněží na Kaje...

Bál Baala

Vstup na taneční parket bolesti
a odnes si pár jizev pro štěstí!
Tak křepčí! Z parket trčí hřebíky.
Bůh? Dobro? Víra? Láska? Ne, díky.

Pojď na ples v katedrále zbořené!
Noc trvá věky. Slétne zoře? Ne.
V číš ždímej zkrvácený obvaz
– čas opít se pod (Boschův) obraz!

Pod obrazem Klimtovým

Já vzývám presbytář, jenž Olymp Belvederu,
Art Nouveau zlata hra kde invokuje éru.

Na srázu cimbuří, krok k zákázonosné strži,
ve flórů doméně pár v objetí se drží.

Muž, rytíř logiky, na rouše ostré hrany,
ret líbá abstrakce – mdlé květované panny.

Tak v básni lyrika a skálopevné metrum
k snů mysu směřuje, vzdor nepříznivým větrům.

Muž-Verstand rozpoutá chtíč v sobě ukrytý,
leč Dívku-Impresi meč spasí Judyty!

Na plátně obrazu je jasné každým tahem,
že forma nemůže mít navrch před obsahem!

Duševně choré blues

Mám v hlavě brouka – je to Paul či Ringo?
Budoucnost z mužských ptáků hádej, Sfingo!
Chci modré z nebe a mám modrý screen,
od svého štěstí dávno nevím PIN.

Za krysařovou flétnou kráčí Jerry,
Krok prodal v nevěstinec všechny dcery.
Slast hynout pro cit – to ví děd i robě,
mřu neopětovanou láskou... k sobě.

Kamil Princ (* 1987) se narodil v Žatci, a nyní žije v Praze. Vystudoval obor Jazyková a literární kultura na Univerzitě Hradec Králové. Kromě literatury se věnuje komponování hudby, hře na hudební nástroje, zpěvu, prokrastinaci na 9GAGu a systematickému doplňování vitamínu B (resp. pití piva).

Veřejný hudlant

DAVID RŮŽIČKA

bruslař

(recyklovaný princip)

ten zvuk
 odřezávající
 nožem brusle
 ledovou tříšť
 ještě se neztratil
 ještě má svůj
nůůůůž...
 a nůž brusli
 brusle nohu
 noha dítě
 dítě pohyb
 pohyb hru
 a hra svůj smysl
 ještě má smysl
 svou ledovou tříšť
 řezanou nožem brusle
 ano
 ten zvuk
 který se nese
 roklí

zrození loutky

vyšla ze dveří cihlového přístavku aby se zastavila pod rozsvíceným venkovním
 světlem
 škleb dřevěného kašpárka na němž pracovala celou noc se jí moc nezamlouval
 pak se u branky pod hvězdami zjevili dva muži a píchlo ji pod žebry
paní farská pojďte honem stalo se neštěstí!
 loutka se zuřivě roztrásla zacinkaly rolničky a zlé tušení se prohnalo celým tělem
 tak vidíš řekla bůhvíkomu a v ústech jí zdřevěnělo
 z nosu nám vycházel bílý kouř a sníh
 sníh křupal uvnitř prach a popel
 na lavičce pod oknem ústavu sedí douďera.
 mezi prsty pravé ruky, s níž táhne smyčcem po strunách, drží hořící cigaretu.
 občas z ní blaženě vdechne voňavý kouř.

liška

hlubokým zastřeným hlasem si brouká tóny mimo rozsah nástroje.
 kontrapunkt se splétá, znovu vdechne kouř.
 mezi stromy na konci zanedbaného parku se vynoří muž.
 zvolna a jaksí mechanicky přijde blíž. „dobře, velmi dobře,“ řekne douďera.
 uvolní muži místo a ten si přisedne. „jak dlouho jste tady?“
 muž k němu otočí hlavu, mlčí.
 douďera položí housle a začne balit další cigaretu. podá ji muži a připálí.
 „jste jiný. ne jako ten nový,“ podívá se na muže, „váš soused.“
 ale muž neslyší. ztrácí se myšlenkami kdesi ve vysoké trávě.
 „nedaleko skládky, kousek odtud, chodívá liška. má tak hezké oči.
 myslíte, že tam chodí za mnou?“ douďera pokrčí rameny, stébla se rozhrnou.
 sotva znatelnou, jemnými tlapkami prošlapanou stezkou se plíží liška.
 náhle se zarazí a nastraží uši. poslouchá.

David Růžička (* 1973) knižně vydal doposud 6 knih: *Posmrtný život mouchy* (2006), *Jaký-pacopa* (2008), *Totok etudy* (2009), *Hory na hurá* (2011), *Veřejný hudlant/Horizontal událostí* (2014), *Principálka* (2017) – vše v nakladatelství Pavel Mervart.

Klid a mír a ticho

MICHAL „MÁRDI“ MAREDA

Klid a mír a ticho

Tady to někde je,
tady to musí být.
Break point nebo nic.
Prchavý okamžik.
A cítím, že to mám
a můžu si to vzít,
jen nevím, jak to říct.

Prostě klid a mír a ticho.

Tady to někde je,
tady to musí být.
Klíčový okamžik.
Tady na konci.
Já cítím, že to mám
a můžu si to vzít.
Jen nevím, jak to říct.

Prostě klid a mír a ticho.

Mariánský léto

Mariánský léto.
 Po nebi je čar,
 brzy bude zima,
 ale ještě hřeje žár.
 Sedíme tu spolu,
 já, ty, on a já,
 jsem tu jenom jednou
 s třema chlapama.
 Jeden řekne: „Hele, hele, zabrzdil!“
 Druhej se usměje: „Seš to jenom ty!“
 Třetí se podívá,
 jak umí jen on,
 a všichni jsou ticho,
 když trhnu kopřivou.

Tam někde ve mně zazní tón,
 někdo tam zpívá za řekou,
 cítím ty síly zuřivý,
 ty, který potřebuju mít,
 ty dobrý.

Mariánský léto,
 po nebi je čar,
 životy se pletou,
 brzy budem tam.
 Stojíme tu spolu,
 já, ty, on a já,
 jenom jedno tělo
 s třema chlapama.
 Jeden řekne „Hele, hele, neblbni!“
 Druhej se zachechtá: „To je dobrej hit.“
 Třetí se podívá,
 jak umí jen on,
 a pak už jsou ticho,
 když trhnu kopřivou.

Tam někde ve mně zazní tón,
někdo tam zpívá za řekou,
cítím ty síly zuřivý
a trhám další kopřivy.
Tam někde ve mně zazní tón,
neposílej, co bolelo.
Cítím ty síly zuřivý,
ty, který potřebuju mít,
ty dobrý.

Michal Mareda, řečený **Márdi** (* 1974) je český zpěvák, kytarista a textař, frontman pardubické skupiny Vypsaná fiXa a člen skupiny Ýmo Mihaj, projektů pro děti Kašpárek v rohlíku a Mixle v piksle. Vystudoval gymnázium v Přelouči. Po maturitě studoval školu pedagogického směru, studium nedokončil. Žije v Pardubicích.

(Zdroj životopisu: https://cs.wikipedia.org/wiki/Michal_Mareda)

Moucha se nesměje

MIROSLAV HUPTYCH

Během jedné hodiny

přišly obchodní nabídky
Jeden kamión s nadívanými kolibříky
Sto beden s počmáranými tajtrlíky
Vlak naložený ukecanými sfingami

Na ploše jeho monitoru
směje se kulturistka
držící za skřele pana prezidenta

Na oknech kanceláře má mříže
jako v blázinci

Kouří jednu cigaretu za druhou
a bleší cirkus
není šťastnější

Neboť jej má rád
Pán

Kdykoliv skřípe osa galaxie
volá mu Šéf
Viktore
pojď se namazat – – –

List za listem, 2015

Nezvaní turisté v holobytě

fotí bleskem
i když to svědčí
jak veřejné mínění

Fotr vypil i necky
ale v tom byl kabrňák
močil přes plot až na hvězdy
Kolik jich uhasil
ví jenom Žízeň

A kdo by nechtěl dát tátovi fleka?
Zahnat ho trumfama až na záchod
aby tam kleče odprosil
boha hajzlů
že na stupni vítězů
stříkáním na vše strany
se sakramentsky zapomněl

List za listem, 2015

Hlavalamy života oproti hlavalámům smrti

jsou pro srandu králíkům
Když se králíci navlíknou do dupaček
život si mne ruce
až z nich stoupá kouř
škarohlídům do hlav

Hlava je v lepším případě rozhlednou
v horším – komínem krematoria
Ale srdce je vždy studnou
se závratí

Ve vykradené zastavárně
na dně zapomenuté číše
v prázdnotě
kde nicota vyplazuje biblický jazyk
je odpovědí
mlčení

Kde je ta hlava?
Páni ji propili!
Kde jsou ti páni?

I rodinnou hrobku
za groš
zastavili

Ale ty moje srdce
nezastavuj!

List za listem, 2015

Opět jsem zavínut v povijanu

a kojen vlčící
Nedoufal jsem
že se mi dostane ještě něčeho tak náruživého
téměř prvobytně pospolného

Teprve nyní mi přijde vhod prajazyk
který jsem si schovával pro nebožtíky

Ó Prázdnoto! Pamatuješ
jak jsem ti provolával slávu
na sjezdu preclíkářů?

Přál jsem si
stát se tvým průkopníkem
Bože
kolik dveří jsem já rozkopal
než jsem dostal zaměstnání na prosektuře

Nejraději jsem pitval plukovníky
vždy překvapili nějakou skrytou anomálií
jako ploutve na zádech
čertí ocas
nebo šest pupíků

Ó Prázdnoto
dostál jsem čestně slibu
věnovat svůj život průzkumníka
hledání skrytého smyslu
v tobě Nicoto!

Dodnes nevím
jestli to je hra na pikanou
anebo za něco netušeného
pykám

Noční linka důvěry, 2012

Moucha se nesměje ani nepláče

neví
co je to úřad a povinnost
Vyšňořit se na slavnost
Kdo by ji asi pozval?

Moucha nepřemýšlí o záhrobí
nemá vlast
Jak by potom mohla někomu nadávat: Vařbucto!

Bzučí na skle okna
sem a tam
jako by ji na nože bral

Není-li to bzučení
marným voláním
po daleké cestě?

Kdepak
kam se mouchy hrabou na básníky
Ti si pro nic a zanic
jen tak hlavu otloukat nebudou

Romantikům není co věřit
Kdyby jen mohli
nakvartýrovat se vám do bytu
zamotají hlavu manželce i dcerám
že to nikdy nikdo nerozmotá

Dost bylo bzučení
dost bylo náletů
na okno v hlavě
takhle mi poplést myšlenky!

Chcete do nebe?
No prosím
otvírám okno
leťte andílkové

do mrazu!

Noční linka důvěry, 2012

Miroslav Huptych (* 1952), básník, aforista, výtvarník, editor a arteterapeut. Vydal šest básnických sbírek a knížku aforismů a gregerií *Hodinky s vodotryskem*. Editorsky připravil řadu knih například *Černá slepice* nebo *Kdo pije vlčí mlíko*. Ilustroval 56 knih, 157 knižních obálek a 29 kalendářů.

Pericula occulta

ADAM KRUPIČKA

Pericula occulta

(7. kapitola a úryvek závěrečné kapitoly)

Cyprián, s rukama v kapsách a kloboukem ke straně, zamířil na své obvyklé místo do první řady. „Jde se kapelníkovi dýchat za krk.“ Návštěva opery byla pro něho životní nezbytností, podobně jako služby lazebníka, čerstvé meruňky a šálek čokolády, obrázkový časopis anglické módy. Kde na to bere, ten houslista s houslemi na dluh, ten přerostlý chrámový soprán? Dojemná scéna s prázdnou pravou kapsou obrácenou na ruby před nakvašeným hospodským byla na programu i tentokrát.

„Přijmi mou duši, ty vznešený!“ strkal Cyprián pupkáčovi pod nos svoje skřipky.

„I čerta, jedeš!“ osopil se na muzikanta. „Bůhví který žid si tuhle tvou zástavu pozná, a co já pak?!“ Vztekle vylovil pan Hospoda z kapsy kus křídý a dal se do psaní na rám dveří do kuchyňky vedoucích. Cypriánek si složil své nástroje a křepce vyrazil ven. Uměl s penězi zacházet, i když vlastně žádné neměl. V tom bylo celé kouzlo. „Hej, pane fagotisto!“ Houslista se ohlédl po chlapíkovi, co ho tak neslýchaně urazil. „Padesát i s úroky!“ Cyprián se ušklíbl a pokračoval v cestě. „Naposled si výprasku unik jen tak tak. Naval aspoň půlku!“ Cyprián se rozesmál. Až se posluchači otáčeli. „Aspoň něco drobných, kamaráde!“ zaškemral plačtivě. Pan první houslista ho odvalil stranou, pak tak mimochodem sáhl do kapsy. Chyťte, cardilino! Ano, míval totiž dvě kapsy náš Cyprián: když foukal a vrzal v hospodě do tance té nezvedené chase, když se ládoval syrovou cibulí, chlebem a pivem – neměl v pravé kapse nikdy ani floka. Když v opeře rozestavěli na pulty nové party, nikdy nechyběl, pil šampaňské na zdraví zpěvaček a na zlost kolegům, jejichž práci strhal – to ovšem z levé kapsy tahal jednu zlatku za druhou.

Dávají dnes Kotzebuovy Ruiny, pánové, to se Cypriánkovi asi mocli nezavděčí, rokováno za jeho zády, aby to slyšel. Beethoven, Beethoven musí uspokojit každého,

hotový génius, odpovídá pošeptmo druhý recenzent, a odborník Cypriánek jenom pohrdavě oduší: „To se neví!“ Nerušit, ticho, dost, vy uličníci, vzmáhá se proti této hudební diskuzi nevole v publiku, ale Cyprián dál vykládá zcela nerušeně a nahlas: posmívá se klavírnímu doprovodu, kárá tenoristu, dupáním paroduje rytmus mezihier. V dobrém rozmaru, ruce křížem na prsou je připraven vypískat sbor: jeho mistrovský kus, vrchol této živé operní recenze. Sbor dervišů putuje na scénu. Je tohle tanec, balet nebo sbor, váhá a v duchu hněte ironickou glosu. Hlasy dervišů provázené zvonky, tubami a bubny promluví. Smějí se mi, bleskne mu hlavou. Nesmysl, zabručí si, ale třaslavý zpěv, který se vlní ve vzduchu, jako šlehnutí biče neustává v té provokaci. Hudebník se mimoděk otočí za sebe, družstvo posměváčků strnule naslouchá, šero v sále zdá se snad ještě hlubší než ta temnota křepčící na jevišti. Pozorně se zahledí na ty postavy zahalené v rízách, postavy neklidně pochodují v kruhu. Aha, uklidňoval se, to ty činely, nejsou moc obvyklé. Jenže tahle jistota zmizela tak rychle, jak se objevila. Oči těkají z kroku dervišů, z tanečníků do orchestřiště – tam vše beze změn: hudba hraje, kapelník mává rukou. Cyprián dosedne zpátky na sedadlo, ústa otevřená. Dervišové na jevišti víří, rotují. Chvilí trvalo, než vůbec pochopil, že ten pohyb je dvojí: velký kruh všech dervišů, a malé divé kruhy, jak se každý z nich otáčí na místě. Nevydržel to už, i když se snažil svoje nadšení potlačit. Stoupl si a křičel „bravo“, pak dupal a tleskal, načež v té horečce opustil hlediště a nejkratší cestou mířil domů.

„Hypolite, umíš to, že? Zapisovat noty podle diktátu,“ křečovitě mě sevřel paži, když jsme se předtím málem srazili na ulici. „Neumím, jak bych to uměl asi, nevíš?“ „Pojď, budeš mi dělat linky,“ táhl mě přeci za sebou. Šel jsem. Takhle cestou pobral ještě asi čtyři známé i zcela neznámé kolemjdoucí. Vtrhli jsme všichni jako velká voda do toho malého marnivého muzikantského bytu. Cyprián dost nevybíravě probudil ženu a děti vyhnal z postele. Než ho však napadlo zapálit svíčky, překáželi, jsme tam staré paní Cypriánové, která se poděšeně ptala, co se děje. Avšak skladatel pan Cyprián, jenž se rozhodl napsat operu, která ho právě napadla, dal se do poroučení. Rozsadil nás kolem stolu, sám sedl za piano. Děti a méně nadaní jedinci rozřezávali archy papíru a rýsovali na ně notové linky; jedinci schopní – což jsem podle všeho byl i já – měli úlohu významnější. Dostali instrumenty a přehrávali s Cypriánem a s chybami pasáže, které rychle vrhal na ještě vlhké řádky. „Napiš mi libreto, honem!“ Užasle jsem na něj zíral. „Nezáleží na tom, tumáš a piš!“ Podal mi jedinou knihu, co měli doma: první díl z Klopstocka. Manželka v nedbalkách a tchýně ze samého leknutí místo poroučeného punče svařily ocet.

Cypriánův génius se činil a do rána byla opera na světě. Padlo na to šest balíků papíru, množství jinak spotřebované asi za dva měsíce, padli jsme všichni únavou. Ne tak Cyprián, pobrukuje si dervišovskou notu, svázal Oidipa, tak se totiž ta slátanina jmenovala, a pelášil zpět do opery, kde si ještě ten den vymohl prosbami a pohrůzkami okamžité uvedení. Vše se zběhlo v takové šílené rychlosti, že se nikdo nezmohl na odpor a za dva dny usedl netrpělivý tvůrce do lóže, aby inkognito sledoval svůj

triumf. Obecenstvo velice slušně celou dobu mlčelo jako zařezané, rozpačité pohledy Cyprián neviděl, nemohl přes své nadšení ani vidět. Vlažný potlesk. Ty hlomozné sbory a víření bubnů, jásot trub a nápěvy horkou jehlou proměněné v árie, odbyté recitativy – propadly.

Zklamany autor se na několik dní zavřel do své pracovny a nevycházel. Pravda, vycházel k jídlu, pak se ale zachmuřeně díval do talíře a nepronесl ani slovo. A já vím přesně, s čím si pohrával jeho sluch i všechny smysly. Občas klepal prsty do desky stolu. Tanec dervišů.

