

JIRÍ HANUŠ / Ukrajinská krize očima
Institutu Václava Klause

JOSEF MLEJNEK JR. / Věda jako pochybný mesiáš

TOMÁŠ PETRÁČEK / Velká válka 1914–1918
a sebestrukce Západu

PAVEL ŠVANDA / Menšiny a většiny

Kontexty

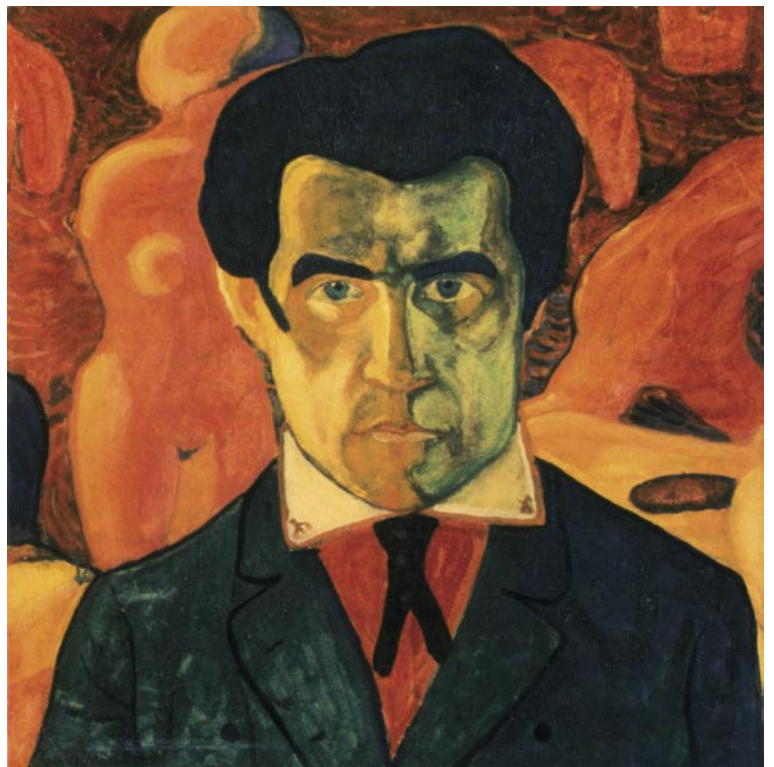
časopis o kultuře a společnosti

ELIJAH WALD / Blues a jazz

Rozhovor s BLANKOU KOSTŘICOVOU o Janu Balabánovi

JIRÍ MUNZAR / Nastává rilkovská renesance?

FRANTIŠEK MIKŠ / Malevičova cesta
k bezpředmětnosti a bolševické revoluci



3/2014



DINGIR

religionistický časopis o současné náboženské scéně,
vychází čtvrtletně od roku 1998.

Řídí doc. Zdeněk Vojtíšek spolu s redakční radou
(doc. Pavel Hošek, doc. Ivan O. Štampach, dr. Miloš Mrázek a další).
Aktuální články z domova i zahraničí o současném duchovním životě,
témata, rozhovory, události, informační servis, práce studentů.

Zásadní články jsou odborně recenzovány.

Na <http://www.dingir.cz>

je pohodlně přístupný rejstřík starších článků a archiv všech čísel až do roku 2008.

Cena: 49,- Kč.

Objednávky: <http://www.send.cz> v sekci kulturních časopisů.

Starší čísla v redakci (e-mail: dingir@dingir.cz).

Některá témata posledních čísel:

Buddhismus v české společnosti

Alternativní medicína a náboženství

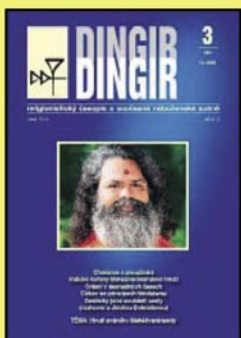
Hnutí svámího Mahéšvaránandy

Angelologie

Náboženství a národní identita

Bohatství a chudoba v pohledu náboženství

Když zklame předpověď



Časopis **host**
vyhlašuje VI. ročník
básnické soutěže

BRNĚNSKÁ SEDMIKRÁSKA

Tentokrát na téma **píseň pro Brno**

Moravská metropole stále čeká na svou píseň! Zúčastněte se
básnické soutěže s vlastním písňovým textem, který můžete
zasílat do **31. srpna 2014** na sedmikraska@hostbrno.cz nebo
na adresu **Časopis Host, Radlas 5, Brno 602 00**

Na vítěze tradičně čeká finanční odměna **10 000 Kč**,
šalinkarta na měsíc a nehynoucí sláva!

více informací na hostbrno.cz

host
národní
literární
soutěž

MINISTERSTVO
KULTURY

B | R | N | O | I

Tento projekt je realizován za laskavé finanční podpory
Ministerstva kultury ČR a statutárního města Brna

Editorial

Když nastupovala do úřadu Sobotkova vláda, čekalo se v zahraniční politice leccos, zvláště výrazná proměna ve vztahu k Evropské unii ve smyslu nadšené podpory eurofederalismu. Realita v zahraniční politice je ale nakonec ještě horší, než čekali i ti největší škarohlídi.

Jistě, od moci odešla vláda, která v mnoha ohledech své zahraniční politiky mohla být charakterizována jako neokonzervativní (i když ani to neplatilo bezvýhradně – viz Nečasovo odmítnutí dalajlamismu). Vystřídali ji ideoví protivníci, k proměně dojít mohlo. Změny ve vztahu k EU spolu se střídáním vládní administrativy jsme již zažili – opakovaně. Nicméně od počátku devadesátých let jsme se mohli spoléhat na jednu jistotu – na poměrně pevnou atlantickou vazbu. Moc ji nerozkmitala ani Zemanova vláda s Janem Kavanem coby ministrem zahraničí, který ještě krátce před svým nástupem do Černínského paláce zjišťoval, jestli lze z NATO vystoupit. Snad proto, že černínský avanturismus tehdy vyvažoval ministerský předseda Zeman. Každopádně silné zakotvení v NATO bylo jakousi konstantou, na niž šlo spoléhat. Zpochybňovali jej komunisté a levé křídlo sociální demokracie.

Džin z lahve byl definitivně vypuštěn při organizování odporu proti umístění amerického radaru v Brdech – vnitropolitické důvody, které vedly sociální demokracii, aby povzbuzovala protiamerické vášně, definitivně zničily křehký konsensus na zahraničněpolitickém směřování země.

Ti, kdo se na podzim 2013 nechali ukolébat skutečností, že vláda nijak nezávisí na komunistických hlasech, a že se tedy budeme dohadovat pouze o vnitropolitických podružnostech, jsou zřejmě zděšení – když slyší ministra obrany své země blábolit v souvislosti s posílením vojenské přítomnosti NATO v členských státech cosi o tom, že lidé mají stále ještě v živé paměti okupaci vojsk SSSR z roku 1968. A aby bylo jasno, že nešlo o náhodný úlet, přidá se o pár dní později premiér, když v zahraničí deklaruje, že nebudeme patřit mezi země, které by volaly po posílení vojenské přítomnosti jednotek NATO v Evropě

a že zvyšování počtu aliančních jednotek v Evropě ještě řadu let nemusí být na pořadu dne. Těžko říct, co by se muselo stát, aby český ministerský předseda pocítil bezpečnostní hrozbu – možná by neprocítl, ani kdyby si Rus umýval holínky ve Vltavě.

Že nás v zahraniční politice čekají zajímavé časy, je zřejmé od chvíle, kdy spolu s Lubomírem Zaorálkem nastoupil na ministerstvo zahraničí jako první náměstek Radek Drulák, který ještě nedávno volal po revoluci, kdy by měla být v revolučním kvasu na ulici sepsána nová ústava. Jeho podivné kroky proměňující náš přístup k Číně, slova o konci politiky podpory základních lidských práv a svobod, jsou jenom začátkem.

Nejsmutnější je, že Stropnický, Drulák i Sobotka populisticky souzní s velkou částí veřejnosti. Jen si neuvědomují, že úkolem politiků a státníků není v otázkách bezpečnosti a míru nadbíhat náladám veřejnosti. Zvlášť dnes, kdy evidentně končí jedna éra mezinárodních vztahů založená na bezmezném spoléhání se na smlouvy a garance. Pozorovat to můžeme na příkladu Krymu – ať už to je se situací na Ukrajině jakkoli, faktická anexe poloostrova Ruskem je jasným a nezpochybnitelným porušením garance nedotknutelnosti hranic Ukrajiny z roku 1994. NATO ani USA neudělaly nic.

Pozorovatel tohoto dění musí být zneklidněn na nejvyšší míru. Evropa si navykla na život v míru a považuje ho za samozřejmost, o níž nemusí stále usilovat. Armádní techniku považují lidé Evropy pouze za poutovou atrakci. Přes vzosná slova pronášená v souvislosti se sedmdesátým výročí invaze v Normandii si lze snadno domyslet, jakou podporu by měla obrana některého z východních členů NATO. Byli bychom ochotni vyslat naše vojáky do ostrého boje na obranu třeba Lotyšska? Po kolika přivezených mrtvých vojácích by propukly velké demonstrace za stažení se? V jiných evropských státech by to asi nebylo jiné.

Snad s výjimkou prezidenta republiky máme v čele politiky, kteří o našem severoatlantickém obranném partnerství a závazcích už ani nemluví, natož aby byli schopni obhájit nepopulární kroky či se postavit v případě potřeby do čela národa. Historik si povzdychne – zase. Na politické elity v krizových časech máme smůlu. Jestli je to náhoda, nebo pouze máme to, co jsme chtěli a co si sloužíme, je jedno.

STANISLAV BALÍK

Texty /

Jiří HANUŠ

Ukrajinská krize očima
Institutu Václava Klause 3

FRANTIŠEK MIKŠ

Kazimír Veliký a jeho Černý čtverec.
Malevičova cesta k bezpředmětnosti
a bolševické revoluci 8

JOSEF MLEJNEK JR.

Silnější než smrt? Věda jako pochybný mesiáš.
John Gray: Komise pro nesmrtnost 23

TOMÁŠ PETRÁČEK

Velká válka 1914–1918 a sebestrukce
Západu. Několik reflexí k příčinám
a důsledkům první světové války 30

PAVEL ŠVANDA

Menšiny a většiny 38

PETR OSOLSOBĚ

„Nemáte-li ctnost, tak si ji osvojte!“
Hamletovo postrádání ctnosti 42

ELIJAH WALD

Blues a jazz 54

JOSEF MLEJNEK JR.

Bolek a démant. Rozporuplný pokus
Andrzej Wajdy o rehabilitaci Lecha Wałęsy . . . 61

Rozhovor /

JOSEF MLEJNEK

Kudy šel Jan Balabán. Rozhovor s Blankou
Kostřicovou nejen o Janu Balabánovi 66

Literatura /

BLANKA KOSTŘICOVÁ

„My dva spolu souhlasíme v tom hlavním...“
Malý výbor z dopisů Jana Balabána 74

Jiří MUNZAR

Nastává rilkovská renesance? 80

Jiří HANUŠ

Válka světů. Kdo je to Marťan? 84

Poezie /

ELKAN HAYEK

Na mé obloze 90

Nad knihami /

PAVEL STUDNÍČKA

Sedmý sešit tiché radosti. Zamyšlení
s ukázkami nad dvěma svazčky textů
z Vysočiny 93

Z nových knih 97

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

Vydává **Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK)**

Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax 545 213 862, e-mail: kontexty@cdk.cz, <http://www.cdk.cz>



Ročník VI. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XXV.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Stanislav Balík, Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** David Jalový (jazykový redaktor), Lenka Váňková (výkonná redaktorka) • **Celoroční předplatné** 500 Kč • **Sponzorské předplatné** 1 000 Kč • **Objednávky předplatného** Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz • **Bankovní spojení** 120 402 514 / 0600 • Nevyžádané rukopisy se nevracejí • **Tisk** Reprocentrum, Blansko • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 1803-6988 • **Na obálce** Kazimír Malevič: Autoportrét • Vychází s finanční podporou Statutárního města Brna, Ministerstva kultury ČR a Státního fondu kultury ČR.

B | R | N | O | I



Ukrajinská krize očima Institutu Václava Klause

JIŘÍ HANUŠ

Institut Václava Klause (IVK) poskytl k diskusi několik textů – analýz, které se týkají vývoje „ukrajinské krize“. A jako tomu bývá již pravidlem, Václav Klaus, podpořen v tomto případě svým spolupracovníkem Jiřím Weiglem, vyvolal značnou dávku nesouhlasných vyjádření, tedy do jisté míry polarizoval českou politickou i intelektuální sféru. Není to samozřejmě nic nového. To se dělo v jisté míře i v době Klausovy prezidentské éry a před ní. Dnes je ale situace jiná v tom, že exprezident vytvořil ideovou platformu v podobě svého institutu, kde zaznívají razantní názory tentokrát již bez ohledu na výkon funkce, jejíž nositel musí být z podstaty věci ve svých výrocích obezřetnější a státnicky opatrnější. Jinými slovy, od Václava Klause a jeho okruhu zaznívají neředěné, poměrně ostře formulované názory, které jsou – zdá se již programově – charakterizovány IVK jako protimainstreamové.

Vždy jsem byl zastáncem názoru, že Václavu Klausovi se vyplatí naslouchat, a to i tehdy, kdy se na první pohled jedná o zcela nezvyklé nebo nečekané stanovisko. Je tomu tak i v tomto případě. Texty IVK věnované Ukrajině (publikované buď na internetových stránkách Institutu, v prvním vydaném svazku textů s názvem *IVK v roce prvním*, publikace č. 9/2014, nebo v samostatném svazku komentářů věnovaných Ukrajině) zasluhují ovšem nikoli pouze pozornost, ale podrobný rozbor. A to i navzdory hlasům kritiků IVK, které zaznívají v českém prostředí stále hlasitěji – a nejsou to již pouze „socialisté“ nebo „radikální liberálové“, ale občas i bývalí příznivci exprezidenta. Tento článek je ovšem příliš stručný na to, aby aspiroval na analýzu obsahovou, stylovou i jazykovou, chce jen upozornit na několik základních východisek a tezí textů IVK, o nichž je jeho autor přesvědčen, že obsahují mnoho podnětných momentů. Jak jinak, tyto texty samozřejmě obsahují vedle silných

i slabší partie – o obou by se mohlo a mělo mluvit a psát.

První, patrně zásadní východisko, s nímž pracují texty IVK o Ukrajině a vlastně i o jiných zahraničně-politických tématech, je zdůraznění mocensko-politických aspektů mezinárodní politiky. Nikoli náhodou se některé články Jiřího Weigla explicitně opírají o postoje a názory Henryho Kissingera. Pokud bychom je chtěli nějak (možná zjednodušeně) parafrázovat, tak bychom použili pro pochopení politiky jakožto mocenské hry pojmy „praktická“, „zájmová“, „účelová“ a nevyhýbali bychom se skutečnosti, že v mezinárodní politice, a to i v jejích nejvyšších patrech, jde právě o popis „umění diplomacie“, které někdy udrží složité soukolí mocenské rovnováhy a stability a jindy nikoli. Jistě, je také možné toto pojetí apriorně odmítnout. Zvláště z pohledu menších a slabších hráčů na politické zahraniční scéně se takové chápání politiky jeví jako machiavelistické (aniž bychom se teď chtěli jakkoli dotknout vynikajícího renesančního myslitele!) a eticky nepřijatelné. Na druhé straně je oprávněné tvrdit, že se nejedná pouze o jakýsi akademický konstrukt, který by byl jednoduše zaměnitelný. Mezinárodní vztahy jsou skutečně naplněny reálnými a na první pohled „neetickými“ vztahy a vazbami, které je sice možné odmítnout jako normu politického jednání, ale bylo by neprozíravé s nimi nepočítat. IVK tedy do jisté míry vrací pojetí mezinárodní politiky „do reality“, v níž se dbá méně na proklamace a ideologické hrátky se slovy, ale pracuje se spíše s hlubokými, historicky založenými tendencemi určujícími běh evropských a světových dějin. V tomto smyslu je úsilí IVK jednoznačně pozitivní, i když to samozřejmě neznamená, že tato instituce musí vždy a za každých okolností správně interpretovat konkrétní mezinárodněpolitickou situaci. Je to ale v každém případě o realitu opřené, snad by bylo

možné říci metodologické východisko, které umožňuje pochopit moderní státy, jejich skutečné zájmy, předpoklady jejich vývoje a současný stav. V tomto ohledu je nesprávné tvrdit, že texty IVK neobsahují i analýzu soudobého Ruska – v tomto kissingerovském smyslu slova. Jako přesné se například jeví věty Jiřího Weigela o situaci Ruska po pádu komunismu: „Západní liberalismus, o němž ruské elity snily, že konečně přiblíží ruské poměry západním a přinese svobodu a prosperitu, se v ruském chaosu 90. let zdiskreditoval. Reakcí na zmatky Jelcinovy doby byl návrat k ruským tradicím silného státu a pevné vlády, které situaci postupně stabilizovaly a zajistily zemi relativní prosperitu, kterou její obyvatelstvo dosud v nelehké historii země nepoznalo. Rusko je znovu velmocí, avšak s omezeným globálním vlivem i možnostmi, ekonomicky pevně provázanou s okolním světem. (...) Rusko se za velmoc znovu považuje a jeho národní zájmy a ambice jsou v současnosti předem odhadnutelné. Rusko nemá pocit, že je stále poraženou zemí, která musí neustále ustupovat a vyklízet pozice. Naopak nastoupilo cestu návratu mezi přední velmoci a začíná otevřeně deklarovat své zájmy“ (Jiří Weigel: *Zamyšlení nad ukrajinskou krizí*). Právě v tomto výkladovém rámci je zapotřebí číst i následující řádky o Ukrajině. Rusko je zpět v naší současnosti jako velmoc, ať již reálně, nebo spíše „virtuálně“. Rozhodně se takto bude chovat. Tímto chápáním modenských a ideových reálií je IVK mnohem blíže ruské skutečnosti než ti, kdo se snaží ruskou realitu vtěsnat do blízkosti totalitárního režimu a nevnímají rozdíly mezi totalitarismem a „standardní“ velmocenskou politikou, k níž se Rusko evidentně vrací. Jinými slovy, snad výstižnými: Rusko je dnes více „carské“ než „sovětské“, ale se všemi možnými psychickými slabinami.

Co se týče samotné Ukrajiny a jejího vývoje, je úsilí IVK napřeno především nikoli k ruskému angažmá v této oblasti (to je pro IVK nezpochybnitelně dáno historickým vývojem), ale i k angažmá evropskému a americkému. To je možné v zásadě vnímat též pozitivně, a to hned na několika úrovních. Za prvé: Evropská unie se zřejmě ve snaze neustále rozšiřovat své teritorium, což je strategie navýsost problematická, dotkla svými návrhy asociačních dohod sporných regio-

nů, přičemž jí nestačilo ani poučení v jednáních s problematickými jižními (Řecko) a východními (Bulharsko) státy. V tomto smyslu je strategie rozšiřování EU nejen chybným politickým krokem, který Evropu vysiluje, ale koledováním si o problémy v hraničních oblastech Evropy, které byly historicky vždy zdrojem konfliktů (jihovýchod, jakož i Černé moře, je tradičně sporným územím od doby ruské a osmanské říše a bývalého britského impéria). Reprezentace Evropské unie si ale evidentně neláme historií hlavu – přitom by si něco stačilo přecíst o krymské válce, která rozvrátila vídeňské uspořádání po napoleonských válkách, protože v ní spolu bojovali bývalí spojenci. Na Krymu mimochodem Rusko krvácelo v boji se Západem, bývalým spojencem, především s válkychtivou Británií, na což se v Rusku nezapomíná. Za druhé: Evropská unie hledá v rámci potvrzení své zpochybněné identity nepřítel, kterého vidí v Rusku. Tím navazuje na nespokojenost danou také historicky, která je ale vysloveně negativní. Evropa a do jisté míry také USA tedy přitvrzují svou protiruskou rétoriku bohužel ve smyslu výroku Henryho Kissingera, že „demonizace Putina není politikou, ale vytvářením si alibi pro absenci politiky“. Rusko je tedy znovu „potřebný nepřítel“ a evropská a americká politika do značné míry zapříchňuje a aktivně ovlivňuje „riskantní ná kroky k nové studené válce“, před čímž komentář IVK s názvem *Zabraňme zplošťování debaty o Ukrajině* důrazně varuje.

Na tomto místě by se snad hodilo několik kritických poznámek na adresu pojetí IVK. Jakkoli je



zapotřebí souhlasit – a možná i prohloubit! – kritiku neodpovědné politiky EU, bylo by namísto rozlišovat politiku EU, která je evidentně v nekonceptním rozkladu, a zahraniční politiku USA, která přese všechny změny zůstává alespoň do určité míry konzistentní a na rozdíl od té evropské o něco odpovědnější. I v USA sice evidentně zeslábla schopnost „číst“ Rusko po rozpadu Sovětského svazu, jakékoli angažmá je však již po některých problematických krocích USA v mezinárodních vztazích a především v zásazích v krizových oblastech přinejmenším zvažováno. Vyčítat USA kroky směřující dlouhodobě k podpoře *demokraticky vyhlízejících* režimů lze nakonec dlouhodobě ocenit – i když se zahraniční politika USA občas ve svých odhadech o demokratických jednáních a činech plete. Zmýlení Spojených států je ostatně často dáno především strategií „volby menšího zla“. Dalo by se také namítnout, že IVK sice správně poukazuje na deformující a v dnešní krizi se prohlubující evropskou nenávist vůči současnému ruskému vedení (a potažmo vůči Rusku jako takovému), ale že nepracuje adekvátně se stejným protievropským a protiamerickým ruským afektem, který se projevuje nejen v Rusku, ale i na Krymu a na východní Ukrajině a je bohužel podporován – pokud ne podněcován – oficiální ruskou propagandou. Obecně ale je varování IVK před nakročením k nové studené válce zcela namísto – a o tom, že svou neblahou roli v tomto nakročení sehrála i Evropská unie, nemůže být sporu. EU se v zásadě chová pokrytecky, protože pod líbivými hesly „mír“ a „prosperita“ v zásadě rozšiřuje své teritorium bez ohledu na historii i současnost. Je však otázka, zda má IVK pravdu v tom, že události na Ukrajině povedou k nežádoucí akceleraci evropské unifikace a oslabování evropské demokracie. Paradoxně by tato krize a jí podobné (snad nenastanou!) mohly vést naopak k obrácení evropské politiky žádoucím směrem – totiž k odložení neproduktivní politiky rozšiřování unijního spolku a soustředění se na skutečné problémy, jimiž je bezesporu v hospodářských a finančních problémech potácející se evropský jih a zbrklé zavedení jednotné evropské měny.

Jádrem věci je ale zřejmě koncept, který je podle IVK sporem mezi „legislativistickým“ fundamentalismem a „real live“, tedy reálným životem. Podle IVK

reálný život právo vždy předbíhá, a to se mu zpětně přizpůsobuje: „Se změnou poměrů je nastolena nová zákonnost, z povahy věci rovněž vždy nevyhnutelně dočasná. Reálný život s jeho potřebami si své cesty obvykle najdou a jen málokdy s tím prováděné změny v legislativě stačí držet krok“ (*Zabraňme zplošťování debaty o Ukrajině*). Důležité je, že se dějiny berou často tímto směrem, stačí vzpomenout na vznik moderních států včetně bývalého Československa. Zde je opět použita koncepce reálně mocenská: „Mezinárodní akceptace té které změny hranic proto není v prvé řadě otázkou právní, ale především závisí na aktuální mocenské konstelaci v zemi, v regionu a ve světě. V tomto ohledu se moderní doba liší od vzdálenější historie pouze minimálně. Pokud bychom chtěli důsledně setrvat na právním a mezinárodněprávním posuzování změn tohoto druhu, dostáváme se do neřešitelné pasti dvojích standardů a protiřečící si praxe“ (*tamtéž*). Aplikováno na Ukrajinu to znamená, že právními argumenty, ústavou a zákony nelze držet jednotu Ukrajiny – a dokonce ani v tom pravděpodobně neposlouží demokratické procedury včetně voleb. V tomto ohledu má IVK stejně pravdu, jako ji nemá – a je možno historicky argumentovat. Je pravda, že cestou „via facti“ bylo leccos změněno a že to pak následující legislativa potvrdila. Tato cesta však nezahrnuje pouze případy víceméně oprávněného vzniku nového státu na základě rozhodnutí většiny obyvatelstva, respektive jeho elity (to je případ Československa na ruinách starého Rakouska, podpořeného evropskými mocnostmi), ale právě případy okupace s následnou právní legitimací (okupace Československa v roce 1968). Legislativa navíc kopíruje stávající stav, ale jen částečně, na základě jisté continuity. Tak Československo vzniklo na základě rozpadu Rakousko-Uherska, tedy nerespektováním tehdejší ústavy a zákonů, ve svém praktickém a právním rámci z tohoto proklamativně „nepřátelského soustátí“ leccos převzalo, nehledě k tomu, že nové Československo bylo založeno na dlouhodobé ideji tzv. státního práva. Mocenská situace v Evropě znamenala faktické rozbití Československa, právní dokument zvaný Mnichovská dohoda byl úsilím československých politiků a dalším mocenským vývojem eliminován a Československo obnoveno (pro připomenutí – bez Podkarpatské

Rusi, tedy části západní Ukrajiny!, což byl opravdu velkorysý dar Stalinovi). Priorita „reálného“ života před právem je sice nesporná v životě moderních národů a států, ale to neznamená, že by vždy šlo o nezpochybnitelnou a neproblematickou změnu. V reálném životě je to přibližně fifty-fifty. IVK je možné dát jistě za pravdu ve věci dělení československého státu v roce 1992, totiž že se jednalo o dělení „skutečně ústavně a právně připravené a realizované“ a že mnoho států prostě také štěstí nemělo a nemá. V případě Ukrajiny také jistě jde nejen o prostou vůli obyvatelstva, které je proruský cítící a které vyžaduje změnu – což by snad bylo nejen pochopitelné, ale možná v rámci moderního úsilí o národní svébytnost akceptovatelné – ale o ruský vliv, o němž by bylo naivní se domnívat (přesně v intencích kissingerovských myšlenek), že nemá o Krym a Ukrajinu bytostný zájem a že nepodniká kroky tímto směrem. V tomto ohledu jsou poznámky a analogie Václava Klause vyslovené v dubnu v diskusi na půdě Kongresového centra Vysoké školy finanční a správní dne 9. 4. 2014 o Vladimíru Putinovi, který je údajně nešťastný z toho, že musí na Ukrajině zasahovat, poněkud zjednodušující – a to s ohledem právě na texty jeho vlastního institutu. Pokud je Rusko znovu nepodcenitelným hráčem v mocenské hře, což IVK předpokládá, dá se očekávat, že bude mít o Krym i východní Ukrajinu zájem, a to i přes politické a hospodářské problémy, které z toho vzniknou. Stačí si přečíst Alexandra Solženicyna, ať uvedeme jednu nespornou autoritu, která měla na Ukrajinu zřejmě obdobný názor jako současný ruský prezident. Otázka pak zní: jaký je tedy Ukrajina případ? IVK tvrdí, že Ukrajina je natolik nestabilní a křehký prostor, že vyvolání destabilizace, ať už kýmkoli, je špatné. S tím lze naprosto souhlasit. Znamená to však, že mezinárodní právo, založené na akceptování nadnárodních politických celků, nikoli pouze na lidskoprávní vágní tematice, se musí nutně sladit s jakoukoli změnou, k níž na základě změn daných reálnou mocí dojde? Jistě nikoli. Problém je samozřejmě v tom, kdo může a chce toto mezinárodní právo garantovat. Ideální by už dnes ani nebylo, což je oblíbené klišé evropských politiků, kdyby se Ukrajinci mohli rozhodovat opravdu sami, bez jakýchkoli vlivů. To je bohužel dnes iluze, a to nejen

kvůli těmto vlivům, ale kvůli Ukrajincům samotným. Destabilizace se bude zřejmě prohlubovat a naneštěstí jsou i nedávné dějiny plné příkladů, že rozhodovat budou mocní v tomto regionu, především Rusko. Evropský západ, dnes především Německo, se stále ještě tvrdého mocenského střetu obává (to se může časem změnit v důsledku nového německého prozření do reálného světa, což se možná za několik let stane, až Německo přestane bavit neustálé připomínání si vin za válečné konflikty a holocaust), a USA zřejmě nemají na Ukrajině své životní zájmy. Realisticky viděno – i v lepším případě, totiž že se Rusko spokojí s Krymem – bude i nadále východní Ukrajina zdrojem těžko řešitelných konfliktů, na jejichž řešení bude „ruský medvěd“ stále připravenější a mentálně odhodlanější – bez ohledu na svoji reálnou moc. I relativně mocensky slabé Rusko může být psychicky silné, pokud bude živeno představou, že ho Západ nechápe, či že ho dokonce zrazuje.

Pokud bychom měli vzít kissingerovské vidění světa vážně, museli bychom k němu dodat právě tuto významnou skutečnost. Realita politiky není jen v mocenských zájmech a hlubinných historických danostech. Tato realita tkví také v představách a imaginaci, které mohou být a většinou jsou stejně skutečné jako reálná moc, počet divizí či kolonií. Bylo by poněkud naivní říci kissingerovskému konceptu „ano“ bez započítání tohoto významného faktoru. Konkrétně to znamená, že podobně jako je reálný a historicky doložitelný ruský zájem o Krym a východní Ukrajinu a jeho pocity „ublížení Západem“, podobně reálné jsou i obavy, ba strach z Ruska. Udivení nad touto obavou nemá příliš místo v tomto světě. Přitom by se dalo říci, že v České republice je tento strach a podezřívavost z aktuální ruské politiky přítomen v docela snesitelné míře, což vynikne ve srovnání s tím, co v ukrajinské krizi prožívají například Poláci nebo Litevci. Vůbec, bylo by zajímavé, kdyby se IVK a především samotný Václav Klaus vyjádřil k polským aktivitám, které jsou sice na jedné straně zřejmě docela smysluplnými návrhy na budoucí posílení obrany polského území prostřednictvím NATO, na druhé straně je polská společnost (a nikoli pouze její intelektuální elita, která není navíc ani zdaleka tak liberální jako ta česká) prostoupěna

takovými obavami z Putina a jeho politiky, o jakých by se českému prostředí ani nesnilo. Protože je Václav Klaus znám jako dlouhodobý zastávce polské politiky, což nechci v žádném případě problematizovat, naopak je mi to velmi sympatické, bylo by zajímavé si vyslechnout jeho názory na Vladimíra Putina vmanipulovaného a nešťastného z ukrajinského vývoje právě v sousedním Polsku a polským ušima. Zmíněné obavy a protiruský afekt je snad docela pochopitelný i v České republice – ostatně, jak již bylo řečeno, tento afekt nesdílejí pouze radikální levicoví a liberální protivníci Václava Klause (za všechny budiž jmenování bývalý rektor MU Jiří Zlatuška nebo literární historik Martin Putna, kteří se při vyslovení jména Václava Klause chovají jako zběsilí býci v aréně při spatření červeného šátku), ale též docela umírnění středopravicoví politici a jejich voliči. Jinak řečeno: i česká společnost má jisté právo Rusku nedůvěřovat, i když dny sovětského impéria jsou našťastí minulostí. Ještě je tu však znovuoobnovený ruský imperialismus, byť zatím slabý, který má mnohem starší kořeny, a právě z tohoto „kissingerovského“ důvodu je nebezpečné ho podceňovat.

Shrnutí: texty Institutu Václava Klause o Ukrajině se rozhodně vyplatí číst. Jsou jistě vážně míněným pokusem zabránit jednoznačné, a tudíž zavádějící pohád-

kové představě o dvou spravedlivých (Evropě a USA) a o zlém čaroději Vladimíru Vladimiroviči. Důležitý je i odkaz na chápání reálné velmocenské politiky, na slabost, křehkost a politickou nestabilitu moderního ukrajinského státu, na nešťastnou úlohu politiky EU, na připomínku složitosti vzniku moderních evropských i mimoevropských států. Obsahují však i jistá problematická místa, která by si zasloužila vážnou diskusi. Otázka je, zda o ni česká intelektuální komunita stojí. IVK totiž připomíná spíše opevněnou pevnost, jejíž střely dopadají do společnosti s cílem prolomit jistou společenskou izolaci, do níž se dostala politika muže, jehož jméno nese Institut ve svém názvu. Bohužel málokoho z intelektuálního českého prostředí dnes zajímá, že Václav Klaus stále patří k nejanalytičtější, nejaktivnější a současně nejprovokativnější českým politikům, kteří i po politické kariéře neztratili zájem o věci veřejné.

Poznámka: Považuji za důležité zmínit, že tento článek byl odevzdán redakci 20. května tohoto roku, kdy je situace na Ukrajině velmi nejistá a mění se každým dnem.

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století.

**Navštivte internetové stránky
Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)**

www.cdk.cz

Naleznete zde informace o všech vydaných i připravovaných titulech CDK, včetně obálek a anotací.

Knihy jsou účtovány s 15% slevou, pro předplatitele časopisů *Kontexty* a *Církevní dějiny* s **25%** slevou.

Poštovné a balné neučtujeme!

Kazimir Veliký a jeho Černý čtverec

Malevičova cesta k bezpředmětnosti a bolševické revoluci

FRANTIŠEK MIKŠ

Černý čtverec na bílém pozadí ukrajinsko-polského malíře Kazimira Maleviče bývá někdy označován za „nahou ikonu své doby“, za „nejdůležitější obraz století“, za definitivní tečku za malbou minulosti a počátek nové moderní výtvarné éry. Dlouhou dobu se věřilo, na základě malířovy záměrné mystifikace, že vznikl v roce 1913, ačkoli ve skutečnosti byl namalován a poprvé vystaven až o dva roky později, na podzim roku 1915. Navzdory tomu odstartovala malířova velká bilanční výstava již v říjnu 2013 v amsterodamském Stedelijk Museum, v březnu letošního roku se přesunula do Bundeskunsthalle v Bonnu, odkud v létě poputuje do Tate Moderne v Londýně. Vzhledem k rozsahu a reprezentativnosti celého projektu (a také blížícímu se výročí skutečného vzniku *Černého čtverce*), bude užitečné si připomenout, z jakých idejí a v jakém kontextu Malevičova suprematická díla vznikala a co si od její tvorby sliboval.

„Představte si čtverec, živý, krásný čtverec. A ten čtverec má vyprávět o sobě, o svém životě. Rozumíte, čtverci by sotva napadlo vykládat, že má všechny čtyři úhly stejné, to už prostě nevnímá, to pokládá za samozřejmost, za banalitu. A já jsem pořád v téhle situaci čtverce.“

JEVGENIJ ZAMJATIN: *My*¹

V dějinách umění jsou často užívány pojmy „ruská avantgarda“, „ruský futurismus“ či „ruský kubofuturismus“, ačkoli jsou do jisté míry zavádějící a bylo s nimi mnohokrát polemizováno.² Zejména proto, že nešlo o hnutí výhradně ruská, nýbrž spojující v sobě mnoho různých národních příměsí – arménskou, gruzínskou, židovskou, polskou, a především ukrajinskou. Mnozí z hlavních představitelů tzv. „ruské avantgardy“, ať působící v Rusku či v cizině, pocházeli původně z Ukrajiny, vyrostli zde a vystudovali, a často se také ukrajinskou tradicí inspirovali. Stačí zmínit Davida Burljuka, „ukrajinského otce ruského futurismu“, a jeho bratra Vladimira, kteří pocházeli z charkovské oblasti; v Charkově prožil mládí přední ruský konstruktivista Vladimir Tatlin, narodili se zde a tvořili Vasilij Jermi-

lov a Marie Siniakova. S Kyjevem je spojeno jméno sochaře Alexandra Archipenka či malířky Alexandry Exterové, kteří se oba později prosadili v Paříži a dalších západních uměleckých metropolích. Již tento neúplný výčet známých umělců postačí, abychom si uvědomili, do jaké míry lze „považovat ruskou avantgardu také za ukrajinskou“.³

Za Ukrajince se pokládal i Kazimir Malevič, hlavní představitel „ruské“ avantgardy, zakladatel suprematismu a autor proslaveného *Černého čtverce na bílém pozadí* (bar. XIV.), ikonického obrazu radikálních vyznavačů nepředmětné malby. Narodil se a vyrostl na Ukrajině, i když otec byl polského původu. V dopisech matce se podepisoval polsky jako „Kazik“, v dotaznících však uváděl v rubrice národnost „Ukrajinec“. Historik umění Dmytro Horbachov, přední propagátor ukrajinské moderny, o Malevičově vztahu k Ukrajině říká:

„V roce 1983 jsem se náhodou setkal s Malevičovou sestrou Viktorií Severinovnou, která bydlela ve Vyšhorodě, nedaleko Kyjeva. Po svém bratrovi měla jen málo věcí, neboť většina jeho pozůstalosti byla zničena –

i ona sama v osudném roce 1937, kdy k ní přišla tajná policie s příkazem k domovní prohlídce, protože Malevič byl prohlášen za nepřítele socialistického realismu, spálila jeho dopisy. Viktoria Severinová se svými přáteli často mluvila o právu Ukrajiny na „svého“ Kazimira Velikého (jak si Malevič v legraci říkal) a sám Malevič se podle paní Viktorie v různých úředních formulářích hlásil k ukrajinské národnosti a totéž radil jí a bratrovi. Proč však v oficiálních formulářích, které vyplňoval v roce 1927 v souvislosti s výjezdem do zahraničí, prohlašoval, že je Polák, neuměla Viktoria Severinová vysvětlit. My již dnes odpověď na tuto otázku známe: hledal způsob, jak by unikl pronásledování, které zažíval v Leningradě, a byl by zůstal v Polsku, kdyby ho polské orgány nepokládaly za bolševika a neupřely mu status uprchlíka.“⁴

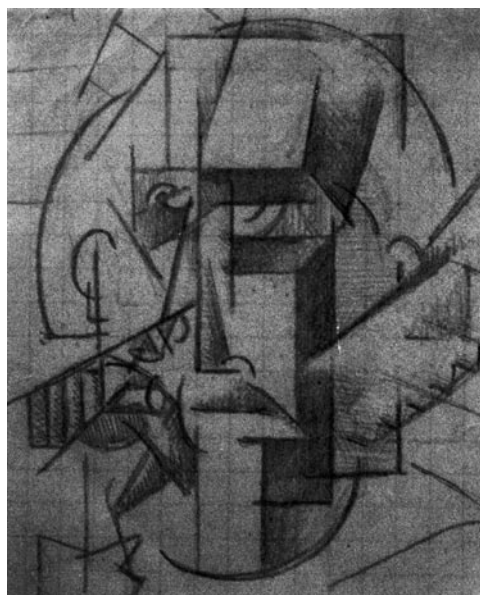
Je zřejmé, že si ukrajinští historici umění „svého“ Kazimira Velikého (obr. 1) stále hlasitěji nároku-
jí, a mají na to i právo. Záleží na optice, s níž na jeho dílo nahlížíme. Nesdílíme-li dnes „kanonický“ modernistický výklad dějin umění, pak své nejlepší obrazy namaloval Malevič na Ukrajině či byly ukrajinským

venkovem inspirovány. Naopak jeho prosovětská nepředmětná tvorba, mesiášské vizionářství a teoretické práce z let 1915 až 1927 se ukázaly být slepou uličkou. Přesto je dodnes Malevičova suprematická malba (doprovzená velmi zmatenými teoriemi) nejvíce opěvovanou částí jeho díla a zajistila mu trvalé místo mezi klíčovými umělci 20. století.⁵

Malevič byl pro umění ochoten obětovat cokoli a vykořisťovat kohokoliv, čímž se nijak netajil. Žádný jiný vůdčí představitel „ruské avantgardy“ – Filonov, Larionov, Tatlin – neměl tolik nepřátel jako on, tvrdil legendární sběratel a znalec ruské moderny Nikolaj Chardžijev.⁶ Vždy musel být tím prvním a zarputile razil své ideje: „Malevič se mi nelíbil. Byl celý tak nějak čtvercový, tupě jednostranný,“ poznamenal Alexandr Rodčenko, jeden z malířových zahořklých rivalů.⁷ A nejspíš takto vnímal Maleviče i jeho blízký přítel Ivan Kljun, když v roce 1914 kreslil jeho kubistickou podobiznu (obr. 2). Přestože bývá vztah oddaných spolupracovníků, stoupenců či žáků k Velkému Mistrovi idealizován, zdaleka nebyl bezproblémový. A mnozí z těch, kdo žili pod jeho dominantním vlivem, se navzdory smutku



Obr. 1. Ivan Kljun: Portrét Kazimira Maleviče, 1933, akvarel, tužka a křída na papíře, 31x142 cm, soukromá sbírka. Repro: *Ivan Vasilievich Kliun*, s. 91.



Obr. 2. Ivan Kljun: Portrét Kazimira Maleviče, kolem roku 1914, tužka na papíře, 7x6 cm, soukromá sbírka. Repro: *tamtéž*.

z mistrova hořkého konce poprvé svobodně umělecky nadechli až po jeho smrti. „Původnost Maleviče vyplývala z jeho samolibosti, nesnesl být číslem dvě,“⁸ poznamenal později Kljun, roztrpčen nejspíše tím, že mu byl upřen jeho podíl na vzniku malířského suprematismu.

O Malevičově *Černém čtverci*, kterému přikládal téměř mystický význam, se někdy mluví jako o „nahé ikoně své doby“, jak jej sám v jedné polemice nazval.⁹ Tento přírůbek je v mnohém výstižný. Není jistě náhodou, že když počátkem dvacátých let psal Jevgenij Zamjatin svůj slavný antiutopický román *My*, vybral si za symbol totalitního světa budoucnosti, v němž vůle kolektivu pod diktátem Dobroditele zcela vytlačí svobodu lidského myšlení, právě Čtverec. Již druhá kapitola jeho temné sci-fi vize o stavitelích kosmické lodi *Integrál*, žijících v dokonale zmechanizované, racionalizované a odlišťené společnosti budoucnosti, nese příznačný název „Balet. Čtvercová harmonie“ a pátá „Čtverec. Vládcové světa“.¹⁰

Pestré barvy ukrajinského venkova

Kazimir Malevič se narodil roku 1878 v Kyjevě jako nejstarší ze čtrnácti dětí (pět zemřelo v útlém věku). Matka Liudviga pocházela z Poltavské oblasti a údajně psala poezii, otec Severin byl Polák, jenž jako inženýr cestoval po cukrovarech a byl v každodenním kontaktu s rolnickým a průmyslovým světem Ukrajiny. Později, když se rodina rozrostla, se trvale usadil v obci Parchomivka v charkovské oblasti. Byl polským vlastencem a katolíkem, jeho prastrýc, katolický kněz v Kyjevě, byl exemplárně popraven během polského povstání v roce 1863. V dětství chodil Kazimir do pravoslavných i římskokatolických kostelů a našly se prý i příležitosti, kdy jeho otec pozval na návštěvu zároveň pravoslavného i římskokatolického kněze. Mluvil tehdy ukrajinsky, ruština mu zněla exoticky.¹¹

Malevič již od mládí prokazoval značné umělecké nadání a zaujetí. Jeho zájem o malbu a vše výtvarné byl podnícen, jak sám později napsal, především pestrými barvami a bohatými ornamenty ukrajinského venkova, které viděl nejen na rozličných lidových krojích, ale

i na stěnách a trámech vesnických stavení. Ve své *Autobiografii* vzpomíná, že prostý a barvami prodchnutý život ukrajinských rolníků tehdy vnímal v ostrém protikladu k šedi a technické monstrozitě městských továren, kam občas s otcem na cestách zavítal. Nedovedl si představit, že by žil ve městě a pracoval ve fabrice, dokonce ani studium na některé z městských univerzit. Jeho přirozený svět byl na venkově, mezi prostými lidmi, jejichž tvorbu obdivoval: „S ohromným úžasem jsem sledoval, jak rolníci malují nástěnné malby, pomáhal jsem jim pokrývat podlahy jejich příbytků jílem nebo malovat na pec ornamenty. Uměli krásně zobrazit kohouty, koníky a květiny... Právě na tomto pozadí se utvářel můj cit pro umění.“¹² Od pozdějšího nejradikálnějšího sovětského „ikonoklasta“ a suprematisty zní možná takové vyznání podivně, ale jak dále uvidíme, není úplně od věci.

V letech 1895–1896 Malevič krátce navštěvoval malířské kurzy na Kyjevské škole kresby,¹³ kde byl ovlivněn svým učitelem Nikolajem Pimoněnkem (1862–1912), předním ukrajinským žánrovým malířem a příslušníkem legendárního Sdružení putovních výstav, tzv. peredvižníků.¹⁴ Jak později vzpomínal, Pimoněnkovy obrazy na něj velmi zapůsobili: „Ohromovalo mě všechno, co jsem v jeho ateliéru viděl. Měl tam řadu stojanů s obrazy zachycujícími život na Ukrajině... Ukázal jsem mu své práce, tenkrát to byly skici podle přírody. Kyjevská škola mě přijala.“¹⁵ Stopy Pimoněnkova vlivu najdeme nejen v řadě Malevičových raných prací, ale i v jeho pozdní malbě po „návratu“ na rodnou Ukrajinu v roce 1928, nejsilněji na známém plátně *Žnečky*, zobrazujícím tři venkovské ženy uprostřed rozlehlých žlutých ukrajinských polí. Dvě se sklánějí v červených sukních nad snopy slámy jako apoštolové na ikonách, třetí stojí uprostřed se srpem v ruce a hledí přímo na nás podobně jako na Pimoněnkově obraze (bar. I. a II.).

Roku 1896 se Malevičova rodina stěhuje do Kursku, správního města stejnojmenné oblasti v Rusku, ležícího na železniční magistrále spojující Moskvu s východní Ukrajinou, kde otec získá místo úředníka u drážní společnosti. Talentovaný mladík se zde připojí ke skupině místních amatérských malířů, s nimiž se účastní prvních kolektivních výstav. V té době ještě

maluje pod vlivem peredvižníků, zejména Ilji Repina a Ivana Šiškina, jejichž dílo zná především z reprodukcí. V Kursku se roku 1899 ožení a s manželkou Kazimírou Ivanovnou Zglejcovou, dcerou místního lékaře, mají dvě děti, Anatolije (1902) a Galinu (1905). Malevič krátce pracuje jako kreslíř v otcově kanceláři, především proto, aby si vydělal peníze na umělecká studia. Již od podzimu 1904 pobývá poprvé delší dobu v Moskvě, kde se hlásí na Moskevskou školu malířství, sochařství a architektury. Opakovaně však není přijat, a tak se od podzimu 1906 zapisuje na malířské kurzy v soukromém ateliéru Fedora Rerberga. Protože chce být v každodenním kontaktu s malířským světem, stěhuje se o několik měsíců později s rodinou natrvalo do Moskvy, kde se již v roce 1907 účastní XIV. výstavy Moskevského sdružení umělců.

V Moskvě se Malevič poprvé seznamuje s dynamickým a neklidným velkoměstským životem, kterým dříve opovrhoval, navíc na pozadí bouřlivých dějinných událostí. Již v době svého prvního pobytu diskutuje o socialistických teoriích a na sklonku roku 1905, po vypuknutí revolučních nepokojů, nastoupí na barikády. Aktivně se účastní pouličních bojů, což později vylicí ve svých nedokončených vzpomínkách.¹⁶ Protlouká se v Moskvě, jak to jen jde, ale trvalé zaměstnání si nehledá, i když tím trpí celá rodina. Pravidelně navštěvuje Rerbergovu školu a mnoho hodin tráví v soukromé galerii bohatého kupce Sergeje Ščukina, kde je k vidění největší sbírka francouzských impresionistů, ale i díla jejich nástupců, mezi jinými Paula Cézanna, Vincenta van Gogha, Henriho Matisse či Pabla Picassa.

Malevičova tvorba v té době osciluje mezi impresionismem, secesí, symbolismem a fauvismem, přičemž v těchto různých stylech maluje plátna svědčící o velkém uměleckém talentu a malířském temperamentu. Jeho soubor čtvercových obrazů *Studie k fresce* (jak je sám nazval), známý též jako *Žlutá série*, je působivou ukázkou ruské symbolistní estetiky prodchnuté spirituálními náměty a originálně ztvárněnými biblickými scénami. Najdeme zde „ozvuky“ starých pravoslavných ikon s okrovým či zlatým pozadím, ale i elegantní jemné krajiny, z nichž jako by prozařovala oslňující žlutá ukrajinských obilných lánů (bar. III.). Na

jedné z maleb *Žluté série* zobrazuje Malevič sám sebe jako uhrančivého uměleckého Demiurga následovaného zástupem modlících se andělů (bar. IV.), což předjímá téměř mesiášské poslání, jež svému dílu později přikládal. Vždy byl obklopen skupinou oddaných žáků a své pozdější teoretické spisy koncipoval jako Nová Evangelia, podle nichž chtěl přetvořit nejenom umění a architekturu, ale rovnou celou společnost. Cílem Malevičovy malby i psaní nebylo nikdy nic menšího než konfrontace s absolutnem.

Kárový spodek a Oslí ocas

Vynikající (tentokrát civilní) autoportrét z přelomu let 1908–1909 (bar. V.) zachycuje hodně z živosti a síly Malevičovy osobnosti. Dokonale zvládnutá fauvistická manýra, výrazné pozadí s primitivními motivy koupajících se dívek, záměrná juxtapozice teplé a chladné barvy na tváři, to vše dodává malířovu autoportrétu magický, téměř uhrančivý výraz proroka, ale naznačuje i jistou rozpolcenost a tragičnost, již si v sobě jako umělec nese.

Rok 1909 znamená v Malevičově životě velký zvrat. Opouští ho manželka, nejprve sama, později si odvede i děti. Nedlouho poté umírá jeho syn Anatolij na břišní tyfus. Malevičovou partnerkou a později i ženou se stává Sofia Michailovna Rafalovičová, dcera moskevského psychiatra a příležitostná autorka knih pro děti. Její rodina vlastní daču v Němčinovce, vesnici nedaleko Moskvy, kterou si Malevič velmi oblíbí a v létě zde tráví mnoho času malováním i promýšlením svých teorií.¹⁷

V roce 1910 přizvou Michail Larionov a Natálie Gončarovová Maleviče k účasti na první výstavě skupiny Kárový spodek (*Bubnovyj valet*), jež sdružuje hlavní představitele ruské moderny. Organizátoři se snaží začlenit ruské postimpresionistické malířství do mezinárodního kontextu, a tak se výstavy účastní i ruští umělci žijící v Německu (Vasilij Kandinskij, Alexej von Javlenskij) a někteří francouzští kubisté (Albert Gleize či Lhote André). Členové skupiny neproklamují jednotný styl či teoretická východiska, spojuje je pouze odmítavý postoj k estetice jejich předchůdců, stoupenců impresionismu, ale především secese či

symbolismu. Namísto mystiky a hledání skrytých významů se odvolávají na „primitivismus“ lidového umění a především bedlivě sledují, co se děje v západním uměleckém světě. Známy Malevičův obraz *Koupající se* (bar. VII.) z roku 1911 může být skvělým dokladem toho, jak bezprostředně dokázal reagovat na nejnovější podněty francouzského modernismu, v tomto případě zejména na dílo Henriho Matisse.

Snaha Larionova a Gončarovové dodat francouzskému postimpresionismu specificky ruský nádech, obohatit jej o vlivy ikonomalby a lidového umění se u Maleviče setkala s přirozenou odezvou. Některé jeho kresby z počátku desátých let jsou prodchnuté vzpomínkami na prostý život ukrajinských venkovanů, naplněný tvrdou prací a drobnými radostmi, ale i vroucí zbožností (obr. 3), jež jim pomáhá snášet nejruznější životní protivenství. Působivá kresba *Na hřbitově* (obr. 4) zachycuje pohřeb dítěte, tedy smuteční událost, jíž musel být Malevič mnohokrát přítomen. Malá rakev leží mezi oběma rodiči na jinak opuštěném hřbitově, jenž se zdá být podle křížů v pozadí spíše katolický než pravoslavný. Otec vykopal hrob a stojí tiše

se smeknutým kloboukem, zatímco matka se na kolenou vroucně modlí. Rakev má zvláštní kubizující tvar (podobně jako za ní vykopaná jáma) a je tmavá, vlastně tvoří nejtmaší místo na kresbě a přitahuje naše oči. Z celé scény vyvěrá hluboký smutek, ale i víra a pokora, s níž rodiče přijímají smrt svého dítěte.

V roce 1912 se Larionov a Gončarovová se skupinou Károvy spodek rozcházejí a zakládají radikálnější výstavní společnost Oslí ocas (*Oslinyj chvost*), do níž přizvou i Vladimira Tatlina a Maleviče. Ambice sdružení nejsou přitom nijak malé: rozejít se definitivně s evropskými vlivy a založit vlastní ruskou školu moderního umění. Na první společné výstavě skupiny Oslí ocas, zahájené v březnu téhož roku v Moskvě, vystavuje Malevič soubor kvašů se scénami z života rolníků. Jeho nové práce jsou syrové a záměrně neobratné, nicméně velmi živelné a osobité. Přesto z nich stále ještě cítíme inspiraci nejnovějšími trendy francouzského umění, od Cézanna k Matissovi, Picassovi či Braquovi (obr. 5). Například jeho známí *Čističi podlahy* (obr. 6) připomínají svými postoji spíše elegantní tanečnice z Matissových obrazů či postavy z nějakého rurálního



Obr. 3. Kazimir Malevič: Venkovské ženy v kostele, 1911–1912, tužka na papíře, 22x18,5 cm, Ruské muzeum, Moskva. Repro: Kazimir Malevich in the Russian Museum, Cat. 111.



Obr. 4. Kazimir Malevič: Na hřbitově, 1911–1912, tužka na papíře, 15x18 cm, Ruské muzeum, Moskva. Repro: tamtéž, Cat. 110.

baletu než neohrabané primitivní mužiky věnující se běžné rutinní činnosti drhnutí dřevěné podlahy.

V té době se však již nepochybně formuje Malevičovo originální vidění a svébytný styl. Na první výstavě skupiny Oslí ocas představí také několik olejomalb, jež dávají tušit, že se jeho malba bude dále vyvíjet od neoprimitivismu směrem k futuristicky laděným, jakoby mechanickým a kovovým formám, i když stále aplikovaným na běžné scény ze života venkovanů. Jedním z prvních signálů jeho přechodu ke specifickému „rurálnímu futurismu“, jak bývají tyto malby nazývány,¹⁸ může být plátno *Sklizeň žita*, namalované dle všeho ještě roku 1912 (bar. VI.). Obraz má již zcela jinou atmosféru než tehdejší kvaše a zachycuje několik mechanicky vyhlížejících postav sklánějících se nad snopy, jež připomínají více než svázané žito jakési stočené obří kovové piliny.

Nemalovat maso! Malovat stroj!

„Dnes ráno jsem například byl v hale, kde se staví Integrál – a najednou jsem spatřil stroje: se zavřenými očima se pokojně točila závaží regulátorů; třpytivé hřídele se skláněly vpravo a vlevo; rameno táhla se hrdě pohupovalo; nůž obráběčky přisedával do taktu neslyšné hudby. A najednou jsem spatřil všechnu tu krásu neklidného baletu strojů, zalitého lehkým modrým světlem.

