

vřou a ústa nepromluví, ale přesto na něj zírají a křičí. Na rozdíl od domovních znamení nemají (nebo zpravidla nemají) identifikující, individualizující funkci, zdají se být samoučelnou ozdobou, reliktem čehosi dávného i rozmarem soudobého umělce a stavebníka. Nejsou znakem, ale symbolem, leckdy pravda pokleslým. Jsou svéráznou iniciálou textu domu, která upomíná na sepětí kamenné masy obydlí s živými bytostmi. Jako by tyto hlavy byly hlavami novodobých dobrých i zlých géniů, démonů domu, střežících obyvatele. Byť se tyto polo-božské či démonické bytosti jeví jako zkracené, domestikované, umlčené (atribut stuhu nebo stvolu spoutávajících některým z nich ústa je nanejvýš výmluvný) a mají mít primárně dekorativní funkci, prosvíta jimi ambivalentní archetypální základ, zjevuje se v nich potlačovaná, vytěšňovaná nevědomá imaginace města, hlubinného města. Pokud hlavy nahlédneme jako soubor, jako text, vypovídají nejen o určité stylové etapě v historii města, o jisté módě, nýbrž současně o městě jako takovém, o městě jako kolektivní Bytosti, bytosti vědomé i nevědomé s její Animou-Animem a s jejím Stínem, které se v tvářích na fasádách manifestují. A v tom smyslu, domnívám se, platí i zde Lévinasův výrok, že „vidět tvář znamená mluvit o světě“.

(Referát je zároveň kapitolou z chystané knihy Citlivé město)

ERRATA Č. 2/2006



Na s. 6 byla „díky“ redakční nedůslednosti otištěna nezredigovaná verze příspěvku *O Bosně tentokrát jinak* Milady Černé, v němž píše o knize Aldina Ljucy *Vytetované obrazy*. V pátém odstavci od konce má text po citaci „*My po vás Muslimech chlebem, a vy po nás Chorvatech kamenem. (...) Po prvé v životě jsem nehledal člověka, ale muslima.*“ pokračovat „*Při tom je třeba upozornit na pravopis, jímž je naznačeno, že autor nechápe muslimství jako národnost, nýbrž jako typ náboženského vyznání (při sčítání lidu v Jugoslávii v roce 1961 byli Muslimové formálně uznáni jak národ).*“

Báseň *Vánoce v Praze*, kterou článek zahrnuje, přeložila do češtiny Milada Černá.

Vypadla rovněž zpřesnění bibliografie A. Ljucy: „*Dosud vydal básnickou sbírku Hidžra (1996, č. v překladu Dušana Karpatského, Ivo Železný, Praha 2000), kulturně historickou monografii o svém rodném městě (Maglaj na tragovina prošlosti – Po stopách minulosti, Općina grada Maglaja, Praha 1999). Vybral a do svého jazyka přeložil výbor z prací Jaromíra Štětiny Stoljeće čuda – Století zázraků (Sarajevo 2003).*“

Naopak konečná verze textu neměla obsahovat lehké zaváhání nad překladem: „*Gas-tronomické názvy českých vesnic Brambory, Červený vůl, Nenasytí skutečně existují? (...)*“ Existují!

Miladě Černé, Adinu Ljucovi i čtenářům *Tvaru* se omlouváme.

red

## číslo a chůze

Zdeněk Neubauer

„Eidetických čísel“, takových, která splňují kritérium názornosti a jež lze v tomto ohledu pokládat za přirozená, tj. zacházející s nimi v náhledu jako s celkem (s něčím jedním), je patrně velmi málo. V přírodě se, pokud vím, setkáváme s počty 3, 4, 5, 6, 7. Jedinec ani párek nejsou počty ani kardinální (kolik? – srv. „je jednička“, tj. nemá druha či kon-kurenta, někoho běžícího spolu, srovnatelného), ani ordinální, pořadový (kolikátý? – srv. „první“ = přední, počáteční, „druhý“ = druhý se, „secundus“ = dosl. „provázející“, od „sequor“, a tudíž příhodný – e. g. vítr či okolnosti); gramatické kategorie singulár, duál, plurál sice nazýváme všechny „číslý“: jednotné, dvojná, množné, leč neprávem! Tři až sedm rozpoznávají zvířata, s tolikými zachází zárodečný vývoj: tyčinky, korunní plátky, žaberní skuliny, páry končetin. Co nad to, je buď velký, nanejvýš kolísavý počet, nebo jejich násobky (tak u savčích obratlů). Organismus využívá hierarchické logiky tělesnosti k počítání: postup odpovídající poziční soustavě našich počtů. Ani lidské vnímání nedohlédne o moc dál než do desítky (což asi souvisí s počtem prstů a jejich motoricko/senzorickou reprezentací v myslí/mozku), snad až po tučet (srv. dvanáctkové soustavy; označení „tuctový“ odráží položkový horizont), zde však mám podezření, že EIDOS „12“ se zakládá na mnohonásobné symetričnosti, podobně jako hodnoty (počty 7, 8, 9, 10) na kartách mariáškách.

Zato přirozenost tisíce je jiného řádu. Odkazuje se zřejmě k tělesné (smyslové: zrakové, hmatové, motorické) zkušenosti přibližného škálového rozsahu mezi krátkostí („rozumář“) a dlouhostí („rozsah“): mm → m zakládá „chilionovou“ prožitkovou kvalitu m/mm, odpovídající vzdálenostnímu rozsahu km/m („rozkrok“ – „stopa“) a dohledu, jemuž odpovídá cca 1000 kroků. (Naše „míle“ souvisí s „mille“ – tisíc [Machek] – původně zřejmě tisíc kroků; francouzština má příznačné odpovídající označení: „lieu“ = místo, určující svůj rozhled/obzor v původním slova smyslu!)

K vyjádření, pojmenování – a snad i osvojení „chilionového“ vědění je třeba uvést veličiny různé zkušenosti do poměru (logos, ratio) a vyjádřit počtem. To je netriviální, specificky lidský výkon, výkon bytosti držící (chápat, uchopující) logos jakožto sensus communis v tradičním významu společného vnímáního ústrojí – smyslu). Jistě se na ní podepsala tělesná přirozenost člověka, jedinečná zkušenost lidské manipulace a lokomoce. Ruce ztělesňují diskretní způsob zacházení (uchopování → chápání) a nohy jsou uzpůsobeny

ke kráčení (postupování → postupu) neboli k chůzi. Pravidelně opakovaný pohyb, jímž se přemísťujeme, sdílíme sice s většími živočichy, leč toliko člověk jím dráhu/cestu/vzdálenost pravidelně diskretizuje (uráží, usekává – tj. dělí na úseky – nepřekrývající se části): jen stopy lidské chůze dráhu měří. Odměňování proměnilo srovnávání na poměňování. Mimochodem: člověk je prý držitel rekordu v překonávání vzdálenosti bez přerušení; soutěžit s ním může toliko slon. Svou vytrvalostí dovede člověk „uštvat“, vlastně utmáčet každé zvíře; London či Seton kdesi líčí takové „ujítí“ vlka, kterého pronásledovatel nakonec – vyčerpaného a bezmocného – holtýma rukama zardousí. Kořist má před člověkem naději jedině v tom, že se „ztratí“; odtud archetypální význam stopařství.

Kráčení je neomezené: každý krok má následníka, vždy jsme s to učinit ještě další krok, který z předchozího (sic!) přirozeně vyplývá, je jím navozen a předpokládán. Přerušení působí násilně. Chůze nekončí přerušením, ale zastavením, ne posledním krokem, nýbrž ztrátou motivace (sic!); tím, že to vzdáme, tj. vzdáme se dalších kroků.

Množství kroků je tedy přirozeně nekonečné; zato jejich počet je přirozeně konečný. Počet kroků vyjadřuje vztah k přehledné vzdálenosti, počet položek vzhledem k dohledu. Tímto vzhledem (EIDOS) je přirozené číslo. Jakožto číslo musí být počet čitelný (jak český výraz „číslo“ vyjadřuje, tj. musí nějak „vypadat“, být srozumitelný – vystupovat z pozadí neomezenosti, již se potenciální množství kroků vyznačuje).

EJHLE SLOVO



### PARDONEČEK, MENIČKO

To, že číšníci v restauracích a hospodách s oblibou používají zdrobněliny, má již dlouhou tradici. Snad je to způsobeno křečovitou snahou obsluhujícího personálu být milý, snad jakousi nesvéprávností hosta, který se musí nechat obsluhovat stejně jako malé dítě, a tak to číšníky nutí na hosty mluvit podobně, jako se mluví na děti. Už jsem přestal vnímat všechny ty *polívčičky s rohlíčky a pivečky*, ale když jsem byl nedávno číšníkem dotázán *Pardoneček, meničko bude?*, čímž chtěl říci zhruba *Promiňte, že vás ruším v hovoru. Objednáte si menu?*, tak to se mi už začlo zajídat. To si teda vyprošuju, aby se se mnou takhle po hospodách mluvilo. To tedy pardon! Pardoneček!

Lubor Kasal



Co když sociální norma, podle které normalitu posuzuje racionalistická moderna, je skutečně nenormální? Nemohu se zbavit dojmu, že norma preferuje člověka vychytralého a přízřubivého, kdežto typy, pro něž je úspěch až na dalších místech žebříčku hodnot, lidi s bohatou obrazotvorností a svéhlavě obhájce vlastního světa pokládá přinejmenším za podezřelé.

Mne a přátele, kteří mu pomáhali přežít bez odborné péče a kteří potom odbornou péči doplňovali, tento náš společník obohacuje. Umožnil nám trochu přeskupit naše vlastní hodnoty. Jeho barvitý subjektivní svět přidává do spektra našich zážitků nové odstíny. Hájím normalnost nenormálních a varuji před abnormalitami normálních.

Ivan O. Štampach

Možná žádný literární historik nevezme do ruky korpulentní svazek, kde se píše o historii, jenomže o historii vojenské: máme na mysli publikaci *Válka 1866, kterou napsali Pavel Bělina a Josef Fučík a která loni vyšla v nakladatelství Paseka. O velkých vojenských střetnutích císařské armády rakouské a královské armády pruské v roce 1866 se u nás psalo velice málo a povytce v souvislosti s krvavou bitvou u Hradce Králové (resp. u Sadové), takže až nyní vychází syntetické dílo vojenského dějepiscectví o válce, která pro české země nejspíše znamenala mnohem víc než mediálně adorovaná bitva tří císařů u Slavkova. Co to však má společného s naší krásnou literaturou?*

Pomineme-li obecné úvahy o válce a míru a podíváme-li se, proč v českém písemnictví představuje válečný rok 1866 (až na pár zásadných výjimek) téma, které zůstává téměř nedotčeno, pak zareagueme jen na jednu větu z uvedené publikace. Na větu, která se týká Vladimíra Körnera, jednoho z mála, kdo se ve své tvorbě válce roku 1866 věnoval a chtěl o ní napsat velký román, shromažďoval k němu potřebné materiály, nakonec však z jeho impozantního projektu zůstalo jen několikero torzo: prózy *Post bellum 1866 a Oklamání – Der Betrogene*, zčásti i Život za podpis. A co na to nynější páni vojensko-historikové? Historickou či nepravou historickou prózou se jistě nehodlají zabývat, a když na tuto záležitost přesto dojde, potom utrousí jedinou větu. Z autorské dvojice to je Josef Fučík, kdo napíše o Körnerově novele *Post bellum 1866* (na s. 671, v pozn. č. 404), o knize vydané v roce 1986, že je to „podivná dílko“, které bylo „nadšeně přijaté tehdejší normalizační literární kritikou“. Sic.

Takovéto „kecanice“ se sluší a patří promíjet lidem chudého ducha, kteří nevědí, co činí, leč nikoli vojenským historikům, kteří jistě nejsou chudí duchem, byť asi rovněž nevědí, co činí – proč tak však činí a proč takto píšou? Zdáli je Körnerova novela dílkem podivným či nepodivným, o to není třeba se přítit, podivná přece může být i historická věda zvaná pozitivistická, která si leckdy nevidí na příslovečnou špičku nosu – a že naši slovušní historikové nerozumějí ani za mák beletrii, o tom jsme se mnohdy mohli přesvědčit. Držme se raději faktů, i když ani fakta nejsou vždy faktická! Co je to ale za „normalizační literární kritiku“, která nadšeně přijala Körnerovo „dílko“? Ano, *Post bellum 1866* bylo vyzdvihnuto hned osmi recenzenty, nejméně a s výhradami v Rudém právu, zatímco ostatní kritikové v této novele rozpoznali nejenom její nesporné umělecké hodnoty, ale i zjevnou polemiku s dogmatickým pojetím dějin, proklamovaným normalizačními ideology. Ona „normalizační kritika“ tudíž pojednala o Körnerově novele naprosto nenormalizačně. A kdo to byl konkrétně? Například Dobrava Moldanová či Jan Lukeš, lidé, kteří i tehdy demonstrovali svůj vytříbený či výrazný úsudek. A tvrdit o nich, že jde o normalizační kritiku, když publikovali před rokem 1989, je stejně bludné, jako kdyby Josef Fučík napsal o spoluautorovi Pavlu Bělinovi, který také své vynikající historické úvahy publikoval už před rokem 1989, že je to normalizační historik!

Jenže u Běliny má Fučík jasno, zatímco kumštu nerozumí a o literární kritice neví zloha nic, a tak si plácá a kopytem k tomu. Kéž by se příště raději držel svého historického kopyta!

Vladimír Novotný

NA HRANICI

### TEĎ UŽ NEVÍM, KDO JE NORMÁLNÍ

Měl jsem v posledních týdnech možnost několikrát se setkat s člověkem, kterého by okolí označilo za nenormálního. Vidává krajiny, bytosti a děje, které my ostatní nevidíme. Občas ve společnosti se svými hosty z jiných světů mluví. Nedávno prý po ulici spíše tančil, než šel.

Ale přitom tento člověk působí zdravě. Je prý v poslední době uvolněný, má radost ze života, hledá smysl svých vizí, začal číst literaturu, která mluví o podobných zážitcích. Snaží se plnit své běžné životní úkoly. Rozpadá se mu partnerský vztah, ale snaží se něco dělat pro jeho záchranu. Případá mi

zdravější než leckdo z těch úplně normálních, které vidám na ulici, na úřadech nebo na obrazovkách.

Normální, jak samo slovo napovídá, je ten, kdo vyhovuje normě. Norma duševního zdraví není určena lékařsky, hranice „normálního“ chování si určuje společnost. Medicína k takto určené nenormalitě dodá exaktní biochemické a klinické údaje. Tradiční společnost dnešní abnormalitu uměla zahrnout, měla své jurodivé, bláznovy pro Krista, své mistry, kteří absurdními průpovídkami a bláznivými gesty prolamovali u svých adeptů poslední bariéru před zenovým probuzením. Šamanská nemoc v ní kvalifikovala ke zvláštní a respektované roli ve společenství.



zdeněk neubauer: číslo a chůze str. 5  
zdeněk hrbata: žít a vidět –  
rytmus pohybu a metamorfózy psaní str. 6  
miroslav balašík: typologie mladé  
básnické generace 90. let (2. část) str. 8  
rozhovor s Jiřím Oličem str. 12  
ukázky z nových děl Michala Ajvaze  
a Ivana Matouška str. 17 a 18