Když si už žena dělala starosti, vyšel vítězně na práh kuchyně a mával stohem partitur. Nový Oidipus! Starý je mrtev! Sedl za klavír a narovnal si před sebe titulní listy přede hry. Nedá se to srovnat. „Karlíku, upaluj, svoluj všechny tatínkovi přátele,“ poručil a zas vážně pokračoval ke své baculaté blondýnce – první verze, ani myslet na to nemůžu, obyčejný panák z hlíny. Zahrál živě deset prvních taktů. Teď to teprve má duši! A mělo – večer nám operu přehrál, jídelna i přilehlé místnosti přeplněné posluchači, ba i na schodech mnozí stáli, před dveřmi bytu. Byl mírný, pozorný a soustředěný, po neurvalém nadšení ani památky. Melodie spletené a pevné jako lana, za která táhl nás do slz dojetí i radosti. K jedenácté, kdy vysílen vyčerpáním nejistě se zvedl od kláves, našel nás v tichém úžasu a pak se rozlehl hluk, úplná bouře. Pod okny, zástupy aplaudovaly a znělo jeho jméno. Nesměle zamával.

Doprovázený svými syny, do jeho rámě zavěšená manželka, došel až ke klavíru velkého orchestru městské opery a odehrál celou premiéru. Uprostřed druhého aktu se mlčícím publikem rozlehlo pískání, navzdory tomu byl akt dohrán i dozpíván. Během aktu třetího začali odcházet nejen posluchači, ale i zpěváci a někteří členové orchestru. Autor, hrdina se strhanou bledou tváří, zůstal za klavírem a dál řídil ztracenou truchlohru. Závěrečný sbor nepřišel nikdo přednést, odehrál ho sám s jediným hoboistou, svým strýcem, a dvěma houslisty, kteří si od něho vypůjčili před pár týdny nemalé a nedobytné sumy.

Vnímat začal až za několik hodin. Otevřel oči a uviděl strop své ložnice. Nepromluvil, dokud nerozdělal v krbu oheň, pak do něj hodil svou operu. Jeho manželka před ním klečela, sledovala, jak plameny hltají to nejlepší, co kdy zaslechla z duše svého Cypriána, ale chápala, proč to udělal. Život skladatele se zas tak často nemění, rozhodně ne tak zásadně jako život Cypriánův. Nemluvil, chodil hudbu poslouchat do chrámů a do lesů. Všiml si všeho, v čem hudba svými zárodky klíčila a vrůstala do duše člověka: zvony ho učily, učili ho ptáci, žáby v rákosí u řeky, zvuky, které vydávalo tesařské dláto rozčesávající v sukovitém špalku vousy proroka. Hodiny a hodiny trávil se svou rodinou a stal se otcem, o jakých káže z kazatelný kněz. Cosi si dával za vinu a až tehdy – toho nedělního jitra – kdy usedl před prázdné archy partů potřetí – tehdy si odпустиł.

Oidipus třetí byl jeho tajemstvím, které si schoval pod kabát, když šel do opery na Lorzinga. Seděl v poslední řadě, takže se k němu ty ostré a krkolomné koloratury

prodíraly přes vzdechy nadšení a výkřiky souhlasu. Tam tedy pochopil, co se na ubohém Oidipovi při premiéře nelíbilo. Co je úspěšná opera? Duet kontratenoru a sopránu, všude krokodýlí slzy. Smál se hurónským smíchem, smíchem Gullivera, obra mezi trpaslíky. Prastarý ještěr se zřetelně pohnul v sále, očima všech šosáků obrátil svůj smrtící pohled přímo na něj. Chtěli ho vyvést, bránil se a samo Umění se jeho ústy vzletně ohradilo proti té kočičině. Vrhli se na něj, a když mu pod košilí nahmatali partituru, kdosi vykřikl: „Je to blázen!“ A tak poprvé veřejně zazněla diagnóza, kterou pak opakovali muži vědy v příslušném ústavu.

(...)

Restaurant „U Kola“ ten týden vlastně ani vůbec nezavíral, v atmosféře všeobecně rozjitřených nálad zvyky přestávaly platit. Počínaje cenou zeleniny, konče cenou svobody, vše, dočista vše se nyní řídilo jen momentálním rozmarem, tím, co kdosi mimochodem prohodil na ulici. Směr hovoru řídili ti, co nevěděli o čem mluvit. Kam jsi pohlédl, tlačili se zevlouni jakoby se na někoho nebo na něco čekalo. A všichni chtěli být u toho, a zdálo se, že už mají kapsy plné kamení, až se ona návštěva objeví.

Z šířitelů klepů stali se šířitelé osvěty. Dva takoví usedli k protějšímu stolu počkat si na noviny. Jejich debata, do níž jsem se zaposlouchal, křížovala mé vzpomínky.

„V tom blázinci míval záchvaty. Takové ty příšerné – pěna u huby, nepřítčetnost, chápete ne?“

„Co do záchvatů?“

„Slyšel jsem to koncilium, prý ještě jeden podobný a je po něm. Srdce, mozek, chápete ne?“

„Zajímavé, laik tomu tolik nerozumí – vyváděl prý i nějaké kejkle s tou muzikou.“

„Inu, mánie! Trpěl něčím takovým, jako že mu v kotrbě pořád hučel nějaký motiv či tak. Dokonce tvrdil, že nějaké dvě půlové noty na něho civí jako oči. Má ale nebožák štěstí, měl, že jej dostal do rukou lidumil Vorago. On používal ty moderní metody: třeba mu ukazoval několikrát za den housle, ale ani jednou se nedotkl strun, postupně u něho ničil tu prudkou spálu mozku...“

V cele bez postelí, jen se slavníky, s mřížemi na oknech a s neustálým řevem ší-lenců, jak se tam mohl Cypriánek mít? Dobře, hořký úsměv. „Kolega“ ze sousedního lůžka, snad někdo z úřadu, tvrdí stokrát denně, že je spravedlivý jako orákulum, přes hlavu má přehozený krajkový ubrus jako soudcovskou paruku. Cyprián nikdy nezahlédl jeho tvář. První týden ho sužoval osud třetího Oidipa, když viděl, do čeho balí tabák doktoři, vše mu bylo jasné. Upnul se k jediné věci – kterou by snad mohl pochopit takový Beethoven nebo Monteverdi, ale ne oni. V duchu komponoval jedinou skladbu, harmonii sfér. Hodiny a hodiny, i v noci, sledoval špehýrkou dveří staré oprýskané housle na ředitelském stole. A jak mu je den za dnem odpíral, jak se z vidiny těch houslí ztrácela každá naděje na zvuk, reálný a osvobozující, vluzovaly

se do jeho ideální hudby ďábelské disharmonie. Jednou ředitel ústavu s vlídnou tváří popošel ke krbu a gestem přátelským položil nástroj na hranici hořících polen. Jste uzdraven, znělo kdesi v pozadí jako generální bas k jeho mohutnému sboru, který mu duněl v mysli. Housle úpěly, praskaly a ten kvil obracel Cypriánův vznešený kánon v cosi nepřátelského, výsměšného a krutého.

„Nepovídejte, vzpoura?!“

„Baže, to jsou ty volné humánní metody!“

Musela to být souhra náhod, jinak si nedovedu vysvětlit, že se tak nepraktický člověk dovedl zmocnit celého ústavu, osvobodit všechny blázný a zavřít zřízence do komory na zásoby.

„Kravál jako z pekla,“ kroučí hlavou první diskutující, „vypustili domácí zvířectvo, všechny cennosti rozbili a vyházeli z okna. A on jen pořád hrál na ty svoje skřípky. První co udělal, když se jim vytrhl, totiž bylo, že skočil a vytáhl je z krbu. Idiot!“

„Dál jsem to už slyšel – prý zas pěna, nepřičetnost, a najednou – rup a byl docela tuhej...“

„I ne, já slyšel, že ho zabil ten jeho kamarád. Ten s tím ubrusem na hlavě. Řekl prý mu: znáš odpověď, nebo neznáš? A ze zadu mu bodl nůž do boku.“

O harmonetu

Obsahově i formálně je stavba textu podřízena inspiraci konkrétním dílem. Toto dílo je většinou mimoliterárního charakteru: hudební skladba, obraz, stavba. Tím se z fantastické povídky stává jakýsi atypický druh romaneta, žánru, který psával Jakub Arbes (1840–1914). Namísto základního principu původního romaneta (pozvolné odhalování centrálního tajemství pomocí jednotlivých epizodických odboček), jsou zde – v harmonetu – fabule, syžet i ostatní složky díla podřízeny logice zvolené předlohy. Odtud také název: autorovi jde o věrné ztvárnění inspirace tak, aby předloha byla v harmonii se svým literárním zpracováním. Obrazně řečeno, autor se snaží napsat *Las Meninas*, *Rekviem* nebo třeba scénu barokního divadla.

Základní myšlenkou harmonet s inspirací hudební je tedy pokus převést hudbu do vyprávění. Tomuto účelu se pak podřizují veškeré složky vnitřní organizace díla. Na straně literární nacházíme figury, tropy, postavy, atmosféru, prostor, čas, děj, vypravěče; na straně hudby melodii, harmonii, instrumentální obsazení, barvu, dynamiku, rytmus, kompozici, fráze a motivy autorova stylu. Hudební harmoneto vzniká v prostoru mezi těmito dvěma příbuznými světy, vzniká hledáním paralel těchto odlišných druhů umění. Vzniká ve znovu zkomponování hudby pomocí slov; v objevování verbálního potenciálu hudby, schopnosti hudby promlouvat.

Pericula occulta

11. – 29. 9. 2013 (s užitím starších prací), nepublikováno

Harmoneto sepsáno podle skladby *Sedm posledních slov na kříži našeho Spasitele* od Josepha Haydna (1732–1809). Podobně jako Haydn uchopuje nově téma jednotlivých Kristových vět na kříži, jak je uvádí jednotlivé apokryfní texty, tak jsou modelovány (karikovány) ony věty i v ústech sedmi hrdinů. Téma je pak příznačně rozvíjeno jako meditace, kterou vstupní výrok Spasitele iniciuje. Jednotlivým sonátám vždy odpovídá i číslovaná kapitola.

Vysvětlení VII. kapitoly: *Pater! In manus tuas commendo spiritum meum!* – výrok („Otče, do tvé náruče odevzdávám svou duši.“) pronáší v rouhavé variantě hudebník Cyprián. Jeho tragický osud je osudem jedince, který je vydán na pospas vnějším okolnostem, jež nelze odhadnout (chování publika), ačkoliv inspirace, kterou k člověku vysílá tentýž svět, je stále stejná a jednoznačná. Nesmlouvavá a nehybná tvář reality je symbolizována sfingou, která se domáhá odpovědi na existenciální hádanku, v případě Cypriána nabyla tato přízračná bytost obzvláště groteskních rysů.

Adam Krupička (* 1986). Lektor tvůrčího psaní a literární historik. Odborně se zaměřil na literaturu 19. století, zejména osobnost českého spisovatele Jakuba Arbesa. Vydal prózy *Maria Goretti* (2012) a *Vlaštovka* (2015). Dlouhodobě spolupracuje s literárně-kulturní revue H_aluze. Je členem Obce spisovatelů, České Handelovy společnosti a Unie Comenius.

Paní Steinwegová jde na hřbitov

VÍTĚZSLAV KAPRÁL

Paní Steinwegová šla na hřbitov opět sama.

Nebylo by správné říkat, že tam chodila s láskou. Navštívila zesnulé příbuzné i známé; u prvních zametla, vyměnila vodu, zapálila svíčku, u těch druhých postála; vzpomínala u všech. Ale jen pro to (kvůli vykonání drahé povinnosti, jež jí přinášelo pocit zadostiučinění a upevňovalo v ní vědomí řádu v tomto a možná i na onom světě) pod smuteční krovky nechodila. Zajisté jí místo posledního odpočinku něčím přitahovalo – paní Steinwegovou osobně – vábilo ji k sobě hojivou rozmluvou světla a stínu (náhrobky starého hřbitova byly rozřazeny po svazích zalesněného vrchu nad městem), bezeslovným dialogem mezi říší mrtvých a světem živých. Čím dál častěji se – jistěže sama – vydávala brouzdat po kotníky v šeplových proudech podrostu, navinulým břechtanem a hlasy zemřelých, které k ní promlouvaly těžko srozumitelným jazykem. Hovořily nejspíš o starých zlatých časech; ó ano, kéž by prožila alespoň jeden den v době svých předků, vždycky žila tak nějak z minulosti, tak trochu mimo svůj čas. Hledala a nenalezala, jenže co přesně? Pranic nedbala o klasicistní budovu krematoria, o onen chrám MÍRu a ukázkou moderny v české architektuře dvacátých let zaniklého storočí. Snad si ani neuvědomovala, že by mohl mít i nějaký jiný význam než coby prodloužený stín smrti vztahující ruku po zesnulých na jejich poslední cestě. Pravděpodobně viděla hodnoty ve zcela odlišných skutečnostech. To konečně paní Steinwegové sloužilo ke cti. Nedařilo se jí nalézt ani slova, kterými by vytyčila směr a konečnost svého hledání, natož aby odkryla místo, odkud vyvěrá samotný pramen té touhy po poznání.

Zastavila se před pomníkem vojáčka (to nebyla náhoda, dělala to tak pokaždé, měla ráda své rituály a také byla veskrze pověřivá), neznámého a ztraceného syna, který za války přišel o život ve zdejším kraji, daleko od domova. Kvítka ve váze na hrbolaté desce byla suchá na troud stejně jako posledně. Tajemná – samo sebou jen v představách paní Steinwegové – návštěva totiž zavítala na hrob jen jedenkrát v roce,

na dušičky. Povšimla si jasně cihlových šípků, ohnivě červených, oproti těm jejím doma ve váze, které potemněly a scvrkly se, potažené vráskami – jak by také ne, vždyť byly orvány z mateřského keře a vzdálily se kořenům. A protože paní Steinwegová byla bytost mimořádně soucitná, utrhla několik těch tuhých, ostnatými větvemi chráněných plodů a vložila je do čerstvé vody a postavila na hrob. Ještě jí v hlavě duněla skleněná odezva nádoby na plochu náhrobního kamene, když usedla na lavičku a uvažovala o tom, že možnost tiše a soucitně rozjímat nad životem a smrtí musí být tím, kvůli čemu se každý druhý týden vleče do kopce na starý lesní hřbitov, ve vlastních stokrát prochozených šlépějích. Uvažovala o tom, ale posléze zjistila, že je neochotná připustit si tak bezcílný důvod svých návštěv a zavrhlá ho.

Muselo to být něco, co nenalézala nikde jinde.

Ty šípky; proč zrály do jasnějších a zářivějších barev? A sonáta ptačího zpěvu, proč si klestila cestu k nebi srdceryvněji, vznosnější a životnější v domech smrti než v příbytcích dne? Příznaky života, cvrlikot a jas, povznášely a nadlehčovaly ducha; přicházela přece vždy s těžkostmi, s hlavou obtíženou přehršlí všech drobných denních i těch vleklejších rodinných starostí (ten věčný neklid, úzkost, která ji provází na každém kroku, jako když si dcera brala muže, který se paní Steinwegové tak úplně nezamlouval, i když pro své obavy neměla zcela konkrétní příčiny, a přece se ukázaly nebýt liché; nebo když syn byl na cestách za studiem, za prací, na dovolené a ona hlídala dojezdový čas, až bude na místě, aby mohla zavolat a přesvědčit se, že všechno je v pořádku), a když odcházela, dýchalo se jí s mnohem větší lehkostí, chladný vzduch pronikal do plic hlouběji, až do dna sklípků (samozřejmě si šátek omotala řádně kolem krku, protože nerada riskovala a zdraví má člověk jenom jedno, navíc v jejím věku... a říjen bývá už jaksepatří o nemoc).

Nepochybně.

Nepochybně ticho propadající korunami do mezer mezi hroby se skládá důkladněji, než jak zmrtvělý klid pauzuje v domovních průjezdech a nočních podchodech, a světlo v průmětech náhrobků a stél bývá rozptýlené konejšivěji než očím bolestivé odlesky na nerovném povrchu asfaltových zrcadel města – města s přistřiženou pamětí a nedostatkem stinných koutů, nutno podotknout. *Tak je to tedy.* Myšlenky paní Steinwegové dopadly v nafialovělých skvrnách na zelenkavé a sivé náhrobky, ty staré plesnivé německé náhrobky rozryté klikyháky švabachu z dob starých dobrých sousedských aliancí (věděla, že původ manželovy rodiny sahá někam do „Němec“, jak ostatně napovídalo i jméno, které přijala; ale to tady v bývalých sudetech nebylo nic neobvyklého), jako narůžovělé mozkové pleny, vymáchané a rozfoukané po poli. Příčinou bylo to světlo: zušlechtěná duchovní aura, posílená tonikem barevnosti vějíře podzimního listí, uzrálá v něco vznešeného, pokojného, důstojného, čeho se paní Steinwegová ráda dotýkala, když podvečernímu slunci ostýchavě nastavovala poněkud zkormoucenou, byť dosud naděje plnou tvář. Co na tom, že ji příroda nezasvětila do tajemství slov, že ji neopatřila klíčem k branám jazyka, co na tom,

že nepronikla do umění objevovat jména věcí, dějů, stavů... Což jí nebylo zadosti těšit se šuměním stromů (zvuk jako když sedíte s šálkem kouřícího čaje v lenošce a listujete detektivním románem, okenní tabule ledově praská a stupačkami topení přívětivě syčí horký proud), lomozem větví a ševelem listů, obzvláště když bezmála všem stromům v jejím srdci větve popraskaly a kmeny popadaly? Což nestačí oddat se bez ruchu postranních myšlenek té záři přitékající průčelím rodinných hrodek a sepjatými dlaněmi zešedlých modlenců?

Copak to nestačí?