Ptal jsem se pak sám sebe, proč je to tak krásné. Proč je tanec krásný? Dá se odpovědět: protože to je *nesvobodný* pohyb, protože veškerý hluboký smysl tance je právě v absolutní estetické podřízenosti, v ideální nesvobodě.“

JEVGENIJ ZAMJATIN: *My*¹⁹

O Malevičovi bychom mohli říci, že v letech bezprostředně předcházejících zrodu suprematismu lačně nasával různé západní malířské styly, rychle si je technicky osvojoval, uzpůsoboval svým potřebám a nakonec je opouštěl jako překonané. Podobně tomu bylo i s italským futurismem, jehož divoká revolta se pro něj stala rozhodujícím podnětem k radikální vzpouře a pozdějšímu kroku do bezpředmětného neznáma. Již od počátku desátých let se mezi ruskými modernisty šíří ohnivé ideje italského básníka Filippa Tommasa Marinettiho, „kofeinu Evropy“, jak se mu tehdy říkalo. Jeho iniciační



Obr. 5. Kazimir Malevič, Uklízečka, 1911, kvaš na papíře, 98x107 cm, soukromá sbírka. Repro: Kazimir Malevich and the Art of Geometry, s. 31.



Obr. 6. Kazimir Malevič: Čističi podlahy, 1911–1912, kvaš na papíře, 71x71 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Repro: Kazimir Malevich and the Art of Geometry, s. 30.

Futuristický manifest, otištěný v únoru 1909 v pařížském *Figaru*, burcoval umělce k definitivnímu rozchodu se vším starým a k přizpůsobení umělecké formy moderní technické době – energii, odvaze, rychlosti, závodnímu automobilu, „jenž je krásnější než Niké Samothrácká“. ²⁰ „Futuristé... zakázali malovat maso a přikázali malovat stroj, ... malování sujetů současné techniky probudilo duši,“ tvrdil Malevič o Marinettiho revolučním kroku. ²¹ A neváhal se postavit těsně po boku básníka, jemuž pro tentokrát dokonce přiznal prvenství:

„Marinetti a já jsme strávili dětství a mládí na vrcholu sopky Etny; mluvili jsme pouze s démony, kteří se objevili v jejím kouři. Byli jsme mystici, ale démoni nás vždy pokoušeli materialistickou vědou a ukazovali, že umění musí být stejně tak materialistické. Je pravda, že jsem tomu porozuměl později než Marinetti, jenž si vzal tuto myšlenku k srdci a napsal manifest chválící tovární komíny a všechno v továrnách vyrobené.“ ²²

Paradoxem Malevičova halasného příklonu k futurismu bylo, že mu ve skutečnosti byla podstatná část

Marinettiho burčující výzvy bytostně cizí. V jedenáctém, závěrečném bodě *Futuristického manifestu*, napsaného ještě před vznikem prvního futuristického plátana, italský básník emotivně vyhláší:

„Budeme opěvovat masy vzrušené prací, rozkoší či vzpourou; budeme opěvovat pestrobarevné a mnohohlasné proudy revolucí moderních měst; budeme opěvovat vibrující vášně nočních arzenálů a stavení žhnoucích elektrickými lampami; nenasytná nádraží, požírače kouřových hadů; továrny zahalené do mraků pokroucených vláken jejich kouře; mosty vzpínající se nad řekami jako obrovští gymnasté a blýskající se ve slunci leskem nožů; smělé parolodě slídící po horizontu; lokomotivy se širokou hrudí, jež bijí kopyty do kolejí jako obrovští oceloví oři v postrojích z trubkoví; a klouzavý let aeroplánů, jejichž vrtule se třepotají ve vzduchu jako vlajka a těší nás stejně jako nadšené davy.“ ²³

Jak známo, byla to především tato pasáž manifestu, jež podnítila vznik oslnivých a dynamických pláten Marinettiho futuristických stoupenců, jako byli Gia-



Obr. 7. Kazimir Malevič: Venkovská žena s vědry a dítětem, 1912, olej na plátně, 73x73 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Repro: Kazimir Malevich and the Art of Geometry, s. 40.



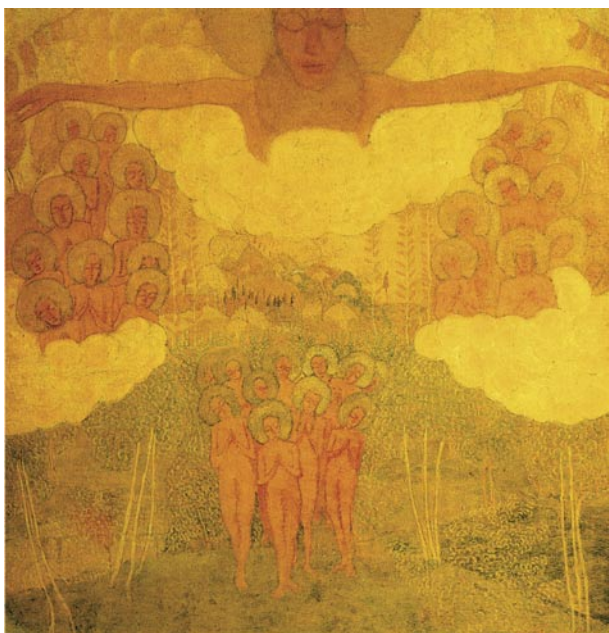
Obr. 8. Kazimir Malevič: Venkovská žena s vědry, 1912–1913, olej na plátně, 80x80 cm, Museum of Modern Art, New York. Repro: tamtéž, s. 59.



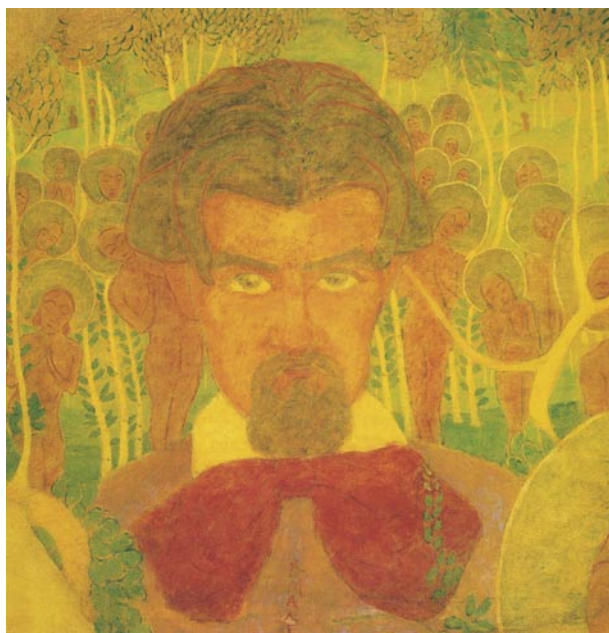
I. Nikolaj Krnilijevič Pimoněnko: Žnečka, 1889, olej na plátně, 137x75 cm, Národní umělecké muzeum Ukrajiny, Kyjev.
Repro: *Katalog Národního uměleckého muzea Ukrajiny*, 2003, s. 233.



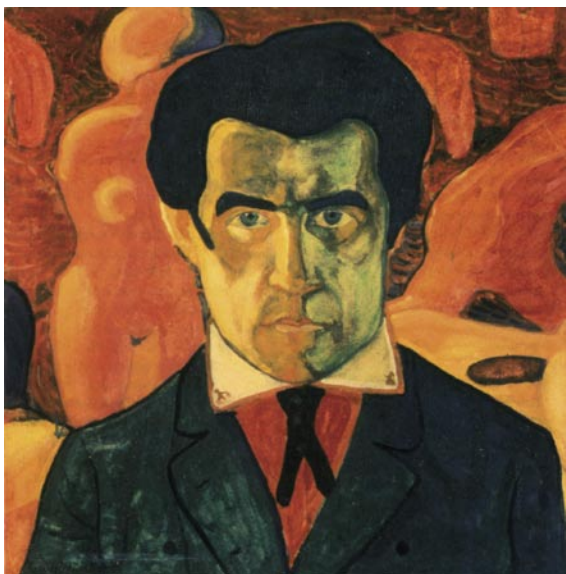
II. Malevič, Kazimir: Žnečky, 1928–1929, olej na dřevě, 71x103 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Cat. 31.



III. Malevič, Kazimir: Triumf nebes (Žlutá série), 1907, olej na lepence, 72,5x70 cm, Státní ruské muzeum, Petrohrad.
Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Cat. 3.



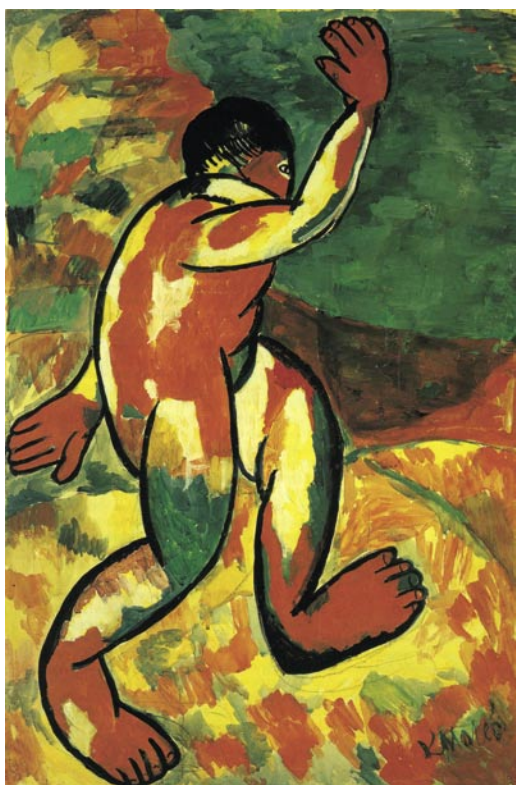
IV. Malevič, Kazimir: Autoportrét (Žlutá série), 1907, olej na lepence, 69x70 cm, Státní ruské muzeum, Petrohrad.
Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Cat. 4.



V. Malevič, Kazimir: *Autoportrét*, 1908–1909, kvaš na kartonu, 27x26,5 cm, Tretjakovská galerie, Moskva. Repro: *Cesta k abstraktnímu umění*, příl. IX.



VI. Malevič, Kazimir: *Sklizeň žita*, 1912, olej na plátně, 71x71 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, s. 17.



VII. Kazimir Malevič: *Koupající se*, 1911, kvaš na papíře, 105x69 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Repro: *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, s. 11.



VIII. Kazimir Malevič: *Žnec*, 1912, olej na plátně, 113,5x66,5 cm, Státní umělecké muzeum, Nižnij Novgorod. Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, s. 16.

IX. Kazimir Malevič: Ráno na vesnici
po sněhové bouři, 1912–1913,
olej na plátně, 80x80 cm, Solomon
R. Guggenheim Museum, New York.
Repro: *Kazimir Malevich and the Art of
Geometry*, s. 54.



X. Kazimir Malevič: Portrét Ivana Kljuna, 1913, olej
na plátně, 112x70 cm, Ruské muzeum, Petrohrad.
Repro: *Cesta k abstraktnímu umění*, příl. X.



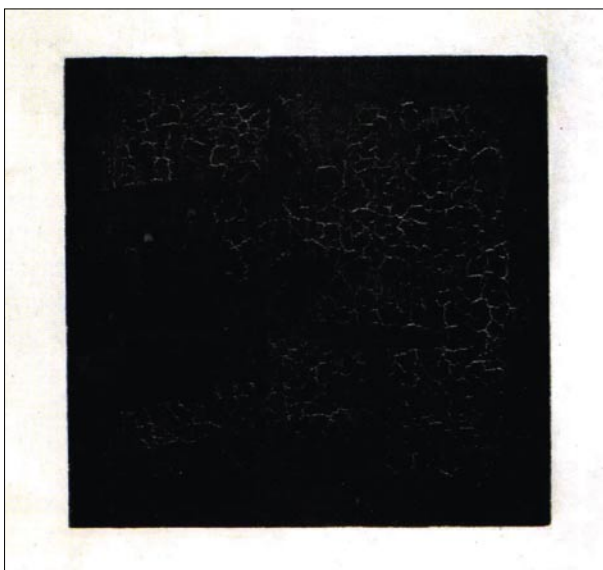
XI. Kazimir Malevič: Brusič nožů:
princip jiskření, 1913, olej na plátně,
79,5x79,5 cm, Yale University Art
Gallery, New Haven, Connecticut.
Repro: *Cesta k abstraktnímu umění*,
příl. VII.



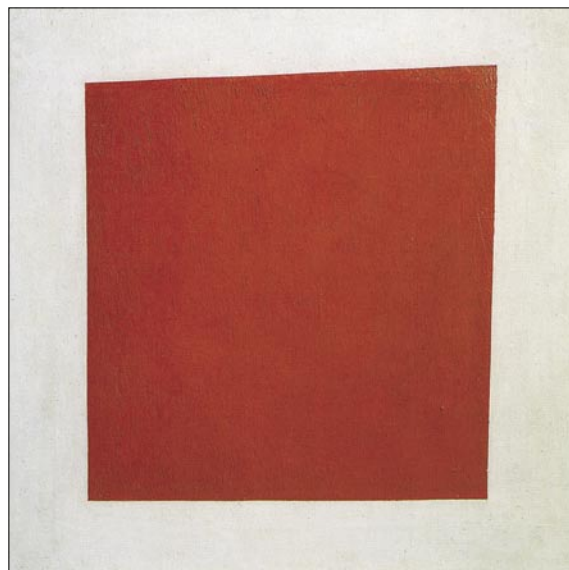
XII. Kazimir Malevič: Kráva a housle, 1913, olej na dřevě, 49x26 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Cat. 8.



XIII. Kazimir Malevič: Částečné zatmění s Monou Lisou, 1914–1915, olej, koláž a grafit na plátně, 62x49,5 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Cat. 11.



XIV. Kazimir Malevič: Černý čtverec na bílém pozadí, 1915, olej na plátně, 106x106,5 cm, Treťjakovská galerie, Moskva. Repro: *Cesta k abstraktnímu umění*, s. 33



XV. Kazimir Malevič: Červený čtverec (Malířský realismus venkovské ženy ve dvou dimenzích), 1915, olej na plátně, 53x53 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, Cat. 12.



Obr. 9. Fernand Léger: Akty v lese, 1909–1910, olej na plátně, 120x170 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Repro: Lanchner, Carolyn (ed.): *Fernand Léger*, The Museum of Modern Art, New York 1998, s. 157.

como Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà či Gino Severini. Malevič však byl vůči něčemu takovému netečný; i když svět techniky neodsuzoval, nebyl jím nijak uchvácen. Založením byl bytostný mystik, navíc zakořeněný v půdě rodné Ukrajiny a ve světě prostých rolníků. Zaujala ho futuristická ohnivá rétorika, volání po revoluci v umění, radikální útok na podstatu tradičního malířství a především nová výtvarná forma, kterou od roku 1912 využívá při zpracování svých oblíbených námětů z rolnického prostředí, jak jsme viděli na plátně *Sklizeň žita* (bar. VI.).

Obraz *Žnec* (bar. VIII.) z přelomu let 1912–1913 bývá pokládán za první Malevičovu čistě futuristickou malbu. Mohutný venkovan s kosou stojí čelem k nám a zaplňuje téměř celou plochu obdélníkového plátna. Jeho postava není skutečná, nýbrž futuristická, složená z jednotlivých dobře oddělitelných částí s metalickým leskem, jako by byl spíše robotem než obyčejným člověkem z masa a kostí. Jeho obličej má sice lidské rysy, ale na hlavě jako by měl podivnou krycí helmu a zvláštní nesymetrické oči jako by ani nepatřily živému člověku. Rovněž pozadí, před nímž žnec-stroj stojí, je nepřírodně umělé a ostře červené, i když s jemnými přírodními ornamenty, a jako by jeho postavu vytlačovalo dopředu směrem k divákovi.

Malevičův radikální přechod od neoprimitivistické malby ke kubofuturismu (jak bývá propojení podnětů

francouzského kubismu a italského futurismu nazýváno) můžeme dobře doložit na dvou jeho plátnech se shodným námětem, mezi jejichž vytvořením neuběhl ani rok. Zatímco obraz *Venkovská žena s vědry a dítětem* (obr. 7) z roku 1912 je ještě inspirován spíše primitivními lidovými formami (v obličejích snad dokonce picassovskými negerskými maskami), na plátně *Venkovská žena s vědry*, dokončeném počátkem roku 1913, Malevič stejný námět podrobuje natolik silné kubofuturistické deformaci, že může být pro nezavěšeného i obtížně „čitelný“ (obr. 8). Z plátna je cítit nesporná inspirace tehdy nejaktuálnějším dílem francouzského malíře a sochaře Fernanda Légera (1881–1955), které ruští modernisté znali z fotografií a o němž se v té době hodně diskutovalo (obr. 9). Légerova specifická odnož kubismu, vycházející z jeho dřívějšího zájmu o futurismus, využívá nejrůznější oválné a cylindrické formy a byla někdy kritiky pro odlišení označována jako „tubismus“.²⁴ A přesně takový „tubistický“ dojem máme z některých Malevičových obrazů.

Plátno *Ráno na vesnici po sněhové bouři* (bar. IX.) může být příkladem toho, jak obratně dokázal Malevič Légerovy podněty využít, a současně je jedním z nejpůsobivějších děl z tohoto období. Na typickém čtvercovém formátu vidíme dvě vesnické ženy s vědry, jak je známe z jiných Malevičových kreseb a obrazů, kráčející po ránu zasněženou vesnicí s kopci a horami v pozadí. V pruhu mezi domy, na samém konci vesnice, táhne malá postavička sáně s jakýmsi nákladem. Scéna obrazu působí i navzdory silné kubofuturistické deformaci malebně a přirozeně, jako by byla „vytržená“ z malířova dětství prožitého na ukrajinských vesnicích. Plátno vyniká nejen skvělou barevností a nenásilným spojením tradičních motivů s moderním stylem, ale i několika překvapivými detaily, jako jsou téměř hmotné chuchvalce kouře nalepené na komíny, zvláštní strom na ulici či ostré sněhové závěje v levém dolním rohu. Malevič nepochybně pokládal tento obraz za zdařilý, neboť jím oblesal všechny nejdůležitější výstavy, jichž se v té době účastnil.

Ambiciózní čtvercové plátno *Brusič nožů: princip jiskření* (bar. XI.), jež Malevič vytvořil rovněž v roce 1913, zachycuje dynamiku pohybu pracujícího člověka a stroje. Nenajdeme zde již rurální podtext, scéna

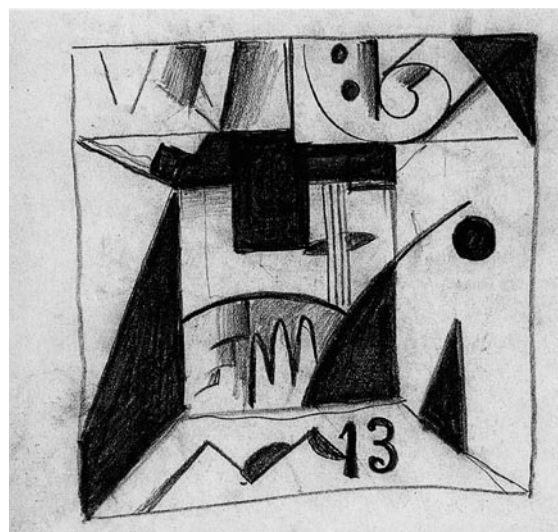
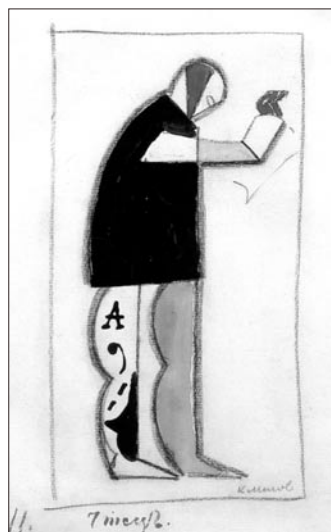
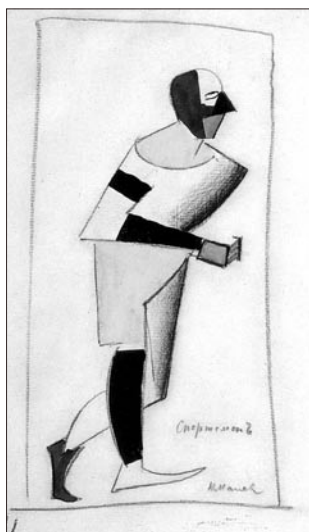
se odehrává u paty schodiště nepochybně patřícího městskému domu, o čemž svědčí i část balustrády vyčnívající v levém horním rohu. Pracující muž je skloněný nad brusem, jenž tvoří ohnisko obrazu, přičemž dojem rychlého pohybu je vyvolán několikanásobným opakováním některých částí jeho těla: paží, předloktí i jednotlivých prstů na rukou, ale také hlavy a zejména nohy na šlapce pohánějící brus. Točité schodiště se po celé pravé straně vine kolem pracující postavy, čímž se dynamika scény ještě posiluje.

Plátno je svým pojetím nejbližší typickým obrazům italských futuristů a je výrazem Malevičovy snahy oprostit se od tradičních venkovských témat, jež se mu začínají zdát poněkud svazující. Ale ani to nevydrží neklidnému hledači dlouho a brzy obrací svou pozornost jiným směrem. Záhadný *Portrét Ivana Kljuna* (bar. X.), znázorňující napůl rozříznutou hlavu Malevičova přítele, vznikl rovněž v roce 1913. Plátno má hravou, až zmatečnou kompozici a nabízí hned celou řadu interpretací. Všimněme si, že Kljunovo levé oko chybí, zatímco pravé se dívá ven i dovnitř mechanické hlavy, aby poodhalilo imaginární svět malířovy

mysli. Přestože zde Malevič stále ještě využívá „légerovské“ tubistické tvary, vyznění obrazu je zcela jiné než u *Brusiče nožů*.

„Kráva a housle“ aneb Útok na rozum

V dubnu 1913 se Malevič účastní výstavy Terč (*Mišen*), kterou uspořádá Larionov. Jeho nová kubofuturistická plátna s rurálními motivy pokládal Larionov za tak silnou konkurenci, že mu údajně nabídl samostatný výstavní sál.²⁵ Je to naposledy, co oba umělci vystavují společně, poté se jejich cesty rozcházejí. Malevičova pozornost se v té době již upíná jinam; přátelí se s významným ruským hudebníkem, teoretikem a vydavatelem Michaiilem Maťušinem (1861–1934), jenž jej přizve ke spolupráci na futuristické opeře *Vítězství nad sluncem*. Na realizaci se podílí rovněž básník Alexej Kručonych a ještě téhož léta všichni tři umělci odjíždějí na několik týdnů na Maťušinovu daču ve finském Uusikirkku.²⁶ Maťušin skládá hudbu, Kručonych píše libreto a Malevič navrhuje scénu a kostýmy, do jejichž nákrešů promítá svůj kubofuturistický styl



Obr. 10. Kazimir Malevič: Sportovec (návrh kostýmu pro operu *Vítězství nad sluncem*), 1913, akvarel, tuš a uhel na papíře, 27x21 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: Kazimir Malevich in the Russian Museum, Cat. 119.

Obr. 11. Kazimir Malevič: Přednášející (návrh kostýmu pro operu *Vítězství nad sluncem*), 1913, akvarel, tuš a uhel na papíře, 27x21 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: tamtéž, Cat. 120.

Obr. 12. Malevičův návrh pro první jednání futuristické opery *Vítězství nad sluncem*, 1913, tužka na papíře, 17,7 x 22,2 cm, Petrohradské muzeum divadla a hudby. Repro: Kazimir Malevich and the Art of Geometry, s. 94.

(obr. 10–12). Prolog napíše futuristický básník Vele-mir Chlebnikov. Když jsou koncem roku 1913 v di-vadle petrohradského Luna Parku odehrána jediná dvě představení, vyvolají u diváků rozporuplné reakce.

Práce na opeře *Vítězství nad sluncem*, zejména ná-vrh scény (obr. 12), Maleviče inspirovala, alespoň dle jeho vlastní interpretace, k vytvoření ikonického *Čer-ného čtverce na bílém pozadí* (bar. XIV.) a sepsání prv-ního manifestu suprematismu. I proto později anteda-toval vznik tohoto plátna do roku 1913, i když bylo ve skutečnosti namalováno až o dva roky později, během léta 1915. Koncem roku 1913 jsme u Maleviče svědky zcela jiného stylového a významového posunu: vytváří nový cyklus obrazů, často velmi záhadných a na první pohled připomínajících díla francouzských kubistů, ale souběžně inspirovaných a ovlivněných Kručonychovou formalistickou teorií „zaumného jazyka“ (*zaum*) poru-šujícího pravidla logiky a zdravého rozumu. Pro svůj nový styl malby Malevič razí název *fevralismus* podle ruského názvu měsíce února (*fevral*), kdy jej poprvé veřejně vyhlásil: „19. února 1914 jsem ve veřejné před-nášce zavrhl rozum.“²⁷ Tento svůj první „-ismus“ v poz-dějším vylíčení své cesty k abstrakci zatají, ale docho-valy se o něm zmínky v jeho korespondenci a také ve vzpomínkách jeho přátel a kolegů.

Podobnost Malevičova fevralismu s Kručonychovou teorií *zaum* je na první pohled zřejmá. Básník mlu-ví o dvou druzích jazyka: o racionálním *jazyku obec-ném*, podřízeném mimojazykovým požadavkům, nosi-teli významů; a o soběstačném *jazyku transracionálním*, řídícím se pouze svými vlastními pravidly, „jehož slova nemají jednoznačný význam.“²⁸ Kručonychův koncept je jednoznačně *formalistický*, neboť hlásá nadřazenost umělecké formy nad obsahem. Jak tvrdí v manifestu „Nové cesty slova“, nový obsah vznikne pouze tehdy, je-li dosaženo nových výrazových prostředků, nových forem. Jakmile je tu nová forma, nový obsah následuje. Proto forma určuje obsah: „Řekli jsme jako první, že k vypodobování nového a budoucího jsou nutná zcela nová slova a nová spojení.“²⁹

Kručonychův koncept, zaměřený na „nové a bu-doucí“, musel vizionářského Maleviče nutně uhra-nout a okamžitě jej začal aplikovat na malířství. Po-kud se tradiční malba opírá o rozum, vyhlašoval, pak

pouze duplikuje a imituje vnější rysy reality a nemůže být opravdovým uměním. Cílem fevralismu se proto stalo zničení převládajícího světónázoru založeného na racionalitě a logice, jež představovaly zásadní překáž-ku rozvoje podvědomí a imaginace, a tedy i opravdo-vého umění. Jeho zbraněmi byla absurdita, dehones-tace rozumu a provokativní útoky proti společenským tabu, obdobně jako u pozdějšího dadaismu, jemuž bě-hem první světové války propadlo mnoho evropských umělců.

Mezi hlavní Malevičovy fevralistické či „alogic-ké“ kompozice patří programový obraz *Kráva a housle* (bar. XII.), dokončený nejspíše ještě v roce 1913. Dílo nevelkého formátu, namalované na obyčejné dřevěné desce, vychází stylově z kubismu, ale uprostřed jsou rea-listicky znázorněny velké housle a přes ně kráva, obojí v neodpovídajícím měřítku. Malevič tu záměrně staví do protikladu svět moderního francouzského umění, symbolizovaný ladným tvarem houslí, jak jej s oblibou užívali ve svých kompozicích Braque či Picasso, s oby-čejnou realistickou krávou, „světskou ikonou“ ruského venkova objevující se často i v dílech ruských moder-nistů. „Programový“ charakter obrazu dokládá i Ma-levičův komentář napsaný červenými tiskacími písme-ny na zadní straně desky: „Alogická juxtapozice dvou tvarů ‚houslí a krávy‘ jako způsob boje proti logice, přirozenosti, filištínským významům a předsudkům. K. Malevič, 1911.“³⁰ Přestože i tento obraz, podob-ně jako mnohé další, malíř později antedatoval, spo-lu s vepsaným komentářem dokládá, jak svoji tehdejší malbu chápal.

Malevičovy fevralistické „alogické“ malby jsou hra-vé a záhadné a využívají nejružnějších abstraktních geometrických forem, které stále více převládají nad zobrazujícími prvky obrazu. Na dalším z „programo-vých“ pláten, nazvaném *Částečné zatmění s Monou Lisou* (bar. XIII.), je do kubistického pozadí vlepena pouze utržená barevná reprodukce slavné Leonardovy *Mony Lisy*, jinak je složen z abstraktních ploch, zna-ků a písmen. Obraz bývá označován za poslední Male-vičovu „zastávku“ před přechodem k suprematismu. Portrét slavné Giocondy je dvakrát červeně přeškrtnu-ta, na obličejí a na hrudi, což symbolizuje odmítnu-tí figurativního umění i celé západní malířské tradice,

a objevuje se zde i velká černá plocha, i když zatím spíše obdélník než čtverec. Cesta k abstrakci je u Maleviče nepochybně nastoupena.³¹

Na jaře roku 1914 stihne ještě Malevič obeslat několika díly pařížský Salon nezávislých, kde vystavují rovněž bratři Burljukovi, Alexander Archipenko, Marc Chagall či Alexandra Exterová. Krátce poté vypukne první světová válka a Rusko vyhláší mobilizaci. Šestatřicetiletý Malevič není povolán, a tak své vlastenecké cítění projevuje účastí na výstavách na podporu ruské armády. V prvních měsících války rovněž vytváří protiněmecké plakáty a pohlednice pro nakladatelství Současný lubok (*Segodnyashny Lubok*). Tato přímočará propagandistická díla jsou určena širokému publiku bez vkusu a většinou je doprovází krátká satirická říkanka z pera Vladimira Majakovského. Rakouští a němečtí vojáci jsou zde zobrazováni jako komické postavy dostávající zasloužený výprask nejen od ruské armády, ale také od statečných vesničanů bránících slovanské země (obr. 13 a 14).³²

Zjevení Černého čtverce

„Nyní byla mrtvola malířského umění, umění zpackané přírody, položena do své rakve, zapečetěna Černým

čtvercem suprematismu a její sarkofág je nyní vystaven pro veřejnost na novém hřbitově umění – v Muzeu malířské kultury.“

IVAN KLJUN v katalogu X. státní výstavy bezpředmětné tvorby a suprematismu³³

V létě 1915 Malevič pobývá s Ivanem Kljunem a Alexejem Morgunovem v Kuntcevu nedaleko Moskvy, oblíbeném letovisku ruských umělců a později také stalinské „elity“, kde maluje své první suprematické obrazy. Soubor téměř čtyř desítek maleb, do té doby neznámých, představí koncem roku v Petrohradě na *Poslední futuristické výstavě obrazů 0,10*, kde vyvolají velký rozruch. Poprvé je zde k vidění i jeho legendární *Černý čtverec na bílém pozadí* (bar. XIV.), umístěný po vzoru pravoslavných ikon do horního rohu místnosti (obr. 15). Malířka Anna Leporskaja, jež byla Malevičovou žačkou a průběžně sledovala jeho tvorbu, dosvědčila spontánní a nečekaný vznik tohoto obrazu. Malevič údajně zprvu „nevěděl, nechápal, co přesně *Černý čtverec* znamená“. Uvědomoval si, že jde o zcela zásadní událost v jeho umělecké kariéře, že celý týden nemohl pít, jíst ani spát.³⁴ Brzy mu však došlo, že tato malba nemá pouze estetický význam, ale rovněž duchovní, že se může stát „ikonou“ nového estetického



Obr. 13. Kazimir Malevič: Rakušan dostává výprask bičem, propagandistická pohlednice z nakladatelství Současný lubok, 1914, barevná litografie, 14x9 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: Kazimir Malevich in the Russian Museum, Cat. 152.

Obr. 14. Kazimir Malevič: Rakušan napíchnutý na vidlích, propagandistická pohlednice z nakladatelství Současný lubok, 1914, barevná litografie, 14x9 cm, Ruské muzeum, Petrohrad. Repro: Kazimir Malevich in the Russian Museum, Cat. 153.

náboženství, jež v něm v té době uzrávalo: „Je to forma nového živého organismu... Není to malba; je to něco jiného,“ napíše později Michailu Gershenzonovi. „Možná je Černý čtverec obrazem Boha, esencí Jeho dokonalosti na dnešní cestě ke zcela novému počátku.“³⁵

Ze známé fotografie z výstavy (obr. 15) je zřejmé, že již sama expozice byla pojata jako výtvarný manifest nové nepředmětné geometrické malby. Rovněž obsáhlé teoretické pojednání *Od kubismu k suprematismu* („...k novému malířskému realismu jako absolutní tvorbě“), které Malevič dokončil přibližně ve stejné době, nenechávalo nikoho na pochybách, že jde nejen o zásadní rozchod s tradičními uměleckými styly, ale také se západní modernou, kubismem a v podstatě i futurismem.³⁶ Malevič v úvodu znovu útočí na rozum a přírodu a vyhlašuje: „Všechno bývalé i současné malířství před suprematismem, sochařství, slovo i hudba, vše bylo zotročeno přírodní formou a čeká na své osvobození, aby promluvalo vlastním jazykem, nezáviselo na rozumu, smyslu, logice, filosofii, psychologii, na různých zákonech kauzality a na technických proměnách života.“ Na jeho textu je radikální nejenom

obsah, ale i úderný aforistický styl připomínající Marinettiho futuristické manifesty:

„Malířské, sochařské i slovesné umění bylo až dosud velbloudem, na kterého naložili různé harampádí odalisek, egyptské a perské vládce, Šalamouny a Salome, prince, princezny s jejich milovanými psíčky, lovem a smilstvem Venuší.

Dosud neexistovaly malířské pokusy jako takové, bez nejružnějších atributů reálného života.

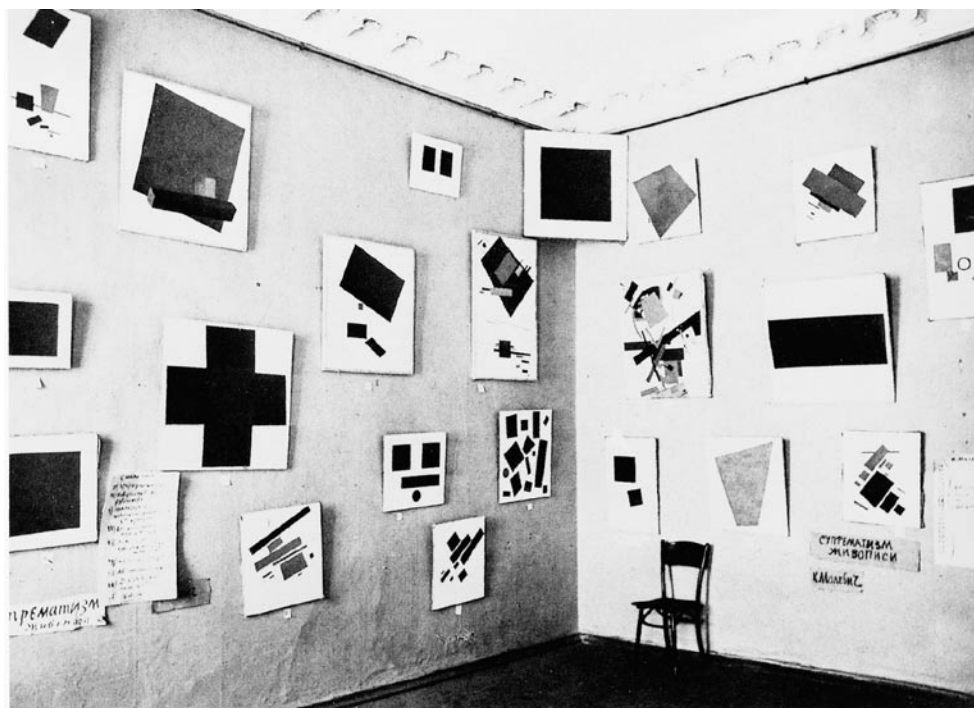
Malířství bylo kravatou na škrobené džentlmenově košili a růžovým korzetem, který stahoval napučené břicho ztučněné dáme.

Malířství bylo estetickou stránkou věci, ale nebylo nikdy svébytné a samo sobě účelem...

[...]

Neexistoval realismus malířství jako svébytného účelu, neexistovala tvorba. Kompozici nemravných babizen na obraze nelze přece považovat za tvorbu.“³⁷

O tvorbu jde podle Maleviče pouze tehdy, objevuje-li se na obrazech forma, která nepřijímá nic z toho,



Obr. 15. Fotografie s Malevičovými suprematickými malbami na *Poslední futuristické výstavě obrazů 0,10*. Repro: *Cesta k abstraktnímu umění*, s. 54.

co už vytvořila příroda; umělec nesmí opakovat či pozměňovat prvotní formy přírodních předmětů. Jako příklad udává sochařství, konkrétně sochu *Davida* od legendárního Michelangela, kterou podrobuje nemilosrdné kritice:

„Michelangelo se vytesáním Davida dopustil násilí na mramoru, znetvořil kus nádherného kamene. Mramor se nestal mramorem – ale Davidem.

A hluboce se mylil, pokud říkal, že vytvořil Davida z mramoru.

Znetvořený mramor byl od počátku zhanoben Michelangelovou myšlenkou na Davida, kterou vtiskl do kamene a pak ji osvobodil, jako třísku z cizího těla.

Z mramoru je třeba vytvářet formy, které by vyplývaly z jeho vlastního těla, a vytesaná krychle nebo jiný tvar jsou cennější než jakýkoliv David.

Totéž platí i v malířství, ve slově, v hudbě.³⁸

V závěru manifestu se Malevič definitivně rozchází s kubismem, futurismem i kubofuturismem a vyhlašuje novou malířskou éru – suprematismus:

„Mám za to, že Kubofuturismus splnil svůj úkol a přecházím k Suprematismu – novému malířskému realismu, k bezpředmětné tvorbě. Dále o Suprematismu, malířství, sochařství a dynamice hudební masy promluví, až přijde čas!“³⁹

Bezpředmětní!⁴⁰

„Pohledte, teď má Rusko svou vlastní tvorbu a její název je bezpředmětnost. Pohledte, zde jsou nejpokrokovější ze všech tvůrců, nepředmětní.“

KAZIMIR MALEVIČ: „Výzva kritikům“⁴¹

Mezi ruskými modernisty, zmítanými vnitřními zmatky a vizionářskými představami, padlo Malevičovo radikální poselství na úrodnou půdu. Na jaře 1916 kolem něho vzniká společnost umělců SUPREMUS, k níž přináležejí například Alexander Archipenko, Natalija Davydova, Alexandra Exterová, Ivan Kljun, Michail Maťušin, Michail Menkov, Ljubov Popova, Olga Rozanova či Naděžda Udalцова. Umělci se pravidelně

scházejí a diskutují o novém malířství a jeho principech. Na podzim téhož roku Malevič přispívá na 5. výstavu Kárového spodku v Moskvě šedesáti suprematickými malbami. Jeho pozice jako jedné z vůdčích osobností ruské moderny se zdá nezpochybnitelná.

V té době však dějinné události dostávají rychlý spád. Na podzim 1916 je Malevič odveden a poslán do Smolenska, odkud koncem listopadu píše Maťušinovi, že se vrací ještě na pár dní do Moskvy a poté odjíždí na frontu. Z jeho dopisu je cítit odevzdanost: „Jedu se tam rozloučit a píšu ti, abys věděl, že přišla moje hodina. Osud hodil kostkami a padlo to na mne. Z našich útvarů přesunují každého do 38 let a zůstat mohou jen ti, kterým je 39 a více. Zatím jsem dost nezestárl, a tak musím jít vstříc svištění kulek a střepinám granátů. Moje vědomí se chce oddělit od těla...“⁴² Naštěstí pro Maleviče záhy dojde ke změně rozkazu, takže nakonec na frontu neodjede a zůstane u záložního pluku. O dva a půl měsíce později vypukne v Rusku únorová revoluce a 15. března car Mikuláš II. abdikuje. Ruské samoděržaví se hroutí, vzniká prozatímní vláda a po ní v červenci 1917 nastupuje koaliční vláda Alexandra Kerenského. Malevič je v té době již zpět v Moskvě, kde se podílí na návrzích slavnostní výzdoby prvomájové přehlídky. Vstupuje do levicového moskevského Odborového svazu malířů a v létě je zvolen zástupcem ředitele Uměleckého oddělení Moskevského vojenského Sovětu.

Po říjnové revoluci získala ruská avantgarda – jako radikální umělecké hnutí připravené skoncovat s minulostí a hlasitě zvěstovat novou komunistickou budoucnost – značný vliv. Lenin od počátku chápal umění jako důležitou součást vytváření bolševické masové politiky⁴³ a neváhal revoluční nadšení modernistů využít. Již krátce po revoluci nechal ustanovit nový Lidový komisariát osvěty (*Narodnyj komissariat prosvěščenija, NARKOMPROS*), jenž měl dohlížet na vzdělání, propagandu a umění. Do jeho čela byl jmenován Anatolij Lunačarský, zkušený revolucionář a marxistický filosof, „bolševik mezi intelektuály a intelektuál mezi bolševiky“, jak jej nazval Trockij. Koncem ledna 1919 vzniká v rámci *NARKOMPROSu* Oddělení výtvarných umění (*Otděl izobrazitel'nyh iskusstv*) vedené Davidem Šterenbergem. Malevič je zvolen do jeho moskevské sekce

řízené Vladimírem Tatlinem, kterého po jeho odchodu do Leningradu vystřídal Vasilij Kandinskij.

Lunačarskij doslova zbořil starý ruský umělecký svět, počínaje znárodněním muzeí a soukromých uměleckých sbírek a konče uzavřením renomovaných carských akademií a ateliérů. Na jejich místě byly ustaveny reorganizované umělecké školy, tzv. Svobodné státní umělecké ateliéry (*Svobodnye gosudarstvennye khudozhestvennye masterskiye, SVOMAS*), do jejichž vedoucích pozic byli dosazeni avantgardní umělci podporující revoluci. Moskevský *SVOMAS* je ustaven již v roce 1918 sloučením Moskevské školy malby, sochařství a architektury se Stroganovovou uměleckou školou, následujícího roku je ustaven také v Petrohradě v někdejší Carské akademii umění. Malevič v rámci Svobodných ateliérů vede Suprematické studio a spolu s Naděždou Udalcovou také textilní ateliér. Aktivně působí jako funkcionář v řadě dalších uměleckých organizací, podílí se na revoluční výzdobě Moskvy a Petrohradu a publikuje četné články v časopise *Anarchie* (*Anarchija*), v nichž mimo jiné dává do souvislosti estetickou revoluci futuristickou s politickou revolucí bolševickou.

Malevič byl přesvědčen, podobně jako Tatlin a mnozí jiní ruští modernisté, že bolševická říjnová revoluce 1917 byla dávno předurčena revoltou futuristickou: „Občanská válka trvá v umění již od roku 1913“. A jako nositel nového estetického poznání se cítí povolán k tomu, jak vyhláší roku 1918, aby stál v čele budování nové očištěné společnosti:

„Viděl jsem planout ohně futurismu jako povstání zmáhající všechny překážky a spálené brány vědění pukající za jitra futuristické myšlenky... Tak jsem objevil sám sebe... zahodil rozvahu minulosti do hořícího ohně. Plameny zachvátily celý oltář starého umění... Já jako člen skupiny, která se jmenuje suprematická, prohlašuji, že i my, kdo jsme dnes nastoupili na vyčištěná místa, jsme se také sami vnitřně očistili od všech trosek rozbité staré říše.“⁴⁴

Bolševická revoluce nepochybně naplňovala Maleviče nadějí, že nový a dokonalý světový řád už je nadohled a že se svou bezpředmětností bude na jeho for-

mování podílet. Jak plný vzrušení napíše o rok později, „intuice světa dnes proměňuje zelený svět masa a kostí. Vzniká hospodářský řád, ve kterém mají být naše tvůrčí síly shrnuty, abychom završili naši cestu do nekonečna. To je cesta, kterou nám ukazuje filosofie současnosti a tuto cestu musí sledovat naše tvůrčí dny.“⁴⁵ V té době ještě netušil, jak truchlivý osud ho v novém bolševickém režimu čeká.

Poznámky:

¹ Zamjatin, Jevgenij: *My*, přel. Vlasta a Jaroslav Tafelovi, Odeon, Praha 1989, s. 49.

² S termínem „ruská avantgarda“ poněkud paradoxně polemizují například Tomáš Glanc a Jana Klenhová ve svém *Lexikonu ruských avantgard 20. století*, Libri, Praha 2005. Viz úvod Tomáše Glance, podkapitola „Co je ruské?“, s. 23–26.

³ Viz Bowlt, John E.: „National in Form, International in Content: Modernism in Ukraine“, in *Ukrainian Modernism 1910–1930*, Národní umělecké muzeum Ukrajiny, Kyjev 2006, s. 75–76.

⁴ Horbachov, Dmytro: „Kazimir Malevich and Ukraine“, in *Ukrainian Modernism 1910–1930*, s. 119.

⁵ K současnému jednostrannému výkladu dějin umění viz Mikš, František: *Jiná modernita. Braque, Beckmann, Kokoschka, Balthus*, Barrister & Principal, Brno, s. 10–18.

⁶ Khardzhiev, Nikolai: „Introduction to Kazimir Malevich's „Autobiography“, in *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and The Russian Avant-Garde*, Palace editions, Petrohrad, s. 153.

⁷ Cit. dle Žebrowska, Anna: „Osamělý černý čtverec Kazimir Malevič“, přel. Josef Mlejnek, in *Proglas*, Literární a kulturní příloha *Revue Politika*, 5–6/2005, s. 27.

⁸ Tamtéž.

⁹ „Stvořil jsem nahou ikonu své doby...“, v dopise Alexandru Benoisovi, květen 1916.

¹⁰ Zamjatin, Jevgenij: *My*, s. 34 a 49.

¹¹ Horbachov, Dmytro: „Kazimir Malevich and Ukraine“, s. 119.

¹² Malevich, Kazimir: „Autobiography“, in *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*, s. 158.

¹³ Kyjevská škola kresby (*Київська рисувальна школа*) hrála důležitou roli ve vývoji umění na Ruskem ovládané Ukrajině. Pimoněnko zde studoval v letech 1878–1882 a později zde také vyučoval.

¹⁴ Předvížníci (*Передвижники*), česky „Poutníci“ – legendární Sdružení putovních výstav (*Товарищество передвижных художественных выставок*), jehož předního představitele Ilju Repina velmi obdivoval Stalin. Umělecká společnost založená roku 1870 pro pořádání společných výstav s cílem popularizovat realistické a lidové umění.

¹⁵ Malevich, Kazimir: „Autobiography“, s. 162.

¹⁶ Malevich, Kazimir: „Autobiography“, s. 164–166.

¹⁷ Shodou okolností jsou obě Sofiny sestry provdány rovněž za malíře, nejstarší Maria za Dimitrije Alexandroviče Toporkova

(1885–1937) a druhorozená Natálie za Jevgenije Alexandroviče Kacmana (1890–1976), již byli oba realisté a později také členové Sdružení umělců revolučního Ruska (AChRR), které striktně odmítlo experimenty avantgardy, bojovalo proti formalismu a razilo návrat k realistickým stylům zobrazení. Zejména pozdější socialistický realista Kacman, jenž patřil v roce 1922 mezi zakladatele AChRR, považoval Maleviče za mazala a zanechal o jejich společných rodinných pobytech v Němčinovce nepěkné svědectví. Viz Žebrowska, Anna: „Osamělý černý čtverec Kazimir Malevič“, s. 26–27.

¹⁸ Viz např. kapitola „Rurální futurista“ v knize Johna Milnera *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 36–86.

¹⁹ Zamjatin, Jevgenij: *My*, s. 49.

²⁰ Marinetti, F. T.: „Futuristický manifest“, *Le Figaro*, 20. 2. 1909, přel. Kateřina Hloušková, in *Kontexty* 1/2009, s. 43.

²¹ Cit. dle Padrta, Jiří: *Kazimir Malevič a suprematismus*, Torst, Praha 1996, s. 184. „Futurismus zakázal malovat ženské kýty a kopírovat portréty...“, píše Malevič ve svém manifestu „Od kubismu k suprematismu“ z roku 1915, in Malevič, Kazimir: *Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti*, přel. Tomáš Glanc, Brody 1997, s. 14.

²² Cit. dle Marcadé, Jean-Claude: „Malevich, Painting and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy“, in Kazimir Malevich: *Suprematism* (Kindle Locations 330–332). Kindle Edition of Guggenheim Museum.

²³ Marinetti, F. T.: „Futuristický manifest“, in *Kontexty* 1/2009, s. 43.

²⁴ K Légerově ranému dílu a zvláště k obrazu *Akty v lese* viz např. Lanchner, Carolyn (ed.): *Fernand Léger, The Museum of Modern Art*, New York 1998, s. 152–155.

²⁵ Viz např. Malevič, Kazimir: *Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti*, s. 186.

²⁶ Během letního pobytu umělců v Uusikirkku se rovněž uskutečnil první ruský futuristický sjezd, událost v knihách o ruské avantgardě často zmiňovaná, i když hodně přeceňovaná. Přes vzletný název „První všeruský sjezd pěvců budoucnosti, básníků futuristů“ měl pouze tři účastníky: Kručonycha, Maťušina a Maleviče. Je však pravděpodobné, jak dokládá např. Jiří Padrta, že ve finském Uusikirkku Malevič poprvé zformuloval základní myšlenky své teorie suprematismu, byť pouze v tezovité a útržkovité podobě. Viz Padrta, Jiří: *Kazimir Malevič a suprematismus*, s. 171–179.

²⁷ K Malevičově fevralismu viz zejména: Schwartz, Marian – Shatskikh, Aleksandra: *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press. Kindle Edition.

²⁸ Viz Steiner, Petr: *Ruský formalismus. Metapoetika*, přel. František A. Podhajský, Host, Brno 2011, s. 144–147.

²⁹ Kručonych, Alexej: „Novýje puti slova“, cit. dle Steiner, Petr: *Ruský formalismus. Metapoetika*, s. 141.

³⁰ Viz *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, State Russian Museum, Palace Editions, St. Petersburg, s. 320.

³¹ Plátno bývá běžně datováno rokem 1914, ale objevují se i názory, že vzniklo až v prvních měsících roku 1915, těsně předtím, než Malevič započal své suprematické období. Viz. např. Schwartz, Marian – Shatskikh, Aleksandra: *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press. Kindle Edition.

³² Mnoho Malevičových propagandistických letáků a pohlednic z nakladatelství Současný lubok je přetištěno v publikaci *Kazimir Malevich in the Russian Museum*, s. 263–280.

³³ Výstava se konala od dubna 1919 v Moskvě. Cit. dle Padrta, Jiří: *Kazimir Malevič a suprematismus*, s. 294.

³⁴ Leporskaia, Anna: „Anfang und Ende der figurativen Malerei und der Suprematismus / The Beginning and the End of Figurative Painting and Suprematism“, cit. dle Marcadé, Jean-Claude: „Malevich, Painting and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy“, in Kazimir Malevich: *Suprematism*, Guggenheim Museum (Kindle Locations 288–290).

³⁵ Malevičův dopis Michailu Gershenzonovi, 20. března 1920, cit. dle Petrova, Evgenia: „Malevich's Suprematism and Religion“ in Kazimir Malevich: *Suprematism* (Kindle Locations 137–138).

³⁶ Malevič, Kazimir: „Od kubismu k suprematismu. Nový malířský realismus“, červen 1915, přetištěno in *Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti*, s. 13–22. Druhé vydání manifestu opírající se o Malevičův proslav z ledna roku 1916 zahrnuje do rodokmene suprematismu i italský futurismus, aniž modifikovalo důraz na realismus. Jeho název byl „Od kubismu a futurismu k suprematismu: Nový realismus v malířství“.

³⁷ Malevič, Kazimir: „Od kubismu k suprematismu. Nový malířský realismus“, s. 13–14.

³⁸ Tamtéž, s. 22.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ *Ruský bezpředmětníci*.

⁴¹ Malevič, Kazimir: „Odpověď kritikům“, uvedeno dle Padrta, Jiří: *Kazimir Malevič a suprematismus*, s. 180.

⁴² Viz Malevich, V. K. S.: *The Artist, Infinity, Suprematism – Unpublished Writings 1913–1933*, sv. IV. Přeložila Xenia Hoffmann. Edičně připravil Troels Andersen, Copenhagen, Borgen Verlag, 1978, s. 211 a 213.

⁴³ Lenin tuto strategii definoval ve své proslulé stati *Stranická organizace a stranická literatura* z roku 1905.

⁴⁴ Malevič, Kazimir: „Odpověď kritikům“. Cit. dle Padrta, Jiří: *Kazimir Malevič a suprematismus*, s. 182.

⁴⁵ Malevič, Kazimir: „O nových systémech v umění“, 1919, cit. dle Padrta, Jiří: *Kazimir Malevič a suprematismus*, s. 189.

Dokončení příště: „Kazimir Malevič: Vzestup a pád Černého čtverce“.

František Mikš, šéfredaktor časopisu *Kontexty*, ředitel Institutu pro politiku a kulturu CDK, šéfredaktor nakladatelství Barrister & Principal.

Silnější než smrt? Věda jako pochybný mesiáš

John Gray: Komise pro nesmrtelnost

JOSEF MLEJNEK JR.

Herbert George Wells, průkopník takzvané vědeckofantastické literatury, nespátrával v evoluci žádný přesný cíl, natož morální záměr, byl však přesvědčen, že by lidstvo díky rozvoji vědy a techniky mohlo převzít nad evolucí vládu. Člověk, sám produkt slepých přírodních zákonů, by se tak stal spolutvůrcem svého dalšího vývoje, nikoliv pouze ve smyslu vytváření nějakého nového politického systému, ale mnohem hlouběji, jako inovátor sebe sama jakožto biologického druhu.

Wells sice pravděpodobně nepředpokládal, že by taková inovace mohla v relativně blízké době vyústit v individuální nesmrtelnost, jiní však ano. Devatenácté století přineslo též pátrání po „vědeckém důkazu“ lidské nesmrtelnosti. A právě na tyto snahy se zaměřuje kniha Johna Graye *Komise pro nesmrtelnost*, kterou v loňském roce v překladu Petry Pachelové vydala nakladatelství Argo a Dokořán. Titul je odvozen ze skutečné komise, jež vznikla ve dvacátých letech v Sovětském svazu – přetvořila se z Pohřební komise, organizující pohřeb Vladimira Iljiče Lenina, a měla na starosti Leninovo „zvěčnění“. Tomu, jak ke smrti a nesmrtelnosti přistupoval sovětský režim, se Gray obsáhle věnuje ve druhé části knihy. Ale nepředbíhejme.

Věda a smrt

Britský politický filozof a spisovatel John Gray, u nás známý některými předchozími publikacemi, svou knihu začíná doma, na Britských ostrovech: „*Koncem devatenáctého a počátkem dvacátého století se věda stala nástrojem útoku na smrt. Veškerá síla vědění byla povolána, aby zbavila lidstvo smrtelnosti. Věda se používala*

proti vědě a vytvořila cestu magii. Věda odhalila svět, ve kterém se lidé neliší od jiných tvorů, kteří po smrti čelí neprostému zapomenutí a nakonec vyhynutí celého druhu. To bylo poselství darwinismu, se kterým se ani sám Darwin úplně neztotožnil. Téměř pro všechny to byla nepřijatelná vize, a protože se většina lidí vzdala náboženství, obrátili se k vědě, aby unikli světu, který věda odhalila.

V Británii se objevilo silné a vlivné hnutí s cílem najít vědecký důkaz, že lidská osobnost přežije fyzickou smrt. Parapsychologové, podporovaní některými vůdčími osobnostmi té doby, věřili, že nesmrtelnost lze prokázat. Seance, které se v té době těšily velké popularitě, nebyly jen viktoriánskou salonní zábavou vymyšlenou k ukrácení nudných večerů.