9/02/2006, 25 Kč

tvár  
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

06 03

## text v pohybu

CHŮZE

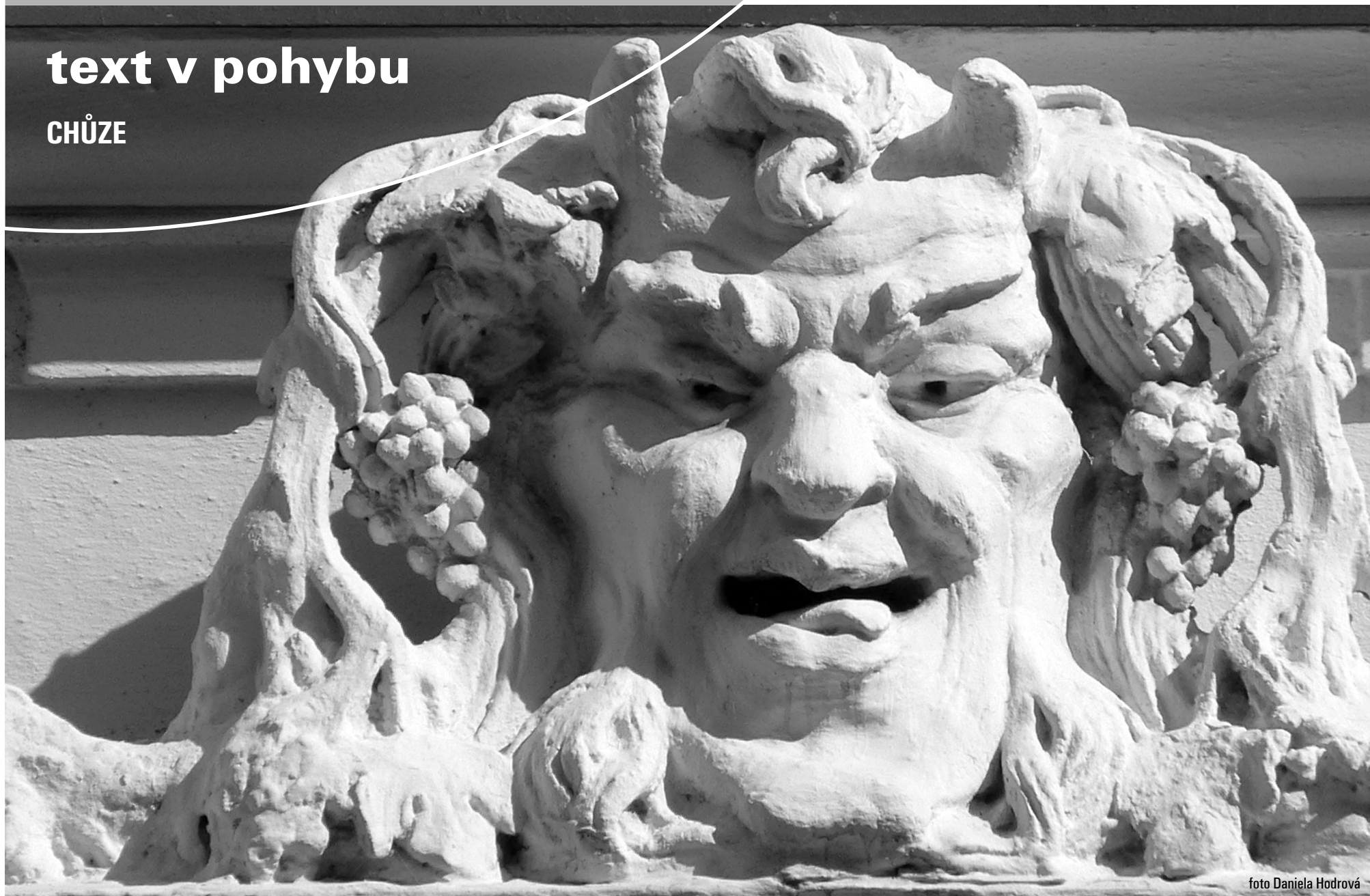


foto Daniela Hodrová

### Karel Milota

#### Zařikadlo

*Kdo to udělal ten neví Komu to udělal  
ten neví*

*Měsíční žluté máslo teče po zádech  
Rezaté hlavy britké jako nože*

*Kdo to udělal ten neví Komu to udělal  
ten ví*

*Hlavatý měsíc Nůž už žlutne rzí  
Žáda rozteklá břitva*

*Kdo to udělal ten ví Komu to udělal ten  
neví*

*Nůž na máslo Za zády břitvu na hlavy  
V měsíční žluti cosi rezavého stéká*

*Kdo to udělal ten ví Komu to udělal ten ví  
Rezavá na žluté Měsíc na břitvě  
Máslo na hlavě Nůž v zádech*

*Tvář 1965, č. 10, s. 25*

V uplynulých třech letech pořádalo oddělení poetiky textu Ústavu pro českou literaturu AV v rámci projektu *Text v pohybu* sérii pěti interdisciplinárně koncipovaných diskuzních setkání věnovaných literárnímu textu v souvislostech s jinými kulturními fenomény. Celý cyklus začal kolokviem, jež se odehrálo příznačně ve znamení sebereflexe toho, co čtení literárního textu i psaní literárněvědného meta-textu znamená. Zazněly na něm referáty Milana Jankoviče, Zdeňka Hrbaty a Jana Matonohy. Druhé kolokvium se zabývalo vztahem literárního textu a textu filozofického. Zahájily je příspěvky Miroslava Marcelliho, Miroslava Petříčka a Daniely Hodrové. V pořadí třetí kolokvium se věnovalo styčným plochám mezi lingvistikou, sémiotikou a literární estetikou. Úvodní referáty přednesli Milan Jankovič, Marie Kubínová a Irena Vaňková. Čtvrté kolokvium se zaměřilo na mezioborově pojaté téma *Čára a linie ve výtvarném umění a literatuře*. S referáty vystoupili Miroslav Petříček, Lenka Bydžovská, Oldřich Král a Marie Langerová. Konečně páté, poslední kolokvium s tématem *Chůze*, z něhož v tomto čísle přinášíme přednášky Daniely Hodrové, Zdeňka Neubauera a Zdeňka Hrbaty a v následujícím čísle budeme publikovat příspěvek Romana Prahla a přepis závěrečné diskuze, proběhlo 18. října 2005, jako vždy v prostorách Lannovy vily v Praze.

Průběh kolokvií mimo jiné ukázal, že přinejmenším stejně důležitou roli jako jednotliví přednášející hrají v myšlenkové interakci i vnímaví a aktivně reagující posluchači. Jako pars pro toto lze jmenovat všechny diskuzní příspěvky Zdeňka Mathausera, o nichž lze říci, že ve svém úhrnu utvořily jakýsi průběžný paralelní text komentující a doplňující přednesené referáty.

mtn

## chůze mezi hlavami

### Daniela Hodrová

Hlavy na fasádách. Jsou vystaveny pohledu, ale přesto zapomenuty. Dávají se nám stejně jako kolemjdoucí, Druhý, kterého míváme na ulici, jemuž jakoby mimoděk pohlédneme do tváře. Jsou výzvou ke čtení sebe samých, ke čtení domu, ke čtení toho, kdo na ně pohlédne. To, co se na první pohled zdá nahodilé, může být pochopeno jako součást smysuplné konstelace, ocitnout se v síti po-

divuhodných souvislostí. O tom, že setkání s Druhým v podobě bytostí, které míváme při denní či noční cestě městem, při cestě všednodenní či sváteční, představuje událost, někdy velmi závažnou, není snad pochyb. Může se však stát neméně závažnou událostí setkání s tváří, která není živá a z valné části je i bez těla, s tímto dvojnásob jiným Druhým, protože nikdy nepromluví a zůstane tak na-

vždy záhadou, čímsi nejistým, utkvělým mezi skutečností a snem, minulostí a přítomností? Může se stejně jako při setkání s živým Druhým na ulici stát také setkání s hlavou čnicí z fasády činžovního domu postaveného někdy mezi lety 1890 a 1914 událostí, při které se „otevřít nekonečno“? (Viz

...4



1...

# chůze mezi hlavami

Daniela Hodrová

Emmanuel Lévinas: *Totalita a nekonečno. Esej o exterioritě*, OIKOYMENH 1997, přel. Miroslav Petříček a Jan Sokol.) Platí také v souvislosti s tváří na fasádě to, co řekl filozof v souvislosti s tváří živého Druhého, totiž že „vidět tvář znamená mluvit o světě“ (Lévinas)? Pokusím se na to odpovědět.

Patrně by bylo možné systematicky zmapovat pražské čtvrti, v nichž domy z oné zmíněné doby stojí (já jsem se prozatím pohybovala převážně jen ve svém okolí, tedy na Vinohradech a na Žižkově), a vytvořit typologii, která by navázala na pasáže z Wittlichovy *Secese a Vlčkovy Prahy 1900*. O to se mi však nejedná. A nejde mi tak docela ani o to podniknout svou iniciační cestu, obdobnou té, kterou popisuje Martin Stejskal ve své knize *Praga Hermetica*, i když také moje cesta – moje cesty – nesporně byly a jsou v určitém smyslu cestami iniciačními. Na cestě chodce, který zdvihne oči od chodníku nebo od mimojdoucích vzhůru, na fasády domů (obvykle mu přitom pouhý zrak nestačí, musí být vybaven dalekohledem nebo fotoaparátem s dostatečně velkým zoomem), se hlavy vynořují ve sledu, který určuje obvyklá cesta nebo procházka, při níž bloumá, obchází, opisuje smyčky nebo kruh kolem svého bydliště. Každá taková cesta je vlastně svého druhu jedinečným textem – textem, jenž je tvořen nejen sledem míst propojených chůzí, ale právě i sledem konkrétních okamžiků, ve kterých tu či onu hlavu spatří, sledem, jenž chodí podobně jako kniha *I-ting* může poskytnout (mnohoznačnou) odpověď na důležitou otázku, orientovat ho v jeho momentální životní situaci. Fotoaparát pak umožní tento jedinečný sled, tyto sledy zachytit, a tak zprostředkovat i ostatním. Teprve když jsem psala tento text, uvědomila jsem si, že spíše než Stejskalově iniciační cestě z knihy *Praga Hermetica* podobají se mé cesty oné série snímků, na kterých Stejskal zachytil proměňující se sestavu drobných objektů na desce kanálu a které vyložil jako svého druhu horoskopy, analogie událostí, jež Prahu potkaly v období mezi říjnem 1998 a zářím 1999 (kapitola se jmenuje *Kronika /Prahy/ z konce tisíciletí a je součástí knihy *Cesty za hvězdou* z roku 2001*).

Tváře, které jsem míjela od srpna tohoto roku, roku pro mě tíživého, ožívaly pod mým pohledem, díky zoomu-protéze oka se probouzely ze svého kamenného, či lépe štukového spánku. Dřív o nich věděl jen štukatér, architekt, stavebník, majitel, zřídka obyvatel. Ani dnes obyvatelé o těchto tvářích, umístěných někdy ve značné výši, vesměs nevědí, a to dokonce ani tehdy, když se tvář nalézá přímo nad vchodem do jejich domu. Nevědí? Jejich nevědomí o nich nepochybně ví a dávno s nimi navázalo vztah. Jaký vztah?

Zadíváme-li se do těch tvářích, upoutá nás asi jeden moment. Ačkoli se jedná o obvyklou výzdobu secesního domu, která byla do značné míry sériové výroby (varieta hlav – kunsthistorik by řekl *maskaronů* – je ovšem tak velká, že teprve při několikeré cestě jsem zaznamenala opakující se tváře), vypovídají tváře o vypjatých emocích. Ty dvě, které jsem spatřila jako první – přímo proti stanicí tramvaje na náměstí Jiřího z Poděbrad – jako by volaly o pomoc. Zející ústa prozrazují hluboký žal nebo úzkost. Věru podivná výzdoba! Přitom jsou umístěny vysoko nad ulicí – ve výši třetího patra. Zdvojení je diktované symetrií podle osy domu, ale zároveň posiluje naléhavost volání – volání odkudsi z hlubiny nevědomí, v němž tane nevypovězený, svinutý příběh. Jako by toto zdvojení souviselo s momentem vynořování, odvíjení tohoto příběhu kdesi na prahu vědomí (pro tuto fázi, tj. pro přechod přes práh vědomí, je podle jungiánů charakteristická reduplikace) – mého vědomí nebo kohokoli jiného,

kdo se jim při čekání na tramvaj do tváří zadívá. Sám pohled je způsobem, který je svým způsobem „vysvobozuje“ ze zakletí, ovšem toliko domněle, iluzorně, sejmut zakletí by pro ně i pro diváka mohlo totiž být osudné, divákův pohled *vypráví* jejich příběh, jeden z možných příběhů (stejně jako fotografický snímek), jeho pohled je způsobem dialogu, jehož jako by se tváře mocně dožadovaly.

Tyto tváře jsou nepochybně zakotveny ve výtvarné tradici. U některých z nich – u „gorgonovitých“, děsících tváří zejména mužských maskaronů – lze tuto tradici vysledovat až k apotropaickým hlavám nad vchody antických domů a nad patníky cest („hermovky“), k maskám z obřadů spjatých s vegetativním mýtem, k maskám divadelním, pohřebním, k podobám domácích bůžků. Jindy jejich tradice sahá k bizarním středověkým ozdobám chrámů a figurám z okrajů iluminovaných rukopisů – k drakům, netopýřům, „zeleným“ či „divým mužům“ s tváří vyvěrající z listu, s ústy uzamčenými stvořením, k histriionům a šaškům. Na rozdíl od figur ze středověkých rukopisů, v nichž fantastika jdoucí z antiky bují takřka bez omezení, je fantastika hlav na fasádách činžovních domů tu víc, tu méně měšťansky umírněná, avšak magická moc těchto bytostí půl lidských, půl zvířecích, v antice ještě nepochybná, se kupodivu ani z nich zcela nevytrácí, ba dokonce pro toho, kdo se jim zadívá do tváře, je jejich výpověď v kontextu domu, který má být útulným a důvěrným obydlím, o to víc znepokojuje a záhadná. Přes zakotvenost v tradicích (další, neméně bohatá tradice pojí některé z hlav s barokními a klasicistními nymfami a rokokovými andílky) mají všechny nebo téměř všechny tyto tváře individuální rysy, působí často dojmem portrétního umělce milé, dítky domácího pána, živých nebo mrtvých. Nemají-li jedinečné rysy a priori, tedy jich nabývají díky času, patině, osvětlení, roční době, barvě fasády. Kolem jdoucí divák vnímá, čte (podvědomě) příběh dávné bytosti, vepsaný do jediného, nicméně výmluvného, bytí ne vždy jednoznačného výrazu její tváře. Hlava a výraz tváře jsou vlastně v konfliktu s fasádou, s její pravidelně rozčleněnou, geometricky pojetou plochou, z níž někdy doslova vyhřezají jako přírodní útvary, podivuhodné plodnice domovní houby. Jindy to vypadá, jako by byly do omítky zality skutečné hlavy nebo posmrtné masky (typ spící krasavice, „utonul“ se zavřenými očima) nebo jako trofeje, skalpy, fetiše a totemy, magické objekty vynavačů keltského kultu hlav. Tento dojem je umocňován jejich frontalitou a strnulostí. Jen málokterá z hlav je líbivá, potěší oko, ale zároveň je nudná, většina zneklidňuje podivnou ambivalencí: některé vyhrožují, varují, jiné se vysmívají, šklebí, další jsou staženy trýzní, některé se záhadně usmívají. Je to muž nebo žena, anebo androgyn? Je to člověk nebo zvíře, nebo božstvo, anděl nebo démon? Vábí takřka milostným výrazem nebo rozevirají chřtán, hrozí tesáky, vyplašeným jazykem. Téměř všechny vypovídají o „nemoci“, o jakési „nouzi“, o „problému“. A právě proto, zadíváme-li se do nich, můžeme být jimi zasaženi, ne-li přímo uhranuti.

Hlavy na fasádách patří k historizujícím slohům a secesi a kunsthistorici mluví o jejich literárnosti, jindy o jejich teatralitě. Teatralnost, scéničnost souvisí s dramatickou mimikou obličejů, ale často i s jejich umístěním – netopýř se skrývá pod „kulisu“ arkýře, drak je vtisknut do růžku, šašek proplétá zdi ruku, již ukazuje sám na sebe. V jakém smyslu jsou však výrazem literárnosti? Skrytým příběhem, který můžeme, ba *máme* vyprávět? Příběhem jejich, příběhem domu, města, ale také příběhem *naším*, který spolu



foto Daniela Hodrová

s pohledem na ně vstupuje do hry, neboť chůze mezi hlavami je chůzí našeho života. Pozoruhodné je, že ačkoli jsou tyto hlavy dílem různých umělců, dnes už vesměs anonymních, a vznikaly na objednávku různých jedinců, jejich výpověď se ukazuje podivuhodně celistvá. Ani divákovi snímku celkem nahodile vybraných z rozsáhlého souboru asi neunikne, že před ním defilují hlavy patřící k jedinému světu, že reprezentují onen alchymisticko-jungovský „unus mundus“ našeho kolektivního nevědomí nebo sféry na plynulé hranici mezi nevědomím a vědomím. Skrze hlavy promlouvají k chodci – v nejrůznějším pořadí, jak se jeho pohledu právě namanou, – obecně lidská traumata, město mu prostřednictvím hlav vypráví archetypální příběhy, vlastně příběh jediný, niterný, hlubinný, příběh, který se odvíjí (ponejvíce) pod hladinou vědomí, kdesi mezi nevědomím a vědomím. Jako ve snu či jako v poutovém zámku hrůzy se před žasnoucím zrakem chodce vynořují následující archetypální postavy: hero (někdy jako androgynní jinoh), strážce prahu (v podobě lva s lidskou tváří, divého muže), průvodce (v podobě „herma-merkura“, psychopompa), božstva (v podobě „dionýsa“, „pana“, fauna, satyra, démona), panna (v podobě „spící“ nebo mrtvé krásy, „utonul“, rybí), dítě (také jako hrající si andělek), moudrý stařec (v podobě „filozofa“ s vousem nebo poustevníka s lucernou), šašek či šibal, blázen... V této řadě, či spíše kruhu, protože typy do sebe plynule přecházejí, mají své místo také různá, rovněž archetypální zvířata, nejčastěji lev, netopýř, dravec, drak, ale i kozel, beránek či delfín. Často jsou zachycena ve stavu metamorfózy (lev s lidskou tváří), což prozrazuje, že jsou de facto zosobněnými aspekty lidských postav.

Když před mýma užaslýma očima tento soubor postupně vystával, uvědomila jsem si náhle, že jednu postavu v něm postrádám a že bez ní by soubor zůstal neúplný. Nebo jsem se jen špatně dívala? Ovšem že jsem se špatně dívala! Velká Matka má podobu Panny Marie s dítětem a v tom případě jí patří na fasádě ústřední místo (soška ve výklenku, jindy jako obraz), častěji však má podobu ženy s korunou či čelenkou, někdy je líbivá, jindy má rysy fatální ženy. Tou je i královna „bojující“ na fasádě domu stojícího na rohu Velehradské a Ondříčkovy ulice – Matka (Panna Maria?) třímá jako valkýra meč! Postava Velké Matky se svérázným způsobem skrývá také v jedné zvířecí podobě – v žábě, ačkoli se na první pohled může zdát, že se jedná jen o rozmarnou hříčku štukatéra. Žába či ropucha, žabka-carevna (s korunkou), tato typická zakletá a zároveň ambivalentní postava z pohádek se objevuje i na fasádách. Ropucha odkazuje k temnému, strašnému aspektu Velké Matky, k uteru, mateřskému klínu, zelená barva žáby prozrazuje sepětí s vegetativním cyklem, jehož obrazem jsou

žabi metamorfózy, které zjevně inspirovaly pohádkový motiv proměny dívky v žábu a žáby v dívku (princeznu, carevnu). Do této chvíle jsem našla dvě. Zdaleka nejčastěji má však Velká Matka podobu bohyně plodnosti, sedící se snopem klasů, s granátovými jablky, s rohem hojnosti na klíně – město, na přelomu století zdůrazňující svou sekulárnost, světskost, se ve své ikonografii uchýlovalo k archaické, pohanské symbolice, kterou nevnímalo jako religiozní.

O tom, že jsou hlavy, případně figury na fasádách obrazy-postavami z nevědomí a ze světa mýtu (tyto sféry spolu vnitřně souvisejí), svědčí mimo jiné právě jejich ambivalentnost a polymorfnost, ony už zmíněné časté polozvířecí nebo polorostlinné rysy – rohy nebo růžky či vlasy vyčesané na způsob růžků, koruna či čelenka, ornamentálně stylizovaná mušle jako zviditelněná aura, listy, z nichž vyvěrá nebo do nichž přechází tvář, vyceněné tesáky. Postavy přecházejí jedna v druhou: lev má rysy starce, stařec je mudrcem i šaškem, šibalem, dionýsem, démonem. Jinoh je héroem i amorem i hermem-psychopompem, průvodcem do zasnění, dívka má někdy rysy jinoha s leonardovským záhadným úsměvem. Pohybujeme se v kruhu metamorfózy či kontaminací, archetypálního, nevědomého „morfinu“. Také kontaminace jsou pro „unus mundus“ nevědomí, o němž už byla řeč, charakteristické. Mezi jednotlivými prvky tváří a jejich podobami patří zvláštní místo ústům – *zejícím* ústům. Zející ústa, charakteristická pro masku, jako by nebyla jen symbolem žalu, úzkosti, hrozby a neodkazovala jen ke vstupu do nitra domu (ostatně zející ústa nemají jen tváře nad portály), ale i ke vstupu do zasnění, do nitra bytosti i města, jehož hlavním živlem je země. Jako by zející ústa byla mentem zasnění, které je radno vzít na vědomí, aby nepřipraveného nepohltilo.

Jsou-li pravouhly geometriem domu a plocha fasády výrazem vědomí, jeho potřeby řádu, pravidelnosti, symetrie, rozlišování, pak různé „ozdoby“ fasády – zprohýbané konzoly, ornamenty, ale právě i hlavy jako svérázný výron, deviate ornamentu – jsou výrazem nevědomí s jeho tendencí k nepravdělnosti (respektive *jiné* pravidelnosti), k asymetrii, k tektosti, ke kontaminacím všeho druhu. Proti ploše a přímce stojí vlnovka a vypouklina, proti, avšak zároveň spolu, neboť nejen v celku města, ale i v domě, v „těle“ domu se osobitým způsobem doplňují a vyvažují jangový a jinový princip. Hlavami na fasádách jako by promlouvalo kolektivní nevědomí města se svými skrytými komplexi, traumati, obsesemi, a zároveň jako by se jimi město, vyprávějí jejich-svůj příběh, *lécilo*. A současně jako by město léčilo toho, který ve své jedinečné životní, snad hraniční situaci jde a *vidí*. Je pravda, že k nim často nedohlédne, nemůže se jich dotknout, ale na rozdíl od kolemjdoucího, s kterým se zpravidla nenávratně míjí, čekají hlavy trpělivě na svém místě, dokud jim chodce nevěnuje pohled, nepropůjčí řeč a nenabídne svůj příběh. Jejich oči se neote-

vřou a ústa nepromluví, ale přesto na něj zírají a křičí. Na rozdíl od domovních znamení nemají (nebo zpravidla nemají) identifikující, individualizující funkci, zdají se být samoučelnou ozdobou, reliktem čehosi dávného i rozmarem soudobého umělce a stavebníka. Nejsou znakem, ale symbolem, leckdy pravda pokleslým. Jsou svéráznou iniciálou textu domu, která upomíná na sepětí kamenné masy obydlí s živými bytostmi. Jako by tyto hlavy byly hlavami novodobých dobrých i zlých géniů, démonů domu, střežících obyvatele. Byť se tyto polo-božské či démonické bytosti jeví jako zkracené, domestikované, umlčené (atribut stuhu nebo stvolu spoutávajících některým z nich ústa je nanejšvůz výmluvný) a mají mít primárně dekorativní funkci, prosvíta jimi ambivalentní archetypální základ, zjevuje se v nich potlačovaná, vytěšňovaná nevědomá imaginace města, hlubinného města. Pokud hlavy nahlédneme jako soubor, jako text, vypovídají nejen o určité stylové etapě v historii města, o jisté módě, nýbrž současně o městě jako takovém, o městě jako kolektivní Bytosti, bytosti vědomé i nevědomé s její Animou-Animem a s jejím Stínem, které se v tvářích na fasádách manifestují. A v tom smyslu, domnívám se, platí i zde Lévinasův výrok, že „vidět tvář znamená mluvit o světě“.

(Referát je zároveň kapitolou z chystané knihy Citlivé město)

ERRATA Č. 2/2006



Na s. 6 byla „díky“ redakční nedůslednosti otištěna nezredigovaná verze příspěvku *O Bosně tentokrát jinak* Milady Černé, v němž píše o knize Aldina Ljucy *Vytetované obrazy*. V pátém odstavci od konce má text po citaci „*My po vás Muslimech chlebem, a vy po nás Chorvatech kamenem. (...) Po prvé v životě jsem nehledal člověka, ale muslima.*“ pokračovat „*Při tom je třeba upozornit na pravopis, jímž je naznačeno, že autor nechápe muslimství jako národnost, nýbrž jako typ náboženského vyznání (při sčítání lidu v Jugoslávii v roce 1961 byli Muslimové formálně uznáni jak národ).*“

Báseň *Vánoce v Praze*, kterou článek zahrnuje, přeložila do češtiny Milada Černá.

Vypadla rovněž zpřesnění bibliografie A. Ljucy: „*Dosud vydal básnickou sbírku Hidžra (1996, č. v překladu Dušana Karpatského, Ivo Železný, Praha 2000), kulturně historickou monografii o svém rodném městě (Maglaj na tragovina prošlosti – Po stopách minulosti, Općina grada Maglaja, Praha 1999). Vybral a do svého jazyka přeložil výbor z prací Jaromíra Štětiny Stoljeće čuda – Století zázraků (Sarajevo 2003).*“

Naopak konečná verze textu neměla obsahovat lehké zaváhání nad překladem: „*Gas-tronomické názvy českých vesnic Brambory, Červený vůl, Nenasytí skutečně existují? (...)*“ Existují!

Miladě Černé, Adinu Ljucovi i čtenářům *Tvaru* se omlouváme.

red

## číslo a chůze

Zdeněk Neubauer

„Eidtických čísel“, takových, která splňují kritérium názornosti a jež lze v tomto ohledu pokládat za přirozená, tj. zacházející s nimi v náhledu jako s celkem (s něčím jedním), je patrně velmi málo. V přírodě se, pokud vím, setkáváme s počty 3, 4, 5, 6, 7. Jedinec ani párek nejsou počty ani kardinální (kolik? – srv. „je jednička“, tj. nemá druhá či kon-kurenta, někoho běžícího spolu, srovnatelného), ani ordinální, pořadový (kolikátý? – srv. „první“ = přední, počáteční, „druhý“ = družící se, „secundus“ = dosl. „provázející“, od „sequor“, a tudíž příhodný – e. g. vítr či okolnosti); gramatické kategorie singulár, duál, plurál sice nazýváme všechny „číslý“: jednotné, dvojná, množné, leč neprávem! Tři až sedm rozpoznávají zvířata, s tolikými zachází zárodečný vývoj: tyčinky, korunní plátky, žaberní skuliny, páry končetin. Co nad to, je buď velký, nanejvýš kolísavý počet, nebo jejich násobky (tak u savčích obratlů). Organismus využívá hierarchické logiky tělesnosti k počítání: postup odpočítavající pozici soustavě našich počtů. Ani lidské vnímání nedohlédne o moc dál než do desítky (což asi souvisí s počtem prstů a jejich motoricko/senzorickou reprezentací v myslí/mozku), snad až po tucet (srv. dvanáctkové soustavy; označení „tuctový“ odráží položkový horizont), zde však mám podezření, že EIDOS „12“ se zakládá na mnohonásobné symetričnosti, podobně jako hodnoty (počty 7, 8, 9, 10) na kartách mariáškách.

Zato přirozenost tisíce je jiného řádu. Odkazuje se zřejmě k tělesné (smyslové: zrakové, hmatové, motorické) zkušenosti přibližného škálového rozsahu mezi krátkostí („rozumář“) a dlouhostí („rozsah“): mm → m zakládá „chilionovou“ prožitkovou kvalitu m/mm, odpovídající vzdálenostnímu rozsahu km/m („rozkrok“ – „stopa“) a dohledu, jemuž odpovídá cca 1000 kroků. (Naše „míle“ souvisí s „mille“ – tisíc [Machek] – původně zřejmě tisíc kroků; francouzština má příznačné odpovídající označení: „lieu“ = místo, určující svůj rozhled/obzor v původním slova smyslu!)

K vyjádření, pojmenování – a snad i osvojení „chilionového“ vědění je třeba uvést veličiny různé zkušenosti do poměru (logos, ratio) a vyjádřit počtem. To je netriviální, specificky lidský výkon, výkon bytosti držící (chápat, uchopující) logos jakožto sensus communis v tradičním významu společného vnímáního ústrojí – smyslu). Jistě se na ní podepsala tělesná přirozenost člověka, jedinečná zkušenost lidské manipulace a lokomoce. Ruce ztělesňují diskretní způsob zacházení (uchopování → chápání) a nohy jsou uzpůsobeny

ke kráčení (postupování → postupu) neboli k chůzi. Pravidelně opakovaný pohyb, jímž se přemísťujeme, sdílíme sice s většími živočichy, leč toliko člověk jím dráhu/cestu/vzdálenost pravidelně diskretizuje (urazí, usekává – tj. dělí na úseky – nepřekrývající se části): jen stopy lidské chůze dráhu měří. Odměrování proměnilo srovnávání na poměrování. Mimochodem: člověk je prý držitel rekordu v překonávání vzdálenosti bez přerušení; soutěžit s ním může toliko slon. Svou vytrvalostí dovede člověk „uštvat“, vlastně utmáčet každé zvíře; London či Seton kdesi líčí takové „ujítí“ vlka, kterého pronásledovatel nakonec – vyčerpaného a bezmocného – holýma rukama zardousí. Kořist má před člověkem naději jedině v tom, že se „ztratí“; odtud archetypální význam stopařství.

Kráčení je neomezené: každý krok má následníka, vždy jsme s to učinit ještě další krok, který z předchozího (sic!) přirozeně vyplývá, je jím navozen a předpokládán. Přerušení působí násilně. Chůze nekončí přerušením, ale zastavením, ne posledním krokem, nýbrž ztrátou motivace (sic!); tím, že to vzdáme, tj. vzdáme se dalších kroků.

Množství kroků je tedy přirozeně nekonečné; zato jejich počet je přirozeně konečný. Počet kroků vyjadřuje vztah k přehledné vzdálenosti, počet položek vzhledem k dohledu. Tímto vzhledem (EIDOS) je přirozené číslo. Jakožto číslo musí být počet čitelný (jak český výraz „číslo“ vyjadřuje, tj. musí nějak „vypadat“, být srozumitelný – vystupovat z pozadí neomezenosti, již se potenciální množství kroků vyznačuje).

EJHLE SLOVO



### PARDONEČEK, MENIČKO

To, že číšníci v restauracích a hospodách s oblibou používají zdrobněliny, má již dlouhou tradici. Snad je to způsobeno křečovitou snahou obsluhujícího personálu být milý, snad jakousi nesvéprávností hosta, který se musí nechat obsluhovat stejně jako malé dítě, a tak to číšníky nutí na hosty mluvit podobně, jako se mluví na děti. Už jsem přestal vnímat všechny ty *polívčičky s rohlíčky a pivečky*, ale když jsem byl nedávno číšníkem dotázán *Pardoneček, meničko bude?*, čímž chtěl říct zhruba *Promiňte, že vás ruším v hovoru. Objednáte si menu?*, tak to se mi už začlo zajídat. To si teda vyprošuju, aby se se mnou takhle po hospodách mluvilo. To tedy pardon! Pardoneček!

Lubor Kasal



Co když sociální norma, podle které normalitu posuzuje racionalistická moderna, je skutečně nenormální? Nemohu se zbavit dojmu, že norma preferuje člověka vychytralého a přízřubivého, kdežto typy, pro něž je úspěch až na dalších místech žebříčku hodnot, lidi s bohatou obrazotvorností a svéhlavě obhájce vlastního světa pokládá přinejmenším za podezřelé.

Mne a přátele, kteří mu pomáhali přežít bez odborné péče a kteří potom odbornou péči doplňovali, tento náš společník obohacuje. Umožnil nám trochu přeskupit naše vlastní hodnoty. Jeho barvitý subjektivní svět přidává do spektra našich zážitků nové odstíny. Hájím normalnost nenormálních a varuji před abnormalitami normálních.

Ivan O. Štampach

Možná žádný literární historik nevezme do ruky korpulentní svazek, kde se píše o historii, jenomže o historii vojenské: máme na mysli publikaci *Válka 1866, kterou napsali Pavel Bělina a Josef Fučík a která loni vyšla v nakladatelství Paseka. O velkých vojenských střetnutích císařské armády rakouské a královské armády pruské v roce 1866 se u nás psalo velice málo a povýtce v souvislosti s krvavou bitvou u Hradce Králové (resp. u Sadové), takže až nyní vychází syntetické dílo vojenského dějepiscectví o válce, která pro české země nejspíše znamenala mnohem víc než mediálně adorovaná bitva tří císařů u Slavkova. Co to však má společného s naší krásnou literaturou?*

Pomineme-li obecné úvahy o válce a míru a podíváme-li se, proč v českém písemnictví představuje válečný rok 1866 (až na pár zásadných výjimek) téma, které zůstává téměř nedotčeno, pak zareagujeme jen na jednu větu z uvedené publikace. Na větu, která se týká Vladimíra Körnera, jednoho z mála, kdo se ve své tvorbě válce roku 1866 věnoval a chtěl o ní napsat velký román, shromažďoval k němu potřebné materiály, nakonec však z jeho impozantního projektu zůstalo jen několikero torzo: prózy *Post bellum 1866 a Oklamání – Der Betrogene*, zčásti i Život za podpis. A co na to nynější páni vojenská historikové? Historickou či nepravou historickou prózou se jistě nehodlají zabývat, a když na tuto záležitost přesto dojde, potom utrousí jedinou větu. Z autorské dvojice to je Josef Fučík, kdo napíše o Körnerově novele *Post bellum 1866* (na s. 671, v pozn. č. 404), o knize vydané v roce 1986, že je to „podivná dílko“, které bylo „nadšeně přijaté tehdejší normalizační literární kritikou“. Sic.

Takovéto „kecanice“ se sluší a patří promíjet lidem chudého ducha, kteří nevědí, co činí, leč nikoli vojenským historikům, kteří jistě nejsou chudí duchem, byť asi rovněž nevědí, co činí – proč tak však činí a proč takto píšou? Zdali je Körnerova novela dílkem podivným či nepodivným, o to není třeba se přítit, podivná přece může být i historická věda zvaná pozitivistická, která si leckdy nevidí na příslovečnou špičku nosu – a že naši slovušní historikové nerozumějí ani za mák beletrii, o tom jsme se mnohdy mohli přesvědčit. Držme se raději faktů, i když ani fakta nejsou vždy faktická! Co je to ale za „normalizační literární kritiku“, která nadšeně přijala Körnerovo „dílko“? Ano, *Post bellum 1866* bylo vyzdvihnuto hned osmi recenzenty, nejméně a s výhradami v Rudém právu, zatímco ostatní kritikové v této novele rozpoznali nejenom její nesporné umělecké hodnoty, ale i zjevnou polemiku s dogmatickým pojetím dějin, proklamovaným normalizačními ideology. Ona „normalizační kritika“ tudíž pojednala o Körnerově novele naprosto nenormalizačně. A kdo to byl konkrétně? Například Dobrava Moldanová či Jan Lukeš, lidé, kteří i tehdy demonstrovali svůj vytříbený či výrazný úsudek. A tvrdit o nich, že jde o normalizační kritiku, když publikovali před rokem 1989, je stejně bludné, jako kdyby Josef Fučík napsal o spoluautorovi Pavlu Bělinovi, který také své vynikající historické úvahy publikoval už před rokem 1989, že je to normalizační historik!

Jenže u Běliny má Fučík jasno, zatímco kumštu nerozumí a o literární kritice neví zloha nic, a tak si plácá a kopytem k tomu. Kéž by se příště raději držel svého historického kopyta!

Vladimír Novotný

NA HRANICI

### TEĎ UŽ NEVÍM, KDO JE NORMÁLNÍ

Měl jsem v posledních týdnech možnost několikrát se setkat s člověkem, kterého by okolí označilo za nenormálního. Vidává krajiny, bytosti a děje, které my ostatní nevidíme. Občas ve společnosti se svými hosty z jiných světů mluví. Nedávno prý po ulici spíše tančil, než šel.

Ale přitom tento člověk působí zdravě. Je prý v poslední době uvolněný, má radost ze života, hledá smysl svých vizí, začal číst literaturu, která mluví o podobných zážitcích. Snaží se plnit své běžné životní úkoly. Rozpadá se mu partnerský vztah, ale snaží se něco dělat pro jeho záchranu. Případá mi

zdravější než leckdo z těch úplně normálních, které vidám na ulici, na úřadech nebo na obrazovkách.