Světlo klekání, světlo pozdních zvonů paní Steinwegovou těsně minulo; minulo její hadrovou tašku, minulo kolena a křečové žíly obalené v punčochách, nemilosrdně rozpúlilo lavičku na bílé a černé figury na šachovnici před zahajovacím tahem královské hry. O šachu ovšem paní Steinwegová věděla pramálo. Snad proto se lavička záhy proměnila v rozvlněnou sinusoidu klaviatury, o hře na kteroužto věděla o mnoho více: kdysi studovala klavír a staré německé pianino se stejnými klikyháky šwabachu jako na německých náhrobcích jí dosud zabíralo místo v předsíni; už na něj hráli jen koledy o vánocích a to ještě ne pravidelně. Zároveň se podvědomí dotyčné rozkolébalo tíhou básníkovy jména (Konstantin Biebl – vrzání paluby a vrzání školních škamen si je podezřele blízké) a někde za očníkovými oblouky plul uvnitř infúzní láhve fialový delfín sem a tam... Zatímco paní Steinwegová zaháněla duchy deformace (takové fantazírování si ošklivila, z přebujelých představ většinou mívala dočista popletenou hlavu; ve věcech měla ráda pořádek a v umění dávala přednost klasice), sluneční výseče mezi kanelovanými kmeny ztepilých smrků i zasmušilých vrb, prostupující chvojím cypřišů a pietou pinií přijaly na zdech budovy krematoria antický charakter. Ani v nejmenším si neuvědomovala paralelu s klasicistními pylony podpírajícími obřadní síň a trojúhelníkovým nástavcem sedlové střechy nad vchodem, ale co na tom sejde. Zářivé klima tuhlo a zlátlo, pozlatilo jména na náhrobních deskách, bělilo a vysušelo tváře ve starých rámečcích, zanášelo prachem roucha andělů a truchlící živé, ty ukládalo do kolébky a ještě kamsi dál, navracelo je v podivném světelném úkazu nazpět do náruče nenávratně ztracené a nikdy více nalezené harmonie.

... bezbřehost...

Kdyby v ten okamžik, v čase předělu (nejen dne a noci), kdy po člověku sahají mocnosti šera, paní Steinwegová dala před vnitřním laděním přednost naslouchání onomu světlu, musela by přijít na kloub záhadě, co tak úzkostlivě a nešikovně a přitom zcela po právu hledá.

To světlo v sobě neslo spočinutí, to světlo znalo odpověď.

Mladý pán Robert Steinweg (měl takové skoro hudební jméno a věděl o tom, vždyt jako chlapec muzicíroval; časem se mu to i zalíbilo, ačkoli zprvu vnímal lekce hry na klavír jako povinnost z donucení, které příliš nevzdoroval; jako ostatně máločemu), tedy tento mladý muž právě strnule vyhlížel oknem autobusu na ubíhající krajinu

svého mládí. Jakoby něčí pohnutý osud byl vpletený do vzoru perského koberce podzimku, zapomenutý příběh s očistným koncem (některé rudé stromy vyskakovaly z krajinné mozaiky v plameni přímo biblickém), v jistém smyslu daleko zářivějším než ta nejžhavější rezonance v epicentru léta. Mraky obmykaly oblohu pod krkem jako valdštejnský krejzl, táhly se v potrhaných praporcích neslavně zdecimovaného vojska; karmínové, hermelínové, okrové. Mimoděk vzpomněl na chundelaté tepichy, podivuhodné indiánské tapiserie, které z trsů chemlonu vypalovala a posléze věšela na stěny bytu jeho matka. Jako kluk se jich nikdy nebál, neodpuzovaly ho, ty strašidelné totemy stažené z kůže, ačkoli otvíraly zubaté tlamy a třesly peyotlové oči z důlků šamanských masek. Každopádně už tehdy se dala vysledovat jeho přichylnost k nevěděnímu a osobitému, obecně vzato obdiv k jedinečnosti.

Kodrcavě se vyhoupli do zatačky. Oslnil jej perleťový třepot bažantích perutí. Prašné hrbolky nahrbily koňské hřbety a vystrčily hýždě, bílé bobule se přerodily ve struny perel, šípek zabrousil hrany a zrudl jako pravý český granát. Keře zkorodované rzí oživily v družinu artušovských rytířů v brnění z hlohu, trní a červeného krepu. Potok hrábl do strun mandolíny, hlubinným zlomem zněla trubka a kolovrat omílal štěkot loveckého psa. Robert Steinweg ustrnul nad mystériem (na tomto místě bylo by lze uvést výčet ukázek, kterak příklad sestřiny racionality či rodičovská strážlivost srážely mladíkovy tendence k melancholii a surrealismu na míru únosnou k běžnému sebezaopatrění, ale jak by to kohokoliv přiblížilo povaze Roberta Steinwega), zda čarokrásná podívaná je dílem rozmanitosti přírody, nebo jen subjektivním, přechodným stavem jeho nitra.

... očarovaný...

(A záleží vůbec na tom?)

Zakletá bytost spící v šípkovém hloží převrátila se vprostřed blouznivého snu, neviditelná bytost uvnitř mladíka-snílka, zapuštěná v tkáních pod povrchem, křehká jako květ v objetí prvního mrazu.

Pociťoval jemné zmatení. Mrholilo. Okolní dojem středověku byl tak veskrze věrohodný, až se duše v těle zajíkla.

Zhruba ve stejnou chvíli myšlenky paní Steinwegové potemněly a nabraly podobně středověký kurz.

„Do Vltavy s tebou, ty lumpe zlodějská!“ pomyslela si slovy svého manžela, který tento obrat s neobyčejným gustem používal k hodnocení nepočestných aktivit jistých podnikatelských kruhů, případně jako komentář k aférám vybraných domácích politiků. Pan Steinweg byl rázovitý muž jadrné mluvy, bez přirozeného nadání k levotě, havíř a astmatik; pro ten zdravotní neduh musel havířinu kdysi pověsit na hřebík.

Květiny ještě nedávno korálově a perleťově bující na hrobě její matky někdo sprostě a bez skrupulí ukradl. A nestalo se tak zdaleka poprvé. Přitom právě chryzantémy se řadily k jejím oblíbeným dekoracím; provázely krátící se dny na sklonku roku,

neodmyslitelně dokreslovaly dušičkový kolorit hřbitovů, byť role smutečních květů jim byla přisouzena neprávem – stačí si povšimnout, jaké barevné mnohotvárnosti dosahují *zlaté květy* starověkého Řecka: od bělí draného peří přes slunečnicovou žlut, narůžovělé uzardění a chameleonskou rzivost, až po karmínové červenání. Zlost se pomalu přelévávala do rozčarování (k hněvu by paní Steinwegová stejně neměla dost sil), až nadobro zanikla ve smířlivém povzdechu. Na tolik věci si přála mít obstojný vliv – a neměla mnohdy vůbec žádný: k zamezení lidskému hyenismu na hřbitovech; na partnerské přehmaty, neotřesitelnou suverenitu a otrěsný egoismus své dcery (kdy už pobere rozum; rozvedená a s dítětem, které přivést na svět ji stálo tolik sil a tolik krve), konečně na synův neuspořádaný život. Měl po třicítce a ještě si nenašel vážnou známost, aby založil rodinu. Jak ráda by odložila starost o něj na bedra jiné ženy; osamocení muži jsou tak zranitelní, jako malé děti.

Tak kde to vázlo?

Robert Steinweg čekal.

Celý dospělý život se mu zdálo, že pořád na něco čeká a to něco nepřichází. Ten pocit s ním sdílelo mnoho lidí v jeho letech, nemálo z nich si troufal počítat mezi své přátele. Na to, jak byl výřečný a vesměs oblíbený v kolektivu, dost často naslouchal hluché ozvěně v komínu studny; na to, kolik kratochvilných známostí se mu poslední dobou nachomýtl a v kolika rozmařilostech utápěl bezradnost, zažíval příliš mnoho samoty. Domníval se, snad po právu, že uvízl ve stavu bezvětrí, kterému se odborně říká krize středního věku.

Tak například čekal na tu pravou; čekal buď příliš dlouho, nebo žádná pravá nikdy neexistovala, anebo byl prostě smolař. Dumal nad tím, zda jeho postoj k partnerství je výrazem idealismu nebo pošetilosti (či snad je samotný idealismus z principu pošetilý?), nebo zda je mu skutečně bytostní potřebou; a pokud to poslední, děsil se pomyšlení, aby ta potřeba nevyplývala z pocitu průměrnosti, z té zatuchliny, kterou občas cítil ve vlastním dechu, když se na pomezí středního věku ocitl tváří obrácen dovnitř a nazíral sebe příkrou skluzavkou inklinující k prostřednosti.

Otec s ním na to téma od jisté doby nemluvil, nevyzvídal, poznal, že takové rozmluvy nikam nevedou a vzdal to, nebo se prostě o budoucnost syna přestal mermomocí zajímat (je to jeho život, nešťouřejme se v něm, nakonec musí vědět, že tu nebudeme věčně) jako o sto jiných věcí, jakmile odešel do důchodu. Zato matka měla tendenci dlouho vyčítat Robertovi neochotu (jak se domnívala) podvolit se biologickému imperativu párování a zalézt do ulity společenského statusu rodiny. Robert na její naléhání nedal, nikdy se nenechal zatáhnout do přímé konfrontace. Byl nekonfliktní typ, vyhýbal se otevřeným střetům a nerad zabředával do malicherností; v dospělém věku se tato charakteristika podivuhodně vyvinula do občasných intermezz nezáviděníhodné netečnosti a pohodlnosti. Nepřistoupil na hru s odkrytými kartami. Liknavost v dotahování věcí do konce (i s tím klavírem jednoho krásného dne praštil,

jen aby měl více volného času; volného času k tomu, aby začal dělat nové věci, které zase nedovede ke zdárnému konci) ve spojení s absencí profesních ambicí v typicky mužském pojetí kariéry ho zaváděla k tomu, co bezprostřední okolí považovalo (aniž by znalo mladíkovy touhy a hierarchii životních hodnot) za bezcílné bloudění uličkami vlastního bytí, za čekání na spásnou ideu zvnějšku.

Autobus zastavil na odlehle zastávce utopené v polích a s ním se zastavilo i Robertovo srdce (ne, ještě nešlo o život, vlastně o smrt). Viselo na vlásku, viselo spolu s věží kostelíka spuštěnou z vrcholu kolmo k základně vzdáleného kopce, viselo jako olovnice za nit, která hrozí prasknout. Obstarožní paní se těžkopádně sunula k propadlu prostředních dveří a Robert čekal; čekal, až se koráb pouště pohne z místa, až se pohne sama poušť. Čas byl poušť a dým a nepohnutá hora na horizontu událostí. Připadalo mu, že se příšerně vleče (čas i ta paní), obloha se neochotně zatmívala, z odlesku slunce vyškrábl z nudy i jméno toho strnulého období.

Doba bronzová.

Celá obloha zbronzověla, stíny objektů získaly měděnkový nádech, zestárly a proměnily se v zaprášené, zvěčnělé antické trosky. Jediná známka pohybu v zaskleném světě dávnověku se vtěsnila do spirály letu dravého ptáka. Slunce se lesklo jako kruhový štít a západ si navlékal přes obzor šarlatový šat.

... dohořívání...

Z odemknutého pramene prosákl neklid, přitekkl, připlazil se po podlaze autokaru a ovinul mladíkovy kotníky popínavě jako jedovatý břečťan. Zmocnil se ho zlý, neosobní smutek. Obzor se leskl jako prstem rozmazaná brilantina, nalakovaný nehet, jako lesk na rtech ženy...

Robert Steinweg počítal. Počítal, o kolik úderů srdce, o kolik okamžiků zbývajících života ho ta nevyžádaná proluka připraví.

Paní Steinwegová se cestou ke hřbitovní bráně hrbila.

Léta ji dostihla; pomalu jí ohýbala záda, jako těm smutečným vrbám kolem cesty. Kamínky chřestily. Stáří se hlásilo o slovo. Tíha břemena roků. Zastavila se, aby napřímila hřbet, zaklonila se, zachytila pohyb v korunách. Jestli už se shůry snáší anděl, jestli už nenastal její čas... Tentokrát ještě to byl jenom odrostlý lístek. Osířele vířil k zemi. Padne na něčí hrob, nebo jinam mezi své tlející druhy? *Také tak odejdu*, napadlo ji. Mezi námi není rozdíl. Jsme jako to listí, opouštíme místo na stromě života, abychom uvolnili prostor jiným, mladším. Potomstvu. A je to tak správné. Jedině možné. Ano, také tento cyklus je neovlivnitelný vůli člověka. Narozdíl od svého mladšího já necítila v srdci žárlivost, ani pobouření, revoltu života proudícího v žilách jedince, jen odeznívající smutek, stín splývající s tmou noci. Představa vlastní smrti duši paní Steinwegové netrýznila.

Smrt je smírčím soudcem života.

Smrt neskrývá žádné tajemství.

Smrt je jen přerod uvnitř věčného koloběhu...

„Paní Steinwegová?“

Ten hlas padl jako výstřel, udeřil ji do prsou. Snad by jinak přečkala i soumrak a odešla stejně, jako přišla, sama a v tichosti, zase domů (manžel se stával ke stáru citově labilním, syn ji doprovázel jen zřídka a dcera jakoby postrádala úctu k zesnulým – ve skutečnosti jí záhrobní ovzduší nadbytečně připomínalo proces stárnutí; nerada si připouštěla pokročilý věk i vlastní smrtelnost). Mezi mátohami stromů bylo stěží rozeznat podobu člověka. Pak v siluetě přeci jen poznala jednu dávnou známou, paní Petrovovou.

Bylo to veskrze náhodné setkání. A po mnoha letech. Dcera paní Petrovové chodila s Robertem do hodin klavíru, to byli tenkrát ještě dětmi. Po pár zdvořilostních frázích došla paní Steinwegová k pochopitelné a podle jejich představ zhola neškodné otázce.

„A jak se daří Sáře, ještě prohání klavír?“

Při zmínce o mrtvé dceři se paní Petrovová rozplakala tak ryčně, že její přítelkyně leknutím upustila papírové kapesníčky a plamínky v kalíšcích kolem vsypové loučky se polekaně rozkomíhaly sem a tam. Podařilo se jí to, čeho by se byla ráda vyvarovala, mít tak tušení.

Dokonalé *faux-pas*.

Jednoho dne se rozhodl, že chce umět francouzsky – bohužel prokázal nedostatek vůle účastnit se pravidelně výuky a jako samouk nevytrval. Jazyk revoluce a prokletých básníků mu zůstal zapovězen. Hýčkal v sobě platonický milostný vztah k Provence, k Pagnolovým prózám a filmům; nikdy v těch končinách nebyl, zato měl v malíku francouzskou poezii nové doby, dával přednost vínu před pivem a v části vily pronajaté jako byt si v proutěném křesle u okna otevřeného do zahrady nejlépe pochutnal na zrajícím sýru. Kdyby se národnost neposuzovala podle nahodilostí jako je místo narození, považoval by se patrně za Francouze. Koneckonců podle definice pro určení národnosti v naší zemi není rozhodující mateřská řeč ani řeč, kterou člověk používá nebo lépe ovládá, ale jeho *vlastní rozhodnutí*.

Rozmýšlel, kým vlastně je. Jak dalece člověka omezuje předurčení hmotou, která ho tvoří a ukotvuje v prostoru a čase, do jaké míry určuje jeho identitu. Jestli je možné, aby si člověk *zvolil*, kým bude. Nešlo mu přitom o banalitu, navíc evidentně pochybnou, jakou je něčí národnost. Robertu Steinwegovi se jednalo o věc mnohem zásadnější, a přitom těžko rozluštitelnou.

Jeho nový vztah vrtal hlavou spoustě lidí. Zvláště těm, kteří ho lépe znali; zpochybovali, že lidé navzájem si tak blízcí mohou být spolu, aniž by sdíleli intimní tělesné stránky mezilidského vztahu.

Doufali, že Robert konečně zlomil letitou kletbu.

Díky novému svazku udělal sedmimílový krok vpřed; bylo to, jako by roztáhl mříže v okně vězení, vyhlížel rozlehlé pláne svobody venku, ale ještě tím oknem

neproskočil. A přitom byl tak blízko... Zprvu se těšil z nové společnosti, pociťoval, jak se jeho duševní i duchovní prostor rozpíná, až posléze zcela podlehl láskyplnému citu k vysněné známosti. Ve zlomovém okamžiku neuposlechl výzvy a zklamal především sám sebe; věděl, že bude do smrti litovat, že nevyužili potenciál toho vztahu beze zbytku, a přitom...

A přitom byl tak blízko. Blízko osobnímu nebi.

Opravdu byl?

Možná dosáhli na skutečné meze spolužití, aniž by sobě nalhávali něco, co není pravda. V posledním stadiu (zvláštní mluvit o stadiích takového vztahu, jako by šlo o nějakou chorobu) pochopil, jaké ohromné štěstí ho v tom nesmírném šílenství potkalo, a děkoval Bohu. Vrátil se na začátek, a přitom nepřestal milovat. Byl smutný i šťastný, realista i zasněný blázen, byl sám a ne-sám.

... kolísavost...

Pokud by navenek přiznal, jak se věci mají, pro okolí by zůstal osamocenou, bezprizorní, z pohledu společensko-biologické reprodukce dokonce méněcennou bytostí. Jako by samotný jedinec byl neúplným tvorem... Tížilo ho, že okolí po něm vyžaduje něco, co mu není vlastní a čeho možná ani není schopen. Vnější tlak, ten na oko nenucený, nenásilný, permanentní tlak vychyloval jeho už tak skrovnou představu ze směru, kterým sbíral odvahu se vydat.

Vychýlení kyvadélka z osy...

Nit olovnice praskla. Kostelík opustil pozici výšky kopce – i on přestal být tím, čím se v perspektivě druhých očí zdál být.

... hvězda Robertova srdce padla do jezera.

Slunce syčelo na rozpáleném předělu země a nebe, v brázdě za sebou táhlo klín záře a čerilo mraky v blyskavých hřebenech jako na zvlněném plechu valchy; jako by oblohou v hrozivém kvalitě prosvištěl záhadný bolid a zalomil se do vlastní zkázy v červenooranžové explozi.

To syčení pocházelo z pneumatického systému zavírání dveří. Autobus už zase žíznil po rozpálené asfaltce. Robert pozoroval, jak se jednotlivé plodiny u silnice slévají v poli v jednolitou zeleň, jak se hrudky hlíny slepují v kávově hnědý pruh země – stejně jako jednotlivci mizí v davu, jako se individualita ztrácí ve vzoru lidstva: pohltí ji, zavře se nad námi jako moře nad trosečníky. Rychlost vozidla rostla. Díly svodidel se spojovaly v nepřetržitý sled, v lineární dálnici nerozeznatelných událostí mizících za hlavou. Vlastně šlo o pouhý řetězec smyslových vjemů a útržků myšlenek a vzpomínek ve zpětném zrcátku paměti. Z čeho se skládá člověk... Pomyslel na nenáviděné hodiny vysokoškolské matematiky. Hudba a matematika prý mají tolik společného. Bachova trojlodní architektura fugy například; nelineární dynamika v uvolněné disharmonii Debussyho preludií; zdánlivě nekonečná goniometrická vlnovka *Útrap* od Erika Satie. Přitom to první Robert zbožňoval a to druhé proklínal. Konečné a nekonečné

řady... život jako funkce spojitá nebo nespojitá... limita posloupnosti neodvratně konvergující k nulovému bodu.