Byly součástí dychtivého, občas zoufalého pátrání po smyslu života – pátrání, jež lákalo cambridgeského filozofa Henryho Sidgwicka, autora knihy o etice, která se dodnes čte, vyznavače spiritismu Alfreda Rusella Wallace, spolu s Darwinem objevitele přirozeného výběru, a Arthura Balfoura, svého času britského premiéra a předsedu Společnosti pro parapsychologický výzkum, jenž byl koncem života vtažen do korespondence s dávno mrtvou ženou, kterou, jak se mnozí domnívají, miloval. Komunikace probíhala prostřednictvím automatického psaní, tedy textů vytvořených bez bdělého vědomí, kdy se zdá, že pero vede někdo jiný,“ píše John Gray.

Onen příklon k esoterice byl tedy vyvolán rozčarováním, ba hrůzou ze světa, jak ho vykreslovala moderní, zhruba řečeno materialistická věda, a potřebou nalézt pozitivní smysl existence vesmíru, přírody i člověka. Věda sice, jak konstatuje John Gray v jiné své knize *Slamění psi*, „předčila náboženství jako hlavní pramen autority“, člověka ovšem srazila na úroveň obyčejného

smrtného živočicha, jehož život nemá žádný hlubší význam ani vyšší poslání.

Zmíněná tendence, spojování moderní vědy s duchovnem, magií či okultismem, která se zrodila v devatenáctém století a jež připomíná dávné alchymisty, je od té doby neustále přítomná a projevuje se mnoha způsoby. John Gray se v první části své knihy zaměřil na jistý okruh významných osob britského vědeckého i veřejného života z devatenáctého a počátku dvacátého století. Nutno zdůraznit, že těmto lidem šlo o vědecký důkaz nesmrtnosti, neboť náboženství – určitě v jeho aktuálně praktikované podobě – zpravidla považovali za překonanou pověru. Proti tomu lze sice vznést řadu námitek a argumentů, o nich však Grayova kniha, a tudíž ani tento text, nejsou.

Týdeník *New Statesman*, kam Gray přispívá, ho označil za „filozofa pesimismu“ či za „posthumanistu“. Gray se ostře vymezuje snad proti všem představitelným základům západní kultury a civilizace, náboženstvím počínaje a globálním kapitalismem konče. Často však prokazuje schopnost domýšlet do důsledků jisté teze, představy i koncepce, a usvědčovat je tak z omezenosti, z krátkodechosti, a tedy vlastně ze smrtelnosti, byť jejich historické panování nad kolektivním lidským vědomím může život jedince přesahovat o staletí. Provokuje, boří zavedené jistoty. Avšak způsobem, který může vyvolat v zásadě dvě základní reakce: buď „obránné“ vytěsnění Grayových témat z vědomí, nebo naopak intenzivní přemýšlení o nich.

Na první části Grayovy *Komise pro nesmrtnost* je asi nejzajímavější rekonstrukce toho, jak člověk silně ovlivněný obrazem světa v podání moderní vědy tento svět vnímá, co z toho vyvozuje a jak hledá jeho smysl, a tím i smysl vlastní existence. Gray začíná obrazně řečeno „od Adama“, avšak poněvadž píše o devatenáctém století, začíná konkrétně u Darwina: „*Darwin se vyhýbal veřejným diskusím o svém náboženském přesvědčení. Zdá se, že jeho posun od teismu k agnosticizmu byl způsoben spíš smrtí jeho milované dcery Annie než důsledkem objevu přirozeného výběru. Přesto byly dopady teorie přirozeného výběru jasné. Lidstvo nemá v řádu věcí žádné zvláštní místo. Lidé patří do přírodního světa spolu se svými zvířecími příbuznými.*“

Na rozdíl od zjednodušené historie idejí, jež dnes převládá, hrozba darwinismu pro náboženství nepocházela primárně z odmítání biblického vysvětlení stvoření. Ještě před několika stoletími se vědělo, že Genesis je mýtus – poetický způsob vyprávění pravd, jež by jinak byly nepřístupné. Na počátku křesťanství varoval Augustin před nebezpečím doslovnosti. Židovští učenci, kteří mu předcházeli, vždy nahlíželi na Genesis jako na metaforu pro pravdy, jež nemohou být jinak zpřístupněny. Teprve s rozvojem moderní vědy se bájná Genesis začala mylně chápat jako vysvětlující teorie.“

Darwinismus však dle Graye přesto „členy lidského druhu konfrontoval s vyhlídkou jejich konečné smrtelnosti. Darwin je nutil se ptát, proč by jejich životy neměly skončit v nicotě jako životy jiných zvířat. Pokud tomu tak bylo, jak mohla mít lidská existence smysl? Jak se mohly zachovat lidské hodnoty, když lidská osobnost po smrti zaniká?“

Gray v knize představuje diskusi několika osobností, zejména z řad vědců, na toto téma. Mnozí z nich si uvědomovali podstatnou věc, a sice že bez existence nějaké nadpřirozené bytosti či alespoň principu, který svět vytvořil nebo ho řídí, se mohou jen obtížně udržet v platnosti morální normy chování: „*Sidgwickovo pátrání po důkazu přežití smrti se prolínalo s jeho prací na půdě etiky. Věřil, že pokud lidská osobnost nepřežije tělesnou smrt, morálka je nesmyslná. Teismus předpokládá vesmír, který je přátelský k lidským hodnotám: dobrota možná není odměněna tady na Zemi, ale nerovnováha bude napravena na onom světě. Sidgwick věřil, že bez této jistoty neexistuje důvod, proč by lidé neměli podléhat sobeckosti nebo svým chvilkovým touhám.*“ Sidgwick tedy uvažoval podobně jako Dostojevskij, jenž daný problém shrnul větou: „*Není-li Bůh, je vše dovoleno.*“

Avšak obraz světa, který modernímu člověku přdestřela moderní věda, vedl též logicky k závěru, že naše planeta i celý vesmír stejně jednou skončí a po naší civilizaci nakonec nic nezůstane. Nešlo tudíž jen o nutnost vyrovnat se s konečností individuální lidské existence, ale též lidstva a celé přírody jako celku. V této souvislosti Gray cituje zajímavou pasáž z Darwinova *Vlastního životopisu*: „*Pokud se týče nesmrtnosti, nic mi nedokládá tak jasně, jak silná a téměř instinktivní je víra v ni, jako názory, jež nyní zastává většina*

přírodovědců, totiž že Slunce se všemi planetami časem ochladne natolik, že život nebude možný, pokud tedy nějaké nové obrovské těleso nenarazí do Slunce a neposkytne mu tak novou sílu. Jelikož věřím, že člověk v daleké budoucnosti bude mnohem dokonalejší bytost, než je dnes, je pro mne myšlenka, že on a všechna ostatní citící stvoření jsou odsouzena k úplnému zániku po tak dlouhém pomalém pokroku, nesnesitelná. Těm, kteří plně připouštějí nesmrtelnost lidské duše, se zkáza našeho světa nebude zdát tak děsivá.“

Gray ovšem upozorňuje na jistou rozpornost obsaženou jak v Darwinově teorii, tak hlavně v její interpretaci. Nejprve cituje závěr Darwinovy knihy *O původu druhů*: „Proto můžeme hledět s určitou jistotou do dlouhé, bezpečné budoucnosti. A protože přirozený výběr funguje toliko pro dobro každého stvoření, všechna tělesná i duševní nadání se budou vyvíjet k dokonalosti.“

Nicméně vzápětí Gray namítá: „Vyvíjet se k dokonalosti“ – jak tato fráze ukazuje, Darwin nikdy zcela nepřijal důsledky své vlastní teorie přirozeného výběru. Věděl, že evoluce se nijak nezajímá o lidstvo ani o jeho hodnoty – postupuje, jak to zformuloval, jako vítr – ale sám se nedokázal držet této pravdy, protože to znamená, že evoluce je proces bez cíle. Vývoj předpokládá cíl cesty, ke kterému se směřuje, zatímco přirozený výběr znamená bezcílný pohyb.“

Stroj času a Rusko v mlze

Postupnou degeneraci lidstva a vůbec života na naší planetě popsal ve svém románu z roku 1895 nazvaném *Stroj času* jeden ze zakladatelů žánru science-fiction Herbert George Wells. A to právě na základě principů přirozeného výběru, v naprostém rozporu s tehdy převládající interpretací evoluce jakožto pohybu vnitřně směřujícího ke stále větší dokonalosti. Wellsova románová prvotina ve své době vyvolala spory, a dodnes je velmi podnětným příspěvkem do diskuse o evoluci a celkovém směřování lidstva i života na Zemi. Název románu *Stroj času* je poněkud zavádějící, o nějaké technické hrátky ohledně putování v čase v něm tolik nejde.

„Wells si představoval, že evoluce rozdělí lidstvo na dva druhy – křehké eloie a brutální morloky. Ke konci

knihy míří Wellsův vědecký cestovatel ještě dále do budoucnosti a nalézá pustou Zemi zbavenou života až na krabům podobná stvoření a mechovitou vegetaci. Odváží se ještě dál a nalézá jen planetu nořící se do temnoty, kde je patrně jediným životem zelený sliz,“ shrnuje obsah Wellsova románu John Gray.

Pokud jde o shrnutí myšlení samotného Wellse, píše o něm Gray i toto: „Hleděl na lidstvo z odstupu, jako kdyby do něj patřil jen částečně. Wells chtěl zbavit lidstvo všeho, co bylo slabé a nehezké, aby to, co zbylo, byl prakticky nový druh.“

Nepochyboval, že lidský tvor byl produktem přirozeného výběru. Osvojil si darwinovské učení, když jako mladík poslouchal T. H. Huxleyho přednášet biologii na Učitelském ústavu věd v Kensingtonu. Huxley v přírodě nenašel ‚jedinou stopu morálního záměru‘. Etika byla v rozporu s bojem o existenci.

Byl to názor, se kterým Wells vždycky souhlasil, ale skálopevně trval na tom, že život nemusí být vždycky bezcílný proces. Inteligentní menšina – vědci, inženýři, letci, komisaři – by se mohla chopit vlády nad evolucí a vést druh k lepší budoucnosti. Nakonec by se lidstvo stalo bohy.

V přednášce pro Liberální letní školu v Oxfordu, kterou zařadil do sbírky projevů a článků vydané v roce 1932, Wells oznámil: ‚Očekávám liberální fašisty, osvědčené nacisty.‘

V knize nazvané *Tušení* se těšil na dobu, kdy: ‚Žid nejspíše ztratí hodně ze svých rysů a přestane být fyzicky odlišným elementem v lidských dějinách.‘

V knize *Rusko v mlze* pochvalně poznamenal, že Lenin uvěznil sionistické vůdce a zakázal výuku hebrejštiny (sionistické fondy a archivy zkonfiskovali bolševici v roce 1918, Lenin zakázal výuku hebrejštiny v roce 1920).

Navzdory antisemitismu nebyl Wells nacist. Nacisté pálili jeho knihy a na seznamu lidí, které SS vybrala k popravě v případě invaze, nebyl daleko od čela. V roce 1941 poslal Winstonu Churchillovi návrhy, aby Británie shazovala na německé plodiny zápalné bomby jako část válečných operací. (Churchill mu poslal děkovný telegram.) Přesto měl Wells s nacisty opravdu něco společného – přesvědčení, sdílené spolu se spisovatelem Maximem Gorkým, že lidstvo se musí zbavit všech slabých a ošklivých.“



John Gray: Komise pro nesmrtelnost. Věda a pošetilé pokusy, jak ošálit smrt. Z angličtiny přeložila Petra Pachlová. Argo a Dokořán 2013, 230 stran.

Postava Maxima Gorkého již avizuje druhou část Grayovy knihy, zaměřenou na sovětské bolševické „bohostrůjce“. A Wells zde tvoří spojovací článek, neboť si zpočátku od sovětského režimu mnohé sliboval – zejména to, že by se, dle Graye, mohl „*chopit vlády nad evolucí a vést lidský druh k lepší budoucnosti*“. Rozporuplný Wells ve svých dílech sice varoval před nebezpečím zneužití vědy a techniky, jindy však očekával a popisoval vytvoření nového, lepšího světa právě na základě aplikovaných vědeckých poznatků. Proto se vypravil do Sovětského svazu, ale nakonec vše skončilo velkou deziluzí. Osobní, milostnou i politickou, či rovnou filozofickou: „*H. G. Wells strávil život přesvědčováním všech, kteří byli ochotni naslouchat, že vlády nad evolucí se musí chopit inteligentní menšina. Vydal se do Ruska, aby se sešel s Gorkým a Leninem, vůdci nového bolševického režimu, o němž věřil, že může vyvést lidstvo z chaosu historie.*

Při pobytu v Rusku se ale zapletl s jistou ženou, která pochopila, že žádná taková cesta neexistuje. Umění přezít znamenalo jít s proudem událostí, což v jejím případě obnášelo nechat se naverbovat tajnou policií a donášet na Wellse – a před ním na Gorkého. Odhalení toho, jak žena, kterou označoval za svůj ‚milovaný stín‘, dokázala přežít, otřáslo Wellsovým pohledem na svět.“ Wellsovou

„*femme fatale*“ byla Moura Budbergová, označovaná též jako „ruská Mata Hari“, pravděpodobně dvojí agentka britské i sovětské tajné služby.

„*Protože se nedokázal rozejít s milenkou, které nerozuměl,*“ pokračuje Gray, „*zjistil, že se neliší od zbytku lidstva. Inteligentní menšina, do které Wells vkládal své naděje, přestala existovat a Wells se musel smířit s tím, že vymření lidského druhu nejde zabránit.*“ Vlastními Wellsovými slovy z roku 1939 vyjádřeno: „*Neexistuje žádný důvod věřit, že řád přírody inklinuje víc k člověku, než inklinoval k ichtyosauroidovi nebo pterodaktylovi... Zdá se mi, že nyní je jím vesmír znuděný, obrací k němu svou drsnou tvář a vidím, že je nesen čím dál méně uvědoměle a mnohem rychleji, trpící, jako musí trpět každý špatně přizpůsobený tvor... proudem osudu k degradaci, utrpení a smrti.*“

Rudí bohostrůjci

Jednou z nejzajímavějších pasáží Grayovy knihy jsou stránky věnované bolševickým „bohostrůjcem“, přičemž je nutné předeslat, že přece jen nepředstavovali nějakou hlavní, převládající linii v rámci bolševické strany a režimu: „*Spisovatel Maxim Gorkij byl izolovaný od lidstva stejně jako Wells. Byl jedním ze zakladatelů ‚bohostrůjství‘ (v ruštině bogostroitelstvo), hnutí, které si mezi bolševickým vedením získalo množství podporovatelů. Bohostrůjci představovali jistý druh sekulárního mysteriózního kultu, další část evropského proudu konce 19. století, ve kterém okultismus a věda kráčely ruku v ruce. Bohostrůjci věřili, že pravý revolucionář musí mít za cíl zbožštění lidstva, úkol, který zahrnoval zrušení smrti.*

Nová věda parapsychologického výzkumu objevovala skryté lidské schopnosti. Právě tato vize vědy jako jistého druhu magie uchvátila bolševické bohostrůjce. Mezi nimi byl i Gorkého přítel Lunačarskij. Tento kdysi oddaný stoupenec [okultistky a teosofky] Blavatské poznal, že bolševismus je v samé podstatě náboženské hnutí. Jako předseda Komisariátu pro osvětu měl ohromnou moc (včetně pravomoci cenzurovat literaturu a umění), ale s nástupem Stalina ztratil vliv a ukončil svou kariéru jako sovětský velvyslanec ve Španělsku.

Lunačarskij – nejen oddaný stoupenec teosofie, ale také Nietzscheho myšlenky nadčlověka – založil v roce 1924

Sovětskou komisi pro parapsychologický výzkum. Revoluce pro něj, stejně jako pro další bohostrůjce, nebyla jen radikální změnou v sociálním životě. Znamenala změnu v lidech – vlastně stvoření nového druhu. Cílem, jak vyhlásil Lunačarskij, je rozvinutí lidského ducha do ‚všeducha‘.“

Nový druh chtěl vytvořit i agronom Trofim Lysenko, jenž v období stalinismu zcela ovládl sovětskou biologii a agronomii. V roce 1935 na konferenci sovětských zemědělských pracovníků, které se účastnil i Stalin, Lysenko prohlásil: „V našem Sovětském svazu, soudruzi, se nerodí lidé. Rodí se lidské organismy, ale lidé jsou tvořeni... A já jsem jeden z lidí, kteří byli takto stvořeni. Byl jsem vyroben jako lidská bytost.“

Lysenko, podotýká dále Gray, sám vyrobená lidská bytost, hodlal spolu se svým pánem Stalinem přetvořit celé lidstvo. A možná ho dovést až k nesmrtelnosti – když ne všech lidí, tak alespoň vybraných významných jedinců. Tato ambice byla v sovětském režimu každopádně přítomná od jeho počátků: „Básník Vladimir Majakovskij zachytil náladu mezi bolševiky, když byla 21. ledna 1924 oznámena Leninova smrt: ‚Lenin je i nyní víc než živý než všichni žijí.‘“

Mnozí členové strany věřili, že Lenin ve skutečnosti nezemřel. Ale byl to Leninův duch, který byl nesmrtelný, nebo mohl být Lenin sám – skutečný fyzický Lenin – nějak přiveden zpátky k životu?

Pohřbu předcházelo vystavení rakve, přičemž se řešilo, co bude s tělem dál. Jak se dospělo k rozhodnutí Lenina nabalzamovat, není zcela jasné. Záznamy z jednání politbyra na konci podzimu 1923, kdy byl Lenin už vážně nemocný, dokládají, že Stalin byl proti obyčejnému pohřbení či kremaci a naznačoval možnost balzamování, proti čemuž vystupovali Trockij a Bucharin. Stalin patrně věřil, že nabalzamovaný Lenin bude odpovídat duchu ruské pravoslavné víry v tom, že těla svatých jsou neporušitelná, a nasměruje tím náboženské citění ruského lidu pro dobro režimu.

Ať za to byl zodpovědný kdokoli, rozhodnutí nabalzamovat Lenina v sobě obsahovalo víc než politický kalkul. Bohostrůjci měli magickou víru v moc vědy, o níž byli přesvědčeni, že dokáže porazit smrt. Jeden z nich – Leonid Krasin, v té době ministr zahraničního obchodu – se pokusil Lenina zmrazit, aby dosáhl jeho návratu do života. Podobně jako Gorkij i Krasin byl oddaným stoupen-

cem filozofie bohostrújství. Také věřil ve vědecké vzkříšení,“ podotýká John Gray.

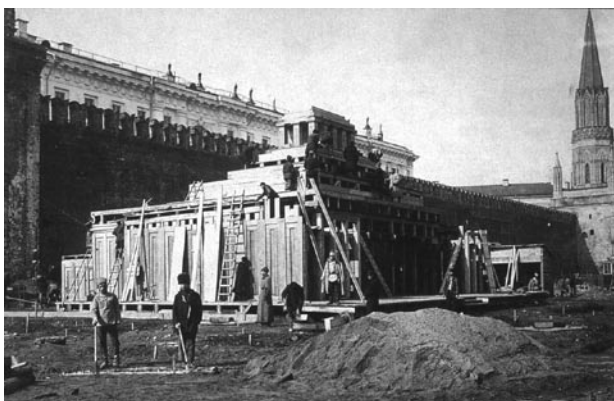
V projevu na pohřbu přítele revolucionáře tři roky před Leninovým úmrtím Krasin prohlásil, že v budoucnosti nebudou revoluční vůdci podléhat smrti: „Jsem si jistý, že nastane čas, kdy se věda stane všemocnou a bude umět obnovit mrtvý organismus. Jsem si jistý, že nastane čas, kdy člověk bude schopen využít prvky lidského života, aby stvořil fyzickou osobu. A jsem si jistý, že až ten čas nastane, až se lidstvo osvobodí díky veškeré moci vědy a techniky, síle a schopnostem, jež si nyní ani neumíme představit, bude možné vzkřísit velké osobnosti historie – jsem si jistý, že až ten čas nastane, mezi velkými postavami bude i náš soudruh.“

Jen pár dnů po Leninově pohřbu vyšel v novinách *Izvěstija* Krasinův článek „Architektonické zvěčnění Lenina“, v němž jeho autor naléhal, aby se Leninovo mauzoleum stalo „místem, jež by majestátností a významem překonalo Mekku a Jeruzalém“. Dvacátého pátého března 1924 bylo oznámeno, že Leninovo tělo bude znovu nabalzamováno. O tři dny později došlo k přejmenování Pohřební komise ustavené k zorganizování Leninova pohřbu na Komisi pro nesmrtelnost.

„Krychlový tvar Leninovy hrobky je inspirován umělcem Kazimírem Malevičem, který navrhl scénu pro futuristickou operu Vítězství nad Sluncem, propagující představu přicházejícího nadčlověka. Jako zakladatel suprematismu Malevič považoval abstraktní geometrické tvary za ztělesnění vyšší reality.“

Pod vlivem spisů Uspenského razil představu, že Leninovo mauzoleum bude ‚čtvrtou dimenzí‘, kde smrt neexistuje. Pár dnů poté, co Lenin zemřel, Malevič napsal: „Představa, že Leninova smrt není smrtí, že je živý a věčný, je symbolizována v novém objektu tvaru krychle. Krychle už není jen geometrické těleso. Je to nový objekt, kterým se pokusíme zobrazit věčnost, stvořit nový soubor okolností, díky kterým můžeme udržet Leninův věčný život a porazit smrt.“

V souladu s touto filozofií Malevič navrhl, aby měl každý stoupenec Lenina v rohu svého příbytku krychli. Jeho návrh byl přijat a Strana rozhodla, že se budou krychle rozdávat. V továrnách a úřadech po celé zemi se mrtvému vůdci budovaly svatyně v „Leninových koutcích“, „uvádí v knize Komise pro nesmrtelnost John Gray.



Stavba provizorního dřevěného mauzolea.

Lenin sám si žádnou mumifikaci ani veřejné vystavování svých ostatků nepřál. Chtěl být pochován po boku své matky v Petrohradě. Mumifikaci se vzpírala i Leninova manželka Naděžda Konstantinovna Krupská a další rodinní příslušníci. Marně. Ideu bohostrůjství Lenin vášnivě odmítal a její nositele přímo nenáviděl. „*Lenin, Hitler, Mussolini ani Mao nebyli dozajista zakladatelé náboženství. Jejich vztah k náboženství byl porůznu charakterizovatelný jako odcizení, nepřátelství, chlad,*“ píše Hans Maier v knize *Politická náboženství*. Maier dále zdůrazňuje, že Lenin se „*takzvané hledače Boha, náboženské socialisty*“ (Maier zde má evidentně na mysli „bohostrůjce“, neboť výslovně jmenuje Lunačarského) snažil „*vyřachovat, pokládal totiž každou náboženskou myšlenku, každou myšlenku o nějakém Bohu, za něco nevýslovně odporného*“. Přesto se po své smrti (jeho kult se však začal rozvíjet již před ní) stal bohem – a Hitler, Mao či Mussolini vlastně již za svého života. (Mao se pak dokonce podobně jako Lenin dočkal mumifikace.) Zrodila se i nová věrouka, nová ideologie: marxismus-leninismus. Sovětská propaganda vytvořila z Lenina myslitele celosvětového dosahu.

„*Lenin se neměl líčit jen jako hrdinská postava v dějinách bolševismu a světové revoluce, ale měl se mu propůjčit i mytický nimbus vševědoucího revolučního světce. Jeho obraz teoretika, propagandisty a stranického organizátora nesmělo nic narušit. Musel být uctíván jako jediný velký následovník Marxe a Engelse v první čtvrtině dvacátého století. Bylo nutno ho velebit jako génia, jenž se osvědčil jako vůdce strany, předseda vlády, organizátor válečné-*

ho úsilí i státník světového formátu. Měla se oslavovat jeho lidskost, kterou projevoval jakožto soudruh, manžel a marxista,“ zdůrazňuje v Leninově biografii britský historik Robert Service. A podtrhuje rovněž skutečnost, že cokoli bylo o Leninovi řečeno, mělo vyhovovat aktuálním zájmům komunistického politického vedení. A tedy čím dál tím více především Stalinovi.

Stalin si rozvíjením Leninova kultu vytvořil základy pro svůj vlastní kult osobnosti. V jeho případě však, na rozdíl od mumifikovaného Vladimíra Iljiče, šlo o jakousi autodeifikaci živého člověka. Údajně nejpokrokovější zřízení v lidských dějinách, opřené o zdánlivě přísně vědeckou teorii, se záhy proměnilo v tu nejtemnější pseudoteokratickou despotii – byť se zastánci filozofie „bohostrůjství“ posléze ocitli na vedlejší koleji. Někteří teoretici totalitarismu, poprvé Eric Voegelin a Raymond Aron, ho proto v této souvislosti označují pojmy jako „světské“ nebo „politické náboženství“. Totalitarismu lze podle nich lépe porozumět jen tehdy, pokud si uvědomíme, že komunisté či nacisté byli spíše jakousi podivnou pseudonáboženskou sektou.

„*Když se nacistická armáda v červenci 1941 blížila k Moskvě, Leninovo tělo bylo evakuováno dřív, než byl evakuován kdokoli ze živých obyvatel města,*“ konstatuje John Gray. Záležitosti, o nichž píše, opravdu nelze považovat za pouhé kuriozity z dějin komunistického režimu. Naopak, odkazují k něčemu podstatnému: „*Západní pozorovatelé vykládali sovětský režim jako revoltu proti carismu a později, když byl zcela zřejmý jeho despotický charakter, jako pokračování carismu. Považovali bolševiky za racionální byrokraty, kteří chtěli rozvinout a zmodernizovat Rusko. Protože považovali bolševismus za v podstatě politické hnutí, nepochopili, že jeho cíle nikdy nebyly pouze ekonomické nebo sociální.*“

Tento Grayův postřeh dokládá i jedna sice všem známá, avšak nedostatečně domyšlená skutečnost. Při všech ústředních přehlídkách, manifestacích či prvomájových průvodech stálo celé sovětské vedení na velmi zvláštní tribuně: na Leninově mauzoleu. Na hrobce, která ukrývala průhledný sarkofág s mumifikovaným tělem zakladatele režimu, s rádoby zvěčnělým lidským bohem. Mauzoleum se tak stalo ústřední svatyní komunismu a Rudé náměstí v Moskvě místem pravidelných kultických rituálů. K čemu to má blíž – k modernímu

politickému systému, nebo ke starověké despotii zasvěcené nějakému krvelačnému božstvu?

John Gray rovněž upozorňuje na krutý paradox bolševického režimu: „*Bolševici spustili druh masového zabíjení do té doby v Rusku nevídaný. Ztráty na životech mezi rokem 1917 a nacistickou invazí roku 1941 se nedají přesně spočítat. Odhady se různí, s čísly dosahujícími opatrných dvacet milionů až k šedesáti milionům. S cílem stvořit nový typ člověka, který by už nepodléhal smrtelnosti, plodil sovětský stát smrt v nebyvalém měřítku. Bezpočet lidí muselo zemřít, aby se nové lidstvo mohlo od smrti osvobodit.*“

Navíc, k žádnému osvobození od smrti komunistický režim člověka nedovedl, naopak. Opravdu asi platí, že pokud se nedokonalý a smrtelný člověk rozhodne být nadčlověkem či přímo bohem, skončí to peklem na zemi.

Lev Trockij kdysi definoval lidské bytosti jako „*bezocasé opice, které jsou hrdé na svou technologii*“. Peter Diamandis a Steven Kotler načrtávají v knize *Hojnost. Budoucnost je lepší, než si myslíte*, jež vyšla v roce 2012 (česky 2013), následující vizi ne tak vzdálené budoucnosti: „*Většina lidstva se propojí s technologiemi a lidé zvýší svůj myšlenkový i fyzický potenciál. Jak píše Marvin Minsky, guru robotiky a umělé inteligence, v časopise*

Scientific American: „*V minulosti jsme měli sklon pohlížet na sebe jako na konečný produkt evoluce, ale naše evoluce se nezastavuje. Ve skutečnosti se nyní vyvíjíme rychleji, i když ne tou známou, pomalou darwinovskou cestou. Je čas, abychom začali přemýšlet o svém dalším vývoji.*“

Brzy budou schopnosti velké většiny z nás nějakým způsobem uměle rozšířeny a posíleny, a tím se významně změní hospodářské prostředí. Toto nově vybavené, pokročilejší já, napojené na internet a pohybující se současně ve virtuálním i fyzickém světě, bude generovat hodnoty pro společnost způsobem, který si dnes ani neumíme představit.“

Překotný vývoj nových technologií (zejména informačních) tak staví lidstvo před podobné výzvy, pokoušení, dilemata i hrozby, jimiž se zabýval H. G. Wells i řada dalších postav Grayovy knihy. Před podobné, ale díky rozvoji vědy a techniky daleko mohutnější než ve dvacátém století. Tím spíše je nutné o nich přemýšlet, nezbytně též v duchovní, náboženské dimenzi, kterou moderní věda původně pyšně popírala, jinak se snadno ocitneme nikoliv v pozemském ráji, ale v nějakém neototalitním high-tech infernu.

Josef Mlejnek jr. je politolog a novinář. Zaměřuje se na demokratickou transformaci ve střední a východní Evropě.

**Navštivte internetové stránky
Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)**

www.cdk.cz

Naleznete zde informace o všech vydaných i připravovaných titulech CDK, včetně obálek a anotací.

Knihy jsou účtovány s 15% slevou, pro předplatitele časopisů *Kontexty*
a *Církevní dějiny* s **25%** slevou.

Poštovné a balné neučtujeme!

Velká válka 1914–1918 a sebedestrukce Západu

Několik reflexí k příčinám a důsledkům první světové války

TOMÁŠ PETRÁČEK

Než hrůzy válečných masakrů druhé světové války zastínily události let 1914–1918, označovali lidé tento konflikt pojmem velká válka, případně světová válka. A to zcela právem, protože šlo o událost v mnoha směrech zásadnější než druhá světová válka, která tak spíše představuje dovršení procesů započatých a rozpoutaných válkou první. Řada historiků a myslitelů mluví vlastně o jedné válce ve dvou dějstvích, jež odděluje pouze přestávka dvaceti let, i tak plná dalších konfliktů, násilí a zbrojení. Pro pochopení dějin západní civilizace a pro porozumění současné situaci Evropy a světa představuje první světová válka klíčový problém a událost. Patří mezi paradigmatické změny evropských dějin, které navždy změnily jejich tvář. Není náhodou, že historici pracují s konceptem dlouhého 19. století, které začíná rokem 1789 a končí lety 1914–1918, ale měli bychom se vyhnout ahistorickému determinismu, podle kterého by první světová válka byla nevyhnutelným následkem vývoje moderní západní společnosti či – jak říkali marxisté – nutným a „logickým“ vyvrcholením soupeření imperialistických mocností. Oč malichernější a lehkovážnější byly motivy mocenských elit jednotlivých států ke vstupu do války, o to krutější a nelidštější byl její průběh a o to dalekosáhlejší byly její dopady na evropskou společnost a celý svět.

Náš text není a nemůže být vyčerpávajícím pojednáním o první světové válce, ani nelze být jen zmínit všechny aspekty a problémy, které s ní souvisejí. Na následujících řádcích nabízíme čtenářům stručnou reflexi této zásadní události evropských dějin jako poctu těm, kteří v ní zaplatili svým životem. Vždyť na každé české návsi a v každém městečku najdeme památník s dlou-

hým seznamem jmen mužů, jejichž těla nasýtila kanóny a bodáky nepřátel. V mnoha směrech jsme však oběťmi první světové války my všichni, neboť právě ona nasměrovala politický a společenský vývoj k rozkvětu totalitních ideologií a poznamenala dalekosáhle životy dalších generací. Jen díky géniu a schopnostem západoevropských křesťanskodemokratických státníků, jako byli Alcide De Gasperi, Konrad Adenauer, Charles de Gaulle a Robert Schuman, se podařilo přetnout řetězec nenávisti, odplaty a státního nacionalismu. Nicméně jejich rezidua a pokušení zůstávají. I proto se má cenu zamýšlet nad příčinami, průběhem a důsledky první světové války. Na prvním místě nás tedy zajímá role první světové války v dějinách Západu a její dopady na osud západního křesťanství.

Evropa a svět na prahu roku 1914

Situaci na přelomu 19. a 20. století můžeme v mnoha směrech označit za vrchol civilizačního vývoje Západu. Evropa je daleko nejvyvinutějším kontinentem světa, který přímo pomocí kolonií či nepřímo pomocí ekonomických nástrojů kontroluje prakticky celý svět vyjma nastupujících velmocí, jako jsou Japonsko, Spojené státy a ovšem Rusko, které je nicméně součástí evropské politiky. Její kulturní, civilizační, technologická, ekonomická a vojenská dominance je nesporná a evropské země jsou vzorem modernizace pro elity třetího světa, které do Evropy jezdí pro vzdělání a inspiraci. To vše je založeno na celé řadě faktorů, z nichž na prvním místě dominuje schopnost inovovat, adaptovat, experimentovat a vynalézat, která na 19. století fascinovala snad nejvíce.

Evropská civilizace v dlouhém 19. století prošla několika radikálními proměnami. První je demografická revoluce, která zdvojnásobí počet Evropanů a stimuluje další proměny v podobě průmyslové revoluce a ovšem masivního stěhování do měst. V dosud agrární společnosti na konci století už tvoří v řadě zemí obyvatelstvo měst celou polovinu populace, samozřejmě s obrovským dopadem na změnu mentality, každodennosti, styl obživy, prožívání života. S tím souvisí rozvoj technologických inovací – parní stroje, chemický průmysl, používání elektřiny, film, fotografie, rozhlas, rozvoj komunikačních technologií telefonu a telegrafu. Přebytky populace nicméně musejí odcházet mimo Evropu, do zemí Jižní a Severní Ameriky, ale také do evropských kolonií.

Stínem prudkého rozvoje byl vznik sociální otázky, týkající se hlavně továrního dělnictva, které – vytrženo ze svých původních vazeb – strádalo v nelidských podmínkách, dokud jejich profesní (odborné a spolky) a politické organizace (sociálně demokratické a křesťanskosociální strany) neprosadily změnu a než stát začal vytvářet pracovní a sociální zákonodárství. Dalším stínem byl vznik a nárůst moderního nacionalismu s mytickým jazykovým a biologickým pojetím národa jako osudové jednotky nadřazené jedinci i ostatním kolektivním identitám, vznik sjednocených národních států a ideologie pokroku vědy a racionality, které vyřeší všechny lidské problémy. To vše vytvářelo napětí, které se projevilo právě první světovou válkou. Kult pokroku, národa nebo dělnické třídy patří k mnoha „náhradním náboženstvím“, která nastupovala na místo původního tradičního křesťanství a vyžadovala si věrnost a oddanost původně vlastní právě jenom náboženství, vlasti a rodině.

Rozvoj konceptu občanských a politických práv, například rovné a obecné volební právo, které se začíná prosazovat i pro ženy, odkazuje na naplnění křesťanských principů rovnosti a odpovídalo erasmiovským snům humanistů 16. století o schopnosti člověka a společnosti pomocí výchovy, vzdělání a osvěty vytvořit humánnější a spravedlivější společnost. Na druhou stranu neustále narůstající dynamika vývoje řadu lidí děsila, mnozí se obávali, že nestačí tempu doby, objevují se u nich časté neurózy a hysterie. Evropský

úspěch vedl k europocentrismu, k pocitu nadřazenosti, a to včetně „vědecky dokazovaného“ rasismu. Břímě a úděl bílého muže měly spočívat v tom, že bude přinášet světlo rozumu do temných koutů nejen světa, ale i všude tam v Evropě, kde ještě vládne například náboženská víra. Součástí této mentality je nejen tehdy vzniklý rasový, biologický a opět „vědecky“ zdůvodněný antisemitismus, ale i netolerantní sekularistické a liberální proudy, stejně jako různé alternativní myšlenkové proudy nihilistů, anarchistů, komunistů, kteří všichni pokládají náboženství za přežitek.

Hlavně katolíci jsou vnímáni jako občané druhé kategorie, zvláště po vyhlášení dogmat o papežském primátu a neomylnosti, kdy bylo snadné je prezentovat jako státně nespolehlivé obyvatelstvo, neboť jejich primární oddanost patří církvi a papeži. Ve většině zemí se vede otevřený či skrytý kulturní boj (*Kulturkampf*), který vytlačuje náboženství z mnoha sfér společenského života, ačkoliv formálně si například v Rakousko-Uhersku podrží část svých privilegií. V procesu masivní sekularizace hlavně městských vrstev (na venkově se tradiční náboženské formy drží déle) zaujímá katolická církev postavení obležené pevnosti a kritizuje moderní trendy, zatímco protestantské církve se snaží agilně přizpůsobit trendům, aniž by jedna či druhá tradice byla schopna zpomalit propad počtů věřících a svůj stále menší vliv na utváření moderní společnosti.

Západní civilizaci dominují vzdělaní dospělí bílí heterosexuální muži, zvláště ti zámožní, kteří kontrolují a vedou všechny ostatní skupiny ve společnosti i světě. Přes všechna rizika a limity trvá v celém dlouhém 19. století dynamický rozvoj společnosti, která prokazuje vysokou míru kreativity, inovativnosti, adaptability, prosazuje se rychlá modernizace rozsáhlých teritorií Evropy. Různé krizové prvky sice hrozily výbuchem, ale byly zvladatelné. Stát i společnosti řídily odpovědné a silné elity, hodnotový rámec byl pružný a vyvíjel se a byl stále založen na tradičních hodnotách individuální svobody a odpovědnosti. Není v knize Stefana Zweiga *Svět věčejška* se doba před první světovou válkou jeví i se všemi svými limity jako idylka, která se již nikdy nevrátí.

Velká válka

Po vypuknutí velké války se ale ukázala slabost a křehkost evropské civilizace, a byly to právě evropské elity, které v lehkovážném a nezodpovědném rozpoutání války selhaly. Jistě, můžeme uvést polehčující okolnost, že válečné konflikty na přelomu století byly poměrně krátké a že se poslední velké bitvy odehrály v letech 1866 a 1870. Nebylo těžké podcenit dosah technologických inovací, které udělaly z válčení masakr s průmyslovou efektivitou. Dnes je absurdní sledovat, jak nejen vůdci, ale i miliony mladých mužů šli do války s nadšením a s předpokladem, že bude krátká a že se brzy vrátí pokryti válečnou slávou. Jakoby opojeny kombinací vlastenectví, šovinistického nacionalismu, ale i absurdními darwinistickými koncepty, že právě válka očistí národ a přežijí ti nejlepší a nejzdatnější, obětovaly evropské země miliony svých nejzdravějších a nejsilnějších mladých mužů. Budoucí důstojníci velké války na obou stranách vyrostli na četbě antických řeckých a římských klasiků a šli se proslavit, prokázat své schopnosti, ověřit si svou odvahu. Hlavní důvod je hybris, pýcha a nadutost elit, které toho dokázaly už tolik, ale jako by jim chyběl ještě nějaký „pořádný adrenalin“ či zásadní a nevymazatelný zápis do učebnic dějepisu.

Mezi historiky probíhá zřejmě natrvalo nezodpověditelný spor o tom, kdo světovou válku rozpoutal. Po válce bylo za viníky prohlášeno Německo a Rakousko-Uhersko, ale mluví se i o obavách Německa z obklíčení sílícím Ruskem a revanšistickou Francií, která chtěla zpět Alsasko a Lotrinsko, či o ambicích Anglie. To však dnes již asi není tak důležité. Jisté je, že zavražděním následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este v Sarajevu se daly do pohybu události, které vedly k rozpoutání posléze *velké* světové války. V ní stručně řečeno bojují centrální mocnosti – Německo a Rakousko-Uhersko, ke kterým se připojí Bulharsko a Turecko – proti trojdohodě tvořené Francií, Anglií s jejich koloniemi a Ruskem, k nimž se později připojí Spojené státy a původně spojenec centrálních mocností Itálie. Mechanismus se dal do pohybu vyhlášením války Srbsku ze strany Rakousko-Uherska na základě nesplněných, ovšem spíše nesplnitelných

podmínek ultimáta. Pak už dle svých závazků vstupovaly do války jednotlivé státy. Právě o otázkách zahájení války, zda bylo nezbytné následovat své spojence a kdo kdy mohl reagovat jinak, se vedou spory mezi historiky, ale podstatný je výsledek, který znamenal, že se prakticky celá Evropa ocitla ve válečném konfliktu, otevřely se fronty na západě, na východě a později i na jihu v Itálii a Rumunsku a válčilo se rovněž na Blízkém východě. Všechny strany pokládaly svoje motivy za legitimní pro vyhlášení spravedlivé války a válečná propaganda delegitimizující důvody nepřítele se rozjela na plné obrátky.

Hned na začátku, 28. července 1914, přišel rakouský ambasador informovat papeže Pia X. o vyhlášení války Srbsku. Během audience se obrátil na papeže s prosbou, aby požehnal císařsko-královské armádě. Pius X. odpoví slovy: „Vyřídte císaři, že nemohu požehnat ani válce, ani těm, kdo po ní touží. Já žehnám pouze míru.“ Když velvyslanec požadoval alespoň osobní požehnání pro císaře Františka Josefa, papež odvětil: „Mohu se pouze modlit za to, aby mu Bůh odpustil. Císař může být rád, že se nedočká od Kristova vikáře prokletí.“ Vatikánská diplomacie se snažila odvrátit válku až do 4. srpna 1914, kdy do ní vstoupila Anglie. Existují svědectví, že Pius X., který krátce poté umírá, napsal císaři Františku Josefovi osobní dopis s naléhavou prosbou, aby se do války nepouštěl. V římských ani ve vídeňských archivech se však nedochoval. Ze strany Svatého stolce pak průběžně a opakovaně následují apely na všechny válečné strany k ukončení bojů, ale zcela marně.

Nemůžeme se vyhnout otázce, která se často objevuje jako výtku církvi, totiž jak to bylo se žehnáním zbraní. I tady často dochází k ahistorickému posuzování a křivdám. Pro člověka 19. století je válka součástí života, velmoci vedou válečné konflikty, dochází k bojům v koloniích, ale také k revolucím a revoltám, jako byla Pařížská komuna, uvnitř Evropy. Válečný konflikt před hrůzami první a druhé světové války není vnímán jako nelidské zlo, kterému se lidé a státy musejí z morální povinnosti za každou cenu vyhnout, ale jako „pokračování politiky jinými prostředky“, jako legitimní a morálně zdůvodnitelné prosazování či hájení vlastních státních zájmů, a je povinností občana

státu obětovat vlastní život své vlasti a svému národu. Pokud se tedy církve všech vyznání modlí za své vojáky, za jejich životy a za úspěch v jejich boji, identifikují se se svým národem a chápou motivy jako legitimní. I v případě žehnání zbraní jde o žehnání „nástrojů“, které mají sloužit obraně vlasti a národa, a na prvním místě ochranné žehnání vojákům, kteří je budou obsluhovat. Pokud křesťanské církve a jejich elity selhaly, bylo to nedostatkem prozíravosti, že moderní válka bude mít jiné dimenze. To ale nevěděl nikdo. Určitě mohly uvnitř jednotlivých států více tlumit nacionalistické vášně a více volat po míru a smíření. Ve vypjaté atmosféře šovinistického štvání na všech stranách by ale podobné snahy vyzněly jako další doklad křesťanské „nespolehlivosti“ a měkkosti, pokud jde o vztah k národu a státu a k hájení jeho zájmů.

Možnosti Svatého stolce byly omezené, protože Itálie, která vstoupila do války, měla ze strachu z řešení tzv. římské otázky po okupaci torza církevního státu roku 1870 podmínku, aby byl papež zcela vyloučen z jakýchkoliv mírových jednání. Přesto nový papež Benedikt XV. nehodlal přihlížet válečným hrůzám nečinně a poté, co mírové apely nenalezly sluchu, připravil vlastní komplexní mírový plán k 1. srpnu 1917, který by ukončil válku a umožnil všem stranám zachovat si svou tvář. Ten však spočíval v návratu k situaci před válkou a řadu požadavků, například české zájmy formulované exilem, nezohledňoval. Obsahoval i řadu principů, jak zabránit budoucím válkám, například povinnost odvolání k mezinárodní arbitráži v případě sporů. Podle řady historiků se jednalo o jediný mírový plán s reálnou nadějí na úspěch. Všichni už ale do války investovali příliš mnoho a vytrpěli příliš na to, aby se smířili s kompromisem. Při národním shromáždění v Paříži odpověděl jménem národa slavný dominikánský teolog Sertillanges: „Svatý otče, váš mírový návrh nemůžeme přijmout ani na okamžik. Naši nepřátelé zůstávají silní a vaše výtky jim učiněné nezměnily jejich nekřesťanské (bezbožné) jednání. Zvítězíme nad nimi!“

Možná paradoxně věnujeme v našem textu nejmenší prostor samotné válce, protože průběh válečných událostí je snadno dohledatelný a dobře známý. Výrok otce Sertillangese dobře ilustruje jednu z charak-

teristik velké války, již je systematická dehumanizace nepřítele a dehumanizace válečného konfliktu, jehož pravidla se po staletí vytvářela a která, jakkoliv se v dějinách porušovala, nastavovala určitá kritéria chránící vojáky i civilisty. To se začíná měnit. Od začátku dochází k nedodržování dohod a zvyků, když Německo přepadne neutrální Belgii, páchá násilí na kulturních a uměleckých památkách, vede se bezohledná propagandistická válka založená na rozdmýchávání národních vášní pomocí tradičních i nově budovaných stereotypů a předsudků.

Kvůli zavedení všeobecné branné povinnosti pro všechny muže v 19. století a díky moderním prostředkům mobilizace pomocí železnice a telegramů je možné povolat a poslat do války milionové armády, masy nikdy předtím nevídané. Celkem bylo mobilizováno přes 60 000 000 mužů. Ještě závažnější je německý koncept totální války, který se objeví ve chvíli, kdy selže prvotní očekávání rychlé vítězné války. Jde opět o nový prvek, kdy je pro dosažení vítězství možné a oprávněné použít všech prostředků. Hlavně to ale znamená konec rozlišování mezi civilisty a vojáky – všichni státní příslušníci nepřítele se stávají legitimním cílem vojenských akcí, což zdůvodnilo potopení lodi *Lusitania*, které oficiálně přivedlo Spojené státy do války, ale vedlo to rovněž i k německému vyhlášení ponorkové války či později k bombardování, byť se tyto tendence zcela naplnily až během druhé světové války.

Vysokou míru utrpení vojáků způsobily technologické inovace jako letadla, vzducholodě, objeví se tanky, bojištím zákopové války vévodí granáty a hlavně kulomety, které masakrují tisíce vojáků v nesmyslných šarvátkách o desítky metrů bojiště mezi zákopy protivných stran. K tomu přistupují chemické zbraně, použití bojových plynů jako yperit, objeví se fenomén ostnatého drátu, miny, nástrahy, zajatci jsou umísťováni do táborů, které se už někdy blíží svými podmínkami a úmrtností budoucím táborům koncentračním.

Neúcta vojenských a politických elit k lidskému životu poté, co ve všech státech, hlavně v Německu a Rakousku-Uhersku, převzali vedení váleční jestřábi, vyšla naplno najevo při slavné bitvě o Verdun v roce 1916. Německá generalita přijala tezi, že je třeba Francii lidsky vykrváct a spolednout se na to, že Německo

má více branců a vojáků. Vrhli tak do ofenzivy statisíce vojáků s vědomím, že je posílají na jistou smrt, a s cílem, že stejně velké utrpené ztráty populačně slabší Francie neustojí. Zrůdná myšlenka prozrazující naprostý nezájem o osudy a životy statisíců jejich vojáků, kteří měli tuto „strategii“ realizovat.

Jak válka pokračovala, množily se případy odmítání boje, dezerce, povstání vojáků i celých jednotek, kterému předcházela krutá sociální disciplinace mužstva, přísné fyzické tresty, ale rovněž střelení a věšení vojáků, kteří odmítli vykonat rozkazy nebo se pokusili dezertovat. Ve velké rozsahu bylo zasaženo i vnitrozemí bojujících států, kde se konaly hladové bouře, demonstrace či stávky, opět s velkou krutostí potlačované. Aby neštěstí nebylo málo, přišla na jaře 1918 epidemie španělské chřipky, která dle odhadů ztrojnásobila počet obětí – zatímco válečné události a jejich dopady stály životy 10 milionů obyvatel, pandemie chřipky v letech 1918–1920 přinesla dalších 20 milionů.

Válka neskončila drtivým vojenským vítězstvím na bitevním poli, ale vyčerpáním válčících stran. Zvítězily velmoci, které mohly mobilizovat díky svým koloniím větší zdroje a kterým důležitým způsobem pomohlo otevření nové fronty v Itálii a Řecku a peníze a vojáci Spojených států. V době uzavření míru jsou německé jednotky stále na území Francie a Belgie, Německo a Rakousko-Uhersko nebyly v pravém slova smyslu vojensky poraženy. Přesto se s nimi naložilo v mírových jednáních způsobem, který zanechal hodně hořkosti a otevřel cestu revanšistickému snění a náladám. Objeví se mýtus o dýce politiků, kteří podrazili válečné úsilí německé armády, jež přes všechny hrůzy vyšla z války s velkou prestiží a generálové Hindenburg a Ludendorff platili za celebrity své doby, stejně jako jejich francouzští (Foch) či angličtí (Kitchener) kolegové. Mír 11. listopadu 1918 znamenal velkou úlevu, ale škody, které Západ utrpěl, se teprve začaly ukazovat.

Dopady velké války

Důsledkem byla neúcta k lidskému životu obecně a nenávisť ke společnosti a jejím hodnotám, která tohle dovolí a připustí. Všechny velké evropské národy utrpěly ztráty na životech v řádu milionů, které v nich

zanechaly hluboké rány a vysvětlují neochotu Francie a Anglie vstoupit po dvaceti letech do nového konfliktu, nemluvě o trvale podlomeném demografickém růstu. Miliony mladých mužů budou prostě Evropě chybět. Ale i ti, kteří válku přežili a vrátili se, byli často fyzicky, duchovně a morálně oslabení, zranění, nebo dokonce zmrzačení. Evropa obětovala nesmyslné válce celou jednu generaci. V žádném případě se nenaplnilo Nietzscheovo „co tě nezabije, to tě posílí“. V případě Evropy a první světové války platí spíše „co tě nezabije, to tě zmrzačí“.

Právě tato zmrzačená, ztracená generace si odnese nedůvěru ke společnosti a je otevřená alternativním proudům a elitám, které slibují, že na rozdíl od hodnot liberálně kapitalistické společnosti neselžou. Ještě během války dojde k bolševické revoluci v Rusku – německá tajná služba, aby oslabil trojdohodu a vyřadila Rusko z válečného úsilí, zajistí přepravu Vladimíra Iljiče Lenina, který nastolí krutý, barbarský, utopický bolševický režim, jenž zničí slibné reformní náběhy carského Ruska, uvrhne zemi do několikaleté občanské války a stane se hrozbou pro velkou část Evropy, kterou pak po druhé světové válce získá do své sféry vlivu. Rovněž komunistické strany, které se po první světové válce rozšířily po téměř celé Evropě, jednají jako agentura Sovětského svazu a slouží jeho ideologickým a mocenským zájmům.

Hned po ukončení války se pokusí levicové síly hlavně komunistického ražení, ale najdeme tam i různá další anarchistická a levicová uskupení, o převraty v celé řadě zemí, v Německu, v Maďarsku, na Slovensku, čemuž napomáhá rozpad a rozklad původních státních útvarů: Ruska, Německa, Rakousko-Uherska. Vzniknou nové národní státy, které jsou nestabilní, mají zranitelné a nejisté hranice a v jejich rámci nespokojené národnostní menšiny. Na jedné straně pozorujeme rozvoj demokratického hnutí jako v Německu, v Československu a jinde, na straně druhé narůstá pokušení totalitních režimů, které mají podobu hnutí nacistických a fašistických. Proti nebezpečí komunismu se státy brání pomocí autoritářských režimů a oporu vidí právě ve fašismu a nacismu. Vypuknutí hospodářské krize po roce 1929 a neschopnost demokratických

sil se s ní vyrovnat překlopí jazyček vah právě ve prospěch totalitních a autoritářských režimů.

Nejvíce ohrožené jsou státy, které poškodila mírová dohoda, tedy na prvním místě Německo. To ztratí Alsasko-Lotrinsko, je označeno za viníka války a musí platit obrovské reparace za válečné škody vítězným státům. Přesto Němci nepřijali myšlenku, že byli fakticky vojensky poraženi, a zanechalo to v nich touhu po odvetě. Po pádu císařství je republikánská demokracie slabá, málo atraktivní a příliš náročná, a tak ve chvíli nástupu hospodářské krize třicátých let podléhá tento nejvzdělanější národ Evropy primitivnímu a vulgárnímu ideologovi a jeho hnutí, což je podivnost, kterou bez zkušenosti první světové války nevysvětlíme. Stejně zranění jsou Maďari, kterým se rozpadnou jejich Uhry a polovina maďarsky mluvící populace, ocitne na území Československa, Rumunska, Rakouska a Jugoslávie.

Již jsme zmínili, jak zničující dopad na rozkolísání hodnotového a etického řádu západní společnosti měla praxe zákopové války ve spojení s technologickou revolucí a konceptem totální války, v níž se již nerozlišují prostředky vedení války a vše je podřízeno pouze efektivitě vedoucí k vítězství. Přestává se rozlišovat mezi vojákem a civilistou, mezi frontou a týlem, objeví se útoky na vyložené civilní cíle. Tradice kultivace válčení, kterou západní společnost prošla od 11. do 20. století a která, jakkoliv často porušovaná, omezovala nelidskost války a usilovala o ochranu života civilistů i samotných vojáků, se vrací k primitivním pudovým instinktům genocidního boje.

Součástí těchto proměn, opět dovršených až o dvacet let později, je dehumanizace nepřítele, nástup nelítostné propagandy dovnitř vlastní populace i navenek, nástup jazyka a myšlení, které prozrazují civilizační pád Evropy. Jak působivý je kontrast mezi vysokou kulturou a civilizovaností, které Západ dosáhl právě v dlouhém 19. století, s neuvěřitelným barbarstvím války, jehož efektivitě slouží lidský génius a kreativita! Můžete namítnout, že podobnou míru nelidskosti lze pozorovat již v životě továrních dělníků v prvních fázích industrializace. Ale právě přelom 19. a 20. století je dobou, kdy se podařilo mnohé v této sféře napravit a i v jiných sférách se věci měnily k lepšímu. Právě proto je první světová válka šokem z objevení divoké-

ho zvířete, které dřímá v lidské společnosti a v jedinci a které se probudí, pokud se lidé poddají svým primordiálním instinktům a rezignují na lidství, kulturu a sounáležitost.

Všechny státy v Evropě zažily obrovský nárůst vlivu státu na společnost a ekonomiku. V rámci totální války se vše podřizuje jedinému cíli, kterým je vítězství. Po válce se již věci nevracejí do původních mnohem svobodnějších poměrů, byť samozřejmě znárodnovací akce během druhé světové války a hlavně po ní situaci ještě výrazně posunou. Role státu v životě společnosti a jedince, nejen v ekonomice, ale obecně, výrazně naroste, stejně jako byrokratický aparát státu, do něhož nastoupí nové elity – v řadě věcí efektivnější a méně opotřebované, ale také dravější, mocichtivější, majetkově méně saturované a otevřené dalším politickým, mocenským a společenským přeměnám. Znamená to také konec role evropských států jako věřitelů světa, dochází naopak k dramatickému zadlužení, a znamená to nástup nových velmocí, jako jsou Spojené státy, Japonsko. Rovněž prestiž koloniálních velmocí, které by bez pomoci vojáků z kolonií nedokázaly „nakrmit“ německé kanóny, utrpí první trhliny.

