

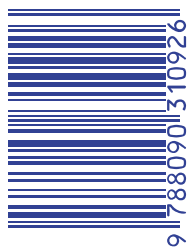
Krok k autorské existenci

Sborník referátů z konference o tvůrčím psaní

Literární akademie

desátého a jedenáctého června 02

záštitu převzal předseda Senátu ČR Petr Pithart



literární akademie

Myšlenka na uspořádání této konference těsně souvisí s hlavním směřováním Literární akademie (Soukromé vysoké školy Josefa Škvoreckého). Jejím smyslem se stalo rozvíjení literárního talentu a kultivace osobnosti studentů. Za hlavní předmět, k němuž se těsněji či volněji váží všechny další, považujeme tvůrčí psaní. Chtěli jsme si proto ujasnit, jak se tento předmět učí na jiných školách obdobného nebo příbuzného typu ve světě i v České republice. Takového cíle lze nejlépe dosáhnout, když se sejdou odborníci, vyloží svou koncepci, budou o ní veřejně diskutovat, naslouchat názorům svých kolegů a sbírat podněty pro svou další obtížnou práci.

Jednota panovala v jediném – tvůrčí psaní je disciplína vysoce individuální, a to jak ze strany studenta, tak ze strany vyučujícího. Výchozím předpokladem studenta je schopnost pozorovat svět i sebe sama. Jak uvádí Arnošt Lustig: tam, kde si člověk všimne jedné věci, musí si umělec všimnout nejméně tří, nejraději však deseti. Výchozím předpokladem pedagoga je vlastní tvůrčí činnost – proto se vyučování věnují takové osobnosti, jako jsou prozaici Arnošt Lustig, Alessandro Baricco, Jiří Stránský, Alexandra Berková, Jáchym Topol, Michal Viewegh, Petr Šabach, filmoví režiséři a scenáristé jako Krzysztof Zanussi, Antonín Moskalyk, dramatikové a dramaturgové jako Ivan Vyskočil, Arnošt Goldflam, Martin Porubjak, Daniela Fischerová, Jan Vedral i výteční publicisté a autoři literatury faktu.

Každý z účastníků nesl svou kůži na trh a prozrazoval osobní tajemství, jak si právě on nebo jeho škola počínají při výuce tvůrčího psaní. Proto předkládáme všem zájemcům tento sborník, první v Čechách, a doufáme, že prospěje dalšímu rozvoji disciplíny tak důležité, jako je tvůrčí psaní.

## obsah

<b>Radoslava Kvapilová Brabcová</b>	
Úvod	003
<b>Arnošt Lustig (USA)</b>	
O tvůrčím psaní a jak je učit	009
<b>Krzysztof Zanussi (Polsko)</b>	
Dramatické psaní a všeobecné hodnoty	015
<b>Josef Škvorecký (Kanada)</b>	
Máte korunu? (Pozdrav od patrona Literární akademie)	020
<b>Alessandro Baricco (Itálie)</b>	
Vypravěč před spisovatelem. Zkušenosti turínské školy Holden	027
<b>Jenne Magno (USA)</b>	
Vědomí a jazyková tvořivost: tvůrčí psaní jako klíč k rozvoji lidského potenciálu	031
<b>Martin Porubjak (Slovensko)</b>	
Preklad z reči do reči čiže V divadle sa text drámy prekladá do kontextu divadla (Rostandov Cyrano v spoločnej produkcii Štúdiá S a divadla Astorka–Korzo '90 v Bratislave)	039
<b>Ivan Vyskočil</b>	
Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby. Zdůraznění momentu a významu slovesnosti oproti konvenčnímu pojetí literatury	061
<b>Přemysl Rut</b>	
Literatura v médiích	065
<b>Jan Vedral</b>	
Cesta labyrintem – Individuální vysokoškolská talentová výchova jako pedagogický problém	069
<b>Alexandra Berková</b>	
Trocha dříví do lesa tvůrčího psaní aneb pole neorané – kus cukru čili od deskripce k obrazu	075
<b>Milan Uhde</b>	
Dá se objektivně rozpoznat talent? Co z toho vyplývá pro metodiku výuky tvůrčího psaní?	079
<b>Miroslav Kovářik</b>	
Podoba lyrického hrdiny (Poezie jako inspirativní kód k definici lyrického subjektu)	083
<b>Antonín Přidal</b>	
Základy autorské tvorby na Divadelní fakultě JAMU	088
<b>Václav Vokolek</b>	
Poezie v prenatalním stavu	095
<b>Michal Viewegh</b>	
Výuka posedlosti	101
<b>Arnošt Goldflam</b>	
Několik drobných poznámek k výuce tzv. tvůrčího psaní	105
<b>Vladimír Křivánek</b>	
Možnosti a limity rozvoje básnického talentu v seminářích tvůrčího psaní	107
<b>Antonín Moskalyk</b>	
Preexistenční dílo a jeho převedení do filmové a televizní podoby	113
<b>Daniela Fischerová</b>	
Velký třesk aneb první tři hodiny poté	119
<b>Autoři příspěvků</b>	121



Tvůrčí psaní... Víím, že se to nemá, ale musím požádat o prominutí, že některé věci budu opakovat, protože je toho málo, co víím, a o to málo se povtívě dělím, i když toho není moc...

Když jsem byl mladý, měl jsem dva kamarády spisovatele. Jeden z nich byl Ludvík Aškenazy, ten byl nejstarší, bylo mu už šestadvacet, a Otu Pavla, tomu bylo devatenáct. Všichni jsme chtěli být spisovatelé, ale věděli jsme, že to není legrace, že potřebujeme takových deset, patnáct let, abychom vstřebali všechno, co ví člověk o člověku, abychom přečetli to hlavní ze světové literatury. Také česká literatura byla výborná, ta galerie nádherných lidí jako Čapek, Vančura, Konrád atd. Po čem jsme ale jednotlivě toužili nejvíc, bylo setkat se s nějakým starším spisovatelem, který by se rozdělil o své zkušenosti – ne proto, že by nás naučil psát. Psát se naučit nedá. Psát se naučí každý sám, protože psaní je ve skutečnosti vyjádření duše. A duše každého člověka – to je nádherné na lidském pokolení, na jediném živočichu, který obývá planetu Zemi – je jedinečná. Svět spisovatele je tam, kde se skutečně věří, že bez jednoho člověka, bez jedné duše by země byla chudší. Proto musím opakovat srovnání: každý má sice otisky prstů, ale každý jednotlivý otisk prstu se liší od jiných; stejně se liší jedna lidská bytost od druhé.

Každý člověk je příběh. Každý člověk je příběh, ale některý z nich stojí za zaznamenání více, některý méně. Ne celý život člověka je příběh, ale může se jím stát výsek, některá událost. Když mi bylo tolik, jako je dnes mým žákům, těšil jsem se ze setkání s každým starším spisovatelem, který přišel do Prahy – Ilja Erenburg a jiní, Arthur Miller. Když jsme mohli jít s nimi na pivo nebo na skleničku vína nebo na vodu, na cokoli, ti starší se s námi dělili – ne aby nás to naučili, ale aby nám vysvětlili, jak oni píší, co je to talent, co je to trpělivost, co je to námět, jak se ho zmocit atd. Inspirace byla důležitá věc, ale nejdůležitější je, že každý mladý člověk pochybuje o svém talentu, protože talent nemůžete změřit. Ten se dá změřit až dílem, ale dílo na sebe nechá čekat pět, deset, dvacet nebo třicet let.

Když jsem dostal pozvání vést mistrovské kurzy na Literární akademii, měl jsem na jedné straně velikou radost a od té vteřiny, kdy mi přišel dopis od

Fota autorů příspěvků:

Vyskočil, Škvorecký, Křivánek, Lustig, Berková, Vedral  
Fischerová, Viewegh, Barrico, Kovářik, Zanussi, Přidal  
Moskalyk, Vokolek, Uhde, Porubjak, Magno, Rut

výkonného ředitele Křištofa, jsem přemýšlel o první větě, kterou začnu. A pořád mi ta věta ve Washingtonu hučela hlavou, ale více než za první větu jsem se nedostal. Můžu jim říci jenom to, co si myslím – a já si myslím, že literatura je to nejvznešenější, co existuje pod hvězdami. Že literatura je citová individuální a kolektivní paměť lidí a že civilizace přicházejí a odcházejí, zůstává po nich písek a prach, ale verš, drama a povídka, pohádka, pověst, legenda zůstávají. Proto každého spisovatele naplňuje pýchou, když něco napíše. Je to tajná, skromná pýcha, protože v každém vězí taková povídka, protože je to nejvznešenější, co člověk může dělat. Podobá se to vědě, podobá se to vynálezům; spisovatel si připadá jako chemik, který objeví lék proti rakovině nebo proti čemukoli. Literaturou se člověk dělí o zkušenosti, literatura pomáhá překonat samotou člověka, s kterou se narodil, úzkost člověka, kterou si nedovede vysvětlit, jejíž zdroj ani nezná – jestli to způsobuje hvězdný prach, nebo už sama skutečnost, že se člověk narodil...

V každé povídce, které rozumíme, která nás zaujme a kterou musel někde někdo napsat – a je úplně jedno, jestli ji napsal v Africe, jestli byl Eskymák, Čech nebo Američan, Arab, Žid – se autor podělil o svou lidskou zkušenost, řešil záhadu lidské existence, hledal odpověď, proč jsme se narodili. Proto mě naplňovalo radostí, že najednou někdo vymyslel a vydupal ze země literární školu, která mě osobně zaujala už proto, že je v Záběhlicích, kam je to pro mne tak daleko jako do Řecka, takže se mi připomíná Sokrates, Platon, Aristoteles. Je to šílená dálka, než se tam dostanete. Musíte jet podzemkou, potom autobusem, pak zabloudíte v Bělčické ulici a nakonec najdete Malovickou, a je to krásné.

Připravil jsem si pro vás referát, který přednesu i pro své americké studenty: **Co je to povídka a jak se píše povídka**. Literárních útvarů je mnoho. Já považuji za nejjednodušší píseň, za složitější lyrické verše, za velice složité drama. Povídka, to je epizoda ze života a je nejzajímavější, protože náš svět spěchá tolik, že lidé čtou stále méně. Román je jako katedrála, jak říkával Jan Otčenášek, ale povídka je tím tvarem nejsdělnějším, nejsrozumitelnějším. Především, že se v každé zahraniční škole učí tvůrčí psaní jako povinný předmět; už Hemingway, Fitzgerald a mnozí další byli vděční svým učitelům, kteří je vedli k tvůrčímu psaní. Psát se sice nenaučili, ale naučili se ledacos o tom, co bylo vyjádřeno před nimi daleko lépe, než uměli oni, když jim bylo sedmnáct, osmnáct nebo dvacet. Pochopili, o čem pojednává literatura a jak je možné psát.

Probíral jsem se jednou knížkou, kterou jsem našel náhodou, protože ji někdo v Americe zahodil do hromady jiných, které už nebude používat. V ní

jsem zjistil, jak různorodí lidé napsali eseje, studie o tvůrčím psaní: Albert Einstein, Vincent van Gogh, Friedrich Nietzsche, Carl Gustav Jung, William Butler Yeats, Henry James, Henry Moore, Thomas Wolfe, David Herbert Lawrence a další. Povzbuzující mi připadá, že všichni tito lidé pokládali za nutné vyjádřit se k tvůrčímu procesu. Proto je taková výhoda, když jsou na školách, jako je Literární akademie, profesory, učitelé sami spisovatelé. Kritické rozumějí tvůrčímu procesu, ale jenom do určité míry, protože sami jím nikdy neprošli, zatímco spisovatelé ano. Proto se v části svého příspěvku vyjádřím k tomu, jak se pozná, že příběh, událost, kterou jsme zažili nebo o ní četli třeba v novinách, se hodí pro napsání povídky.

Abychom dokázali napsat dobrou povídku, měli bychom vědět několik věcí. Nejprve poukáži na rozdíl mezi životem a literaturou. V životě existuje množství nezakrytých a až do smrti udržovaných tajemství, takže neznáme dobře nebo úplně ani své děti, ani rodiče, ani milence. Bývá dokonce v zájmu všech některá tajemství neodkrýt. V literatuře nejsou taková neobjevená tajemství. Literatura je nejen citová kolektivní a individuální paměť, historie člověka, literatura se zabývá rozkrýváním, odhalováním lidských tajemství. Někdy stačí jediná věta, aby takové tajemství odhalila. Někdy stačí jedno výstižné slovo. Proto lidi čtou rádi detektivky – na konci není nic vyřešeno, ale všechna tajemství jsou odhalena.

Čím víc tajemství nebo skrytých věcí odhalíme, tím lepší je naše povídka. Tolik za prvé. Za druhé, a to je poznání pro mladé zvláště těžké: zatímco život je plný nudy, všednosti až ubohosti, pro literaturu průměr znamená smrtelného nepřítel. Vše, co nudí, do literatury nepatří, jak objevil už Aristoteles před více než dvěma tisíci roky, když radil spisovatelům, aby vždycky popisovali to lepší než dobré a to horší než špatné, čili jen to nejlepší, pokud jde o charakter, ale i to nejhorší, protože průměr nikoho nezajímá. Za třetí: zákon příběhu nelze obejít; i když je možné zpřeházet pořadí jeho částí, čtyři základní zůstávají – tři viditelné, totiž začátek, prostředek a konec, a jedna neviditelná, totiž účel, důvod, proč autor příběh sepsal.

Autor znamená styl. Každý jsme, co jsme. Duše člověka se projeví v jeho činu. Duše autora se objeví v jeho stylu, v charakteru osobnosti, kterou v sobě nezapřeme, leda bychom se přetvařovali, a to v literatuře nefunguje. Styl je to, co jsme my, co jsi ty, já, on, ona, ono. Patří k němu i určité sklony, morálka, záliby, zaujetí nebo posedlost. Flaubert soudil, že autor je přítomen v povídce asi jako Bůh ve vesmíru – přítomen všude, ale neviditelný. Také je dobré si uvědomit, která literatura přežila věky. Žijí příběhy, kde se utkává dobro a zlo, kde je rozlišeno správné a špatné, spravedlivé a ne-



spravedlivé. I z té nejlepší tzv. zábavné literatury v dějinách zůstalo jen to, co bylo i zábavné i poučné, co předvedlo svár principů, co zdůraznilo objevené ctnosti, jako jsou čest, spravedlnost, přátelství, láska atd. Má to ale háček. Proč se člověk rozhodne napsat povídku, ne báseň, ne esej, ne drama nebo filmový scénář, který se složitostí už vyrovná románu? Odpověď hledáme hluboko v lidských dějinách, v dobách, kdy člověk nevěděl, proč má v noci nad hlavou hvězdy, proč po soumraku přichází noc a se svítáním den, proč řeky vtékají do moře, slunce svítí a lidé se rodí, žijí a umírají. Povídka sdělovala zkušenosti jednoho vypravěče mnoha jiným lidem, kteří shledali, že lidské bytosti potkávají obdobné události. Vypovědět tuto skutečnost krátce a barvitě je povídka.

První povídky se nepsaly, ale vyprávěly. Vypravěč na bazaru v oáze saharské pouště shledal první, že vyprávět příběh musí být pro posluchače nejen zajímavé, poučné, ale i zábavné, jinak nedostane za odměnu perník s medem a ještě ho vyženou s hvízdáním a pokřikem. Nelepší-li své podání ani v příští oáze, se zlou se potáže: nebude vypravěčem, a možná nebude ani živ.

Povídka nejprve zaujme samotného vypravěče, potom ho přiměje, aby ji sdělil dál. Povídka je zdánlivě jednoduchá záležitost, která vypráví, co se stalo a nemůže se už odestát. Povídka je základní, nejprostší, ale ne nejednodušší literární útvar. Zachovává pulz ústního vyprávění, i když už vypravěči svá díla zapisovali. V průběhu dějin románu, které trvají tisíc let, se ukazuje, že prazákladem románu byla povídka. Souhrn, spleť povídek, složitější souvislosti povídek – tomu říkáme román. V pozadí jako vznešená Popelka stojí povídka. První román, *Vyprávění o Gendžim*, byl napsán roku 1008 v japonském Kjótu dvorní dámou Murasaki *Šikibu*, která popsala intriky na císařském dvoře. I když nepoužívala skutečná jména a měnila děj, všichni se zajímali, jestli je to pravda. Ale ona říkala: tak, jak jsem to napsala, to není pravda, ale zároveň je to pravda. Totéž vyjádřil Hemingway o tisíc let později slovy, že literatura musí být pravdivější než pravda.

Nejprostší vyprávění o tom, co se stalo, proč se to stalo, komu se to stalo a co z toho plyne, to je povídka. Povídka dovoluje přímému účastníku dění přímo se pochlubit. Freud dokonce vysvětluje zrod spisovatele touhou pochlubit se dívce a zároveň ji za honorář pozvat do kavárny, ne-li jinam. Ovšem může to být také obráceně. Od povídky se čeká, že bude napínavá a zajímavá, že nebude nudit. Co dělá povídku napínavou? Napětí přichází především s událostí samou, s okolnostmi, za kterých se něco seběhlo – co je dramatické, co vyvolá od začátku očekávání čtenáře, jak to dopadne,

tedy protiklad znuděného konzumenta. Dramatičnosti napomáhají proporce – jak ale dosáhnout aristotelské proporce, aby myš nebyla velická jako slon a lev jako myš?

Kromě přiměřených proporcí je v povídce nezbytný okamžik překvapení, něco, co čtenář nečeká. Magické číslo je pro tento účel trojka. V dramatu jsou tři akty, v povídce proporce tří zmíněných viditelných částí. Ale výjimka potvrzuje pravidlo. Joyce napsal povídku *Nebožtíci*, kde začátek zabírá devadesát procent příběhu, prostředek pět a konec také pět. Přesto je to mistrovské dílo. Ne celá povídka je dramatická, pouze její ukončení, ale i na začátku je zajímavá. Existují zákony, které i ten nejmladší spisovatel musí znát, aby je mohl porušit. Tolik o povídce.

Už jsem mluvil o tom, že mladí spisovatelé především, ale všichni ostatní také mají potíže s rozpoznáním vlastního talentu. Měl jsem kamaráda, který se jmenoval Ota Pavel; nevěřil, že má talent. Nejtěžší ze všeho bylo přesvědčit ho, že talent má. Co to je talent? Talent je schopnost rozeznat tři věci tam, kde si ostatní lidé všimnou jenom jedné. Maminka si všimne jenom jedné, tatínek si všimne jenom jedné, může být u každého jiná, ale autor si musí všimnout tří, nejméně tří, protože jinak by nebyl schopen říci něco nového. Mladý spisovatel se musí snažit vidět v každé věci přinejmenším tři. Génus, jak říkal Einstein, vidí v jedné věci deset. Tomu se říká talent, ale málokdo tomu věří.

Potíže rozeznat svůj talent, nalézt inspiraci, objevit směr práce a být trpělivý – v tom je podstata spisovatelské práce. Mladí lidé nemají trpělivost. Stát se spisovatelem znamená naučit se trpělivosti a přitom věřit, že najdu-li v jedné věci tři, pak mám talent. Talent přitom znamená jenom deset procent, zbytek znamená práce. Musím se srovnávat s jinými. Za prvé: vznešenost spisovatelské práce spočívá v tom, že když napíšete první povídku, stali jste se kolegy autorů Bible i takových velikanů jako Tolstoj, Hemingway, Flaubert, jste jejich kolegové, ale nikdo neví, jak se to vyvine dál. To je povzbuzující. Ta druhá povzbuzující věc je negativní poučení. Víte, že i Tolstoj napsal slabší věci, že Hemingway napsal věci, které schoval do sejfy a které bohužel jeho chamtiví příbuzní teď vydávají. Pro nás autory je důležité vědět, že ne všechno se povede, že i mistr se utne. My se učíme z toho nejlepšího, ale i z toho nejhoršího.

Mladí spisovatelé mají tu výhodu, že všechno, co je potká, patří do pokladnice, ze které budou čerpat v budoucnosti. To, co se vám stane teď, možná popíšete za padesát let v nejrůznějších dimenzích. Na psaní je výborná věc to, že se vlastně učíte každým krokem. Ne každý člověk se učí



každým krokem. Učíte se nejen z kladného, ale i z chyb. Jak říká doktorka Berková: nikdo se nediví, když se malíř přihlásí do školy. Karel Gott se kdysi přihlásil do výtvarné školy; byl přesvědčený, že ta bota, kterou nakreslil u přijímacích zkoušek, byla jeho nejkrásnější bota, a přece ho nepřijali. Nikomu nepřipadá divné, že se lidé hlásí na Akademii výtvarných umění, nikoho neudivuje, že se studuje tanec, ale málokdo si dovede představit, co se děje v mysli spisovatele, co se děje v mysli vynálezce, co se děje v mysli malíře, kromě učitelů tvůrčího psaní.

Na závěr bych řekl, že existence Literární akademie je nádherná věc. Mám za sebou dva mistrovské kurzy a mohu potvrdit, že jsou tady skutečně nadaní lidé. Porovnávám-li to se studenty ve Spojených státech, je poměr nadaných úplně stejný. Bohužel tam i tady se asi ze dvou nebo tří set nadaných jen málokdo stane skutečným autorem, protože málo lidí má trpělivost vyčkat. Povím malý příběh. V USA jsem měl ve třídě sympatického kluka. Jmenoval se London. Už to samo bylo velice romantické. Jeho tatínek se zabil při letecké katastrofě v Chicagu a chlapec zůstal sám. Jeho povídky se mi moc líbily. Když skončil semestr, potkal jsem ho v naší ulici v tmavém obleku u honosné limuzíny. Povídám mu: „London, jak to vypadáš?“ Odpověděl: „Jsem obchodník a prodávám počítače.“ Já na to: „Ty už nepíšeš?“ A on: „To nemůžu, už jsem se oženil, mám dvě děti, a to bych nezvládl.“ A tak prostě přestal psát. Spousta nadaných přestane psát z praktických důvodů a jenom málokdo u toho zůstane. Ale ten začátek je krásný a já vám opravdu blahopřeji, že jste tady, že se můžete učit, že se můžete učit od nejlepších českých autorů a že ti čeští autoři jsou ochotni se s vámi rozdělit, a já taky jsem ochoten se s vámi rozdělit a jsem rád, že jsem tady.

## Dramatické psaní a všeobecné hodnoty

Krzysztof Zanussi (Polsko)

Svůj příspěvek začnu pesimistickým konstatováním. Víte dobře, že v naší staré Evropě se nám nic nedaří. Nedaří se nám filmy, nedaří se nám divadlo, nevycházejí romány. Všechno, co je dobré, je americké. Ještě se nám snad daří letadla, která létají, ale film a vyprávění příběhů vůbec prožívají v Evropě jakousi velkou depresi. Kdysi tomu tak nebylo. Jsem starý člověk, takže vám mohu připomínat věci, které vy už neznáte. Můj otec, který byl zase starší než já, říkal, že když je film americký, hodí se pro služku, případně také pro řidiče, ale vážní lidé na americké filmy nechodili, protože americké filmy byly hloupé. Má-li být něco dobré, pak to musí pocházet z některého evropského státu. Když natáčeli takoví tvůrci jako Buñuel, Bergman nebo Fellini, bylo zřejmé, že takové filmy nikdo ve Spojených státech natočit nemůže.

Posledních dvacet let ovšem existuje jakási deprese, která vstoupila do Evropy. Dvacet let to není dlouho, ale ocitli jsme se na velmi obtížném startovním bodě. Protože lidé nepřiliš věří, nemají velkou důvěru ani v naše tvořivé schopnosti. Lidé nekupují lístky na evropské filmy, pokud se o jejich původu dovědí z reklamy. Když román pochází z Evropy, tak se čte jen v zemi původu, ale za hranicemi těžko. Proto se řada autorů skrývá za anglosaskými pseudonymy a tají svá pravá jména. Znam francouzské spisovatele, kteří na obálkách svých knih nechávají slova z „američtiny“. Tento stav věcí považuji za špatný a dotýká se mne, a proto hledám odpověď na otázku, co se stalo a proč se tak stalo.

Myslím, že zmíněná krize vychází z toho, že nemáme systém hodnot, který by byl uznáván a přijímán, pokud jde o jakékoli umělecké dílo, které pracuje s příběhem. Když se dívám na většinu filmů a dalších uměleckých děl, která jsou v Evropě tvořena, pak mám pocit, že jsem se ocitl uprostřed postmodernistickému zmatku. Zdá se mi proto, že postmodernismus nemůže být inspirací pro jakoukoliv tvorbu, protože zastírá hodnoty. Říká, že se dobro v zásadě neliší od zla a krása od ošklivosti, a proto nic není možné s ničím porovnat. Domnívám se, že instinkty našeho diváka se s takovým pohledem neshodují, a proto se s tím divákem mýjíme. Takové filmy posledních let jako jsou *Intimita* Patrica Sharolla nebo Hayneckova *Pianistka* ilustrují

jistý druh rozkladu, protože v nich pozorujeme život jako by šlo o život hmyzu, který nás se jakoby netýká.

Největším úspěchem naší evropské kultury se mi zdá být objevení tragického rozměru, tragična. Tragédii objevilo řecké drama, do dnešního dne jsme si ovšem vědomi toho, že je to nejhlubší možný způsob pojetí našeho osudu. Podstatou tragédie je, že existuje kolize hodnot, která je neřešitelná. Antigona musí pohřbit bratra, ale musí poslouchat krále. Cid musí být loajální ke své rodině, ke svému otci, ale musí být také loajální ke své lásce. Hamlet musí být loajální ke své matce, ale i ke svému mrtvému otci. Evropa jako by začala pod americkým vlivem eliminovat kategorii tragična z vidění světa.

Američané, jako velmi mladá kultura, nahradili vědomí tragična, kategorii tragična, vědomím pionýrského úspěchu. Podíváte-li se na *Schindlerův seznam* Stevena Spielberga, předpokládáme, že jádro tvoří reálný historický příběh. Ale podívejte se, co v té historii uviděl Američan. Uviděl srdnatého kovboje, který zachraňuje mnoho z těch lidí, kteří jsou odsouzeni k smrti. Už mu ale nedošlo, že ten stejný kovboj jiné lidi odsuzuje. Ve skutečnosti Schindlerova vdova vzpomínala, že její manžel se do konce svého života trápil pocitem viny, protože někoho nezachránil, zatímco některé zachránil. Film ovšem končí happyendem. To je ubohost v chápání života, která je důsledkem mládí a nezkušenosti.

Chcete psát zajímavé texty, ale jak to dělat, jestliže dnešní společnost odměňuje průměr a nikoli výjimečnost? Navštívil mě student z Kazachstánu a vyprávěl mi o svém scénáři. Byl o dvou přátelích. Jeden musí odletět do Moskvy a vyzvednout si tam nějaké dluhy. Manželku nechá doma. Mezi jeho přítelem a tou ženou se začíná rodit a rozvíjet milostný příběh. Dochází ke konfliktu hodnot. Přítel by musel zradit přítele, žena by musela zradit svého muže, aby se ten milostný příběh naplnil. Vystává napětí, vzniká drama a možná dokonce tragédie. Zkuste tenhle příběh dnes vyprávět ve Francii. Všechno skončí společnou večeří ve třech a nebude žádné drama, protože manželky i manželé je možno měnit v závislosti na náladě. Neříkám to z pohledu moralisty. Celá historie lidstva je historií dramát, ve kterých láska hraje důležitou úlohu, ale v průběhu celé své historie, celých svých dějin, lidstvo bojuje s míjením.

Já jsem bývalý fyzik, a proto rád cituji takovou metaforu z termodynamiky, která pochází z 19. století. Existuje funkce entropie, která mluví o tom, že všechno směřuje k vyrovnání teplot, a to označuje termín skon, smrt světa a dokonalý chaos. Náš život je aktem boje s entropií, a tedy bojem se smrtí.

Stále v tom boji prohráváme. Snad neprohráváme jen tehdy, věříme-li v hodnoty, které jsou větší než život. Válka o trvalost citů, o trvalost hodnot je bojem s pomíjivostí. Proto existuje Penelopin mýtus, v němž má Penelopa velkou chuť zradit svého nepřítomného muže. Není důležité, jestli to udělá či nikoliv. Důležité je, že to je drama. V dnešním světě se zdá, že to nemá žádný význam.

Na jednom ze seminářů o psaní scénářů jsem dostal do rukou norský scénář. V jednom z grantových programů se probíráme scénáře, které pocházejí z různých částí Evropy. Moje norská studentka vyprávěla následující příběh. Mladá dívka hledá naplnění v umění, ale nedaří se jí to. Přítelkyně jí radí, aby se pokusila mít dítě, protože to jí může přinést spokojenost, satisfakci. Dívka si vezme do postele nějakého mládence a po devíti měsících má dítě. Ale zjišťuje, že to nebylo její pravé poslání, to dítě jí jde na nervy. Pak zjišťuje, že jejím posláním je přece jenom umění. Dítě dává do sirotčince, odvážně se staví proti rodičům a vůbec celému okolí. Film končí happyendem. Účastníci toho semináře, většinou také lidé ze skandinávských zemí, řekli autorce, že hlavní hrdinka není sympatická a že by jako diváci cítili zadostiučinění, kdyby hrdinka na konci filmu umřela například na rakovinu. Tím diskuse skončila, ale v noci mě autorka navštívila, bušila pěstmi do zdi a křičela, že jsme ji zabili, protože to je její autobiografie. Tak skončil seminář psaní scénářů a začala sociální psychiatrie. Myslím si, že v důsledku toho mi zaplatili poměrně málo na to, kolik měsíců jsem se s tou paní trápil.

Tato hloupá historie, ten hloupý příběh reprezentuje kolizi hodnot. Z jedné strany máme pocit, že mateřství je cosi natolik vznešeného, že se matka dotýká čehosi posvátného, ale na druhé straně je stejně přirozená touha po seberealizaci. Jestliže autor nechce vidět tragickou kolizi, která se v tom příběhu objevuje, pak vlastně neguje pohled, který se nám pokouší vyjevit nějakou životní moudrost. V dnešním světě se prométheovský mýtus stává příběhem, kterému téměř nikdo nerozumí. Ten, kdo by se obětoval pro lidstvo, by byl považován za blázná. Dnešní mytologie pracuje s takovými postavami jako je Tarzan nebo Mickey Mouse; ty nemají tragický rozměr.

Něco nám v Evropě chybí. Máme tu skepsi a cynismus starého kontinentu, ale nemáme tu naivitu a optimismus Nového světa. V Novém světě je potřeba být nejlepší a obstát v konkurenci velmi zdůrazňována, velmi akcentována. Ve starém světě je lepší být průměrný. To samozřejmě ničí celou dynamiku dramatu. Přestože písnička, kterou teď chci citovat, pochází z Ameriky, lépe odpovídá Evropě: „*Don't worry be happy*“. Zdá se, že Ev-

ropa nemá dnes žádné vážné problémy, a proto se zabývá nevýznamnými. Jejich prostřednictvím je těžké vyvolat emoce.

Setkal jsem se s protestem skupiny feministek proti pánským záchodkům, speciálně proti pisoárům, protože pisoáry nejsou identické s dámskými záchodky. V tom je diskriminace. Už dva evropské parlamenty schválily právo na eutanázii, ale současně nelogicky nejsou povolovány silné drogy. Jak je možné, že někdo mi zakazuje umírat pomalu, ale nebrání mi umírat rychle? Proč bojujeme o právo kouřit marihuanu a pronásledujeme kouření normálního tabáku? Svět, ve kterém žijeme, není logický a ostatně nikdy nebyl.

Naše sny a inspirace musí být nějakým způsobem koherentní, ale nejsou, a proto se sny se zbytečně přenáší na veřejnost. Když jsem mluvil o eutanázii, je to už poslední hranice, při níž překračujeme posvátnost života. Racionalismus se nezabývá posvátným. My se stále racionálněji pokoušíme opsat náš život. Přitom náš život nepodléhá racionálnímu výkladu. Moudrost není možné uzavřít do logických úsudků. Tady se můžeme hodně učit od východních civilizací, které neznají tu prostou zásadu, která stojí v základech západní civilizace, totiž že je založena na logice, která vylučuje protiklady. Nemůžeme říci, že něco je a zároveň není. To je dobré východisko, abychom úspěšně zkonstruovali letadlo nebo raketu, ale chceme-li mluvit o štěstí, je taková zásada je k ničemu.

Naivní novináři se mě často ptají, jestli mám nějakou životní devízu, kterou bych chtěl lidem předat. Kdybych měl takovou devízu, pak bych všem poslal „esemesku“. Víme, že moudrost leží mezi protikladnými úsudky. V Indii na mne kdosi zaútočil, řka: „Jak jako bývalý fyzik můžete být křesťanem?“ Uvedl na příkladu, že evangelium je nelogické. Na jedné straně Kristus vyhání kupce z chrámu, a na druhé straně říká: „Udeř-li tě tvůj nepřítel v tvář, nastav druhou.“ To je naprosto nelogické a naprosto pochopitelné. Nepodléhá to ale logice dvou hodnot.

Naše schopnost vyprávět podlehla racionalismu, a neumíme si s ním proto poradit, protože ve skutečném vyprávění o životě musí být prvek tajemství, prvek naprosto nelogického překvapení, a proto musí existovat nějaká shoda s našim intuitivním smyslem pro hodnoty. Jeden prvek musí být dobrý a druhý zlý, aby existovala dramatická volba. Není-li taková volba, není drama. Z druhé strany to, co jsme zdělili po řecké tragédii, totiž pocit tragická, vstupuje to do našeho pohledu světa, kde existuje cosi jako kulminace; je to oblouk, ve kterém existuje kulminační bod a nějaké zakončení. Takto byla komponována nejenom dramata, ale také romány a symfonie. V symfoniích máme také v Evropě uzavřenou kompozici.

Náhle do naší kultury vtrhla velmi plebejská forma, jakou je seriál, který reprezentuje nekončící hloupost. V seriálu lidský život nemůže mít smysl, protože kdyby ten smysl měl, tak by se cosi zlomilo. Za týden ale musí existovat další díl, takže forma si vynucuje filozofii. Reklama si zase vynucuje formu. Musíme ohlupovat naši veřejnost seriálem, který je ze samé podstaty řeči zdegenerovanou formou vyprávění. Vy ale musíte psát seriály, protože musíte z něčeho žít. To by už bylo dramatické téma, dokonce i téma tragédie, protože je tu konflikt přesvědčení a materiálního imperativu, ale nikdo to takhle neprožívá. Neviděl jsem ještě žádné dílo o autorovi hloupých televizních seriálů. Zdá se, že to drama tedy není všeobecně prožíváno.