Ke smrti.

„Proboha,“ zhrozila se paní Steinwegová, „to nemůže být pravda. Co se Sáře stalo?“

Sára vstala toho úplně obyčejného rána po osmé (jako obvykle, když byla u rodičů), navlíkla si svetr a seběhla schody do pekárny ve vedlejším vchodu. Po ránu měla ráda rohlíky křupavé a o víkendu si kupovala k snídani *croissant*, aby se odměnila za celotýdenní práci ve škole a hned zkraje si navodila sváteční náladu volného dne.

Leden byl skoro bezbarvý; žluklá sůl pejsky počuraného sněhu s černými dřbkami popílku rozežírala podrážky. Vrátila se s šálou omotanou kolem krku, vyndala z lednice bylinkové máslo, postavila na bylinkový čaj, na stole rozložila univerzitní skripta. Natáhla staré kuchyňské pendlovky, ztlumila topení. Pohlédla dveřmi do ložnice. Rodiče odjeli na hory už včera večer, aby měla o víkendu klid na učení. Tři králové zalezli zpátky do tepla cizokrajných zemí a semestrální zkoušky vystrkovaly růžky za kamny. Dotkla se na dálku klavíru; posedla jí tužba hupsnout na okamžik na otáčivé štokrle a nechat prsty letět přes bílé střechy s černými komínky, rozlomit křídla dlaní nad oktávami. Neuposlechla volání múzy. Místo toho zasedla Sára k snídani, probírala se poznámkami z přednášek a naslouchala vodě v konvici.

Začínala bublat.

Probrala se pod stolem o několik hodin později.

Cítila se dezorientovaná. Slunce zmizelo, marně ho hledala na obloze za oknem. Byla to záhada, dost strašidelná, nemohla jí přijít na kloub. Zvedla se ze země asi moc prudce (bolest v hlavě), někdo jí naběračkou vyškraboval mozek. Motala se, jako kdyby vypila větší množství alkoholu, což rozhodně neměla ve zvyku. Vrhala kolem sebe chaotické pohledy, držela se za čelo. Co si pamatuje naposledy? Kuchyňská linka. Varná konvice stála na podstavci úplně v klidu. Došla k ní a pohládila ji po břiše. Byla úplně studená. Sáře došlo, že musela uplynout jistá doba od chvíle, kdy dala vařit vodu na čaj. Ručičky pendlovek přelezly na ciferníku zakulacené tvary trojky. Byla mimo sebe víc než šest hodin. Vyděsilo ji to. Zavolala telefonem rodičům na horskou chatu a všechno jim pověděla. Otec prohlásil, že se hned vracejí domů, ať nikam nechodí. Na jeho doporučení si Sára vzala aspirin a zapila prášek (konečně) vyluhovaným čajem. Znovu se Sářiny oči setkaly s klavírem, její láskou. Něco nevysvětlitelně silného ji k němu vábilo. Potíž byla, že by teď nedokázala zahrát ani etudu z druhého ročníku LŠU. S tichou hrůzou pozorovala, že se jí ruce zimničně třesou, jako když se abstinenciími příznaky hlásí závislost. Zrovna u ní. Sára byla slušné děvče. Hudba byla jejím jediným návykem. Přece to chce někam dotáhnout.

Teploměr ukázal mírně zvýšenou teplotu.

Přitáhla si lenošku blíž k oknu, rozsvítila stojací lampu, přehodila si přes kolena mámin pléd, přidala topení. Znepokojení vrnivě procházelo stupačkami jejího těla.

Modlila se, ať udrží mysl bdělou.

Za hodinu a půl byli pan Petrov s manželkou zpátky. Dcera se zdála přepadlá a zesláblá, čas od času mluvila z cesty. Něco vnějšího, něco přichyceného na jejím vnitřním chápání času stíralo rozdíly mezi současností – dneškem – a předcházejícími událostmi. Nicméně po většinu času byla s nimi, přítomná a při smyslech.

V půl sedmé oznámila, že bude hrát na klavír. Nešlo jí to. Úhoz pravice postrádal zvonivou suverenitu kovadlinek a noha prodlévala na pedálu déle, než bylo předepsáno; nechala toho. Paní Petrovová roztržitě ohlásila, že se podává večeře (po ní si Sára vezme lék na bolení hlavy a půjde si lehnout). Dcera se nabídlá, že dojde na chodbu do špajzky pro cibuli na salát. Paní Petrovová svolila, ale brzy se podivila, jak dlouho to Sáře trvá. Tak snadný úkon... Najednou se Sára objevila v kuchyni, tvářila se zmateně, v předpažené dlani třímala tři středně velké cibule.

„To je divný, nemůžu sevřít prsty,“ řekla. „Mami, podívej.“ Sunula nohy po linu, zničehonic to pro její srdce byla hrozná námaha. Nezvládnutelná zátěž. „Asi je neudržím...“ Cibulky popadaly z ruky a kutálely se našišato přes kuchyň. Podlaha si vyměnila místo se stropem a Sára se k němu vznesla pomalu jako puštěný balónek.

„Sáro!“

Zavolali pohotovost. Sanita odvezla dívku do nemocnice. Tam upadla do kómatu, a aniž by přišla k vědomí, po dvou dnech Sára Petrovová zemřela. Nebylo jí pomoci. Lékaři konstatovali, že smrt nastala po mozkové příhodě následkem napadení organismu neznámým virem. Nikdo nebyl schopen podat rodině bližší lékařské vysvětlení.

V klasicistních útrobách místního krematoria vyšlehl dennodenní plamen.

Na práni pozůstalých proběhla kremace žehem.

„Ráda bych vám ukázala... (na poslední chvíli si rozmyslela dopovědět „dceru“; paní Steinwegovou by to mohlo odradit od návštěvy jako její předchůdkyně) jeden dopis. Vlastně je to divná náhoda, že jsme se tu dnes potkali... Ten dopis. Našla jsem ho v Sářině pozůstalosti. Je nadepsaný Robertovým jménem. Myslím, že by byl na něj taky zvědavý. Jestli se vám to hodí, můžeme zajít k nám na kafe. Bydlím pořád tam, co dříve. Manžel bude ještě na šichtě...“

Paní Steinwegová nakonec svolila. Byla to koneckonců soucitná bytost.

Milý Roberte,

co nejsrdečněji Tě zdraví kamarádka z ročníku, z hodin klavíru u s. uč. Sternbachové v naší „lidušce“ a dovoluje si slavnostně a přitom ve vší skromnosti oznámiti, že především úspěšně složila závěrečné zkoušky na konzervatoři v ... Jestlipak si na mě někdy vzpomeneš? Na ty nervíky, které jsme společně prožívali na třídních schůzkách! Pamatuju si, že se Ti pořád potily ruce, utíral sis je do těch tmavomodrých kalhot s nažehlenými puky. Dneska už z toho máme legraci, vid?... Někdy si u klavíru na Tebe vzpomenu, co asi děláš, kam jsi to v životě dotáhl. Vybavuju si, že jsi tenkrát pořád mluvil o těch

pravěkých příšerách a pak později s – jak on se jmenoval? – jste vedli zanícené klukovské debaty o neporazitelných supermanech z komiksových sešitů. Člověku ulpí v paměti samé hlouposti... Nesoupeřili jsme spolu, že ne, aspoň já to tak nebrala jako holka. Ono by to ani nebylo fér klání. Jednou bychom se měli domluvit a jít navštívit „starou dámu“, dokud je naživu. Vzpomínáš, jaké nosila rukavice, takové elegantní kožené? Chránila si ruce, já to teď taky dělám, ale rukavičky si pletu sama z vlny, kožené bych nesnesla. Užila si s námi svoje, ale jak říkával můj táta, odvedla kus dobré práce. A teď z toho těžím... Ještě si někdy zabrnkáš? Máte přece doma to staré pianino, pamatuju si, že ho Tvoje mamka často vzpomínala – německé po někom z tátovy strany, že jo? S poctivou železnou ozvučnou deskou. Byla jsem někdy u vás? Nemůžu se upamatovat... Poslední léta jsem na sobě hodně pracovala, ponejvíc tady na „konzervě“, ale už je to za mnou. A úspěšně. Sláva! Teď se můžu rozletět do světa! Zní to asi hloupě, ale opravdu mívám poslední dny pocit, jako by mi narostla křídla... Mamina povídala, že jsi toho nechal, měla to od Tvý mámy. Je to škoda, ty roky dřiny, nemyslíš? Nechat to všechno rozplynout se vniveč. I bez kdovíjakého talentu, Tvá píle a někdy i vztek dávaly Ti sílu a cvičil jsi poctivě, na to rodiče dohlídli. Přemýšlel jsi o tom?... Tehdy to, myslím, začalo. Určitě víš, které vystoupení mám na mysli. Už nevím, o kolikáté soutěžní kolo šlo. Dostal jsi za úkol našprtat nějakou delší skladbu – sonatinu od Duška, tuším? Tenkrát sis stěžoval, že je moc dlouhá na zapamatování... Na pódiu stálo bílé křídlo a sál byl plný, skoro do posledního místa. Zase mám před sebou to ticho. Ticho v sále po tom zaškokbrtnutí, nepříjemně se natahovalo, nedokázal jsi navázat, najednou Ti všechno vypadlo z paměti. Bylo vidět, jak se potíš, ta trapnost, pro malého klavíristu skoro hrůza před tolika lidmi... Napadlo mě, že tenkrát, tam na tom pódiu, se zaseklo perko na jedněch moc důležitých hodinkách, co každý člověk nosí v sobě. Že ty Tvé se porouchaly a od té doby...

Robert Steinweg byl opět na cestách.

Vracel se nebo se vzdaloval, jak se to vezme. Mimo město cestoval rád. Cesta byla před ním nalinkovaná, linkový autobus nikam neuhýbal, a když řidič sešlápl pedál a povolil plynou uzdu, nevyhnutelnost pohybu vpřed Roberta strhávala i konejšila zároveň. Nezávisela na jeho rozhodování. Nechal se unášet, odevzdaný otupělému volnoběhu.

Tentokrát bylo něco jinak. Proč? Protože měl na klíně rozložený dopis, který mu byl se zpožděním doručen? Dopis ze záhrobí. Sára, jeho spolubojovnice z koncertních síní, spolupřítelka na přehrávkách. Mrtvá. Pohřbené ambice, utopené jako to zborčené píáno na dně moře ve filmu Jane Campionové.

Chaos večerních světél za okny padal do tmy, ze které není návratu. Cesta se stávala nezřetelnou. Chtěl na ni vidět, přestat mhouřit oči do šera, ve kterém se rozpouští budoucnost. Přemýšlel. Bilancoval. Měl by se naučit prosadit si svou. Ztratit bázeň. Mluvit za sebe. Nenechat se vláčet nějakou pitomou setrvačnou silou. Pochopil, že

rozhodnutí o vlastním osudu leží především na něm samém. Dokud má čas. Bude záležet, jak se s tím dokáže vypořádat. Sám.

Nebo raději...

Obličej Roberta Steinwega zahalil stín, silnice ubíhala temnotou vstříc světelným ostrovům měst a domovů, paní Steinwegová přidala topení a sáhla po oblíbené detektivce, ale v rozrušení ji odložila a nevolky vyhlédla oknem přes vzepjaté větve holých korun ke hřbitovnímu vršku, její muž se pohroužil do hlasitého čtení novin s očima zavřenými před obrazovkou zářící do noci, jejich dcera nabacala dítěti a pomyslela si, že by potřebovalo pevnou otcovskou ruku, jen kdyby chlapi nebyli taková převítí, paní Petrovová, zahořklá proti zbytku světa natolik, že odmítla dceru pohřbít, zapálila v obýváku vedle klavíru bílé svíce a v pokleku před Sárinou urnou se rozplakala, zalykajíc se hořem, zatímco manžel se marně dovolával jejího rozumu, a kdosi v cíli cesty popíjel o samotě v lokálu a chystal se volat blízké duši, s jejímž zařazením si tak úplně nevěděl rady; chryzantéma jako symbol lidské dokonalosti nadále rozkvétala ve znaku japonských císařů a voněla místo kadidla nad hroby zanechanými napospas samotě noci, na vrcholcích nárožních komínů obřadní síně pokračoval průvod nahých postav v řetězení jednoty a rovnosti lidí ve smrti a konečně uprostřed reliéfu na zdivu bazénu, kaskádou přimykající se ke schodišti krematoria – ano, tam uprostřed – křížila nohy oboupohlavní bytost, kolem jejíhož těla vyrážely sluneční paprsky, hermafrodit zosobňující dokonalost; věčnost, k níž se z obou stran ubíraly postavy žen a mužů každého věku.

Uplynul rok, možná dva.

(S vědomím, že tento náčrt by mohl posloužit za kostru delšímu příběhu, jenž by čtenáře v časosběrných vlnách provedl úskalími mělčín skicovaných povah až k pomyslnému majáku, ponechávám jej jako útržek kroniky neklidu, který v nás zanechávají nesouladné cykly nacházení a pozbývání.)

Zemřel blíže neurčitý počet lidí. Umřel i někdo velmi blízký.

Robert Steinweg šel na hřbitov.

A nebyl sám.

Vítězslav Kaprál, rodák ze severočeského Mostu žije v současnosti v Lysé nad Labem a pracuje jako dispečer asistenčních služeb. Mezi jeho zájmy patří turistika, umění či historie. Ve volném čase se aktivně věnuje psaní prózy i poezie, od roku 2010 dosáhl vícera ocenění v amatérských literárních soutěžích po celé ČR.

Kontemplum

Kontemplum
Kontemplum



Ve jménu Venuše dialog s Bohem

Jarmila Hannah Čermáková: *Drsné trestí*,
Praha, Kampe, 2016, 105 s.

ALEŠ MISAŘ

Básnířka Jarmila Hannah Čermáková v posledních letech tvoří závratným tempem a téměř každoročně sklízí žně v podobě nové sbírky. Ani letos nedopřála si oddechu a pokřtila v pražském nakladatelství Kampe knížku s titulem *Drsné trestí*.

Můžeme předpokládat, že u tak plodné autorky už se ustálil charakteristický rukopis. A zřejmě se nebudeme mýlit – Čermákovou lze opět spolehlivě poznat podle důrazu na zvukovou stránku verše. Nejinak tomu je zde: opět není slovo, které by nedovedla zrýmovat, třeba i proti jeho vůli. Rýmy tvoří trojice, čtveřice a procházejí básní od hlavy k patě, konci i prostředky veršů; slova pod její taktovkou navazují vztahy na nejkratší (viz název básně „Viollontělo“) i velmi dlouhé vzdálenosti v textu, tvoří navzájem se prostupující melodické smyčky a po dočtení zanechávají pocit doznívajících skladby. Na této osnově rozehrává básnířka témata, na která tradičně sázela už v předchozích titulech: ženství, mateřství, láska mezi mužem a ženou, erotika vybičovaných smyslů, někdy podtržená vášní doslova balkánského ražení (odtud záliba v cikánském folkloru v předešlých knihách), jíž jsou protiváhou křesťanské motivy lásky nezištné a tiché. A jen sem tam píchnutí do vosího hnízda aktuálních společenských témat. Až potud Čermáková neopustila své spolehlivě vyšlapané stezky. A úvodní čísla sbírky ještě znějí čistou lyrickou notou, ve které působí nejjistěji: „Převrhla luna / člunek vratký / a zachycena do oprátky snů / táhne oblohou hou hou--“, praví se na startovní čáře v básni Lunární sonáta.

Na úvod vyvstane otázka, jestli může Čermáková ještě něčím překvapit. Protože opakování učiní i virtuozitu ohranou a poetické nástroje oprýskají. Bude si čtenář ochoten tak dlouho hrát? Například s klubkem slov jako: „U nor / úmorný únor“ nebo „Nech tu / pach kozlečího nehtu“? Jednou se to bude zajídat, pokud už se to neděje. Co takhle vnést do rafinovaných harmonií slov nelad, přeryv, disonanci? A básnířka by nám snad dala odpověď: v *Drsné trestí* v duchu názvu přitvrdila – a kdo si připadal příliš ukolébán na jejích lyrických vlnách, kdo příliš zival při té plavbě na taveném medu slov, může se u novinky cítit příjemně vyrušen.

Básnířka v duchu titulu značně zdrsnila svůj projev, aby jím více než kdy jindy a na své poměry velmi odvážně šlehala do společensko-politických poměrů. Její poezie ukazuje čertovská kopýtka, schopnost svůj loutnově zaoblený jazyk vypláznout ve výsměchu: například

v básni *Psí život* rozebírá neúspěchy slizkého a velmi neohrabaného svůdce žen: „Prasopes klabonosý / klamavý úsměv nosí / (...) Nikde však / žádná fenka vděčná / A nikde prasoslečna“.

Drsný tón nechává také ostřeji vystoupit její světonázor. Už v páté básni to schytá nepovedený prototyp bílého muže: „Plak znečištěných zubů / pach pivní huby / ochablé hýždě / mocný břich / a chůze? Vratká / znamenaná zvratky / (...) Obzor se úží / není hříchem mít bílou kůži“, píše v charakteristice hrdého pána tvorstva v básni *Metro Bé*. Následně se otevírá osud Evropy v aktualizaci starořeckého mýtu: „Planě / jsi na býku jezdila / neplodná / Evropo zbloudilá! / Marně rodiš sůl do lastur / bohyně lásky Afrodité / Chladná perla nezrodí dítě / Nebyl to Taurus / kdo tě objal / Evropo slepá / – byl to vůl!“ praví se v básni *Antikoncepce*, kterou plynně přecházíme k jednomu z ústředních motivů, který je pro Čermákovou nepostradatelný – plodnost. Spočtěme si, v kolika básních na něj narazíme (např. *Květnová*, *Sterilní život*, *Pozdní sňatek*, *Akt*). Za zmínku zde stojí pasáž z básně *Epitaf* jdoucí mikroskopicky do vteřin před početím: „(...) mámvivý okamžik / kdy jikry lásky plovou / a míří k cíli“. Tato ukázka je však součástí širší výpovědi, která před neplodností varuje. Nelze se zbavit dojmu, že básnička bedlivě sleduje statistiky klesající potence evropských mužů. Jinde naproti tomu portrétuje smutek žen, jež nedošly biologického poslání: „Ubohá holka hledá / Boha / a netuší že stůně / v lůně“. Ať je to jakkoli, v takových básních diagnostikuje civilizační neduhy. „Chybí nám vášeň Puls a krev!“ dokládá ve finále básně *Ztrhané struny*. Odtud se odvíjí i představa o mužích a ženách na jejich „přirozených“ místech a rolích – ztepilý rozsévač a uvědomělá dárnyně života. Z lásky se narodí dítě. A tmelem (národa, Evropy i světa) je láska. Je to láska v pojetí, jež asi nejlépe vystihuje adjektivum „křesťansko-pohanské“. Čermáková dbá na opravdovost věrné lásky, ale spolu s ní uctívá i její smyslovou stránku. Za nahotu se nestydí a stejně tak ani lyrické postavy jejích básní.

Ve společenskokritické části tvorby se mezitím tříbí i její vlastenectví, kterému hledá vlastní hodnotovou náplň. Především má být cudné, sofistickované, projevované spíše intelektuálními prostředky, nikoli vylhané, vymyšlené, vykřičené či zfalšované osobní frustraci: „Staneš se rybářem lidí... / Poznáš / jak miluje Jak nenávidí dav / Zpočátku fanfáry – pak tělo na mářách (...) Papuly rozeřvané s heslem: Vlast! / Vox populi / tě s hněvem drtí Past / nejbližších / Tak blízkých smrti“ (báseň *Převrat*). A zdá se, že se několikrát obrací na současné i budoucí politiky. Adresáty jsou zcela zjevně také občané tohoto státu, jimž Čermáková vysílá jasný signál – nebuďte ovce a nebojte se rebelovat. Například ve zvláštní směsi přírodní a civilní lyriky v básni *Únor* vycházející z masopustní symboliky: „Čas jelita je lýtý krví / Nemysli na protěž / nevinný kvítek stříbrobrvý / Pomysli na protest!“ A dočkáme se i zjevné nelibosti vůči konzumní společnosti (např. básně *Blahobyť* a *Supermarket*).

Dále pak lyrická mluvčí citlivě vnímá, že (česká) společnost ztrácí víru v Boha. Je to naše neštěstí, ne-li prohra. A v otázkách víry autorka propadá až zlobnému rozhořčení: „Ježíšek / letos nebyl / a možná žádnéj není“, utrousí na závěr básně *Hod Boží* na útěku. A propos – povšimněme si nespisovné koncovky. Je to jedno z míst, kde Čermáková přejde ke koutkem úst odhozené řeči protestsongů. Snad se v tom obráží její nejvyšší citové hnutí. Ale o skutečném důvodu přerážení do nespisovného modu se můžeme jen dohadovat. Podotkněme, že autorka má zkušenosti i s tvorbou písňových textů. Ale zpět k poezii nové knihy, kde svou zprávu

o stavu a bolístkách společnosti snad nejmýstižněji shrnuje v básni Ateizmus: „Bezvěrci / vedou monolog / Samé otázky / bez lásky bez víry bez naděje / Závěr zní: živote sbohem! / Bezvěrci netuší že jménem Venuše / začíná dialog s Bohem“.

V politizující linii ještě vzbudí pozornost zvláštní kritika na současného českého prezidenta: „A stařec co se sotva vleče / už neuteče Neuteče / a nezabrání svému pádu / Zdrtí ho ortel Listopadů!“ Takto se završuje báseň Zástava. Ale pozoruhodný je brit slovní hříčky, který se nachází uprostřed: „Kampak věneček uletěl sličné Afrodité?“ zeptá se nejprve a poté si přesně odpoví: „na dosah kmeta s dvojí bradou co prasí dent a prosí den“. A nemusí jít pouze o politiku. Třeba přehnanou lásku k mazlíčkům tepe v básni Nároží: „Už neumíme / podat vodu / Už neslyšíme plakat dítě / už jenom nářek psů / nás bolí / víc / než psí lejna / Stále stejná nadílka hnoje / kolem školy“.

Jak už zmíněno v úvodu, zvýšené společenské angažmá může přinést vítanou změnu. Ale tato změna kurzu má i zápornou stránku. Vycházejme z toho, že Čermákové se nejsilněji daří svou básnickou kvalitou ukázat v apolitické rovině – v „čisté“ lyrice. Pokud učiní kritický výpad a chce se vysmát na účet toho, kdo si podle ní zaslouží být potrefen, zůstává často jen u rozpačitého pokusu. Potom ty peprné výrazy často trčí v melodické tkanině nevhodně, až nevěrohodně: „Skrze slzy / rdousí tě žal / ten spratek drzý / co vykrádá tě do mrtě / V minutě / složíš perutě“ (báseň Prozření). Do jaké míry pak brát vážně její rozhořčení? Nad neplodností, politikou, odvratem od Boha, nad čímkoli? Protože jakmile přepne dosud neprozkoušenou kritickou strunu (a zapojí navíc slovní vyhrávky), hrozí, že se zřítí i s básní do prázdna. A pak ony pokusy o výsměch spíše vzbudí shovívavý úsměv – na straně čtenáře. A otázku: Proč to musela takhle napsat? Příklad za všechny v jedné básni s výmluvným názvem Plastoví lidé: „Vyplas to? / Vypla / Vy plastový lidi (...) Kdo může, pomůže / Chudému chudák / bédnému bédný / Pouze politik neposedný / jen plácá hubou línou / Na nohou hliněných dřík / Stejně neplodný / Plněný plastelínou“.

Ale i co se její pověstné práce se zvukem dotýká, zdá se někdy, jako by na velké chodidlo chtěla nazout příliš těsnou obuv. Ono se to sice daří, ale výsledkem může být výkřik tak hluchý jako hlasitý: „Ó tělo! / Othello!! / Tělo už odělo smrt!! / A strach jde z démona / Čelo se zatmělo. Děs z démona / Desdemona...“ Pokud už roste slovo ze slova a zvuk ze zvuku, cesty básně jsou nevyzpytatelné a vzniká dojem, že básnířka je sama neřídí. Zvuk vytrhne se jí z tvůrčích opratí a prchá! S údivem pak čtenář sleduje, kam svou vášeň pro akordy slov dovede.

Tyto karamboly však v bezmála jednom stu básní nepůsobí nějaký fatální nelad. Bez toho se nakonec ukazuje, že Čermáková zůstává nejsilnější tam, kde kouzlí pouhým spojenectvím zvuku a emoce. Velmi přesvědčivé jsou básně zosnované kolem mezilidských vztahů, skrývajících příběh. Vyzdvihnout zaslouží mimořádně zdařilé ÁRO a Pozdní sňatek, v přírodní lyrice poté krajkově jemná kresba zimy Nevinnost. Záleží na čtenáři, které tónině v tvorbě Jarmily Hannah Čermákové dá přednost. Nadále však bude v ní mít lyrička mírně navrch před satiričkou.

Aleš Misář (* 1984) se narodil v Nymburce, kde žije doposud. Pracuje jako překladatel a lektor jazyků. Píše eseje, recenze a překládá poezii. Vydal básnické sbírky *Neštěstí v lásce, štěstí v poezii* (2004), *Proti armádě tvé krásy* (2006), *Patřím Noci* (2009) a *Lunoryty* (2013). Aktuálně připravuje k vydání sbírku *Na dně rozednění*.

„Život je jinde“ Milana Kundery

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Milan Kundera dopsal svůj román *Život je jinde* roku 1969 ještě u nás; nejprve vyšla tato próza francouzsky roku 1973 a zásluhou manželů Škvoreckých pak česky v jejich torontském nakladatelství roku 1979. Téma tohoto díla bylo a je značně kontroverzní, neboť jeho tvůrce v něm ukazuje, jak se z talentovaného básníka stane udavač, jehož čin poznamená život několika lidí. Zejména v době svého vzniku a v období normalizace šlo o námět navýsost aktuální. Svoji aktuálnost nepozbyl ani s odstupem času, neboť zůstává nejen dokumentem o minulých časech, ale také a především uměleckým svědectvím o tom, jak se v jistém prostředí (pokrytecky měšťáckém a snadno přizpůsobivém) mění a láme nejen charakter, ale rovněž talent. Protagonistou Kunderova románu je totiž mladý básník narcistního založení, jehož tragédie spočívá v tom, že „vyzrával“ v době kolem února 1948.

Kundera nahlíží a podává svého hrdinu (antihrdinu) s patřičným ironickým odstupem. A stěžejní důvod jeho selhání vidí v lyričnu, v lyrickém bezbřehém přístupu k složitým problémům tohoto světa.

Život je jinde je Kunderův druhý román a po vzoru *Žertu* i jeho text rozvrhl do sedmi částí, jinak řečeno založil jej na heptadickém principu (tohoto principu se přidržuje i v některých svých dalších prózách). Toto architektonické rozvržení předesílá autor hned na začátku za titulem díla, kde uvádí posloupnost sedmi částí a jejich jednotlivé názvy (První díl aneb Básník se rodí atd.).

Heptadický princip proniká zároveň i do struktury dvou románových částí, konkrétně do druhé a třetí, neboť první z nich sestává ze čtrnácti kapitol a druhá z dvaceti osmi. Základní číslo je v obou částech utajeno v násobkové podobě, v druhé části jakoby úměrně v podobě dvojnásobné (2 x 7).

Heptadické prvky prostupují ovšem celý román. Aby nedošlo k nadměrnému výčtu, uvádím alespoň příklady z třetí části. V její 16. kapitole vysokoškolačku a Jaromila (jak Kundera nazval svého protagonistu) překvapí při *sedmé* okružní cestě parkem strážníci; v 19. kapitole jdou oba *sedmý* den známosti na procházku a setkají se kolem *sedmé* hodiny.

V téže třetí části se heptády projevují ještě jinak, Kundera do nich vkládá některé syžetově závažné prvky. V 7. kapitole se Jaromilova matka dozví o manželově poměru s židovkou, v 21. kapitole (3 x 7) si Jaromil protrpí své první erotické setkání s ženou.

Čtvrtá kapitola šesté části končí touto větou: „Díval se přitom na těžký hnědý zimník, který visel na věšáku a naplňoval předsíň tklivou hudbou.“¹ Jde o scénu, v níž se dívka navrácí z vězení a zastaví se u čtyřicátníka. Na citované větě je nejzávažnější poznámka o tklivé hudbě. Není náhodná, neboť Kundera vedle heptadického principu vystavěl svůj román rovněž na principu hudebním. Sám tuto výstavbu napověděl ve svém *L'art du roman*, kde píše o různých tempech svého vyprávění, která jsou určena vztahem rozsahu části a počtem jejích kapitol. Kundera uvádí následující přehled:

- „1. díl: 11 kapitol na 71 stranách: *moderato*
- 2. díl: 14 kapitol na 31 stranách: *allegretto*
- 3. díl: 28 kapitol na 82 stranách: *allegro*
- 4. díl: 25 kapitol na 30 stranách: *prestissimo*
- 5. díl: 11 kapitol na 96 stranách: *moderato*
- 6. díl: 17 kapitol na 26 stranách: *adagio*
- 7. díl: 23 kapitol na 28 stranách: *presto*.“²

Kunderova inspirace hudební tvorbou nepřekvapuje, neboť ve svých eseích se nejednoukrát projevil jako její zasvěcený znalec (viz jeho soubory *Můj Janáček* a *O hudbě a románu*).

S hudebním principem bezprostředně souvisí rytmus románu. O rytmu samotném se Kundera zmiňuje přímo ve své próze, praví: „V rýmu a rytmu je čarovná moc.“ Kundera to ovšem míní ironicky, když komentuje dobové požadavky na socialistické umění. Sám se však rytmického řádu ve svém románu přidržuje, neboť je to odvěká poetická a poetologická nezbytnost (a je také nemalý rozdíl mezi rytmem prózy a rytmem básně, o němž je v románu řeč).

Skutečnost, že rytmus textu je Kunderovi vlastní, o tom svědčí to, že heslo „rytmus“ zařadil do svých stěžejních Slov. V tomto eseji obdivuje zejména Oliviera Messiaena pro jeho „nepravidelný“ rytmus: „Můj obdiv pro Oliviera Messiaena: vynalezl nepředvídatelnou a nevypočitatelnou časovou strukturu díky své technice malých rytmických hodnot přidávaných či ubraných jednotlivým taktům.“³

Obdobně postupoval i Kundera, když jednotlivým postavám svého románu přisoudil nepravidelný počet kapitol. Zmíněný rytmický řád je nejzřejmější v třetí části; v její první půli probíhá konkrétně takto:

- maminka (1. a 2. kapitola)
- Jaromil (3. až 6. kapitola)
- maminka (7. kapitola)
- Jaromil (8. kapitola)
- maminka (9. kapitola)
- Jaromil (10. kapitola)
- maminka (11. kapitola)
- Jaromil (12. a 13. kapitola)
- maminka (14. kapitola)
- Jaromil (15. a 16. kapitola)

1 KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Brno, 2016. ISBN 978-80-7108-361-0.

2 Cituji podle KOSKOVÉ, Heleny. *Milan Kundera*. Jinočany, 1998, s. 69. ISBN 80-903109-6-6.

3 KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Brno, 2014, s. 36. ISBN 978-80-7108-344-3.

Rytmus se zde odehrává v podobě různě rozsáhlých shluků kapitol, patřících Jaromilovi a jeho mamince. Obě postavy ovšem přesahují i do kapitol, v nichž dominuje postava druhá. V daném případě je to logické, neboť maminka a Jaromil jsou celoživotně bezprostředně svázáni. Uvedený rytmus je rytmus syžetový, neboť se vztahuje k dějotvorným složkám díla.

Jednotlivé části románu mezi sebou úzce korespondují, což naznačují už jejich názvy. První část (Básník se rodí) se pojí s poslední (Básník umírá), třetí (Básník masturbuje) má paralelu v části páté (Básník žárí). Čtvrtá část (Básník utíká), vložená mezi ně, představuje jakousi středovou osu. Celková architektonika románu je tedy symetricky uspořádána, vládne v ní symetrický princip. Symetrická architektonika tak doplňuje oba stěžejní stavební principy – heptadický a hudební.

Nejvolnější souvislost je mezi druhou (Xaver) a šestou částí (Čtyřicátník). Sepětí mezi nimi je sice volné, ale zároveň dosti konkrétní, neboť Xaver je nejen Jaromilova touha, ale také bytost, jejímž prozaickým ztělesněním je postava tajemného čtyřicátníka.⁴

Hudební princip je založen na způsobu vyprávění, kdežto symetrický princip je zcela podřízen námětu, syžetu. Heptadický princip je rovněž určen námětem a navíc numerickou zákonitostí, kterou si autor plně osvojil (a přisvojil).

Druhá část, v níž jako hrdina vystupuje Xaver, se pojí se čtyřicátníkem pouze částečně, daleko více je spjata s protagonistou románu. Xaver je totiž Jaromilovo vysněné alter ego, vysněné, a proto výbojnější, drzejší a bezohlednější. Xaver je Jaromilův velký sen a celá druhá část má charakter velké onirické scény. Protagonista osvětluje zrzce osnovu této scény následným způsobem: „Xaver žil úplně jinak než jiní lidé; jeho život byl spánek; Xaver spal a zdál se mu sen; v tom snu usnul a zdál se mu další sen a v tom snu zase usnul a zase se mu zdál sen; a z toho snu se třeba probudil a octl se pak v předchozím snu; a tak přecházel ze sna do sna a žil vlastně střídavě několik životů; bydlil v několika životech a přecházel z jednoho do druhého. Není to nádherné žít, jako žil Xaver? Nebýt uvězněn jen do jediného života? Být sice smrtelný, ale přesto mít mnoho životů?“

Tato slova pronáší zrzce Jaromil, který jako jediná postava má v románě své jméno, ovšem pouze křestní jméno. Všem dalším postavám dal Kundera obecné označení: maminka, babička, malíř, vysokoškolačka, zrzka, školníkův syn ad. Na všechny tyto postavy tak dopadá nulová nominace, výjimkou je Jaromil, který je tímto způsobem vyzvednut do popředí, stává se tak stěžejní postavou.

V podstatě jediné postavy, jež mají vedle protagonisty svá jména, jsou básníci minulosti, Jaromilovy vzory – Baudelaire, Lermontov, Rilke, Rimbaud, Shelley, ale také Wolker, Nezval, Halas, Orten. Tato porovnání jsou ovšem záludná, je v nich nemalá dávka Kunderovy ironie, v nemalé míře také ironie, vržené na adresu těchto slavných jmen.

A ještě jedna figura má v románě vlastní jméno – Xaver ze snového příběhu. Xaver je ovšem jiná varianta Jaromila, snívá a stejně zrádná a zrazující.

4 MACL, Ondřej. Lyrično sexuální frustrace?. Tvar 27, 2016, č. 16, s. 3.

Vedle Jaromila a dalších postav vystupuje v románě také vypravěč, který komentuje děj, uvažuje a rozjímá. Jeho přemítání se nejčastěji odehrává na začátku kapitoly; pokud k němu dochází na jiných místech, pak je obvykle vloženo do závorek. Tak např. 1., 2. a 3. kapitola šesté části začínají promluvou vypravěče; 1. kapitolu (a tím celou šestou část) uvozuje Kunderův vypravěč těmito slovy: „První díl našeho vyprávění zahrnoval v sobě patnáct let Jaromilova života, kdežto díl pátý, ačkoliv mnohem delší, sotva jeden rok. Čas plyne tedy touto knihou v opačném tempu než ve skutečném životě: zpomaluje se. – Je to tím, že obhlížíme Jaromilův příběh z rozhledny, kterou jsme vztyčili v bodě jeho skonu. Jeho dětství je pro nás dálkou, v níž splývají měsíce a roky; krácel od těch mlhavých obzorů se svou maminkou až k rozhledně, v jejíž blízkosti je už vše zřetelné jako v prvním plánu starého obrazu, kde je na stromech vidět každý list a na listu jemné žebrovní.“ Citovaná ukázka je poměrně rozsáhlá, mimo jiné proto, že celá 1. a 2. kapitola šesté části není ničím jiným než přemítáním vypravěče.

Jindy, v průběhu spějícího děje, jsou vypravěčovy komentáře vkládány do závorek jako nějaká vedlejší připomínka. Tak je tomu kupř. v 17. kapitole třetí části, v 25. kapitole téže části, v 8. kapitole páté části a v dalších. V 17. kapitole třetí části hovoří vypravěč o pocitu velké viny: „(Ach, chlapče, nikdy se nezbavíš toho pocitu. Jsi vinen, jsi vinen! Pokaždé, když budeš odcházet z domu, budeš si s sebou nosit vyčítavý pohled, který tě bude volat zpět! Budeš chodit po světě jako pes přivázaný na dlouhé šňůře! I když budeš daleko, vždycky budeš cítit dotek obojku na krku! I když budeš trávit čas s ženami, i když s nimi budeš v posteli, povede z tvého krku dlouhá šňůra a kdesi daleko maminka držící její konec v ruce bude cítit podle trhavého pohybu provazu neslušné pohyby, kterým se oddáváš!).“

Nejzávažnějším námětem vypravěčových úvah je lyrika a lyričnost, poněvadž podle Kunderova soudu lyrika zavinila Jaromilův pád a pád jemu podobných. Lyrikův vztah ke skutečnosti je podle něho lichý. V 5. kapitole páté části, hned na jejím začátku, o tom autorův vypravěč praví: „Lyrika je území, na němž se jakékoli tvrzení stává pravdou. Lyrik včera řekl: *život je marný jako pláč*, dnes řekl: *život je veselý jak smích* a pokaždé měl pravdu. Dnes řekne: *vše končí a padá do ticha*, zítra řekne: *nic nekončí a všechno věčně zní* a obojí platí. Lyrik nemusí nic dokazovat; jediným důkazem je patos prožitku. – Génius lyriky je génius nezkušenosti. Básník ví o světě málo, ale slova, která z něho vycházejí, řadí se do krásných skupenství, která jsou definitivní jak krystal; básník je nezralý, a přesto jeho verš má v sobě definitivnost věšty, před kterou i on sám stojí v úžase.“ K tomu třeba dodat, že i původní název románu zněl: *Lyrický věk*. Uvedená ukázka také dokazuje, že vypravěčovy promluvy na začátku kapitol jsou závažnější a podstatnější než zazávkované připomínky a komentáře.

Vypravěč tohoto druhu, do značné míry totožný s autorem, je fiktivní vypravěč, který v románě nevystupuje a nevstupuje do textu jako živoucí syžetová postava.

V šesté části, předposlední, zaujme Kundera zcela jiné hledisko, jiný úhel pohledu. Od předchozí části je časově oddělen třemi roky a od dosavadního příběhu jiným prostředím a novou postavou, v názvu části nazvanou čtyřicátník. Tři roky představují léta vězení, jež si zrzka odseděla; pro nový úhel pohledu je příznačné, že i ona je v něm jakoby nová a označení zrzka v něm ani jednou nepadne. Tak, jak nasadil Kundera jiný pohled v druhé části, tak učinil i v šesté, což se obráží i v jejich názvech (druhá část se jmenuje Xaver).

První část se naopak jmenuje Básník se rodí a je mimo jiné pozoruhodná svým incipitem a introdukcí. Incipit románu napovídá mnohé, praví se v něm: „Přemýšlela-li básníková matka o tom, kde byl básník počat, připadaly v úvahu jen tři možnosti: buď na lavičce ve večerním parku, buď jednou odpoledne v bytě kolegy básníková otce, anebo dopoledne v romantické krajině kousek za Prahou.“ Věta, zpochybňující a znevažující, ukazuje na tragikomický námět. Vše, co je v incipitu řečeno, je navíc zdůrazněno tím, že je mu věnován celý odstavec. Incipit tohoto druhu určuje tón díla, způsob jeho vyprávění – jde tedy o incipit tónický.

Příbuzný ráz má i introdukce románu. V introdukci, konkrétně v 1. kapitole, hraje nemalou roli soška Apollona, kterou básníkův otec průběžně znesvěcuje: „Málokdy mohla však básníková matka uvidět muže s lyrou, aby se nehněvala. Většinou stál otočen zadnicí do pokoje, jindy byl proměněn v podstavec pro inženýrův klobouk, jindy byla o jeho něžnou hlavu zavěšena bota a jindy zas byl oblečen do inženýrovky ponožky, která, protože páchla, byla obzvláštním znesvěcením vládce Múz.“ Jde nejen o protest básníková otce vůči prostředí, do něhož se sňatkem dostal, ale je to zároveň přímá anticipace budoucího lyrického hrdiny, který se ještě nenarodil a který po příchodu na svět zkarikuje svět poezie. Jinak řečeno, nikdy se nejen nestane antickým vládcem Múz a nikdy tento svět neobsáhne.

Stejně jako Kundera zvýraznil začátek svého románu, obdobně klade i důraz na koncovky jednotlivých částí. V koncovce třetí části utíká Jaromil před maminkou a od dámské společnosti – vzdaluje se tak do čtvrté části, která nese název Básník utíká. V závěru čtvrté části Jaromil konečně dosáhne svého sexuálního uspokojení. V koncovce páté části je zrzka Jaromilovým přičiněním zatčena a on sám si z toho nedělá žádné výčitky, chápe udání jako svou společenskou povinnost. V koncovce poslední, tj. ve finále, pak protagonista umírá, pro čtenáře to není nijaká novinka, neboť autor prozradil jeho smrt už daleko dříve.

Hudební princip, který hraje v románě tak závažnou roli, není u Kunderových vrstevníků výjimkou, používá jej rovněž Josef Škvorecký, např. ve *Zbabělcích* a v *Mirácklu*. Rozdíl mezi oběma autory spočívá v tom, že Škvorecký se inspiruje jazzem, kdežto Kundera vážnou hudbou. Tvůrce románu *Život je jinde* jakoby měl neustále na mysli hudbu Leoše Janáčka.

Se Škvoreckého prózou je Kundera spjat daleko obsáhleji, a rovněž stavebně, tektonicky. Kunderovým heptádám je kupř. příbuzná Škvoreckého novela *Bassaxofon*, který její tvůrce rozvrhl do sedmi symetricky uspořádaných scén. Oba jsou si v tektonické sféře blízcí nejen heptadickým principem, ale také symetrickým uspořádáním. U Škvoreckého je důraz na heptadické pojetí obdobně intenzivní, neboť v *Bassaxofonu* vystupuje sedm postav, sedm hráčů orchestru. Navíc Škvoreckého soubory *Sedmiramenný svícen* a *Babylonský příběh* (jehož součástí je i *Bassaxofon*) mají po sedmi prózách. Nejinak je tomu i u Kundery, neboť *Kniha smíchu a zapomnění* a konečná verze *Směšných lásek* sestávají také ze sedmi próz. Škvorecký se heptadického uspořádání přidržel i daleko později – svůj *Příběh inženýra lidských duší* kupř. rozvrhl do sedmi částí.

Ke Kunderově a Škvoreckého generaci patří rovněž Roman Ráž, jenž je dalším prozaikem morfoloicky blízkým autorovi *Totožnosti*. Podobně jako Kundera a Škvorecký použil i on heptadického principu, a to v novele *In flagranti*. Vedle tohoto stěžejního stavebného principu uplatňuje Ráž ne jeden dílčí prostředek, který se vyskytuje rovněž v Kunderově próze *Život*

je *jinde* a podobně jako u něho zvýrazňuje tektoniku jeho románů a novel. Jde konkrétně o syžetový rytmus, fiktivního vypravěče, naznačující incipit, introdukci a koncovky kapitol a částí. Kundera i Ráž volí shodné prostředky, ovšem k jiným záměrům a také jiným způsobem.

Vedle uvedené trojice autorů je ještě jeden generační druh, který ve své próze uplatnil heptadický princip – je jím Vladimír Körner, jenž jej použil při výstavbě své novely *Zrození horského pramene*.

Dominující a veskrze určující prostředek, jenž morfologicky spojuje Kunderu, Škvoreckého, Ráže a Körnera je heptadický princip – prostředek do značné míry neběžný. Je to princip s nemalou historií, která vede přes Egona Hostovského a Zikmunda Wintra až k J. A. Komenskému, k jeho nábožné písni *Věčně Bůh jsa nepočatý*. Jde o historii s nemalým časovým rozpětím a tématem Komenského hymnu do značné míry posvěceným, neboť číslo sedm je číslem plnosti a dokonalosti.

Také heslo „život je jinde“ má svou historii. Kundera uvádí, že během pařížských bouří v létě roku 1968 je kdosi napsal na zdi Sorbonny. Kundera tuto skutečnost ve svém románě ironicky komentuje. Někdy v první polovině osmdesátých let se toto heslo objevilo několikrát napsáno na olomouckých ulicích, v daném společenském kontextu mělo toto heslo jiný smysl a dosah, což mimo jiné potvrdila okolnost, že bylo patřičnými činiteli v krátké době smazáno. Rozšiřovatelé tohoto hesla byli nepochybně čtenáři Kunderova zakázaného románu a zamazavači svou horlivou prací jen potvrzovali, že život je skutečně jinde.

František Všetíčka (* 1932) je literární teoretik, beletrista a překladatel. Jako teoretik se zabývá poetikou literárních děl, zejména jejich kompoziční výstavbou. Vydal devatenáct odborných publikací, bibliografie jeho tvorby je obsažena ve sborníku *Architektura textu* (Praha, Verbum 2012), jenž byl vydán k jeho osmdesátinám.

Příjezdy vlaků

JAN DVOŘÁK

Jedna z prvních ucelených filmových scén, zaznamenaných bratry Lumiérovými, se vžila pod strohým vymežujícím názvem *Příjezd vlaku* (1895). Kamera, v budoucnu vlastně hlavní a jediný vypravěč filmového díla, se protentokrát subjektivně nevymezuje vůči syžetu a nestává se jeho tlumočnickem, pouze v statickém postavení z jednoho úhlu pohledu „vnímá“ a zachycuje obrazy vinoucí se před jejíma „očima“. Oproti zdefinitivňujícímu poslání fotografie, která fixuje obsahy probíhajících dějů do vybraného výjevu, pojednou diváci-vnímatelé přihlížejí jako bezprostřední svědci v reálném čase plynule odvíjeným situacím, které se odehrávají tady a teď a jsou postiženy v naprosté komplexnosti. Kamera-vypravěč nevstupuje do skutečnosti, aby ji hierarchizovala, hodnotila či citově prožívala a tímto způsobem vytvářela vizi světa; jejím cílem je přesnost, úplnost a objektivita záznamu. Kamera prostě stojí, zatímco obklopné prostředí a protagonisté v něm – to vše je v pohybu. Celá scéna je tedy tvořena jedním záběrem, nicméně vnitřní povahou se jeho tvářnost postupně rozrůžňuje. Spolu s kamerou se ocitáme ve výchozím pozorovatelském bodu. Vnímáme velký celek nádraží, můžeme obzírát jeho podobu, pečlivě vstřebávat a zaznamenávat přímky kolejí členících prostor.

Zatím statický obraz, vlnící se na filmovém plátně, se postupně počíná obohacovat o následně přicházející situační úlomky. „Fotografie“, vytržená z času, se do plynule tekoucího času opět vrací. Na obzoru se objevuje černý bod, který se k nám nezadržitelně blíží. Mění se perspektiva zření. Nehmotný předmět – vlak – ožívá, ze vzdáleného – netušeného – celku se posléze ocitá až v detailu. Dálka – blízkost. Na statické nádražní ploše sledujeme řadu „výstupů“, které přináší jednoduchá skutečnost. Vidíme železničáře otevírajícího dveře vagónů, vystupující cestující; sledujeme starou paní Lumiérovou ve skotské pláštěnce, provázenou dvěma vnuky. Každá ze zachycených postav splývá s davem, ale zároveň si nese zatím neznázorněný příběh, který by šel dále rozvíjet. Právě jako dvojice (zřejmě) milenců, jejichž osud by nás nepochybně zajímal.

Tříšt záběrů přinášející kaleidoskop úkonů, gest, kroků i hmotných předmětů, kupříkladu upoutávajících klobouků, skládá jednak „úplnou“ evokaci velmi konkrétního obrazu, jednak vyvolává ve vniimateli přirozenou zvědavost na to, co by mohlo po odeznění onoho nádražního pobíhání ještě následovat. Tento dojem bezděčně posílí dívka, která si povšimne snímacího přístroje a mírně zaváhá, jako by se obávala, že oko kamery může vstoupit do jejího života.

Nejistý pohled bezděčně předjímá budoucí vývoj, jenž bude poznamenán průnikem filmu do lidské intimity; odhalováním a zobrazováním tajuplných zákoutí lidského bytí.

Možná to zní nadneseně, ale tvůrci společně se zobrazením reálného prostředí intuitivně zachytili rovněž zárodky dramatických situací, které se v dalším vývoji staly pevnou součástí vypravěčských postupů. Navíc objevili dějiště, jež je charakteristické neustálou dynamikou a zároveň zdrojem nepřetržité změny. Lidé přicházejí a odcházejí; loučí se a jsou vítáni; odjíždějí do dálek – konkretizované lidské typy vymaže otevírající se prostor. Zároveň zvolený hmotný objekt – vlak – kromě své dějotvorné funkce přináší do lineární stavby rovinu symbolickou. Vyjadřuje to, co je pro film nejpodstatnější – pohyb. Kroky cestujících, tu měšťácky spořádané, tu nervózně chaotické a překotné, odrážející charakter chodců, kontrastují s mohutností a strojovou přesností kol. Dvojitý rytmus vystihuje povahu paralelizovaných pásem a naznačuje mnohé další významy. „Kolo“ se napříště stává právě tak zdrojem akce a tedy napětí, třeba v žánru westernu, jako melodramatických scén loučení evokujících hrůzu z prostorové odcizenosti, nebo umožňuje mnohvrstevnatou obrazovou úvahu nad povahou a během lidského života a jeho směřování v duchu díla Abela Ganceho *Kolo života* (1923), Jeana Renoira *Člověk bestie* (1938) či Kawalerowiczova *Vlaku* (1959).

Vidíme tedy, že bychom od zdánlivě jednoduchého výjevu bez hlubších významových ambicí mohli začít sledovat vrstvené linie, které v budoucím vývoji podobné impulsy rozvíjejí do systémů filmového tvarosloví. Soustava prvotních scén představuje významotvorný základ pozdějších kinematografických děl, přináší tedy zároveň soubor kódů, na nichž jsou budovány jejich skladební principy. Například zmíněné Ganceho *Kolo života* dílčí stavební prvky činí součástí složité struktury, která prohlubuje základní exponované motivy a sleduje jejich působnost v dynamickém čase lidských životů. Lumiérovský strojvůdce, jehož tvář nikdy neuvidíme, i když je to právě on, kdo uvedl mohutný stroj do pohybu, se v Ganceho filmu stává hlavní postavou – dokonce symbolicky pojmenovanou Sisif, aby byly zdůrazněny a zvýrazněny jisté vědomé odkazy na inspirační myšlenkové zdroje. Víc než melodramatický příběh sám, chápáný jako epický svorník dílčích motivů a přibližující dílo divákovým touhám po strhujícím vypravování, nás však dodnes upoutává traktace individuální osudové tragédie, založená na rozdíl třeba od literatury na paralelní obrazové montáži. Zrychlování, zpomalování; střídání velkých detailů lidské tváře s otáčivým pohybem dunivých kol – jako by byla bezradná postava vpletena do věčného koloběhu, z něhož nelze uniknout. Obličeje se ztrácejí v páře, jež pohlcuje výrazy. Možno říci, že dynamicky se proměňující prostor věrně odráží peripetie mezilidských vztahů a zvýrazňuje jejich mezní polohy.

Bezvýznamná, avšak bodavá saze, která padne do oka hrdince snímku Davida Leana *Pouto nejsilnější* (*Brief Encounter*, 1946) v odosobnělé nádražní hale plné anonymního pobíhání, rozpitých hovorů a agresivních zvuků, se stává nejen zdrojem „obvyklé“ situační zápletky, ale představuje zároveň symbol „utajovaného“ zraňování. Rozruší dosavadní harmonii pěstěné tváře pečlivě udržované v duchu tradičního životního modelu. Slzy, které vyvolá, jako by prozrazovaly skrývané emoce a naznačovaly rozpor mezi vnitřním ženitým životem, plným touhy po silném a odevzdaném citu, a tím vnějším, poklidným, bezpečným.

A právě rámcující obrazy nádraží, v němž se hlavní postavy setkávají i rozcházejí, postavené rovněž na příkrých kontrastech mezi světlem a stínem, nadějí odjezdu a tísni příjezdu, tvoří kompoziční dominantu filmu a zvěrohodňují konstrukci syžetu. Obvyklý příběh milostného vzplanutí se mění ve vizuálně přesvědčivou psychologizující meditaci o obtížích jednoznačného rozhodování. Lumiérovský výjev byl tedy, jak vidíme, nasycen potenciálními dějovými situacemi a myšlenkovými plány; představuje zřetelný výchozí bod následujících vývojových linií, které skryté možnosti naplňují a otevírají další a další jejich varianty.

Jan Dvořák. Spisovatel, nakladatelský redaktor, docent pro obor dějiny a teorie literatury, divadla a filmu. Vydal celou řadu beletristických knih, odborných spisů, studií, kritik, recenzí a dalších materiálů. Žije a tvoří v Hradci Králové. Publikovaná ukázka *Příjezdy vlaků* je ze syntetické úvahy nad dějinami kinematografie.

Napříč časoprostorem

Konceptuální román Richarda Weinera

PETR POSLEDNÍ

Před padesáti lety – v roce 1967– vyšel v nakladatelství Mladá fronta pozoruhodný román Richarda Weinera *Hra doopravdy*.¹ Zmíněný fakt mohl běžným čtenářům během hektické liberalizace poměrů v tehdejší době snadno uniknout. Pokud si někdo – s výjimkou zasvěcených odborníků – knížky vůbec povšiml, pak jim splývala jednak s tehdejšími spory o společenskou funkci literatury, jednak s novými tituly současné beletrie, která se vyslovovala k jedincovu postavení ve „velkých“ dějinách. Dnes vydání vidíme jinak a bez nadsázky ho považujeme za přelomové. Jistě – nakladatelský počín měl především podpořit dobovou snahu o zaplňování tzv. bílých míst ve vývoji české prózy první poloviny 20. století. Vždyť od původního zveřejnění díla v soukromém podniku Kvasničky a Hampla v roce 1933 uplynula dlouhá doba plná zpochybňování prozaických experimentů, o stalinistickém vyhlazování náročné beletrie na „smetiště dějin“ nemluvě. Ale mladofrontní edice měla hlubší smysl.

Vydání *Hry doopravdy* znovu otvíralo otázku samotné podstaty modernosti, související jak se spisovatelskou tvůrčí metodou, tak se čtenářovým podílem na konkretizaci textu. Opětovně nabídl chápat jako cosi nesamozřejmého, jestliže si autor a jiným způsobem čtenář teprve díky psaní a čtení ověřují, kým vlastně jsou a v jaké roli vystupují. Co je zdání a co pravda, jaký svět pod našima rukama vyvstává a do jaké míry je s to sdělit alternativu mechanicky běžné každodennosti? K otevření mnoha otázek výrazně přispěla Věra Linhartová, která *Hru doopravdy* edičně připravila a přitom po svém uspořádala Weinerovy výchozí textové varianty, jež autor připojil k původnímu vydání. Pořadatelka svazku neopomněla ani vlastní doslov, v němž dala čtenářům jasně najevo, že stojí za to se spisovatelovým dílem zabývat, pokoušet se o jeho nové interpretace a v leckterém ohledu přehodnocovat minulý i přítomný literárněhistorický kontext.

Na Linhartové přístupu by nebylo nic neobvyklého, kdyby krátce předtím nedebutovala povídkovým souborem *Prostor k rozlišení* (Mladá fronta, 1964)² a kdyby si ve svých fragmentálních textech, povětšinou napsaných už v letech 1957–1958, nepoložila úkol koncipovat

1 Weiner, Richard: *Hra doopravdy*, ediční příprava a odslov Věra Linhartová, textová úprava Rudolf Havel. Edice Kapka, Mladá fronta, Praha 1967.

2 Linhartová, Věra: *Prostor k rozlišení*. Edice Mladé cesty, Mladá fronta, Praha 1964.

narativ jako „zkoumání“ obnažující autorské váhání nad tím, jakou cestou by se mohlo vyprávění vydat, jaký je vztah mezi slovy a „nevyjádřenými“ představami anebo čím se liší fikční svět beletrie od neméně fiktivní a po mnoha stránkách unikavé „reality“. Ale nejen to by nás mohlo dnes zajímat. Výmluvná je spojitost editorčina přístupu k Weinerovi s teprve se rodícím paradigmatem postmoderního myšlení o literatuře, potažmo o literárnosti jako takové. Pouhé dva roky poté, co vyšel Weinerův román, uveřejňuje časopis *Orientace* – názorová tribuna Květnáků – překlad přednášky Leslieho A. Fiedlera, proslovené v roce 1967 na konferenci ve Freiburgu.³ Americký badatel v příspěvku s názvem *Doba nové literatury* podrobuje zdrcující kritice „sebestřednost“, přílišný „artismus“ a jednostranně racionální pojetí světa v moderní beletrii. Hlasatelé tvůrčího novátorství – tvrdí – od počátku 20. století až do období po 2. světové válce mylně pokládali avantgardní výboje za vyvrcholení veškerého umění, zatímco podceňovali radost z četby, jakou vedle Haškova *Švejka* poskytuje dnes Kurt Vonnegut. V této souvislosti se pak Fiedler přimlouvá za to, abychom rehabilitovali tzv. zábavnou literaturu, texty pro široké publikum, díla neméně hodnotná než „vysoká“ beletrie.

Jak máme tak rozdílnému přístupu k dědictví moderní literatury rozumět? Má pravdu Linhartová, nebo spíše americký badatel? Aniz bychom znali jednoznačnou odpověď, jedno je jisté: oba póly tvorby a s ním spjaté četby se vzájemně nevylučují. Jde však o více. V českém prostředí za poněkud zkrslující považujeme malé rozlišování teoretického diskursu – poststrukturalistické dekonstrukce – a vývojových tendencí uvnitř samotné moderní literatury první poloviny 20. století. V našem prostředí dosud přetrvává falešná představa, že „postmoderná“ v důsledku změny paradigmatu myšlení o literatuře v 60. a 70. letech znamená jakési nové a kvalitativně vyšší stádium modernosti, které překonává avantgardní výboje a vyjadřuje jiné estetické citění „pozdního věku“, citění rozcházející se – jednou provždy (?) – s minulými časy. Na rozdíl od teoretického článku Martina Procházky *Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii*,⁴ uveřejněného v akademickém periodiku *Česká literatura* v roce 1991 a objasňující Derridův koncept psaní jako nekončící, neřku-li paradoxní významové diferenciaci výpovědi podle měnícího se kontextu. Lákavou představu vyššího stádia v literárním vývoji nabízí Květoslav Chvatík v příspěvku *Postmoderna jako sebekritika moderny* (Tvar, 1996).⁵ Skalní strukturalista ne náhodou opomíjí teoretický diskurs dekonstrukce a zabývá se krizí osvícensko-racionalistického optimismu (Lyotard) a odvolává se na Ecovy postřehy typu „dnes již žádný cit nelze vyjádřit přímo, ale jen prostřednictvím citátů, parafrází a aluzí [...]“

Vraťme se k Linhartové. Pisatelka doslovu považuje dvě části Weinerova románu – první s názvem *Hra na čtvrcení*, druhou označenou jako *Hra na čest za oplátku* – za tematicky a kompozičně protikladné. Polaritu v jejich očích představuje už autorova rozdílná práce s fikčním prostorem. V první části – tvrdí Linhartová – prozaik staví vyprávěče a zároveň osobu

3 Fiedler, Leslie A.: *Doba nové literatury*, *Orientace*, 1969, č. 3 a 4.

4 Procházka, Martin: *Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii*, *Česká literatura*, 1991, č. 6; podrobnější hodnocení souboru studií Umberta Eca *Otevřené dílo*. Forma a neurčenost v současných poetikách viz v recenzi českého vydání – Poslední, Petr: *Změna paradigmatu*, *TaHy*, 2015, ř. 15–16.

5 Chvatík, Květoslav: *Postmoderna jako sebekritika moderny*, Tvar, 1996, č. 7.

vystupující v příběhu do uzavřených prostorů: od úvodní cesty pařížským metrem přes příchod do bytu, kde se odehrává setkání s dalšími postavami, až po následný útěk do budovy kdesi na předměstí a závěrečný návrat do vlastního bytu. Uzavřené prostory korespondují s „vnitřním“ prostorem vypravěčovy existence, s jeho odcizenou hloubkou, která se promítá navenek jako materializace snu a pocitů, jež se vymykají racionálnímu chápání. Hrdina vyprávějící o sobě a jiných v ich formě nemůže „vyjít ze sebe samého“, jen na něm záleží, zda rozpoznává v dalších osobách typu Fulda, Mutiga nebo ženy Smíška známé přátele, nebo tajemné bytosti sledované v bytě i ve vzdáleném domě jednou jako herce dramatu, jindy zase jako „reálné“ Pařížany. Naproti tomu ve druhé části románu, vyprávěné v er formě, Weiner podle Linhartové staví hrdinu převážně do otevřeného prostoru, po krátkém pobytu „na venkově“ hlavní postavu přenáší do malého města a posléze do Paříže. Z vyprávění je zřejmé, že hrdina prožívá pocity „nezaviněného provinění“, jeví se sám sobě jako vyobcovaný ze společnosti, střetá se s pohledy druhých ulpívajících na něm, jako kdyby byl „cizí“.

Podobný protiklad Linhartová spatřuje v časové struktuře obou částí, a to jak v tematizovaném čase fabule, tak v temporalitě způsobu vyprávění. Zatímco v první části se čas tematizovaný i čas narativu zavíjejí, stále se točí kolem týchž rozporů hrdinova nitra a jeho vnějšího okolí, aby se nakonec celý průběh jednání a myšlenek hlavní postavy vrátil na samotný začátek. Ve druhé části dodržuje autorský vypravěč lineární čas, o němž vypráví, i lineární prezentování jednotlivých scén nebo úvah z hlediska syžetu, který směřuje k otevřenému konci a mohl by být neustále nastavován, doplňován nebo měněn. Prostorové a časové dimenze románu se podle Linhartové řídí v jednom případě geometrií kruhu, ve druhém přímky. Celková kompozice díla ladí se všudypřítomnou dialektikou kladu a záporu, aktivity a pasivity, „vnějšího“ a „vnitřního“, známého a tajemného, vlastního a cizího, aniž by se Weiner na kterémkoli místě textu rozhodl, čemu dá přednost. Prozaik se sice snaží – píše se v doslovu – z této dvojí geometrie vymanit, přesto však nakonec zůstává v zajetí neřešených (neřešitelných?) významových rozporů, jako kdyby se rozhodl na možné východisko rezignovat.

Pisatelka doslovu svou interpretaci románu opírá nejen o analýzu časoprostorové dimenze anebo významových souvislostí mezi tematikou a kompozicí textu. Přihlíží rovněž k několika úpravám rukopisu, které Weiner provádí v roce 1931 v tiskových korekturách. Neopomíná také autorovy úvahy o díle, s nimiž se setkává v jeho korespondenci se sestrou Zdenkou Vochočovou, s Helenou Čapkovou-Palivcovou, s Otakarem Štorchem-Mariemem anebo s K. Z. Klímmou. Zvláštní místo Linhartová posléze věnuje spisovatelovu vztahu ke skupině *Le Grand Jeu* (Vysoká hra). Jejímž členem byl od roku 1925. Přátelství s Vaillandem, Daumalem, Gilbert-Lecomtem a dalšími, podle Weinerova úsudku ne zcela opěťované, na sklonku nedlouhého života posiluje prozaikovo „vědomí jisté zplanělosti, umrtvení, ‚popsutosti‘“⁶ vlastní existence, což se promítá i do *Hry doopravdy*, do „weinerovského theatrum mundi, jakého loutkového mikrosvěta, v němž může být jediným bohem jen autor sám a kterým pohybuje a postrkuje podle své okamžité vůle.“⁷

6 Linhartová, Věra: Doslov (in) Weiner, Richard: *Hra doopravdy*, c. d., s. 289.

7 Tamtéž, s. 289.

Nemíníme s Linhartové interpretací polemizovat. Její názor je naprosto legitimní a v mnoha ohledech podnětný. Sotva však můžeme pominout fakt, že pisatelka doslovu kolísá mezi strukturalistickým pojetím textu směřujícím k dichotomii stavebních prvků a fenomenologickým tázáním se, co znamenají tematické leitmotivy „domova“, „ulice“ anebo „odcizenosti“ samy o sobě. Zejména je ale v výkladu patrné, jak poukazováním na biografické pozadí Weinerovy tvorby – jakousi životní bezvýchodnost – promítá do interpretace pohled prozaičky, která se dokáže s vnějším tlakem mimoliterární skutečnosti vyrovnat tím, jak ve vlastních povídkách všechny postavy, situace a náznaky příběhu podřizuje neustálému komentování způsobu narace, zvláště pak role jazyka zápasícího s imaginací. Linhartová se ocitá na křižovatce dobového myšlení o literatuře. Teprve následující teorie dekonstrukce přináší úhel pohledu, umožňující díky Foucaultově kategorii „nestálosti identity každé výpovědi“, Ecově konceptu „víceznačnosti literárního výrazu“ anebo Derridově myšlence „aporetického charakteru Psaní“ rozpoznat ve Weinerově *Hře doopravdy* jednak proces vyvstávání fikčního světa před našima očima, jednak spisovatelovo počítání se čtenářem neobvyklého typu – vnímatelem oproštěným od apriorních měřítek hodnocení literárního díla, uvažujícím o několika možných verzích právě čteného.

Takové vnímateľovo uvažování Weinerův vypravěč podněcuje hned v expozici první části románu, kdy náš hrdina během cesty metrem pozoruje příchozího pasažéra a ačkoliv se vyhýbá jeho úpornému pohledu, zároveň neznámou osobu svým zrakem přitahuje. Podobně vícestupňová situace nastává během hrdinova návratu do vlastního bytu, kam jej – nutně? náhodou? ve snu? v realitě? – neznámá osoba doprovází a při hrdinově-vypravěčově hledání klíče se k oběma aktérům přidává ještě žena-dívka čekající na ulici před domem. Při této variabilní rozostřenosti vypravěčova nazírání na svět a zalidňování scenérie dalšími postavami nás pak nepřekvapuje, když hrdina v bytě, a zejména v intimním prostoru ložnice, nachází jiné osoby (neznámé? známé? skutečné? vymyšlené?) a záhy je proměňuje na herce-loutky v divadle, kde vedou scénický dialog o lásce, týrání ženy a obětování se druhému. Začteme-li se do Weinerova vyprávění v ich formě a do úvah na téma všudypřítomné tvořivosti všeho živého, sžijeme se s naší rolí spoluvůrce imaginativního světa třeba i ve scéně hrdinova „zavlečení postav-loutek“ kamsi na pařížské předměstí:

„[...] Řekl jsem si, dál že se tu lze dostat leda vozem, pěšky že to nikterak nepůjde. Z představy, že bych se s oněmi loutkami měl vléci po travnatých hrázích mezi vodami, jež div nepřetékaly, dostával jsem nesnesitelnou závat, třeba jsem věděl, jámy že jsou mělké. Naštěstí však bylo hned za oněmi barovými dvířkami v podobě těžkých vrat trochu suchého prostranství s význačnou povahou čehosi, co se straní a tvoří s ostatní akvatickou krajinou celek jen z donucení a s nevlí. Ale složit tam bezvládného Fulda a Smiška, aniž se smočili, bylo podnikem choulostivým, a Fuld vskutku také se nám vysmekl a spadl do vody. Viděl jsem, že je sobě této nedobrovolné lázně vědom, třebas to nedával nikterak najevo: ani pootvěřením očí, ani trhnutím údů, ani grimasou. Toto ničím neprojevené jeho vědomí, o němž cosi, snad magnetický proud od něho ke mně, nicméně svědčilo, bylo až jímavé. Musil jsem do jímky za ním, voda mi byla sotva po kolena, cítil jsem její chlad, nikoliv však mokrost. Konečně byli Fuld a Smíšek na souši. [...]“⁸

Analogicky si Weiner počíná v er formě vyprávění ve druhé části románu – Hře na čest za oplátku. Jak máme v roli čtenáře věřit vnitřnímu monologu ústřední postavy, když nejprve dlouho odmítá podezření sousedů v letním penzionu, že odcizil náramek, aby se posléze sám před sebou a před námi přiznal, že přece jenom náramek ukradl (ze zlosti?, s předvídatelnou sebedestrukci?) a pohodil ho vedle automobilu nepřijemně nafoukaných manželů Steelových? A co říci na to, když se v Paříži setkává se Zinaidou (novým vtělením nešťastné ženy-Smíška?), a přestože se brání jejímu naléhání, aby ji pomohl skočit do Seiny, nakonec jí (nevědomky? záměrně? náhodou?) k pokusu o sebevraždu „pomůže“? Prostřednictvím personalizovaného vyprávění pronikáme do labyrintického myšlení také v situaci, kdy hrdina medituje o svém osudu v policejní cele:

„[...] Věděl, že je obětí naduté nepravosti, ale jeho jinak tak zjištěná nedůtklivost se neježila. Naopak: bůhví odkud v něm ta patricijsky sebevědomá jistota, že svoboda nedaleko: ačli jen dokročí na vzpouru, která v něm klíčí (ale rozšafně, metodicky, ne se ztřeštěnou zbrklostí), ačli jen postoupí po dobrém ďáblu co ďáblu, ačli jen ještě jednou zatají dech proplouvaje pod poslední nízkou klenbou nad smrdutou kloakou – a pak, a pak se dostane už co nevidět do širých vod, volných, slaných a páchnoucích prvotními životy.

Patřil do dýnka promaštěné čepice, čte tam, že život počíná tehdy právě, kdy jsme počuli (ale počuli, jako čijeme vůně, chuti nebo světla), že je závitnicí, která v mžikovém bodu Já jen začíná, a pak – stále závratněji a odstředivěji – se roztáhne do bytí bez konce a bez začátku, a se svobodou že se ženíme v oné chvíli právě, kdy nemůžeme jinak než neklást pomlku mezi dnes a zítra, já a ty, tuto a kdekoliv. [...].“⁹

Weiner sice nejděněmi motivy či postupy připomíná expresionistické „dvojnictví“, vkládáním do ústřední postavy vypravěčovo alter ego, deformováním obrazu světa „zcižující“ nadsázkou, zároveň se však před estetikou vyhraněnosti brání. To se týká rovněž surrealistických fantazmat na hranici jasného vědomí a tajemného podvědomí, které ustavičně reviduje, anebo – jak si už povšimla Linhartová – navazování třeba (ve 2. části románu) na Dostojevského *Zločin a trest*, byť tak činí nepřímou a bez zjevné polemické reakce. Prozaik se nechce podříditi žádnému uměleckému směru. Když přátelé ze skupiny Le Grand Jeu zkouší pomocí surrealistické imaginace proniknout do světa za slovy, Weiner se důsledně drží omezených možností textualizace myšlenek a raději se – na rozdíl od skupiny – vydává svou vlastní cestou. Není totiž příznivcem jednoho konceptu, spíše zkusmo bloudí mezi několika nabízejícími se koncepty a prostřednictvím personalizovaného vypravěče dává najevo, že se každý výklad „reality“ může ukázat jako nedostatečný, snadno nahraditelný výkladem jiným. Ostatně podle toho komponuje syntaxi, hojně využívá podmiňovacího způsobu vyjadřování, hypotaktických vazeb anebo spojování myšlenek, které si vzájemně odporují. A to nemluvíme o častém přecházení od monologu k dialogu, včetně vypravěčova dialogu se sebou samým, nebo o střídání věcných formulací formulacemi obraznými, přičemž se mění emotivita i modalita celé výpovědi. V této souvislosti je pak pro čtenáře zřejmé, že se Weiner nikde nechová jako demiurg románu, nýbrž si je vědom toho, jak nám bohatství forem a významů mimoliterární

9 Tamtéž, s. 224.

„reality“ ustavičně uniká a jak sebelepší narativ tuto américkou látku není s to s konečnou platností ztvárnit.

Právě Weinerova skepse vůči ideologicky nebo jinak vyhrocenému deklarování jediné Pravdy toho kterého avantgardního směru tvoří integrální součást moderní prózy první poloviny 20. století a blíží se nadčasovému – dodnes aktuálnímu – varování před jakýmkoli „definitivním“ řešením. Autor *Hry doopravdy* nás stále oslovuje tím, že místo propracované fabule dává přednost osvětlování skutečné podstaty narativu – hledání možných verzí naší existence.

Petr Poslední (* 1945), Doc. PhDr., CSc., literární historik a teoretik, zabývá se srovnávacími dějinami české a polské literatury a problematikou literární kultury. Vydal několik knižních monografií a syntetických prací z dějin polské literatury. V roce 1997 obdržel cenu Polcul Foundationa a v roce 2010 vyznamenání Honoris Gratia prezidenta Krakowa.

Setkání

Setkání
Setkání



Mám touhu obklopit se krásnem a harmonií

Rozhovor s Klárou Klose

LUBOMÍR MACHÁČEK

S malířkou a sochařkou Klárou Klose jsme se poprvé setkali nad knížkou, ke které mi ilustrovala dost nekonvenční obálku. Později jsme se potkávali při různých příležitostech, některé její sochy a obrazy znám nejen z ateliéru, ale i z různých výstav a galerií. Část rozhovoru pro Partonymu jsme spolu vedli po internetu, dílem v jejím ateliéru při čaji a pečivu s mákem, které mi nabídla. A tak jsem seděl na křesílku pomalovaném olejovými barvami, popíjel dobrý čaj, ptal se a naslouchal.

Říká se, že literární dílo je sdělení obrazem. Já to tak většinou mám, dokonce jsem jako pubescent zkoušel malovat, ale pak jsem ty „obrazy“ začal stejně přenášet do textu na papír. Přemýšlel jsem, proč, ale nedospěl k jednoznačnému závěru. V té době mě fascinovaly surrealistické pokusy Jaroslava Vožniaka, také jsem vytepával kovové skulptury, patrně inspirován Karlem Neprašem. Skončil jsem u slov a u vět. Jak jste se Vy dopracovávala k uchopení a prezentaci svých pocitů a myšlenek.

Sdělení obrazem? Myslíte tak, že si vytvoříte v hlavě obraz, když si něco přečtete, pokud tedy máte fantasmii. Uvažovala jsem o tom, že bych chtěla vidět svět očima někoho jiného, myslím si, že bych se hodně divila...

Já jsem zase v pubertě psala básně a nejen v té době, ale i docela nedávno. Básní jde vyjádřit rychleji ta emoce, ať už jde o emoci pozitivní, či negativní... Je to takový záblesk, jde asi nejvíc konečně o to, aby člověk transformoval někam energii, které je příliš a nedá se jinak zpracovat, protože jsme příliš kultivovaní. To se nesmí, tamto se nedělá a tak...

Proč mi to psaní nezůstalo? V pubertě jsem vlastně byla ještě hodně tesaná společností, ve škole jsme psali a ne kreslili, ale postupně jak jsem rostla, jsem se mohla vyjadřovat svobodněji a ustála jsem si své obrazné a sošné názory, takže si teď dělám, co chci. A poesie, próza, hudba mě provází a inspiruje stále. Stejně tak mě inspiruje i syrový život lidí, kteří nikterak netvoří a prostě jen žijí.

Je to asi u každého tvůrce jiné, specifické, ta cesta od podnětu ke konečnému cíli, jímž má být umělecké dílo. Vybavuji si Malířské povídky Františka Langera, které začínají vzpomínkou z Paříže, kam přijel v polovině minulého století s úmyslem zabývat se životy výtvarníků a tvůrců abstraktního umění. Hned v úvodu knihy mě zaujala povídka Příмка v červeném, kde píše o malíři, který deset let pracoval na obraze, na němž nakonec zachytil příмку, o které prohlásil, že dobře namalovaná příмка musí postačit, aby vyjádřila nehlubší lidské pocity.

To je jenom pohádka... František Langer tam přijel něco vytvořit, přišel psát, a tak musel najít slova, kdo ví, jak to bylo, však víte. O to by se člověk mohl i přít a stejně se nedobereme k výsledku, jak se věci mají. Myslím, jestli ten malíř na tom obraze dělal deset let a jestli to řekl.

Mně se nejvíc líbí kniha Vzpomínky obchodníka s obrazy od Ambroise Vollard. On v tom výtvarném prostředí žil, nebyl spisovatel ani kunsthistorik a z jeho knihy mám pocit, že si ani nic nepřibarvil. Znáte ji? Takoví galeristi už dnes snad ani nejsou.

Předpokládám, že existují rozdíly mezi fantazií hudebníka, sochaře nebo básníka. Jak to máte Vy se svými obrazy, sochami? Co je tím spouštěčem, že se postavíte před malířský stojan. Myšlenka, která je součástí daného projektu, nebo spíš nějaký ústřední vjem, popřípadě emoční vzplanutí, které vyústí v tvůrčí čin?

Já už nevím, co je spouštěčem dnes, je to rozjetý vlak, ale když jsem začínala vědomě „tvorit“, to mi bylo tak osm. Spouštěčem byla touha po vlastnění něčeho krásného, po vytvoření něčeho, co není jen tak k vidění a k mání. Ta touha obklopit se krásnem a harmonií, tu mám dodnes. Ale v té době jsme nic neměli, nic se nedalo koupit, a tak jsme museli a chtěli být tvůrčí.

To, co dělám dnes, je všechno podvědomé, já to nedělám, dělá to podvědomí. Řídí vědomí a vědomí řídí fyzické tělo, aby realizovalo všechny představy, uchovává je v hlavě spoustu let, dokud je nezrealizuje, ještě tuhle a ještě tamtu a ještě tímto způsobem a tamtím a tak dále, až do úmoru.

Vaše malby často zobrazují vztahy mezi mužem a ženou, nejednou ve vzájemném objetí. Vnímám z nich okouzlení vlastními těly, „škádlení“ na bázi erotiky a sexu, ale cítím v nich i napětí mezi mužem a ženou, možná i tak trochu dobývání, zápas.

Na vztazích celý náš svět stojí a padá, není na tom nic neobvyklého, vzájemné objetí je ta nejvyšší spokojenost, potřebujeme je všichni, zeptejte se paní Jiřiny Prekopové. Máme jich málo, málo, málo. Kdysi lidé spávali ve smečce všichni spolu, dnes už ne, a tak je společnost nespokojená. Je neobejmutá. Není to škádlení na bázi erotiky, na

spouště obrazů je prostě jenom soulož. To se v abstrakci dělá snáze, tak moc to neuzrazí, jako kdyby to bylo realistické. Soulož může být vrchol slasti, tak je dobré mít ji na obraze, hodně se hodí hlavně do ložnice nad postel, aby lidi nezapomněli, co tam mají dělat....

Zápas? Možná. Co já vím. Je to na každém, jak moje obrazy a sochy přečte. Přečte je podle toho, co je v něm samém.

Je asi rozdíl v přístupu, když se chystáte na obraz nebo na sochařský výtvar. Nemyslím teď na technologii tvorby, na prostředky, do kterých musíte investovat finance, ale v rozvaze, v myšlenkovém přístupu k danému dílu. Předpokládám, že než začnete malovat, víte, do čeho se pouštíte. A u soch a různých soch je to asi ještě složitější.

Ne, není to rozdíl, vůbec ne. Nikdy nezačínám malovat (a modelovat už vůbec ne), aniž bych věděla, co budu malovat či modelovat. Víím, co chci realizovat, nechám se sama sebou nadchnout, sama oslnit svým nápadem (tedy nápadem podvědomí) a už už toužím to realizovat. Víím, co na obraze bude a jak to bude barevné a co chci vyjádřit. Někdy běžím jako dítě hodně rychle dopředu, a pak se zase jako rozumný dospělý musím vracet a po tom dítěti uklízet a usměrňovat jej. U soch je to trochu jiné, tam není moc snadné být dítětem, sochy jsou pro dospělé, proto je také naše společnost daleko méně kupuje.

Mají sochy a obrazy nějaký příběh? Nejednou jsem si všiml v galeriích popisů s názvy obrazů. Někdy jsou stručně lakonické, jindy popisné. Jiné dokonce, podobně jako když čteme některé verše, nesou titul Bez názvu. O čem to může svědčit?

Jéjda, to je otázka pro psychologa, ony jsou ty popisky takové, jaký je autor... Jinak je to praktické, pro pořádek, většinou musíte dát galerii seznam děl, můžete je také samozřejmě třeba jen očíslovat. Také, když jdou obrazy do dražby, se musí nějak jmenovat, třeba „Prodavačka citrónů“. Takže „Prodavačka citrónů“ poprvé, podruhé a potřetí, 21 000 000 euro a obraz je Váš.

Nevím, jestli mají lidé málo fantazie, ale jsou příliš svázaní a bojí se být hravými bytostmi, protože za to byli v dětství trestáni, a tak jim ty názvy děl pomáhají, aby se tolik nebáli, že něčemu nerozumí. Stále máme totiž ze základky zafixováno, že když něčemu nerozumíte, tak jste blbec. Takže se nakonec stává, že se na vernisáži ani nikdo na nic neptá. Radši, když chci prolomit trapné ticho, aby nebylo faux pas, lidem o obrazech prostě povídám, a když jsem na Moravě, tak ani nemluvíme, jen zpíváme... Víte, že vy Češi málo zpíváte?

Jste autorkou sošky, která se každoročně udílí jako cena týdenního festivalu smíchu v Pardubickém divadle. Jaký je příběh téhle sošky? Když jste ji tvořila, co Vás inspirovalo?

To jsem dostala spíše přímo za úkol inspirovat se sochou sochaře Bohumila Kafky, která trůní v průčelí našeho divadla. Pro mě to byla čest, mám ráda spolupráci s již nežijícími autory, je to velmi povzbudivé a kouzelné. Je to taková alibistická spolupráce, protože zesnulý autor už se nemůže bránit. Já si říkám, copak by asi Kafka říkal na tu sochu, jestli by se zlobil, urazil nebo nadchnul, jestli by jej to inspirovalo zpětně. Já se zlobit nebudu, až budou následující generace reagovat nějak na to, co tu zanechám, nebudu se zlobit, ani kdyby to všechno zničili, protože všechno se přeci mění. A také mě inspirovalo divadlo samo se svými neustálými proměnami, proto je socha každý rok jiná.

Jaký máte vztah k ilustracím knih? Mohou si žít uvnitř knihy svým autonomním životem, nebo by spíš měly korespondovat s duchem textu knihy?

To je spíš asi podle toho, jak to cítí oba autoři, jakou si dají svobodu. Jestli má spisovatel utkvělou představu, jak chce mít ilustrováno, hledá si ilustrátora, anebo už má předem někoho vyhládnutého, a ví, že ho to pak nebude bolet. Jeden autor mně nechal oilustrovat celou knihu, a potom mi řekl, že jsou ty ženy moc tlusté, že on chtěl tenčí a odešel od toho. Těch ilustrací jsem již spoustu prodala, ale některé ještě mám.

Podle mého jsou nejkrásnější knihy, když si je autor ilustruje sám, třeba Malý princ, Kocour Mikeš, Pejsek a kočička. Ale na to tenhle autor neměl koule, tak musel brouzdat mezi ilustrátory. On si hledal speciálně ženy ilustrátorky. Dělal si takové tvůrčí vztahy, protože to byl ošklivý chlap a takto se dostal k ženám. Mně dal vlastně kopačky...

Zaznamenal jsem, že máte po republice poměrně dost výstav, spolupodílíte se na jejich scénáři, nebo to je věc kurátora?

Nemám žádného kurátora, ani galeristu, nikoho, kdo by mě prodával či mi pomáhal s výstavami. Objednala jsem si ho pod stromeček, ale Ježíšek mi zatím nikoho neposlal, asi není ještě čas. Anebo v hloubi duše nechci, co já vím, čert aby se ve mně vyznal.

Na čem právě pracujete, pokud to tedy chcete prozradit, protože někteří tvůrci, pokud není dílo hotovo, o svých záměrech neradi hovoří.

Jo, to já Vám klidně tady řeknu, žádné tajnosti. Maluju teď takovou barevnou „mandu“ na gauči a moc mě to těší, ty pleťové barvy jsou tak uklidňující. A to, že leží, je taky

tak uklidňující. A je to vlastně o ničem, a to je uklidňující, protože o nic nejde a nic se nestane a to tato společnost potřebuje, protože všeho, co je o něčem, je moc. A taky modelují takové milence, které smílá mlýnek na malá miminka, bude se to jmenovat „Fortuna“. Až nachystám výstavu, slibuju, že tam bude manda i milenci, a věřím, že je poznáte. A taky vám děkuji, že jste si našli čas číst tenhle rozhovor.

Klára Klose je česká malířka a sochařka. V letech 1984-1990 vystudovala Střední umělecko-průmyslovou školu pod vedením prof. Jiřího Vlacha a mistra Vladimíra Groše. Následovala studia na Akademii výtvarného umění v Praze 1990-1996 v ateliéru figurálního sochařství prof. Karla Nepraše. V současné době žije a tvoří v pardubickém ateliéru.

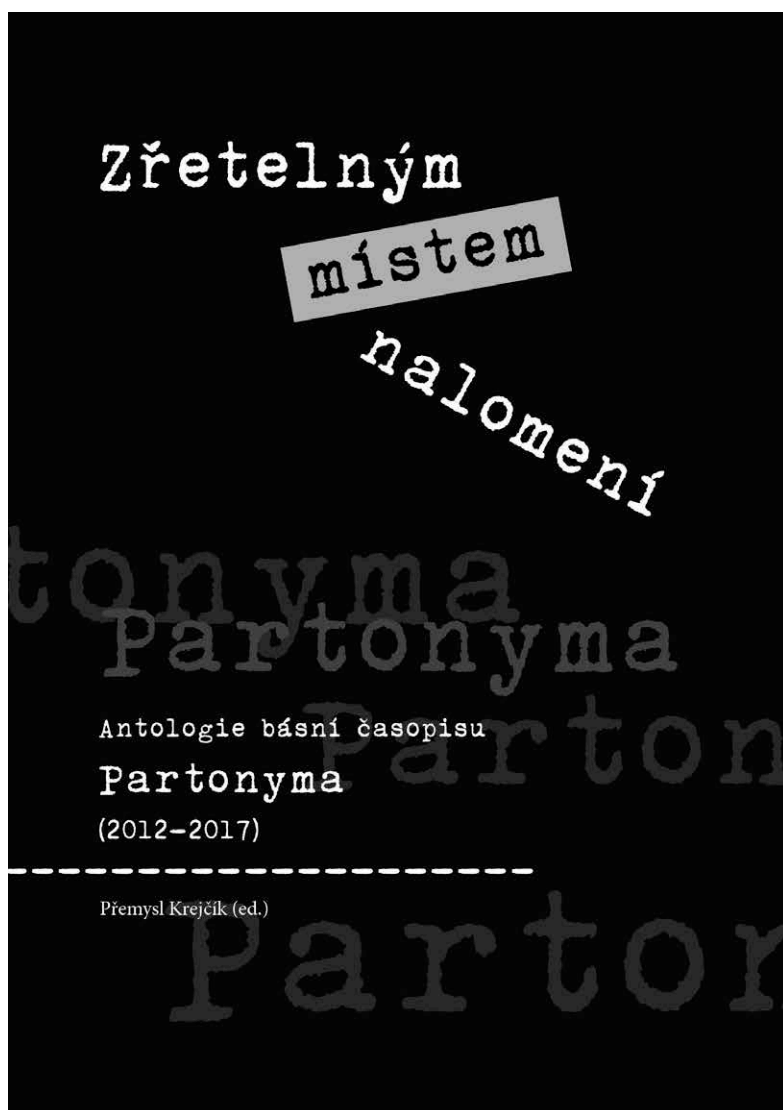
Lubomír Macháček (* 1947). Původním povoláním psycholog, prozaik, redaktor Partonymy. Napsal 12 knih povídek, z poslední doby např. *Manželky a jiné ženy* /2012/, *Zelené vdovy* /2015/ a 10 románů, např. *Odložené hříchy* /2017/, *Pokušení s Kolombínou* /2017/. Věnoval se též próze pro děti. Je zastoupen v řadě domácích a zahraničních antologií.

S radostí Vám oznamujeme, že v roce 2017 vyšla antologie nejlepších básníků z dosavadních šesti ročníků literárního čtvrtletníku Partonyma. Knihu vydalo nakladatelství Vedrusa. Koupit jí můžete na stránkách nakladatele <http://vedrusa.cz> nebo v kamenných knihkupectvích.

Své básně v antologii mají:

Petr Borkovec, Aneta Čamová, Jarmila Hannah Čermáková, Jiří Dědeček, Radek Fridrich, Klára Goldstein, Michaela Horynová, Tomáš Jireček, Tereza Sylva Klenorová, Eliška Kohlíčková, Teodor Kravál, Dr. Krejzyberd, Přemysl Krejčík, Václav Krejčík, Radek Lehkoživ, Radek Malý Michal „Márdi“ Mareda, David Mareš, Filip Mikuš, Aleš Misař, Jana Orlová, Aneta Plšková, Kamil Princ, Petra Strá, Michal Téra, Básník Ticho, Lukáš Trejbal, Lukáš Vavrečka, Bronislava Volková, Ladislav Vondrák a Jiří Žáček.

Počet stran: 142



Errata

V čísle 21. – 22. Meze textu / Meze prostoru byla chybně uvedena povídka Znamení nouze, jejímž autorem je Vítězslav Kaprál, pod jménem Tomáše Koloce. Oběma autorům se jménem časopisu Partonyma omlouváme. V elektronické verzi čísla byla tato chyba neprodleně opravena.

Partonyma

Literární čtvrtletník

ročník šestý / číslo 23.–24.

šéfredaktor:	Přemysl Krejčík
zástupce šéfredaktora:	Aleš Misař
odpovědní redaktoři:	Lukáš Vavrečka Zuzana Martínková Lubomír Macháček Aneta Plšková Jiří Studený David Mareš Kamil Princ
odborná supervize:	Jiří Studený, Petr Poslední
tajemnice:	Aneta Plšková
jazyková redakce:	Michala Dovrtělová
technická redakce:	Lukáš Vavrečka, Přemysl Krejčík
sazba:	Přemysl Krejčík
webmaster a správa systému:	Anna Gudrun Vavrečková
Autorka ilustrací:	Klára Klose

Časopis vychází za finanční podpory projektu č. SGS_2017_008 – Podpora vědeckých a prezentačních aktivit studentů doktorského programu Historie a magisterského programu Kulturní dějiny: badatelské trendy a aktuální metody výzkumu novověku a současných dějin.

2017

Seznam publikujících autorů:

Jiří Dědeček

Jan Dvořák

Miroslav Huptych

Vítězslav Kaprál

Klára Klose

Adam Krupička

Lubomír Macháček

Michal „Márdi“ Mareša

Aleš Misař

Aneta Plšková

Petr Poslední

Kamil Princ

Tereza Riedlbauchová

David Růžička

Lukáš Trejbal

František Všetická

ISSN 1805-8558



9 771805 855003