Na závěr zmiňme české a církevní aspekty dopadů první světové války. Obyvatelé české země obojího jazyka, tedy Češi i čeští Němci, přinesli válce svoji daň krve a utrpení jako jiné evropské národy. Stačí na návsích českých vesnic najít příslušnou pamětní desku, abychom zjistili, jak velice válka zasáhla každou českou obec, kolika rodin se dotkl páťák smrti, nemluvě o tom, kolik lidí zemřelo v důsledku španělské chřipky či na následky válečného strádání, podvýživy a dalších nemocí. V řadách rakousko-uherské armády statečně bojovaly statisíce obyvatel českých zemí a padlo přes 138 000 mužů. Jejich vojenské výkony byly přitom očerněny válečnou propagandou militantních rakouských proněmeckých kruhů, které Čechy líčily jako státně nespolehlivé obyvatelstvo a notorické zrádce, kteří přebíhají k ruskému nepříteli bez boje a rádi. Ve skutečnosti bojovali za svoji rakouskou vlast na všech frontách, v Rusku, Itálii či Srbsku, statečně a spolehlivě.

Jejich roli ovšem v nadšení nad vznikem první Československé republiky překryl přínos československých

legií, armád, které zformovala Masarykova zahraniční akce v Rusku, Itálii či Francii, a to zdaleka ne jen z československých dezertérů z rakouské armády. Mluvit o jejich hrdinství a vojenských výkonech, které jsou nesporné a fascinující, viz například sibiřskou anabázi československých legií, zapadalo mnohem lépe do ideologické stavby nově vzniklého státu, ačkoliv velikostí i počtem obětí (přes 5 500) jsou s podílem vojáků v rakouské armádě nesrovnatelné. Velikost národa a jeho intelligence se pozná i podle schopnosti integrovat různé tradice a odkazy, a tak bychom měli v české národní tradici najít místo pro obyvatele české země českého i německého jazyka, ať už nosili rakouskou, nebo legionářskou uniformu. Zvláště v kontextu vzpomínky na první světovou válku jsou nám působivým připomenutím, jak velkým zlem je válka a jak je třeba využít všech možností k jejímu zabránění. Rovněž ale toho, že jsou hodnoty jako svoboda a vlast, které stojí za to bránit i s nasazením vlastního života, což je věc, kterou jsme po šedesáti letech míru, a Pánu Bohu za to díky, zdá se, poněkud zapomněli.

Z hlediska církevních dějin představuje velká válka na prvním místě otřes myšlení, hlubokou a radikální diskreditaci dosavadních forem společnosti, institucí, kultury, které dovedly Západ do takové hrůzy. Dosavadní jistoty a hodnoty se jeví jako překonané, falešné, a to včetně křesťanství, protože většina duchovních na obou stranách pochopitelně podporuje své národní státy. Papež Pius X. sice odmítá požehnat jedné straně a „žehná míru“, ale pachuč jisté pasivity – neschopnosti účinně ovlivnit veřejnost, aby jatka zákopové války skončila – zůstala. Pro mnoho lidí se církev jeví jako přežitek starého, shnilého světa, který má zmizet, objevují se útoky na duchovní, v řadě zemí chtějí radikálně levicové skupiny církev zničit jako součást starých elit. V bolševickém Rusku začíná genocida tamního křesťanství, která poleví až ve chvíli, kdy Stalin potřebuje mobilizovat veškeré síly národa proti nacistické agresi.

Jsou ale i znamení obratu. Když se po válce mluví o konci křesťanství, mají autoři na mysli hlavně liberální protestantismus kulturního ražení, jehož identifikace s národem a kulturou vykazala velké nedostatky ve schopnosti odolat pokušení nacionalismu a šovinismu. Díky Prozřetelnosti se objeví švýcarský teolog Karl

Barth, který v komentáři k listu Římanům zformuluje moderní, srozumitelné podání evangelia pro duchovně zdevastovanou Evropu a jehož síla spočívá k návratu ke kořenům biblické víry po všech pokusech o „hledání historického Ježíše“ a odstraňování „helenistických nánosů“ v evangeliích. Obnova protestantského myšlení návratem ke kořenům pak pokračuje dalšími autory a dá vyrůst teologům, jako byl Dietrich Bonhoeffer a další.

Je patrné, že církve a jejich elity nezvládly napětí mezi křesťanským univerzalismem a inkulturací evangelia do národního kontextu, i církve jednotlivých národů jsou těžce poznamenány nacionalistickým běsněním. Objevilo se to už dříve, například v souvislosti s německo-francouzskou válkou v letech 1870–1871, když francouzští katolíci uchopili válku jako bezbožné napadení ze strany pruských protestantů, zatímco němečtí katolíci interpretovali ponížení Francie jako spravedlivý Boží trest za ateismus a náboženský úpadek Francouzů. Ve stejné míře se identifikovaly místní církve, včetně místních katolických církví, s věcí svého národa a státu i v případě první světové války, jak o tom svědčí spis *La Guerre allemande et le Catholicisme* (Německá válka a katolicismus) z pera francouzského katolíka Alfreda Baudrillarta.

Katolíci jsou loajální k národu a jejich hrdinství na frontě a oběti vedou k reintegraci katolické církve do národní tradice tam, kde se ocitli mimo ni, například ve Francii, což bylo završeno kanonizací Svaté Panny Orleánské, ale i v Německu či Spojených státech. Jsou to vojenští kaplani a kněží působící jako zdravotníci přímo na frontě, jako byl například kaplan Roncalli, budoucí papež Jan XXIII., kteří zmírňují nelidskost války. Papež Benedikt XV. přišel s realistickým plánem na uzavření kompromisního míru a vytrvale a neúspěšně po něm volal, protože správně předvídal neblahé důsledky válčení až do konečného vítězství jedné či druhé strany. Církev sehrála důležitou roli při vyrovnávání se jednotlivých zemí s tragickými ztrátami na životech při společných a individuálních obřadech a vzpomínkách a celkově zaujímá jednoznačně mírový postoj, byť se jistě najdou laici, kněží i preláti, kteří i poté podléhají démonu nacionálního šovinismu a nenávisti k jiným skupinám.

Právě to může být odkazem první světové války pro současnost. Ano, církve má povinnost budovat kulturu míru, tlumit nacionalistické, třídní a skupinové vášně, ale nesmí to být naivní, ahistorické, a tím pádem neúčinné. Dějiny neskončily a každé společenství, národ a civilizace mají právo hájit své životy, hodnoty a životní styl. Pacifismus je naopak nejlepší způsob, jak probudit a povzbudit predátory a agresory. Žijeme stále v reálném světě narušeném hříchem a zlem, kde je třeba lidské životy a svobodu hájit i se zbraní v ruce. Příběh první světové války ale varuje před lehkovážností a nezodpovědností při rozlišování, zda, kdy a jak přistoupit k obraně svých hodnot a životů vojenskými prostředky. Ale příběh první světové války rovněž ukazuje to, že génus Západu, který je géniem křesťanství –

vždyť i antické a židovské dědictví Západ poznával a žil skrze křesťanství a tím nosným v osvěcenství nejsou než sekularizované křesťanské hodnoty – dokázal nakonec překonat i toto osudové selhání evropských elit a vytvořit společnost a civilizaci, jež je vzorem a útočištěm pro velkou část světa. Dějiny jsou otevřený proces a žádné trendy se v nich nenaplnují „mechanicky“ a „samy“. Stačilo málo a k hrůzám první světové války nemuselo dojít. Buďme proto bdělí a pečlivě dohlížejme, aby nás politické, mocenské a hodnototvorné elity nezatáhly do podobné tragédie.

Tomáš Petráček (1973), katolický teolog a církevní historik. Je akademickým kaplanem při kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové.



IVK nabízí knihu **Stanislavy Janáčkové „Peripetie české ekonomiky a měny, aneb nedejme si vnutit euro“** (2014). Autorka zkoumá úlohou koruny při zrodu tržní ekonomiky v ČR, všímá si osudů koruny v momentu rozpadu ČSR, zabývá se korunou v post-transformační fázi, zejména měnovou krizí roku 1997 a cílováním inflace. Dostává se až k otázce naší přípravy na vstup do EU a k závazku přijmout euro. To ji vede k debatě o finanční krizi a o krizi eurozóny a hlavně o problémech dnes stagnující české ekonomiky. Předmluvu napsal **Václav Klaus**.

108 stran, 100 Kč.

**institut
VÁCLAVA
KLAUSE**



IVK nabízí knihu **Tomáše Břicháčka „Unie blízka i vzdálená“** (2014). Evropská unie je blízka a všudypřítomná, pokud jde o působení na naše životy, ale zároveň je i vzdálená, pokud jde o možnost občanů podílet se v ní na politickém rozhodování. Na této dichotomii staví Tomáš Břicháček svou knihu nejen názvem, ale celkovou stavbou a argumentací. První část knihy vysvětluje, co chápe autor „unii blízkou“. Druhá část načrtává „unii vzdálenou“. Třetí část diskutuje aktuální otázky. Vynikající příspěvek k výročí deseti letům členství ČR v EU.

198 stran, 100 Kč.

objednávky na: www.cepin.cz, e-mail: cep@cepin.cz

Menšiny a většiny

PAVEL ŠVANDA

Vycházíme zřejmě z toho, že ochrana menšin, ať už jakýchkoliv, je pro nás podstatná pro některé zkušenosti, jež nám Evropanům odkázaly tragické dějiny minulého století. Ochranou menšin uklidňujeme své svědomí vzhledem k minulosti, ale i do budoucnosti.

Avšak připomeňme si, že o menšinách bylo možno uvažovat teprve tehdy a tam, kde vznikaly nezpochybnitelné většiny, když se prosazovaly na určitých územích většinové národní kultury a národní státy. Vůči většině, reprezentované národním státem a národní kulturou, se jakákoliv odlišnost, tedy etnická, náboženská nebo etnicko-náboženská, jevila jako cosi neúplného. Takový fragment měl být rozpuštěn v národním celku, nebo i eliminován, vypuzen. Příklady nabízejí v hojné míře evropské dějiny. Právě na ně vzpomínáme často, i když nesnadno a někdy i s hořkým údivem nad tím, co všechno se v našich zemích stalo.

Ale stojí za to sestoupit v historické paměti řekněme ještě o patro níž, tedy do časů, kdy se vytvářely absolutistické monarchie. Tyto předchůdkyně národních států nevyklučovaly ze svého středu cizí etnika, neboť z hlediska představ „starých režimů“ o legitimitě se všechny stavy a národnosti vztahovaly k panovníkovi, ovšem seřazené v odstupu podle dobových zásad společenské hierarchie. Všichni byli poddanými trůnu, bez ohledu na množství. Zato staré monarchie vesměs identifikovaly jako svého protivníka náboženské menšiny. Ty byly terčí nátlaků, represí, přesídlování a vyhánění. Úsilí o náboženské sjednocení států naráželo na záludná úskalí menšinové problematiky a přinášelo neméně lidského strádání jako později nacionální sjednocování národních států. O tom všem svědčí nejen dějiny křesťanských církví a sekt od reformace, ale především historie židovského etnika v evropských zemích.

Je zajímavé, že problém většina kontra menšina přichází brzy na řadu i za Francouzské revoluce, kdy pařížské politické centrum všemi způsoby prosazuje a uplatňuje heslo o „Republice jediné a nedělitelné“, jako odpověď na federalizační touhy některých částí Francie, dosud nesevřených do jednotně řízených departementů. Stejně tak reagovala republikánská ideologie, založená na pojmu jednotného občanství, civismu, na jakékoliv jiné pokusy o rozvoj lokálních specifik. Centrální heslo znělo: *Vive la République une et indivisible*.

Pokud zůstaneme u historické perspektivy, můžeme si všimnout dvou zásadních procesů, jež identifikujeme v Evropě 19. století a které možná přetrvávají v zásadě dodnes. Je to rozdíl mezi úspěšným sjednocovacím úsilím a mezi nutkavým rozdělováním, oddělováním, rozpadáním se. Symbolem funkčního sjednocení jsou jistě dějiny Německa a Itálie, států, které vznikly v 19. století a úspěšně přetrvaly složité historické peripetie 20. století, a mohou si tedy dovolit vůči menšinovým specifikám celkem velkorysě postoj. Naopak „pásma rozpadu“, jež dodnes zahrnuje bývalou podunajskou monarchii a území jejího bývalého geopolitického vlivu, například Balkán, obsahuje stále ještě překvapivá ložiska aktuálních rozporů mezi nacionálně orientovanou většinou a mezi etnickými či sociálními menšinami, obývajícími zeměpisné nebo kulturní okraje.

Čím méně samozřejmá a historicky zakotvená je identita konkrétní lokální většiny, tím méně vzniká tolerance a pochopení pro menšiny. Odtud možná vysvětlení, proč západ Evropy projevuje mnohem větší citlivost k menšinové problematice než východ. Vytrvalé poukazování struktur EU na nedostatečnou snahu střeoevropských a východoevropských většin respektovat práva menšin je někdy lokálně vnímáno jako přecitlivělost.

Zhruba v době, kdy se v porevoluční Francii prosazuje, a to všemi prostředky, myšlenka jednotného a nedělitelného národního státu, v tehdy mladých Spojených státech amerických formuluje James Madison představu menšin, a to zájmových i náboženských menšin, nikoliv jako faktoru, který ohrožuje celistvost obce a státu, nýbrž naopak, jako fenomén užitečný a skoro nezbytný pro zachování svobody. „Ve svobodném politickém zřízení musí být ochrana občanských práv stejná jako ochrana práv náboženských. V prvním případě je prostředkem mnohost zájmů, v druhém případě množství sekt.“ K tomu dodává Alain Besançon (v překladu Josefa Mlejnků): „Madison se nesnaží činit člověka lepším, ani nepočítá s jeho dobrotou. ... Podobně jako Stvořitel rozptýlil všechny lidi proto, aby se nemohli sjednotit v záměru dosáhnout fatálně zlého cíle, rozptyluje Madison občany do nespočetných zájmových skupin a náboženských denominací proto, aby nemohli vystavět totalitární Město a vyhnuli se vzájemnému pronásledování a utiskování.“

Můžeme si jen přát, abychom dokázali vnímat a přijímat se stejným optimismem aktuální menšiny a menšinové zájmy ve svém okolí a abychom se vyhnuli pokušení svěřit starost o „ponížené a uražené“ všemocnému státu. Ten ze své podstaty směřuje spíše k byrokratické jednotě z francouzské tradice.

Tam, kde se statistická většina – případně elita disponující ekonomickou a kulturní převahou – cítí bezpečná, stát se k menšinám všeho druhu vztahuje s patriarchální dobromyslností. Zde ale také může dojít k riskantnímu vývoji. Kvůli snaze respektovat kolektivní práva menšin budou zastíněna práva jednotlivce. Pak bychom se vydali tu či onde cestou patriarchálního kolektivismu, tedy po silnici dlážděné dobrými úmysly, vedoucí ke špatným koncům. Toto nebezpečí si uvědomujeme zejména tváří v tvář etnickým i náboženským menšinám, jež si udržují svou vlastní vnitřní hierarchii a etické tradice, obtížně slučitelné nejen s mainstreamem, nýbrž právě se zásadou lidských práv, vztahujících se především k jednotlivci. Většina by nadále měla jednotlivci, osobě, personě, zaručovat co nejširší osobní výběr osudu, byť by se jeho nebo její osobní volba přičily tradičním menšinovým normám. Pokud bychom – jako většina nadmutá až příliš

počestnými záměry – přistoupili na ideu, že jakákoli fragmentární část společnosti se ve jménu svých kolektivních práv smí vymykat například obecně sdílenému etickému a právnímu rámci, vrátili bychom se k perspektivě „starých režimů“. Patriarchální panovník systémem privilegií a vazalských závazků poutal ke své osobě, a tedy ke státu, i etnika obtížně slučitelných kulturních tradic a osobitého pojetí morálního řádu, jež mnohdy oponovaly svobodě jednotlivce. Tuto pro nás jaksi romantickou praxi bychom ale těžko mohli uvést do souladu s provozem průmyslové a postprůmyslové společnosti, jíž vdčíme za svou životní úroveň, za svou sytost, a tedy i za svou dobromyslnost.

Menšiny mohou být chráněny jen tam, kde existují zřejmé většiny, schopné převzít zodpovědnost prostřednictvím stabilních institucí. Zárukou většin, a tedy i menšin, je obecná – ať už trvalá nebo dočasná – shoda na určitém hodnotovém pojetí lidských vztahů. James Madison uvažoval o pestrosti náboženských vyznání jako o určité záruce svobody ve veřejném životě Spojených států. Vycházel z většinového přesvědčení, že náboženské vyznání je pro člověka i pro jakoukoliv obec důležitým zdrojem hodnot, a tedy i lidské identity. Pokud se však většina domnívá, že náboženské vyznání je ryze soukromou záležitostí jednotlivce, která nemá žádný vliv na úroveň veřejného dění, nechápe požadavek náboženské svobody, zaručovaný nábožensky neutrálním státem, jako příspěvek k ochraně veřejných svobod.

V evropských státech považujeme vesměs za samozřejmé, že každá náboženská konfese, která se neocitá v konfliktu se zákony, má nárok na ochranu kvůli zásadě svobody vyznání. Avšak současně většinové mínění odkazuje náboženství do soukromí. Veřejnost se nebude bouřlivě angažovat například při ochraně práva na mezikonfesní sňatky, jak tomu bylo například ve Valtairově Francii. Protože náboženská příslušnost také neomezuje přístup ke vzdělání a k zaměstnání, například ve školství a ve státním aparátu, nevznikají na tomto poli konflikty. Není to žádná samozřejmost, jak se ještě dobře pamatujeme my, Češi, z doby před čtvrtstoletím. Dnes se však většinové mínění opírá o jiné hodnotové pojetí než o vztah člověka k Bohu.

Většinová shoda v naší kultuře panuje v tom ohledu, že podstatným, a možná nejpodstatnějším zdrojem

lidské identity je sexualita. V jistém smyslu jsme dnes všichni freudiáni, ať už z druhé nebo třetí ruky. To, co bylo dříve považováno za ryze soukromou záležitost, to, co mělo být právem privátní peřiny chráněno před očima veřejnosti, je dnes považováno – a to směrodatnou většinou – za veřejnou záležitost. Proto spory o práva a záruky práv sexuálních minorit na sebe berou podobu sporů o záruky lidských práv, tak jako kdysi spory o práva náboženských minorit. Odtud zřejmě vášnivá, někdy až melodramatická povaha některých minoritních iniciativ. Kdybychom však postrádali obecně sdílený fundament většinového freudiánství, jevily by se nám diskuse o právech sexuálních menšin jako málo srozumitelné justiční problémy, jež se týkají jen speciálních částí rodinného práva.

Menšiny – a to menšiny v jakémkoliv smyslu – jsou sice ohrožovány většinami, ale zároveň mohou existovat a prosperovat jen tehdy, existují-li relevantní většiny, schopné reflektovat a zaručit menšinová práva. Vraťme se ještě do časů, kdy vznikaly kulturní předpoklady pro vznik národních států, řízených více nebo méně tolerantně národními většinami. Proroci tohoto vývoje, jako například Johann Gottfried Herder nebo česko-slovenský básník Ján Kollár, byli zcela samozřejmě sžiti s dobovým kulturním horizontem. Ten byl jednoznačně určen nejen dobrou znalostí, ale můžeme říct aktivní participací na antickém dědictví. V zásadě se nezmýlíme, když si je představíme jako Goethova Werthera, jenž chodil s *Iliadou* a *Odyseou* v kapsách svého pověstného fraku. Kromě toho to byli často vzdělaní křesťanští teologové. Když tito lidé meditovali a psali o přednostech národních států a jazykově diferencovaných kultur, nedovedli si představit, že by obecné dědictví anticko-křesťanské kultury mohlo zmizet z obzoru evropských elit.

Víme ovšem, co nastalo v kulturním a politickém vývoji Evropy. Národní elity v procesech emancipace opouštěly tradiční většinový horizont evropské kultury a vytvářely si své vlastní partikulární obzory. Průbojnost a vliv těchto hnutí připomínaly svárliвість z doby náboženských válek. Ostatně tradice mezikonfesionálních konfliktů byly čile zapojovány do militantních programů národnostních menšin, vlastně až po naše časy, vzpomeneme-li si na obtížnou situaci Irů.

V druhé polovině 19. století se také začíná zřetelně vynořovat celkem nový fenomén, který je rovněž příznačný pro postupný rozpad většinového evropského horizontu. Militantní partikularismus se objevuje a postupně sílí i v prostoru estetických, uměleckých iniciativ. To, co začíná řekněme odvážnými gesty impresionistických malířů, odráží se vlnami svárů ve veřejnosti. Posléze – a to už jsme ve 20. století – polemická prudkost, s níž se prezentují zastánci radikálních estetických sekt (futuristé, surrealisté atd.), si vůbec nezadá s rozhodnými gesty vůdců dobových politických hnutí a stran. Vnitřní spory například uvnitř surrealistického hnutí a slovník, který byl používán při obviňování těch, kteří byli vylučováni, docela odpovídá koloritu dobových politických polemik a procesů. Podstatné však je, že jde o jeden ze zjevných příznaků rozpadu uceleného myšlenkového, estetického a hodnotového horizontu. Ten je postupně opouštěn nejen s odklonem elit od anticko-křesťanské imaginace. Posléze se zeslabuje a možná až rozpouští i jednotné osvícenské pojetí racionality, tedy rozumu jako záruky humanity a svobod jednotlivce.

Jak být menšinou tam, kde zeslábné záruka poskytovaná fungující většinou? V praxi si řada menšinových hnutí – národnostních, světonázorových, estetických, genderových a dalších – odpovídala a odpovídá známým způsobem: z utlačované menšiny je třeba udělat vládnoucí většinu. Proto někdy s ustrnutím přihlížíme procesům, kdy se z boje za práva menšiny stává rozhodné usilování o nadvládu, o dosažení pozice hegemonu a garanta většinového názoru. Je to však přirozený proces. Musí k němu docházet všude tam, kde se většinou sdílený horizont zrelativizoval a rozdrobil v pestré mozaiku osobitých postojů. Zastánci žádného z nich, ač se vesměs odvolávají na princip tolerance, neucouvnu před žádným jiným nárokem na pravdu. Což nutně vede ke stupňující se žárlivosti a svárliivosti nejen mezi rozličnými společenskými postoji, ale také uvnitř menšinových seskupení. Aby se naplnil Madisonův optimismus, je nutná vysoká obecná smířlivost.

Možná že to, co říkám, zní leckomu zbytečně složitě. Samozřejmě lze vystavit i podstatně utěšenější obrázek: na pestré louce kvete nepřeborně rozmanité kvítí a my bychom se měli těšit z té neomezené barvitosti

a voňavosti, ba právě o ni bychom měli pečovat. Ale k tomu, aby se nám pestrá louka líbila, musí právě svítit slunce a nesmí chybět ani správná dávka deště. Jde o to, kdo může garantovat příznivé podmínky pro obecný rozkvět.

A zůstaneme-li u lučního příoměru, uvědomíme si také znepokojivou skutečnost, že každá rostlina má pouze vymezený čas růstu a posléze musí uvolnit místo následujícímu druhu, jehož doba módního květu a plodu nastane.

Co ale je podstatnější: jestliže říkáme, že se chceme upřímně těšit z utěšené barevnosti společenské palety, pak se stavíme do nadhledu. Vznášíme se nad pomyslnou lučinou v pozici většiny garantující menšinám jejich bezpečí. Když už nebudeme rovnou programově hlásat, že víme, kde hledat jedovatý plevel a jak ho vykořenit, budeme aspoň šířit optimistické záruky v podobě příznivých meteorologických předpovědí. Opakujeme tedy optimismus patriotických

osvícenců. Bohužel však postrádáme jejich silné tradiční hodnotové pozadí. Jde o kulturní plodnost půdy, z níž tento optimismus původně vykvetl, zůstaneme-li u těch bylin.

Máme k dispozici společný kulturní provoz, především způsob, jímž zacházíme s obecně sdílenými etickými a estetickými hodnotami. Především pedagogické aktivity, zasahující až do odlehlých cípů menšinové mentality, jsou patrně nezbytnou podporou nejen menšinové pestrosti a hodnotné většinové tolerance, která nebude jen pomíjivou módní konvencí, již by už v příští generaci vytlačili nesnášenliví radikálové.

Tento text byl přednesen v úvodu XXIII. Brněnského symposia – Dialog uprostřed Evropy, 11.–13. 4. 2014, věnovaného problematice menšin.

Pavel Švanda je spisovatel, přednáší na Divadelní fakultě JAMU v Brně.



„Nemáte-li ctnost, tak si ji osvojte!“ Hamletovo postrádání ctnosti

PETR OSOLSOBĚ

Jedna z okolností *Tragédie o dánském princu Hamletovi* se ohlašuje hned od prvních dialogů hry s nápadnou adresností, třebaže by mohlo jít o detail jinak snadno zaměnitelný. Je to skutečnost, že Hamlet s Horatiem, Roskrantzem a Guildensternem jsou studenty university v německém Wittenbergu. V úvodních scénách se tento místní údaj vyskytne čtyřikrát. Poprvé, když se Claudius vmlouvá do Hamletovy přízně (1.2.113) a předstírá nelibost nad jeho brzkým odjezdem zpět na studia: „Však záměr váš, / zas vrátit se na školy wittenberské, / se nejvýš přičí našemu přání.“⁴¹ Podruhé, když se k vlídnému pokrytectví strýce-královraha přidá královnin mateřský cit (1.2.119): „Svou matku nenech ždáti nadarmo, / já prosím, Hamlete, zde zůstaň u nás / a neodcházej do Wittenberga.“ A jako by název města a university neměl divákům uniknout, připomíná se ještě v rozhovoru Horatia s Hamletem (1.2.163–167), a to opět dvakrát. „A co děláte jsa z Wittenberga pryč, Horatio?“; a hned zase: „Leč doopravdy, co vás přivádí k nám z Wittenberga?“

Proč nám autor, který při psaní *Hamleta* nebyl v celku, a už vůbec ne v detailech vázán literární předlohou (Saxo Grammaticus klade vyprávění do doby, kdy žádné university ještě ani neexistovaly), udává s takovou určitostí místo, kde Hamlet s Horatiem trápili studiem své mozky? Proč ne jméno nějaké jiné, třeba starobylejší evropské university, anebo, není-li v tom nic příznačného, proč nestačila jen obecná zmínka o odjezdu „na studia“ či o „universitě“?

Badatelé, kteří si tuto otázku nad Shakespearovým *Hamletem* kladli, poukazovali na zdánlivou, ale pro anglický sluch působivou etymologii slova *Witten-berg*, které jako by bylo složeninou slov *wit* – důmysl, vtip a *berg*, tedy kopec, hradba nebo hrad. Studoval-li Hamlet ve městě, jehož jméno znělo příslibem důmys-

lu objemného jako hora, pak při pohledu na jeho pozdější váhání a bezradnost vystupuje jistá ironie k universitní učenosti, které dá ostatně naplno vyznít i sám Hamlet: „Je více věcí na nebi a zemi, Horatio, než se zdá v naší filosofii.“ Nabízí se i další významy vytvářející v Shakespearově *Hamletovi* sémantickou opozici „malého“ a „velkého“ světa. Souvisí s vlastním jménem Hamlet (*ham* = vesnice, *-let* = zdrobňující přípona, případně *Hamlet* = obyvatelské jméno: *vesničanek*), které se vyjímá tak skrovně vedle odkazů k „velkému světu“, charakterizovanému v *Hamletovi* jmény jako Paříž, Řím, Anglie, Polsko, Norsko. Například když slyšíme Poloniův příkaz Reynaldovi: „Zjisti nejdřív, co za Dány je v Paříži“ (2.1.7). Anebo když Hamlet pronáší řeč o Dánsku, které je vězením, a o tom, že by mohl žít šťastně uzavřen v oříšku, cítíme souvislost mezi geografickou omezeností Dánska a Elsinoru a existenciální situací, v níž právě jméno Hamlet může být symbolem ztracenosti svého nositele ve světě a v době, která celá „vymknuta z kloubů, šílí“ a někdo (*Hamlet* = „vesničanek“) „se zrodil, aby napravil ji“. Dál však stopa nevede, a proto budeme hledat jiné vysvětlení onoho nápadného zdůraznění Wittenbergu.

Wittenberský paradox Hamletových studií

Wittenberg a jeho universita založená roku 1502 byla Angličanu Shakespearovy doby známa jedinečně jako centrum reformačního učení a působiště Melanchtona a hlavně Martina Luthera, který zde kázal, učil a zveřejnil své proslulé teze. Anglický král Jindřich VIII. proti nim vystoupil s obranou sedmi svátostí, *Assertio septem sacramentorum*, za což mu papež Leo X. udělil titul *defensor fidei*. Bylo to o deset let dříve, než se týž panovník nečekaně prohlásil hlavou národní

církve a odmítl svrchovanost papeže v záležitostech duchovních (1533). Jindřich VIII. sice zůstal až do své smrti odpůrcem německých novot a odmítal augšpurskou konfesi, ale silná strana anglikánských teologů vedená Foxem připravila spolu s lutherskou stranou tzv. wittenberské artikuly, jimiž požadovala zákaz „abusů“, k nimž byl řazen kněžský celibát, řeholní sliby nebo přijímání pod jednou. Určitým paradoxem anglických náboženských dějin zůstává, že ačkoli anglikánství nikdy nesplynulo s lutherstvím, v mnoha směrech se mu nábožensky a hlavně politicky přibližovalo. Do Wittenbergu proudilo více anglických studentů a ze severoněmeckých universit zase přicházelo více doktorů, přičemž do teologie domácí církve, vždy dosti nejednoznačné, pronikaly prvky lutherské reformace, hlavně učení o ospravedlnění *sola fide* čili pouhou vírou bez skutků. Takové otázky si ovšem v tudorovské době nekladli jenom teologové, ale i většina z těch, kdo tvořili publikum Shakespearových her. V paměti Londýňanů byly exekuce na Tyburnské šibenici a náboženské kontroverze podobné *Deseti důvodům* jezuity Edmunda Campiona a jeho disputacím během věznění v Toweru, kde se poukazuje na zející rozpor mezi Lutherovým učením o *sola fide* a novozákonní epistolou apoštola Jakuba, kterou německý reformátor nazval (ve srovnání s listy Pavlovými) „nadutou a slaměnou“, „nehodnou apoštolského ducha“. Apoštol Jakub v dopise tvrdí, že víra bez skutků je mrtvá, a naléhavě vybízí k ukazování víry skutky:

Někdo však řekne: „Jeden má víru a druhý má skutky.“
Tomu odpovím: „Ukaž mi svou víru bez skutků a já ti ukážu svou víru na skutcích. Ty věříš, že je jeden Bůh. To je správné. I démoni tomu věří, ale hrozí se toho. Neuznáš, ty nechápalý člověče, že víra bez skutků není k ničemu?“

Zanedbávání činného jednání má retroaktivní účinek na povahu člověka, který se stává váhavým (*haesitans*), fluktuujícím, nevytrvalým a nestálým (*animo inconstans*), takže připomíná moře zmítané větrem anebo člověka, který pořád jenom hledí do zrcadla, a k ničemu se nemá (*Jak* 1,5–8). Rovněž o povaze Hamleta bylo mnohokrát poznamenáno, že jeho dramatický

typ je typem odkládacího váhavce a vzdělaného skeptika. Nejsou snad tyto povahové vlastnosti v nějakém vztahu k teologii *sola fide* a ke školnímu vzdělání, které ve Wittenbergu získal? Alžbětinské drama bylo sice ve svém úhrnu světským kulturním projevem, a přece v něm zároveň byla silná náboženská atmosféra, která nacházela výraz v kázání, básnictví, ale i v dramatu. Děj *Hamleta* se navíc odehrává v Dánsku, kde se v 2. pol. 16. století za vlády Kristiána IV. už také upevnilo lutherství, jehož myšlenky zase přicházely ve vlnách a doslova po vlnách, s přílivem dánských přistěhovalců do východní části Anglie.

Svobodná vůle i milost: teologie kooperace

Hamlet patří k vrcholům filosofického dramatu a v replikách této hry je mnoho míst, která přímo vybízejí ke srovnání s polemickými stanovisky morální teologie 16. století. Luther, jak známo, rozhodně popíral svobodnou vůli člověka (což vzbudilo polemiku Desideria Erasma) a nauku o činném osvojování ctností. To je zvláště patrné u zdrženlivosti či uměřenosti, té morální ctnosti, která bývala upevňována posty a umrtvováním. Vznik ctnosti totiž schopnost svobodného rozhodování předpokládá. O sexuální narušivosti však reformátor soudil, že pokud se člověku k tomu nedostává zvláštní milosti, je zcela neovladatelná, neboť ctnost zdrženlivosti je proti ní neúčinná, a proto jsou sliby řeholní čistoty a manželské věrnosti vůbec problematické (doporučoval je dávat jen s mentální rezervou). Konečně wittenberskou kritiku zásluhy (*meritum*) o spásu bychom mohli srovnat s tím, jak Shakespeare užívá výraz zásluhy ve svých hrách (*merit*, 49krát) a jak jej použije i sám Hamlet (2.2; 3.1).

HAMLET:

...Můj milý pane, postaráte se o to, aby byli herci náležitě opatřeni? [...]

POLONIUS:

Můj princí, zachovám se k nim, jak toho zasluhují.

HAMLET:

Kýho výra, muži – mnohem lépe! Chovejte se ke každému, jak toho zasluhuje, a kdože ujde výprasku?

Chovejte se k nim podle své vlastní cti a hodnosti; čím méně zasluhují, tím větší zásluhu má vaše laskavost.

(2.2.518–527)

Hamletův brilantní paradox (*the less they deserve, the merit more is in your bounty*) odkrývá Poloniovu meritokratickou omezenost, která zásluhu snižuje na prostředek směny, a zároveň i jeho domýšlivost, že rozsah zásluh vždy sám dokáže určit a ocenit. (I divákovi je patrné, že Polonius to nedokáže, když ani nepochopil, jak se herci na Elsinoru zasloužili nikoli o rozptýlení, jak měli, ale o spravedlnost, jak nemuseli.) Hamlet připomíná, jak záslužné je neměřit druhé jen podle zásluh. I ti, o nichž evangelium praví, že přišli pracovat až v pět odpoledne, dostali po denáru stejně jako ti, kdo byli najati dříve. „Chci však i tomuhle poslednímu dát jako tobě“ (Mt 20,1–16). Rovněž se nezdá, že by Hamlet zhol odmítal vůli usilující o zásluhu jako „záslužnictví“, pokud je uznáno, že svrchovaná vůle může, kdy chce a komu chce, štědře udělit mnohem víc, než bylo ujednáno, a není proto nespravedlivou.

Osou našeho výkladu bude nyní otázka ctnosti a jejího citelného postrádání a zároveň nezbytnosti. Kupodivu Hamlet se ve svých samomluvách představujících myšlenkové jádro hry neshoduje ani s jednou částí wittenberského učení, natož s jeho celkem. Svobodnou vůli nejenže nepopírá, ale neustále jí přiznává důležité místo v jednání druhých i svém vlastním. Nikde nezoufá nad nezměnitelným osudem, ale nad slabostí druhých a nad svou vlastní chybující liknavostí. Uvědomuje si ovšem, že svobodná vůle sama nestačí, a proto se mnohokrát obrací k Boží milosti, invokuje její služebníky – anděly a svaté (1.5) – a nakonec vloží své zralé činy do rukou Boží prozřetelnosti, která „bdí i nad pádem vrabce“ (Srov. Mt 10,29; Lk 12,6).

Nezdrženlivost v pití Hamlet do podrobností usvědčuje jako povahovou vadu (*fault*), která, i když malá, dokáže ve spojení s návykem (*manners, habit*) zkazit všechny ctnosti, i kdyby byly „ryzí jako milost sama“ (1.4). Nelze se tudíž spolehnout na „pouhou milost“, protože i jeden samotný zlovyk svede pokazit charakter lidského jedince. Pokud jde o sexuální náruživost, Hamlet (ani Duch jeho otce) ji nikde nepopisuje jako osudovou sílu či ďábelskou nástrahu,

kteří nelze vnitřně odolat, ale prostě jako neřest (*vice*), která bují zvykem, kterou ale není nemožné abstinencí postupně oslabovat a ctností držet na uzdě, jak to sám naléhavě doporučuje vlastní matce. Nic nevyhnutelného není ani v jiných neřestech: pyše, nespravedlnosti, zášti nebo zbabělosti; ukazuje se na nich lidská slabost a zloba, a ne přírodní ani kosmická nutnost. A je to právě Jakubův list, který neustále zdůrazňuje právě regulativní, zmírňující stránku ctnosti (*in mansuetudine; sapientia pudica, pacifica*) oproti autodestruktivní síle prudkých žádostí a vášní (*zelus amarus, contentio, concupiscentia*), které ústí do nestálosti a rozpolcenosti (*inconstantia; vir duplex animo inconstans*).

Ctnost – chybějící střed mezi vášní a rozumem

Centrální téma neukojitelné žádostivosti a vzedmutých vášní nekročených rozumem a ctnostmi nastoluje Hamlet už v prvním monologu v síni královského paláce Elsinoru. S hlubokým zármutkem a s hořkostí spatřuje za chováním královny „vzrůst choutky“ (*increase of appetite*, 1.2.144), která ukojením sílí, a tak ji žene k novému sňatku: „Ó hříšný spěch, tak úprkem / se vrhati na krvesmilné lože!“ Hamlet správně vidí, že matka-vdova podlehla tělesné touze, avšak zmírňuje svůj odsudek pochopením pro křehkost ženy (*Frailty, thy name is women.*). Co na to Wittenberg? Luther tvrdil, že lidská křehkost nikomu neumožňuje žít čistě (*fragilitas humana non permittit caste vivere*), protože sexuální touha (*concupiscentia*) je nepotlačitelná a nelze jí odolat. Není-li člověku dána milost odolat, je nesmyslné se o to snažit vlastním usilováním. To byl ostatně důvod, proč reformátor dovoľoval rozvazovat řeholní a později i manželské sliby. Nejen v *Hamletovi*, ale i v celém Shakespearově díle je ovšem platnost a nerozlučitelnost těchto slibů opakovaně stvrzována (*Romeo a Julie, Jindřich VIII., Cymbelín, Zimní pohádka* aj).

Po dramatické expozici smilné žádosti (*luxury, incest, adultery*) v osobách Claudia a Gertrudy následuje kontrastní předvedení cudnosti a mírnosti v osobě Ofélie. Bratr Laertes ji stroze a zbytečně napomíná, aby se držela „v hradbách náklonnosti své / před dostřelem a léčkou žádosti“ (*keep within the rear of your*

affection / Out of the shot and danger of desire). Ofélie pokorně přijme jeho „dobré naučení“ a slibuje „držet stráž u svého srdce“, přitom ale příkrého Laerta laskavě mírní, aby sám nebyl jako někteří „nemilostiví pastoři“, co „ukazují ostatním trnitou a strmou cestu do nebe, a sami si vykračují jako nevázaní zpustlíci nedbající vlastních exhort“ (1.3.47). Zmínka o pokrytectví těch, kdo udílejí moudré rady druhým, je prologem a klíčem k následující, zrcadlově komponované scéně, v níž Polonius dává svá naučení Laertovi odjíždějícímu na pařížská studia (a vzápětí za ním vyšle Reynalda, aby syna v Paříži špehoval). Je příznačné, že Poloniusova otcovská rada nenabádá ke vzbuzení některé ctnosti, například praktické moudrosti nebo spravedlnosti, ale jen k utilitární obezřetnosti v navazování známostí a v peněžních výdajích.

Hamlet v očištění a přímělná modlitba

Hamletovo následující setkání s duchem zesnulého otce je pro analýzu motivů ctnosti a počátku dramatického jednání nejzávažnější. Z hlediska politicko-teologických sporů Shakespearovy doby je tato scéna zásadní, neboť se zde objevuje zmínka o očištění, jehož existence byla předmětem náboženské kontroverze, ale i nadějí mnoha věřících. Duch starého krále Hamleta vyjevuje, že je „odsouzen k tomu *po určitý čas* v noci obcházet a přes den *hořet v plamenech*, dokud jeho zločiny... neshoří a *neočistí se*“. Duch si naříká, že v očištění se ocitl proto, že:

DUCH:

... byl rázem zbaven žití, koruny
a královny, vzat v rozkvětu svých vin
tak bez přípravy, svaté večere,
bez posledního k smrti pomazání,
bez účtů poslán složit účet svůj
se všemi svými hříchy na hlavě.

(1.5.75–79)

Když duch Hamletova otce lituje, že zemřel nevyzpytán, bez rozhršení a nezaopatřen svátostmi umírajících (*Unhouseled, disappointed, unaneled. / No reckoning made*), nevzbuzoval tím u dobového publika

zvědavé pousmání, ale spíše pocity hrůzy a nevolnosti. Třebaže divadlo bylo formou světské zábavy, navštěvovalo je křesťanské publikum, kterému spása duše ležela na srdci, a Londýn už dlouho nebyl místem, kde by bylo snadné dát se zaopatřit svátostmi katolického ritu, o kterých mluví Duch a jejichž spásonosné účinky svou záhrobní autoritou stvrzuje.

Mezi existencí očištění, kterou bez výjimky popíraly reformační proudy, a učením o ospravedlnění je úzká souvislost. Modlitba za duše zemřelých a získávání indulgencí (odpustků) pro duše v očištění patřily v chápání věřících k prostředkům napomáhajícím ke spáse zemřelých, a tudíž i ke *skutkům* víry. Právě praxe indulgencí byla terčem reformační kritiky, a to nejen z důvodu svatokupectví, k němuž jistě zhusta docházelo a které ostatně sama církve odsuzovala, ale hlavně kvůli „skutkaření“, které v očích teologie *sola fide* představovalo zfalšování apoštolské víry.

Opět jistě zazní námitka, že Shakespeare scénou zjevení zavražděného krále sledoval jen a jen divadelní efekt a že teologie odpustků a eschatologie očištění mu byla lhostejná stejně jako dnešnímu publiku jeho her. To stěží. Dokladů o Shakespearově dobré znalosti dogmatické i pastorální teologie je v jeho dramatech příliš mnoho a nejde jen o letmé zmínky. Například v *Jindřichu V.* prosí mladý král ve své zkroušené modlitbě k Bohu o milost a zahlazení viny svého otce Bolinbrooka, jenž měl podíl na zavraždění svého bratrance, krále Richarda II. Mladý Jindřich se v modlitbě dovolává skutků milosrdenství, které na tento úmysl vykonal, mezi nimi budování kaplí, sloužení zádušních mší za Richardovu duši a založení nadace pro chudé. Jindřich prosí o odpuštění krvavých činů svého otce i za vlastní omilostnění s vědomím, že „vše, co chce a může ještě udělat, není ničím bez upřímné kajivosti“ (*H5* 4.1.271–287). Právě takový soulad mezi zkroušeností srdce (*contritio cordis*) a kajícím zadostiučiněním skutky (*satisfactio factis*) byl typickým projevem předreformační zbožnosti.

Jiný příklad: V *Kupci benátském* Portie ve svém slavném monologu o milosrdenství (*mercy*) připomíná, že křesťané se modlí o Boží milosrdenství a tato modlitba je „učí konat skutky milosrdenství“ (*MV* 4.1.195–197). *We do pray for mercy; / And that*

same prayer doth teach us all to render / The deeds of mercy. Tedy nikoli pouhá víra bez skutků. Dobové publikum pozorně vnímalo otázky spojené s proměnami Anglie, například s rušením kaplí pro sloužení zádušních mší, i s hlubokými proměnami celé evropské politiky. Dokládá to rozsáhlá historická literatura posledních desetiletí (Haigh, Duffy, Miola, Walshamová aj.).

Duch krále dává Hamletovi za úkol pamatovat a pomstít vraždu, ale zároveň klade dvě limitní podmínky, jejichž splnění se v průběhu děje jeví bezmála nemožné: nepřivodit pomstou zkázu vlastní duše a zachránit hřešící královnu pro nebeskou blaženost. Zároveň Duch potvrzuje Hamletovu domněnku, že královna je jen zdánlivě ctnostná (*seeming-virtuous queen*), protože skutečná ctnost (*virtue*)...

HAMLET:

... se nikdy nepohne,
byť prostopášnost v rajske podobě
ji lákala, tak chlípnost snoubená
se skvoucím andělem se přesytí
i v loži nebeském a uvrhne
se k mršině.

(1.5.53–57)

Vzájemné kolize dramatických postav i kolize uvnitř jejich povah působí právě ty síly zvyku a návyku (*custom, use, manners, habit*), které jazyk hry vyjadřuje jmény ctností a neřestí. Řeč o manželské věrnosti (*virtue, constancy*) a cizoložné žádosti (*lust*) vyvolává v Hamletovi nesnesitelně konkrétní představu poskvrněného lože. Ironií dramatického vývoje Hamlet, zpočátku chladně uvažující o zničující síle vášní, ztrácí sám po odhalení zločinu a výzvě k odplatě sebeovládání, stává se popudlivým a v následujících scénách reaguje s prudkostí afektu. Polonius popisuje jeho chování k Ofélii jako „extázi, násilí, vášně, šílenství, nerozum“ slovy *ecstasy, violence, passion, madness, lack of discretion*. Hamletovy citové paroxysmy ulevují palčivému vědomí spáchaného zločinu a povinnosti konat spravedlnost v době, která „vymknu-ta z kloubů šílí“. Polonius myslí, že jde o milostnou vášň k Ofélii. Ostatně viděli jsme již, jak se jeho stoická podezřívavost vůči emocím promítla do vztahu

k vlastní dceři i k synovi, za nímž do Paříže vysílá Reynalda (2.1) v obavách z jeho svárlivosti (*quarrelling*), nezdrženlivosti (*incontinency*) a divokosti (*very wild; savageness*).

Ztráta ctností a dobrých návyků

Hamlet se svěřuje přátelům, že ztratil, sám ani neví jak, všechnu schopnost se radovat, všechny „návyky“ k učení a cviku (*all custom of exercises*, 2.2.288) a začíná si uvědomovat, jak k provedení svých úmyslů postrádá praktickou ctnost, převodovou páku mezi úmyslem a činem. Tváří v tvář hercům (jako i později tváří v tvář Fortinbrasovi) palčivě pociťuje svou bezmoc a začíná sám sebou opovrhovat. Závidí herci jeho dokonalou schopnost prožít drásavou řeč bez nejmenšího *reálného* motivu, jen za základě představy, „pro Hekubu“.

HAMLET:

Ó, jaký jsem to padouch, otrok ničemný! –
Ó není-liž to hrozné, že ten herec zde
Již v pouhé smýšlence, jen v snění vášně,
Svou duši v zdánlivost tak ponořil,
Že jejím dojmem celý v tváři zbledl? –
V očích měl slzy, pohled zmatený,
Řeč ztrhanou, a každý posuněk
Byl klamu přiměřen. A vše to pro nic! –
Pro Hekubu!

(2.2.544–552, přel. J. J. Kolár)

Herec, který se vžívá do Aeneášova vyprávění o dobytí Tróje a o zabití krále Priama, má v duši to, co Platón nazýval „srdností“ (*thymos*) a Tomáš Akvinský „racionální vznětlivostí“ (*ratio irascibile*), onu duševní složku, která teprve způsobí, že lidské tělo je pohnuto a vedeno představou (*phantasma*). Akvinský zdůrazňuje, že tato souhra rozumu a těla není „despotická“, čili násilná, ale „politická“ a „královská“, protože neodní-má tělesným orgánům jejich vlastní činnost. Tak i zde: Hamlet sleduje herce, který dokáže v mžiku přetvořit své tělo na základě pouhé představy, a pociť zahanbení a bezvládnou neschopnost k činu, třebaže k němu má skutečný, ne fiktivní motiv. Čím více Hamlet svou

bezmoc reflektuje, tím více si nad sebou zoufá, až nakonec ve svém nejslavnějším monologu zdrceně konstatuje, že „vědomí dělá zbabělce z nás všech“ (3.1.85). Následující scéna s Ofélií („Jdi do kláštera!“) nezačíná další, ale spíše uzavírá tento první nával zoufalství vystupňovaného sebereflexí k hysterickému paroxysmu. Při interpretaci této i dalších scén se nesmí zapomínat, že Hamlet postrádá ctnost a přechod od úmyslu k činům je vždy poznamenán násilnou křečí. Není šílený, ale má-li jednat, může z toho zešleť „*I essentially am not in madness, / But mad in craft*“.

Už předtím ale při sledování divadelní zkoušky v síni královského paláce pojme úmysl chytit vrahovo svědomí do smyčky. Prostřednictvím herců znázorní zavraždění na scéně tak, jak k ní podle popisu Ducha došlo. To jsou známá dějová fakta, avšak ve výkladu Hamletova plánu se většinou zapomíná, že předvedení hry o zavraždění vévody Gonzagy (3.2) není jednoduchým, ale dvojitým testem: zkoušce je tu podroben jak z vraždy podezřelý Claudius, tak i Duch, paradoxně oběť i svědek v jedné osobě. Pokud se Claudius svým chováním při produkci usvědčí, znamená to, že Duch nelhal, když označil za vraha právě jej. Pokud ale Duch nelhal a jeho slovo platí (3.2.280!), pak nebyl žádným ďáblem, zlým pokušitelem, který se na hradbách Hamletovi zjevil proto, aby jej svedl k zločinu a k věčnému zatracení, což bylo podezření, které Hamlet dosud velmi rozumně připouštěl. Jestli Duch nelhal v této věci, nelhal nejspíš ani při popisu svého očišťovacího stavu. Očištec tedy existuje, duše z očištele se mohou lidem zjevit a modlitba za ně má smysl. Z hlediska, které tu zkoumáme (jakou úlohu plní ctnosti v lidském jednání i prožívání), jsou rady, které Hamlet udílí hercům, proniknuty popisem funkcí praktické rozumnosti (*discretion*) a uměřenosti (*temperance*) v hereckém umění. Připomeňme, že hercům se klade na srdce, že smyslem divadla vždy bylo a je „nastavovat jakoby zrcadlo lidské přirozenosti; ukázat ctnosti její vlastní rysy, nečestí její vlastní obraz“.

Po odchodu herců Hamlet osamí v hloubání o svém nedostatku ctnosti. S příchodem Horatia si uvědomí, že právě v něm má před sebou vzácný příklad pravého muže (*just man*), který „neotročí váš-

ním“ (*is not passion's slave*) a jehož „krev i soudnost“ jsou propojeny tak dobře (*whose blood and judgement are so well commingled*), že jej štěstí ani nepřízeň životních okolností nevyvedou z rovnováhy. Všimněme si, že básník v popisu Horatiovy ctnosti neodmítá tělesné emoce a vášně (*blood*), nýbrž zdůrazňuje jejich náležitě „promíšení“ (*well commingled*) s rozumovým úsudkem. Horatio tedy není bledý stoik, něco na způsob Polonia v mladších letech či bezkrevného Bruta, nýbrž vzdělaný, citlivý a vášnivý muž s bezvadným sebeovládáním. Sousloví „krev a soudnost“ tak vyjadřuje harmonický soulad mezi tím, co je biologicky dáno v instinktech, a tím, co je výsledkem Horatiova vzdělání a osvojené disciplíny. Potud jako vystřiženo z Aristotela; ctnosti nejsou ani city, ani vrozené schopnosti, ale získané činné stavy; usměrněné emoce napomáhají rozhodování (Aristotelés, *Etika Nikomachova* III, 4, 1106 a). Naopak stoikové považovali emoce vždy za škodlivé a ctnost brali pouze jako dispozici k jednání podle zákona nebo nutnosti.

Hra o zavraždění vévody Gonzagy v předvedení herců na Elsinoru pak rozvíjí téma, které je pro drama *Hamlet* ústřední a integrující: vrtkavost afektivního života a postrádání ctnosti. Divadelní královna s hlubokou psychologickou věrností popisuje vyrovnanou sílu strachu a lásky, pokud zůstávají na úrovni emocí: nejsou pocítovány buď vůbec, anebo extrémně silně: *For women's fear and love hold quantity, / In neither aughts, or in extremity* (3.2.162–163). Divadelní král (vévoda Gonzaga) odhaluje v jejích vášních nestálost, která se pouze vybíjí v protikladných prudkých afektech (*violent passion*), ale nedochází k činu. Poměr takového činu k dříve pojatému úmyslu znázorní metaforou zralého plodu, který ne a ne odpadnout od větve, či k dluhu, který vlastním záměrům zapomínáme splatit.

DIVADELNÍ KRÁL:

Že myslíš, teď co mluvíš, věřím rád,
však rušíme svou vůli častokrát.
Jeť úmysl jen paměti rob chabý,
v svém rodu silný, stálostí však slabý;
plod nezralý, jež pevně drží kmen,
však změkne-li, sám spadne nestřesen.

My neodvratně zapomenem vrátit
dluh, který máme samým sobě platit:
náš úmysl když vášní veden byl,
jak vášně končí, ztrácí se i cíl.
I prudkost radosti i prudkost v hoři,
když hyne sama, též své dílo boří;
[...]
jde sudba naše vůli naproti
a po úmyslech našich vždy je veta;
jen myšlení jest naše, ne však meta.
(3.2.181–195)

Nedostatek stálosti a vytrvalosti má za následek, že činy zůstávají z dosahu předsevzetí. Tvrzení *Our thoughts are ours, their ends not of our own* (3.2.206–208) neplatí nutně, ale jen zpravidla, totiž tam, kde mezi rozumem a vzájemně protikladnými city není žádná zažitá a osvědčovaná míra, nýbrž střídání prudkých extrémů (*extremity, violence*). Královnina nepřirozená slabost ve ctnosti je podobná králově přirozené slabosti z úbytku životních sil. Výsledek je týž: „operativní síly“ ztrácejí svou funkci (3.2.169), neboť zdraví se v určitém smyslu podobá ctnosti, jak poznamenává Akvinský. Mimochodem, povšimněme si zde Shakespearovy nápadně scholastické terminologie: *operant powers their functions leave to do*.

I další dvě následující scény – modlící se Claudius a rozhovor s matkou – se výslovně dotýkají tématu ctnosti jako připravenosti a odhodlanosti k jednání: Claudiovo předsevzetí, ale i neschopnost kající modlitby, a královnina bezmoc odtrhnout se od zažitého sexuálního styku. Pro etiologii lidského jednání přinášejí obě scény významný nález: pouhý úmysl, jakkoli upřímný, nestačí, je třeba opakováním nabývat operativního habitu (ctnosti), jehož osvojení teprve umožní, a později usnadní přechod mezi úmyslem a úkonem.

První z obou scén (3.3) se týká zbožnosti, kterou Tomáš Akvinský staví pod ctnost spravedlnosti ve vztahu v Bohu. Scéna ukazuje Claudia, který se kaje a modlí. Ve skutečnosti, jak uvidíme, se pouze pokouší modlit, a později konstatuje neúspěch svého počínání, přičemž odhaluje důvody, pro něž už není schopen pokání.