Normální, jak samo slovo napovídá, je ten, kdo vyhovuje normě. Norma duševního zdraví není určena lékařsky, hranice „normálního“ chování si určuje společnost. Medicína k takto určené nenormalitě dodá exaktní biochemické a klinické údaje. Tradiční společnost dnešní abnormalitu uměla zahrnout, měla své jurodivé, blázny pro Krista, své mistry, kteří absurdními průpovídkami a bláznivými gesty prolamovali u svých adeptů poslední bariéru před zenovým probuzením. Šamanská nemoc v ní kvalifikovala ke zvláštní a respektované roli ve společenství.



# Jít a vidět – rytmus pohybu a metamorfózy psaní

Zdeněk Hrbata

Kromě banálního, ale i nejpřirozenějšího fyziologického pohybu, jímž je chůze, existuje škála významů a intencí, díky nimž se chůze stala kulturní praxí. Chůze v určitém prostoru a v určité osobní situaci, která chůzi zhodnocuje, chůze, jejíž součástí je v širším slova smyslu proměna bytí a událost „vidění něčeho“ oproti onomu „nevidět nic“, tedy jít mechanicky – obejít se bez vědomí okolí, jít bez přemýšlení atp. Tuto bezvýznamnou chůzi, chůzi jako každodenní potřebu odněkud někam, pro něco, kvůli něčemu či za něčím, ponechme stranou, stejně jako jakousi strojovou bezmyšlenkovitou chůzi, pohyb od ničeho nikam, kdy má individuum v sobě, třeba po předešlém šoku či útrapách, paralyzující chaotický zmatek, anebo, jak se říká, v „hlavě prázdnou“ – a tak se pohybuje jako „tělo bez duše“. Opona se zatáhla, korelátum tohoto pohybu je inertnost.

Zaměříme se naopak, a to prostřednictvím tří konfigurací, na interaktivní příznaky chůze, její otevřenost, aniž by záleželo na podobě nebo směru pohybu. Krácející subjekt je veden touhou jít, dívá se a chce vidět, v otevřenosti vůči sobě a prostoru vyhledává, přijímá okolnosti a nahodilosti svého jítí.

## První konfigurace (Rousseau)

Subjekt v Rousseauových *Sněních samotářského chodce* (1782) je sice chodcem na procházkách, ale tomuto chodci je nutno rozumět také jinak. Hrdinou svého díla je sám Rousseau – ovšem Rousseau jako individuum odsouzené a zavřené společnosti. Pojetí chůze a chodce tu úzce souvisí s pojetím *separace individuality* na sklonku života. Oddělení a odloučení je výslednicí vnějšího tlaku i osobního rozhodnutí. Akt chůze se rýsuje jako jiný čas a prostor života – Rousseau coby postava díla chodí s určitým záměrem na procházky (např. hygienické účinky chůze a přirody), ale v souběžném a přeneseném smyslu jde opuštěn sám tímto svým životem. Je chodcem-psancem, nikoli však duševně inertním, prázdným ani smyslově otupělým jedincem, který kráčí, aniž by věděl jak a proč. Rousseau na procházkách prostorem i vlastním nitrem by mohl být chápán jako osoba unikající tíži svého společenského stavu v aktu chůze. K této tíži ho připoutává myšlení. Od toho se lze jen stěží separovat, naproti tomu je možné – a s platností premisy, jak to činí Rousseau ve své první procházce – spojit reflexi s naprostým subjektivismem a z tohoto úhlu pohledu vymezit svou situaci: tedy nazřít neodvolatelné zavřené Rousseaua jako „milovníka lidí“ a zároveň se nesmlouvavě oddělit od společnosti.

Chůze, v obojím smyslu, jak jsme jej předeslali, je pak procesem znovuzískávání sebe sama – a pro sebe. Vzhledem k tomuto procesu Rousseauovy četné poznámky a závěry na téma „*úvahy mě unavují a rozteskňují; myšlení pro mě vždycky bylo zaměstnáním obtížným a bez půvabu*“ odkazují k tíži společenského stavu, o jehož nápravu Rousseau kdysi usiloval. Je-li první procházka-úvaha úvodní a nezvratnou koncepcí, potom záměrem dalších procházek je v jistém slova smyslu nekonceptnost, tékavost chůze a myslí s cílem odpoutat subjekt od této tíže. Zatímco v takové situaci myšlení obtěžuje, snění a obrazotvornost odlehčují, jsou nejvyšším požitkem a nejmilejší zábavou. Rousseau je však na procházce, v přírodě, a ono „*sladké a hluboké*“ snění ho od krušného pozemského údělu může naopak zavést až k nadpozemským sférám. Rousseau se však brání i tomu „*mít hlavu v oblacích*“. Chůze nepřináší jen zapomnění, není to pouze pohyb k jiným sférám nebo směřující do sebe („*Ale kdo jsem já sám, odpoután od nich i od všeho?*“ klade si Rousseau otázku v *Procházkce první*, kdy už lidé nejsou jeho „bratry“), ale neméně pohled na to, co je při chůzi vidět, na její při-

rozené okolnosti. Filozofické reflexe a hypotézy (ale i ony zcela odtížené, hluboké, derealizované sny) přináší koncepte, například Rousseauovy Přírody jako analogonu harmonie a mravnosti, předkládají celky toho, co bylo nahlíženo hromadně. Zvláštním přínosem Rousseauova psaní ve *Sněních samotářského chodce* je, že usiluje o rovnováhu snění a vnímání okolí, o udržení obousměrné vazby mezi sněním a bezprostředními okolnostmi. Přesněji řečeno: předměty, které akt procházky nabízí, nutí vyjít ze sebe, například ze zajetí reflexe. Je to „*osvěžení očí*“, rozptýlení ducha, jak o nich později uvažuje etika i estetika pěší turistiky. Znamená to především dívat se a „*oddávat se lehounkým, ale sladkým dojmům z předmětů okolních*“. Tak jako sebezpoznávání, hlavní námět Rousseauových *Vyznání* (1771–1788) a bezprostřední danost, která pro Rousseaua není závislá ani na zkoumání, ani na reflexi, nabízí se i zde bezprostřední danost okolností, již omezuje či vymezuje jen intence toho, kdo se dívá, například výběr mezi hezcími a méně hezcími okolnostmi-věcmi. A tento výběr je ve finální podobě, tj. v celku Rousseauových *Sněních samotářského chodce*, zase určen podmínkami sdělování.

Při reprodukcii se vždy něco ztrácí, sdělování je diskurzivní a původní okamžitost dojmu a citění se může vytrácet. Narážíme tím na známý rozkol mezi životem a psaním, popsany J. Starobinským (J.-J. Rousseau: *průzračnost a překážka*, 1957) nebo J. Deridou (*O gramatologii*, 1967). Když ve *Vyznáních* Rousseaua přibližuje obtížnou dynamiku tvorby, přiznává: „*Cítím vše a nevidím nic*“, k psaní nakonec musí dospět duch-rozum, a ten náleží estetice, jež ve svém prostoru uspořádává myšlenky a nalézá mezi nimi spojnice. Předkládá své vidění.

Podobně je tomu i u Rousseaua chodce. Ticho a samota jsou nezbytné podmínky pro snění, chůze a předměty-okolnosti rekonstituují Rousseauovu identitu mimo společnost nebo dokonce proti ní. Prostor a dění v krajině však musejí být taky lehce a příjemně neklidné, aby podněcovaly křivku tohoto snění. Rousseauova chůze se nechává vést vjemy krajiny, aniž by jimi byla pohlcena nebo unášena. Procházka je totiž procesem kompenzací a dialogů mezi subjektem a prostorem.

V jakém dalším smyslu tady dospívá Rousseau k „vidění“? Nikoli k filozofematům a ke koncepci velké přírody, přirozeného stavu aj., které ho proslavily, ale k detailům přírodní skutečnosti, které ho při chůzi okouzly. Chůze je činnost, při níž se subjekt, s jakousi nezvratnou platností, přibližuje k věcem, chůze jednorázově umožňuje prožít to, co úporná reflexe a sebezpoznávání subjektu neumožňují: libost smyslového poznávání, přímé a prosté pozorování, rozptylující podívanou na to, co podle Rousseaua nikdy nelže. Místo celku zaujímá jeho konkrétní projev. Zatímco celek nutí k reflexi, chůze za detaily je potěšením, prožitkem klidu.

Procházkou přírodou mají v historii subjektu, který píše sám sebe, dvě podoby. V dobách Rousseauovy slávy a – jak tvrdí – „*sebelásky*“ vyjadřují potřebu pohybu a čerstvého vzduchu, a také mají podobu úniku před „*společenskou vřavou*“ nebo marnými myšlenkami, přičemž tento subjekt je, obrazně řečeno, pronásledován dotěrným davem i v hloubi přírody („*zahaloval /tj. dav/ mi celou přírodu*“). Ve *Sněních* procházky přináší kyžné zapomnění, pocitu nebo dojmy z míst a věcí. Sbírat po cestě rostliny znamená uniknout vzpomínkám zaujetím pro konkrétní fenomény a kuriozity, je v tom také jistá vůle nerezignovat na úroveň učence-encyklopedisty, který pozoruje, vybírá a třídí. Nad touto dobovou epistémou však převažuje fakt, že vzniklý herbář má pro subjekt takřikající metonymický význam.

Na jedny vzpomínky – na svou společenskou slávu a na své pronásledování – Rousseau při procházkách zapomíná, jiné vzpomínky však uchovává herbář: „*shromažďuje a připomíná mé obraznosti všechny představy, které ji tolik těší – louky, vody, lesy, samotu a hlavně klid a odpočinek, jež jsem uprostřed toho všeho nalezl*“. První druh vzpomínek chůze přírodou vymazává, druhý tato chůze zakládá v podobě deníku-herbáře. Na příznačném rozhraní jisté účelnosti (botanických ambicí), která subjekt zábavně rozptyluje, a bezúčelnosti snění tak vzniká archiv příjemných vzpomínek, tedy „*knihy*“, jež je může vždy asociovat. Chceme-li, Rousseauovy procházky jsou paradigmatickým příkladem preromantické reprezentace: na jednom „místě“ – tedy v herbáři – vzniká prostor jak pro klasifikaci, tak pro imaginaci.

## Druhá konfigurace (Thoreau, Jünger, Hugo, Mácha)

Vyznačuje ji radost ze svobodného pohybu a bezúčelných toulek jen tak, křížem krájem („*Wanderlust*“ romantiků), ale také, zcela obecně řečeno, umění či patos chůze. Tato chůze je v mnoha ohledech jednak náročnější, jednak závažnější než procházka. A tím nemáme na mysli jen na první pohled zřejmé typologické rozdíly, ale také proces literární symbolizace nebo idealizace, který v něm chůze podstupuje.

Bylo už zveřejněno popsáno, jak její pojetí rozšiřují a významově prohlubují romantické figury a mýty věčných „poutníků“ a „chodců“ – a to do té míry, že jejich chůze, jež osudověji, a proto nezvratně splývá s poutí, putováním i blouděním, odkazuje k metafyzické rovině nebo k transcendentním cílům.

U Karla Hynka Máchy a dalších autorů romantičtí chodci-poutníci vidí a přecházejí další a další horizonty, mizí v nenávratnu. Postavy Cooperových románů nebo z Chateaubriandových textů vnímají oceán lesů v Severní Americe jako prostor volnosti a noří se přitom bez záruk, jak se ukáže, do tohoto dvojznačného nekonečna krásy i přírodní krutosti, v němž posléze pro evropskou kulturu zaniká chiméra šťastného divoštství.

Do hor stoupají poutníci kvůli panoramatickým krajinným výhledům stejně jako kvůli poznání. Na proslulém obraze C. D. Friedricha, ikoně romantismu (*Poutník nad mořem mlh*, kolem r. 1818), je reprezentována závažnost pohledu „*sešhora*“, poutník dosáhl vrcholu štítu, stojí k nám zády, a tím nás jako by vyzývá k pochopení vyššího řádu přírody a kosmu, jenž je zdola neviditelný, a k účasti na jeho spiritualitě. Předpokládejme, že výsledné pozici subjektu na obraze musel předcházet fyzický výkon – chůze jako zkouška, tedy akt provázený událostmi, například i ohrožením. Na rozdíl od specifické podívané, kterou nám obraz ve svém estetickém i etickém prostředí nabízí, tato nebezpečí alpinismu (snad s výjimkou jistých symbolů a témat: křížů a památníků, výjevů s pády do propasti nebo konceptu „*hrůzného vznešená*“ velehorské přírody), včetně rytmu či námahy těla, lze sotva zobrazovat.

Ale jak popsat, respektive napsat takovou chůzi, aby měla podobnou estetickou nebo etickou pertinenci, již má Friedrichův obraz? Například ji lze konceptualizovat, převádět do diskurzivního pole, a to tak, že se utváří estetika a s ní jistý novodobý heroismus chůze. Jinak řečeno: fyzický výkon (ten ostatně není téměř vůbec vyjadřován nebo tematizován u Rousseaua) se spojuje s významy a percepcí.

Na první pohled duchovní, téměř metafyzický smysl přikládá chůzi Henry David Thoreau. Chůze je uměním a člověk chodec bývá vyvoleným i instinktivním poutníkem k pramenům života: „*Rytířský a bohatýřský*

*duch, který kdysi vyznačoval rytíře, nyní jako by přebýval v chodci nebo snad do něj ustupoval – není to rytíř, ale chodec, toulavec /.../ chůze, o které mluvím /.../ je sama podnikem a dobrodružstvím celého dne.*“ Tato chůze není žádný ozdravný tělocvik či vhodná přestávka v každodenní činnosti, ale nepřetržitou, ba vrozenou potřebou jít a vidět, vcházet do přírody jako do divokého prostoru krásných událostí a objevů. Chůze a příroda jsou nepřetržitými epifaniemi pro „*divokého*“ chodce. A ten je právě a jenom tam, kde se ocitá jeho tělo, to znamená, že není v myšlenkách někde jinde. Je-li v lese, „*myslí*“ tento les. Neodpustíme-li si s jistým úmyslem poněkud křivou analogii (a možná dost lacinou; víme, že shoda nebo podobnost názvů sama o sobě ještě nic neznamená), vyvstává v této souvislosti Jüngerova *Chůze lesem* (1951). „*Chůze lesem*“ nebo „*lesní chodec*“, údajně islandská slova označující situaci a rozhodnutí muže po vyobcování – „*vůli prosadit se z vlastních sil*“, jsou zde vztahovány k tomu, z „*něž*“ velký proces učinil jednotlivce a bezdomovce“, a kdo má „*vždy původní vztah ke svobodě*“. Tato metaforická chůze je vědomím vlastní síly a svobodným individuálním rozhodnutím. Ale cítíme v ní jakýsi prapůvodní konkrétní význam. I když Rousseau na svých procházkách zřejmě nevchází do divokých lesů, je při nich rovněž nezávislým chodcem a v určitém slova smyslu bezdomovcem. Jüngerovu definici: „*Chůze lesem jako svobodné chování při katastrofě*“ ovšem musíme na konci této poznámky parafrázovat. Rousseau jako subjekt svého díla je v situaci po katastrofě a Thoreauova chůze do lesa a v něm je svobodným chováním bez katastrofy.

Až transcendentní ideu chodce u Thoreaua, tedy vlastní koncepci, doplňuje bezpodmínečná přítomnost chodce „*zde a nyní*“: návrat k otevřenosti smyslu. V tomto nahlížení je patrný jak poukaz k primitivní smyslovosti divocha, jehož bytí je, v duchu Rousseaua, ohraničeno prostou přítomností, tak reference k posvátnému vytržení rytíře Božího hrobu. Podstata vidění a praxe chůze u Thoreaua spočívá v nezatíženém, nepředzjednaném fyzickém aktu a jeho entuziasmu. Podobné pojmání nevyhnutelně zahrnuje aspekty praxe i naivní metafyziky. Johann Gottfried Seume, německý básník z přelomu 18. a 19. století, prochodil pěšky takřka celou Evropu, fyzický výkon se pro něho spojuje s heroicko-etickým konceptem, blízkým Thoreauovu pojetí: „*Chůzi pokládám za věc nečestnější a nejsamostatnější u každého muže a mám za to, že by všechno chodilo lépe, kdyby se více chodilo.*“

Akty jít kulturní krajinou a vidět ji, jak se vyjadřuje K. H. Mácha ve svých dopisech bratru Michalovi (dopis z rozhraní října a listopadu 1835 a dopis ze začátku března 1836), kde se naopak podivuje, že někdo může „*nejít*“ a „*nevidět*“, se mohou v široké oblasti řekneme romantické existence ztotožňovat s osudovým nepokojem nebo dramatickým zřením. Tyto akty však mohou stejně tak představovat volbu i volnost směru a kontemplativního vidění bez fatálních znaků poutnictví. Chůze a cesta vedou někam a k něčemu. Obě tyto tendence pak prostupuje ono atemporálně chápané „*divení*“ těch, kdo jsou stále (ještě) schopni údivu.

U této chůze se projevuje několik stěžejních podob psaní. Její veličinou je *Musa pedestris* Victora Huga (básnický cestopis *Rýn* – Le Rhin, 1842, 1845). U Rousseaua i Thoreaua subjekt při pěší cestě náleží sobě, ale také krajině-přírodě, protože jejich texty svědčí o procesu symbiózy nebo partnerství. V Hugově *Rýnu* svobodný chodec náleží jen sám sobě. Syntetizující básnické Já tu přijímá vše, co k němu přichází – dojmy, snění, myšlenky, dobrodružství, ale také si nad děním a věcmi uchovává svou vizionář-



skou a vykladačskou převahu. Toto psaní cesty, evokující i erudované, se však geniálně proměňuje v Hugově telegrafickém cestopise *Cesta k Pyrenejím* (posmrtně až 1890). Tady chodec nic nevysvětluje ani pedanticky nepopisuje, „jen“ sugeruje v rychlém a jiskřivém sledu nominálních vět vizuální emoce (jedna procházka v horách nese v podtitulu: „napsáno při chůzi“). Zdrojem je mnohost různorodé podívané: voda, vzduch, kámen, vítr, světelný efekt; prostředníky jsou pohyb těla a ostrost oka. Když si odmyslíme jistou rozmařilost tohoto pohledu zmnožujícího rozmařilost vnímané krajiny, dostáváme se nakonec k Máchovým záznamům cesty.

Putování u Máchy, tak jak je vnímáme v *Poznamenání cest* (záznam první větší cesty z r. 1832 do dějiště *Cikánů* a *Máje* – Zápisků), je fyzicky náročnou chůzí na velké vzdálenosti, atletickým výkonem a potřebou neustálého pohybu s cílem být na cestě, ale také plánovitě navštěvovat pamětihodnosti a krajinné scenerie: „jít“ a „docílit“ jsou pro Máchu komplementární pohnutky cesty. O vytyčeném itineráři a časovém rozvrhu vypovídá i styl deníkového zápisu: „1. srpna s Hindlem jsme vyšli ráno ve 4 hodiny /.../ V šest hodin na Kokoříně“. Cestu vymezují směr a trasa, místa a čas, její součástí se však samozřejmě stávají, jak dokládají literárnější pasáže záznamů (zhodnocování vjemů a atmosféry), také nepředvídatelné okolnosti, zkušenosti a dobrodružství (počasí, bloudění, setkání atp.) – stručně řečeno, sféra nepředvídatelného. Tím ovšem jen obecně konstatujeme otevřenost programového poutníka-chodce Máchy vůči cestě v daném čase a prostoru a její význam

pro samotné psaní. – To, co vnímáme na nejvýraznějších místech *Deníku na cestě do Itálie* (1834), je pak rychlá kadence vjemů, které se už seskupují v obrazy motivy (výstup na Brenner). Telegrafický styl, podobně jako u Huga, tu přepisuje impulzy ostrého vnímání, zvýrazňuje intenzivní citění přítomnosti.

I vzhledem k těmto krátkým dějům či jednoslovným významům si však můžeme položit ještě jednu, podstatnější otázku. Týká se, nehledě na výše řečené, literární relevance Máchových cestovních záznamů a deníků. Sugeruje ji ostatně Růžena Grebeníčková, když se ptá, jak *Deníku na cestě do Itálie* porozumět. Četba-rozumění tu podle ní vyžaduje mít na zřeteli nebo rekonstruovat (místa, scenerie, vzdálenosti, denní rozvrh atp.) „vše, co je v zápisech nevysloveno a co se jen předpokládá“. To znamená mít představu o souvislém prostoru a kontinuálnějších dějích, které jsou za kusým záznamem. Patří k nim také akt pochodování. Jinak řečeno: plné významy Máchova textu se vyjeví ve spoluúčasti jak jeho čtení, tak osobní kulturní, smyslové a fyzické zkušenosti (máchovská pout – putování podle Máchova itineráře). Tak lze problém, jak se zdá, vyřešit způsobem a mírou komunikace s textem, i když sám text – osobní deník! – tuto možnost strukturovaných významů neimplikuje.

Hned však upozorníme na to, že v Máchově textu se fyzický akt chůze svou tělesností zpřítomňuje, je ve slovním kódu a nemusíme ho jen v uvedeném slova smyslu hermeneuticky interpretovat či rekonstruovat podle délky trasy aj. V bezprostředním sousedství vjemů s kvalitou obrazů „čteme“ námahu chůze (výstup na Brenner): „Já lezl pod hřebenem /.../ lezli dále

/.../ Já lezl výše tmou /.../ Noha se trásla. Lezli dolů /.../ Slezli jsme po prdeli“ atd. Ke konci cesty se objevují tyto záznamy: „Malík oteklý /.../ Šli ráno. Bídna chůze /.../ Ležel celé ráno.“ Je to sama – více či méně působivá – realita chůze, kterou obklopuje tu banální, tu kuriózní dění, skutečnost, jež se obejde bez přidáných významů, bez výkladu.

### Třetí konfigurace (Guth-Jarkovský)

Připomeňme ji jen stručně, poslední, uzavírající poznámkou o pěší turistice. Jiří Guth-Jarkovský dává své knize *Turistika* (1917) podtitul *Turistický katechismus*. V kapitole o chůzi shrnuje a zobecňuje mnohé z toho, co bylo o hrujém významu (od dob J.-J. Rousseaua), její praxi a koncepci napsáno před ním v krásné literatuře a odborných publikacích. Tento soubor úvah a pokynů, jakási návodná metodika i typologie správné a psychofyzikologicky prospěšné chůze přírodou, pojímá téma ideálně, v protnutí zdravotní, sportu, etiky i estetiky. Přiměřená chůze na zdravém vzduchu je pro lidský organismus blahodárná, je nutno kráčet s mírou, spíše pomalu, abychom stačili vidět a poznávat okolí i lidi, chodit se má hezky, Guth-Jarkovský píše: „Pěkná chůze vyznačuje se lehkým, mírným vykočením, přesně přímým držetím těla a jednoduchostí pohybu (té které ruky), kdežto hlava a zrak svobodně, ale nenápadně má pojmáti vše, co se děje kolem nás.“ Guth řeší psychologické výhody i problémy individuální nebo skupinové chůze, otázku „vidět“, anebo „nevidět“ přírodu na cestách chápe jako dualismus ryze sportovního výkonu a kulturního zájmu. V jeho syntetickém pojetí chůze

rozeznáváme i ozvěny fundamentálního romantického estetismu: „Ale beze vsí pochyby zájem o umění jest nejlepší přípravou pro zájem o přírodu.“ Přesto se tu i díky použitému žánru (výklad, příručka, ponaučení, učebnice... i když je „katechismus“ v titulu míněn obrazně, možná i mírně ironicky) chůze standardizuje, někdejší individuální modely se totiž mění v příklady a návody ve věku zlaté éry pěší, masové turistiky.

Tato doba pominula, v časech převážně zdravotní nebo výkonnostní cykloturistiky ochabuje také fenomén pěší chůze přírodou, kulturní krajinou. A tak, poněkud paradoxně – jako „jinakost“, nabývá znovu na smyslu putování s oněmi významy, o nichž jsme se pokusili pojednat.

### Literatura:

GREBENÍČKOVÁ, Růžena  
1977 *Mácha a Novalis*, in: *Slavia* 2, Praha  
GUTH, Jiří  
1917 *Turistika. Turistický katechismus* (Praha: Hejda & Tuček)  
JÜNGER, Ernst  
1994 *Chůze lesem*, přel. M. Petříček jr. a J. Němec (Praha: ISE, ed. OIKÚMENÉ)  
MÁCHA, Karel Hynek  
1972 *Spisy K. H. M. III – Literární zápisky. Deníky. Dopisy* (Praha: Odeon, KK)  
ROUSSEAU, Jean-Jacques  
2002 *Sny samotářského chodce*, přel. E. Berková (Praha: K + D Svoboda)  
THOREAU, Henry David  
1995 *Chůze*, přel. Z. Franta (Brno: „Zvláštní vydání...“)

### POZNÁMKA

### DVAKRÁT O KŠEFTECH S ČÍNOU

Časopis *Babylon* z 16. 1. 2006 v článku *Microsoft & Yahoo v roli StB připomněl činnost dvou počítačových firem v Čínské lidové republice*. Značka -jm- píše: „(...) Microsoft vyhověl stížnostem Číny a omezil či zcela zakázal určité webové stránky. (...) v červnu 2005 firma začala filtrovat a cenzurovat slova »svoboda« a »demokracie« z vlastního čínského MSN portálu. (...) zaměstnanci (firmy Yahoo) poskytl čínským úřadům informace, které posléze vedly k uvěznění čínského novináře.“ A -jm- shrnuje: „Takové jsou konce proklamované svobody informací, vize osvobozeného »znalostního« lidstva, volně a jásavě surfujícího po vlnách nekonečné

virtuální dálnice (...) Jde o kšeft. Vidina kontrolovaná a dobře zaplacená elektronizace miliardové Číny je pro miliardáře Gatese lákavější než svoboda slova pro Číňany.“

V bulletinu Obce spisovatelů *Dokořán* č. 36/2005 se rozhořel spor mezi bývalým předsedou Obce Ivanem Binarem a současnou předsedkyní Evou Kantůrkovou o to, zda má smysl pořádat pro několik vybraných českých spisovatelů oficiální zájezd do Číny. Polemika je doplněna článkem Jany Červenkové, která dlouhodobě sleduje, jak jsou ve světě perzekvováni spisovatelé a publicisté, a která je tedy schopna doložit, že čínské úřady jsou ohledně věznění literátů dosti pilné. Ivan Binar si proto myslí,

že družba Obce se spisovatelskými organizacemi podporovanými čínským státem není vhodná. Předsedkyně však Binarovi vysvětlila, že český spisovatel, který se nechce oficiálně družiti s čínskými papaláši, ve skutečnosti uvrhne Čínu do mezinárodní izolace, a tím jen podpoří další perzekuci tamních nepohodlných intelektuálů. Ta odpověď předsedkyně je vskutku skvělá – lepší výukový materiál pro začínající politiky se hned tak nenajde. Jen jediný nedostatek má: zaměňuje funkci spisovatele za funkci politika. Paní předsedkyně, berou si na pomoc i citát z Lecha Wałęsy, snaží totiž argumenty způsobem, jako kdyby byla šéfovou nikoliv jedné české spisovatelské or-

ganizace – jejíž osudy jsou navíc většinou členů lhostejné –, nýbrž minimálně něčeho takového, jako je Francouzská republika či Spojené království. Návštěva Číny však nepochybně bude pěkným zážitkem. A pokud se nádvkem někomu podaří skrze protekci v čínských svazech spisovatelů vydat knížku v čínštině, pak i kdyby byl neúspěšný, bude se pravděpodobně prodávat v nákladu větším, než jaký mají všichni čeští bestselleristé dohromady, a tak lze jen parafrázovat *Babylon*: Jde o kšeft. Vidina dobře zaplaceného velkého pochodu do Číny je pro předsedkyni Kantůrkovou a její věrné z Obce lákavější než svoboda slova pro Číňany.

Lubor Kasal

### FRANCOUZSKÉ OKNO

### O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJE LADISLAVA CHATEAU

### Dvojí hlas Imreho Kertésze a Jeana-Quentina Châtelaina

V září právě uplynulého roku uvedlo pařížské divadlo *Théâtre ouvert* na Pigalle premiéru hry Imreho Kertésze *Kaddiš za nenarozené dítě*; hra zůstala na programu až do konce prosince, zájem publika byl značný: téměř každé představení vyprodáno. Také divadla v Orléansu, Lyonu a Dijonu zařadila hru na program zimní divadelní sezony 2006; v březnu bude mít *Kaddiš za nenarozené dítě* premiéru také v Brestu.

Stejnomená literární předloha je českému čtenáři dobře známa, česky vyšla jak v roce 1991, tak 2003. Imre Kertész se narodil roku 1929 v Maďarsku v rodině židovského původu. V patnácti letech byl zavlčen do Osvětí a Buchenwaldu, kde se dožil osvobození. Je autorem a překladatelem mnoha náročných děl: přeložil Freuda, Nietzscheho, Canettiho i Wittgensteina; v roce 2002 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu a v Německu

obdržel významnou Cenu Hanse Sahla; roku 2005 mu pařížská Sorbonna udělila titul *docteur honoris causa*. Jeho knihy vycházejí po celém světě, česky vyšel i jeho román *Člověk bez osudu*.

*Kaddiš za nenarozené dítě* je próza upravená pro jeviště, monolog jednoho herce; hru nastudoval známý francouzský režisér Joël Jouanneau, který hlavní roli svěřil Jeanu-Quentinu Châtelainovi; herec přichází na scénu, kterou tvoří jen stůl, tři židle a stará stolní lampa, jako by se právě vrátil z procházky.

*Kaddiš*, židovská molitba za mrtvé, je v této hře pohřební řeč nad dítětem, jehož zrození si herec-vypravěč nikdy nepřál; je orací nad životem ve světě, který nezvratně poznamenal holocaust. Hlavní hrdina sice koncentrační tábor přežil, ale je už navždy pronásledován pocitem, že hrůzná zkušenost se může opakovat, že děs se může kdykoliv vrátit; nemůže začít nový život, protože své přežití vlastně nepřežil.

*Otcové mají své plány, synové mají své osudy*, napsal kdysi Jean-Paul Sartre, ale Imre Kertész nechce být autorem osudu, když svého hrdinu nechá promlouvat: *Mohla bys být děv-*

*čátko s tmavýma očima? s pihovatým nosíkem? nebo bys mohl být svěhlavý chlapec? s veselýma očima a tvrdohlavý jako šedomodrý křemínek?* A monolog na jiném místě pokračuje pronikavým výkřikem do prázdna: *Non! Nikdy bych nemohl být otcem, osudem, bohem jiné lidské bytosti*. Jeho absolutní *Ne!* je také první slovo jeho *Kaddíše*.

Osamělý hlas, *double voix* Imreho Kertésze a Jeana-Quentina Châtelaina, plyne bez přestávky, někdy bez nadechnutí, jindy zmateně, jako v horečce nebo v opilosti; vnitřní monolog osciluje mezi úzkostí a zoufalstvím, věta za větou, slovo za slovem nahánějí strach, vyvolávají hrůzu marasmu, ze kterého nelze uniknout.

Herec na pódiu žmoulá čepici a hovoří o trýznivé bolesti, která je hluchá a naléhavá jako latentní nemoc, svoje nepovedené manželství přirovnává k *vychladlé mrtvole* a ve svém nesouvislém dialogu pokračuje slovy: (...) *na cestě skutečně jasno-zřivosti, což znamená dlouhou cestu – může snad někdo vědět, jak dlouho potrvá? – moje vědomá sebelikvidace (...)*

Jde o osobní historii podanou zcela ojedinělým způsobem; Imre Kertész nechce být považován za oběť koncentračních táborů,

nechce, aby se jeho přežití chápalo jako triumf, odmítá heroizaci obětí, nechce nic vysvětlovat, neboť to by podle jeho vlastních slov *existenci koncentračních táborů ospravedlňovalo, tragédie Osvětími spočívá v tom, že se stala, nelze ji vysvětlovat ani pochopit*.

Kertész hledá pravdu o sobě samém; psaní chápe jako nástroj: jako lopatu, kterou mu kdysi v Osvětími přidělili, aby si vyhloubil vlastní hrob – a on od té doby pokračuje v hloubení, ve svém nitru odkrývá jednu vrstvu za druhou. Primu Levimu v Osvětími zemřel Bůh, Imremu Kertészovi tam povstal z mrtvých.

*Kaddiš za nenarozené dítě* je především pronikavé literární dílo, divadelní hra přináší hluboký umělecký zážitek; o její úspěch se nepochybně zasloužili i oba vynikající překladatelé Natalie a Charles Zarembovi, tak málo zmiňovaní.

*Z divadla odcházíme hluboce zasažení bolestí, kterou Kertész prožil, a ohromeni hereckým uměním Châtelaina*, napsal Le Figaro, podobně Le Monde zdůraznil: *Jde o strhující dílo, o životní lekci*. A La Tribune: *Před sílou a virtuozitou díla, stejně jako před autorem a hereckým výkonem není divák schopen slova*.



# procházka krajinou zahradou

Roman Prahel

**Téma chůze v éře docenění pozemského života a lidské tělesnosti, tedy během vývoje od 18. do 19. století, není pro historika umění ani zdaleka tak snadné, jak se mi snad zdálo, když jsem se o něm zavázal pojednat. Moderní doba sice obnovila vědomí zvláštního postavení dvojnohého živočicha, nebývale zkoumala lidskou fyzis a holdovala sepětí jedince s přírodou. Avšak krajinomalba jako jeden z klíčových oborů moderního výtvarného umění navazovala nejprve spojenectví s vědami o mimolidské přírodě. Během pozdního 18. století se krajinářství – podobně jako poezie a literatura vůbec – podílelo nejenom na všestranném přisvojení mimolidské přírody, nýbrž i na novém utváření krajiny tak, jak se to manifestovalo zřizováním krajinných zahrad.**

Taková „krajinná zahrada“ sestávala především ze sledu jednotlivých obrazů či scenerií, které měly mimo jiné také asociovat díla mistrů malířství. Tím ale není dobový potenciál výtvarného umění ani zdaleka vyčerpán. Například obrazné předvádění, od drobné grafické veduty až po velkou kompozici v malbě, svědčí o změnách lidského chování v přírodě. V tomto ohledu se však výtvarná produkce stává častěji právě jen svědkem nežli vlastním původcem historických změn. Proto mi budiž dovoleno zabývat se raději samotnou krajinou zahradou jako prostředím, inscenovaným kvůli rychle narůstající potřebě moderních lidí obklopat se přírodou.

## Osvícenský sentimentalismus

Začneme u obhajoby zvoleného označení pohybu takto inscenovanou přírodou jakožto „procházku“. Existují jistě radikálnější podoby lidské chůze nežli „procházka“, zejména u poutníka jako jednoho z emblémů romantismu, a u označení jeho pohybu, jakým je kupříkladu „toulka“. „Toulka“ znamená pohyb otevřenou krajinou, pohyb svobodný a bezcílný, jehož hlavní ráz je však osamělé zasmušilý. Může ztělesňovat vědomí ztráty výchozího bodu jako metafyzického domova, ale – v přízemnější rovině – má určitě konotace s „potulkou“ asociála. Naopak „procházka“ se stává užitečnou, tedy obecně prospěšnou záležitostí. Procházka je vlastně sváteční chvíle, kterou si jedinec vyhraduje uprostřed všednosti, je to miniaturní dovolenka na zotavenou z pracovního procesu. Jde o akt sice plně individuální, ale zároveň společensky legalizovaný. V tomto smyslu procházka anebo „vycházka“ patří k atributům životního stylu éry, sahající od osvícenství k biedermeieru. Je jedním z pokusů oné éry o to, vzájemně skloubit individuálně soukromé se všeobecným blahem, tedy sféry, jinak vyvstávající stále dramatictější proti sobě. Pro lidského jedince se pak stává nejlepším způsobem, jak „procházku“ anebo „vycházku“ uskutečnit, být při ní v přírodě a zároveň ve společnosti. „Procházka“ – a ještě více její družka „vycházka“ – ve svém kolektivním provedení, jako akce sdružených subjektů, slibuje kýžený bezpečný návrat domů: implikuje lehkost a v německém jazykovém prostředí možná souvisí i se špásováním.

Zároveň procházka, směřující mimo lidské osídlení, vyhovuje idyle, žádoucí vizi obnovení původní harmonie člověka s přírodou. Taková potřeba moderního člověka se původně naplňovala v prostředí takzvané „krajinné zahrady“: kreace, šířící se z Anglie na evropský kontinent během 18. století. Krajinná zahrada plně odpovídala sofistikovaným požadavkům éry osvícenského sentimentalismu. Svým návštěvníkům měla

umožnit zdání nebyvalé otevřenosti a přirozenosti, jakkoli byla ve skutečnosti ohraničeným rajonem. Přitažlivost krajinné zahrady spočívala právě ve stírání historicky panujících hranic mezi „volnou“ krajinou a „umělou“ zahradou. Konkrétně řečeno: pro návštěvníky krajinné zahrady byla při jejich pohybu skrze ni co možná zastřena její faktická ohraničení od míst zastechaných ještě působení mimolidské přírody i od zemědělsky využívané krajiny. Krajinná zahrada vstřebávala prvky obou těchto kategorií a jejímu sofistikovanému vymezení od okolního světa pak odpovídal i způsob lidského chování v tomto okrsku, kultovně inscenujícím „přírodu“. Zde stojí za to připomenout, že to, co v pozdějším kontinentálním znění bylo označováno jako „anglická zahrada“, neslo u Angličanů původně titul „čínská zahrada“ a že odkazovalo k miniaturizovanému obrazu univerza.

Tolik k vysvětlení toho, že v pozdním 18. století ještě není snadné najít výtvarnou kodifikaci lidské tělesnosti a jmenovitě lidské chůze, jako je to pak možné v dalším vývoji. Na rozdíl od romantické éry zůstává éra osvícenského sentimentalismu z tohoto hlediska stále málo prozkoumaná. Je například třeba revidovat klíše o krajinné zahradě, která jsou často až nesnesitelně romantická. Místo vžitého užívání vágního titulu „romantismus“ ve vztahu ke krajinné zahradě konce 18. století je třeba vzkrísit *osvícenský sentimentalismus*, neboť toto označení lépe vystihuje mnohostrannost jejího programu. Krajinné zahrady té doby kloubily ekonomický, pěstitelský profit se zábavou i s filozofií a podle toho byly také vnitřně členěny. Rozsáhlejší z nich byly v tomto smyslu budovány jako soběstačná univerza, a to ještě větší měrou nežli zahrady minulosti. Zároveň se lišily od pozdějších romantických úprav starších parků nebo zahrad, které se uskutečňovaly během 19. století, v době zakládání městských parků. Městský park, předznamenáný v urbanismu lázeňských měst a etablovaný od dob romantismu, je ve srovnání se starší krajinou zahradou podstatnou civilizační vymožeností, ale z hlediska své funkce už také dosti jednostranným zařízením. Romantizující městský park nabízí svým uživatelům pohodové momentální únik z rušného provozu moderní civilizace. A není třeba připomínat, že jedním z výsledků vývoje městské civilizace se nakonec stalo uplatnění tzv. „městské zeleně“. To je výstižný titul pro cosi, co má poskytovat antropologicky příhodnou kulisu chodci a jeho pohybu megapolisem. Hlavní ambice krajinné zahrady éry osvícenského sentimentalismu se v příkrém kontrastu s „romantickým parkem“ a s „městskou zelení“ týkala nikoli libovolného úniku jedince nebo usnadnění života ve velkoměstech, nýbrž rozvoje základních potencií člověka a jejich vzájemné integrace.

## Rozkoš a melancholie z „čisté přírody“

Ambicí hnutí za vytváření krajinných zahrad bylo pěstování živočicha společenského. Přitom dobové trendy a realizace obsahovaly body sporné nejenom z dnešního, nýbrž už z tehdejšího hlediska, jak o tom svědčí diskurz ke krajinné zahradě, probíhající na evropském kontinentě během pozdního 18. a raného 19. století. Jednou z limit osvícenské zahrady se stala intelektuálnost a didaktičnost, přesahující naučné specializované zahrady, například zahrady botanické. Představme si krajinu posetou tabulkami s vysvětlivkami a sentencemi – a máme před sebou vzornou pozdně osvícenskou zahradu. Proti tomu pokleslejší městská anebo příměstská „Biergarten“ nejenom zůstává, ale jistě i bývala populárnější vymožeností moderní doby. V tehdy nejslavnější pražské

krajinné zahradě, vybudované za hradbami Prahy tiskovým magnátem Janem Jakubem Schönfeldem, byli výletníci za projití krajinou tvarovanou podle mapy Čech na jejím konci odměnění pobytem v hospodě téhož vlasteneckého podnikatele.

Éra osvícenství a sentimentalismu rozšířila anebo přinejmenším vyhroutil dosavadní umělecko-literární statut zahrady jako umělé krajiny. Nevázanou rozkoš, patřící k podstatě světské zahrady, provází nyní melancholie ještě zřetelněji nežli v éře rokoka. Spontánní smyslovost je lomena reflexí. Inscenovanou „čistou přírodu“ krajinná zahrada soustavně kloubí se stavbičkami jako dominantami hlavních podívaných, které mají vyvolat plnou škálu duševních stavů a umožnit návštěvníkům krajinné zahrady cestu všemi směry za fyzické *zde a nyní*. A zde lze připomenout dvojsečný fakt: tehdy nově zakládané hřbitovy bývaly kladně přirovnávány k zahradám. Vyskytuje se však i kritika některých sentimentalistických zahrad kvůli přemíře imaginárních pomníků.

Budovatelé zahrad éry osvícenství dávali najevo, že v nich tráví veškerý svůj volný čas, a skoro jako by v nich chtěli umřít nebo v nich alespoň být nakonec pohřbeni. Nelze si ovšem představit, že by za éry osvícenského sentimentalismu bylo běžné trávit čas v zahradě o samotě. Taková výsada byla vyhrazena majiteli zahrady a okruhu jím preferovaných osob. Krajinné zahrady zakládané vrstvy společenské nobility zůstávaly soukromé, i když otevření většiny z nich veřejnosti lze považovat za charakteristický skutek oné doby a skutečné novum v dějinách zahrad. Přesto tehdy nějaká individuální meditace v krajinné zahradě, jakkoli nebyla vyloučena, zůstává dosti pomyslnou už kvůli tomu, jaké množství personálu se o údržbu tohoto areálu celoročně staralo. Jde o místo vyhrazené slušné společnosti, jak rychle zjišťovali pobudové a vandráci. Slušná společnost u vchodu do některých krajinných zahrad obdržela vstupenky a případně i živého průvodce. Tato instituce existovala asi nejenom kvůli poučení návštěvníků, nýbrž i kvůli tomu, aby je průvodce zahradou směřoval mimo případné místo pobytu jejich hlavních uživatelů. Jen tak si mohli majitel zahrady i její další návštěvníci nerušeně užívat. A je-li už řeč o obyvateli krajinné zahrady, nesmí chybět zmínka o poustevníku, ať fiktivním anebo skutečném, jako o součásti sentimentalistické zahrady. Eremita patřil i k jejímu skutečnému provozu, pokud sloužil jako její strážce nebo průvodce po ní. Ve vztahu majitele krajinné zahrady a poustevníka, který v ní skutečně žije, příslušná dobová hra rolí vrcholí. Lidumilný budovatel zahrady promítá sám sebe do role poustevníka, a zároveň dává světlý, obecně prospěšný smysl i tomuto pozůstatku předchozí temné éry. Zbožný majitel nově zřizované zahrady poustevníka nejenže nevyhání, nýbrž jej zaměstnává. Umožňuje mu přežít a dokonce se začlenit do nové společnosti založené na vzdělání.

## Služebnost přírody

V tomto i v jiném smyslu ovšem krajinná zahrada udržovala přírodu jako pouhou kulisu mocenského gesta, vyjádření nadřazenosti. Pro obecnější moderní chápání přírody je příznačné, že i krajinná zahrada umožňovala tradiční způsob pohybu panstva, tedy projíždku koňmo namísto procházky. Osu mnoha velkých krajinných zahrad ve shodě s tradicí éry feudalismu tvořila stále rovná *milovka*, určená k tryskurýchlé přepravě od zámku na samotný konec zahrady. Šířka *milovky* dovolovala závodění a její přesná délka nabízela změření času soutěžících. Mimoto v žádné pořádné krajinné zahradě nechyběla ani střelnice (umístěná, třeba v Krásném

Dvoře, při konci *milovky*). Na služebnosti přírody vůči jejím návštěvníkům nemění mnoho ani okolnost, že podobné střelnice byly určeny ke střelbě na ptactvo nikoli skutečné, nýbrž jen maketami napodobené.

Politicky ovšem měla krajinná zahrada sloužit – a také sloužila – rozvoji nové, měšťanské, nivelizující éry. Včetně rostoucí frekvence procházky vůči projížďce. Krajinná zahrada éry sentimentalismu je, podobně jako divadlo, základní scénou rozvoje lidské osobnosti, uskutečňované inscenovaným sebepronáváním a sebeděstavováním. Nikoli náhodou byly zahrady či park tradičně komponovány jakožto perspektivně-divadelní scéna. A proto se také pohyb diváka, který se na tomto jevišti ocitá, stává zároveň pohybem herce. Je nutně „afektovaný“. Podle dobrých anglických návodů k návštěvě krajinné zahrady bylo k plnému požitku z ní zapotřebí, aby návštěvník hleděl nejenom před sebe, nýbrž aby se také pravidelně otáčel nazpět, proti směru svého pohybu. Nejde jen o kvalitu krajinné zahrady, spočívající v tom, že byla komponována vícehledově, ve smyslu panoramatu. Jde spíše o to, že samotný pohyb jejího návštěvníka jako takový nabývá tanečního rázu. Už proto se pohyb na jevišti krajinné zahrady může jevit jako afektovaný, nemluvě o případné návštěvníkově gestikulaci rukama. Gesto nadšení spočívá v pozdvížení obou rukou směrem k obdivovanému objektu, které se skutečně vyskytuje u některých postav na krajinných vedutách. Tato konvence je přenesena ze souvislosti extatického náboženského uctívání. Nyní se afektovaným předmětem obdivu stávají jednotlivé scenerie, objevované během chůze přírodou. V každém případě lze mít za to, že pohyb diváků-herců krajinou zahradou éry sentimentalismu byl silně stylizovaný. Na druhé straně je ovšem třeba říci, že samotný „afekt“ – totiž jeho tělesné vyjádření – má hlubší opodstatnění ve srovnání s tzv. „teatrálností“, která byla později těmto podobám vizuální reprezentace ex post prisuzována. Afektovanost je morálně opodstatněna tím, že poselství o místě člověka v Božím stvoření sděluje bližnímu. Navíc jednotlivec dostává příležitost sdělit nejen slovy, nýbrž i afekací svého těla cosi niterně významného a jedinečného svým bližním.

Nicméně tu stále zbývá otázka, zda a v jakém smyslu ono obracení pozornosti mimo vlastní tělo, navozované kupením atrakcí kolem návštěvníka v zahradě, umožňuje estetickou reflexi jeho těla během chůze. Tato otázka může také znít: nakolik či v jakém smyslu návštěva krajinné zahrady jakožto sentimentalistický „rituál“ nese znaky patosu anebo spíše étosu? První, zjednodušená odpověď na tuto otázku vychází od toho, co zde bylo řečeno úvodem. Procházka krajinou zahradou nabízí hlavně překvapivé střídání scenerií. Kontrast a překvapení, pro krajinou zahradu tolik zdůrazňovaná zásada, jsou adresovány těm návštěvníkům, kteří se tu ocitají poprvé a mají reagovat se vsí spontaneitou. Naopak ti, kteří už zahradou prošli vícekrát a znovu se sem vrací, objevují její jemnější půvaby. Teprve u nich působí skrytý étos zahrady: spočívá v kultivaci vjemů a pocitů skrze reflexi, ve zjemnělém smyslovém chápání, v intuitivním zážitku souvislosti dějů přírody a lidského nitra.

## Tělesnost a matení smyslu

Nepopíratelně tato určení ani zdaleka nestačí k tomu, aby bylo možné sentimentalistickou procházku krajinou zahradou prohlásit za dynamickou meditaci, v níž je uvědoměle angažováno i tělo meditující osoby. Nechci se nyní ani odvolávat na domnělé využití krajinných zahrad éry osvícenství a sentimentalismu k ezoterickým obřadům zednářů. Tyto obřady exponovaly – byť ze symbolických důvodů – tělo a tělesnost svých účastníků. Ale



zednáři nezednáři: některá místa krajinných zahrad nabízených veřejnosti mají zřetelně mimořádnou tělesnou naléhavost. V Krásném Dvoře jde zejména o výjimečně dlouhý, asi šedesátimetrový tunel, stoupající zde od poustevny k poustevníkové kapli.

Tak jako tak se nabízí pár bodů, které přinejmenším implicitně potvrzují krajinnou zahradu jako místo dynamické reflexe, vázané k fyzickému nositeli lidské existence, a tím i k fenoménu chůze. Za prvé: krajinné zahrady inscenují místa odpočinku, k chůzi nezbytně patřící. Za druhé: dávají odstup mezi hlavními podívanými přiměřeně dlouhými mezerami, které mají svůj dobrý smysl. Tyto „mezihry jednotlivých dějství“ vypl-

ňuje zřejmě konverzace mezi návštěvníky a na úzkých cestičkách nepochybně i prožitek vlastní chůze. V tomto směru je příznačné svědectví méně známého z dobových popisů parku v Krásném Dvoře, který nevynechává ani partie sceneriemi. Popis detailně zaznamenává itinerář spletité cesty, po níž jsou návštěvníci přiváděni k dalším atrakcím zahrady jejími nepřehlednými, zalesněnými částmi. Podobná místa popisu sotva mohla jejich čtenáři sloužit jako bedekr k jeho samotnému pohybu zahradou. Jejich smyslem bylo snad i připomenutí fyzické kvality pohybu. A konečně za třetí se tělesnost přiznává na všech místech dobového kome-

ntáře krajinných zahrad, kde se diskutuje o pohodlí jako o náležitosti slušné procházky, zejména pro něžné pohlaví.

Právě kvůli nepohodlí bývá kritizováno točité schodiště jinak tolik obdivované rozhledny v Krásném Dvoře. Při sestupu dolů se mnohým z hostů zatočí hlava anebo dokonce utrpí závrat. Návštěvníky zahrady v tomto vrcholném bodě jejich procházky tedy nejprve odmění všeobsáhlý pohled na celek okolní krajiny, a pak se jim zamotá hlava. Poté již následuje další klepsání zahradou a nakonec vystoupení do obyčejného života mimo ni. Nebude snad troufalostí tvrdit, že při ztrátě hlavy anebo zmatení smyslů, hrozících pokažením vrcholného dojmu z cesty, nešlo o pouhou neobratnost či nedbalost jejich režisérů.

Snahy o matení smyslů k programu zahrad historicky patřily – ať už se jich dosahovalo prostředky optické iluze, nebo v nich bylo angažováno samotné tělo návštěvníka a jeho pohyb, jako například u bludišť. Historické zahrady byly vytvářeny a vnímány podle zásady přehlednosti univerza a bludiště v nich reprezentovalo opak, totiž symbolické, metafyzické setkání či střetnutí s vlastní fyzis. Pozdější skalní a hlavně lesní zahrady, jako byla právě ona v Krásném Dvoře, kombinovaly nepřehlednost většiny svých partií s příležitostnými průhledy do dálky, dnes už ovšem ztracenými podobně jako řada původních architektonických dominant těchto zahrad. Uspořádání zahrady v Krásném Dvoře umožňovalo hostům namířit si to od zámku bez oklik k rozhledně a zase se poměrně krátkou cestou vrátit. Během takové procházky mohli zakusit esenci místa, obsáhnout spektrum vjemů a nálad, nabízených zahradou. Přitom návštěvníci a jistě ani návštěvnice zahrady nepřišli – až na onen výše zmíněný okamžik – nutně o své pohodlí. A i to zatočení hlavy či chvilková mdloba po přesažení vlastního těla při podívané, která otvírala kvaziceleky světa, jim mohly připomenout následky jejich výkonů při tanečních zábavách. V každém případě: na rozdíl od výpravy k rozhledně trvalo zběžné projití zahrady v Krásném Dvoře nejméně čtyři hodiny. Obnášelo fyzický a morální výkon, který lze už sotva, a to i z dnešního hlediska, označit za procházku.

### Závěrem

Krajinná zahrada počítala s rozličným vybavením i potřebami svých návštěvníků. Jim doporučený pohyb byl navržen itinerářem, který lze odvodit z původních map a plánů krajinných zahrad, pokud se ovšem

zachovaly. V takových případech by snad bylo možné dokázat, že směr pohybu, sugerovaný zakladateli zahrad, zahrnoval jistý, řekněme metafyzický program. Kromě hlavního itineráře se však nabízelo celé spektrum možností, jak zahradou procházet. Půdorys krajinné zahrady, co možná nepravdělný, i spleť cest skrze ni vedoucích respektují zásadu svobodné volby. Toho, co v zahradě její návštěvníci dělají a říkají, co cítí anebo co si myslí. Z tohoto hlediska s sebou era osvícenského sentimentalismu nesla přesun těžiště od patosu jako znaku světa shora, geometricko-hierarchicky rozvrženého k étosu pluralismu, ke svobodné volbě, vycházející z lidských jedinců. K této charakteristice krajinné zahrady se nabízí ještě komplementární pointa, týkající se lidského těla a moderní péče o ně. Krajinná zahrada, adresovaná veřejnosti, se zrodila ve stejné době jako poznatek zdravotní vědy o prospěšnosti mírné a pravidelné tělesné námahy. Nicméně procházka krajinnou zahradou, uspořádanou jako obraz Božího stvoření, měla všestrannější poslání nežli „splendid isolation“ v dnešní podobě joggingu se sluchátky na uších uprostřed matné přírodní kulisy. Krása družné chůze přírodou s sebou nesla ještě příslib hlubší obnovy řádu v ošklivém chaosu moderní civilizace.

(Mezitulky Tvar)

### LITERÁRNÍ AKADEMIE OZNAMUJE

#### NOVÝ ČASOPIS

Pražská Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého) začíná v roce 2006 vydávat revue *Rukopis* s podtitulem *Review of writing practice*, první odborné periodikum o tvůrčím psaní v kontinentální Evropě. Vedle teorie tvůrčího psaní (včetně vztahu tvůrčího psaní k literární vědě) a dění v oboru v zahraničí i v České republice se časopis bude zabývat „hlediskem autora“, reflexí procesu psaní (a překládání uměleckých textů) u významných spisovatelů a překladatelů – v esejkách, statích, denících, korespondenci, poznámkách, rozhovorech, vzpomínkách apod. Takové tematické zaměření je ojedinělé i v celosvětovém měřítku. *Rukopis* bude vycházet třikrát ročně, jeho šéfredaktorem bude básník a překladatel Petr Borkovec, redaktorem literární vědec a překladatel Daniel Soukup.

První číslo s tématem *Kam směřuje tvůrčí psaní* vyjde na přelomu března a dubna.



Lubomír Typlt

### FRANCOUZSKÉ OKNO

#### O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJE LADISLAVA CHATEAU

##### Holoubek

Pětadesát let uplynulo 19. února od smrti André Gida, francouzského prozaika a dramatika; přátelil se s Mallarmém i Claudem, přispíval do symbolických časopisů a v roce 1909 byl jedním ze zakladatelů slavné *Nouvelle revue française*, NRF. Značnou kritiku mu v roce 1936 přinesl jeho *Návrat ze Sovětského svazu*, reportáž, ve které vyjádřil své zděšení nad sovětskými poměry.

Více než po půl století, které uplynulo od autorovy smrti, vydalo nakladatelství *Gallimard* zcela neznámý, náhodně objevený text, povídku tak kratinkou, že mohla v knižní podobě vyjít jen díky předmluvě literárního historika Jeana-Clauda Perriera a závěrečné studii Davida H. Walkera, univerzitního profesora ze Sheffieldu.

Publikace na pultech pařížských knihkupectví se stala skutečnou událostí, vyvolala značný zájem v literárních kruzích, stejně tak i čtenářské veřejnosti, neboť André Gide, nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku

1947, patří nepochybně mezi autory nejvíce probádané a prostudované.

Povídka *Le Ramier* (Holoubek), sotva deseti-stránková, je spíš deníkovým záznamem – popisem milostné noci datované do dne 28. července 1907, kterou autor prožil v Bagnols-de-Grenade, v kraji Haute-Garonne na venkovské farmě svého přítele Eugèna Rouarta. A možná to nebyla ani celá noc; spíš jen několik hodin smyslového vzkytění, milostné extáze s mladickým Ferdinandem Pouzacam, okouzlujícím a vnímavým vesničanem, jehož náhodou na této slavnosti potkal a který vstřícně odpověděl na jeho okamžité vzplanutí.

Text je oslavou milostného aktu, pocitu štěstí, opěťované něhy a krásy; okamžiku, který není vázán ničím minulým, osvobození od pokrytecké slušnosti a morálky. Z Ferdinanda se stává *le Ramier*, neboť jeho milostné chrčení připomíná autorovi holubičí vrkání. Prožitek s Ferdinandem mu svou jedinečností připomíná první milostnou zkušenost, *la mème euphorie*, kterou Gide prožil před dvanácti lety s Mohammedem v Alžírě, kdy si plně uvědomil svou sexuální odlišnost.

Literární kritici ocenili lyrické zachycení atmosféry, svěží tón a bezprostřednost spon-

tánního vypravování, tak nezvyklé a vzácné u autora známého zejména svým střídavým projevem jak v *Imoralistovi*, tak *Nových stavech*.

(...) *Cítil jsem jeho tělo a duši, chvějící se víc než já, a něhu, která se mě zmocňovala jako spalující horečka...*

Po několika hodinách vášnivého zaujetí se Ferdinand a André rozcházejí; nikdy se už nevidí. Gide brzy ráno odjíždí s Rouartem a zpečetuje tak rozchod. Ferdinand, sotva dvacetiletý, umírá v roce 1910 na tuberkulózu a jeho předčasná smrt jako by byla varováním, předzvěstí tragédie. I André Gide prodělal v mládí tuberkulózu a málem zemřel; tato zkušenost pak významně ovlivnila jeho vztah k životu i tvorbě. Povídka je tak příběhem o ustavičném spojení Lásky a Smrti; zachycením věčného cyklu lidského žití přes deníky, pamět, zamyšlení.

André Gide psal *Ramiera* v době, kdy se blížil čtyřicítce, tedy v době, kdy začínal v literárním světě zaujímat významnou roli; nikdy však nemínil tento text publikovat, možná ho považoval za velmi osobní, příliš intimní – byl jeho tajemstvím, vzpomínkou, tabu.

Catherine Gidová, jeho dcera, zcela náhodně text objevila v zalepené obálce v otcově sekretáři. V úvodu k tomuto vydání zdůrazňuje: *Myslím, že ten text je naplněn radostí ze života. Není v něm ani stopy po perverzitě, orgiích. (...) Tedy toho, co je dnes hlavním tématem syrové sexuality. O důvod víc, aby kniha byla publikována.*

Závěr knihy pak tvoří literární studie *Le Ramiera*, rozšířená o dosud nepublikované výňatky ze vzájemné korespondence André Gida a Eugèna Rouarta, psané ke konci roku 1894 a počátkem roku následujícího.

14. září 1894 píše Gide svému příteli:

(...) *Soucit bych nesl. (...) Cítím se šťastnější než ostatní lidé. (...) Nechci se stydět. Ale zároveň však cítím, drahý příteli, že budeme potřebovat hodně široká ramena a musíme si být jisti sami sebou, neboť, jak víš – nesnesu pokrytectví – to je sebevražda – znamená, že neznáme svoji cenu...*

Eugène Rouart byl synem bohatého továrníka a sběratele umění. V Paříži se stýkal s významnými literáty a v tomto prostředí se sblížil v únoru 1893 s André Gidem; jejich vztah skončil až Rouartovou smrtí.



# diskuze

Vila Lanna, Praha 18. října 2005



V minulém čísle Tvaru jsme publikovali stati Daniely Hodrové, Zdeňka Neubauerera a Zdeňka Hrbaty, v tomto Tvaru (na str. 6 a 7) uveřejňujeme článek Romana Prahla – vše původně zaznělo na kolokviu *Text v pohybu – chůze* v pražské vile Lanna 18. 10. 2005. Po kolokviu se rozvinula zajímavá diskuze, jejíž hlavní myšlenky přinášíme.

Debatu otevřel **Zdeněk Mathauser**, když v souvislosti s otázkou eidetických čísel a pythagoreismu poukázal na stať Hanse Georga Gadamera, jejíž název, jak Mathauser řekl, jako by zapadl právě na kolokvium o chůzi. Jde o heideggerovskou stať *Rückgang zum Anfang*, „Zpětná chůze k začátku“. Zdeněk Mathauser nejprve připomněl, že pythagorejství spočívá na tom, že věří v eidetické číslo jako jedinou realitu. Všechno v kosmu, v hudbě a v duši lze převést na čísla a tato čísla jsou u pythagorejců pravou realitou. Platon je podle Gadamera zároveň pythagorejec i anti-pythagorejec. Eidos, idea hraje samozřejmě u Platona obrovskou úlohu, ale není všemocná. Zajímavé je, upozorňuje Gadamer, že tam, kde Platon mluví o božském, tam nikdy nepoužívá slova eidos, protože božské je něco víc než ono přesné eidetické. Na myšlenku eidetického čísla jako čísla všemohoucího, všemocného lze zaútočit ze dvou stran, uvedl Zdeněk Mathauser, přičemž obě tyto strany byly v příspěvku profesora Neubauerera obsaženy. Jednak je zde otázka různých prostorových měr, v příspěvku zmíněná. Mathauser navíc upozornil na časovou míru a řekl: „Všichni jsme s tím udělali zkušenost. Když lid obecně popisuje, jak je někam daleko, měl pouze jedinou míru. Nikdy neříká půl hodiny, hodinu či tři čtvrtě hodiny, ale má pouze jednu míru, již je hodina, která je rozpínává nebo scvrkávající se: buď je někam dobrou hodinu, nebo slabou hodinku. Nikdy se nepracuje s eidetickými čísly typu: Budete tam za jednu hodinu dvacet pět minut. Toto je námitka z hlediska životní praxe. Druhá námitka může vycházet z hlediska absolutního. Pythagorejci věřili, že kruh nakreslený na tabuli či vyrytý do písku je pravá realita. Platon upozorňuje: nikdy to není úplný kruh. To je upozornění asi z takového druhu aporií, jako je aporie o Achillovi, který nemůže nikdy dohonit želvu. Nikdy není možno dosáhnout absolutního zaoblení. Vždy je riziko, že v minimu zůstane nekonečně malé nezaoblené, nebo naopak že v maximu se zaoblenost bude rovnat přímce (nekonečná zaoblenost přechází v přímku). Vždy musíme počítat s tím, že je tu něco dalšího, a k tomu se dostáváme podle Platona takovým intenzivním vhlédem do ideje, který prochází viditelným předmětem: máme před sebou nakreslený kruh, ale my tím znakem kruhu pronikáme svou myšlenkou nekonečně dál, nekonečně hlouběji. V té souvislosti je také důležitý vhléd do tváře, zmíněný v referátu kolegyně Hodrové. Tam začíná další

problematika, zda vhléd do tváře tvář tematizuje nebo ji zanechává v poloze implicitní, netematizovatelné, nezpředmětnitelné. To je problém postmoderní filosofie, problém promyšlený u Lévinase. Tvář, Bůh, vnitřní slovo je něco netematizovatelného, je funkční, dokud zůstává záhadou, dokud se neklade jako předmětné.“

„U referátu kolegy Hrbaty bylo zajímavé místo, která by měla dokázat, zda je na našem myšlení něco analogického s myšlením básníků,“ řekl dále **Zdeněk Mathauser**. „Jestliže má básník přerušovaný tok slov, pak si do oné pauzy stále ještě vkládá rytmus. Rytmus mu nakonec umožní, aby tam ta slova dodal. Uvědomil jsem si při tomto referátu, že jednu věc občas cítím: člověk má v hlavě dva kontexty a postrádá k nim spojovací text. Ale někdy mám dojem, že bych si ten spojovací text uměl vyšlapat. Cítím rytmus té myšlenky, která mi tam chybí, a mám dojem, že když budu rytmus oné chybějící myšlenky sledovat, že si ji tam opravdu došlapu.“ **Miroslav Červenka** Mathauserův postřeh o ideačním a evokativním potenciálu rytmu doplnil poznámkou, že v *Evženu Oněginovi* má Puškin sloky, kde jsou jenom pomlčky.

Na Zdeňka Mathausera navázala **Nina Vangeli**: „Profesor Neubauer dal k úvaze, zda dvanáctka je ještě eidetické číslo, nebo zda není jenom mnohonásobnou symetričností. Tanec prokazuje už po staletí, že jde o ten druhý případ. Dvanáctka se stala jednou ze základních kompozičních jednotek choreografie; je to počet, který snadno pojmem jako eidetické číslo jen za těch okolností, že je symetricky uspořádaná. Dvanáct chaoticky uspořádaných jednotek bychom tak nepojali, ale když je rozložíme například na čtyři symetricky uspořádané množiny po třech členech, vnímáme ji již snadno.“ Vangeli spatřuje tanec jako svého druhu experimentální laboratoř matematiky. Uvedla, že ačkoli byla eidetická čísla v referátu vzpomenu ta ve vztahu k pythagorejským idejím, které jsou platné spíše především pro hudbu, s tancem také těsně souvisejí. „Je tady otázka čísel jedna a dvě, která profesor Neubauer neoznačuje za eidetická čísla. V jeho pojetí jako by čísla nebyly, jsou jenom synonymními výrazy pro přední a vedlejší. Chůze tedy jako kdyby také neexistovala, protože se skládá z raz – dva. Toto raz – dva není symetrické. V našem vnímání chůze, jak to profesor Neubauer naznačuje, je vždy jedna doba přední, a druhá podružná. Každou chůzi vnímáme s důrazem na první dobu. Raz dva, levá, levá, říkáme do pochodu. Podobně

vnímá matematické poměry hudba a taneční pohyb to dále přenáší.“

Na tuto myšlenku zakoušené rytmičnosti navázal **Miroslav Červenka**, když poukázal, že doposud se hovořilo o chůzi na té úrovni, která je zprostředkována slovním významem. Hovořilo se o chůzi, o níž se v meta-rovině vypráví, která je zprostředkována nějakou sémantikou výpovědi. Červenka však upozornil, že literární text, stejně jako chůze, je také časová věc, která má své smyslově vnímatelné stránky. „Tyto časové, smyslově vnímatelné stránky textu a chůze spolu mohou bezprostředně souviset, aniž by se o tom explicitně referovalo.“ Připomněl, že srbský metrik, rusista Kiril Taranovski, napsal ve své době velice populární studii, vztahující se přesně k tomuto tématu. „Tato studie se zabývala pětistopým trochejem, což je v ruštině, na rozdíl od našeho prostředí, kde je tímto rozměrem napsána třeba *Slávy dcera* nebo *Čechovy epické básně*, dost mimořádné metrum. Taranovski rozebral rytmus tohoto verše v ruštině, kde není oním kolovrátkem trocheje, jímž je u nás (silná – slabá – silná – slabá atd). Některé silné doby jsou ještě zesíleny nebo naopak zeslabeny. Taranovskému se zdálo, že právě tento pětistopý trochej se váže k rytmu chůze, protože se zde vedle sebe srážejí dvě silné pozice, které mají maximum přízvuků. V ruštině to vypadá tak, že první silná doba nedostane tolik přízvuku (ačkoli je silná), druhá má přízvuku hodně, třetí také hodně, čtvrtá velmi málo, konečně pátá je v ruštině vůbec povinně přízvukovaná. Vzniká tak určitý impulz, kde se nad rytmem silných a slabých pozic rozvíjí ještě další, komplikovaný, jakoby zadržovaný rytmus probíhající jen mezi silnými pozicemi.“ Červenka tedy poukázal, že Taranovski ve své studii postuloval souvislost mezi rytmem chůze a rytmem tohoto metra. „Zjistil, že tato souvislost začíná u jedné Lermontovovy básně. Romantici sice obecně psali spíše v jambu, ale Lermontov napsal právě v pětistopém trocheji báseň, která je velice proslulá a je založena v tradiční ruské poezii. Její první verš zní: Vychožů odin ja na darógu. Další básníci na to navazovali a v ruštině dílem díky přirozenému rytmu pětistopého trocheje, který tedy nějakým záhadným způsobem souvisí s rytmem chůze, ale dílem také díky mechanismu kulturní návaznosti (když někdo napsal báseň v pětistopém trocheji, tak vlastně trochu metricky citoval tuto Lermontovovu báseň) vznikla tradice sahající až k *Blokovi* a dalším autorům. Je to až legrační, ale podle Taranovského další básně psané pětistopým trochejem tím či oním způsobem pojednávají o chůzi,“ řekl Miroslav Červenka a zdůraznil ještě, že není důležité, že Lermontov zrovna také mluví o tom, že chodí. To je navíc. Už ve tvaru básně je něco, co odkazuje k této věci, o které se tady hovoří. Tolik k zhmotněnému tématu v té věci-díle, nikoli jenom v tom, co dílo vypráví.

**Marie Kubínová** konstatovala, že tato problematika otevírá obecnější otázku po vztahu a souhře významů tvarových a lexikálních. **Zdeněk Hrbata** na to reagoval, že se tu skutečně setkáváme se zásadními otázkami estetiky (poukázal také mimochodem na Valéryho, který „nejprve cítí rytmus, pak báseň“). Hrbata předestřel problém, jež Rousseau řeší především ve *Vyznáních*. Podle Hrbaty je to problém na jednu stranu banální, zároveň však přítomně zcela ústřední. Jedná se o otázku okamžitosti dojmů a citění. Zdeněk Hrbata řekl: „Sdělování je diskurzivní, dojem je okamžitý. Chaos, množství, myriády dojmů. To znamená, že „původnost“ – kterou bych dal v jistém ohledu do závorky, neboť ten pojem sám je sporný – se nutně vytrácí diskurzivní povahou sdělování. Ve *Vyznáních* se objevuje: cítím vše, a nevidím nic. Vše ke mně přichází s velkou intenzitou, a nevidím nic, ve slova smyslu estetickým, ve smyslu uspořádání.

Nachází se tu prostor pro vidění estetiky. Vidět, to tady znamená tvorbu.“

V další části diskuze se **Nina Vangeli** vrátila k referátu Romana Prahla a tématu divadelně koncipovaných zahrad přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Vangeli vedla paralelu mezi zahradou coby teatrální kulisou, jež si vynucuje určité slavnostní chování, a konceptem romantického baletu. Takzvaný romantický (správněji preromantický) balet podle Vangeli vychází ze stejného citění a idealizace přírody. Ninu Vangeli v Pražlově referátu zaujalo, jakou stylizovanou chůzí a gestikulací pobývání v zahradě vyžaduje. Řekla, že to odpovídá dobovému chování lidí na jevišti, nejen při tanečním představení, ale při jevištním pohybu vůbec. Vangeli také zdůraznila moment, že k chůzi v zahradě patří zpomalení. „Člověk, který jde na procházku, je člověk, který nespěchá. Tempo, pomalost či rychlost je pro atmosféru, ať už literární či pro atmosféru jiného uměleckého žánru, velmi důležitá,“ řekla. „S dynamikou se pracuje. A pracuje se jak se závažně rychlou dynamikou, tak také – v době romantismu, ale znovu i ve dvacátém století – i s velmi velkým zpomalením pohybů, kterými se vytváří zvláštní, až mystická atmosféra. A tempo je matematicky měřitelná hodnota.“

**Nina Vangeli** se dále v souvislosti s prožitkem pohybu věnovala informaci o točícím schodišti v Krásném Dvoře, které bylo zmíněno v referátu Romana Prahla. „Záměr byl, jak se domníváme, pravděpodobně vytvořit v návštěvnických pocit závratě, tedy jiného tělesného vjemu. Chtěla bych připomenout, že přibližně v téže době, snad jen o něco později, ale v zásadě ve stejné spirituální atmosféře prováděl pokusy se závratí Jan Evangelista Purkyně. Intenzivně se závratí po vědecké stránce zabýval. Konal tyto pokusy na sobě – tenkrát existovali tací hěroové vědy – až do sebezničení, nevolnosti. To jsou jen drobné paralely,“ podotkla Nina Vangeli a pokračovala. „Nové téma, které jsem chtěla přinést, je rozlišení chůze v zahradě, tedy v zušlechtně, ale přece jen přírodě, a chůze taneční. Taneční chůze, která je velmi kodifikovaná, se zásadně, od určitého historického momentu, od přirozené chůze liší tím, že není chůzí po přirozené podložce. V zahradě, jakkoli je to zahrada kultivovaná, se stále pohybujeme po přírodním materiálu s jeho nerovnostmi. Tanec si oproti tomu vytvořil, a to pokládám za velikou událost v dějinách kultury, taneční podlahu. To je vlastně takový matematický, technický zážrak, protože v přírodě rovnou plochu kromě vodní hladiny nenajdeme. Proto může mít tanec, coby vysoce kodifikovaná chůze, zcela jinou kvalitu než chůze po přirozené podložce. Uměle vytvořená, hladká plocha jeviště pruží, a krok je na ní také dopředu vypočitatelný. Pokud se obeznámíte s tím, jak podložka reaguje, můžete se na ni spolehnout.“ Nina Vangeli v té souvislosti připomněla, že se v klasickém baletu nenašlapuje přes paty, jako běžně v životě, ale přes špičky, což je velmi nepřirozené, náročné a riskantnější než normální chůze přes paty. Vangeli upozornila, že na základě této chůze přes paty a přes špičky dokonce můžeme v moderní době odlišovat styly. „I nezavěšený divák pozná třeba jen na obrázku tančících venkovanů, kteří mají nepropnutá, flektovaná chodidla, přirozený venkovský tanec. Moderní tanečníci se v odporu k baletním, propnutým, nepřirozeným špičkám vracejí právě k těmto flektovaným chodidlům. Jsou techniky, které pracují s propnutou špičkou, jsou techniky, které pracují se špičkou ohnutou. A není to jen záležitost techniky, je za tím určitá ideologie. Podíváme-li se trochu antropomorfně na nohu, lze říct, že noha má krásný a ušlechtilý nárt, ale má vlastně taky zadek. A zadek na těle je obecně něco, co se musí schovat, kulturně potlačit. Je tedy potřeba schovat i zadek chodit-

dla. Tak ho schoval i klasický balet, který se vykultivoval přibližně ve stejné době jako tyto kulisovité zahrady sentimentalismu či preromantismu," uzavřela Vangeli.

Otázkou Stanislavy Přádné se diskuze obrátila k příspěvku Daniely Hodrové. Přádná konstatovala, že se sama pohybovala zpočátku v určitém rozporu, zda objev tváří na fasádách je vlastně důsledkem chůze. „Zdalo se mi naopak, že mnohem příznačnější je zastavení. To je tvořivé, to je stimul, který více než kupředu vede nahoru, je »povznášející«. Zamýšlela jsem se, co značí tyto reliéfy, které všichni sledujeme, a zase nás až tak často neinspirují, protože většina z nich je čistě ornamentální. Narážíme tu na svraštělou expresi tváře, jako by fasáda chtěla promluvit trochu lidsky.“ Přádná konečně připojila k obrazovému materiálu referátu komentář v tom smyslu, že Daniela Hodrová jako kdyby v onom povznesení pohledu a objektivu fotoaparátu snášela ony tváře maskaronů zase dolů na zem, abychom je konečně opět viděli. Závěrem se Přádná Daniely Hodrové tázala, jak se jí dařilo fotografovat tyto hlavy maskaronů z chodníku, z podhledu. Roman Prahl na tuto otázku reagoval a upozornil, že ve

skutečnosti byly tyto maskarony, objevující se v architektuře pouze do první světové války, vytvářeny tak, aby byly přístupné právě pohledu z chodníku. Milan Jankovič poznamenal, že daná kolekce snímků by nikdy nevznikla, kdyby jí nepředcházela nějaký vstřícný pohled. Podle Jankoviče tato kolekce ukazuje, že v našem myšlení nikdy nejde o interpretaci předmětu, ale o vstřícný pohyb k předmětu, bez něhož není výsledek. Miroslav Červenka dále posunul pozornost diskutujících k problému povahy a hranic textovosti. Tázal se, co vlastně vytváří z takového souboru obrazů text. Domnívá se, že je to ten, kdo procházel ulicí, kdo jejich sled řadí. „Samy o sobě podle mého názoru tyto obrazy text netvoří. K textu patří lineární následnost symbolů, kde záleží na pořadí. Změní-li se pořadí, dostáváme jiný text.“ V té souvislosti Červenka navrhl, že bychom měli mít ještě nějaký jiný pojem pro takové soubory symbolů, které nejsou posloupnostmi, a navrhoval například slovo „roj“. Daniela Hodrová namítla, že i roj je nějak uspořádán, jen ta uspořádanost není tak zjevná, a stejně tak lze prohlásit, že shluk je nicméně také strukturou. Zde-

něk Hrbata připojil, že obraz včelího roje je slavná estetická metafora, kterou používal Diderot. Metafora včelího roje postihuje stav, kdy se na chvíli v neustálém chaosu a možnosti různých vazeb utvoří roj. Jedná se tu o teorii přechodných forem, kdy zaniká esenciální forma v estetice. Marie Kubínová podotkla, že Miroslav Červenka se svou úvahou dostal ke klíčové otázce pojmu textu vůbec: Otázka zní, nakolik je text svázán s produktořem, s určitým záměrem. Jestli je text to, co je někým vysláno nebo co chápeme, jako by bylo někým vysláno, anebo zda pojem textu toto vymezení přesahuje. Samozřejmě shluk můžeme číst jako text, otázka je, zda je textem již před naším čtením. Nina Vangeli navrhla pro struktury, které mají určitou spojitost, ale nemají intenci, tudíž nejsou čteny konsekventně, v určitém pořadí, pojem síť. „Síť je struktura, jejíž spojitosti se ale aktualizují ad hoc, mohou se rozzářit nejrůznějším směrem podle momentální potřeby, nicméně jejich latentní spojitost neustále existuje. Záleží, jakým způsobem se aktualizuje. Daniela nás sama navnadila, abychom takto věc chápali, když řekla, že to pro ni byla cesta iniciace, že to nebyl text, ale ri-

tuál. K vybavení rituálu patří, že za ním není text, ale síť mytologických možností, které se mohou různě aktualizovat.“ Marie Kubínová ještě k pojmu textu jako následnosti a textu jako síti poznamenala, že podle ní se prolutím těchto dvou rovin určuje uměleckost textu. „Text, který je někým vyslán, je záměrný, záleží na pořadí, ale zároveň k němu přistupujeme jako k určité síti. Linearita se obklopuje sukcesivitou, nejrůznějšími možnostmi, které v textu cítíme. To je asi rozdíl mezi uměleckým textem a mezi nějakým řečovým textem diskurzivním.“ Daniela Hodrová také uvedla, že jsou básně, např. experimentální, grafické, které jsou vysloveně pojaty jako síť, které nahlížíme jako celek. Nedá se říct, že ona postupnost je pro existenci textu nezbytná. Marie Kubínová doplnila toto tvrzení postřehem, že existuje určitá paralela významu lexikálního na jedné straně a významu tvaru na straně druhé. Tato významotvornost tvaru linearitu textu „nikoli snad relativizuje, ale navrstvuje. Ovšem z druhé strany je tu samozřejmě hranice vůči tomu, kde už závažnost nepředpokládáme vůbec, kdy k jevu už nepřistupujeme jako k textu.“

Připravil Jan Matonoha

## INZERCE

# PROGRAM 12. LITERÁRNÍHO FESTIVALU LIBRI v Olomouci (9.–16. 3. 2006)

## čtvrtek 9. března 2006

Literární besedy, autorská čtení  
– literární kavárna v Pavilonu E na Výstavišti Flora –

14:00 Andy Werner

15:00 Jiří Hájíček a Roman Ludva

16:00 Rok Jany Klusákové s Vladimírem Kokoliou

Beseda spojená s vernisáží výstavy obrazů Vladimíra Kokolii

Libri na jevišti

– Pavilon E na Výstavišti Flora –

17:00 Jiří Lábus

Vystoupí s recitačním pásmem z poezie fiktivního básníka Mirko Hýla.

19:30 Divadlo 7 a půl, Brno: Satanské verše

Brněnská alternativní scéna 7 a půl představí své zpracování kontroverzní látky Salmana Rushdieho.

## pátek 10. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– literární kavárna v Pavilonu E na Výstavišti Flora –

13:00 Vzpomínka na Pavla Dostála

Posmrtně vydanou knihu písňových a dramatických textů Pavla Dostála Písničky divadelní představí Jaromír Gargulák a Richard Pogoda.

14:00 Ivan Medek

15:00 The Best of Polish Literature – Tomasz Rózycki

16:00 Milan Ohnisko a Tomáš Přidal

Libri na filmovém plátně

– Pavilon E na Výstavišti Flora –

17:00 Vladimír Körner

Prostějovský rodák, filmový scenárista a spisovatel představí nový film dle svého scénáře „Krev zmizelého“ a připomene takřka zapomenutý film z počátku 70. let „Deváté jméno“, jehož kulisy tvoří ulice města Olomouc.

Libri na jevišti

– Pavilon E na Výstavišti Flora –

19:30 Divadlo NABLÍZKO, Tichý syndikát a Monstrkabaret Freda Brunolda

„JOŽKALIPNIKJEBOŽÍČLOVĚKANE-UMÍLHÁT! No. 3 aneb mám vás rád, pane Hermanne“

Stříhový pořad z koncipovaných večerů mapujících setkání začínajícího básníka Jožky Lipníka a věhlasného německého spisovatele Hermanna Schlechtfreunda, který vznikl na motivy komiksu Sloni v Marienbadu.

Libri na koncertním pódiu

– hospoda Ponorka –

20:00 India Happening Punk

Hudební trio Báry a Tomáše Přidalových nabídne svůj punkový nářez „Urban folk“ osazenstvu kultovní olomoucké hospody.

## sobota 11. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– literární kavárna v Pavilonu E na Výstavišti Flora –

14:00 Češi o Slovensku a Slováci o Česku

Beseda se členy Slovensko-českého klubu nad antologiemi Emila Charouse Rozdíly sbližují (Čeští spisovatelé o Slovensku) a Pražské inspirácie slovenských spisovateľov.

15:00 Daniela Fischerová

16:00 The Best of Literature – Edgar Dutka a Martin Šmaus

17:00 Martin Fahrner a Vladimír Pavlovič

Libri na jevišti

– Divadlo hudby Olomouc –

19:30 Studio GaGa ve spolupráci s Divadlem Bolka Polívky

Vás pozve na groteskní alchymistickou komedii „Neslyšitelný řev umění“, která rozšiřuje ústa i rozhled. V hlavní roli účinkuje doktor Vernisace, milovník umění a odborník na veškerá krásna.

## neděle 12. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– literární kavárna v Pavilonu E na Výstavišti Flora –

13:00 Igor Otčenáš

14:00 Dušan Šimko

15:00 The Best of Literature – Jiří Stránský a Jan Lukeš

16:00 The Best of Literature – Kateřina Kováčová a Bogdan Trojak

Libri na filmovém plátně

– Pavilon E na Výstavišti Flora –

17:00 Bereš & Baron: Anděl v Krakově, Zamilovaný anděl

Tvůrčí duo polských filmařů uvede dva filmy ze své produkce: Anděl v Krakově (2002) a Zamilovaný anděl (2005). Vypráví o andělu Giordanovi, který byl z nebe za trest poslán na zemi, ale jen omylem se ocitl právě v Polsku ...

## pondělí 13. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– literární kavárna v Pavilonu E na Výstavišti Flora –

13:30 Petra Hülová

14:30 The Best of Literature – Jáchym Topol

15:30 The Best of Literature – Michal Ajvaz a Václav Křístek

17:30 Beseda s Bárou Basikovou a Martinem Němcem

18:30 Pikantně laděný podvečer nad dvěma antologiemi

Antologii české erotické literatury z let 1990–2005 Jezdec na delfíně a antologii české naivní poezie 20. st. Kámen do voda a jejich vznik přiblíží jejich tvůrci Radim Kopáč a Jan Nejedlý.

Libri na koncertním pódiu

– U-klub –

20:00 Koncert skupiny Precedens a Báry Basikové

Na českou hudební scénu navrátilivší se kapela zahraje ze své nové desky ABPOPA (AURORA). Její temný výstřel otřese olomouckým U-klubem.

## úterý 14. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– Muzeum umění – Café 87 –

15:00 Krystyna Miłobędzka a Andrzej Falkiewicz

16:30 Pavel Vilikovský a Miroslav Zelinský

Libri na koncertním pódiu

– Besední sál Muzea umění –

18:30 Vráta Brabenec & Joe Karafiát: Začni u stromu

Jaroslav E. Frič & Josef Klíč: S kým skončila noc

Společný koncert v rámci turné u příležitosti vydání CD.

– kaple Božího těla, Konvikt –

18:30 „Jaroslav Seifert: Morový sloup“

Komorní recitál ke 20. výročí úmrtí J. Seiferta  
Přednes: Marie Viková. Violoncello: Jiří Hanousek

Libri na jevišti

– divadelní sál Konvikt –

20:00 Živý důkaz

Literární skupina Živý důkaz, sdružující pět slovenských spisovatelů, vystoupí s rozvernou kabaretní revue, v níž nechybí vtíp, ironie a jazykový experiment.

## středa 15. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– Muzeum umění – Café 87 –

15:00 Kam kráčí a co nabízejí literární / kulturní časopisy?

16:30 Alena Müllerová

17:30 Přemysl Rut

Libri na koncertním pódiu

– kaple Božího těla, Konvikt –

19:30 Jiří Dědeček a Tereza Brdečková

Literárně-hudební program uměleckého a manželského páru.

## čtvrtek 16. března 2006

Literární besedy, autorská čtení

– Muzeum umění – Café 87 –

16:30 Sylva Fischerová

17:30 Martin Komárek

Libri na filmovém plátně

– filmový sál Konvikt –

19:00 Martin Šulík: Sluneční stát

Co vedlo režiséra poetických filmů Záhrada, Orbis Pictus a Krajinka k sociální tragikomedii Sluneční stát? Proč si vybral Ostravsko a české herce? Jaký je vztah hraného a dokumentárního filmu? I na další otázky se můžete zeptat tvůrce samotného. Beseda je spojena s projekcí filmu.

zakončení Libri

20:00 Noc básníků v Ponorce

Doprovodné akce Libri

Obraz dějin v umění 20. století – mezioborové a mezinárodní sympózium věnované kultuře a umění 20. století, které pořádá Katedra bohemistiky UP Olomouc ve spolupráci s ÚČL AV ČR ve dnech 14.–15. 3. 2006.