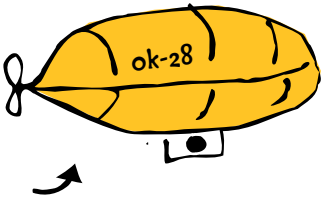

ok-28

Editorial

Nový tým převzal redakci na začátku roku 2015. Cítíme potřebu oproti předchozím vydáním více zdůraznit výtvarné projevy a přitom literatura a další oblasti nezůstanou opomíjeny.

Vítáme nové podněty a tvorbu nezavedených autorů, kteří nás mohou přímo oslovit.

Redakce

Pandora

Kulturně-literární revue

č. 28 / 2015
vydává – dvakrát ročně – Spolek Pandora v Praze
Vedoucí redakce: Martin Vlček
Redakce a redakční okruh: Honza Bartoš, Pavel Ctibor, Michal Jareš, Milan Kaplan, Marta Svobodová, Honza Šípek, Markéta Vlčková
Grafický design a sazba: Tomáš Martinec
Použité fonty: Gill, Minion, Myriad, Pandora, Zeppelin
Tisk: Calamarus, s.r.o.

Vydavatel/adresa redakce
Spolek Pandora
Sídlištní 210, 165 00 Praha 6 – Lysolaje
IČO: 03897397
E-mail: p.redakce@gmail.com
www.revuepandora.cz

Distribuce, objednávky:
Prostřednictvím kontaktu na redakci, přes náš web
Kosmas s.r.o – www.kosmas.cz
Evidenční číslo MK ČR: E 16368
ISSN 1801-6782

Redakce kulturně-literární revue Pandora vřele děkuje dárcům,
kteří přispěli na vydání revue prostřednictvím portálu Startovač, jmenovitě:

Janě Šrajerové Vébrové, Monice Hertlové, Davidu Holubcovi, Lence Hollerové, Zdence Morávkové, Šimonu Grimmichovi, Kateřině Přibylové, Honzovi Burianovi, Aleši Merenusovi, Daně Recmanové, Jiřímu Slavičínskému, Věře Preclíkové, Jiřímu Holubovi, Věře Hutarové, Radku Květoňovi, Lubomíře Rittsteinové, René Weinholdovi, Kateřině Šuchové, Alexandru Krestovskému, Lucii Nováčkové, Petru Janu Vinšovi, Marku Janečkovi, Tomáši Hálovi, Michaele Caskové, Josefu Dvořákovi, Janu Svobodovi, Viole Ježkové, Martinu Řezníčkovi, Václavu Skácelovi, Marii Fišerové, Haně Daňkové

7 **PROLOG**

Sókratés v Praze — *Milan Kaplan* | **9**
O Roubalově *divadle teorie* a Vyskočilově *Nedivadle* — *Jan Hyvnar* | **23**

27 **BELETRIE A POEZIE**

Sny — *Pavel Ctibor* | **28**
Souhlad, Srdce — *Adam El Chaar* | **31, 33**
Poezie — *Tomáš Blažek, Pavel Ctibor, Filip Čechindl, Michal Lorenc, Kateřina Málková, Jana Orlová* | **35**
Záhada sardinky — *Stefan Themerson* | **38**
Kassandra a vlk — *Margarita Karapanou* | **41**

45 **PŘEKLADY**

Radovan Charvát: S Victorem Klempererem jsem prožil tři roky, s Walserem bych chtěl zůstat do konce života — *Petruška Šustrová* | **47**

53 **TEORIE ESEJE ÚVAHY**

Současné literární texty středoevropských autorů jako Lieux de mémorie — *Petra James* | **54**
Sofoklés/Freudův Oidipús — *Miroslav Dočkal* | **61**
V zemi nikoho — *Milena Jesenská* | **63**

67 **DISKUZE**

Křesťanství a ateismus —*Milan Kaplan* | **68**

HUDBA

Hudební škola v Oundlu — *Richard Dawkins* | **86**
Hlasivky kadenčnější nežli minomet — *Pavel Ctibor* | **88**
Je třeba poddat se instinktu – Svjatoslav Richtěr — *Maurice Fleuret* | **90**

85

FOTOGRAFIE

Libuše Jarcovjáková | **94**
Berlínská noc a bílá sádra, 1987 — *Libuše Jarcovjáková* | **119**

93

VÝTVARNO

Rastr je návykový – Vojtěch Kovářík — *Martin Vlček* | **131**
Sochařka trávy a uhlí – Dagmar Šubrtová — *Markéta Vlčková* | **152**
ČKD Praha – Vysočany — *Lucie Nováčková* | **157**

127

RECENZE

Antická literatura „jinak“ — *Kateřina Vršecká* | **162**
K inscenaci Mileniny recepty — *Martin Vlček* | **165**
Relativizovaná všednost — *Kateřina Malotínová* | **166**
Vladimír Fultner a jeho architektonický odkaz — *Tomáš Martinec* | **168**

165

DETEKTIVKA

Osudové znamení zelené dodávky aneb s komisařem v patách — *Patrik Skalný* | **172**

171

Pandora již od roku 1998

PROLOG

Sókratés v Praze

Milan Kaplan

Ivan Vyskočil (*1929)

Vystudoval režii a herectví na DAMU (1952) a psychologii a pedagogiku (1957). Na konci 50. let byl jedním z průkopníků alternativního přístupu k divadlu (1957 – spoluzakládá „text-appealovou“ Redutu; 1958 – spoluzakládá Divadlo Na zábradlí). Po dvou letech se cesty Divadla Na zábradlí a Vyskočila rozcházejí – divadlo se vydává směrem k tradičnějšímu, repertoárovému pojetí založeném na principu tzv. čtvrté stěny – divák sleduje příběh vyprávěný na jevišti a herci předstírají, že o publiku neví; zatímco Vyskočilovi šlo naopak o přímější kontakt s publikem, kdy herci jsou zároveň diváky, kteří předem nevědí přesně, jak bude představení vypadat (aspekt improvizace), a publikum, už svými reakcemi, představení dotváří i částečně usměrňuje – je tak vlastně i jeho spolutvůrcem. Stěžejním principem Vyskočilova uvažování o divadle je hra ve svém původním významu (tedy „hra“, jak ji chápou děti). Tato hra (respektive hraní) vytváří určitý rámec, v němž je možné otevírat cokoli, co se člověku vynoří z podvědomí – zde hraje důležitou roli improvizace jako něco, co člověka vede k tématům, která jsou pro něj aktuální, palčivá, či jinak podstatná. Klíčovým faktorem je přirozená hravost, jako schopnost nalézat a ohledávat různé alternativy (jednání či myšlení) a jako základní předpoklad tvořivého přístupu člověka k životu. Tuto hravost se Vyskočil snažil rozvíjet i v rámci svého působení v povolání psychologa.

Vyskočilovi nikdy nešlo o vytváření dokonalého uměleckého artefaktu – divadlo je pro něj hrou (bez jakýchkoliv pejorativních přívlastků) jako určitým principem zkoumání a rozvíjení svého já, nahlížení sebe sama z pohledu jiné osoby, pokusem o vzájemnou reflexi a přímou komunikaci mezi „herci“ a „publikem“, a o prožitek bytí spolu.

Na základě své divadelní i psychologické praxe začal Ivan Vyskočil rozvíjet tzv. metodu dialogického jednání, která sice využívá některé divadelní principy (zejména princip „veřejné samoty“), nicméně nejde o představení pro diváky: při dialogickém jednání jde o setkání skupiny osob, kdy každá z nich dostane prostor, aby byla na chvíli účinkujícím, což povzbuzuje vzájemnou solidaritu. Člověk přichází „na plac“ bez konkrétního zadání s tím, aby vedl dialog se

Foto: Jan Bartoš (4×)

sebou samým – je povzbuzen v tom smyslu, aby do tohoto dialogu zapojil i své tělo. V rámci dialogického jednání se člověk nesnaží hrát žádnou roli, ale usiluje o to, aby byl „na scéně sám za sebe“ veden svými vnitřními impulzy. Michal Čunderle to ve své studii „Ivan Vyskočil – cesty ke hře“ popisuje mimo jiné následovně: „Reflexe, kterých se (frekventantovi) po každém pokusu dostává, se většinou netýkají smyslu, jejž formuluje slovy. Vyskočil se zaměřuje na elementárnější výrazovou vrstvu, všímá si zejména toho, jaké je tělové napětí a zda si získalo adekvátní výraz v pohybu, hlase, popř. řeči, zda je frekventant projevil přiměřeným výrazem.“ V rámci dialogického jednání se člověk dostává do situace, která pro něj není normální a navyklá. Normalita a navyklost totiž nemusí znamenat přirozenost – může to být také „konzerva, ve které se člověk schoval“ – tato „konzerva“ ale zároveň brání rozvoji jeho osobnosti – tj. stavu, který dává člověku inspiraci a také pocit štěstí.

V 90. letech se Vyskočil zasloužil o vznik katedry autorské tvorby a pedagogiky na DAMU. *Je rovněž autorem několika povídkových knížek: Vždyť přece létat je tak snadné, Malý Alenáš, Kosti.*

Otázky a odpovědi jsme rozdělili do tří okruhů: psychologie, divadlo a životní filozofie.

PSYCHOLOGIE

Po vystudování herectví a režie na DAMU jste se místo kariéry profesionálního divadelníka rozhodl studovat psychologii. Divadlo v polovině padesátých let plnilo spíše úkoly přidělené komunistickým režimem, bylo zřejmě málo prostoru pro tvůrčí svobodu – jak jsem vyrozuměl z některých Vašich vyjádření, toto byl jeden z důvodů, proč jste se nechtěl divadelně profesionalizovat a rozhodl jste se studovat psychologii a pak jste i jako psycholog působil. Nemyslíte, že kdybyste studoval herectví a režii dnes, že byste se rozhodl stejně?

Je to nejednoduchá otázka, protože já o svých rozhodnutích těžko uvažuju. Šel jsem tehdy na DAMU čistě náhodou. Byl jsem přijatý, aniž jsem věděl, že můžu být přijatý. A když jsem byl přijatý, tak jsem už jenom čekal, kdy mě vyhodí. A oni zjistili, že ne, že jsem talentovaný. Já byl rád, že to zjistili, protože mě zajímalo to herectví, mě zajímalo studovat herectví – já nechtěl být herec, nechtěl jsem studovat na herce. Já chtěl studovat herectví jako něco, co má daleko širší spektrum uplatnění, než je jenom veřejné vystupování v konvenčních prostorech. Myslím si, že z těchto důvodů bych se dneska rozhodl velmi podobně, protože pro mě dneska to herectví jakožto určitá smysluplná aktivita, která se týká tvořivé komunikace, je daleko důležitější, než to herectví, které se předvádí na jevišti. Mám za to, že ta tvořivá komunikace je v mnohých profesích podstatnější, než za úplatek předváděné divadlo. Víte, když začneme u pedagogiky – pan mistr školství v jednom kuse pláče. On si jenom neuvědomuje, že nemá vychované vychovatele. Kdyby se trochu zamyslel, zjistil by, že kdysi Karel Marx zvolal: kdo vychová vychovatele? To je zajímavá otázka. Jenomže kdo je vychová? Na to, kdo vychová vychovatele, je třeba přijít, protože aby nevychovaný vychovatel vychovával ostatní, to je volovina, a ta volovina už je pěstovaná hodně dlouho. Čili kdo vychová toho, kdo má odpovědně vychovat tu příští generaci? Tahle otázka je pro mě taky ukrytá v tom studiu herectví jakožto tvořivé, odpovědné komunikace. Mě vždycky více než to jaksi připravované divadlo zajímala otevřená hra. A ta otevřená hra je více vzrušující v terénu, když poznáte lidi, kteří ji potřebují a kteří ji také přinášejí a kterým vy z jejich vlastního popudu můžete něco přidat, než potom to umění jako preparace, než to umění jako ta konvence. Tento zájem mě trochu pronásleduje už sedmdesát let.

Jak se to dělá vychovávat vychovatele?

No, naučit ho, aby si všímal sám sebe a zjišťoval,

co ještě potřebuje sám na sobě tvořivě dodělat. Ale to se dá daleko lépe, když je těch lidí víc a můžou se vzájemně inspirovat, než když je člověk sám s knížkou v terénu. Z knížek je to vždycky trošinku takové odstředěné, nemá to tu smetanu, nemá to tu šťávu. Pozoruji to, když pracuji se studenty, jakým způsobem přicházejí k sobě, jak začínají sami na sobě pracovat. Jak si sami začínají uvědomovat, že mohou více, než kam zatím dospěli. To je velice zajímavá věc, to je vzrůšo. A základem každé práce, která za to stojí, je to vzrůšo. Když jsem dělal u mravně narušených, tak to byl jejich základní požadavek, to vzrůšo. Udělat něco, co je vzrůšo. Vzrůšo bylo vyloupit obchod. S mými studenty dneska tohle nepřipadá v úvahu. Nevím proč – buď obchody nejsou tak dostupné, nebo že se bojí, nevím proč.

Jako psycholog jste se mohl zabývat mentalitou lidí, kteří stojí na okraji společnosti a dostávají se takzvaně do křížku se zákonem. Je na psychologii těchto lidí pro vás něco specifického?

Ani ne tak na psychologii. Já bych spíše řekl na osudu, na jejich příběhu. Je dost specifických věcí, které jsou specifické standardně, to ano, ale vždycky pro člověka, který jim chce být k něčemu – neříkám zrovna pomoct – ale k něčemu, co není proti nim, co je pro ně nějakou, dalo by se říct, hodnotou, vždycky jde hlavně o to jim porozumět, umět je poslouchat, umět slyšet, co říkají, umět slyšet, co z toho vyplývá. To znamená: ne hned je oznámkovat, ne hned vědět, co byste jim měl dát. Chce to si počkat, počkat si tak, že víte, že nepřekážíte. Když čekáte, tak vědouce, že i to vaše čekání je něco, co má smysl a co ti lidi jako smysl zároveň chápou.

Našel byste analogicky něco specifického na psychologii profesionálních divadelníků?

To víte, že jo. Mě až překvapilo, jak je to blízké. Jak je blízké to herectví: že jde o to umět slyšet a poslouchat, umět jaksi vědět, co ten další dělá, co jeho gesta naznačují, na co jeho gesta apelují, čili učit se tomu druhému rozumět, učit se tomu druhému být blíže a učit se hlavně sám sobě rozumět, víte? Naučit se sám sebe brát jako toho druhého, nikoli jako to ego, jenom to ego. To je základ každé rozumějící psychoterapie: vidět v tom, s kým máte tu čest se setkat, vidět sebe v něm a toho druhého v sobě. To byla jedna z velkých otázek Morena[1]: jak k tomuhle poctivě a přesně dospět, k tomu zniternit toho druhého v sobě a sám sebe promítnout do toho druhého, do jeho pozitivních představ.

Klíčovým slovem, které bývá často v souvislosti s vámi zmiňováno, je slovo hra. Mohl byste říci, co se za tím slovem skrývá pro vás?

To bych ani dost dobře nemohl říct, proto já si s tím hraju. Já si představuju, jak by to ještě mohlo být jinak, představuju si, jak jinak by mohly být ty věci, s kterými se setkávám, jak by to třeba mohlo být, dejme tomu, prospěšnější, užitečnější nebo lepší – tak tahle představa, tahle, řekněme, představivost nebo fantazie, to je pro mě hra. Měnit danosti, měnit je alespoň v představě, představovat si, co by se stalo, kdyby to bylo v něčem konkrétním jiné. Někdy si to člověk jenom představuje a někdy to taky zkouší v reálu. Víte, člověk si říká, že je to zajímavější ještě zjistit, co do toho dají ti druzí, co do toho dají jako do určité společné akce, co do toho dají, jako do určité společné potěchy, protože tím základem té společné hry je ta potěcha, to potěšení.

Hra vede ke spontánnímu projevu člověka, nicméně vám zřejmě nejde jen o spontánnost, ale i o autenticitu, což je termín, který má hlubší význam. Toto spojení vzniklé původně ze dvou řeckých slov znamená zhruba sebeteze, sebepojetí, tedy něco, co se neodehrává pouze tady a teď, ale má svou minulost i budoucnost, svou kontinuitu. Jak vy vnímáte rozdíl mezi spontánností a autenticitou? Je zde rozdíl, nebo pro vás tato slova vyjadřují víceméně to stejné?

Víte, když není autenticita spontánní, tak to není autenticita, lépe řečeno je to určitá spekulace. Pro mě jsou to příbuzní, nejsou-li to dvojčata, jenom nevím, které z nich je starší, ale vím, že stárnou společně.

Cílem vašich snah je tvořivý postoj k životu. Jak vypadá ten postoj „netvořivý"? Často bývá spojován s konzumní či byrokratickou společností, kde člověk pouze konzumuje a netvoří, či pouze hraje určité role společnosti jemu přidělené.

Vy jste to řekl krásně. Ten netvořivý postoj znamená v podstatě nezeptat se, co může být lepšího, nezeptat se, co může být trochu jiné, aby to bylo lepší, nezeptat se, co schází tomu druhému, a nezeptat se sám sebe, co bych chtěl, co mě schází k tomu, abych mohl být já jakožto druhý lepší, abych mohl být pro toho druhého přínosnější, pokud jde, dejme tomu, o jeho životní neštěstí. Nečetl jste třeba nedělní Lidové noviny, kolik je nešťastných lidí?

Každou chvíli to slyším z televize, každou chvíli se tím někdo zabývá. Když pustíte televizi a zjistíte, kolik lidí bohatne na chudobě, tak si řeknete, že je to hrůza. To je nějak špatná zákonitost, to jsou špatné zákony, to je něco, co si volá do nebe o pomstu – okrádat chudáka, no? Tohle jsou ty momenty, kdy si člověk říká: to je ten tvořivý postoj k životu, snažit se přijít na to, jak to udělat, aby to nebylo. Samozřejmě ne každý může všechno – vždy záleží na tom, k čemu jste disponován, vždycky záleží na tom, kde máte jaksi větší šanci něco k lepšímu změnit. Hlavně se moc necpat do toho, kde tu šanci nemáte.

Jako psycholog jste se setkal s jinými, významnými psychology, např. zmiňovaným Morenem. Co si myslíte o psychodramatu či jiných obdobných terapeutických postupech využívajících divadelní principy a jakou roli má při takové terapii hrát psycholog?

Víte, já jsem žasnul nad tím, jak ten zmíněný Moreno, jak by se rád seznamoval s tou zkušeností herce, jak by rád na tom pracoval dál, aby mohl jako terapeut, pokud jde o to odstoupení, o to přiblížení se a odstoupení, aby mohl být přesnější. V šedesátých letech když jsem se tím trochu více zabýval a když jsem to, díky panu profesoru Knoblochovi, dělal z hlediska terapie – protože na tu psychoterapii moc nejsem, já si myslím, že by se lidé měli sami sebe ptát, co se sebou udělat, aby nebyli nemocní – čili tady v tom jsem se s tím Morenem setkal a Moreno měl veliký zájem na tom, abych já jako psycholog i herec, i jako autor vystoupení, abych pracoval s jeho žáky, pokud jde právě o tu hereckou přítomnost, aby nebyli moc herci, aby byli z tohoto hlediska daleko více spolupracovníky, než těmi, kteří ukazují, co všechno umí. Ale bohužel jsme už nedošli k tomu, abychom na tom mohli pracovat, protože přišla ‚bratrská pomoc' (invaze ‚spřátelených' vojsk v roce 1968). Dodnes toho lituju, protože ta vysoká úroveň zájmu, kterou já jsem cítil z reakcí pana Morena, je zároveň také určitou inspirací k tomu, abyste měl další a další nápady, jak co dělat, jak objevovat přesněji a jak to jako určitý zisk z práce, jak to dokázat aplikovat dál. Říkal jsem si ‚škoda' – já byl tenkrát jediný profesionální herec mezi těmi psychology a psychoterapeuty… škoda, že to nemohu s tím zájmem spojovat, a škoda, že si to nemůžeme trochu otevírat jako tajemství, s kterými je potřeba se potkat a s kterými je třeba se dorozumět. Když jsem s tím na určitém kongresu vystoupil, byl osmašedesátý rok, tak tehdy jsem dostal tolik nabídek ze světa, abych šel učit herectví, ne herectví jako takový, ale abych šel učit to, jak herce oslovuje ta skutečnost té psychoterapie, té dramatické či psychodramatické terapie.

Dočetl jsem se rovněž, že v rámci ‚dialogického jednání', se člověk snaží zbavovat stereotypů uvažování. Co je to ten „stereotyp" a čím ohrožuje tvořivou osobnost?

Ten stereotyp je to, že neberete v potaz, jak vůbec vypadá ta situace, vstupujete do situace podle návyku, nikoli podle toho, do jaké situace

skutečně vstupujete a co ta situace chce, ale do jaksi podobného, jaksi příbuzného, je tam ta neurčitost, víte, to ‚jaksi', to ‚tak nějak'. Čili to nesmí být, to nesmí být tak nějak, ale tak! A teprve když přijdete na to jak, pak můžete v té situaci přijít s něčím novým, tvořivým. Ale když k tomu přistupujete ‚tak nějak', tak uplatňujete ty staré, dejme tomu vyčpělé, vzorce na podobné chlácholení, na podobné, dalo by se říct, vycouvávání z určitého konfliktu.

V dopise Michalu Čunderlemu jste napsal, cituji: „Být hlasem, řečí, tělem je pro naprostou většinu záležitost zcela neznámá. Je tu hluboké odcizení. I jako důsledek městské, technické civilizace. Tudíž zkušenost sebe sama, schopnost prožívat a šíře i kvalita prožitku jsou zredukovány na povrchní, banální minimum, schéma. Proto je tak podstatné ono navozování a reflektování primární zkušenosti, které ještě před takovými padesáti šedesáti roky bylo pro venkovskou populaci většinou samozřejmé." Jak vypadá taková primární zkušenost a čím se liší od zkušenosti sekundární, která do určité míry už ani vlastní zkušeností není?

Sekundární zkušenost je zkušenost vykoukaná z televizních pořadů a televizních novel, naprosto falešná. Viděl jste, jak je zavádějící, dalo by se říct, ta televizní dramatika: protože je levná, protože se nedováží, tak je dělaná na jedno kopyto. To je až neuvěřitelné, jak je to ‚jednokopytová' dramaturgie, ‚jednokopytová' dramatika. To je to, že je to ‚tak nějak podobné, tak nějak to taky může být' – ta neurčitost ‚tak nějak', ta neskutečnost té věci jako takové. Co dráždí, je ta nepřesnost, ta, řekněme, podvodnost toho přirovnání.

Je to tím, že dnes člověk více času stráví pasivně u televizoru či obrazovky počítače, místo aby se šel družit s jinými lidmi, nebo primární zkušenost vyžaduje ještě něco jiného?

Vy to říkáte lépe, než bych to řekl já. Ono je to tak, že člověk většinu času stráví civěním a tím, že se domýšlí, že by to možná mohlo být takhle, ale nekouká, jak co opravdu je, nevstoupí do něčeho, čeho se bojí, protože té primární zkušenosti se většina lidí bojí. Člověk má radši, když si to může jenom tak odškrtnout, jenom to jaksi zaregistrovat, než to opravdu jako zkušenost na sebe vzít. Tam je podstatný rozdíl mezi regiony: je něco jiného žít v jihomoravském kraji a něco jiného je žít v kraji severočeském, pokud jde o ty primární zkušenosti, jak se lidi blízce znají, jak jsou lidi spolu blízce zadobře, jestli je někdo teta nebo strejček, čili jak se k sobě dokážou chovat jako příbuzní, jak se k sobě dokážou chovat, jako že se znají, že jsou taky tam odtud. Čili ta blízkost je taky právě záležitostí té primární zkušenosti.

Proč má člověk tendenci se bát té primární zkušenosti?

Protože většinou to bývá o hubu a protože lidi na to nemají vyzkoušen právě ten schematický model. Kdyby ho na to vyzkoušeli, tak by vybublali, ukázalo by se, že jsou blbí. Čili museli by to vyzkoušet, museli by se omluvit, že neví – to musí udělat každý, kdo vstupuje do situace, která je tak nějak blízká, ale při tom ji de facto nezná: člověk musí nejdříve tu situaci poznat, aby dokázal říct ‚tak promiňte s tadydle tím já nemůžu nic mít', anebo říct ‚tak víte, zkuste tady to, tadydle tohle já znám, protože jsem kdysi dělal něco podobného a ono to dopadlo takhle, tak to zkuste taky, ale dejte pozor na tadydle to' – čili můžete do situace vstoupit jako rádce, nikoliv jako znalec. Když člověk neví, tak se nejprve musí snažit dozvědět – a někdy to snažení se dozvědět je lepší než vědět, protože to snažení se dozvědět také toho druhého, kterému se snažíte pomoci, daleko více aktivuje, než kdybyste mu pomohl jako vy. Když se s ním o tom poradíte, tak si dokáže často pomoct líp, než na základě vaší rady. To je to, že lidi nemají dost odvahy, nejsou dost stateční, nevědí, že mohou daleko více, než si myslí. Jenom, že se musejí trochu zeptat, jenom, že si musejí trochu počkat – nebýt tak chytrý.

Lze se bránit manipulaci ze strany moci pomocí dialogického jednání? Myslím tím každodenní situace, třeba v práci, kde já osobně mám zkušenost, že lidé ve funkcích již z principu dialog neumožní, protože se obávají oslabení své pozice. Obecně řečeno: nadřízený není ochoten vést s podřízeným dialog. Jak v takové situaci jednat?

Já si myslím, že v takové situaci si to dialogické jednání jako takové nemůžete otevřít, protože to můžete otevřít pouze v situaci, kde nejste ohrožen, kde nejste tím, že jste otevřený, ohrožen. Tam se můžete dozvědět, i z reakcí druhých, asi kudy bych se mohl ubírat, abych si, řekněme, nerozbil hubu, nebo abych nenarazil tak hloupě. Víte, narazíte, ale nemusí to být hloupě. Čili ono to dialogické jednání nemůžete brát jako všeplatnou metodu, kterou můžete dělat kdekoliv. Jo, sám se sebou můžete jednat, ale to není dialogické jednání. Dialogické jednání jako takové, jako určitá postupná procedura objevování, musí být ve veřejném prostoru. Aby se mohlo jednat o dialogické jednání, potřebujete ten veřejný prostor a jistotu, že toho nebude proti vám zneužito.

DIVADLO

Psychologická praxe však neuspokojovala zcela vaše tvůrčí potřeby a vrátil jste svým způsobem k divadlu. Co bylo hlavním motorem tohoto návratu?

Peníze. Já jsem potřeboval něco, za co dostanu peníze. Proto jsem uvítal to, s čím přišel Jirka Suchý, že když se mi podaří udělat v Redutě to, co jsem dělal deset let před tím na Spořilově a na co chodili lidi, takže za jedno představení mi dá sto korun. Tak představa sto korun za jedno představení, že jsem měl čtyři sta korun týdně za to, že jsem dělal text-appealy, mě vlastně přivedla k tomu, že jsem začal dělat tohleto zvláštní divadlo, protože jsem si říkal: no, to mě aspoň baví, do toho nemusím být obsazen, to nemusím dělat z povinnosti, to mohu dělat proto, že mohu přicházet na další věci. Čili k tomuhle text-appealu jako divadlu mě přivedla touha sto korun za jedno vystoupení.

Prý programově své studenty zrazujete od toho, aby se chtěli stát umělci. Máte tedy k tomu „velkému umění“ určitý ambivalentní vztah. Čím to?

Ale to tak není. Já si říkám, kdo má opravdu talent, tak to bude dělat, ale není dobré, když se o to snaží někdo, kdo opravdu ten talent nemá. Čili já když zrazuju, tak vím, že toho, kdo má talent, nezradím. Ale tomu, kdo ten talent nemá, tomu pomůžu tím, že ho neutvrdím v tom, aby dělal něco, na co nemá. Když jsem absolvoval psychologii na filozofické fakultě, tak herec Miloš Nedbal mě nalákal na DAMU, protože věděl, že jako ten, kdo dělal herectví i tu malou režii, jsem byl dobrý, tak se mě snažil umístit jako někoho, kdo pomůže při výběru talentovaných uchazečů. Mě to opravdu dělalo velkou radost tohle dělat, protože já jsem byl až udiven, jak toho, kdo má předpoklady, mezi těma, kteří přicházejí takhle z ulice, poznám. A můžu říct, že ty které jsem, díky Miloši Nedbalovi, ne sám, prosadil, že byli velice zajímaví, že byl velice zajímavý takový Petr Čepek, velice zajímavá byla Iva Janžurová, nebo teď Martin Myšička, víte, po těch dvaceti či kolika letech. Čili že toho, kdo se chová jistým způsobem neobvykle ve standardních situacích, toho můžete poznat, když máte sám určitou zkušenost ze standardních situací. Ale chce to dost velkou zkušenost, mít opravdu možnost si to několikrát ověřovat. A obvykle ti lidi, kteří mají takzvaný nesnadný talent, to znamená ti, kteří mohou i případně dělat něco jiného, jsou potom nejzajímavější jako divadelní nebo filmoví umělci. Ale to zkušeností musíte objevit, to nemůžete říct, že prostě chcete, to není záležitost chtění, to je záležitost empatie.

Spoluzakládal jste Divadlo Na zábradlí, po dvou

letech jste však z něj odešel, protože v tomto divadle převládlo úsilí směřující k jeho profesionalizaci se vším, co to obnáší: např. inscenace jako fixované artefakty, hmotná závislost a tedy i určitá tvůrčí nesvoboda aktérů divadla, definitivní rozdělení rolí na herce, režiséry atd. Vnímal jste to tehdy jako svou určitou osobní prohru, nebo prostě jako přirozený vývoj, kdy vaši kolegové byli prostě přitahováni jinou vizí divadla?

Já jsem to vnímal jako osobní prohru. Uvědomil jsem si, že jsem byl ne dost určitý při tom, když jsem vybíral spolupracovníky. Já jsem byl benevolentní a to je volovina, víte? Taky jsem byl pro Vaška Sloupa, ale velmi jsem chtěl Petra Čepka, ale toho Petra Čepka už jsem neprosadil. To byla moje prohra, že místo toho se tam prosadili nebo vecpali jiní zaměstnanci, kteří to už od samého začátku brali jako výhodné zaměstnání, kteří mohli jít třeba do Karlína nebo Městských divadel. Už od samého začátku to brali kalkulačně. Já to dovolil, takže jsem potom nemohl zkoušet s těmi lidmi to, co bych býval chtěl. Já chtěl, aby to (původní pojetí divadla v Divadle Na zábradlí) zůstalo, což byla taky hloupost, samozřejmě, protože v tom totalitním režimu se otevřená hra nedala dělat. Ale já byl pořád v takovém pokušení se o to pokusit. Byly to dvě moje hlouposti, které se doplnily a umocnily: jednak, že jsem byl benevolentní při výběru, a jednak, že jsem se pokoušel o něco, co dopředu bylo odsouzeno k zániku. Čili takhle to bylo s mým ‚Zábradlím'.

Měl jste vždy kolem sebe dostatek spoluhráčů – tedy lidí, kteří o divadle a životě, nebo o životě a divadle, uvažovali podobně. Koho považujete za své nejdůležitější partnery v tomto směru a v čem byl jejich přínos nejmarkantnější?

Vidíte, to je moc zajímavá věc. Pokud jde o osobní výbavu, pokud jde o zájem a o talent, tak to byl jistý Leoš Suchařípa[2] jako nejzajímavější partner. Další zajímavý partner byl Otakar Roubínek. Ale to byli lidi, kteří byli o divadle jaksi více poučení, než bývá v krajích zvykem. Ne že bych si stěžoval, ale ne úplně ideální partner byl Pavel Bošek. Pavel Bošek byl velmi dobrý humorista, dalo by se říct ‚vtipkař', ale neměl dostatek smyslu pro to rozvíjet příběhy, neměl smysl pro hru jako pro určitou konstrukci, jako pro určitou stavbu a jako pro určité návraty. Byli jiní ideální případní spoluhráči, kdyby to nebylo na veřejnosti, kde by se styděli – třeba Evald Schorm, to by byl moc dobrý partner. Nebo vynikající partner by byl Emánek Frynta[3], ale ty byste nikdy nedostal na jeviště, ty byste nedostal k tomu, aby se takovýmto způsobem, dalo by se říct, proflákli, aby se ztrapňovali veřejně. Takže Leoš Suchařípa a Otakar Roubínek, ale musím říct, že i ten Pavel Bošek, kdyby nechtěl za každou cenu dělat vtipy, byl velmi dobrý partner.

Takže dá se říct, že součástí toho typu divadla, které máte na mysli, je se znemožnit nebo riskovat případné znemožnění?

Jde o to, že když víceméně improvizujete, tak ne vždycky to vyjde a ne vždycky můžete být úspěšný. Musíte vědět, že musíte vstoupit do opravy, že musíte říct, takhle to ne, asi přesně je to takhle. Čili je to zkoušení, není to předkládání hotovosti a jsou lidi, kteří jsou velice akurátní, přesní v tom, co dělají, jako zmíněný Evald Schorm nebo Emánek Frynta, kteří chtějí odevzdávat věci, které jsou vypracované do detailu, za které ručí. Já nejsem ten typ, mně jde o tu otevřenost.

Divadelní teoretik, historik a dramaturg Bořivoj Srba vás považoval za svého přítele, stejně jako vy jeho. Přitom uvažování profesora Srby bylo od vašeho v mnohem odlišné. Měl například jako ideál představu režiséra, který kontroluje a řídí přednastavení ve všech jeho bodech – režisér byl tím autorským subjektem, tím, jehož dílem představení bylo, a ostatní, počínaje herci přes scénografy až po techniky, sloužili géniu tohoto tvůrčího subjektu. To

je dost odlišné od vaší představy divadla, kde všichni jsou tvůrci, ale vlastně i diváky. Bavili jste se někdy o tomto rozporu, anebo tam nikdy žádný rozpor neexistoval a pouze jsem vás oba špatně pochopil?

To víte, že jsme se o tom bavili. Povídám Bořivojovi „tak mě řekni, jestli by ses toho odvážil?' a on se nakonec pochlapil a řekl, že by se toho odvážil. Ale muset by vědět, že to za to stojí, říká. Tak dobře, kdybys ty věděl, že to za to stojí, tak to je dobré slovo… ale víte, mezi mnou a Bořivojem ještě byli další lidi, a to byl Oťák Roubínek, to byl Ivo Osolsobě, to byl Hajda – to byli tihleti lidi, kteří to doplňovali z těch stránek, které Bořivoj viděl jako důležitější, já je za tak důležité nepokládal. Já mu říkám, pokud já jsem ten, kdo ručí za smysl toho, s čím jde před lidi, a toho, co nabízí jako setkání, tak to je pro mě to hlavní. Pro Bořivoje byla jaksi hlavní ta čitelnost ve všech těch jednotlivostech, ve všech těch interpretacích, které to může mít. On byl Bořivoj z tohoto hlediska takový ucelenější, já jsem byl více hazardér, víc jsem riskoval.

Taky to jde vysvětlit tím, že on byl více teoretikem a člověkem slova a textu a nikoliv veřejného vystupování?

Ano, je to tak. Já jsem si říkal, chlapče, kdybys dělal místo toho, co děláš, kdybys napsal malé povídky o jistém Bořivojovi Srbovi, aby ten Bořivoj Srba měl šanci se se sebou setkat, já bych měl obrovskou radost. Ale on byl pro mě až nepochopitelně pilný a nepochopitelně soustředěný právě na tu teoretickou reflexi. Zaplať pánbů, že někdo takový byl. Ale bylo to ohromné, že to bylo spojení s tím divadlem, které oslovuje diváka, dalo by se říct, v sociálním aspektu, divadlem, které chce něco měnit, něco doplnit, nebo něco ucelit, pokud jde o tu sféru toho společného, pokud jde o tu sféru toho soužití. Čili tímhle tím byl velice… ale to vy víte líp než já.

Po odchodu z Divadla Na zábradlí jste založil Nedivadlo, které bylo jistým sdružením přátel bez divadelního vzdělání. Vy sám jako byste se nikdy nechtěl stát divadelním profesionálem a programově jste usiloval o to být stále „amatérem". Poněkud provokativní otázka: jaký je rozdíl mezi amatérem a diletantem, tedy tím, kdo dělá něco, co neumí? Je to dáno specifičností určité alternativní podoby divadla, které může být arénou, kde se může projevit každý, kdo má co sdělit?

Já si myslím, že ten rozdíl je v tom, že ten amatér to opravdu má rád, a to neznamená, že k tomu nemá talent, naopak: má k tomu talent, a proto to má rád. A protože má k tomu talent, tak chce prostřednictvím toho komunikovat. Amatér je ten, který komunikuje prostřednictvím toho, co má rád, a komunikuje se všemi, kteří to mají taky rádi a které to zajímá. Diletant je ten bez ohledu – bez ohledu na to, jestli to jde nebo nejde, tak to prostě do těch lidí pálí. To je ten rozdíl mezi amatérem a diletantem, že amatér je v podstatě krotký, ale diletant není krotký, diletant obvykle je agresivní, diletant obvykle je vnucující se.

Vaše divadlo jste pojmenoval Nedivadlo, což ovšem neznamená anti-divadlo. Mohl byste rozdíl mezi nedivadlem a anti-divadlem vysvětlit?

Ono to, co jsem já dělal, nebylo instituce, nebylo to zařízení na ‚to', nebylo to něco, co je k tomu určené. Bylo to nedivadlo, bylo to něco, že si lidi dělají divadlo, ale to divadlo tady před tím není, to divadlo je tady, až ho lidi udělají, čili není to instituce a není to antidivadlo – já jsem tím nechtěl divadlo popírat, já jsem chtěl ukazovat, že je možné divadlo i poněkud z jiné strany, než se normálně dělá jako záležitost profesní… profesního určení – nejspíš tak.

Michal Čundrle o Nedivadle píše, že jste v něm sice byl „hlavním iniciátorem, ponoukačem a programátorem", nicméně skutečným vůdcem jste nebyl. Jak se vám to povedlo: tedy jak může skupina fungovat a udržet se pohromadě, aniž by ji někdo vedl – je zde hlavním principem přátelství nebo ještě jiné aspekty?

To je pro mě těžká otázka. To možná ví Michal, možná že to ví, možná, mně to nikdy neprozradil. Možná že mně nechtěl bránit v tom, abych se o něco podobného ještě pokoušel dál. Možná že mě chtěl nechat natěšeného. Ale ono to byla záležitost toho, že my jsme měli daleko více těch věcí, víte? Znal jste Sokolovského[4]? To bylo tak, že nás se Srbou seznámil jednak Roubínek a jednak Sokolovský. Protože Sokolovský ten chodil tady, co jsem dělal ten foyer Na zábradlí, ten chodil naprosto pravidelně. Já mu povídám: „Evžene, ono to asi tak není, jak vy si myslíte. My to děláme ne proto, že to musíme dělat, my to děláme proto, že prostě nevíme, co lepšího zrovna dělat." On říká: „Vy to děláte opravdu ohromně!" „To já nevím. Kdybych si říkal, že to dělám ohromně, tak se od toho budu dekovat co nejdál, protože to nebudu chtít." Ale ono to asi takhle je, že nejde o to, jestli jste nebo nejste v tom Nedivadle lídr nebo ne, oni ti lídři vlastně jsou diváci. Ti lidi, kteří přijdou a chtějí, aby se to dělalo. Já jsem byl v podstatě vždycky překvapený, že se zase tolik lidí sešlo. Kdyby jich byla polovina, tak bych se jim omluvil, ale když jsou všichni, tak nic jiného nezbývá, než zase to představení udělat. Ti diváci vás nějakým způsobem přivedou k tomu, že se o to musíte zase pokusit.

Po roce 1970 jste měli zakázanou Prahu – jaký typ lidí chodil na vaše nepražská představení a odcházeli spokojeni? Nebo jinak řečeno: mívali jste dostatek publika? Vím, že dnes mnoho divadel kočujících po republice vychází z toho, že mají ve svém ansámblu někoho, kdo je známý z televize, někoho, kdo takzvaně lidi naláká.

To nebylo v sedmdesátém roce, ta zakázaná Praha byla až potom, co byla podepsaná anticharta. Čili já nepodepsal antichartu, tak jsem měl zakázanou Prahu. Já byl až překvapen, kolik lidí dostalo ten befel, že mě nemůžou mít v divadle. Ale pro mě v té době bylo takové příjemné Brno. Tady mi pomohli pan Sokolovský a paní Studénková, ta byla znamenitá. A potom to byla Olomouc, tam to byla paní Šimáčková. Potom to byla Ostrava. A potom Hustopeče u Brna, Hustopeče u Brna byly hodně zajímavé, protože tam to celé pořádal místní policajt – a byl to hodný člověk, který nás taky vozil zpátky do Brna, i když byl po ochutnávce vína. Protože v Hustopečích to bylo obecně spojené s červeným vínem. Znamenité, moc rád na to vzpomínám. A potom taky Kurdějov, kde to vypadá jako ve francouzském Provence.

V rámci diskuzí o alternativním či studiovém divadle bývá vašemu Nedivadlu přisuzováno zcela specifické místo: Jiná studiová divadla se vyhrazují vůči tradičnímu kamennému divadlu tím, že se snaží dělat představení pro náročnějšího diváka nebo jiné formy divadla vhodné pro malé scény (např. kabaret). V principu ale dodržují určité divadelní zvyklosti: tj. divák je zákazník, který se přišel podívat na hotové představení. Studiová divadla se tak snaží dostat na scénu to, co jim v tvorbě velkých kamenných divadel chybí. Vy sám jste jako základ své tvorby ale nevnímal vyhranění se vůči tvorbě kamenných divadel, v jakémsi doplňování toho, co na velkých scénách chybí. Cituji z vašeho rozhovoru s Přemyslem Rutem: „Já myslím, že kouzlo malých divadel není v té komplementaritě (vůči oficiálnímu divadlu). To hlavní je hledat svou pozici, dělat z jiných zdrojů, než jsou ty tradiční." Jaké jsou ty jiné zdroje: je to pouze vlastní tvorba vůči tvorbě klasiků, nebo jde o víc?

To není jenom vlastní tvorba, to jsou také živější témata, živější témata, která mohou oslovovat toho diváka jakožto partnera, která ho mohou oslovovat jako člověka, který může být inspirován, který

může k tomu něco přinést sám a není to uzavřeno do určité obvyklosti. Čili ta otevřenost je pro to alternativní divadlo dost podstatným momentem. Bohužel teď zemřel Jan Roubal, on o tomhle napsal moc hezké věci, o těch alternativních tendencích v tom Nedivadle. I když jsem se tím zabýval taky, pochopitelně, Jan Roubal[5] byl v tomhle ohledu vzdělaný a zainteresovaný člověk, já v tom moc vzdělaný nebyl. Já jsem zjišťoval, na co přijdu, já jsem o tom dopředu nic nečetl. Já jsem byl zvědavý, jestli něco objevím.

Sám jste se charakterizoval jako člověk neinstitucionální: vidíte určité nebezpečí v tom, že se člověk s institucí identifikuje a hraje pouze roli, kterou mu instituce zadá – nemusí být sám sebou ve smyslu člověka jednajícího určitým způsobem, protože k takovému jednání sám dospěl. Na jedné straně je to postoj poněkud anarchizující (i když mně osobně blízký), na druhé straně jste v 90. letech založil na DAMU katedru autorské tvorby a pedagogiky, což je vlastně instituce. Není v tom trochu rozpor? Respektive co vás vedlo k tomuto kroku?

Co mě k tomu vedlo – já jsem říkal, že k tomu, aby člověk dělal vlastní divadlo, nepotřebuje skoro nic; k tomu, aby studoval záležitosti, které ho baví, potřebuje toho dost. Potřebuje na to tu instituci, protože na to nemá, nemá čas na to… Proto jsem vstoupil na DAMU, proto jsem na to přistoupil, proto jsem se zklamal, protože ta DAMU to, co jsem čekal, nenaplnila: že by mě mohla poskytnout prostor, že by mě mohla poskytnout – jaksi ze svého zájmu o ten obor, když je to vysoká škola – že by mě mohla poskytnout lidi, kteří jsou v tom oboru vzdělaní, a kteří také chtějí určité věci experimentálně ověřovat… proto jsem na tu školu šel, proto jsem na té škole i vytrval. Víte, to podstatné je, že jsem nedostal ty věci, které jsem pro tu experimentaci potřeboval: to znamená dostatek prostoru, dostatek času na to určité věci vracet, určité věci zkoušet odjinud znovu. Tohle já na té DAMU nemám, protože ta DAMU je v podstatě velmi staromódní, ta nemá o to divadlo, pokud jde, dalo by se říct, o ty divné látky, moc velký zájem. Má zájem o to, co už tady je a co funguje právě jako instituce, co funguje jako produkce.

A v jakém smyslu byste si představoval takové vylepšení? Stačil by třeba větší sál? V čem jsou ty mantinely, které to teď omezují?

Zaprvé: větší prostor, větší sál, aby bylo blízko a daleko. Aby byla proměnlivá struktura té přítomnosti toho zkoušení. Když si znovu vzpomenu na Brno, tak tam to mají. Tam to bylo chytře uděláno, tam jsem věděl, že když se bude dělat dialogické jednání, tak jsem věděl, že když někdo bude volat z téhle strany, tak bude muset čekat určitou dobu, než to uslyší ten, který je od něj vzdálen deset metrů. Tohle je potřeba, jaksi měnění vzdálenosti. Nebo měnit výšku. Tyhle věci, které jsou potřeba k tomu, aby člověk jako oslovený vracel a přijímal. To znamená: jednak přijímal a jednak dával zpátky. To potřebuje prostor, tam potřebujete mít ten prostor zároveň v sobě nějak usazený, vědět, že tady je. Když u nás (na DAMU) máme ty nízké stropy, tak je to záležitost představivosti, ale to není zkušenost. Ta naše dvě stě dvanáctka, která je jako herbář, dalo by se říci, že budete za chvíli vylisovaný, tak to nemá žádný zkušenostní základ.

ŽIVOTNÍ FILOZOFIE

Nechtěl jste jako Sókratés spoléhat na nějakého svého Platóna?

To by byla krása, víte? Já jsem vždycky hrozně nerad psal, tak kdyby někdo byl tak ochotný a chtěl by psát a dávat mi přečíst to, co jsem říkal – no, to by byla krása, abych nemusel psát.

Co považujete za prioritu: raději dialogické jednání předat pedagogovi pro výuku, nebo byste raději herce, kteří budou rozvíjet tvorbu v tvůrčím kolektivu?

Já potřebuju někoho, kdo ví, co dělá, a kdo to, co dělá, bere jako věc ve vývoji. To, co se dozví ode mě, tak to není ta poslední štace. To je jenom začátek toho, co dělá on. Pro mě ten, kdo to dialogické jednání dělá velice zajímavě, je jistý Stanislav Suda, který to dělá v Českých Budějovicích, který má docenturu a vlastně je schopen si dál vytvářet určitý tým spolupracovníků a učitelů. Takže to jde, dalo by se říct, jaksi osobní spoluprací se to dál rozvíjí a dál poznává. To je pro mě ten proces toho poznávání, jež je nejpodstatnější.

Zdeněk Hořínek zmiňuje v souvislosti s vámi „sókratovskou ironii", Michal Čundrle píše o epikúrejství, vy sám vidíte kořeny svých východisek v židovsko-křesťanské spiritualitě reprezentované například Martinem Buberem. Vezměme to popořadě: cítíte nějakou spřízněnost se Sókratem, respektive s tím, co o Sókratovi víme? Já sám tam určitou spřízněnost vidím, a to zejména v tom, že netoužíte po tom dát svému uvažování nějaký definitivní teoretický rámec. Také si u Sókrata uvědomuji touhu setkávat se s lidmi a klást jim konkrétní otázky, které souvisí spíše s tím, jak tito lidé konají a čím jsou, než s nějakými obecnými koncepty. Jaký je váš vztah k Sókratovi?

Vy jste to pěkně řekl. To, co o něm vím, je takhle – ano, v podstatě živý kontakt. Živý kontakt, živá přítomnost a živý zájem o to téma. Aby to bylo s tím, že je to jaksi reflektováno a že to můžete upřesňovat, ne že byste to chtěl hned napsat… ale tím, že si to uvědomíte jako přesnější vyjádření, přesnější výpověď druhé strany.

A co Epikúros, tam vidím také spojitosti: například důraz na dosažení duševního klidu a z něj plynoucího štěstí, na rozdíl od štěstí reprezentovaného třeba velkým majetkem či významným společenským postavením?

No, je to tak. Já nevím, jestli je to dané tím, že mám klasické gymnázium, ale i když jsem to moc nestudoval, tam mě v podstatě daleko spíš jaksi přitahuje ten moment existenciálního klidu, když se nemusíte moc boxovat o to, abyste něco získal, ale člověk je docela spokojený s tím, co si zaslouží, co má. Mě vždycky vlastně štvalo, že na věci, na které jsem přišel, že z toho těží jiní. To mě trochu štvalo – ne proto, že já bych měl z toho míň, ale proto, že ti jiní neměli nic vlastního. To mě na nich mrzelo, že si v podstatě vzali věci, které už jako takové měli ode mě ověřené, které už jenom dát na veřejnost, které už jenom dát k přijetí. Takže tím mě ti, v té době ještě mí spolupracovníci, trošinku klamali.

A závěrem: dočetl jsem se, že jste praktikující katolík a to, přiznám se, je pro mě poněkud vágní termín. Bertrand Russel ve své přednášce, „Proč nejsem křesťan" z roku 1927 zmiňuje na začátku, že už v té době znamenal obrat „jsem křesťan" velmi široké pole významů. Myslím, že to stejné se dá říct i dnes, pokud se někdo považuje za katolíka. Například literární historik se považuje za katolíka, ale zároveň je i homosexuál – zmiňuji to proto, že Vatikán stále homosexualitu považuje za ‚zvrhlost'. A já to nechápu: proč se člověk považuje za příslušníka nějaké komunity, když jej tato komunita oficiálně zavrhla? Co tedy pro vás přestavuje být katolíkem a jaký je váš postoj třeba k minulosti katolictví, které tak často potlačovalo, třeba prostřednictvím inkvizice, svobodný projev člověka a hledání vlastní autenticity, což jsou, myslím, hodnoty vám blízké a drahé?

Já mám za to, mluvil jsem o tom před chvílí, že instituce, každá instituce, v podstatě tím, že se jako taková prosazuje, vlastně vytváří jaksi tu druhou stranu, kterou zavrhuje. Církev svatá katolická zapomíná na to, čím je původně, tak tohleto jako

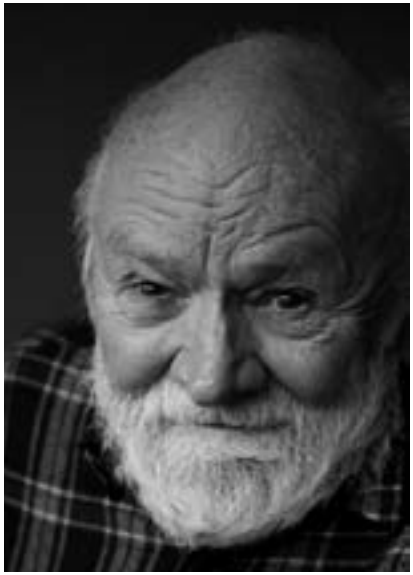
instituce taky pochopitelně dělá. Tak já jako katolík nemusím souhlasit s tím, co vytváří jako instituce. Já mohu vyznávat to, co vytváří jako založení, jako určitý, dalo by se říct, názor na život.