Hamleta, kterému teď nic nebrání, aby vykonal svou pomstu, přivede úvaha k podivné skrupuli: pomsta bude nedokonalá, bude-li zákeřný královrah mít – co do způsobu smrti – lepší vyhlídky na věčnou spásu nežli jeho oběť. Ponechejme stranou, zda je tento motiv zástupný, či ryzí, a zda, je-li ryzí, je ospravedlnitelné, že si Hamlet může přát vrahovo věčné zatracení, což v žánru her o pomstě (*revange tragedy*) nebylo neobvyklé. Celá epizoda je znamenitě složena a zasazena do celku dramatického děje i vzhledem k povahovému vývoji obou protagonistů. Claudiovo svědomí se probouzí a jeho vina se v monologu jeví divákům nepochybnou. Hamletova pomsta se zase v překvapivém nedostatku vnějších překážek vrhá do labyrintu vnitřních zábran. Král Claudius si zoufá nad svým zločinem (*O my offence is rank, it smells to heaven*) a chtěl by se kát. Neví však, jakou formu modlitby zvolit (*But, O, what form of prayer can serve in my turn?*), jaká slova, jaký způsob? Nakonec nazná, že se nedokáže modlit s pravou kajícností, když následky jeho provinění trvají; nestačí odsoudit vlastní čin, musel by se vzdát i statků, které vraždou získal. Existuje ubožejší stav, nežli strach z Boží spravedlnosti a současné vědomí neschopnosti litovat? Jaký nečekaný a vybroušený paralelismus k Hamletovým skrupulím tu vidíme, dochází-li král nakonec k poznání, že čím více bojuje, aby se vymanil z ubohého stavu „černého jak smrt“, tím více se zaplétá do osidel! Invokuje anděly (*Help, angels!*) a přikazuje svým ztuhlým, modlitbě *odvyklým* kolenům, aby se ohnula k pokleknutí (*bow stubborn knees*). Hamlet odloživ svůj čin odchází, zatímco král, vůbec nevěda o smrtelném nebezpečí, které mu právě hrozilo, vstává a přiznává fiasko neúčinného pokání: „Má slova letí vzhůru, mé myšlenky zůstávají dole: slova bez myšlenek nikdy do nebe nedojdou.“

Jeho pokus o náboženský úkon zůstal na úrovni reflexe a nedostává se hlouběji, protože chybí *habitus*, střed mezi racionální a iracionální složkou mysli, intelektem a vůlí i mezi duchem a tělem (*mind and body*). Věta o „ztuhlých kolenou“ mohla nést politický význam. Modlitba vkleče byla v alžbětinské Anglii potlačena. Habituační pokleknutí, sepětí rukou či pozdvižení zraku není, jak ukazuje scéna královy neschopnosti, vnější rutinou, fasádou bezduchého automatismu, ale

spiritualizací těla, usnadňující modlitbu. Postrádáním ctnosti se i Claudius, strýc, bratrovrah a královrah, stává Hamletovým zrcadlovým obrazem. Oba *současně* vědí, co by měli vykonat, avšak nemají *hotovost* provést, co chtějí.

Scéna, kterou tu rozebíráme, nebývá předmětem analýz z hlediska ctnosti. Pozornost komentátorů se upíná k Hamletovu otálení, jeho charakteru a k vývoji konfliktu. Proto souvislost královny nezpůsobivosti k modlitbě nebyla pochopena v souvislosti s etickým leitmotivem dramatu, jímž je absence operativních habitů; vakuum, v němž se nezvyk jednat silou netečnosti (*vis inertiae*) mění ve zvyk nejednat.

To se ještě lépe ukazuje v rozhovoru Hamleta s královnou, kterou má Hamlet, podle přikázání Ducha otce, „přenechat nebeským silám“.

„Proklatý návyk“ a osvojená umírněnost

Když Hamlet matku zapřísahá, aby se vyzpovídala, kála se za minulost a tím odvrátila, co jí hrozí (*Confess yourself to heaven; Repent what's past*), má jistě na mysli tytéž náboženské úkony, jejichž opomenutí želí Duch trápený tím, že zemřel nevyzpovídán a nezaopatřen. Kromě ryze náboženských úkonů jí ale radí, aby podle svých sil bojovala s neřestí, což vyjadřuje klasickým literárním přirovnáním k odplevelení zahrady: „...plevel neživte, by dále zkvétal.“ Syn chce jednání své matky změnit, a proto se dovolává toho, co jí dosud neřest ponechala ze schopnosti svobodné volby: „Vždyť přece nejste smyslů zbavena, / sic nebylo by ve vás popudů; – / ty smysly však jsou jistě ochromeny, / neb samo šílenství tak nezbloudí / a vytržení smysly nesklíčí, / by špetka volby nezůstala jim.“

Usvědčuje tím její neřest a zároveň ukazuje, jak neřest i ctnost vznikají opakováním určité zvolené praxe, která se stává habituální nutností. Smyslná narušivost není záležitostí přechodnou a jednorázovou, ale zažitou. Ale i tak není žádnou oblastí přírodní nutnosti, nýbrž svobody, proto ji Hamlet zatracuje jako „proklatý návyk“ (*damned custom*) a výrazy „návyk“ (*habit*), navyklý způsob (*custom*) a způsob chování (*manner*) přitom neustále opakuje: „...*that monster custom, who all sense doth eat*.“ Královna sama tomu neodporuje,

pouze se obrací na Hamleta s otázkou, co si má počít. Hamlet odpovídá: „Vem na sebe ctnost, když ji nemáš“ či: „Nemáte-li ctnost, tak si ji osvojte!“ Ctností tu míní zdrženlivost či umírněnost, ne pouze stav, ale duševní činnost, která maří příležitost. Soulad následující pasáže s Aristotelovou *Etikou Nikomachovou* je tak nápadný, že si ho povšiml i Bertrand Russell ve své *History of Western Philosophy*:

HAMLET:

Ó, zahodte tu horší jeho část

a lepší půl čistě žijte dál.

Již dobrou noc; však lože strýcova

se vystříhejte; za svou beřte ctnost,

byť neměla jste ji. – Ten netvor, zvyk,

jenž hltá všechen rozum, ač sám ďábel

je zjevem svým, přec andělem je v tom,

že také dobrých skutků konání

a ušlechtilých dává šat neb znak,

jejž snadno oblékáme. – Zdržte se

jen dnes, a to vám jaksi usnadní

zas další zdrženlivost; další víc;

neb návyk může skoro proměnit

ráz přírody a ďábla zkrotíte

neb vyhostíte mocí zázračnou.

Ani zdrženlivost není jednorázovým rozhodnutím, nýbrž operativním habitem, jenž je třeba nabývat dlouhodobě a opakovaně. „Zdrž se dnes večer, a to ti o něco usnadní příští zdrženlivost: a ta zas další. Neboť zvyk má moc téměř měnit i rysy dané od přírody...“ Činný postup proti neřesti připomíná zásadu jezuitské pastorální teologie *age contra* (působ protikladem!). Naopak z hlediska teologie pouhé milosti se tyto rady nutně jeví jako iluze o svobodné vůli. Na druhé straně Hamlet ví, že pouze vlastní úsilí nestačí, nýbrž že je třeba hledat Boží milost. Aby královna mohla nastoupit činnou cestu k odvracení se od neřesti, připojuje Hamlet k příkrému napomenutí také prosbu a dar požehnání: *And when you are desirous to be bless'd, / I'll blessing beg of you*. Touha po požehnání je výrazem Hamletova křesťanského vědomí, že člověk nemá sílu sám sebe pelagiánsky vytáhnout za vlasy z louže zlozvyku (jako nějaký baron Münchhausen) a že jedinou cestou

je cesta synergie s milostí danou z nebes, o niž je třeba prosit v modlitbě. Rovnováha obou činitelů – vlastního přičinění i napomáhající milosti – je zde jako vždy u Shakespeara přesně odvážená.

Zbývá nám vyložit ještě scénu z pátého dějství tragédie (5.2), když Hamlet přijímá královu výzvu k souboji s Laertem. Hamlet tak činí se slovy: „Jsem pevný ve svých předsevzetích; ta řídí se libostí královou. Jest-li to vhod jemu, mně jest: teď nebo kdykoli.“

V komentářích a rozborech lze dobře rozlišit dvě různá vysvětlení Hamletových nynějších motivů. První předpokládá, že Hamlet se nakonec vskutku našel: sebral odvahu k souboji, stal se konečně odhodlaným ve svém úmyslu a tragická katastrofa spočívá v tom, že Laertes je přitom všem ani ne zástupný, ale vlastně nechtěný cíl jeho snahy, která se nešťastně odklonila od pomsty na královrahu-uzurpátorovi (pak mají slova „jsem pevný ve svých úmyslech, které hledají královu spokojenost“ jakýsi odstín hořké sebeironie). Druhé vysvětlení začíná tam, kde první končí, a jde opačným směrem: Hamletovo odhodlání k souboji s Laertem je jen rubem jeho rezignace. Nemá sílu se sebrat a silou své pasivity hodlá stoicky vyčkat soudu prozřetelnosti, neboť „i v pádu vrabce je zvláštní Prozřetelnost“. Náhoda, štěstí nebo neštěstí v souboji mají být zjevením Božího soudu, který má čistě antický přídech vševládného fáta. Tomu by nasvědčovala Hamletova slova: „Bude-li to teď, nepřijde to později; nemá-li to přijít později, přijde to teď; nebude-li to teď, přece to přijde – být připraven jest vše. Když nikdo z lidí nemá ničeho z toho, co opouští, co na tom, opustí-li to záhy? Nech být.“ Zmučen dlouhým mlčením nebes hodlá vylákat jejich úradek co nejdříve a najednou: má-li mít zdar a přízeň nebes, ať je to již dnes! Pak je Hamlet pouze netrpělivý a bez síly. Říká však: *The readiness is all*. Mají tato slova vztah k ctnosti? Ke které? Ke statečnosti? Praktické moudrosti? Nebo k trpělivosti? Znamenají „připraven zjistit, jak jsem na tom“, anebo „být připraven k jednání“? Být odhodlán? K čemu se vztahuje tato hotovost? Zdá se, že Hamletova úvaha naráží na antinonii, kterou v sobě skrývá neurčitost připravenosti: jak je možno připravit se „na vše“, i na to, na co se z definice připravit nedá? Máme-li se připravit na neočekávatelné, pak snad jediné tím, že to přijímáme,

jako by to bylo minulé (*if it be now, 'tis not to come*), je to pak jako bychom to z budoucnosti vylučovali. Je už netrpělivý? Oddává se radikální náhodě, jako by chtěl samu náhodu z běhu věcí vytěsnit? Tak tomu není. Komentované edice hry na tomto místě uvádějí biblické odkazy; nářezka na prozřetelnost v pádu vrabce nepochybně pramení z evangelií (*Mt 10,29*). „Proto i vy buďte připraveni, neboť Syn člověka přijde v hodinu, kterou neznáte“ (*Mt 24,44; Lk 12,40*). *The readiness is all* v křesťanském kontextu znamená, že ani náhoda ani osud nemají moc nad jedincem *připraveným* k souhře Boží prozřetelnosti, která se ukazuje i v pádu vrabčáka. *There's a special providence in the fall of a sparrow*. Připravenost je obojí: ctnost správně jednat i pokorně přijmout nezasloužené milosti. Hamlet tuší, že nadchází jeho hodina (srov. *Jan 11,9–10*). „Být připraven“ totiž nepředchází v čase tomu, co má přijít, nýbrž je s ním už současné a jde mu vstříc.

Jak souboj dopadne a jak tragédie dosáhne svého účinku, se tím stává zřejmější: šermířský duel byl léčkou nastraženou Claudiem. Hamlet v něm vítězí, avšak, raněn a otráven jedem z Laertova rapíru, umírá. Smrtí královny je král mimo jakoukoli pochybnost usvědčen z vraždy obou Hamletů, starého krále i prince. Hamlet nyní vykoná pomstu *in flagranti* a naplní přání otce. Claudius se podruhé chytil do pasti na myši, tentokrát do té, co sám nastražil.

Hamlet otráven umírá. Ale Horatiova slova naznačují, že jeho duši čeká nejlepší stav: „Ať sbory andělské mu pěj do jeho odpočinutí,“ což je zjevná nářezka na mešní verš z requiem: *in paradisum deducant te angeli*. Z hlediska posledních věcí člověka mělo vzájemné odpuštění Hamleta a Laerta nesmírnou důležitost pro jejich spásu. Toto byl skutečný zisk šermířského duelu přerušovaného výkřiky *Judgement! Judgement!*, které upozorňují na eschatologický význam scény. Teprve vědomí blízké smrti a Soudu a pohled na umírajícího Hamleta zlomí Laertovu nenávist i zbytky Hamletovy pýchy. Souboj skončil pro oba tragicky, řekli bychom dnes. Ale dobový divák, uvyklý optice náboženských her a mystérií, uvažoval dál, za hranice pozemského bytí, a kladl si otázku, kam jdou duše těch, kdo odcházejí připravení a očištění pokáním, a kam těch, kdo umírají „v rozkvětu svých zločinů a hříchů“.

Shakespearova nostalgie: kajícnost a putování k Bohu

Když znovu přehlédneme děj Shakespearova *Hamleta*, s překvapením zjistíme, že úvahy o ctnosti a neřesti neaplnují pouze některé z Hamletových monologů, ale vlastně většinu dramatických výjevů. K ctnosti nabádá Laertes Ofélii, Polonius Laerta, Hamlet herce i svou matku. Její nedostatek na sobě výslovně pociťuje nejen Hamlet, ale i král a královna, i divadelní král a královna ve hře herců. Hamlet se jí podivuje nejen u herce, ale též u Horatia a Fortinbrase. Ctnost je tu chápána v intencích aristotelsko-scholastických: ve vztahu k přírodě a vrozeným dispozicím na straně jedné a k Boží milosti jako daru na druhé straně. V tomto meziprostoru leží panství zvyku a návyku (*habitus, custom, use, manners*), jež je ambivalentním prostředím lidských rozhodnutí i mezi každého pouze intelektuálního či teoretického pochopení.

V tragédii o Hamletovi je vyličena i náboženská situace, která odpovídá mnohem spíše náboženské praxi staré víry: Duch zemřelého krále naznačuje tajemství své očišcové světnice a o jeho kostech se Hamlet zmiňuje výrazem „kanonizované kosti“ (*canoniz'd bones*). Ve hře mnohokrát zaznívají invokace svatých a andělů: Hamlet volá na pomoc sv. Patrika, šílená Ofélie zpívá, že „zítra bude den sv. Valentina“, vyzývá jméno Ježíše (*Gis*), prosí Boží milosrdenství (*Sweet Charity*) a zpívá o pravé lásce v podobě kajícího poutníka ke sv. Jakubu. Poutě byly v severním Německu, v Dánsku i v Anglii v průběhu 16. století zcela zrušeny. Shakespeare měl, zdá se, pro připomínky těchto „překonávaných“, anachronických náboženských praktik jiný důvod než věrnost historickým a místopisným kulisám, která poskytla alibi před alžbětinským cenzorem, případně i pro cenzora. Severoněmecké reformační myšlení vyzdvihlo teologii milosti do té míry, že – v jistém pohledu – splývá její role s rolí antické osudovosti: jediné, co člověk může, je věřit, avšak jeho víra nemusí mít co do činění s tím, co dělá a jak jedná. Shakespearův příklad modlíciho se hříšníka, který zjišťuje, že postrádá habitus k účinné modlitbě, příklad reflexi propadajícího prince, který nedokáže klást činné meze své teoretické hloubavosti, i příklad královny, jež ví, že za-

bředla do neřesti, která ji ovládá, ukazují, že autor domýšlel, že popření svobodné vůle může vést k postupné ztrátě činné životní filosofie středověkého člověka-poutníka (*homo viator*) a že spatřil temnou skulinu, kterou v teologii ospravedlnění z pouhé milosti může vyplnit směřování k modernímu fatalismu a duševní rozpolcenosti. Pak by mohla mít svůj význam i naznačená souvislost s tolik diskutovaným Jakubovým listem: „Neuznáš, ty nechápavý človče, že víra bez skutků není k ničemu?“ a nakonec i s jezuitskou syntézou potřeby milosti i skutků vyjádřenou slovy sv. Ignáce: „Modli se, jako by vše záleželo jen na Bohu, avšak přičiňuj se, jako by vše záviselo pouze na tobě.“

* * *

Východiskem naší studie bylo nápadné zdůraznění faktu, že Hamlet studoval v německém Wittenbergu, jehož jméno se spojovalo s reformací. Upozorníme ještě na jiné, poněkud skrytější toponymum: Compostella, místo evropsky nejvýznamnějších poutí k apoštolu Jakubovi, jenž byl často zaměňován s autorem citované novozákonní epištoly. Shakespeare vložil zmínku o pouti k jeho legendárnímu hrobu na nikoli nevýznamné místo děje. Šílící Ofélie prochází síněmi královského paláce prozpěvující:

OFÉLIE:

Jak věrného jen miláčka
mám poznat z jiných všech?
Po klobouku s mušlí
holi a sandálech.

V Anglii zbyla hluboká nostalgie za zrušenými poutěmi do Canterbury, Glastonbury či Walsinghamu, stejně jako za poutěmi do Říma či Galicie. Tato nostalgie spojovala konzervativní šlechtu i široké lidové vrstvy, jak dokládají události tzv. *Pouti milosti* z roku 1536. Poutnická hůl a klobouk s mušlí byly (a dosud jsou) atributy peregrínů do Santiaga de Compostella. Není možné pochybovat, že by to Shakespeare nevědě, nechával-li Helenu, hrdinku své hry *Konec vše napařené*, konat v téže výstroji pouť ke sv. Jakubu (3.4), anebo přirovnával-li Julie Romea k poutníkovi (1.5).

Když zešilejší Ofélie zpívala o kající pouti, která byla častým církevním trestem za vraždu, evokovala u diváků-současníků představu *radikální alternativy* ke všemu, co se na Elsinoru dosud odehrálo.

V Shakespearově *Hamletovi* se mnohokrát připomene téma střídání historických epoch: v Horatiově řeči o podivných znameních před Caesarovým pádem (1.1.106), v Hamletově mnohovýznamné charakteristice doby „vymknuté z kloubů“ (1.5.189) nebo v poslově zděšení, že dav vedený Laertem se chová, „jako by svět měl teprve začít, starobylost se zapomněla a obyčej byl už neznán“ (4.5.103–104). V tomto kontextu má odkaz na kající pout jako obrazu pravé lásky zásadní důležitost, nota bene v době, kdy se na Anglii slavných poutí pamatovali mezi diváky hry už jen ti nejstarší.

Rovněž ji může mít i zmínka o „nemilosrdných pastorech“ (*ungratious pastors*), kteří „ukazují lidem strmou a trnitou cestu do nebe“; výraz *pastor* se u Shakespeara nikde jinde neobjevuje. Pro označení kněze či duchovního užívá básník označení *priest*, *friar* (řeholník) nebo *divine*. Rovněž adjektivum se zdá být zvoleno promyšleně – *ungratious* totiž etymologicky vychází z latinského výrazu pro milost: *gratia*, a navíc záporná podoba adjektiva *un-gratious* vyjadřuje celou škálu významů od teologického (ten, jemuž se nedostává milosti) přes morální (ten, který je nevďečný – s touto slovní hříčkou si pohrával již sv. Augustin v traktátu proti Pelagiovi) až k psychologickému (nelaskavý, strohý). Protikladem k strohé hrubosti je Oféliina křesťanská mírnost. Když slyšíme její upřímnou modlitbu za spásu duše zabitého otce a za „všechny duše křesťanské, modlím se k Bohu. Bůh s vámi“ (4.5.196), pochopíme, proč si Hamlet tolik přál, aby právě tato panna-svěťice „v modlitbách prosila za odpuštění všech mých hříchů“ (3.1.89).

Od toho okamžení Shakespearovi současníci s napětím očekávali, zda další děj přinese odpověď na onu „*necessary question of the play*“: totiž jestli Oféliiny modlitby a oběti té, která se po smrti stala „ministrujícím andělem“ (5.1.233 *sic!*), budou vyslyšeny, nebo vyjdou naprázdno; čili bude-li Hamlet spasen alespoň do očistce jako jeho otec, anebo zda se naplní Laertova kletba, aby „si ďábel vzal tvou duši“ (5.1.252), a on neujde pekelnému trestu. A pozornému divákovi neunikla nápo-

věď Hamletovy spásy v závěrečných Horatiových verších, které jsme už výše citovali: „Šlechtně puká srdce. – Dobrou noc, můj drahý princ; / kůry andělské ať pějí k odpočinutí tvému“ (5.2.365). A co Laertes?

Ten, jemuž Hamlet zabil otce a do jehož uší vléval Claudius jed vášnivě nenávisti, aby mladíkovu rozjitřenou „duši společně naplnil patřičným obsahem“ (*your soul, / to give it due content*, 4.6.208), aby si tak posloužil Laertem k vraždě nebezpečného krále, a pak ponechal Laerta jeho ztracení. Křesťanský divák spatřoval i toto nebezpečí a rozšířil svou přízeň i svou obavu též na Laertovu věčnou duši, stejně jako se zemřelý král Hamlet obával zkázy duše své královny (1.5.86). Laertes se zachrání in extremis absolutním odpuštěním tomu, kdo mu dříve *nevědomky* zabil otce a nyní *nevědomky* zasadil smrtelnou ránu otráveným kordem, a snažnou prosbou za odpuštění vlastní *úkladné* vraždy Hamleta, která se působením jedu nevyhnutelně naplňuje. A Hamlet je *přípraven*, a proto je ihned *schopen* Laertovi odpustit a ještě se modlit „ať nebesa tě [viny] zprostí“. Tak nakonec Hamlet i Laertes, proti vši pravděpodobnosti, oba těžcí hříšníci, vcházejí do bran smrti očistění milostí a *přípravení* vejít úzkou branou věčného království (*Mt* 7,13).

Co činilo ve své době závěr hry tak napínavým, bylo hledání spásného východiska a katarze spočívala v očistění divákova strachu a soucitu na jejich pravou míru: nebát se těch, kdo zabíjejí tělo, jako těch, kdo zabíjejí duši (*Mt* 10,28). Totéž se týká očisty soucitu: soucítit na pravém místě s královnou Gertrudou, ne s její neřestí, s odpouštějícím Laertem a Hamletem, ne s jejich pomstychtivostí, s Ofélií bezvýhradně, třebaže právě ona, oběť čistá, by mohla říci: „Neplačte nade mnou, nad sebou plačte“ (*Lk* 23,28). Vždyť Ofélie je nyní Hamletovou Beatricí, ministrujícím andělem, který Bohu přednáší modlitbu za Hamletovu duši.

* * *

Ukázali jsme, že máme dobrý důvod číst *Hamleta* jako drama o chybějící ctnosti a milosti, která ctnosti odpovídá. To předpokládá sledovat dramatický děj spíše s odstupem než empaticky, zachytit smysl zprvu nesrozumitelných dramatických replik, pamatovat si je

a aplikovat je i mimo situace, ve kterých jsou vyslovovány, na různé osoby a na různé okolnosti děje. Romantická (sebe)projekce, kterou nám postava zarmouceného, rozhněvaného, bystře ironického a nerozhodného prince nabízí, je často příliš neodolatelná, takže se chceme více vžívat nežli uvažovat. Diskursy o ctnostech a neřestech nejsou v žádné hře světové dramatické literatury psychologicky deskriptivní v takové míře. Neplatí námitka, že každé pozdně středověké či barokní drama koneckonců modeluje svět lidských vášní, a tak je přirozené, že v každém najdeme úvahu o jejich škodlivosti anebo výstrahu před jejich rozpoutáním.

Podmínky lidského jednání vyjadřují hra *Hamlet* i její hrdina se scholastickou precizností, často v úplnosti a ve správném pořadí. Například: „Vždyť mám důvod i vůli, sílu i prostředky.“ (4.4.45) *Sith I have cause, and will, and strenght, and means / To do it*. Nutné podmínky ve správném pořadí: cíl, který je počátkem jednání (*cause*), rozumová vůle (*will*), tělesná síla (*strength*) i prostředky (*means*). Opět jako vystřiženo z Aristotelovy *Etiky Nikomachovy* (III, 4–6, 1111 b – 1113 b). Otázky vztahů vůle k účelu, ctností k vůli, vášní ke ctnostem a těla k vášním jsou vtaženy do obecnějších úvah o místě člověka v řádu stvoření. Člověk je bytostí svobodnou, obdařenou rozumem,

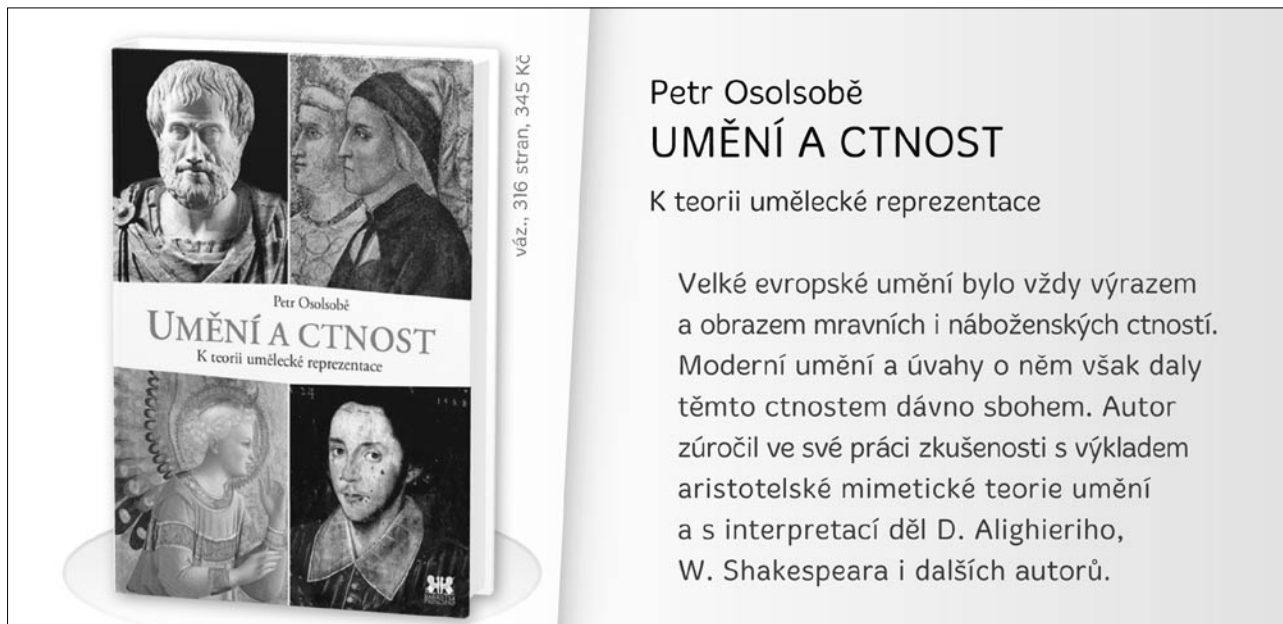
a má tudíž svůj rozum užívat, a to především v praktickém jednání. Právě Hamletův nehasnoucí údiv nad schopností lidského rozumu a současně důraz na teologii stvoření člověka k Božímu obrazu spolu s ozvučky 8. žalmu (*Ham* 2.2.303–306) leží mimo dosah interpretačních přístupů, které odmítají vzít na vědomí náboženské poselství a kontext této až příliš často nepochopené hry.

Poznámky:

¹ Všechny citace z Shakespearova Hamleta uvádím v překladu J. V. Sládka, Praha 1959–1964. Odkazy v závorkách k jednotlivým veršům podle tzv. oxfordské edice Shakespearových děl. Odkazy a poznámky byly vynechány, čtenář je snadno najde v knize *Umění a ctnost*. Biblické odkazy v závorkách jsou podle latinské Vulgáty, aby vystoupila souvislost s názvoslovím morální filosofie, které zdomácnělo v literární angličtině už od dob básníků středověku, Chaucera a Gwera. Kdo angličtinu i jen trochu ovládá, bezděčně v ní používá tuto vrstvu původně latinského lexika, běžnou i u Shakespeara a upevněnou i díky němu.

Ukázka z knihy *Umění a ctnost*, která právě vychází v nakladatelství Barrister & Principal.

Petr Osolsobě, vyučuje estetiku, filosofii a dramatická umění na Masarykově univerzitě a Janáčkově akademii múzických umění v Brně.



Petr Osolsobě UMĚNÍ A CTNOST

K teorii umělecké reprezentace

Velké evropské umění bylo vždy výrazem a obrazem mravních i náboženských ctností. Moderní umění a úvahy o něm však daly těmto ctnostem dávno sbohem. Autor zúročil ve své práci zkušenosti s výkladem aristotelské mimetické teorie umění a s interpretací děl D. Alighierioho, W. Shakespeara i dalších autorů.

Blues a jazz

ELIJAH WALD

Blues a jazz se navzájem proplétaly ještě dřív, než dostaly svá jména. První charakterizace jazzové hudby se objevila v *Chicago Daily Tribune* v roce 1915 pod nadpisem „Blues je jazz a jazz je blues“, a když byla o rok a půl později vydána první jazzová nahrávka, jednalo se o dvanáctitaktovou instrumentálku s názvem „Li-very Stable Blues“.

Snad všichni historikové jsou toho názoru, že významným zdrojem byly pro raný jazz venkovské bluesové písně, i když pod pojmem „blues“ mají v tomto kontextu zpravidla na mysli jakoukoli naříkavou halekačku se zjevně africkými kořeny. Bluesové frázování – tónové odstíny, které zní evropským uším rozmazaně nebo falešně, a pohodlné, až ledabylé zvládání složitých rytmů – bylo vždy charakteristickým znakem jazzu, a někteří lidé dokonce tvrdí, že znakem definujícím. Jiní namítají, že specifické tonální přístupy nejsou tak důležité jako obecnější bluesový duch. Pianista Billy Taylor prohlásil: „Nejde o to, že člověk při jisté příležitosti sníží určitý tón, vytáhne tón nebo použije nějaký v přísném slova smyslu bluesový prostředek. Je to jen ten jemný feeling – ať už je to cokoli, ta vitalita, z níž vyrůstá blues –, který způsobuje, že existuje rozdíl mezi ‚Body and Soul‘ v podání Colemana Hawkinsa a ‚Body and Soul‘ v podání nějakého elegantního tenorsaxofonisty.“

Když první jazzoví muzikanti vyprávěli o hudbě svého mládí, často se zmiňovali o blues. Papa John Joseph, který se narodil v New Orleans roku 1877, vzpomínal, že první dechové kapely, které slychal, hrávaly k tanci jak blues, tak populární věci. Hudba Buddyho Boldena, neworleanského trumpetisty, jemuž se všeobecně přisuzuje vedení první skutečně jazzové kapely, se obvykle popisuje jako syntéza blues – hlavního afroamerického stylu, který do města po zrušení otroctví přivezli bývalí otroci – a karibského kreolské-

ho stylu dřívějších „barevných“ obyvatel města. Blues v tomto kontextu znamenalo nejenom druh písní, ale také taneční tempo, pomalý rytmus, na který se „tělo na tělo“ tančil „ploužák“.

Mnoho starších hráčů odlišovalo blues od „populárních“ skladeb, jimiž měli na mysli písně, které byly dostupné v tištěné formě. Některé bluesové písničky měly relativně pevně daný text a melodii, ale mnohé byly prostě bezejmenné instrumentálky, které se někdy spojovaly s konkrétním muzikantem nebo kapelou, někdy se improvizovaly na jedné taneční zábavě a pak už znovu nezapomněly. Bolden měl oblíbenou melodii, která se připomíná prostě jako „Buddy Bolden’s Blues“. Stala se tak populární, že její hlavní motiv posloužil v roce 1904 jako první část ragtimového hitu „St. Louis Tickle“, skladby na počest Světové výstavy.

Ze zaznamenaných vzpomínek Jelly Roll Mortona si lze udělat představu o tom, jak bohaté bylo pole blues dvě desetiletí předtím, než vznikly první komerční bluesové nahrávky, i o tom, jaká spousta věcí se v důsledku omezeného záběru těchto nahrávek ztratila. Morton si pamatoval písně, jejichž jazyk se vulgárností mohl klidně poměřovat s rapem a které byly mnohem delší než cokoli, co nahrávali pozdější bluesoví zpěváci – dvanáctitaktové blues „Murder Ballad“ sleduje osud své hrdinky v padesáti slokách: líčí, jak zabije ženu, s níž jí byl její milý nevěrný, jak se ve vězení zamiluje do jiné ženy a jak před smrtí nabádá spoluvězeňkyni, ať neopakují její chyby.

Morton vyprávěl, že za jeho mládí hrálo dvanáctitaktové blues po hospodách na pobřeží Mexického zálivu hodně muzikantů. Právě tam snad tento způsob hraní získal pevnější podobu a stal se nejběžnější formou blues. Ve městě Biloxi ve státě Mississippi chodil Morton do „staré dupárny, kde se nic jiného než blues nehrálo. Byli tam chlápci, co hráli blues, jako třeba

Brocky Johnny, Skinny Head Pete, Old Florida Sam a Tricky Sam... Hráli prostě to obvyklé blues – opravdu zemité, hospodské blues.“ Takovou hudbu hrál i Morton – od pomalých náladových písní, které zněly jako zdroj balad Leroye Carra, až k rychlým věcem s opakovanými osminovými basovými figurami, jimž se později mělo začít říkat boogie-woogie. Morton hovořil rovněž o neworleanské pianistce a zpěvačce Mamie Desdunesové, která hrála blues okořeněné variací na rytmus kubánské habanery – tato kombinace se měla v následujícím století objevovat znovu a znovu.

Když se jazz stal máníí po celé zemi, jeho základní repertoár představovalo z obrovské části právě neworleanské blues. Original Dixieland Jazz Band, tvořený bílými hudebníky z New Orleans, spustil roku 1917 svým „Livery Stable Blues“ boom jazzových nahrávek a úspěch této skladby podnítil spoustu napodobitelů, bílých i černých. Afroamerické kapely se na nahrávkách objevovaly poměrně zřídka, dokud úspěch Mamie Smithové nevedl na začátku dvacátých let k vytvoření kategorie „rasových nahrávek“. A možná právě díky dominantnímu postavení bluesových královen obsahují desky těchto kapel tolik bluesového materiálu. King Oliver, neworleanský kornetista, který stál v čele tehdy nejvýznamnějšího černošského orchestru v Chicagu, věnoval zhruba třetinu svých prvních nahrávek dvanáctitaktovému blues. Louis Armstrong, který přišel na Sever za Oliverem v roce 1922, se v roce 1924 přesunul do New Yorku, kde vnesl nádech neworleanského blues do uhlazeného tanečního orchestru Fletchera Hendersona. Jeho spolupráce s Hendersonem, zvláště na takových věcech, jako je dvanáctitaktový „Sugarfoot Stomp“, pomohla z tohoto orchestru udělat hlavní laboratoř na riffech založeného, divokého tanečního stylu, jenž vešel ve známost jako swing.

Henderson přišel do New Yorku z Atlanty původně za účelem postgraduálního studia na Kolumbijské univerzitě a s blues se do té doby setkal jen zřídka, pakliže vůbec. S hudební dráhou začal jako stálý pianista u společnosti Black Swan Records, která nesla toto jméno na počest jedné afroamerické operní divy a kladla si za cíl zlepšit vnímání afroamerické hudby prostřednictvím nahrávek představitelů klasické hud-

by a mainstreamového popu. V roce 1921 ustoupila tlaku tehdejších trendů a podepsala smlouvu s Ethel Watersovou. A jak Watersová uvedla, Hendersonovi změna stylu moc neseděla: „Fletcher je výborný aranžér a vynikající kapelník, ale přiklání se spíš na klasickou stranu... Neposkytoval mi to, čemu říkám ‚ten setsakramentskej bas‘, všechno to ‚dus-dus‘, které opravdový jazz potřebuje.“ I když, jak dodala, pod jejím vlivem bluesové rytmy nakonec zvládl, jasně zde vidíme, jak různorodé proudy se spojovaly v jazzu a jakou roli tu často hrálo blues.

Klarinetista Garvin Bushell, který hrál jak s kapelou Mamie Smithové Jazz Hounds, tak s Hendersonovým orchestrem pořádacím šňůry s Watersovou, poukázal na to, že tento problém se netýkal jen Hendersona: „Nenašel se hudebník z Východu, který by skutečně uměl hrát blues. Později jsme to pochytili od jižanských muzikantů, které jsme slyšali, ale u nás to nebylo původní. Nepracovali jsme s těmi čtvrttóny jako Jižané. Nahoře na Severu jsme se přiklínili k ragtimovému pojetí – ke spoustě not.“

Skladatel a muzikolog Gunther Schuller tvrdí, že bez úspěchu bluesových královen by jazz, tak jak ho známe dnes, možná ani neexistoval:

„Nikdy se dostatečně nezdůraznilo, že bluesová máníe, která šla hned v patách nadšení z jazzu vonícího novotou, pomohla vyjasnit rozdíl mezi hluboce prožitým hudebním výrazem jisté etnické skupiny a dosti povrchní, odvozenou obchodní komoditou. Bluesová máníe tak možná dokonce zabránila tomu, aby jazz upadl v zapomnění. Činnost Creole Jazz Bandu Kinga Olivera v roce 1923 a práce, již pak odvedli Armstrong a Morton, by snad jazz tak jako tak zachránily. Ale bluesové nahrávky Mamie Smithové a stovek dalších děvčat, díky nimž jela nahrávací studia na plné obrátky, nabízely už v roce 1922 jasný doklad toho, že existuje široká propast mezi blues s jeho doprovodným instrumentálním stylem a rafinovaně fraškovitou hudbou, která se vydávala za neworleanský jazz. Díky blues se zároveň zcela ozřejmily hudební rozdíly mezi tímto stylem a komerčním světem tanečních kapel s jejich učesanými, neslanými nemastnými saxofony a nevynalézavými, tuctovými aranžmá.“

Někteří odborníci by sice takové stanovisko pokládali za extrémní, ale velkou část z toho nejlepšího, co ve dvacátých letech v jazzu vzniklo, bezesporu vytvořili hudebníci, kteří hráli hodně bluesových věcí a pracovali s celou řadou bluesových zpěváků. Mnoho hudebníků by vlastně mělo problém rozhodnout, zda jsou v první řadě jazzovými, nebo bluesovými muzikanty. A to se netýká pouze těch, kteří podle nás stojí na jazzové straně předělu. Lonnieho Johnsona si připomínáme především jako bluesmana, ale on sám byl hrdý na svou mnohostrannost a prohlásil, že jediný důvod, proč se stal známým v souvislosti s blues, spočíval v tom, že zvítězil v soutěži bluesového zpěvu v jakémsi divadle v St. Louis. První cenou tehdy byla smlouva s nahrávací společností Okeh: „Udělal bych, myslím, cokoli, jen abych nahrával... [a] shodou okolností to byla bluesová soutěž, no tak jsem zpíval blues.“ Jako zpěvák vytvořil Johnson jedny z nejpopulárnějších bluesových nahrávek dvacátých a třicátých let, nahrával však rovněž jako kytarový sólista s kapelami Louise Armstronga a Duka Ellingtona a jeho jedinečný zvuk a hbitá práce prstů inspirovaly snad každého, bílým jazzovým průkopníkem Eddiem Langem počínaje a B. B. Kingem konče. Dokonce i výrazně venkovsky znějící Texas Alexander nahrával s celou řadou doprovodných muzikantů, od Mississippi Sheiks až k Johnsonovi a newyorskému studiovému triu tvořenému Langem, Kingem Oliverem a neworleanským pianistou Clarencem Williamsem.

Jednalo se o složitý vztah se spoustou výpůjček na obou stranách a desky zachytily pouze malý a nikoli nutně reprezentativní zlomek toho, co se tehdy hrálo. Robert Johnson natočil v roce 1937 píseň nazvanou „From Four Until Late“, v níž jako by se jeho deltský styl mísil s uhlazenějším přístupem piedmontských zpěváků-kytaristů, jako byl Blind Blake – ale stejnou píseň o patnáct let dříve vydal a nahrál memphiský trumpetista Johnny Dunn, který vedl kapelu Mamie Smithové Jazz Hounds. Dnes už nevíme, zda tehdy Dunn hrál starší věc, kterou převzal od nějakého venkovského kytaristy, nebo zda se Johnson tuto píseň naučil od jazzových muzikantů v Memphisu, ale v každém případě jde o příklad pevného a trvalého překrytí. Dva z Johnsonových příležitostných spoluhráčů,

Johnny Shines a Honeyboy Edwards, vzpomínali, jak spolupracovali s pianisty a trumpetisty a hráli jazzové standardy – přestože ani jeden z nich nenahrával nic jiného než blues –, a Johnsonův žák Robert Lockwood zase přispěl k přetvoření chicagského stylu bluesové kytary, když do něho vnesl akordové cítění příznačné pro jazzová comba.

V Kansas City mezitím přetvářela generace jazzově-bluesových umělců americkou taneční hudbu. Nejpopulárnější kapelník ve městě Bennie Moten debutoval v nahrávacím studiu v roce 1923 dvanáctitaktovým blues s názvem „Elephant’s Wobble“ a v roce 1929 k sobě přetáhl z konkurenční kapely Waltera Page Blue Devils, která se na blues zaměřovala ještě více, mimo jiné zpěváka Jimmyho Rushinga a pianistu Williama „Counta“ Basieho. Basie pocházel z New Jersey a byl chráněncem Fatse Wallera, jednoho z největších představitelů pianistů v newyorském stylu. Waller bezvadně swingoval, ale bluesové cítění u něho nebylo patrné, a Basie v autobiografii uvedl, že ačkoli slyšel bluesové královny, „k blues si poprvé pořádně přičichl“, až když přijel do Kansas City. Jakmile tam byl, začal vstřebávat místní variace neworleansko-chicagského stylu Kinga Olivera, a než na přelomu let 1936 a 1937 vytvořil jako kapelník své první nahrávky, stačil Wallerovu okázalou klavírní techniku osekát na holé minimum dobře umístěných rytmických akcentů a řídil nejvíce bluesový bigband swingové éry.

Basieho orchestr a kapely, které mu konkurovaly v Kansas City, se neomezovaly na blues, ale důrazem na bluesové formy a frázování se odlišovaly od východních tanečních orchestrů. Znělka Basieho orchestru „One O’Clock Jump“ byla učebnicovým příkladem swingového pojetí dvanáctitaktového vzorce s využitím směsice starších prostředků: piana ve stylu boogie-woogie, trubkových riffů na způsob zvolání a odpovědi, saxofonových sól napodobujících lidský hlas a výrazného, charakteristického motivu upraveného podle Wallerova originálu. A zatímco takové aranžmá přebíraly a využívaly swingové orchestry po celé zemi, Basieho sestava bodovala rovněž s Rushingovými pomalými, citlivými bluesovými vokály.

Hudební producent John Hammond (otec bluesového hudebníka téhož jména) přivezl Basieho v roce

1938 na Východ, aby vystoupil v Carnegie Hall na průlomovém koncertě „Od spirituálů ke swingu“. Tento koncert představil newyorskému publiku Big Billa Broonzyho, hráče na foukací harmoniku ze Severní Karolíny Sonnyho Terryho a bluesového křiklouna z Kansas City Big Joa Turnera a prostřednictvím klavírního tria Meade Lux Lewis, Albert Ammons a Pete Johnson přispěl rovněž k rozpoutání celonárodního nadšení z boogie-woogie. Bigband Tommyho Dorseyho vytvořil toho roku jeden ze svých největších hitů, dvanáctitaktové blues nazvané prostě „Boogie Woogie“, a u swingových orchestrů byl tento styl pak už napořád v oblibě.

Prostřednictvím orchestrů a kapel z Kansas City, mánie po boogie-woogie a přílivu venkovských Jižanů na městský Sever a Západ se blues do čtyřicátých let stalo nedílnou součástí swingového repertoáru. Earl Hines z Chicaga, jeden z nejkultivovanějších černošských kapelníků – jeho orchestr se po krátkou dobu mohl



Jedním z mistrů, kteří dokázali organicky propojovat swing a blues, byl pianista a kapelník Count Basie.

chlubit regulérní smyčcovou sekcí –, uváděl v podání zpěváka Billyho Eckstina dva obrovské bluesové hity, „Stormy Monday“ a „Jelly Jelly“; Lionel Hampton měl Dinah Washingtonovou; a orchestr bělocha Freddieho Slacka doprovázel podobně znějící zpěvačku Ellu Mae Morseovou. *Chicago Defender* v roce 1944 napsal:

„Bývaly časy, kdy blues zajímalo jenom Kalifornii a spolehlivý Jih – a i tehdy vyvolávalo nadšení jen u tamního černošského obyvatelstva. Zbytek světa upínal pozornost ke swingu. Dnes už to zdaleka neplatí. Takové kapely, jaké vedou Louis Jordan, Sam Price, Count Basie (který hraje jak swing, tak blues), Buddy Johnson a Jay McShann, jsou oblíbené ve všech vrstvách. Dokazují to tím, že do divadel a tanečních sálů přitahují více pravidelných návštěvníků a prodávají více desek než jakákoli jiná kapela nebo kapely... Ano, zdá se, že kráčíme směrem, který nám před lety ukázaly Ida Coxová, Ma Raineyová, Bessie Smithová, Mamie Smithová a další.“

Ačkoli některé bluesové hity těchto kapel zpívaly moderní královny, tentokrát byla kolem také spousta mužských zpěváků, zejména „křiklouni“ ze Středozápadu jako Rushing, Turner, Wynonie Harris a McShannův Walter Brown.

Z hlediska historie jazzu byl nejdůležitějším udavatelem stylu u McShanna nikoli Brown, ale altsaxofonista Charlie Parker. Tomuto rodákovi z Kansas City bylo teprve osmnáct, když se v roce 1938 připojil k McShannovu „teritoriálnímu orchestru“. (Jako „teritoriální orchestry“ se označovaly kapely, které nebyly proslulé po celé zemi, ale ve svém domácím regionu si vedly velmi dobře.) Brzy nato odjel Parker do New Yorku, a když se po dvou letech k McShannovi vrátil, už experimentoval s novým přístupem k harmonii, který měl změnit v podstatě veškerý pozdější jazz. První záznam tohoto přístupu nabízí nahrávka z roku 1941, na níž Parker uvádí Brownův vokál v „Hootie Blues“ volně plynoucím sólem ve dvanáctitaktové formě, prozrazujícím jak inspiraci Lesterem Youngem z Basieho orchestru, tak novátorské odchylky od tohoto vzoru. McShannův band hrál standardní rejstřík swingových a popových stylů, ale pro nahrávací účely se z něho stávalo vysloveně bluesové seskupení,

takže první možnost udělat si představu o Parkerovi, této nejdůležitější postavě poválečného jazzu, se nabízí zejména v tomto kontextu – i když v devadesátých letech se objevily nějaké živé nahrávky dokládající širší záběr tohoto tělesa. Oproti tomu četní severovýchodní hráči, kteří se k Parkerovi připojili v modernistickém stylu, jemuž se začalo říkat bebop, se k blues příliš neznali a skutečnost, že posluchačstvo dávalo před hudebně odvážnějšími skupinami přednost takovým kapelám, jako byla ta McShannova nebo Jordanova, jen prohlubovala jejich pohrdání hudebníky jasně bluesového ladění. Parkerův častý spolupracovník Dizzy Gillespie, který pocházel z východního swingového prostředí, napsal: „Bebopoví muzikanti neradi hráli blues... Využívali dvanáctitaktovou osnovu blues, ale nepřistupovali k ní veskrze bluesovým způsobem jako starší hráči, které pokládali za nekultivované. V jednom kuse dělali nějaké [akordové] změny, tisíc změn v jednom taktu... Ti chlápci přehlíželi skutečnost, že Charlie Parker zosobňoval bluesový jazyk. Když hrál blues, byl skutečný bluesman.“

Zhruba čtvrtina Parkerových nahrávek skutečně zachycuje dvanáctitaktové blues a vedle Parkerovy schopnosti invenčních improvizací dokládá také jeho úctu ke starším středozápadním stylům. Když Parker v roce 1945 poprvé nahrával v úloze kapelníka s Gillespiem za klavírem a s mladým Milesem Davisem s trubkou, dvě z pěti nahraných melodií byly blues. A přestože bebop byl obecně pokládán za příliš intelektuálské odmítnutí tanečního rhythm and blues, jedna z melodií z onoho prvního nahrávání se znovu vynořila jako obrovský R&B hit: Parkerova skladba „Now's the Time“ uchvacovala modernisty podivnými, neseďícími harmoniemi v improvizacích, ale úvodní část, to byla chytlavá riffová pasáž ve dvanáctkové formě klasického kansaského ražení. Bigband Luckyho Millindera skladbu přepracoval jako „D Natural Blues“, načež se jí chopil saxofonista Paul Williams, přejmenoval ji na „The Huckle-Buck“ a udělal z ní největší R&B hit roku 1949 – coververze pak vytvářeli všichni, od malých bluesových skupin ze západního pobřeží až k Franku Sinatrovi.

Toto ustavičné vzájemné křížení však zastíraly zápasy v rámci jazzové scény. Ve čtyřicátých a padesátých

letech se jazzoví fanoušci dělili na nepřátelské tábory: někteří zůstávali věrní starému neworleanskému stylu, jiní vyznávali swing a další vítali modernisty. Zatímco příznivci bebopu poukazovali na uměleckou a intelektuální sílu svých hrdinů a stavěli ji do kontrastu s mělkým komercialismem takových hitmakerů, jako byli Millinder a Williams, jejich protivníci shazovali bebop s tím, že odstřihává moderní jazz od jeho kořenů v tanečních rytmech a v afroamerické lidové kultuře. V důsledku toho se ani jedné, ani druhé skupině příliš nechtělo spojovat bop a blues. Ale na rozdíl od kritiků a fanoušků muzikanti – zejména ti, kteří pocházejí z dělnické třídy – zpravidla nebývají puristi. Big Jay McNeely se neformálně učil u Parkera, v Los Angeles vedl kapelu teenagerů, k níž patřily i budoucí bebopové legendy Sonny Criss a Hampton Hawes, a svůj první hit nahrál se skupinou, ve které hrál na trombon jeho přítel Britt Woodman, později velmi uznávaný sideman u Charlese Minguse – ale tímto hitem byl „Deacon's Hop“, dvanáctitaktový ukázkový příklad „houkačského“ rhythm and bluesového saxofonového stylu.

To, že se hráči jako McNeely připomínají jako R&B muzikanti, kdežto McNeelyho přátelé jako moderní jazzoví umělci, je otázkou volby, která tehdy nebyla vždy tak jasná. Když srovnáme „Tiny's Tempo“, dvanáctitaktové blues, které v roce 1944 nahrál elektrický kytarista Tiny Grimes s Parkerem na altsaxofon, s nahrávkou T-Bone Walkera „Come Back to Me, Baby“ z následujícího roku, sólisté mají zcela odlišný přístup, ale na kapelách je jasně patrné, že pocházejí z překrývajících se světů. A jak se moderní jazz stále více pokládal za uměleckou hudbu, již uznávají intelektuálové, ale která neláká tanečníky a není slyšet v rozhlasových hitparádách, někteří mladí afroameričtí jazzoví muzikanti se – jednak z komerčních důvodů, jednak proto, že nechtěli ztratit význam pro své vrstevníky – pokusili znovu upevnit spojení této hudby s blues. Tak se v padesátých letech vynořil „hard bop“, jehož rytmické a harmonické experimenty vycházely ze starších bluesových a gospelových stylů. Příkladem hardbopového přístupu jsou takové skladby jako „Doodlin“, dvanáctitaktové blues, které v roce 1954 nahráli Horace Silver – Art Blakey Jazz Messengers

a jehož coververze brzy nato vytvářeli četní další umělci, mezi nimi i Ray Charles.

V Charlesově hudbě byla vazba mezi jazzem a blues zvlášť dobře patrná. Charlesova nahrávací společnost Atlantic si udělala jméno jak rhythm and bluesovými singly, po kterých rády sahaly rozhlasové stanice, tak LP deskami s odvážnými jazzovými počiny a Charles už v polovině padesátých let prokládal rhythm and bluesové hity postavené na vokálech instrumentálními jazzovými alby, z nichž dvě nahrál s Miltem Jacksonem, členem skupiny Modern Jazz Quartet. Hudební nenasyta Charles bez problémů přecházel od stylu Leroye Carra k písním Colea Portera a Hanka Williamse, ale jeho instrumentální jazzové exkurze se v převážné většině zakládaly na bluesových postupech a jeho prvním duetem s Jacksonem bylo devítiminutové jamování na téma Carrova „How Long, How Long Blues“.

Taková spolupráce sloužila zájmům jak jazzových, tak rhythm and bluesových umělců, protože jazz se díky ní stával přijatelnějším pro mladé posluchače popu a R&B zase přijatelnějším pro náročné jazzové fanoušky. Snahy o překlenutí tohoto předělu měly řadu různých podob: Ačkoli většina hráčů hard bopu byli mladí Afroameričané, jeden běloch ze státu Mississippi jménem Mose Allison nahrál sérii experimentů, v nichž se překvapivě vracel ke kořenům a bopově znějící klavír spojoval s materiálem převzatým od Muddyho Waterse a Percyho Mayfielda. A na konci padesátých let se po Parkerovi stal nejrevolučnějším a nejkontroverznějším jazzovým hráčem Ornette Coleman, jehož styl vycházel z nejstarších afroamerických tradic. Coleman se narodil roku 1930 v texaském městě Fort Worth, a přestože ctil Parkera, svou profesionální dráhu zahájil jako „houkačský“ saxofonista hrající s rhythm and bluesovými kapelami. V roce 1950 se vydal s kapelou, kterou vedl texaský bluesový kytarista Pee Wee Crayton, do Los Angeles, ale Craytonovi se jeho způsob hry zdál natolik výstřední, že na konci turné už Coleman nesměl hrát sóla. Colemanova jeho první kolegové opravdu pokládali za podivína; ve čtyřicátých letech nosil dlouhé vlasy a vousy a hrál hudbu, která byla daleko víc „mimo“, než co kdy na nahrávkách slyšeli. V Los Angeles Coleman konečně našel pár muzikantů, kteří uměli ocenit jeho unikátní vizi.

Vytvořil s nimi kvarteto, které se stalo průkopníkem stylu opouštějícího obvyklé akordové postupy, rytmy a melodie, jemuž se začalo říkat „free jazz“. LP deska této skupiny z roku 1959 nazvaná *The Shape of Jazz to Come* zní i po půlstoletí moderně, ale vypovídá rovněž o Colemanových hlubokých kořenech: jeho hraní se vyznačuje syrovým témbrem a nezápadními tonalitami, které byly běžné u Texas Alexandera a deltských zpěváků. Robert Palmer, autor knihy *Deep Blues*, popsal, s jakou úctou přivítali Coleman a ostatní členové kapely album *King of the Delta Blues Singers* s nahrávkami Roberta Johnsona: „Když hudba dohrála, nikdo chvíli nic neříkal, a potom Ornette zadumaně povzdychl: ‚Kéž bychom víc uměli hrát blues takto.‘“

Touha obnovit vazbu se staršími afroamerickými styly byla důležitým faktorem jazzové scény padesátých a šedesátých let. Jednalo se o vrcholná léta hnutí za občanská práva a mnoho představitelů hard bopu prezentovalo svá zkoumání kořenů blues a gospelové hudby jako deklarace afroamerické hrdosti. V době, kdy byl komerčně nejúspěšnějším jazzovým stylem „cool jazz“ Dava Brubecka, se mladí černoští muzikanti obraceli ke starším zvukům, aby jejich prostřednictvím spojili hudbu s tím, co se dělo na ulicích. Výsledky takových snah mohly být tak povznášející jako album Milese Davise *Kind of Blue*, na kterém se bluesová témata mísí s technikami modální improvizace přejatými z indické klasické hudby, nebo tak fyzické jako dvanáctitaktový latinskoamerický/jazzový/soulový hit „Watermelon Man“ Monga Santamarii, který se v roce 1963 dostal do první desítky v kategorii R&B i popu. Tyto přístupy se však nemusely spojovat s různými hudebníky: Santamariův hit napsal Herbie Hancock, který téhož roku zasedl za klavír v Davisově kvintetu.

Na druhé straně celonárodně nejpopulárnější umělci ztotožňovaní s blues – Ray Charles, B. B. King a Bobby Blue Bland – stáli v čele kapel složených z jazzově školených hudebníků. A stejně jako mladí jazzoví hráči upevňovali vazby s blues, mnozí z nejúspěšnějších bluesových umělců hovořili o tom, zač vděčí jazzu: King vždy jako svou inspiraci uváděl Djanga Reinhardta, a jak řekl vedoucí Blandovy kapely, Bland své frázování utvářel po vzoru Basieho vokalisty z padesátých let Joa Williamse s jeho příznačným zpíváním za dobou.