Mluvíme k vám z pozice člověka, který se blíží důchodovému věku. Jedním z největších evropských mýtů, které se týkají lidí v mého stáří, je faustovský mýtus. Zdá se mi, že jsem v dobrém čase, abych začal nový život, a to ne jeden, ale dokonce několik životů. Biologie mi ale klade překážky. Nemohu jít ve Faustových šlépějích, protože za prvé nikdo nevěří v ďábla, takže nemám s kým obchodovat, a za druhé nikdo nevěří v duši, takže nemám ani co prodat. To je smutná situace. Přitom vidím, jak velké množství starých lidí stále více zatěžuje rozpočet, takže nejpocitivější by bylo rychle umřít. Ale já nechci, takže vy mladí budete pracovat na můj důchod. Ve sjednocené Evropě to půjde z jednoho rozpočtu.

Existují-li tedy hodnoty větší než život, vidíme je v jiných kulturách, a to v těch, které nám hrozí. Nepochybně teroristé, kteří unášejí letadla, mají jistotu hodnot, které přesahují jejich životy, ale vůbec nás to nepřitahuje. Položit život za to, aby jiní lidé zahynuli, je velmi zvláštní varianta hrdinství. Naproti tomu evropská tradice zná hodně jiných forem, způsobů transcendence. Je možno zasvětit život vědě, zasvětit život kráse a je možné také zasvětit životu dobru jiných; tak umírali revolucionáři. Umíme dnes vytvořit takové hrdiny, a pokud ano, budou se někomu vůbec líbit? Sám se na to ptám, a kdybych znal odpověď, neseděl bych tu s vámi, ale psal bych scénář.

Věřím, že Evropa, která jako Fénix povstávala z popela nespočetných úpadků v průběhu posledních dvou tisíc let, pozvedne se po dvaceti letech deprese možná ještě před mýma očima. Je už v lidské podstatě, že se člověk pozvedá tehdy, když dostane hodně do těla. Historikové říkají, že když Evropa dosáhla na zlato Nového světa, prožila také chvíle velkého rozkvětu umění, ale obvykle největší vzlety ducha přicházely jako důsledek neštěstí, epidemií, válek. Máme tedy čekat na další výbuch Černobyli, nebo pády meteoritů, nebo nějakou dobrou epidemii, abychom se tak znovu pozdvihli, nebo je lepší žít tak, jak žijeme dnes?

Ještě včera jsem byl v Kolumbii. Také jsem se stýkal se studenty a mluvili jsme o dramatech. Kolumbijcům nechybí dramata. Jeden student přišel v obvazu, protože byl v noci postřelen. Chtěl jsem ho poslat do nemocnice, ale říkal, že zůstane na semináři a že tu kulku mu vytáhnou až večer. Měl zkušenosti, protože v jeho rodině byli všichni postřeleni. Mluvil jsem s knězem, který byl Ital, a ten říkal, že neměl nikdy v Evropě takovou zkušenost, že by se mu zpovídali lidé, kteří by někoho zabili. Říkal, že v Kolumbii má takovou zpověď tak jednou týdně. Rovněž zhruba jednou týdně vede pohřeb někoho mladého, koho zabili. V Kolumbii, na téže jezuitské univerzitě Xavreianum, jiný kněz, též shodou okolností z Evropy, přednáší postmodernismus a říká studentům, že není nijaký velký rozdíl mezi dobrem a zlem. Strašně jsem chtěl, aby se ti dva kněží potkali, protože by z toho možná mohl vzejít dobrý scénář. Odděluje je několik tisíc kilometrů, takže asi ten dialog napíšu já, jak si ho hypoteticky představuji. Ale autorská práva vám neprodám.

z polštiny přeložil Rudolf Vévoda

Máte korunu?

(Pozdrav od patrona Literární akademie)

Josef Škvorecký (Kanada)

V době historicky velmi nedávné se můj švagr konečně dostal k pražským taxíkům. Stát se členem téhle mafie bylo vždycky těžké, ale navíc k obvyklým překážkám musel švagr překonat zábranu toho, že deset let seděl. Dopustil se překročení hranic bez platného pasu a při tom zločinu ho chytli. V té historicky tak nedávné době nebylo pro řadového občana možné legálně vydělat velké peníze. Nelegálně to šlo: šmelina, různé finanční podvody, které, když měl občan štěstí, nevedly k objevení manka, a také tzv. protiprávní obohacování jako třeba v ten rok, kdy byla nadúroda třešní. Jednotná zemědělská družstva nebyla s to se s nadúrodou vypořádat, asi proto, že česat třešně je dost pracné. Jeden řadový občan dostal nápad: nabídl družstvu, že jim za úrodu z dvaceti nebo více třešňových stromů zaplatí velkoobchodní cenu a sám si stromy očese. To taky udělal, načesané třešně dovezl vlastním autem do Prahy a tam je prodával za cenu maloobchodní. Dopustil se tedy zločinu protiprávního obohacování a šel na šest měsíců sedět. Třešně ten rok nebyly na trhu k sehnání.

Existovali ovšem občané, kteří vydělávali velké peníze, aniž se za to dostali do basy. Tzv. umělci. A když se můj švagr konečně stal pražským taxikářem, neobvykle často vozil řadové občany z nočních flámů a neobvykle mnozí si vylévali vztek na ty zákonně se obohacující, neřadové občany, zejména na spisovatele.

Jistá logika v tom byla. Velké peníze vydělávali např. populární zpěváci, jenže ti, málo platné, museli umět něco, co řadový občan neuměl: krásně zpívat. Mnozí spisovatelé v té historicky velmi nedávné době uměli psát jako každý řadový občan, ale přesto, na rozdíl od řadových občanů, vydělávali velké peníze. Proto se nadměrně často dostávali na pranýř závisti.

Tohle potřebuje definici: v naší zemi tehdy – až na malé výjimky – opravdu uměl psát každý dospělý člověk. Proč tedy velké peníze vydělávali jen nemnozí, z nichž mnozí navíc zas tak krásně psát neuměli?

Když můj švagr vyposlechl takový výlev závisti, řekl pokaždé rozhořčenému zákazníkovi: „Vidíte támhleto Narpu?“ Pro mladší z vás nebo pro cizince,

kteří nevědí, co to slovo znamenalo: česky se tomu říkalo „papírnictví“. Zákazník zpravidla přitakal, a švagr položil další otázku: „Máte korunu?“ Téměř vždycky zákazník přitakal. „Tak si zejtra ráno dojděte do Narpy, kupte si papír a tužku, a pište. Máte možnost vydělat ty velké prachy jako každé jiné.“ Docela vážně: na zpěváky se tolik nežářilo – i když taky – protože ti uměli zpívat. Aby uměli zpívat, museli mít hudební sluch. Nemluvím o dřině, kterou je nutné věnovat učení, neboť Bohem tak pronikavě nadaný, aby se nemusel učit, není téměř nikdo. Běžným omylem mezi závistivci v té historicky nedávné době bylo, že k tzv. psaní řádný sluch není potřeba.

No, k psaní jistého druhu prózy – těžko to nazvat krásná próza – skutečně sluch nebyl potřeba. Mám na mysli psaní kovbojek aplikovaných na naše poměry v té historicky velmi nedávné době.

Klasické kovbojky, jak známo, jsou tzv. *formula literature*, neboli literatura psaná podle formule. Zjednodušeně řečeno, formule je následující: rančeru, řekněme Clintonovi, se ztrácejí krávy. V kraji totiž řádí banda zlodějů dobytka. Místní šerif si s tím neví rady. Tu se na obzoru objeví cizinec, vloží se do věci, v místním saloonu většinu zlodějů postřílí a zbytek z kraje uprchne. Pro závěr toho dramatu má autor dvě možnosti: a) Cizinec na svém koni odjede, což je lepší než možnost b), neboť lze napsat několik pokračování, podle ohlasu. b) Rančer má krásnou dceru. Cizinec si ji vezme, a na svém koni neodjede. Autor se tím ochudí o možnost vytvořit seriál, ale zato se jeho kovbojka bude líbit, jak se kdysi říkalo, i paním a dívkám.

Nějaký neznámý tzv. spisovatel formuli geniálně aplikoval, takže co vzniklo, bylo na Státní cenu. Například: řediteli továrny Kovostroj, n.p., se nedaří splnit plán. V továrně řádí banda sabotérů najatých americkou CIA, posílených dělníky jednak línými, jednak starými, kteří ze zlovyků minulosti nebo pro věk nechápou nutnost zvyšování norem. Ve voze Škoda se objeví krajský tajemník strany, sabotéry odhalí, lenochy a starce přeškolí a pro závěr má autor rovněž dvě možnosti: a) krajský tajemník strany v autě značky Škoda odjede, b) krajský tajemník se zamiluje do hezké místní lékařky nebo učitelky, vezme si ji a dá se přeložit do továrny Kovostroj, n.p., jako kádrovák; tím se ovšem autor ochudí o možnost seriálu.

V dobách historicky nedávných dostal za to autor Státní cenu, tehdy Klementa Gottwalda – pro mladší z vás: první tzv. dělnický prezident tzv. ČSSR – ačkoliv uměl jenom psát, ale literární sluch neměl.

Tak tomu bylo v době historicky velmi nedávné. V moderních kovbojkách nebo detektivkách, anebo v hororech – v žánrech vesměs psaných podle formule – se dnes uplatňuje dost autorů, kteří literární sluch mají. V kov-

bojkách psaných tehdy pro domácí potřebu byste autora obdařeného literárním sluchem nenašli. Něco tomu bránilo. To něco není těžké najít. Hemingway kdysi výstižně řekl, že *spisovatelovým řemeslem je mluvit pravdu o pocitech v okamžiku, kdy existují*. V kovbojkách psaných *pro domo sua* se tohle řemeslo uplatnit nedalo, z důvodů mimo oblast literatury.

Nejde tedy o gramotnost, ale o zvláštní druh sluchu, jemuž říkáme literární. Dám vám příklad a myslím si, že na něm se tohle *sine qua non* spisovatelského umění dá vyzkoušet. Faulknerova povídka *Dry September*, přeložená u nás kdysi jako *Suché září*, začíná větou, jež mi připadá těhotná hudbou, rytmem, významem, tajemstvím – prostě tím, čím umění člověka upoutává: *Through the bloody September twilight, aftermath of sixty-two rainless days, it had gone like fire in dry grass – the rumor, the story, whatever it was*.

Nemám po ruce překlad, který vyšel před mnoha lety ve Světové literatuře, a neodvažuji se improvizovat. Ale na této vysoké škole je angličtina jedním z hlavních předmětů, takže se to snad překládat nemusí. Povídka je navýsost tragická, o nenaplněné touze a o lynči; první věta je tragický akord, který to všechno předznamenává.

Velká literatura je plná takových pasáží, formulací a v teoretických textech, pokud se dá tak říkat vyznáním víry, najdeme spoustu zrn specificky literární moudrosti.

Ta je ovšem plná protikladů, jako je tomu u velkých tajemství vždycky. Dva příklady z mnoha: každý, kdo chce psát, jistě zná Hemingwayovu metaforu o ledovci, nebo o ní aspoň slyšel. Dobrá povídka, napsal Hemingway, je jako ledovec: nad hladinou je vidět jenom asi jedna pětina, čtyři pětiny vidět nejsou. Ale je to právě ta skrytá masa, která dává ledovci jeho obrovskou sílu. Spisovatel se musí nejdřív o svém příběhu a jeho protagonistech dozvědět co nejvíc, ideálně všechno. Potom tu znalost proseje hustým sítem objektivního korelativu a ponechá z ní nad hladinou vody jen tolik, aby obrovskou znalost reality bylo cítit.

Naproti tomu Henry James uvedl v diskusi s H. G. Wellsem jiné srovnání. Šlo o to, zda spisovatel má jít, tak říkajíc, do šíře, tj. obsáhnout co nejvíc skutečnosti, anebo zda má být, říká James, „úzký“, aby mohl líp proniknout skutečností do hloubky. Taková sonda se mu povede nejlíp, jestliže na něho něco z pozorované skutečnosti, něco třeba zcela malého a přelétavého, zapůsobí tak silně, že se to promění v nezapomenutelný obraz, v *image*, v semeno, v zárodek, z něhož může vyrůst i objemný román. Ja-



mesův příklad je historika o anglické autorce, která se poprvé v životě dostala do Paříže. Když šla z bytu přátel po schodišti činžáku dolů, zahlédla pootevřenými dveřmi rodinu francouzského pastora u večeře. Byla tehdy v Paříži jen na krátkou dobu, nevěděla nic o francouzských protestantech, ale *image* rodinky modlící se před večeří na ni zapůsobila tak hluboce, že obraz té chvíle jí utkvěl v mysli a stal se zárodkem, semínkem úspěšného románu, který napsala; odehrává se v Paříži a jeho hrdiny jsou francouzští hugenoti. To je ve zkratce Jamesova *germ theory*, teorie zárodku, zrníčka, z něhož na stránkách knihy vzklíčí život.

Vypadá to, že ledovec a zrníčko jsou v křiklavém protikladu. Ve skutečnosti jsou původci těch dvou příkladů ztělesněním obou teorií; a paradoxní je, že své teorie příkladem svého života a díla navzájem vyvracejí.

Víme, že Hemingwayova válečná zkušenost se omezila na jediné odpoledne v zákopech italské fronty, kde ho náhodou trefily střepiny granátu. Z tohoto zrníčka vzklíčilo *Sbohem, armádo!* a řada povídek. Tedy kratičký, ale silný zážitek, dojem, *image*. Zrníčko.

Naproti tomu Henrymu Jamesovi se v životě nic zvláštního nestalo, pomněli-li zvěsti o mladistvém zranění, které vedlo k impotenci; ale to je pouze nikdy nikým nepotvrzený drb. Jinak James neměl valné starosti o živobytí a život trávil v salónech tzv. lepších vrstev, ve společnosti zejména žen, které v jeho době stejně jako dnes vynikají zálibou ve vyprávění novin a historek, tedy tzv. drbů. Naslouchal jim pečlivě, lze říct, že touhle společenskou vrstvou pronikl do šíře. Z drbů a historek vytvořil to, čemu se říká historické plátno jeho doby a společnosti, a protože byl pravým opakem toho, čemu se v době historiky velmi nedávno říkalo polopatismus, zapředl do těch plytkých historek i značně hlubokou kritiku své společnosti.

Takových dvojic je mnoho. Zase *pars pro toto*: Jane Austen a Charles Dickens. Autorka, která dnes plní plátna biografů znamenitými díly filmového umění, prožila celý, dost krátký život na vesnici, nikdy se nevdala, jako James naslouchala historikám a jako Joseph Conrad měla oči doširoka otevřené. Nemusím říkat, jak velká je to postava v dějinách anglické literatury, jak živá je dodnes. A její mladší kolega Charles Dickens? Děťství hošíka těžce se protloukajícího mizerným životem, selfmademanský literární úspěch, široká i hluboká znalost společnosti a lidí své doby, tedy všech dob vůbec, plus ještě něco.

To něco, bez čeho je člověku, jenž chce být spisovatel, každá zkušenost, ať široká a všeobíjající, nebo omezená a úzká, byť i pronikající do hloubky, málo platná. Myslím tvůrčí fantazii. Díky jí se jednodenní voják Hemingway

proměnil v autoritu na velké války moderní doby, proto si jeho kolega William Faulkner vysnil kariéru stíhacího letce v první z těch dvou velkých válek, ačkoliv v ní nikdy nebyl, jenom se v Kanadě naučil létat a válka skončila dřív, než mohl odjet do Evropy. Z prožitku létání ve vratkých dvouplošnicích, z historek pilotů, kteří se z války vrátili zraněni, se zrodilo semínko budoucích románů a povídek o velké válce, semínko tak plodné, že Faulkner dokonce začal kulhat.

Faulkner, vypráví jeho bratr John, měl rád detektivky, literaturu, jíž se u nás říkáva pokleslá. Brácha o tom vypráví historiku – životy spisovatelů jsou plné historek – jak v Oxfordu v Mississippi si Faulkner chodil kupovat knihy do *general store* a jednou tam zastihl místního doktora, jak stojí u stojánku s detektivkami a s nepředstíraným zájmem si z nich vybírá. Když si doktor všiml spisovatele, tehdy už světově proslulého, udělal úrok vlevo ke stojánku, na němž majitel obchodu vystavoval klasická díla britské i jiných literatur, a s předstíraným zájmem si začal listovat v Anně Karenině. Faulkner postoupil na jeho místo u stojánku s literárními škváry, s nepředstíraným zájmem si je prohlížel, vybral si tři a šel je k pokladně zaplatit. Před obchodem se, každý se svým balíčkem, zastavili a doktor se podivil: nevěděl prý, že Faulkner čte detektivky. Až se vypíšu z inspirace, pravil Faulkner, budu psát detektivky. Stačí si vymyslet nějakého pitoreskního detektiva a jeho fámula, přičít se ne zrovna složité formuli, a můžete je, pane doktore, vyrábět na běžícím pásu.

Faulkner na ztrátu inspirace nepočkal, stejně mu nikdy nevyschla; a přesto napsal dvě knihy, které do detektivního žánru spadají: povídky *Knight's Gambit* a román o vraždě a vypátrání jejího pachatele *Intruder in the Dust*, česky přeložený jako *Neodpočivej v pokoji*. Protože to byl spisovatel s velkým literárním sluchem, něco jako Beethoven, jemuž sluch nezničila ani hluchota, nevypadají ty prózy jako to, co si příliš mnoho čtenářů představuje pod pojmem „detektivka“. Technicky vzato to však detektivky jsou, a velice krásné.

Ostatně, detektivky nepsali nikdy jenom autoři, kteří umějí psát pouze polenem. A někteří z nich o tom, co dělali, přemýšleli víc než mnozí autoři špatné tzv. vážné literatury. Nikde jsem nenašel lépe vyjádřený rozdíl mezi teoretickou a praktickou znalostí literatury než v jednom dopise, který Raymond Chandler napsal, tuším, E. S. Gardnerovi. Americký fotbal, píše tam, hraji dvě mužstva každé o jedenácti hráčích a z tribun se na to dívají diváci. Obě ty skupiny znají pravidla amerického fotbalu nazpaměť. Ale znalost fotbalu je úplně jiná u diváků na tribuně než u hráčů na hřišti.

To mě přivádí k autorovi, jehož jsem poznal jako prvního ze všech amerických spisovatelů a který definoval techniku psaného příběhu i pointovaného románu líp než kdo jiný, koho znám, nevýmaje sémantiky, sémiotiky, strukturalisty a destrukturalisty, nebo jak se jim říká: k Edgaru Allanu Poeovi. Dnešní studentská mládež, aspoň na kanadských a amerických vysokých školách, kde jsem měl příležitost učit tvůrčímu psaní, si jenom výjimečně přečetla jeho esej *The Philosophy of Composition*, Filosofii básnické skladby, a na příliš mnoha povídkách, které studenti píšou, je to vidět. V jednom z *Writers' Yearbook*, tuším z osmdesátých let, jsem četl dokonce i článek známého amerického autora Stanleyho Ellina, který na základě rozboru vlastní povídky *The Speciality of the House* došel k poznání, že psát povídku se má začít od konce, vymyslet si co nejsilnější závěr, a v případě že mezi koncem a začátkem člověka napadne něco silnějšího než závěr, má to oslabit, anebo se s tím vůbec rozloučit. Neboť *finis coronat opus*, v povídce je konec nejdůležitější. Že k témuž závěru došel EAP víc než sto let před ním, Stanley Ellin zřejmě netušil. Od té doby mu to možná někdo řekl. Poe sice esej napsal na základě rozboru vlastní básně, *The Raven*, Havran, přeložená do češtiny už asi padesátkrát, ale potom ji sám aplikoval na vlastní povídky. Je dokonce důvodné podezření, že tohle zlaté pravidlo literární skladby zavínilo i proslulý záhadný, nevysvětlený a nevysvětlitelný konec Poeova jediného románu *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Dobrodružství Artura Gordona Pyma. Z moře se v něm vynoří obrovská bílá postava, Pym ten šok sice přežije, ale než může vypsát čím to, umře. Zdá se, že celá věc je založena na tehdy vážně brané teorii o otvorech na severním a jižním pólu, podobně jako *Big Bang Theory* tehdy známé jako *Holes in the Poles*, podle níž mořské proudy vznikají tím, že vody tečou do díry na severu, protékají dutou zeměkouli, a opět vytékají dírou na jihu (nebo naopak, to už nevím). Poe původně zamýšlel nechat Pyma sestoupit do jižní díry a prožít několikaleté dobrodružství v nitru země, kde původně žili divocí obyvatelé zlověstného ostrova Tsalal, vypořádání tam pro nespecifikované zločiny a na slunci zčernalí na uhel. Uvědomil si však, že rozmělnit a roztáhnout nádherný a nevysvětlitelný efekt nadpřirozené bílé obryně na řetěz sebekrvavějších dobrodružství by vedlo k antiklimaxu, k těžkému provinění proti jeho vlastnímu pravidlu, jak se má vyprávět příběh.

Vypravěč před spisovatelem

Zkušenosti turínské školy Holden

Alessandro Baricco (Itálie)

Chtěl bych se pokusit shrnout práci, kterou děláme v turínské škole Holden. Už je to osm let, co jsme školu otevřeli, a domnívám se, že bilance našich zkušeností by pro vás mohla být v něčem přínosná.

Škola Holden není školou tvůrčího psaní v pravém slova smyslu. Je to škola narativních technik, což by se dalo přiblížit velice jednoduchým konstatováním: neučíme pouze psaní románů, ale vyučujeme i základy jiných forem vyprávění: filmu, reklamy, divadla, komiksů, hudby. Ve skutečnosti je to všechno mnohem jemněji strukturované a také mnohem složitější. Za podobným didaktickým záměrem se skrývá myšlenka, na které je vlastně škola Holden založena a od níž se všechno odvíjí: pokoušíme se vychovat vypravěče, a ne spisovatele nebo režiséry či dramatiky.

Vycházeli jsme z přesvědčení, které sdílíme doposud, že mnoho takzvaných tvůrčích profesí má svůj základ v jedné společné matici: ve vyprávění. I tak vzájemně odlišné odborné činnosti, jakými je napsání filmového scénáře a napsání článku pro novinovou rubriku, mají nakonec jedno společné: v obou případech je to vyprávění, stejně jako reklama a komiks nebo popová písnička a román. Samá vyprávění. A proto je potřeba, řekli jsme si, nejdřív vychovat vypravěče. Pak už se každý může specializovat na nějakou konkrétní narativní techniku, ale předtím se musí zformovat jako vypravěč. Pokusili jsme se tedy zamyslet nad tím, co znamená vychovat vypravěče. Za osm let jsme vyzkoušeli tak trochu všechno. Občas jsme přitom chybovali, občas jsme vytušili ty správné tahy. Ale nakonec se některé věci tak zdokonalily, že se staly přesvědčivými. Nemohu vás nudit výčtem všeho, co děláme, ale něco z toho bych vám rád řekl, abyste snáze pochopili. Tak například: kurz začíná třemi předměty, které jsme nazvali: vidět, slyšet, uspořádat. To jsou tři dovednosti – vidět, slyšet, uspořádat – které jsou v základech jakéhokoli vyprávění. Pokud se neumíš dívat, pokud neumíš poslouchat, nebudeš mít co vyprávět. Jsou to primární schopnosti, téměř instinktivní, velice přirozené, které se však u většiny lidí jeví jakoby potlačené, cenzurované. Fungují jen na třicet procent. Mnozí by byli schopni vi-



dět, ale nedělají to. Dokázali by slyšet, ale nedělají to. A není to nic vážného, jestliže se žíví jako ekonomové. Ale člověk si to nemůže dovolit, když se žíví jako vypravěč. Naším úkolem je tudíž ve studentech tyto schopnosti osvobodit a uvolnit, abychom jim pomohli znovu se naučit dívat, poslouchat, uspořádat. Někteří z nich pravděpodobně zjistí, že mají výjimečný talent pro jednu nebo pro všechny tyto dovednosti.

Když mladý člověk sní o tom, že bude dělat nějakou tvůrčí práci, že se stane autorem, často je skutečně obdařen jistou zvláštní schopností. Ne vždycky dobře píše. Často například dobře vidí, vidí lépe než ostatní, nevídaným způsobem, pronikavěji či originálněji nebo pečlivěji. Talent je kategorie, kterou je třeba pochopit: často vychází právě z nějaké hypertrofické schopnosti provádět základní činnosti a úkony, ty, které jsou na počátku všeho: jako vidět, například. Takže vracet se zpátky a trávit čas opakovaným procházením těmito činnostmi pomáhá studentům pochopit, kde se rodí jejich talent, v čem spočívá a jakého je typu.

Co to znamená učit předmět, který se nazývá kupříkladu „Vidět“? Děláme spoustu vzájemně odlišných věcí. Vysíláme studenty na toulky, aby se dívali a katalogizovali, co vidí. Na ulicích, na tržištích, na hřištích. Pořádáme pro ně přednášky o dějinách umění: aby se pídili po Rembrandtově, Picassově či Giottově pohledu. Svěříme je do péče nějakého fotografa, který se s nimi celé dny potuluje; každý student má svůj aparát a on je nutí cvakat spouští a lapat pohledy jako motýly. Pozveme filmového režiséra a necháme jim vysvětlit Wendersův, Felliniho nebo Lynchův pohled. Prostřednictvím tak rozdílných věcí studenti postupně začínají chápat činnost vidění jako něco velice složitého, co sice už mohou dělat, ale co se přesto nějakým způsobem musí naučit znovu. Přibližně stejnou techniku používáme při druhých dvou předmětech, kterými jsou „Slyšet“ a „Uspořádat“. Nezacházíme do detailů, abych vás nenudil, ale jsem se jist, že si víceméně dokážete domyslet, co provádíme.

Tato první fáze výuky nám zabere přibližně tři měsíce. Čtyři, pět hodin denně plus různá praktická cvičení. Pak následuje první narativní technika, kterou vyučujeme; tou je filmové vyprávění. Žádná praxe, ale kurz o filmovém jazyce: dalo by se říci o jeho gramatice. Je to jistý druh *imprintingu*. Jsme hluboce přesvědčeni o tom, že film je dnes jazyk srdci světa nejbližší, a proto z něj vycházíme. Být v devatenáctém století, začali bychom u Flauberta. Ale dnes začínáme u Johna Forda.

Potom postupně odkrýváme další disciplíny. Do konce prvního roku získají naši studenti základní vědomosti o některých technikách vyprávění: o fil-

mové scenáristice, o povídce a románu, o divadelních hrách, žurnalistice, reklamě. Obvykle je výuka rozdělena na praktickou a teoretickou část, což je pochopitelné. Případá mi zbytečné o tom hovořit, protože tohle je všude tak trochu stejné. Raději přejdu k druhému roku studia.

Ve druhém ročníku si studenti vyberou z předložené nabídky jednu specializaci a věnují jí polovinu svého času. Pracují ve skupinách po deseti pod vedením jednoho profesora. Současně s tím mají možnost prohlubovat studium započaté v prvním ročníku a zaměřit svou pozornost na konkrétní produkty vyprávění, například na televizní seriál (situační komedie nebo soap opera, které mají jiná pravidla hry než filmový scénář), na detektivku, na divadelní monolog. V polovině roku si každý student dohodne se školou závěrečnou práci (které my říkáme autorská práce). Vybere si školitele a s ním realizuje svůj projekt (sbírku povídek, krátkometrážní film, divadelní kus...), který pak na konci školního roku prezentuje. Uběhly dva roky. Škola končí.

Chci připojit ještě několik poznámek. První poznámka: v naší škole nemáme klasifikaci ani zkoušky. Jediné oficiální hodnocení studenti dostanou až na konci druhého roku. Vytipujeme čtyři nebo pět studentů, kteří podle nás „dorostli“ do velikosti skutečného autora. Potom vybereme další desítku těch, kteří prokázali jedinečné schopnosti, a zajistíme jim pracovní stáž v oboru, který si sami zvolili.

Druhá poznámka: Vedeme statistiku. Každoročně přijímáme 35 studentů. Zkušenost nás učí, že více než polovina z nich po škole zamíří do světa filmu a televize. Ti, kteří se odvážně pustí do psaní románu, jsou nanejvýš tři, čtyři ročně. Někteří končí v reklamě. Další si najdou práci v nakladatelstvích, jiní v redakcích novin a časopisů. A pak se vždycky najde nějaký zvláštní případ: videoart, umělecký ředitel webových stránek, autoři rozhlasových her a pořadů a podobně. Jen pro zajímavost dodávám, že za osm let jsme viděli zbohatnout a výrazně se proslavit jen jednoho studenta (stal se filmovým režisérem). Jen dva či tři dělají film na vysoké úrovni. Čtyři znamenali jistý úspěch se svou prvotinou. A mnozí další dělají v životě to, co pro ně před studiem na naší škole bylo pouhým snem: vydělávají si na živobytí vyprávěním. A tohle je pro nás ten nejlepší výsledek.

Třetí poznámka: námi praktikovaná didaktická metoda má další zásadu, o které jsem dosud neměl příležitost se zmínit: studenti jsou přinuceni vyzkoušet si i ty narativní techniky, kterým se do budoucna nemají v úmyslu věnovat. Chci říci, že když k nám přijde nějaký kluk s nezvratným přesvědčením o tom, že je nový Proust, my ho jako první věc učíme psát pro film

nebo pro reklamu či pop-music. Věříme, že tato výchova k pružnosti je základ. Jsme přesvědčeni, že v dnešní době jsou těmi nejzajímavějšími jazyky ty, které v sobě uchovávají jádra různých jazyků a vznikají křížením různých vyprávění. A tak by u nás Proust strávil nějaký čas psaním automobilových honiček pro filmový thriller nebo dialogů pro nějakou soap operu. Když by to nechtěl dělat, vrátil by se domů. (Jen mimochodem: všichni Proustové, s nimiž jsem se setkal, byli v těchle věcech vážně dobří. I podle toho se pozná talent.) Před lety na mě udělalo obrovský dojem, když jsem viděl, jak Bollettieri (tenisový trenér, který se stal mýtem, udělal Selešovou, Agassiho a mnoho dalších) trénuje děti na svých kurtech. Aby jim pomohl najít přesný bod nárazu rakety do míčku, nenechával je, jak je běžné, celé hodiny pinkat: stál za nimi a nadhazoval jim míček zezadu. Viděli ho přilétnout odnikud a střefovali se do něj. A tak pořád do kolečka, hodiny a hodiny. Myslím, že my bychom také měli Proustovi hodit míček zezadu, jestli chápete, co tím chci říct.

z italštiny přeložila Alice Flemrová

Vědomí a jazyková tvořivost:

tvůrčí psaní jako klíč k rozvoji lidského potenciálu

Jenne Magno (USA)

### Poezie a relativita

Z místa, kde stojíte, je vám dopřán jen jediný výhled. Začátky všech vizionářských myšlenek, jako jsou náboženské kosmologie, filozofické systémy a myšlenkové školy, vědecké modely a filozofie vzdělávání, lze chápat jako pokus porozumět všem **proč** světa, nebo jaký svět **je** pomocí toho, **jak** ho my jako lidé vidíme. Obecně vše, co je zatím nevysvětlitelné a nepochopitelné, patří do hájenství Boha, zatímco to, co považujeme za známé, se postupně zabydlí v hájenství vědy. Po rozkolu mezi hmotou a duchem se Jak stalo vědeckou metodou, zatímco Proč zůstalo v hájenství Boha. Než se pokusíme popsat, jak učit tvůrčí psaní, musíme zodpovědět ve vzduchu visící Proč a s ním související otázky: **Proč tvořit?** a **Je možné naučit se kreativě?**

*„Pokud se zákony matematiky vztahují k realitě, nejsou jisté; a pokud jsou jisté, nevztahují se k realitě.“* (A. Einstein, in Capra, Fritjof: *Tao fyziky*). Věda i Bůh znovu objevují totožnost svých identit v úvahách o relativní realitě, kde se forma myšlenky stává zjevením reality. Tento posun paradigmatu představuje šanci na uzdravení, načerpání síly a znamená rozvoj vzdělávacích systémů, soustřeďujících se na spojení jazyk – vědomí a představujících praktické využití principů, jež jsou tak intenzívně ztělesněny ve výše uvedené myšlence.

### Spojení jazyk – vědomí: ten, kdo dává jména

*„Zrození jazyka znamenalo zrození lidství... každé slovo bylo původně ohniskem energií, v němž se uskutečňovala přeměna reality do vibrací lidského hlasu – životně důležitého vyjádření lidské duše. Pomocí této vokální kreativity se člověk zmocnil světa – a víc než to: objevil nový rozměr, svět v nitru sebe sama. (Lama Anagarika Govinda: *Základy tibetského mysticismu*)... A slovo oddělilo nebe od země, zemi od moře, a tak to, jež oddělilo, stvořilo vše podle svého stvořitele. Tato nejvyšší síla, známá jako Dech boží, matrika Šakti, padesát písmen, alef, a atd., spojuje do společ-*

ného kontextu a ztělesňuje to, co je něco samo ze sebe, nyní po oddělení od chaosu (tj. to, co je modré, protože to není zelené, červené ani jinak identifikovatelné rozdělení). Ačkoliv je jazyk uznáván jako svrchovaná tvůrčí síla, bývá považován i za okovy člověka, připoutávající ho k pozemskosti, neustále oddělující mluvčího a druhého, objekt a pozorovatele, jméno a pojmenovaného.

Tvůrčí princip slova uznává většina náboženských systémů a věrouk a slovo je chápáno jako prostředek transcendence (božskost), ale zároveň i jako to, co má být transcendováno (pozemskost). Náboženství i věda se shodují v tom, že pokud se chceme transcendovat neboli povznést nad pozemskost (přejít z pekla do nebe v křesťanství, ze tmy do osvětlení v buddhizmu, z nemoci do zdraví v medicíně, z roztříštěnosti do občanské společnosti v politice a ze stagnace do pokroku ve vědě), musíme studovat a pochopit pozemský (přírodní, fyzický, smyslový) svět.

Klíčem pro spojení s Bohem, pro dosažení osvětlení, dobrého zdraví, občanské společnosti nebo pokroku tedy je pozorování hmoty a pohybu přirozeného světa. Zde se stává rozdělovací/destruktivní aspekt slova (pozemskost) mechanismem, pomocí kterého se realizuje jeho sjednocující/tvůrčí (božský) aspekt.

### Tvůrčí psaní ve škole: pedagogika možnosti

Axiom nového energetického řádu zní: hmota je energie, myšlenka je energie, slovo je řízeno/aktivováno energií. Veškerá realita je relativní. Proto jediným faktorem rozhodujícím mezi úspěchem a neúspěchem, nemocí a zdravím či dalšími dichotomními páry, utvořenými naší zastaralou iluzí všeho absolutního, je Volba. Slova jsou zjevením naší reality, takže volme dobře svá slova. Pokud se máme pokusit o životaschopnou filozofii nebo metodologii tvůrčího psaní, musíme nejdříve popsat, co má:

Tvořit – zjevit něco ve fyzické nebo nefyzické podobě.

Psát – tj. uspořádat písmena a slova k vyjádření myšlenek, vzbuzení emoce, vyvolání reakce u sama sebe i druhých, atd.

Učit – kultivovat vědění a porozumění u sebe a druhých.

Tyto požadavky, stejně jako všechny fyzikální i nefyzikální definice „reality“, jsou relativní, subjektivní, a každý z nás si volí realitu tak, jak se nám jeví při kontaktu s ní. Myšlenky a energie vznikající při zaslechnutí slova „tvořit“ jsou stejně individuální jako uši, které je slyší. Tento princip uznává židovský kabalista, křesťanský mystik, hinduistický guru, buddhistický lama i moderní fyzik a jeho nejlepším příkladem je tento příběh:

Pět starých slepých mudrců objevuje slona.

Vystoupí první, natáhne ke slonovi ruce, dotkne se jeho boku a praví:

„Slon je velká stěna.“

Vystoupí druhý, dotkne se slonova chobotu a prohlásí:

„Slon je obrovský úponek.“

Vystoupí třetí, dotkne se sloního klu: „Slon je velký roh.“

Čtvrtý ocasu: „Slon je veliký rákos.“

Pátý vystoupí, dotkne se sloní nohy: „Slon je mocný sloup.“

Jde o parafrázi, převyprávění hádanky, údajně buddhistický koan, anonymní či nikomu nepřipisovaný. A kdo měl pravdu?

Nevylučující, flexibilní realita, umožňující nám **neznat**, co *neznáme*, je základním předpokladem pro člověka věřícího i pro vědce, kteří svolí, aby nejdříve přišlo boží zjevení a objev jako druhý. Že právě v této chvíli aktivně vytváříme naši realitu našimi myšlenkami, že myšlení je zjevením reality a že slovo je zjevujícím činitelem myšlení, je názor objevující se v mýtech o stvoření i v moderní fyzice. Přímo zodpovídá otázku, co je to tvořit, čímž odpovídá na otázku *proč psát?*

### Slovo nejdřív

Studium slova jako pokračování myšlení, a tedy i jako zjevení reality je v současné době zanedbanou premisou základního vzdělání. Jestliže skutečně vytváříme svou realitu tak, jak to svorně tvrdí věda i prastará moudrost, jde o vědomé prodlužování nevědomosti, pokud to studenty neučíme a nepomáháme jim se slovem pracovat v tomto kontextu. Dichotomie mezi racionálním a intuitivním přístupem ve všech oblastech a moderní příklon k racionálnímu a naprostá marginalizace intuitivního se zrcadlí v průběhu dějin vzdělávacích modelů. Pedagogické přístupy kopírovaly evoluci v náboženství a vědě, dvou disciplínách, které vysvětlují, proč a jak svět funguje. Od konečného „karteziánského“ rozdělení na „vědu“ a „boha“ ve prospěch hmoty, se duch prakticky vytratil z procesu západního vzdělání. Tento jednostranný přístup nechal pedagogy v paradoxní roli, kdy musí bránit ve vývoji celé jedné poloviny jednotlivce a poloviny procesu učení vůbec.

Tato krize moderního vzdělávání vytvořila něco, co lze interpretovat jako masovou schizofrenii Západu, kdy generace zasvětily svou energii téměř výlučně racionálnímu Jak žít: jak najít správného partnera, jak být povýšen, jak si moct dovolit správnou školu pro děti, jak vytvořit výhodnou obchodní situaci atd. Převaha Jak je tak naprostá, že jen málokoho kdy napadne ze-

ptat se Proč, natož aby se našla příležitost zabývat se nejrůznějšími Proč života. Absolutizmus, jež většina zavrhlá v náboženství, ideologii, kosmologii, je dál vši silou uplatňován v podobě metodologie vzdělání, dominované otázkou Jak.

„...dva základy fyziky dvacátého století – kvantová teorie i teorie relativity – nás nutí vidět svět velmi podobně, jak ho vidí hinduista, buddhista nebo taoista... často se setkáváme s výroky, kde je téměř nemožné určit, zda je jejich autorem fyzik nebo východní mystik. (Capra, c.d.)

Znovuzačlenění „ducha“ neboli intuitivní přístup k racionální vědě a výzkumu znamená věnovat pozornost tomu, jak myšlení a slova působí na fyzické formy a jak je možné tyto změny vědecky dokumentovat. Oblastmi takového výzkumu jsou vibrační výzkum a muzikoterapie, cymatika. Pozoruhodné jsou vodní experimenty HADO, jež provádí doktor Masuru Emoto, které ukazují, že voda vystavená působení psaného slova (viněty na laboratorních zkumavkách) i myšlení samotnému mění svou strukturu a krystalizuje jinak. „Hado vytváří slova. Slova jsou vibrace přírody. Krásná slova vytvářejí krásnou přírodu. Ošklivá slova vytvářejí ošklivou přírodu. To je kořen vesmíru.“ (Emoto, M.: *Poselství z vody*)

### První slovo

Dítě se ptá Proč: Proč svítí slunce? Proč ta holčička pláče? Proč lidé umírají? Jelikož je vytváření osobnosti či rozvoj Já celoživotní proces, totální popření otázek tohoto druhu a souvisejících myšlenkových procesů v útlém věku na samém počátku školní docházky vymrští dítě z jeho přirozeného stavu integrovaného poznávání do betonového světa odtělesněných informací zcela zbavených kontextu a osobního významu. Když je školák takto odcizen od svého Já a ponechán bez pomoci a když je mu institucionálně nedovoleno rozvíjet se jako celistvý jedinec, odcizí se od rodiny, vrstevníků a společnosti vůbec.

Začneme s objektivní výchovou. Židle je židle, protože to je slovo s ní spojené. Židle, která není bota, zmrzlina nebo skříň. Dále naše malé abstrakce přicházejí ve dvojicích protikladů, černá z bílé, tma ze světla, a víme, že jedno je, protože druhé není. Později dospějeme k vesmíru, věčnosti a cítíme stále větší potřebu vyslovit ono Proč, skryté někde hluboko v našem životě. Děti sice většinou začínají chápat abstraktní koncepty kolem věku osmi let, ale způsob výchovy je stále zakotven v nápravě směrem k dichotomii, omezující možnosti konceptů mimo ni. Toto se děje, přestože ty největší vizionářské objevy byly zjeveny, došlo k nim díky intuici daného vynálezce nebo

vědce, tak jako se to stalo v revoluční teorii vzájemného obohacení matematika Johna Nashe.

„...neměli bychom děti odrazovat od snění s otevřenýma očima. Ať zkouší takto snít ve škole: po vysvětlení ušlechtilé myšlenky bychom měli vyzvat třídu: ‚A teď se o tom na pět minut zasněte‘ ...toužím vidět skupinu lidí, kteří si dají za úkol najít možnosti rozšíření vědomí, emoční kapacity, kteří se naučí, jak líp spolupracovat... když vidím, jak jsme dokázali zkonstruovat tak složitou věc, jako je bombardér Stealth, a pak vidím naši zaostalost při řešení konfliktů, cítím velký smutek.“ (Rabín Zalman Schachter –Shalomi: *Spiritualita ve školství*)

### Poetický imperativ: pedagogická perspektiva

„Každá věc měla jméno a každé jméno zrodilo novou myšlenku.“ (Kellerová, Helen: *Můj životní příběh*)

Zrození vědomí pomocí slova, jak ho zažila Helen Kellerová, hluchá a slepá americká básnička, ukazuje výjimečné možnosti procesu učení, možnosti filozofie pedagogiky výuky tvůrčího psaní. Kellerová zpočátku neměla k jazyku přístup; pro ni neexistovala žádná mapa, která by jí ukázala cestu, žádná diferencovaná myšlenka ani předmět myšlení, na který by mohla zavěsit význam, žádný kontext ani vzpomínka.

Její učitelka Anne Sullivanová vytvořila geniální metodiku zvlášť určenou pro Heleniny handicap. Naučila ji komunikovat slovy pomocí ruční abecedy, kterou jí pokládala do dlaně. Zpočátku ale bez zakotvení vizuálního či jiného vjemu neexistovala půda, kde by se semínko mohlo uchytit. Kellerová to popisovala tak, že v nehybném světě temnoty, ve kterém žila, neexistoval žádný silný cit ani něha. Pak přišel zlomový okamžik: „*Najednou jsem pocítila mlhavé vědomí jakoby něčeho zapomenutého – vzrušení reakce na myšlenku; a bylo mi nějak zjeveno tajemství jazyka. Tehdy jsem pochopila, že ‚v-o-d-a‘ znamená ono něco nádherně chladivého, co mi teče po ruce. Toto živé slovo mi probudilo duši, dalo jí světlo, naději, radost, osvobodilo ji!*“

Jak ukazuje záračný moment s vodou, Sullivanová zprostředkovala pochopení jedné myšlenky – slova – předmětu, což pro Kellerovou znamenalo doslova otevření světa. Před tímto probuzením pro Kellerovou existovalo jen velmi málo – spíše nic. Vesmír se pro ni začal rozpínat s každým novým slovem, které se naučila. Tady, v příběhu jejího života, mohou učitelé vidět souvislost slova a vytváření vědomí nejjasněji: „...a poprvé [jsem] toužila po tom, aby přišel nový den...a čím víc jsem se dotýkala věcí a učila

*se jejich jména, tím radostnější a jistější se stával můj pocit spřízněnosti s ostatním světem.“*

Touha po komunikaci s ostatními (a sama se sebou) je jedním z nejsilnějších lidských tužeb. V příběhu Helen Kellerové je rozšíření vědomí a reality prostřednictvím slova kombinováno s integrovanou duchovně-psychologickou empirickou metodologií, zabývající se nejen Jak, ale i Proč výuky a učení tvůrčího psaní. V jejím příběhu vidíme angažované, aktivní učitelství, zaměřené na výchovu celé osobnosti, takové, které kultivuje ve studentovi touhu učit se a jehož výsledkem je rozšíření vědomí, reality a hájenství možnosti. Unikátní pedagogické hledání Sullivanové dokázalo, že ve světě zdánlivě bez volby (sama Sullivanová byla slepá) nás kreativita vede tam, kde učitel a žák aktivně překračují práh relativní reality. Prahové učení pramení z experimentální a empirické pedagogiky, orientované na proces, pedagogiky přímé a reflexivní, a ukazuje, že podpůrná tvůrčí práce se slovem je klíčem k rozvíjení lidského potenciálu.

### **Bábel: dichotomie a její opuštění**

Přes uvedená fakta tvůrčí jazykový princip prakticky zůstává ležet ladem a není uznán jako akademická disciplína. To může souviset s neodbytností otázky **Lze naučit, jak být tvůrčí? Lze naučit kreativitu?** Tyto otázky nás trápí, protože naše pojetí vyučování je založeno na myšlence dichotomie, na západní definici učení jako „předávání vědomostí“ spíše než pěstování moudrosti, jak tomu bylo v sokratovských zahradách, vihárách Indie a v mystických tradicích, jako je zenová: „...pak mi musíš ukázat, konkrétně a živě, že chápeš Mu jako živoucí pravdu, aniž by ses obrátil ke koncepcím, teoriím nebo abstraktním vysvětlením. Nezapomeň, že nemůžeš porozumět Mu obyčejným poznáním; musíš ho uchopit celým svým bytím.“ (Převyprávění koánu Jošu a Mu, in Capra: c.d.)

Kreativitu je možné pěstovat, protože pramení ze stejného zdroje jako moudrost; nemůže ale být předávána a hbitě studentem opět vyvrhuta. Vyžaduje od žáka angažovanost, bez které učení se moudrosti neexistuje. V integrovaném systému věnovaném rozvoji lidského potenciálu není nutné vyloučit moudrost, abychom dosáhli racionálního poznání – a naopak. Oba je možné rozvíjet současně, pro blaho celku. Smyslem výuky tvůrčího psaní je pěstovat kreativní proces, umožňující integraci celé osobnosti ve vzdělání. Na úrovni univerzity jsou empirické workshopy doplňkem komparativního studia, ve kterém jedno nebrzdí rozvoj druhého.

### **Jak bychom mohli NEUČIT tvůrčí psaní?**

Kvantová fyzika zjistila, že vše je ovlivněno pozorovatelem, což potvrzuje prastarou mystickou moudrost o síle pojmenovávání. To nás povolává k tomu, abychom znovu propojili vzdělání a podporovali intuitivní dovednosti žáků a studentů stejně jako analytické. Stalo se společenským imperativem podporovat rozšiřování známého, nejen ho pouze katalogizovat. Kontext a jeho vytváření musí být uznáno a pěstováno jako dovednost individuální a základní.

V dílně tvůrčího psaní se učitel stává rádcem–mentorem, usnadňujícím studentovi tvůrčí proces. Autoři–rádci se aktivně účastní vyučování a jsou plně angažováni ve svém vlastním tvůrčím procesu, který sdílejí se studenty. Mentorovo vlastní dílo se obohacuje a formuje kontaktem se studenty. Na úrovni primárního a sekundárního školství je dokázáno, že dílny tvůrčího psaní fungují jako prostředek osobního a akademického rozvoje i posílení individualizace hlasu. Příkladem je projekt Empire State Partnership (ESP), ve kterém byli místní autoři osloveni státní školskou radou v New Yorku, aby vedli dílny tvůrčího psaní pro studenty státních škol. Výsledky byly průkazné a hmatatelné; pozitivní účinek těchto workshopů se týkal i zlepšení práce žáků v exaktních předmětech, jako je matematika nebo přírodopis. Tak začalo být tvůrčí psaní uznáváno jako cenná část holistického primárního školství a jako zásadní pro empirické přístupy k učení.

### **Závěrem: Sémantický příklad**

Latinský kořen *-cid-* znamená zabít. *Suicida* tedy znamená zabít sebe. *Fatricida* zabít bratra. *Homicidium* je zabití člověka. *Infanticida* je zabíjení dětí. *Genocida* znamená zabít národ. Anglické *decide* (rozhodnout) – zabít druhého.

V dichotomii černá a bílá se člověk musí rozhodnout zabít druhého. Existuje pouze to, nebo ono a volba znamená zabití možnosti, nebo snížení možností na extrémní stupeň (jedna možnost = žádná volba). Mimo dichotomii bílá může existovat bez černé a vytvoření jednoho neznamená automatické vytvoření druhého. Výběr je nekonečný a volba nezabíjí ani nezmenšuje žádné možnosti.

Vzhledem k tomu, že realita je relativní a že ji vyjadřujeme pomocí našich myšlenek, SLOVY, která VOLÍME, praxe jazykové tvorby zasluhuje prvořadou pozornost, jelikož je zásadní pro vzdělání a rozvoj lidského potenciálu.

z angličtiny přeložila Pavla Jonssonová



Preklad z reči do reči čiže

V divadle sa text drámy prekladá do kontextu divadla

(Rostandov Cyrano v spoločnej produkcii

Štúdiá S a divadla Astorka–Korzo '90 v Bratislave)

Martin Porubjak (Slovensko)

Je všeobecne známe, že divadelná inscenácia je umenie sémantické; podobne ako dráma je vybudované zo znakov. Lenže sú to celkom iné, neliterárne znaky. Navyše – divadelné znaky sú nielen iné než slovné znaky v dráme, ale sú aj omnoho rôznorodejšie. Intonácia, s akou sa slová vyslovujú, farba a zvuk hlasu, svetlo, hudba, pohyb herca, gesto, mimika, kostým, preskupovanie celých skupín hercov na scéne, vzťah herca k rekvizite, k dekorácii, vzájomné väzby medzi javiskovými postavami – to všetko vytvára v divadelnej inscenácii v súvŕťažnosti s dramatickým textom bohatú, zložitú štruktúru znakov, vzájomne sa ovplyvňujúcich, provokujúcich nekonečné možnosti a variácie významov.

Jednoduchý výkrik „Horí!“ môže herec vysloviť tragicky, groteskne, výsmešne, komicky, nostalgicky atď. Pritom intonácia a citové zafarbenie, akustický výraz je len jedným z výrazových prostriedkov. Reagovanie ostatných postáv na ten výkrik môže jeho význam posunúť do celkom inej roviny, hudba ho môže umocniť, ale aj kontrapunkticky sponchybníť či parodovať. Podobne sa význam výkriku môže modifikovať vo vzťahu k rekvizite – je rozdiel, či pritom vzplanie zapalovač alebo sud benzínu, či sa na horizonte rozsvieti slnečná žiara alebo či sa na scéne páli lúboštný list alebo anonymné riadky udavača. Nemienim tu však analyzovať vzťahy medzi dramatickým textom a divadelnou inscenáciou, chcem len krátko predoslať, že v divadle ide pri inscenovaní dramatického textu vždy o veľmi osobitý druh prekladu – prekladu z reči drámy do reči divadla. Vo svojom dnešnom príspevku chcem však podať svedectvo o tom, ako môže konkrétne predstava divadelnej inscenácie a hereckého obsadenia ovplyvniť literárny preklad a úpravu dramatického textu (pôjde o Rostandovho Cyrana z Bergeracu).

Keď sme sa v koprodukcii dvoch súborov – Štúdiá S a divadla Astorka–Korzo '90 – rozhodli inscenovať Rostandovu romantickú hru, vedeli sme,

že k dispozícii budeme mať komorné scény oboch divadiel (predstavenia sa hrajú striedavo v Štúdiu S a v Astorke–Korzo '90 – pritom do hľadísk každého z nich sa vojde menej ako 200 divákov). Vedeli sme zároveň, že v nijakom prípade nebudeme môcť obsadiť 48 dramatických postáv + komparzy, s ktorými počíta Rostand. A vedeli sme, že Cyrana bude hrať Milan Lasica – teda herec, ktorý je značne vzdialený predstave o romantickom hrdinovi a rétorovi, že z neho vyžaruje väčšmi ironia a intelektuálna skepsa než romantický pátos.

Pritom – a to je dôležité – nechceli sme Cyrana „obrátiť naruby“, ironizovať ho či polemizovať s jeho etickým posolstvom. Ak bol Rostandov Cyrano veľmi razantnou a cielavedomou kritickou reakciou na programový antipoetizmus naturalistického divadla konca 19. storočia, na „psychológiu zredukovanú na fyziológiu“ (to je výraz Jozefa Felixa), na absenciu hrdinu v naturalistickom divadle – tak sme boli odhodlaní tieto jeho kvality zachovať. Pravda v miere, ktorú sme považovali za účinnú v dnešnom kontexte – umeleckom, divadelnom i spoločenskom. A čo sa nám práve v súvislosti s týmto kontextom a menovite s Milanom Lasicom v titulnej postave zdalo najpríťažlivejšie, to bolo spojenie groteskného s tragickým: v tejto hre a v tejto postave; to bol proces, v ktorom sa z grotesknej postavy stáva postava heroická.

A napokon prítahovalo nás čosi, čo znalec francúzskej drámy všeobecne a Rostandovho diela menovite – Jozef Felix – charakterizuje takto: „*Rostandov Cyrano z Bergeracu je komédia priamo založená na prepínaní, a to na prepínaní 'z princípu'. Konkrétne to znamená, že Rostand 'dľa presvedčenia', čiže celkom zámerne a schválne pri komponovaní tejto hry a pri štylizovaní jej postáv pracoval metódou maximalizovania znakov a vlastností dramatických hrdinov. Keď veľký nos, tak ozajstné nosisko, až také, že svojho majiteľa' o štvrthodiny predchádza'. Keď hrdinskosť, tak až také, že sa vie postaviť proti sto najatým vrahom pri Nelskej bráne a proti celému pluku Španielov pred Arrasom. Keď obratnosť, tak také, že vie pri šerme skladať i recitovať baladu a kordom zasiahnuť pri poslednom slove jej poslania. Keď rozčítanosť a rozclivenosť, tak také, že na liste milenke vyleje slzu. Keď milenka, tak 'najkrajšia', 'najžiarivejšia', 'najjemnejšia', 'najplavovlasejšia' – s krásou ohromujúcou ako blesk. Keď neokrôchanosť, tak dokonalá, hraničiaca až s hlúposťou. Keď melanchólia, tak kláštorná a so suchorením padajúceho jesenného lístia. Keď hrdina, tak 'duch mohutný, nádherný a vzletný'. Keď chochol, tak biely, vejúci a t r o j n á - s o b n ý. A keď protiklad, tak absolútny: Cyrano je telesne mrzký, ale má*

*všetky duševné krásy. Christian je telesne krásny, ale bez štipky duchaplnosti, ktorá je pre Francúzov podmienkou duševnej krásy. A napokon: nad protikladom vidina absolútnej krásy, nedosiahnuteľná ani pre prvého a fakticky ani pre druhého.“* (Jozef Felix v doslove k vydaniu Cyrana z Bergeracu, Bratislava, Tatran 1966, s. 282–283).

Teda: nijaké eliminovanie extrémov, relativizovanie kontrastov, depatetizovanie či zvecnenie. Lasica, ktorý má sám o sebe nezanedbateľný nos, má ho ako Cyrano omnoho výraznejší. Ak je v úvode hry Lasica groteskný a provokatívny, je v závere zlomený a dojemný. A ak je humor inscenácie v úvode plebejský a razantný, tak je v závere melanchólia ozaj kláštorná, aj s tým Rostandovým suchorením padajúceho jesenného lístia, o ktorom píše Felix. Nechceli sme teda spochybniť romantický význam Rostandovej hry, usilovali sme sa však nájsť mu primeraný výraz. Primeraný danostiam divadla, možnostiam hereckého obsadenia, citlivosti a vnímavosti prevažne mladého publika, ktoré tvorí divácke zázemie oboch súborov.

Režisér Roman Polák predložil na jednej strojopisnej strane základnú – a akiste zjednodušujúcu (ale v tom bol princíp postupu: od jednoduchého k zložitejšiemu) – tematickú charakteristiku jednotlivých dejstiev. Stručne ju zhrniem:

1. dejstvo: **D i v a d l o – ž i v o t**. Loptáreň Burgundského paláca ako opis chaosu, rozvrstvenia spoločnosti a konfliktov osobných i politických. Dôraz na uzlové situácie, do ktorých vstupujú dramatické postavy (Kristiánova platonická láska, opitý básnik, gróf de Guiche a jeho „tieňový milenec“ de Valvert, búrlivák Cyrano ako zalúbený provokatér a napokon vrah Valverta, pokrytecký divadelný riaditeľ).
2. dejstvo – **C u k r á r e ň – g r o t e s k n ý s v e t** básnikov, ktorí sa chcú za pochlebovanie u cukrára–veršotepca zadarmo najesť, groteskný konflikt vypínavej mladosti a múdrej zrelosti (Kapitán versus Cyrano), groteskné manželstvo Ragueneauovcov atď.
3. dejstvo – **D e j s t v o b a l k ó n o v é – z m e s r o m a n t i k y a k o m i k y** (ako to charakterizuje Polák: „O tom, aké je krásne vytvárať lásku, stvoríť ju, tú príťažlivú falošnú metresu...“)
4. dejstvo: **B o j i s k o – o v o j n e a n á r o d n e j c t i**. Pátos tohto dejstva bol podľa názoru inscenátorov neinscenovateľný vo forme veršovaných dialógov, a preto sa rozhodli pre opernú formu, ktorá svojou vypätou štylizáciou umožnila vyjadriť tému.
5. dejstvo: **V k l á š t o r e p o d s t r o m o m , z k t o r é h o p a d á j e s e n n é l í s t i e – o s t a r o b e , n e n a p l n e n e j**



túžbe po šťastí a smrti. Obraz reality, v ktorej len romantika dáva silu žiť a prežiť.

Na základe takejto predstavy o význame i výraze jednotlivých dejstiev sme sa pustili do inscenačného scenára. Čisto mechanicky a z dôvodov, ktoré som už spomenul, sme zredukovali počet postáv (zo 48 + komparz na 21; navyše tak, aby tých 21 postáv mohlo hrať 13 hercov). Takisto sme museli zredukovať text Rostandovej hry; v inscenácii je kratší o viac než tretinu, aj tak predstavenie trvá takmer tri hodiny. Pritom, ako som už zdôraznil, nechceli sme Rostandovu hru zbaviť ani poézie, ani pátosu, ani základného konfliktu. Ale neváhali sme zredukovať či vypustiť mnohé žánrové figúrky, často opisný kolorit prostredí, mnohé lokálne a aktuálne dobové narážky; rozsiahle veršované pasáže, ktoré mali epický charakter, sme prepísali do prózy, či presnejšie do hovorového rytmizovaného dialógu krátkych replík. Verše sme nechali zaznieť len vtedy, keď to dramatická expresia situácií a charakterov vyžadovala – podobne ako zaznievajú árie v opere.

Lubomír Feldek vo svojej knižke o preklade *Z reči do reči* (Slovenský spisovateľ, Bratislava 1977) uverejnil stať „Preklad–réžia“. Autor týmto termínom charakterizuje taký spôsob prekladu, „keď sa dramaturg a režisér zveria so svojimi zámermi prekladateľovi ešte skôr, ako sa chopí pera, a vtedy je vlastne už on prvým realizátorom ich škrtov a iných zásahov, ku ktorým často pridá i vlastné nápady.“ V takom prípade pôjde o osobitú podobu tzv. transponujúceho prekladu.

Keďže – ako som už spomínal predtým – k písaniu inscenačného scenára a prekladaniu vybraných veršovaných pasáží z Rostandovej hry došlo až po dôkladnej príprave, fakticky až vo chvíli, keď bola inscenátorom jasná nielen konkrétna predstava o charaktere textu (redukcia pôvodného textu, dôraz na vybrané témy v jednotlivých dejstvách, výber prozaických dialógov a veršovaných dialógov, piesne; forma opery pre štvrté dejstvo), ale mali za sebou už i porady so scénografom Petrom Čaneckým a výtvarníčkou kostýmov Hanou Cigánovou a hudobnými skladateľmi Michalom Ničíkom a Petrom Mankoveckým a rozhodli už vopred o hereckom obsadení, vznikol inscenačný scenár a preklad Rostandových veršov s perspektívou konkrétnej predstavy o podobe divadelnej inscenácie. Je teda zrejmé, že v takomto prípade už nešlo o tzv. transponujúci preklad dramatického textu, ale o výrazné autorstvo a spoluautorstvo. Dovolím si pritom tvrdiť – a kritika i prijatie inscenácie publikom to potvrdili – že sa napokon Rostandov romantický príbeh podarilo priblížiť súčasnej vnímavosti a divadelnej skúsenosti. Netreba azda zdôrazňovať, že autori scenára Roman Polák, Martin

Porubjak a Milan Lasica po celý čas úzko spolupracovali s prekladateľom veršov Lubomírom Feldekom, navyše v procese skúšok sa do spolupráce na texte svojej postavy veľmi tvorivo zapojil predstaviteľ Guichea Boris Farkaš. Príprava scenára a autorská spolupráca všetkých zúčastnených na divadelných skúškach zabezpečila nezvyčajne úzke prepojenie autorov literárnej adaptácie a prekladateľa s režisérom, hercami, výtvarníkmi a hudobníkmi.

Princíp literárnej adaptácie a prekladu by som rád dokumentoval na niekoľkých príkladoch. Ak som hovoril o nevyhnutnej redukcii dramatických postáv, opisného koloritu prostredia a dobových aktuálnych narážok, tak je to zrejme hneď v úvode hry. V prvom dejstve je vypustený celý prvý výstup a úvodná časť druhého výstupu – vypadávajú postavy obecnstva, gavalierov, mešťanov, lokajov, pážat, markízov, Vrátnika, Cuigyho, huslistov; zostávajú len Kristián, Ligniére, Ragueneau a Le Bret. Dialóg sa začína hneď v prvej replike zverejnením Kristiánovej zaľúbenosti; zmienka o hlavnom hrdinovi Cyranovi padne v 21. replike, u Rostanda v 97. replike.

Pre porovnanie citujem text hry v staršom preklade Rázusovej–Martákovej od toho miesta v 2. výstupe 1. dejstva, kedy sa začína naša verzia hry, do chvíle Ragueneauovej charakteristiky Cyrana (ktorá už v našej verzii zaznieva vo veršoch) – teda môžete si porovnať veršovanú podobu dialógov a ich prozaickú podobu, i charakter redukcie textu:

LIGNIÉRE (*odvedie Christiana nabok*)

Môj milý, šiel som poslúžiť vám v okamžiku,  
no dáma nechodí, chcem nazad k poháriku!

CHRISTIAN (*nalieha vo prosí*)

Nie!... Vy, čo mesto ospevujete i dvor,  
ostaňte! Chcem znať, koho rád tak na úmor.

KAPELNÍK (*klope na pult sláčikom*)

Tak, huslisti, sem!...  
(*Zdvihne sláčik.*)

PREDAVAČKA

Mandľovníky, citronáda...

(*Huslisti začnú hrať.*)

CHRISTIAN

Ja strach mám, že je prešibaná a flirt rada!  
Sa neodvážim privravieť, bo nemám vtipu.  
A v reči dneška ho len ako z knihy sypú,  
čo pletie ma. Som smelý ako vojak iba.

– Tam býva vpravo, dolu – no dnes v lóži chýba.  
 LIGNIÉRE *(sa tvári, akoby chcel odísť)*  
 Už idem.  
 CHRISTIAN *(ho zadržáva)*  
 Nie, ostaňte!  
 LIGNIÉRE  
 Nemožno – mám biedu;  
 veď dostávam už pípeť od veľkého smädu.  
 PREDAVAČKA *(ide s táčnou popred neho)*  
 Čo štava?  
 LIGNIÉRE  
 Fuj!  
 PREDAVAČKA  
 A mlieko?  
 LIGNIÉRE  
 Bří!  
 PREDAVAČKA  
 A muškát?  
 LIGNIÉRE  
 Stoj!  
*(Christianovi)*  
 Ešte sa zdržím trochu. – To je môj nápoj!  
*(Sadne si k bufetu, predavačka mu naleje vína.)*  
 HLASY *(z obecenstva pri vstupe drobného, buclatého a natešeného človečika)*  
 Á, Ragueneau!  
 LIGNIÉRE *(Christainovi)*  
 Náš veľký pečienkár Ragueneau!  
 RAGUENEAU *(vo sviatočnom paštetárskom obleku blíži sa živo k Ligniérovi)*  
 Páni, prosím, neviete, kde je pán CYRANO?  
 LIGNIÉRE *(predstavuje Ragueneaua Christianovi)*  
 To básnikov a hercov slávny cukrár náš!  
 RAGUENEAU *(v pomykove)*  
 Česť priveľká!...  
 LIGNIÉRE  
 Len mlčte! Taký mecenáš!

RAGUENEAU  
 No, páni vše si poslúžili...  
 LIGNIÉRE  
 Bez peňazí.  
 LIGNIÉRE  
 Som básnik nadaný...  
 RAGUENEAU  
 Tak vravia mnoho razy.  
 LIGNIÉRE  
 Do veršov zbláznený!  
 RAGUENEAU  
 Nuž, za malú ódičku...  
 LIGNIÉRE  
 Vy celú tortu dáte...  
 RAGUENEAU  
 Ó, iba tortičku!  
 LIGNIÉRE  
 Jak dobrák vykrúca! A za triolet, pane  
 ste dali?  
 RAGUENEAU  
 Žemličky.  
 LIGNIÉRE  
 Lež mliekom zarábané.  
 A divadlo vy radi?  
 RAGUENEAU  
 Zbožňujem ho verne.  
 LIGNIÉRE  
 To koláčmi platíte lístky divadelné!  
 A dnešné miesto vaše – len tak medzi nami  
 – čo stálo?  
 RAGUENEAU  
 Pátnásť buchiet, koláč s hrozičkami.  
*(Obzerá sa na všetky strany.)*  
 Pán Cyrano nie je tu? To ma nepokojí.  
 LIGNIÉRE  
 A?  
 RAGUENEAU  
 Montfleury hrá!

LIGNIÉRE

Ba! Ten skydoň, páni moji,  
dnes večer Phédonovu rolu bude hrať.  
Čo Cyrana však po tom?

RAGUENEAU

Nečuli ste snád?

Do Montfleuryho on sa, páni, zadrapiac,  
mu zakazuje vystupovať za mesiac.

LIGNIÉRE *(pije už štvrtý pohár)*

No a?

RAGUENEAU

Montfleury hrá!

CUIGY *(sa priblíži od svojej skupiny)*

To nerozbúra.

RAGUENEAU

Ja chcem to vidieť!

PRVÝ MARKÍZ

Prosím, kto ten Cyrano?

CUIGY

To chlapík, zbraň čo každú odrazí a sekne.

DRUHÝ MARKÍZ

A šlachtic?

CUIGY

Hej. A kadet gardy, prosím pekne.

*(Ukazuje na pána, ktorý prišiel a chodí, akoby niekoho hľadal.)*

Ale tamto jeho priateľ rečie vám...

*(Volá.)*

Le Bret!

*(Le Bret zostupuje k nim.)*

Bergeraca hľadáte?

LE BRET

Hej. Tuším nedobré!...

CUIGY

Nie je tak trochu zvláštny? Čo vy poviete?

LE BRET *(vrúcne)*

Ach! Je to najvzácnejšia duša na svete!

RAGUENEAU

Je básnik!

CUIGY

Bitkár!

BRISSAILLE

Fyzik!

LE BRET

Pritom hudobník!

LIGNIÉRE

A na pohľad je tak smiešny jak nik!

Verze Štúdia S

LIGNIÉRE

Kde je tá vaša vysnívaná bytosť?

KRISTIÁN

Neviem. Asi neprišla.

LIGNIÉRE

Rád vám ju dohodím a sprostredkujem rande. No bez nej  
to nevládnem.

KRISTIÁN

Ja viem. No neviem – kde je. Počkajte ešte! Nič o nej netuším,  
vonkoncom nič. A bez vás budem bezradný. Nevie sa vyjadrovať.

Strúhať poklony a frázy. Som vojak, pochopte! Potrebujem vás!

Ste umelec, básnik!

LIGNIÉRE

Chápem, no nemám čas. Hádám zas inokedy.

PREDAVAČKA

Mušt? Citronáda?

LIGNIÉRE

Fuj!

PREDAVAČKA

Portské? Dobošku?

LIGNIÉRE

Daj! Ale nie dobošku!

*(Vchádza cukrár RaguenEAU. Pobožká predavačku.)*

LIGNIÉRE

Aha, náš mecenáš!

KRISTIÁN

Mecenáš?

LIGNIÉRE

Ste vojak, nemôžete ho poznať. No básnici a herci –

RAGUENEAU

Sú u mňa ako doma. Dvere mojej cukrárne sú pre nich vždy otvorené.

LIGNIÉRE

Pokojne nakladá a nalieva aj na borg.

RAGUENEAU

Zaplatiť môžete aj obrazom či veršom.

KRISTIÁN

Tak to ja nie.

LIGNIÉRE

Vy s vašim talentom by ste zostali smädný a hladný.

KRISTIÁN

Ale ak by sa bábovky napichovali na kord...

RAGUENEAU

Tak by vám všetky vypichol pred nosom Cyrano. Neviete, kde je?

LIGNIÉRE

Iste sa tu objaví.

RAGUENEAU

Musí! Dnes predsa hrá Montfleury.

A Cyrano verejne vyhlásil, že ak sa ešte raz objaví na javisku, už z neho živý neodíde.

LIGNIÉRE

Ten na javisku nikdy ako živý nevyzeral – skôr ako vypchatá mŕtvola.

LE BRET

Hovoríte o mne?

LIGNIÉRE

Nie, ale o vašom priateľovi Cyranovi.

LE BRET

On je podľa vás vypchatá mŕtvola?

LIGNIÉRE

On nie, ale ním tak obdivovaný majster Montfleury.

LE BRET

A ten si dnes trúfol prísť do divadla?

RAGUENEAU

Nielenže si trúfol prísť – on si trúfol aj hrať.

LE BRET

Už dohral, aj keď to netuší.

KRISTIÁN

Kto je ten váš Cyrano? Zázrak storočia?

LE BRET

Skôr tisícročia.

RAGUENEAU

Básnik a bitkár.

LE BRET

Fyzik a komediant.

LIGNIÉRE

A na prvý pohľad veľmi kuriózný zjav!

V tejto chvíli vyslovuje Ragueneau prvú rozsiahlejšiu charakteristiku Cyrana (ktorého sme zatiaľ nevideli). U Rázusovej–Martákovej to znie takto:

RAGUENEAU

No, pochybujem, že by kedy slávny pán a maliar Filip de Champagne ho zvečnil nám; tak čudácky a pochabý a žartujúci, s tou výstrednosťou pre Callota bol by súci jak najdivšieho rváča k maskám jeho vradiť. Ten širák trojchocholý, šesťkrídlový habit, pláštenka kordom tak pompézne zdvihnutá, jak nesprávny chvost nadutého kohúta! Má pýchy viac než všetci Artabani čulí, ktorých zem gaskonská jak rodná mater túli. V golieri Pulcinellu svoj nos presúšava!... Tolký nos, páni moji,... ach, zriedka sa máva! Ba také nosisko sa ani obísť nedá, nuž skríkne každý: „Ó, ten prepína až beda!“ Aj húta s úsmevom: „Zloží si ho...“ Jaj, nie! Pán z Bergeracu ho nosí neprestajne.

LE BRET (*potriasa hlavou*)

Lež kto si nosa všimne, toho na boj volá.

RAGUENEAU (*hrdo*)

Meč má jak sudičkiných nožníc ostrá pola.

Vo verzii Astorky a Štúdia S vypúšťame prvých 8 veršov Ragueneau-ovho preslovu – teda zmienky o dobových výtvarníkoch de Champagne a Callota a opis Cyranovho kostýmu, ktorý by aj tak nezodpovedal

kostýmu Cigánovej pre Lasicu. Feldekov preklad druhých ôsmich veršov Ragueneauovho preslovu a dvoch záverečných jednoversových replík Le Breta a Ragueneaua znie takto:

## RAGUENEAU

Miluje Gakonsko! Aj velké ríše majú  
dôvod ten jeho cit závidieť tomu kraju!  
Okružie pajáca si zvolil za podnos,  
na ktorom nosí nos!  
Aj ten, čo zďaleka len uvidí ho, zvolá:  
„Toto je prehnané aj ako hyperbola!  
A či je umelý? Kde sa to odopne?“  
Ale on ďalej svoj nos nosí ochotne.

## LE BRET

Za žarty na svoj nos hneď kordom chce sa biť!

## RAGUENEAU

Tým kordom prestrihne ti život – ako niť!

Všimnime si, že Feldek namiesto o „Artabanoch“ vraví o „veľkých ríšach“, nepoužije termín „golier Pulcinellu“ lež „okružie pajáca“ – teda jeho príklady sú zrozumiteľné, počítajú s tým, že nie každý divák vie, kto boli „Artabani“ a čo bol „Pulcinella“. Je zrejmé, že Feldekove verše budú vyhovovať jemne ironickému duchu nositeľa veľkého nosa, ktorého hrá v Bratislave Milan Lasicu, a tak charakteristika jeho nosa veršom „Toto je prehnané aj ako hyperbola!“ je omnoho výstižnejšia, vtipnejšia a adresnejšia než verš v starom preklade Rázusovej–Martákovej „nuž skríkne každý: ‚Ó! ten prepína až beda!‘ O chvíľu neskôr prichádza na scénu patetický herec Monfleury, ktorý neznesiteľne deklamuje (preto mu Cyrano zakázal vystupovať na javisku) a po troch veršoch ho Cyrano rázne preruší.

U Rázusovej–Martákovej:

MONTFLEURY (*pozdraví; hrá úlohu Phédona*)

„Je blažený, kto preč od dvora, v osamení,  
sám v dobrovoľnom vyhnanstve si život zmení,  
a kto, keď Zefír ponad hory počne viať...“

HLAS (*z prostriedku partera*)

Ty loptoš! Nezakázal som ti mesiac hrať?

Feldek si vo svojom preklade s chuťou „zgstne“ na paródii archaickej rétoriky:

## MONTFLEURY

Šťastný, kto z dvoranskej výpravy, ó, jak je lichál,  
sám nájde, utúliac sa v slastnú peruť ticha,  
kde toten zášum viať len ucítiš skvoz vňať

## HLAS

Darebák! Nezakázal som ti mesiac hrať?

Podobne neskôr v inom preklade využil Feldek mimovoľnú, nechcenú komiku archaickeho prekladu, keď do svojho prekladu Shakespearovho Sna noci svätéhojána „vmontoval“ preklad Hviezdoslavov, a to práve v tej Shakespearovej „hre v hre“ – teda v kváziantickej komédii O Pyramovi a Thysbe, ktorú ochotnícky nacvičujú remeselníci – a ich neohrabanosť a zároveň entuziazmus sú láskavo dojemné; na dnešných divákov celkom tak pôsobia i Shakespearove verše v preklade Hviezdoslava.

Hádam už posledný príklad, z ktorého je zrejmý charakter úpravy a funkcia verša v scenári Štúdia S a Astorky: Po vypudení koturnového rétoru Cyranom zo scény pribieha u Rostanda na javisko Bellerose – oznamovač predstavenia (čo bola dobová funkcia vo francúzskom divadle 17. storočia, v našej verzii je z tejto postavy Riaditeľ divadla) a protestuje proti vyhnaniu V preklade Rázusovej–Martákovej:

## MEŠŤAN

Hľa, oznamovač predstavenia!

(*Bellerose predstúpi a pozdravuje.*)

Á, Bellerose!

BELLEROSE (*elegantne*)

Vznešené panstvo!...

PARTER

Nie, Jodelet!

JODELET (*predstúpi a fufne*)

Teliat črieda!

PARTER

Výborne! Haha! Bravo!

JODELET

Nie bravo, lež bieda!

Ten tragéd, k jeho bruchu čo láska viaže vás,  
sa cíti...

PARTER

Baba!

JODELET

Musel von!

PARTER

Nech sem príde zas!

NIEKTORÍ

Nie!

INÍ

Ba hej!

MLÁDENEČ (k *Cyranovi*)Ale, pane, čože to len máte  
vy proti Montfleurymu?CYRANO (*graciózne, ešte vždy sediac*)Húsa pápernaté,  
hneď dve príčiny mám a každá postačí.  
Pro prímó: výkon jeho krásu mrzačí,  
bo verše, čo by lietat mali, ustenane  
jak nosič vody dvíha! – A secundo, pane,  
to moja tajnosť...STARÝ MEŠŤAN (*za ním*)Lež Clorisu nám zmarí  
váš vrtoch. Nazdávam sa...CYRANO (*obráti sa k nemu, úctivo*)

Čujte, pán môj starý.

Barove verše tak sú úbohé a plané,  
že rád ich preruším.PRECIÓZKY (*v lôžach*)

Ach! – Och! – Náš Baro, pane!

Čuj drahá! – Také riecť!... Ach, Bože!...

CYRANO (*obráti si stoličku k lôžam, galantne*)

Krásne dámy,

kvitnite, podmaňujte, žiarte medzi nami,  
aj smrť očarte úsmevom pier zružovených,  
verše nám inšpirujte... ale nesúďte ich!

BELLEROSE

No peniaze, čo vrátiť treba!

CYRANO (*obráti sa k scéne*)

To, môj milý,

ste ozaj pravé slovo riekli v pravej chvíli!  
Do plášťa Tespida ja nechcem robiť diery;  
(*Vstane a hodí mešec na scénu.*)

No mlčte! – Chyťte mešec! Ten vás iste zmieri!

CELÁ SIEŇ (*udivene*)

Ách!... Och!...

JODELET (*obratne zdvihne mešec a poťažkáva ho*)

Za takú cenu, kedykoľvek chcete,

Clorisu, vzácny pane, znemožňovať smiete!...

CELÁ SIEŇ (*hvízda*)

Fui!... Fui!...

JODELET

Váš piskot sa nám, priznám, nepokryte,

dnes páči!...

BELLEROSE

Sieň vyprázdniť treba!

JODELET

Vyprázdnite!

*(Ludia začínajú vychodiť, pokým Cyrano uspokojene sa rozhliada. Ale  
dav sa skoro zastaví načúvať nasledujúcej scéne. Dámy, ktoré už v lôžach  
boli oblečené na cestu, skladajú plášte, chvíľu načúvajú stojačky, po-  
tom si však sadnú.)*LE BRET (*Cyranovi*)

Bláznovstvo!

DOTIERAVEC (*priblíži sa medzitým k Cyranovi*)

Herec Montfleury! Ach, aký škandál!

Veď toho chráni mocný vojvoda de Candale!

Máte tiež ochranu?

CYRANO

Nie!

DOTIERAVEC

Ozaj?

CYRANO

Ale nie, no!

DOTIERAVEC

Tak vy sa nekryjete za veľmoža meno?

CYRANO (*podráždený*)

Nie, riekol som dvakrát. Či to rieť ešte osve?

Ochrancu nemám...

(*Udríe rukou na meč.*)

môj protektor je tu v pošve!

DOTIERAVEC

Lež mesto opustíte!

CYRANO

No, nie mi je náhlo.

DOTIERAVEC

Candale má dlhú ruku!

CYRANO

Kratšiu o nemálo

než moja, keď ju...

(*Ukazuje na svoj meč.*)

predžil o túto mieru!

DOTIERAVEC

Azda si netrúfate...

CYRANO

Ej, ba trúfam veru!

DOTIERAVEC

Ale...

CYRANO

Naskutku sa strážte!

DOTIERAVEC

Ale...

CYRANO

Zmiznite!

Povedzte, čo na mojom nose vidíte?

DOTIERAVEC (*v pomykove*)

Ja...

CYRANO (*ide proti nemu*)

Úžas budí snád?

DOTIERAVEC (*ustupuje*)

Vaša milosť sa mýli...

CYRANO

Či sa mi ako zobák sovy dolu chýli?...

DOTIERAVEC (*tá istá hra*)

Ja nemám...

CYRANO

Kýva sa jak mäkký chobot sloní?

DOTIERAVEC

Ja...

CYRANO

Či na konci jeho bradavica tróni?

DOTIERAVEC

Ale...

CYRANO

Či mucha po ňom zvolna prechádza sa?

Čo podivné na ňom?

DOTIERAVEC

Ó!...

CYRANO

Vám jak čudo zdá sa?

DOTIERAVEC

Veď som sa vystríhal naň uprieť svoje oči.

CYRANO

A prečo, zrak váš, prosím, od neho tak bočí?

DOTIERAVEC

Ja som...

CYRANO

Či bridí sa vám?

DOTIERAVEC

Pane...

CYRANO

Chorobného

koloru zdá sa?

DOTIERAVEC

Pane...

CYRANO

Necudný tvar jeho?

DOTIERAVEC

Nie, kdeby!



CYRANO

Čo máte taký pohrdavý vzhľad?

Či pánovi sa vidí priveľký snád?

DOTIERAVEC (*jachce*)

Zdá sa mi malulinký, ozaj, celkom malý!

CYRANO

Akože? Ako? Ešte ste ma v posmech vzali?

Môj nos, a malý?

DOTIERAVEC

Bože!

CYRANO

Ohromný je, práve,

ty mumaj ploskonosý, trlo tupohlavé!

A ten môj apendix len hrdosť vo mne budí,

bo veľký nos značieva duchom veľkých ľudí,

zdvorilých, dobrých skutkom, prívetivých hlasom,

odvážnych, liberálnych, múdrych, ako ja som,

no aký nebudeš ty nikdy, talhaj planý!

Tvár tvoja podlá, ktorú sfliaškam v obe strany.

V našej verzii vypadli všetky postavy a postavičky komentujúce spor medzi oznamovačom predstavenia Belleroseom a Cyranom, zostal len obnažený, ostrý spor medzi Riaditeľom divadla a Cyranom.

CYRANO

Vy nie!

(*Hodí mu vrecúško mincí*).

RIADITEL

Blázon, viete koho ste vypudili z javiska? Kto ho sem presadil a kto za nim stojí?

CYRANO

To teda neviem. Jedno však viem iste: nech je to hocikto, stavil na krívajúceho koňa.

RIADITEL

Áno? A čo keď teraz jeho nevôľa sa obráti proti nám?

CYRANO

To bude jeho problém, nie môj.

RIADITEL

Myslite na kariéru. Neviete, kde je sever?

CYRANO

Viem, kde je východ. Tam!

RIADITEL

Čože?

CYRANO

Vypadnite, kým vam pekne vravím!

RIADITEL

Len pokoj, od zlosti vám očervenel ...

CYRANO

Nos?

RIADITEL (*prelaknutý*)

Nie.

CYRANO

Nepáči sa vám?

RIADITEL

Nie, prečo?

CYRANO

Vlni sa ako had?

RIADITEL

Zdá sa byť stabilný.

CYRANO

Stabilný ako skoba?

RIADITEL

To som nepovedal.

CYRANO

Posiatý bradvicami, sťa mucholapka plná múch?

RIADITEL

Nie, také čosi by som si nedovolil.

CYRANO

Tak prečo naň hl'adíte ako tela na nová vráta?

RIADITEL

Já nehl'adím.

CYRANO

Nie, to vám nestojí ani za pohl'ad?

RIADITEL

Som krátkozraký.

CYRANO

S tým súhlasim (*pristúpi k nemu*), a teraz?

RIADITEL

Ja... neviem...

CYRANO

Nie je plesnivý?

RIADITEL

Nie.

CYRANO

Alebo nemravný?

RIADITEL

Božechráň.

CYRANO

Vztýčený ako hrubý kyj?

RIADITEL

Nie..., je malučký.

CYRANO

Malučký? Moj ratafák, a malučký?

RIADITEL

Nie.

CYRANO

Hej, veľký je môj nos!

Ten tvoj je – ako by ti prešiel po ňom voz.

Ja na svoj apendix som pyšný. Veď je známe:

keď máme veľký nos – rovnako veľký máme

aj mozok! Aj srdce! Aj nadanie! Aj cit!

Skrátka tie vlastnosti, o akých ani sníť

sa tebe nemôže, beznosá prázdna busta,

na ktorú dopadnúť sa moja facka chystá!

V tejto verzii sa teda spojili postavy Bellerosea a Dotieravca do jednej postavy Riaditeľa divadla (hral ju ozajstný riaditeľ divadla Astorka–Korzo Ľubomír Gregor), konflikt sa skoncentroval do ostrého dialógu so Cyranom v krátkych replikách, a ten vyvrcholil vo veršovanej rozvinutej replike Cyrana, v ktorej Cyrano jasne demonštruje svoju prevahu nad ustráchaným Riaditeľom. Veršovaná pasáž je – ako je to pravidlom v tejto úprave – poutou dialógu. Striedanie prózy a verša tak navyše vytvára výrazný rytmus dialógov a dramatických stretnutí, v takto skonštruovanom divadelnom slovom konaní sa reč stáva „sémantickou energiou“ (povedané terminológiou

Jiřího Levého) a tá určuje aj formovanie ostatných zložiek divadelného prejavu.

Kruh sa teda uzatvára. Konkrétna divadelná predstava modifikuje literárnu predlohu, v mene tejto divadelnej predstavy sa vytvára nový text a nový preklad, a ten veľmi zásadne a určujúco formuje všetky zložky divadelnej inscenácie.

Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze

autorské slovesné tvorby. Zdůraznění momentu a významu

slovesnosti oproti konvenčnímu pojetí literatury

Ivan Vyskočil

Měl bych začít královsky od benevolence: bylo mi velkou ctí, že jsem byl vyzván, abych přednesl svůj příspěvek. Učím deset let na vysoké škole, na Divadelní akademii múzických umění. Vedu tam katedru, která se jmenuje poněkud zvláště – katedra autorské tvorby a pedagogiky. Je to název, který naprosto odpovídá představě, že se musíme zabývat pedagogikou, výchovou v nejvlastnějším slova smyslu, abychom se dostali k autorské tvorbě. Chci říci, že tam učím, nikoli vyučuji; to znamená, že se učím zároveň se studenty, kteří v důvěře, že je něčemu mohu naučit, že se se mnou mohou něčemu naučit, přicházejí. Pak začínáme ten obaplně riskantní a zároveň dobrodružný proces dozvídání se, jaké je případné společné téma, protože bez společného tématu se sotva můžeme dohovorit. Sotva můžeme přijít na něco dalšího.

V čem spočívá takové vyučování? Prostě se studenty opakuji to, co sám umím. Při učení mě studenti přivádějí na něco, co bychom se mohli společně dozvědět. Tento rozdíl mě zároveň přivádí k tomu, co je to autorská tvorba. Není to opakování, autorská tvorba je znovuobjevování podstatného kolem nás i v nás samotných. Já jsem se takhle dostal společným učením se studenty k tomu, čím jsem sám před pětáctyřiceti lety začínal, k tomu, co jsem tehdy objevil jednak v sobě a co jsem možná objevil také některým jiným dalším, a to **autorské čtení**.

Dokázat to, co si někde napíšu sám (otázka je, jak dalece sám), také přečíst s někým a někomu tak, aby ho to zajímalo a aby také od něj směrem ke mně šla nějaká odpověď, nějaká energie, aby tady došlo k proudění, aby tady došlo k té cirkulaci energie a zároveň k takovému základnímu lidskému otevření, sdělení. Můžeme se takhle ptát, co má smysl, i jak dalece to, co má smysl, dokážeme pojmout do svého světa. Autorské čtení je něco jiného než autorské vypravování. Mohli bychom také mluvit ne o tvůrčím čtení, ale o **tvůřivém čtení**. Když řekneme něčemu tvůrčí, tak už víme, jak má vypadat to, co chceme stvořit; když mluvíme o tvůřivém, je v tom ob-

sažen pohyb k něčemu, co vzniká a co může vznikat jako naprosto nové, překvapivé, s čím se musím sám umět nějakým způsobem vypořádat. Je totiž hrozné, když člověk objeví něco nového a když se s tím musí vypořádat, rozhodnout, jak to přijmout, co s tím udělat. Někdy je velmi riskantní, jak s tím novým vůbec vydržet.

Autorské čtení spočívá v tom, že to se pokouším přečíst, sdělit věcně po smyslu to, co jsem napsal také několika lidem, kteří jsou se mnou a kterým mohu nebo mám dokonce možnost něco takového sdělovat. Na to mě také přivedli moji žáci, kteří se o to pokoušejí. Když vidím jejich autorská čtení, sám zjišťuji, že se tomu potřebuji učit, naučit a že to není jen tak. Nejde o to jen tak něco napsat a potom to jít přečíst. Jde o to napsat a potom to číst takovým způsobem, abych se hlavně já sám dovídal, co jsem to napsal. Já sám mám příležitost v téhle chvíli díky pozornosti ostatních, díky zpětné vazbě taky si poznávat, co jsem to vlastně udělal a co to znamená, k čemu to poukazuje, kam to vede. Na to bych sám nepřišel, to je něco, co by mi zůstalo skryto. Mohl bych ty zvyklosti opakovat dál za předpokladu, že jsem trochu nadaný a že mám trochu napodobivosti. Mohl bych si na tom založit docela dobrou živnost, ale ono o to nejde.

Při autorském čtení jde o vzájemnost. Autorské čtení existuje proto, abych se já nemohl jen tak pustit do předčítání, abych byl neustále vázán textem. Prožívám při něm oscilaci mezi tím, co už jsem udělal, a mezi tím, co teď a tady vyjadřuji, i mezi tím, jak na to reagují, jak tomu rozumějí ti, kterým to sděluji, i jak jsem tomu případně nově porozuměl i já. Patří tam i to, co k tomu mohu dodat, jak může tento proces pokračovat, když přijdu domů. Znovu si uvědomím, co jsem zažil. Na základě toho, co jsem poznal, jsem schopen jednak v něčem pokračovat, a jednak něco, co jsem našel, znovu zkoušet dát do nějakého preciznějšího, významnějšího a smysluplnějšího tvaru.

Tento dramatický proces, tento múzický proces se otevírá autorským čtením. Ona to není jenom improvizace. Spontánní dramatickou hru mám rád a rád jí holduji. Autorské čtení ale má pro mě veliký význam v tom, že jsem vázán sdělením jako takovým a že tomu sdělení, které už jsem si předtím jako určitý text připravil, jsem povinen sloužit směrem k úplnosti, k přesnosti. Jsou texty, které takovýmto způsobem může člověk zkoušet čtyřicet let a zjišťovat, že to ještě není tak docela ono. Může to znovu zkoušet a znovu zjišťovat, že jsou tady ještě momenty, které lze trefit líp. Tyto momenty se týkají zejména toho múzického, ne toho verbálního. Týkají se rytmu, celé rytmické struktury, osnovy, všeho, co člověk vnímá bezpro-

středně, co vnímá tělem, když slova jsou ohromnými náboji, které se potřebují znovu dostat svým významem do životního oběhu tím, na co nás upozorňují. To jsou hlavní momenty autorského čtení.

Autorské čtení čili **schopnost slyšet sám sebe a odpovědět si** jsem začal tím, že jsem se studenty zkoušel tak zvané **dialogické jednání**. Dialogické jednání znamená, že se sám se sebou setkám. Je to cesta, jak si přijít na chuť, jak si dát slovo, jak porozumět svému slovu, jak pochopit, že jsem výrazem a že mohu být slovem, že mohu být řečí, že si mohu být partnerem. To citoval Jan Werich jako okamžik, kdy ucho žasne, co to huba mluví. Znamená to zachytit chvíli inspirovanosti, která se vzala kdoví odkud, inspirovanosti, která spočívá také v tom, že jsem pochopil nejenom, že se to stalo, ale že jsem toho účasten. Mohl jsem pochopit něco, co kupodivu vyšlo ode mne, ale můžu já za to? Ze mne můžou vycházet krásné věci, ale pokud to nepochopím, tak to za nic nestojí – nebo možná ano, ale pro mě osobně je to k ničemu.

Dialogické jednání je jedna z příprav k autorskému čtení, k tomu, aby si člověk mohl připravovat další plány a dospívat k tomu, co bychom nazvali společným tématem. Toto společné téma je jedna z nejchoulostivějších věcí, která dnes existuje. Většina nářků, které slyšíme, se týká toho, že jsme se nedostali ke společnému tématu. Když jsem dělal psychodrama a měl jsem možnost trochu pracovat s panem Jacobem Levym Moreno, bylo jasné, že to základní je právě společné téma. Dospět k společnému tématu trvá velice dlouho a vyžaduje to soustavnou trpělivou práci – tři, čtyři roky je málo. Ale když k němu člověk dospěje, je odměňován. Pokud pojmy lítají jako papír v průjezdu – empatie, sympatie, intuice, pořád jste teprv na cestě k něčemu. Ale když se dostanete k společnému tématu, pak se dostaví velmi konkrétní zážitek z toho, co to znamená slyšet ušima druhého, vidět očima druhého, co to znamená vlastně soubýt, spolubýt, být v určitém harmonickém celku, v harmonické jednotě. K tomu a pro tohle je autorské čtení.

Samozřejmě pro mě samotného je to zábava; když to není zábava, když to nemá smysl pro humor, pak pro to nemám dost trpělivosti. Kdyby to měly být samé vážné věci, tak u toho dlouho nevydržím. Musím dělat všechno pro to, aby to byla psina, abych se mohl smát a aby to, že se smějí, bylo zároveň výrazem toho, že chápu. Podle toho někdy poznám, že jsem pochopil, když se sám rozesměji nad tím, co jsem před chvílí řekl a co mi došlo se zpožděním. Někdy to trvá i několik let. V téhle perspektivě studia a učení vedeme naše společné tázání, naše společné pokusy o autorské čtení. Autorské čtení je také proto, aby se člověk znovu znal k tomu, co řekl

a co napsal. Když stojí nebo sedí před lidmi, hlásí se znovu k tomu, co jim říká, a znovu ví, že to, co jim říká, jde na jeho odpovědnost, a že mu to nikdo neodpáře. Jestliže si za tím nestojí, tak co tady vlastně dělá a za co stojí?

Téma „Literatura v médiích“ jsem si zvolil po asi desetileté zkušenosti s rozhlasem a s televizí. Domnívám se, že rok od roku je to téma bolavější a že se literatura z médií vytrácí. Pokusím se formulovat, proč si myslím, že tomu tak je, a jestli by se s tím nedalo a nemělo něco dělat.

Když jsme se po převratu dočkali po dlouhých letech svobody slova, z médií se vytratila jedna nepřijemná povinnost, totiž povinnost dávat ke schválení text. To má samozřejmě mnoho výhod, ale má to také bezprostřední vliv na podobu těch médií; klíčovou osobností totiž přestal být hlasatel, který čte z papíru několik řádků a uvádí, co bude dál. Vystřídal ho moderátor, který je, nebo má být jakýmsi posluchačovým, případně divákovým průvodcem; musí k tomu mít zmíněnou svobodu slova, výrazu, aby mohl být situační a aby mohl být kontaktní. Má to mnoho výhod a jednu velkou nevýhodu. Je odtud blízko k tlachu a velmi snadno, zvláště po delší době, vzniká éterický svět žvanění a libovolných keců. Všichni v tom žijeme.

Za takových okolností se literatura stává měřítkem formulační přesnosti. Předvádí, jak je možno vážít slova a jak působivá může být přesná a uvážená formulace. Literatura se zabývá jinými fakty než publicistika, a proto je v médiích nenahraditelná. Literatura je na rozdíl od publicistiky schopna sdělit nejenom názor, postoj, stanovisko, ale vyjádřit zkušenost v celé její šířce a hloubce, včetně té citové. Je zdánlivě zbytečné to připomínat, ale pokud se média čím dál víc orientují na svět přímých informací, na fakta informativní, informační povahy, je třeba více literatury, která sděluje fakta kulturní povahy. Vytratí-li se ona z médií, zmizí s ní celá vrstva lidské zkušenosti a naše schopnost poradit si se složitostí i krásou života. Přesto jako by něco bránilo jejímu vstupu do médií, jako by se literatura s médii v posledních letech rozcházel. Média ji odmítají, je jí zde stále méně a ve stále nepodstatnějších časech a podobách. Nyní se hodlám zvlášť věnovat televizi, zvlášť rozhlasu.

Pozice literatury v televizi je obtížná už z povahy věci – dobrá literatura umí v čtenáři probudit jeho obrazotvornost a je schopna udržet ji v chodu, inspirovat čtenáře. Autor ho vede a dává mu další a další podněty. Televize přesně tuhle schopnost zabíjí tím, že ty obrazy nabídne sama. Většina lite-

rárních televizních pořadů není nic jiného než nesmyslný pokus ilustrovat to, co je daleko lépe řečeno v textu. Z mnoha možností, které má čtenář, vybere televize jednu, většinou tu nejméně přesvědčivou a zatarasí tím všechny další cesty čtenářova, resp. divákova myšlení. Televizní literární pořady jsou v drtivé většině špatné proto, že je dělají lidé, kteří tomu nerozumějí. Jsou špatné od samého základu, protože se pokoušejí o něco, co to médium nemůže. Ale to není důvod k závěru, ke kterému televize došla: literatury bude co nejméně a nejlépe žádná.

Chci vzpomenout, jak jsem na začátku devadesátých let s nadšením chodil do pražské Violy, kde tehdy probíhal cyklus „Autoři čtou“. Během dvou tří let, co cyklus trval, se zde vystřídala řada českých autorů. Byl k tomu jakýsi politický důvod, protože většinou četli lidé, kteří se nemohli vůbec nebo mohli jen velmi sporadicky v předchozích letech objevit na veřejnosti, natož veřejně prezentovat své texty. Chodil jsem tam a fascinovalo mě nejen to, co ti lidé napsali (to jsem většinou znal z knih nebo ze samizdatů), ale hlavně vizualizace autorského čtení, jaké to vlastně bylo divadlo. Bylo jím bez ohledu na to, jestli ten člověk měl menší nebo větší dispozice k autorskému čtení, jestli měl nějakou „hereckou“ zkušenost. Dost možná, že právě ti, kteří ji neměli, byli nejvýmluvnější a nejsdělnější právě v té vizuální podobě, protože se neprezentovali vědomě, ale jaksi bezděčně.

Autoři televizních dokumentů si už dávno všimli, že při natáčení rozhovoru s venkovskou stařenkou nemohou točit jenom to, co ta stařenka říká, ale také se podívat na boty, které má na sobě, a podívat se na věci, co má za sebou v kredenci, co se jí děje s rukama a které roční období je právě za oknem. Autoři televizních literárních pořadů kupodivu tohle jako kdyby nevěděli a nevěšili si toho, jako kdyby tu byla základní nedůvěra vůči literatuře. Televize nechce nechat literaturu literaturou, sledovat gesto, kterým se sděluje, kterým slovo přichází k nám a je pro nás srozumitelné.

Veliká šance pro literaturu v televizi je šance v podstatě neobjevená. I my literáti máme na tom svou vinu a svůj díl odpovědnosti. Znovu a znovu se setkávám s jakousi nevůlí písícičích lidí, dokonce i u studentů na této škole. Přinesou mi text, já je požádám, aby mi ho přečetli, a oni se dívají, proč ho mají číst, když ho napsali a můžu si ho přece přečíst sám. To jistě mohu, ale já ho budu číst tak, jak já čtu – a přitom bych ho chtěl slyšet tak, jak ho oni napsali. Ale oni ho tak číst nechťejí a já si myslím, že ho tak ani číst nedovedou, protože se vlastně od toho textu jako by distancovali tím, že ho dostali na papír. Oni už přetrhli tu nit, která vedla od nich samotných k tomu textu, a dokud ji nenavážou, nemají šanci, že by právě v těch médi-

ích mohli svůj text uplatnit, protože tam je nutné text zase vrátit z papíru do člověka. Dá se to dělat profesionálně nebo naivně, ale musí se to dělat z celistvé osobnosti, která za tím textem stojí, sděluje i podnět k němu i to, proč byl ten text napsán. To je cesta, kterou vidím, pokud jde o televizi.

Je nesporné, že mnohem blíže k literatuře má rozhlas. Je dále nesporné, že v rozhlasu neplatí zmíněná úvodní nevýhoda, že by rozhlas brzdil čtenářovu, nebo v tomto případě posluchačovu obrazotvornost, protože by musel nabídnout nějaké své obrazy. Nic takového. Přesto i v rozhlasu je literatury stále méně. Osobně rozhlasu příkládám větší vinu. Nemám na to žádný důkaz a nikdo z rozhlasových vedoucích pracovníků by mi to zajisté nepotvrdil výslovně, ale na základě už dlouholeté zkušenosti jsem přesvědčen, že důvod je v tom, že se ta literatura musí v rozhlasu poslouchat.

Rozhlas se, jak se dočtete téměř v každé sociologické rozhlasové analýze, stává čím dál víc kulisovým médiem. Literatura se z povahy sebe samé takové existenci brání. Máme-li přimět posluchače, aby opravdu nebral literaturu v rozhlasu jako kulisu, ale aby si k rádiu sedl, musíme ho přitáhnout. To nemůžeme udělat bez člověka, herce nebo neherce, autora nebo někoho jiného, kdo text vezme za svůj; ten základní efekt, ten základní cíl je stejný: číst, sdělovat tak, aby bylo nutné naslouchat. Teprve ve chvíli, kdy tuhleto ambici, tuhleto tížadost začneme mít, máme právo si stěžovat na to, že není vyslyšena, máme právo žádat, aby tento druh sdělení ze spektra svých ostatních sdělení rozhlas nevyklučoval. Dokud to neuděláme, tak necháme jít média cestou, kterou šla před převrácením, čili před dobou, kdy jsme svobodu slova získali. S niternou nutností číst schválené texty se ztratila nutnost číst texty vůbec. Už nepotřebujeme dávat texty ke schválení, mluvmu tedy, co ještě není napsáno a vzdejme se předem přesně formulovaného slova.

Myslím, že toto je klasický krátký závěr, krátké spojení, že to je cesta špatným směrem a že je to přímá cesta do toho světa keců, o němž jsem se zmínil na začátku.

Hodlám se zabývat problémem, který pocituji jako ožehavý, totiž individuální vysokoškolskou talentovou výchovou pojednanou jako problém pedagogický. Vyjdu z mnohaleté zkušenosti z Divadelní fakulty múzických umění a z krátké, ale intenzivní zkušenosti z Literární akademie. Přihlížím k typu lidí, kteří se na tyto školy hlásí a kteří jsou nějakým způsobem připravení, ale i nějakým způsobem zablokovaní, nějakým způsobem doufající a nevěřící docela svým silám, ale zároveň po něčem toužící. Víme všichni od různých přijímacích komisí, že posluchači na umělecké školy přicházejí rovnou od maturit z našich středních škol a že jsou jimi znesvobodněni v těch zásadních aspektech, které se při přijímacích zkouškách snažíme zkoumat. Jejich zkušenost s vlastní tvořivou prací bývá limitována prací zájmových kroužků anebo ze „ZUŠek“ (dříve „LIDuŠek“).

Vysoké umělecké školství je přitom něco, co je touto společností složitě vnímáno a chápáno mimo jiné proto, že jde o sektor veřejnoprávní, ale výrazně nákladnější než ostatní vysoké školy neumělecké. Vysoké umělecké školství se stalo sice obecně akceptovaným, ale stále poněkud podezřelým a nejasným segmentem terciálního vzdělávání. Vzpomenu šílení Václava Černého nad ustanovením vysokoškolského studia loutkoherectví a nad jmenováním otce Spejbla a Hurvínka, Josefa Skupy, profesorem. Pochyby nad oprávněností vysokoškolské výchovy herectví se ozývají doposud a jsou umocňovány skutečností, že řada vynikajících herců takové vzdělání nemá, a naopak řadu lidí, kteří mají herecký, často i červený diplom za herce opravdu považovat nelze. Jakápak herecká škola vysoká, slycháváme, je to jen učiliště, které produkuje jednostranně rozvinuté polovzdělance a nevzdělance. Snad jen nejstarší etablované umělecké obory, totiž hudební a výtvarné, už takovou polemiku nevzbuzují.

Zato ustanovení tvůrčího psaní jako samostatného studijního oboru, nikoliv jen jako podpůrného předmětu, vzbudilo rozmanitý, zdaleka ne jednoznačný ohlas. Připomenu např. diskusi v Literárních novinách na podzim minulého roku. Smířili jsme se s akademickými sochaři, smířili jsme se



s akademickými malíři, s profesory hry na klarinet, s otitulovanými herci a tanečníky, ale vysokoškolská příprava lidí, kteří se chtějí profesionálně zabývat slovesným provozem v mediálním světě probouzí znovu staré dobré pochybnosti.

Základním zdrojem otázek, pochybností a pedagogických nejasností je neepochopení samotného předmětu studia. Co se to vlastně při vysokoškolské umělecké talentové výchově studuje, co se to zkoumá, co se to rozvíjí? Pochyby nemají jenom lidé, kteří školy sledují, ale samotní studenti, často pochopitelně i pedagogové. Dovolím si reprodukovat jeden osobní zážitek ze svého dálkového studia dramaturgie na Divadelní fakultě, kde jsem na předmět „Psaní“ měl nezapomenutelnou i nepřehlédnutelnou osobnost normalizační kultury, prof. Antonína Dvořáka. Měl na starosti normalizační dramatické vysílání v Zelenkově Československé televizi. Byl tak vytížen, že nám za rok stačil poskytnout pouze dvě hodiny, dvě lekce. Při té první nám vysvětlil, že stejně nikdo z nás nikdy nic kloudného nenapíše, protože na rozdíl od Maxima Gorkého, vlastním jménem Aljoši Peškova, kterého v dětství opilý dědeček kopal do hlavy, nemáme univerzity života. Dali jsme mu za pravdu, domáhat se u svých dědečků, pokud ještě vůbec žili, aby nám po dvacíctce poskytli podobnou službu, bylo marné. Ve druhé lekci nám pak vysvětlil, že nikdo z nás stejně nikdy nic kloudného nenapíše, protože nevíme, že dobrá hra se píše od konce. Protože jsme všichni psali své texty od začátku, dali jsme mu za pravdu, nechali si zapsat indexy a byli rádi, že máme předmět („Psaní“) za sebou.

Za touto zdánlivou anekdotou se skrývá onen obludný pedagogický problém, který stojí za to rozebrat. Svou první lekci soudruh profesor Dvořák odbyl v duchu socialistickorealistickeho přesvědčení, že co není prožito, nemůže být napsáno. Vyšel z naprosto neužitečné zkušenosti, která posílala autory sbírat materiál tzv. do terénu. Taková škola tvůrčího psaní na exkurzích, brigádách a pracovních pobytech ale příliš užitečná nebyla. Most, který stavěli inteligenti v Braníku, padá a můj bratr, akademický sochař, vytěžil z tvůrčího pobytu organizovaného AVU v 80. letech v Poldovce v Kladně sochu souložící dvojice odlitou z materiálu, kterým se formovaly odlévací kokily. Zápočet nedostal. Druhá lekce byla smělým pedagogickým pokusem upozornit nás, že psaní má také technickou stránku, že existuje cosi jako genologie a že vyhraněné žánry zvláště pracují s takovou mírou konvencionality, aby se vyplatilo osvojit si ji.

Do podobné pedagogické metody patří žánrové psaní, zvládání vnějších technických aspektů tvorby, lépe řečeno užitého umění. K podobnému pe-

dagogickému přístupu, který učí technické aspekty, patří např. různé herecké příručky příznakového herectví. Zde se dočtete, jak se vyjadřuje láska (sepnutím rukou na srdci), nenávisť (vymrštěnou paží s odvrácenou dlaní) nebo v nezapomenutelné protektorátní příručce *Jak psát rozhlasovou hru* se vše dovíte na čtyřiceti šesti stranách. Všimněme si na kuriózním pedagogickém výkonu Antonína Dvořáka jeho pevného přesvědčení, že látka pro tvorbu vzniká jen z konkrétního doteku se zobrazovanou skutečností a že k jejímu zpracování je zapotřebí znalost techniky, zběhlost v užívání zobrazovacích konvencí. Chcete-li vědět, co psát, tak to skutečně prožijte, chcete-li vědět, jak to napsat, naučte se to z příruček Hercem v deseti lekcích a Spisovatelem snadno a rychle.

Ukazuje se, že na počátku talentové výchovy stojí velmi speciální problém, totiž rozeznání talentových dispozic uchazeče o studium. S jistotou lze tvrdit, že uchazeč přesvědčený o tom, že se v metodicky přehledně navazujících lekcích naučí technologicky správně tvořit tak, jako se může jinde naučit technologicky správně natírat okenní rámy, talentové dispozice nemá. Z metodologické úvahy, že logickým postupem od jednoduššího ke složitějšímu a soustavným rozlišováním, co je správně a co je špatně, lze rozvíjet individuální talent, se rodí představa školy, ve které každý pedagog rozvíjí svůj předmět bez ohledu na předměty ostatní. Hodiny začínají a končí přesně, studenti sedí ve škamnách a pečlivě si zapisují výklad. Jeden profesor herectví před zaplněnou aulou odpřednáší látku o hereckém představování a hereckém prožívání, studenti si to pečlivě zapíší a hned se posunou o krůček blíž k hereckému mistrovství. Jeden odpřednáší lekci o barevnosti výtvarných objektů a plná aula budoucích sochařů už ví, jak na to a jak je to správně. Tato představa dosud žije v některých špatně vedených kroužcích, kurzech na „ZUŠkách“, ale neodpovídá požadavkům na talentovou výchovu.

Talentová výchova je totiž přísně individuální, praktická a často dokonce prakticistní, komplexní a soustavná – je to především a zejména výuka k tvořivosti, a proto musí být sama o sobě tvořivá. Říkám-li individuální, myslím tím, že je vždy budována na vzájemném vztahu konkrétního pedagoga a konkrétního studenta. Nejde tedy o tu romantickou představu omnipotentního génia, který prefabrikuje své epigony, ale o ideál pedagoga, který dokáže provést studenta jeho vlastním labyrintem, jeho vlastními otázkami, jeho vlastními depresiemi a euforiemi k němu samotnému, tedy ke studentovi. Říkám-li individuální, myslím tím také to, že pedagog je povinen budovat individuální vzájemné vztahy mezi svými posluchači. Vzá-

jemné ovlivňování studentů akceleruje vyhraňováním talentových možností měrou nebývalou.

Jak je to s tou praktičností a prakticismostí? Veškeré teoretické poznání je pro tvorbu k ničemu, není-li spojeno s konkrétním tvůrčím zážitkem posluchače. Velmi snadno lze definovat a vysvětlit, co je to dramatická situace; na to stačí asi pět minut. Ale dovést studenta k tomu, aby dramatickost opravdu psychosomaticky pocítil a dokázal ji vyjádřit v psaní, v režirování, v hraní, to trvá několik semestrů, tři až čtyři. Úkoly, které k tomu vedou, přitom nesmějí být úkoly pro úkoly a už vůbec ne úkoly pro zápočty a zkoušky, ale musí vycházet z osobnosti studenta a navigovat ho směrem k jeho vlastní osobnosti, nikoliv ke vzoru, který by mohl nebo měl představovat pedagog. Špatně dramaturgovaná hra a špatně „pedagogizovaný“ student na kreativní škole se pozná podle toho, že mu pedagog – dramaturg říká, jak by to měl udělat a jak je to správně a jak by to udělal on, kdyby ho to ovšem napadlo udělat.

Tento způsob učení se příliš neosvědčuje. Teorie pro talentovou výchovu není k ničemu, není-li spojena s konkrétním zážitkem. Ukazuje se, že potřeba teoretické reflexe a teoretického zobecnění vzniká, studenti ji vyhledávají a vítají opravdu až v okamžiku, kdy ve vlastní tvorbě narazí na nějakou překážku a kdy jim teorie pomůže si ten problém sice ne vyřešit, ale ujasnit. Nyní se chci věnovat komplexnosti a soustavnosti. Umělecké studijní obory jsou koncentrovány kolem hlavních kreativních předmětů, v našem případě tvůrčího psaní. Tento předmět není u těchto oborů jedním z mnoha, ale je nebo měl by být předmětem řídicím, který musí do ostatních předmětů prolínat. Ostatní předměty, ať už naukové, teoretické, historické nebo technické, musí s tímto hlavním předmětem souviset. K čemu je taková umělecká škola, když student báječně ovládne třeba historii oboru a je pravopisně korektní, ale jeho tvorba je bez vůně, bez invence, bez osobitosti a bez jakéhokoli sdělení. Proto je tvůrčí psaní hlavní předmět oboru, který organizuje celé studium.

Vrátím-li se k otázce položené na začátku příspěvku, pak to, co učíme, studujeme a rozvíjíme na vysokých uměleckých školách, není historie umění, nejsou to ani společenské související vědy, ani cizí jazyk, ani jazyk mateřský, ani soustava technických pomůcek a cvičení, ani estetické normy trávající na tom, co je správně a co je špatně. Nezabýváme se tím, jestli děj klasické tragédie, který se má odehrát během jednoho dne, začíná o půlnoci a končí o půlnoci, nebo začíná při východu slunce a končí při jeho západu. To, čím se zabýváme, co studujeme, je kreativita, tvořivost, dispozice k tvor-

bě, schopnost jejího rozvíjení. Ta správná odpověď na otázku, která se při tom klade, je: „Nevím, ale pojďme hledat odpověď.“ Pedagog, který přistupuje k rozvíjení kreativity s tím, že všechno ví, je velmi nebezpečný. Proto je nezbytné a správné, že na uměleckých školách učí lidé tvořiví, umělci, kteří sami praktikují, a nepropadají proto zjednodušující příručkové dogmaticnosti. Vlastní tvorba uměleckých pedagogů je jejich nezbytným kvalifikačním předpokladem a je součástí jejich pedagogického působení.

Tvořivost, tato zvláštní vlastnost, která má schopnost vyvádět člověka ze samoty a umožňuje i jiným lidem, aby svou samotu opustili a sdíleli zážitek světa se svými bližními, je dnes ve velkém ohrožení, je v ohrožení prefabrikovanými, marketingovými, mediálními, ideologickými manipulacemi s lidským vědomím. Přitom dispozice k tvořivosti není jen darem, ale je také břemenem. Její vysokoškolské rozvíjení je citlivá činnost. Pokus o to, vnést do chaosu řád, nikoliv umělý omezující pořádek. Na jedné straně číhá Skylla hypermoderní technologie, globalizovaně šířeného masově spotřebního umění, na druhé Charybda intolerance v multikulturním světě.

Náš pedagogický úkol není právě jednoduchý a pomníčky školami poničených talentů v naší národní kultuře lze potkat ledaskde. Nejohroženější pedagogy jsou majitelé odpovědí. Proto budme ne jako pedagogové, kteří by neměli kde učit, ale jako lidé, kteří si nepřejí žít v zautomatizované nekreativní společnosti, vděční za každou možnost rozvíjet lidskou kreativitu na vyšší úrovni než na úrovni zájmového kroužku. Proto si myslím, že vysokoškolská edukace tvůrčího psaní jako oboru má smysl a že na jeho naplnění by se měla Literární akademie podílet.

Že mám svou důmyslnou koncepci výuky zahodit, to jsem pochopila zhruba před sedmi lety, a to po první hodině tvůrčího psaní na gymnáziu Josefa Škvoreckého. K mému překvapení se totiž ukázalo, že pojem literatura a literární text není zdaleka tak jednoznačný, jak jsem se domnívala, že studenti nejsou homogenní skupina spojená touhou stát se spisovatelem, ba naopak, že si pod pojmem spisovatel a literatura představuje každý z nich něco velmi odlišného. Zavrhl jsem tedy teoretizující paušální koncepci, abych neriskovala, že zadaný úkol někomu sedí a někomu ne, že rychlejší studenti se budou nudit a pomalejší odpadnou. Soustředila jsem se na potřebu najít individuální řešení, způsob, jak oslovit všechny studenty současně a přitom každého zvlášť.

Pro pracovní účely bylo užitečné znovu definovat literaturu a psaný text jako více probouzející než uspávací, tedy více stimulant než halucinogen. Definicí textu vstoupil do zorného pole čtenář; jinak se píše pro nejširší možný okruh konzumentů, jinak pro kritiky a jinak pro kamarády, totiž JÁ ve třetí osobě, JÁ stejně orientované, stejně šetřící časem, JÁ, které nespolkne fintu, vycpávku ani laciný fór.

Dále se ukázalo užitečné vědět, kam míří a čím bude můj text? Hlasem volajícího na poušti? Souhrnem bodů obžaloby? Dárkem pro kamarády? Vějičkou pro dámu mého srdce? Bude temný? Perlivý? Bude to moje kytky za kloboukem, společenská vizitka – nebo chci jako horolezec Messner pochvalu od maminky? Všechny motivace a tvůrčí záměry jsou legitimní, včetně touhy po slávě, uznání a penězích – jen je dobré se k nim znát a přijmout, že nejen kritici a kamarádi, ale i čtenář literárních narkotik si zaslouží čerstvý, neodvozený materiál.

Nemám na mysli výrazné, spontánně tryskající talenty. Ukazuje se, že podstatou běžného autorského výcviku je víc hledání než vymýšlení, víc odstraňování nestrávených mediálních vmetků než přijímání informací či instrukcí. Jde víc o vnímání než o myšlení ve smyslu vyrábění hodnotících soudů.

K tomu je ovšem nutným předpokladem – jakkoli jsem tento krok chtěla již mnohokrát obejít – vyčistit terén. Proklestit si cestu křovisky zakořeněných, divoce bujících literárních reziduí, prokopat se naplaveninami sedlých dějových schémat a nepochopených stylů a skrze hlušinu stokrát přežvykaného literárního bejlí dosáhnout až k bledé lilii písíciho subjektu. Tento proces bývá velmi dlouhý – ale i překvapivě rychlý; je to nekonečná řada různých cvičení, vedoucích napříč změtí autorových názorů až onomu velkému třesku, k onomu velkému AHA...?? Nojo, vlastně...! a k následnému pocitu uvolnění a radostného údivu nad vlastní silou a radostí, s níž kuře rozbilo těsnou skořápku. Je to okamžik pochopení, co je to literatura, k čemu slouží a jak se asi dělá. Pro mnohé studenty je to stav osvobozující, jiní se nejprve leknou jako při sundávání sádry a hodlají zalézt zpět do skořápky, aby se po nějaké době jaksi neochotně a mimochodem zas vynořili. Jednou rozbitá skořápka už je ovšem k neobvytí, a tak se mladý adept umění cítí poněkud ve větru; nicméně byl to krok nutný k další autorské existenci; teprve po něm, po nalezení vlastního autorského výrazu, už není problém zbavit se nadměrné žvanivosti, hluchých výrazů či křečovitého moralizování: jeviště je otevřeno a není těžké přijmout, že nikoho nezajímá, co si o životě myslíme, ale zajímaví že jsme tím, jak prožité předáme dál...

S upřesněním směru a cíle psaní souvisejí samozřejmě prostředky vyjádření: nejeden český autor se vědomě uchyluje ke stylově chudé, bezpříznakové řeči, aby byl hladce a snáze překládán – nicméně je krásné podržet si ten luxus ztišení drmolivého vypravěče a dovolit tématu, aby si formu zvolilo samo.

Teprve pak, pokud jsme skrze kulturní skládku dosáhli až k sobě, není problém zjistit, CO si přeje být napsáno a JAK. Odpověď zpravidla přichází dřív, než byla otázka vyslovena; tehdy máme první krok za sebou. V této chvíli, kdy jsou zažehnány stíny TV seriálů a zbořeny sádrové repliky katedrál, kdy známe základní směry: co, komu, proč a jak chce být sděleno, když byli zklidněni mnohomluvní a mlčící uvolnění k řeči, když věta se stala něčím víc než informací o ději a student se chystá k rekonstrukci chvíle, tehdy jsme na startovní čáře. Teprve tehdy začínají být k užítku a fungují mnohé příručky, návody a cvičení tvůrčího psaní.

Po mnoha cvičeních, rozcvíčkách a diskusích, kdy je udusaná zem zorána a odplevelena a pedagog šťasten, že nežil zbytečně, tehdy žák může začít s prací na textu. Dřív je ale třeba poohlédnout se, zda v době usilovné péče o bloudící duši naším nezajmem nezplaněl, neodešel a nezahynul skutečný

talent, jehož nebylo třeba zvlášť křísit a přivádět k životu, zda pro návrat ztraceného syna nebyla zapomenuta zdárná dcera...

Věci se pak mohou vyvíjet několikerým směrem:

Student, unaven prací, těhotný, odplevelen a zorán, odchází slehnout k jinému pedagogovi, který toho o něm tolik neví.

Student, unaven, těhotný, odplevelen a zorán, odchází zklamaně k jinému pedagogovi, aniž tuší, že počal.

Pedagog, unaven, prosí těhotného studenta, aby odešel slehnout jinam.

Těhotný student zůstává se svým pedagogem, chce s ním bydlet. Chce ho vyučovat a pod svým jménem znovu napsat jeho knihy.

Pedagog, vysílen, odevzdává studentovi vše, co mu ještě zbylo, a zůstává ležet mrtev na kamenné podlaze. Obdarovaný student vstává, přivádí na svět dokonalé umělecké dílo a kráčí vstříc své slávě.

Boj se duchů, které jsi vyvolal...

Vždyť přece špatný žák, který nepředčí svého učitele...

Dá se objektivně rozpoznat talent?

Co z toho vyplývá pro metodiku výuky tvůrčího psaní?

Milan Uhde

Ve svém doslovu k *Básním* Františka Halase, vydaným v roce 1957 v Československém spisovateli, se Jan Grossman mimo jiné zabýval dobovou kritikou Halasových veršů shrnutých do druhé básnické sbírky nazvané *Kohout plaší smrt* (1930). Autorem kritiky byl Vítězslav Nezval. Byla zdrcující. Halasovy básně shledal jeho velký básnický kolega za důsledek omylu. Jsou prý přetíženy hlubokomyslnostmi a školskými moudrostmi pana profesora filozofie. Halas prý „jako hudebník hrál nad pomyslení falešně“, užívá „chatrných souzvuků“ a stejně chatrný je jeho rytmus. Ani práci s vizuální metaforou Halasovy básně nejeví. Halas neovládá básnické řemeslo. Nezval mu sice přímo neupřel talent, který pochválil nad předchozí Halasovou sbírkou *Sepie* (1927), ale nad sbírkou *Kohout plaší smrt* mu jej výslovně nepřiznal.

Svou kritiku Halase Nezval později zopakoval v padesátých letech, kdy už nebylo pochyb o tom, že Halas byl velký a významný básník, a kdy se námitky soustředily na Halasovu údajnou myšlenkovou bludnost a na její nakažlivý, ba zhoubný vliv na mladší české básníky. První Nezvalovo kritické hodnocení Halase bylo daleko nejostřejší a nejdalekosáhlejší. Grossman vysvětlil Nezvalův názor jako úsudek vyznavače poetismu, zatímco Halas právě přestal nebo přestával poetistické řemeslo uplatňovat. V jeho verších se stále silněji prosazovalo bytostné lpění na tragických tónech a na tíhnutí k básnickému odkazu baroka, k motivům smrti a k demonstraci vnitřního rozporu mezi osobním tématem a tématem sociálního a kolektivního prožitku světa. Velký básník se tedy s jiným velkým básníkem na počátku svých tvůrčích drah minuli. Pokročilejší z nich přehlédl vynikající přínos, který pro českou poezii znamenala tvorba jeho protějšku, ba hůř – pokládal přínos za nedostatek a prohřešek vůči principům poetiky, již sám vyznával. Své hledisko opřel o konkrétní výhrady týkající se básnické práce, ba samé její technologie. Je to příklad, který přímo varuje před pokusy rozpoznávat básnický a literární talent s pomocí odborné analýzy tvářící se objektivně. Teprve s velkým časovým odstupem a vlastně takřka nad uzavřeným dílem může

a smí taková analýza obhájit svůj smysl a výsledek – a ani tehdy není vyloučen omyl. Umělecké dílo a jeho původce tvoří totiž souhrn mnoha komponent – některé z nich jsou ryze subjektivní, vkusové, emocionální a temperamentové a pojem vlohy nebo talentu nelze od jejich celku odtrhnout. Učitel tvůrčího psaní je vždy v nebezpečí, že se jako tvůrčí individualita stane svému začínajícímu Halasovi Nezvalem, nechápavým, zaslepeným, a tudíž špatně radícím, byť i momentálně umělecky renomovanějším.

O nic méně složitá se z tohoto hlediska jeví i snaha ovlivnit růst talentu rozpoznaného a uznaného. Božena Němcová patřila v očích přátel a současníků zcela nesporně k autorům silného, přirozeného nadání. Její situaci zejména v začátcích komplikoval osobní pocit handicapu, pocházející z vědomí nedostatečného vzdělání. Z toho pramenila autorčina debutantská závislost na mínění vzdělavců, kteří ji obklopovali. Byli jí vlídně nakloněni a snažili se jí svými návody prospět, ve skutečnosti však její vývoj komplikovali. Vedli ji na bludné cesty, z nichž vybědla jen díky původní umělecké vloze a upevňující se osobitosti. Stačí srovnat první a druhý svazek jejích pohádek: právě druhý byl zasažen radami přátel, aby autorka své texty stylizovala do vysoce básnické podoby. Její manýrovitost a umělá symboličnost zjevně oslabovaly účinnost textu a Němcová se rychle vrátila k původnímu východisku odhadnutému intuicí. Také učené úvahy, které jí od suverénního podání „vesnického obrazu“ zvaného *Babička* vábily k úsilí o román, o šperk literatury, jež se rádci posléze domnívali vidět v *Pohorské vesnici*, mátlý spisovatelku už zralou a na vrcholu tvůrčích sil.

Všechno, co jsem uvedl, jako by mluvilo proti představě, že je možno výuku tvůrčího psaní provozovat na pedagogicky konvenčním a racionálním základě. Jsem skutečně přesvědčen, že pro ni platí to, co o veškeré výchově takzvaných talentů: inspirací pro budoucího umělce je setkání s jiným umělcem, a to zralejším nebo zralým. Tento princip byl ostatně vyzkoušen při výuce na fakultách výtvarného umění a při vzdělávání herců a výkonných umělců. Zůstanu však v literární oblasti, i když příklad, který mám na mysli a uvedu, nepochází ze sféry ryze umělecké. Vzpomínám na vyprávění někdejších posluchačů literární teorie a historie, kterou na filozofické fakultě Masarykovy univerzity přednášel až do své smrti profesor Arne Novák. Jeho obor chápu jako napůl umělecký, a proto má smysl srovnání s oborem tvůrčího psaní. Arne Novák, tlustý, fyzicky nikterak impozantní muž, se dostavil na přednášku, usedl za katedru, vinou svého slabého zraku nikoho z posluchačů neviděl, a to navzdory velmi silným brýlím, a začal písklavým hlasem rozebírat verše Jaroslava Vrchlického, jehož dílem se právě zabýval.

Nikoho v auditoriu Vrchlický nezajímal. Všichni milovali soudobé básníky Horu, Nezvala, Seiferta a Halase, ale posluchárna byla vždy plná. Smyslem lekce bylo vidět talentovaného, osobitého myslitele pracovat. Svě žáky Novák ovlivňoval jen takto a zdá se, že to byl vliv nejvyšší účinný. Respektoval však, že v auditoriu sedí lidé dost nadaní na to, aby si poučení ze zážitku formulovali sami, a třeba negativně a proti profesorovu konzervatismu a tradicionalismu. Předpokládám zároveň, že fakulta tehdy dávala studentům příležitost setkávat se s větším počtem osobností, a to různých a odlišných. Můžeme tedy tvrdit, že o všestrannost a různorodost takové inspirace bylo spontánně postaráno. Není to jediný způsob, jak vyučovat tvůrčím dovednostem, ale soudím, že je to způsob, který omezuje na minimum riziko osobnostní agrese, jež je v každém případě zavádějící a zhoubná a k níž mnozí tvůrčí umělci bez zlého úmyslu a bezděky inklinují.

Prakticky z toho plyne, že je dobře, když vyučující tvůrčího psaní zároveň se svými svěřenci pracuje, plní úkoly, které jim zadal, a vystavuje své výsledky jejich kritice nejméně tak často, jako jejich práce podrobuje kritice své. Je to názorná a praktická demonstrace respektu k cizímu talentu, byť i zatím nerozvinutému.

Nemohu-li talent spolehlivě rozeznat, musím se ke každému, kdo se se mnou v semináři tvůrčího psaní setkává, chovat jako k talentovanému. Mé zkušenosti v tomto oboru jsou směšně krátké, a snad právě proto si nedovedu představit, že bych výuku pojal jako očistu mladého talentu od konvencí a jako přípravu k počtetí a porodu díla. Opora konvence nebo vnější nápodoby cizí osobitosti je pro talent a jeho první kroky často nepostradatelná, ale nikdo nedokáže odhadnout, kdy je na čase tuto oporu opustit. Zralý talent se jí organicky zbavuje sám. Troufám si nabídnout a vsadit do společné hry sám sebe a svou zkušenost, jsem však přitom pamětliv toho, že kromě slov, která zkušenost opěvují, znám i její skeptickou definici z básníkovy pera, že „*to je ta moudrost, / co zbabělost jí běhá pro pivo*“.

Talenty jsou si rovny a jejich setkání je nůž broušený na obě strany. Dovede roubovat neviditelné rouby, ale dovede i zle zranit, třebaže z té rány neteče krev. Je to hra doopravdy, jak to včera po weinerovsku pojmenoval Ivan Vyskočil. Můj nenáviděný mistr Bertolt Brecht napsal: „*Doufám, že k stáru potkám mladého člověka a dám se poučit*.“ Pomalu začínám té větě rozumět. Nejsem si vůbec jist, zda jsem své svěřence v semináři nějak obohatil. Platilo, že čím silnější a průkaznější se mi zdál jejich talent, tím méně jsem se jim vemlouval, protože jsem se bál, abych zkušenou rukou nenarušil jejich sotva zrající osobitost.



Nebude to jistě poprvé, kdy se projekci obrazu lyrického hrdiny pokusíme zúžit z obecnějších hranic tohoto pojmu na její v dané fázi vývoje asi nejpoutavější podobu: jak je zakódován v básnické tvorbě nejmladší generace? Není to jen vyprázdněný obsah snadno aplikovatelného modelu iniciace každé nastupující věkové vrstvy?

Existuje vůbec? Nezdá se tento termín, tradovaný od 40. let 20. století nejprve v sovětské literární vědě jako označení „interního subjektu mluvčího v lyrickém díle“, už poněkud omšelý a vágní nebo dokonce zastaralý a překonaný? Však se také po desetiletí vyhraňovaly více méně nepřilíš přesně definované vazby a vztahy mezi pojmy **lyrický subjekt** a **lyrický hrdina**: v druhém případě byl tento přídomek „napasován“ na postavu nějakým způsobem pojmenovatelnou nebo vybavenou konkrétními osobnostními rysy, i když se zásadní výhradou, že se nemusí vždycky krýt s autobiografickými konturami samotného autora.

Z čeho vychází podstata přitažlivosti lyrického hrdiny pro tuto věkovou množinu? Jistě nikoli v první řadě – jak se tvrdí zejména v pedagogické psychologii – ze snadné aplikovatelnosti poučky, že v tomto věku nejvíce „příklady táhnou“. Z jakých veličin či prvků se utváří a posléze i vyvíjí archetypální tvar lyrického hrdiny? Má přece k dispozici nespočet komponent – z těch zásadních dnes kupříkladu především podloží hudební, ale stejně tak i určité estetické citění projevované od typu oblečení až po tvary účesů. Má rovněž generační jazyk, specifické toky vnímání ovlivněné mediálními podněty. Dostal dokonce do vínku originální styl komunikace mobilními telefony; konstrukty textových zpráv se vlámaly takřka přes noc do domén značně již rozvolněných tradičních způsobů konverzace, aniž jsme razanci této změny stačili reflektovat v celé její šíři, ona mezitím už vstoupila i do dramatické literatury, prózy a poezie... A má pochopitelně své vlastní idoly, s nimiž se podvědomě či cíleně touží ztotožnit. Koneckonců jsou pro tento účel nachystána velice svůdně vybavená schodiště k výstupu do světa hvězd, jak je přinášejí televizní pořady, stránky bulvárního tisku, sportovní mediální scéna atd...

Je možno v současné mladé poezii nalézt nějaké obecnější rysy lyricko-subjektivní konfigurace, které by generovaly jejího lyrického hrdinu? Nestojí vůbec právě on na prahu éry určitého rozhraní – dejme tomu světa po 11. září 2001...?

Mám k dispozici nespočet básnických reportů o stavu světa v tvorbě nejmladší generace. Z vlastní zkušenosti tu musím připojit dlouholeté ověřování této pravdy v kodexu tvorby tzv. Máchy v texaskách, básníka Václava Hraběte (1940–65). Lyrický hrdina jeho poezie je definovatelný poměrně snadno: máchovský kód tu slouží více méně jako ikona určité literárněhistorické posloupnosti. Stejně tak je „*potulným zpěvákem blues*“, mladým člověkem „*ztraceným v mrtvém moři asfaltu a sektorového štěstí... posílený pivem a četbou klasiků*“, čelící osaměle „*prokurátorům v šestistupech*“. Atmosféra počátku 60. let, kdy tyto verše byly psány, má pro vznik podobných transpozic nepřeborné množství podnětů. Všimněme si – jde v podstatě o kompozici velice složitě pojatou a založenou na projekci určitého etického patosu. Lyrický hrdina prochází vývojem, jehož jednotlivá stadia dovedou tento subjekt k nějakému vyššímu cíli, než je každodenní odbourávání více méně stereotypních nástrah a pastí...

Mám před sebou dva texty, které do jisté míry vymezují inspirativní pole „poučené“ mladé poezie věkového rozkmitu od 17 do 25 let. Citovat budu první z nich, text Jiřího Nenutila, studenta gymnázia jednoho západočeského, ne příliš velkého města Stříbra. Podněty, na něž mladá duše – příznačně zjitřená a zřejmě v kontextu maloměstské komunalit předurčená k dobrovolné duchovní klauzuře – reaguje, defilují ve *Snu o velké cestě* jako sled příznačně vrstvené motivické posloupnosti, především v touze odpoutat se od nudné přítomnosti a prožít cosi nezvykle exotického, „velkou cestu“. Nicméně hlavní kvalitou básně je podtext polemický a vyjevení kritického vztahu k hodnotám, jež se tak hojně nabízejí dnešní mladé generaci. Setkávají se v této básni Kristus i Vladimír Vysockij, Hamlet a Rimbaud. Dánsko tu slouží několikrát jako teritorium obecnějšího významu, tedy stát nejen „shnilý“ a problematický, nýbrž také se stále přítomným Hamletem a Ofélií, dějiště prožívání první osudové lásky překračující všechny meze: „...*zde teprve se bude ptát a ani zde se neodpoví*“, praví se v textu při tomto zastavení v Elsinoru.

*Jednou v pátek ke konci týdne jsem seděl v první lavici a svět mi zase šlapal na paty. Zase jednou mi jedna přepůvabná slečna se vši sympatií a v dobrotě řekla: Ne! Do toho smutku jsem si četl dopis kamarádky, jež*

*se nešťastně zamilovala, a v tom vcelku blbém pošmourném podzimním dopoledni byla nuda k uzoufání. Venku za oknem se zvedl vítr, rozvířil listí a zmizel do dálky a já počal psát. Půjčil si duše svých přátel, jejich bolesti a smutky a vzal je s sebou. Aby jim nebylo smutno, tak jsem jim stvořil příběh. Skrz hodinu latiny jsem nás provedl Exupéryho pouští, nalodil na loď Bludného Holandana, vzpomněl jsem snílka, jenž nedošel, a Francie, země vína, Kašpara Debureaua a revoluce. V Paříži jsme už nepotkali Piaf. Jako magnet, jako Sirény vábí Dánsko, prošli jsme jej akorát před příběhem Hamletovým, hranice exulantů zastihli v bezčasí, setkání s Krylem, jehož mi osud nedopřál, do Moskvy na Taganku, z příběhu se stala hra, největší z Hamletů, Vysockij, chraplavé svědomí Rusi a duši líných. V Himalájích nejvyšší štíty planety a znovu teskná vzpomínka na Malého prince. Na vrcholcích se špatně dýchá a není tam místo pro všechny, scházíme tedy do údolí. Velký snílek a velký uchvatitel, velíkáš Alexandr, i on musí ustoupit před únavou a smrtí. Konstantinopol se mění v Istanbul, vozy čas přetavil ve vagóny vlaků. Zase jednou bombardují Bělehrad. Koho jsem tím myslel? Už nevím. Vkradla se mi tíživá vzpomínka na starou fotografii. Ve verších sbíráme síly a zavazadla, vyrážíme na dlouhou trať dlouhým snem, dlouhým dnem. Sněží, promítá se snímek Židů jdoucích v zimě 1941 z Bohuslavic nad Ohří do Terezína pustou krajinou po silnici podél telegrafních sloupů. Transportovali je pěšky, než postavili až na místo trať. Ale i bez něj by se mi přikradl ten obraz. Odedávna lidé vyrážejí na roztodivnou dlouhou pouť. Na křídlech snů nedošlých snílků, bláznů a andělů překleneme poslední svazky se starým světem, přistáváme na stráni. Myslel jsem na Šumavu, dávný rajský sad znovu ožívá, plní se sny. (...) Poskytl jsem vám zde výklad? Ne, nikoliv. Na to nemám právo ani chuť. Je to jen soupis podnětů, jež určovaly cestu. Dal jsem jich v šanc dost, možná více, než jsem si vědom. Jen jsem si přál, aby si lidé na dlouhé pouti dlouhým dnem nezoufali a chtěl jim dát naději. Neb víru mám. (...)*

*Jednou se všichni seberem a potáhneme domů, do kraje za velkou řekou, tam bolest i hněv pominou. Na vozy naložíme všechny krásy světa, do kapes trochu polibků a v medailonech fotky milovaných. Potáhneme pouští polední, se soumrakem zastaví karavana a založí tábor, jak malé žárovčičky rozsvítí se hvězdy na nebi a blikotají nad nicotou. Hlídku podřimuje a já bloumám pouští a hledám důvody. Možná pak potkám chlapečka se zlatými vlásy. Ráno se tábor probudí, ještě za tmy se sbalí a slunce už je spatří putující v krvavé lázni červánků. Vytrácíme se z pouště ve stínu*

*Apollóna. V dálce se leskne oceán a před ním černá město, vysoké hradby z hlíny, žebráci před branou, trhy v ulicích, vetešníci, kramáři a děvky, hrnčíři, falešní proroci, otroci a stráž. Ne, nejsem nový Kristus. A ani jsme s ním nemluvil. Císaři, co je císařovo. Bůh je má naděje, má cesta, má spása, má víra, v Bohu mám své útočiště, Bohu, co je božího. Několik pochopilo, táhnou s námi dál. Dnes není Magdalén a není Jidášů. Doba se unavila, nerodí hrdiny. Nalodili jsme se na loď, jež nepřijely na pomoc Spartakovi. Féničané splatili dluh (...) Nocí sejdem dolů z hor k pramenům Indu. Stavíme vory. Nalodíme se a ráno, když začínají tát ledovce, řeka bere prudký, chladný spád a sílu. Donesla nás až k ležení, jež zvedá se a navrací. Alexandr Makedonský slábne a snaží se předhonit smrt. Cestou domů Babylon přinesl zmatení jazyků a nás vysílá ke Konstantinopoli. Se soumrakem nastupujeme do nočního expresu na rušném nádraží v Istanbulu. Hvízd píšťaly protíná noc. Je ráno, vystupovat. Co se to děje? Bělehrad bombardují. Lze dál lodí, mosty přehradily řeku, pane, ale kolem ní se line mnoho cest. Sbíráme síly a zavazadla, vyrážíme na dlouhou pouť dlouhým dnem. Sněží. Noc na křídlech zmrzlých ptáků. Přeletíme postříbené hory, sneseme se na stráž, z níž sníh už stál. Je zamračený sad, já daruji mu mladý roub a postavíme dům. Vzdává se noc. Obzor opisuje úzká zlatá čára. Svítá.*

Ještě dále jde v konturování svého lyrického subjektu Radek Malý, pětadvacetiletý básník z Olomouce. Mezi jeho textem a verši gymnazisty ze Stříbra leží zřejmé mezní generační body. Od *Snu o velké cestě* docházíme k meditacím nad smyslem putování současného nekonformního pozorovatele dějin „velkého“ světa a jeho odrazu v duchovním klimatu sebe sama. S udivující smyslovou razancí nabízí nám Malý svůj nekompromisní dotek s realitou – kdyby nebyl termín „angažovaná poezie“ minulými desetiletími tak zdiskreditován, neváhal bych ho použít jako hlavní atribut jeho básnické kreativity.

V těchto textech nacházím signifikantní důkaz toho, jak se mladí básníci vyrovnávají se stavem světa ve své duši – kdybychom chtěli být patetičtí, mohli bychom mluvit o údělu Hamletů počítačové generace...

Přijměme ještě do hry pojem třetí – **subjekt tvůrčí**, autora, který leckdy jen intuitivně vysílá svého lyrického hrdinu propátrat duchovní prostor kolem něho. Cituji ze studie Marie Kubínové „Motivovanost v lyrické poezii“ ze sborníku *O poetice literárních druhů* (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 1995, s. 45): „Tvůrčí subjekt je korelátlem všech aktivit, jejichž

*prostřednictvím bylo dílo vytvořeno, lyrický subjekt je korelát básnického „sebevýrazu“, je výsledkem specifického vnímatelského překódování, interpretace výpovědi v básnickém kódu expresivním.“* Dodávám, že vnímatelské kódování je závislé na životním postoji autorově k nejširšímu spektru podnětů – především vztahem k době, k historické i literární kontextualitě, interpersonální komunikaci, osobnostnímu sebepřijetí...

Toto vše je součástí portrétu lyrického subjektu, jemuž lze přisoudit – jeví-li sugestivní podobu – i statut hrdiny lyrického. Není lepší pointy této úvahy, než jedna z odpovědí na anketní otázku, jakými peripetiemi by musel projít vnímaný lyrický subjekt, aby se stal oním hrdinou. Posлуhač I. ročníku Literární akademie Petr Machan vložil své vztahy k tomuto tématu takto:

*„Lyrický hrdina je pro mě osoba, jež má všechny klady a zápory vytvořené mojí představivostí, ideál člověka, jehož bych zasadil do mnou připravených situací, v případě že bych psal knihu. Kdybych se pokusil ho popsat, vznikla by podivná zmatená směsice charakterů a střípků osobností. Je to japonský básník Bašō z Úzké stezky do vnitrozemí, je to Jeffersova Pastýřka, jež ztrácí ovečky na své pouti, je to Egon Bondy v Údolí či Park Vonnegut z *Expresu do ráje*. A je jich víc, mnohem víc... Navíc postupem času se tento hrdina mění, formuje, vyžívá. Ne, nelze říci, kdo jím je, ale mohl by jím být, komu je podobný a kdo je jeho součástí. Jedno je ale jisté. V určitých situacích se bude lyrický hrdina podobat autorovi. Ne vždy, ale jsme jeho součástí.“*

Budoucnost – nejen literární – nevidím proto nikterak černě.

Když jsme před dvanácti lety, v létě 1990, uvažovali o studijním programu pro obnovenou Divadelní fakultu Janáčkovy akademie, navrhl režisér Petr Scherhauser, abychom vypsali seminář, který by budoucí divadelníky vedl k jasnému a kultivovanému vyjadřování ve všem, co napíšou, ať už to budou práce v rámci studia nebo články, programy a úvahy spojené s divadelní praxí. Cítili jsme, že ve svobodných poměrech se proměnila také úloha jazyka. Nebyl už nucen sloužit k zamlžování nebo falšování, dostal příležitost k co největší věcnosti a přesnosti. Proto zasluhoval novou pozornost. Věděli jsme, že dosavadní výuka slohu na českých středních školách byla knižně úmorná, zaměřená spíše k zavedeným vzorům než k neobvyklým podnětům, a že na vysokých školách zpravidla přechází do sfér čisté teorie. Lákala nás představa praktické stylistiky vyučované beze všech stereotypů, ba v odporu vůči nim. Měl to být seminář podobně užitečný jako ten, kterým na počátku univerzitních studií procházejí američtí studenti; říká se mu *Rhetoric*, ačkoli je hlavně průpravou k odbornému projevu písemnému. Ale v dalších debatách dostal náš záměr jiné obrysy, bližší žánru *Creative Writing*. Nebylo to tím, že bychom změnili názor na stylistické potřeby našich studentů. Ke změně vedla úvaha, zda by se jejich citlivější vztah k jazyku nemohl ustavovat při úkolech méně obvyklých a méně obligátních než jsou teoretické práce – např. při tvorbě vlastních literárních textů. Jako dramaturgové a režiséři přece budou zacházet především s uměleckými texty, budou je upravovat, drammatizovat či jinak zpracovávat. Proč by nemohli nahlédnout do možností a potřeb slovesného útvaru jinak než čtenářsky, to jest skrze vlastní autorské pokusy? Budou si tak sami autory, budou si navzájem redaktory či dramaturgy – a samozřejmě kritiky. A tak jsme se rozhodli pro seminář nazvaný „Základy autorské tvorby“. Nejdříve byl určen dramaturgům a režisérům, ale navštěvovali jej i někteří studenti herectví. Autorský seminář může totiž dopřát účastníkům výsadu, jaká začínajícím autorům bývá většinou odepřena: literární pokusy nezůstávají založeny v redakčních stolech a velmi brzy se stávají předmětem rozpravy. Odpadají řeči jako: „Vaši práci nemůžeme uplatnit pro nedostatek místa nebo peněz nebo proto, že se nám zrovna nehodí.“ V autorském kurzu ni-

kdo nemusí psát pro vzdálenou budoucnost; každý píše pro publikum, které sedí kolem něj a recipročně píše pro něho. To, jak je text zajímavý, důvtipný a přesvědčivý, se potvrdí nebo zpochybní na místě. Autor bezprostředně zakouší naději i riziko, že nebude svým jediným čtenářem – a ovšem ani svým jediným soudcem.

Druhá výsada nebo aspoň výhoda takového kurzu je rovněž nepřehlédnutelná. Lapsus nebo nezdar začátečnicků nerozhoduje o tom, jestli budou příště bráni vážně. Psaní zde není cosi fatálního, cosi osudově výjimečného. Patří ke studiu, k hledání, k osobnímu zrání. „Uvolněte se“, mělo by být napsáno nad takovými základy autorské tvorby. „Uvolněte se od nepřiměřených ambic, od pocitu teď nebo nikdy, od strachu z nezdaru nebo zesměšnění, od ostychu a malomyslnosti. Uvolněte se od pochybností, máte-li vůbec nárok osnovat postavy, dialog, děj a neztroskotat hned po několika stránkách.“

Proto tyto semináře, aspoň v mém případě, začínaly u malých forem, na kterých se nemusí pracovat dlouho a které dovolují pestré střídání témat, tónin a žánrů. Črta, fejeton, stránka z nalezeného deníku, převyprávění nezvyklého zážitku, vypodobení podivínské postavy, fabulace konfliktní situace a hledání jejích možností. Někdy jsem studenty vyzval, aby takový krátký text zkusili napsat z hlediska jiné osoby, která má svoje zájmy, iluze či jiné meze; aby jej vložili do úst lháře nebo někoho, kdo má důvod něco zamlčovat. Nechtěl jsem, aby si subjektivní hledisko zkoušeli rovnou na autoportrétu, protože by je mohl svazovat, ale pomohla nám oklika, takže zadání pak znělo: „Popiš sebe nebo naši skupinu z pohledu cizího člověka, nejdřív taktního, potom arogantního.“

Hledisko někoho jiného, odlišné od hlediska autorova, je známá nezbytnost dramatického útvaru. Nemusí být jen základem dialogu. V krátkých monologiích, pronášených ke komusi mlčícímu, zatím neznámému, se dá vyzkoušet, jak postupně osvětlovat situaci i charakteru neúplnými sděleními; zároveň je možné ověřit, nakolik je zřetězení takových kusých sdělení výmluvné. A naopak, z útržků nahodile zaslechnutých dialogů, jak je zaznamenal například Janáček ve svých nápěvcích, lze konstruovat podle vlastní představivosti fiktivní situaci a rozmluvu, ze které by fragmenty mohly pocházet.

Osvědčovala se zadání neobvyklá a provokující, taková, na která nestačí stereotypní řešení situační ani jazykové. Chtěl jsem, aby studenti čelili okolnostem, kdy na formulaci a kombinaci vět záleží vystižení problematické situace; aby si uvědomovali váhu slov i jejich vratkost, jejich nezaměnitelnost

i jejich nedostačivost. Když jazyk přestává být nahodilým, zvenčí přejímaným gestem, má naději stát se nástrojem, jehož možnosti se naléhavě soustřeďují. Obrazně řečeno, z cizího textu krev neteče, kdežto vlastní text nabývá každou změnou jiného odstínu, jiné váhy. Dát začátečnickovi pocítit, že je pánem svého jazyka, znamená dát mu zakusit, co je to být jeho služebníkem.

Ale základy autorské tvorby nezůstávaly jen u experimentů. Potřebná byla i průprava v omezení a v jisté kázni. Začátečník postavený před úkol sdělit svou představu přesně odpočítanými slabikami japonského pětiverší *tanka* nebo trojverší *haiku* zažije pravý opak toho, co je mu dovoleno ve volném verši nebo v takzvaném automatickém textu; stojí před neprozkoumaným prostorem hutnosti a křehkosti. Koneckonců každý dramaturg nebo režisér, který bude někdy zkoumat a upravovat překlad veršovaného dramatu, by měl vědět, co obnáší volba a skladba slov ve verši slabičném nebo stopovém, pravidelném nebo částečně uvolněném. Kdo jiný než on by měl herce přivádět k pochopení, proč verše nejsou pouhým rozdělením prózy do kratších řádků a že jejich rytmus je propojen s jejich obsahem? Kdo jiný než on by si měl na vlastním pokusu ověřit, jak se takový rytmus vytváří anebo poškozují? I toto je cesta k poznání, že nic není v dobrém slovesném díle zbytečné a samoúčelné a že nadbytečná je pouze nevědomost těch, kdo s ním zacházejí.

Dosud nepoznaná volnost a dosud nevyzkoušené omezení jsou dva přísliby, dvě zkušenosti, které před začátečníky otvírá pedagogický pokus se základními prvky autorské tvorby. Ano, jsou to jen stavební prvky, jen uvedení do materie a jejích možností stejně jako ošidností. Seminář „Základy autorské tvorby“ otvíráme dnes především pro první ročník, protože časem přibýly do studijního programu speciální předměty, které tento základ rozvíjejí. V oboru rozhlasové a televizní scenáristiky, který se počátkem 90. let vyhranil do samostatného ateliéru, jsou to semináře nazvané „Scenáristická cvičení“, „Tvorba scénáře“ a „Audiovizuální projekty“, vedené teď filmovým a televizním dramaturgem Janem Gogolou. V nich se dílí pokusy s prvky situací, charakterů a konfliktů postupně propojují do širšího příběhu, prokreslovaného přes několik verzí filmové povídky až k celistvému scénáři. V jiném semináři pracujeme obdobně na scénáři rozhlasové hry, která je na rozdíl od vizuálních žánrů odkázána téměř výhradně na slova a jejich sugestivitu. S některými studenty divadelní dramaturgie dnes navazují na základy autorské tvorby Josef Kovalčuk a Arnošt Goldflam, seminář o dramatizacích připravuje a vede Petr Oslzlý a zcela po svém or-



ganizuje autorskou tvorbu Bořivoj Srba. Vyžaduje, aby studenti v jeho dramaturgické skupině psali rovnou jevištní monodramata, pak krátké hry a brzy také hry celovečerní. Je to nesnadné a riskantní zadání, ale pravda je, že nejzdařilejší hry, které vyprovokovalo, se uplatnily ve fakultním divadle Studio Marta, jakož i v Huse na provázku či jiných malých scénách. V roce 1996 vydala fakulta tištěný výbor z prací Srbových žáků – celkem osm divadelních her, mimo jiné od Martina Čičváka a Luboše Baláka. Kromě toho je profesor Srba patronem každoroční akce zvané Salon původních textů, kde studenti herectví prezentují vybrané básně, prózy a hříčky svých kolegů z jiných ateliérů.

Už z tohoto výčtu se dá vytušit, že metodika výuky je zcela individuální, založená na osobní zkušenosti a nárocích jednotlivých pedagogů. Častěji než spisovatelé vedou tyto semináře dramaturgové, kteří jsou zvyklí s dramatiky a scenáristy spolupracovat, podněcovat je i korigovat. Přesvědčili jsme se, že není nutné svěřovat autorské semináře především nebo výhradně autorům. Starověké slovo *actor* ostatně neoznačovalo jen spisovatele. *Actor* mohl být také podpůrce, napomahatel, případně ručitel či strůjce. To slovo mělo v latině mnoho významů. Až na samém konci hesla *actor* lze v latinsko-českém slovníku najít významový odstín zřejmě málo častý, ale do dnes hodný zaznamenání: *actor* = prodavač.

Zbývá dodat věc nikoli nepodstatnou, totiž to, že semináře zaměřené na autorské psaní tvoří na Divadelní fakultě JAMU jen asi čtvrtinu, někdy třetinu pětiletého studijního programu. Ten kromě dramaturgické teorie a praxe zahrnuje výuku o dějinách divadla a filmu, o typologii a vývoji dramatiky v audiovizuálních médiích, přednášky o tématech filozofických, sociologických a literárněhistorických a například semináře Pavla Švandy nazvané „Umění eseje“ a „Umění kritiky“. Fakulta se nikdy netajila ctižádostí poskytnout posluchačům co nejširší vzdělanostní základ, ve kterém technická zručnost nebo autorský výkon jsou jen jednou složkou vysokoškolské kvalifikace.

Práce v autorských seminářích se neklasifikuje, ale započítávají se za ni kredity. Kritériem pro zápočet není nutně vzrállost nebo úspěšnost prací, ale spíše soustavná snaha vyrovnávat se s rozmanitými zadáními, reflektovat různá řešení a dovídat se tak co nejvíc o výrazových a stavebných prostředcích toho kterého žánru.

Literární tvorba studentů se ovšem neřídí jen zadáními. Zvyk komunikovat s pedagogem v rámci autorského semináře jim usnadňuje, aby se mu svěřovali s texty, které napsali nebo rozepsali nezávisle na výuce, takřkajíc z vlastního zdroje, ať už jsou to divadelní hry, scénáře, prózy nebo básně.

Jejich soukromá tvorba tak přestala být něčím výjimečným nebo okrajovým, ba dokonce utajovaným, a zaujímá samozřejmé místo v jejich osobním a profesním vývoji.

Má v něm své místo, není však jeho cílem. Divadelní fakulta není školou dramatiků, i když několik se jich pod její střechou vyklubalo. Přestože u všech uchazečů o studium divadelní a jiné dramaturgie se zkoumají také jejich tvořivé schopnosti a přijati jsou ti, kteří se projeví nejslibněji, stává se, že jejich profesní vývoj se během studia rozrůzní. Mladé talenty, jak známo, mívají své výkyvy a výhybky. Některé nebývají při síle pořad a navždy, jiné dozrávají jinak a pro jinou práci, než se původně očekávalo. I mezi studenty scenáristiky se občas vyhraní ti, kterým se v žánrech dokumentárních daří mnohem víc než na poli fikce, případně taková, kteří včas rozeznají hranice či nové možnosti svého talentu a budou scénáře spíše lektorovat a dramaturgovat než psát. Právě tak ze studujících dramaturgů se leckterý vyvine tak, že se od divadelní praxe odkloní k divadelní publicistice. Ať tak či tak, nebude pro ně bez významu zkušenost s tvorbou hry nebo scénáře. A to nejen proto, že podmínkou absolutoria je vedle analytické diplomové práce také text autorského typu, tj. původní hra nebo adaptace, dramati-zace, případně publicistický scénář.

Pokud v umělecké škole nevidíme účelovou přípravku a bereme ji jako dílnu v nejširším smyslu, pak autorská tvorba není jen produkcí více nebo méně zdařilých textů. Kdo hledá co nejuvýstižnější a nejučinnější výraz pro své zážitky a představy, nemusí jej vždycky nalézt; tím hledáním však uniká dosavadním návykům a vzpírá se jazykové i myšlenkové konformitě. Často zjišťuje, že jeho vnitřní život je složitější, než předpokládal. Že není snadné pojmenovat, co cítí a o čem přemítá, a že podobně nesamozřejmé je to s druhými lidmi, o kterých si utváří obraz a názor. Uvidět, co dosud bylo neviditelné, myslet, co zatím bylo nemyslitelné, poznat, co bylo dosud nepoznatelné, ať už o nárocích tvorby nebo okolního života, to je myslím další, méně nápadný smysl takových autorských pokusů, i kdyby nejednou – nebo prozatím – zůstaly jen pokusem.



První větou bych rád ohromil, překvapil a zároveň prozradil jedno závažné tajemství: **mladí lidé stále ještě píšou poezii.**

Nejen tu mnohdy až překvapivě kvalitní, s níž se setkáme v několika málo prodejných prvotinách. Nejen tu, která se sporadicky předvádí jako zastaralá pouťová atrakce na stránkách literárních časopisů. A nemám na mysli ani tu, která se klube z podstrčených vajíček pod ustaranými křídly Miroslava Kovářka, aby jako zelené peří poletovala vzduchoprázdňem budoucí učebnice českého básnictví.

Mám na mysli tu nejobyčejnější životní situaci, tolikrát zkarikovanou, a přece doposud existující, v níž mladý člověk pocítí potřebu napsat báseň. A také to udělá, bez jakéhokoliv jiného vnitřního, nebo vnějšího cíle. Chce být básníkem? V tom vzácném okamžiku určitě... Ale tímto až posvátným pocitem to obvykle končí. Výsledek je většinou příliš ubohý na to, aby přežil sebeextatičtější porod. A přece je tu cosi vysloveno, cosi zprvu stejně znepokojivého jako později nepovedeného.

Možná jde o jakousi krajní polohu, možná se dál, tedy spíše hloub, ani jít nedá, pokud ovšem za první poetický projev člověka nebudeme považovat dětské žvatlání, což by bylo stejně pošetilé jako moudré.

Má tedy poezie – jako každá lidská činnost – své jasně vymezené vrcholy a propasti? Jistě. Ale podivuhodné na tom je, že zářivé ledovce poetických vrcholů mají s tím hluboko dole, s tím nepojmenovatelným, naivním, grafomanským cosi společného. Právě to COSI pokládám za největší tajemství. Tajemství, které přesahuje všechny úzce specializované a do sebe zahleděné teorie literatury čímsi sice nevyslovitelným, ale tušeným. To COSI je projevem nepochopitelné a před námi pečlivě utajené spravedlnosti, která je možná základním kamenem našeho stejně nepochopitelného bytí.

Dokázat propojení mezi vrcholnými projevy básnického umění a veršiky zamilovaného studenta či právě opuštěné slečny, mezi opakovaně analyzovanými verši nadčasových básníků a produkcí zatrpklých grafomanů je jistě nemožné. Kdybychom toto základní propojení dokázali pojmenovat, patrně bychom museli přejít od sebedokonalejších předloh, těmi velká umělecká

díla jsou, až k prazákadlům tvořivých sil. O těch, naštěstí, nevíme nic. Pouze cosi tušíme...

„*Pojmenovat věc přímo znamená nepochopit, v čem ze tří čtvrtin tkví působivost básně – totiž právě ve šťastné schopnosti tušit v hlubinách. V naznačení a přiblížení spočívá sen,*“ napověděl Mallarmé. „*Všechno umění je vzpomínka na prastaré, temné, jehož fragmenty stále žijí v umělci,*“ doplnil Paul Klee. Tento skutečný básník, který slova rozšířil o obrazy, tušil, a dokonce věděl mnohé: „*Naše bušící srdce nás vede do hloubky k prapůvodním podstatám. Co vzniká z tohoto pronikání, ať se to jmenuje jakkoli, je třeba chápat zcela vážně...*“ Così podstatného by k tomu dodal básník Ivan Wernisch, ostatně pokorný Kleeův překladatel a překradatel. Jeho celoživotní zájem o okrajové a zapomenuté básníky, o „blbeckou poezii“, o naivistickou tvorbu, balancující na samotné hranici kýče, je důkazem toho, že také on před námi mnohá závažná poznání tají. „*Všechno je odpověď, na niž je těžké najít otázku,*“ ozývá se občas o půlnoci z jeho *Doupěte latinářů*.

Ale vraťme se k základnímu zjištění. Mladí lidé – navzdory všem pesimistickým prognózám – stále ještě píšou poezii. Ale kde se s ní můžeme setkat? V tuto chvíli nás nebudou zajímat básnické debuty sporadicky předkládané na poněkud posmutnělé hostině české literatury. Hledané verše najdeme na samém okraji literárního dění, tam, kam oko znalce nedohlédne, tam, kde má vše poněkud jiná pravidla, v nepojmenovaném podzemí vznešené stavby klíčí verše. Oslňující výsluní literárního světa většinou nespátrí. Mohu vás však ujistit, že poezii v prenatálním stavu se daří vcelku dobře. K žití jí stačí pocit vlastní existence. Více tu zapotřebí není. Mnohé se až žárlivě utajuje, mnohé se marně vykřikuje a demonstruje, ale výsledek se vždy rovná nule. Třeba je právě to osvobozující.

Myslím, že je na čase být přece jen konkrétnější. Ukrývám doma prazvláštní poklad. Ukrývám je slovo přesně zvolené a mnohé vysvětlující. Vlastním totiž několik tisíc stran špatných básní. Nezmocnil jsem se jich krvavou loupeží ani rafinovaným podvodem, ale zcela prozaicky. Již šestý rok se účastním jedné literární soutěže zaměřené na mladou poezii. Každoročně sedím nad balíkem zaslaných veršů a zoufám si. Vybírám, zatracuji, děším se, raduji se z těch prokazatelně dobrých a s pocitem jisté zodpovědnosti se snažím vybrat ty nejlepší. Tak to máme s ostatními členy poroty nacvičené. Nevím proč, ale všechny rukopisy jsem si ponechal. Nejen ty oceněné. A tak vlastním tisíce špatných veršů...

Jaké jsou? Až neuvěřitelně svobodné. Mohou si totiž dovolit naprosto vše. Být špatné, hloupé, naivní, bláznivé. Vládne v nich smírné bezčasí. Zasadit

je do konkrétního času nelze. Oblíbená je forma obrozenecká, časté jsou balady, básně ovlivněné *Pánem prstenů* stejně jako Allenem Ginsbergem, naivní říkanky se objevují vedle hluboce meditativních klišé, milostné písničky připomínající texty Helenky Vondráčkové vedle až démonických obsesí současného podzemí. A samozřejmě naprosté kuriozity. Ty jsou vzácným kořením, ale objevují se pravidelně. Právě nad nimi jsem si cosi zásadního uvědomil. Pamatuji si jenom je!

Zmíněná soutěž poslala do světa několik dnes již známých básníků, ale příznám se bez mučení, že si z veršů Kateřiny Rudčenkové, Jana Pavla či Michala Jareše, při vši úctě, nepamatuji ani verš. Zato z geniální balady *Strýc* dokážu s nadšením citovat celé pasáže. *Kramářskou píseň o smutném konci jednoho letounu typu Concorde* s úspěchem předčítám nahlas. A nad *Stalingradským aktem* či *Sběrači mrtvol* trnu v němém úžasu. Kdo to všechno napsal? Nevím. Nezáleží na tom. Pozoruhodné je jediné. Tyto absolutní kuriozity ani v nejmenším nejsou básněmi, a přece zvítězily i nad těmi nejlepšími. Cenu si ovšem neodnesly žádnou. Nezdůraznil jsem totiž, že výše zmíněná soutěž je bohužel velice seriózní.

Vlastním tisíce špatných básní. Občas sáhnu do toho balíku navždy odložených a neodměněných a nějakou si přečtu. Většinou strnu. Vždyť je to vlastně až neuvěřitelně dobré! Proč se neudělují ceny špatným básním? Proč z nich nikdo nesestaví antologii?

Udělejme teď nesložité pokus. V rámci mezinárodní konference o tvůrčím psaní je to věc nezbytná, protože názornost a didaktičnost byly vždy prosazovány i předsedou Senátu Petrem Pithartem, pod jehož záštitou se konference koná. Úkolem experimentu bude vyvolat náhlé zmatení. Vytáhnu sešitou složku z letošního ročníku soutěže. Začíná to sladkobolně:

*Nauč mě, maminko,  
kvést jako vlčí máky  
na kraji polí.  
Nauč mě, maminko,  
jak rvát se s draky,  
rozdávat háky  
polštářům po setmění...*

A tak dál a tak dál. Že báseň končí slovem políbení, nemusím snad ani dodávat. Jenže o několik stran dál blýskne odleskem ohýnku malý klenot. Uznávám, že z pouťového kočičího zlata.

*Vidím mraky mramoráky,  
jak se lepí na bodláky.*

*Slyším hromy horohromy,  
jak si podávají stromy.*

*Cítím větry věrovětry,  
jak svlékají lidem svetry.*

*Vidím blesky bělolesky,  
jak si razí divé stezky.*

*Slyším kola koldokola,  
jak boží mlýn vodu volá.*

Není to téměř báseň? Není to úplná pitomost? Cítím, že mi zase jednou chybí měřítka. Dál jsou již jen samé miloučné něžnůstky, v každé básni je přítomna maminka, šitíčkem se přece jen šetří, stejně jako vyhřátou postýlkou. A tak jihnu, představuji si sotva dospělou dívku, jak píše se špičkou jazýčku mezi rty. Ale hra na poezii má jiná pravidla. Nahlédnutím do seznamu zjistím, že autorem je téměř třicetiletý středoškolský profesor! „*Poezie je absolutní realno,*“ varuje Friedrich von Hardenberg, známější pod jménem Novalis.

Zdá se, že se pokus zdařil. Všichni jsou zmateni. Co to dokazuje? Samozřejmě nic. V tom tkví největší přednost poezie v prenatalním stavu. Kam pak na ni s dokazováním... Již zmíněné COSI nám opět uniká hned při prvním doteku. Bohužel. COSI se rozplývá, aniž bychom dokázali zaznamenat jeho tvar. Uniká nám sama podstata poezie? Tak zlé to snad nebude.

Mladí lidé píší přece i dobrou poezii. Ve škole, kde učím, vedu řadu let tvůrčí dílnu poezie. Každoročně vydáváme almanach a já opět vybírám, usměřuji, nabádám, děsím se, snažím se vybrat to nejlepší, zoufám si a nakonec vše ponechám tak, jak bylo. Potom nastane chvíle vzácného smíření. Za odměnu studentům předčítám vybrané kousky z poezie v prenatalním stavu. Raduji se a žasnou. A když se ozve osvobozující smích, vím, že jsem pro rozvoj jejich básnického talentu udělal právě tak dost.

Přimlouvám se proto za pořádání Večerů z pokladů poezie v prenatalním stavu, vedených pod zkratkou VePoPoPreS. Mnohokrát bychom jistě slyšeli něco, co by naši vžitou představu básnictví postavilo na hlavu. Třeba

bychom tu uslyšeli báseň přímého následovníka Nerudy, ne-li po meči, tak po peru, nazvanou *Bez dechu*:

*Umrlec rukou volá měsíc,  
jenž nad rovem ledově svítí,  
a krásně tu hřbitovní kvítí  
voní, až dech se zajíká.*

*Jen z žuly pestrá batika  
se chladně v hrobě válí.  
Sem smrt přichází z dále  
složít svou spravedlivou daň.*

*Když vzhledneš v umrlou dlaň,  
tvář ti zbledne hrůzou noci  
a ústa prahnou po pomoci,  
žel jsou celá kamenná.*

*Tvá kostra, stará, znavená,  
se ve svalu tvém bortí,  
to červi v mrtvole se kroutí,  
aby tě mohli obemknouti...*

Konec básně si nechám pro sebe, hořce ho polknu spolu s palčivou vzpomínkou na Georga Trakla. Složku tohoto autora nechám navrchu. Zaslouží si to. Jeho úvodní verše v básni *Mladí* by měly být vytesány do mramoru:

*Matko, již nezoufej nad tělem  
poznámenaným tím vodním dělem,  
vždyť tvůj syn šel válčit sám...*

Ano, mladí lidé stále ještě píší poezii. Naštěstí pro poezii zůstává většinou v prenatalním stavu. Nikdo ji nebude hodnotit, analyzovat, zařazovat, rozvíjet ani usměřňovat. Nikdo si s ní nebude vědět rady. Bude tam. Uvnitř.

Během oněch čtyř let, co se pokouším vyučovat takzvané tvůrčí psaní, jsem si mnohokrát ověřil, že obecné názory na podobné kurzy jsou buďto nemístně optimistické, nebo přehnaně pesimistické; nepředpojatý, střízlivý pohled je spíše výjimkou. Dvě jednoznačně nejčastější otázky, které učitelé tvůrčího psaní dostávají od laické veřejnosti, zní: „Tak kolik talentovaných spisovatelů už jsi objevil?“ (nebo dokonce odchoval) a „Copak se tvůrčí psaní dá naučit?“ První otázka je obvykle provázena jakýmsi radostným očekáváním, vyvěrajícím z dojemně naivní víry, že z deseti frekventantů ročního kurzu jich přibližně šest až osm brzy obohatí českou literaturu o díla zcela mimořádného významu. V druhém případě se naopak v tazatelově tváři zračí už předem krajně pochybovačný výraz, z něhož lze snadno vyčíst nezlomné přesvědčení, že spisovatele nikdo z nikoho neudělá, i kdyby se rozkrájel, a že všechny kurzy tvůrčího psaní jsou bohapustou fraškou, postrádající jakýkoli smysl.

Budiž řečeno rovnou, že skeptici mají v mnohém pravdu. Intuice je neklame, správně tuší, že **naučit se** být spisovatelem nelze. Nikoho nelze naučit býti tvůrčím. Tvůrčí schopnosti buďto máme, a nepotřebujeme se jim tudíž učit, nebo je nemáme – a potom nám žádný kurz nepomůže.

**Řemeslným základům** psaní se snad sice zčásti naučit lze – tak jako je možné si osvojit technické základy malování či lyžování – avšak skvělého nebo alespoň respektovaného malíře, lyžaře či spisovatele z nikoho žádný rychlokurz pochopitelně neudělá.

Psaní je totiž především **posedlost psaním**. „*Když nechám jeden den uplynout bez psaní, cítím se nespůj,*“ píše americký spisovatel Ray Bradbury. „*Po dvou dnech se začínám třást. Po třech dnech se obávám zešílení. Po čtyřech dnech bych zrovna tak mohl být vepřem, který netečně močí do bahna pod sebou.*“ Literární historie nám – jak všichni víme – nabízí stovky příkladů podobného autorského zápalu: Balzac dokázal psát i v ledové, zcela nevytopitelné mansardě, omotan svetry a šálami, Jack London psal po celodenní těžké fyzické práci, Marcel Proust si nechal pracovnu obložit korkem, aby jeho psaní nerušil ani hluk projíždějích kočárů. A tak dále. Otázka zní: lze podobnou posedlost **vyučovat**? Lze oné vášnivé zar-

putilosti, s níž Bohumil Hrabal nekonečné hodiny na podlaze stříhal a zase slepoval své rukopisy, **naučit**? Lze onu podivnou, leč bytostnou potřebu obětovat psaní obrovský kus vlastního života (ne-li občas přímo život celý) **didakticky vysvětlovat**? Lze onen na vysoké obrátky běžící vnitřní motor, který je nezbytnou podmínkou každého dobrého psaní, dodávat budoucím literátům **zvnějšku**, za úplatu, v rámci čtyř výukových hodin týdně?

A nejde zdaleka jen o posedlost. „*Píšete-li bez nadšení, bez lásky, bez le-grace, jste jen poloviční spisovatelé,*“ říká Bradbury. „*Protože spisovatel by měl být především vzrušený. Měl by být vzrušení a nadšení samo. Bez ta-kového elánu by zrovna tak dobře mohl sklízet broskve nebo kopat pří-kopy.*“ Jak ovšem vyučovat nadšení, lásce či legraci? Jak spisovatelské adepty naučit nezbytné lidské citlivosti, ne-li dokonce jisté přecitlivělosti, bez níž je každý román či povídka jen chladnou myšlenkovou konstrukcí? Jak vyučovat nutnou schopnost vidět hlouběji než jiní? A co pro spisova-tele rovněž zcela klíčová schopnost naslouchat? Copak lze tohle **natré-novat**? Copak je možné někoho v sebelépe vybavené učebně **naučit**, aby mu chuť a vůně koláčku namočeného do čaje spontánně spustila celé ře-tězce dávno zašlých vzpomínek a představ? „*Tvůrčí znamená velmi mnoho pro boha, ale velmi málo pro člověka. Jediné, co víme o tvoření, je, že stvořiti je z ničeho něco učiniti,*“ napsal Karel Čapek.

Pro tvoření je třeba mít předpoklady. Jak se říká, kde nic není, ani smrt ne-bere. V kurzech tvůrčího psaní se po mém soudu vyskytují tři základní typy studentů: první, nepočetnou skupinu představují studenti, kteří mají proka-zatelný talent; druhou studenty, kteří žádné literární vlohy nemají, ale jsou ví-ceméně ochotni to přiznat (tato skupina tvoří drtivou většinu); třetí kate-gorie konečně zahrnuje ty studenty, kteří literární talent rovněž postrádají, ale zatím o tom nevědí (z této skupiny se rekrutují všichni grafomani).

Z první části mého krátkého příspěvku je doufám dostatečně zřejmé, že si o možnostech kurzů tvůrčího psaní nedělám přehnané iluze; přesto jsem přesvědčen, že smysl rozhodně mají – a to dokonce pro všechny tři právě zmíněné kategorie studentů.

Zkusit psát si mohou úplně všichni – a o napsaných textech je pak samo-zřejmě možné mluvit. Německý spisovatel a literární vědec Hans-Ulrich Trei-chel, který taktéž vyučuje tvůrčí psaní, při své nedávné návštěvě v Praze řekl: „*Čemu se lze učit a co se lze naučit, je zacházet s psaním a pracovat s texty. Proces psaní jako takový je individualistický a také anarchistický, nekontrolovatelný a neovlivnitelný. Ale když máme text, lze s ním pracovat.*“ S tím je nutno souhlasit. Napsané věty se téměř vždycky ještě dají vylepšit

(ostatně co jiného je psaní než právě **vylepšování vět?**); odstavce se dají zkrátit, použité metafory zpřesnit, dialogy zvěrohodnit; kompozici lze zpev-nit, atmosféru více prohloubit, pointu lépe připravit. A tak dále. Grafomany přitom může pedagog taktně otrávit – a alespoň trochu tak omezit jejich budoucí škody.

Studentům, kteří jsou bez spisovatelského talentu, ale jsou si toho vědomi, je možné v podobných seminářích relativně snadno předvést, že psaný ja-zyk – jaksi bez ohledu na početné chyby stylistické i gramatické – může být účinným nástrojem poznání a sebepoznání. Psaní totiž – na rozdíl od běžné mluvy – vyžaduje koncentraci, přemýšlení a jistý logický řád, takže i velmi průměrný myslitel se po takovém úsilí zpravidla překvapeně dobere větší hloubky než při tradičním kavárenském tlachání (příklad za všechny: stačí několik krátkých stylistických cvičení, aby si každý student jednou pro vždy uvedomil, že milostný **dopis**, byť třeba formálně nedokonalý, bude vždycky mnohonásobně silnější zbraní než zajímavé slovní vyznání). A tak dále.

A pro všechny pak ještě bonus zdarma: každé psaní – a to i psaní neumělé – má také nezanedbatelnou hodnotu psychohygienickou, či chcete-li, te-rapeutickou. Dokáže-li student o svých životních problémech psát, získává od nich potřebný odstup; když se jim umí i zasmát, z nejhoršího je venku – kdyby si z kurzů tvůrčího psaní odnesl „jen“ toto poznání, nebylo by to mys-lím málo.

Nesrovnatelně větší možnosti nabízí práce se studenty literárně nadanými. (Problém ovšem je, zda lze v tomto raném věku rodící se talent rozpoznat. Na základě své nedlouhé zkušenosti bych si troufl říci, že *nejen podle textů jejich poznáte je*; takový student vás zpravidla zaujme ještě předtím, než si poprvé přečtete jeho texty. Bohužel to platí také naopak: pakliže vám ten či onen student připadá od počátku bezvýrazný a s odpuštěním lidsky ne-zajímavý, pravděpodobnost, že od něj v dohledné době dostanete zajíma-vou, chytrou či vtípnou povídku, je podle mého názoru dosti malá.)

Objevíme-li však mezi studenty průkazný talent, radujme se. „*Ze špatného spisovatele není možné udělat schopného, ale z pouhého schopného spi-sovatele je možné udělat dobrého,*“ píše ve svých „meoárech o řemesle“ americký bestsellerista Stephen King. Talentovaný student bývá obvykle sečtělý, neboť dobře ví, že vůbec nejlepším spisovatelským kurzem je po-zorná, vnímavá četba. Takový student slušně zvládá řemeslo (**umí psát**, ří-káváme obvykle): dokáže věci dobře odpozorovat a potom je stručně a přesně popsat. Má cit pro výstižný detail a zvládl i umění zkratky. Neváhá škrtat, neboť ví, že méně někdy bývá více. Umí napsat věrohodně znějící di-

alog. Mívá smysl pro humor, nebo přinejmenším nenudí. Nepíše pouze o lásce a o smrti a nebojí se psát o věcech zdánlivě obyčejných. Na rozdíl od některých svých kolegů chápe, že čtrnáct postav je pro třístránkovou povídku patrně mnoho, a pokud napíše povídku ze školního prostředí, nezačíná ji větou: „*Jana ke mně o přestávce přiběhla jako torpédo.*“ Už totiž dospěl k poznání, že stejně jako ne každý zvuk je hudba, ani každá zapsaná banální událost není literatura. Začíná chápat, že psaní není mechanické opisování drobných příběhů vlastního života, nýbrž jejich kompletní demontáž, přidání příběhů a postav zcela fiktivních a jejich následné společné přetavení v nový, nečekaný, originální tvar. Poznal už, že půvab příběhu je trvalý, a začíná tušit, že psaní a čtení knih je podivuhodné setkání spřízněných myslí. Pomalu mu také dochází, že s přibývajícím věkem (jakkoli mu málokdy bývá víc než dvacet) si už nevystačí s mladistvým úžasem nad kvetoucí magnolii nebo nad rýhou mezi dívčími řadry a že psát neznamena okouzleně žasnout, nýbrž znát a vědět.

Především však už byl infikován oním nevysvětlitelným kouzlem, které provází každé beletristické psaní: postava, kterou si včera vymyslel, se dnes pohnula, odložila na stůl malou vínovou kabelku nebo nabitou pistolí – a, světe, div se! – dokonce i promluvila... Příběh se začíná odvíjet jakoby sám, nezávisle na vůli našeho talentovaného studenta a nutí jej, aby v něm co nejdříve, nejlépe hned teď, pokračoval... A on to také dělá, neboť už je psaním posedlý.

Takto posedlé studenty je myslím možné tvůrčímu psaní vyučovat – a ve šťastných případech občas snad i inspirovat.

Mám možnost se již řadu let účastnit přijímacích pohovorů na režii nebo na dramaturgii na JAMU. Při výběru budoucích dramaturgů celkem žádné zvláštní poznámky nepadají, nicméně při pohovorech s budoucími studenty režie se často říká poznámka: „Režii se nedá naučit!“ V podstatě je to poznámka správná a platí v těch oborech, kde se zkoumají určité předpoklady nezbytné pro studium, případně následné působení v takovém specializovaném, exponovaném a osobitěm druhu činnosti.

Setkávám se s tímto problémem ve svém autorském semináři, kam se hlásí studenti různých oborů, kteří si chtějí vyzkoušet vlastní literární tvorbu. Často jsou to i studenti jiných, nezbytně ovšem tvůrčích oborů, jako je právě třeba např. režie, ale i dramaturgie, herectví atd. Řekl bych, že při jisté kultivovanosti lze dospět k jistému stupni zacházení se slovem, k vyjadřovací a charakterizační dovednosti. Lze popsat realitu, její výsek, osobní zkušenosti či názor formou, kterou adept může bez problémů, veřejně prezentovat, a to jakýmkoli způsobem. Každý z nich ale dospěje jen do určité fáze, která je limitována jeho vlastními předpoklady, dispozicemi a koneckonců – nemohu se vyhnout tomu slovu – talentem.

To znamená, že veškerému dalšímu vývoji předchází nezbytně fáze ohledání, zkoumání dispozic, mapování charakteru konkrétního talentu. Hledáme to, co je dáno: jaká citlivost tu je, co adept vnímá, jak to popisuje, jak to reflektuje, a konečně, jak je schopen se od toho odpoutat a kam. Kam se vznést a jakou optiku, jaký úhel zaostřit? Vlastně se tu ale především zkoumá daný stav. To, co je teď, na začátku, s čím adept přichází a co je v něm již jaksi připraveno, k čemu už dospěl, a co, byť s naší pomocí, může už celkem uspokojivě zaznamenat. Když se toto zjeví, paralelně se zkoumá schopnost samostatného úsudku a názoru, schopnost analýzy, zkoumání již vzniklých děl autorů „realizovaných“. Všechno se podrobuje diskusi, rozlišují se žánry, styly a podobně.

Teprve potom začíná nová a rozhodující fáze. Teď už je víceméně jasné, jestli lze vůbec pokračovat dál. Pokud ano, znamená to, že talent je konstatován – je tu jeho větší nebo menší jiskra, zjevení, zárodek. Nastává fáze určující: napovězenými směry talent zaměřit, hledat charakter tohoto ta-



lentu, jeho silné a slabší stránky, ale hlavně talent pěstovat. Zadávat mu takové úkoly, které jej posunou z oblasti předpokladů do oblasti tvůrčí. Nestačí jen, že jsou tu dispozice, tvárná esence, produkující seskupení slov určité atmosféry, razance, důrazu, vlastně účinu, ale musí tu být také určitý názor, pohled, pocit, postoj. Nemám tím na mysli žádný postoj tzv. občanský, myslím postoj umělecký, sílu zážitku, lásky, nenávisti, odporu, hlubiny; může to být i revolta, vzdor, cokoli. Můžeme možná, chceme-li, usilovat o jakousi kultivaci, třeba rozpravou, diskusí nad prací, nicméně nelze zapomínat, že tu jde o akt tvůrčí a jako takový je nutno jej brát a k němu přistupovat.

V této fázi nutně začíná platit zásada individuality, specifčnosti a diferencovanosti. Od této chvíle se každému, kdo prošel předchozím stupněm, musím věnovat individuálně, na samostatných setkáních, převážně mezi čtyřma očima. Musím se takovému adeptu věnovat specificky, s úkoly zadávanými a určenými pouze a výhradně pro něj, poněvadž jiné ani dostat nemůže; on, vše, co předcházelo, si právě o takové úkoly říká. Nakonec tedy dospívám k diferencovanému přístupu, vynucenému mírou a charakterem předpokladů, a volím větší tlak nebo větší svobodu, samostatnou volbu témat, nebo i zadávání témat.

Dá se snad, podle mého názoru, říci, že jde o práci koncepční, záměrnou, cílenou i racionální, ale jen do míry, kterou jsem se snažil těmito několika poznámkami naznačit. V tomto momentu se pedagog stává už partnerem, oponentem, konzultantem, svého druhu souputníkem studenta.

Zamyslíme-li se nad takovou na první pohled bláhovou činností, jakou je výuka psaní poezie na školách zaměřených k rozvoji tvůrčího potenciálu a literárních schopností mladých lidí, zjistíme při dostatku pedagogických zkušeností s těmito formami výuky i vlastní autorské praxe, že tato činnost není vůbec tak bláhová, tak marná či absurdní, že naopak i přes své limity má veliký smysl pro orientaci mladých autorů, pro rozvoj a vyhrávaní jejich talentu, pro zrod a uvolnění tvůrčích schopností mladých lidí. Zabýval jsem se jako kritik, nakladatelský lektor, šéfredaktor časopisu pro mladou literaturu i porotce v řadě literárních soutěží mladou poezií. Prosazoval jsem a zaváděl na katedře české literatury UK Pedagogické fakulty v Praze semináře tvůrčího psaní s přesvědčením, že pouze rozvoj literárních tvůrčích schopností adeptů učitelství zaručuje do budoucna skutečně moderní přístup k literární výchově na všech typech škol. Se stejným přesvědčením o smyslu tvůrčího psaní jsem vyučoval základy poetiky moderní poezie v kreativním modulu Fakulty humanitních věd UK (dříve Institut základů vzdělanosti). Podobný přístup volím i jako učitel Literární akademie v seminářích a přednáškách věnovaných literárnímu myšlení. Dovolte mi, abych na základě těchto svých zkušeností pohovořil o některých závažných problémech spojených s výukou poezie.

Všichni, kdož vyučují tvůrčímu psaní, mi nejspíše dají za pravdu, že učit tvorbu lidí bez skutečného talentu je dřina postrádající radost a často i smysl. Základní předpoklad úspěšných seminářů tvůrčího psaní je talent studentů, a proto nabývá na důležitosti i sama naše schopnost tento talent rozpoznat, dát mu prostor a podle možností jej kultivovat, tedy **talent rozpoznat talenty**. O důležitosti talentových přijímacích zkoušek na školy tvůrčího typu jistě nikdo nepochybuje, ale i v průběhu výuky by měl mít nejen student právo zvolit si svého učitele a zapsat se do jeho semináře tvůrčího psaní, ale i učitel obdobnou možnost vybrat si své studenty na základě jejich předložených literárních textů. Zkušený interpret poezie a básník při pozorném a neapriorním čtení dokáže identifikovat řadu často ještě nerozvinutých náznaků básnického talentu. Básnický talent obvykle nestojí osamoceně a bývá nezřídka doprovázen přinejmenším dvěma Múzami, schop-

ností myslet v obrazech, která svazuje poezii s výtvarným uměním, a darem rytmu, který má společný poezie a hudba. O symbióze básníka a výtvarníka či básníka a hudebníka v jedné tvůrčí osobnosti existuje velké množství příkladů ve vývoji novodobé české i světové poezie. Básnický talent je podle mého soudu utvářen a vymezován právě těmito dvěma schopnostmi: schopností vnímat svět jako imaginativní kontinuum obrazů a nadáním cítit rytmus slov a obrazů a vyjádřit jejich prostřednictvím ono proudné, pulzující a dramatické dění v nitru člověka i ve vnějším světě.

Talent jako soubor schopností podávat nadprůměrný výkon je však pouze nezbytným předpokladem tvůrčí práce. Jsou to obrazně řečeno pouze zdravé nohy pro běžce, je to vnímavé oko pro malíře, citlivá ruka pro sochaře, dobrý hudební sluch pro skladatele. Vše ostatní je však náročná, dlouhodobá a ve svých důsledcích i riskantní cesta, v níž se spojuje řada dalších nezbytných schopností, povahových rysů, intelektuálních i kreativních daností: je to např. dobře prakticky zvládnutá znalost řemeslných technik svého oboru, vůle a vytrvalost, životní a umělecká zkušenost, schopnost tvůrčí sebereflexe i schopnost vnímat umění, otevřenost světu i nezbytné osobní přesvědčení o smyslu této často velmi nelukrativní činnosti. V neposlední řadě je to i zodpovědnost vůči svému talentu, charakternost. V nedávné době jsme byli svědky, jak řada skutečných talentů zplaněla díky tlaku ideologických norem, v současné době jsme zase svědky toho, jak snaha být úspěšný vede mnohé mladé autory do pasti konvence, kýče a pouze řemeslné produkce nebo k šokující pseudoumělecké svévoli. Domnívám se proto, že úběžníkem toho, kam směřovat rozvoj talentovaných mladých lidí v seminářích tvůrčího psaní poezie je především **výchova k umělecké charakternosti**, dlouhodobá snaha přesvědčit studenty o tom, že právě jejich neopakovatelný individuální způsob vidění a ztvárnění světa, ke kterému se postupně a nelehce, ale i logicky a zákonitě dobírají, je tím, co nelze beztretně opustit za výhody úspěchu či za snadnost popularity.

Poezie bude vždy záležitost elitní, řečeno Holanovým veršem: „něco pro někoho, nic pro všechny“. Nelze tím ovšem mínit, že nemá svou čtenářskou rezonanci či společenskou váhu, že nenalézá dostatek vnímavých čtenářů, ale pouze to, že tato umělecky vrcholná literární disciplína vyžaduje připravené, citlivé a pro poezii naladěné publikum, a to bylo vždy pouze relativně malým zlomkem čtenářské populace. V současnosti se výrazně proměnila role poezie i společenská úloha básníka, který nyní převážně odmítá hovořit za druhé, hrát roli svědomí národa či lidstva, sloužit

jakékoliv nadosobní ideji. Dnes básník hovoří především za sebe a vlastní tvorbu chápe jako vnitřní nutnost, podmíněnou i vědomou lidskou volbou k tomuto niternému údělu, jako jedinečnou možnost, jak vyjádřit a umělecky zdokumentovat svou neopakovatelnou, mámivou i trýznivou existenciální cestu. Avšak i pro tak osamělou činnost, jakou je psaní básní, platí ono Halasovo lidsky jímavé přání, které je zároveň i manifestem opravdové poezie: „*Chci být i kýmsi čten / a pochválen / na světlou památku / až svedu / sám sebe psát / vytržen z Poezie / nešťastně šťasten.*“

Je tedy vůbec možné učit psaní takovéto poezie? A pokud ano, co lze naučit a co naučit nelze? To jsou podle mého soudu základní otázky týkající se problematiky seminářů tvůrčího psaní v oblasti poezie. Tvůrčí psaní si našlo již pevné místo v angloamerickém univerzitním systému. Značné množství amerických univerzit má studijní programy završené magisterskou hodností *Master of Professional Writing*, univerzity si zvu významné anglicky píšící autory z celého světa na přednášky a semináře, většina kateder anglistiky dokonce pravidelně a dlouhodobě zaměstnává alespoň jednoho známého profesionálního spisovatele (*poet in residence* či *writer in residence*), k jehož povinností patří tvůrčí práce se studenty. Obdobná situace je i v Británii. Značně rezervovaněji se k tomuto typu výuky staví kontinentální školství, i když i zde se postupně ve vysokoškolských systémech jednotlivých zemí a univerzitních studijních programech různých typů vysokých škol tento trend prosazuje. Za největší slabinu takovýchto programů tvůrčího psaní převážně angloamerické provenience pokládám to, že učí v masovém měřítku především základům spisovatelského či básnického řemesla, technice a literární zručnosti, takže i skutečný básnický talent může v takto zaměřené výrobní lince továrny nazvané „Básníkem snadno a rychle“ zcela zplanět pouze ve zručného literárního řemeslníka, ve výrobce formálně zvládnutých, životní náplní však zcela antiseptických básní. Nechci podceňovat literární vzdělání zaměřené k praktické výuce poetiky poezie, ale cítím nutnost tuto základní technickou disciplínu doplnit o řadu dalších hledisek, přístupů, znalostí a disciplín. **Výuka psaní poezie by měla být založena na komplexním přístupu**, který by vedle aktivního tréninku praktické poetiky zahrnoval i přesně cílené vybrané znalosti z oblasti literární teorie (versologie, historická poetika, genologie atd.), z literární historie věnované kapitolám z vývoje novodobé poezie české a světové (poučení o moderních básnických směrech zhruba od modernizmu po současnost, o tvorbě významných básníků, o některých tradičních či příznačných žánrech a formách lyrické poezie atd.). Jsem přesvědčen, že bez

schopnosti citlivě a vědoucně vnímat poezii jiných nelze psát na odpovídající úrovni ani poezii vlastní, proto je třeba se věnovat v seminářích tvůrčího psaní poezie stejnou měrou interpretaci vybraných básní jako vlastní tvorbě studentů, neboť to jsou spojitě nádoby. Na interpretaci básní z klasického fondu moderní poezie si studenti uvědomí, že každá dobrá báseň, jakkoliv významově mnohoznačná a složitá, je podřízena svébytné vlastní logice, budována s přísnou slovní ekonomikou, obraznou přesností a výrazností, s rytmickou i grafickou účelností. Přes intuitivní a podvědomou stránku básnické tvorby je vždy výsledkem kondenzovaný tvar, přísně sklenutá slovní šifra otevřená novým významům. I nejmájinativnější surrealistická báseň má svou logiku, není amorfním kupením slov a obrazů, má svou strukturální skloubenost, řečeno s Bretonem „*vyšší reálnost jistých asocičních forem, dosud zanedbávaných*“.

Takovýto komplexní přístup k výuce psaní poezie klade značné nároky na samotného učitele, požaduje od něho nejen to, aby byl básníkem s nezáměnitelným rukopisem a bohatou literární zkušeností, ale zároveň aby byl schopen odborně fundovaně a „zevnitř“, z pozice osobní tvůrčí zkušenosti, objasnit mnohé problémy teoretické i historické, které se týkají poetiky a historického vývoje poezie, recepce a interpretace básnické tvorby. Zároveň to musí být lidsky a umělecky výrazná a vyhraněná osobnost, která je však otevřená novým podnětům, je tolerantní a má výjimečný pedagogický talent. **Osobnost učitele** takového typu pokládám za cennější devizu ve výuce tvůrčího psaní poezie, než jakou může být sebepromyšlenější a koncepčnější studijní program. Jsem totiž přesvědčen, že právě studijní program a způsob výuky poezie je podmíněn především těmito osobnostními předpoklady básníka, který na sebe vezme tuto složitou a mnohdy i nevděčnou roli učitele v kurzech tvůrčího psaní. Jeho zkušenosti tvůrčí, literární znalosti, přehled a odborné zaměření generují vlastní osobitý způsob výuky, dávají jí koncepci a garantují úroveň seminářů i možnosti růstu skutečných talentů v nich. Problémem při výběru učitele bývá to, že mnohdy zkušený a významný autor, který vede takovéto semináře, bývá natolik a zcela pochopitelně zaujat svým osobitým způsobem vidění a ztvárňování světa, svou uměleckou cestou, že není ochoten uznat relevanci jiných možností a jiných uměleckých cest, a pokud není vůči svým studentům dostatečně tolerantní a otevřený jiným přístupům, vytváří ve svých seminářích pravou líheň svých vlastních epigonů. Pokud naopak nemá učitel značné tvůrčí zkušenosti s psaním poezie, třebaže je jinak dobře připraven teoreticky uvažovat nad problematikou poezie a zprostředkovávat pedagogicky

její hodnoty, je při této činnosti odkázán na odvozenou zkušenost, předává tyto mnohdy víceméně sekundární znalosti studentům pouze jaksi „za studenta“, bez nezbytného ponoru daného letitou hlubinnou tvůrčí praxí s básnickým slovem, zaplacenou vlastními omyly, obtížemi, problémy a neschopnostmi, prostě vším tím rizikem, které přináší umělecká tvorba.

Vrátíme-li se ke klíčové otázce, zda je možno poezii učit ve specializovaných seminářích tvůrčího psaní, dospějeme nejspíše k závěru, že poezii učit můžeme, ale pouze jako poezii, tedy jako součást tvůrčí činnosti, kterou lze ovlivnit jen částečně a jež svými zdroji a dopady přesahuje v mnohém vlastní proces výuky. A k výuce poezie bychom měli přistupovat s vědomím, že řemeslo básnické, znalosti teoretické a literárněhistorické, praktický trénink slovního sebevyjádření, úvahy o morálce básnické a uměleckém charakteru, schopnost číst a porozumět básnickému textu jsou sice nezbytné, ale pouze doprovodné předpoklady růstu básnického talentu. Ve specializovaných seminářích můžeme více či méně umně, zkušeně a koncepčně naznačit pouze některé úhelné body, o které se básnická tvorba nutně musí opírat. Tyto důležité opěrné momenty básnické tvorby však mají sloužit jako majáky na křivolakých cestách mořem poezie, můžeme z nich sice vytvářet celý navigační systém, ale s vědomím, že tento systém slouží k možnostem cestování individuálně tak rozmanitého a předejm tak nevypočítatelného, že i jejich samotná existence je každou novou objevnou tvůrčí cestou znejistňována anebo znovu verifikována. Právě toto riziko nové objevné tvůrčí cesty s mapami mnohdy tak prastarými a často tak nepotřebnými každý básník zažívá. A my, kdož se možná bláhově pokoušíme učit psaní poezie mladé talentované lidi, si musíme být vědomi, že právě to nenaučitelné a vzpouzející se jakýmkoliv přesným definicím, to tajemné, je podstatnou součástí každé opravdové poezie.

Když jsem přijal tohle zadání, učinil jsem tak pod jedinou podmínkou: nebudu psát žádné texty. Jakmile totiž začnu zaznamenávat, něco ze mne zmizí a přestávám vědět, o čem chci mluvit. Rozhodl jsem se, že se s vámi podělím o zkušenosti, které jsem za život nasbíral. Chci se zaměřit na **preexistenční dílo** a práci při tom, když se převádí do audiovizuální podoby. Protože se právě mučím s jedním takovým scénářem, rád bych vás seznámil s úvahou, která mě při něm napadla.

Umělecké školy, které máme k dispozici, zápasí s dvěma základními problémy. První problém je mít talent a odhalit ho. Druhý problém je naučit člověka, co s tím talentem může dělat, co mu můžeme přidat řemeslně, jak talent rozvíjet. Na základě talentu lze říkat druhým, co oni mají v sobě také, co cítí, co chtějí, o čem přemýšlejí atd. Jak daleko a do jaké hloubky dokážou přemýšlet, už záleží na nich samých, na jejich síle, míře talentu. Kdosi moudrý řekl, že představy, city má každý člověk, ale jenom někdo je vyvolený. Nepovažuji to slovo za šťastné. Každý má nějaké dispozice, něco, co může dávat. Ale jenom někdo to umí také napsat, zveřejnit, vydat, získat čtenáře, vzbudit jejich zájem, přivést je k tomu, aby to říkali dál, aby to v nich zanechalo stopu, aby se zabývali tím, co talent napsal nebo jinak ztvárnil.

Co je preexistenční dílo? Rozumíme jím takové dílo, které vzniklo před vytvořením audiovizuálního scénáře. Termín **audiovizuální scénář** uvádím záměrně, i když v Evropě už se používá spíše výrazu **audiovizuální dílo**, tedy takové, které se vztahuje k filmovým, televizním a jiným disciplínám vyjadřujícím se obdobným způsobem. Audiovizuálním dílem pro film a televizi atd. myslím to, které bylo vytvořeno před vznikem scénáře určeného k filmování nebo k zpracování v televizi, např. román, povídka, divadelní hra. Kniha se vyjadřuje převážně slovy, slova tvoří obrazy, obrazy formují jistou představu, která se při čtení a po čtení vytváří v čtenářově mysli. Když je autor silný a velký, vyburcuje vaše vědomí tak, že všechny děje dokážete vidět před sebou.

Naším úkolem však je, aby někdo z tohoto abstraktního díla udělal konkrétní tvar. K tomu potřebuje znát dobře filmový nebo televizní jazyk, vědět,

že z tohoto díla lze udělat takový scénář, který bude zaplněn postavami, realizován herci, zvukem, hudbou, prostředím. Ten, kdo to zpracovává, musí znát diváka, pro kterého chce pracovat. Diváci nejsou jednodílná masa, ale celek s mnoha skupinami a podskupinami limitovanými např. věkem, způsobem vzdělání, sociálním zařazením, filozofickou kapacitou. **Zpracovatel** neboli **převoditel** preexistenčního díla musí mít na paměti cílovou skupinu diváků, pro které to dělá, znát zázemí, způsob vnímání, nároky na citové vazby a vztahy atd.

Zpracovatel stojí před nelehkým úkolem; měl by dosahovat úrovně původního autora a musí mu velmi, ale velmi dobře rozumět. Dokonce by se měli sblížit jako bratři nebo jako niterní přátelé. Jinak dochází k velkým nedorozuměním. Ti lidé se musí mít rádi, musí spolu být na stejné frekvenci, na stejné úrovni myšlenkové, citové, dokonce je dobré, když se vzájemně ctí, váží si sebe navzájem. Vůbec nejlepší je, když jsou přátelé. Každý autor totiž své dílo miluje. On se v něm vidí, je to jeho dítě a na své dítě nedá dopustit. A teď mu vznikne jakési druhé dítě, jakési padítě nebo možná lepší dítě, které mluví jiným jazykem!

Nechci dělat přednášku o tom, co je to filmový jazyk. To bychom tu byli čtyři roky, ale možná, že by vás to bavilo. Je to svébytná řeč umělecká, anebo i neumělecká. Má své zákonitosti a do nich se preexistenční dílo nějakým způsobem musí včlenit, a to na vysoké úrovni.

S přítomným panem Arnoštem Lustigem jsme takovou společnou zkušenost zažili při filmu *Dita Saxová*. Já jsem bydlel na Spořilově, tady kousek, najednou se otevřelo okno, jím někdo proskočil do mé místnosti a hned ahoj, nazdar, jak se máš, ukaž, jak jsme daleko, co a jak, popovídej... Pak zas vyskočil z okna a odjel – Arnošt Lustig. On byl přítel, který rád skákal z okna, a já jsem byl zase přítel, který čekal, kdy do toho okna skočí. Když to skončilo, tak ani on, ani já jsme nepochybovali, že z této novely zůstalo vše podstatné, co toho diváka zaujme, co ho citově nabudí, ukáže vztahy, které ho budou zajímat, významy, které tam jsou a které jsme chtěli, aby byly řečeny. Poetika odpovídala (nebo chtěla odpovídat?) té próze ve vizuálním ztvárnění. Domnívám se, že tohle jsou věci, které jsou u preexistenčního díla podstatné a nutné.

Původně jsem uvažoval o tom, že tady začnu filozoficky hloubat o tom, jak se má postupovat. Ale to se nedá naučit. Evropa si zkonstruovala tzv. **instituci dramaturgů**, víceméně hlídačů institucí a strážců zájmů objednavatele, ale jinde, v takovém tom slušném světě na to mají **lektory**. Lektor je člověk, který čte tisíce románů nebo povídek, a pak ho najednou osvíť

Duch svatý a řekne: ano, toto je věc, která by se měla zfilmovat, protože... A těch protože je tam mnoho, zájmem diváků počínaje, schopností odhadu založené na lektorově zkušenosti, prožitku, sociálního citu atd., atd. konče. To dílo se natočí a on dál slídí mezi lidmi a knihami a divadlem. To se nedá naučit. K tomu je potřeba umět takové lidi vyhledávat a hýčkat, aby oni zase vychovávali své nástupce. Ne každý totiž dokáže číst knížky jako preexistenční díla.

Druhá úvaha je o tom, že existují asi tři způsoby, jak k takovému přepisu přistupovat. Ten první způsob je **horizontální**: vezmu příběh, hlavní postavy, vyločím všechno, co se nedá filmovat, protože vůni ranních červánků nedokážu natočit. To jsou krásné literární představy a obrazy, ale nejsou realizovatelné u nás. My to můžeme udělat tak, že vám nafilmujeme krásnou rozkvetlou louku, a vy si sami musíte tu vůni v sobě vyvolat asociací metodou. Oklešťují se dlouhé popisy, vybírají se jenom části významotvorné a charakterotvorné; ty vstupují do scénáře dává. Horizontální přístup znamená, že postupuji po dané dějové linii a vyprávím vlastně příběh preexistenčního díla od začátku do konce.

Druhý způsob je tzv. **vertikální**, s ponorem do hloubky. Podobá se hudbě, která si z knížky vezme motivy a s těmito motivy pracuje samostatně. V *Babičce* jsme tuto metodu použili s Františkem Pavlíčkem, když jsme vlastně rozdělili celé téma, celou knížku, na čtyři díly jako věty v symfonii. První byla pohádka, kde byly všechny motivy spojené s dětským světem, druhá byla romance, která byla spojena s příběhem Viktorky, tedy dospívajícího mládí s jeho problémy atd., třetí byla balada v původním francouzském vymezení toho termínu a týkala se dospělých, čtvrtá byla elegie, která už babičce dovolila, aby si v staré hlavě vybírala ze vzpomínek a pocitů jenom ty věci, které na ni v životě nejvíc působily a které v něm zůstaly trvale zakotveny. Vznikl zvláštní tvar, zejména v poslední části, protože tam se ukázalo, že i jednotlivé motivy vedle sebe dané, které nejsou formálně ani navenek provázány nebo připraveny, fungují, protože divák si dokáže tyhle věci složit dohromady.

Ještě druhá malá poznámka. K tomu, aby divák takto vnímal, musí dospět. Když ten film vznikl, tak jsem z toho měl „strašný trable“. Moje paní chtěla skákat z okna, protože mi všichni nadávali, jak jsem „zkurvil“ *Babičku*. Teprve po čtyřech, po osmi, po dvaceti letech se přišlo na to, že tento filmový jazyk předběhl svoji dobu a že divák, stejně tak jako ve všech ostatních profesích, postupuje, začíná se učit vnímat jinak, už nepotřebuje popisné scény, nepotřebuje, aby se mu to strkalo všechno pod nos: On je najed-

nou natolik inteligentní, že si to dokáže složit v hlavě i pocitech dohromady. To jsou dva základní pojmy – vertikální a horizontální způsob. Až to někdo bude chtít dělat, ať za mnou přijde, já se mu budu věnovat. Na začátku na to musí být talent, ten se musí vychovat a dát mu podmínky, aby se tak zaměřil. Já ho to budu učit ve dne v noci. V noci radši ne, ale spíš ve dne.

Existuje ještě jeden velký problém, dost podstatný: ať to děláte jakoukoliv metodou, nesmíme porušit **estetický kříž**. Estetický kříž znamená, že platí konvence mezi divákem a umělcem, a to v každé disciplíně. Tento estetický kříž se dá posouvat, vyvíjet, ale nesmí se otočit na hlavu. Jakmile se otočí na hlavu, divák nerozumí, rozumí tomu jenom tvůrce, kameraman, režisér, babička, milenka, tetička a hlavně se potom věší ten, kdo to zaplatil. Lidé na to nejdou, i když jim budete pořád opakovat, že je to velké umění. Velké umění je, když lidé pochopí, že je to velké umění. Všechno, co děláme, je ve svém důsledku zboží, ve svém důsledku se to prodává, čte, berou se za to peníze a musíte počítat s tím, že někdo ty peníze na to dá. Literatura je na tom trochu lépe, protože není tak drahá. U audiovizuálních věcí je to horší, protože stojí dost peněz, které by se měly také, jak se dnes říká, vrátit. Ale není to ani to konečné, ani poslední. Na to bychom neměli myslet v první řadě.

Talent má být posedlý touhou něco sdělit druhým, ať už v podobě slovesné, nebo v podobě obrazově slovesné, nebo v obrazové, přesvědčením, že právě tato myšlenka a toto poselství stojí za to, abychom se trápili, abychom to někdy dělali i „zadarmo“.

Nesmíme porušit estetický kříž. Já se ptám: v čem je to krásné? Odpovím, že nevím; na mne to tak působí, ale nerozumím tomu. Víím ale, že divadelní preexistenční dílo je jedna z význačných studnic filmového a audiovizuálního převádění; Wajdovy filmy nebo komedie jako *Tlustoprdka*, ve filmové verzi ovšem přejmenovaná na *Nebožtíci přejí lásce* – to byly všechno původně divadelní hry. Když k nim přistoupí kongeniální zpracovatel, který z podoby divadelní dokáže udělat film, vynikne nová realita.

Mám jeden oblíbený příklad. Musel to být chytrý muž, který si před šedesáti lety řekl, že ze *Severu proti Jihu* bude velký film a že do toho dá peníze. Šedesát let jsou takoví schopní muži a ženy mezi námi. Co to bylo za tipaře nebo lektora nebo producenta, to už je jedno, to není vázáno na profesi, to je vázáno na inteligenci. Jak ten člověk musel být vzdělaný, jak musel znát historii, musel znát literaturu, musel znát architekturu, což do jisté míry také patří k naší profesi. Já mám ještě starou DAMU, kde všechny tyhle profese byly velmi, velmi ostře hlídané a museli jsme to dělat. Mám

také klasické vzdělání, takže víím, že člověk nemá posuzovat věci jen z hlediska okamžité utilitárnosti, ale i z hlediska hluboké filozofie, která je v díle obsažena.

Ještě se vrátím k *Severu proti Jihu*. Co to muselo být za člověka, který tohle uměl tenkrát nafilmovat – překonalo to léta, desetiletí a bude to neustále evergreen, protože i u nás existují tzv. evergreeny, filmy, které svým způsobem přesahují svoji dobu a tzv. nestárnou na rozdíl od filmů, které jsou velmi poplatné době a odcházejí daleko rychleji!



Seminář číslo jedna. Bod nula. Big bang. Nikdy jsme se neviděli a oni tu teď sedí a prohlížejí si mne. Vložili do mne díl nadějí, díl obav a ovšem i díl nemalého školného. Teď a právě teď nás všechny prostupuje mocné kouzlo, jemuž se v odborné hantýrce říká pík prvního dojmu – ranvej všeho budoucího vztahu, vpečetovací minuty. Za pár měsíců jim budu vysvětlovat, jak je v dramatu důležitá expozice. První sekvence má vždycky zvláštní sílu. První dojmy jsou jako rychle tuhnoucí sádra. Budeme-li je někdy zkoušet měnit, musíme na to jít majzlíkem.

Jak nejlíp využít tohoto akcentovaného času? Co vlastně chci od té první chvíle já? Sběr informací. Co nejrychlejší a nejspolehlivější. Co jsou zač ti mladí lidé, kteří se na mě zvědavě dívají a zapisují si mě kamsi do hluboké paměti? Kolik talentu si nesou? A jakého rodu? Vysílá jejich myšlení na stejných frekvencích jako to moje, nebo na jiných, kam nedosáhnu, a my se budeme jen odírat vzájemným nepochopením? A co po mně vlastně chtějí? Co si slibují od kurzu tvůrčího psaní? Abych jim byla něco platná, měla bych to rozpoznat co nejdřív. Jak?

Existuje jeden slovesný útvar, který je málomluvný jako *haiku*, adresný jako reklamní slogan, osobní jako milostný sonet, starý jako alžbětinské drama a náročný na umění stylistiky jako soutěžní výroční esej v mandarínské čínštině. Má v našich životech významnou roli. Jsou mezi námi lidé, kteří nikdy nečetli romaneto, nenapsali gazel a nenaslouchali melodramatu. Ale tento útvar známe všichni – jako čtenáři a zhusta dokonce i jako autoři. Je to elementární kvantum slovesnosti, startovní impuls mnoha zápletek a dějů. Tomuto pozoruhodnému tvaru se říká **inzerát**.

Vyžaduje výsostné autorské ctnosti, které jsme zvyklí žádat po literatuře s velkým L: **sdělnost**, neboť zaumná báseň básníkovi projde, jenomže inzerát, kterému nikdo nerozumí, ten nenakoupí ani neprodá; **stručnost**, neboť každé slovo se počítá a platí.

A konečně ono tajemné „jakési cosi“, formulační půvab, nepostižitelný rozdíl mezi autorem jen slušným a tím doopravdy velikým. U inzerátu je nezbytnou podmínkou zdaru. Každé dobře volené slovo nás přibližuje k cíli,

každá stylistická hrubka nás od něj vzdaluje. Pluky psychologů nechme pátrat, proč na jeden inzerát přijde stoh odpovědí, a na druhý, co do věcné nabídky stejný, smutné nic.

Mé první zadání tedy znělo: sestavte inzerát do deseti slov nevčetně předložek a spojek. Představte si, že hledáte kurz tvůrčího psaní, který by vám doopravdy vyhovoval, který by vám byl šitý na míru. Přestavte si, že inzertní plocha je extrémně drahá – šetřte slovy. Informujte druhou stranu, kdo jste vy. Ozdobte inzerát výstižnou značkou, která ho učiní nepřehlédnutelným. Nedržte se prvního nápadu, ale experimentujte. Formulujte tak dlouho, až budete mít dojem, že ani slovo nepřebývá, ani slovo nechybí a ani slovo nelze říci líp. Romantizující zkazky o spisovatelství tvrdí, že stejně všichni věčně píšeme jen o sobě. Co portrét, to autoportrét. Obecně tomu věř, kdo můžeš, ale v tomto cvičeníčku tomu tak bezpochyby je. Zadává nesmírně obtížný úkol: zachytit minimem slov cosi tak komplexního jako vlastní já. Kdo jsem? Netančící vegetariánka? Majitel vily na Slapech? Zklamaná životem? Nebo prostě a prakticky: 90–50–95?

Myslela jsem, že nabízím pouhá stylistická prostrná. Když jsem pak dostala odpovědi, měla jsem před sebou cosi až riskantně podobného psychologickému testu. Dovolte, přečtu vám pár sebedefinic mých inzerentů. O studium u mě se ucházeli:

Naivní bludička. Příliš přemýšlivý člověk. Svěhlavá modrooká blondýna. Rutinou zahlcená novinářka. Subtilní mašibl unavený vlastním humorem. (Poznámka pod čarou: kdyby snad někdo nevěděl, co je to mašibl, tedy pokud si vzpomínám dobře, znamená to magor – šílenec – blb.) Dál: Meditující o smyslu života v nesmyslné době. Neposedná SŠ. Trpělivá posluchačka. „Jsem někdo, komu se dějou šílené věci, který se nedají vždycky říct, ale aspoň se vždycky dají napsat!“ A konečně jedna sebedefinice neváhavě jasná: Budoucí spisovatelka.

Byla-li toto odpověď na otázku Kdo?, dál mi inzerenti sdělovali, co ode mne vlastně očekávají. Mnozí psali „hledám“. Jiní to vyjádřili slovem „toužím“, „prosím“ nebo rovnou „žádám“. Jeden mi naléhavě tykal: „Pomůžeš?“

Cítuji: „Hledám pomocnou ruku pro vyjádření své originality. Možnost být mezi svými. Pomůžeš otevřít tvůrčí čakru? Toužím po světle inspirace, které září daleko. Pomoc při hledání literární identity. Hledám lásku v lidských duších. Poskytněte zpětnou vazbu. Dobrý kolektiv, dobrý pocit, dobré nápady. Značka: Dobrotý.“ Jeden student vyjádřil svůj požadavek zcela striktně: „Dokonalost.“ Aspoň že vím, od čeho tu jsem.

Hned při prvním čtení odděluji přání splnitelná a nespílitelná. Žádá-li někdo

zpětnou vazbu, je ve správný čas na správném místě. Hledá-li tady lásku v lidských duších, pravděpodobně se spletl v adrese. Pomocnou ruku při hledání originality podám ráda a nad požadavkem „otevřít tvůrčí čakru“ potřesu pobaveně hlavou a odkážu majitele čakry k autoritám jiné denominace. A dokonalost? Co s mladým patosem takové žádosti či prosby? Naději na dokonalost odkládám do rubriky „nesplnitelné“.

Všichni tenkrát stvořili své inzeráty, s náramným gaudiem si je navzájem zarecitovali nahlas a já si je potom odnesla domů a dlouze si je četla pořád dokola. Měla jsem dojem velikého zisku. Na mizivé ploše zhruba sto padesáti slov bylo víc materiálu, než kdyby mi každý dal své *curriculum vitae*. Chtěla jsem informační žně – měla jsem informační žně.

Co všechno ta hříčka testovala: míru sebevědomí i míru exhibice, míru soudnosti a citu pro realitu. Schopnost formulace pregnantní či elegantní, ve vzácných případech obojí. Ještě o něco vzácněji smysl pro humor. A – *last but not least* – i schopnost vyhovět zadání, nezbytný „vercajk“ v brašně profesionální výbavy.

Uběhl rok a já své studenty znám poměrně dobře, jako lidi i jako potencionální autory. Víím, jak klamně je věštit pozpátku, ale dodnes žasnu nad tím, jak mnoho se v té zárodečné louži tehdy odzrcadilo.

Kdo prokázal humor v těch prvních deseti slovech, má ho jako hlavní složku talentu. Ten, kdo toužil po daleko zářícím světle inspirace, píše hlubokomyslně romantické vize. Ta, která věcně žádala o zpětnou vazbu, ji dostává a je radost ji učit. Značka „Dokonalost“ se dodnes topí v klišé nikdy neprožitých situací a velkých slov.

Inzerent, „jemuž se děly ty šílené věci, co se nedají říct“ a který požadované penzum deseti slov rozhojnil na osmnáct, z toho patnáct jen o sobě samém, zmizel, ani se ve škole neohřál. Škola příliš stíšňovala jeho talent a šílené věci se mu dějí někde jinde, kde mu nejspíš nikdo nezadává počet slov. Hledačka lásky v lidských duších odešla těž, vlídně leč zklamaně mi oznámila, že měla o studiu jiné představy. Neposednou SŠ jsem viděla naposled v zimě. Všichni ostatní zůstali.

Školní rok máme za zády a je načase se zeptat, co ze všech těch přání a iluzí jsem asi splnila. Pomocnou ruku podávám, seč mohu. Ano, snažím se poradit při hledání literární identity, ukázat studentům, v čem jsou specifické slabiny a síly jejich talentu. Věčně věkům opakuju, že nejsem poslední instance vkusu a že se samozřejmě můžu mýlit. Těším se z řady jejich dobrých textů a nejsem arogantní vůči špatným. Už víím, že nemůžu o mnoho více. Dokonalosti opět nebylo dosaženo, ach.

Asi by teď bylo fér proskočit zrcadlem a zkusit formulovat, co vlastně můžu všem těm letošním i příštím naivním bludičkám, subtilním mašibům, svěhlavým blondýnám a budoucím spisovatelům nabídnout já. Tedy, po dlouhém přemýšlení, můj inzerát by zněl asi takto:

Slušná, nikoli velká spisovatelka nabízí sdílení životní zkušenosti. Značka: Big bang.

## Autoři příspěvků

### Baricco, Alessandro (1958)

Významný italský prozaik a publicista, jeden ze zakladatelů školy kreativního psaní Holden v autorově rodném Turíně, původně odborně vyškolený muzikolog a hudební kritik. Už jeho románová prvotina *Castelli di rabbia* (Hrady hněvu, 1991) získala dvě prestižní literární ceny, úspěšný byl i jeho další román *Oceano mare* (Oceán moře, 1993). Světovým bestsellerem se stala novela *Seta* (Hedvábí, 1996), přeložená do více než třiceti jazyků. Český čtenář má možnost přečíst si zatím poslední Bariccův román *City* (italsky 1999, česky 2000). Píše i dramatické texty, spolupracuje s televizí a soustavně se snaží získat publikum pro četbu kvalitní literatury (televizní pořady *Láska je jako šíp* o lyrice, *Pickwick*, o čtení a psaní, divadelní pořad-představení *Totem*). Na Literární akademii vedl v r. 2002 mistrovský kurz.

### Berková, Alexandra (1949)

Prozaička a televizní scenáristka, absolventka FF UK, průkopnice výuky tvůrčího psaní v ČR. Její čtenářsky velmi úspěšná a výtečně komponovaná povídková prvotina *Knížka s červeným obalem*, 1986, vystihla životní frustraci z pokřiveného světa totality. Následoval originální experiment, *Magorie*, 1991 (prestižní Cena Egona Hostovského), fantazijní podobenství groteskního a děsivého světa lidských traumat. Jako televizní scenáristka (*Pánská jízda*, 1983; *Bumerang*, 1986; seriál *Co teď a co potom*, 1991) prokázala smysl pro dramatickou stavbu i komiku plnou hořké ironie. Apokryfní stylizace použila v próze *Utrpení oddaného všiváka*, 1993. Zatímním vrcholem její prózy je úchvatně děsivá *Temná láska*. A. Berková si vypracovala promyšlenou metodologii výuky tvůrčího psaní a studenti jejích seminářů, které postupně probíhaly na Gymnáziu Josefa Škvoreckého, Vyšší odborné škole tvůrčího psaní JŠ a nyní na Literární akademii, mají vynikající výsledky.

### Fischerová, Daniela (1948)

Dramatička, prozaička, básnířka, vystudovala dramaturgii a scenáristiku na FAMU. Od poloviny 70. let se zprvu zaměřila na poezii a prózu pro děti

(V *začarovaném lese*, 1975; *Povídání s liškou*, 1978; *Duhové pohádky*, 1982). Její divadelní prvotina *Hodina mezi psem a vlkem* vznikla r. 1978 a krátce po uvedení na jaře 1978 ji nakonec cenzura zakázala, protože právem spatřovala v nevyzpytatelnosti lidských osudů básníka Villona nepřijatelné téma konfliktu umělce a většinové společnosti, osobnosti a tzv. velkých dějin, alegorii poměrů normalizačního Československa. Podobný aktualizační podtext měly hry *Princezna T.*, 1986, a *Báj*, 1978. Fischerová napsala kvalitní rozhlasové hry (např. *Zapřeny Albert aneb Příběh o žalu a lži*, 1989), scénáře krátkých, animovaných i celovečerních filmů (např. *Vičí bouda*, 1986) a zajímavé prózy (např. *Prst, který se nikdy nedotkne*, 1995). Na Literární akademii vede seminář tvůrčího psaní.

#### Goldflam, Arnošt (1946)

Režisér, herec, dramatik a scenárista, pedagog JAMU, jejímž je absolventem, a DAMU. Spolupracoval s Divadlem na provázku, s Večerním Brnem, 1978–93 herec a režisér Hadivadla. Jeho hry – *Návrat ztraceného syna*, 1983; *Útržky z nedokončeného románu*, 1987; *Agatománie*, 1987; *Písek (tak dávno...)*, 1987 – a scénáře pro studiová divadla vytvářejí groteskní a absurdní vizi skutečnosti, často vyrůstají z biblických a judaistických mýtů, vracejí se k motivu ztraceného syna jako symbolu hledání životní cesty. Je zajímavým filmovým hercem (např. *Něžný barbar*, 1989), v televizi proběhl jeho sledovaný autorský pořad *Za dveřmi je A. G.*

#### Kovářík, Miroslav (1934)

Básník, textař, bohemista, od poloviny 60. let neúnavný organizátor veřejných prezentací poezie i její recitátor (např. první edice poezie V. Hraběte v litvínovském Docela malém divadle, autorská čtení a setkávání mladých básníků stojících za totality mimo oficiální struktury, např. v pražském pořadu *Zelené peří* nebo brněnském *Slyšet se navzájem*). Na Literární akademii vede seminář tvůrčího psaní zaměřený na poezii.

#### Křivánek, Vladimír (1951)

Básník, literární historik a kritik, vědecký pracovník Ústavu pro českou literaturu AV ČR, docent české literatury, vysokoškolský učitel přednášející dějiny literatury na UK Pedagogické fakultě; na Literární akademii vede seminář tvůrčího psaní zaměřený na poezii. Vydal básnické sbírky *Vypouštění holubice*, 1981; *Nahé stromy*, 1985; *Kameny písní*, 1990; *Testamenty*, 1999; *Krajina s torzy*, 2001. Jako bytostný lyrik tichého soustředění a samoty tíhne k oproštěným klasickým formám (nyní se koncentruje na čtyřverší) a hutné metafoře. Jako literární historik je autorem monografií (např. o Nerudovi a Máchovi), soubor svých statí a esejů o poezii nazval *Býti básníkem v Čechách*, 1999. Soustavně se zaměřuje na novodobou českou poezii a je hlavním redaktorem oboru poezie pro dokončované velké *Dějiny české literatury po r. 1945* připravované Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Chystá monografii o Vladimíru Holanovi.

#### Lustig, Arnošt (1926)

Prozaik, profesor American University, Washington. Jeho práce se téměř výhradně zaměřují na tematiku holocaustu, koncentračních táborů a ghatt. Válečný úděl Židů i osudová psychická zranění, která si přežijí odnášejí do mírového života, souznějí s jeho vlastními osudy (Terezín, Osvětim, Buchenwald, útěk z transportu smrti). Autenticky působí jeho rané povídkové soubory (*Noc a naděje*, 1957; *Démanty noci*, 1958; *Ulice ztracených bratří*, 1959; *Nikoho neponížíš*, 1963). V 60. letech Lustig vytváří dějově sevřené, tvarově vyvážené novely (*Můj známý Vili Feld*, 1961; *Dita Saxová*, 1962; vrcholná práce tohoto období *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, 1964; tetraptych *Hořká vůně mandlí*, 1968). V r. 1968 odešel Lustig do exilu a v USA přepracovával pro anglická vydání své starší práce ve snaze být stále přesnější v zachycení lidských prožitků i situací. Téma pokořovaného ženství, lásky a erotiky na pomezí života smrti se objevuje i v pozdějších autorových dílech, jako jsou *Nemilovaná (Z deníku sedmnáctileté Petry Sch.)*, 1979, 1991 nebo novely vyňaté z románu *Král promluvil, neřekl nic – Colette (Dívka z Antverp)*, 1992, *Tanga (Dívka z Hamburku)*, 1992. Lustig je v Americe ctěn jako uznávaný učitel tvůrčího psaní a při svých pobytech v České republice už podvakrát vedl mistrovský kurz na Literární akademii.

## Magno, Jenne

V České republice působící koordinátorka Prague Program-Naropa University, Jack Kerouac School of Disembodied Poetics and Department of Writing and Poetics.

## Moskalyk, Antonín (1930)

Filmový, televizní a divadelní režisér, jeden ze zakladatelů Divadla Na Zábřahách. Z jeho bohaté filmografie vynikají zejména adaptace literárních předloh *Dita Saxová*, 1968 a *Kukačka v temném lese*, 1984, velkého diváckého ohlasu se dočkala pohádka *Třetí princ*, 1982. Je právem považován za klasika české televizní dramatické tvorby, který s televizí spolupracuje už od r. 1953 a stává se pak jejím kmenovým režisérem (např. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, 1963; *Babička*, 1971; *Starožitníkův krám*, 1980; seriály *Panoptikum města pražského*, 1988; *Dobrodružství kriminalistiky*, 1989). Pro televizi inscenoval i balety *Pulcinella*, 1984, a *Signorina Giovantù*, 1987, pro Národní divadlo balet V. Riedelbaucha *Macbeth*, 1984. Na Literární akademii vyučuje filmovou poetiku pro obor Interaktivní média.

## Porubjak, Martin (1944)

Slovenský dramaturg a divadelní režisér, absolvent bratislavské Vysoké školy múzických umění. Po r. 1968 pracoval jako dramaturg (např. divadlo SNP v Martině), na počátku 90. let se věnoval politické práci (jeden ze zakladatelů Verejnosti proti násiliu, 1. místopředseda vlády SR). V současnosti se soustřeďuje na práci dramaturga a režiséra Slovenského národního divadla a docenta VŠ múzických umění v Bratislavě. Jeho bohatou profesní kariéru (více než 80 dramaturgií v divadlech na Slovensku, v Čechách, 13 divadelních režii) doplňují jeho tři divadelní hry a více než třicítka dramatických překladů.

## Přidal, Antonín (1935)

Překladatel, básník, publicista, profesor divadelní fakulty JAMU v Brně, absolvent Masarykovy univerzity (anglistika a hispanistika). Působil jako roz-

hlasový redaktor, dramaturg, v současnosti televizní scenárista a moderátor (*Z očí do očí*, *Klub Netopýr*). Významné a kvalitní jsou jeho překlady z angličtiny a španělštiny (např. J. Updike, J. B. Singer, E. Lear, J. Heller; F. García Lorca). Napsal pět básnických sbírek (např. *Národní nonsensy*, 1992), divadelní (*Malé noční hry*, 1983; *Komedie s Quijotem*, 1983) a rozhlasové hry. Laureát Ceny Ferdinanda Peroutky (1998).

## Rut, Přemysl (1954)

Publicista, prozaik, sběratel a znalec písniček, aktér NEDIVADLA I. Vyskočila. Jako interpret a komentátor českých písniček posledních dvou století připravil rozsáhlé rozhlasové cykly (např. *Pianissimo*, 1993) a s B. Rychlíkem televizní cyklus *Kulturní magacín*, 1994. První eseje o kultuře písniček uveřejnil ještě v samizdatu, oficiálně např. v knihách *Ptáček (n)eseje, zpívá vesele*, 1995, a *Písničky (eseje se zpěvy)*, 2001. Od r. 1987 píše fejetony a eseje. Vydal publikace *Menší poetický slovník v příkladech*, 1985, *Náměsíčný průvodce Prahou*, 1991, *Žádné tragédie*, 1992, *Repoetitorium*, 1994. Je editorem spisu *Nedivadlo Ivana Vyskočila*.

## Škvorecký, Josef (1924)

Prozaik, překladatel, esejista, spolu s manželkou Zdenou Salivarovou nejvýznamnější exilový nakladatel (68 Publishers, Toronto), kanadský vysokoškolský profesor, duchovní otec a patron Literární akademie, která nese jeho jméno. Absolvoval FF UK (anglistika, filozofie), vedle vlastní tvorby skvěle překládal z americké literatury (Bradbury, Faulkner, Hemingway, Chandler, Styron). Od r. 1968 v exilu, ale základní topos je pro něj stále především rodný Náchod (krásné město Kostelec jeho práz, který se objevuje ve volném cyklu spojeném postavou Dannyho Smiřického: *Zbabělci*, 1958; *Konec nylonového věku*, 1967; *Tankový prapor*, Toronto 1971; *Mirákl*, 1972; *Prima sezóna*, 1975; *Příběh inženýra lidských duší*, 1977). Škvorecký užívá některých postupů klíčového románu s identifikovatelnými živoucími modely postav z náchodského, ale i pražského prostředí (např. nakladatelství, jeho redaktoři a publikovaní i nepublikovatelní autoři v románu *Lvíče*, 1969, náchodská židovská komunita v povídkovém souboru *Sedmiramenný svícen*, 1964). Magií faulknerovské „bílé větvy“ uhranutá milostná novela *Legenda Emöke*, 1963, se nese v nezvykle lyrickém, elegic-



kém tónu. Významnou součástí Š. díla představuje tvorba detektivek (romány *Vražda pro štěstí*, *Vražda se zárukou*, *Vražda v zastoupení* s postavou soukromého detektiva Pivoňky, *Konec poručíka Borůvky*, *Návrat poručíka Borůvky*, povídkové soubory *Smutek poručíka Borůvky*, *Hříchy pro pátera Knoxe*). Zajímavou součástí jeho exilové tvorby jsou prózy založené na pramenném výzkumu: *Scherzo capriccioso* o A. Dvořákovi, zejména o jeho americkém pobytu, *Nevěsta z Texasu* o českých přistěhovalcích za americké občanské války, dokument o 68 Publishers *Samožerbuch* a autobiografie *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*, 1994.

#### Uhde, Milan (1936)

Dramatik, prozaik a politik, signatář Charty 77. Absolvent Masarykovy univerzity v Brně (bohemistika, rusistika, literární věda), redaktor Hosta do domu (1958–70). V totalitním období byl politicky nežádoucí a nesměl oficiálně publikovat. Po listopadu 1989 se angažoval v pravicové části politického spektra jako poslanec, 1993–96 předseda Poslanecké sněmovny. Docent, vede seminář tvůrčího psaní na Literární akademii, je předsedou Akademického senátu LA. Spoluzakládal s manželkou Jitkou brněnské nakladatelství Atlantis. Po básnické prvotině *Lidé z přizemí*, 1962, se zaměřil na působivá alegoricko-satirická dramata (*Král Vávra*, 1964; *Děvka z města Théby*, 1967), rozhlasové hry a prózu (povídkové soubory *Hrách na stěnu*, 1964; *Záhadná věž v B.*, 1967; novela *Ošetřovna*, 1966, podle níž vznikl scénář filmu *Souhvězdí Panny*). Dramata psal i v 70. a 80. letech bez možnosti uvádět je v Čechách, v Divadle na provázku pod cizím jménem realizoval svou hru *Balada pro banditu* (zfilmováno). Nakladatelství 68 Publishers (Toronto) vydalo výbor Uhdeho her *Velice tiché Ave*, 1988; Uhdeho dramatické dílo vyšlo v souboru *Desítka her*, 1995.

#### Vedral, Jan (1955)

Dramatik, dramaturg a vysokoškolský profesor. Působil jako dramaturg (Olomouc, Divadlo na Vinohradech, v současnosti Činoherní studio v Ústí n. Labem), divadelní ředitel (Městská divadla pražská), přednášel na DAMU a působil jako prorektor na Literární akademii. Autor řady divadelních adaptací literárních děl (např. podle Kafkova *Zámku*, 1992, Jarryho *Nadsamce*, 1995) a působivých divadelních her (*Urmefisto*, 1988), spe-

cialista na rozhlasovou hru (*Orfeus 38–48*, 1985; *Delfy*, 1988; *Dabér*, 1996), připravil i muzikálové libreto (*Pěna dní*) a napsal první sérii televizního sitcomu *Nováci*.

#### Vokolek, Václav (1947)

Básník, prozaik a výtvarník, syn básníka Vladimíra Vokolka, synovec tiskaře a vydavatele Vlastimila Vokolka. Hlavním motivem jeho mnohovrstevné poezie je tajemství skryté v krajině i v člověku; píše ji od počátku 70. let, ale do r. 1989 ji nikde nepublikoval. Dosud knižně vydal básnické sbírky *Nápisy*, 1992; *Ten, který*, 1993, soubory próz *Lov žen a jiné odložené slavnosti*, 1993; *Triptych*, 1995, a dvě novely *Pátým pádem*, 1996. Pro nakladatelství Torst připravil Robert Krumphanzl obsáhlý kritický výbor *Zříceninový mramor*, kde je i autorova vizuální poezie a výtvarné práce; ty se objevily i na výstavách v Čechách a v zahraničí (např. Brémy, San Francisco, Wrocław). Působí jako pedagog na Vyšší odborné škole publicistiky.

#### Vyskočil, Ivan (1929)

Dramatik, prozaik a herec s pedagogicko-psychologickým vzděláním, profesor na katedře autorské tvorby DAMU, externě vyučuje na Literární akademii. Proslavil se v 60. letech jako iniciátor text-appealů, literárně-divadelní symbiózy vycházející z živého podání před diváky, které je založeno na situačně podmíněných monolozích osob a představuje výseky satiricky nebo parodisticky reflektované reality. Jeho NEDIVADLO aneb vyprávěné divadlo přináší jevištní představení ve stavu zrodu, kombinující vyprávění s předváděním a interpretací vyprávěného a předváděného; je soustředěno na autorského herce a počítá s improvizací předem vytvořeného textu, který se při představeních stále proměňuje (*Haprdáns, Křtiny v Hřbívích*, 1968, *Cesta do Úbic*, 1985, *Evokace*, 1977–90 aj). Vyskočil je mistr mehtahry, která se pohybuje mezi příběhem a jeho interpretací a která klade sokratovské stále znovu elementární otázky. Promítá se to i do textů jeho povídkových souborů (*Vždyť přece lézat je snadné*, 1963, *Kosti*, 1966, *Malé hry*, 1967, *Ivan Vyskočil... a jiné povídky*, 1971, *Malý Alenáš*, 1990). Autorova hravá osvobozená fantazie vytváří důmyslné sémiotické hříčky a rozvrací řečové i myšlenkové stereotypy.



## Viewegh, Michal (1962)

Prozaik, absolvent FF UK (bohemistika, pedagogika), zprvu učitel, pak redaktor, od r. 1995 svobodné povolání. Své prózy staví na jasné fabuli podávané s jemným ironickým a sebeironickým odstupem. Sečtělý a vzdělaný autor (dokládají to např. virtuózní parodie známých českých i světových spisovatelů v *Nápadech laskavého čtenáře*, 1993, a *Nových nápadech laskavého čtenáře*, 2000) se dostal do širokého čtenářského povědomí svými romány *Báječná léta pod psa*, 1992, *Výchova dívek v Čechách*, 1994, *Účastníci zájezdu*, 1996, *Zapisovatelé otcovské lásky*, 1998, *Román pro ženy*, 2001, i souborem kratších próz *Povídky o manželství a sexu*, 1999. Stylistická vynalézavost, netragizující přístup k vážným problémům i tíhnutí k anglosaskému humoru ho odlišují od většiny jeho vrstevníků stejně jako jeho marketingové schopnosti. Jeho knihy byly přeloženy do patnácti jazyků a dočkaly se dvou filmových a dvou divadelních zpracování. Viewegh je vítaným hostem autorských čtení v zahraničí (Německo, Rakousko, Francie, Velká Británie, Španělsko, Izrael). Na Literární akademii vede seminář tvůrčího psaní.

## Zanussi, Krzysztof (1939)

Světznámý polský filmový a televizní režisér, scenárista, od r. 1992 profesor Slezské univerzity v Katovicích, od 70. let zastávající mnoho veřejných funkcí v Polsku a Evropě (např. prezident Evropské federace audiovizuálních tvůrců – FERA). Člen Akademické rady Literární akademie. Jeho původním oborem byla fyzika (absolvoval Varšavskou univerzitu); souběžně studoval na Filozofické fakultě Jagellonské univerzity v Krakově, ale už v 50. letech se podílel na amatérských filmových snímcích a v 60. letech profesionalizoval svůj zájem studiem filmové režie na Filmové akademii v Lodži, kterou ukončil diplomovým filmem *Smrt provinciála*. Ústředním tématem řady jeho hraných filmů jsou morální problémy inteligence (např. *Struktura krystalu*, 1969; *Rodinný život*, 1970; *Iluminace*, 1973; *Ochranné zbarvení*, 1976; *Kontrakt*, 1980; *Konstanta*, 1980; *Rok klidného slunce*, 1984). Od 80. let natáčí koprodukční filmy (např. *Z daleké země*; *Imperativ*; *Ať jsi kdekoliv, jsi-li*; *Stav vlastněni*), k nimž v 90. letech připojuje např. *Život za život*; *Dotek ruky*; *Bratr našeho Boha*. Zatím posledními filmy jsou *Život jako smrtelná choroba, která se přenáší pohlavním stykem*

(2000) a *Doplněk* (2002). Režiroval dlouhou řadu televizních hraných filmů i dokumentů, mnohé opět koprodukční. Zanussi je jedním ze světově nejuznávanějších vedoucích mezinárodních scenáristických tvůrčích dílen. Jeho vlastní scénáře vycházejí knižně – kromě polských verzí např. v češtině, němčině, italštině, ruštině, maďarštině, hindštině. Na Literární akademii vedl v r. 2001 úspěšný mistrovský kurz v angličtině, je členem Akademické rady školy.

**Krok k autorské existenci**

redigovala a informace o autorech

připravila PhDr. Helena Kupcová

[www.lit-akad.cz](http://www.lit-akad.cz) email: [lit-akad@lit-akad.cz](mailto:lit-akad@lit-akad.cz)

grafická úprava Petr Babák

sazba Studio Machek&Babák

vydala Literární akademie

(Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého) s.r.o.

Malovická 2751, 141 00 Praha 4

náklad 1500 výtisků, vydání první

Praha 2002

doporučená cena 130 Kč

ISBN 80-903109-2-3