A co tím přesně myslíte, tím názorem?

Názor na život, že člověk nemá, jenom pokud to trošinku jde, nemá škodit druhým a má se snažit, aby v podstatě všechno bylo k větší úctě a slávě boží. Takhle.

Děkuji, pane profesore, za rozhovor.

Rozhovor připravil Milan Kaplan a otázky kladl Martin Vlček.



Poznámky:

1. Jakob Levy Moreno – rakousko-americký psychiatr a psychosociolog, zakladatel psychodramatu a průkopník skupinové psychoterapie
2. Otakar Roubínek (1934 – 1992) – herec a především dramaturg
3. Emanuel Frynta (1923 – 1975) – překladatel z ruštiny a představitel hravé nonsensové poezie
4. Evžen Sokolovský (1925 – 1998) – divadelní a filmový režisér
5. Janu Roubalovi je v rámci tohoto vydání naší revue věnován samostatný nekrolog

Ivan Vyskočil s kolegyní Adou Fryntovou na DAMU v Praze, 2014

O Roubalově *divadle teorie* a Vyskočilově *Nedivadle*

Jan Hyvnar

Teorie divadla jako divadlo teorie – tak nazval Jan Roubal svou profesorskou přednášku a tato eliptičnost byla charakteristickým rysem jeho vztahu k divadlu. Vztahu, v němž se prolínal jeho talent múzický i teoretizující, umění tvořit i umění kontemplace nebo nazírání. Oba principy jsou obsaženy i v jeho knihách, studiích a také v této profesorské přednášce, kde se snažil upozornit na to, že dělat dnes teorii divadla neznamená vydedukovat nějaké stálé principy nebo axiomy, ale že se na divadlo můžeme dívat z mnoha stran a poskytnout čtenáři různé a často originální teoretické reflexe. Zpracoval proto dva sborníky německých a polských teoretických studií od různých autorů a svým *divadlem teorie* nechal promlouvat *„dialogický mnohohlas různých perspektiv a strategií myšlení mnohostranného ohledávání divadla."*[1] A mohl to vlastně nazvat i *hudbou teorie.*

Roubal měl blízko – jako tvůrce i teoretik – k netradičnímu nebo alternativnímu divadlu, na němž si cenil neizolovanost a vzájemné prolínání základních funkcí divadla tj. funkce autora, herce i diváka. Zajímalo ho, jak se tyto funkce zaměňují, střídají, prostě – *jak si hrají.* Přitahovaly jej proto ty *„nejobecnější otázky aktuálních definic divadla, jeho funkcí i hranic, které bralo v úvahu netradiční, otevřené divadlo ‚druhé reformy', i jeho paradivadelní a postdramatické tendence."*[2] A je přirozené, že tato dynamická triáda funkcí jej zaujala i u Nedivadla Ivana Vyskočila, o kterém napsal několik velmi fundovaných studií.

V jedné pak čteme: *„Pro jakékoliv uvažování o konkrétní podobě a možnostech autorství Vyskočilova Nedivadla se nesmí zapomenout ‚na základní postulát jeho programu i praxe – že každý účastník jeho Nedivadla je nedílnou jednotou autora, herce i diváka. To, co bývá v repertoárovém divadle za samostatné entity, tvůrčí subjekty i složky divadelní struktury, je v Nedivadle opět personálně sjednoceno a chápáno jako, zvratné, střídající se funkce subjektu dramatické hry'."*[3] U Vyskočila jej zaujalo právě to, co zkoumal ve své teorii, a sice divadlo ve své dynamické proměnlivosti, divadlo jako hra čili divadlo in statu nascendi. Je známo, že v tradičním divadle stále ještě funguje jistá skrytost: autor napsal hru a na jevišti už není a také divák je ponořen do tmy. To pro Vyskočilovu i Roubalovu

představu divadla už neplatí. Tady podle Vyskočila autor dokonce ani nemusí nic napsat, musí ovšem *„být na jevišti, musí být osobně ve hře s hercem a divákem, zároveň v herci a divákovi.“*[4] Jinak řečeno, všichni tři se musí stát partnery jedinečného celku hry.

Pohyby a proměny v divadle, pohyby a proměny v teorii. Pokud se od divadelních reforem minulého století klade v divadle stále větší důraz na jednání a na procesuálnost, k analogické změně a pohybu dochází přirozeně i v teorii divadla. A tady chci zdůraznit, že u nás to byl právě Jan Roubal, který prosazoval nový trend v humanistickém myšlení, zvaný jako *performativní obrat*. V minulosti vládla představa divadla jako souboru znaků nebo divadla jako textu, kde v základech stávala sémiologie a příbuzné teorie komunikací. Nyní se pozornost začala soustřeďovat na performantivní stránku, na tvoření, uskutečňování (agency), na přechod od díla k procesu. Současní kulturní antropologové nebo sociologové, kteří nahradili sémiology, tvrdí, že metafora světa jako textu už není schopna vyjasnit nové problémy globalizovaného světa, a proto opouští kontemplativní postoj a zaměřují se na změny překonávání izolace tvorby a vědy. Svět pro ně už není kniha, kterou čteme, ale proces, jehož jsme účastníky. Vyskočilovo *Nedivadlo* bylo přitom již dávno před tímto *performativním obratem* v teorii přímo vzorem performancí a to byl další důvod, proč Roubala tak zaujalo. Přitom si ale byl vědom i toho, jak se tu vše pro teoretickou reflexi komplikuje. *„Není právě tato elementární performativní povaha divadla vlastně jeho teoreticky nejobtížněji uchopitelnou specifikou? Neshledává se přitom právě v tom jeho vlastní situačně interaktivní jádro? A co teprve „prostý“ ontologický fakt, že se nemůže odehrávat jinak, než v onom modu ‚zde a nyní‘? Že je proto uměním veskrze procesuálním, až herakleitovsky, ale i postmoderně ‚tekuté‘ povahy?“*[5] Roubala zaujalo Vyskočilovo pojetí divadla otevřeného, zveřejňujícího hru a nepředkládajícího *„divákům k ‚pozření‘ artefakty, nazkoušená představení, hotové uzavřené jevištní tvary“*[6] do té míry, že se dlouho trápil s definicí divadla vůbec a nejraději by pojem divadelního artefaktu nazval arteaktem.

Občas jsme diskutovali o tomto obratu k performativitě a oba jsme byli dost kritičtí vůči mnoha teatrologům, kteří kdysi surfovali s nadšením na vlně textu nebo znaku a nyní tak činili se stejnou razancí i na vlnách *performancí*. Byl nám jasný onen procesuální a až *herakleitovský* charakter divadla, ale oba jsme byli vychováni estetikou, a to nám bránilo, abychom neupadli do druhého extrému a divadelní umění, pro něž bylo až dosud dominantním pojmem představení (inscenace) jako ukončené dílo, abychom jej nezaměnili za beztvarou a až chaotickou improvizaci nebo za hru o sobě bez diváka, v níž by se i on změnil pouze v hráče. Neboť jaký by pak byl rozdíl mezi divadlem a fotbalem, kde se hráči ve hře ztrácí a jsou jí pohlceni bez možnosti ji jako divák nazírat? U Vyskočilova *Nedivadla* se sice stále operuje s ludičností a pojmem hry, ale je tu i zásadní rozdíl, který naznačuje přívlastek *otevřený*. A ten znamená, že hra se otevírá k jinému, k divákovi v *Nedivadle* nebo k partnerovi v pozdějším *dialogickém jednání*. Pak tato hra má nejen procesuální charakter, ale je to i hra s divákem o její smysl, hra umožňující nazírání, mínění, prostě estetické *Anschauung*. Hra, která je procesuální, ale po svém ukončení se stává i dílem.

A právě tato podvojnost procesuálnosti a kontemplativního nazírání vychází z podvojného chápaní časovosti v divadle, kde ubíhající proces a performativní uskutečňování cílených změn jsou zakotveny v čase jako trvání, čili v onom *zde a nyní*, nebo – slovy Augustina – *v nehybném nyní,* které tvoří přítomnostní rámec performativního procesu. Čas v umění a v divadle je podmínkou objektivizace toho, co je vnitřní, a je tedy podmínkou představování. Objektivizace, která rovněž znamená, že to, co se představuje, se stává ne—skutečností. Mylné jsou proto manifestační proklamace některých

Foto: archiv Jana Hyvnara

Jan Roubal a Jan Hyvnar na konferenci VŠMU, Bratislava 4. a 5. června 2009.

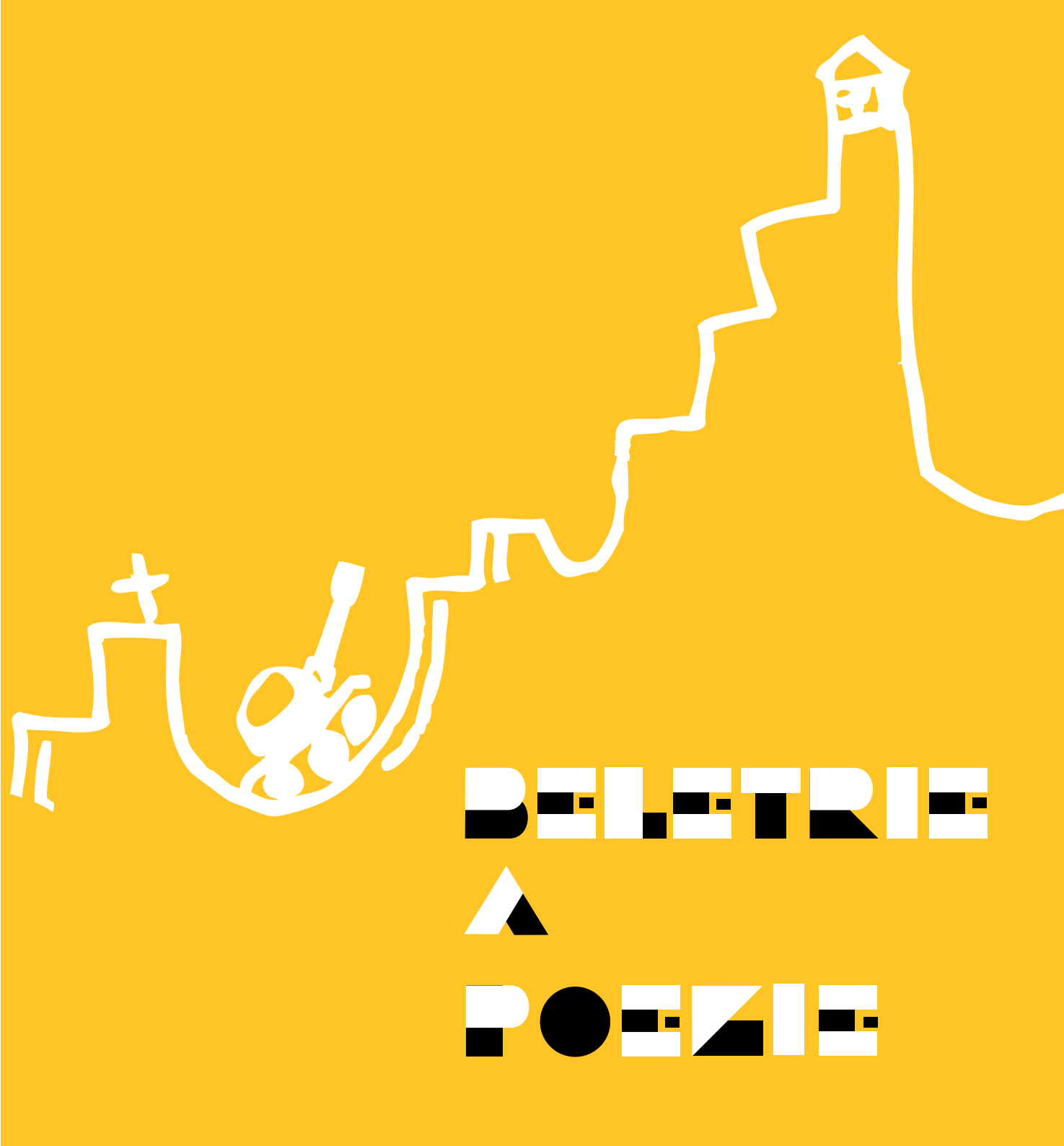
performerů, že ruší hranici mezi jejich akcí a životem nebo že nehrají a nepředstavují, ale pouze jsou nebo pouze *jednají*. Takové názory pramení ve falešných mýtech o *přítomnosti* nebo *autentičnosti*, které kriticky analyzuje současná filozofie. Ve skutečnosti totiž máme v divadle, v tom tradičním, *Nedivadle*, v divadle alternativním i v akcích performerů, vždy Herakleitovo *vše plyne*, zasazené do Parmenidova *vše je jedno*.

Je známo, že někteří za paradigma umění považují hudbu. Pro ideology performativního obratu by hudba mohla být přímo modelem časového uskutečňování a procesuálnosti, ale až dosud jsem nenarazil na studii, která by to takto proklamovala. Příčinu vidím v tomto: hudba se skládá z tónů, které sice plynou, ale současně si udržují retenci k předchozím tónům. A právě tato retence aktualizuje čas jako trvání, *durée,* ono *zde a nyní,* které se jakoby rozevírá a umožňuje tak vyjádřit nebo objektivizovat něco vnitřního, nadčasového a ideálního. O Janu Roubalovi vím, že hudbu měl rád a že hrál na klavír. O vztahu Ivana Vyskočila k hudbě nic nevím, ale oba se chovali jako *hudebníci.* Sám jsem prožil a viděl, jak Vyskočil v inscenacích svého *Nedivadla* přímo kouzlil a geniálně si hrál s retencemi toho, co právě na jevišti dělal. Operoval s časem své otevřené hry, aby jej učinil médiem vyjevujícího se a nazíraného tvaru, ideje či – jak sám říká – tématu hry. *„Téma je to, co člověk žije. Téma není námět, téma je základní psychosociální zkušenost a potřeba.“*[7]

A také jsem zažil a zjistil během diskusí, že Roubal při svém teoretizování, při svém *divadle teorie,* dělal vlastně totéž. Jeho promýšlení různých teoretických přístupů bylo vlastně analogickou hrou s retencemi, a proto se také u něj čas stal médiem teoretizování, které žil a které bylo jeho *psychosociální zkušeností a potřebou.*

Poznámky:

1. Roubal, J.: *Teorie divadla jako divadlo teorie*, profesorská přednáška na JAMU, 3. 10. 2014
2. *Tamtéž*
3. Roubal, J.: *Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství*, in: *Hic sunt leones*, (sborník) Praha 2003, s. 39
4. *Tamtéž*, s. 41
5. Roubal, J.: *Teorie divadla jako divadlo teorie*, profesorská přednáška na JAMU, 3. 10. 2014
6. Vyskočil, I.: *Nedělejte, prosím, přednášku,* cit. dle M. Čunderle, Roubal, J.: *Hra školou*, Praha 2001, s. 165
7. Vyskočil, I.: in: *Vy si mne s někým pletete aneb Z besed na filosofické fakultě,* (sborník) Praha 1964, s. 150


DELETRIE
A
POEZIE

Sny

Pavel Ctibor

Jsou sny, kvůli nimž se vyplatí jít spát zcela střízlivý. – Bývá obvykle příjemné, když se vám ve snu objeví vaši rodiče ve vašem věku – totiž, když jsou stejně staří, jako jste teď vy. Porušuje se tím jeden z nejzatvrzelejších principů reality našeho světa, podle nějž je věková propast mezi vašimi biologickými rodiči a vašimi vrstevníky nezrušitelná. Je to jeden z pilířů našeho vnímání času. To zrušení přináší ve snu zvláštní varianty interakce mezi vámi a rodiči, což by mělo mít potenciál kladně zapůsobit zpětně i na realitu a oživit skutečné vztahy jiným a nečekaným prvkem, a když ne vztahy, tak aspoň váš úhel pohledu na ně.

Motiv ze snu ze 7. na 8. 12. 14

Byl jsem v Německu na nějakém hradě. Vylezl jsem po schůdcích nad bránu v hradbách. Byla tam místnůstka se silnými zdmi a malými okénky na obě strany. Na stranu „vnější“, ale kdoví, spíš na stranu, kam hradby měly mírně konvexní tvar, bylo „bdění“ a na stranu druhou, kam měly hradby tvar konkávní, byl „sen“. Dole pode mnou se dalo branou projíždět sem a tam, tj. usínat a vzbouzet se. Z mé místnosti se dalo okny dívat na tu i onu stranu a znamenalo to představovat si ve spánku probuzení a ve bdění usnutí. Věděl jsem, že to je „kvůli kráse“, že v té představě je to vždy nejkrásnější, však stojím nad tou branou fyzického usínání a probouzení se.

Sen z 22. na 23. 10. 14

Opět se po nějaké době dostavil ten snový pocit lehkosti, snížené gravitace, něco jako se říká, že je na Měsíci. Dokonce ve dvou následných snových sekvencích to bylo podobné. Ostře si pamatuji obrazy jen z té pozdější sekvence. Na malé louce obklopené lesem, ale spíše natěsno nasázenými tújemi, probíhalo krmení orlů. Já a několik dalších osob jsme jim házeli celé kusy krav, celé stehno apod. Přitom jsem se například odrazil jednou nohou do výskoku, jenž byl ovšem takovým plavným popoletěním o nějaké tři až čtyři metry. Absolvoval jsem ten přeskok v poloze víceméně vleže, dost pomalu, a dopadl zas na tu nohu, abych se znovu odrazil. Ty dopady a odrazy byly provázeny pocitem velmi zmenšené tíhy těla oproti běžné realitě. Bylo jich nejméně pět, ale možná i mnohem víc, pohybově variovaných. Ostatní osoby se pohybovaly běžnou chůzí. – Pak probuzení s příjemným pocitem lehkosti.

Může se stát, že jsi ve snu učitelem i žákem. Učitel žáka z něčeho zkouší, ptá se na něco, a když jsi právě žákem, neznáš správnou odpověď. Ale vzápětí jsi učitelem a znáš ji. Pak jsi znovu žákem a další správnou odpověď zase neznáš. Takhle si se mnou vědomí hraje. Vždycky ten poznatek souvisí s tou změnou identity, tím, že víš víc, stáváš se skokově, „kvantově“ někým jiným. Obráceně to ovšem nepřichází – totiž, abych byl učitelem, znal správnou odpověď, pak se rozhodl zeptat žáka, přestal ji znát, když se jím „stávám“, a musel se, jak se říká, dát podat, změnit se zas v učitele, abych ji znova znal. Tak to se mi zatím nestalo.

Lidové mudrosloví říká, že se nemá vstávat zadkem napřed. Něco na tom samozřejmě je. Hadí síla totiž je v důsledku toho jaksi mikroaktivována inverzním způsobem. Podobá se to vlaku, který když jede z Ústí nad Labem do Lysé nad Labem, tedy proti proudu, a proto vlastně do kopce, má v čele

zapojenu normální lokomotivu, zato když jede směrem opačným, tedy souběžně s proudem řeky, táhne ho jen jeden z vozů, co má jeden svůj konec upraven jako tažnou lokomotivní část, která zřejmě ale má menší sílu než běžná lokomotiva. A ta běžná lokomotiva je coby pasivní zátěž, bez mašinfíry, připojena na protilehlém konci. Tak je to i s vaší páteří a motýlí kuklou hadí síly v ní – hlava je tou lokomotivou, co vás má nejen v podobě probuzení, ale i symbolicky pohybově při vstávání vytáhnout z postele ven, a ne aby tuhle úlohu plnilo centrum v kostrči, kde sídlí svinutá aktivní hadí síla a dalo by se kvůli tomu o onom centru uvažovat jako o tom lokomotivně upraveném vagónu.

V ospalosti zíráš do vytištěného textu a rozeznáváš jen obrazce vzniklé propojením mezer mezi slovy, všelijaké třepenité větvičky znázorněné bíle na pozadí, jež je černě „šrafováno" textem toho sdělení, které ti měla tvá čtenářská dovednost významově přiblížit. Jako by to byly siluety různých drátěných konstrukcí na nějakém myším kosmodromu. Osy obou očí se totiž sbíhají až daleko za rovinou papíru či monitoru v nedostižně zakryté části prostoru. Jakoby kdyby po foliantech prolézal lýkožrout a zanechával za sebou vyhlodané chodbičky.

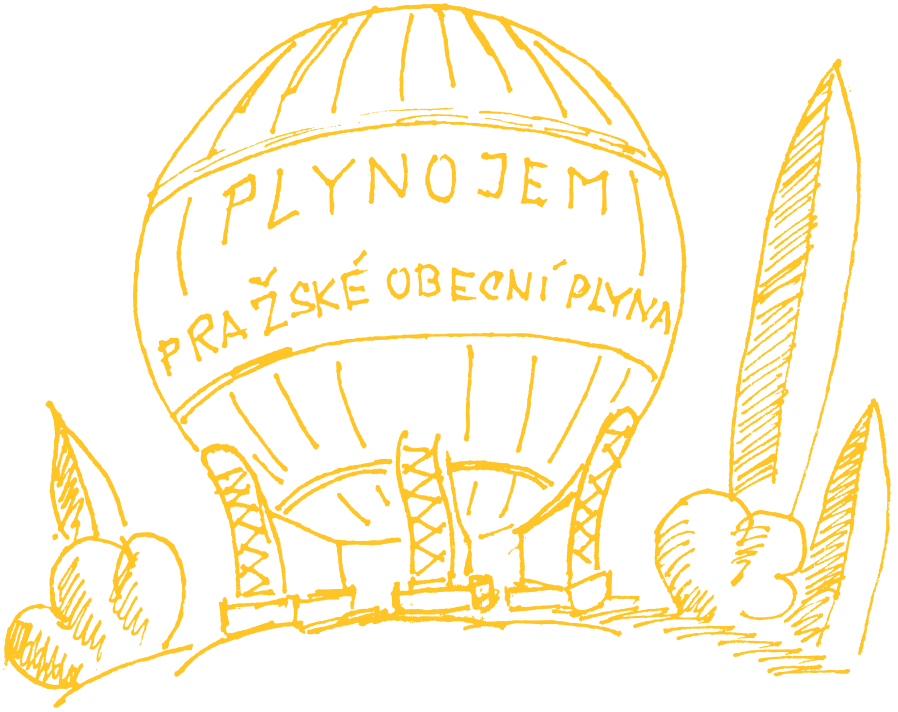
Pokud jsou knihy tištěny na tenkém, skoro jakoby cigaretovém, papíře, jak bývá například bible či některé tituly vydávané na začátku 90. let nakladatelstvím Atlantis, bývá dokonce slabě vidět skrz stránku, a při troše snahy lze i přečíst, co tam stojí natištěno, třeba „tilovod ot is ežům". Při troše vědomé snahy, anebo ale taky v pozměněném stavu vědomí, do něhož se dostaneš z celodenního čtení takové knihy, nemluvě o troše hub, se osy obou očí sběhnou snad jen těch pár setin milimetru za rovinou papíru a ty „čteš" z obou stran zároveň, ale ve skutečnosti kontempluješ všechno to vyhlodané pletivo chodbiček mezi znaky z obou stran papíru. Nesrozumitelnost si zde podává ruce, či spíše krovky a tykadýlka s čistou krásou.

Vnitřní obrazy, jaké dominují snovému spánku, se při probouzení rozpadají a jsou nahrazovány určitými rytmy (dýchání, tlukot srdce) nebo fyzickými pocity kontaktu těla s podložkou apod. S přispěním těch rytmů vyvstává vnitřní řeč, zprvu jako málo artikulované shluky myšlenek, jež mají jak obrazivou, tak mluvní stránku. Z jejich nelogického proplétání vzniká básnická řeč, jaké užívám. Tím nemá být řečeno, že vše nebo většina mnou napsané poezie má svůj vznik zrovna na tom předělu mezi spánkem a bděním. I v jiných fázích dne mohou vyvstat podobné kombinace příslušných složek psychiky. Časté užívání promluvy k onomu „ty", jak jej používám, je vlastně promluvou toho „já" příslušného vnitřní mluvě k tomu „já", které už může mluvit i k vnějšku a interagovat s ním. Obzvlášť potom k němu jakožto k „já" konajícímu, jež je vždy už do značné míry stylizovaným sebeobrazem „mne".

Prosinec 2014 – firma Mero

Díval jsem se skrz areál chemičky a viděl jsem divný most, jenž měl v sobě určitou nepozemskost. O půl vteřiny později jsem si uvědomil, že hledím na tři stejné světlé obří zásobníky s baňatými horními konci a na černý horizont lesa v začátku zimy, jenž strměl za nimi. V převráceném „escherovském" pohledu se mi scéna vyjevila jako most ze zašlého kamene s oblouky, pod nimiž ke mně přichází světlo, dávka světla považovatelná v prosincovém odpo-edni za nadměrnou. To překvapení mě vrátilo k mentálnímu překlopení zpět z „escherovského" vidění do reálné perspektivy a plasticity, ukázalo mi zásobníky a les, míry světla a tmy.
A vděčil jsem za tu zkušenost svému astigmatismu, jemuž, zdá se, vděčím i za to, že naprostou rovinu vnímám pokaždé, jako by vedla mírně z kopce. Hlavně když běžím, je ten efekt značný. Pomáhá mi to myslet si, že cesta vede stále z mírného svahu, kde se mi musí běžet ještě líp než po rovině. Totéž ovšem, když se jede autem. Někdy jsou ty efekty docela zvláštní.

Tyto zásobníky nebo jim dost podobné se mi objevily ve snu asi o dva měsíce později. Ve snu jsem svou již dávno nežijící babičku masíroval na zádech. Usnul jsem u toho (tedy ze snu do snu). Ocitl jsem se na plochém vrcholu jednoho takového zásobníku. Dostat se z něj dolů na zem znamenalo slézt po kramlích mnoho desítek metrů po svislé stěně. Dostával jsem závrať, bylo to velmi nepříjemné. Dostavil se pocit nejistoty, zda je to sen, nebo skutečnost. Nějaká část mého vědomí začala být přesvědčena, že jsem na té střeše zásobníku v bdělém stavu. To bylo opravdu nepříjemné. Během pár vteřin se ta nepříjemnost velmi vystupňovala, až jsem se probudil, totiž do toho snu, kde masíruju babičce záda, a přes něj o neurčitou chvilku později až do bdění.



Souhlad

Adam El Chaar

Hlas ladu, lad hlasu, vklad vhledu, vtělení sdělení, hlad. Slunce pomalu mizí v mlhách. Lovec perel vzývá svině. Je toho moc. Víra v míru, víra s mírou, míra viru, síra, vir a Mir – orbitální netopýr.

Poezie se rodí v próze jako chůze v osteoporóze. Radikální němá, nemá věna, slovo je měna, doména, na níž můžeš tančit jako Nietzsche v pokoji v Turíně, pokud si nepřipadáš trapný, špatný na svůj vkus.

Jen tak tančit. Poněkud prapodivně plnit potenci přítomnosti. Proplouvat potencemi, které neměly to štěstí být naplněny, teda tebou. Promlouvat opuštěnými, oploštělými tóny ke stínům čekajícím na obnovení kvóty.

Uříceně absorbovat pestrý prach nadějí proletariátu. Půlit pozdní příchody na Teď, anebo Nikdy a dusit se sirnými výpachy jejich explozí. Doufat, že přestanou.

Podlehnout potřebě dýchat a vdechnout poskvrněný vzduch, který vyvěrá z jader našich niter a ještě hloub – z nicoty naší momentální monotoneity. Radovat se z přežití.

Donudil jsem se a donutil k obědu. Vlastně naopak – nudit jsem se začal až po něm. Jen na chvíli. Dvě kila kvašáků a dva donuty, teda tři, jsem zalil mlíkem a hnal k cíli. Nitro začalo hýkat, mnou smýkat, soptit a posléze unikat v rámci geneze erupce vykoupení.

Stihl jsem to do knajpy, ale happy end to není. Nina Simone hrála blues, radost ze smutku, ze zapomnění. Souhladila mé odlehčení. Barman pak však vohulil rock. Požádal jsem ho, aby to ztišil, což udělal, ale jen asi o decibel. V zenu do hospody nelez.

Pak pár dalších úd(a)lost(í), které nestojí za čeř.

Nechci nudit, nudou prudit, prudou udit. Chci vodit proudem. Napřed ho zkusit. Je studený. Jeho jeduplivé medúzy a pózy jemnohmotných vln mě zostouzí.

„Dáte si aspoň vodu?“ Barmanka.

Mávu rukou.

Sedím na suchu, zbytečný, nekonzumující. Požívám bezvýznamnost a produkuju jí pocty. Je to platforma, univerzum skrytých ponuk. To, co je jen tím, čím se jeví – nepřenosné jako ranní rozvzpomínání na kontext někdejší výšky. Těžkopádný krok do transu trasy, znovunastolení snídaně. Popudlivá pohrdlivost pohledu do zrcadla.

„Všechno je jinak, ale dnes ještě ne. Vpřed, než vychladneš.“

Ten chlad poznáš — tvůj teplý rubáš. Oblékáš ho a jdeš ven, nikdy nikým neviděn. Občas se usměješ a zamumláš: „Všechno je jinak.“

S někým se bavíš, kladeš důraz na určitá slova, věty, halabala kladeš významy do mozaiky jakéhosi sebe, jako bys byl real, upřímný. Dřív nebo později ten improvizovaný svět vyšumí a ty jsi zase ani první, ani poslední.

„Začarovaný kruh, parní válec, který neuargumentuješ,“ horuje typ u vedlejšího stolu. „Jak to ta typka uposlouchá? Musí z něj být dávno hluchá,” říkám si, ale ani ona není tichá. Když začne, je to plichta.

Jede něco o akcích, závislosti a o tom, co bylo ve čtrnácti. O extrémech, uraženosti a volání matce.

„Prostě cokoli!“

Šahá si na vlasy a on jí dává prostor a ji to prostě děsí a jejich sklenky jsou prázdné.

„...hej jako!“

Hlísti spokojenosti si navzájem hřejí na prsou šály chladu, které je škrtí teplem. Spříznění společnými zájmy se zdánlivě sbližují. Od hlavy k patě se halí sexuálními jinotaji jako Halík hesly, jež chápe jen on a Já.

Církev, centrum víry a média. Knihy, mutace

síly, a my jsme net — snadná kořist pro ten fet. Každý, kdo mluví o pravdě, je samolibý. Zvlášť ten, kdo ví, že slova a pravda se pojí v nevyzpytatelných sloučeninách, eventuelně v prachu. Voda bez chuti žízeň zasytí. Opium lidstva moudrost roznítí. Kyselina stesku vede do...

Ó, ale ta mše byla dobrá. Přede mnou stála slovenská studentka. Potkal jsem ji na slamu, vybral si ji za ženu. Nemá moc čas, studuje medicínu. Je pořád veselá, nepodléhá splínu.

„Sesmilnila jsem mockrát," směje se. Necítí vinu.

Taky mám chuť se přiznat, ale není k čemu. Potkal jsem ženu. Pokoj s tebou, Karlův most v mlze a já ke své hrůze jsem zase mimo. Napřed hledám a hledám. Náhle shledám, že to nedám. Teda dám, pokud dá, ale mám na mysli lásku, tu pointu.

Schovávám se za plentu. Jsem schopen lásky, já, prázdný básník?

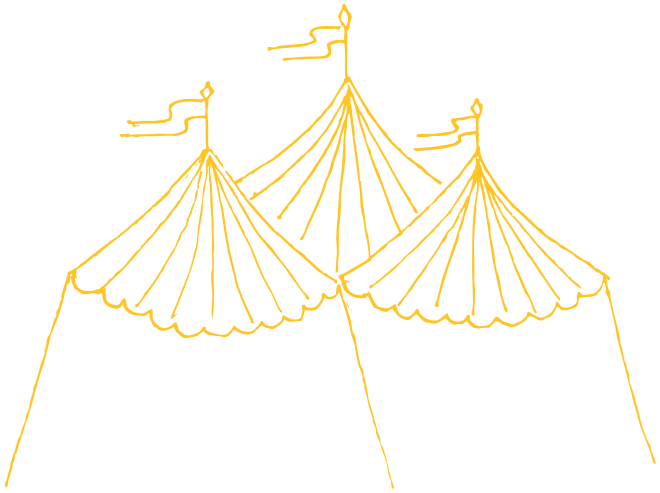
„Vše je, jak má beat," bouří blázen z principu.

Chtěl bych se všeho vzdát, dospět do bodu a nechat svobodu spát. Ze sobeckého Já do všeobjímajícího Ty.

„Já je ego. Já je peklo," hlásal Halík.

Já sál vůni jejích vlasů a pohledem usnul v lavoru svíček. Otočila se tonusem svých líček. Od stropu s orchestrem hrál Ludwig Van.

„Tudududůůůůůůůůů."



Srdce

Adam El Chaar

Srdce se svírá hněvem netopýra. Skály se setkávají v dutinách. Nebetyčný strach. Dopátrat se zázraku. Moje víra je víra netopýra. Bojím se, že vypadnu z okna. Nechápu své činy. Výkřiky, akce. Ženou mě po ranveji. Moje kštice je pryč, šmik, šmik, bum, bum, šup a jsem stejný jako oni, jako všichni. Není žádné oni. My, to jsme oni a oni, to je někdo jiný.

Vlak se řítí chladnou tmou kolem nuly. Úplněk a mokrý sníh se třpytí. Projíždíme nádražími bez zastávek. Chodí tam lidi v kabátech a my, nazí a pokakaní, křičíme z mříží. Vzbuzujeme směs opovržení a lítosti. Znaveně čekáme na příjezd do cílové destinace. Rovnáme si pojmy, dojmy a možnosti.

Uvažujeme o důstojnosti a hroutí se nám svět do žalu vět, co občas někdo řekne. Někdo zachraňuje situaci humorem, ale já se marně snažím sehnat svůj cool. Dávno jsem viděl divné scény a tímhle to vrcholí. Všechno se potvrdilo, zatvrdilo, zmužnělo, zeskutečnělo bez retuší depa. Dostat se do další dimenze není problém.

Muži reagují na pot žen. Pojďme někam, kde můžu být divný. Hrát si na bohy. Vidím tě, má lásko. Výtah smrdí hnilobou po předchozích pasažérech. Otvírají se dveře ven. Magická svěžest. Chvíli nechci nic, pak klidný kout.

Musím někde koupit papíry.

Všechno nějak dopadne. Nebuď afraid. Vždycky, když se takhle začnu utěšovat, začne to být ještě horší. Neutěšujte se ve slepých místech trasy. Je to jako lehnout si ve vánici. Usnete, zmrznete. Sice dostanete každé ráno další život, ale takhle to přece nejde donekonečna. Slepé místo mezi Standardem a Duende. Znova jsem upadl na ledě nadějí.

Sedmnáctkou na Letnou. Pryč, kde mě nikdo nezná. Je to jen pár zastávek. Jsem citově plochý člověk, cynik. Ne, jen se pořádně neznám. Při psychoanalýze se to všechno pěkně rozuzlí. Příjemný tah tramvaje, za oknem řeka, kopule a věž. Příjemné teplo. Bílá labuť, Allianz, Hilton, Kooperativa. Kontinuita. Klid psaní. Ale co tu?

Ve výkladu Ouky Douky kniha Thomase Manna. Je to antikvariát a taky kavárna. Barmanka mi říká, že antikvariátník dojde za chvíli. Objednávám si zelený pytlíkový čaj. Hraje suchý pop. Mluví dva charismatické mužské hlasy a dva necharismatické. A nějaké holky.

Na baru je takový ten stolní ventilátor jak někde v Havaně. Hulí se tam a klimoška nic moc. Z nosu mi na papír kape sopel. Rádiový pop mi narušuje zbytky duševní rovnováhy. Ten Mann je dobrý nápad. Stojí jen čtyři pětky. Neber Manna za čtyři pětky.

Běžím kolem magistrály u Hlaváku a řvu jak tur. To je ta správná scéna. Hned se zadýchám a proti mně auta s pronikavýma očima. Don´t I need you like the light? Since you´ve been gone, little girl, all I do is just running around.

Kráčím od náměstí Míru po Masarykově ulici. Zpívám a do rytmu se pleskám Tvarem o stehno. Nade mnou jde dívka v červené sukni. Troubled woman running up the street, look out now baby, there´s no need to wheep. Otáčí se. Jsem s ní v souladu.

Psaní a realita se navzájem ruší. Vzniká dead cat sound a rve uši. Psaní uklidňuje a tím zabíjí. Život je vánice a já usínám. Kolem kadeřnictví. Jsem rád, že jsem si to udělal sám. Aspoň něco. Finálně na Krymské.

Prázdné auto s běžícím motorem. V Plevelu nová bloncka vypadá jako objev roku slavíka. Krymská je hispta street running down to Vršovice. Z Plevelu vyšel bígl. Je vše all right? Nejsem dítě.

Empatický pohled hipíka. Na moment se cítím jako člověk. Vlastně všechno je all right. Ale ta

prázdnota mojí arogance přijede zase jako poslední metro. Už ani nevím, kdy jsem naposledy někoho poslal do prdele. Vždycky jen někoho, na kom mi záleží. Třeba Zému. Ne, vlastně to poslal on mě.

Modleme se. Café V lese. Jeho pokleslá morálka mě neláká. Prchám. Stojím. Kolem jde dívka a já se bojím. Bojím se božího stesku, apartního strachu. Do mezistěn se vkrádá starý dobrý slam.

Potraviny. Open. Zima. Sladkáč a v něm pár černých koček a Vráťa z Plastic People. Nekuřácká místnost je obsazená nekonzistentním oboupohlavním sociálním agregátem.

Sebastopolská. Pohled do ňákého bytu. Dívka v rozhaleně. Opar na okně. Krásná, starší žena. Do bytu se oknem z ulice dá snadno vlézt. Don´t be afraid to dream a little bigger, darling.

Jdu. Psát bezvýznamné věci, psát celé noci shrbený jak Buk. Hlavně se nesehnout před formou a obsahem. Pravda číhá v běžně nevšímaném.

Imigrant nemůže vyjet Donskou, netáhne mu motor. Čech za ním trpělivě čeká. Imigrant tůruje. Dýchám splodiny, žeru citrón. Strčím ho celý do huby naráz. Kupodivu je sladký.

Napadá mě, že lidi jsou schopní vnímat jen prefabrikované významy, předžvýkané noviny, předtrávené polotovary. Přitom pouhá půlminuta přítomnosti, otevřené mysli, by mohla vyjevit všechno, každou myšlenku i záměr všeho a všech kolem, budoucnost i dějiny všeho až za Velký třesk.

Adam El Chaar se narodil 2. 4. 1984 ve Zlíně. Vystudoval marketing a žurnalistiku. Je svobodný. Žije v Praze, kde pracuje jako administrátor blogů a diskusí iDNES.cz a úvahář měsíčníku Artikl. Ve volném čase přemýšlí.

Blackout

Michael Lorenc

Vypnuli elektřinu,
zrušili i tmu,
zbyl Kuomintang rudých stínů,
v kterém zakmitnu.

O olivách

Kateřina Málková

Jako děti jsme nenáviděli olivy,
chutnaly po pneumatikách.
Jediný, kdo je jedl, byla
Markétka s Downovým syndromem.
Připadala mi osvícená, statečná, dospělá,
napřed ve vývoji.

***

Tomáš Blažek

tohle je menhir tohle byl oltář
pronesl zasvěceně v akátovém háji
dělal jsem si z toho srandu
ale bylo znát
že mi to nejde úplně dobře
nemohl jsem se soustředit na žertíky
myslel jsem na ty kameny
a proto kvalita mého vtipkování
nebyla dobrá

Cestou přes Libušín

Filip Čechinal

Kněžna Libušě
ta Kladenačka
nosila tričko s nápisem
„Nechci celní unii s Kelty“
a Přemek Vorač
jakmile to uviděl
ty duro, píše se s Keltama
u nás v Neumětelích
se ale říká
dvcynky proti Keltům!

***

Jana Orlová

Na demonstraci proti supermarketu
začali upalovat nahé dívky
utekla jsem
v cizí košili

Periodická tabulka Mendělejevové

vodice
bora uhlice dusice kyslice fluora neona
sodice hořčice hlinice křemice fosfora...

...lanthana tantala wolframa
jaké Wolfry kde jsou, aby jimi mohla
ta zatracená Lanthana tantat

chlora argona draslice vápnice
arsena selena broma kryptona

antimona vyhozená z antické tragédie
urana výbušně zřetězená

Stoptajm

Jehlově tenká vteřinová ručička
číslice s ryskou žílou přes biceps
pohybem nasává z ampule
ukryté za ciferníkem
statná hodinová s vyhrnutým rukávem
přetlačuje zavzdušněný píst
minutová plynulejším pohybem
propichuje kůži v uších když
tikání se slévá v jeden
tlukot posuvů a přesuvů v čase
kam pohled na všechny tři
v zákrytu zastavené
přiložil dlahu

Gabiony

V reliéfu barrandienu našli tvou hypofýzu
ležela jako vademecum skřípnutá mezi trilobity
v šikmých vráskách mračila se miliony let
zeď z kamenů spoutaných drátem
zvířat se asi nedostávalo
– proč to, co nevydrží déle než život
spoutává v sobě to prakticky věčné?
koroze barví povrchní šutry
v drůbežárně hranatých vajec
míchaný mozkomíšní mok

K+M+B 2016 (paměť)

Těsně pod kořeny stromů
byl uran
spadlými hnízdy světeélikoval
věšákem učil orat,
bylo to někde v polských Alpách,
nad výzdem do tmy
křídové logo K+M+B
na štafíích ve výši očí boky
cukavé teplo domova

Stupor proti celku
včetně modroboha,
tunel Říjem
– i labuť je
na Labi svým jménem
víc doma než já tady

Kynžvart

Poznali se v Kynžvartu v hospodě
ve svahu pod kinem.

Náplň krčních žil nezvětšena
dýchání sklípkové.

Šli spolu alejí směrem k Staré vodě
byla to alej prastarých dubů.

Poklep na plicích plný, jasný
dýchání sklípkové, čisté.

Ona klopila oči
směrovala pohled do kaluží.

On v duchu počítal
kolik je jejímu muži dlužen.

Náplň krčních žil nezvětšena
hrdlo klidné.

Zastavil se a obrátil čelem k ní
zanechal v ní zmatek.

Spojivky růžové, skléry bílé
bulvy ve středním postavení.

Spadla z ní tíha pochyb
včetně šatů.

Poklep diferencovaně bubínkový
břicho měkké, palpačně nebolestivé.

Klíčovou dírkou vnikl
do místnosti bez oken.

Náplň krčních žil nezvětšena
otoky nejsou přítomny.

Omylem došli do Hleďsebe.

Šachty

Bylo tam fakanů jako hrobů
krmná směs
pokecaných vlastní touhou
přijmout vizi nebo péči
zřídkakdy obé

V pavlačovém domě
sardelová očka s rodinkami
ochozy po patrech žeber
s výhledy dovnitř do orgánů
na žlázu nesvobody

Lešení kolem srdce
šachty cest dýchacích

Všední dny
ten šestek a sedmek
tyrkysové letadlo tryskového času
rtuťová výbojka, jíž slunce
polaská tvou oslintanou uzdu

Díval ses skrze pavučinu a myslels, že do ní pochytáš
mraky,
síťkou na láhev přišitou k báglu
že shromáždíš vody deště,
ale blesk rozjiskřil řídce tkanou spleť
a hrom utěsnil mezery mezi oky

Bouře se stala neprodyšnou

Vyřezávaný kostlivec cvaká žebry lépe
než tryskový psací stroj,
šedá a bílá mozková kůra, což jsou
Van Allenovy radiační pásy

Cu

Slovo **měď**
má proti slovu **mě**
tu výhodu
že se dá dořící, dopsat

Má tu přednost,
že se skloňuje přehledněji,
dá se i zapsat chemickou značkou

A hlavně je skvělé tím
že se nedotýká
mojí osoby tak těsně

Záhada sardinky

Stefan Themerson

Seděl ve svém křesle potaženém plyšem, před sebou psací stůl, nalevo za okenní tabulí moře a oblohu, napravo knihovnu, a vskrytu dumal (v takovémto osamění nikoliv poprvé), že kdyby to v sobě měl, psal by teď báseň. Jenže to v sobě neměl. Mohl pochopitelně napsat erudovanou studii pro filozofický časopis. Studii pojednávající o tom, co vlastně myslí tím „mít to v sobě“. Ale sepisování studií ho nikdy moc nebavilo. Vlastně vůbec. Dost se pletla, když u něj takovou ambici vnímala. Ambici vylepšit si akademické postavení. Ne. Vůbec. Neměl nejmenší touhu komplikovat si život nějakým soupeřením. Kdyby potřeboval víc peněz, možná by se za nimi taky musel štvát. On ale víc nepotřeboval. Dům vlastnil, akademický plat mu postačoval a nijak zvlášť se na něj nepředřel. Z jednoho školního roku na druhý se měnily pouze tváře jeho studentů, jeho přednášky nikdy. Historka o Fregem a Russellovi, aforismus o Wittgensteinovi, špetka symbolické logiky, na studenty možná až moc velká a na počítače moc malá. A nějaké ty úroky z vkladového účtu a tu a tam dividendy vyplacené z akcií, které žena dostala jako věno, je do života finančně zabezpečily. Nepotřeboval s někým soupeřit.

Soupeření,honilo se mu hlavou, je hlavní příčina neštěstí opakovaně postihujících západní svět. Hospodářské bankroty, nepokoje v průmyslu, politické boje o moc. Jen ať si ty hloupé země spolu soupeří, jen ať si každá myslí, že může zvítězit. To on – ne, on zvítězit nechce. Vítězství, přemítal, nijak nesvědčí o síle, nýbrž o špatných způsobech. Proč by měl přidávat další knihu o knihách sepsaných o knihách o knihách? Je to teprve včera, co se ho zeptala: „Proč nesáhneš přímo po Knize přírody?“ No ano, proč? Copak jeho žena neví, že svět už není, co býval za časů Benjamina Franklina? Copak neví, že miliony školených vědců, kteří se Knihou přírody prokousávají, ji roztrhaly na kusy? A k čemu? Aby vytvářely fyzikální teorie, které pomáhají vytvářet nějaká hejblata! Proč nikdy žádná literární teorie nepomohla vytvořit báseň? Protože báseň není hejble? Protože je to jev? Fyzikální teorie jsou taky o jevech. Nevytvářejí je. Nebo ano?

Zívl.

Ne nudou. Rozkoší. Za oknem po jeho levici, mezi pobřežím a obzorem, se pohupovala tmavá silueta. Že by loď? Motorový člun? Z té dálky se to s jistotou určit nedalo… Natáhl nohy pod stůl. Na parapetu ležela otevřená kniha. Chvíli váhal… a poté si ji vzal. Brožovaná detektivka. Odteď bude vše tak nádherně prosté. Pokojné. Nastávala část dne, kdy se zásadně nic nedělo.

A potom se téměř zároveň staly tři věci.

Zprava k němu dolehl zvuk přibližujícího se a zpomalujícího automobilu. Zaujatě vstal,

ale při tom oknem po své levici v oslnivé záři slunce zrcadlícího se na vodě postřehl tichou loďku; její příď zrovna nějakých padesát metrů východně šťouchla do osamoceného balvanu na písčité pláži. Byla to táž, kterou snad viděl předtím? Na palubě nebylo ani živáčka, jen pes. Velký černý pes. Pudl? Ano. Velký černý pudl. Skočil na břeh a vystartoval k domu. Bylo na něm cosi zvláštního, jenže v téže chvíli v hale zazvonil telefon, a když spěchal po schodech ho zvednout, na dveře vedoucí do zahrady dvakrát bouchlo klepadlo. Zvedl sluchátko.

„Time?“ zeptala se.

Samozřejmě že to byl on, Tim, kdo jiný?

„Co se stalo?“ zeptal se znepokojeně, protože v tuhle denní dobu mu nikdy nevolala. „Je Emma v pořádku?“

„Ovšem že je v pořádku. Proč by nebyla? Chci ti jen dát vědět, že se dneska zdržím. Rozhodla jsem se, že půjdu ke kadeřníkovi.“

„Dobře,“ přisvědčil. „Ale počkej chvíli. Někdo klepe na dveře.“

„Kdo je to?“ zeptal se.

„Nevím. Nezavěšuj.“

Nechal sluchátko viset a šel ke dveřím. Na prahu stál mladík, kterého v životě neviděl.

„Jen pojďte dál,“ vybídl neznámého. „A zavřete za sebou dveře. Běhá tu vzteklý pes. Hned se vám budu věnovat.“

Vrátil se k telefonu a několikrát řekl: „Haló, jsi tam?“ Nikdo se neozýval. Klepl na oblinky, na nichž spočívá sluchátko, a spojení se přerušilo. Sluchátko položil a otočil se k francouzskému oknu, vedoucímu k moři. Loďka zvolna pozpátku odplouvala od břehu.

„Pojďte se podívat,“ pokynul neznámému hostu. „Třeba máte lepší oči. Nevidíte na palubě té lodi někoho?“

„Ne, nevidím.“

„Nevidíte psa? Velkého černého pudla?“

„Ne-e.“

„Hm, takže se to nedovíme. Vrátil se na loď, nebo tu volně pobíhá? Na tom psu bylo něco dost divného. Vsadím se, že měl hydrofobii. Vzteklinu, víte? Přivezl ho někdo sem a nechal ho schválně na břehu? To by mě zajímalo. Možná bychom měli uvědomit policii. Co myslíte?“

„Omlouvám se, že jsem k vám zavítal takhle nevhod. Měl jsem nejdřív napsat nebo zavolat…“

„Nesmysl. Pojďte nahoru, dáte si skleničku. Co byste rád za pitivo?“ zeptal se poněkud strojeně, neboť chovat se familiárně nebyl zvyklý.

„Jmenuju se McPherson,“ představil se host. A když vstupovali do pracovny v patře, dodal: „Jestli se nemýlím, mluvím s profesorem Chestertonem-Brownem?“

„Ne ‚profesorem‘, milý kolego. S odborným asistentem. Nestudoval jste u mě, viďte?“

„Ne. Jsem novinář. Na volné noze. Ale to, na co se vás chci zeptat, svým způsobem akademická záležitost je. Týká se to dizertace, kterou píšu. O díle

nedávno zesnulého Bernarda St. Austella. Jestli se nepletu, vy jste ho znal…“

„Bernard! To bych řekl. Kdyby si nevzal svoji ženu, vzal bych si ji já a on by si vzal moji. A kde by byla Emma, ptám se vás? Emma je moje dcera.“

„…a předpokládám, že znáte jeho báseň ‚Tónované zrcadlo‘?“

„Jestli ji znám? Co s ní?“

„Určitě si pamatujete, že ve třetí sloce se zmiňuje barva očí zahlédnutých v zrcadle. A já chci ve své práci dokázat, že je to báseň autobiografická. Nebo že naopak autobiografická není. Vše závisí na barvě těch očí. Vzpomínáte si, jaké je měl?“

„Prosím?“

„Ptám se, jestli si pamatujete, jaké měl Bernard St. Austell oči. Dobře jste ho znal. A zemřel poměrně nedávno. Musíte si vzpomenout! Je to velice důležité. Pro mou práci stěžejní.“

„Pro pána! Ne. Jak bych mohl? Měl byste se zeptat jeho ženy. Myslím jeho vdovy.“

„Už jsem se ptal.“

„Ano? Takže jste se s ní viděl? Jak se má? Povězte mi o ní. Kde teď žije?“

„Na Mallorce. S Velikánovou sekretářkou. Je z nich báječný pár. Tančí v nedalekém hotelu.“

„Tancují? Ne! Snad ne za peníze?“

„Ne. Vždy tančí jen spolu. Pro radost. A ani jedna si na to, jaké měl oči, nepamatuje. Sic transit…“

Jeho latinu uťalo vrčení psa. Vyskočili z křesel a seběhli do přízemí. A tam, za dveřmi vedoucími k pobřeží – francouzským oknem – stál velký černý pudl a čenichem se dotýkal okenní tabule. Pohlédli přes sklo a vykřikli: „Bože můj!“ Následovala zpomalená vteřina plná dunění a bolesti a poté věčnost plná ničeho.

Ukázka z díla, překlad z angličtiny Petr Štádler.
Vychází v nakladatelství Rubato v roce 2015.

Kassandra a vlk

Margarita Karapanou

Rodinná hostina

Pořádáme hostinu. S hosty. S talíři, příbory, jednou sklenkou na vodu a jednou na víno. Fany vaří od samého rána. Petros přesně v pět hodin rozevírá posuvné dveře jídelny, navléká si rukavice a bílou uniformu.

Dorážejí: strýc Charilaos s tetou Patrou. Patra si plní sklenku žlutou šťávou, od nynějška se stává hrochem. Charilaos hraje šachy na mramorových dlaždicích v hale.

Dorážejí: pan Stefanidis s přítelkyní Bony. Zaměstnání: poslanec. Koníček: spisovatel. Od doby, kdy byl miminem, píše „Přehodnocení řeckých dějin", které – jak říká i babička – vykáže mnohé politiky na jejich místo, v leže, zkroucené a pověšené. Bony s panem Stefanidisem mají v plánu se sezdat. Přestože je poslancem, žije se svou matkou, chce však Bony pro to, aby nebyl osamělý při čištění zubů a neusínal sám.

Jednoho dne jsem byla schovaná za závěsem. „Sapfó moje, nechci skandály z rodinného prostředí, hlavně teď, kdy se možná stanu premiérem."

Proto i dnes předstírají, že se neznají dobře.

„Ma chère, Bony, comment ça va?" říká jí.

„Trochu hořčice, pane Stefanidisi," odpovídá.

Jednoho dne jsem se schovala pod stůl. Slyšela jsem babičku, jak mu dává rady ohledně Řecka a Bony.

„Chop se jich obou", řekla mu a upravila mu kravatu.

Dorážejí: pan Aris. Zaměstnání: ambasador. Hobby: veršotepec. Sedáme si ke stolu. Petros, drže misky, se stává balerínou.

První chod: soufflé français: Vin blanc d'Alsace.

Teta Patra si nalévá sedmou sklenku.

„Patro má, trochu soufflé?"

Babiččin hlas vydává zvuk vrže jako její šaty. Je tak přívětivá, že se stává obrazem se zlatým rámem, stává se „nature morte" s vázou, květinami a trochou ovoce na stole. Dostala jsem chuť ji namalovat.

„Bez přehánění, Sapfo má, církev...," začíná teta Patra. Petros, když šel kolem mě, mi hodil chlebovou kuličku pod sukni. „....mé krásy," zakončuje teta Patra, utírajíc si oči.

Oči Petrose se smějí jako zelené kuličky, které jsem včera ukradla Zakoulisovi, zbytek jeho obličeje je vážný, jakoby šel na pohřeb. Kromě rukavic: i ty se otřásají smíchy. Dovoluji svým nohám chvíli se smát, pak se nakláním nad talíř a jsem zase hodná.

„Jako hodnotíš situaci, Sapfó moje?" ptá se pan Stefanidis.

Babička tvaruje chléb do kuliček. „Je suis très pessimiste, mon cher. Zdatnost, chybí zdatnost, Deni můj."

Babičku znám. Štítí se artyčoků a komunistů. Moc miluje generála, jedlý ibišek snáší.

I já miluji generála. Pokaždé, když přijde na návštěvu, mi utíká ukázat svůj rám (ten s dírkami) a s prstem napjatým směrem k vyznamenáním: „To jsem já," říká mi, jako by mi ukazoval místo, kam se vyčůral.

„To jsi ty," říkám mu i já.

Druhý chod: canard à l'orange. Víno: Château-neuf du Pape.

Myslím na lekce, které mi udělil Petros, o francouzských vínech a podřezaných kohoutech, jež Francouzi jedí se shnilým ovocem a olivami. Posílám mu polibek, abych mu předvedla, že si to pamatuji.

Servíruje mou porci, jeho rukavice se proplétají s růžovým uzlem přilepeným na mém žaludku.

„...podívejme se konečně na ten problém ‚en face' " domluvil pan Aris, rozzlobený, zamračený, rudý jak ředkvička.

Pan Aris tolik, že se podobá knize. Proto dávám pozor, když se dostane na konec, a sama si vytvářím začátek, takový, jaký chci já.

„C'est une constipation,"[1] říká teta Patra, upravujíc si vlasy.

„Conspiration,[2] Patro moje," opravuje ji babička, vlídná jako zrcadlo.

Třetí chod: salade niçoise. Tácek s francouzskými sýry. Víno: Château de la Ferrovière — dobrý korek," přemýšlím, zatímco si vzpomínám na Petersovy lekce.

„Pane Charilae, ochutnejte tento camembert. Je výtečný."

Petros mu hází kusanec, plní skleničku tetě Patře tak, div že nepřetéká, a teta se dívá na všechny láskyplně jako chůva.

„Budu vám vyprávět jeden sen," říká nám Charilaos, ukončuje šachovou partii na stropních dlaždicích.

Všichni začínají žvýkat.

„Víte, mám na zahradě kámen, který velice miluji."

Strýc Charilaos září. Petros se zastavil, aby poslouchal, nehybný jako pes. Hlas strýce Charilaa je jako zrcadlo připravené prasknout a líbí se mi.

„...hodně kamenů, ale tento miluji nejvíce, sám nevím proč."

Myslím na svou červenou kuličku a dobře strýci Charilaovi rozumím.

„...zdálo se mi, že jsem jednoho rána vzal svůj kámen, nasadil si ho kolem na krk a pevně přivázal, aby mi neutekl. Pak jsem jel autobusem k moři.

Když jsem dorazil, potopil jsem se, dospěl na dno, odvázal kámen a začal plavat. Po několika málo letech jsem se oženil s jednou parmou."

„Zlatíčko moje, dáš si k tomu sýru trochu normandského másla?" Babička je dokonalá hostitelka.

Strýc Charilaos nám už nemá co říci. Zase začal hrát šachy, tentokrát na čtverečkovaném obleku pana Stefanida.

Čtvrtý chod: mousse au chocolat. Liqueur: Grand Marnier. Petros mi podává jako první, protože ví, jak moc mi chutná. Skláním se a dotýkám se ho, ruce mám celé od čokolády. Jeho nohy se lehce chvějí, když se otáčí a servíruje babiččinu porci, zatímco já se trochu potím z Grand Marnier.

„...ale abych si lehla s jedním do postele – to NIKDY," křičí teta Patra.

„Nikdy, již nikdy více..." šeptá strýc Charilaos.

„Rudí, černí, žlutí, zelení – není to stejné?" ptá se Bony.

„Des gouts et des couleurs, n'est-ce pas?"[3] odpovídá teta Patra nadšená z „jeu de mots".[4]

Všichni se smějí a tleskají rukama, teta Patra se nafukuje jako páv.

„Kikirikí!" volám i já nadšeně.

Strýc Charilaos se dívá ven z okna.

„Nikdy, nikdy více."

„Patro, potichu, dítě," říká babička a dívá se, plná něhy, na mě.

Dívám se na ni andělsky.

Pátý chod: ovocný salát s vodou z vodovodu.

„Chtěl bych spáchat sebevraždu, nebo alespoň zemřít a hrát v ráji šachy s nově píchozími."

Petros se těžce potácí nad strýcem Charilaem.

„Chtěl bych spáchat sebevraždu, nebo alespoň zemřít, a —“

„Strýci Charilae, klid,“ šeptám, skláním se a líbám mu ruku pod stolem.

Teta Patra je u patnácté sklenice a pan Aris si zapaluje doutník.

Nořím se pod stůl. Zástěra Petrose je dlouhá. Knoflíky se snadno dají rozepnout.

„Trochu ovocného salátu, pane Arisi?“

„Trochu vína, paní má?“

„Pane, kousek sýra?“

„Trochu salátu?“

„Ne, člověče zlatý, řekla jsem vám to, už nic nechci,“ slyším hlas odtamtud shora.

„...a kdyby nebylo Hitlera...“ tvrdí někdo tam nahoře na nebi. Z pana Arise se znovu stává knihа, ale nyní mě to nezajímá, jsem s Petrosem.

„Trošku mousse, slečno?“ Petrosův hlas se zalyká. Mistička s mousse padá na stůl.

„Dnes ses hodně unavil, Petrosi můj,“ říká babička chladně.

V salonu sedíme do kruhu v křeslech, Petros přinese zákusky a kávu.

„Kassandro, andílku můj, dej si tuhle čokoládku se šlehačkou.“

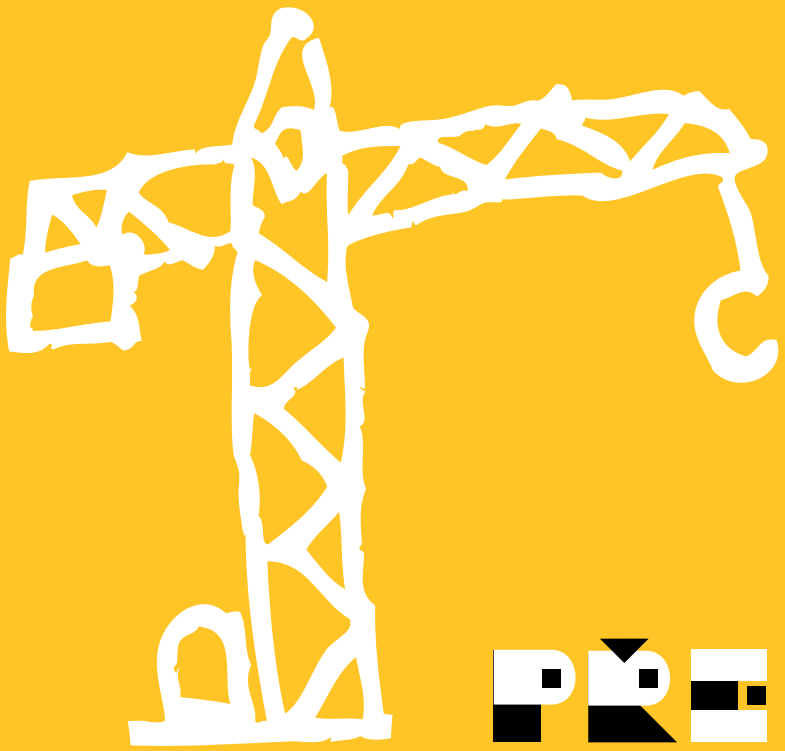
„Ne, děkuji, babičko, přejedla jsem se mousse. Ale až přijde Petros, dej mu za mne. Dnes, víš, má narozeniny, chudáček.“

Ukázka z románu „Kassandra a vlk“ z devátého vydání, Kastaniotis, Athény 2008.

Překlad z řečtiny Denis Kostomitsopoulos.

Poznámky:

1. Constipation: zácpa.
2. Conspiration: spiknutí.
3. „Chutě a barva jsou osobní záležitostí, že?“
4. Slovní hříčka.



PŘEKLADY

Radovan Charvát: S Victorem Klempererem jsem prožil tři roky, s Walserem bych chtěl zůstat do konce života

Rozhovor s překladatelem Radovanem Charvátem

Začněme Robertem Walserem, jehož dílo převádíte do češtiny – co se Vám na něm tak líbí?

Spousta věcí. Třeba to, že ve svém rodném městě podnikal dlouhé procházky po okolí, během nichž přemítal o životě, o světě, o úspěchu, o podstatě lidského žití, abych tak řekl. Měl niterný přístup k přírodě a dokázal nádherně popisovat děje v ní, které v podstatě odrážely nebo odrážejí jakýsi ideální stav světa. Walser se postupně neustále více a více odkláněl od života a od lidí. Byl podobně nesmlouvavý jako Franz Kafka, viděl nesmírnou, neuvěřitelnou povrchnost a jakousi prolhanost lidských životů, ale nebyl tak nesmiřitelný jako on. Mimochodem Kafka měl Roberta Walsera velmi rád, zejména jeho román *Jakob von Gunten*, který před několika lety vyšel i česky. Walser byl trošku přístupnější nebo řekněme dokázal ve srovnání s Kafkou lidi trochu víc omluvit. Kafka byl velmi, velmi nesmiřitelný.

Jak jste Roberta Walsera vůbec objevil? Někdo Vám ho doporučil, nebo jste si ho našel sám? Nebo šlo o podnět od nakladatele?

„Našel“ jsem si ho sám. Měl jsem doma asi dvacet ročníků brožurky vydávané v Německu – teď už bohužel nevychází – o tom, co bylo publikováno v minulém roce. Vždycky se koncipovala někdy v prosinci, v únoru byla hotová a vycházela v nakladatelství *Reclam*, byly to takové malé žluté knížky. V nich jsem se mohl dozvědět, co se v německé literatuře za minulý rok událo, přičemž výčet býval doplněn i recenzemi. A jednou jsem tam narazil na Roberta Walsera. Jedna z recenzí popisovala jeho život a dílo. Dočetl jsem se, že Robert Walser přestal někdy kolem roku 1930 psát a víceméně dobrovolně odešel do psychiatrické léčebny. Tam strávil přes pětadvacet let a už nenapsal ani řádku. Tenhle fakt mě zaujal, a tak jsem si řekl, že se

Foto: Jan Bartoš

o něm musím dozvědět víc. Začal jsem číst jeho věci, dokonce jsem někdy kolem roku 2005 strávil měsíc v archivu v Curychu a četl všechny možné dokumenty, archivní materiály, seznámil jsem se s jedním z vynikajících walserologů Bernardem Echtem, který strávil dvacet let luštěním takzvaných „mikrogramů", nečitelného písma, ale nakonec se ukázalo, že je možné je rozluštit i přesto, že bylo psáno tužkou, naostřenou tužkou dvoumilimetrovým písmem. Tyto rozluštěné mikrogramy jsem pak také přeložil do češtiny. Ale abych se vrátil k Vaší otázce – Walsera jsem si objevil sám, i když musím říct, že jsem si stejně sám objevil Victora Klemperera, stejně jako Patrika Rotha, W. G. Sebalda a tak dále. Ono totiž poté, co skončila éra bývalých kamenných nakladatelství, nemají už vlastně současná nakladatelství nejméně posledních dvacet let, až na malé výjimky, redaktory, kteří by se specializovali na německou literaturu.

Tím chcete říct, že překladatelé nyní suplují redaktorskou práci? Nebo alespoň někteří z nich?

Ano, někteří jistě. Například Dušan Zbavitel: pracoval pro nakladatelství Argo, ale v Argu nebyl nikdo, kdo by se zabýval indologií, a tak se toho ujal sám. Většinou jsou v nakladatelstvích lidé, kteří umějí anglicky a jsou schopni se věnovat anglickým překladům, ale pokud jde o němčinu, byly to vzácné výjimky – například v Pasece ještě před lety Míša Jakobsenová, vynikající germanistka, která se mnou jako redaktorka pracovala na překladu.

Mohli bychom se na chvíli ke Klempererovi vrátit? Jako jste zaujatě na začátku našeho rozhovoru vyprávěl o Walserovi, stejně zaujatě jste před lety, když jsme o tom mluvili, vyprávěl o Victoru Klempererovi. Jeho jméno už je tu poměrně známé, ale přece jen: jak jste objevil jeho?

Já už vlastně ani nevím, kde jsem na Victora Klemperera narazil poprvé, nicméně jsem s ním prožil téměř tři roky. Tady před námi na stole leží všech osm brožovaných svazků jeho děl v němčině – tenhle překlad mě stál mnoho úsilí, je to tisíc čtyři sta stran... Když jsem překládal poslední dvousetstránkovou knížku, která postihuje období roku 1945, vlastně jenom několik měsíců před koncem války, byl jsem už opravdu na konci sil... Ale velmi jsem si ho oblíbil, i když je to člověk, kterému by se dalo leccos vytknout, třebaže byl k sobě dost upřímný. Vzhledem k tomu, že jsou to deníky, skrze ně jsem si ho oblíbil a oblíbil jsem si i jeho ženu Evu. Tvořili pár skutečně

k pohledání, byli velmi zvláštní. Na Klempererovi jsem si zvlášť cenil, že byl skutečně zaujatým romanistou, který se ve svých vědeckých studiích věnoval zejména osmnáctému století a pokoušel se postavit romanistiku v Německu po první světové válce na lepší základy...

Jak to myslíte?

V Německu se na romanistiku nahlíželo jako na zájem o literaturu nepřítele, protože Německo a Francie v té době neměly nijak zvlášť dobré vztahy.

A podařilo se mu to změnit?

Myslím, že se mu to podařilo. On byl velký humanista, což jsem si z toho překladu odnesl, myslím, jako největší zážitek. Jinak Klemperer právě v roce 1945 nádherně vylíčil asi na patnácti, dvaceti stránkách deníku bombardování Drážďan. Ještě nikde jsem to takhle intenzivně zachycené nečetl. On to bombardování zažil a přežil, se ženou se té noci jeden druhému dvakrát ztratili a opět našli.... Myslím, že jsem to překládal snad dvakrát nebo třikrát – že jsem si to vždycky smazal a začal znova, protože je to silná výpověď o té noci... Celé hodiny se mu ztratily z paměti... Velmi mě překvapilo, že ho česká veřejnost tak dobře přijala; předtím jsem si kladl otázku, jestli pro nás jeho dílo bude vůbec zajímavé. V Německu byl fenoménem. Ale Čechy překvapivě velmi zaujal, dvojdílné vydání bylo brzy rozebráno.

Čemu ten úspěch přičítáte?

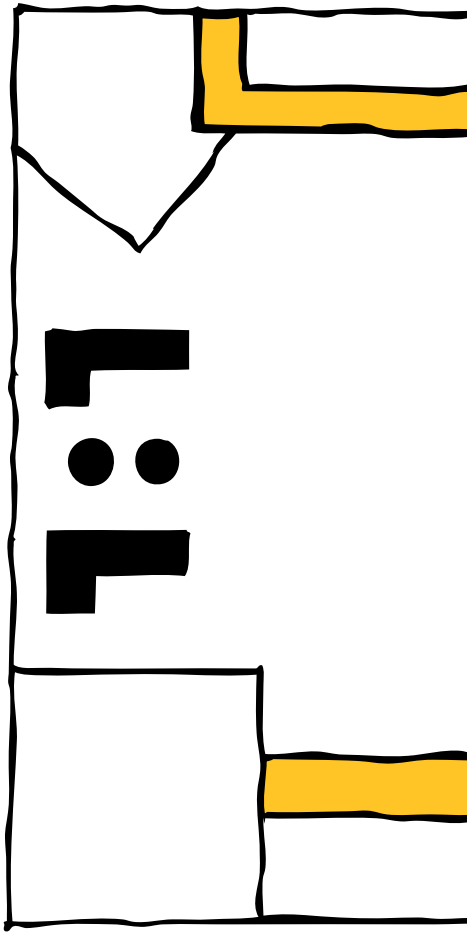
Podle mne bylo důvodem to, že pohled Žida, pronásledovaného Žida v Německu za nacismu jsme tady prostě neznali. Znali jsme naše protektorátní poměry a podle nich pro nás byli Němci nepřátelé. Klemperer pocházel z významné židovské rodiny a pokud se nemýlím, rodina Klempererů pochází z Prahy, v druhé polovině devatenáctého století odešla do Braniborska. Victor Klemperer byl jakožto Žid, který se chtěl asimilovat a miloval německou kulturu, samozřejmě hodně zklamán. A tento pohled je z deníků patrný, což zřejmě české čtenáře zaujalo, protože je v důsledku jednak velmi podobný tomu našemu, a jednak také zachycuje hlasy lidu. Klemperer se prakticky nemohl s nikým stýkat, takže mohl psát jen o tom, co se doslechl od lidí, a díky tomu vytvořil velmi cenný dokument své doby.

Ale vraťme se od Vašich autorů k Vám. Vy přece nejste původně překladatel. Jaká byla Vaše původní profese, proč jste ji opustil a jak jste se dostal k překladatelství?

Původní profese... vystudoval jsem energetiku se zaměřením na matematiku a osm let jsem pracoval jako matematik-analytik ve výpočetním středisku ČEZ. Měli jsme tam výborné oddělení, vynikající matematiky, v podstatě to bylo příjemné útočiště, kde jsme byli docela hezky schovaní a měli prostor pro své věci. Ale já jsem nebyl spokojen, technika jako obor mě neuspokojovala, nenaplňovala, a tak jsem – když jsem se oženil, bylo mi pětatřicet a měl jsem syna – odešel studovat germanistiku a anglistiku do Frankfurtu nad Mohanem. Zůstal jsem tam několik semestrů, a když jsem se vrátil, začal jsem se cílevědomě věnovat literatuře. Už předtím jsem ale překládal, a abych si ten přechod trochu usnadnil, překládal jsem zpočátku texty z počítačové oblasti. Ale vzpomínám si, že když jsem pak přijel do Frankfurtu a myslel si, že už německy umím docela dobře, teprve jsem zjistil, co znamená například hovorová němčina v hospodě – nerozuměl jsem ani slovu. V každém případě přednášky a roky strávené ve Frankfurtu na univerzitě, to byl rozhodující impuls, po němž jsem se mohl vrátit a věnovat se tomu, po čem jsem vlastně vždycky toužil. Dodnes si pamatuju, jak jsem těsně před státnicemi v roce 1974 šel jednou ulicí ve Strašnicích a toužil po tom překládat knížky. A podařilo se mi to až po mnoha a mnoha letech. Ale teď se tomu intenzivně věnuju řekněme pětadvacet let a velmi mě to naplňuje... Myslím si, že jsem při změně povolání neudělal chybu.

Máte nějaké autory, které byste chtěl překládat, až dokončíte z Walsera to, co se podaří prosadit k vydání?

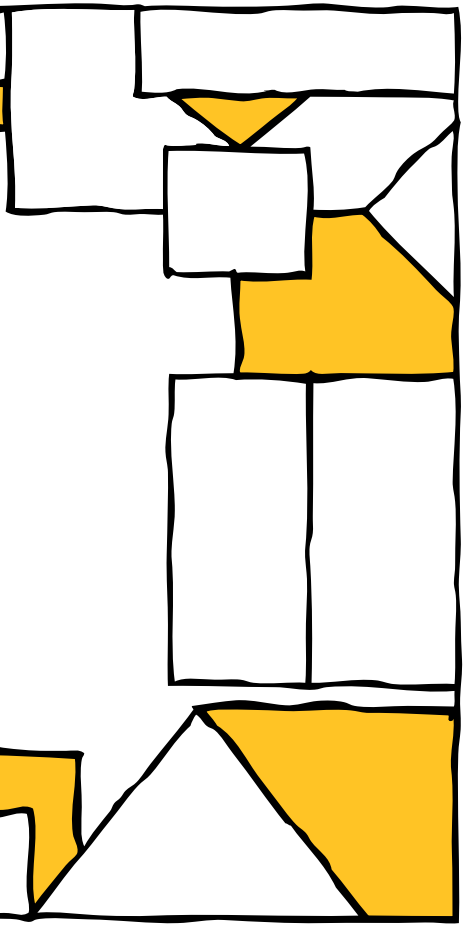
Nejradši bych u Walsera zůstal do konce života, nesmírně mě zajímá. Přibližně v roce 1930 přestal psát a víceméně dobrovolně odešel do ústraní a žil více než pětadvacet let v psychiatrickém ústavu, protože byl především psychicky vyčerpán... nebyl blázen, byl vyčerpán. Tehdejší diagnóza zněla schizofrenie, ale dnes už se to přehodnocuje. Byl vyčerpán hlavně citově, a dokonce tehdy prohlásil, že si nemyslí, že psát knihy je něco, pro co by musel člověk bezpodmínečně žít. A že může žít i jinak. Byl velmi skromný. Jeho dílo je přitom velice rozsáhlé, přestože polovinu života vůbec nepsal, takže bych skutečně měl do konce života co dělat. Dneska se ale podobně intenzivně zajímám o Arno Schmidta a W. G. Sebalda, a dokonce bych chtěl něco přeložit od Hanse Hennyho Jahnna.



A zpětně nelze zapomínat, že jsem se svého času dost angažoval v překladech Thomase Bernharda, který mně jistou dobu velmi vyhovoval.

Nevadí Vám představa, že stejně jednou budete muset Walsera pro nějakého jiného autora opustit?

To je tak: když jsem dokončil Klemperera, říkal jsem si: teď by bylo ideální, kdybych přeložil jeho životopis, který se týká období kolem první světové války a je úžasný, popisuje vilémovské období od roku 1910 až do roku 1918, intelektuální prostředí v Mnichově okolo univerzity a způsob, jak lidé přemýšleli hlavně před první světovou válkou, což je úžasné... Jenomže je to dalších tisíc čtyři sta stran a nějak jsem si na to netroufal. Navíc by jeho Curriculum vitae přece jen asi obtížněji hledalo čtenáře. Podobně čítá celé Walserovo dílo mnoho tisíc stran, a to včetně pětidílných *Mikrogramů*, a tak nevím, jestli by bylo pro náš trh únosné vydávat je celé. Z literárněvědeckého hlediska jistě. Vydali jsme teď alespoň Seeligovo *Putování s Robertem Walserem…*



Snažíte se při překladu nějak identifikovat s autorem?

Musím říct, že nejvíc jsem se identifikoval v Thomasem Bernhardem. Když jsem ho začínal překládat, věřil jsem mu každé slovo, moc se mi to líbilo a stále si myslím, že jeho dílo má svou hloubku. Je otázka, jestli se bude Thomas Bernhard číst po stu letech jako Robert Walser. Ale rozhodně je to významný dokument řekněme druhé poloviny dvacátého století a považuju ho za jednoho z největších evropských spisovatelů osmdesátých, devadesátých let. Ale u Thomase Bernharda jsem po čase zjistil, že se s ním nemůžu natolik identifikovat, protože jsem jiný. A to bychom se dostali k otázce, nakolik člověk ze sebe přenáší vlastní myšlení či cítění do překladů, což by vlastně neměl vůbec.

Proč myslíte? Povězte o tom víc..

Je to, myslím, velmi obtížné... Je vždy výhodné, pokud se autorem zabýváte několik let, protože pak můžete skutečně proniknout do hloubky a můžete v sobě vytvořit určité vnitřní, umělé prostředí, které se velmi blíží tomu, co cítil autor. Ale u Thomase Berhnarda jsem to zkrátka víc jak tři, čtyři roky nevydržel, protože jeho nesmlouvavý, nesmiřitelný postoj... jeho tirády a nekonečné litanie,

v nichž kritizuje všechno až po poslední drobnosti... já takový prostě nejsem. Prožil jsem docela martýrium, když jsem překládal velmi obsáhlý román Vyhlazení, do kterého jsem se pustil, aniž jsem tušil, co mě čeká. Překládal jsem ho třináct měsíců a po šesti měsících jsem zjistil, že jsem se hodně vyčerpal.

Co jste udělal? Měl jste přece smlouvu...

Dokončil jsem to, ale bylo to těžké, je to asi sedm set stran a jak víte, Thomas Bernhard píše prakticky bez odstavců, to je text, který se neustále valí a valí, a s ním jsem si tedy užil svoje.

Jaký je rozdíl překládat toho nebo onoho autora, to jste už popsal. Ale je pro Vás rozdíl překládat z němčiny nebo z angličtiny?

Určitě je to rozdíl, já ale z angličtiny už tolik nepřekládám. Angličtinou jsem kdysi začínal, snažil jsem se překládat filmy, ale ty byly většinou americké a s tím jsem měl velké problémy, protože jsem v Americe nikdy nebyl, a tak tu „američtinu" prostě nechytám, spoustu věcí tam neslyším. Nejkrásnější pro mě byl překlad *Profesionálů* pro televizi, překládal jsem asi třicet šest dílů, a to byla moc hezká angličtina – jednak to totiž byla angličtina a jednak scénáře byly psané inteligentně a se smysluplným příběhem. To byl pro mě pěkný zážitek. Ale knížky z angličtiny nepřekládám. Myslím, že by to byl rozdíl, a hlavně k tomu nemám potřebné znalosti, které mám naopak v němčině.

Děkuji za rozhovor.

Ptala se Petruška Šustrová a s překladatelem vedla obdobný rozhovor také pro ČRo.

Radovan Charvát se narodil 9. dubna 1948 v Praze. V roce 1967 maturoval na Střední průmyslové škole elektrotechnické v Praze a roku 1972 vystudoval obor ekonomie energetiky na ČVUT. Do roku 1984 pracoval jako matematik ve výpočetním středisku ČEZ. V letech 1989–1990 studoval germanistiku a anglistiku na univerzitě J. W. Goetha ve Frankfurtu nad Mohanem. Překládá z angličtiny a od 90. let převážně z němčiny. Zaměřuje se na dílo německy píšících autorů a autorek 20. století, jako jsou Thomas Bernhard, Robert Walser, W.G. Sebald, Victor Klemperer, Arno Schmidt, Hermann Hesse, Libuše Moníková, Jan Faktor a další.

TEORIE ESEJE ÚVAHY

Současné literární texty středoevropských autorů jako Lieux de mémoire

Petra James

Středoevropská historie dvacátého století se svými tabu a tématy, jež jsou aktuálně v ohnisku zájmu mnoha akademických diskuzí, nabízí současným autorům rozmanité náměty. Jak podotýká Christopher R. Browning v úvodu své důležité studie *Ordinary Men* (Obyčejní muži), „v posledních dekádách se historici v rostoucí míře zabývají popisováním historie ‚odspodu', rekonstruujíce zkušenosti běžného obyvatelstva, a ignorují historii vysoké politiky a vysoké kultury, jež doposud dominovala."[1] Příkladem této tendence jsou texty současných historiků jako Saul Friedländer, Marci Shore či Timothy Snyder.[2] Ve své recenzi Friedländerovy knihy *The Years of Extermination* (Léta vyhlazování) chválí Richard J. Evans vedle dalších předností knihy také její „jedinečně barvité a silné vyprávění, které je možné číst jako román."[3] Uvedení autoři představují historické události prostřednictvím subjektivního pohledu jedinců ocitajících se uprostřed vřavy. Poutavost a čtenářský úspěch těchto studií jsou dány především tím, že historici pro jejich zpracování využívají postupy beletrie. Inspirovaní principem, který byl literátům vždy vlastní – tedy chápáním historie skrze zážitky obyčejných lidí a skrze osudy těchto lidí – daří se těmto historikům prezentovat komplexnější aspekty historických událostí ve větší míře, než je možné dosáhnout obecným popisem válek a mocenských bojů. Ale co literatura sama? Čím navíc může (autobiografická) fikce ve srovnání s texty historiků přispět k porozumění minulosti? To jsou otázky, kterými se budu zabývat, a to prostřednictvím analýzy kolekce děl současných autorů, kteří „vzpomínají na diktaturu". V této souvislosti tvrdím, že literární texty mohou sloužit jako *lieux de mémoire*[4] (symbolické prvky paměti určité komunity) středoevropských diktatur dvacátého století. Předkládaná studie se zabývá literárním ztvárněním rysů společných diktaturám minulého století, zvláště pak traumatem „nedobrovolného mizení osob". Analyzuji v ní strategie paměti užívané vybranými autory, zvláště pak se zaměřením na použití fotografie. Článek demonstruje katarzní funkci psaní tak, jak se ve vybraných textech projevuje. Předmětem zkoumání budou čtyři díla: *Austerlitz* (2001) od německého autora W. G. Sebalda, *Slib: rekviem na padesátá léta* (2009) od českého autora Jiřího Kratochvila, *Vlastní životopis zla* (Vlastný životopis zla, 2009) od slovenského autora Pavla Vilikovského a *Mercedes Benz: z dopisů Hrabalovi* (Mercedes Benz: Z listów do Hrabala, 2001) od polského autora Pawla Huelleho.[5] Každý z těchto románů nabízí kritické hodnocení střetu jedince s diktaturou, dědictví modernity, vyhoštění a šoa – tedy aktuální otázky a podnětná témata spojená s kolektivní pamětí současné evropské společnosti.[6]

Zmizelí

Společným prvkem vybraných děl je použití subjektivního, individuálního hlediska pro znázornění jednoho ze sdílených rysů diktatur dvacátého století ve střední Evropě: nedobrovolného mizení osob. Ve střední Evropě, a to jak pod nacistickým, tak i komunistickým režimem, docházelo k „mizení" osob, přičemž rodiny těchto lidí často zůstaly bez informací ohledně osudu svých blízkých. Organizace spojených národů ustavila Výbor pro nedobrovolná zmizení osob (Committee on Enforced

Disappearance), jenž vydal oficiální text nazvaný „Mezinárodní konvence pro ochranu všech osob před nedobrovolným zmizením“ (International Convention for the Protection of all Persons from Enforced Disappearance), který byl přijat valným shromážděním OSN v prosinci 2006 a vstoupil v platnost v prosinci 2010.[7] Nedobrovolné zmizení je považováno za zločin a v určitých případech je mezinárodním právem definováno jako zločin proti lidskosti. Tato konvence mimo jiné stanovuje „právo každé oběti dozvědět se pravdu o okolnostech nedobrovolného zmizení a osudu zmizelé osoby a právo na svobodu vyhledávat, přijímat a předávat informace za tímto účelem.“[8] A je to právě potřeba a právo „dozvědět se pravdu“ a „vyhledávat, přijímat a předávat informace“, které jsou předmětem zájmu děl analyzovaných v tomto článku.

Trauma v Sebaldově textu *Austerlitz* je způsobeno zmizením rodičů hlavního hrdiny a nedostatkem přesných informací o jejich smrti. V průběhu svého vyšetřování Austerlitz zjistí, že jeho matka byla poslána do koncentračního tábora v Terezíně a patrně zemřela v jednom z táborů smrti v Polsku. Podobný byl, s největší pravděpodobností, také osud jeho otce, který odešel do Francie a byl z Paříže poslán do jednoho z koncentračních táborů na jihu této země – tam všechny stopy končí. Nicméně Austerlitz se o osudu svých rodičů nic jistého nedozví, ani se mu nepodaří nalézt místo jejich pohřbení. V Huelleho románu *Mercedez Benz* jsou vedle sebe postaveny dvě diktatury (nacistická a komunistická) a jejich zacházení s lidmi, přičemž z textu vyplývají evidentní a záměrné paralely. Celou rodinu židovského fotografa Chaskiela Bronsteina potká „strašný konec […] v masovém hrobě nedaleko Buczyny“. Židovští bratři Baczewští, jejichž „továrna na vodku a likéry“ je „vybombardována Luftwaffe“, umírají stejně „krutou smrtí […] v Doněckých dolech“ v roce 1940 poté, co byli deportováni Sověty. Jejich smrt je tak symbolem konce židovské civilizace ve střední Evropě během druhé světové války.[9]

V románu Pavla Vilikovského *Vlastní životopis* zla je hlavní postavou první části textu Jan Karsten; ten se poté, co byl unesen československou státní policií během pokusu o útěk do Rakouska, rozhodne spáchat sebevraždu, když si uvědomí, že si osvojil stejné chování jako jeho mučitelé: unesl dívku, o které si myslel, že je dcerou jednoho z agentů (kterou ona není) a uvěznil ji. Nakonec se rozhodne nechat ji jít. Avšak jeho rozhodnutí nechat se vést svými humánnějšími pudy jej dovede k sebevraždě. Jeho tělo je odstraněno a rodina se o jeho osudu nikdy nedozví. V Kratochvilově textu *Slib* umírá milovaná sestra architekta Modráčka po výslechu československou státní policií. Jelikož mu není dovoleno, aby se na tělo své mrtvé sestry podíval, nevěří, že spáchala sebevraždu, jak tvrdí policie. Přísahá, že svou sestru pomstí a potrestá policistu „Lásku“, o němž si myslí, že nese odpovědnost za smrt sestry. Modráček Lásku unese a uvězní ho v podzemním vězení spolu s dalšími lidmi, kteří by mohli ohrozit jeho tajemství a pokazit jeho plán pomsty. Na konci knihy se objevuje Láskova dcera, která mluví o záhadném a nikdy nevysvětleném zmizení svého otce, což byla po celý život noční můra pro ni i její matku. Kniha je tak rekviem za všechny oběti stalinské éry padesátých let dvacátého století v Československu, které jsou v Kratochvilově textu zastoupeny jeho matkou – ta se sama stala obětí komunistické perzekuce a kniha je jí věnována –, Modráčkovou sestrou, ale také policistou Láskou, který je nespravedlivě uvězněn a potrestán.

Každý text uvažovaný v tomto článku je tak charakterizován absencí těl: lidé prostě zmizí, kvůli čemuž je obtížné, ne-li nemožné za ně truchlit. Tímto způsobem se dané texty stávají „lieux de mémoire“, pomníky diktatur střední Evropy a jejich obětí. Jejich autoři umisťují témata, která byla tabu po celá desetiletí, do veřejné sféry prostřednictvím uměleckého ztvárnění. Tyto texty tak mají katarzní a vzpomínkovou funkci, kterou literatuře přisoudila Renate Lachmann:

„Na počátku liturgických památek (memoria) jako umění stojí snaha přetvořit truchlení v techniku. Nalézání obrazů léčí to, co bylo zničeno: Umění liturgických památek vrací zmrzačeným obětem tvar a činí je rozpoznatelné tím, že ustavuje jejich místo v životě. Uchovávání kulturní paměti zahrnuje něco jako mechanismus pro připomínání pomocí zdvojení, znázorněním toho, co není přítomné, obrazem (fantazma nebo simulakrum), zhmotněním paměti (jako síly a schopnosti, jako prostoru vědomí, jako slovníku synonym) a znemožněním zapomnění prostřednictvím nalézání obrazů (neustálá regenerace ztraceného významu).“[10]

To nás vrací k otázce; co může literatura nabídnout pro porozumění minulosti? Co nenalezneme v dalších formách připomínání? Birgit Neumann tvrdí, že literatura jednak plní funkci kulturní paměti, jednak nabízí možnost imaginativního přeformulování této paměti, když předkládá nová hlediska na minulost. Podle Neumann je jedním ze způsobů, jak texty mohou přispět k procesu zapamatování kolektivní minulosti, zapojení narativních subjektů, které jsou „obdařeny určitým hlediskem, jež nabízí vhled do jejich úrovně informovanosti a psychologických dispozic, stejně jako do norem, jež řídí jejich konání.“ V kontextu připomínání si osob „zmizelých“ v soukolí diktatur dvacátého století ve střední a východní Evropě může spisovatel, díky literární formě a možnosti nabídnout různá hlediska, překonat zjednodušující binární protiklady (oběť versus pachatel, nacista versus komunista) a zobrazit základní prvky autoritářské či totalitní vlády.

Fotografická alba a rituály truchlení

Jak je v textech „zhmotněno nepřítomné svým obrazem“? Velmi často jsou jako pojítko mezi zmizelou osobou a pamětí vzpomínajícího použity fotografie. Sebald a Huelle dokonce zakomponovali černobílé fotografie přímo do svých knih, Huelle při tom používal autentické fotografie ze svého rodinného alba. Když Austerlitz v Praze v roce 1992 nalezne svoji bývalou chůvu, ukáže mu dvě fotografie z období před rokem 1939 (což je doba jeho raného dětství), na kterých jsou snad jeho rodiče. Při prohlížení fotografií si Austerlitz potvrdí, že fotky mají svou vlastní paměť a připomínají ty, kteří jsou mrtvi, a ty, kteří přežili.[12] Když se pokouší nalézt nějaké stopy po svých rodičích v pražských archivech, podívá se rovněž na jeden z filmů vytvořených v Terezíně.[13] Hudbu, která film doprovází, popisuje jako *Trauermarsch* („pohřební pochod“), přicházející z „podzemního světa v nočních můrách“.[14] Tento popis je přímým odkazem na podsvětí mrtvých a na fantomy klasické antiky. V archivech rovněž Austerlitz nalezne foto ženy, která by mohla být jeho matkou, o níž ovšem říká, že vypadá spíše jako fantom.[15] Fotografie je ukázána jako objekt, který má blízkou spojitost s pamětí, traumatem, smrtí a zapomínáním,[16] ale se stejnou jasností je odhalena její neschopnost přinést mrtvé zpět. Zvláště v Sebaldově díle vypadají postavy z fotografií spíše jako duchové (Lachmann hovoří o fantazmech a simulakru) a obrázky proces truchlení spíše problematizují, než usnadňují.[17] Obdobně to vyjadřuje Carolin Duttlinger:

„…je to spíše skrytost a pomíjivost fotografického zobrazení než jeho stálost a stabilnost, co slouží jako model pro fungování paměti, jelikož ani ve fotografii, ani v paměti nemůže být obraz uchopen a fixován, a tak má v obou případech tendenci mizet. Fotografie tak představuje model, ne stálosti paměti, ale jevu zapomínání.“[18]

Zatímco Sebald zpochybňuje moc fotografie vracet a uchovávat vzpomínky na zmizelé, Vilikovský a Huelle jsou spíše přesvědčeni o magickém kouzlu starých fotografií a jejich schopnosti uchovávat paměť. Igor, protagonista Vilikovského románu, dumá nad významem fotografie a největší dojem

v něm zanechává otisk lidského života, který fotografie uchovává i po smrti zobrazené osoby.[19] Když vypravěčův dědeček v Huelleho románu *Mercedez Benz* pochopí, že se Polsko stalo obětí dvojí invaze, jak ze strany Hitlerovského Německa, tak i ze strany Sovětského svazu, reaguje překvapivě: po návratu z východní části Polska napadené Sověty začíná uspořádávat rodinné fotografie:

„Když se konečně dostal domů, místo aby se nahlásil na práci v nyní již německé továrně, strávil několik dnů prohlížením starých fotografií, dával si do pořádku archiv a dopisoval chybějící data a jména osob a míst na lepenkovou podložku. Když jej znovu rozbalil, byl tento svitek času už něčím zcela jiným než obyčejným souborem vzpomínek; bylo to, jako by ty okamžiky minulosti zachycené závěrkou jeho Liecy tvořily nyní úplně nový svazek, který on nikdy nezamýšlel vytvořit, složený z nahodilých momentů, záblesků a přechodů světla, kousků hmoty a hlasů, které už dávno zmlkly; bylo to, jako by se najednou otevřela tajná brána, která kolemjdoucímu odhaluje předtím neznámý výhled, úžasné představení fantomů času a prostoru, vířící jako zlatistvé sloupy prachu v potemnělé sýpce.“20

Fotografie působí v Huelleho díle jako svědek historie. Zároveň ale funguje jako prostředek přenášení kulturní paměti. Fakt, že si Karol zakoupil své filmové svitky a fotografický papír u židovského fotografa Chaskiela Bronsteina, je zvláště významný. Karol Chaskiela naposledy navštíví právě poté, co utřídil rodinné fotografie. V té době už Němci zavřeli Chaskielovi obchod a Karol se dovídá, že Chaskielova rodina byla poslána do ghetta. Na odchodu dostane Karol od Chaskiela jako projev vděčnosti poslední filmové svitky. Spolu s prostředky zachycování obrazů (filmovými svitky) přenáší Chaskiel na Karola také závazek nezapomínání. Vzpomínky na minulost v Huelleho díle skutečně znovu ožívají, a to prostřednictvím fotografií, které knihu doprovázejí (spolu s inzertním plakátem Chaskielova obchodu, který doslovně vyjadřuje souvislost mezi historií a literaturou). Psaní je pak aktem vyvolávání fantomů z minulosti pomocí určitého druhu rituálu.[21]

Závěr: psaním proti zapomnění

Povaha truchlení, které se odehrává v rámci těchto textů, má zřetelně katarzní funkci – psaní se stává pohřebním rituálem a zároveň bojem proti zapomnění. Tito autoři přijímají výzvu k vytváření nového jazyka truchlení.[22] Zdá se, že jejich společnou reakcí na historické výzvy je rozhodnutí psát a vynalézat formu adekvátní jejich zkušenosti, jejímž prostřednictvím si přejí tyto zkušenosti vyjádřit a sdílet – z toho pak plyne používání fotografie, která umocňuje paměťový rozměr textů. Židovský fotograf Chaskiel z Huelleho románu nemůže sdílet příběh života a smrti polské židovské komunity, ale spolu se svitky filmů předává tento úkol Karolovi, který potom přenese povinnost vzpomínat a přenášet kulturní paměť na svého vnuka: text *Mercedes Benz* je dokladem splněného slibu daného dědečkovi vypravěče. A my můžeme předpokládat, že je to právě sbírka fotografií utříděná Karolem před odchodem do koncentračního tábora a později předaná vypravěči, co bylo prvotním impulzem k románu Mercedes Benz: „Když jsem přišel domů, posadil jsem se ke stolu a rozložil před sebou skupinku fotografií z obálky určené pro společnost Chaskiela Bronsteina a první věta se narodila úplně sama.“[23] Na konci Vilikovského románu hovoří Igor o knize, kterou plánuje napsat. Psaní o záhadném zmizení nějaké ženy někdy v sedmdesátých letech minulého století může být vnímáno jako kompenzace za nemožnost odhalit pravdu o zmizení svého vlastního otce. Zároveň se jedná o akt truchlení nad chybějícím tělem a chybějícím osudem zmizelého otce. Nabízí se, abychom takto pevně uchopenou formu a strukturu románu vykládali jako uměleckou odpověď na ty aspekty dvacátého století středoevrop-

ské historie, které nelze jinak zachytit. Tváří v tvář životu a okolnostem, které člověk nemá pod kontrolou, předkládá mistrovství stylu a formy jedinou adekvátní uměleckou odpověď. Tam, kde chybějí hroby po nesčetných obětech po sobě jdoucích diktatur minulého století, chápou tito autoři své texty jako náhrobní kameny. Proces psaní se stává procesem truchlení a vzpomínání, a tato díla je proto možné považovat za *lieux de mémoire* středoevropských diktatur dvacátého století. Přijetím osobního a často autobiografického hlediska tyto texty odkrývají typické zkušenosti z vlády totalitních režimů, v tomto případě se jedná o nedobrovolné zmizení a dopad, jaký tato událost má na pozůstalé. Paměťové strategie použité v těchto textech jsou nástrojem pro uchování paměti a připomínání. Psaní má v tomto kontextu katarzní funkci, která, hledáním dokonalé umělecké formy, usiluje o adekvátní odpověď na výzvy historie střední a východní Evropy dvacátého století.

Článek byl poprvé publikován jako Contemporary Literary Texts of Central European Authors as Lieux de mémoire. Central Europe 16, 2014, no. 1, s. 62–68. Text z angličtiny přeložil Milan Kaplan.

Petra James je vedoucí katedry české literatury na Université Libre de Bruxelles, kde rovněž přednáší o středoevropské kultuře. Její dvě hlavní výzkumná témata jsou komparativní dějiny avantgardy a otázky kulturní paměti v dílech současných středoevropských autorů. Její poslední vydané texty: *Bohumil Hrabal: Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique* (2012); *Sans faucille ni marteau: Ruptures et retours dans les littératures européennes postcommunistes* (2013; spolueditorka Clara Royer); *From Your Land to Poland. On the Commitment of Writers* (2013; spolueditorky Dorota Walczak a Katia Vandenborre).

Poznámky:

1. Browning, Ch. R.: *Ordinary Men: Reserve Police Batallion 101 and the Final Solution in Poland.* HarperCollins, New York 1992, s. xvii.
2. Friedländer, S.: *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939–1945.* HarperCollins, New York 2007; Shore, M.: *Caviar and Ashes: A Warsaw Generation's Life and Death in Marxism, 1948–1968.* Yale University Press, New Haven 2006; Snyder, T.: *Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin.* Basic Books, Londýn 2010.
3. Evans, R. J.: Whose orders? – in: *The New York Times: Sunday Book Review,* 24. června 2007, cit. 7. února 2014, dostupné z www: <http://www.nytimes.com/2007/06/24/books/review/Evans-t.html?pagewanted=i&_r=o>.
4. Nora, P. (ed.): *Les Lieux des mémoire. Gallimard,* Paříž 1984–92.
5. Konkrétně jsem vycházela z těchto vydání: Sebald, W. G.: *Austerlitz.* Fischer, Frankfurt nad Mohanem 2008, 4. vydání, do angličtiny přeloženo jako Austerlitz Antheou Bell (Random House, New York 2001); Kratochvíl, J.: *Slib: rekviem na padesátá léta.* Druhé město, Brno 2009; Vilikovský, P.: *Vlastný životopis zla. Kalligram,* Bratislava 2009; a Huelle, P.: *Mercedes Benz: Z listów do Hrabala.* Znak, Krakov 2001, v anglickém překladu Mercedes-Benz: From Letters to Hrabal. Přel. Antonia Lloyd-Jones, Serpent's Tail, Londýn 2005.
6. Leggewie, C.: Seven Circles of European Memory. – in: *Eurozine,* 20. prosince 2010.
7. *OSN: International Convention for the Protection of all Persons from Enforced Disappearance. <http://www.ohchr.org/EN/HRBodies/CED/Pages/ConventionCED.aspx> [stránka navštívena 12. ledna 2014].*
8. *Tamtéž.*
9. Huelle, P.: *Mercedes Benz,* s. 95 a 101
10. Lachmann, R.: Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. – in: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook 8.* Eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, Berlín – New York, 2008, s. 302.
11. Neumann, B. *The Literary Representation of Memory. – in: Cultural Memory Studies 8.* Eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, Berlín – New York 2008, s. 338.
12. Sebald, G. W.*: Austerlitz, s.* 266.
13. Ví se, že v několika koncentračních táborech existovaly židovské orchestry. Jejich členové byli nuceni hrát při příjezdu nových transportů, před odchodem na nucenou práci, nebo dokonce před odchodem do plynové komory. Hudba je rovněž důležitým prvkem v literatuře a filmové produkci zabývající se holocaustem. Viz Málek, P.: Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk. – in: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti.* Eds. Jiří Holý, Petr Málek, Michael Špirit, Filip Tomáš. Akropolis – FF UK, Praha 2011, s. 75. Viz také Taverso, E.: *L'Histoire déchirée: Essai sur Austerlitz et les intellectuels.* Editions du Cerf, Paříž 1997.
14. Sebald, W. G.: *Austerlitz,* s. 356.
15. Viz také Ceuppens, J.: Seeing Things: Spectres and Angels in W. G. Sebald's Prose Fiction. – in: *W. G. Sebald – A Critical Companion.* Eds. J. J. Longa, Anne Whitehead. Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, 2006, s. 190–202; a Fuchs, A.: *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa.* Böhlau Verlag, Kolín nad Rýnem 2004, s. 62–67.
16. Viz také slavné texty o fotografii od Waltera Benjamina: A Small History of Photography – in: *Selected Writings. Volume 2. Part 2, 1931–1934.* Ed. Michael Jennings. First Harvard University Press, Cambridge, MA, 2005; Barthes, R.: *La Chambre claire: Note sur la photographie.* Gallimard, Paříž 1980; a Sontag, S.: *On Photography.* Farrar, Straus and Giroux, New York 1977.
17. Sebald, W. G.: *Austerlitz,* s. 117. Co se týká rozsáhlé bibliografie textů zabývajících se fotografií u Sebalda, viz zvláště Duttlinger, C.: *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz,* s. 155–171; a Tischel, A.: A*us der Dunkelkammer der Geschichte: Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds Austerlitz.* – in: W. G. Sebald: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei.* Eds. Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger. Erich Schmidt Verlag, Berlín 2006, s. 31–45.
18. Duttlinger, C.: *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media,* s. 158.
19. Vilikovský, P.: *Vlastný životopis zla,* s. 147.
20. Huelle, P.: *Mercedes Benz,* s. 96.
21. Tamtéž, s. 145.
22. Málek, P.: *Holocaust a kulturní paměť,* s. 73.
23. 23 *Huelle, P.: Mercedes Benz, s. 154.*

Literatura:

Barthes, Roland: La Chambre claire: Note sur la photographie. Gallimard, Paříž 1980.
Benjamin, Walter: A Small History of Photography. – in: Selected Writings. Volume 2. Part 2, 1931–1934. Ed. Michael Jennings. First Harvard University Press, Cambridge, MA, 2005, s. 507–530.
Browning, Christopher R.: Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland. HarperCollins, New York 1992.
Ceuppens, Jan: Seeing Things: Spectres and Angels in W. G. Sebald's Prose Fiction. – in: W. G. Sebald – A Critical Companion. Eds. J. J. Long, Anne Whitehead. Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, 2006, s. 190–202.
Duttlinger, Carolin: Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz. – in: W. G. Sebald – A Critical Companion. Eds. J. J. Long, Anne Whitehead. Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, 2006, s. 155–171.
Evans, Richard J.: Whose orders? – in: The New York Times: Sunday Book Review
<http://www.nytimes.com/2007/06/24/books/review/Evans-t.html?pagewanted=i&_r=o> [stránka navštívena 7. února 2014].
Friedländer, Saul: The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews, 1939–1945. HarperCollins, New York 2007.
Fuchs, Anne: Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa. Böhlau Verlag, Kolín nad Rýnem 2004, s. 62–67.
Huelle, Pawel: Mercedes Benz: Z listów do Hrabala. Znak, Krakov 2001.
Huelle, Pawel: Mercedes-Benz: From Letters to Hrabal. Přel. Antonia Lloyd-Jones. Serpent's Tail, Londýn 2005.
Kratochvil, Jiří: Slib: rekviem na padesátá léta. Druhé město, Brno 2009.
Lachmann, Renate: Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. – in: Cultural Memory Studies: An international and Interdisciplinary Handbook. Eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, Berlín – New York, 2008, s. 301–310.
Leggewie, Claus: Seven Circles of European Memory. – in: Eurozine, 20. prosince 2010.
Neumann, Birgit: The Literary Representation of Memory. – in: Cultural Memory Studies 8. Eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, Berlín – New York 2008, s. 333–344.
Nora, Pierre (ed.): Les Lieux des mémoire. Gallimard, Paříž 1984–1992.
Málek, Petr: Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk. – in: Šoa v české literatuře a v kulturní paměti. Eds. Jiří Holý, Petr Málek, Michael Špirit, Filip Tomáš. Akropolis – FF UK, Praha 2011, s. 67–134.
OSN: International Convention for the Protection of all Persons from Enforced Disappearance.
<http://www.ohchr.org/EN/HRBodies/CED/Pages/ConventionCED.aspx> [stránka navštívena 12. ledna 2014].
Sebald, W. G.: Austerlitz. Fischer, Frankfurt nad Mohanem 2008, 4. vydání.
Sebald, W. G.: Austerlitz. Přel. Anthea Bell. Random House, New York 2001.
Shore, Marci: Caviar and Ashes: A Warsaw Generation's Life and Death in Marxism, 1948–1968. Yale University Press, New Haven 2006.
Snyder, Timothy: Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin. Basic Books, Londýn 2010.
Sontag, Susan: On Photography. Farrar, Straus and Giroux, New York 1977.
Taverso, Enzo: L'Histoire déchirée: Essai sur Austerlitz et les intellectuels. Editions du Cerf, Paříž 1997.
Tischel, Alexandra: Aus der Dunkelkammer der Geschichte: Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds Austerlitz. – in: W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Eds. Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger. Erich Schmidt Verlag, Berlín 2006, s. 31–45.
Vilikovský, Pavel: Vlastný životopis zla. Kalligram, Bratislava 2009.

Sofoklés/Freudův Oidipús

Miroslav Dočkal

Nejslavnější ze všech interpretací intenzity, s jakou na nás působí Sofoklova hra Oidipús král i oidipovský mýtus vůbec, zřejmě podal na přelomu 19. a 20. století – roztroušeně v několika svých pracích – zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud. Nijak přitom netrval na tom, že postihuje umělecké kvality Sofoklovy hry; pouze se domníval, že tyto kvality nejsou hlavním důvodem jejího účinku.

Freudovo odmítání nároku postihnout umělecké kvality hry se však netýká Sofoklovy schopnosti oidipovský mýtus ve hře *zpracovat*; důvod, proč dát Sofoklově hře přednost před jiným zpracováním oidipovského mýtu, tkví pro Freuda zřejmě v tom, že hra nám poskytuje „odhalování, krok za krokem stupňované a uměle udržované, které se dá srovnat s psychoanalytickou prací“.[1] Freud nesouhlasí s tím, že tragický efekt hry „se prý zakládá na protikladu mezi přemocnou vůlí bohů a marným vzpíráním lidí, ohrožených neštěstím“,[2] na schopnosti hry přimět diváka k „odevzdání se do vůle božstva, pochopení vlastní bezmocnosti“.[3] Důvod, proč takto hra působit nemůže, je podle Freuda morální: „Neboť v podstatě je to nemorální hra, ruší mravní odpovědnost člověka, vyvozuje zločin z ustanovení božských mocností a ukazuje bezmocnost mravních hnutí člověka, která se proti tomuto zločinu brání.“[4] „...u věřícího Sofokla... nejvyšší mravnost spočívá v tom, podřídit se vůli bohů, i když přikazuje něco zločinného. Neřekl bych, že tato morálka patří zrovna k nejsilnějším stránkám hry, ale na její účinek nemá žádný vliv. Posluchač nereaguje na ni, nýbrž na skrytý smysl a obsah pověsti. Reaguje tak, jako by v sobě rozpoznal oidipovský komplex sebeanalýzou a v oné vůli bohů a oné věštbě rozpoznal jen maskovaný a zušlechtěný výraz vlastního nevědomí.“[5]

„Zdrojem účinu“ hry je tedy „zvláštnost látky“,[6] oidipovský komplex, který nás s Oidipem spojuje. „Jeho osud nás uchvacuje, protože by se mohl stát naším, protože orákulum před naším narozením vyřklo nad námi stejnou kletbu jako nad ním.“[7] „Všem nám bylo možná souzeno, abychom první sexuální hnutí obrátili k matce, a první nenávist a násilné přání proti otci.“ Naše sny nás o tom přesvědčují. Básník nás nutí k poznání našeho nitra, kde existují, byť potlačeny, tyto popudy, a to tak, že nám ukáže osud člověka, který tyto popudy[8] nepotlačil, ale uskutečnil.

Freud svou teorii dokládá na pasáži, ve které Oidipovi na jeho výhradu „Jak, což se nemám sňatku s matkou bát?“ Iokasté říká:

„Nač bát se člověku, když náhoda / jen vládne, bezpečné pak předtuchy / ni o jediné věci nelze mít!

Žít maně, jak se zdá, toť nejlepší - / Ach nic se nebo sňatku s matkou svou: / již mnohý ve snách matkou obcoval. Však člověk nesmí na věc takovou / dát nic: tak se mu žije nejsnáze.“[9]

Ve své práci Totem a tabu vidí Freud v oidipovském komplexu počátky náboženství, morálky, společnosti i umění: zákazem incestu a otcovraždy se prvobytná horda mění v rod a vznikají etické normy. Psychoanalytický přístup v této knize Freud (a po něm další psychoanalytici) využil i při výkladu konkrétních motivů v tragédii a oidipovském mýtu. Oidipovo oslepení považuje za ekvivalent kastrace.[10] Neplodnost půdy, která přišla s morem jako trest za zabití Láia, spojuje Freud i s Oidipovým incestem: dokládá to na příkladu některých oblastí Jávy, kde se lidé obávají, že zakázané incestní vztahy způsobí špatnou úrodu a neplodnost půdy.[11]

Je pozoruhodné, jak silně Freud zaútočil na to, co považoval za morálku hry: na řešení konfliktu mezi „mravními hnutími člověka“ a „ustanovením

božských mocností“ „zbožnou duchaplnůstkou“, že „nejvyšší mravnost spočívá v tom, podřídit se vůli bohů, i když přikazuje něco zločinného.“ Zdá se, že Freud považoval samotné vědomí viny za čin spáchaný v nevědomosti za nepřijatelný přežitek. V opačném případě by těžko zdůrazňoval, že „vědomí viny u tabu se nijak nezmenší při nevědomém přestoupení.“[12] Freud dokonce zakončuje pasáž věnovanou Králi Oidipovi ve Výkladu snů větou: „Pokus sloučit boží všemohoucnost s lidskou odpovědností musí ovšem zkrachovat, jak na tomto materiálu, tak na každém jiném“.[13]

Vnitřní problém Freudova výkladu tkví především v jeho pojetí „vůle bohů“. Nejde přece jen o to, že bohové chtěli po Oidipovi něco, co odporovalo jeho „mravním hnutím“. Podstatné také je, že za tento čin Oidipa *trestají*, byť prostřednictvím trestu pro jeho město. *Proč?* To je základní otázkou, kterou před nás hra klade.

Myslím si proto, že problém „morálky hry“ Freud nesmetl ze stolu tak, jak se domníval. Navíc Freudova interpretace hry pokulhává i psychologicky, jak upozornil J.-P. Vernant: Oidipús přece považoval za svou matku Periboiu, nikoliv Iokastu. Proč by tedy případné „incestní sexuální hnutí“ měl cítit právě k Iokastě, kterou si navíc za manželku vůbec nevybral?

Většina námitek proti Freudovi vychází ze skutečnosti, že jeho „oidipovská teorie“ není vlastně důkladnou analýzou mýtu ani hry, nesnaží se shromáždit co nejvíce materiálu a teprve pak, na základě znalosti věci, tento materiál vzájemně propojit.

Přesto si některé Freudovy otázky a odpovědi zachovaly svou důležitost i mimo psychoanalytické hnutí. Mám na mysli především tvrzení, že Oidipův „osud nás uchvacuje, protože by se mohl stát naším, protože orákulum před naším narozením vyřklo nad námi stejnou kletbu jako nad ním.“ Tato věta zdůrazňuje Oidipův osud jako něco, co se týká všech. Podle S. S. Averinceva nazýval sám Sofokles fabuli mýtu o Oidipovi „paradigmatem“, tedy něčím jako obecným zákonem, strukturou lidského osudu.

Že osudy mnohých z nás jsou různými analogiemi Oidipova osudu, vysvitne z popisu Oidipovy situace: dozví se, že ho v životě potká to, co ze všeho nejvíc odmítá, o čem sice může alespoň skulinkou své mysli pochybovat a věřit, že přijde na způsob, jak se tomu vyhnout, co je však zároveň nejjistější ze všeho, co zná. Zároveň je téměř jisté, že všechny jeho činy, kterými se bude proti svému osudu bránit, jej nakonec dovedou právě k tomu, co nejvíce nechtěl.

To je ale přece popis vztahu většiny lidí ke smrti, k níž směřuje celý jejich život. Co víc – osud těchto lidí je vlastně neúprosnější než osud Oidipův. Oidipus se alespoň teoreticky může v okamžiku vyslechnutí věštby sám zabít, kdežto tito lidé nic podobného udělat nemohou – vlastní smrt je přece právě tím, co nejvíce nechtějí.

Není zvláštní úloha mýtu právě v odmítnutí faktu smrti, jak tvrdil Ernst Cassirer?

Miroslav Dočkal vystudoval žurnalistiku na FSV UK v Praze a Teorii a dějiny dramatických umění na FS UP v Olomouci. Pracuje jako novinář na volné noze. Žije v Libčicích nad Vltavou.

Poznámky:

1. Freud, S.: *Výklad snů*, přel. O. Friedmann, Nová Tiskárna, Pelhřimov 1994, s. 157
2. *Tamtéž,* s. 157
3. *Tamtéž,* s. 157
4. Freud, S.: *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy* (XXI. Vývoj libida a sexuální organizace), přel. J. Pechar, in: *Vybrané spisy I,* Avicenum, Praha 1991, s. 236
5. Freud, S.: Přednášky..., op. cit., s. 236-7
6. *Tamtéž,* s. 157
7. *Tamtéž,* s. 157-8
8. *Tamtéž,* s. 158
9. *Tamtéž,* s. 204
10. Freud, S.: *Totem a tabu,* přel. L. Hošek, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1997, s. 144, 191
11. Freud, S.: *Totem a tabu,* s. 78-9, 92
12. Freud: *Totem a tabu,* s. 72
13. Freud, S.: *Výklad snů*, s. 159
14. Averincev, S. S.: *Ob istolkovaniju mifa ob Edipe*, Moskva

V zemi nikoho

Milena Jesenská

V letošním roce si celý svět připomíná výročí konce druhé světové války. Pronikavý esej vynikající novinářky Mileny Jesenské lze číst jako memento – národnostní třenice mohou vést ke konečným řešením, jejichž krutost bude děsit budoucí generace potomků jak vítězů, tak poražených.

V Paříži se konala v minulých dnech porada vysokého komisariátu u Společnosti národů pro pomoc uprchlíkům z Rakouska a Německa (v což jsou zahrnuti uprchlíci němečtí a židovští ze zabraného území bývalého Československa). Poradě předsedal sir Herbert Emerson a za Česko-Slovensko tam mluvila předsedkyně centrálního komitétu pro uprchlíky, paní Marie Schmolková. Mluvila velmi důrazně, otevřeně a jasně. Řekla mezi jiným: „Česko-Slovensko poskytovalo uprchlíkům právo azylu tak, že se jim – ovšem relativně – vedlo lépe než v jiných zemích. Po mnichovské dohodě je však prakticky naprosto nemožné, aby Česko-Slovensko poskytovalo azyl dál. Další pobyt německých uprchlíků v Česko-Slovensku znamená jednak značné osobní nebezpečí pro uprchlíky, jednak politické nebezpečí pro sousedské vztahy Česko-Slovenska s Německem vůbec.“

To je velmi jasná řeč, tím obdivuhodnější, že ji pronesl dlouholetý zástupce uprchlíků a emigrantů. Mě1a bych vám asi dlouho povídat, kdo je Marie Schmolková. Poznala jsem ji, když jsem psala první článek o těchto štvaných lidech a když jsem sháněla pro něj čísla a podrobnosti. Bydlí na Starém Městě v malé uličce, kterou jsem já, rodilá Pražačka, neznala, v malém, křivém domečku s dřevěnými schody. Když však vejdete do bytu, najdete podivuhodně ladný a kulturní byt, krásné knihy, Štursovy sochy, krásný, temný nábytek a telefon, který nepřestává zvonit. Snad byste na první pohled řekli, že není hezká. Ženy, které celý den a pozdě do noci pracují, které se celé roky už dívají na utrpení cizích lidí, nejsou snad hezké. Není-li hezká, je však překrásná. Je to něco zevnitř, co dělá tuto tvář tak výraznou, pevnou a vymodelovanou. Tato žena zná osobně každého člověka, který v posledních pěti letech přešel hranice. Zná jejich osudy, zná jejich nebezpečí. Pod záplavou těchto osudů, jako by ani jejího vlastního nebylo. Pohybuje se věčně mezi nemocí, životem a smrtí, mezi úřady londýnskými, pařížskými a pražskými, projížděla zemi nikoho, uprchlické tábory, loď, která byla dva měsíce na Dunaji před Bratislavou po záboru Rakouska. Vidí skoro samou beznaděj a podaří se jí po strašném úsilí vymoci jen málo naděje: ale je tak podivuhodně klidná, jako bývají věřící lidé.

Když mi bylo v září nejhůř, chodila jsem si k ní na chvíli posedět. Čiší z ní taková jistota a samozřejmost, taková věcná citovost, taková pravdivá nebojácnost, že chvíle strávené v její lenošce patří k mým nejmilejším. Je mnoho žen, které pracují pro veřejné dobro, jak se tak pěkně říká – a málokterá z nich je obdivuhodná. Tato žena nepracuje pro veřejné dobro. Putuje nějak se svým národem s tou pokornou hrdostí – nebo hrdou pokorou – jeho nejlepších jedinců. To není činovník, spolkařský pracovník, ku kterému by se dalo říci slovo obětavý. To je klidný převozník svého nešťastného národa přes dobu, která ho postihla hůře než národy jiné a než lid jiný. Když jsem dnes seděla proti ní, byla velmi šťastna. Po dlouhém úsilí se jí podařilo najít naději ne pro jednoho, dva nebo deset uprchlíků, ale pro velmi mnoho lidí. Pojedou buď přímo na práci do jednoho státu, který nesmím zatím jmenovat, nebo pojedou do přechodných táborů do Anglie, Francie a severských zemí, než se vyřídí jejich pasové záležitosti. Celkem se dá říci, že tady většina z nich asi tráví poslední Vánoce a že do roka zmizí všichni příslušníci ze země nikoho.

Před mnoha lety jsme viděli v Praze film, který se jmenoval Země nikoho – a byl to film německý. Od té doby jsme neviděli film tak krásný a obávám se, že uplyne mnoho vody, než budou lidé smět říkat a ukazovat pravdu takovým způsobem, jako to tehdy dovedli v Německu. Země nikoho se ve světové válce jmenoval pás země mezi dvěma frontami, pruh vyprahlé půdy mezi dvěma ploty ostnatých drátů. Válka tam – ve filmu – zahnala čtyři lidi: Angličana, Němce, černocha a ruského žida. Čtyři lidská vyděšená zvířata z nejrůznějších koutů světa, z různých společenských vrstev, s různou řečía osudy. Ten ruský žid byl už tehdy ve filmu němý –a hrál ho nejúžasnější herec současné Evropy, Sokolov, muž s tváří smutné opičky a typickýma očima židů: tmavýma, smutnýma očima, hledícíma z věků do věků. Sokolov ie dnes v Americe a hraje drobné, charakterní role, většinou komické, protože Amerika při všem pochopení evropského ducha neobjevila ještě v teskné tváři evropského žida nic víc než figuru trošku směšnou. Pro mne však jeho postava navždycky zůstane jakoby věštecká: malý, zmačkaný žid ze země nikoho, člověk němý mezi mluvícími, poznamenaný i mezi vyhoštěnými, s úsměvem a očima, ve kterých je hoře statisíců, kteří ze století do století jdou. Majíce rozum, srdce a duši, nemají zemi, nemají domov, nemají řeč. Jsou vlastně němí. Slyšela jsem vyprávět o rabínovi, který dnes žije v Palestině a mluví pouze hebrejsky; nedovolí nikomu kolem sebe promluvit jinou řečí, vštěpuje mladým lidem lásku k této mateřštině židů, trochu umělé. Ale někdy doma, v koutku, když se stmívá, pobroukává si pro sebe – ruské písničky. Palestina je domov a hebrejština je mateřský jazyk. Ale Rus – je rodná zem a ruské písně jsou písně rodné země, zpívala je maminka, ženy na vsi, děti ve škole, muži na poli.

Rodná zem tisíci zvuky, obyčeji, barvami a tvary vytvořila duši muže. Muž je jí vděčen, neboť touto rodnou řečí vytváří své myšlenky a svá slova. Pak někdo přijde a řekne: sem nepatříš, jdi odtud. Žid putuje a putuje, doputuje do země zaslíbené a mluví nadále jenom hebrejsky, lopotě se na zemi, která mu zase nepatří, vší silou, svou hrdou pokorou, vší vůlí. Ale večer, v koutě pokoje, když se stmívá – zpívá potichu ruské písničky. Tohle je němota žida ze země nikoho.

Před lety jsme viděli zemi nikoho ve filmu, a protože ten film se hrál v roce 1918, myslili jsme, bláhoví, že je to minulost. Tehdy jsme odcházeli domů s pocitem pýchy, jak svobodné a zářivé budoucnosti jdou dnešní lidé ruku v ruce vstříc. Tehdy jsme ještě nezažili, jak podivné zákruty a okliky, výhybky a slepé koleje vytváří dějiny.

Dnes máme zemi nikoho za humny, co by kamenem dohodil. Mezi německou a českou hranicí – pane bože, jaká je to hranice, kus drátu v poli, tyčka přes cestu, provaz od stromu ke stromu, dítě by ji odkoplo, hranice k pláči – je na některých místech stále ještě pruh ničí země. Napřed odtud odešlo československé vojsko, pak přišli němečtí (maďarští, polští) junáci a vyvezli sem židy z obsazeného kraje. Ze zbylého Česko-Slovenska přicházeli uprchlí židé zpátky. Někteří proto, že uposlechli nařízení, někteří z obavy o svůj majetek, jiní ze strachu o své milé, kteří zůstali v zabraném území. Přes ostnatý drát československý se dostali. Přes ostnatý drát německý se už nedostali. Zpátky přes ostnatý drát československý je už také nepustili. Ostnaté dráty 1938 jsou pevné a odolné. Také se třeba stalo, že v noci vzbudili maďarští mladíci celou vesnici, vyvedli židy – ženy, muže a děti – v košilích do nákladních automobilů a vyvezli je do této ničí země, vysadili a ujeli. S počátku jich bylo na holém poli a v zimě několik desítek. Pak set. Pak tisíce. Pak dostávali pomalu dovolení odstěhovat se k židovským

rodinám v Česko-Slovensku, když byla dána anglická záruka, že nepadnou veřejné dobročinnosti na obtíž a že odtud odjedou. Po celou tu dobu, co žili v lesích a polích, v mraze a příkopech, je živili židé, kteří neztratili domovy – někdy až z dalekého okolí. Ale živili je i čeští sedláci a slovenští lidé. Nosili jim jídlo – i němečtí sedláci a němečtí dělníci. Člověk je totiž takový, že dá i zvířeti pomoc, když hladem umírá, třebaže bylo zvíře rodem nižší. Lidské srdce je podivuhodná věc, krásná a věčná. Jaké je to, zůstane-li skupina tří set lidí – jako zůstala u Bratislavy – v noci a v zimě na poli? Jaké je to ve století technického pokroku a bytové kultury? Jaké je to po mnichovském míru? Takové: táta vyhrabe holýma rukama do tvrdé hlíny tři díry, do každé položí jedno děcko, z kukuřičné suché nati splete stříšku nad nimi a sám se posadí na hroudu vedle nich. Kdyby nepomohli lidé kolem, asi by zemřeli hladem, zimou a studem. Ale lidé pomohou. Přinášejí jídlo, teplé obleky, nějaké plachty, stan a vyřazený nábytkový vůz. Do toho vozu trochu slámy. Sem se přestěhují nejpotřebnější: muž, který má krvácení v žaludku, žena, která čeká za několik dní děťátko, žena, která tady na poli už porodila a má miminko zabalené v darovaných hadrech, stařec, který je chromý a kterého vynášejí daleko od vozu, stařec, který je slepý a sedí na hromadě slámy v koutku. Mezi tím dva nemocní, jeden těžce tuberkulózní člověk s chrčivým kašlem a jeden s nějakou neznámou zatím nemocí a s vysokými horečkami. Ostatní zůstali v těch vyhrabaných dírách nebo přikryti chatrnými plachtami. Pobíhá mezi nimi rakouský židovský lékař, který dostal první dovolení tábor opustit a odejít. Jenom se zasmál: jak by mohl odejít? Šel až poslední. Chodil celou tu dobu v sáčku a ani na chvíli neztratil rozvahu a klid. Když k němu přišly děti s omrzlými prsty do krve, řekl: pojď, namažu ti to. Když tam přišli hosté z výboru a zůstali stát strnulí nad touto lidskou bídou a holostí, řekl: „Ale to není tak zlé, to jenom tak vypadá. Pojďte dál. Věřte mi, člověk si na to zvykne."

Pro vodu si chodili kilometr daleko. Jídlo jim nosili v pytlích z celého blízkého i dalekého kraje, ale přesto ho bylo maloučko, tři sta lidí uživit není snadné. I umyvadla dostali, ale několik se jich ztratilo. Jak se mohla ztratit, lámali si lidé hlavu? Kolem dokola ostnatý drát? Pak se přišlo na to, že jim někteří lidé nabídli jídlo: výměnou za to darované plechové umyvadlo. Vidíte tedy, že i na lidech v zemi nikoho se dá vydělat. Tak ti lidé žili týdny. Dnes už jsou všichni pod střechou. Podél polské hranice je jich sice ještě asi 6000. Ale mají zrobené nějaké provizorní baráky. A za nedlouho všichni odjedou. Totiž, abych mluvila pravdu, všichni ne. Staří a choří nemohou odjet. Ti už tady někde v koutě umřou. Ale děti, muži a ženy, zdraví a práce schopní lidé pojedou všichni. Napřesrok už budou o Vánocích někde pod vlastní střechou. Není to naše vina, že zažili u nás mnoho zlého. Dokud jsme měli sami nepobořený dům, byli jsme pohostinní a laskaví. Dnes jim můžeme přát jenom nový a dobrý život někde daleko. A přejme jim ho z celého srdce.

Článek vyšel 29. prosince 1938 na str. 827–829 časopisu Přítomnost. Milena Jesenská (1896–1944) byla česká novinářka, překladatelka a fejetonistka, neteř spisovatelky Růženy Jesenské. Studovala na gymnáziu Minerva, prvním dívčím gymnáziu v Rakousku-Uhersku. Působila v Národních listech, Přítomnosti a časopise V boj. Překládala z němčiny, francouzštiny, angličtiny a ruštiny. Její fejetony vyšly v souborech Cesta k jednoduchosti (1926) a Člověk dělá šaty (1927). Zemřela v koncentračním táboře Ravensbrück, kam byla poslána kvůli své odbojové činnosti.

Připravila Marta Svobodová

Foto: yadvashem.org

Milena Jesenská

DISKUZE

Křesťanství a ateismus

Milan Kaplan

Důvodem pro vznik tohoto textu je pocit, že naše společnost postrádá skutečnou diskuzi na téma náboženství a jeho místo v současném světě, ve které by bylo několik, třeba i nesouhlasících stran. Ano, jistě, názory různých stran jsou prezentovány v médiích, ale nedochází ke konfrontaci, jako by žádné rozpory neexistovaly. Pokud například astronom Jiří Grygar v rozhovoru pro Reflex tvrdí, že „opakem vědy není náboženství, ale pavěda, opakem náboženství je pověra,“[1] je to jistě závažné tvrzení, které by stálo za zevrubnou diskuzi. Ve zmíněném rozhovoru k takové diskuzi ale nedochází: pan Grygar je jistě velká autorita (není myšleno ironicky) a novinář vedoucí rozhovor si nechá jednotlivé postoje pana Grygara vysvětlovat a tu a tam je podpoří nějakou otázkou – dalo by se říci, že novinář s dotazovaným do značné míry souzní.

Cílem takové diskuze samozřejmě těžko může být sjednocení názoru na všechno, protože principem demokracie je právě to, že lidé mají v mnoha, a to i důležitých, věcech názory rozdílné – nicméně díky diskuzi je možné pěstovat názory poučenější a méně zahlcené lehce vyvratitelnými stereotypy. Inspirací pro tento článek bylo několik televizních debat, které jsem mohl zhlédnout díky internetu. Obecně řečeno takové diskuze se obvykle účastní jeden nebo více náboženských představitelů (biskup, rabín, muslimský duchovní) a jeden ateista (vědec, publicista zabývající se danou problematikou).

Ve studiu je rovněž publikum, které dostane prostor pro kladení svých otázek. Sám jsem jednu takovou hodinovou diskuzi uspořádanou australskou televizní stanicí ABC TV přeložil do češtiny, bohužel ji ještě není možné celou publikovat: stanice ABC TV zatím na dotaz ohledně povolení publikace neodpověděla. Přesto alespoň z řečené diskuze – proběhla 10. dubna 2012 mezi Georgem Pellem, římskokatolickým knězem a emeritním arcibiskupem Sydney, a biologem Richardem Dawkinsem – mohu citovat na konci tohoto článku ukázku. V první části textu se budu věnovat českému prostředí a prozkoumám některá tvrzení náboženských představitelů i prominentních věřících prezentovaných v různých médiích[2] a budu je konfrontovat se svým pohledem – jak jste možná již pochopili, sám jsem ateista. V druhé části se zaměřím na některá tvrzení ohledně ateistů, se kterými se běžně setkávám, a na konkrétních případech se zamyslím nad jejich obecnou platností. Pochopitelně se vzhledem k obsažnosti tématu může jednat pouze o určitý nástin.

Totalita versus demokracie

V posledních pětadvaceti letech prošla česká společnost poměrně důkladnou reflexí předcházejícího totalitního komunistického režimu. Otázkám týkajícím se tohoto režimu byly věnovány knihy i televizní pořady, byly hledány obecné charakteristiky totalitní společnosti i mapovány osudy konkrétních lidí, režim byl rovněž reflektován v mnoha filmech i seriálech. Jedním z vítězů sametové revoluce se stala i církev, někteří její představitelé se stali okamžitě populárními: například současný pomocný biskup pražský Václav Malý nebo kardinál

František Tomášek. Mnozí věřící si také během minulého režimu udrželi morální integritu, a tak byla tato reakce přirozená. V televizi a v rozhlase se rovněž začaly objevovat krátké či delší duchovní promluvy různých náboženských představitelů, které kontrastovaly s chaosem nově se rodící demokratické společnosti; jako student jsem mezi některými spolužáky zaznamenal okamžitý zájem o náboženské duchovno v různých podobách.

Obecně je minulý režim odsuzován zejména pro jeho nesnášenlivost vůči jiným postojům či názorům – to je podstata každé totalitní společnosti, kde je vyžadováno, aby všichni měli stejný názor, a po určité době se začne tvrdit, že všichni, až na pár heretiků, již stejný názor mají. Přesto zůstala v české společnosti nezanedbatelná skupina lidí, která na předrevoluční dobu s nostalgií vzpomíná – vzpomíná na dobu, kdy existoval jeden oficiální názor, a ti, kteří jej nesdíleli, mohli být perzekuováni a ostrakizováni. Ve vyhrocenější podobě představuje tento postoj určité nebezpečí pro demokracii jako takovou. Není to ale jediná skupina občanů inklinující k totalitnímu uvažování. Další takovou skupinu, jak bych chtěl nyní demonstrovat, najdeme i mezi křesťany.

Petr Hájek, Miloš Urban – katoličtí intelektuálové?

Petr Hájek

KONEC SVĚTA – takzvaná Apokalypsa – je závěrečná kniha Bible, která popisuje, proč, jak a za jakých okolností tento konec světa nastane. Podle čeho bude možné jeho blízkost poznat. Co mu bude předcházet, co jej bude provázet, podle jakých znamení a událostí bude možné usoudit, že dějiny pozemského lidstva se přiblížily ke svému konci. Od té doby se nejvýznačnější duchové snažili tuto zprávu o konci časů vyložit a pochopit. V mnohém se výklady liší, v zásadním se však naprosto shodují: Hlavním příznakem bude masivní odpadnutí od křesťanství a rozšíření ateismu. (…) Protože většina z mnoha a mnoha znamení závěrečných etap Apokalypsy je v současném světě realitou, není od věci pátrat i po oněch zbývajících, především po těch nepochybných. Pro ateisty věc k bohorovnému úsměvu – přesně podle dávných předpovědí.

Petr Hájek – Smrt v sametu, s. 13

Čtení knihy bývalého poradce bývalého prezidenta Václava Klause je svým způsobem fascinující záležitost. Na jednu úroveň jsou kladeny nacismus, komunismus a „evropeismus“ – zřejmě máme v současné době po Evropě koncentrační tábory a gulagy a dochází k masivní terorizaci celých skupin obyvatelstva na principu kolektivní viny. Hájek cituje z Hitlerových textů a ukazuje podle něj jasnou spřízněnost mezi Hitlerovým nacismem a současnou Evropskou unií – naprosto opomíjí fakt, že EU je dobrovolným společenstvím států, zatímco Hitler realizoval násilné podrobení evropských národů na principu nadřazenosti německého národa a „árijců“ obecně. Václav Havel se v očích pana Hájka blíží Adolfu Hitlerovi – Havel sice podle něj na strašlivou funkci Antikrista vědomě neaspiroval, nicméně „proroctví, které přesně popisuje původ, vlastnosti a životní dráhu a ambice muže, který se může stát Antikristem“[3], věrně odpovídají obrazu Václava Havla. Blíží se konec světa a mohou za to všichni ti, kteří nerespektovali či nerespektují absolutní moc papeže a katolické církve – Jan Hus, osvícenci, Darwin a jeho pokračovatelé atd. Třídní boj, jeden ze základů marxistické ideologie, nahradil boj proti korupci. Podle Hájka žijeme v postdemokratické společnosti, na druhé straně však Hájek adoruje dobu před osví-

cenectvím, kterou je těžko možné považovat za demokratickou, a jeho útoky jsou směřovány pouze na ty, kdo církevní jednotu nějak narušovali. Základem veškerého vzdělání by podle něj měla být křesťanská (tj. u Hájka katolická) věrouka, přičemž z jeho knihy je jasné, jak by tato věrouka měla vypadat – katolictví by se mělo vrátit k agresivní rétorice proti jiným náboženstvím (snad vyjma ortodoxních židů), jiným konfesím v rámci křesťanství a samozřejmě zejména vůči ateistům – nestydí se při tom odkazovat na Komenského[4], i když ten právě kvůli tomu, že odmítl konvertovat ke katolictví, musel odejít z Čech do exilu. Hájek ve svém textu často používá slovo svoboda, ale v jeho podání představuje svoboda pouze dvě možnosti: buď přijmout Boha tak, jak jej vykládá katolická církev, anebo věčné zatracení. Konspirátoři proti katolické církvi pomocí páté kolony uvnitř katolické církve „prosadili a zrežírovali ‚modernizační' II. vatikánský koncil."[5] Problémem pro Hájka je, že už ani katolická církev není, co bývala: byl to právě II. vatikánský koncil, který ve svých výstupních textech vyzýval k dialogu s jinými křesťanskými konfesemi a připojoval se k ekumenickému hnutí (dekret Unitatis redintegartio), vyjadřoval určitý respekt k jiným náboženstvím (zrnka pravdy v jiných náboženstvích zmiňována v deklaraci Nostra aetate) a diferencoval pohled na ateisty (konstituce Gaudium et spes). Ten, kdo si přečte Hájkovu knihu, má šanci z poloviny pochopit psychologii příznivců Islámského státu – náboženství je sice jiné, ale princip dogmatické argumentace a výkladu svatých textů vyjadřující nenávist vůči všemu, co stojí mimo vlastní přesvědčení mluvčího, je stejný – rozdíl je v tom, že Hájkova agrese se projevuje pouze verbálně. Bohužel Hájek není sám, kdo má v rámci (zejména) katolické církve ke koncilu velmi negativní postoj.

Miloš Urban

Klobouk se sesmekl a obnažil divnou hlízu.

Byl to Barnabáš, zaasfaltovaný do vozovky, ve svislé poloze zabetonovaný do svislé jámy. Pohřbený ve stoje, a jak se zdálo, zaživa. Tvář vypadala jako přerostlé rajské jablko. Byla zdecimovaná a popálená, pokrývaly ji šedivé a černé strupy – zaschlé cákance cementu a téru. Nebožák byl v bezvědomí a očividně se dusil, chroptěla lapal po dechu. Vypoulené oči měl podlité krví a obrácené v sloup. Z rozbitých rtů stékaly růžové sliny, ozývala se delirická slova. Příšerná mluvící řepa na černém políčku páchnoucím po dehtu, zvadlých růžích, shnilých pomerančích a připáleném mase.

Miloš Urban – Sedmikostelí, s. 272

V románu Sedmikostelí dochází k rituálním vraždám a násilným útokům, které autor popisuje podobně barvitě jako v uvedené ukázce. Hlavní postava románu Květoslav Štěch, bývalý policista a nedostudovaný historik, se postupně k vyšetřování připojuje. Čtenář, který očekává vyšetření vražd a odhalení zvrhlého pachatele či pachatelů, je závěrem románu překvapen: násilí páchá Bratrstvo Božího těla a oběťmi jsou ti, kteří nějakým necitlivým způsobem zasáhli do architektury pražských gotických kostelů. Květoslav Štěch se ke skupině přidává, skupina vytvoří v rámci pražského Nového Města samostatné území, kde se žije po středověkém způsobu a nikdo zvnějšku tam nemá přístup. Místo potrestání maniakálního vraha je tedy brutální, vpravdě starozákonní násilí ospravedlněno a autor se s ním ztotožňuje. Alespoň v literární rovině se vrací do idealizovaného středověku a staví hranici mezi sebou a vším moderním. V rámci románu je samozřejmě obtížnější identifikovat názory tvůrce, než je tomu u burcujícího Hájkova pamfletu – ale ne zas tak moc. Urban podobně jako Hájek nostal-

gicky vzpomíná na dobu, kdy bylo křesťanství, či přesněji katolictví, jediným možným názorem na svět a ti, kteří stáli mimo něj, si nezasloužili nic jiného než brutální smrt – ono je ostatně v pekle nic jiného nečeká, že? Sympatizant románu může jenom doufat, že do města nepřijde mor či že hlavního hrdinu nerozbolí zuby – s tím si středověk opravdu neuměl poradit a pomoci by mohla pouze ta nenáviděná moderní věda. Jenže, naštěstí, nic takového se nemůže lidem, kteří se dostanou do středověku jen ve svých snech a ne ve skutečnosti, stát.[6]

Dva výše uvedení autoři představují určitý extrém mezi křesťany, s kterými jsem se buď přímo, nebo zprostředkovaně setkal. Častěji se setkávám s postojem, že násilí, kterého se ve středověku různé církevní instituce dopouštěly (praktiky inkvizice, lov na čarodějnice, křižácké války, role katolické církve při násilné kolonizaci Jižní Ameriky), nesouvisí s křesťanstvím, které je přece náboženstvím lásky, ale s dobou – prostě byla taková doba, náboženství bylo zneužito; setkávám se také s nevolí, proč to vůbec připomínám, případně s názorem, že to byla nutná reakce na okolní nepřátelské prostředí – vždyť všichni víme, jak byli křesťané pronásledovaní v dobách starověkého Říma. Rovněž výtka, že snad takové násilí může být inspirováno krutostmi, které Bůh páchá na různých „špatných“ lidech v textech Starého zákona, bývá odbývaná s tím, že jde o naivní doslovný výklad Bible a neporozumění křesťanskému uvažování na mé straně.

Historicko-kritický výklad Bible

Nejprve velmi opatrné, pak stále rozhodnější používání historicko-kritické metody katolickými biblisty nebylo samozřejmé, neboť bylo blokováno nejen antimodernistickými dekrety ze začátku (dvacátého) století. Také papežská Biblická komise, založená v jejich důsledku, zaujímala od té doby postoj ke všem možným otázkám, o nichž se mezi historicko-kritickými exegety vedly spory, většinou formou, že nelze učit, že… Přitom tak bylo odsouzeno skoro všechno, co se dnes předkládá i katolickým studentkám a studentům teologie ve starozákonním a novozákonním proseminář jako výsledky biblické vědy.

Otto Herman Pesch – Druhý vatikánský koncil, s. 266

Z výše citovaného textu vyplývá, že tzv. naivní doslovný výklad Bible byl až do 20. století oficiálním výkladem Bible Vatikánem. K jeho průlomu dochází roku 1943, kdy papež Pius XII. v jednom oddílu encykliky Divino affante Spiritu dává „historicko-kritické metodě volno, ba přímo vyzývá k jejímu užívání.“[7] Tento přístup podpořil II. vatikánský koncil ve své Věroučné konstituci o Božím zjevení:

Dále je třeba, aby vykladač pátral po smyslu, jaký v daných okolnostech a v dobové i kulturní situaci chtěl svatopisec vyjádřit a vyjádřil pomocí literárních druhů v té době užívaných. Abychom totiž správně pochopili, co chtěl autor posvátného textu písemně vyjádřit, je třeba pozorně přihlížet k tehdejším vžitým způsobům myšlení, řeči a vyprávění, jaké byly běžné v jeho době, i ke způsobům, kterých se tehdy obvykle užívalo při vzájemném styku mezi lidmi.

Věroučná konstituce o Božím zjevení, kapitola 3, oddíl 12

Tento přístup se ale už ve své době setkal s odporem a boj v rámci katolické církve trvá dodnes:

Současnost staví koncil ve světle tradice, což je diskutabilní vzhledem k tomu, že některé jeho dokumenty jsou ve světle Magisteria v naprostém rozporu s předchozími koncily (například ekumenismus, liturgický jazyk, přístup katolické církve k nekřesťanským náboženstvím).

Stále se však vyskytují někteří teologové a oponenti, kteří neustále hájí a vyvyšují koncilní dění (Pesch, Skalický). Jiní, jako např. prof. Giuseppe Alberig, jsou toho názoru, že je nutné více si uvědomovat ducha koncilu, než se jen paušalizovat na jeho výsledné dokumenty. Proti duchu koncilu se však opakovaně včetně současného papeže vyjádřili již i jiní a někdy až do extrémů.

Druhý vatikánský koncil, Katopedia online): http://www.katopedia.cz/index.php?title=Druh%C3%BD_vatik%C3%A1nsk%C3%BD_koncil

Jak je vidět, naivní či doslovný výklad není můj problém, ale problém, který stále hýbe nejen současným katolictvím, ale křesťanstvím obecně. Neexistuje pouze pohled, který krutosti dob, kdy měla církevní hierarchie dominantní či absolutní moc (v našem prostředí tedy v podstatě až do vydání Tolerančního patentu Josefem II. v roce 1781), různě banalizuje a omlouvá. Je zde i jiný pohled (reprezentovaný právě např. Hájkem), který naopak vzpomíná na tyto doby s nostalgií – v podstatě říká, že tyto krutosti byly v pořádku a že takto je nutné postupovat proti heretikům, pohanům, ateistům atd. Tedy všem, kteří nevyznávají tu jedinou a pravou víru. Nějaké kritické zkoumání Bible v historickém kontextu je těmto „stalinistům“ v lůně církve pochopitelně trnem v oku, jejich výklad Bible zůstává středověký a nehodlají na něm nic měnit. Jejich odpor je pochopitelný, protože nový přístup Bibli relativizuje: tradiční pohled na Bibli je ten, že byla sepsána vnuknutím Ducha svatého, ale „jak je vlastně vůbec třeba vnuknutí Ducha, a tím Boží ručení za pravdivost Písma chápat vzhledem k výsledkům historicko-kritické exegeze (odborný výklad biblického textu)?“[8]

V úvodu tohoto textu jsem zmiňoval důkladnou reflexi komunistického totalitního režimu, která v naší společnosti proběhla a stále probíhá. Reflexe křesťanství, které bylo po dlouhá staletí totalitní ideologií v Evropě a na územích dobytých evropskými velmocemi, je věc mnohem problematičtější. I ti křesťané, kteří se o jakousi reflexi pokoušejí a hledají nějaké poučení z minulých chyb, stále totiž zároveň potřebují uchovat názor, že celá Evropa stojí na křesťanských hodnotách. Částečně tomu tak je, na druhé straně mnohé hodnoty, které v současnosti naše společnost oficiálně uznává (demokracie, odmítnutí kolektivní viny, právo člověka na vlastní přesvědčení podle svého svědomí, vědecké zkoumání světa nepodléhající ideologickému dohledu, úcta k jiným kulturám) se prosadily díky humanismu a navzdory odporu (mnohdy velmi urputnému) oficiálních církevních struktur.

Hlavní proud – arcibiskup Dominik Duka

„Co Islám nezná, je pojem bližního…“ pražský arcibiskup Dominik Duka v rozhovoru s Danielou Drtinovou.

Lukáš 10,27.28: „On mu řekl: ‚Miluj Hospodina, Boha svého, z celého svého srdce, celou svou duší, celou svou silou a celou svou myslí a miluj svého bližního jako sám sebe.‘ Ježíš mu řekl:
‚Správně jsi odpověděl. To čiň a budeš živ.‘ “
Deut 2:31–37

Hospodin mi řekl: „Pohleď, už to začíná! Vydávám ti Sichona i jeho zem. Začni si ji podmaňovat

a obsaď ji.“ … Tenkrát jsme dobyli všechna jeho města. Každé z nich jsme vyhladili jako proklaté, včetně mužů, žen i dětí. Nikoho jsme nenechali naživu. Z dobytých měst jsme si rozebrali dobytek a kořist. … Hospodin, náš Bůh, nám je všechny dal.

Jako představitele hlavního názorového proudu katolické církve jsem vybral pražského arcibiskupa Dominika Duku – předpokládám totiž, že byl ne náhodou zvolen pražským arcibiskupem: jeho názory se nepohybují v extrémech, které jsem zkoumal v předchozí části tohoto textu, ani nejsou tak liberální jako například postoje kněze Tomáše Halíka.

Ve výše uvedeném citátu z rozhovoru s paní Drtinovou pan Duka zmiňuje často citované postuláty křesťanství, které bývají předkládány jako důkaz toho, že křesťanství je náboženstvím především lásky, lásky k Bohu a lásky k bližnímu. Bohužel tyto postuláty jsou v rozporu s násilnou křesťanskou historií, ale také s mnohými texty starozákonními, tak jak ukazuje třetí citát na počátku tohoto oddílu. „Teolog Raymond Schwanger nalezl v Bibli 600 pasáží, kde jsou explicitně líčeny krutosti, 1000 veršů, kde Bůh sám koná kruté ‚tresty‘, 100 pasáží, kde Bůh explicitně přikazuje Izraelcům zabíjet lidi, a několik příběhů, kde Bůh zabíjí iracionálně a bez jakéhokoliv zjevného důvodu. Raymond Schwanger říká, že krutost je jednoduše nejčastěji popisovaná aktivita ve Starém zákoně. Mnohé z těchto aktivit lze s klidným svědomím označit za genocidní.“[9]

Zakoupil jsem si proto knihu rozhovorů s Dominikem Dukou Tradice, která je výzvou a hledal tam nějakou reflexi krvavé křesťanské historie. Bylo jí tam opravdu málo, větší část knihy je věnována tomu, v jakých podmínkám musela církev fungovat pod komunistickým režimem. Například ohledně upálení Mistra Jana Husa říká pan arcibiskup toto: *Nejde o to, že bychom měli debatovat o správnosti upálení Mistra Jana Husa – k takovému činu by se dnes žádný křesťan nepřihlásil. Co je však důležité: V současné době vyšla celoživotní studie doc. Jiřího Kejře, kterou v roce 2009 vydalo Karolinum pod názvem „Jan Hus známý i neznámý“. Jiří Kejř tvrdí, že ekleziologie Mistra Jana Husa skončila ve slepé uličce, na niž nenavázaly ani reformované církve, ani církev římskokatolická.*[10]

Problém institucionalizovaného násilí je tedy okamžitě převeden na problém teologický, v kterémžto smyslu je Husův vliv podle pana arcibiskupa zanedbatelný. Pomíjí však to, že například na Jana Husa navazovala jedna z dnes mezinárodně nejslavnějších postav české historie, a to „učitel národů“ Jan Ámos Komenský.[11] Vliv Husovy osobnosti tedy podle mě nelze redukovat pouze na ekleziologii (součást teologie zabývající se naukou o církvi).

Na přímou otázku, jaký je jeho názor na upálení Husa, říká pan arcibiskup toto:

Právě dnes, v neděli 24. července, jsme v kostelích slyšeli v evangeliu podobenství o pšenici a koukolu, o jílku mámivém. Tato biblická parabola upozorňuje na nebezpečí, kterému podlehly i jiné národy, tj. nebezpečí netrpělivosti – chtít věci uvést okamžitě do pořádku. Na této netrpělivosti pak roste neschopnost tolerance, kdy se snažíme druhého polepšit i proti jeho vůli. Tomu podlehla inkvizice, husité, komunisté – a nevím, kdo tomu ještě podlehne v budoucnosti.[12]

To, že se ve vyjádření pana arcibiskupa objevují komunisté vedle inkvizice, je zajímavé. Inkvizice byla ale právní institucí katolické církve: jak v tomto kontextu chápat to, že se katolická církev i dnes staví do pozice nositelky nejvyšší pravdy

a garanta hodnot naší civilizace, jak, přes všechnu jeho pokrokovost, vyplývá i z textů II. vatikánského koncilu?

Mnoho se dnes, zvláště pak v církevních kruzích, hovoří o úpadku evropské či české konzumní společnosti, ale začtěte se do staré kroniky kteréhokoliv města a můžete si udělat obrázek sami: zjistíte, že se kradlo, vraždilo, znásilňovalo, existovala prostituce (Milíč z Kroměříže nechal v rámci své charitativní činnosti zřídit na místě zbořeného staroměstského nevěstince útulek pro zestárlé prostitutky[13]), existovaly mučírny (asi každý z nás na nějakém hradě nějakou viděl), křižáci během svých výprav vyvražďovali celá města – ne nadarmo se dnes v souvislosti s Islámským státem hovoří o návratu středověku. Tvrdím, že dnešní společnost je méně násilná, než byla ta středověká. Idylické evokace středověku, jako například na konci románu Miloše Urbana, jsou snem o společnosti, která nikdy neexistovala. Je pravda, že česká tradice má tendenci vidět husitství v růžových barvách. Totéž, v mnohem větším měřítku, činí křesťané obecně s ohledem na historii křesťanství – křesťanství se od samých počátků šířilo také mečem a představa, že společenství, která měla svá vlastní náboženství spjatá se životem svých předků, masivně a dobrovolně přejímala křesťanství, je velmi iluzivní.

Hon na čarodějnice a procesy s nimi však přitěžují inkvizici ještě více než pronásledování kacířů. Pro tyto masové neurózy a jejich strašlivé spojení s náboženstvím a inkvizičním postupem nám dnes chybějí jakékoliv možnosti srovnání. V pronásledování a upalování čarodějnic se katolíci a protestanté nelišili ani v nejmenším. Naopak se k tomu navzájem podněcovali, jedna strana se v pronásledování domnělého ďábelství nechtěla dát zastínit druhou stranou. Honba na čarodějnice se rozmohla zvláště od vydání Kladiva na čarodějnice (1487), které sepsali dominikáni Institoris a Sprenger; v úvodu přetiskli bulu papeže Inocence VIII. Proti čarodějnictví (1484).[14]

Lidé jako Petr Hájek by, jak je patrné z jeho častého používání slova Antikrist, nejraději pořádali hony na čarodějnice i dnes. Vraťme se ale k panu arcibiskupovi, který je ironií osudu také dominikán. Jak již jsem zmínil, k určité oblevě ve vzájemné nevraživosti mezi konfesemi pomohl Toleranční patent Josefa II. Poslechněme si, jaký vztah má k josefinismu pan Duka:

Stále více se kloním k názoru, že k přerušení náboženských tradic došlo vinou josefínských reforem. K josefinismu nemám jen negativní vztah a dovedl bych vyjmenovat i celou řadu jeho pozitiv, například dokončení rekatolizace, zavedení povinné výuky náboženství ve školách a ve farních školách. Ovšem velká část obyvatelstva ztratila možnost vyjádřit své náboženské cítění adekvátní formou.[15]

Nepodařilo se mi zjistit, jak byla v průběhu josefínských reforem (v rámci kterých byly povoleny i jiné křesťanské konfese) dokončena rekatolizace. Zaráží mě však tvrzení, že věřící již nemohli adekvátní formou vyjadřovat své náboženské cítění. Je totiž nepochybné, že všechny ostatní křesťanské konfese kromě katolické nemohly naopak vyjadřovat své náboženské cítění právě až do vydání Tolerančního patentu. Byli snad katolíci po jeho vydání omezováni tím, že již nemohli beztrestně pronásledovat lidi jiného přesvědčení, anebo pana Duku toto právo na vlastní cítění u ostatních konfesí vůbec nezajímá? Odpovězte si sami.

Tomáš Halík

Církev (budoucnosti) nebude mocností, a neměla

by o to ani usilovat, a o tom snít. Měla by být spíše hlasem – srozumitelným, věrohodným a kompetentním, který by měl nezastupitelné místo v mnohohlasu naší doby.[1]

Jak jsem uvedl na počátku tohoto článku, není mou touhou ani cílem „konvertovat" nikoho k ateismu (ateismus sám o sobě ostatně nekonstituuje žádný ucelený světonázor, protože žádný světonázor nelze vyjádřit pouze negací světonázoru jiného – ale o tom více v závěrečné části). Mým úsilím je upozornit na aspekty totalitního myšlení v názorech některých křesťanů, které vyrůstají z tradice netolerance a totalitních společenství, které křesťanství po celá staletí po světě vytvářelo, a z pocitu, že my (křesťané) jsme ti jediní, kteří mají patent na pravdu, a proto nemusíme nijak argumentovat, stačí předkládat naše dogmata a vyžadovat jejich dodržování. Proto je výše uvedený názor pana Halíka pro mě v podstatě úlevou, protože dokládá, že i křesťan může být demokrat, který chápe, že to, že s ním všichni ve všem nesouhlasí, nemusí nutně znamenat apokalypsu – je tedy možné diskutovat.

Ale podle mého názoru by měly (církve) daleko nejvíc investovat do vzdělání české veřejnosti, která ve své většině není ateistická, jak se notoricky tvrdí, nýbrž zoufale nábožensky negramotná,…

Tomáš Halík, Respekt č. 9, ročník 2014

Z výše uvedeného citátu vyplývá, že čím více bude lid nábožensky vzdělán, tím více bude v populaci věřících. Má zkušenost mi říká, že většinou pokud se člověk začne nábožensky vzdělávat, je již tak trochu věřící, respektive má předpoklady pro takzvaný „dar" víry. Chtěl bych uvést jeden zajímavý případ, který ukazuje, že člověk může tento „dar" i ztratit, a to právě díky důkladnému studiu.

Bart D. Ehrman[17]

Bart D. Ehrman je učenec a profesor náboženských studií na University of North Carolina at Chappel Hill, který se zabývá zejména Novým zákonem. V mládí se podle vlastních slov stal fundamentalistickým křesťanem, který byl přesvědčen, že slova Bible jsou inspirována Božím vnuknutím – to jej vedlo ke studiu starobylých jazyků s Biblí souvisejících a také k textologii, tedy kritické metodě zkoumající původ a redakci starobylých textů (v tomto případě textů biblických). Postupně nabyl přesvědčení, že biblické texty obsahují rozpory, které nelze sladit. Přibližně patnáct let dále zůstával liberálním křesťanem, pak se ale stal ateistou a agnostikem – agnostikem v tom smyslu, že si nemyslí, že úplné poznání je možné, ateistou proto, že dospěl k názoru, že všemocný a zároveň milosrdný Bůh nemůže existovat.

„Je Bůh ochoten bránit zlu, ale není toho schopen? Pak není všemocný.
Je toho schopen, ale nechce? Pak je zlomyslný.
Je schopen i ochoten bránit zlu? Pak odkud se zlo bere?
Není bůh ani schopen, ani ochoten bránit zlu? Proč jej pak máme nazývat Bohem?"

Tento antický citát bývá obvykle připisován Epikúrovi (341 př. n. l. – 270 př. n. l.) a mimo jiné dokládá, že myšlenka všemocného a laskavého Boha zde byla již před křesťanstvím – ostatně křesťanství mnohé myšlenky antických filozofů přebíralo a rozvíjelo – v nesmrtelnost duše věřil zřejmě i Sókratés. Jak ale tváří v tvář zemětřesení, tsunami či jiné přírodní katastrofě obhájit myšlenku všemocného a zároveň milosrdného Boha? Vždyť například při epidemii moru ve čtrnáctém století nazývané „černá smrt" zahy-

nula asi třetina evropské populace, tj. cirka 25 miliónů mrtvých. Přitom je ale myšlenka takového Boha jedním ze základních pilířů křesťanství. A tady již se částečně dostáváme k ateismu – ateista prostě není ochoten či schopen doktrínu o takovém Bohu přijmout, protože podle něj odporuje rozumu. Ale abychom byli spravedliví, toto není názor pouze ateistů. Například staří Řekové věřili v osud jako v určité předurčení, kterému se člověk nemůže vyhnout – tak bývá ostatně i vykládáno Sofoklovo antické drama Král Oidipus. Jak je vidět na příkladu Barta D. Ehrmana, ani sebedůkladnější studium tento rozpor neodstraní a zdá se, že člověk opravdu nemusí studovat křesťanství do hloubky, aby mohl odmítnout jeho základní premisu o všemocném a milosrdném Bohu.

Otázkou je, proč by ale někdo měl tuto představu věřícím vyvracet, když je pro jejich život tak důležitá. Problém je, že když něco v totalitní společnosti nefunguje, začínají se hledat viníci (to si můžeme doložit například posedlostí škůdci ze západu, kterou projevoval komunistický režim u nás v padesátých letech). V křesťanských komunitách se v takových případech hledají škůdci mezi heretiky (což v různých dobách bylo chápáno různě a z tohoto hlediska by mnoho dnešních křesťanů bylo heretiky), posly ďábla či různými antikristy. Po křesťanovi pak není požadováno, aby pouze žil dle křesťanských pravidel, ale musí zároveň proti „nepřátelům víry“ bojovat všemožnými prostředky – rovněž to vede k uplatňování kolektivní viny na nekřesťanská společenství, kdy příslušníci těchto společenství nejsou vnímáni jako lidé a může s nimi být zacházeno prakticky jakkoliv – ozvuk takového myšlení zaznamenáme například právě u Petra Hájka. Tento postoj byl v minulosti podporován i mnohými papeži – například Urbanem II. (1042–1099), iniciátorem první křižácké výpravy. Tak se myšlenka, která se jeví jako krásná, může kvůli své neslučitelnosti s realitou stát rozbuškou, která vede k násilí obrovských rozměrů. To byl například případ kolonizace Severní a Jižní Ameriky. Dnes někteří mluví o tom, jak byla původní náboženství v těchto končinách krutá (například ve formě náboženských lidských obětí) a že křesťanství přineslo pozitivní změnu. Avšak podíváme-li se na křesťanství v době, kdy ke kolonizaci docházelo, je možné hodnotit křesťanství lépe? Není masové upalování čarodějnic a heretiků či vyvražďování celých měst během křižáckých válek možné považovat za podobně barbarské lidské oběti, které vyžaduje křesťanský bůh – a takové jednání je dokonce i podle některých starozákonních textů ospravedlnitelné.

Jiří Grygar

Vraťme se ale k citátu Jiřího Grygara ze začátku tohoto textu: „Opakem vědy není náboženství, ale pavěda, opakem náboženství je pověra.“ Pan Grygar dále v textu pokračuje: „Když se dělal v Evropské unii průzkum pověrčivosti, Češi vyhráli.“

Bohužel zmíněný průzkum není blíže specifikován a přes veškeré úsilí se mi nepodařilo najít žádné zmínky o takovém průzkumu v rámci Evropské unie – ale tím nechci říci, že neexistuje. Zajímalo mě spíše, jak byla pověrčivost v rámci tohoto průzkumu definována. Dovolte jeden citát z diskuze mezi kardinálem Pellem a Richardem Dawkinsem:

Pell: My, křesťané, věříme, spolu s jednou části židovského národa, ve znovuvzkříšení těla. Takže, v určitém smyslu, budeme tam jako pokračující osoby – s novým nebem a novou zemí se všemi dobrými věcmi, které jsme vykonali, které budou zahrnuty do nového nebe a nové země. Jak to bude fungovat, nevím, protože fyzicky a morálně

a intelektuálně jsme na vrcholu v různých fázích našeho života. Jak to bude fungovat, nevím, ale tohle je obecný náčrt křesťanského učení.

Křesťané tedy nevěří jen v nesmrtelnou duši, ale také v nesmrtelné tělo, ve kterém se zpět na svět vrátíme. Obecné poznání ale říká, že tělo po smrti zetlí, není-li spáleno, a jednotlivé atomy se rozptýlí ve světě. Zajímavé je, že kardinál Pell rovněž ve svém vyjádření zahrnuje i možné výhrady proti této představě – tedy jak by to vůbec mohlo fungovat: dostane se třeba devadesátiletý stařec zpět na tuto zemi ve svém zvetšeném těle, nebo mu bude vráceno tělo z doby, kdy byl na vrcholu, ať už fyzickém, morálním či intelektuálním? Jak to bude u lidí, kteří zemřeli velmi mladí? A co lidé, kteří celý život trpí nějakým fyzickým postižením? A na základě čeho vlastně tuto představu odlišit od pověry? Podobně bychom se mohli ptát u takzvané eucharistie, kdy při náboženském obřadu dochází k proměně vína v Kristovu krev a hostie v Kristovo tělo. Na dotaz moderátora v uvedené diskuzi, zda je to myšleno metaforicky, odpovídá kardinál Pell, že ne:

Pell: Rozumím tomu podle systému metafyziky. Ten byl zformulován Řeky před příchodem Krista a my jej přijali a ten říká, že existuje substance, která je jádrem bytosti a ta je nám zjevována prostřednictvím toho, co se nazývá událost. A já věřím, že tohle jádro bytosti se stává chlebem, stává se tělem a krví Krista a při tom stále vypadá stejně jako před tím. Tomu v katolické církvi věříme.

Zdá se mi, že pokud o nějakém předmětu mohu tvrdit, že se proměnil, ale zároveň zůstal z fyzikálního pohledu úplně stejným, a nemyslím to metaforicky, ani symbolicky, nelze to nijak vyvrátit. Mohu se dotknout jakéhokoliv předmětu a prohlásit, že došlo k proměně jeho podstaty. Nikdo mi to nebude věřit, pochopitelně, ale čím se mé tvrzení založené na jakési mé pověře liší od tvrzení, jež katolická církve zaujímá vzhledem k eucharistii? Je zde jeden podstatný rozdíl: idea eucharistie je založena na staleté tradici a je posvěcena institucí, tedy církví, která za touto myšlenkou stojí. Nevidím tedy polaritu mezi pověrou a náboženstvím, tak jak ji formuluje pan Grygar, ale jeví se mi, že v rámci křesťanství existuje mnoho myšlenek, které bych já osobně za pověry pokládal – a to za pověry léta opatrované institucí, tedy pověry institucionalizované.

Rozdíl vidím v tom, že spiritistické zprávy o promlouvajících duších na seancích se dají ověřovat či vyvrátit díky materiálním projevům duchů, kdežto tvrzení o Boží existenci nebo nesmrtelnosti lidské duše žádným experimentem crucis nelze ani potvrdit, ani vyvrátit.

Jiří Grygar, Reflex č. 5, ročník 2014, s. 22

Vztáhněme si toto tvrzení k rétorice kardinála Pella, když hovoří o eucharistii – tedy proměna vína a hostie se děje, i když ji není nijak možno zaznamenat. Pokud bych použil podobnou rétoriku jako kardinál, mohl bych například jako spiritualistické médium tvrdit, že duchové ke mně promlouvají, ale že ti, kteří v ně nevěří, tedy nemají „dar“ víry, je nikdy slyšet nebudou. Pokud budu dostatečně verbálně obratný, mohu si své tvrzení obhájit podobně, jako katolická církev obhajuje proměnu vína v Kristovo tělo – rozdíl je pouze v tom, že mé tvrzení není podloženo staletou tradicí. Nicméně mnohé myšlenky, které by jistě i pan Grygar nazval pověrou, mají také staleté tradice – například představa existence čarodějnic přežívala v oficiální církvi nejméně pět století. Proto nemohu souhlasit s tvrzením, že náboženství je opakem

pověry, a budu tvrdit, že náboženství mnoho pověr obsahuje a rozšiřuje. A jak se v tomto kontextu vypořádat s tím milosrdným a všemocným Bohem? Zdá se, že jediným způsobem, jak to dokázat, je nově definovat dobro: dobro už neznamená chovat se k lidem obecně laskavě, dobro v takovém výkladu může naopak znamenat nutnost vraždit všechny, kdo nesdílejí mou víru. To v současnosti vidíme například u takzvaného Islámského státu: ti, již v jeho jméně konají zvěrstva, o kterých se dozvídáme z médií, mají za to, že konají v souladu se slovem Božím, a tedy konají dobro. Tady jde samozřejmě o inspiraci islámem, nicméně křesťanství má za sebou také bohatou historii konání tohoto „dobra", která se bohužel kryje s dobou, kdy křesťanské instituce měly největší moc.

Ateismus

Nejprve je potřeba říci, že ateismus nepředstavuje nějakou ucelenou filozofii – jde zkrátka o názor, že na světě nejsou žádní bohové, a v tomto je opakem ateismu teismus, tedy obecná víra, že bohové nebo Bůh existují. Jako takový není ateismus dostatečným základem pro ucelený světonázor například v tom smyslu, jak by se lidé k sobě měli chovat. Proto třeba já osobně se považuji za ateistu-humanistu, kdy zdrojem mých hodnot je spíše humanismus, ateismus hovoří pouze o tom, od čeho své hodnoty odvozuji – není to víra v to, že Bůh či bohové nám zanechali v nějakém svatém textu návod, jak se chovat, k hodnotám dospívá člověk při kladení si otázky, jak spolu mohou lidé společně a spravedlivě žít. Humanismus také představuje určitou víru, a to víru v to, že člověk vychovaný dle principu humanismu bude mít svědomí a bude do značné míry respektovat jiné lidi a jejich pohled na svět a vlastní život. V tom může být humanismus inspirován i mnohými křesťanskými myšlenkami, například tím, že mám milovat bližního svého jako sebe sama, nicméně výklad této obecné myšlenky může být různý: Má to například znamenat, že budu někoho nutit, aby se stal křesťanem za jakoukoliv cenu? Pro humanistu jistě ne, tomu jde o to, abychom si domluvili principy spolužití, které všem lidem budou dávat rozsáhlý prostor pro seberealizaci bez uzurpování práv ostatním – i to je však obecná myšlenka, o které by se daly napsat celé knihy – a tak se i dělo a děje. Pro humanistu není důležité, jestli je tento postoj odvozen od nějakého církevního učení či produktem filozofického uvažování o světě.

V našich končinách není běžné, aby ateista byl napadán jako člověk, který nevěří v Boha proto, aby si mohl dělat, doslova co chce – nicméně například mezi věřícími v USA je tento názor celkem běžný, pro kteréžto tvrzení se dá například na stránkách YouTube nalézt dostatek příkladů. Takové tvrzení se nejlépe vyvrátí na konkrétních případech a jedním takovým případem je sir Nicolas Winton, který zachránil 669 převážně židovských dětí z okupovaného území Československa před transportem do koncentračních táborů. Dovolím si citovat z rozhovoru s Janem Krausem ze speciálního vydání pořadu Uvolněte se, prosím. Předkládám skutečná slova sira Wintona i s překladem tlumočnice a se svým překladem, protože, jak si každý anglista může ověřit, překlad tlumočnice je v těchto místech velmi nepřesný – opravdu nevím proč, protože tlumočnice evidentně angličtinu umí velmi dobře[18]:

Kraus: Nedávno jste oslavil sté narozeniny, a když jsem mluvil se dvěma pasažérkami ve vlaku, dvěma ženami, které byly také zachráněny, ony jsou přesvědčeny, že to je odměna od pána Boha za to, jak jste se v životě zachoval. Co si o tom myslíte vy?

Winton: Well, what I say when people talk about god isn't generally happily accepted, because I don't believe there is one, being a non-believer, but I think that if people were to believe in the ethics of goodness, kindness, decency and claiming no religion in which they... most people don't believe in god... it would be a better world.
Tlumočnice: To, co já si myslím o bohu, není vždy přijato velmi pozitivně, protože nejsem věřící, ale kdyby lidi se chovali podle víry a podle toho náboženství, které vyznávají, tak by samozřejmě svět byl mnohem lepší.
Můj překlad (nepochybně přesnější, lépe řečeno předchozí překlad nebyl překladem, ale překroucením Wintonových slov): No, to, co já říkám, když lidé mluví o bohu, není obecně přijímáno s nadšením, protože já, jako nevěřící, si nemyslím, že nějaký Bůh je, ale myslím si, že pokud by lidé věřili v etiku dobra, laskavosti, slušnosti, aniž by vyznávali náboženství, ve které… většina lidí nevěří v Boha… svět by byl lepší.
(Pozn.: Tři tečky zde neznamenají vynechání informace, ale to, s čím se v mluveném slově setkáváme často – tedy myšlenka není dokončena, respektive je přeformulována.)

Tlumočnice tedy posunula slova sira Wintona úplně jinam – on totiž mluví o obecné etice dobra a laskavosti a nespojuje ji s žádným náboženstvím – dokonce z jeho slov vyplývá, že bez náboženství by byl svět o něco (ne mnohem) lepší. A tak jsou skutečná slova sira Wintona přetvořená do určitého klišé, s kterým se (zejména ve spojitosti s křesťanstvím) tak často v současnosti setkáváme v médiích. Za pozornost stojí i myšlenka zachráněných žen, která se v dokumentu objevuje, a to totiž že Bůh je nějak vybral a považují to za důkaz Boží laskavosti. A co potom ta spousta obětí druhé světové války: proč ty nebyly zachráněny? Obecně platí, že pokud se například křesťanovi v životě dobře daří, děkuje za to Bohu – z toho by ale mělo vyplývat, že ti, kterým se dobře nedaří, si za to vždy mohou sami, i když dnes, naštěstí, už to většina křesťanů neříká a snad tomu ani nevěří – mluví se například o tom, že ty, které má Bůh nejraději, zkouší nejvíce atd. Znamená to snad, že ty zachráněné děti měl Bůh rád o něco méně, a proto je zachránil? Tyto hluboké inkonsistence v křesťanském uvažování jsou běžné a projevují se například tehdy, když křesťan uvidí něco krásného a zvolá: „To je krása! Byla by taková krása myslitelná bez Boha? Ne!“ Podobně by ale křesťan měl zvolat, když spatří něco hrozného: „To je hrůza!“ Ale jak by takové vyjádření pokračovalo, nevím, protože by muselo následovat něco, co popírá existenci milosrdného, ale zároveň všemocného Boha.

Někdy, zvláště v souvislosti s komunismem, se mluví o tom, že ateismus může za hrůzy dvacátého století. Nu, druhé světové válce předcházela válka první a v té se většina hlavních velmocí (kromě Turecka) hlásila k nějaké formě křesťanství. Dále pak nacismus není v podstatě ateistický a Boha nepopíral – ostatně vojáci wehrmachtu nosili na opasku sponu s pruskou orlicí, hákovým křížem a nápisem „Gott mit uns“, tedy „Bůh s námi“. Samozřejmě nalezneme mezi ateisty masové vrahy a lumpy všeho druhu – zde se těžko generalizuje, ale dalo by se snad říci, že takové lidi charakterizuje zaměření na vlastní ego a přesvědčení, že oni mohou cokoliv, případně to může být podloženo i nějakou ideologií – nicméně takových osob nalezneme mnoho rovněž mezi věřícími. Často se náboženství (a o křesťanství to platí určitě) stávalo ospravedlněním pro nejrůznější zvěrstva. Ateista nevěří příběhu o milosrdném a laskavém Bohu, protože jeho životní zkušenost je jiná, a tak si raději myslí, že příroda má jiné zákony, než bychom si přáli, a tak někdy umírají ti, kteří by si

to nezasloužili, a dlouze a v pohodlí žijí ti, kteří by naopak měli být potrestáni. Historie jej také učí, že náboženství může být prostředkem k páchání násilí a ateista si nemyslí, že by se ve všech případech jednalo pouze o jakési zneužití náboženství, když například některé texty Starého zákona k násilí přímo nabádají. Na druhé straně ateista-demokrat-humanista jistě vidí, že mnozí věřící si úctu zaslouží, mohou být pozitivní inspirací a není žádný důvod jimi opovrhovat, za to že se hlásí k nějakému náboženství. Domáhá se ale práva, aby jeho činy a slova byly posuzovány právě na základě těch etických principů dobra, laskavosti a slušnosti, o kterých mluví Sir Winton, a ne podle náboženských doktrín. Svět se mu jeví jako mnohem složitější, než jak jej tyto doktríny hlásají, a dobro ne vždy vítězí nad zlem – někdy se stávají i tragédie, jak už to věděli staří Řekové. Křesťanství vlastně tragédii jako takovou nezná, protože nakonec v nebi všechny křivdy budou napraveny.

Na závěr pak předkládám krátkou ukázku z diskuze mezi biologem Richardem Dawkinsem a kardinálem Georgem Pellem[19]:

O zodpovědnosti: Je možné, aby ateista byl mírumilovnou a sociálně zodpovědnou osobou?

Dawkins: Odpověď evidentně zní: ano. Těžko by tomu mohlo být jinak. Je pravda, že křesťanství přijalo mnoho z nejlepších hodnot lidstva, ale tyto hodnoty nepatří křesťanství a vlastně ani žádnému jinému náboženství. Myslím si, že by bylo velmi smutné, kdybychom skutečně potřebovali náboženství, abychom mohli být dobří, protože, když se nad tím zamyslíte, znamenalo by to, že buď naši morálku získáváme z Bible, Koránu či jiné svaté knihy, nebo že jste dobří jenom proto, že se bojíte Boha, protože nechcete skončit v pekle a chcete se dostat do nebe. Co se týká toho získávání morálky z Bible: upřímně doufám, že nikdo své hodnoty nezískává z Bible. Je pravda, že tam naleznete dobré pasáže a například Kázání na hoře by bylo jednou z nich, ale tyto pasáže se ztrácí mezi mnoha strašnými věcmi, kterých je ve Starém zákoně a vlastně i v Novém zákoně plno, protože myšlenka, ta základní myšlenka Nového zákona, že se rodíme v hříchu a Bůh vykupuje lidstvo z prvotního hříchu, ta myšlenka, že se rodíme v hříchu a že jediný způsob, jak můžeme být vykoupeni z tohoto hříchu, je prostřednictvím smrti Ježíše – chci říct, že to je hrozná myšlenka, je to hrozná myšlenka, že Bůh, tento vzor moudrosti a vědomosti a moci, nenašel lepší způsob, jak nám odpustit, než přijít na zem v podobě svého alter ega jako svůj syn a nechat se odporně mučit a popravit, aby mohl sám sobě odpustit.

Pell: K tomu se dá říct docela mnoho. Zaprvé, naše tradice sahá do minulosti čtyři tisíce let, takže ať už jsou ty hodnoty, které jsme „převzali“, jakékoliv, museli bychom se vrátit zpět o pěknou řádku let, a je zajímavé podívat se na pohanský Řím, než se projevil křesťanský vliv: čtyřicet procent lidí byli otroci, muži a i ženy spolu zápasili na smrt v Cirku Maximu kolosea, ženy neměly vůbec žádná práva, děti byly pravidelně zabíjeny, urozené rodiny nechtěly holčičky... Křesťanství to změnilo, ne snad jenom ono, ale byla to z velké části jeho zásluha. My jsme křesťané, lidé Nového zákona, ve Starém zákoně je evoluce, jsou tam některé strašné věci, vyvíjelo se to, představa Boha byla cizelována tak, jak procházela Starým zákonem. (Jestli může být ateista mírumilovnou a sociálně zodpovědnou osobu?) Ano, naprosto. Myslím si, že věřit v Boha pomáhá. Polský básník Milosz říká, že opiem dnešních lidí je přesvědčení, že je Bůh po smrti

nebude soudit, že ti, kteří spáchali velké zločiny a hrozné věci, vyváznou beztrestně a ti lidé, kteří nespravedlivě trpěli, měli hrozné životy… prostě nic, konec.

O smyslu života a vesmíru

Pell: Jaký důvod věda překládá pro to, že tu jsme? Věda nám říká, jak se věci staly, ale neříká nám nic o tom, proč se udál velký třesk, proč došlo k proměně neživé hmoty v živou – o tom věda mlčí... Většina vědeckých otázek se problémů života téměř vůbec nedotýká. Například proč být dobrým?

Dawkins: Proč být dobrým je samostatná otázka, ke které se dostanu. Proč existujeme... vy si pohráváte se slovem ‚proč'. Věda se zabývá předcházejícími faktory, které vedly k naší existenci, „proč" v nějakém dalším smyslu, „proč" ve smyslu účelu je dle mého názoru nesmyslná otázka, nemůžete si klást otázku, proč existují hory, jako by hory měly nějaký smysl. Co můžete říct, je, že existují určité kauzální faktory, které vedly ke vzniku hor, a to stejné platí pro život a to stejné platí pro vesmír. Věda po staletí postupně skládá dohromady odpovědi na otázky typu ‚proč' v tomto smyslu. Vy jste, kardinále, říkal, že je součástí lidské přirozenosti klást si otázku „proč" ve smyslu účelu. Naprosto to může být součástí lidské přirozenosti, ale tím se tato otázka nestává legitimní. Je mnoho různých typů otázek, které si můžeme klást. Otázka typu „proč" nemusí být nutně otázkou, která si zaslouží odpověď. Je mnoho otázek jako: jaká je barva žárlivosti? To je hloupá otázka. „Proč" je hloupá otázka. Můžete se ptát, jaké faktory vedly ke vzniku něčeho, to je rozumná otázka, ale otázka „jaký je smysl vesmíru?" je hloupá. Nemá žádný smysl.

O vztahu mezi vědou a náboženstvím

Pell: Věda a náboženství jsou dvě různé činnosti a v rámci katolické církve můžete, do určité míry, věřit čemu chcete ve vztahu k evoluci.

O nebi

Pell: Dokonce i svatý Pavel byl v této otázce velmi agnostický, ale v jedné věci se křesťané liší od Řeků, kteří věřili v nesmrtelnost duše. My křesťané věříme, spolu s jednou částí židovského národa, ve znovuvzkříšení těla. Takže, v určitém smyslu, budeme tam jako pokračující osoby – s novým nebem a novou zemí se všemi dobrými věcmi, které jsme vykonali, které budou zahrnuty do nového nebe a nové země. Jak to bude fungovat, nevím, protože fyzicky a morálně a intelektuálně jsme na vrcholu v různých fázích našeho života. Jak to bude fungovat, nevím, ale tohle je obecný náčrt křesťanského učení.

Moderátor: Ale představujete si to jako určitý soubor individuálních duší, vlastně evidentně miliard a miliard individuálních duší se svou vlastní osobností, které budou existovat v nějakém galaktickém prostoru?

Pell: Myslím si, že to je tradiční křesťanský pohled. Je to pohled, který přijímám, a je to pohled také některých židů.

O utrpení

Moderátor: Máte za to, že utrpení je přirozenou součástí lidského údělu?

Dawkins: Je to přirozená součást údělu všech živočichů. Je to přirozená součást darwinovského přirozeného výběru, což je jeden z důvodů, proč jsem

tak zdůrazňoval, že nechci žít podle darwinovských principů. V přírodě existuje ohromné množství utrpení, obrovské množství utrpení a zdá se, že je to téměř nevyhnutelný následek darwinovského přirozeného výběru. Mě ale více zaujímá to, co je pravda, než to, co bych si přál, aby pravda byla. Bylo by to moc pěkné, kdyby na světě neexistovalo utrpení. Bylo by to moc pěkné, kdyby existovalo nějaké přirozené měřítko spravedlnosti, jak říkal kardinál, ale mě více zajímá to, co je pravda, takže není na ateistovi, aby před lidmi ospravedlňoval jednání Boha. To je kardinálův úkol.

Moderátor: Jak tedy může existovat soucitný Bůh, který je všemohoucí a vytvořil nás a přesto trpíme? Proč takový svět vůbec vytvářet?

Pell: Myslím si, že to je pravděpodobně ta nejtěžší otázka.

Moderátor: Bojujete s ní?

Pell: Ano. Pokud budu mít možnost položit nějakou otázku, až zemřu, myslím, že se Boha zeptám: „Proč je tolik utrpení?“ To je náš problém. Myslím si, že mnohem větší problém... – a k té otázce se vrátím, protože je to velmi dobrá otázka, je to samotné jádro toho, o čem hovoříme – myslím si, že je mnohem větší problém pro ateistu vysvětlit, proč existuje dobro a pravda a krása. Naším problém je vysvětlit utrpení. Jedním z jedinečných… tedy určitě osobitých rysů křesťanského učení je hodnota vykupitelského utrpení, a to je pro nás význam Kristova utrpení a smrti na kříži. To pomáhá. To lidem pomáhá. Mé první Velikonoce po tom, co jsem se stal knězem, to bylo v horách v Itálii. Byla to velmi smutná vesnice. Všichni muži byli pryč v Německu nebo Švýcarsku, kde hodně vydělávali, a domů se vraceli pouze na tři týdny v roce a za mnou přicházeli lidé, přicházeli ke zpovědi a přicházeli pro útěchu. Byl jsem ještě nezkušenější, než jsem dnes. Nevěděl jsem, co mám odpovědět, až konečně jsem někomu řekl: „Podívejte se, Kristus také trpěl. Kristus to měl těžké. Kristus zemřel na kříži a my věříme, že díky jeho utrpení dobro nakonec zvítězí.

Moderátor: Mohli bychom se na to podívat ve větším měřítku, než je měřítko vesnice, co holocaust, genocida, hladomor: pokud existuje všemohoucí Bůh, proč dovolí, aby se takové věci děly?

Pell: To je velmi dobrá otázka, ale pokud nám chce Bůh umožnit, abychom byli dobří, musí nám dát svobodu. To nemá jinou alternativu a...

Moderátor: Ale v minulosti se několikrát rozhodl zasáhnout, zachránil židy, když přecházeli řeku Jordán. Chci říct, že mnohokrát, zřejmě, Bůh zasáhl v biblických časech. Proč ne nyní?

Pell: No, myslím, že zjevení bylo učiněno a je úplné. Je to mocná otázka. Pomohl pravděpodobně z druhotných příčin, aby židé mohli uniknout a pokračovat. Je zajímavé, že žádný národ v historii nebyl díky těmto druhotným příčinám potrestán tak, jak byli potrestáni Němci. Je to hrozné... Je to strašné tajemství.

Moderátor: Dalo by se velmi přesvědčivě argumentovat, že evropští židé vytrpěli více než Němci.

Pell: Ano, to... to může být pravda. Určitě, utrpení na obou stranách. Chci říct, že neexistoval žádný důvod, proč by židé měli trpět.

Poznámky:

1. Reflex č. 5, ročník 2014, str. 22.
2. Všechny duchovní a náboženské „osobnosti“, kterými se v textu zabývám, jsou shodou okolností katolíci – je tomu tak nejen proto, že katolická konfese je u nás nejrozšířenější, ale také proto, že se jí dostává největšího prostoru v médiích – např. pražský arcibiskup Dominik Duka doprovázel prezidenta Zemana při jeho oficiální návštěvě na olympijských hrách v Soči.
3. Hájek, Petr P., Smrt v sametu, 1. vydání, Praha, Darans, 2012, s. 14
4. Tamtéž, s. 34
5. Hájek, Petr P., Smrt v sametu, 1. vydání, Praha, Darans, 2012, s. 29 (II. vatikánský koncil proběhl v letech 1962–1965 a byl svolán papežem Janem XXIII.)
6. Tento text se soustřeďuje na české prostředí, proto se nezabývám extrémistickými křesťanskými postoji, které nalezneme za našimi hranicemi (např. v USA). Přece bych zde ale rád zmínil alespoň jednu ukázku, která se týká „mediální hvězdy“ křesťanského vyznání Matky Terezy. Ta ve svém projevu při přijímání Nobelovy ceny za mír řekla: „Největší hrozbou pro mír dnes je výkřik nevinného nenarozeného dítěte. Když je matka schopna zabít dítě ve svém lůně, co nám zabrání v tom, abychom se zabíjeli navzájem.“ Matka Tereza nemá na mysli pouze potraty z toho důvodu, že matka dítě prostě nechce. Jak vyplývá z dalších rozhovorů s ní, ona má na mysli každý potrat, a to i v případě znásilnění, a to bez ohledu na věk znásilněné ženy či dívky. Pokud mám použít podobně emotivní rétoriku jako matka Tereza, myslíte si, že je naprosto v pořádku nutit třeba třináctiletou znásilněnou dívku, aby si dítě ponechala? A pokud ano, myslíte si, že i v tomto případě je to největší hrozba pro světový mír? A jak se tento postoj křesťanské úcty ke každému životu snoubí s křesťanskou historií, kdy církev nechávala své domnělé či skutečné protivníky drasticky mučit a popravovat?
7. Pesch, Otto Hermann, Druhý vatikánský koncil, 2. vydání, Praha, Vyšehrad, 2014, s. 267
8. Pesch, Otto Hermann, Druhý vatikánský koncil, 2. vydání, Praha, Vyšehrad, 2014, s. 267
9. Citováno z: Robinson, B. A., Bible stories; religious violence; biblical immorality – God´s Genocides „Show them no mercy“, in: Religious tolerance (online), 22. 3. 2003, cit. 6. 4. 2015, dostupné z www: http://www.religioustolerance.org/god_cana.htm; překlad anglického textu je převzat z: [autor neuveden]m Bible: kniha plná genocid a krutostí, in: i-Ateismus (online), 19. 1. 2011, cit. 6. 4. 2015, dostupné z www: http://www.i-ateismus.cz/2011/01/bible-kniha-plna-genocid-a--krutosti/
10. Dostatni, Tomasz, Šubrt, Jaroslav, Dominik Duka – Tradice, která je výzvou, 1. vydání, Praha, Portál, 2011, s. 20
11. Historie o těžkých protivenstvích církve české, Jan Ámos Komenský: „Tu Hus vida, že i vrchnost se zlobí, i lid obecný proti němu rotí a všecko se bouří, ustoupil dobrovolně z Prahy a po městech slovo Boží kázal, až do času toho, v němž do Konstancí, aby počet z učení svého vydal, povolán a císařským gleitem ubezpečen byl. Tam jak ho římská sběř přijala a jak s ním nakládala, historie svědčí; jmenovitě že léta 1415. 6. dne července M. Jan Hus, a 1416. 30. dne května M. Jeroným upáleni jsou.“ Celý text této knihy je dostupný na: Komenský, J. A., Historie o těžkých protivenstvích církve české, in: Česká čítanka (online), cit. 6. 4. 2015, dostupné z www: http://texty.citanka.cz/komensky/perztoc.html
12. Dostatni, Tomasz, Šubrt, Jaroslav, Dominik Duka – Tradice, která je výzvou, 1. vydání, Praha, Portál, 2011, s. 21
13. Jan Milíč z Kroměříže, 1320/1325?–1374 – informaci jsem převzal z knihy Jan Hus od Františka Šmahela s. 27 – František Šmahel – Jan Hus, 1. vydání, Praha, Argo, 2013
14. Franzen, August, Malé dějiny církve, 3. doplněné vydání, Praha, Karmelitánské nakladatelství, 2006, s. 247
15. Dostatni, Tomasz, Šubrt, Jaroslav, Dominik Duka – Tradice, která je výzvou, 1. vydání, Praha, Portál, 2011, s. 11
16. Dostatni, Tomasz, Halík, Tomáš, Tomáš Halík: Smířená různost, 1. vydání, Praha, Portál, 2011, s. 37
17. Bart D. Ehrman je také plodný autor, který se ve svých knihách zabývá zejména raným křesťanstvím, postavou Ježíše a historickým kontextem jeho doby či evangelii, která nebyla zařazena do Nového zákona – u nás zřejmě zatím vyšla pouze jedna jeho kniha – Šifra Mistra Leonarda – Pravdy a smyšlenky.
18. Rozhovor je možné si poslechnout na YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VBH2-1lFQrI (čas 33:33) – Uvolněte se, prosím - Nicholas Winton, Ruth Hálová, Hana Kleinerová, Věra Gissingová - 11. 9. 2009
19. Diskuzi si v angličtině můžete poslechnout na YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=tD1QHO_AVZA Richard Dawkins vs Cardinal George Pell on Q&A (10-4-2012)

HUDBA

Hudební škola v Oundlu

Richard Dawkins

Kromě včelaření s panem Thomasem by se snad za další jakž takž konstruktivně strávený volný čas v internátní škole v Oundlu dal považovat čas věnovaný hře na hudební nástroje. V hudební škole jsem strávil mnoho hodin, ale i v tomto případě se musím přiznat k ohromným ztrátám příležitostí. Hudební nástroje všeho druhu mě přitahovaly jako magnet už od útlého dětství a od výloh s houslemi, trumpetami nebo hoboji jsem musel být vždycky odvlečen. Pokud spustí někde na zahradní slavnosti nebo svatbě smyčcový kvartet nebo jazzová kapela, opouštím dodnes své společenské povinnosti, stoupám si k hudebníkům, koukám jim pod ruce a v pauzách s nimi zapřádám řeč o jejich nástrojích. Nedokážu dokonale posadit tón jako má první žena Marian a neoplývám ani citem pro harmonii, na rozdíl od mé současné ženy Lally, která dokáže s naprostou lehkostí zaimprovizovat druhý hlas k jakékoli melodii, mám ale přirozený cit pro melodii, což znamená, že podobně snadno jako dokážu melodii zahrát, ji dokážu i zazpívat nebo zapískat. Přiznávám to nerad, ale mezi mé kratochvíle v hudební škole patřilo i brát potají nástroje, které mi nepatřily, a učit se na ně hrát. Jednou mě přistihli, jak hraji „Když svatí pochodují“ na jakýsi dost drahý trombón, který patřil jednomu staršímu chlapci, a měl jsem z toho problémy, protože se později zjistilo, že nástroj je poškozen. Byl jsem neochvějně přesvědčen, že jsem tu škodu nezpůsobil, nicméně jsem z toho byl obviněn (nikoli samotným majitelem, ten se choval velmi hezky).

Ukázalo se, že snadnost, s jakou dokážu zahrát jakoukoli melodii, je, u tak líného dítěte, jakým jsem byl, spíše prokletím než požehnáním. Dokázal jsem tak snadno cokoli zahrát spatra, že ostatní důležité dovednosti, jako je hraní z not nebo tvořivá improvizace, jsem úplně opomíjel. A bylo v tom i něco horšího než lenost. Na hudebníky, kteří „musí“ hrát podle not, jsem dokonce svého času i spatra shlížel. Žil jsem v přesvědčení, že improvizace je všemu nadřazená dovednost. Jak se ale ukázalo, nešla mi vlastně ani ta. Na výzvu jsem se připojil ke školní jazzové kapele, jenom abych záhy zjistil, že přes schopnost zahrát bezchybně jakoukoli melodii jsem naprosto neschopen na ni jakkoli improvizovat. Flákal jsem cvičení stupnic. Pro to mám ovšem jistou, byť chabou, výmluvu, totiž že mi nikdo nikdy nevysvětlil, k čemu vlastně stupnice jsou. Coby dospělý vědec si to už dokážu domyslet. Stupnice se hrají proto, aby si člověk dokonale osvojil všechny tóniny a jeho prsty si při pohledu na předznamenání na začátku notové linky k němu našly samy automaticky a snadno cestu.

Spíš než o hraní v hudební škole je v mém případě asi vhodnější mluvit o vyluzování tónů. Podle not jsem se naučil hrát jakž takž na klarinet a na saxofon, pokud jde ale o klavír, kde je zapotřebí hrát několik not zároveň, byl jsem neskutečně pomalý – jako dítě, které se teprve učí číst a jen s obtížemi se prokousává slovy tím způsobem, že si je hláskuje, namísto aby přečetlo celou větu najednou. Pan Davison, vlídný učitel klavíru, můj vrozený smysl pro melodii rozpoznal a vtiskl mi několik základních pravidel, abych dokázal zahrát levou rukou akordy. Ty jsem se sice rychle naučil,

dokázal jsem je ale zahrát jenom v C dur a a moll (s minimem černých kláves) a můj styl hry, s odbouchávanými akordy, se vyznačoval značnou jednotvárností – byť jsem nezasvěcené posluchače ohromoval schopností zahrát na požádání okamžitě cokoli.

Měl jsem nefalšovaný, čistý, byť nepříliš silný chlapecký diskant a brzy jsem se stal členem nevelkého, přísně výběrového sboru, který působil při oundelské kapli. V něm jsem působil hrozně rád; pravidelná každotýdenní zkouška pod vedením pana Millera byla vrcholem mého týdne. Myslím, že to byl hodně dobrý sbor, mezi typickými anglickými kostelními sbory patřil k nejlepším. A neodpustím si, zpívali jsme bez strojeného, takřka setřelého „r“ – které vyznívá spíš jako „d“ – a které, alespoň podle mého předpojatého sluchu, sborový zpěv hodně kazí: „Máádia, ta matka milá/Ježíše Kdista pododila.“ „Vzhůdu slunce stoupá/a lesem jelen kdáčí/a vesele hdají vadhany...“ Jen tak na okraj, když už jsem v tom kritizování, skvělý tenor John McCormac napodobující italské „r“ je ještě horší: „Když jsem vám byl jednou v Oregonu...“

Každou neděli jsme zpívali nějaký chorál: Stanforda nebo Brahmse nebo Mozarta nebo Parrryho nebo Johna Irelanda, ale i starší autory, jako je Tallis, Byrd nebo Boyce. Neměli jsme dirigenta a jeho roli zastávali dva basoví zpěváci v zadních řadách po straně kněžiště, kteří se domlouvali pohybem hlavy. Jeden z nich, C. E. S. Patrick, měl okouzlující, překrásný hlas – nejspíš o to lepší, že byl necvičený. Nikdy jsem s ním nepromluvil (se staršími chlapci z jiných domů jsme se nestýkali), ale v mých očích to byla obrovská hvězda mužského pěveckého sboru, který vystupoval při školních koncertech pod vedením Donalda Payneho, dalšího nadaného muzikanta. Mě bohužel k mužskému pěveckému sboru nikdy nepřizvali. Když jsem začal mutovat, klesla nejenom poloha mého hlasu, ale i jeho kvalita.

V Oundlu existovala tradice – založil ji opět Sanderson – že celá škola se musí zapojit do každoročně prováděného oratoria. Skladby se střídaly tak, aby každý chlapec zakusil během pěti školních let Händelova Mesiáše a Bachovu mši b mol, a mezilehlá léta nabízela množství dalších skladeb. V prvním pololetí jsme dělali Bachovu kantátu Vzhůru, hlas nás volá! a Haydnovu Císařskou mši, které jsem úplně miloval, zejména Bacha s jeho táhlým sborovým zpěvem, který vytváří geniálním způsobem kontrapunkt k běžící orchestrální melodii.

Tenhle zážitek mě úplně okouzlil, nic takového jsem nikdy před tím nezažil. Každé ráno po modlitbě před nás svižně nakráčel pan Miller a udělal s celou školou rychlou zkoušku, vždycky jenom pár stránek, a tak to šlo až do velkého dne, kdy se konalo představení. Z Londýna přijeli profesionální sólistky a sólisté: úchvatné soprány a kontraalty v dlouhých robách a tenory a basy v bezvadně padnoucích fracích. Pan Miller s nimi jednal s velkou úctou. Těžko říct, co si o tom hrdelním řevu „nesboru“ vlastně mysleli. C. E. S. Patrickovi z mužského pěveckého sboru podle mého tehdejšího mladického amatérského názoru ale stejně nikdo z nich nesahal ani po paty.

Ukázka z autobiografie Richarda Dawkinse.
Překlad z angličtiny Kateřina Ctiborová.
Vychází v nakladatelství Dybbuk
v roce 2015.

Hlasivky kadenčnější nežli minomet

Pavel Ctibor

Ataollah Omidvar se narodil 21. března 1946 v Baftu v íránské oblasti Kermán. Je to všestranný umělec, má za sebou mnohé projekty v oblasti výtvarného umění (malby, grafiky a fotografie), architektury, hudby, performance, dokumentárního a experimentálního filmu. Ve většině oblastí jeho tvorby můžeme shledat plno výkyvů co do stylu a v řadě případů i co do kvality. Jeho hudební výrazivo však má ráz sevřenější struktury projevu a je svázáno s pěveckým stylem azan, což je jedna z tradičních forem perského svolávání k modlitbě. Zde se uplatňuje krásná barva Omidvarova hlasu. Vlastním kolekci jeho nahrávek, kterou jsem si sám sestavil (nejedná se tedy o autorské album) z materiálů, jež mi Ata Omidvar poskytl u příležitosti své návštěvy v České republice v říjnu 2014, kam přicestoval doprovodit svým komentářem projekci filmů svého zesnulého přítele, neprávem opomíjeného Jiřího Poláka, na MFDF Jihlava.

Mezi Omidvarovy přední realizace patří architektonické ztvárnění obytného komplexu v Bandar Abbás (v roce 1974), konferenční haly IRIB v Teheránu (1992), interiérů velvyslanectví Spojených arabských emirátů v Teheránu (1993) a další. Někdejší zakladatel architektonických sbírek v pařížském Grand Palais a Tolbiac (Cité Architecture et Patrimoine) prohlásil, že Omidvar je jediným, kdo tvoří romantická díla pomocí moderních technologií.

Ataollah Omidvar používá i ve veřejných projevech častěji zkrácenou verzi svého křestního jména, Ata. Jako dokumentarista se řídí principem, kdy celý film je jedním záběrem, bez střihu a dodatečných úprav. Také bez dialogů a dle Omidvarova tvrzení i bez scénáře. Troufám si tvrdit, že jedním z popudů pro tuhle volbu byla technická nouze. Dost mlhavá hranice je mezi jeho filmy dokumentárními a experimentálními. Obojímu je společná nedlouhá stopáž, typicky maximálně deset minut. Mezi jeho experimentálními filmy jsou jednak „vědecké“ filmy, snímané přes optiku s neobvyklým zvětšením a přibližující divákovi mikrosvět. Jeden takový film nazvaný Tanec kapky znázorňuje vodní kapku dopadající na pevnou rovnou plochu a pomocí zastavování a vracení záběrů a jejich pouštění pozpátku vytváří působivou abstraktní vizuální miniaturu. Jiným příkladem je film Slavnost v zahradě, kde jsou přes sebe promítány dva filmy; vidíme jednak stylizované postavy jako z comedie dell arte a zároveň scény z pouličního dopravního ruchu, jak se navzájem prolínají. Podobné přístupy použil již dříve Woody Vasulka, a dle mého názoru invenčněji. Jiným druhem filmařského formálního experimentu jsou záběry z exteriéru v dešti, kdy je střídavě objektiv zaostřován na vnější dění a střídavě na mokrou přední plochu ochranného skla anebo samotného objektivu.

Rozbíjení a znovuskládání duchovních hudebních děl

Kolekce skladeb zpívaných A. Omidvarem sestává z těch, kde pouze sólově zpívá bez doprovodu, a těch, kde zpívá s doprovodem strunného nástroje saz nebo píšťal, což je zřejmě flétna naj. Některé skladby jsou opravdovým azanem, tj. svoláváním k modlitbě přesně v tom znění, jak je slyšet několikrát denně z každé mešity. Jiné ze skladeb, a to zejména ty s doprovodnými nástroji, náleží k íránské lidové hudbě v jejím mystickém žánru.

Mimořádným nápadem je ovšem azan zpívaný za doprovodu loutny saz, jež je hrán takovým způsobem, že si zcela konkrétně dovedu představit totéž zahrané na klavír, možná částečně preparovaný. A obstálo by to vlastně i beze zpěvu. Však si zkuste představit, jak z minaretu každé mešity zní melodie klavíru, která pomocí alikvotních tónů téměř přesně odpovídá zpívanému svolávání k modlitbě. V téhle poloze Omidvarova díla

nacházím „muslimskou“paralelu k usilování Giacinta Scelsiho (1905–1988) v rámci křesťanské hudební tradice. Scelsi se pokoušel hudební strukturu gregoriánského chorálu a jindy růžencové písně či chorálu (Ave Maria) vyjádřit pomocí elektronických zvuků bez lidského hlasu. Pokud předchází něco, co navodí v posluchači příslušný liturgický kontext, je účinek prakticky shodný. To potvrzuje můj názor, že duchovní hudba není primárně stvrzena přítomností liturgického textu ani začleněním do pevného rámce věrouky, nýbrž matematickou strukturou, která vychází z původní hudební předlohy, jejíž provádění se v daném liturgickém a hudebním kontextu ustálilo. Pochopitelně, u rozsáhlejší pevné formy, jež však uvnitř svých jednotlivých částí umožňuje projevení individuálních odlišností každého skladatele, jakou je řekněme rekviem, by toto variování tak spolehlivě nefungovalo. U kratších skladeb se také dá postupovat různě, jako to udělal Henryk Górecki (1933-2010) v Totus tuus, kde skladba začíná v chaosu a končí zklidněním při opakování jednoduchého motivu růžencové písně, anebo jak to Górecki provedl v Miserere. Tam se zpočátku několik minut opakuje pouze slovo „domine“, teprve po mnoha minutách se přidá slovo „deus“ a až úplně ke konci skladby se přidá poslední slovo „noster“, aby provolání „domine deus noster“ zaznělo v této podobě pouze několikrát na samém konci skladby.

Muslimská liturgická hudba na autora, jenž takto provětrá její vyšlapané chodby a ozkouší účinky nezvyklých percepčních postupů, víceméně teprve čeká. Zmíněný Scelsi na přelomu 40. a 50. let dvacátého století přehodnotil svůj dosavadní pohled na hudbu ve světle zkušeností ze svých cest po Indii a Tibetu. Chtěl dosáhnout jednoty hudební skladby, poslechu a ne-senzorické kontemplace.

Ataollah Omidvar říká: „Umění je jediným prostředkem, který překlenuje mezeru mezi člověkem a bohem, mezi člověkem jako společenskou osobou a jeho vlastním nitrem, mezi člověkem a přírodou, a ze všeho nejpatrněji mezi lidmi navzájem. Na íránském tradičním umění mě zajímá nejen jeho religiozita podmíněná tradicí, ale i nesporný aspekt rytmu, rovnováhy, harmonie, opakování, symetrie a smyslu pro proporce, jak tyto atributy vyvstávají právě z religiozního umění. V íránské tradiční hudbě se dostáváte mimo lidské dimenze právě skrze zdůrazněné opakování, je to jako cestovat po moři do dalekých krajin, trávit čas plavbou, nevidět ani původní břeh ani cíl. V Íránu je také kladen důraz na předávání tradice z učitele na žáka. Za své nejdůležitější učitele považuji profesora Mohsena Hashtrudiho, famózního matematika, dále Saída Mizru Hormoziho, mistra íránské loutny a indického sitáru, a v neposlední řadě Soleimana Amira Ghasemiho, mistra vokálu.“

K svému uměleckému vývoji poznamenává: „Od roku 2000 jsem začal malovat na kameny, kusy dřeva, dlaždice a další materiály odlišné od plátna. Také jsem se začal věnovat počítačové malbě, která mi umožňuje neomezovat se ničím v barevnosti. První výstavu počítačových obrazů jsem měl v galerii Seyhoun. Tato galerie působila původně v Paříži, pak v Teheránu, než byla v roce 2004 přestěhována do Kalifornie. Starosta čtrnáctého pařížského obvodu mne tehdy vyzval, abych vystavil krátce po událostech z 11. září 2001 své práce věnované apelu, aby se na toto datum nikdy nezapomnělo. Na slavnost u příležitosti otevření banky Novin Eghtesad v Teheránu jsem byl zase pozván, abych zazpíval píseň s textem Háfezovy básně. Tak se napříč žánry promítá do mé komunikace s publikem i příležitostnými zadavateli má aspirace sdělovat duchovní poselství. Miluji poezii Sádího, Rúmího i Háfeze.“ prohlásil. Když Omidvar zpívá, vibračně se to velice podobá skladbám, kde Mohammad Shirkodaei hraje na flétnu. Shirkodaei je z těch virtuózních hráčů, kteří si nedělají žádné přípravy, nepoužívají notový záznam ani jiné podklady. To má společné s Omidvarovými filmařskými dokumenty. Shirkodaei improvizuje zásadně beze zpěvu, přičemž účinek na posluchače je podobný Omidvarovu vokálnímu projevu, neboť obojí vychází z postupů *azanu.*

Ataollah Omidvar s Yvettou Ellerovou ve foyer Horáckého divadla v Jihlavě (foto Pavel Cibor)

Je třeba poddat se instinktu – Svjatoslav Richtěr

Maurice Fleuret

Čeho si přát, aby byl následující text ukázkou? Toho, že lze psát (či se o to pokoušet) o hudbě zvnitřnělým, niterným způsobem, který má středobod v psychice člověka a nedělá a-priori z hudebního díla fenomén především sociální, natož politický, a na druhé straně se mu přitom daří obejít se bez muzikologického aparátu, aspoň v té míře, aby text souzněl i s uvažováním čtenáře, jenž neprošel konzervatoří, ba ani hudebním oborem na někdejší lidové škole umění či srovnatelnou průpravou.

Ukrajinec Svjatoslav Richtěr si vydobyl zvláštní místo mezi klavírními virtuosy. Syn profesora klavíru, kdysi působícího na vídeňské konzervatoři, a vnuk ladiče začínal jako korepetitor v oděské opeře a pak se na konzervatoři v Moskvě stal nejoblíbenějším žákem Heinricha Neuhause. Absolutní dokonalost jeho techniky a interpretační originalita ho brzy pozvedly mezi čelné ruské klavíristy. Komponovali pro něj Prokofjev i Šostakovič. Pro laiky a odborníky byl každý jeho koncert událostí. Všichni se shodují na tom, že Richtěr vtiskl svou osobitost veškeré klavírní literatuře, od Mozarta po Debussyho a od Schuberta po Prokofjeva. Svjatoslav Richtěr se nikdy nestaral o reklamu a novinářům se spíše vyhýbal. Poprvé se odhodlal rozhovořit o svém povolání a o svém umění v textu, který byl sepsán francouzským novinářem Mauricem Fleuretem pro Le Nouvel Observateur.

Hudba, to je způsob, jak žít, myslet, vnímat. Přítomnost všech okamžiků, hluboká radost. Vyžaduje ovšem přísnost, důslednost, ale ještě víc přirozenost, upřímnost, ba i odříkání. Také je zbytečné shromažďovat si systematicky dílo po díle a myslet jen na to, jak sestavit základní repertoár. Já se hudbou procházím zcela svobodně, rozhlížím se, vybírám si, listuji. A pak pojednou, třeba v hotelu nebo ve vlaku, mnou první noty nějaké sonáty projedou jako blesk. Vím, cítím, že je třeba vyslovit a udělat něco, co nikdy vysloveno ani uděláno nebylo. Čtu tedy partituru do konce, čtu ještě jednou a zase se vracím. To je svatá netrpělivost objevu, horečka vášně. Hraji jen to, co objevuji. Země již dobyté mne nelákají. Slyšel jsem například před třiceti lety v Oděse Roberta Casadesuse hrát Mozartovu sonátu F-dur tak, že už to lépe nebylo možné. Bylo to ideální. Tuto sonátu nebudu nikdy hrát. Právě tak Ravelův koncert G-dur. Michelangeli ho provedl tak dokonale, že by bylo neslušné, svatokrádežné se k němu vracet. Totéž platí pro Beethovenův pátý klavírní koncert a pro Chopinův koncert e-moll. Nikdy nezapomenu, co z nich vytěžil můj učitel Neuhaus. Přitom mám tato díla rád, zbožňuji je, jenže mezi nimi a mnou už není nic složitého. Patří jiným, patří všem. Navštěvuji je, jako se lidé chodí dívat na mistrovská díla Rembrandtova do amsterodamského muzea. Existují také vzdálené kontinenty, k nimž lze dospět jen po dlouhé askesi. Dlouho jsem jen málo hrál Mozarta. Protože on je nejpodstatnější, nejprostší, neboť člověk se musí do značné míry oprostit od úsilí pochopit, aby ho pochopil doopravdy. Nyní bych chtěl hrát celého Mozarta, ale všechna jeho díla ve mně ještě nedozrála tak, jak bych si přál. Musím čekat. Pro každou hudbu v sobě máte určitý čas, násilné zrychlování tempa nikam nevede. Takhle jsem dlouho naslouchal Beethovenovu opusu č. 106. Dnes je to pro mne zcela nový objev, jsem uprostřed líbánek.Tato opatrná disponibilita mne někdy zavádí do skutečných rozporů. Vyrovnal jsem se například velmi dobře s Bachovými osmačtyřiceti preludii a fugami, zato je mi však nesmírně zatěžko pustit se do šesti Anglických suit. Jako bych nemohl dýchat v příliš zředěném, příliš uvolněném ovzduší světského Bacha. Naproti tomu jsou mi Šostakovičova preludia a fugy blízké jako mateřská řeč

a s Chopinem mám jenom problémy technického rázu.Po hodině výběru přichází hodina práce. Lidé si často myslí, že jsem, fanatik na stupnice, maniak na cvičení. Pravda, kdybych pracoval, jen když mám chuť, nikdy bych nic neudělal. Když studuji novou partituru, studuji poslušně stránku po stránce, beze spěchu. Nicméně jsem nikdy techniku neodděloval od výrazové linie věty. Nikdy, ani když jsem byl mladý. Myslím, že hraje-li se okamžitě hluboká hudba z partitury, její vnitřní melodie, přijde technika sama sebou a daleko spolehlivěji, než kdyby se cvičila zvlášť. Říká se, že se prý vyznám ve stavbě. Řídím se však vždy jen citovou logikou díla. Na rozdíl od mnohých, kdo postupují od formy k obsahu, postupuji já od obsahu k formě. Tato metoda snad ani metodou není, mám však dojem, že takto hudba plyne z pramene, přirozeně, beze spěchu, tak, jak ji chtěl mít ten, kdo ji složil. Oddělovat prvky ve větě, rozebírat je, odtrhovat a pak je zase dávat dohromady, to je klam, takto nikdy nelze znovu dospět k upřímnosti. Všechno je v textu, stačí se ho co nejvíce držet, dokázat číst v jeho největších hloubkách.

Ať je tomu jakkoli, jestliže interpret pomáhá hudbě, hudba právě tak pomáhá jemu. Nutí ho hrát celou svou bytostí, mobilizovat celý svůj organismus. Vyvolává velkou vyváženost všech jeho schopností. Vyrovnává například ruce a způsobuje, že se dokonale doplňují. Bez sametu „Albertiho basů“ v doprovodu (které nejsou, jak by bylo možno se domnívat, jen ozdobné kudrlinky) by pravá ruka nedokázala tak přesvědčivě zahrát melodii Andante z Mozartovy sonáty G-dur. Nikdo mne nepřesvědčí, že na to Mozart nemyslel.

Jednou z mých nejneodbytnějších starostí je, abych nebyl při koncertě rozptylován. Abych zapudil jakoukoli myšlenku nesouvisející s tím, co mám hrát. Ovzduší sálu (mám rád malé, teplé sály, které působí intimně), tváře posluchačů v první řadě, jediný pohled, který ke mně dospěje z dálky uprostřed jiných pohledů, sebemenší věc může narušit mé soustředění a rozvázat vlákna tak pracně napjatá. Okamžitě to cítím, hned od dalšího akordu. Hudba mi uniká, opouští mne, jako bych ztrácel půdu pod nohama. Je to příšerný pocit. Musím také neustále bojovat proti svým myšlenkám, proti své představivosti, proti sobě samému.

Aragon se ptá, myslím v románu Usmrcení, nač myslím, když hraji. Přece jenom na to, co hraji, a na nic jiného. A především ne na to, co z toho mohu udělat, nebo na to, jak to působí na posluchače. Jestliže přemýšlíte, kdo vám naslouchá, jak naslouchá, co cítí, co by si o vás mohl myslet, je to červ v ovoci, probuzení ze snu. Všechno je pak ztraceno.

Přirozená hudba může vytrysknout jen z okamžitého potěšení. Je třeba to vědět a mít důvěru v sebe sama. Nestačí být inteligentní, kultivovaný, vzdělaný, je třeba poddat se instinktu. Bez falešné skromnosti tvrdím, že jsem si velmi jist tím, co dělám, a že by se takřka nemohlo stát, aby mne někdo přiměl tento názor změnit. Nikdy jsem se neptal na názor soudobých skladatelů, které jsem měl příležitost hrát. Dokonce ani Prokofjeva, ačkoli měl o interpretaci svých skladeb velice přesné představy.

V hudbě je příliš mnoho nevysvětlitelného, příliš mnoho záhad mezi prsty a nástrojem, takže klavírista musí, navzdory všem, dávat přednost instinktu.

V češtině se článek objevil v časopise „100+1 zahraniční zajímavost“ v roce 1965. Autor českého překladu není uveden. S drobnými úpravami si dovolujeme znovu publikovat tento půl století starý text, jenž krom přesvědčivé reflexe předního interpreta 20. století i svou jazykovou vytříbeností vyčníval nad průměr tehdejšího psaní o hudbě ve společenských časopisech.

Připravil Pavel Ctibor

FOTOGRAFIE

Libuše Jarcovjáková

Západní Berlín, 1985 — 1989

Libuše Jarcovjáková (*1952) je česká dokumentární fotografka. Rodiče byli výtvarníci. Chtěla se věnovat fotografii, ale kvůli nevhodnému kádrovému profilu nebyla přijata na FAMU. Dělnický původ si později „vylepšovala“ na šichtách v hlubotiskové tiskárně v Praze na Smíchově. Tam začala fotit kolegy dělníky, později i štamgasty ze smíchovských hospod čtvrté cenové. V osmdesátých letech fotila v Čechách tabuizovaná témata – Vietnamce, Romy, homosexuály. „Pohybovala jsem se v různých, naprosto odlišných světech. A všude jsem fotografovala.“ Po přijetí na vytouženou FAMU jí začal bouřlivý společenský život, ze kterého vypadla odchodem z tábora socialismu do vysněného Západního Berlína. Neemigrovala, zvolila pololegální cestu fingovaného sňatku. Svého manžela viděla poprvé v den svatby a podruhé a naposledy v den rozvodu. Do Berlína přijela za přáteli, ale ti mezitím odešli, a tak zůstala sama. Prožívala zásadní životní zvrat, neuměla jazyk, neměla práci a často ani na uhlí. „Fotografie pro mne vždycky byla zásadní terapeutický nástroj. Jak jsem nevěděla, kdo jsem, dívala jsem se pořád do zrcadla.“ A tak fotografovala. Ulice, parky, místa, opuštěné předměty i samu sebe. Žila ve čtvrti Kreuzberg, plné chudých emigrantů z celého světa, fotografku Nan Goldin, která bydlela o pár ulic dál, nikdy nepotkala. Našla špatně placené zaměstnání v hotelu, v úmorné práci nakonec pod vlivem buddhismu hledala řád. Později dělala fotografku ve stánku v obchodním domě. „Chtěla jsem být fotografka, ale nevěděla jsem, kde ten provázek začíná.“ Když už se jí začalo dařit, měla dobrý byt, práci, kontakty a pomalu se rýsovala možnost vystavovat, padla Zeď. Tehdy udělala jenom pár fotek – „prostě jsem na focení nemyslela, bylo to ohromně emotivní. Jsou asi lidi, kteří by fotit nezapomněli, ale ti by zase neudělali fotky takového druhu, jako fotím já. Aktuality mě nikdy moc nezajímaly.“ – a rychle se vrátila do Prahy. Pak šestnáct let učila fotku na SPŠG Hellichova (např. studenty Adama Holého, Alžbětu Jungrovou...). Teprve v posledních letech se věnuje vlastní práci, zpracovává svůj rozsáhlý archiv negativů a dostává se jí širší pozornosti. Vystavovala v Galerii Langhans, v galeriích 5. patro i 1. patro, na Měsíci fotografie v Bratislavě, v Ateliéru Josefa Sudka či v Galerii Fiducia v Ostravě. Její mobilní fotografie o doprovázení nemocné maminky byly zařazeny do kolektivní výstavy Vnitřní okruh. V knize Kmeny 0 vyšly její fotografie z československé gay komunity z osmdesátých let.

Celý život si psala deníky. Nikdy nepublikovanou povídku „Berlínská noc a bílá sádra, 1987“ nesměle nabídla redakci spolu s fotografiemi.

Honza Šípek

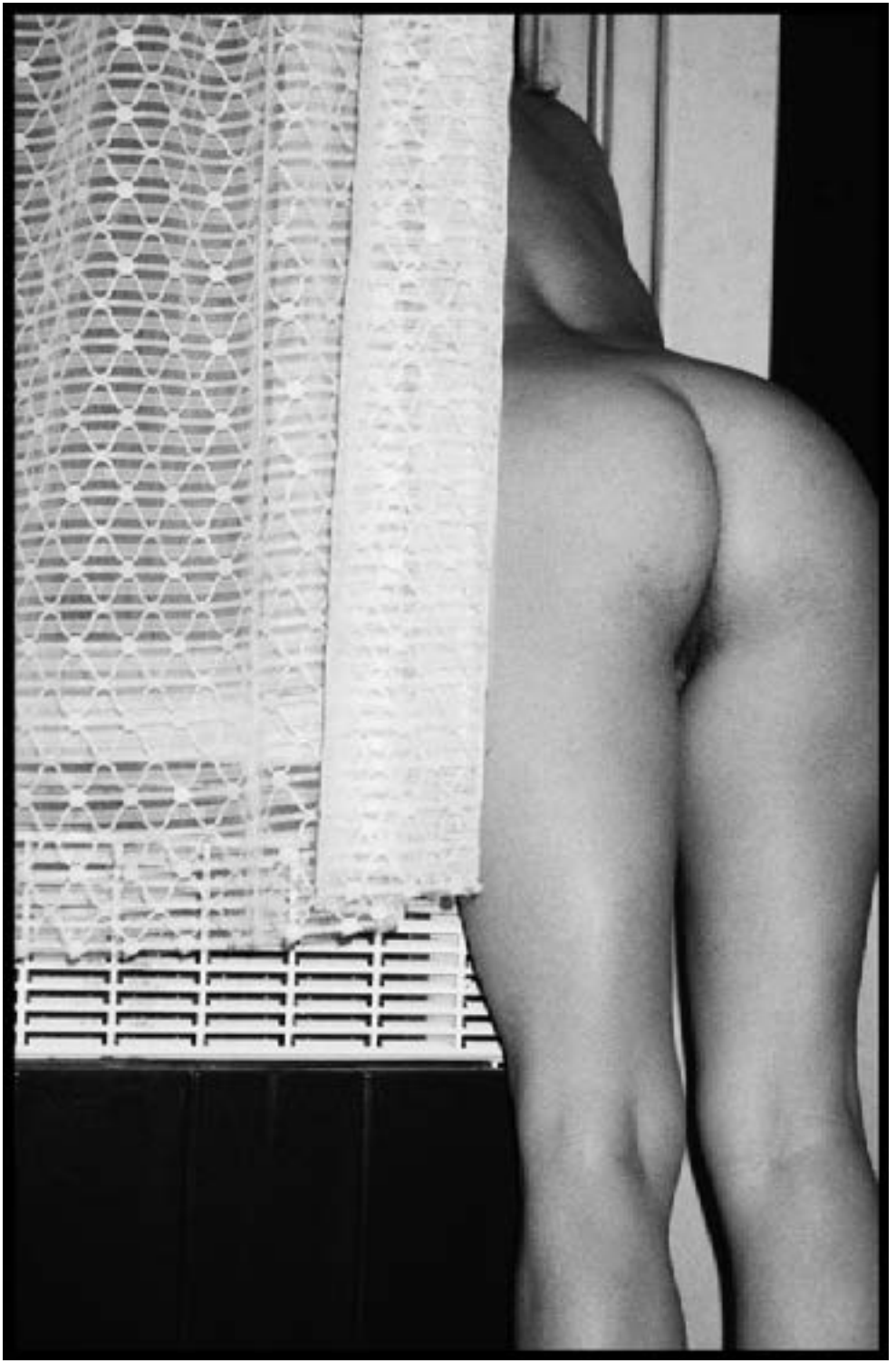
ACHTUNG
Sie verlassen jetzt
West-Berlin

WASSERSTRASSE
gehört zum
OSTSEKTOR von BERLIN
DİKKAT ÖLÜM TEHLİKESİ!
SU KANALI
DOĞU BERLİN'e AİTTİR

MUTTER
* 11.FEBRUAR 1886
† 26.JANUAR 1941
Ernst
Luise Berg

HUSEN
VERLUVE!

SCHÄT
故宮博物院



THE PROMISE

EINGANG

Frank

Berlínská noc a bílá sádra, 1987

Libuše Jarcovjáková

in memoriam Michaela Z. a Petera G.

Horké červencové úterý, žlutá tráva v parcích, únavné, unavené město.

V pozdním odpoledni pomalu stoupám schodištěm. Kdysi tu býval koberec, zůstala po něm mosazná očka po stranách.

V mezipatře visí parte. Johanes Grüner, 32 let. Zemřel náhle. Jména příbuzných. Vím, že umřel na AIDS, mluvilo se o tom. Tak jako už dva známí ve vedlejším domě. Mramorové ostění a vyřezávané dveře vypadají asi jako před válkami. Na tenhle dům nespadla žádná bomba a je stejně nóbl, jako kdysi býval. Nebydlí tu žádní Turci jako u mě v Kreuzbergu. Nečpí tu česnek, nekřičí malé děti.

Ještě pořád si nejsem jistá, jestli vůbec zazvoním. Sice jsem koupila tulipány, utratila nehorázné peníze za láhev červeného, navoněla se, mejkapem jakž takž zamaskovala zoufalství, do kterého jsem před pár týdny zabředla. Stojím před dveřmi a váhám. Stále ještě nevím, jestli to vůbec dokážu.

Bože můj, jak strašně se mi tam nechce, bytostně se mi tam nechce... Jít mezi ně, být s nimi, celý večer strávit vedle těch úspěšných, pozitivních, bohatých, krásných lidí, kterým patří svět, kterým se tak daří, kteří umí všechno to, co já neumím...Ještě můžu utéct a vrátit se domů, zamknout se v pokoji, já sama, „vařila myšička kašičku"… Taky ale můžu zazvonit a doufat, že to zvládnu. Že se budu smát, vyprávět veselé historky, že budu zábavná, milá, ÚŽASNÁ. A nakonec se tak budu i cítit, nakonec budu doopravdy ÚŽASNÁ.

Pít – hodně a rychle pít – zvládnu to, dokážu to. Budu se smát, vyprávět historky...

Zazvonila jsem, stála u těch dveří, tulipány v ruce, úsměv přichystaný na tváři. Otevřít přišli oba, líbali mě na tváře. Peter hladce oholený, opálený, bílé zuby mu svítily v obličeji. Právě se vrátil z Thajska, je plný asijského slunce a měkkosti. Michael s tenounkým knírkem nad horním rtem. Hihňal se, tak jak to vždycky dělával, když se dobře bavil, když byl něčím mimořádně potěšený. Jsou tak šaramantní, žádoucí, zářiví!

„Vypadáš Ú Ž A S N Ě !"

„Pompejská červeň, NÁDHERNÉ tulipány... co budeš pít?"

Dobrá otázka. A přišla právě včas. Uvnitř jsem se třásla,potřebovala jsem něco do ruky, něco, co by mi pomohlo z prvnítrémy. Tak

dlouho jsem s nikým nemluvila... s nikým normálním. A česky, ještě k tomu.

Peter česky nerozuměl, přesto mě hned odvedl k baru. Vybrala jsem si campari, na ledě, se sodou. Pro začátek. Sklenička studila v ruce, zhluboka jsem se nadechla a vstoupila do své dnešní role.

Jsem Libuše, nezávislá, dobrodružná povaha, všechno, co dělám, dělám, jen abych sbírala zkušenosti. Můžu dělat cokoliv, všechno to ke mně patří. Jsem odvážná, rychlá, bystrá, zábavná. To především – zábavná. Historky mi padají přímo z rukávů. A dějou se mi NEUVĚŘITELNÉ věci. Třeba, když jsem se před dvěma lety srazila s Mercedesem a letěla deset metrů vzduchem – tohle se přece může stát jenom Libuši!

Byt voněl jídlem, voněl tulipány, voněl vzrušujícími parfémy. Aretha Franklin zpívala, zelená džungle v zimní zahradě chladila vzduch v pokoji stejně jako led, který mi tál ve sklenici. Prostřený stůl, látkové ubrousky s monogramem, stříbrné příbory, starý porcelán, růžové svíce ve vysokých svícnech.

Peter odešel do kuchyně. Na stole ležely tygří krevety, svazek koriandru, citrónová tráva, galgan. Bude kari, pochopila jsem.

Michael se staral o pití. Šli jsme vybírat víno, do jeho pokoje. Nikdy před tím jsem tam nebyla. Miluju místa, kde jsem nikdy před tím nebyla, nová města, domy, byty. Tenhle byt znám, tenhle pokoj ještě ne. Pokoj byl skoro prázdný. Jen postel, stůl, křesla skříň. Na stole s mramorovou deskou psal. V posteli spal, nejspíše sám – je příliš úzká pro dva. Skříň byla plná vína. Červeného vína, nejlepší ročníky, z nejlepších vinic.

„Château Lafite-Rothschild Pauillac 1959 pít nebudeme, něco méně okázalého." Nakonec to byly lahve Château Margaux ročník 1985.

„Odrůda Petit Verdot, vynikající ročník," poučil mě Michael.

Dělám, že chápu, že dokážu ocenit, jak cenné víno budeme pít.

Michael je labužník, znalec. Vínu rozumí, vybírá ho v nejdražších lahůdkářstvích a vinotékách. V Berlíně, v Zurichu, v Paříži.

U stolu jsme mluvili už jen německy. Ještě jsme nejedli, čekali jsme na jakousi Mariu. Bude se mi prý líbit. „Je SKVOSTNÁ," popsal ji Michael. Aha, další úlovek do sbírky. Další člověk, kterého bude zkoumat, lapat každé slovo, každou historku.

Michael je spisovatel a sbírá charaktery. Postavy do divadelních her, povídek a románů. Mne studoval už v Praze, hned od začátku, když jsme se před pár lety poznali.

Trvalo mi, než jsem si toho všimla. Fascinoval mě, vysoký, štíhlý, dokonale černobílý – černé vlasy, černé oči a bílá pleť. Krásný, sebe-

vědomý. Při vyprávění pohyboval dlouhými prsty, jako by hrál na neviditelné piano. Jeho čeština s německým akcentem byla bohatá a barevná. Říkal samé neobvyklé věci, provokativní, inspirující. Viděl svět, všude byl, všechny znal a všechno viděl. V jeho případě to byla pravda. Samozřejmá, nedeklarovaná. Žid, homosexuál, cizinec. Dokonale jiný než všichni okolo mě. Měl peníze, miloval luxus. Užíval si života, uměl žít.

Díky němu tady teď sedím, pomohl mi najít „papírového" manžela. Díky němu jsem se odstěhovala do Berlína. Určitě proto, aby mě mohl studovat dál, mou proměnu, zářící Libuše se proměňuje v ustrašenou myš. Dobře, že jsem teď tady, ukážu jim, že jsem to pořád já, ta, která je tak bavila.

Peter hraje druhé housle. Převzal mě jako štafetový kolík. Vždycky dělal to, co Michael. Možná o tom ani sám neví. Vkus má ale jiný, v bytě je to okamžitě vidět. Naráží tu na sebe dva světy. Michaelův pečlivě vyšlechtěný luxus – mramor, kůže, stříbro, styl. Peterova láska k surreálnu. Svítící plastová husa na zeleném trávníku, slaďoučké celuloidové figurky nevěst a ženichů z Jižní Ameriky, papírové růže a hlavně ta almara přes půl jídelny. Tu kdesi zdědil, musela snad stát v nějakém rytířském sále. Almara, na kterou nejspíš padl celý dub. Asi ho ta tíha nakonec samotného zaskočila, pověsil na dveře odporné gumové masky. A zeleň, ty vysokánské rostliny se sytě zelenými listy, které tak dominují ve vedlejším pokoji. Michael se o květiny nezajímá. Hudba, sbírka filmů na videu, obrovská knihovna, víno – to je jeho svět.

Už piju červené, těžké červené z těžké sklenice. Zazvonil zvonek, z předsíně se ozývá Michaelovo hihňání, lehounká konverzace, jakési žerty, Peter mluví rychle, nerozumím mu. Maria má hluboký hlas. Rychle si nalévám další víno a začínám být zvědavá.

Vešla, černá, bílá a červená. Bíle nalíčený obličej, havraní vlasy natupírované jako koruna stromu, rudé nehty, rudá ústa. Karmínově červená, hodí se k tulipánům. Líbáme se na tvář, voní opiem, parfémem tak těžkým, až mi podklesnou kolena. Je celáv hedvábí. V černém surovém hedvábí. Kolik jí může být, šedesát, čtyřicet, vrásky okolo očí, na krku, pod rudými korály... nedivím se, že jsou z ní paf, vypadá fakt dobře, dokonale se sem hodí... Peter tancuje kolem ní... jeden by neřekl, že je teplý... Zamávala plechovou krabičkou, něco v ní chrastí, její příspěvek k večeři, hašiš, určitě hašiš...

„Jedu z Maroka, přivezla jsem extra třídu..."

Jedli jsme dlouho a samé dobré věci. Žluté kari s krevetami vypalovalo malé dírky do jazyka. S rýží bych se nejraději mazlila. A víno a cigaretky mezi jídlem. Taky joint, první z mnoha toho večera.

Hlavně ať jim ho neoslintám, ať nepoznají, že neumím šlukovat...

Pak přišly sýry, ovoce, dezerty. Michael umí najít ty nejvybranější lahůdky, kupuje jen to nejlepší. V KaDeWe, v posledním patře, kde to tak voní, v tom lahůdkářství lahůdek. Dokáže tam nechat hromady peněz. Teď je servíruje a zase už hraje na ten neexistující klavír. Naklání se přes stůl, oči mu září, chichotá se, baví se, je ještě vláčnější, dokonale uvolněný. Pozoruji je, dívám se na ústa Marie, rty má namalované temně rudou, téměř černou rtěnkou. Obličej si přikryla velikými, tónovanými brýlemi, zakrývají jí čtvrt obličeje. Poslouchám její hluboký hlas, poslouchám její příběhy:

„Byl jako kamínek, celý hladký, jedlý, prostě k pomilování. Musela jsem ho mít, to mi bylo jasný, ten mi nesmí zmizet. Trvalo mi to den, než jsem se k němu dostala, a další den, než jsem ho měla. Pak se nad ránem probudím a vidím, jak si to pere do žíly, nádobíčko na posteli. Neviděl mě, zůstala jsem tiše, oči zavřený. Lehl si vedle mě, jako by nic. Ještě dva dny, myslím si, neřeknu nic, stojí mi za to. Jen prachy a šperky... odnesla jsem je dolů do sejfu. Prý se mnou pojede do Berlína, nemůže beze mě být. Zmizela jsem potichu, když byl někde venku. To zrovna, na krk si uvázat smažku..."

Frivolní historky o milencích, příběhy z báječných cest a ještě lepších mejdanů. Taky jsem přidala pár veselých historek. Třeba tu o paní, která bloudila obchoďákem s briliantovým prstenem a chtěla si ho u mě schovat.

„Doufám, žes jí ho vzala do úschovy," řehtal se Peter a nevěřícně kroutil hlavou, když jsem řekla, že ne.

Přestala jsem poslouchat. Je to tak snadné, uniknout v cizím jazyce. Hovor šumí, smích, věty, co nic neznamenají. Pila jsem, rty mi černaly, nohy těžkly. Občas jsem trochu potáhla z jointu, jen malinko, aby se neřeklo, K tomu, abych se uvolněně vznášela, mi stačily ty sklenice vína.

Čím se asi živí, kde na to berou, jak to, že oni můžou takhle žít? Co umí jiného než já, co dělám špatně, proč tohle neumím? Je to ta moje kostrbatá němčina, je to tím, že jsem ztratila svůj svět, domov, kde jsem to taky trochu uměla?

Já žiju jinak a z toho svého současného života jsem víc než zoufalá. V Berlíně už bydlím přes dva roky a ještě jsem nezačala žít. Jen hasím požáry, kličkuju před problémy. A den ode dne se víc a víc umenšuju a sebe sama, tu pražskou suverénní holku, ne a ne znovu potkat. Všechna má lehkost, odvaha, optimismus, všechno tohle jsem poztrácela v každodenním zápase o přežití. Všechno, co jsem doposud udělala, všechno to bylo šlápnutí vedle. Lidi, se kterými jsem se setkávala, práce, kterou jsem dělala. Ze Sabine, které jsem nejvíc věřila,

se vyklubala tvrdá dealerka. Na začátku mi nabídla pomoc.Mohla jsem si vydělat, stačilo přivézt z Amsterdamu nějaký balíček. Blbá jsem byla dost, tak moc naštěstí ne. Kamarád z Prahy, Alexander, se tu proměnil v narcistního hlupáka. Jako by ho jeho emigrace začarovala, veškerá jeho inteligence zůstala v Praze. Místo mozku mu zůstalo jen tělo, které tak rád půjčuje a na které spoléhá jako na svou hlavní akvizici. Na pár měsíců mi půjčil byt, v době kdy bydlel u kteréhosi milence. Byla to pomoc. Byla jsem mu vděčná, jinak už nebylo mezi námi nic.

Dlouho jsem neměla práci. Přežívala jsem ze dne na den, jen díky brigádám.

„Rád bych vás požádal, abyste mně naučila fotografovat...," zatelefonoval mi jakýsi muž. Odpovídal na můj inzerát „fotografka s praxí hledá práci".

„Jak byste si to představoval?" zeptala jsem se.

„Že bychom se svlékli, vy byste fotografovala mě, já vás. Pak byste mi vysvětlila, co dělám špatně."

Práce pokojské v Intercontinentalu mi přinesla trochu klidu a množství dřiny. Když jsem pak vyměnila zelenobílou proužkovanou uniformu za místo fotografky, vypadalo to jako obrat v kariéře. Konečně můj obor, přece jsem vystudovala FAMU! Šéfka na mě po přijímacím pohovoru vytasila zuby a napřaženou ruku:

„Frau Libúze, Sie sind das beste für uns, eine Kunstfotografin..."

Přijali mě a já jsem se ocitla v obchoďáku. Ve světě konzumu. Berlín – výkladní skříň Západu. Celé dny se můžeš přehrabovat hromadami zboží. Dusila jsem se v klimatizovaném vzduchu, každý den si připadala bezmocnější – křeček, který roztáčí svůj kolotoč.

„Paní, moc vám to dnes sluší, pojďte, udělám vám portrét, pouze marku, zcela nezávazně... vyzkoušejte to, udělám vám krásnou sérii portrétů, pasové fotografie stojí jednu marku, pouhou jednu marku. Zbytek – se zbytkem se rozhodnete, až jak se vám fotky budou líbit. Je to zcela nezávazné, to vám můžu slíbit, tohle je naše nabídka, zaplatíte marku, dostanete čtyři fotky na pas, a když budete chtít, můžete si koupit další. Netrvá to dlouho, pár minut, je to hned tady vedle, pojďte se mnou, tady je náš ateliér. Výborně, hlavičku trochu na stranu, vystrčte bradičku, usmějte se. Bylo to skvělé, teď zkusíme dvojprotrét, profil a enface, vše na jedné fotografii, máme tu na to speciální americké vybavení. Teď zkusme portrét s rukou pod bradou, výborně, vypadáte moc zajímavě, ještě jednou, usmějte se, a ještě naposled, se sezónním pozadím, vidíte, fotografie z pláže, ani nemusíte nikam cestovat. Nebolelo to, vždyť jsem to říkala. Tak příští

týden v pondělí, zastavte se, uděláme výběr, rozhodnete se sama, děkuji, těším se, na shledanou."

Uprostřed podprsenek, uprostřed kabelek,v obchoďáku. Ostrůvek portrétní fotografky, pult, pozadí, dvě světla. Dokonale vymyšlený americký byznys, vše instantně prefabrikováno. Oranžový přístroj na stativu, žádná kreativita – vše jde automaticky. Deset povinných póz podle manuálu, nacvakat, večer předat kurýrovi a zítra zase. A hlavně lapat zákazníky, přitáhnout je k sobě, přimět je, aby se nechali vyfotografovat.

„Musíte chodit mezi lidi, usmívat se na ně, přivábit je k sobě, Frau Libúze. Prodej je postoj, představivost, sebevědomí..."

Plat mám podle výsledků. Kolik toho prodám, tolik toho dostanu. Koupila jsem si pozitivní knížku Dale Carnegieho „Raduj se ze života", napěchovanou optimismem. Tři dni jsem se řídila jeho radami a s optimismem prodávala. Měla jsem úspěch, hned první den jsem naverbovala neuvěřitelných dvacet lidí. Síla představivosti, pozitivní motivace, důvěra v sama sebe mě přešla čtvrtý den. Došla mi zásoba energie, zase jsem dýchala ten klimatizovaný vzduch a vnímala všechnu tu malost. Od půl osmé do sedmi, oběd v závodní kantýně:

„Dobrý den, Genossin, co si dnes dáš, Mahlzeit." Automatické tykání, vždyť jsme soudruzi, odboráři.

Všichni jsou tu sociální demokrati. Vídávala jsem je v televizi, v červených vestičkách s píšťalkami v puse. Při častých stávkách. Za vyšší plat a kratší pracovní dobu, za delší dovolenou, dřívější odchod do penze. Samé užitečné věci. Německá střední třída, měšťáci s vyšívanýma dečkama na sekretáři. Teď jsem mezi ně patřila. S pobavením naslouchali mé němčině. Uměla jsem si představit, co asi říkají. Slýchávala jsem to už v hotelu: „Auslendři, Ostblock, lůza z Východu..."

„Víš, ještě nikdy jsem nebyla na druhé straně," řekla mi jednou Hausdame, když přišla zkontrolovat můj úklid.

Třicetiletá Sylvia, zasněně se dívala z osmého patra Intercontinentalu, za berlínskou zeď. Pár stovek metrů od nás byl Východní Berlín. Stejní Němci, jen žili naprosto jiný život. Sylvii naprosto nezajímali. Osis, východní Němci byli póvl.

Už několik týdnů jsem pracovala v Karstadtu, v obchoďáku na Kant Strasse. Od pondělí do soboty, neděle a jeden den v týdnu volný. Tenhle týden mám volno v úterý, proto tu dneska piju jako duha.

Už se mi trochu motá hlava, hašiš a těžké víno, všechno to jídlo, pozdní noc. Hovor ke mě přitékal ve vlnách, houpala jsem se na nich, hloupě se smála hloupým vtipům. Trochu jsem chodila bytem, před

fotografií dvojčat od Arbusové zkoušela grimasy. Usmívala se jako ta holčička napravo, mračila se jako ta vlevo. Arbusovou zbožňuju. V jejích fotografiích je všechno, celý život.

Dokázala by fotit i v obchoďáku, tím jsem si jistá. Ačkoliv – vždyť nakonec spáchala sebevraždu...

Z knihy, kterou listuji, vypadla sojčí pírka. Musela jsem se zasmát, připomnělo mi to, že jsem ji měla vloni půjčenou a měla ji s sebou v lese.

V lese, v Čechách, spala jsem na mechu a pila čaj z mladého jehličí a maliníku, ptáci tak nádherně zpívali...

Ponořila jsem se do velikého ušáku a s další vlnou cizí řeči odplula do lepšího světa. Dale Carnegie mě přišel navštívit do mé přiopilé mysli, začala jsem snít, vytvářet zítřejší den:

Ležím v posteli, hromady knih všude kolem. Ve velkém hrnku voní káva. Aretha Franklin zpívá „How glad I am". Na břiše mi leží těžká ruka, až po loket v bělostné sádře.

„Mám špatnou zprávu," volám šéfce. „Včera jsem měla úraz, uklouzla jsem a mám zlomenou ruku. Jak dlouho? Ortopéd mě pozval na kontrolu za šest týdnů. Ano, samozřejmě, neschopenku pošlu..."

Sádra je těžká a knihy voní tiskařskou černí. Trošku pospávám, ve snech píšu romány. Jsem spisovatelka, na terase vily, pode mnou tyrkysové moře, rytmicky mačkám klávesy psacího stroje, na stole ledové campari...

Probrala jsem se a vrátila se ke stolu. Zapojila jsem se do hovoru, popisovala jsem svůj plán. Mluvila jsem o těžké bílé sádře, kterou už brzy budu mít. Nejlépe na pravé ruce. Jsem přece levák, tak abych mohla psát.

O vile u moře a o psaní jsem mlčela, to bylo moje tajemství. Přece to nebudu vykládat spisovateli.

Všichni jsme se tomu smáli, je to tak absurdní... Tohle může napadnout jenom Libuši, je originální, šílená...

Okolo třetí jsem vyšla na ulici. Ze Schönebergu do Kreuzbergu jsem šla pěšky. Motala jsem se temnými ulicemi. Mezi železničními mosty na Yorck Strasse jsem začala trochu fotit. Rozežrané cihlové zdi pokapané žlutavým světlem lucerny. Cáry plakátů osaměle vlály v nočním větru. Zdi stejně osamělé jako já. Motala jsem se dál, zkoušela spadnout, zakopnout, šlápnout do nějaké díry. Občas někdo prošel kolem, v dálce projel vlak. Zkusila jsem strčit ruku do jakési škvíry a hned ji zase vytáhla.

Domů jsem dorazila před čtvrtou. Opilá, nezraněná. Žádné přelámané kosti. Zůstaly mi dvě a půl hodiny na vystřízlivění. Pomalu

se rozednívalo, ptáci začínali křičet, rychle jsem se ztratila v těžkém spánku.

Den za pultem byl děsivý. Hlava mi třeštila, táhnul ze mě alkohol, žvýkačky nepomáhaly. Nepřišel jediný zákazník a já jsem nikoho nesháněla. Jen podprsenky a kabelky přistávaly na pultíku plném fotografií častěji než jindy:

„Ne, tady není pokladna, ne, nemohu vám říct, jestli tuhle podprsenku mají v červené..."

Nebylo kam utéct. Desetkrát jsem byla na záchodě, prstem marně stírala černou linku ze rtů, stříkala na sebe studenou vodu. Obličej nepřestal být zelenošedivý, kruhy pod očima nezmizely. Hodiny se táhly jako dny.

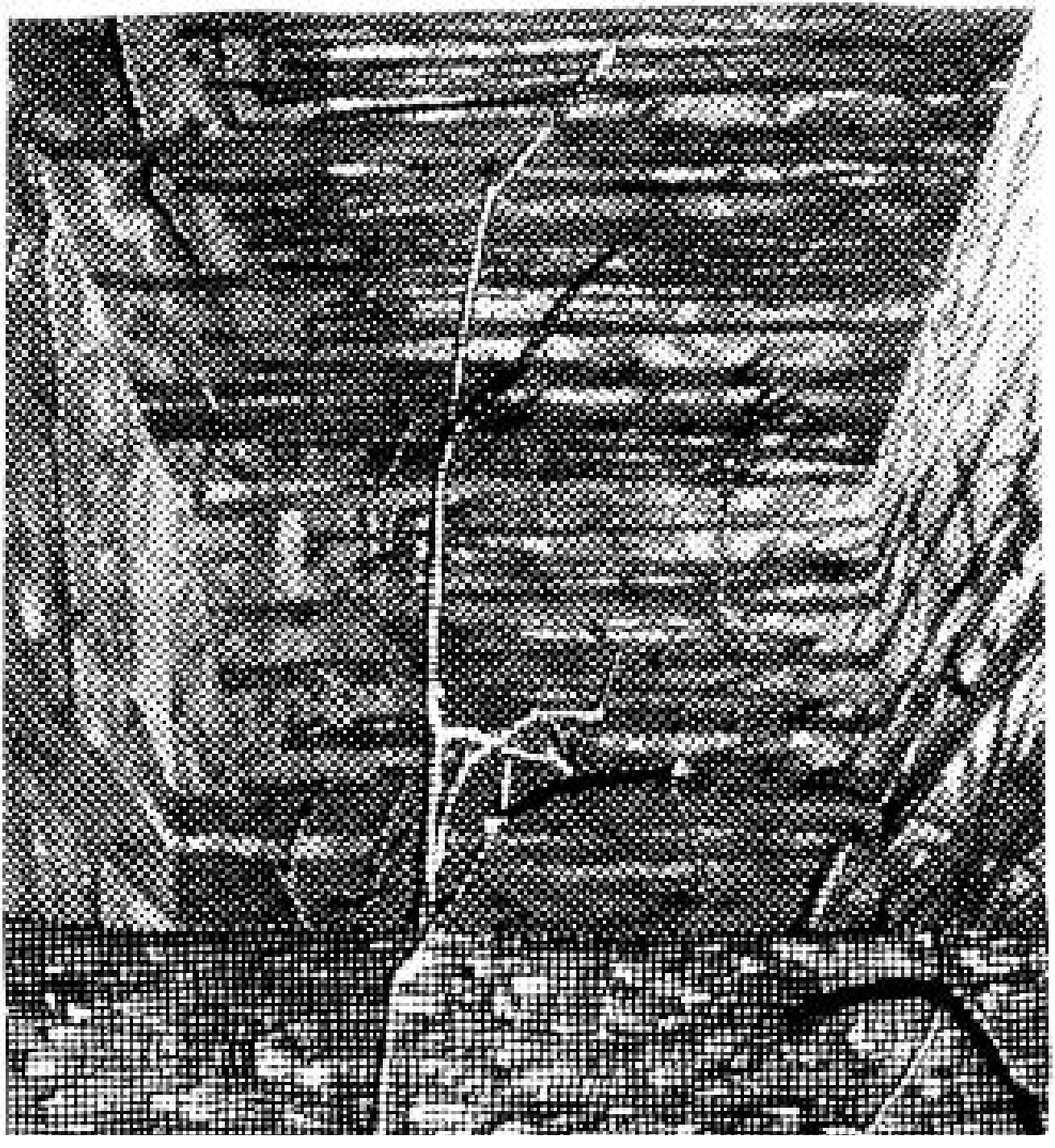
V metru jsem usnula a přejela o stanici dál, až na Platz Luftbrücke. Neměla jsem sílu přejít na protější nástupiště, radši jsem se domů vlekla pěšky. Po paměti, v polospánku. Za dveřmi bytu řinčel telefon:

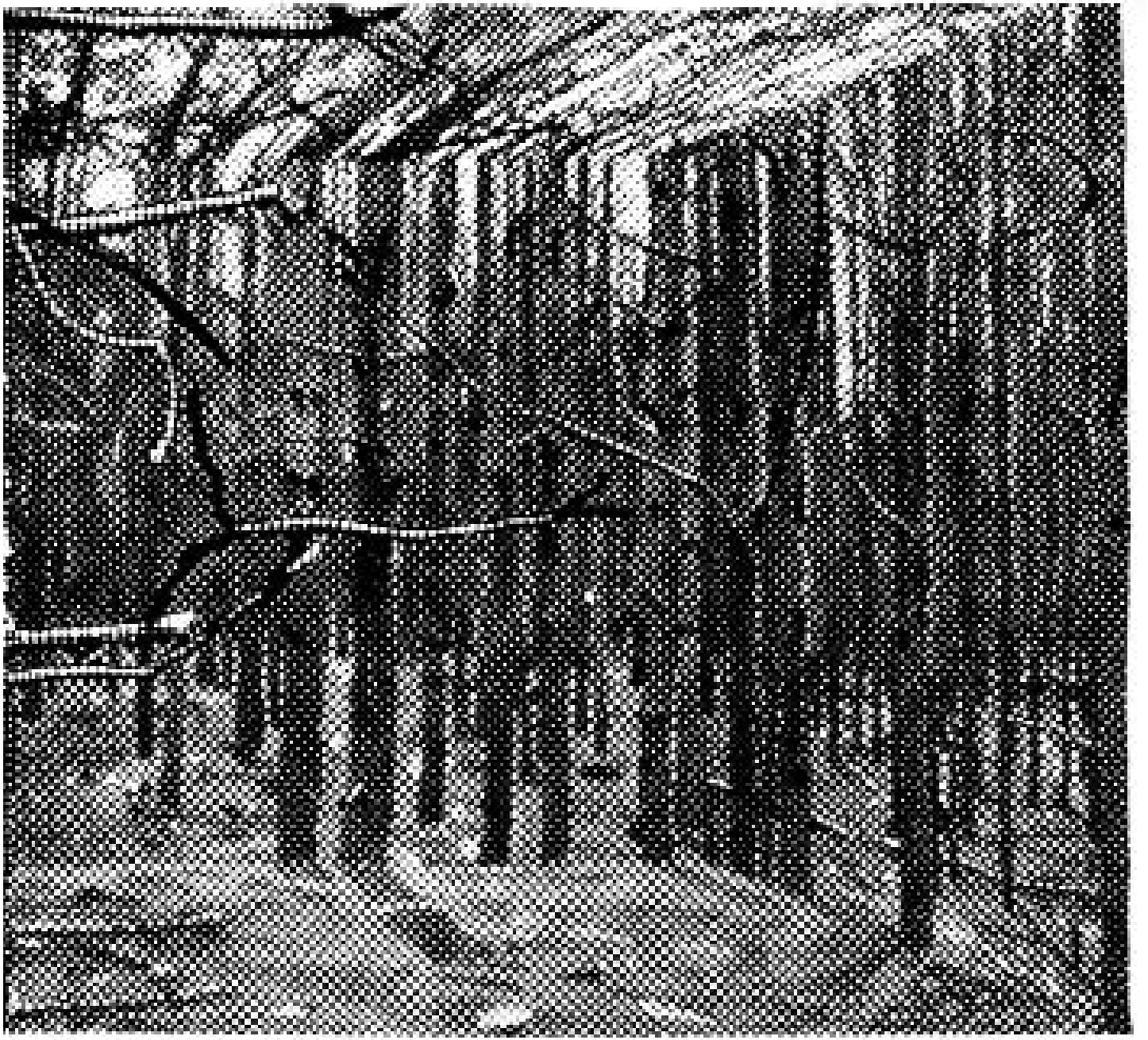
„LIBUŠE, ty jsi NEUVĚŘITELNÁ! Maria si cestou domů zlomila ruku! Má sádru až nad loket a docela zuří. Tohle můžeš zařídit jenom ty!"

V posteli jsem se schoulila do klubíčka, slzy mi tekly na polštář. Jak to, že oni můžou a já ne. Co umí jiného než já, co dělám špatně, proč...?

(2002)

VÝTVARNO





Na Jelenu
2008, linoryt, 130 × 280 cm

Foto: Martin Vlček (3×)

Rastr je návykový

Rozhovor s grafikem Vojtěchem Kovářík

S autorem nezaměnitelných linorytových grafik jsme vedli rozhovor v druhé půlce roku 2014 a další na jaře 2015. Vždy jsme se setkali v jeho ateliéru v prostorách bývalé Tesly, v industriální budově na okraji města Kolína.

Když mi někdo něco chválí, jsou to většinou věci z minula. Dnes mi lidé chválí starší barevné grafiky, dříve odmítané. Nebo mi chválí první černobílé rastry pro jejich jednoduchost, a novější, tištěné bíle na černý podklad, vnímají jako přeumělkované. Prostě vždycky se starší práce líbí víc.

My budeme reprodukovat pouze ty černobílé linoryty, takže nemusíme hovořit o tom, co jsi dělal před lety.

Nejlepší by bylo, kdyby ty grafiky mluvily samy za sebe a nemuselo se o nich mluvit vůbec. Mohli bychom se bavit o něčem hezčím – o našich ženách.

Když vidím tvé velkoformátové grafiky, jsem překvapen a mám dojem, že v nich něco nesedí. A začínám se ptát, co to je. První otázkou je velký formát, nejsem na takovou velikost zvyklý. Pak je to polygrafický rastr, který jsem u jiných grafik neviděl, a navíc díky tomu rastru se obraz proměňuje podle toho, jak daleko jsem od plátna. Další otázkou je znejisťující realismus: tvé linoryty připomínají realismus, ale není to úplný realismus. Například klenba není klenba, je placatá. Interiér přesazuješ do exteriéru a naopak. Prostě hraješ si s prostory. Můžeme to rozebrat postupně? Začněme formátem: proč se rád pouštíš do velkého formátu?

Na to možná nedokážu smysluplně odpovědět. Asi to není úplně rozumová věc. Vyzkoušel jsem si i malý formát, ale mám pocit, že když je grafický list větší, můžu se v něm jako divák zabydlet. Jsem pochopitelně taky sám sobě divákem. Spousta lidí si ráda prohlédne něco intimnějšího, co mají v ruce, nalistují si obrázek a kochají se.

Snad je to i díky rastru: když udělám i malou věc, nakonec je třeba dívat se na ni z dálky, aby si oko s rastrem poradilo. A když už se mám dívat z dálky, tak se raději podívám na něco většího, abych vůbec něco viděl. Samozřejmě moje práce je můj způsob úniku, je to moje slonovinová věž, Abych se za ni mohl schovat, musí mít velký rozměr. Abych se mohl zabalit do tisků jako do tubusu a zmizet.

Dřív se dělaly obrazy do paláců či salonů, které mají úplně jiné rozměry než dnešní obýváky. Velikost grafik byla dána tím, pro co byly určeny. Mé věci jsou možná určeny na výstavy a potřebují poměrně velký prostor, aby divák mohl poodstoupit.

S nadsázkou řečeno, chceš, aby se zase stavěly paláce?

Ne, to nechci. Ale můžu chtít, aby spousta volných velkých prostor, které zbyly po zaniklé výrobě, byla využita dejme tomu pro výstavy. A navíc, když je grafika na výstavě, tak má šanci komunikovat, pokud tam někdo přijde, ne? A já si myslím, že umění je od toho, aby komunikovalo. Sice jsem tu mluvil o uzavírání se před světem, ale to se můžu uzavírat já osobně, kdežto mé tisky by komunikovat měly – pak nemusím komunikovat já, když komunikují obrázky.

Myslíš si, že rastrem komunikaci zlepšuješ, nebo spíš zhoršuješ? Jak si došel k rastru?

Obohacuju. (Smích.) Když jsi mi kladl tu předchozí otázku, mluvils o nějakém fotografickém realismu a mluvils o rastru. Jako divák to můžeš vnímat jako foto-realismus, nebo jako převedení fotografie do jiného média, tedy vnímat realitu, kterou se snažím zobrazit, a zároveň můžeš vnímat rastr. Pokud začneš vnímat rastr, tak ti to trochu zcizuje ten vlastní námět – jako když vstoupí vypravěč do děje. Prostě je to zcizení, které může způsobit, že si jako divák uvědomíš, že se nedíváš na zobrazení reality, ale na grafiku. Divák může vystřídat obě polohy. Mě rastr uspokojuje a je to návyková věc. Určitě to není něco, co bych používal jako jediný grafik, nebo s tím přišel jako s novou věcí – tak to určitě není. Rastr mě baví. Tečka.

Čím je to návykové?

No, když si řekneš, že už bys začal dělat nějak jinak, tak zjistíš, že ještě ne. Rastr tě drží, volá: Ještě sis nezkusil tohle, ještě to.

U grafiky si autor námět nejprve předkreslí tužkou. Ty používáš fotografii. Ale nepracuješ tak, že bys překresloval fotografii.

Ale jo, překresluju si ji.

Překresluješ? A je to jeden snímek, nebo víc snímků? Čím vzniká ten znejisťující realismus?

Někdy čistě reprodukuju jednoduchý pohled na něco, vlastně jednu fotografii. Tys mluvil o tom, že někde je místo klenby plocha, nebo že tam je zároveň exteriér i interiér. To se týká jen části mých prací, kdy mě baví hra s prostorem – neplatí to pro všechny mé grafiky. U těchto prostorových prací jsou výchozím bodem třeba i desítky fotografií, ze kterých si skládám výsledný obrázek.

Ta místnost s klenbou, tos asi myslel grafiku kaple Božího Těla v Kutné Hoře. Ta je poskládána ze tří stěn, ze stropu a podlahy. Každá stěna je konstruována, dejme tomu, z devíti i více fotek. Mám malý foťáček, který toho moc nezabere, pokud tedy chci mít celou stěnu, nafotím si z jednoho místa různé záběry. Pak si to v počítači smontuju a získám plochy jednotlivých stěn. Z nich v počítači skládám jakoby krabičku výsledného nového prostoru, který na letmý či ne úplně pozorný pohled může vypadat jako reálný prostor, což já chci, ale když se člověk podívá pozorněji, tak zjistí, že to je blbost, že takhle ten prostor být nemůže. Tomu říkám hra s prostorem, ale zároveň s plochou, plochou toho obrazu a prostorem, kdy se snažím dosáhnout prostorového vjemu – to mě baví od začátku, zajímalo mě to v podstatě vždycky.

Kdysi jsem dělal průhledy přes výlohy nebo skleněné stěny a šlo o to, že výloha je vlastně plocha, ale za tou plochou bylo tušit prostor, nebo se tam odrážel prostor v odlescích – zase tam byl vztah prostor-plocha. To myslím platí pro každé zobrazení: mám lebku, což je něco třírozměrného, a ve chvíli, kdy ji mám na tisku, je to dvojrozměrné. Vztah prostor-plocha je přítomný vždycky. Navíc bych si přál, aby sis všímal, když jako divák začneš vnímat rastr, jak je to udělané… že je to grafika. Myslím si, že stejně důležité téma jako prostor, třeba kostnice, je to, že to je grafika. Přijde mi, že tématem mých grafik je grafika sama. Částečně. Což rastr může naznačit.

Jestli si uděláš jednu fotku, nebo víc fotek, to je dáno složitostí zvoleného prostoru?

Částečně asi ano. Třeba grafika Na Jelenu. Na ten les jsem potřeboval opravdu široký záběr, v lese jsem nafotil řadu snímků, abych z nich mohl složit širokoúhlý záběr a měl dostatek materiálu na vybudování prostoru – kdybych to měl vyfocené panoramaticky, tak by stačil jeden záběr. Jindy se ovšem musím spokojit s jedním záběrem pořízeným z jedoucího auta.

Chceš těmihle prostředky diváka provokovat?

Nechci nikoho provokovat. Přijde mi to zábavné, baví mě to, a tak věřím, že existuje divák, kterého to taky bude bavit. Provokovat nechci – myslím si, že motivace provokovat je blbá motivace, nebo slaboučká a nedostatečná. Co se týká použití fotky, ale vlastně i rastru, je to zčásti boj proti vlastnímu rukopisu, potlačování rukopisu. Reakce na to, že člověka irituje vlastní kresba. Stejně může být nepříjemný vlastní hlas, když ho slyšíš ze záznamu. I to může být důvod – ale důvody nemám promyšlené, nepotřebuju vědět, proč něco dělám.

Inspiračními zdroji pro tvé grafiky jsou polygrafie, nebo fotografie?

Polygrafie je sestra grafiky, celá staletí se grafika vyvíjela s polygrafií…

Dnes je polygrafie vnímána jako technická záležitost…

Polygrafie i grafika jsou technické záležitosti. Je samozřejmě vina polygrafie, že se pokazila, slušně řečeno, že šla do počítačů. (Smích.) Grafika taky využívá počítače a já samozřejmě taky, protože dělám úpravy v počítači. Ale myslím, že všechny procesy, které využiju nebo potřebuju, tak kdyby nebyly počítače, udělám to se zvětšovákem a dá mi to mnohem víc práce, ale bylo by to reálné. Počítač někdy přiznávám, stejně jako přiznávám rastr – hrubé retušování nebo výřezy ve fotoshopu někdy s radostí ponechám. Současná polygrafie mi připadá cizorodá, ničím mě nevzrušuje – inspirují mě pouze technologie, u kterých si dokážu představit, jak fungují. Ve chvíli, kdy to pochopit nedokážu a zní mi to abstraktně, už mě to nebaví. První věci, kde jsem používal rastr, vznikaly sítotiskem.

Teď se zeptám na vztah mezi fotografií a linorytem. Jak vnímáš fotografii? Pouze jako prostředek na cestě k linorytu, nebo k ní máš silnější vztah?

K fotografii mám kladný vztah především díky mé ženě. Ale fotit neumím. Když si nechám vyjet fotku z laserové tiskárny, nepřijde mi to jako hotová věc. Mám potřebu mít něco definitivního a v tom mě uspokojuje grafika. Když něco vyryju a vytisknu, mám pocit, že je to výsledek. Fotka ne, to je jakoby polotovar, i z toho důvodu, že moje fotka sama o sobě dobrá není. Možná kdybych to uměl, kdybych si fotku nazvětšoval a dělal ji klasickým mokrým procesem, tak bych ji bral – ale neumím to. A na druhé straně mě fotka neláká tolik, abych se to učil.

Když "vkládáš prostory do krabic", co tě na tom baví? Ta technická stránka?

Mě na tom láká, že se střetnou dva prostory: jednak "krabička" nebo pokojíček, tři stěny, jednoduchý geometrický prostor v určitém kontrastu s otevřenou krajinou, ohraničenou jen obzorem. Je to podobné jako s rastrem: ty jako divák si můžeš vybrat, co budeš v danou chvíli vnímat. Chvíli můžeš vnímat uzavřenost umělého, mnou vytvořeného prostoru, nebo si můžeš otevřít krajinu – to si myslím, že u těch prostorových grafik funguje, že to lze. A je tam ještě rastr, který ti řekne: ani tak, ani tak – je to placatý papír a jsou tam puntíčky – to mě baví. Zároveň v tu dobu kdy vznikla grafika Na Jelenu jsem vnímal jakoby uzavřenost lesa před sebou, jako bych neměl pocit, že stojím v lese. Měl jsem pocit, že se dívám jakoby z okýnka vlaku – člověk udělá krok mimo pěšinku, ale les je pořád mimo, nejsi jeho součástí. Ale tenhle pocit už dneska nemám.

Vycházelo to z nějakého psychického zážitku…

Spíš pocit, že člověk není součástí krajiny. Měl jsem výstavu nazvanou Bezdomovectví, což odkazovalo na to, že se člověk necítil součástí společnosti. Ale nejde o to, abych se vyplakal z nějakého existenciálního pocitu – baví mě hra s prostorem, a to je snad silnější motiv.

Když se člověk na nějakou tvou grafiku dívá, třeba tady na ten les, tak se musí zorientovat. V první chvíli to na něj působí až jako optická hra, nějaký labyrint, ale když se dívá dalších pět minut, tak začíná vidět víc věcí. Připadá mi, že tvé věci jsou dělané na více úrovních. Divákovi se ta grafika postupně otvírá – není to hned.

V ideálním případě to takhle fungovat může. Jsou tam různé vrstvy, a když je divák ochoten a dá tomu čas, tak tohle může vyčíst… Ale zároveň si myslím, že ho to může bavit, že je to v podstatě uživatelsky přátelské. (Smích.) Není to finta na diváka. Třeba otevřená krajina přeměněná na interiér, to je na vnímání jednoduché. Stačí málo, prostě se dívat, a všechno se ti jakoby otevře.

I když používáš "realistickou" fotografii, tak vytváříš fiktivní prostory.

Ty prostory třeba vypadají reálně, ale když se na ně pořádně podíváš, tak si uvědomíš, že to takhle nemůže být.

Máš rád díla barokních umělců?

Ne že bych se v tom orientoval, ale k jejich perspektivním hrám, zkratkám, iluzím mám kladný vztah. To určitě.

Je to pro tebe inspirace…

Spíš mě tyhle věci začínají zajímat na základě toho, co sám dělám. Dělám prostorové iluze, a tak je logické, že když zaregistruju jinou prostorovou iluzi, zaujme mě to.

Jak vidíš sám sebe v kontextu svého oboru? Řešíš to nějak, nebo je ti to jedno?

Pokud znám někoho osobně ve svém oboru, což je grafika, tak mám myslím přátelské vztahy. Zároveň se necítím součástí nějaké scény – myslím si, že něco takového neexistuje.

Je to tím, že je málo grafiků?

Je to obor, který není ve středu zájmu, to rozhodně. Všichni, kdo dělají grafiku, musí to dělat z upřímného zájmu, protože těžko to budou dělat z vypočítavosti, nebo aby vyhověli nějakým trendům. Grafika je úplně mimo trendy.

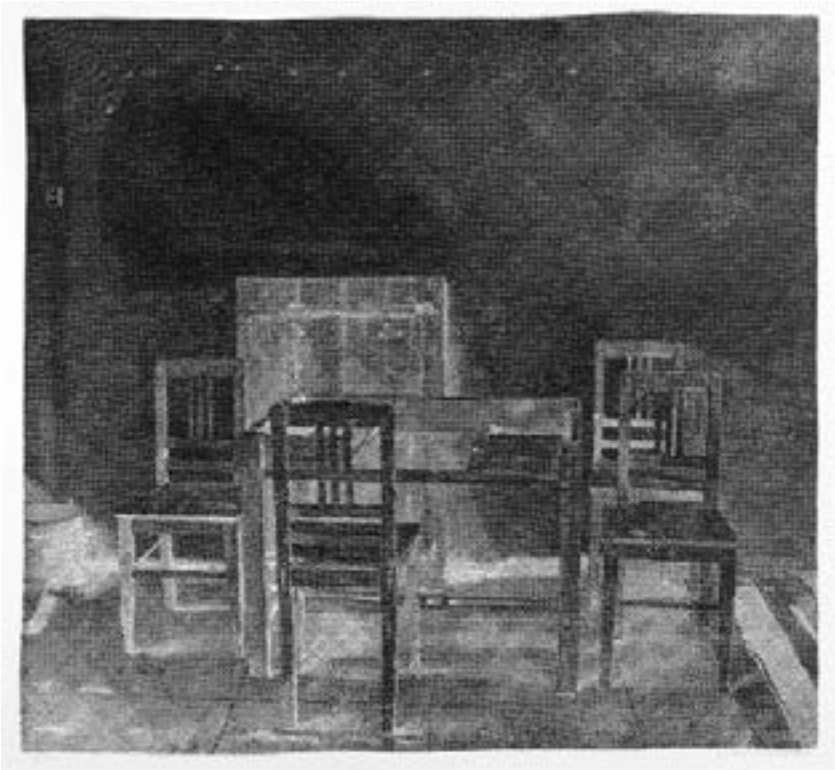
Jak časově náročné je udělat jednu větší grafiku?

Poslední dobou na tu práci mám tak málo času, že ti nejsem schopen říct nějaký věrohodný časový údaj. Dělám to po chviličkách. Ale zhruba se dá říci, že jedna černobílá grafika o rozměrech dva metry krát metr třicet znamená měsíc práce. V reálu na tom pracuju déle, protože ten čas prostě nemám.

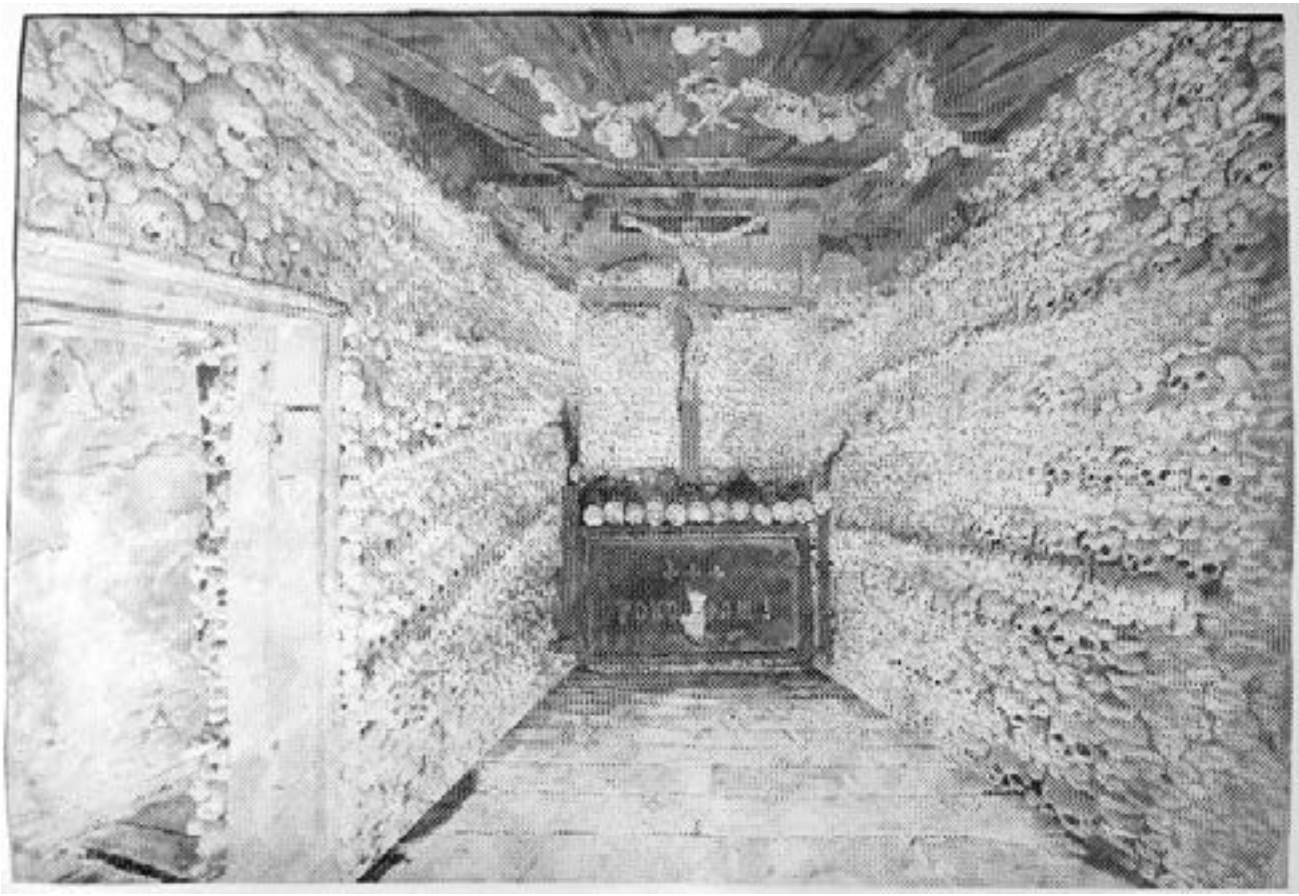
Ptal se Martin Vlček, redakce Antonín Petruželka, reprodukce grafik Martin Vlček a archiv autora.

Vojtěch Kovářík se narodil 23. března 1976 v Kolíně. V roce 1995 maturoval na Střední průmyslové škole grafické v Praze v oboru propagační výtvarnictví – grafická úprava tiskovin. Roku 1997 absolvoval na Vyšší odborné škole grafické v Praze obor knižní a novinová ilustrace a grafika u M. Erazima. V roce 2003 vystudoval obor kresba a grafika na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně u J. Janíčka a M. Titlové-Ylovsky. Po studiích na VŠ vyučoval grafiku na Střední škole uměleckých řemesel v Brně, nyní stejný obor vyučuje na Střední umělecké škole Václava Hollara v Praze. V posledních dvou desetiletích uspořádal celou řadu společných i samostatných výstav. Ze samostatných výstav vybíráme jen následující: v Galerii Caesar v Olomouci roku 2005, v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech roku 2006, v Galerii U Rytíře v Liberci roku 2012, v GASKu v Kutné Hoře roku 2014, v galerii Hoch + Partner, Tapetenwerk v německém Lipsku roku 2015. Během let 2003-2014 získal 7x pražské ocenění Grafika roku. Byl oceněn 1. statutární cenou na IV. Mezinárodním trienále grafiky Praha roku 2004 a pražskou cenou Vladimíra Boudníka roku 2008. Získal jako první grafik Českých zemí prestižní evropskou 1. cenu za grafiku na Linolschnitt heute VIII v německém Bietigheim-Bissingen roku 2010. Reprezentativní výběry z jeho grafik a odborné texty kurátorů byly otištěny zejména: ve dvojlistu k výstavě v Galerii Caesar, Olomouc 2005; ve čtvrté knize edice *Grafika Vojtěch Kovářík* vydané Galerií Klatovy, Klatovy 2006; v katalogu *Přesahy grafiky 2014 Jan Měřička, Vojtěch Kovářík*; vydané GASK, Kutná Hora 2015.

Pravá stěna kolínské kostnice
2015, linoryt, 170 × 141 cm



Židle a rozebraný stůl (černá verze)
2013, linoryt, 61 × 65,5 cm

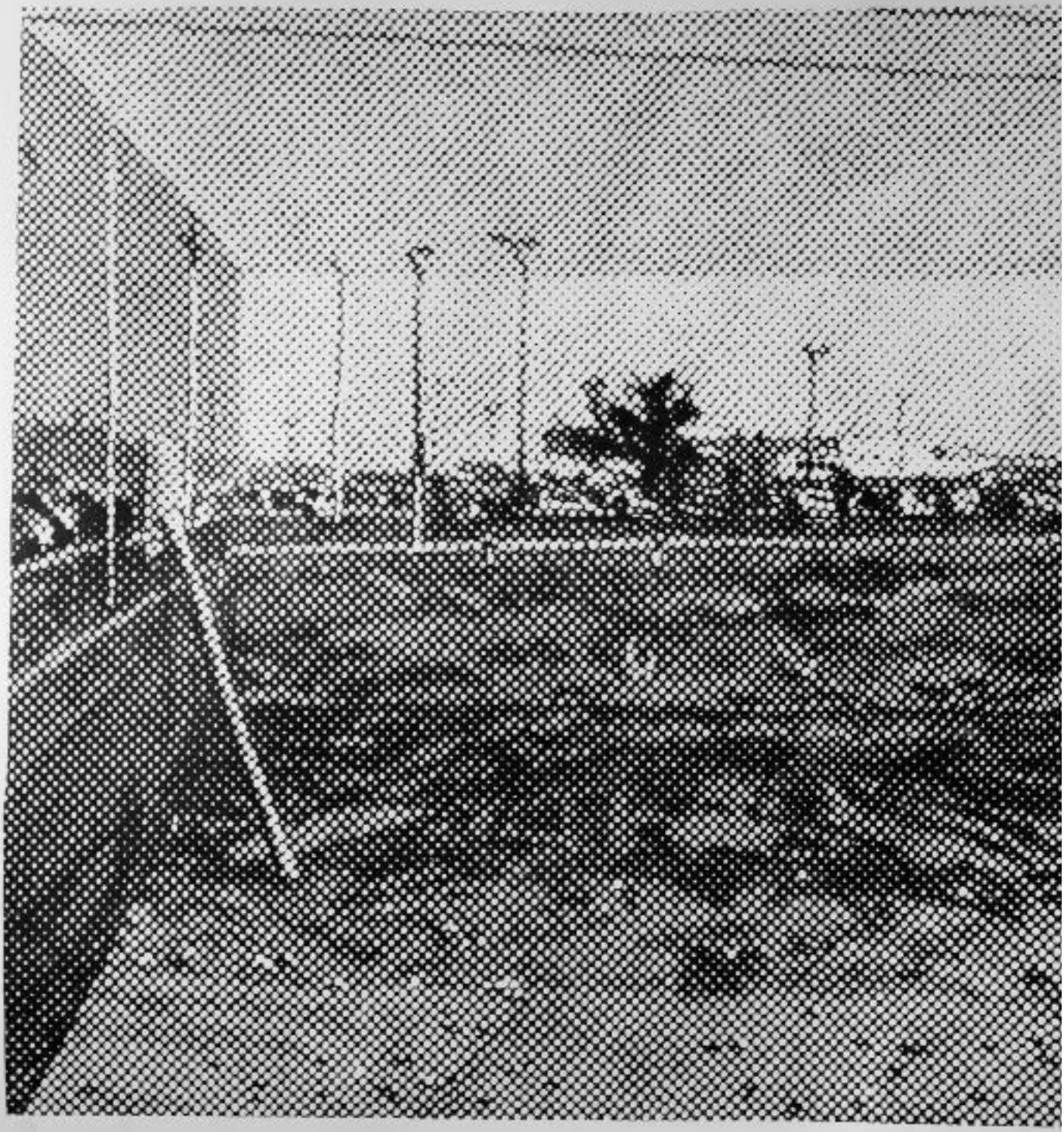


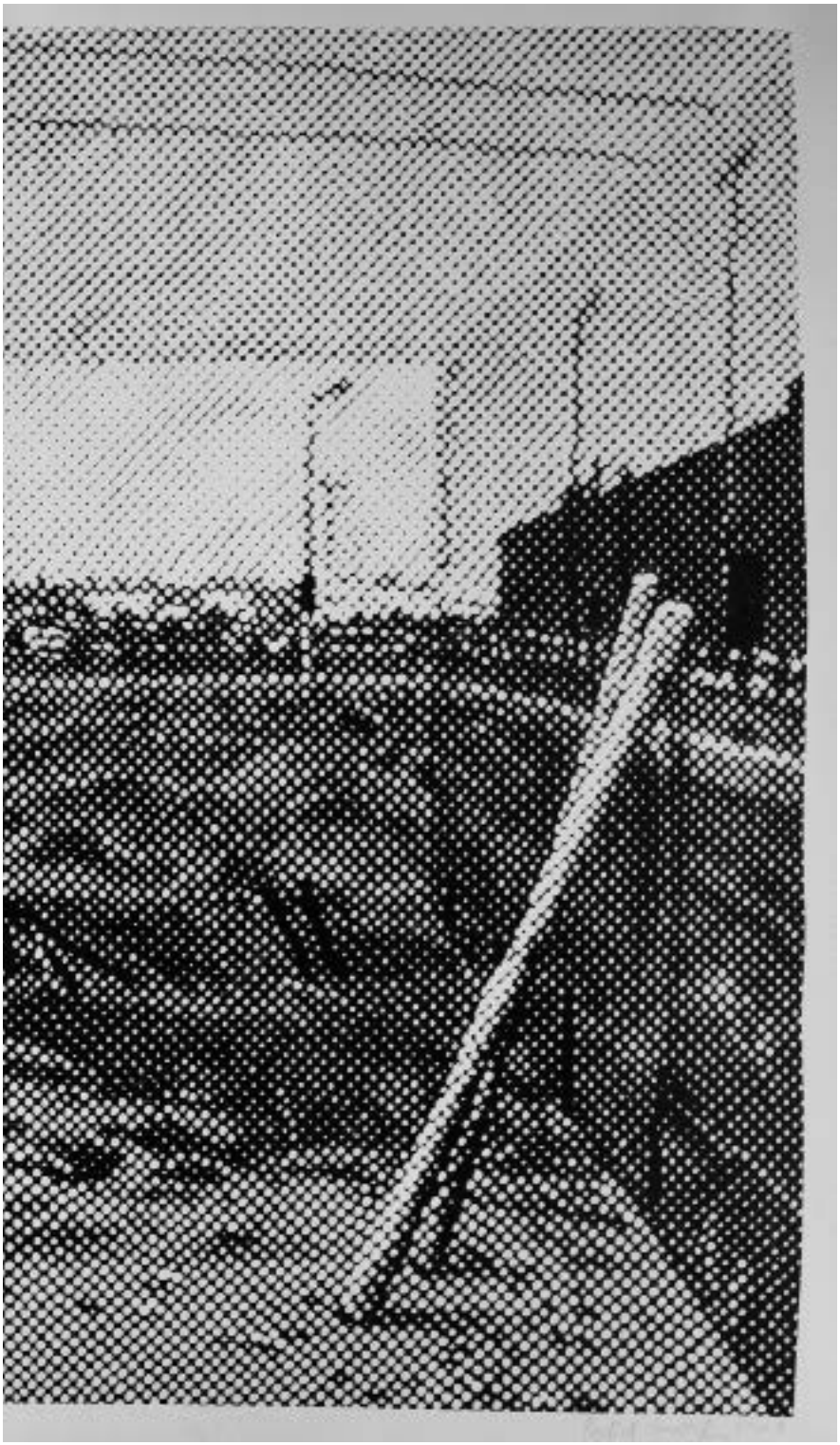
Žehuň – kostnice
2013, linoryt, 138 × 202 cm

Podlaha kolínské kostnice
2013, linoryt, 66 × 209 cm

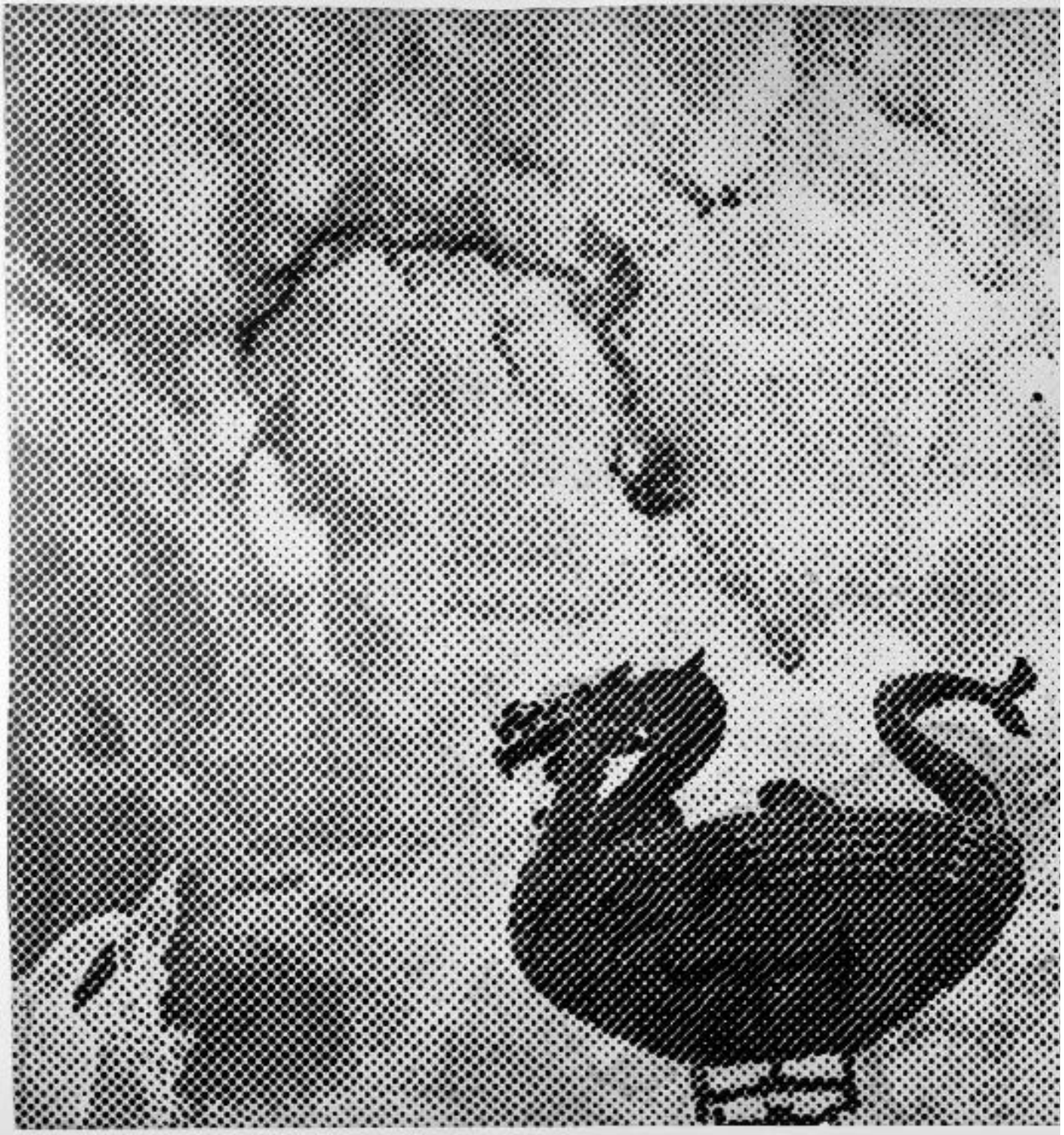
Cesta II.
2015, linoryt, 53 × 70 cm

Mrak
2009, linoryt, 59 × 84,5 cm



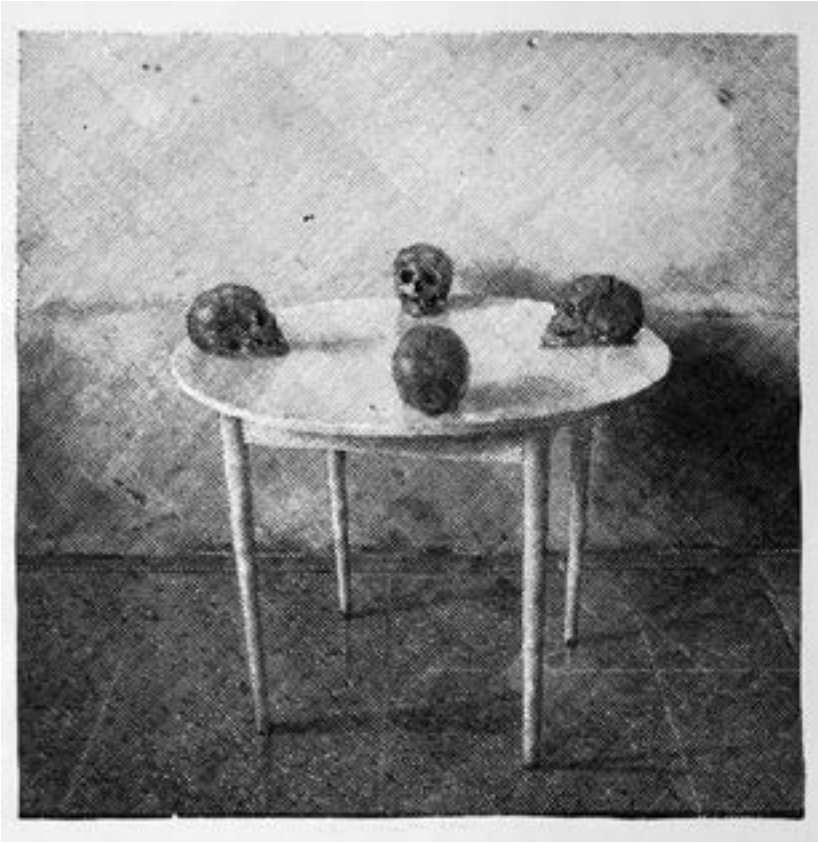


Ovčáry
2008, linoryt, 132 × 200 cm

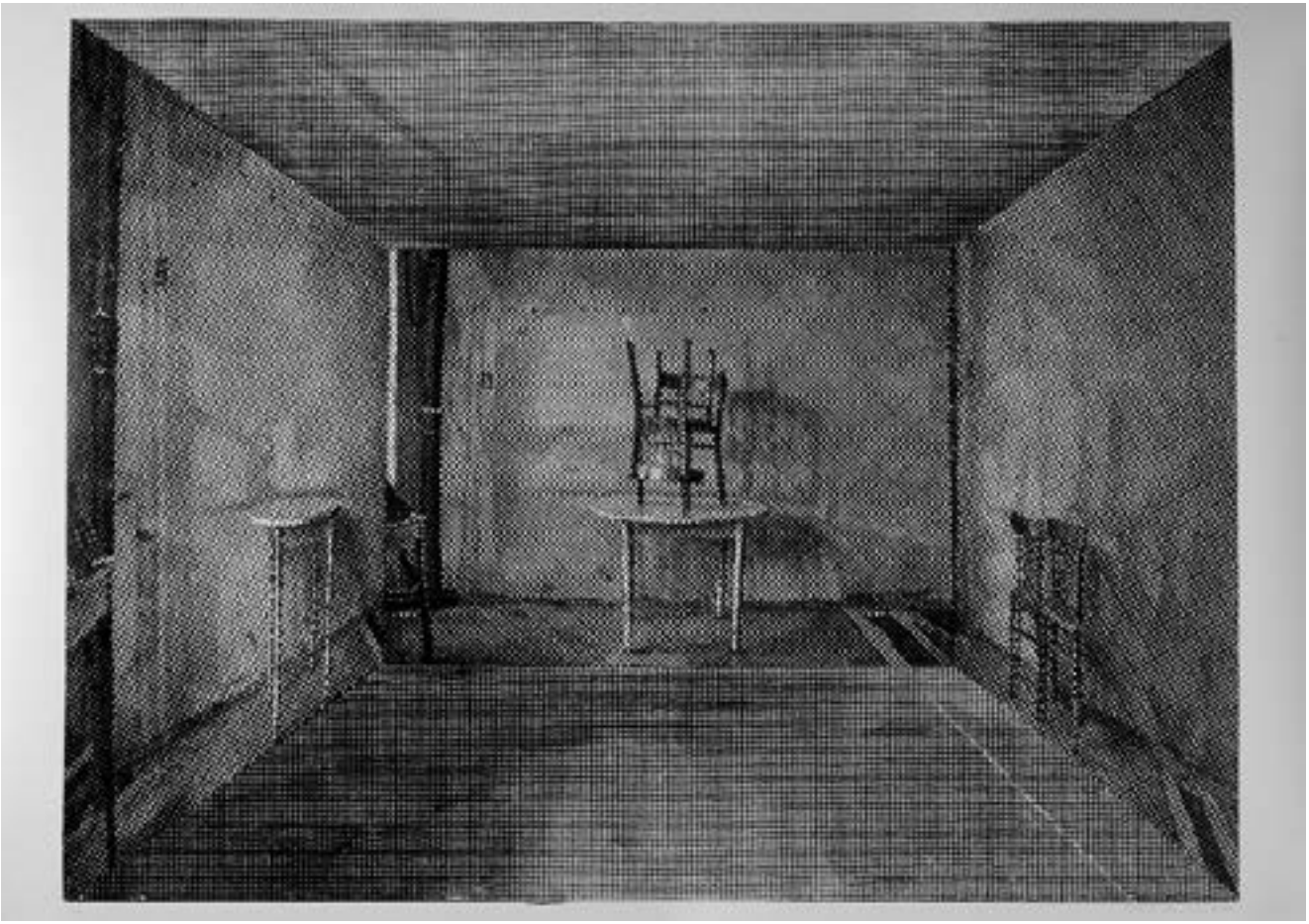


Draci
2010, linoryt, 140 × 200 cm

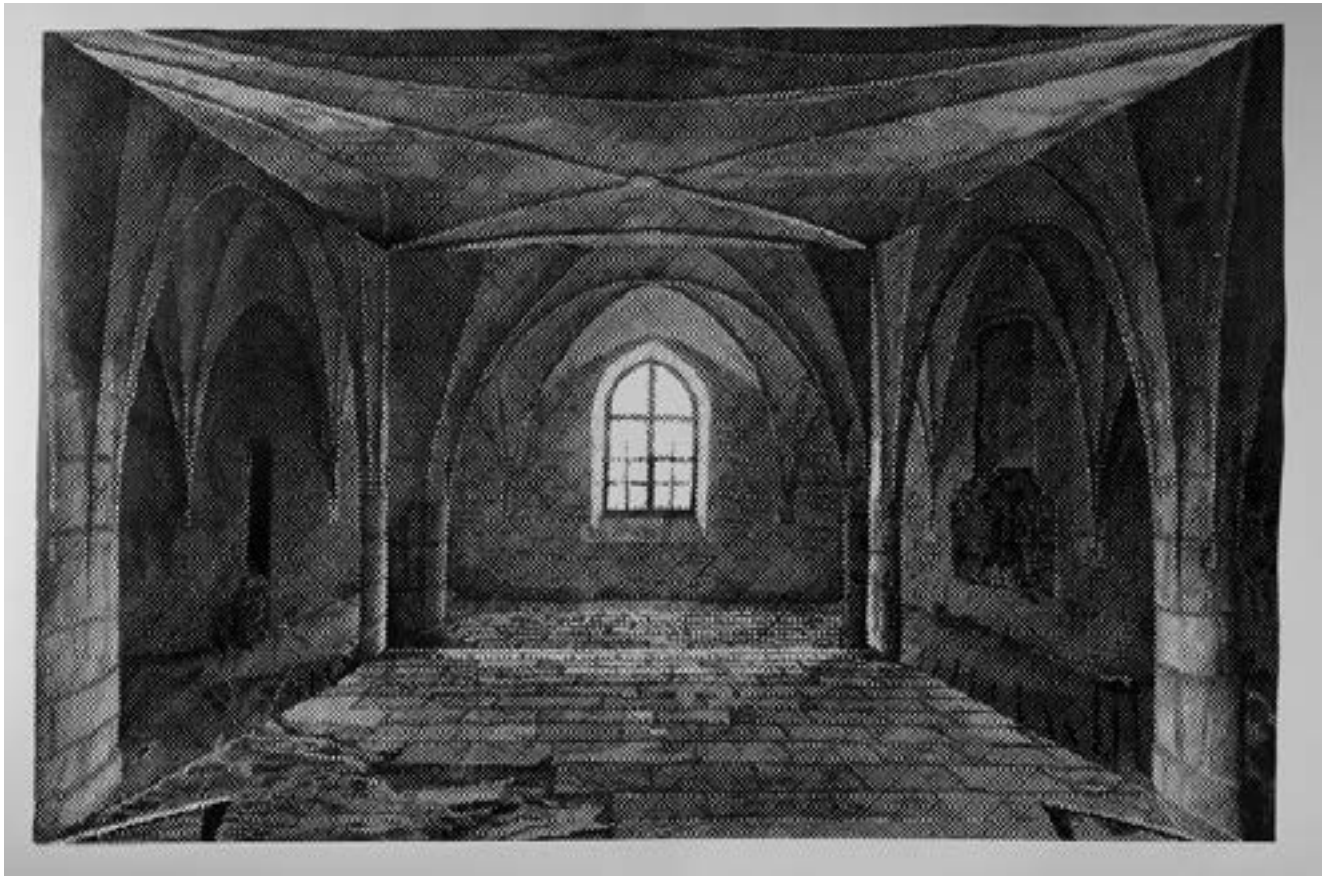
Boží oko
2012, linoryt, 33 × 44 cm



Lebky na stole
2012, linoryt, 48,3 × 48 cm



Stůl a židle
2011, linoryt, 130 × 170 cm



Kutná Hora - Kaple Božího Těla
2011, linoryt, 135 × 190 cm

Ateliér Vojtěcha Kováříka – bývalá Tesla Kolín, 2014.

Dagmar Šubrtová, Hnízdo, 1996, březové větve, detail akční sochy

Sochařka trávy a uhlí – Dagmar Šubrtová

Markéta Vlčková

Zelená žena 2009, březové větve, akční socha

Tvorba kladenské sochařky Dagmar Šubrtové se pohybuje od nehmotných poloh sochařského ztvárnění až po zdůraznění formy zpracováním klasickými sochařskými materiály a postupy. Do soch přesouvá kultovní a rituální významy, které se pojí s místem instalace a přítomností. Autorka často reaguje na okolí, které ji při tvoření ovlivňuje, a tak se mnohdy pohybuje v rovině site-specific instalací.

Zkušenost s vnímáním krajiny vstupuje do individuálního uměleckého procesu a propojuje se s osobností umělkyně. Přírodní struktury a tvary nalézá na loukách i v lesích, svazuje klasy trávou. Čechrá spadané borové jehličí. Společně s Davidem Krackem vytvořili obydlí z větví v bývalém mlýně v českoněmeckém pohraničí, v němž pobývali řadu dní. S elementem rituálu se setkáváme již v dřívější tvorbě, na fotografiích ženy běžící krajinou i v přirozeném potulování se v krajině promáčené deštěm.

Dlouhodobě ve své práci sleduje rozdíly v průmyslové krajině utvářené geomorfologickými procesy, především v hornických regionech. Zajímá se zejména o přetvořená „území nikoho“, haldy a odvaly hlubinných dolů. Sochařsky je interpretuje nově vznikajícími místy, která jsou fyzickým příkladem přírodní obnovy. Některé práce jsou založeny na principu sochařské simulace objektu, jeho skladby, vrstvení, krystalizace a fikce geologické hmoty.

Objekty jsou často vytvořeny přímo z materiálu hald nebo vytěženého uhlí a uhelného mouru. V poslední době se u ní objevuje zájem o krystalickou formu. Ta je jakýmsi předělem mezi tímto světem a tím, který se nám v temnotě otevírá. Zajímavého kontrastu zde docílila například díky obalení sochařských děl sametem, užitím tzv. „ženského umění“ s ručním vyšitím velkých formátů.

Vedle výtvarných projektů se dále věnuje kurátorské činnosti. Do roku 2010 vedla galerii Mayrau ve Vinařicích u Kladna, kde v prostředí bývalého dolu organizovala výstavy a pravidelné zásahy umělců, a od roku 2000 až dosud jako kurátorka obhospodařuje Galerii Makráč – výstavní síň Ústavu makromolekulární chemie AV ČR v Praze.

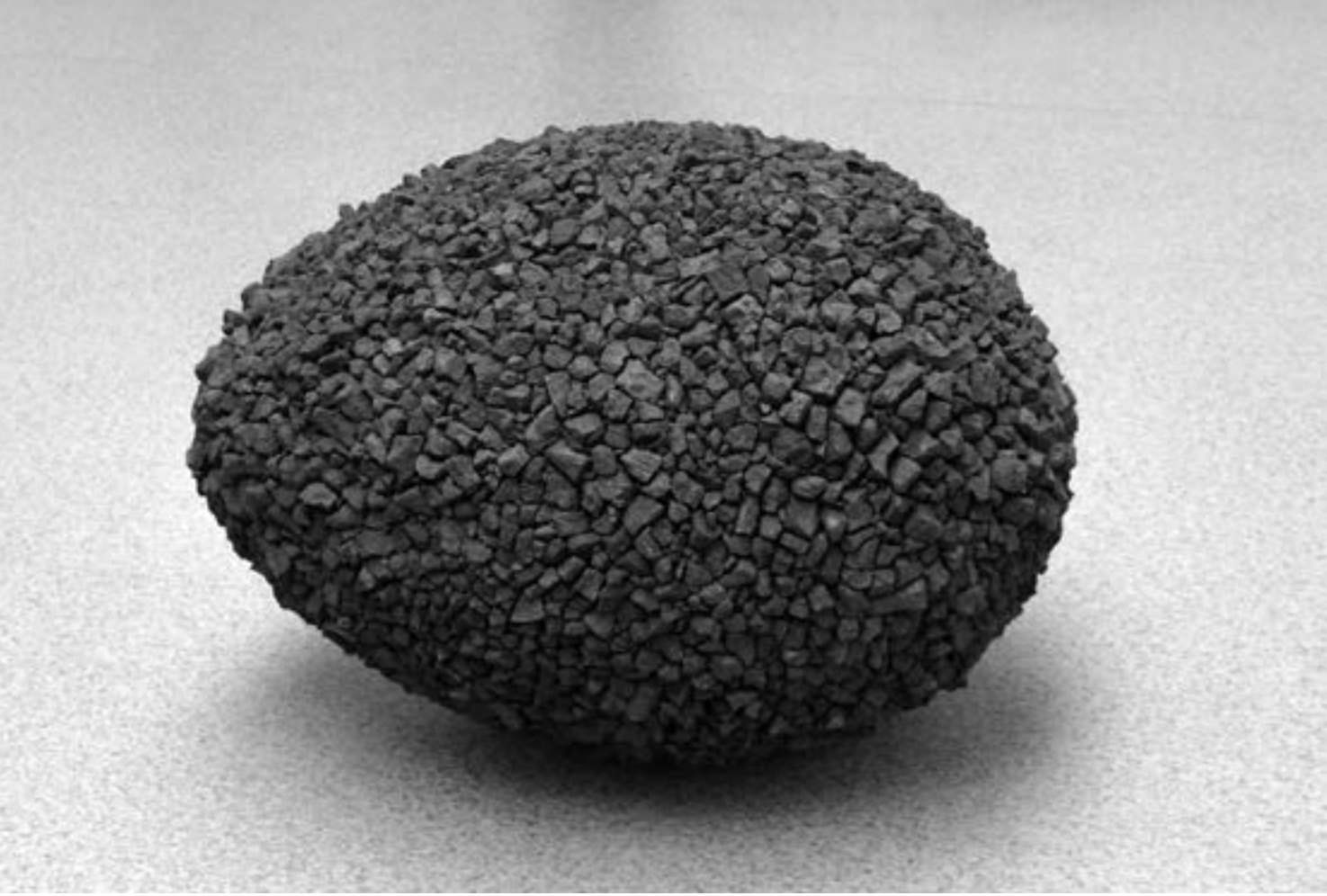
Hvězdné nebe v jeskyni – souhvězdí Orion, 2015, ruční výšivka, samet, dřevo, Galerie Blansko

Kamenné obrazy, 2002, pískovec, Mayrau

V lese, 2003, větve, seno Waldmunchen

Zelený ostrov
2013, uhlí, dřevo, barva, Obřadní síň židovského hřbitova, Louny

Veneček pro sv. Jana
2014, kladenský koks, 30 cm



Černé vejce
2013, kladenský koks, 100 cm

Dagmar Šubrtová (*1973) v Duchcově, žije a pracuje v Kladně. Studovala na Výtvarném institutu UJEP v Ústí nad Labem a působila v sochařském ateliéru Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze u Kurta Gebauera. Před pár lety pobývala na stáži Makslas akademijas Latvija v Rize, Lotyšsko.

ČKD Praha – Vysočany

Lucie Nováčková

Od roku 2011 se prostory bývalé budovy ČKD pronajímají jako umělecké ateliéry. ČKD *Českomoravská-Kolben-Daněk,* byla jedním z nejvýznamnějších strojírenských podniků předválečné ČSR, vznilých v druhé polovině 19. století. V současnosti se v prostoru bývalé fabriky nachází přes 35 uměleckých ateliérů pro více než 50 umělců, kteří zde nejen tvoří, ale také organizují výstavy a další umělecké akce, jako jsou dny otevřených ateliérů *(Kolben Open)*, nebo umělecký salon *(Kolben Daněk Salon)*, ale i řadu dalších dílčích akcí a výstav. Mísí se zde romanticky boudníkovská minulost se současnou identifikací s místem pro uměleckou práci.

Umělkyně, působící ve vysočanské *hale E*, hovoří o její atmosféře: „Vracet se do *stalkerovské Zóny* a doufat, že příště bude stejná jako minule, nebo jako je dnes, je zvrácené. Zkoumat, dělat Stalkera v cizí Zóně? Nemožné. Je oddělená, nedosažitelná, je enklávou svobody a myšlenkovým konstruktem, leží mimo kartografii. Osvobozuje a pak se rozpouští. Je tekutá. Utopická. Neviditelná. Je pseudocentrem a ruinou Roberta Smithsona. Má transformativní charakter. Je přímou spojnicí mezi reálným prostorem a prostorem lidské mysli. Milujeme ji.“

Autorkou fotografií z ateliérů v Kolbence je **Margarita Kirilkina** (*1989, Litva). Margarita vyrůstala v Bělorusku a na Litvě, vystudovala obor média a komunikace na Evropské univerzitě humanitních věd v litevském Vilniusu. Ve snaze použít své teoretické znalosti v praxi se začala zabývat fotografií, nyní studuje Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.

kuezar

RECENZE

Antická literatura „jinak“

Kateřina Vršecká

Dílo a osobnost profesorky Evy Stehlíkové, přední české teatroložky a klasické filoložky a nepochybně největší odbornice na antické divadlo u nás, netřeba představovat. Šestisetstránkový sborník *Ad honorem Eva Stehlíková*, vydaný v roce 2011 k autorčiným sedmdesátinám, dokazuje, nakolik uznávaná a vlivná je Eva Stehlíková mezi českou vědeckou odborností, osobnostmi z umělecké branže, přáteli a bývalými i současnými studenty. V témže sborníku volá Martin C. Putna po „alternativních“ dějinách antické literatury, složených z vybraných kapitol, jimž se Stehlíková v rámci mnoha interpretačních esejů a studií, nejrůznějších doslovů a prologů k překladům již od konce 70. let věnuje.[1]

Tato *membra disiecta*, pro něž je podle Putny stmelující „jednota způsobu výkladu – jednotný, ucelený koncept recepce antických textů, divadelních a nedivadelních,“[2] se nakonec autorovi podařilo ve spolupráci s Evou Stehlíkovou vydat v nakladatelství Torst v souhrnné publikaci, příznačně nazvané *Vetera et nova*. Kniha zahrnuje nejen autorčiny klíčové studie o antických dramaticích a římských básnících vydávané od konce 70. let v rámci předmluv a doslovů k překladům, ale i několik časopiseckých článků o antické a pozdně antické literatuře z doby porevoluční a dále několik vybraných studií o recepci antiky v moderní literatuře.

V závěrečném doslovu editor publikace Martin C. Putna aktualizuje svůj původní příspěvek ze zmíněného sborníku, v němž s velkou erudicí a nadhledem sobě vlastním reflektuje hlavní vědecké směřování a odborné studie autorky. Zamýšlí se především nad Stehlíkové ojedinělým způsobem interpretace antiky a její recepce v evropské literatuře: podle Martina C. Putny byla Eva Stehlíková v českém kontextu po dlouhá léta průkopnicí pokoušející se o „jinou“ cestu interpretace: tím, „kdo pro následující generace otevřel cestu k porozumění antice coby kultuře vzrušujícně a šokujícně ‚současné‘.“[3]

Souborné vydání autorčiných studií z oblasti antické literatury a její recepce v plné šíři dokazuje, že Eva Stehlíková zpřístupňuje čtenáři antiku především současnou, aktuální a živou. Tuto současnost a nadčasovost odhaluje autorka nejen v živé tradici a recepci antických témat a mytologie v moderní literatuře, ale – a to především – v původních dílech antických autorů. Aktuálnost jejich díla současně přirozeně podtrhují i volnější překlady děl, které Eva Stehlíková iniciovala (z pera Dany Svobodové, Jiřího Žáčka a dalších), případně se na nich spolu s Karlem Hubkou podílela (Menandros).

První oddíl, „Kapitoly z dějin antické literatury“, zahrnuje ona *vetera* – tedy studie o antických divadelních autorech a římských básnících. Ačkoliv v první části knihy nejsou obsaženy Stehlíkové studie z oblasti pozdní antiky a raného středověku, které Putna v původním příspěvku připomíná (chybí např. článek o Isidorovi ze Sevilly či studie o *Hostině Cyprianově*),[4] aktuální výběr zařazených studií a článků spojujících chronologicky antické divadelní a nedivadelní autory je naprosto logický a zcela postačující.

Tři ze studií byly původně vydány coby předmluvy či doslovy k překladům her antických dramatiků v rámci Antické knihovny v nakladatelství Svoboda již koncem 70. let. Podávají neobyčejně plastické a neotřelé portréty života a díla tří dramatiků: nejkontroverznějšího z trojice řeckých tragiků, „experimentátora“ Euripida, praotce evropské komedie, laskavého „psychologa“ a mistra dialogu Menandra (Stehlíková je rovněž spoluautorkou nového překladu jeho her) a dále nejslavnějšího z římských komediografů, drsně vtipného a „nemravného“ Plauta. Zmíněné tři portréty dramati-

ků předchází v samotném úvodu knihy pojednání o Sofóklově *Králi Oidipovi* a jeho pojetí chóru ve hře, původně otištěné v revue *Souvislosti* (1996).

Znovuvydání studií o antickém dramatu zařazených v této publikaci rozšiřuje a doplňuje autorčiny monografie věnované řeckému a římskému dramatu a divadlu, mezi něž patří především dvě kratší přehledové publikace *Řecké divadlo klasické doby* (1991), *Římské divadlo* (1993), dále pak *Encyklopedie antického divadla* (2005) a monografie *Divadlo za časů Nerona a Seneky* (2005). Ještě větší přínos má však sebrání a znovuvydání studií a článků o římských a pozdně římských básnících a autorech, které vznikaly coby předmluvy či doslovy k jejich překladům v Klubu přátel poezie v nakladatelství Československý spisovatel (Catullus, Martialis, básníci pozdního Říma) v 70.–80. letech a v porevoluční době (Ovidius, Horatius, Seneca). Tyto studie významně doplňují dějiny římské literatury (zejména poezie), k jejichž soubornému monografickém vydání se – na rozdíl od dramatu a divadla – autorka nedostala.

Stehlíková si v nich vybírá určité „nadčasové" a kontaktní autory, jejichž tvorbu soudobému čtenáři zpřístupňují a aktualizují volnější, „nefilologické" překlady. Setkáváme se tak zde s jedinečnými a mnohdy strhujícími portréty římských básníků: nadaného Catulla, zástupce mladořímských neoteriků (součástí studie je i originální fiktivní „manifest neoteriků"), pyšného a „hravého erotika" Ovidia, jízlivého epigramatika Martiala a jiných.

Stehlíková interpretuje antické autory a jejich tvorbu v neskutečné šíři a komplexnosti. Na pozadí životních osudů a společensko-politického kontextu doby, v níž autoři žili a psali, se nebojí rekonstruovat věrohodný a živoucí portrét jejich osobnosti a prostřednictvím něho postihnout a uchopit podstatu a význam jejich tvorby. S obrovským přehledem a znalostmi o antické literatuře zasazuje autory do širšího kontextu dějin evropské literatury a současně ukazuje jejich aktuálnost a čtivost i pro laického čtenáře. Nebojí se ani rehabilitovat školsky „nudného" a opomíjeného Horatia či tvorbu pozdně římských a raně křesťanských básníků vnímaných klasicko-filologickým prizmatem coby autorů „úpadkového" období antické literatury. Právě toto překročení posvátné klasicko-filologické teze o „úpadkovosti" pozdně antické literatury a vyzdvižení „modernosti" jejich projevu, které autorka ve svazku *Sbohem, starý Říme* předkládá, mělo podle Martina C. Putny dosud nedoceněný iniciační význam pro mnohem pozdější, takřka „módní" boom zájmu o pozdně antické, pohanské a raně křesťanské autory.[5]

Za studií o pozdně římských básnících je zařazen závěrečný krátký medailónek o raně středověkém irsko-latinském anonymu *Hisperica famina*. Ten lze současně chápat i jako přechodový mezičlánek k druhé, kratší části, „Z druhého života antiky", jejímž hlavním tématem jsou antické motivy v moderní literatuře. Tuto část tvoří několik studií na téma intertextuality a recepce antického umění, literatury a mýtů v moderní literatuře, jejichž výběr stanovila autorka sama.

Udivující je, že Eva Stehlíková se tématy recepce antiky v literatuře zabývala již od konce 70. let: z této doby pochází první verze článku o „antickém" a ve své době nepříliš úspěšném bildungsrománu Adalberta Stiftera *Pozdní léto* a jeho ideálu dokonalosti (stávající studie je již jeho rozšířenou verzí pro *Listy filologické* z r. 1997). V roce 1980 vznikl článek věnovaný Karlu Čapkovi a jeho vztahu k antice. V něm autorka nejprve ukazuje Čapkův zájem o antiku z různých úhlů a následně se zaměřuje na dvě díla – *Italské listy,* v nichž Karel Čapek formuluje svůj vztah k antice, a utopický román *Krakatit* s antickými a mytologickými motivy. Ke starším, „předrevolučním" studiím patří ještě článek o funkci antických mýtů v *Kentaurovi* od Johna Updika, v níž fascinujícím způsobem odkrývá v postavách, situacích a příbězích románu prvky antické mytologie a skryté aluze k antické literatuře a ukazuje, nakolik je zde mytické hlavním, „organizujícím principem i integrální součástí celého díla."[6] Ostat-

ní dvě zařazené studie představují autorčiny novější články, o oidipovském mýtu v románu *Homo Faber* u Maxe Frische a jeho filmové adaptaci u Volkera Schlöndorffa, o *Faidře* Petra Olova Enquista a jejím vztahu k Racinově *Phèdre* a mytickém kontextu v antické tragédii (Euripidův *Hyppolites*, Senekova *Phaedra*).

Nezbývá než dodat, že souborné vydání autorčiných separátních studií na téma antická literatura a její recepce je více než záslužným počinem Martina C. Putny a nakladatelství Torst. Díky čtivému a téměř beletrizujícímu způsobu, jakým Eva Stehlíková antiku podává a „zlidšťuje", ocení knihu nejen odborná vědecká veřejnost, ale i laický zájemce o antickou literaturu. Ten by nejspíše uvítal i překlad delších citací z odborné literatury, např. na straně 130, kde je citován bohužel s drobnými překlepy B. E. Perry. K malému omylu došlo v bibliografickém záznamu v závěru studie o Martialovi na s. 105: druhé vydání Martialových *Posměšků a jízlivostí,* které autorka doplnila svým doslovem a pro něž si vybrala starší překlad a vydání Radovana Krátkého z 1965, sestavila a upravila sama Eva Stehlíková spolu se Zuzanou Pospíšilovou, tedy nikoliv Radovan Krátký, jak je zde uvedeno. Čtenář však velmi ocení užitečný jmenný rejstřík, jenž zahrnuje seznam jmen autorů děl, dramatických postav (včetně jmen mytologických postav a bohů), dále režisérů a odborných autorit citovaných či pouze zmíněných v jednotlivých studiích a doslovu.

Poznámky

1. Martin C. Putna, „Eva Stehlíková jakožto interpretka antiky", in: *Ad honorem Eva Stehlíková* (k vydání připravili Pavlína Šípová, Marcela Spívalová, Jan Jiřík), Praha 2011, s. 306–317 (dále M. C. Putna 2011).
2. Martin C. Putna, „Eva Stehlíková a její napsané-nenapsané dějiny antické literatury", in: Stehlíková Eva, *Vetera et nova,* Torst 2014, s. 190 (dále M. C. Putna 2014).
3. Ibid., s. 194.
4. Cf. M. C. Putna 2011, s. 311.
5. Cf. M. C. Putna 2014, s. 189.
6. E. Stehlíková, *Vetera et nova*, Torst 2014, s. 172.

K inscenaci Mileniny recepty

Martin Vlček

Jedna z nyní uváděných realizací divadla Studio hrdinů je k vidění v menším, neurčitém industriálním prostoru suterénu budovy Veletržního paláce v pražských Holešovicích. Příběh hry popisuje vztah matky a dcery, dvou konkrétních osobností české kulturní scény dvacátého století.

Jedná se o Milenu Jesenskou, radikálně levicovou novinářku a intelektuálku, manželku avantgardního architekta Jaromíra Krejcara, která se proslavila svou překladatelskou a novinářskou činností v Československé republice v období mezi dvěma světovými válkami, a její dceru Janu Krejcarovou, známou jako „Honza" a svou literární činností působící v okruhu českých surrealistů po roce 1945 (Karel Teige, Egon Bondy).

Minimalistickému prostoru této divadelní realizace dominuje bizarní kuchyňská linka, na níž a kolem níž se vypráví většina osobních příběhů, jimiž se postavy vzájemně konfrontují. Inscenace se odvíjí s herci na scéně již ve chvíli příchodu diváků. Herečky se shovívavě usmívají a „tolerují pozdní příchod lidí do sedaček". Milena (ztvárněná Ivanou Uhlířovou) činí několikerý nevydařený pokus o uvaření kávy. Absurdní situace účinně navazuje kontakt s divákem a ten se dobře baví.

Přes svůj smích si však zároveň nemůže nevšimnout podivného obsazení: zjevně starší herečka (Naďa Kovářová) hraje dceru Honzu Krejcarovou, kdežto mladší dáma ztvárňuje matku Milenu Jesenskou. Ano, typově se herečky na dané postavy hodí, ovšem věkovou logiku to nemá, což je na újmu srozumitelnosti postav i jednotlivých mikropříběhů.

Protagonistky v nich citují autentické texty svých postav, a tím se na několika slovních plochách monologů vytrácí dramatická situace na scéně. Pokud se hra pouští do hloubek duší a osudů Mileny a Honzy, jsou celistvé prostřednictvím tématu špatného vztahu k mužům. V ději ale naopak není zahrnut pro postižení jejich životů podstatný fakt, že Jesenská mladší opakovala chyby matky a měla problém i s výchovou vlastních dětí.

Výjimečné je ovšem samotné dramaturgické zaměření na osudy Mileny Jesenské a Honzy Krejcarové. Životy těchto v mnoha ohledech rozporuplných postav jsou v našem prostředí něčím novým a v tomto smyslu objevným.

Ovšem inscenace má několikeré vady na kráse. Ani dlouhé monology dramatického textu (dramaturgie Jana Horáka, autorky textu Simona Petrů a Kamila Polívková) nemohly režijní práci ulehčit. Zmíněné prohození hereckých rolí by zřejmě prospělo srozumitelnosti hereckým postavám, a tím i celé inscenaci. Režie Kamily Polívkové takto vytváří zcela zbytečné chyby, které jinak poměrně obstojnou inscenaci se silnými hereckými výkony a pěknou scénografií (Kamila Polívková) strhávají kvalitativně dolů.

Mileniny recepty, režie: Kamila Polívková, Studio hrdinů, 2014. Ivana Uhlířová (Milena), Naďa Kovářová (Honza)

Relativizovaná všednost

Kateřina Malotínová

Ve fotografickém přístupu napříč dějinami můžeme v rámci zaměření na autorské pojetí zaregistrovat proměny různých tendencí od fascinace aparátem schopným takzvaně „zastavit čas" přes zdůrazňování kompoziční a efektní složky samotného média až k pozornosti obrácené k osobě tvůrce, jenž fotoaparát ovládá a disponuje schopností do obrazu vložit přidanou hodnotu v podobě jedinečného pohledu.

Nedávná retrospektivní výstava fotografií Miroslava Machotky v pražské Leica Gallery upozornila na příklad, kdy subjektivita a ustálený názor autora důsledně prostupuje bezmála čtyři dekády tvorby, stává se neotřesitelným krédem, kterému každé další stisknutí spouště přitakává a obhajuje jeho význam.

Přestože název výstavy „Události míst" nezasvěceného diváka mohl svádět k anticipaci výrazného dějového a informativního charakteru, Machotka zdůrazňuje, že neměl ambice vytvářet dokument. Své fotografie dokonce ani nepojmenovává – záměrně diváka odvádí od otázky „Co to je?". Bylo by tedy zřejmě nad rámec autorova pojetí primárně hledat beztak většinou chybějící či těžko identifikovatelné dobové atributy. Dostáváme se kamsi mimo pole doslovné interpretace, jakou si žádá informativní fotografie. Z jeho snímků jako by vyzařovala touha realitu všedního dne nahlížet jinak – dokázat se pozastavit, ztišit, dívat se bez nutnosti absolutního porozumění.

Od retrospektivy, a v Machotkově případě i dosud nejobsáhlejší výstavy, návštěvník mohl apriori očekávat, že zhlédne umělcovo dílo v celé paletě proměn, v kontextu doby a chronologičnosti. Kurátorka Eva Heyd tuto konvenčnost lehce narušila, protože veřejnosti ukázala pouze snímky formálně i obsahově splývající. Není ale bez zajímavosti, že Machotka v sedmdesátých letech, tedy na začátku své tvorby, vlivem členství ve Strahovském fotoklubu krátce podlehl masivnímu trendu inscenované fotografie, díky níž velké množství autorů unikalo před normalizační sevřeností do expresivních fantazijních světů. Od typického manipulování s lidskou figurou jako s loutkou a vysoké míry stylizace však brzy upustil a v následujícím období už se k takovému experimentování nevracel. Naopak pozornost upnul k prostředí samotnému, k náhodnému nalézání a citlivému vyjímání fragmentů z časoprostoru. Rozvinutí této osobité cesty se pro Miroslava Machotku stalo naprosto klíčovým – jako by se později už jen opakovaně dotýkal něčeho, co má univerzální platnost.

Zatímco v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století velké množství fotografů podléhalo nekonečným možnostem inscenace a manipulace, hrstka jiných tvůrců se nořila do hledání sudkovského ticha v minimalistických zátiších, a spadala tak do přesně neohraničených definic vizualismu, subjektivního dokumentu a elementární fotografie.

Je téměř až symbolické, že z kraje osmdesátých let proběhla společná výstava fotografií Jana Svobody a Josefa Sudka v Roudnici nad Labem, v Machotkově rodišti. Jejich pojítkem se stalo zacílení na poetiku obyčejnosti a precizní fotografické formy.

V případě Sudka a Svobody je esenciální technická dokonalost velkoformátové černobílé fotografie, kdežto Machotka poněkud vybočuje upřednostňováním pohotového kinofilmového fotoaparátu a výstupu v podobě zvětšenin intimního formátu.

Jeho umělecký názor nezviklala ani strhující vlna barevné, digitální a počítačově manipulované fotografie devadesátých let. Dalo by se říci, že se touto vlastní, dnes spíše anachronickou cestou,

z části vrací až k estetickým kořenům meziválečné avantgardy.

Je pozoruhodné, s jakou důsledností Machotka odklání fotoaparát od centra hlavního dění, od povrchní tematické grandiozity. Jde proti očekávané logice a zastavuje se tam, kde je pohyb a děj takřka nezřetelný. Na jeho fotografiích se často objevují osamocené předměty jako stopy po člověku. Lidská postava se buďto přesouvá na okraj snímku jakožto fragment, nebo mizí úplně. Světlo a stín, přítomnost a scházení, vznik a zánik tvoří komplementární dvojice. Miroslav Machotka odstraňuje vše přebytečné, dokud pohled diváka nezcitliví natolik, že je schopen uvidět obrazy své vlastní mysli.

Výstava Události míst – retrospektiva v Leica gallery Prague 23. ledna – 5. dubna 2015. Kniha Miroslav Machotka, autor: Antonín Dufek, vyd. Kant 2015

Foto: Miroslav Machotka, 1989

Vladimír Fultner a jeho architektonický odkaz

Tomáš Martinec

Nerealizované kubistické návrhy, 1912

Kudy by se mohl ubírat český kubismus v architektuře, kdyby předčasně nezemřel architekt Vladimír Fultner?

Pro většinu veřejnosti dnes téměř zapomenutý architekt, přesto talentovaný člen skupiny spolku Mánes, stál u zrodu tohoto směru u nás. V nedávné době vyšla zajímavá badatelská práce Marcela Pencáka pod názvem Hradecký architekt Vladimír Fultner ve spleti české moderny, která by mohla poskytnout částečnou odpověď. Jedná se o první ucelený přehled všech děl mladého projektanta. A po seznámení s ním si čtenář teprve uvědomí mravenčí práci věnovanou hledání a ověřování dochovaných zdrojů, aby bylo možné složit portrét architekta, který od jednadvaceti let budoval závratnou kariéru, což s přihlédnutím k jeho věku nebývá příliš běžné.

Fultner se narodil v rodině právníka v roce 1887. Jako malého jej fascinovala velkolepá výstavba Hradce Králové, kdy pod vedením starosty Františka Ulricha došlo roku 1884 ke zrušení hradecké pevnosti a k uvolnění místa pro výstavbu nového Hradce.

Během studia na pražské technice navázal kontakty s předními výtvarníky a architekty. Studium ukončil pro převládající konzervativismus a historismus v architektuře. Po studiích publikuje návrhy pian pro firmu Petrof a podílí se na grafice a zdobných návrzích společenských akcí. Prokazoval přitom výrazné nadání pro kreslířské ztvárnění postav a cit pro typografickou úpravu.

Po návratu do Hradce Králové získal díky stykům strýce a podnikatele Antonína Hanuše řadu zakázek, realizuje také první domovní průčelí. Tři staré domy strýce Hanuše na Svatojánském náměstí v historickém centru města nahrazuje jediným domem ve stylu moderny. Navrhuje dvě vily ve Střelecké ulici v Hradci Králové (1909). Brzy následuje výstavba Živnostenského domu podle jeho návrhu (1910). Ve stejném roce se o rozruch postarala výstavba Špalkova obchodního a obytného domu na Velkém náměstí.

V roce 1912 se Fultner přestěhoval do Prahy, kde se pokoušel vytvářet projekty v architektonickém kubismu, inspirovaném Pavlem Janákem.

V letech 1912–1913 publikoval několik návrhů vil a činžovních domů v kubistickém stylu. Současně se spolu se sochařem Ladislavem Kofránkem účastnili soutěže na Žižkův pomník na Vítkově a získali 3. místo.

Vedle projektování domů Fultner realizoval také hřbitovní architekturu, kterou lze považovat za unikátní počin, neboť v rámci sakrálních prací uplatňoval nové architektonické postupy: důslednou osovou symetrii a klasické architektonické prvky jako sloupky, štíty či římsy. Díky těmto drobným pracím architekt propojil převládající vlivy moderny a přetavoval je do pozoruhodné syntézy, reagující na soudobé pokrokové tendence.

Pencák dokládá na seznamu modernistických a funkcionalistických objektů, že předválečným pů-

sobením starosty Františka Ulricha v Hradci Králové bylo krajské město považováno za liberální a vizionářské, což v dnešní době nelze tvrdit o mnohých městech po celé ČR. Současná architektura stagnuje a jako by neuměla a ani se nesnažila navázat na potenciál první republiky. Veze se na vlně jakéhosi ideově vyčpělého designového utilitarismu a eklekticistní výstavby za asistence nefunkční urbanistiky, která jako by byla paralyzovaná developerskou výstavbou (katalogové domy amerického středozápadu, neofunkcionalismus, velkosklady). Příčinou bývá netransparentnost a diletantismus výběrových řízení, kde je prostor pro korupci a primární obohacení zastupitelů na úkor umělecké hodnoty. Pencákovi se daří vytvářet podnětnou sondu do pulzujícího prostředí na pozadí kulturního rozmachu pozdního Rakouska-Uherska. Přináší tak neidealizované srovnání přelomu 19.–20. století se současností rovněž plnou finančních skandálů a podnikatelských úspěchů.

Pencák velmi trpělivě chronologicky skládá Fultnerův odkaz a zachycuje proces, v němž jako by s každou stavbou architektův duch postupoval ve stále větší odvaze a osobitějším stylu až ke svému opusu z roku 1912, kdy začíná tvořit progresivní kubistické návrhy a stavby, jako tomu je v případě vily Čerych v Jaroměři, u které bývalo jeho autorství mylně přisuzováno Oldřichu Liskovi. Pencák dokládá Fultnerovo autorství na základě Guttfreudových dopisů.

Vladimír Fultner vnesl originální rukopis do české architektury a je přínosné, že se badatelé nesoustředí jen na slavná jména, ale zajímají se také o méně známé a neprávem opomíjené osobnosti, které by neměly být zapomenuty. Zdá se, že je objevné věnovat pozornost také autorům, kteří přinášeli nové podněty do uměleckého ztvárnění, i za cenu toho, že jejich místo ve vývoji české moderní architektury bylo pozapomenuto.

Hradecký architekt – Vladimír Fultner ve spleti české moderny, autor: Marcel Pencák, vyd. Barrister & Principal 2013

Repro: Marcel Pencák, 2014

moje

DETEKTIVKA

Osudové znamení zelené dodávky aneb s komisařem v patách

Patrik Skalný

Slovo autora úvodem (jen pro ty, kdo jsou zvyklí na předkrm)*

Hospodu U Veselého holuba jsem si vymyslel. Tu u nás nenajdete. Jinak jsou všechny názvy ulic, vináren, městských čtvrtí, vesnic a vůbec dalších orientačních bodů autentické. To říkám kvůli těm bláznům, co mají ve zvyku očumovat interiér katedrály Notre Damme s výtiskem Zvoníka od Matky Boží pod paží nebo o dovolené stráví dva dny v Červeném Kostelci jenom proto, že se tam odehrává děj Škvoreckého Zbabělců. Radikální představitelé této úchylky se prý už dneska pídí po takových nepodstatných faktech, jako ve které nemocnici operovali Čárlsi Bukowskému hemeroidy. Děsím se, že jednou zatouží i po fotkách těch hemeroidů! U nás zas na tyto posedlé fanoušky kultovních autorů narazíte například v Třešti u Jihlavy: čmuchají tam a hledají nějaké stopy po strýčkovi Franze Kafky, venkovském lékaři, který tam kdysi žil.

Tak pro tydle pošetilce, co mají strašnou radost, že nějaká ulice z románu skutečně existuje a pojedou do Londýna nebo do New Yorku, aby po tý ulici mohli korzovat, pro ty to radši ještě jednou zopakuju:

Poslyšte vy blázni,
až přijedete do Brna, dejte si špenátový štrúdl ve Spolku nebo kávičku v kavárně Pod Obrazy. A když už v té kavárně budete, vyběhněte si do druhého patra do muzea. Ty madony tam opravdu jsou. A dokonce i Kateřina z Hlíny! Jenom tu hospodu ‚U Holuba', nebo jak se v knize někdy říká jen ‚U holuba', tu prostě nehledejte! Ta v Brně fakt není!

P. S.

** – Pokud jste výše uvedené sdělení pobrali, složili jste jistý test inteligence, nebo aspoň empatie. Můžete klidně začít číst.*

A vy ostatní: uvolněte se! Toto je humoristický román. Nemá vás stresovat, ani z ničeho zkoušet. Když něčemu nebudete rozumět, tak to prostě přeskočte a čtěte dál. Anebo si to přečtěte ještě jednou. Možná zjistíte, že vás baví naslouchat větám. Možná zjistíte, že vás baví číst.

Spisovatelovu ironii čtenář nepochopí, nepůjde-li s ním alespoň kus cesty.

Kapitola I.

„Spisovatel musí mít kundu i ptáka a ten tvůj Ben alias Benny a Kostelecký alias hrouda ubulených sraček, to jsou mátohy bez pohlaví! Nemají ani kundu, ani ptáka! Měl jsi hlavu v prdeli, když si to psal, nebo co?“ štěkal Lofas po Buráčkovi a já si říkal, jestli takhle bude křičet na mne. Seděl jsem v kanceláři se sekretářkou Růženou a Lofasův řev nám kazil požitek z dobré kávy. Ani povídat jsme si u toho hulákáni nemohli! A tak jsme seděli mlčky – já čekal, až na mě přijde řada.

Lofas je šéfredaktorem a majitelem mondénního nakladatelství Egalité, které vydává taky moje knihy. Růženka se na mne trochu omluvně, trochu spiklenecky usmála: docházel jsem do redakce více než sedm let, a tak věděla, že mě tato scéna nemůže překvapit, natož šokovat. Měla okouzlující úsměv a obarvené vlasy, ale ne na blond, spíše do šediva – nakonec možná vůbec nebudou obarvené... Kdepak Lofas – v těchhle věcech je prostě profesionál: když potřeboval sekretářku, nehledal ji podle délky nohou a velikosti poprsí. I když Růženka teda poprsí má pořádný... Ale jak to říct? Vona totiž není nejmladší. Tak dvaapadesát, třiapadesát?

Buráček opouštěl Lofasovu pracovnu s výrazem zhrzenosti a agónie. Když za sebou zavřel dveře, nakoukla do kanclu Lofasova hlava: koróna z vlasů jako svatozář, třídenní strniště a masivní vaky pod očima.

„Sakra, neříkal jsem ti, Růženo, že mi ho sem nemáš pouštět?!“

„Ale když on mi přinesl bonboniéru. Já když vidím čokoládu, ztrácím soudnost.“

Lofas shlédl na otevřenou bonboniéru položenou na stole. V hnědém plastikovém výlisku chyběly tři bonbóny. Dva snědla Růženka sama a jeden nabídla mně. „Tak takový argument už nechci nikdy slyšet! Budeme mluvit k věci, jasný? Příště ho ke mně nepouštěj!

Nechoď se mě ptát, ani mi nevolej, prostě ho nechci vidět!“ Lofas domluvil, čapl bonboniéru do své mohutné pracky po loket zahalené rukávem lososově růžové košile a vrátil se k sobě. Dveře nechal otevřeny, a to byl pokyn, že mám vstoupit. Počkám si, až mě zavoláš, nejsem robot, napadlo mě trucovitě. Je mi šestatřicet, ale pořád se občas chovám jako malý děcko. Věnoval jsem Růženě pohled potvrzující naše drobné spiklenectví. Ona jen pokrčila rameny. Byla na tohle prostě zvyklá.

Nemůžu říct, že bych nechápal, proč se Lofas rozčílil. Ale mohl si za to sám. Před třemi lety vydal Buráčkovi zkusmo jednu knihu se ztrátou a od té doby na něj Buráček se svými povídkami dotíral. Byly všechny na jedno brdo: zmatený čtyřicátník hledá identitu a nakonec zjistí, že je homosexuál a v závěru buď najde toho pravého, nebo spáchá sebevraždu, přičemž četnost obou konců byla tak padesát na padesát. Buráček sám partnera neměl a sebevraždu taky nespáchal, a to už mu muselo táhnout na pětačtyřicet, řek bych. Do občanky jsem mu nekoukal.

Lofas se mi své pochybení jednou pokusil vysvětlit: „Neměl jsem mu to tenkrát vydávat! Myslel jsem si, že se nějak vyvine nebo něco a on místo toho atrofoval, šmejd! Homosexualita před léty frčela. Teda, aspoň na západ od našich hranic frčela. Mohl jsem na tom vydělat. Jenom mít dobrý autory. Jenže podle mě on není autentická bukvice. Víš, že žije pořád u maminky?! Si myslím, že je to normální sráč, co se nedokázal odpoutat od maminky – a teď se mu už ani nechce! Jednou mi od ní dokonce donesl buchtu. Ty vole! Co to je?! Měl jsem mu ji hodit na hlavu, ale přece si nebudu dělat bordel v kanceláři."

Nořil jsem se do svých myšlenek a Lofas na mě čekal. „Tak co bude, pane Skalný?“ Zdvořilost u Lofase zaváněla ironií. Vždycky. Vstal jsem a vydal se za jeho hlasem. Na prahu malé místnosti s velkým stolem a porcelánovou sochou dogy jsem pocítil

závrať: byla to vzpomínka na doby, kdy jsem se při vstupu do Lofasovy kanceláře bál o zdraví – když ne fyzické, tak přinejmenším psychické, protože Lofas byl vždycky tak trochu hrubián. Neviděl jsem ho sice nikdy nikoho udeřit, ale ono kolikrát stačí, když se člověk pořádně poleká a hned je zralej na neschopenku!

„Tak pojďte dále, pane Skalný."

Skalný je moje autorské jméno. Dal mi ho Lofas sám: Patrik Skalný. Se svým občanským jménem bych podle něj tak možná mohl provozovat penzión nebo prodávat akumulátory, ale pro šoubiz je to jméno banální a provincionální. Tak to vidí Lofas.

Vlastním jménem se jmenuju Adolf Čížek.

Vešel jsem dovnitř.

„Posaďte se."

Začínal mě tím vykáním pěkně štvát – bylo zlověstné a já potřeboval spíše trochu klidu a povzbuzení. Zvlášť od Lofase, byl to přece můj chlebodárce! Poslední rok to nebylo dobrý: k inspiraci jsem se musel doslova propíjet a stejně jsem často jejími plody ráno, za střízliva, plnil odpadkový koš. To mi pak zbyla jenom ta bolavá hlava. Ale nechci, aby to vyznělo plačtivě. Jsem chlap zvyklý na trochu nepohodlí. Vždycky jsem byl. V mládí jsem hodně stopoval.

„Tak se posaďte!"

Až teď jsem si všiml, že Lofas nějak šišlá. Cucal bonbón z bonboniéry. Bylo mi jasné, že mi nenabídne. Dostával jsem na něj vztek.

„Hele Lofasi, já na tohle fakt nemám žaludek. Jestli se ti něco nelíbí, tak mi to řekni rovnou. K čemu je tahle TORTURA dobrá?"

Cizí slova, jako například tortura, zklidňovala Lofasovu jinak příznačnou útočnost. Asi tam někde v té jeho kudrnaté hlavě sídlila představa, že spisovatel přece jen musí mít poněkud jiný slovník, než byl ten jeho. Když mu to někdo nenápadně připomněl, stával se Lofas automaticky pokornější. Z Lofasovy strany to bylo vlastně mimoděčné vyjádření respektu. Mimoděčné – pančto Lofas jako tvrďák uměl vyjadřovat respekt pouze mimoděčně.

Dívali jsme se na sebe – Lofase tortura fakt přibrzdila: zle na mě koukal a mlčel. Rád lidem nadával, ale to si mohl dopřát jen zřídkakdy. Možná tak s Buráčkem. Zkratovitě mě napadlo, že Lofas k sobě Buráčka občas úmyslně naláká, aby se mohl vyřádit. Taková duševní hygiena. Neměl jsem ale čas tuhle myšlenku rozvinout. Stejně to byla pitomost.

„Tak se posaď." Ironii jako by vystřídala únava – další z jeho triků. Posadil jsem se.

Lofas listoval mezi papíry, na které jsem mu vytiskl pár povídek a několik básní – všechno to bylo líznuté duchem nonsensu. Nebyl jsem o těch věcech vůbec přesvědčený, ale čas tlačil, a tak jsem holt musel s kůží na trh: peněz zbývalo na šest sedm měsíců a z čekání na polibek múzy se mi už dělaly proleženiny na mozku – probouzela se ve mně zádumčivost, sílil sklon k jízlivosti. Bylo na čase postavit se realitě čelem. Bylo na čase začít té své budoucnosti trochu pomáhat na nohy. A to nebylo jen tak, protože za půl roku se knížka nepsat nedá. Určitě ne při mé momentální produktivitě. Ta mi klesla skoro na nulu. Vůbec mě totiž psát nebavilo.

Teď jsem si ale myslel, že jsem našel rafinované řešení. To bylo tak: Vedl jsem si doma šuplík nápadů. Byl plný útržků papíru. Když jsem dostal nějaký nápad, který nesouvisel s tím, na čem jsem zrovna dělal, zapsal jsem si ho na kus papíru a papír hodil do tohohle šuplíku. V březnu jsem ty papírky vzal, přepsal na počítači do jednoho souboru a dal je Lofasovi, že by se z toho dala namíchat kniha, která by pomohla mému bankovnímu účtu. Neměla to být plnohodnotná kniha, jen taková meziknížka, než napíšu něco lepšího. Kdyby jí Lofas udělal trochu reklamy, tak by se prodávat mohla, myslel jsem si. Potřeboval jsem ho o tom přesvědčit. Lidi občas kupují knihy jako dárky a když nevědí co, tak koupí nějaký srandovní čtení. Od sestry jsem takový srandovní čtení dostával ob rok. Jednu poličku v knihovně jsem měl zaplněnou samým srandovním čtením.

Lofas moje útržky přijal a trvalo měsíc, než si mě pozval na kobereček. To bylo včera. A dneska mi to nandá. Podíval jsem se, jak se tváří. Ledabyle se přehraboval v listech na stole – asi tak jako se člověk přehrabuje ve starém papíru, když kontroluje, co to tam vlastně má, než to všechno vyhodí. Vypadal unaveně, zasmušile, myšlenky mu létaly bůhvíkde – prostě vypadal jako vždycky. Byla to jeho ochranná maska, kterou užíval podle potřeby. Byla to jeho pracovní pomůcka. Zašoupal jsem židlí, abych mu připomněl, že tam s ním sedím. Byl čas, aby už sakra něco řekl. „Hlavně se neposrat," pomyslel jsem si.

Konečně si Lofas z papírů před sebou jeden vybral a udělat drobný posunek, který jsem si přeložil jako „jo, tenhle papír jsem hledal". Začal číst:

„Nejkratší povídka na světě," – hned jsem to poznal, tohle jsem napsal já. Trochu mě to uklidnilo. Bál jsem se totiž, že mi Lofas ze zlomyslnosti přečte něco od Buráčka. Nebylo by to poprvé.

„Nejkratší povídka na světě," ještě jednou důrazněji přečetl název mého kusu. Tak tahle povídečka zrovna za moc nestojí, vzpomněl jsem si. Sesunul jsem se v židli o trochu níž. Lofas pokračoval ve čtení: *„Henrik se přiženil Magdě do vily. Jenže formálně vila patřila Magdině ovdovělému otci, a tak Henrik musel čekat, až otec umře, aby se stal alespoň podílníkem na vile. A protože Henrik není žádný grázl ani vrah, tak hraje tenis a nedělá nic."*

Lofas dočetl a nastalo krátké ticho, na jehož konci zvedl pomalu hlavu od papíru a upřel na mne své modré, věčně krhavé oči. „Co to jako do prdele je?"

„Jakože nejkratší povídka na světě, taková hříčka. Chtěl jsem, aby to byla taková hříčka s jazykem. Aby to bylo celý takový hravý," když jsem nervózní, opouští mě schopnost vyjádřit se a opakuju dokola furt ta stejná slova. Souvisí to patrně s tím, že jsem nervózní.

„Dyť se v tom hovno děje!" opřel se do mě Lofas vypichuje slovo ‚hovno'.

„No, hovno," chtěl jsem mu vzít z úst převahu vulgarity, „je to taky nejkratší povídka na světě. To je právě ten fór, rozumíš, že tam, kde by Agatha Christie vložila zločin, Dostojevski boj o víru a boha a G. B. Show břitkou sociální kritiku, nevložil jsem já nic, protože jen tak může člověk napsat nejkratší povídku na světě."

„Jo, to si myslíš ty. Ale ten, kdo to bude číst, si bude myslet to, co já: co to kurva jako je?! Ledaže by to byl úplný magor!"

A bylo zase ticho. Lofas si vzal další bonbón, vstal, odhrnul záclonu a jal se pozorovat ulici. Bonbón tiskl mezi zuby a hlasitě ho ojížděl rty.

„Loni jsem byl toudle dobou na Krétě. Kolem pláže rostl tamaryšek, samý pěkný mrdny, jednu jsem tam..." Neříkal to mně, ale sobě, a proto neměl potřebu nic vysvětlovat, nic doříkávat.

Bylo to možná lepší než čelit výbuchům hněvu, ale i tak jsem si připadal jako nula. Jenže co jsem měl dělat? Pustil jsem se znovu do boje:

„Podívej Lofasi, prostě jsem dal dohromady takové svoje přebytky, co mi zbyly po šuplících. Jsou to taková torza, takové nedodělky, ale já bych je chtěl dát do takové jedné knížky jako takovou, no, prostě sbírku fragmentů. Přece sakra nemusí být každá knížka hned geniální. Dyť víš sám nejlíp, co se všechno prodává!"

Tohle Lofas nemá rád. Nemá rád, když mu někdo tvrdí, že něco ví nebo vědět má. Dál se díval nehnutě z okna.

Popudil jsem ho? „A taky víš, co se neprodává," dodal jsem, abych to nějak vyžehlil.

„Nemyslím, že bych to prodal Patriku. Ty věci jsou prostě slabý." Poklesla mi brada. Lofas se milosrdně rozhodl, že bude pokračovat, „teda možná ne úplně všechny. Některý ty věci mají takovou, jak si říkal, hravost nebo něco. Ale to je tak sotva polovina, zbytek je slabý!" Lofasův pohled byl nyní čistý, žádná ironie, žádný hněv, prostě pravda sama. „A ta půlka, co by teda zbyla, ta by se musela vybrousit a doplnit něčím dalším, ať to dá dohromady aspoň šedesát stran. Aby ty blbiny vydržely aspoň na dvě hodiny pomalýho čtení."

„A co navrhuješ?" zeptal jsem se po chvíli pře-

myšlení nereaguje na slovo blbiny, a mé oči taky: žádný strach, žádná uraženost, jen čistá pravda. I já měl svoje triky.

„Můžeme to spolu probrat, prodiskutovat, co vyhodit a co tam nechat. Teda ne my dva. Podíváte se na to spolu s Ivanou. Už jsem Ivanu instruoval. Zítra ve čtyři. Můžeš?" Kývl jsem hlavou, že můžu. Lofas kývl hlavou, že je to teda vyřízený.

Opustil jsem prostory nakladatelství Egalité. Byl jsem otec, který tušil, že jeho potomek není geniální, a teď mu to potvrdili – když se ale prý bude snažit, možná zvládne maturitu. No a co? Sám nejsem dokonalý, tak ani moje dítě nemůže být dokonalé. Ale jsem člověk. A dokonalý člověk je jako krasobruslení: je to krása, ale trochu nuda.

První vlna rozčilení pominula. Přestal jsem se chvět a začal uvažovat volněji:

‚Egalité', to si taky Lofas vymyslel pro to své nakladatelství název. Evidentně miluje francouzskou revoluci, ale možná mu nedošlo, že ‚egalité', teda rovnost, není pro nakladatelství dobré jméno: v umění žádná rovnost není – tam vítězí ti, kdo umí. Tento fakt byl momentálně v můj neprospěch. Já byl teď na druhém břehu, mezi těmi, kteří se brodí po kolena bahnem, ne-li něčím horším...

Vyšel jsem ven z baráku na Rašínovu ulici a vydal se směrem k náměstí Svobody. Tahle ulice tu prý kdysi vůbec nebyla – prorazili ji někdy na začátku 20. století. Nevím proč. Asi aby měl Lofas kde parkovat. Nebo já. Právě jsem míjel svůj fialový fiatek. Zatím ho tu nechám stát. Měl jsem totiž sraz s Annette v hospodě U Veselého holuba.

Kapitola II.

Myslel jsem na pevný svazek. V poslední době mě samota omrzela. Asi tak jako po čase omrzí manželství. Dal jsem si s Annette sraz U Veselého holuba. V pět. Čekal jsem – nemůžu říci, že napjatě. Objednal jsem si ke kávě bábovku.

U Holuba vržou dveře. Celý je to tam takový dřevěný. Nejprve vržou schody, pak prkna tvořící pavlač, nakonec dveře. Načež vás pojme prostor svíčkami začouzené kavárny, který jsem teď považoval za své útočiště. Vždycky mám takovou hospodu nebo kavárnu, kam chodím psát. Občas si ale při tom pomáhám alkoholem a jednoho dne se tam opiju. To už vím, že životnost takové kavárny se chýlí ke konci. Když se tam ožeru potřetí, musím najít nový lokál, nový zdroj inspirace, protože ten stávající se vyčerpal. Kavárna U Veselého holuba se vyčerpala před dvěma lety a v součtu jsem se tam opil asi patnáctkrát. Takže spíše než inspirací byla smutným heroldem mého úpadku.

Vrzly dveře. Otočil jsem hlavu. Ve dveřích mohutná postava ze souboru Pašije Roztaje. Pašije – název souboru, Roztaj – jméno vedoucího souboru – aby bylo jasno. Roztaj vzbuzoval pozornost, jenžto vážil nejmíň 160 kilo. Otočil jsem hlavu zpátky a koukl na hodinky. Annette měla 10 minut zpoždění. „Dává si na čas, holčička!" projelo mi hlavou.

Nade mnou se ozvalo: „Čekáš dlouho?" Byla to Annette. Zřejmě vešla rovnou za Roztajem.

Bílé pološaty poseté modrými, červenými a žlutými květy tak, že se vlastně o BÍLÝCH pološatech nedalo hovořit. Modré rifle klasického upnutého střihu, zelená čelenka, pruhovaná, černozelená šála. Upjatost jednotlivých svršků zdůrazňovala válcovitý tvar Annettiny postavy. To asi nebyl její záměr. Na druhé straně mě od začátku na Annette přitahovalo, jak spokojeně nosí své opulentní bříško před sebou. Aby nedošlo k omylu: nebyla těhotná, jenom plnoštíhlá.

Posadila se rozšafně proti mně, jako obvykle plná energie: „Mám obrovskou žízeň. Dala bych si víno, co ty na to?" Po mém trojím pokývání hlavou pochopila, že souhlasím. „Lahvinku?" zeptala se znovu a hlavou při tom rychle opsala osmičku. Opět jsem souhlasně pokýval, že tedy lahvinku vína, to ano. Věděl jsem, že má Annette ráda romantiku, a proto jsem se snažil co nejvíce mlčet. Více romantický být neumím.

Annette nasadila vražedné tempo – druhou dvoudecinku si dolévala první. Nevybyla na mě ani

půlka láhve. A to jsem myslel, že to víno objednáváme víceméně pro mě. I když, na druhé straně, ono to víno za moc nestálo, a to mně na Holubovi trochu vadilo. Jejich víno totiž obecně nebylo nic moc. Káva tam byla kvalitní, s jemným zpěněním hladinky a s čokoládovým bonbónkem, ale víno bylo pouze jakž takž. Ále bylo na poměry relativně laciný, a to v mé momentální situaci taky hrálo roli.

Annette byla najednou opilá: „Dolfo, věříš na věrnost?"

„Éééé…"

„Nad čím přemýšlíš?! Věříš, nebo ne? Ano, nebo ne?"

Pokrčil jsem rameny. Vybavil jsem si svůj poslední partnerský pokus s jistou Hankou, který nakonec ztroskotal, protože nás prostě nebavilo být spolu. Jestli já nejsem takový ten typ, jak se tomu dneska říká… Jó, singl. Vedle starého mládence a staré panny dneska už člověk může být normálně singl.

„Nad čím sakra všichni furt přemýšlíte!" Annette důrazně poklepávala prsty do stolu.

Věrnost. Věrnost. Vybavila se mi psychologická teorie o tom, že partnerské závazky se rodí pomalu, celá léta. Když se člověk s někým vidí třikrát, tak přece nebude nic slibovat, né? Já teda určitě ne.

„Nad čím sakra všichni furt přemýšlíte!"

Chtěl jsem se napít, přemýšlení mě vysoušelo. Sáhl jsem po láhvi, ale víno došlo.

„Hele, Annette, objednám ještě jednu, tu, lahvinku, jó?"

Annette mávla rukou, jako že to přece není důležité! Když jsem se domluvil s číšníkem, otočil jsem se zpět ke stolu a zeptal se: „Je ti něco?" Annette měla rozšířené chvějící se nozdry a upřeně na mě zírala.

„Ještě jsi mi neodpověděl na mou otázku!" Už se jí motal jazyk.

„Na jakou?" Krátká pauza, během které mě Annette opékala pohledem, až jsem začal červenat. Budu muset něco říct, budu muset něco říct… Ale co?

„Já věřím na upřímnost," povídám rozhodně.

„Ale já jsem se ptala na věrnost, blbečku?!! Nebo ty jsi takový ten donchuán, co bude ještě jako starý senilní smradlavý dědek nahánět pubertální nány?!!!"

„Neřvi, Annette! Si povídáme, ne? Tak co řveš?!" Vydechl jsem mohutně. „Podívej, věrnost je otázkou sebevědomí. Když nevěříš sama v sebe, nemáš se o co opřít, a to potom budeš těžko někomu věrná." Pokus o rozostření tématu. Ani jsem nevěděl, jestli si tohle vůbec myslím.

„Blbost. Ty jako říkáš, že když si nevěřím, že nemůžu být nikomu věrná, nebo co, blbečku?! A proč mluvíš o mně?! Já jsem chtěla, abys mluvil o sobě!"

Ten ‚blbeček' mi začínal pomalu vadit. S Annette jsem se viděl potřetí v životě. Byli jsme ve fázi vzájemného poznávání.

„Anetko, nechceš si zatančit?"

V prostoru mezi stoly jsme sice tančili sami, ale to se U Holuba tolerovalo. Zvláště pokud byl pár dvojpohlavní, tedy holčička a chlapeček, a pokud bylo po desáté. Džúbox v rohu někdo naládoval mincemi, a tak i muzika byla.

Měl jsem za to, že u tance se mluvit nedá, ale Annette využila hned první cajdák a přivinula se ke mně jako břečťan ke stěně obložené latěmi.

„S bejvaláčem jsme si byli nevěrní, víš? A to bylo o ničem. Absolutně o ničem. Ale začal s tím on! Já bych si chtěla být s někým věrná. Víš, jaká to je pohoda, když můžeš někomu věřit? Tak proč je to tak těžký? Já už nikomu nevěřím," a pokračovala dále. Měla v hlavě plno teoretických konceptů. Až jsem se v nich pomalu ztrácel. Středobodem, nápravou či nosníkem těchhle snivých představ byl dokonalý pohádkový vztah, jehož obsah jsem měl naplnit já. Tančil jsem jako robot. Ženský sny jsou hrozný. Samý kýč!

„Jdeme domů!" zavelel jsem a na ulici jí zacpal ústa jazykem.

Táhl jsem ji k sobě na byt a čekal, kdy si toho všimne. Na Veveří začala projevovat první známky nevole a na Údolní se docela navážno zasekla a dál jít nechtěla – museli jsme absolvovat celé to kolečko domlouvání, smlouvání a přemlouvání, ale já už vě-

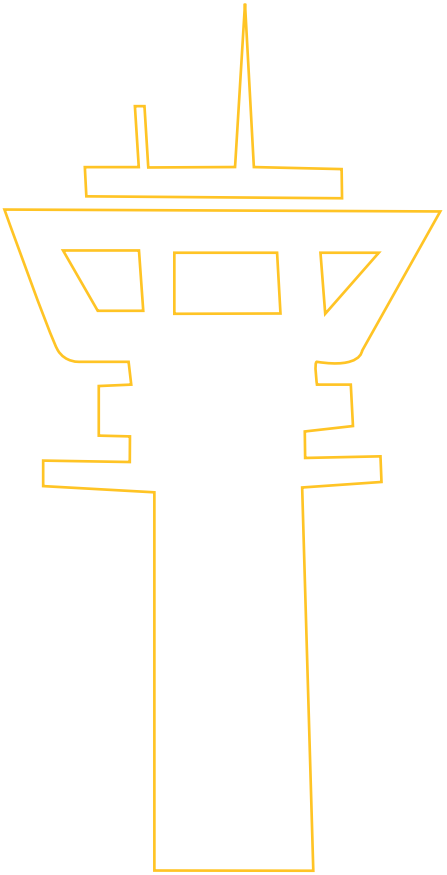
děl, že se přemluvit dá, a tak jsem byl v klidu. Mluvil jsem o tom, že je pořád docela zima a že ke mně je to slabých patnáct minut a k ní dobrá půlhodina, ale spíše více, a to byla v tu chvíli pravda! Pak ale Annette začala něco o hovězí polívce, a tak jsme nakonec stejně skončili u ní. Dostal jsem hovězí polívku před ulehnutím do postele a pak jsme se opile chvíli ožužlávali a pak jsem usnul. A pak jsem se najednou zase probudil a v šerosvitu, což bylo vlastně světlo pouličních lamp cezené záclonami, viděl jsem nad sebou nahou Annette, jak o něco se snaží. A tak jsem se přidal. „Děláš chybu, Adolfe," říkal vnitřní hlas.

Ale dohromady vzato dělala chybu spíše Annette.

Ráno musela, chudák holka, brzo do práce a já zůstal v bytě sám se svou kocovinou. Uvařil jsem si kávu a čuměl do hrnku s lógrem na spodku jako uhranuté tele dobrých dvacet minut. Pak jsem se sebral, oblékl se a vyšel na chodbu a pořádně za sebou zabouchl dveře – tím jsem splnit Annettinu instrukci, která mě upozornila, že dveře špatně dovírají.

Budu si to muset ještě rozmyslet – včera mě Annette zaplavila tolika cíli, plány a sny, že jsem z toho dostal strach. Já na tyhle věci potřebuju čas. Kdybych nebyl tak zlitej, tak bych k ní snad včera ani nešel a raději včas utekl. Takhle jsem si zadělal na problémy – přinejmenším budu muset vysvětlovat. Annette mě jednoduše vyděsila. Vedle té toxické dostával jsem i morální kocovinu. Stálo mi to za to?

Zase mě bolela hlava. Chlastání je způsob, jak pochopit ženský migrény. Dám si pauzu, však Annette si mě vyhledá sama. Jsem zvědav, jak dlouho jí to bude trvat.



Pokračování příště.

Čtvrt století
tvar ujeme
prostor
pro živou literaturu

Tvar můžete objednat e-mailem, telefonicky nebo poštou
redakce@tvar.cz
Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1
tel.: 234 612 398, 234 612 407

Grapheion.cz