Vzhledem k této společné historii je vlastně poněkud zavádějící mluvit o blues a jazzu jako o překrývajících se nebo navzájem se obohacujících formách. Spíše bychom je měli pojímat jako jednu tradici, která se na trhu prezentovala odlišným posluchačům odlišným způsobem. Výsledek může být matoucí, i když hranice mezi styly vytyčí hudebníci sami: Trombonista Fred Wesley, pevná opora kapel Ika a Tiny Turnorových a Jamese Browna, o sobě prohlásil, že je „jazzový snob... , zejména bebopový snob“, ale toto snobství charakterizoval následovně: „Nejlepší hudba, jaká může být, je podle mě středně rychlé dvanáctitaktové blues v F.“ (Pro zdůraznění tohoto spojení uveďme, že jedním z Brownových největších tanečních hitů na začátku šedesátých let byla dvanáctitaktová instrumentálka „Night Train“, s níž v roce 1952 bodoval Jimmy Forrest, spolunocležník Charlieho Parkera na cestách s McShannovým orchestrem.)

Ve výčtu bluesových a bluesově laděných instrumentálek, s nimiž v první polovině šedesátých let slavili úspěch jazzoví umělci, by nesměla chybět skladba „Sidewinder“ trumpetisty Leeho Morgana, „Mercy, Mercy, Mercy“ Cannonballa Adderleyho a řada singlů a alb hráče na elektrické varhany Jimmyho Smithe, který dělal rovněž coververze hitů Muddyho Waterse. Waters poklonu alespoň zprostředkovaně oplatil: na živých nahrávkách z poloviny šedesátých let rozehřívá jeho kapela publikum verzemi hitu „Watermelon Man“, Adderleyho skladby „Work Song“ a Smithovy skladby „Back at the Chicken Shack“.

Od šedesátých let těží z bluesové a jazzové tradice různé jazzrockové kapely a umělci jako Carlos Santana a v poslední době též rozmanité „jambandové“ sestavy spojující blues, jazz a rock do podob, z nichž ty nejlepší dávají zazářit všem třem stylům. Pokud přijmeme standardní marketingové kategorie, mnoho lidí označovaných za bluesové umělce i nadále prozkoumává jazzové harmonie a instrumentální techniky a na druhé straně mnoho z těch, kdo jsou zařazováni mezi jazzové umělce, se i nadále vrací k bluesové tradici ve snaze zůstat ve spojení se svými hudebními kořeny – činí tak například zpěvačka Cassandra Wilsonová, která evokativním způsobem přetvořila několik písní Ro-

berta Johnsona. Ale jelikož oba žánry se stále více spojují se zvláštním posluchačstvím, nejčastěji se překrývají v rukou revivalistů, nebo přinejmenším umělců, kteří se cítí být pokračovateli starších tradic.

Nehledě na různé směry hudebního vývoje je role blues v jazzu už po více než století překvapivě neměnná. Blues se od počátku pojímalo jako něco, co ukotvuje ty nejpopsatelnější nebo ty nejesoteričtější nové zvuky v hlubokém afroamerickém odkazu. A moderní posluchači i dnes u jazzových hudebníků oceňují jak schopnost tvořit vzrušující, složitou a invenční hudbu, tak jejich těžko popsitelnou vazbu na zkušenosti, zvuky a citovost minulosti – a tomuto spojovacímu článku stále říkají „blues“.

Poznámky:

- Gordon Seagrove, „Blues Is Jazz and Jazz Is Blues“, *Chicago Daily Tribune*, 11. července 1915, E8.
- Billyho Taylora cituje Joachim E. Berendt ve své práci *The Jazz Book* (Brooklyn, NY: Lawrence Hill Books, 1992), s. 162.
- Ethel Waters, *His Eye Is on the Sparrow* (Garden City, NY: Doubleday, 1952), s. 146–147.
- Garvin Bushell, jak ho cituje Mark Tucker ve své knize *Jazz from the Beginning* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988), s. 19.
- Gunther Schuller, *Early Jazz* (New York: Oxford University Press, 1968), s. 252.
- Chris Albertson, „Lonnie Johnson“ v Pete Weldon a Toby Byron, *Bluesland* (New York: Dutton, 1991), s. 42–43.
- Count Basie a Albert Murray, *Good Morning Blues* (New York: Random House, 1985), s. 7–8.
- „B' Not 'I' Has It Because The Latter Is Swing Not The Blues“, *Chicago Defender*, 19. února 1944, s. 8.
- Dizzy Gillespie a Al Fraser, *To Be or Not to Bop* (Garden City, NY: Doubleday, 1979), s. 371.
- Text Roberta Palmera v bookletu k albu *Ornette Coleman: Beauty Is a Rare Thing: The Complete Atlantic Recordings* (Los Angeles: Rhino Records, 1993), s. 16.
- Fred Wesley Jr., *Hit Me, Fred* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), s. 308.

Ukázka z knihy Elijahha Walda *Co je blues?* vycházející v nakladatelství Centrum pro studium demokracie a kultury. Z angličtiny přeložila Jana Ogrocká.

Elijah Wald (1959) je americký folkový a bluesový kytarista a hudební historik.

Bolek a démant

Rozporuplný pokus Andrzeje Wajdy o rehabilitaci Lecha Wałęsy

JOSEF MLEJNEK JR.

Nejnovější film Andrzeje Wajdy o Lechu Wałęsovi nazvaný *Wałęsa: Člověk naděje* (polská premiéra v roce 2013) se sice letos v dubnu objevil i v české distribuci, větší zájem však nevyvolal. Škoda, neboť Andrzej Wajda je živou legendou světové kinematografie a u nás naposledy alespoň trochu (nikoliv masově) upoutal svým filmem *Katyně*. Navíc, nejnovější snímek o předáku hnutí Solidarita patří do kategorie hraných dějin, čili divák si mohl být jist, že neodejde z kina s prázdnou, zvláště když Wajda přesvědčuje, že i téměř v devadesáti letech své řemeslo umí.

Druhá trilogie

Z uměleckého hlediska jistě natočil lepší filmy, nicméně filmem o Wałęsovi se zakončuje nejen jedna trilogie, ale vlastně celé Wajdovo dílo. Originální polský název zní *Wałęsa: Człowiek z nadziei*, tedy, doslovně přeloženo, Člověk z naděje. Název odkazuje ke dvěma jiným Wajdovým filmům, k *Člověku z mramoru* a *Člověku ze železa*. První z nich, *Člověk z mramoru* z roku 1976 (premiéra 1977), je příběhem pátrání po osudech úderníka z padesátých let, který jako zedník „stachanovský“ lámal rekordy při výstavbě ideálního socialistického města, Nové Huti u Krakova. Pátrání po něm v sedmdesátých letech vede mladá dokumentaristka Agnieszka, studentka filmové školy (v podání Krystyny Jandové), jež si úderníkův portrét vybrala jako téma filmu – diplomové práce. Byť se zdánlivě jedná o námět ideologicky vhodný a Wajdova filmu neznalý čtenář by si zatím mohl myslet, že hlavní hrdinkou je nějaká zapálená svazačka, nic by nebylo vzdálenější pravdě. Úderník a jeho osud jsou v Polsku komunistického technokrata Edwarda Gierka, provozujícího politiku jakési konzumní normalizace, tabu a studentka při realizaci filmu naráží na řadu problémů. Postupně však odhaluje jejich hlavní příčinu: Mateusz Birkut se totiž od nadšeného údernictví dostal do konfliktu s režimem a ze závěrečné symbolické scény

si polský divák snadno odvodil, jaký byl jeho konec: zahynul při dělnických bouřích na baltském pobřeží v prosinci 1970.

Wajda se ve svých filmech natáčených v době komunistického režimu, jakkoliv zpravidla liberálnějšího než ten československý, musel často uchylovat k narážkám a symbolům, publiku však zpravidla srozumitelným a z uměleckého hlediska možná výstižnějším a silnějším, než kdyby mohl natočit vše, co si zamane. Závěr *Člověka z mramoru* je totiž až mrazivě prorocký: filmařka-diplomantka se setkává s úderníkovým synem před branou gdaňské loděnice – zhruba tři roky po dokončení filmu právě za onou branou vzniklo hnutí Solidarita.

Těžko o něm Andrzej Wajda mohl nenatočit film. Učinil tak již v roce 1981 snímkem *Člověk ze železa*, ještě před (dočasným) potlačením Solidarity výjimečným stavem generála Jaruzelského. Hlavní hrdina, Maciek Tomczyk, je synem úderníka z *Člověka z mramoru*, mladá filmařka Agnieszka se stává jeho ženou. Což sice může vypadat, jako by Wajda točil nějakou argentinskou telenovelu, ale na filmovém plátně vše působí velmi důstojně, přesvědčivě, beze stopy nucenosti nebo kýčovitosti.

Maciek Tomczyk je postavou fiktivní, leč modelovanou i podle Lecha Wałęsy (respektive dle předáků hnutí Solidarita). Lech Wałęsa si však tehdy ve Wajdově

filmu zahrál – sám sebe. V jedné ze scén totiž vystupuje jako svědek na Tomczykově svatbě, jímž je dle scénáře skutečný Lech Wałęsa. Ostatně, prolínání reality a realistické fikce je pro tento film typické, neboť Wajda v něm použil i některé dokumentární záběry tehdejších událostí (v *Člověku z naděje* též).

Jednou z hlavních postav *Člověka ze železa* je rovněž svým způsobem dokumentarista – tentokrát však vnitřně rozložený novinář – alkoholik jménem Winkel, jehož režim vyše do stávkujícího Gdaňsku, přičemž skutečným cílem jeho „mise“ má být získání kompromitujících materiálů na Tomczyka a další lidi ze Solidarity.

V *Člověku z naděje* se tak Wajda vrátil ke stejnému tématu po dvaatřiceti letech. Byť jde o film hraný, má vlastně z celé trilogie nejvíce dokumentární rysy, což je dáno již tím, že divák tentokrát sleduje příběh skutečné historické postavy. U prvních dvou dílů trilogie je děj dramaticky vystavěn hlavně pomocí napětí mezi realitou a osobou, jež se snaží realitu buď věrohodně zachytit či spíše vydolovat z nuceného zapomnění (Agnieszka v *Člověku z mramoru*), nebo z ní takřkajíc něco „vytrískat“ pro ty, co ho vyslali konat špinavou práci (Winkel v *Člověku ze železa*). I když *Člověk z naděje* podobně kontrastní stavbu děje postrádá, film přesto formují jakási tři hlavní pnutí.

Ulamování hrotů

První tvoří konflikt mezi Lechem a jeho ženou Danutou, jež muži vyčítala, že kvůli samé politice a nezávislým odborům zapomíná na rodinu. Zde se scénář hodně opírá o knihu vzpomínek Danuty Wałęsové *Touhy a tajemství*, která v roce 2012 vyvolala v Polsku velký rozruch (česky vyšla letos). V knize totiž Danuta Wałęsová líčí postupný rozklad manželského vztahu (ve kterém přišlo na svět osm dětí), a to právě kvůli politice (neboť odboj proti diktátorskému režimu je chtít nechtět také politika). Danuta Wałęsová není a nebyla nějaká „hloupá husa“, která by cítila sympatie ke komunistickému systému či měla pouze strach z případných represí a chtěla se před rozpory světa schovat v teple domácí plotny. Ze stránek její knihy je cítit nejen velký důraz na rodinu jakožto základní hodnotu lidské existence, ale i pravá příčina faktického rozpadu

manželství: to, že se Lech, zatažený po srpnu 1980 do velké politiky, do role tvůrce dějin, stával jiným člověkem, než jakého koncem šedesátých let poznala.

Velká politika dokáže pořádně „zamávat“ i s lidmi, kteří jsou na její divoké peřeje daleko lépe připraveni (původem, studiem, pracovními zkušenostmi) než elektrikář z gdaňské loděnice, je však škoda, že scénarista (Janusz Głowacki) ani režisér právě tento aspekt proměny osobnosti pod tlakem událostí nevytěžili více. Konflikt s Danutou je ve filmu oproti její knize dost uhlazený a podaný převážně jen jako trochu bouřlivější symbióza.

Druhou ženou, vnášející do děje napětí, je italská novinářka Oriana Fallaciová, jež s Wałęsou v roce 1981 pořídila rozhovor. Víceméně chronologické vyprávění Wajdova filmu je průběžně prostřiháváno scénami, kdy Wałęsa ve svém bytě v gdaňském paneláku natáčí s Fallaciovou ono pověstné interview. Fallaciová dokázala vyvést z rovnováhy řadu dobových „významných osobností“ a její filmové ztvárnění této pověsti nic neubírá. Wałęsa je z ní nervózní, chlapácky přestřeluje, dělá ramena, přesto s ní nakonec „uhraje remízu“, neboť i drsná Oriana je jeho osobností, přes všechnu průhledně přebíjenou Wałęsovu nejistotu, oslovena, zbrzděna, lehce vyvedena z míry.

Bohužel, i zde scénarista s režisérem příliš uhlazovali. Patrně nikoliv, pokud jde o styl rozhovoru Fallaciové s Wałęsou (u toho byli jen oni dva a tlumočník), ale o jeho obsah. V rozhovoru s Fallaciovou, tedy v tom, který vyšel v západních médiích (a česky v samizdatovém *Infochu* neboli v *Informacích o Chartě 77*, v čísle 5 z roku 1981, z něhož zde cituji), totiž Wałęsa mimo jiné říká: „Na jedné straně jsou bohatí, kteří se stávají bohatšími a bohatšími, a na druhé straně jsou chudí, kteří se stávají chudšími a chudšími. To je špatné. Bohatství se musí rozdělit. Proč bohatí bohatství skladují, když se nechtějí rozdělit s ostatními? Beztak zemřou, a když se to stane, všechno zanechají dědicům, které nikdy neuspokojí a kteří je nakonec proklejí.“

Snad nejostřeji se proti Západu vyslovil v pasáži, kde hovoří o svém nevlastním otci, který emigroval a zval ho pak k sobě: „Zvaly mě dolary v jeho kapse. Nemýlil jsem se, protože když jsem se s ním setkal minulý měsíc v Římě, nepoznal jsem jej. V Polsku to byl chudý

člověk, vždy byl schopný se obětovat a rozdělit se s tím, co měl, s druhými. Nyní myslí jen na peníze, zábavu a ztratil svou lidskost. Dolary mu vstoupily do hlavy, tak to vidím, a výsledek toho je, že se s ním již nechci setkat.“

O politických stranách předák Solidarity rozhodně neměl valné mínění. Se svobodou se to podle Wałęsy z jara 1981 *„nesmí přehánět, jako u Vás na Západě se všemi těmi politickými stranami, které nevědí, co vlastně chtějí, jedna druhé nedůvěřuje, nenechá druhou pracovat, nepodporuje: jaký druh bratrství to je? Jsem bratrem jen sobě samému, nikomu jinému. Nic naplat, zde v Polsku není možné mít politické strany, protože věci stojí tak, jak stojí. Kontrola se zde musí vykonávat přes odbory. Jestliže ji budeme moci vykonávat, budeme ji vykonávat lépe než Vaše politické strany, které promarní čas vzájemným pomlouváním, napadáním, urážením, sbíráním drbů jedna na druhou: on se vyspal s ní, ona šla spát s jiným. Zdá se mi, že Vaše strany neudělaly mnoho a v celém tom bratrství vidím jeden nepopiratelný fakt: rozdíl mezi tím, co říkají a co dělají.“*

Trochu zjednodušeně by se dalo říci, že hnutí Solidarita v letech 1980–1981 prosazovalo jakousi třetí cestu, nehledě na znění těch či oněch programových dokumentů. Rozhodně dbalo na princip solidarity, samosprávy a dodržování lidských práv i na pracovišti, v podniku, nikoliv pouze v politickém či veřejném životě. A šlo o hnutí se silným náboženským podtextem: právě jeho náboženské kořeny mu dávaly dynamiku, sílu i programově nenásilný charakter. Podle mnoha Poláků, kteří pár svobodných měsíců na počátku osmdesátých let zažili, se duch této doby už nikdy nevrátil. Rozhodně ne zcela. A vývoj po roce 1989, tedy nástup nejen politického a hospodářského, ale i hodnotového liberalismu, pak mnozí dokonce vnímají jako zradu, jako porážku původních ideálů Solidarity.

Ovšem otevření této tematiky na filmovém plátně by zabránilo happy endu, vystoupení Lecha Wałęsy před americkým Kongresem v roce 1989. A tudíž ideovému vyvrcholení: Solidarita byla proti komunismu, a tedy fakticky pro západní politický a hospodářský model, a to, co nastalo po roce 1989, znamená její triumf. Není tomu tak, respektive významná část polské společnosti si to nemyslí. Konec Wajdova filmu se tedy nese v duchu Francise Fukuyamy a jeho „konce

dějin“, což je dnes, ve srovnání s náladami počátku devadesátých let minulého století, zakončení už poněkud archaické.

Výše popsané uhlazování, ulamování hrotů má však podle všeho příčinu v třetí „konfliktní linii“, na níž je Wajdův film vystavěn, a sice v otázce Wałęsovy spolupráce s tajnou policií. A ve Wajdově potřebě Wałęsu hájit. Nikoliv ho vyvíňovat ze spolupráce: ve filmu je scéna, kdy Wałęsa podepisuje vázací akt, i několik dalších scén, které tuto záležitost předestírají jako ústřední životní trauma předáka Solidarity. Dle dostupných dokumentů byla spolupráce, započatá v roce 1970, kdy Wałęsu „skřípli“ po potlačení dělnických bouří (působil tehdy ve stávkovém výboru), ukončena v roce 1976, neboť ji Wałęsa patrně začal vědomě sabotovat. Nicméně od té doby ho stejně provází, minimálně jako stín ve svědomí, a projevila se rovněž v odporu prezidenta Wałęsy vůči lustracím v devadesátých letech. Právě ten ho mírně řečeno rozkmořil s valnou částí konzervativního politického i publicistického spektra, pro něž lustrace tvořily jeden z hlavních politických požadavků.

Wajda byl však při natáčení evidentně veden snahou zastat se dnešního Wałęsy, muže žijícího v ústraní a čelícího nejen na internetových diskusích pod články všemožným útokům, které spojuje zhruba tento základní (a často pouze implicitní) narativ: Lech, agent Bolek, se spřáhl s komunisty, Solidarita byla jeden velký podvod, její předáci nakonec s komunisty v roce 1989 u kulatého stolu domluvili nemravný pakt, díky němuž získali politickou moc, zatímco komunistická nomenklatura moc ekonomickou. Vše je svinstvo, vše je podvod, Polsko se topí v bahně, a to i kvůli Bolkovi-Wałęsovi.

Nesporně jde o velmi nespravedlivé, lživé hodnocení, často vyvolané osobními frustracemi, na nichž Lech Wałęsa ani Solidarita nemají žádnou bezprostřední vinu. A právě k tomu nechtěl takřka devadesátiletý Wajda mlčet.

Orwell a první trilogie.

George Orwell v eseji „Proč píš“ z roku 1946 uvádí, že pro psaní prózy – dáme-li stranou potřebu vydělat si na živobytí – existují čtyři hlavní motivy: čirý egoismus, nadšení krásou, věcný, historický impuls

a za čtvrté politický cíl. Dle Orwella jsou v každém spisovateli přítomny všechny uvedené motivy, v různém a měnícím se poměru. Politický cíl chápe Orwell v nejširším možném smyslu, jako „*přání postřít svět nějakým směrem, změnit názor jiných lidí na druh společnosti, jehož by se měli snažit dosáhnout. Opakuji znovu, každá kniha v sobě obsahuje nějakou politickou tendenci. Názor, že umění by nemělo mít nic společného s politikou, je rovněž politický postoj.*“ Čtvrtý důvod, tedy politický cíl, pak Orwell označuje za nejdůležitější motiv svého psaní: „*To, o čem jsem se posledních deset let snažil, bylo přetvořit politickou prózu v umění. Mým výchozím bodem je vždy nějaký pocit nespravedlnosti a potřeba ji napravit. Když si sednu, abych napsal knihu, neříkám si: 'Teď dělám kus umění.' Píši ji, protože tu je nějaká lež, kterou chci ukázat, nějaká skutečnost, na kterou chci upozornit, a můj první impuls je být slyšen. Ale nemohl bych napsat knihu nebo dlouhý článek, kdyby to také nebyla estetická zkušenost. Každý, kdo si dá tu práci prozkoumat mé dílo, zjistí, že i v případě, kdy jde o jasnou propagandu, obsahuje řadu věcí, které by politik pracující na plný úvazek považoval za zbytečné.*“

Andrzej Wajda je politickým režisérem přesně v tom duchu, jak ho definuje Orwell. A ústřední nespravedlností, lží a křivdou pro něj bylo zotročení Polska komunistickým režimem, který zprvu usiloval též o naprosté vymazání nekomunistického protinacistického odboje, Zemské armády, z polské historické paměti, včetně heroického boje během Varšavského povstání. Do odboje i do povstání se ve velké míře zapojili mladí lidé, studenti i studentky, přičemž mnoho z nich, příslušníků Wajdovy generace, zde přišlo o život. (A jeho otec zahynul v Katyni.) Snaha o to, aby jejich hrdinství i hořké osudy nevymizely z paměti, a též úsilí vykreslit bezvýhodnou situaci těch účastníků odboje, kteří měli to pochybné štěstí, že válku přežili (pochybné, neboť je v novém, „lidovém“ Polsku nečekalo nic dobrého), motivovaly Wajdovu tzv. válečnou trilogii z padesátých let, tvořenou filmy *Pokolení*, *Kanály* a *Popel a démant*.

Nástup Władysława Gomułky k moci v říjnu 1956 sice přinesl na krátkou dobu politické uvolnění, ale i v něm se musel Wajda uchýlit nejen k narážkám a symbolům, ale občas i k úlitbám daným poměrům. Dnes, kdy se „smí všechno“, mohou některá jeho díla

(a nejen ta z padesátých let) vyvolat kritiku kvůli jejich částečné poplatnosti, leč osobně mi toto hodnocení vždy přišlo jako nanicovaté rozborů generálů po bitvě. Wajda, politický režisér, bojoval v době, kdy nepřítel stál ozbrojen v poli. Možná tak jeho dílo není beze šrámů, ale pro diváka, jenž pochopí, že hledí na výsledek (nejen čistě uměleckého) zápasu, mohou mít právě takové filmy daleko větší přitažlivost než valná část dnešní politicky svobodné, ale zároveň dosti sterilní produkce.

Spojenci mezi válečnou trilogií a filmy *Člověk z mramoru* a *Člověk ze železa* vystihli v roce 1986 v časopisu *Film Criticism* Clifford Lewis a Carroll Britchová: „*Wajda nepokrytě věří, že se z popela odboje zrodí démanty. V jeho pozdějších filmech, Člověk z mramoru a Člověk ze železa, pojmenoval svého hrdinu, aktivistu Solidarity, jménem Maciek. Obraz Mačka, jak ho ztvárnil Zbigniew Cybulski v Popelu a démantu, je natolik nadějeplný, že inspiroval Timothyho Gartona Ashe k charakteristice řadového stávkujícího v Gdaňsku v roce 1980 jako živého Mačka.*“ Maciek z *Popela a démantu*, student, který prošel peklem Varšavského povstání v roce 1944, zastřelí 8. května 1945 komunistického funkcionáře, sám je však krátce nato rovněž zastřelen a umírá v křečích na smetišti. Závěrečný obraz filmu *Popel a démant* (z roku 1958) lze číst minimálně dvojím způsobem: za první, buržoazní protikomunistický odboj hyne na smetišti dějin. Nebo, za druhé, jako metaforu zmaru nadějí generace dospívající ve válečných letech na život ve svobodném a slušném Polsku. Tehdejší cenzura si závěrečnou scénu přečetla v prvním smyslu, většina diváků však v tom druhém, přičemž divákovou reakcí mohla být buď rezignace, nebo naopak touha k odporu, motivovaná vědomím, že není správné nechat věci tak, jak jsou. V tomto paradoxním smyslu je postava Mačka nadějeplná. A i proto Andrzej Wajda vnímá Solidarititu a její vítězství v roce 1989 jako historické zadostiučinění, jako satisfakci i pro ty, kteří zahynuli v Katyni, padli ve Varšavském povstání či později v boji s nastupujícím komunistickým režimem v roce 1945 a v dalších letech. I proto natočil *Muže z naděje*, kritickou rehabilitaci Lecha Wałęsy, do něhož si dnes v Polsku ledaskdo rád (obrazně) kopne.

„Připomínám události života Lecha Wałęsy, neboť on je hrdinou naší doby. Ale náhle se kolem něho vyvojili politici, kteří na tom chtějí něco vydělat a zkoušejí vyvolat mylný dojem, že tento vůdce dělníků byl v jistém smyslu kýmsi použitý... Vždyť je to fantastické, že se objevil takový hrdina, který vrátil Polsku svobodu a dosáhl svých cílů bez krveprolití,“ řekl o pojetí svého filmu Wajda v roce 2011 deníku *Gazeta Wyborcza*.

Člověka z naděje lze tak vnímat i jako pokus o vzkříšení mýtu, leč kouzlo se příliš nezdařilo, starý dobrý a všemi milovaný Lech nepovstal z filmového plátna jako fénix z popela – určitě ne v Polsku. Rozpory současné polské společnosti, střet zastánců modernizace země ve smyslu plné adaptace na západní nejen politický a ekonomický, ale i hodnotový systém s odpůrci tohoto pojetí postkomunistické transformace, akcentujícími roli Polska jakožto strážce určitých, Západem opomíjených hodnot, je silnější než lehce kritický hraný dějepis ve Wajdově podání, zvláště když svým vyzněním poněkud nahrává zastáncům prvního zmíněného tábora. Přívrženci toho druhého by si však i díky Wajdovu filmu mohli uvědomit, že mají mnohdy sklon k hysterii, jež je pak spolehlivě dovede k nafukování marginálií, k zástupné agresivitě vůči lidem,

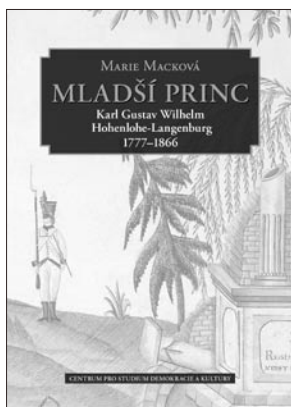
kterí si to rozhodně nezaslouží, a ke slepotě k podstatnějším faktorům, které určují podobu současného světa i společnosti.

Zapomínáte na to dobré, zatímco to špatné zveličujete, často kvůli tomu, že se vám to hodí do krámu, a za hrdiny chcete „svaté z plastu“, nikoliv živé lidi z masa a krve – i tak by se dalo shrnout poselství Wajdova díla. Nejen posledního filmu *Člověk z naděje*, ale, a to zejména, valné části režisérovy tvorby, v jejímž kontextu tvoří Wałęsův hraný portrét důležitou kapitolu, byť sama o sobě, především mimo Polsko, má hodnotu spíše jen popularizačně osvětovou. Nicméně Wajda vlastně za svůj život zfilmoval moderní dějiny své země, od devatenáctého století do současnosti, přičemž individuální svoboda Poláka pro něj byla nemyslitelná bez svobodného Polska jakožto celku. A poslední čtvrtstoletí měli Poláci nepochybně možnost vládnout si sami, svobodně rozhodovat o svém osudu. I díky Wałęsovi.

Psáno pro *Kontexty* a *Babylon*.

Josef Mlejnek jr. je politolog a novinář. Zaměřuje se na demokratickou transformaci ve střední a východní Evropě.

NOVÁ PUBLIKACE CDK



MARIE MACKOVÁ

Mladší princ

Karl Gustav Wilhelm Hohenlohe-Langenburg 1777–1866

Mladším princem a současně hrdinou této publikace je polní zbrojmistr rakouské armády Karl Gustav Wilhelm princ Hohenlohe-Langenburg. Prošel napoleonskými válkami a zakusil i slasti a strasti života státního úředníka v jednom z nejvyšších státních úřadů habsburské monarchie, stál dokonce u zrodu novodobého ministerstva války v roce 1848. Pak prožil dlouhých osmnáct let ve výslužbě v Brně, na prestižní adrese, v prostorném bytě v Žerotínském paláci, kde také v roce 1866 zemřel. Osud mladšího prince byl osudem válečníka i vojáka v dobách míru, uprchlíka před revolucí i vědomého odpůrce nových vládařů. Služba byla jeho zásadním životním postojem. Biografie prince Gustava je tak nejen součástí válečných a vojenských dějin, ale i součástí dějin rodu Hohenlohe a kulturních dějin 19. století.

Brož., 200 str., 249 Kč

Objednávky na adrese:

CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz

Kudy šel Jan Balabán

Rozhovor s Blankou Kostřicovou nejen o Janu Balabánovi

JOSEF MLEJNEK

S BLANKOU KOSTŘICOVOU (1961) se známe poměrně dlouho, už z dob mého redaktorského působení v kulturní rubrice *Lidových novin*, kde jsem měl v letech 1996–1998 na starosti literaturu. Pravidelně posílala své vlídné, ale zároveň přesné a vystihující literární recenze. Znali jsme se však pouze po telefonu a z korespondence – tehdy ještě ne elektronické. Osobně jsme se potkali teprve nedávno: v lednu 2011 v pražské galerii Milénium na „dernisáži“ výstavy obrazů Daniela Balabána, spojené s uvedením sborníku věnovaného jeho mladšímu bratru Janovi, který v roce 2010 zemřel (*Honzo, ahoj. Setkání s Janem Balabánem*). V březnu letošního roku se mi dostalo té cti uvést v Brně „na Skleněnce“ knihu Blanky Kostřicové *Sestupy a naděje Jana Balabána* (2013), a tehdy jsme se také domluvili na rozhovoru pro *Kontexty*. Není to její první odborná kniha, neboť v roce 2008 jí vyšla studie *Románový cyklus Jiřího Kratochvíla*. Zde je vhodné doplnit, že vystudovala filosofickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci (obor čeština – angličtina), kde absolvovala také postgraduální studium české literatury. Pracovala v Ústavu pro jazyk český v Praze, poté jako středoškolská učitelka v České Třebové, kde později pečovala o svou matku, a po jejím odchodu zde dnes žije na „volné noze“. Publikovala také několik povídkových sbírek: *Třebovské povídky* (2007), *Ledovcová turistika* (2007), *Lyžařské povídky* (2009), *Dole a nahoře* (2010), *Kronika* (2012). Není bez zajímavosti, že se závodně věnovala běhu na lyžích a dodnes se účastní veteránských závodů v běžích mimo dráhu. V letech 2008 a 2013 se zúčastnila mistrovství světa veteránů v běhu do vrchu, která se konala v Dolní Moravě a v Janských Lázních. (jfm)

Tvůj otec byl rusista. Na co se specializoval?

Věnoval se ruské literatuře devatenáctého století. Hlavně se zabýval třemi spisovateli z takzvané druhé řady ruské klasické prózy, jak to sám nazval: Garšinem, Leskovem a Pomjalovským. Říkal o nich, že jde o neprávem opomíjené autory. Kdyby tvořili v jiné době, než kdy psala hvězdná garnitura Dostojevskij, Tolstoj a další, tak by určitě byli velmi oceňováni a vyzvedávání, ale takto jsou i nyní ponecháváni trochu stranou. Otec každému z nich věnoval monografii, později vše shrnul v souborné publikaci *Studie z ruské klasické literatury*, kterou vydal v roce 1986.

Kde přednášel?

Na filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

Za normalizace směl alespoň publikovat.

Byl jakýmsi způsobem trpěn. Studoval v letech 1951–1956, těžko mohlo jít o horší roky. Neobešlo se to bez konfliktů, mohl skončit na uranu nebo u PTP, ale nakonec neskončil. Někdo prošel, někdo neprošel, táta dostudoval, ale když chtěl po studiích zůstat na fakultě jako asistent, vytáhli to na něj: No, soudruhu, a co tohle? Pak se to ještě dvakrát zopakovalo, když se hlásil do konkursu na stejné místo. Tehdy se zařekl, že se do Olomouce už hlásit nebude. V oboru pracoval dál, učil na různých středních školách, ale pořád psal odborné texty, stati, recenze a udělal si i tu tehdejší kandidaturu. V roce 1968 mu z Olomouce napsali: Vážený kolego, známý nám pouze z publikací, uvolnilo se u nás místo. Když nastoupil, bylo už po 21. srpnu. Ještě chvíli ale bylo leccos možné: Otec měl zahájené

docentské řízení, ale i když o rok později u prověrek na základě vyhýbavých odpovědí nějak prošel, byl mu nakonec takzvaně pozastaven služební růst.

Zůstal alespoň asistentem?

Ano, po celých následujících dvacet let. Přitom jezdil na konference na ruské univerzity do Moskvy nebo nynějšího Petrohradu. Říkal, jaký je to obrovský paradox, že jsou na ruských univerzitách mnohem volnější poměry než u nás. V Rusku se všichni divili, jak je možné, že odvádí práci docenta a zůstává přitom asistentem, a dalo mu práci jim to vysvětlit.

Co jim říkal?

Že je to tím, že oni jsou u nás. Otec se ale dočkal listopadu 1989, rychle po sobě následovaly habilitace a profesura. Na univerzitě byl také jedním ze čtyř prvních normálně zvolených prorektorů.

*Zájem o literaturu a o umění v tobě vzbudil tedy otec?
Co maminka?*

Maminka měla také blízko k literatuře, také absolvovala filosofickou fakultu, byla velice sečtělá, k tomu byla velmi muzikální. Zájem o literaturu se u mě rozvíjel jaksi přirozenou cestou. V rodině pořád někdo kolem mě něco četl (včetně mé duchovně založené babičky, ale i prababičky – kterou jsem měla do patnácti let), v útlém dětství jsem docela až trpěla tím, že neumím číst sama, a tak jsem se to ve čtyřech letech naučila a hojně toho využívala. V sedmi letech jsem napsala první sbírku pohádek, v devíti si začala vést deník, v jedenácti napsala několik prvních povídek... Později jsem se ale vydala poněkud jiným směrem (možná ovšem jen zdánlivě). Nebyl to snad přímo nějaký vzdor vůči rodinnému prostředí, ale spíš (trochu dětská či juvenilní) snaha najít si něco vlastního, nějakou svoji oblast působnosti, něco skutečně svého. Někdy tak ve dvanácti letech jsem se začala hodně zajímat o elektrotechniku, což mě přivedlo až na železniční průmyslovku.

Předtím ses zajímala o vláčky?

O vláčky téměř vůbec ne, na průmyslovce jsem studovala elektrotechnický obor. Elektrotechnika mě zauja-

la velice poetickým, romantickým způsobem. Ono to v sobě skutečně poetický náboj má. V těch jedenácti-dvanácti letech jsem také viděla životopisný film o Edisonovi, který mi úplně učaroval. A na elektrotechnice i technice obecně mě fascinovaly především věci, v nichž je patrný takový jednoduchý důmysl, bezmála genialita. Takový je třeba princip Wagnerova kladívka, na němž funguje elektrický zvonek, ve složitější podobě relé. Nádherný kus poezie. Na normalizované průmyslovce sedmdesátých let ovšem po „technické poezii“ nebylo samozřejmě ani stopy. Záhy jsem přišla na to, že onu poezii, která mě vlastně přitahovala víc než elektrotechnika, bude třeba hledat spíše někde jinde.

A kde jinde jsi tedy na poezii posléze narazila?

Z průmyslovky jsem šla na filosofickou fakultu, kde jsem studovala češtinu a angličtinu, potkala celoživotní přátele, poznala několik vynikajících učitelů. A zároveň jsem v té době velmi intenzivně závodila v běhu na lyžích. Obojí obsahovalo poezie vrchovatě – tedy samozřejmě, pokud člověk byl schopen a ochoten ji uvidět a prožít a uchránit...

Za studií jsem od počátku inklinovala k české literatuře a posléze jsem napsala i literární diplomku o Bohumilu Hrabalovi. A naučila se poezii vidět leckde...

Co tě přivedlo po studiích do Ústavu pro jazyk český?

Chtěla jsem zůstat u oboru, u bohemistiky, s níž jsem se na fakultě tak nádherně potkala. V roce 1985, kdy jsme absolvovali, však bylo pro mě zcela nemyslitelné se jakýmkoli způsobem zabývat tehdy oficiálně povolenou podobou (současné) české literatury, a tak jsem zvolila lingvistiku, která mě během studia též velmi zaujala, mimo jiné – a možná především – díky charismatickému profesorovi Miroslavu Komárkovi, všestrannému lingvistovi mezinárodního renomé a skvělému člověku s ohromným smyslem pro jemný humor.

S Janem Balabánem jste se setkali už na studiích.

Potkali jsme se již u přijímacích zkoušek a naše přátelství vzniklo snad hned při prvním pohledu. Celá léta se prohlubovalo a oba nás v těžkých životních

situacích podpíralo. Vydrželo nám po celých těch třicet let, co jsme se znali. Vlastně necelých třicet, bez několika měsíců.

Čeho si na jeho literatuře ceníš nejvíc?

Hodně vzácná je jeho pravdivost a snaha o přesný výraz. Ona by to měla být samozřejmost v každém umění, ale bohužel tomu zdaleka tak není. Úsilí o pravdivost, o přiblížení se pravdě, o absolutní nepředstírání čehokoli. A obrovská vážnost, závažnost sdělení, každého slova. Což samozřejmě nevylučuje humor. Blízký je mi navíc i jeho realistický způsob psaní, autobiograficky inspirovaný.

Svěřoval se ti Jan se svými ryze tvůrčími problémy? Nebo se nesvěřoval nikomu a předkládal k ověření pouze výstupní podobu?

On byl na jednu stranu velice introvertní člověk, a také tak běžně vystupoval vůči svému okolí. Ale na druhou stranu byl mezi blízkými přáteli otevřený až na maximum.

Radil se s tebou o tom, co nebo na čem právě dělal?

Někdy to tak bylo. Většinu jeho knih jsem znala v rukopise, samozřejmě se k tomu nějak vyjadřovala. Jeho předposlední knihu, povídkový soubor *Jsme tady*, jsem redigovala – nad tím jsme se několikrát sešli... I dříve se občas s něčím tohoto druhu ozval. Ale nejvíc se na mě obracel o radu v tom, v čem jsem mu poradit nemohla, protože jsem nevěděla, o co vlastně jde: když pracoval na svém posledním románu *Zeptej se táty*, velice se svým tématem zápasil a nebyl si vůbec jistý, má-li jakousi věc o svém otci – či přesněji: o postavě, jejíž zjevnou předlohou byl jeho otec – vůbec napsat. Mnohokrát mi kvůli tomu volal. Často však z hospody, byl přitom opilý a nebyl s to mi přesně říct, o co vlastně jde. Takže to bylo často jenom: „Co říkáš, Blanko, mám to napsat?“

Jeho poslední román zůstal nedokončený?

Nedokončený; obecně je považován za dokončený, ale on asi skutečně úplně dokončený nebyl, Honza měl v úmyslu na něm ještě několik měsíců pracovat.



Blanka Kostřicová. Foto: Milan Mikolecký.

V čem ti přišel dokončený, v čem nikoli?

Příběh jistě ukončený (byť otevřený) je, a je také dobře rámován, to všechno platí. Ale myslím, že by Honza svůj text ještě pročistil. Místy je až příliš rozostřený. On ve svých prózách velice často načrtával impresionistické obrazy, ale právě pro druhé období jeho tvorby, které po mém soudu začalo románem *Kudy šel anděl*, jsou příznačné ostřejší a přesnější kontury. Navíc jsou v poslední knize občas zřetelné stylistické nedostatečnosti, jichž by se patrně v konečné verzi nedopustil. I takto ale tu knihu považuji rozhodně za velmi dobrou.

V knize o prozaickém díle Jana Balabána nastiňuješ určitou linii v jeho tvorbě. Jaké jsou hlavní předěly odlišující různá období?

Je-li možné mluvit o předělu, tak nastal téměř hned na počátku: mezi *Středověkem* a *Božím lanem*. Krok od fantaskního způsobu vyjadřování k realismu, auto-

biografičnosti. A druhý, mnohem jemnější „předěl“, vymezující dvě období, jež v Honzově tvorbě cítím, nastal románem *Kudy šel anděl*. Krok k velmi vyzrálé výpovědi. Určitou linii, jak jsem to také nazvala, v Honzově díle sleduji, a tou je přesun akcentů od poloh vysloveně depresivních k těm nadějnějším. Říkám také, že nejde o lineární vývoj, že Honza vždy oscilloval mezi těmito dvěma póly, a říkám také, že to nejsou póly ve smyslu kontradikce dvou vyhraněných poloh. Jsou to spíše dvě polohy, mezi nimiž se lidský život a vůbec umění obecně pohybuje a vždy je v té jedné obsažena i ta druhá. Alespoň tehdy, pokud je vše jaksi v pořádku, pokud člověk neupadne do totální deprese, v níž už není ani jiskřička naděje. To se u Honzy ale nikdy nestalo, a to ani v jeho nejdepresivnějších textech.

Z totální deprese se koneckonců ani nedá nic napsat.
Honza se určitě posouval k těm nadějnějším polohám, nebo přesouval akcenty na tyto polohy, to je přesnější. Ne krok odněkud někam, ale přesun akcentů.

Nevypadalo to často tak, že jeho životní cesta se ubírala opačným směrem než cesta jeho umění?

Nejsem si jistá, dá-li se to tak říct, nemyslím si to. Honza vždy psal to, co měl v sobě – žádnou útěšnou *Babičku* (ne že bych snad měla něco proti ní, naopak). Ostatně k vyslovené „útěšnosti“ mají velmi daleko i ty jeho knihy, v nichž je naděje akcentována nejvíc. U Honzy vždy byly zřetelné oba výše zmiňované póly. Nejen v jeho umění, ale i v jeho životě však bylo světlo i v pozdějších letech. Děti, z nichž měl velkou radost. Druhé manželství, přátelé. Maminka. Vysočina, slovenské hory, pravidelné plavání.

V Janovi Balabánovi byl typický evangelický vzdor, právě i vzdor vůči světu víry. Karatelství, ale bez moralizování, které se projevilo třeba v jeho sarkastických výrocích o „pokoráctví“.

O vzdor vůči víře určitě nešlo, ale vzdor vůči církevnímu společenství u něho určitě v nějaké podobě byl. Spíše než vzdor bych to ale cítila jako zklamání, anebo: příčinou vzdoru bylo zklamání. Ale to se stává většině lidí, kteří přísluší k nějaké církvi, když najednou

uvnitř uvidí nějakou faleš, zvláště v mladém věku nebo v dětství, když objeví jakousi nepravost a „pitvoření“, jak to Honza nazval v *Božím lanu*. Nevím, dá-li se mluvit o rozchodu s církevním společenstvím, ačkoli takové momenty u něj v určitou chvíli byly, ale Honza na druhou stranu církev velmi uznával, i když nakonec už nebyl praktikujícím evangelíkem.

Ale církev pro něho neznamenal překážku na cestě.

V žádném případě, spíš naopak. Spíš inspiraci, povzbuzení, možná i posunutí dál. Důkazy jsou v jeho díle docela čitelné. Se svou církevní příslušností se vyrovnává například v *Božím lanu*. Tam je to asi nejsilnější. A třeba v *Černém beranovi*.

Boží lano vydal před časem Erik Frič, krásný, zkonzenzovaný text, ale to asi bude jen část větší knihy?

Ne, to je jen drobná knížka, ani ne padesát stránek. Báseň v próze. Říkáš: „před časem“, to asi máš na mysli druhé vydání, protože *Boží lano* poprvé vyšlo (rovněž u Erika Friče) v roce 1998 – to už je čas delší... Honza měl tuto svoji knihu nejraději, protože v ní právě udělal zásadní krok od fantaskní prvotiny *Středověk* a od věcí, které předcházely a které ani nebyly publikovány, k jemu vlastnímu realistickému způsobu psaní, ke své hlavní tematice (dokonce považoval *Boží lano* za svou skutečnou prvotinu). A navíc ji měl rád, protože v ní, jak sám říkal, našel svoji vypravěčskou polohu. *Boží lano* začíná jako dopis synovi, který si má přečíst, až bude velký. A právě poloha adresné výpovědi Honzovi velice vyhovovala. Adresátem se ovšem posléze stává celý svět...

Říkáš, že *Boží lano* ti připadlo jako náčrt delší knihy: s jistou licencí se dá říct, že je v něm načrtnuta většina podstatných sdělení rozpracovávaných v Honzových knihách následujících. Tedy především v těch, které jsou ještě výrazněji autobiograficky inspirovány než ostatní. Myslím, že v Honzově díle existuje základní trilogie autobiografických děl začínající *Božím lanem*, druhá je kniha *Kudy šel anděl* a třetí je *Zeptej se táty*. Ovšem mnoho motivů z *Božího lana* je i v povídkách, ve *Jsmě tady* i jinde.

Jan Balabán odešel poměrně mlád, v necelých padesáti letech. Dá se jen spekulovat, co by bylo, kdyby. Lze jeho dílo prohlásit za uzavřené? Nezůstalo něco v polovině cesty?

Honza měl v plánu další knížky, nejméně dvě, ale nevím, jaké mělo být jejich téma, něco si plánoval určitě. Myslím si, že s jeho dílem je to stejné jako s jeho životem. Že se právě uzavřelo v tu chvíli a že to tomu úseku života odpovídá. V těch jeho devětačtyřiceti letech možná nebylo nic nedopovězeného, ale kdyby jeho život mohl pokračovat, byly by v něm věci, které by ještě vyslovil.

S Janem se znáš od fakulty, do jaké míry se znáš s jeho bratrem malířem Danielelem?

Daniela jsem poprvé viděla až na Honzově pohřbu. Měla jsem téměř dojem, že vidím Honzu, jen o něco mladšího... Předtím jsem o něm od Honzy hodně slyšela.

Přitom je Daniel o čtyři roky starší. Měl jsem za to, že oba bratry znáš přibližně stejně dlouho, téměř paralelně.

Právě že ne. S Honzou jsme se samozřejmě nejdříve viděli v Olomouci jako studenti, a potom jezdil Honza sem do České Třebové. V Ostravě jsem byla až v roce 2008 na svém čtení, které mi Honza uváděl. Dana nijak zvlášť neznám, jen jsme několikrát spolu mluvili. Ale patrně bychom si v mnohém rozuměli.

S Danem jsem před časem dělal rozhovor, nemohli jsme se jeho vztahu k Janovi vyhnout.

Dan právě v tom rozhovoru říká, že Honza byl někdy až protivný a že když s ním někde seděl, že se s ním nedalo nepít, a že to s ním v té opilosti bylo už špatné. Uvědomila jsem si, že jsem pravděpodobně z Honzových přátel jediná, kdo ho nikdy neviděl opilého.

Říkáš, že jsi ho slyšela opilého, když ti volal. Opravdu ses s ním nikdy ani nenapila?

Za studií jsme si spíš všechno řekli na fakultě, na odpočívadlech fakultního schodiště byly popelníky a tam se hodně hovořovalo, o přestávkách i volných hodinách... Byly to velmi vydatné, intenzivní hovory.

Taky jsi kouřila?

Ne, nikdy. Honza ale byl velice silný kuřák, v těch fakultních dobách možná nejsilnější, takže jsme tam poštávali a hovořili. Po škole jsme se několik let neviděli. Psali jsme si dlouhé dopisy, posílali si vzájemně své vznikající texty... A vedli předlouhé hovory telefonické (z pevných linek zdarma). Bylo to všechno tak živé, tak intenzivní, že když jsme se po těch letech setkali, tady ve Třebové, plynule jsme navázali a vůbec nám nepřipadlo, že jsme se tak dlouho nesetkali. Pak Honza jezdil k nám. Sedávali jsme u mě v pokoji, potom jsme se šli projít do lesa a večer měl Honza u nás připravené jedno pivo. (Tedy pokud jsem ho nezapomněla koupit...) Honza říkal, že sem jezdí do světa, o kterém neměl tušení – což se samozřejmě netýkalo toho piva, nebo ne pouze něj.

V čem se podle tebe Jan a Dan od sebe lišili?

Určitá základní odlišnost mezi nimi byla...

Dokázala bys ji nějak blíže definovat?

Honza o sobě říkal, a dokonce o tom i výslovně píše v povídce *Teroristka*, že má v sobě něco femininního. A myslím si, že Dan v sobě toto nemá, tedy aspoň ne v tak výrazné podobě. Jistě, každý člověk v sobě má trochu druhého pohlaví, v různém poměru, o tom nepochybují, ale Honza měl v sobě ženské složky patrně víc než jeho bratr. Nejde o zženštilost nebo něco podobného, to v žádném případě. Jde výhradně o vnímání, o pohled na svět, o silnější femininní prvek. Honza v *Teroristce* – přesněji jeho autobiografická postava – říká, že až do puberty viděl svět spíše matčinými než otcovými očima a že si myslel, že by to tak mohlo zůstat. Ale nemohlo, protože počínaje prvním vzrušením se přesune do té druhé polohy.

Mně maminka říkala, že jsem já měl být holka a moje sestra kluk, přitom jsem nikdy rozhodně netrpěl zženštilými sklony a s panenkami jsem si rozhodně nikdy nehrál.

Mně zase leckdo říkal, že jsem měla být kluk (já jsem si tedy s autíčky hrála), a já toho kluka, spíš tedy kluka než muže, v sobě cítím pořád, a možná i proto si naše

vnitřní bytosti, Honzova a moje, tak dobře rozuměly. Jeho vnitřní žena – on totiž výslovně tvrdil, že v sobě nosí ženu –, a já, která v sobě pořád mám takového deseti-dvanáctiletého kluka, trochu foglarovského hochy od Bobří řeky, trochu pláckového fotbalistu, vášnivého hráče kuliček, Indiána.

Svěřovala ses s tímto momentem vašeho srozumění už někomu, nebo jsi o tom napsala?

O tom jsem ještě nikomu neříkala, ani s Honzou jsme o tom nemluvili, ale mám za to, že to tak bylo. A ještě jeden rozdíl mezi oběma bratry si teď uvědomuji, možná to trochu souvisí s tím, co jsme právě rozebírali. Dan je jistě prost sklonu k patosu, jemuž se Honza ne vždy vyhnul – aniž to však u něho bylo něco nežádoucího. Tvrdím, že je dvojí patos, jednak ten, který si běžně představíme, když se toto slovo vysloví, a který je veskrze falešný a přestřelený, jednak patos, který – snad až nevyhnutelně – plyne z úsilí o maximální pravdivost, a to je ten Honzův patos: tam, kde by jiný zvolil ironickou kličku, neváhá Honza být patetický – pokud to považuje za nutné. Souvisí to s oním kazatelským tónem bez moralizování, jak jsi to nazval – myslím, že i toto je ta poloha.

Kdy jsi začala psát svou studii o Janovi?

Promýšlet jsem ji začala ještě za jeho života. Netušila jsem, bude-li to knížka, nebo jestli mé psaní nevyústí jen do nějaké delší časopisecké stati. Stačila jsem o svém záměru Honzovi napsat, ale on už mi nestihl odpovědět, protože jsme si psali ještě klasické dopisy, já jsem v té době ještě ani mail neměla. Po jeho smrti jsem nějaký čas nebyla schopná o něm psát, začala jsem znovu až někdy v roce 2011. Dokončila jsem ji předloni na podzim.

Řekli jsme si, že jeho dílo je svým způsobem uzavřené, Zůstalo něco v pozůstalosti?

Existuje rukopis s názvem *Dory a Grey*, což je raná próza z roku 1993, z té pozdější tam není nic, alespoň o ničem nevím. Nemyslím si, že by byla nějaká škoda, že ten rukopis dosud nevyšel. Jde o první rozsáhlejší pokus, vážně spíš pokus než kvalitní text.

Inspirovaný Wildeovým Obrazem Doriana Graye?

Inspirovaný se nedá říct, jde spíš o aluzi na jeden moment, na proměnu, která se může, ale nemusí odrazit navenek, což u Honzy zas nehraje takovou roli, spíš jde o velice silný pocit ztráty mladistvé nevinnosti.

Není to přímo jeho leitmotiv?

Ano, to je u Honzy všude, později však daleko zdařileji zpracované a zvládnuté. Text *Dory a Grey* se pohybuje ve fantaskní poloze, která mu nebyla vlastní, i když tak původně psal.

Proč myslíš, že by tenhle rukopis měl zůstat rukopisem?

Protože nejde o zdařilý text, o dobrou literaturu. Spíše jen o jakési zachycování až mlhovitých cárů myšlenek, nápadů, asociací, které postrádá odpovídající – nebo téměř vůbec jaký – tvar.

Chybí tomu Honzova přesnost, nelze říci, že každé slovo by tu bylo nepostradatelné... A také si myslím, že si není tak jistý tím, co chce vlastně říct. Není to ještě zdaleka on. I když i v tomto textu se najdou pasáže významně korespondující s ostatním dílem – ale to je spíš zajímavé pro badatele než pro čtenáře.

* * *

Před pěti lety jsi vydala podobně úspornou knížku o díle brněnského spisovatele Jiřího Kratochvíla. Co tě přivedlo k autorovi, který se ve srovnání s Janem Balabánem nachází možná někde na opačném pólu?

Důvod byl poněkud profánní. Někdy v polovině devadesátých let jsem se probírala ze svých dlouholecných zdravotních problémů. Tehdy jsem také začala s postgraduálním studiem české literatury v Olomouci a hledala jsem téma pro svou disertaci. A v současné české literatuře, jíž jsem se chtěla zabývat, se mi jako nejprůběžnější jevil právě Jiří Kratochvíl. Jeho dílo nebylo v té době ještě rozsáhlé, ale velmi zralé, bylo zřejmé, že jde o pozoruhodného prozaika. *Medvědí román*, upravená podoba původního textu (který vyšel pod názvem *Urmedvěd* až v roce 1999), byl pro mě velice zajímavý. Nemám ráda módní a nadužívané slovo „výzva“, ale tento text pro mě skutečně něčím takovým byl – chtěla jsem se dobrat toho, co že to ten *Medvědí*

román je. A jak že to ten Jiří Kratochvil pokračuje.... Tak jsem se do toho dala. Navíc mi vyhovovalo, že o Jiřím ještě nikdo nic nenapsal, a pro mě je vždy lákavé setkat se s autorem nebo knihou, o kterých ještě nic napsáno není. Jsem také běžkyňe na lyžích, a toto je podobné, jako když člověk má před sebou bílou neporušenou pláň, a jakou stopu si na ní vyšlápne, takovou ji má. Přitom je ovšem poněkud paradoxní, že způsob, jímž píše Jiří Kratochvil, mi nijak blízký není...

Máš teď na mysli rafinované střídání časových rovin? Lze něco takového označit za svévoli nebo za zakrývání nějakého základního nedostatku?

Ani tak nemyslím právě střídání časových či dějových linií. Spíš určitou až zaumnost výrazu, fantasknost leckdy přebujelou, situaci, kdy cokoli se může stát čímkoli... Ale přinejmenším v případě *Medvědího románu*, či spíše *Urmedvěda* – který je textem mnohem kvalitnějším, byť komplikovanějším – bych rozhodně nemluvila o „svévoli“; o „zakrývání základního nedostatku“ se pak nedá u Jiřího Kratochvila mluvit nikdy: jeho jazykové, vypravěčské, fabulační schopnosti jsou mimořádné. Jiří se v devadesátých letech výrazně hlásil k postmoderně, a já tvrdím, že v jeho prvním románě (*Urmedvěd* je románovou prvotinou) jde o jakýsi „přirozený postmodernismus“, že to, co na první pohled může vypadat až násilně a křečovitě, vyplynulo zcela přirozeně z jeho úporného hledání formy pro svoje sdělení, a samozřejmě z jeho uměleckého naturelu. O pozdější jeho tvorbě už bych toto bezvýhradně nevrtdila; obzvlášť poté, co ukončil svůj románový cyklus (*Urmedvěd* až *Noční tango*), stala se někdy z jeho způsobu vyjadřování až manýra.

Nejsou to pak knihy, ve kterých se člověk nic nedočte, přesněji řečeno ničem nedočte?

Ano, právě tak to říkám. Podle mě tato tendence začala už v románu *Avion*, ještě zjevnější byla v *Siamském příběhu*, ale pak následoval *Nesmrtelný příběh*, který považuji opět za velmi zdařilou věc, která se z toho tíhnutí vymykala, možná je to po *Urmedvědu* Jiřího nejlepší dílo. Ta absence naléhavého sdělení je, jak jsem již řekla, nejvíce patrná v jeho textech nejnovějších.

Dá se říci, že v té první věci nebylo podle tebe mezi dílem a vzduchem, který autor dýchal, nic zprostředkujícího, ale že se pak autorovi z něčeho udělala metoda?

Sám Jiří říká, že každý autor napíše jenom jednu knihu, o níž lze říci, že je to „knihou životní nutnosti“. Nelze to pochopitelně zobecnit, ale o jeho díle to opravdu do značné míry platí. On tu knihu, *Urmedvěda*, psal asi ve čtyřiceti, a byla to taková dosavadní životní bilance, do které vložil všechno, všechny své úzkosti, obavy a naděje, celou svoji dosavadní zkušenost. A on sám také říká, že ostatní jeho romány jsou už jenom blechy z urmedvědího kožichu.

Jste opravdu vzdálení příbuzní?

Jiřího prapraděd pocházel z České Třebové, z jednoho z nejstarších českotřebovských rodů, z rodu Honlů, z něhož pocházím též. Tento Jiřího předek – který posléze odešel k Brnu – byl bratr mého praprapraděda. Vypadá to možná opravdu dost vzdáleně, ale syn mého praprapraděda, můj prapraděd Karel Honl, byl otec mé prababičky (již jsem mohla ještě velmi dobře poznat), dožil v našem domě, prababička s babičkou na něj hodně vzpomínaly... Já tu rodovou historii velmi silně prožívám, pro mě je to blízká osoba. A Jiří Kratochvil je můj pátý strýc, jak jsme spočítali.

Současná česká próza, co nebo přesněji kdo se ti v souvislosti s tímto souslovím vybavuje?

Nemohu říci, že by mě některý autor zaujal tak kompletně či tak komplexně jako Honza Balabán nebo Jiří Kratochvil, spíše vždy od některého autora jedna či dvě knihy. Je také otázka, co lze ještě považovat za současnost. Mám ráda například *Europeana* Patrika Ouředníka. To je opravdu výborná kniha. *Podobojí* Daniely Hodrové, *Slabikář otcovského jazyka* Sylvie Richterové, *Zlodějina* Zuzany Brabcové, *Druhé město* Michala Ajvaze, *Želary* Květy Legátové (ty měl mimochodem velmi rád též Honza Balabán), dobrou povídku umí napsat i Iva Pekárková (především v souborech *Láska v Londýně* a *Láska v New Yorku*). Na spoustu autorů jsem si ale teď určitě nevzpomněla... Z Jáchyma Topala bych vybrala *Sestru*.

Ale to je záležitost stará určitě víc než deset let.

Je z roku 1994, takže rovných dvacet. Ale mám-li hovořit o té současnější literatuře, pak bych jmenovala Markétu Pilátovou a především její první knihu *Žluté oči vedou domů*, skvělou knihu vydal loni Erik Frič – *Psáno na vodu palbou kulometnou*, dobrá je i poslední kniha Martina Vopěnky *Nebarevné vzpomínky*. A z té nejmladší generace: nedávno jsem četla *Zázemí* Jany Šrámkové, což vůbec nebylo špatné. Recenzovala jsem tu knihu, celkově jsem ji přijala, i když jsem měla i výhrady. To je skutečně současná věc, autorce je třiatřicet let, za svou prvotinu *Hruškadóttir* získala v roce 2009 Ortenovu cenu. *Zázemí* je její druhá kniha pro dospělé, mezitím napsala ještě něco pro děti. Myslím, že její druhá kniha je daleko lepší ta první.

Co je na ní podle tebe přínosné, obohacující?

Zázemí je příběh o ztrátě rodného domu, rodného města, blízkého člověka. Myslím, že už samo téma je v současné české próze dost vzácné, obzvlášť v té nejmladší. V *Evženu Oněginovi* v překladu Josefa Hory je dvojverší, v němž Oněgin na venkově běduje, že to tam je „nekonečný nudný tlach / o dešti, lnu a o kravách“. A já si někdy, když se ocitnu v té poloze s méně nadějnými akcenty, říkám, že současná česká próza je „nekonečný nudný tlach / o sexu, chlastu, o drogách“.

Tak se to rýmuje.

Ale mě těší, že se Jana Šrámková z toho vymyká a že umí psát i o něčem dočista jiném. A má i pěkné nápady. Mluví například o svém dědečkovi, který jí vypravoval různé historky, nedokážu to z paměti ocitovat, něco v tom smyslu se tam praví, že na nich nebylo nic výtržného a všechny implikovaly prvorepublikového mladíka s napomádovanými vlasy nebo něco

v tom smyslu. Velmi mě potěšilo, že člověk o generaci mladší je schopen toto vnímat a kultivovaně napsat. My jsme generace, která má sklon si myslet, že po nás už nic, a tak nás velice těší, jestliže někdo z generace v podstatě našich dětí píše právě takto.

Výhrada nějaká by nebyla?

Šrámková velice akcentuje literárně-intelektuální atributy své autobiografické vypravěčky, její přináležitost k pražskému literárnímu životu, a to až do té míry, že nezasvěcenec nemůže mít leckdy ponětí, o co vlastně jde. Například když píše o tom, že měla čtení ve Fra a že přišel Petr a to či ono, ale pro člověka věci neznalého žádný výklad pojmů, žádné uvedení postav – kdo ví, ten ví, – a ostatní...? Někdo to nazval ješitností, já pro to mám jiný výraz: neaptnost.

Jednou jsem v rádiu besedoval o nepovedeném románu známé spisovatelky a můj oponent, nemaje jiný argument, tehdy prohlásil: Mně se ale líbí, je to ženská literatura, a já pro ni mám slabost. Myslíš, že v současné české próze znamená pojem ženská literatura něco relevantního?

Literatura je buď dobrá, nebo špatná, a je úplně jedno, píše-li ji žena, nebo muž. Samozřejmě existuje mužský a ženský pohled na věci. Ale pokud se dotýkáme podstatných poloh, tak tam už se mohou rozdíly stírat. Cesta k nim může být vedena více z ženského nebo z mužského pohledu, ale to, k čemu nakonec docházíme, už tyto „genderové“ charakteristiky nemá. Kdybys měl posoudit anonymní dobrý prozaický text, nepoznáš, psala-li ho žena, nebo muž. A nemusí jít o rafinovanou stylizaci do osoby opačného pohlaví.

Česká Třebová, 7. května 2014

Josef Mlejnek, básník, kritik a překladatel.

„My dva spolu souhlasíme v tom hlavním...“

Malý výběr z dopisů Jana Balabána

BLANKA KOSTŘICOVÁ

Kdykoli někde mluvím o Janu Balabánovi, uvádím svou knihu o jeho díle a podobně, vždy padne dotaz na naši korespondenci. (Z Honzových dopisů totiž leccos cituji jak v knize, tak ve svém příspěvku do sborníku *Honzo, ahoj. Setkání s Janem Balabánem.*) Dokonce i na to, mám-li v úmyslu ji vydat. Myslím, že nemám. Ačkoli není rozsahem úplně malá, přece je dost fragmentární: mám v paměti mnoho vět i z těch Honzových dopisů, které kdovíproč nemám – a není jich málo. Nemám též dopisy svoje – až na výjimky, kdy jsem rozepsaný dopis měla natolik už přeškrtný, že jsem ho raději přepsala a ten původní uložila k Honzovým.

Přece však ty Honzovy dopisy, které se dochovaly, obsahují leccos, co bych si možná neměla nechat pro sebe. Přestože Honza v těchto případech většinou vychází z hodnocení mých textů, dostává se do poloh zcela obecných a podstatných. Po rozhovoru pro *Kontexty* jsem souhlasila s tím, že pro tento účel něco z Honzových dopisů vyberu. Jenom jsem trochu namítala, že jsou vůči mně leckdy až příliš příznivé – ale to prý podle slov autora rozhovoru nevadí. Snad to tedy nevyzní jako nejapnost, ale tak, jak je to míněno: jako prezentace Honzových myšlenek a názorů.

Ova 24. 2. 93

Drahá Blanko,
(...) více než o literaturu ve smyslu onoho uměnovědného krasodušného byznysu se jedná o osobní vzkaz určený spíše lidskému srdci než analytickému rozumu. Takto jsem tvé texty také přijal a takto ve mně vězí.

Po pravdě řečeno, mě ta literatura literární vlastně vůbec nezajímá a analýza literárního díla je pro mě jen a pouze nástrojem k dosažení osobního vzkazu. Nějak jsem na práci či post či postoj literárního vědce rezignoval. (...) Tím však neříkám, že jsem o literaturu, tedy slovesná díla, ztratil zájem, naopak, čtu je svobodně a osobně, bez pocitu odpovědnosti k nějakému „oboru“ a svému odbornému růstu v něm. Nevím, je-li to stagnace nebo degenerace, posuď sama. (...)

Těžiště tvých textů tvoří bytostná zkušenost individuálního prožívání. Mně teď tyto osobní věci připadají podstatné a jediné důležité. Co víc člověk může,

než držet v ruce jednu věc – květinu, jinou ruku, dítě, pero... moc toho nikdy nemůže být, podstatná je intenzita a hloubka. V tomto s tebou cítím velkou příbuznost. (...)

S přáním všeho dobrého

Jan B.

* * *

Ova 6. 4. 95

Drahá Blanko,
(...) Jsem teď možná až trochu uhranut jinakostí lidských životů a rád bych v sobě zkulivoval úctu k této jinakosti, a dokonce našel radost z ní. Je to práce na celý život, pro mne však v této chvíli vyvstává s velkou naléhavostí, zřejmě proto, že se zmítám v jakémsi nepřehledném zápase mezi vírou a agnosticismem (přece jen snad v zápase o víru), a tehdy je každé setkání a ujištění o tom, že existují skutečné věci a lidé

i jaksi mimo mne a za hranicemi mých představ, velmi oživující.

Z tvých textů se mi snad nejvíc líbilo „Póle“, ale i další... Četl jsem je jednou po příchodu z práce, v jasném odpoledni, plném úzkosti, kdy hodiny přede mnou často zejí jako prázdné místnosti, jakési cely, zatím snad odemčené, ale mřížované přesto. V tomto rozpoložení se mi tvůj milý dopis a skromné a přesné, rád řeknu i precizní, řádky textů otevíraly s neobyčejnou intenzitou a bylo mi s nimi dobře, jak jen člověku může být. Leccos mě s nimi spojuje, skautské dětství i rodinná tradice malého města, Zábřehu na Moravě, kde jsem žil sice jen jeden rok, ale nějak jsme si to město odvěkli s sebou do Ostravy, kde ještě dlouho, a pro mou matku dodnes, fungovalo jako „ono město“, azyľ, do kterého člověk stále obtížněji nalézá cestu, ale jehož existence jej stále nějak drží. (...)

Přikládám k dopisu ještě jednu povídku z cyklu, který jsem teď nabídl k vydání ostravskému nakladatelství Sfinga (samozřejmě na grant). Už píšu hodně jinak. V tomto můj kanadský pobyt znamenal skutečně zlom.

Přece jen jsem si z Ameriky dvě věci přivezl. První: Uvědomil jsem si, že v sobě stále nosím velmi plachou, dětskou nebo snad chlapeckou duši. A že celý ten závažný byznys kolem peněz, uznání, postavení, životního stylu je pro mě v podstatě neproniknutelný, nechci-li tuhle duši potratit.

Druhou věcí je zásadní důraz na minimální diferenci. Hned tu hrůzu vysvětlím. Nejlépe slovy svého tamního přítele, abstraktního malíře Jiřího Malíka: „Věci podobné nejsou stejné!“ Je to na první pohled banální pravda. Skoro až pitomá. V Ostravě by se řeklo: to by němý neřekl. Pro mě to však bylo zjevení. Tato potřeba rozhraničení, potřeba zbraně proti pokleslosti a přibližnosti lidských vztahů. Pochopení toho, že se nelze za nic vydávat, že nelze nic napodobit, zjednodušit, udělat přijatelnějším, přizpůsobit. Protože vždycky už je to jiná věc. Vždy je tu minimální rozdíl, který je vlastně jediným rozdílem. (...) Tak jsem pochopil, že přesnost je kategorií nejen geometrickou, ale i etickou. Mlžení, zakrývání rozdílů a říkání, že je to vlastně (!) jedno, to není pouhá nedbalost nebo lenost, to je svinstvo. (...) Bohužel, tohoto svinstva jsou plné i naše ži-

voty. Nicméně pro mě se ta věta stala výzvou k osobnímu úklidu, k vnitřní pravdivosti, byť bolestné. (...) Měj se moc dobře.

Jan B.

* * *

Ova 19. 10. 95

Drahá Blanko,
děkuji ti za milý telefon, který přišel do mírně vzrušené atmosféry v naší rodině, ale jiná tam ani snad nevládne. Jsme už takoví divocí lidé. Nicméně tvůj klidný hlas a pozitivní zájem projevovaný nenápadně a důsledně mají v sobě něco, co ve mně dokáže otevřít jakýsi vnitřní klid, který jindy těžko hledám.

(...) rychlost a intenzita všeho toho žitého mě někdy rozráží. Někdy doslova toužím zažívat všeho méně, jaksi méně být. Stále mám pocit dluhu. Jakéhosi univerzálního dluhu, ke všemu a všem. To mě žene. Možná do propasti, nevím.

Říkal jsem ti taky, že od svého návratu z Kanady jsem zalezlý v Ostravě jako skunk v noře. To je pravda, ovšem pro mě ne trpí, jako bych až teď tohle město a kraj obydloval. Ztratil jsem k němu odpor a pohrdání a postupně je pokrývám jakousi osobní mytologií. Nebo lépe snad řečeno tu mytologii odkrývám na různých místech. Je to taky domov mých dětí, a to nějak hodně znamená. To jsou ty kotvy, které mi mnozí vyčítají. Přiznávám, že jsem asi pomalý v pohybu po světě. Když já nemohu věci přijímat nebo procházet jen tak. Myslím si, že právě ty pro to máš pochopení. (...)

Zdraví

Jan B.

* * *

Ova 18. 12. 95

Drahá Blanko,
děkuji ti za milý dopis a obsáhlý text. (...) Je to výpověď velmi prořatá a musela tě stát doslova mnoho krve. (...)

Mnoho jsem pochopil také o tvém sportu. Jsem tam, samozřejmě s licenci, vykreslen jako nesportovní bohém. Divila by ses asi, že tento nepřítel dresů

a kuřák startek závodně běhal, pravidelně plaval a teď vášnivě rád jezdí na kole, pravda bez stopek. Nikdy jsem nebyl registrovaným sportovcem, ale spojení pohybu a výkonu s duchovním světem mi není cizí. Přemýšlel jsem o tom často při plavání: srdce, dech, myšlenka, hlas – tempo. Je to jako text. Právě proto je mi mystika sportu, jak ji píšeš, pochopitelná. (...)

Zdraví

Honza B.

* * *

Ova 18. 9. 00

Drahá Blanko,

posílám ti Černého berana a rád se dozvím tvůj názor nebo pocit. (...)

Černý beran byl pro mě posedlostí a naléhavou otázkou, již jsem chtěl reagovat na onen „existenciální úšklebek“ vyjádřený hroznou větou: „A to je všechno?“ Ano, to je všechno. Od narození do smrti. Žádná hnusná moderna, nic nového, nic původního, žádné vymyšlení lepšího nebo zajímavějšího světa. Život se svými jednoduchými, a přitom enigmatickými paradigmaty. To by mělo stačit na celé drama. (...)

Teď už s určitou pochybou přemýšlím, zdali se ta posedlá obraznost mohla stát přece výpovědí, prizmatem, v němž se zběsilé barevné frakce skládají v prosté bílé světlo, které by snad mohlo padnout na to, co jsme žili a žijeme. Bůh ví, zda ty knihy mohou být něčím takovým a ne jen součástí literárního provozu.

Vím, že ty, Blanko, taky hledáš v knihách spíš výpověď o duši než ty literárněvědné sračky, a tak ti tu knihu i s otazníkem, který nad ní stojí, rád posílám. (...)

S přáním všeho nejlepšího

Honza B.

* * *

V Ostravě, 2. května 2003

Drahá Blanko,

(...) přece jen na tu únavu něco zabírá. Dnes jsem se celé dopoledne toulal lužními lesy kolem řeky Odry, v té ostré májové zeleni medvědího česneku a mladých

listů lip, dubů a klenů, a nad tím šedé olovo dešťového nebe, sledoval jsem cestu hlemýžďe, jak se jeho noha neznatelně, a přitom nezadržitelně sune po mastně vlhkém dřevě mrtvého stromu, mohl jsem na tom oči nechat. Při všem tom umění a jeho interpretacích, na kterých jsme si kdysi tolik zakládali, jsem čím dál víc přesvědčen o tom, že vůbec nejkrásnější je to, čeho se lidská kultura ani nedotkla. Kdybych mohl žít v krajině, tedy tam, kde krajina je součástí života, asi bych byl šťastný, ale tam se holt člověk s našimi (ne)schopnostmi neužívá.

Říkala jsi mi, že jsi vystoupila na Mont Blanc, a já jsem to v tu chvíli nedokázal docenit. Ani jako výkon, ani jako prožitek; přišlo mi nějak tupě zřejmé, že dnes lidé, když si na to našetří, jezdí běžně do Alp, no a že ty Alpy prostě musí mít nějakou nejvyšší horu, a tak dále jsem to ve své zahlcené hlavě odbyl. Až mnohem později jsem si tě představil v jakési načrtnuté povídce, a tu mi docházelo, co to všechno vlastně znamená, a tu jsem se za tu svou zahlcenou hlavu chytil v náhlém úděsu, jak necitlivý také dokážu být. (...)

Se srdečným pozdravem

Jan B.

P. S. Pozdravuj také paní matku.

* * *

(nedatováno, zhruba červen 2003)

Drahá Blanko,

(...) ne z nějaké ješitnosti, ale jako trochu z míry vyvedený přítel jsem si říkal, že jsi ty texty musela číst s otevřenými očima, ale se zavřeným srdcem. To jsem si říkal, ale už se беру trochu zpátky. (...) To, že můj vzkaz k tobě nedorazil, nebo dorazil silně pošramocen, je jistě především moje vina – teď nevím, jestli spočívá v mé spisovatelské, nebo lidské nedostatečnosti, ale s rozmrzelostí cítím, že tahle příležitost byla jaksi sfouknuta. (...) V takové situaci je pak těžko něco říkat, aby to neznělo jako vysvětlování či vykrucování se, nebo marná snaha zachraňovat něco, co už je v háji zeleném. Přesto se o to pokusím, při vědomí, že na světě není jen jedna nepřijatá kniha a jen jeden trochu přepálený dopis.

To jsou venkoncem jen epizody většího příběhu, i když, po pravdě řečeno, těžké. (...) Píšeš, a to dost

vášnivě, o nedostatku katarze například v souvislosti s povídkou „Cedr a kladivo“. Zíral jsem na ty řádky jako blázen a ptal jsem se a ptám se pořád, jak ti mohlo nedojít, že celá ta povídka je o katarzi, o očistě, o purgatoriu v alkoholické léčebně, o životě, který se stal trestem, kde je naděje na změnu mysli a života odložena o tu nutnou očistnou dobu léčení. Jestli jsem to špatně napsal, nevím? (...)

Tak to jsou moje vztekklé připomínky, které se mi honí v hlavě v souvislosti s tvým dopisem. Jsem ti vděčný také za slova uznání některých povídek. (...) Možná máš víc pravdy, než jsem ochoten připustit. Možná ne. (...) Děkuji ti za zpochybnění mé práce, málokdo to člověku tak řekne. (...) Teď, když budu chtít zase něco psát, rozmyslím si to dvakrát. Člověk, který se rozhodne psát a publikovat, si myslím z principu zaslouží veškerou kritiku, ať už pramení z pochopení, nebo nepochopení napsaného. Je to trest za tu drzost, která má cosi společného s porušením druhého příkázání z Desatera. Ono se to nesmí... (ale musí).

Přeji ti pěkné léto. Pozdravuji také tvoji matku. Mějte se hezky.

Tvůj Jan

P. S. Těším se na nějaký další rozhovor nebo na setkání třeba v létě.

* * *



Daniel Balabán: Vzpomínky, olej na plátně, 2011.

V Ostravě 1. 10. 2003

Drahá Blanko,

(...) návštěva tvé chaty byla skutečně zvláštní – obytný prostor, který teď činíš více svým, je jaksi dojemný, je to metafora našeho pobytu na světě, na tom krásném a účelném místě, kde přece přežívají cizí věšáky a obložení a sem tam nějaký detail, který se pak už stane i naším detailem. A ta zima, skládací lůžko, spacák, tak nějak jsem se cítil celé roky – intimně sám mezi cizími rohy, které se nenápadně stávají mými. Rovněž posvěcení baterkou do lesa nebo do krajiny, které by se snad jindy mohlo jevit jako pošetilé, neslo tebou dosvědčovaný význam – v tomto drobném gestu nakonec mohu zahlédnout víc než v panoramatickém výhledu. Je to zvláštní svět, říkal jsem si, zvláštní tím, jak je skutečný. Chápu, že tvoje slova o prožívání světa bez potřeby hnedle tím špinit papír jsou podstatná. Možná, že kdybych je úplně docenil, musel bych toho svého psaní nechat, možná, že se člověk této pošetilosti dopouští jen z jakési nedospělosti nebo nevypěstlosti. (...)

Moc děkuji za všechno.

Honza B.

* * *

(nedatováno, zhruba červen 2006)

Ahoj Blanko – Pavlo – poutnice...

Pročítám tvůj text Homeless i ty starší Ledovce a můj převažující prožitek je zpřítomnění Tvé osoby. Stále se mi v tom objevuješ hlavně Ty osobně a já si Tě dokresluji v těch reáliích, které od vás ze Třebové znám. Chodba starosvětského domu. Horské kolo, sportovní náčiní a stará knihovna s klasickými romány v obýváku po babičce. Starožitný nábytek i v Tvém pokoji. Skromný a dietní obsah ledničky, plátkový sýr, jablko, paprika. Nově zakoupené foglarovky a mnoho náročné literatury, koupelna, kde není nic navíc, krámy na schodech, auto již téměř vrak (jako i moje auto), ale akorát funkční, ráno prosím opatrně s klíčem, lze prostrčit otvorem na dopisy a skutečně lze, vše skromné a účelné a s nadhledem, vše fyzické ustupuje jen do těch nejskromnějších forem (snad s výjimkou sportovního vybavení, ale tomu moc nerozumím) a vytváří

prostor pro to hlavní, pro to nevyslovené, spíš jen předmět tichého souhlasu a srozumění, o kterém není třeba, a občas to vypadá, že ani možno, mluvit. Tenhle rychlý sjezd za konec slov v domě profesorů literatury, který jako by na slovech stál. V té skromné eleganci, která je jaksi celá lingvistická a literární, písemná a písmenná a přece nakonec, a to velmi rychle nakonec, spíš o zadrženém dechu, který žádné hlásky do mluvidel a žádné litery na papír nenese.

Musím ti říct, že ač sám hlasitý a fyzický až hanba (...) – chovám k oné skromné eleganci, kterou jsem u tebe a u vás zažil a zažívám, obdiv. (...) Masarykovou ulicí od vás odcházím vždy zamyšlen. Jako bych odcházel ze světa, který původně měl být i světem mým. (...)

Ale o mně tento dopis nemá být a nebude. To všechno je jen nástupišť k poznámkám o tvé próze.

Charakteristiky, které mě napadají, jsou čistota – přívětivost – dobrota – klid. Co víc by člověk mohl chtít. Skutečně jako by šlo spíš o umění života než o příběhy lidí. Ono to vypadá, že je to jedno a totéž, ale není, jak ukážu později. (...) I když se skrýváš do třetí osoby, je to velmi výrazná osoba první, možná právě ještě výraznější a neproniknutelnější. Mezi vypravěčkou za textem a hrdinkou v textu je právě ono tiché srozumění, o kterém jsem hovořil výše. Ty dvě si nemusí nic říkat. A tady pak čtenář stojí trochu stranou jako ten třetí, který do srozumění jaksi není zasvěcen a tak spíše s úctou sleduje projevy niterného prožívání, k němuž není tak úplně pozván, protože ono stojí mimo text.

Tato základní dispozice textu mi, v tvém případě, vyhovuje. Dovedu takový text ctít a číst a využívat hlubin zamlčeného jako prostoru pro vlastní citovou a myšlenkovou práci, většinou sebezpytování. Ono, tentokrát pozitivně míněné, „a co já?“.

Ona na Příčnici pod svým stromem jako svého druhu vědma, jejímž kouzlem je však „pouhá“ upřímnost a důvěra, a já celý umazaný nedůvěrou; ona se svou zásadově pozitivní kritikou bližních, plynoucí zřejmě z dobrého srdce, a já zkoumající praskliny a nekrotické tkáně v tomtéž orgánu u sebe i jiných se zaujetím hladového supy; ona deklarovaná nekuřačka a abstinentka a já deklarovaný piják a kuřák atd. Ona milují-

cí sport a náčiní, které ve mně probouzí spíš nedůvěru či posměch; ona tak nepokrytě kritická až moralizující vůči všemu konzumnímu a dekadentnímu a já tak zaseknutý ve snaze tohle všechno pochopit, zvnitřnit, téměř se tím stát. Ona stále jaksi žijící ideálem skautského dětství a já, který se z vlastních rozvalin mohu za tímhle ideálem jen nostalgicky ohlížet atd.

Důležité však je, že všechny struny takto mezi námi napjaté (myslím při mém čtení tvého textu) znějí, protože my dva spolu, tedy čtenář a autorka za textem (spíš než hrdinka v textu), souhlasíme v tom hlavním, snad víc než souhlasíme, soupatříme, spolu-jsme. I mezi námi (pořád mluvím o vypravěčce za textem a čtenáři, ne o Blance-tobě a Honzovi-sobě, i když tam je to také, ale to sem teď nepatří) může dojít a dochází k onomu tichému srozumění a ke sdílení nevysloveného či nevyslovitelného. Takže pak se čtení textu může stát vlastně společným souhlasným mlčením o tom hlavním, a všechno vyslovené je jímavé nebo zajímavé právě jen skrze tuto úmluvu. Možnost tuto úmluvu nikoli uzavřít, ale poznat, poznat, že už je dávno uzavřena, a nejen s autorkou za textem, ale i s dalšími, že je tu odkaz k čemusi přesahujícímu, co všechny partikulární texty činí smysluplnými jen potud, pokud jsou v této úmluvě – je pak onou kýženou očistou, kterou z tvých povídek může čtenář získat.

Ono je to asi tak nějak podobně s každým dobrým (v tomto smyslu dobrým) textem. (...) Čeho se ve jménu svých неотřesitelných priorit vzdáváš především, je rozpor – drama – zápas a celá ta člověčí špinavá záležitost, v níž jsou čistota – přívětivost – dobrota – klid ztraceny jako dobré slovo v řevu fotbalového davu. Tvoje cesta za moudrostí života nemusí vést těmito bažinami, a to je dobře. Údolí a hory, které jsi za tím, co zčásti máš a více z toho tušíš, musela zlézt, jsou jiné. Tahle cesta sublimované bolesti a sublimovaného vnitřního zápasu, který jaksi nepotřeboval nastoupit do zápolení více postav (jako ty naše svody a rozvody), jde přímo k výsledku, k nálezu a k přání: „Ať to máte všechno dobré.“

Ovšem, Blanko, kdo tohle pochopí? Kdo se k tomu přidá? Většinu literárních lidí, snobů i nesnobů, zajímá tento předpoklad textu jako sdělení dobré zprávy ze všeho nejmní. Jsem dokonce přesvědčen, že jsou

mnozí, kteří tento smysl literatury upřímně nenávidí a potírají, a pak jsou další, kterým ani „na um nezišlo“, že tu něco takového je, a pro ty i ony jsou pak tvé texty možná dobře napsané, ale jinak chudičké, jakoby snad jen z deníčku, vlastně o ničem podstatném, takové kde nic, tu nic – řeknou ti lidé, kteří chtějí literaturou hlavně vyplnit to nic v sobě, svou nudu a kulturní idiocii. A takových lidí je v tomto národě naprostá většina, ale jejich snad nejčetnější výskyt je paradoxně právě mezi tzv. literáty (myslím lidmi literárně a literárněvědně činnými). Kuriózně právě oni teď přesvědčují zbytek světa, že literatura už dávno není dobrou zprávou (jakýmisi evangeliem s malým lidským „e“), ale naprosto vším jiným – zábavou, hrou, stylem života, vědou, kontextualitou a intertextualitou a metatextualitou, a vůbec nejcennější snad může být vyzdvižení nějakého zajímavého aspektu a jeho zapojení do hry významů jiných zajímavých aspektů a bla bla bla blééé – jsme v prdeli, ale hrozně nás to tam baví.

Od toho se pak každý soudný a nenakažený člověk odtažuje k něčemu dobrému, třeba k ruční výrobě dřevěných židlí nebo k běhu na lyžích.

A lidé prostí neliterární zas budou mít s tvým textem tu potíž, že jeho hodnotu nerozeznají, minou, protože ty jim ze své výšiny (to myslím velmi pozitivně – ne každý může jen tak vyrazit na ledovec Khumbu) nespustíš ten Jakubův žebřík příběhu, po jehož příčkách by snad o pár centimetrů, metrů, Bůh ví... Takto je však tvá zvěst těžko dostupná.

Tím ti vůbec neříkám, že máš něco měnit a psát jinak. (...) Myslím, že všechno je tak, jak má být, že pro tvůj text je třeba hledat to správné řečiště, kterým dojde k těm, kteří ho poznají a prožijí. Možná Fric, možná jinak, literáti to moc nebudou, hlavně ne ti, kteří sami nevcházejí a jiným brání vejít. (...)

Sem jsem to dopsal před Vánoci, strčil do obálky a odeslal a ztratilo se to. Incredible. (...)

Přemýšlím zas a zas o tvém psaní. Myslím, že si pořád myslím to, co jsem psal v první části tohoto dopisu, ale přece jen, je to taková chudoba, psát o textu jako o textu, jako o housce na krámě. (...) Mluvit

o textu jakožto struktuře nebo produktu, výrobku, součásti literatury atp. je sice možné, jako je možné cokoli rozebrat, rozpitvat, zařadit, ale stejně pak už nikdy nesložit v živou bytost. Myslím, že správnou výpovědí o textu je až zkušenost s jeho vzkazem, až vidění v jeho světle, pakliže z něj nějaké světlo vychází.

A jaké světlo pro mě vychází z tvých textů? Dnes po ránu jsem si šel zacvičit do pokoje své nepřítomné dcery. Odhrnu záclonu, otevřu okno, rozpažím a přes holé topologové větve a střechy domů se dívám na obzor (...) nad pásmo beskydských hor (...) a tu mně přišlo slovo: „Pozdvihuji oči svých k horám, odkudž by mi přišla pomoc...“ a ptám se, odkud tenhle pozitivní, čistý a zároveň až kosmicky hluboký hlas znám. A vím, že také z tvých textů, z oné vážné míněné prostoty a zamlčení. Slovo „také“ může jaksi vymezit skupinu či rodinu textů, z nichž tenhle hlas taky mohou znát a znám. (...) příbuzných hlasů, jakoby vedených Hlasem jedním, který nepatří úplně žádnému z vás, které v této rodině mám. (...)

Pokračuji a uzavírám ještě dalšího dne. Tak se mi dobře psalo včera odpoledne a večer jsem šlápl do h... Na doporučení P. Hrušky jsem si koupil poslední Host a přečetl si v něm takzvanou recenzi na naši knihu. Jak jsem vzápětí napsal Balaščíkovi – sebevědomé a rozjívěné kecý. Prý je to pozitivní, jenomže člověk neví, jestli mu tam kolem huby mažou med nebo h... Jsou chvíle, kdy člověk lituje, že publikuje a účastní se téhle pakárny. (...) Otravovalo mě i to, že mě to otravovalo, a vůbec i moje blbá nálada mi šla na nervy. (...) Koukal jsem z toho smrdutého pocitu někam uhnout, a bylo mi najednou milo myslet na tenhle rozepsaný dopis pro tebe a na věci, které se pokoušíme spolu oslovit, ale o kterých by se asi mělo, hlavně před literáty, radši mlčet. Je to otázka, kterou cítím jako vážnou. Někdy bych ty svoje, možná neumělé, ale snad přece něco vypovídající texty z toho „světa pod horami“ nejraději stáhl. Ale to je marné uvažování. Jenom si říkám, že přece jen je to další argument pro odmlčení a zůstávání v čistém tichu.

Blanko, měj se moc hezky,

Tvůj Jan B.

Nastává rilkovská renesance?

Na okraj nových překladů Rilkových textů v češtině až dosud nepřístupných

JIŘÍ MUNZAR

Osobnost i dílo slavného pražského rodáka Rainera Marii Rilka (1875 Praha – 1926 Valmont) se v českém prostředí těšily značné pozornosti odedávna. Hojně byl překládán i interpretován a komentován. V jeho recepci se však s postupem času objevují různé akcenty.

Zatímco v době do první světové války hrají hlavní roli momenty české, spojitost s rodným městem a novoromantický ráz jeho poezie, situace po válce se mění. Ve Švýcarsku žijící Rilke se sice stává československým občanem, překládán a recipován je však, po jakémsi mezidobí ve 20. letech, v nebyvale mohutné míře až po své smrti, ve 30. letech a za války, kdy se znovu z pochopitelných důvodů dostávají do popředí české motivy v jeho tvorbě. Za komunismu, od února 1948 až do převratu v roce 1989, Rilke vychází podstatně méně. V předválečném období byl nejvíce oblíben u nábožensky (a to především katolicky) orientovaných autorů, byl zdůrazňován jeho duchovní ráz. (Až mnohem později poukázal Rio Preisner na jeho negativní vztah ke křesťanství, na to, že se u něho jedná spíše o jakousi esoteriku.)

Mezi překladateli Rilka se objevují velmi slavná jména: Jakub Deml, Pavel Eisner, Bohuslav Reynek, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, O. F. Babler, Václav Renč, Jindřich Pokorný, Ludvík Kundera, Ladislav Fikar, Jiří Gruša. V posledních letech k nim přibyli mj. např. Tomáš Víték (2003), Aleš Misař (2013) a Radek Malý (2013). Z jednotlivých děl je bez konkurence nejpopulárnější báseň „Podzimní den“, přeložená více než třicetkrát, a lyrická próza *Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka*, k jejíž četným překladatelům se řadí i Radovan Lukavský, který své originální dvakrát

vydané přetlumočení i nezapomenutelným způsobem přednášel. Záběr jednotlivých překladatelů byl různý. Z velké části se jednalo o výbory, velké popularity se však těší, možná že i pro jejich velkou obtížnost, vrcholné soubory *Elegie z Duina* a *Sonety Orfeovi*.

Vhodné je možná v tomto kontextu připomenout, že Rilke byl nejen do češtiny překládán, ale byl u nás i častým předmětem úvah. Stačí uvést jen několik jmen: Oldřich Králík, Václav Černý, už zmíněný Rio Preisner, Antonín Měšťan, Jaromír Loužil. Jiří Stromšík ve své obsáhlé studii z počátku 90. let konstatuje, že ani po obnově normálních poměrů dosud žádná rilkovská renesance nenastává.

Z dnešního pohledu se však zdá, že k ní, i když možná pomaleji, přece jen postupně dochází. Velmi aktivní v tomto směru byl zejména Jindřich Pokorný, zakladatel Společnosti Rainera Marii Rilka. Na půdě Goethova institutu se pak roku 1994 konala reprezentativní rilkovská konference s mezinárodní účastí. Postupně však počalo i přibývat publikací.

Jako jakési předznamenání vychází roku 1990 (do tisku odevzdaný ještě před převratem) dosud nejrozsáhlejší dosavadní výbor z Rilkovy tvorby ... *a na ochozech smrti jsi viděl stát*, který uspořádal a doslovem a životopisným pásmem opatřil Hanuš Karlach. Autory překladů jsou Jindřich Pokorný, Pavel Eisner, Jiří Gruša, Václav Renč, Vladimír Holan, Ladislav Fikar, Jindřich Flusser, Hanuš Karlach a Jan Löwenbach.

Roku 1993 pak vydává Tomáš Víték nový zdařilý kompletní překlad celého souboru *Sonety Orfeovi*, německy a česky. Pozoruhodný je dále překlad *Elegií z Duina* z pera Jiřího Gruši, vydaný konečně v úplnosti roku 1999. (Konečně proto, že první verze vznikla

už v 60. letech, kdy byly ale jen časopisecky uveřejněny některé ukázky. Pak následovalo vydání v samizdatu roku 1979, v edici Karlachové roku 1990 byly jen čtyři elegie. V této edici jsou definitivní, nově přepracované verze všech elegií.) Je to podle mne adekvátní verze tohoto Rilkova veledíla v současné češtině. Překlad Eisnerův už totiž má svůj věk a překlad Pokorného není úplný.

V roce 1992 vychází ještě nové vydání Reynkova překladu *Requiem* a o rok později dvoujazyčná publikace Rainer Maria Rilke – Jiří Všeňka *Praha – Prag. Praha očima básníka a fotografa – Prag in den Augen des Dichters und Photographen* (Praha).

O silicím zájmu o osobnost básníkovu svědčí i český překlad esejistického díla Rilkovy dlouholeté přítelkyně Lou Andreas Salomé *Rainer Maria Rilke* v překladu Aleny Bláhové (roku 1994), která rovněž přeložila a o rok později vydala jejich vzájemnou korespondenci. Roku 1998 pak v převodu Aleny Bláhové vyšly i Rilkovy *Dopisy o Cézannovi*.

A tak se dostáváme do bezprostřední současnosti. Zatímco se v minulých letech jednalo většinou o výběry či o oba vrcholné soubory, přichází nyní pražská germanistka Viera Glosíková s edicemi tří knih Rilkových textů, až dosud v češtině nepřístupných.

Soubor *Přelož prosím vůni růží...* (Nakladatelství Franze Kafky, 2012) je korespondence v básních mezi Rainerem Marií Rilkem a Erikou Mitterer v letech 1924–1926. Erika Mitterer (1906–2001) byla rakouská básnířka, dramatická a prozaička, která roku

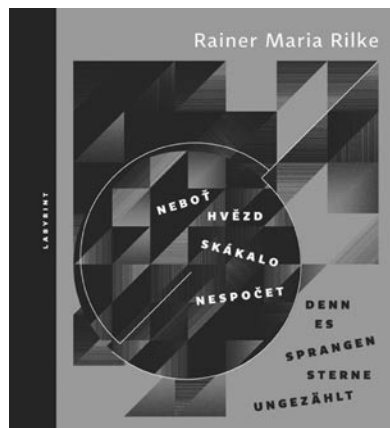
1924, tehdy osmnáctiletá absolventka lycea, poslala básníkovi dopis ve verších, jímž začala vzájemná téměř dva roky trvající výměna veršovaných dopisů. Jedná se o dvoujazyčné zrcadlové vydání. Verše do češtiny převedl Miloš Kučera, fundovaný doslov a komentáře jsou z pera Vieri Glosíkové.

Roku 2013 následují dva obsáhlé svazky, jejichž editorkou je opět Viera Glosíková. První z nich *Neboť hvězd skákalo bezpočet* (Labyrint, 2013) obsahuje básně z období 1922–1926. Tedy poezii, která vznikala v posledních letech Rilkova života. Je to opět zrcadlové vydání, verše do češtiny převedl Miloš Kučera, který je i autorem zasvěcených komentářů. Předmluvu a Rilkův medailon napsala Viera Glosíková. Jedná se jednak o básně publikované pouze v časopisech a antologiích, jednak o básně určené k uveřejnění, které však zůstaly v rukopise. A pak ještě o básně z pozůstalosti, z nichž mnohé jsou značně fragmentární. Vcelku lze říci, že jde zejména o přírodní a milostnou lyriku, mimořádně důležité a v kontextu zajímavé jsou četné variace na téma smrti a nemoci.

Druhý díl, nazvaný *Tichý doprovod a jiné prózy* (Labyrint, 2013), je zaměřen na Rilkovu rozsáhlou a velmi málo známou ranou prozaickou tvorbu. Editor-kou a autorkou předmluvy a faktografického medailonu je Viera Glosíková, texty do češtiny pak přeložili Viera Glosíková a Milan Tvrdlík. Jedná se o prózy z let 1892–1905, které měly různý osud: některé byly publikovány jen časopisecky či v antologiích, jiné zůstaly v rukopise a byly vydány až z pozůstalosti, některé



Rainer Maria Rilke – Erika Mitterer: *Přelož prosím vůni růží...* Nakladatelství Franze Kafky, 2012.



Rainer Maria Rilke: *Neboť hvězd skákalo bezpočet*. Labyrint, 2013.

byly zveřejněny dokonce až ve 21. století. Řada z nich je spojena s atmosférou i literárním prostředím tehdejší Prahy. K častým tématům patří láska a smrt, význam dětství, vztah umělce k banálnímu vnímání světa. Z velké většiny to jsou první překlady do češtiny.

Ve všech třech posledně uvedených případech se jedná o velmi přínosné a záslužné činy. Z velké většiny jsou uváděny první české překlady z prvního a posledního období Rilkovy tvorby, které doplňují celkový její obraz a umožňují lépe chápat jeho dílo v dosud netušených souvislostech. U pozdní poezie o tom samozřejmě není pochyb, ale i v raných prózách se objevují četné náznaky a prvky charakteristické pro Rilkovo dílo zralé. Přípravovaný třetí díl, který vyjde snad ještě letos, má být věnován výběru z Rilkovy korespondence.

Tím však úroda posledních let nekončí. Roku 2010 vychází v překladu Aleše Nováka výbor *A já v plamenech*, roku 2013 vydal Aleš Misař *Sonety Orfeovi* a v témže roce vydal olomoucký překladatel a translator Radek Malý zajímavý soubor Rilkovy poezie *V cizím parku*. Je to autorský výbor, s doslovem Lukáše Motyčky, obsahující i některé nejznámější básně jako „Podzimní den“. V první části jsou uvedeny jen české překlady, ve druhé zrcadlově německé originály s českými překlady. Na letošní rok pak je ještě ohlášeno vydání výboru z rané Rilkovy tvorby *Sobě na počest* z pera brněnské germanistky Sylvie Stanovské. (Jen zcela na okraj: oba soubory Glosíkové a knížky Misaře a Malého jsou mezi překlady navrženými letos na cenu Josefa Jungmanna, kterou uděluje Obec překladatelů.)

Takže se zdá, že by se o rilkovské renesanci opravdu mluvit dalo. A to nejen vzhledem ke značnému množství nových překladů, ale i vzhledem k jejich zaměření. Je na jedné straně potěšitelné, že vycházejí další zdařilé výbory a pokusy o *Elegie* a *Sonety Orfeovi*, ale přínosné jsou zejména edice Glosíkové, uvádějící a zpřístupňující věci dosud neznámé. Dosud však nemáme, pomíne-li starou práci Richarda Messera *Moderní pražský mystik Rainer Maria Rilke* (1923), českou monografii, v níž by byla pozornost věnována i působení Rilka na českou poezii. Z moderních německy píšících autorů byl spolu s Georgem Traklem nepochybně nejvlivnější. To je zatím asi největší desideratum.

Co do známosti se Rilke jistě nemůže měřit se svým současníkem Franzem Kafkou, za nímž do Prahy přijíždějí davy turistů. Ani na t-shirts se jeho tvář dosud nedostala. Ale první vlašťovky zde jsou: na Starém Městě už existuje restaurace Rilke. A vbrzku snad bude v Letenských sadech odhalen Rilkův pomník, na němž by se měl podílet Stanislav Kolíbal.

* * *

A na vlastní závěr ještě malý dodatek. Pro zajímavost uvádíme krátkou Rilkovu lyrickou básničku, nejprve v originále a pak ve třech nových překladech v textu citovaných překladatelů. Je to zároveň názorný důkaz toho, že není snadné překládat Rilkovu poezii. Čtenář ať sám rozhodne, komu patří palma vítězství.

Vorfrühling

Härte schwand. Auf einmal legt sich Schonung
Kleine Wasser ändern die Betonung.

Zärtlichkeiten, ungenau,
greifen nach der Erde aus dem Raum.
Wege gehen weit ins Land und und zeigens.
Unvermutet siehst du seines Steigens
Ausdruck in dem leeren Baum.

Předjaří

(Miloš Kučera)

Tvrdost je pryč. Naráz louky hostí
jemnost, když se poodkryla šed'.
Malé vody tam mění odstín.
Něžnosti, nepřesné, hned

tuší, už z prostoru vytahují zem.
Cesty prosvítí celý kraj. Když tu,
nečekaně uvidíš graf růstu:
holý strom je toho obrazem.

Předjaří
(Radek Malý)

Tvrdost je pryč. Vlídnost náhle lehá
na šed' luk, tak odhalených teď.
Malé vody jinak znějí; něha
hledající vlastní střed
sahá na zem, šmátrá prostorem.
Cesty ukazují do daleka.
Náhle spatříš strmost, jež až leká,
v prázdném stromě – nový vjem.

Předjaří
(Aleš Misař)

Ledy odtály. Dech soucítění
k šedé louce vlídně doléhá.
Šumot potůčků svůj souzvuk mění.
Všechna něha, ač je nesmělá,
trhá tvary země z prostorů.
Cesty s oblohou se v dáli mísí.
A vtom vidíš holý strom jak čistý
výraz touhy stoupat nahoru.

Jiří Munzar, germanista, profesor pro obor dějiny německé literatury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

Literární obytýdeník Tvar

vyhlašuje veřejnou literární soutěž
o nejlepší povídku roku 2014

na téma **Chudoba**

Chudoba, často ideologicky okupovaná zleva nebo zprava, je vnímána jako společenský fenomén. Mluví se o ní v médiích, je tematizována v ekonomických, sociologických, ale i náboženských textech. Nevystatila se však ze současné beletrie? Není dnes sociální tematika uměleckou výzvou par excellence?

Zájemce o soutěž prosíme, aby posílali své texty v rozsahu minimálně 7 NS (a maximálně 14 NS) do **30. června 2014** na adresu redakce nebo mailem s uvedením kontaktních údajů (jméno a příjmení, rok narození, poštovní a mailová adresa).

Soutěžit se bude v jediné kategorii, bez věkového omezení, a debutanti se tak mohou utkat s autory již zkušenými. První tři povídky budou publikovány na stránkách Tvaru a jejich autoři získají celoroční předplatné časopisu. Vítěz nadto obdrží peněžní odměnu ve výši 7.000 Kč coby autorský honorář.

redakce@itvar.cz | Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1



Válka světů

Kdo je to Martán?

JIRÍ HANUŠ

„Zatroubil třetí anděl, a zřítíla se z nebe veliká hvězda hořící jako pochodň, padla na třetinu řek a na prameny vod. Jméno té hvězdy je Pelyněk. Třetina vod se změnila v pelyněk a množství lidí umřelo z těch vod, protože byly otráveny.“ (Zjevení 8,10–11)

Známý britský historik a popularizátor historických událostí Niall Ferguson ve své knížce nazvané *Válka světa* s podtitulem *Dějiny věku nenávisti*, jejíž anglické vydání je z roku 2006, o první světové válce napsal:

„Válka, kterou vyvolal (Gavrilo Princip, devatenáctiletý atentátník, který ukončil život Františka Ferdinanda, habsburského dědice trůnu), se neomezila jen na Balkán; hluboké a osklivé jizvy zanechala také v celé severní Evropě a na Blízkém východě. Bojiště jako jakási kolosální jatka nasávala a masakrovala mladé muže ze všech končin zeměkoule a vyžádala si téměř deset milionů životů. Zplodila nové a děsivé metody destrukce, jež v té době připomínaly spíše vědeckofantastická díla v duchu H. G. Wellse: útoky ozbrojenými a obrněnými vozidly, smrtící mraky jedovatého plynu, neviditelné flotily ponorek. Válka ze vzduchu zasypávala zemi bombami, atlantické dno zaneřádila potopenými loděmi. Trvala déle než kterákoli jiná velká válka v Evropě přetrvávající dosud v živé paměti, vlekla se celé čtyři a čtvrt roku. A kromě Habsburků na lopatky položila tři další imperiální dynastie: Romanovce, Hohenzollerny a Osmany. Válka se odmítala vzdát i po vyhlášení příměří; po roce 1918 se přesunula na východ, jako by se snažila vymanit z dosahu mírotvůrců.“ (s. 107–108)

Tato charakteristika by se dala samozřejmě rozvádět dále: můžeme uvést kolaps hospodářství a volného obchodu, radikalizaci politiky, znejistění evropských hranic, zvýšení tendence k národně čistým (případně záměrně očištěným) státům. Všimněme si však spíše, kde britský historik našel jakousi analogii k popisu válečných změn a především válečných hrůz. Svůj popis dává explicitně do souvislosti s imaginací H. G. Wellse a jeho vědeckofantastickými romány. Snad by se právě nyní hodilo připomenout, že novela *Válka světů* tehdy velmi populárního autora a tvůrce tehdejšího veřejného mínění vyšla jako celek v roce 1898, tedy šestnáct let před vypuknutím celoevropského konfliktu, kterému nyní říkáme Velká válka (1914–1918).

Herbert G. Wells patří již dnes k pozapomenutým postavám, ale ve své době, tj. v prvních desetiletích 20. století, přínáležel k tomu druhu intelektuálů, jenž by se dal označit za „planetární“. Vyrostl z malých poměrů, ale dokázal se díky svým talentům i pílí vypracovat. Měl schopnost jít s duchem doby, zajímal se o vše nové a o málo prozkoumané oblasti, byl schopen se věnovat literatuře, dějinám, přírodním vědám i politice. Jako ambiciózní intelektuál se snažil zasahovat do světového dění. Ovlivnil kreativním způsobem mnoho sfér – lidové chápání darwinismu a eugeniky, pojetí moderní doby a pokroku, chápání socialismu britského i sovětského typu. Jako spisovatel byl samozřejmě obdivován i kritizován, totéž by se ale dalo říci o všech činnostech, kterými se zabýval. Všude v civilizovaném světě měl své zastánce (a mnoho obdivovatele, větší nebo velmi emancipovaných žen), ale i tvrdé kritiky. Jako by se v jeho osobě koncentrovala doba, v níž žil – včetně pacifismu, spiritismu, mírného antisemitismu,

vegetariánství, střídání partnerek, zákulisní politiky a utopických projektů.

Dalo by se říci, že jeho spisovatelské aktivity byly ukotveny ve dvojím základu: prvním, v němž také vynikl, byly povídky a novely science-fiction, z nichž zřejmě nejtemnější knihou – a také mnohokrát zfilmovanou – byl *Ostrov doktora Moreaua* z roku 1896. Hlavní antihrdina byl vivisektor, jenž neúspěšně přetvářá zvířata na lidi. Patří k typickým rysům tohoto typu Wellsových literárních děl, že končí bezvýchodně. Druhou oblastí, které se věnoval, byly publikace ve formě jakési směsice vědy, propagandy a predikce budoucnosti. Takovým spisem je například *Tušení* z roku 1901, v němž spojil, jak píše John Gray, „...teorii evoluce se svým projektem ‚Nové republiky‘, světového státu řízeného intelektuální elitou. Vládcí Nové republiky, oddělení od lidské masy, musí být nemilosrdní: ‚Pro velké množství nicotných a hloupých stvoření, bázlivých, bezmocných a zbytečných, nešťastných nebo odporně šťastných uprostřed mohutné potupy, slabých, ošklivých, nevykonných, zrozených z bezuzdného chtíce a narůstajících a násobících se z čiré sexuální nemírnosti a hlouposti, budou mít muži Nové republiky málo soucitu a ještě méně shovívavosti.“ (cit. z knihy Johna Graye *Komise pro nesmrtelnost*, s. 120)

Wellsovi se ovšem nedá upřít zájem o nové věci. Usilovně například zkoumal vývoj v sovětském Rusku a povahu bolševické vlády. Snažil se být nezávislým pozorovatelem a nedělat si iluze, ale dá se říci, že mu byl sovětský experiment sympatický. V roce 1920 se setkal s V. I. Leninem, a přesto, že se s ním přel, svým způsobem ho obdivoval. Podobná situace vznikla s J. V. Stalinem o několik desetiletí později. Wells byl kombinací realisty s utopistou, pokud je něco takového vůbec možné. Na jedné straně byl schopen tvrdit, že je mu odporný Marx a že komunisté jsou velmi problematickou skupinou, dával jim však v Rusku šanci jako jediné síle, která je schopna tuto zemi změnit. Je otázka, do jaké míry byl zneužíván leninskou a později zejména stalinskou propagandou, jeho zájem a snahy byly však upřímné. Vlivem jeho inklinace ke kolektivismu (řeceno jeho termínem), což byla jakási varianta britského reformního socialismu s prvky oceňování společenských elit a technického vývoje, mu však základní

povaha bolševismu zůstala skryta, i když některé jeho charakteristiky podal poměrně přesvědčivě a výstižně ve svých knihách věnovaných Rusku. Stačí si například přečíst jeho věty věnované Leninovi: „Na Leninovi jsem poznal, že komunismus při tom při všem i se svým Marxem může chovati v sobě nesmírnou tvůrčí sílu. Po všech únavně nudných fanaticích třídního boje, s kterými jsem se setkal mezi komunisty, po lidech s formulkami tak sterilními jako křemen, po rafinované i prázdné domýšlivosti, s kterou jsem se sešel u tolika obyčejných vyznavačů marxismu, tento malý, podiv vzbuzující človíček, nepokrytě přiznávající obrovitost a složitost komunistického projektu a tak upřímně soustřeďující všechny své síly na jeho provedení, byl skutečným osvěžením.“ (*Soumrak Ruska*, s. 71)

Děj příběhu o válce světů je poměrně známý, dnes samozřejmě především díky režisérovi filmových bestsellerů Stevenu Spielbergovi. Na nic netušící anglický venkov v blízkosti Londýna spadnou martánské kosmické lodě, z nichž se brzy vyklubou zelení neohrabaní tvorové, zato však velmi inteligentní a velice technicky zdatní, lidstvu nepřátelští. Jejich činnost je od počátku zaměřena na válku s lidskými bytostmi. Výsadek dá velmi brzy dohromady stroje, které jsou běžnými dostupnými vojenskými prostředky nezničitelné, a dají se do systematické likvidace lidstva. Používají neznámé zbraně v podobě zvláštních paprskometů a bojových otravných plynů. S lidstvem, které propadne panice, to vypadá bledě. Martáné postupují a vypadá to tak, že je nic nemůže zastavit. Celý příběh je vyprávěn samotným autorem, který zázrakem přežil a stal se svědkem tragédie. Popisuje svůj útek a útrapy cesty, své setkání s lidmi, které proměňuje jejich nový úděl, detaily martánského chování a jejich způsob života, pro pozemšťany nepochopitelný. Rozuzlení příběhu je pro lidstvo nakonec pozitivní. Je sice proti Martánům bezbranné, ale ku pomoci mu přispějí bakterie, neviditelná síla, pro mimozemšťany smrtící. Jejich organismy na tuto neviditelnou hrozbu nejsou připraveny, a jejich záhuba je tudíž jistá a podobně nečekaná, jako pro lidi jejich příchod.

Příběh samotný asi není a nemůže být nějakým literárním skvostem. V evropské literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století se nalézají stylově i jazykově vybroušenější texty. Je však možné uvést několik

rysů, které činí z novely jedinečné dílo. Je to v první řadě zvláštní způsob vyprávění, jaksi chladného, velmi popisného, postupně se rozvíjejícího. Čtenář může považovat první kapitoly do jisté míry za nudné, postupně je ale vtahován do děje rozpoutané války. Po přečtení má naopak tendenci si některé věci znovu a znovu připomínat, vracet se k nim a znovu je promýšlet. Za nejsilnější místa je možno považovat důraz na překvapení, které se ve vesmíru uchystalo na nic netušící lidstvo, a reakce některých osob na invazi. To se týká zejména osoby vikáře, který přes možnost vidět ve víře zdroj odvahy a důvěry v budoucnost se poddává beznaději a slabosti, a pak osoby aktivisty, který vypadá v první chvíli jako jediný, kdo je schopen vytvořit pro ohrožené lidi konkrétní plán, ale nakonec se z něho vyklube pouze mluvka a fantasta. Za druhé byl Wells nadán velkou obrazotvorností, která z něho dělá opravdového „otce“ žánru science-fiction. Jeho *Válka světů* má všechny charakteristiky, které jsou typické pro vědeckofantastický styl. Kombinace důrazu na techniku a technologii, na odlišnosti jiných „ras“ z vesmíru, na jejich překvapující vzhled, na „akční prvky“ děje, na jeho dramatické zvraty. V případě setkání vypravěče s jinými lidskými bytostmi postiženými katastrofou jde též o prvky psychologizující. Vikář například reaguje na nebezpečí ztrátou kontroly nad sebou samým, což se mu stalo osudným. Citát z bojů mezi světy může vysvětlit jeden z hlavních důvodů, proč tolik lákají Wellsovy texty filmaře:

„Překvapením jsem vykřikl. Neviděl jsem a nevnímal žádného ze zbývajících čtyř martánských monster: oči jsem měl jako přikovány k dramatu v mé blízkosti. Dva další granáty explodovaly současně ve vzduchu poblíž trupu a kopule se rychle otáčela a uhýbala, aby unikla čtvrtému. Neuhnula.

Granát jí třeškl přímo do tváře. Kopule se vydula, záblesk – a byla rozervána na tucty lesklých kovových střepů a cárů rudého masa.

„Dostal ji!“ křičel jsem dílem úzkostně, dílem vítězně.

Uslyšel jsem jiné hlasy v odpověď, ozývali se lidé v řece okolo mne. Ze samého nadšení jsem v tom okamžiku div nevyskočil z vody ven. Bezhlavý kolos zavrával jako opilý obr, ale nezřítel se. Nějakým zázrakem získal

znovu rovnováhu, přestal si však už vybírat cestu a s komorou paprskometu vystrčenou vzhůru se valil proti Sheppertonu.“ (s. 213–214)

Takových bojových scén je samozřejmě více, i když pro lidstvo jednoznačně ztrátových. Steven Spielberg ale důkladně využil mnohé z nich, což leccos vypovídá o oblíbenosti akčního „válečného“ žánru dodnes.

Jaký hrdina je Martán? Kdo to vlastně je? U Poea může být hrdinou dům, u Mellvila velryba, u Wellse mimozemšťan. Vidíme, že devatenácté století je při hledání zajímavých hrdinů či antihrdinů velmi vynalézavé!

Martány mohou lidé poznat pouze částečně. I když pozorovali jejich válečnou činnost, byli dostatečně paralyzováni na to, aby ji zkoumali chladně. Pak už měli k dispozici jen jejich zetletá, zelená těla. Přesto se o nich pozemšťané něco dozvěděli.

Martán je bytost navýsost inteligentní. Dalo by se říci, že jeho nejvyvinutějším orgánem je mozek, tělo je zakrnělé. Martán vlastně nemá mozek, on *je* mozkiem. Vůbec jeho tělesnost je minimalizována dlouhodobým vývojem. Je bezpohlavní, nenosí oděv, nemusí spát. Nezná sice kolo, ale pomohl si jinými vynálezy. Zdá se, že si nedělá příliš starosti s morálkou. Je schopen napadnout jiné bytosti naší sluneční soustavy a bezohledně je začít likvidovat. Co více, dokáže se živit jejich krví. Wells několikrát používá srovnání člověka s mravenci. Martán je jako člověk, člověk je jako mravenec, který může být zašlápnut do země. Mimozemšťanova inteligence se projevuje zejména v technickém vybavení a vůbec v technologii. Jeho bojové stroje jsou také zřejmě nadány jistým typem inteligence, i když ne tak vysoké jako u jejich tvůrců. Wells se pokouší vysvětlit, jak odlišný je Martán od člověka:

„Byli to, jak jsem nyní viděl, tvorové nepředstavitelně vzdálení všem pozemským měřítkům. Měli objemná okrouhlá těla – nebo to spíše byly hlavy – přes metr v průměru, s obličejem umístěným na přední straně. Tvář postrádala nozdry – jak se zdá, chybí Martánům zcela čichový smysl –, ale zato byla vybavena párem velkých dotmava zbarvených očí a hned pod nimi jakýmsi masitým zobákem. Na zadní straně této hlavy či těla – nevím sám dobře, co je přesnější – se nacházela jedna

nepárová bubínkovitá oblast napjaté pokožky, anatomicky později určená jako ucho, které ovšem v našem hustším ovzduší bylo zjevně neschopné funkce. Kolem ústního otvoru měli umístěno šestnáct tenkých, téměř bičovitých tykadélek, uspořádaných ve dvou svazcích po osmi. Tyto svazky později případně pojmenoval známý anatom profesor Howes rukama.“ (s. 274)

Tento popis můžeme určit jako vzorový – pro jeden typ literárních i filmových popisů mimozemšťanů. Dalo by se říci, že od Wellsových časů jsou přítomny dva různé druhy – jeden jsou strašlivá, lidstvu odporaná monstra (těch je více, Wells tudíž zaslouží cenu za vytvoření vesmírných potvor!), ke druhým patří milá, přítulná stvořeníčka, kterých je ve vesmíru zřejmě méně. Zalidněný či spíše „zabytostněný“ vesmír ve filmovém thrilleru-komedii *Muži v černém* obsahuje vlastně všechny typy – zdá se, že bychom tam mohli narazit i na Wellsova Martána. Je ale nakonec jedno, jak vlastně tyto bytosti vypadají, duchaplný Angličan chce říci jediné – jsou zcela odlišní, než jsme si mysleli, že mohou být jiní tvorové, jsou překvapující, nečekaní. Jejich jinakost je děsivá, ale ještě děsivější je skutečnost, že jsou to takzvané vyšší bytosti, které převyšují člověka ve všech parametrech. Wells měl zřejmě vyřešenou otázku etiky: ukázalo se totiž, že i člověk dokáže být v kritických chvílích nemravný, sobecký, krutý či slabochský. Byl by schopen stejného ukrutenství jako nějaký mimozemšťan z Marsu či Venuše. Jeho moc je však mnohem menší, než se domníval. Jeho moc a nadvláda nad živými bytostmi má své hranice, což ukázala vesmírná invaze. Člověka nakonec nezachraňuje jeho technika (je směšná proti vesmírným vymoženostem), nezachraňuje ho ani schopnost vcítění nebo láska, jak by se to slušelo v křesťanské náboženské tradici. Nakonec je zachráněn náhodou, totiž mikroorganismy, na něž Martáné nejsou připraveni.

Základní pochopení Martánů je však toto: při vši své nepodobnosti a jinakosti jsou vlastně pouze vyvinutějšími tvory se stejnými sklony, jako mají lidé. Tyto sklony však nejsou Wellsem odsouzeny jako nemravné, patří prostě k základnímu vybavení vesmíru, který je bojem o život, bojem silnějšího se slabším, vyvinutějšího s méně vyvinutým, inteligentnějšího s méně inteligentním.

Povrchně pochopený darwinismus vylézá nakonec z díla jako ideová kostra, na niž je navěšena důmyslná stavba dramatického příběhu. Martán není vlastně takový záporný hrdina, jak jsme si původně mohli myslet. Je stvořen jako každé jiné. Jeho základním cílem je boj o život, o vlastní prostor, o dominanci nad světem.

Pokud bychom chtěli shrnout několik základních Wellsových idejí v díle *Válka světů*, asi by nám postáčily tři odkazy a citáty.

Za prvé: kdo by chtěl odsuzovat neznámé agresory z vesmíru, musí se podle Wellse nejprve zamyslet nad tím, zda Martány nepřinutilo k postupu na planetu Zemi něco nevyhnutelného. Navíc, a to je mnohem důležitější, člověk nemá příliš právo soudit:

„Avšak dříve než se rozhodneme jejich jednání odsoudit, připomeňme si, jakou nelítošnou a nenapravitelnou zkázu napáchal náš vlastní rod, a to nejen na živočiších, jako na téměř vyhubeném bizonu či zcela vyhlazeném drontovi mauricijském, ale i na vlastních zaostalých plemelech. Tasmánci, tvorové se všemi znaky lidství, byli vymazáni z existence vyhlazovací válkou vedenou evropskými přistěhovalci v průběhu pouhých padesáti let. Jsme snad takovými apoštoly milosrdenství, abychom si směli oprávněně stěžovat, že Martáné vedli válku ve stejném duchu?“ (s. 161)

Wellse můžeme tudíž považovat za jednoho z předchůdců současných kritiků lidské, nikoli mimozemské dobytčnosti a arogance vůči „méně civilizovaným“ rasám a vůči přírodě. Martáné mu slouží pouze jako projekční plátno, které umožňuje zamyšlení nad lidskými prohřešky. Navíc, pokud se člověk přesvědčil, že život je bojem o existenci, proč by to tak nemělo být v celém vesmíru? Lidstvo je vlastně překvapeno neprávem, neboť se střetlo se zákonitostmi, jimiž se dlouhodobě také řídí. Martánská jinakost je tudíž jenom zdánlivá, respektive je to jinakost pouze na první pohled. Vědeckofantastické téma umožňuje Wellsovi kritiku kolonialismu, který je chápán ve své negativní poloze. Wells tvrdí, že zákony vesmíru jsou darwinistické a že naše dominance je pouhý prelud. Jsme bytostmi ohroženými a nebezpečí může přijít odkudkoli. Nemůžeme si na nic stěžovat, vesmír je drsný tak jako my sami.

Za druhé: civilizace je pouhou skořápkou, slupkou, která se zhroutí s prvními vítězstvími zelených vesmírných mozků. Pod touto slupkou je podle Wellse strach, úzkost, panika, neracionální emoční výbuchy. Na odpor se dávají pouze vojáci a to pouze z povinnosti, po neúspěšných pokusech zastavit invazi také v děsu prchají. Civilizace je postavena na falešné hrdosti, která se rychle hroutí. Samotný autor se do jisté míry z tohoto kolapsu vyděluje, čímž chce zřejmě naznačit svou intelektuální převahu nad ostatním lidstvem, převahu založenou na pozorovacích schopnostech, které mu umožňují odstup. Dalo by se říci, že přelom devatenáctého a dvacátého století je ve znamení rozšíření úvah o koncích kultur a civilizací, podobně jako dnešní doba. Není možná od věci připomenout knížku *Zánik Západu* Oswalda Spenglera, která před nedávnem vyšla ve svém celku v češtině poprvé. Kulty jsou podle tohoto myslitele jakési organismy, které vznikají, rozkvétají a zanikají v nepřetržitém koloběhu. Začínají ve svěžím tempu, pak zkornatí v císařských režimech, a nakonec odumrou. To se stalo Egyptu, Římu, Číně – a nyní (tj. přes sto lety) se to stane nám. K základním charakteristikám těchto kultur patří, že jsou v podstatě od sebe rozdílné, nezávislé a do sebe uzavřené. Na počátku minulého století byla tato myšlenka zřejmě živá, u Wellse ve fiktivní pesimistické predikaci, u Spenglera ve velké pesimistické kulturní syntéze. Je možno vést analogii: kultura Marťanů, do sebe uzavřená, nezávislá a v zásadě nekomunikativní, se může dostat pouze do střetu s kulturou lidskou, která je zřejmě již na pokraji svého civilizačního konce. U jedné z Wellsových postav – přeživšího dělostřelce – nacházíme úvahu, jak může takový konec vypadat. Je to konec kultury (civilizace), jak ji známe, ale nemusí to být úplný konec lidské rasy:

„No – nějaký ten milión let se sice nebude konat žádný pitomej koncert, nebude existovat žádná Královská akademie výtvarnejch umění a nebudete si moct objednat žádný dobroty v útulným restaurantu. Jestli jste na různý radovánky, tak ty se už asi konat nebudou. A jestli máte salónní manýry a vadí vám, když si někdo u stolu bere na hrášek k vidličce i nůž, jestli vám je protivný, když někdo nemluví akorát spisovně, tak na to všechno radši zapomeňte. Už to nebude k ničemu dobrý. (...)

Chci říct jen tolik, že chlapi jako já přežít dokážou – přežít a zachovat tím rod...“ (s. 302)

Z tohoto zdánlivě tvrdého chlapíka, zachránce lidského rodu, se však vyklube mluvkva a chvástal. Nikdo neví a nemůže vědět, zda lidská civilizace, tak jak ji známe, opravdu vpádem Marťanů neskončila. Nikdo nezná budoucnost, nikdo se v celém díle neodvážá nadhodit myšlenku sblížení a sžití lidského pokolení s marťanským. Zánik celé civilizace, se zdá být neodvratný.

Za třetí: protináboženský osten, jeden z poměrně charakteristických rysů přelomu devatenáctého a dvacátého století, kdy dílo vznikalo, je přítomen především v dílčím příběhu o vikáři, který byl již zmíněn. Náboženský reprezentant není schopen čelit hroícímu nebezpečí, jaké lidstvo dosud nepoznalo. Je naopak mnohem slabší než ostatní. Jeho náboženství je „buržoazní“, neschopné akce, je pouze skořápkou, podobně jako celá civilizace. V postavě vikářově jsou ztělesněny náboženské problémy, jak je Wells vnímal: rozpor mezi slovy a skutky, iracionalita, slabošství, neschopnost přechkat krize. Vikář se stane průvodcem vypravěče a málem ho svým jednáním zlikviduje, protože se stane neopatrným a uvádí neustále oba poutníky v zemi plné Marťanů a jejich strojů do smrtelného nebezpečí. Vypravěč příběhu je nakonec nucen vikáře omráčit (chce ho zabít!) a sám se zachrání před slídícím Marťanem pouze na poslední chvíli.

„Držte hubu!“ šeptl jsem a vyskočil na nohy v obavách, že nás Marťané nutně musí uslyšet. „Prokrista už mlčte...“

„Nikoli,“ vřískal vikář z plna hrdla, postavil se rovněž a rozpráhl paže. „Mluvit budu, ne mlčet! Slovo Páně je se mnou.“

Třemi dlouhými kroky byl u dveří do kuchyně.

„Musím vydat svědectví. Odkladů bylo až příliš mnoho.“ Zašmátral jsem rukou a nahnátl sekáček na maso zavěšený na stěně. Skokem jsem vikáře dostihl. Strach mne doháněl k zuřivosti...“ (s. 287)

Naštěstí si na zešlívším vikáři pochutná Marťan. Tak to pravděpodobně podle Wellse dopadne s kaž-

dým náboženským „fanatikem“, který není schopen racionální úvahy o své vlastní situaci a žije v jiném, neskutečném světě – v těžkých dobách nemůže přežít. V této postavě je náboženství zkarikováno snad ve všech směrech a nedá se říci, že nezáměrně.

Může a má zaznít otázka, v čem je největší síla tohoto díla. Jistě, Herbert Wells měl výborný nápad. Ale to jistě není všechno. Dokázal ho podat velmi sugestivně, nápaditě a přitom akčně. Válka světů není nějakou hlubinou psychologickou sondou do nitra hrdinů, představy o obtloustlých Marťanech dnes působí poněkud komicky (jsme zhýčkaní již mnoha vizuálními obrazy všelijakých vesmírných stvůr!), šťastný konec pomocí náhody působí poněkud prvoplánově. Ne, opravdu to není literatura prvního řádu. Ale přece: Wellsovi se podařilo představit alternativu vývoje šťastného živočicha – člověka, který si kráčí po planetě, jako by se nechumelilo, věří si ve svůj pokrok a netuší, že nebezpečí může přijít kdykoli a odkudkoli. Usnul na vavřínech, věří v pouhé náhražky života, jeho civilizovanost je z hlediska kosmu směšná. Konec může přijít nečekaně, jako zloděj v noci.

Nepřípravenost lidstva na katastrofy a krize všeho druhu je podle Wellse děsivá. Tentokrát ještě lidstvo přežilo, díky náhodě. Jako by se Wells chtěl zeptat: Přežije příště? „Příště“ opravdu přišlo, ale ze strany, kterou otec science-fiction nečekal. Nikoli z vesmíru, ale zevnitř lidstva samotného. Nový, krásný svět měl mít barvu nikoli marťansky nachovou, ale hnědou a rudou.

Literatura k dalšímu čtení:

Wells, Herbert George: *Válka světů a jiné příběhy z neskutečna*.

Albatros, Praha 1987, přeložil Vladimír Svoboda.

Wells, Herbert George: *Soumrak Ruska*. B. Kočí, Praha 1921.

Ferguson, Niall: *Válka světa. Dějiny věku nenávisti*. Academia, Praha 2008.

Gray, John: *Komise pro nesmrtelnost. Věda a pošetilé pokusy, jak ožálit smrt*. Argo/Dokořán, Praha 2013.

Spengler, Oswald: *Zánik Západu. Obrysy morfologie světových dějin*. Academia, Praha 2010.

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století.



Měsíc autorského čtení
čestný host Skotsko
15. ročník ■ 1. 7. až 3. 8. 2014
Brno ■ Košice ■ Ostrava ■ Wrocław
www.autorskecteni.cz

Na mé obloze

ELKAN HAYEK

ELKAN HAYEK (1964) navazuje ve své tvorbě na odkaz moravských Židů, jeho pradědeček Elkan Moses Hayek von Gaya (1844–1904) působil jako neoficiální chasidský rabín na východní Moravě. Hayekova intelektuální poezie, plná kulturních odkazů, v sobě – v dialogu se současností – odráží komplikované a mnohvrstvé tradice střední Evropy. Česky vyšla Hayekova sbírka *Rozdělování nebe* (Barrister & Principal, 2010) a *Modroznebesnášeč* (Dauphin, 2014).

Měsíční

Měsíc jde po měsíci
přiliv a odliv
I vlci vyjí
po střechách chodí náměsíční
luna má místo v poezii

Měsíc co není měsíc
počítá nám čas
Měsíčně jednou
neměsíčně čekám
až budu moci vstoupit zas

A taky měsíců
ze tří čtvrtí
vyhlíží člověk na člověka
v měsíci jednou otevírá se brána
ku početí

Měsíc co měsíc
součty a odpočty
A shůry neohřeje
jen na cestu nám trochu svítí
když tma si lehla za veřeje

Očistec obav

(přístupné, jednoduché,
ale nepochopitelné,
tedy nevhodné pro mladší čtenáře)

Mám tě rád tak jako sebe
s tou láskou plnou nenávisti
k vlastním prohrám
k svým slabostem
k mé nedostatečnosti

Mám tě rád tak jako sebe
s tím obdivem k činu
k domu námi postavenému
k zahradě, co kvete
k rostoucím dětem

Mám tě rád tak jako sebe
s tou touhou plnou obav
o tvoje zůstávání
o moje zachování
o naše zbývání

Smutek / jen tak

A je mi těžko
jen tak, bezdůvodně
jsem jako žena v čase neúrodném
na vodě loďka
do níž voda teče
pluje, je, potápí se, nebude
osudu neuteče

Přitlačen pocity
bez viny, bez příčiny
jsem jako lodivod, jenž vidí jenom stíny
barevný obrázek
z něž barvy vyprchaly
tušíš je, nevidíš, mění se
sny se rozprodaly

Já-Oni

(old-fashioned)

Dívám se na věci
z opačné strany
Překrásný závoj milují
já vidím ho rozedraný

Poslouchám proslovy
z druhého konce
Když ráje slibují
já slyším hrany zvonce

Přemýšlím o světě
pod věčným úhlem
Slávu kde oslaví
já patřím na ně v truhle

Dívám se na sebe
ze sebe sama
Když haní mě, velebí
zpívá jen ďáblova tlama

Neruš/IT

všechno je tam a já jsem tady
nejde už o nic
a nejde to dohromady

tichý hluk počítače
září do dne i noci
ne jak oko boží
jako brána, jako zboží
které mete do pokoje
ovládá ho ruka moje
mojí myslí vládne on

a vesmír, co se ke mně tlačí
ne ten tichý, nekonečný
vesmír, který lidem stačí
je jako virus, jako mor

Jiný/jiná/my

Jsou také lásky
co se nedopijí
prameny bez přestání z obou stran
sevřený rosteš, dokud neprorazí
ten jeden rytíř do trojice bran

Jsou také lásky
co se nenasytí
celý jsi uvnitř a celý objímáš
část tvého života a přece jiné bytí
je jiná tebou, když ji máš

Jsou také lásky
co se nedopoví
něčeho málo, všechno přebývá
jen stejný lovec po tisíci loví
jiný jsi v ní, když tě objímá

Bukinistovy řeky

Čím více nás je, tím hůře
na staré stezky se nevejdeme
byly jen pro vyvolené
Boží rukou, rozevřenou knihou
překonáváním

Rozprodávání bukinistovy skříňky
začalo nenápadně
od břehu Seiny přes hypermarket na Hudsonu
až po špinavou tržnici na Jang-č-ťiang
spousta písmenek pro všechny

Rudá, Hnědá, Modrá, Žlutá řeka
proplétaná písmena na soutoku
všechna jsou pro všechny, vždycky a všude
jenom ne Slovo
jemuž krev prýští z boku

Konečno/něco-nic

Za domem město
za městem krajina
za krajinou země
za zemí svět

za světem slunce
za sluncem vesmír
za vesmírem nekonečno
a z nekonečna zase zpět

Všude je něco, co se nás dotýká
točí se, rozpíná, blýská a útočí
něco je jsoucí, něco jen je
až světla hvězdiček vstupují do očí

Kdyby nic nebylo, jen moje stavení
za dveřmi dálava, cizí jak tma
jen pokoj s příběhem a naše zkušenost
přece by zůstalo všechno, jak má

Hořící srdce

báječná křupkost chleba
jako ta kůra popraskané země
rozkrojím
chléb, jablko, svět

pro chlebové krátery
jablečné hvězdy
a horké srdce daleko uvnitř

Na mé obloze

můžeš se osvětlit
a přece hledám místa
kde je tma
můžeš se odhalit
a stejně budu zkoušet
kam až se jít dá

pro tmu, jež září v kříži tebe
hodil jsem kříž za hlavu
a spatřil jiné nebe

pro tmavou hvězdu na tvé obloze
propíchl jsem hvězdu betlémskou
jsem belzebub na koze

a vprostřed reje
v němž se božské mísí
jsem jako král David
co miloval teď
a zbožný byl kdysi

Sedmý sešit tiché radosti

Zamyšlení s ukázkami nad dvěma svazečky textů z Vysočiny

PAVEL STUDNIČKA

Básník zbytkově ještě existujícího venkova Petr Mazanec (1945) se v adventním čase roku 2013 prezentoval ve dvojí úloze. Nejdříve jako editor díla svého zemřelého vrstevníka a poté vlastním novým opusem. Záslužným činem je nejen ediční posthumní výběr veršů Václava Moravce (1941–2002), ale i – v druhé části knížky – oddíl věnovaný korespondenci a vzpomínkám přátel a blízkých jako připomínka jeho nevšední osobnosti.

Útlá kniha *Tichá radost* je určena pro okruh přátel, nevstoupí proto do širšího knižního oběhu, ale má svou jedinečnost, nezaměnitelnost a oprávnění. Iniciačním východiskem této knížky jsou autorova životní bydliště, především Kamenice nad Lipou a Jihlava. Poslední léta Václav Moravec žil v Praze (Kunratice, Petýrkova ulice).

Knížka o sedmi částech sděluje obtížně přenosnou zkušenost (a statečnost) člověka onemocnělého nevyлéčitelnou nemocí (svalová dystrofie), vedoucí k invaliditě a předčasnému životnímu konci.



Václav Moravec:
Tichá radost
(poezie, texty, části
korespondence,
vzpomínky blízkých
a přátel).

V roce 2013 vydala
Marta Bretschneiderová,
roz. Moravcová; k vydání
připravil Petr Mazanec;
1. vydání, 149 stran.
(Knížka není v běžné
distribuci, je přístupna
v hlavních knihovnách).

Základní charakteristiku jeho veršů, které psal v několika obdobích svého života, najdeme ve vzpomínce básníka Jaromíra Zelenky (str. 129) *S duhou za zády*: „*Co se mi vždycky na Václavovi líbilo – nevycucával si básně takříkajíc z prstu, nevyhledával takzvané poetické chvíle, nenutil se do veršování. Báseň si ho, abych tak řekl, nacházela sama; jeho vkladem bylo to, že uvolil se být připraven ... S tím vyjížděl na svém električáku ven, díval se nahoru i dolů, na malé i velké, naslouchal, obhlížel.*“

V těže vzpomínce lze číst i toto paradoxní hodnocení jeho osudu: „*Může to znít divně, ale Václavovi bylo v životě práno. Kdekdo s ním rád poseděl a dal se do řeči, měl štěstí na dobrotivé lidi. Díky nim např. vykonal velké poutě, velké cesty.*“

Moravcovy verše vycházejí z poetiky přelomu 50. a 60. let, respektive první poloviny 60. let. Přirozená – byť ne překvapivá – obraznost, příroda pozorně vnímaná, výtvarný cit, láska k vážné hudbě, potřeba četby a případně psaní, ale snad nejvíce – potřeba činnosti, hlavně v okruhu svých přátel, nejen těch na vozičku.

A tak lze i pominout, že některé jeho verše mají menší invenci, či ocitnou se v blízkosti poetických klišeů či určité teozovitosti, eventuálně banálních mouder.

To základní resumé zůstává – obdiv k statečnému zvládání (i díky poezii) tragického osudu; četba malé knížky jako duchovní posila lidem, když se ocitnou v nějaké těžké životní situaci.

Červen

S duhou za zády
courám se ke vsi

Rybník rozprostřel náruč
a se slastným protažením
zlatě zablýskal
dukátky kosatců na břehu

Vrby pospávaly
a vlaštovky muchochňapky
reptaly
že den nemá konce ani zvonce ...

Snad po setmění
pod sametovým přehozem noci
uvidím v bělmu úplňku
vzorec pro výpočet tajemných kouzel
svatojánského lesa
a svoji modlitbu
jak šplhá po kmenech do nebe

Listopad (závěr)

(...)

Nejdříve po Ondřeji
ulehnou poslední zbytky neklidu
s bělavým hávem do polí
a čas tiché radosti
se posune k adventu

* * *

V roce příznivých znamení
se sítiny nevěle rozestoupí
a my
zrození
pod šťastnou hvězdou
najdeme v sobě
svůj tichý
dobrý vesmír



Václav Moravec v bazilice sv. Petra ve Vatikánu
s Janem Pavlem II. (1990).

Co mám a nemám rád

Neumím zaběhnout stovku za dvacet sekund, ale mám
rád Saturnina od Jirotky, Holanovu poezii třicátých let,
Pavla Kantorka a pajšl s knedlíkem.
Mám rád leccos, i svou ženu.
Nemám rád plané sliby, paní J. K. a její fenku, nedo-
chvilnost, pivní cintání ožralů a rajskou omáčku.
Nemám rád soucit!
Nemám rád leccos, ani své nedostatky.

Za klášterní zdí

(věnováno Robertu K.)

(...)

Jdu s tvými kroky až někam na rozcestí
kde nikdo schody do nebe nepostavil
velebím bourbonskou krajinu
i den věčných slibů
ubírám z viděné krásy
něco pro sebe
a hřeje mne poznání
co všechno k životu nepotřebuji

(po bytu v trapistickém opatství v Sept Fons)

Vlastní, nenápadně vyhlížející opus P. Mazance *Sedmý sešit* je již jeho čtvrtá knížka textů vydaná v nakladatelství Dauphin. V názvu netřeba hledat nic záhadného, protože vystihuje pouze chronologické pořadí autorova textového usilování.

V nakladatelství Dauphin jde sice o čtvrtý svazek, v bibliofilské prezentaci však o sedmý sešit. Přesto název lze chápat i symbolicky. Číslo sedm je číslem úplnosti, plnosti (týden má sedm dnů stále se opakujících).

Scenérií textů je vysočinský venkov stejně jako u předchozích knížek. Vyplývá z nich autorova zakotvenost (40 let života v jedné vsi), nikoliv ale opěvování nebo karikování venkova po tékavém navštěvování v čase příznivého počasí. Oproštěný verš bez metafor a přirovnávání, přirozená civilnost, neokázalost, věrnost svému vidění světa; stručnosti odpovídá snaha o odstup (střídání ich a er-formy, vynechávání sloves v činném tvaru, frekvence infinitivů), nebo obráceně řečeno, odstup odpovídá stručnost. Averte ke snaze někoho (včetně sebe) kýčovitě dojímat. Přesto se paradoxně může reflexe venkova tohoto pěšího pozorovatele krajiny někomu jevit nepřiměřeně (svět až skoro omamně neskutečný svou přirozeností a prostotou), tedy jako virtuální fikce. Odlehlý klid polních cest, lesních pěšin a jiné pořadí hodnot, než jaké panuje v mediálním chaosu, však ještě existuje, i když vzácně a řídko. Ostatně v české poezii v posledním půlstoletí

tato „sládkovská“ tradice je přece jen nadále přítomná: počínaje pozdním B. Reynkem přes St. Zedníčka, L. Dvořáka, Z. Hejdu k básníkům současným (např. M. Doležal, P. Borkovec, P. Kolmačka či Z. Volf).

Mazancovy texty zatím oslovily malé množství čtenářů, to ale nepokládám za podstatné. I ony zůstanou svědectvím o bolestně krásném pobytu na této zemi v horce krásném místě vlasti, jemuž se říká Vysočina.

Něco jiného – 9

Z rozhovoru je možné
dozvědět se hodně
ale přece jen by bylo něco jiného
uvidět jednu ženu středního věku
jak jde do kostela
ve čtvrtek před sedmou večer

a na chvíli
jen na pět minut
(nebo alespoň na tři)
byť vůbec neměnit podobu svou

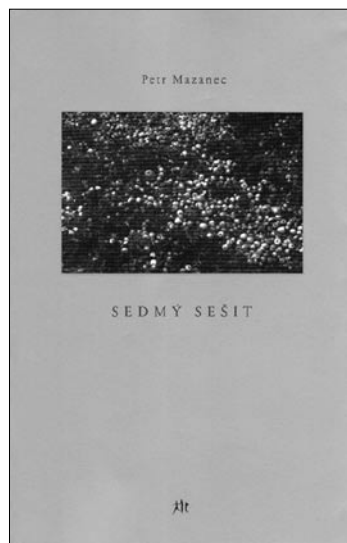
myslí a citem
zcela jí být
(Ale jen touto a ještě možná dvěma
Jinými snad ani ne)

Oči

1)
Ty oči lidské
rybí králíčí psí
(ne psové)
Ty zázračné oči

Oči upíraly
oči se dívaly a viděly

Oči v prstech kluzké
snadno vyklouznou



Petr Mazanec:
Sedmý sešit, Praha –
Podlesí, Dauphin 2013,
1. vydání, 113 stran.

Oči (pak už zase) jen proti
nebi krajině

A nakonec oči vyhaslé
jak Benešovy dekrety

2)
Byl jsem vždy rád
že mám ty oči hnědé

ale nad těmi s modrýma
nikdy se nepovyšoval

Oči hnědé (černé) modré (zelené)
oči které dobře vidí

Protože jedno je
jak řekl Mao (nebo Teng?)
zda kočka je černá či bílá –
hlavně když chytá myši!

Karel Hynek Mácha – ještě dvakrát

2)
Tak krásná příroda
Těžko uvěřit
že ráj by měl být ještě více

A *tak* jsem v podvečer
při kraji silnice šel
a díval se

na obě strany podél ní
před operací už jen několik dní:
„To vše, jež nyní opustiti měl, ...“

A tak
s KHM
až do konce

(citován verš – *Máj*, 3. zpěv, str. 52, v Praze 1836)

Neřekli – napsali (o mých verších)

Někteří že je *to oslovilo*
že četli *se zájmem*
a někdo zas
že mu to *šlo pod kůži*
a ještě jiný v dopise –
že ač se to na první čtení nezdá
tak to *má přesah*
Lidka mi napsala že mi vulgarismy nesluší
a V. M. popudilo že je *to* ve verších
když je *to* vlastně próza
a J. Š. napsal že kniha je *plná*
silných konkrétních lidských doteků

A ještě jiní
neřekli nenapsali nic
Někteří mlčeli klidně
někteří zarytě

P. S.
Ale Ten z Bítova mě nezarmoutil: „*Jste Básníkem ani ne*
Naslouchání, spíš – Zaslechnutí... Sledujte Dál Vanutí
Vánku Tichého!“ (J. K. 23. 4. 1998; z dopisu)

PETR MAZANEC (1945) byl středoškolským učitelem. Žije v obci Veselá u Počátek. Věnuje se regionální historii.

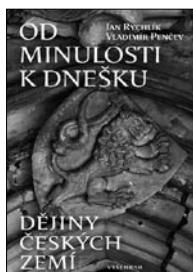
VÁCLAV MORAVEC (1941–2002). Mládí prožil v Kamenici nad Lipou. Po studiích pracoval jako rozhlasový redaktor. Brzy však onemocněl svalovou dystrofií a začal používat invalidní vozík. Zemřel předčasně v Praze.

Pavel Studnička (1946) byl středoškolským učitelem. Nyní se věnuje kulturní publicistice a regionální historii. Žije v Pardubicích.

Z nových knih

**JAN RYCHLÍK,
VLADIMÍR PENČEV
OD MINULOSTI K DNEŠKU
DĚJINY ČESKÝCH ZEMÍ**

Vyšehrad, váz., 688 s., 598 Kč



Přehledné zpracování českých dějin od samých počátků až po ty nejsoučasnější události z pera J. Rychlíka, historika specializujícího se na moderní české a sloven-

ské dějiny a dějiny balkánských zemí. Základní perspektivou knihy je pojetí českých dějin jako historie českého prostoru, nikoli pouze českého národa. České dějiny, to znamená stejně tak dějiny německy mluvícího obyvatelstva českých zemí. J. Rychlík dále důsledně zasazuje dějiny českých zemí do širšího evropského kontextu, zejména do prostoru střední Evropy. V souladu s badatelským zájmem autora o dějiny česko-slovenských vztahů se prostoru dostává i slovenské perspektivě v pohledu na historii Československa. Knihu doplňuje chronologie a přehled panovníků a politických představitelů českých zemí od úsvitu dějin do dnešních dní. Autorem kapitol věnovaných kultuře je V. Penčev.

**JOSEF BERÁNEK, VÁCLAV VACEK
MĚL JSEM ŠTĚSTÍ NA LIDI**

Vyšehrad, váz., 288 s., 298 Kč



Životopisný rozhovor sleduje životní cestu Václava Vacka od dětství v podhůří Orlických hor, postupné hledání životního povolání v nesnadných letech nesvobody a především

jeho kněžské působení a hledání nových cest, jak přiblížit lidem krásu toho nejcennějšího – hlubokých mezilidských vztahů a dospělé svobody. Inspiraci přitom nachází v pozorném naslouchání lidským radostem i bolestem a v podobně citlivém čtení Bible. Jeho pohled je díky tomu prost složitých teologických obrátů a povzbuzuje mnohé lidi k důvěře, že Bůh i dnes s námi počítá, že chce spolu s námi pečovat o svět, abychom v něm mohli žít my i další generace. Životní postoje V. Vacka ovlivnila rodina, ale také mnozí z těch, které potkal. Vzpomíná na kardinála Františka Tomáška (jehož byl poradcem), na persekvanované kněze včetně Josefa Zvěřiny, Antonína Mandla, Bonaventury Bouše a mnohé další statečné lidi. Zmiňuje setkání s Arnoštem Lustigem, Evou Brodskou, Davidem Vávrou a dalšími.

**JAN SOKOL
ETIKA, ŽIVOT, INSTITUTE**

Vyšehrad, brož., 264 s., 268 Kč



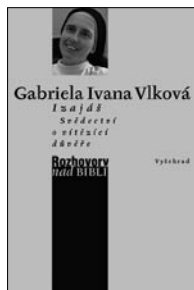
Výsledky moderní evoluční biologie naznačují, že mravnost v lidských společnostech není jen nějakou konvenční „nadvstavbou“, nýbrž navazuje na podstatné rysy vše-

ho živého a rozvíjí je -specificky lidskou kulturou. Jednající člověk tak není jen svébytná osoba, odpovídající pouze za své vlastní činy, nýbrž nese faktickou odpovědnost i za to, co ve své kultuře a společnosti přebírá. Tato nesmírně široká odpovědnost se musí v současných společnostech rozdělit, podobně jako se dělí a specializují i naše činnosti. Není to však jen břemeno, které by náš život omezovalo, nýbrž může mu také dávat obsah a smysl, který v současné společnosti citelně chybí. A právě tento chybějící smysl, stejně jako společná naděje, jsou možná jednou z hlavních příčin často připomínané „krize“ současných společností. Společný náboženský základ starších společností nemůže filosofie sice nahradit, může však připomenout, bez čeho se ani moderní pluralitní společnosti patrně neobejdou.

GABRIELA IVANA VLKOVÁ
IZAJÁŠ

Svědectví o vítězíci důvěře

Vyšehrad, váz., 296 s., 298 Kč



Záznam cyklu rozhlasových dialogů Petra Vaňury s Ivanou Vlkovou, řeholní sestrou řádu dominikánek a děkankou Cyrilometodějské teologické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci o knize Izajáš, jednom z vrcholných textů Starého zákona. Diskuse se nevěnuje jen jednotlivým dílčím pasážím knihy Izajáš a jejímu dobovému pozadí, nýbrž sleduje stopu důležitých motivů napříč celou knihou a odhaluje tak její výrazné teologické poselství. Ačkoli je tento spis často citován v Novém zákoně, Vlková jej interpretuje především v jeho starozákonním kontextu a snaží se ukázat, jak prorok promlouval do aktuálních problémů Judska v osmém století před Kristem, do situace judských přesídlenců v Babyloně ve století šestém i do situace těch, kdo se z babylonského vyhnanství později vrátili. Čtenář se však dočká i úvah o důvodech a smyslu novozákonního užití příslušných izajášovských textů. Forma rozhovorů činí text přehledným a dobře čitelným.

Vyšehrad, s.r.o.,
Víta Nejedlého 15,
130 00 Praha 3,
tel./fax: 224 221 703
info@ivysehrad.cz, www.ivysehrad.cz
nákup: Štěrboholská 44/1307,
102 00 Praha 10; 20 % sleva

THOMAS A. SZLEZÁK
ZA CO VDĚČÍ EVROPA ŘEKŮM

Oikoymenh, přeložil D. Korte, váz.,
304 s., 358 Kč



Kulturní pojem „Evropa“ chápe autor jako otevřenou, tolerantní, pluralistickou kulturu občanské společnosti, oproštěnou od absolutismu a státního náboženství, charakterizovanou historickým povědomím a orientací na vědu.

Za tuto svou identitu vděčí podle autora, profesora klasické filologie, plodům řeckého umění a myšlení. Je dalek toho, aby byl hlasatelem určité ideologie. Antiku – a zejména řeckou antiku – podle něj nelze učinit poplatnou žádnému určitému společenskému řádu ani ideologii. Měla výrazný sklon k relativizaci svých vlastních hodnot a k (často přehnanému) oceňování kultur Východu. Novověká křesťanská kultura se teprve až v osvícenství naučila zpochybňovat samu sebe.

OIKOYMENH (Redakce a sklad)
Černá 3, Praha 1,
tel./fax: 224 930 310/212;
e-mail: distribuce@oikoymenh.cz
Prodej pro veřejnost každý čtvrtek
mezi 9.30 a 16.30
15% sleva, 20% sleva pro studenty
www.oikoymenh.cz

JOSEF SMOLÍK
ÚVOD DO STUDIA
MEZINÁRODNÍCH VZTAHŮ

Grada, brož., 232 s., 349 Kč



Je zřejmé, že mezinárodní vztahy jsou komplikovanou oblastí. Samotné prostředí mezinárodní politiky na začátku 21. století je mnohem dynamičtější, než jak tomu bylo kdy-

koli v minulosti. Kniha Úvod do studia mezinárodních vztahů vybízí čtenáře k pomyslnému prvnímú krůčku k pochopení této komplikované problematiky. Je určena nejen studentům mezinárodních vztahů či politologie, ale také všem těm, kteří se potřebují rychle zorientovat v daném oboru a chtějí získat základních poznatky o teoriích, problémech a současných diskusích, jež se odehrávají nejen na akademické půdě, ale i ve veřejném diskurzu. Přehledně uvádí základní teorie mezinárodních vztahů (realismus, liberalismus, behaviorismus, marxismus), principy zahraniční politiky (národní zájmy, jejich řešení), mapuje význam moci v mezinárodním prostředí, konflikty v mezinárodních vztazích a naznačuje možnosti jejich řešení. Nezapomíná ani na mezinárodní politickou ekonomii, globalizaci, Evropskou unii apod.

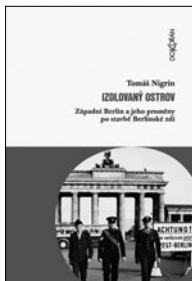
Grada Publishing,
U Průhonu 22,
170 00 Praha 7,
tel.: 234 264 401-2, fax: 234 264 400,
www.grada.cz

TOMÁŠ NIGRIN

IZOLOVANÝ OSTROV

Západní Berlín a jeho proměny po stavbě berlínské zdi

Dokořán, brož., 216 s., 250 Kč



Kniha se zaměřuje na Západní Berlín v době před stavbou a po stavbě Berlínské zdi v roce 1961, tedy v době tzv. druhé berlínské krize. V centru pozornosti stojí především město,

jeho obyvatelstvo a komunální politika včetně specificky berlínských problémů. Velmocenská politika během studené války a neustálé napětí mezi Východem a Západem tvoří pouze rámec a nutné kontextuální začlenění vývoje ve městě. Stavba Berlínské zdi totiž ve výsledku napomohla k oživení Západního Berlína a stabilizaci ekonomické a společenské situace včetně upevnění jeho pout ke Spolkové republice Německo. Boj za svobodný a prosperující Západní Berlín vedl v době krize tehdejší primátor Willy Brandt, kterému napomohly jeho berlínské úspěchy v postupu kariéry na kancléřský post.

Dokořán,
Holečkova 9,
150 00 Praha 5 – Smíchov
tel.: 257 320 803,
tel./fax: 257 320 805
dokoran@dokoran.cz,
www.dokoran.cz

LUKÁŠ LINEK, PAT LYONS

DOČASNÁ STABILITA?

Volební podpora politických stran v České republice v letech 1990–2010

SLON, brož., 222 s., 339 Kč



Autoři se v knize zaměřili na dva provázané cíle. Prvním bylo vysvětlení toho, proč jsou čtyři politické strany (ČSSD, KDU-ČSL, KSČM a ODS) opakova-

ně a dlouhodobě volebně úspěšné, což jim garantuje kontinuální zastoupení v českém parlamentu; tato organizační stabilita stranického systému je v postkomunistickém prostoru unikátní. Proto autoři upřeli svou pozornost na dlouhodobé faktory, které ovlivňují hlasování českých voličů pro konkrétní politické strany. Z tohoto důvodu se zaměřili na takové faktory, které jsou schopny stabilitu vysvětlit: konfliktní linie, levo-pravá orientace a stranická identifikace.

Druhým cílem bylo zjistit, zda se v čase nemění vliv výše uvedených faktorů, které ovlivňují volbu strany. V prostředí postkomunistické transformace spojené s významnými proměnami společnosti lze důvodně předpokládat i změny v roli konfliktních linií a levo-pravé orientace při hlasování a ve strukturaci volebního chování jako takového. Autoři se zaměřují na zkoumání a hodnocení změn, a to zvláště s ohledem na změny, které do volebního chování vnesly sněmovní volby v roce 2010.

MARTIN HÁJEK

ČTENÁŘ A STROJ

Vybrané metody sociálněvědní analýzy textů

SLON, brož., 227 s., 379 Kč



Kniha se zabývá metodologií textových analýz v kontextu sociálních věd. Tematicky pokrývá tři typy textových analýz, které se v sociálních vědách nejčastěji používají: obsa-

hovou, diskurzní a narativní analýzu. Uspořádávající osou celé knihy je role čtenáře – člověka nebo stroje, protože žádný text nelze v sociálních vědách analyzovat bez toho, aby byl nějakým způsobem čten. V perspektivě dvojakosti lidského a strojového čtení autor vysvětluje tři výše zmíněné textové analytické přístupy a ilustruje je na konkrétních výzkumných příkladech.

KAREL ŠÍMA, PETR PABIAN

ZTRACENÝ HUMBOLDTŮV RÁJ

Ideologie jednoty výzkumu a výuky ve vysokém školství

SLON, brož., 174 s., 230 Kč



Je jednotu výzkumu a výuky samozřejmým a nezbytným základem moderního vysokého školství? Shodují se na tom akademické elity všech západních zemí včetně České

republiky. Tato kniha však ukazuje, že nikoliv, neboť nebyla nikdy ve skuteč-

nosti realizována – podle autorů se jedná o ideologický princip, který realitu spíše zastírá a který je potřeba podrobit kritice. Důsledkem této ideologie je často nezáměr vyučujících o studující a o to, co se naučí. V tomto smyslu představuje jednota výzkumu a výuky oxymoron: jedná se o zdánlivě ztracený, ale přitom nikdy neexistující ráj, jehož věčné hledání pouze zastírá současné problémy a brání jejich konstruktivnímu řešení.

JAN HOLZER, PAVEL MOLEK A KOL.
DEMOKRATIZACE
A LIDSKÁ PRÁVA
Středoevropské pohledy
 SLON, brož., 267 s., 325 Kč

Základním cílem monografie je analyzovat význam a důsledky proměn dis-



časného výzkumu demokratizace a lidských práv a vymezuje klíčové termíny spjaté s nedemokratickými režimy a jejich demokratizací, dále rozebírá jejich vývoj „po“ demokratizaci. V dalších kapitolách autoři kladou základní otázky po smyslu a definici demokracie, jejich různých formách a koncepcích, podrobně rozebírají lidská práva, proměny jejich zdůvodnění v různých obdobích a různých školách politické filozofie a zaměřují se i na otázku konstitucio-

kursu demokratizace a lidských práv pro současné sociopolitické procesy, a to s důrazem na realitu střední Evropy.

Kniha nejprve rozebírá metodologické výzvy sou-

nalismu a jeho propojení s demokracií a lidskými právy.

Druhá část knihy je zaměřena na konkrétnější a praktičtější problémy: vztah voleb a demokratizace, demokratizaci a lidská práva pohledem současných základních teorií mezinárodních vztahů či sekuritizaci lidských práv a demokracie. Poslední kapitola se zaměřuje na otázku, do jaké míry s sebou demokratizace států střední Evropy přinesla porušování některých lidských práv a jak je posuzovaly ústavní soudy těchto států a Evropský soud pro lidská práva.

SOCIOLOGICKÉ
NAKLADATELSTVÍ (SLON),
 Jilská 1, 110 00 Praha 1
 tel.: 222 220 025,
 fax: 222 220 045
 www.slon-knihy.cz,
 slon@slon-knihy.cz

NOVÁ PUBLIKACE CDK



MARY L. GAUTIEROVÁ, PAUL M. PERL, STEPHEN J. FICHTER

Stejné povolání, rozdílní muži

Vývoj kněžství ve Spojených státech po druhém vatikánském koncilu

Sociologická studie z Centra pro aplikovaný výzkum apoštolátu na George-townské univerzitě zkoumá generační proměny katolických kněží ve Spojených státech od 70. let 20. století do současnosti. Navazuje na podobné výzkumy, které v USA probíhají od konce 60. let, a tak může srovnávat data v chronologické perspektivě. Předmětem studie jsou demografické změny amerického kněžstva, spokojenost a obtíže v povolání, spolupráce s laiky, postoje k současné americké multikulturní realitě a ke skandálům se sexuálním zneužíváním nezletilých osob. Publikace je zajímavá nejen pro sociology, ale také pro historiky a pastorální teology.

Brož., 296 str., 298 Kč

Objednávky na adrese:

CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz

Sándor Ferenczi**Klinický deník**

Uspořádal a přeložil Michael Balint

Klinický deník tvoří autorovi zápisky reflexí z psychoanalytické práce s pacienty z roku 1932.

Zápisky se týkají zejména tří okruhů – teorie traumatu, psychotherapeutické techniky a vztahu s Freudem. Sándor Ferenczi svým přístupem a myšlenkami inspiroval vztahovou psychoanalýzu.

váz., 224 s., 445 Kč

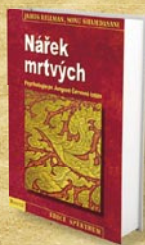
**Paul Keenan****Dobré zprávy pro špatné dny**

Krátké duchovní úvahy prokládané příběhy ze života newyorského kněze a rozhlasového moderátora jsou svědectvím o radosti ze života, v jehož centru stojí lidská duše. Keenanovy příběhy jsou plné konkrétních lidí s jejich obyčejnými životy a starostmi, které se ale mění v hluboké příklady o smyslu „oduševnělého“ života, okořeněné Keenanovým laskavým humorem a shovívavým nadhledem.

brož., 192 s., 235 Kč



Vychází současně jako e-kniha

**James Hillman, Sonu Shamdasani****Nářek mrtvých**

Psychologie po Jungově Červené knize

Rozhovor Jamese Hillmana, zakladatele hnutí archetypální psychologie, a znalce díla C. G. Junga a editora Červené knihy Sonu Shamdasaniho se dotýká vztahu živých a mrtvých v našich snech, otázek kreativity a výtvarného vyjádření, psychologie umění, narativní psychologie, hlubinné psychologie, významu křesťanství pro moderního člověka, vztahu člověka k minulosti.

brož., 232 s., 399 Kč

**Anselm Grün****Vyhoření**

Jak rozproudit vlastní energii

Autor se věnuje problematice vyhoření a na základě psychologie flow a jungovské psychologie aktivní imaginace popisuje cesty ze zablokovanosti životodárné energie každého člověka. Jeho recepty zní: zdravé životní rituály, následování silných vnitřních obrazů a vizí a vědomé utváření pozitivního náhledu na vlastní život.

brož., 168 s., 249 Kč



Žadejte v knihkupectvích nebo objednávejte: Portál, s. r. o., tel.: 283 028 203, e-mail: obchod@portal.cz

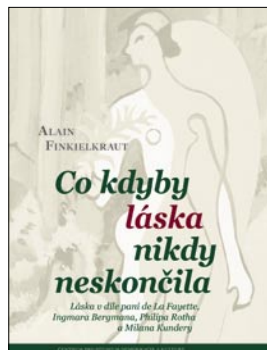
Knihkupectví Portál: Praha 1, Jindřišská 30 / Praha 8, Klapkova 2

REVOLVER
REVUE

ZAJÍČEK – texty, anketa, fotografie / Hruška – NOVÉ BÁSNĚ
 Kieslinger – MUŽ URČENÝ K LIKVIDACI / MALBY – Hísek
 F. TOPOL – rozhovor / PRÓZY – Linhart, Kremlička / VALOUŠEK
 Transport č. CV 330 – FALL / VYPALOVANÉ KRESBY – Krejcar
 MATOUŠEK – debata / Kubový – INTERVIEW / Babák představuje
 Králík – FOTOGRAFIE / Petrbock – ATELIÉRY / Scenáristická dílna
 Haloun – KNIŽNÍ EDICE / COULEUR – kritické reflexe a glosy



K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: www.revolverrevue.cz
 email: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.



ALAIN FINKIELKRAUT

Co kdyby láska nikdy neskončila

Ve své půvabné knížce přeložené pod názvem Co kdyby láska nikdy neskončila uvažuje Alain Finkelkraut o čtyřech podobách moderní lásky, která je sice vyvázána z tradičních svazujících pout přísné morálky a zatěžujících zvyků, přesto je spíše křehká a v ohrožení. Láska je dnes sice „volná jako ptáček“, ale je třeba se s autorem na chvíli pozastavit a ptát se, jaké podoby má dnes tato základní lidská emoce a zda vlastně ještě umíme opravdově milovat.

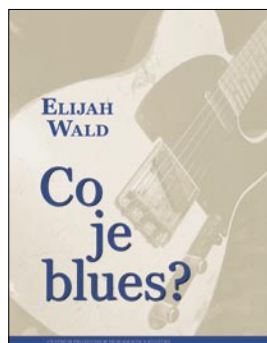
Brož., 112 str., 169 Kč

JIRÍ HANUŠ A KOL.

Nostalgie v dějinách

Tato knížka vznikla na základě kolokvia o tématu nostalgie, které uspořádal Historický ústav FF MU ve spolupráci s CDK koncem roku 2013 v Brně. Je originálním pokusem o tematizování této lidské emoce, která hraje v dějinách větší úlohu, než se většinou předpokládá. Jednotliví autoři pojednávají o různých projevech nostalgie v českých, evropských a amerických souvislostech a zamýšlejí se nad významem nostalgie v životě jednotlivců i celých společností. Kniha je určena především zájemcům o kulturní dějiny a moderní historii.

Brož., 152 str., 169 Kč



ELIJAH WALD

Co je blues?

Bluesová hudba začala zaplavovat Spojené státy krátce po roce 1910. Přibližně šedesát let zůstala hnací silou středního proudu populární hudby a dodnes se hraje a poslouchá po celém světě. Blues, které kdysi hrály a zpívaly skupiny amatérských muzikantů, pouliční kytaristé a divadelní divy, dnes běžně slyšíme jako hudbu v pozadí westernů a reklam na auta. Má všemožné podoby, od jemných melodií v podání akustické kytary až k nakrápnutému blues-rocku. Blues se šeptá, řve, bručí, sténá, jódluje a hraje se na všechno, foukací harmonikou počínaje a syntezátorem konče. A tak vzhledem k tomu, že posluchačstvo, vkus a technologie se proměňují už celé století, musí každý pokus o pochopení této hudby začít otázkou: Co přesně je blues?

Brož., 168 Kč, 198 Kč

PETR VÁŠA

TOMATOM

Známý brněnský básník, textař, hudebník a výtvarník se přiklonil ke klasickému žánru a napsal „povídkový román“, jak toto dílo sám označuje. Hrdiny knihy jsou čtyři členové fiktivní brněnské skupiny Tomatom, která se věnuje fyzickému básnictví. Pavel Slavík, Jindřiška Svobodová, Fabián Dlouhý-Lišák a Eva Zahradníková pořádají básnická představení a kurzy pro studenty, potkávají se se svými přáteli i sami navzájem. Při těchto setkáních se snaží lidem pomoci zbavit se strachů a úzkostí, objevit jejich pravé já a osvobodit se k prožívání života, v němž jsou nově schopni uplatnit vlastní vlohy a nadání, často i umělecké. Jde o podobná témata, která Petr Váša již dlouho uplatňuje ve svých básních a písňových textech.

Brož., 184 str., 229 Kč



Objednávky na adrese:

CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz

