

BOHUMIL NEKOLNÝ / Stáváme se kulturní provincií

ANDRZEJ NOWAK / Pokušení ruské geopolitiky

JEAN CLAIR / Protivný deník

ALENA MEAS / Ateliér Luciana Freuda

Rozhovor s GAO XINGJIANEM

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

Starým Městem pražským
provádí a čte VĚRA KOUBOVÁ

Rozhovor s JIŘÍM ČERVENKOU

FRANTIŠEK MIKŠ / Balthus:
malíř, který uměl udělat jaro

MILOŠ DOLEŽAL / Cesty za Balthusem





NAKLADATELSTVÍ
VYŠEHRAD
SPOL. S R.O.

VITA NEJEDLHO 15,
130 00 PRAHA 5
tel./fax: 224 221 703
info@vysehrad.cz

Vyšehrad - expedice,
Střelohorská 44/1307,
102 00 Praha 10
tel./fax: 271 951 350
distribuce@vysehrad.cz

Při nákupu
v expedičním skladu
sleva 20 %
na www.vysehrad.cz
sleva 15 %



Jiří Urban

VENKOV POD KOLEKTIVIZAČNÍ KNUTOU

O okolnostech exemplárního „kulackého“ procesu

Kniha vypráví příběh několika rodin saských zemědělců Josefa Novotného a Josefa Machetky a Novopacka, kteří se právě pro své příkladné hospodářství a čest, již si získali ve své zemi, stali obětí exemplárního procesu s venkovskými bohatými „kulaky“. Příběh tohoto příkladu knihy sleduje dramatické osudy „kulackého“ rodu v průběhu 50. let, přes léta 60., na jejichž počátku byla kolektivizace českého venkova dokončena, až do politicko-páderského období a pak k rozvrácení se se zločiny minulosti. Knížku doplní fotografie, které přibližují organizaci kolektivizačního procesu a peripetie zadržení JZD.

Bová, 374 s., 245 Kč

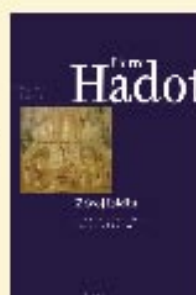


Stanislav Sousoedík

SVOBODA A LIDSKÁ PRÁVA

Významný český křesťanský filozof se ve své knize zabývá s odáním ze základních problémů sociální filozofie současnosti: problémy lidských práv a svobod. Autor vykládá historii nejen lidských práv, přičemž její kořeny nachází především v židovské raské tradici. Tace kritickým vývoje novověkého myšlení nastla

těš svou metafyzickou podobu, která se dnes obvykle mylně považuje za svou původní ideu. Autorův důraz na její předchozí vývojové fáze, s nimiž současnou podobu lidských práv a svobod konfrontuje, představuje důležitý příspěvek k rozvíjení se diskursu o tomto dnes tak důležitém tématu. Bová, 225 s., 195 Kč



Pierre Hadot

ZÁVOJ ISIDIN

Přes o dějinách ideje přírody

Ve své pozoruhodné knize Hadot ukazuje, jak se slova a udhlování ve přírodě spíše s ohledem na bahýně Isidy-Artemidy jako zosobnění Přírody a s myšlením jejího odhalování mnohou právě ve své mnohoznačnosti stál lidem k antroposkym dějinám pojmu přirody.

Kniha, která je vyzdílená plněnou autorovy celoživotní fascínací se myšlením „tajomství přírody“, nabízí velmi bohaté reflexe antického a hellénistického světa do jejího pozemného světa předtím, než renesanční myšlenka novověku, německé romantiky do 18. a 19. století. Báz., 376 s., 305 Kč

REVOL
VE
REVUE



PRÓZA - Jardine, Klaricová, Myšková / NABOKOV - Bledý oheň
Stech - MALBY / KUNSTWERK - Nevadí / Kintera - ATELIÉRY
ROZHOVOR - Büchler / FOTOGRAFIE - Stucki / NOVÉ PRÁCE
ZA LEXIKONEM ČESKÉ LITERATURY - rekapitulace - dokumenty
Urbánková - OBRAZY Z MYKOLOGIE / Brousil - Z DENÍKU
TYPOGRAFA / KRITICKÝ COULEUR - Kalina, Pečínková, Vašíček,
Šimák, Drda ad. / PŘÍLOHA / JEDNA VĚTA Ivana Matouška



K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci nebo poštou:
148 Kč zašlete složenkou do Revolver Revue, Jindřichská 5, Praha 1,
110 00, nebo na č. ú. 171178049/0300. Ve „zprávě pro příjemce“
uvedte „RR 79“. Více na www.revolverrevue.cz, 222 245 801,
sekretariat@revolverrevue.cz.

Jsou oblasti života a politiky, kterým nerozumím, i když se snažím. Jednou z nich je oblast toho, co by se dalo nazvat kulturní politikou či vytvářením podmínek pro kulturní provoz. Někdy si říkám, že spleť názorů a pohledů na tuto záležitost (jimiž byly a jsou protkány minulé i tyto *Kontexty*) může znamenat dvojí: buď je řešení velmi jednoduché a my ho nemůžeme dosáhnout právě proto, že to nejjednodušší se v našem komplikovaném světě dosahuje nejobtížněji. Anebo jsou kultura a její pěstování skutečně v dnešní době tak zašmodrchané, že našim stížnostem, nářkům a bojům nemá být konec.

I z těchto důvodů jsem rád, že kulturnímu provozu nerozumím. To mi umožňuje, abych připomněl to, co se týká podle mého soudu podstaty kultury, a to za pomoci *Protivného deníku* Jeana Claira, který je i v této věci velmi inspirující.

Za prvé: vedle mnoha dalších kultů dnes existuje něco jako *kult kultury*, Kultury s velkým písmenem na začátku slova, kultury, která je určena, aby vytvářela kulisu našeho života, a na kterou máme automatický nárok. Kultury, která znamená jakési odvětví, které je víceméně samozřejmé a někde „se“ udělalo. Součástí této zajímavé moderní redukce je idea, že kultura je především hotový produkt ke konzumaci, případně to, co druhé šokuje. Jenže se zapomíná, že kultura je z podstaty věci křehká oáza naší tvořivosti, že se týká celé polis i naší nejskrytější imaginace, že nikdo nevládne jejími motivy a cíli, že se pěstuje – jak někde pěkně napsal Jan Sokol – v kuchyni, laboratoři i ate-

liéru. V tomto smyslu je mladý Kanadčan z Clairova vyprávění člověkem, kterého teprve čekalo velké dobrodružství, vycházející z poznání, že kultura není záležitost jen minulých generací, ale vlastního prožitku a případné vlastní aktivity (s. 22).

A za druhé poznámka ve formě otázky: patří do kultury smrt? To není metafyzika, ani příliš velká abstrakce. Na rozdíl od narození se stává smrt „odcházením nouzovým východem“, často chvílemi nejen bolestivými, ale strávenými v nejstrašnější samotě. Je to jen zdánlivě nesouvisející téma: neboť naše kultura kdysi byla *kulturou umění dobrého života i dobré smrti*, kulturou doprovázení na poslední cestě, kulturou úcty k mrtvým a kulturou života, jehož smrt byla přiznanou součástí. Skutečnost, že více než polovina lidí umírá v nemocnicích sama, ničí ruka se jich nedotýká, žádný hlas na ně nemluví (s. 28), je faktem, který vypovídá o stavu naší kultury mnohem více než debaty o jednom či dvou procentech ze státního rozpočtu.

Spolehlivou cestu, jak zabít vlastní kulturu, máme kupodivu v rukou sami, a to každý z nás. Můžeme s ní zacházet jako s civilizačním nátěrem, do něhož jsme se narodili a máme na něho automaticky právo. A můžeme ji též redukovat na oblasti, které nás mají jen povznést a zakrýt nepříjemnosti života, k nimž patří i smrt. V obou případech se nám může stát i katastrofa, že na to, čemu budeme neprávem říkat kultura, budeme mít dostatek peněz.

Jiří HANUŠ

Téma: Politika a kultura /

BOHUMIL NEKOLNÝ

Stáváme se kulturní provincií 3

MAREK POKORNÝ

Je nejvyšší čas na kulturní politiku 6

Texty /

ANDRZEJ NOWAK

Pokušení ruské geopolitiky 9

JIRÍ HANUŠ

Přijímání II. vatikánského koncilu
v českém prostředí 14

JEAN CLAIR

Co vás napadne 19

ALENA MEAS

Ateliér Luciana Freuda 29

Rozhovor /

Plamen v holi ukrytý

Rozhovor s GAO XINGJIANEM 32

Portrét /

FRANTIŠEK MIKŠ

Balthus: malíř, který uměl udělat jaro

Život, dílo a pozdní *Vzpomínky* 37

BALTHUS

„Musíte se naučit číhat na světlo“ 54

MILOŠ DOLEŽAL

Cesty za Balthusem 60

Balthus a Masolino 69

Literatura /

MILOŠ ŠTĚDRŮ

Pan Ludvík 70

Z příběhu do příběhu. Starým Městem

pražským provádí a čte VĚRA KOUBOVÁ . . . 73

Rozhovor s JIRÍM ČERVENKOU 82

Překlady JIRÍHO ČERVENKY z polské poezie . . 85

Výročí /

PETR MOTÝL

Devadesátiny velkého básníka 93

Nad knihami /

ZDENĚK MITÁČEK

Návod k Česku – Grušova reflexe

českých dějin a mýtů 94

Diskuze /

OTA FILIP

K textu Alaina Besançon

„Benedikt XVI. a integrité“ 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: cdk@cdk.cz, <http://www.cdk.cz>



Ročník II. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XXI.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** David Jalový (jazykový redaktor), Lenka Váchová (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** Balthus, Malíř a jeho model • Vychází s podporou Statutárního města Brna a Ministerstva kultury ČR.



B | R | N | O |

Stáváme se kulturní provincií

Několik poznámek k debatě o vztahu politiky a kultury

BOHUMIL NEKOLNÝ

Kontexty 3/2010 uvedly hned čtyři články (František Mikš, Milan Uhde, Pavel Švanda, Tomáš Drobný) na téma vztahu kultury a politiky. Redakce mi laskavě toto číslo zaslala s tím, zda bych téma nechtěl rovněž reflektovat. Budiž! Nejdříve je potřeba ocenit revue, že vůbec tak pokleslé téma zvedá. Kultura, respektive kulturní politika, v tomto státě zajímá skutečně už jen deviantní minority. Tak jsem si k reflexi zvolil polemiku s otázkou Františka Mikše, zda musí být vztah kultury a politiky nutně antagonistický, a filipiku se statí Milana Uhdeho „Básník a pekař“.

Neuvěřitelně potřebný transformační proces 90. let měl i enormní transformační náklady. A tedy ztráty. Jednou z takových ztrát prvního decennia demokracie (a posledního decennia století) byl vznik komunikačních bariér mezi politickým a kulturním systémem, mezi politickými a kulturními elitami. Nechci tu historii připomínat, ale dá se definovat ztrátou společných komunikačních platforem, společného jazyka (společných pojmů a významů) a konečně i integrujícího systému hodnot. Sami umělci znejistěli, zda jsou nadále vůči novému režimu v opozici, či naopak mají zaujmout státotvornou pozici, dokonce s nárokem na odměnu za listopadovou revoluci. Nebylo zjevné, zda obraz kultury jako „nadstavby“ a umění jako „třešničky na dortu“ je ještě postsocialistické reziduum, či už nové antisocialistické dogma. V politickém spektru (a zvláště v ODS) svou životaschopnost prokázala teze, že kultura je soukromý statek. A odtud jsme se vydali k postavení České republiky jako evropské kulturní provincie.

František Mikš k otevření svého článku použil text historičky umění Mileny Bartlové, který končí výzvou: „...*vybírat si takové strany, které vědí, o čem je v tomto článku řeč. Otázkou ovšem je, zda zde takové strany existují...*“ Ano, existují! Zúčastnil jsem se několika předvolebních aktivit, kdy rozhodující parlamentní strany představovaly svou kulturní politiku, a musím říci, že, že obvykle jen komunisté (a zelení) byli připraveni. A komunisté navíc byli i při vědomí. Slibovali bezostyš-

ně ve svém programu na kulturu rovnou 2 % HDP. To, jak nekompetentně demokratické strany k fenoménu kultury (a tedy naší identity) přistupují, není přirozeně jen důsledkem výše zmíněných změn po roce 1989. Má navíc uvnitř politického systému i svá kouzla nechtěného. Například když jedna z blondýn, kterými je náš parlament předzásoben, prohlásí, že přece nemůže nikdo srovnávat váhu ministerstva kultury s ministerstvem financí. Tak má naprostou pravdu, ale přímo opačně ke svému úmyslu. Peníze byly, jsou a budou, jen mají proměnlivou hodnotu. Kultura však buď je, anebo není. Už proto, že umění jako její integrální a určující součást je až příliš vzácný statek.

František Mikš je přesvědčen, že problém je způsoben tím, že „*většina politiků kultuře nerozumí, v podstatě je nezajímá a často se v ní pohybují jako slon v porcelánu*“. V tom posledním má zcela jistě pravdu. Kulturní veřejnost (ať chceme, či nechceme: je to vlivová voličská skupina) s úžasem zírá na zvláštní dispozici ODS obsadit rozhodující exekutivní místa v kultuře (buď na pražské radnici, či na pozicích MK ČR) duchovními giganty bez špetky empatie pro svět kulturních hodnot na straně jedné a svět kumštýřů na straně druhé. Tím samozřejmě netvrdím, že ČSSD by například zastoupením Vítězslava Jandáka zůstávala bůhvíjak pozadu. Představte si jakéhokoliv ministra kultury evropské země, který má na své zahradě jako dekorativní prvek macevu, židovský náhrobek (tak jak je tomu u Jandáků). Ale vraťme se k principům kulturní politiky. Měl

jsem kdysi stran rozdělování grantových peněz signifikantní spor s primátorem Bémem. Jsem přesvědčen, že anglosaský princip „dlouhé ruky“, kdy peníze rozdělují odborná grémia, je správný. Na to primátor replikoval, že jen zastupitelé mají legitimitu a odpovědnost zacházet s veřejnými prostředky. Namítl jsem, že jejich jedinou odpovědností je rozhodovat kompetentně. A pokud tu kompetenci nemají, mají ji delegovat. Nato on replikoval, že oni mají odpovědnost politické moci danou volbami. Moje poslední slovo: tohle jsem už slyšel, to říkal už Lenin: Všechnu moc sovětům! A teď je jen otázka, zda moje poslední slovo bylo opravdu poslední.

Legitimita kompetence je oslabena na všech úrovních veřejné správy. Je to systémový problém a je velmi hluboký. A to i přesto, že protesty v kultuře, jak píše František Mikš, se ozývají údajně pouze tehdy, když je odvoláván schopný ředitel kulturní instituce (případně, když se někomu nepřidělí očekávané peníze). Všude na západě totiž paralelně s exekutivou působí kulturní, umělecké či oborové (např. divadelní) rady. Působí jako správní rady i u kulturních a uměleckých institucí. Jako bariéra mezi kulturním a politickým systémem. Systémový problém, který u nás produkuje mrtvoly ve skříni a který se ještě zviditelnil i za působení úřednické vlády, vyhnívá už od poloviny devadesátých let. Ministr kultury Kabát odvolal kompetentní radu Národní galerie, když mu navrhla na generálního ředitele osobu, kterou on odmítl akceptovat. Pavel Tigrid odvolal radu České filharmonie, když mu jednomyslně navrhla, aby se šéfdirigent Gerd Albrecht odebral domů. Pavel Dostál rovnou radu Národního divadla zrušil, když měla jiný názor na obsazení šéfovských míst. Otřesné personální události se u národních institutů odehrály zvláště pod taktovkou prof. Riedlbaucha. Je pravda, že Vladimír Darjanin se asi nikdy neměl stát ředitelem České filharmonie. Když pro nic jiného, tak proto, že jeho počín s odvoláním Petra Nedomy jako správce Galerie Rudolfiny byl aktem čirého kulturního barbarství. Ale jmenování nebohého Václava Kasíka bylo aktem úplného zoufalství. Stejně jako jmenování nové intendantury Státní opery. Ten, kdo přistoupí na to, že bude provozovat ve středoevropské metropoli operu za 140 milionů ročně,

má být přece okamžitě zbaven svéprávnosti. A navíc v momentu, kdy není zřejmé, zda ji bude provozovat stát, město, či oba subjekty rukou společnou. A zakončení je typické. Ministr jmenuje respektabilní mezinárodní komisi pro výběr generálního ředitele Národní galerie a její kvalifikovaný výrok následně neakceptuje. Co k tomu dodat? Vedle tohoto systémového problému jsou personálním problémem hlavně samotní ministři kultury. Vedle tří polistopadových ministrů (Milan Lukeš, Milan Uhde, Pavel Tigrid), kteří zvládli první etapu transformace našeho kulturního systému a měli příznaky výrazných kulturních osobností, následuje jen změt efemér: amatér (přitom kamarád a bezvadný kumpán), tři herci a pak už jen komunální politici. Nezbyvá než se podívat na programová prohlášení vlád, programy politických stran a strukturu státního rozpočtu a každému musí být situace jasná. Kultura v České republice ztrácí svůj rozvojový potenciál, schopnost vytvářet kreativní a inovativní prostředí, ztrácí schopnost výrazně ovlivňovat kvalitu našich životů. O prudké ztrátě schopnosti kulturního exportu (nebo umění bylo vždy naší úspěšnou komoditou) je potřeba zmínit se obzvláště.

František Mikš píše také o potřebě nezbytného realismu v souvislosti s obligátním požadavkem na 1 % státního rozpočtu pro kulturu. Onen realismus podtrhuje zvláště. Jsme v Evropské unii a nemáme hranice. Sousední Rakousko má rozpočet ministerstva kultury stejně veliký jako je rozpočet ministerstva obrany. Operní holdingy ve Vídni či Berlíně mají nominálně šestkrát až sedmkrát větší rozpočty než naše Národní divadlo. Buďme tedy realisti a připusťme, že mezi Vídni a Berlínem vytváříme namísto evropské kulturní metropole (o Brnu nemluvě) kulturní provincii. Lze pro to snést řadu důkazů, a to i přes to, že náš knižní trh, divadelní a taneční produkce, koncertní život, počet galerií a festivalů ve své množině bobtná. Co se cestou poztrácí, je ale natolik potřebná kvalita jako určující hodnota smysluplného kulturního a uměleckého života. Kvalita, která bude uznána i za hranicemi Hloubětína.

V čem ale s článkem Františka Mikše nesouhlasím, je jeho adjektivum *vysoký* k substantivu *kultura*. Stejně tak jsem alergický na tak zvané umění s velkým U.

Onen akademismus je obyčejně petrifikací a kultura (podle mne) nepotřebuje dichotomii vysokého a nízkého. V těchto časech potřebuje především diverzifikaci a prostupnost i kategoriemi, které jsou do systému vnášeny zvenčí. A závěrem povzdechnutí. Uvádět jako pozitivní příklad kulturního standardu typu „staré školy“ investice soukromníka (Vladimíra Železného) do sbírky českého moderního umění je přinejmenším podivné. Jen dodávám, že za americké peníze bych investoval i do sbírky českého nemoderního umění a že dokonce přímo v Brně se dají najít pozitivnější příklady soukromých sběratelských vášní a investic.

Provozování veřejné kulturní sítě je u nás v současné době odvislé především od měst. Abychom byli spravedliví: např. naše statutární města dávají 5–9 % svého rozpočtu na kulturu. Pokud však uděláte srovnávací analýzu jejich rozpočtů, dojdete k neuvěřitelným disparitám. Tak Praha jen na divadelní granty uvolňuje kolem 120 mil. Kč, a oproti tomu Brno mělo ještě nedávno na všechny kulturní granty jen cca 12 mil. Kč na rok. Stále přednášíme o kooperativním financování, ale nejsme schopni ani vytvořit smluvní rámec mezi státem a kraji, mezi kraji a městy, ani podmínky pro kooperaci soukromého a veřejného sektoru. V tomto směru je plédování Františka Mikše pro komunikaci mezi kulturní veřejností a politickou reprezentací zcela liché. V posledních letech jsme ke kulturní politice, kulturnímu plánu, kulturním strategiím a ke kreativní ekonomice dotáhli do republiky na semináře, workshopy a konference řadu špičkových kulturních manažerů od Michaela Kaisera až po Roberta Palmera za naprostého nezájmu našich politických představitelů. Experti jako Bob Palmer měli být už dávno např. v Poradním sboru pro kulturu primátora HMP a krizoví manažeré (jako Kaiser) či experti na kreativní průmysly (jako Hawkins, Florida etc.) v radách ministrů kultury. Lichost volání Františka Mikše přestane platit, a jako volič pravice to mohu napsat, až ve volbách v Praze bude nakopána ODS do zadku a takhle strana konečně pozná, že kultura je pro konzervativní i liberální stranu přirozenou podmínkou kvalitního veřejného života, o níž je nutné usilovat i pečovat. S dodatkem dalšího mého alergenu: podpora kultur-

ního dědictví ano, živého umění ne! To jsou tak slepí, že už ani nevnímají, že živé umění dnes je kulturním dědictvím příštích dní a generací!

A závěrem k mému guru Milanu Uhdemu. Už samotný titul „Básník a pekař“ je něco, co nemohu překonat. Je to průměr, který použil už radní Richter ve slavné pražské kulturní válce o dotaci na vstupenku. Srovnal divadlo s pekařstvím. Prosím, aby nadále byla porovnávána jen báseň a houska – bez personifikací. Umím knedlík, housku se naučím, báseň ze mne nevymlátíte. Kumšt je opravdu vzácný a křehký statek. Pokud sami umění ponížíme na koblížek, nikdo ho už ze země nezvedne. Obávám se, že minulá urputná proskripce spisovatele Milanu Uhdemu skoro až zatemnila jeho dnešní úsudek. A sice, že dalekosáhlá podpora umění (obdobná podpoře školství) státem, znamená úbytek svobody (sic!). Myslím, že pro 21. století v demokratickém systému, a právě ve svobodné společnosti, platí opačné maximy. Veřejná podpora vědy a výzkumu, školství a vzdělání, kultury a umění musí být identická. Vytvářejí totiž propojený systém, v němž oslabení jednoho segmentu znamená ztráty v dalších dvou. Pokud budete masivně podporovat vědu a přiměřeně školství a přislápnete kulturu pod únosnou hranici, získáte jen emočně zakrnělé pitomce, schopné zvládnout logaritmické tabulky, a akulturní prostředí, v němž nebude stopy po kreativitě, tolik potřebné pro vědu a výzkum. Ale jsme svého štěstí strůjci. Jinak s mnohým, co svým sonorním hlasem a přesvědčivým perem šíří Milan Uhde, naprosto souhlasím. A svým způsobem mu i závidím, že místo v disentu s Klímou, Havlem, Kosíkem, Vaculíkem a Kohoutem může sedět dnes v jedné radě s paní Fibingerovou.

A závěrem bonmot, který jsem právě ukradl Aleně Zemančikové: kultura je to jediné, co kromě odpadků po nás zůstane.

Bohumil Nekolný (1944), původní profesí dramaturg, v 90. letech ředitel odboru umění MK ČR a vedoucí kulturní rubriky *Lidových novin*. Přednáší na DAMU v Praze a FF MU v Brně, konzultant Divadelního ústavu. Specializuje se na kulturní politiku a divadelní systémy.

Je nejvyšší čas na kulturní politiku

MAREK POKORNÝ

Diskuse o potřebnosti či vůbec legitimitě něčeho, co se nazývá kulturní politikou, je absurdní. Jediná otázka, která má smysl, zní: jakou kulturní politiku máme mít, kdo a jak ji má či může prosazovat prakticky a jak se má v konkrétní situaci korigovat.

V minulém čísle revue *Kontexty* byly publikovány některé příspěvky, které v rétoricky působivém hávu znovu opakovaly některé mantry počátku 90. let minulého století, tehdy snad pochopitelné, ale zakládající dnešní bídu kulturní politiky a v důsledku i podmínek, ve kterých kultura přežívá. Srovnávání nesouměřitelného je obvyklý trik, na který nehodlám přistupovat. Zatímco celá řada ryze primárně na zisk orientovaných aktivit má totiž svou politiku a je regulována, podporována či dotována státem, kultura musí neustále čelit absurdním výzvám k destilované tržnímu chování. A to pomímám fakt, že většina kulturních výkonů minulosti, na nichž dnes profituje někdo, s trhem a ziskem neměla vůbec nic společného. Nicméně než se začneme přetahovat o to, zda je pro stát, region či město a jejich atraktivitu pro investory výhodnější podpora industriálních zón, anebo kulturních institucí a aktivit, řekněme si, jaké místo vůbec kultura v současné společnosti má. Vycházím samozřejmě z toho, co znám nejlépe, takže mluvím především o kulturních institucích, ale při troše představivosti, vzdělání a rozhledu by mělo být zřejmé, nakolik lze zobecňovat.

Kulturní instituce reprodukují, regenerují i proměňují sociální vztahy a hodnoty. Jejich dnešní podoba a funkce přímo souvisí s formováním moderní společnosti v 19. století (jak jen se sobě navzájem podobají nádraží, banky, operní budovy a sídla parlamentů, obchodní domy, muzea a věznice, a to prosím až dodnes). V tomto ohledu se na ně lze dívat jako na místa, kde se znovu a znovu rodí občanská spo-

lečnost, kde probíhá kumulace kulturního, symbolického a sociálního kapitálu, ale také se tady stanovují a prověřují regulativy společenského jednání, bez něž by se uplatňování kapitálu ekonomického ve společnosti dělo zřejmě podobným způsobem jako v ekonomicky úspěšných zemích s autoritativními režimy, kde je těžko mluvit o euroatlantických hodnotách. Přístup ke kulturnímu, symbolickému a sociálnímu kapitálu a jeho využívání by proto měl být založen na principu rovnosti, ale stejně jako každý jiný kapitál by ani tento neměl být vyčerpáván či znehodnocen. Jakkoli to dnes nezní populárně, jsem přesvědčen o tom, že sekundární ekonomické efekty, na jejichž zdůrazňování je v posledních letech založena argumentace ve prospěch společenské podpory kultury, nejsou podstatou skutečného významu kulturních institucí, ale důsledkem jejich existence a dobrého fungování.

Produkty a služby, které kulturní instituce poskytují, a jejich funkční struktura se v čase samozřejmě výrazně mění, ale v určitém, poměrně pevném rámci, kdy jde o rovnováhu mezi pamětovým aspektem jejich existence a kreativním nakládáním s touto zkušeností, tedy o rovnováhu mezi tradicí a inovací. Čili jde o udržování principů a hodnot, na nichž je naše společnost založena, a zároveň jejich rozvíjení, aktualizace a interiorizace jejich nesamozřejmosti. Existence a dobré fungování kulturních institucí je jednou z charakteristik svobodné demokratické společnosti. Tyto instituce nevznikaly ani v Evropě, ani ve Spojených státech kvůli zisku, takže poměřovat jejich význam, funkce a výkony pouze finančně je absolutním nepochopením toho, jakou společnost to tady vlastně po roce 1989 vytváříme. Trh je v tomto směru pouze hodnotou relativní, vztaženou k celku hodnot, o něž jde. Jako liberál to říkám zcela jednoznačně právě proto, že volný trh byl a je, často za vysokou cenu,

deformován (někdy zcela cynicky, někdy ke prospěchu věci) státními politikami v mnoha jiných oblastech, než je kultura. Stejně jako byly funkce a místo kulturních institucí v naší společnosti mezi roky 1948 až 1989 zcela evidentně a účelově deformovány a zneužívány mocensky a ideologicky, zdá se mi, že obdobně, byť daleko diskrétněji a při zachování individuálních svobod těch, kdo je spoluvytvářejí, jsou deformovány i dnes. Jejich význam je dnes totiž mylně určován mírou ochoty politické reprezentace uzнат jejich pozici ve společnosti prostřednictvím výše jejich financování z veřejných peněz. Odpověď na otázku, jaké kulturní instituce vlastně má naše společnost mít, a zároveň odvahy prosadit jiné modely či dokonce cíle jejich fungování by už totiž byly kulturní politikou.

Dnes se totiž více než kdy jindy za posledních dvacet let kulturní instituce pohybují ve schizofrenní situaci a v aporiích. Celá naše společnost prošla radikální proměnou, kulturní instituce jenom kosmetickými úpravami. V tomto směru selhali prominentní aktéři transformace včetně Milana Uhdeho (a samozřejmě i představitelé kulturních institucí, kteří z různých důvodů nedokázali prosadit svou agendu), kteří nikdy jasně nedefinovali cílový stav případné transformace a spokojili se v nejlepším případě s obecnými neoliberalními floskulami. Občasné tlaky na změnu, které se u politických elit objevují v obdobích ekonomické krize, nikdy neprovázela ochota věcně ji definovat a prosadit ji včetně transformačních nákladů (finančních, časových, intelektuálních, sociálních), ale pouze ryze ekonomická, jednorázová opatření plošné, avšak nesystémové povahy. Kulturní instituce proto v lepším případě pouze reprodukují svůj kulturní, sociální a symbolický kapitál, ale už ho celých dvacet let neakumulují. Rozvojový potenciál kulturních institucí je totiž bytostně svázán především s důvody, možnostmi či ochotou jejich financování z veřejných zdrojů, s legislativním rámcem svého fungování a se společenským uznáním jejich podpory z privátních peněz. Zamrzlá transformace pak uvnitř těchto institucí vede k neefektivnímu (nikoli především v ekonomickém slova smyslu) využívání zdrojů, k vnitřní strnulosti a rezignaci managementu, což je provázeno rostoucím nedostatkem institucionální imaginace, jejíž projevy na-

opak narážejí na nezájem, nepochopení či přímo odpor konkrétních zřizovatelů.

Pokud bychom redukovali kulturní politiku na oblast vytváření podmínek pro kvalitní fungování kulturních institucí, pak bude v nejbližší době nezbytné, aby padlo politické rozhodnutí o páteřních kulturních institucích a jejich jasně definované finanční i symbolické podpoře. (Jedna drobnost z praxe: co institucionální paměť sahá, na žádné z významných oficiálních akcí pořádaných Moravskou galerií v Brně, což je příspěvková organizace státu, se nikdy neobjevil úřadující ministr kultury, přičemž celá řada velvyslanců, ale i vysokých politických představitelů například Rakouska ano; a to se prosím jedná o druhé nejvýznamnější muzeum umění ve státě. Hejtmani Jihomoravského kraje či primátoři Statutárního města Brna se vyskytují opravdu výjimečně – za sedm let má každý tři body.) Tady je důležité, aby šlo o komplexní zadání a této podpoře se netěšila jenom ta zařízení, která mají geograficky, mocensky či politicky blízko k rozhodovacím centrům. Aktivní znalost faktického fungování celé infrastruktury kulturních institucí je podmínkou jakéhokoli kvalifikovaného, třeba i bolestivého politického rozhodování, což s sebou nese také nezbytnost shody na konkrétních prioritách státu a územněsprávních celků v kulturní oblasti (o absenci a účelových změnách priorit by se daly psát eposy). Aby se mohly kulturní instituce postupně víc a víc stavět na vlastní nohy, je nezbytné znovu definovat formy jejich zřizování (zákon o veřejných institucích v kultuře, model analogický vysokým školám) a posílit jejich autonomii (funkční, finanční a v důsledku také politickou). Sympatické rozšiřování znalostí o kulturním managementu v tomto směru naráží právě na nemožnost v současném stavu uplatňovat jeho principy. Nezbytná je proto rovněž úprava legislativního prostředí (zejména definování způsobů nakládání se státním majetkem v oblasti kultury a rozvolnění struktury rozpočtů) či povzbuzování privátního sektoru při podpoře veřejných kulturních institucí (daňové úlevy, asignace, afirmativní symbolická gesta politické reprezentace vůči kulturním institucím a kultuře vůbec) – a nikoli tiché přihlížení privatizaci veřejného kulturního prostoru, který jen těžko odolává zdánlivě velkorysým

nabídkám, které však v důsledku deformují jeho *raison d'être*.

Pokusíme-li se velmi obecně si představit optimální cílový stav, pak v něm významnou roli hraje variabilita forem fungování veřejných kulturních institucí, vyšší zodpovědnost jejich managementu vybaveného zároveň většími pravomocemi, legislativně snadné a výhodné spojování různých zdrojů financování, minimální role státu a územněsprávních celků při samotném řízení kulturních institucí při jednoznačných zárukách pro jejich dlouhodobé financování (aniž je vždy nezbytně nutné zvyšovat peněžní příspěvky na jejich provoz), vnitřně flexibilní a na diferencované poskytování služeb veřejnosti orientovaná struktura kulturních institucí, vnímání kultury politickou reprezentací jako zdroje identity české společnosti a důraz na kvalitativní konkurenceschopnost kulturních institucí s analogickými zeměmi v Evropě. Bez ryze politických rozhodnutí se k tomuto stavu budeme blížit jen velmi klopýtavě, budeme nadále ztrácet příležitosti, budeme jezdit za kulturou do Vídně či Mnichova, nebudeme schopni budovat publikum či zvyšovat počty uživatelů kulturních institucí a celkově budeme vyčerpávat kulturní kapitál, jehož akumulace a dostupnost společnost jednak diferencuje a potencuje, jednak ji drží pohromadě.

Kulturní politika je nástroj, jehož prostřednictvím chce společnost a její reprezentace dosahovat určitých cílů. Předpokládám, že naším cílem není marginalizace

sdílených, byť často protikladných hodnot, jimiž jsme spojeni s civilizačním okruhem, do něhož jsme se rozhodli patřit. Směšnost příměrů o básni a housce, ale také dnes do očí bijící mimochodnost argumentace zkušeností s totalitní praxí se vyjeví, když si připomeneme vládní program pro nezaměstnané umělce ve Spojených státech ze třicátých let minulého století a jeho trvalé výsledky, když se podíváme na způsob financování kulturních institucí včetně podpory živého umění z veřejných peněz v Německu či Finsku, když si místo básníka dosadíme muzejní sbírky, o něž by se jen těžko staral soukromník, či právě ty památky, které bez veřejných peněz prostě nepřežijí. A když si na druhé straně představíme vyšší transformačních nákladů naší ekonomiky.

Kulturní politika nejsou jenom směrná čísla na podporu kultury a rozdělování grantů, ale určitá shoda či prosazování institucí, forem, formátů a způsobů, jimiž chceme zachovávat, problematizovat a rozvíjet identitu a hodnoty konkrétní společnosti i svobodný prostor pro jejich osvojení či odmítnutí u každého jednotlivce, ale také v pragmatické rovině nástroj pro zvyšování kvality života, konkurenceschopnosti, rozvíjení kreativního potenciálu a účinnosti marketingu tohoto státu a jeho regionů. Něco to stojí. Peníze, ale především praktickou politickou představivost. Toho druhého se nám bohužel nedostává víc.

Marek Pokorný, ředitel Moravské galerie v Brně.



MPA
MASTER OF PUBLIC
ADMINISTRATION

POLITOLOGIE
A MEZINÁRODNÍ VZTAHY

**PRÁVNÍ
SPECIALIZACE**
VEŘEJNÁ SPRÁVA

Jiří Štěpánek, student CEVROINSTITUTU

CEVROINSTITUT
[výzkum a studie]

VYSOKÁ ŠKOLA OSOBNOSTI

- Magisterské, bakalářské a MPA studium v centru Prahy
- Prezenční i kombinovaná forma studia
- Renomovaný pedagogický sbor

WWW.CEVROINSTITUT.CZ

Pokušení ruské geopolitiky

ANDRZEJ NOWAK

Co je to geopolitika? Při pátrání po její definici může návštěva moskevského knihkupectví způsobit bolení hlavy. Nejčastěji vydávané (pokud je mi známo, doposud existují přinejmenším čtyři vydání) *Osnovy geopolitiky* od Alexandra Dugina odpovídají na položenou otázku řadou metafor. Nejvíce mne zaujala fráze v úvodu ke třetímu vydání: geopolitika „je svazek historických intuicí spojených předtuchou poznání skutečnosti v jakémś novém, neobvyklém aspektu“. Avšak o několik stránek dále nekompromisně upřesňuje: „Geopolitika – je vědou o vládnutí“.¹

V postmoderní době by si věda, kterou lze označit za „svazek historických intuicí spojených předtuchou poznání skutečnosti“, mohla zcela nepochybně proklestit cestu na univerzitní katedry nejpokrokovějších vysokých škol v Americe a západní Evropě (a dokonce i ve střední). V Rusku geopolitika tuto cestu již absolvovala. Je všeobecně přijímaným a uznávaným předmětem akademické vědy. Studenti mohou využívat již bohatou nabídku učebnic nové (obnovené) disciplíny. Například učebnici K. S. Gadžijeva doporučuje Ministerstvo školství a vědy Ruské federace studentům politologie, mezinárodních vztahů, historie, sociologie a práv; učebnici N. A. Nartova studentům všech ekonomických specializací; kdežto učebnici J. V. Tichonravova obecně studentům vysokých škol.² Zdá se, že v geopolitice se pro každého najde něco příjemného.

Někteří z uvedených autorů, jako například Gadžijev, se pokoušejí oprostít od Duginovy metaforičnosti a jejích ideologických důsledků, když geopolitiku hájí jako disciplínu se stanoveným předmětem zkoumání, badatelskou metodou, která je podřízena všeobecně platným principům logiky. Avšak nikdo nezpochybnuje úzké spojení tak či onak chápané geopolitiky s druhou výše zmíněnou Duginovou definicí: jako vědy o moci a pro moc (*vlasti i dlja vlasti*). Jedná se o „ar-cana imperii“. Jedná se o moc v globálním měřítku.

Právě to činí z geopolitiky vědu v Rusku tak – relativně – přitažlivou po pádu Sovětského svazu.

Geopolitika je pokušením pro velmoci, které se snaží o upevnění vlastního impéria. Bývá také náhražkou ideologie u těch velmocí, které přišly o svá impéria a ještě nenašly vlastní místo v mezinárodních vztazích.

O tom, že je geopolitika v Rusku populární nejen jako akademická disciplína, ale především jako ideologie, nová Velká věda namísto opotřebovaného komunismu, svědčí skutečnost, že se na ni často odvolávají politici ve svých programových vystoupeních a na prvních stranách novin.

Plynulý přechod od jedné ideologie ke druhé nejlépe prezentuje vůdce ruských komunistů, v Rusku stále jeden z nejpobulárnějších politiků, Gennadij Zjuganov. Vědomě se chopil práce proměnit vlastní geopolitické intuice na nový zdroj ideologické energie bývalých vyznavačů marxismu-leninismu v Rusku. Svoje koncepce prezentuje postupně ve svazcích *Geografija pobedy. Osnovy rossijskoj geopolitiky* (Moskva 1998) a *Rossija – Rodina moja* (Moskva 1998). Není ale příliš originálním myslitelem, není ani nijak zvlášť ctižádostivý ve svých záměrech: sní pouze o návratu k roli Ruska jako jedné ze supervelmocí. Rusko posílené nejmodernější západní technikou by mělo opětovně získat – jako v době Stalinově a Rooseveltově – statut jednoho ze „světových policistů“, kteří chrání planetu před chaosem.

Vladimir Volfovič Žirinovskij, ne tak dávno lídr hned po komunistech druhé největší politické síly v Rusku, si také upevnil pozici jako autor geopolitických úvah. Jeho hlavním úspěchem v této oblasti zůstává svazek vydaný již v roce 1993: *O sud'bach Rossiji. Poslednij broсок na jug* (Moskva). Zde se ale Žirinovskij vydal spíše po stopách paktu, který Adolf Hitler navrhoval Vjačeslavu Molotovovi při návštěvě hlavního města Třetí říše v listopadu 1940. Rusko by mělo po

reintegraci na impérium obsadit většinu území Blízkého a Dálného východu. Evropa, soustředěná okolo Německa, Afriku; Spojené státy Latinskou Ameriku; Čína a Japonsko Dálný východ. Vladimir Volfovič, odlišně od mnoha jiných obránců Ruska – světového impéria – nehledá dohodu s arabským světem proti Západu, spatřuje v něm spíše hlavního nepřítele, který může spojit Rusko se Západem v alianci „severu“ proti vzbouřenému, fundamentalistickému, islámskému „jihu“ (Žirinovskij nenávidí především Turecko a jeho soukmenovce ve Střední Asii, které považuje za mimořádnou hrozbu pro geopolitické postavení Ruska; s Íránem a také Irákem a Libyí je však vůdce ruských „liberálů“ připraven uzavírat taktická spojení).

Místo Polska – dodejme – v takto široce, se skutečně planetárním rozmachem narýsovaných plánech není nijak významné. Žirinovskij požadoval, aby bylo Rusku navráceno jeho historické vlastnictví – území bývalého Polského království (současně, na základě stejných historických „práv“, požadoval vrácení Finska a dokonce i Aljašky), jindy se zase v rozhovoru s novinářem varšavského týdeníku *Polityka* vracel k odvěkému tématu ruského myšlení, totiž k polské nevědomosti. Poláci nejsou schopni ocenit úlohu Ruska jako štítu slabého polského plemene před hrozbami jak z Dálného východu (Mongolové ve 13. století, Číňané ve 21. století), tak, a to především, ze Západu – před Němci: „Lépe je žít v ruském impériu, než se prodávat Němcům.“³

Žirinovskij nebo Zjuganov, jakkoli se hodí nejen k strašení dětí, však nejsou nijak uznávanými mysliteli a v kánonu ruských intelektuálních dějin nepochybně nezůstanou příliš dlouho. Zpochybňovat lze také jejich místo v reálné politice Ruské federace, především v mezinárodní aréně. Je tedy geopolitika v Rusku pouze přechodnou intelektuální módou, ideologickým podivínstvím několika v zásadě ne příliš škodlivých politických šašků?

Tuto otázku lze sotva zodpovědět, nevrátíme-li se znovu k Alexandru Geljeviči Duginovi. Zdá se, že on se stálým místem v ruském myšlení vážně počítá, a mnoho pozorovatelů duchovního života Moskvy v posledních letech mu toto místo již ochotně přisuzuje. Co více, zdá se, že Dugin věří, že jím přednášené geopolitické „intuice“ se zakrátko stanou oficiální

státní politikou Ruska, implementované do ní ocelovou rukou Vladimira Vladimiroviče Putina.

Dnes čtyřicetiletý autor *Osnov geopolitiky*, ředitel Centra pro geopolitické expertizy Rady národní bezpečnosti Státní Dumy Ruské federace a osobní poradce předsedy Dumy Gennadije Selezněva, zvládl dlouhou cestu vedoucí k těmto postům rychle: od kontaktů se západoevropskou Novou pravicí – navažující na tradice fašismu – na začátku 80. let, kontaktů jen stěží představitelných bez požehnání KGB, přes angažmá v Ústřední radě Národně-vlastenecké fronty Pamjat', v Nacionálně bolševické straně Eduarda Limonova až po sociálně-politické hnutí Euroasie iniciované samotným Duginem na jaře 2001. Dugin, podporovaný ve své vydavatelské činnosti Ministerstvem obrany Ruské federace a státním podnikem Ruské zlato, stačil publikovat nejen několik vlastních knih spojujících geopolitickou problematiku s metafyzikou sexu, ale také založit nakladatelství Arctogaia a časopis *Elementy* vycházející od roku 1992.

On sám nepochybuje, že je kmotrem geopolitické renesance v Rusku. V rozhovoru s novinářem čtvrtletníku *Frona* se skromností jemu vlastní konstatuje: „Téměř celou politologickou elitu v Rusku jsem intelektuálně oplodnil já. Taková slova jako geopolitika, euroasijství, mondialismus, antiamerikanismus, geoeconomika, nová pravice nebo třetí cesta jsem do veřejného diskurzu zavedl právě já. Samotný jazyk naší elity, současně jak levicové, tak i pravicové, pomalu nasákl mými myšlenkami.“⁴

O slova údajně vymyšlená Duginem se přit nemusíme. Pravda, Lev Gumiljov by se mohl cítit zaskočen faktem, že to byl Dugin, a ne on, kdo připomněl teorie euroasiatů. Redaktoři *Le Monde* a vlastně všichni Francouzi hovořící o politice by se rovněž podívovali nad tím, že používají-li termín „*mondialisme*“, mluví Duginovým jazykem. Nepřátelé washingtonského Velkého bratra, kteří takřka ve všech geografických šířkách pálí americké vlajky, bezpochyby rovněž neví, že antiamerikanismus „zavedl do veřejného diskurzu“ Alexandr Geljevič. Avšak zajímavější než jalový spor, zda je Lomonosov větší než Lavoisier, jsou ideje prezentované skutečně samotným autorem *Osnov geopolitiky*. Také Poláci na ně pohlížejí se zájmem.

Proč? Možná proto, že máme rádi horory – někdy se rádi bojíme. A Dugin nás straší otevřeně a mnohem přesvědčivěji než například Žirinovskij. O místě Polska v duginovské vizi smrtelného konfliktu moře („atlantistů“ v čele s Amerikou) s pevninou (Euroasie, samozřejmě pod vedením Ruska) již několikrát psaly časopisy *Arcana*, *Fronda* a *Polski Przegląd Dyplomatyczny*. Připomeňme zde tedy pouze nejvýznačnější rysy oné vize, přičemž rezignujeme na reprodukování celé její esotericko-metafyzické stafáže.

Hlavním nepřítelem v této vizi jsou Spojené státy americké a základním cílem je prolomení jejich světové dominance. Za tímto účelem si musí Rusko nově vybudovat vlastní imperiální identitu euroasijské velmoci. „Atlantický“ nepřítel je ale příliš mocný, než aby si s ním Rusko poradilo samo. Klíčem k vítězství je tedy získání jiných partnerů na území Euroasie ke spolupráci proti Americe. Takovými partnery jsou ve Střední Asii Írán (Rusko by společně s ním mohlo ovládat neklidný, ale strategicky významný Kavkaz, po kterém již přece sahají chapadla USA...) a na Dálném východě Japonsko (vyrvané z amerického vlivu by rozhodujícím způsobem oslabilo „atlantismus“ na Dálném východě a současně by Rusku umožnilo vyvažovat ohrožení spojené s demografickou a ekonomickou expanzí Číny na východní Sibiři). Avšak nejvýznamnějším partnerem bude Evropa. Bez opory na západním břehu Euroasie bude americký „atlantismus“ odsouzen k porážce. Dugin tak spoléhá na prohloubenou integraci Evropské unie, jejímž důsledkem bude uvolnění pout s Washingtonem, a dále na narůstání reálného konfliktu (zprvu ekonomického, zanedlouho strategického) mezi mocnostmi na obou březích Atlantiku. Novým hegemonem Evropy budou samozřejmě Němci – a s nimi by se Rusko mělo dohodnout. A právě na obnovené ose Moskva–Berlín se mají rozhodnout osudy středovýchodní Evropy. Malé státy ustanovené již ve Versailleské smlouvě jako „sanitární kordon“, který izoloval Rusko od Evropy, a především Rusko od Německa, měly dle Dugina znovu plnit tuto funkci – v plánech amerických strategií z konce 20. století. Tato bariéra musí být stržena.

(Nevím, zda si Dugin uvědomuje, že před ním téměř stejnými slovy formuloval program politiky vůči střední a východní Evropě obecně a Polsku zvláště již počátkem

roku 1919 Josef Stalin, ještě jako lidový komisař pro národnostní otázky, propagandisticky připravující sovětskou agresi do Polska. Stalin tehdy označil Polsko za „přepažení“, které Rudá armáda musí odstranit na cestě ke společnému evropskému domovu s Němci. V Moskvě se tehdy o Polsku psalo také jako o „čínské zdi“, případně jako o „zdi kontrarevoluce“, kterou postavili „imperialisté“, aby izolovali ruský a německý proletariát. V každém případě soudím, že Dugin by byl právě na tuto genealogii svých metafor a myšlenek ve vztahu ke středovýchodní Evropě nepochybně pyšný.)

Dugin tedy přeje Polsku především oslabení jeho tradiční, nábožensko-kulturní identity, která mu nedovoluje ani se smířit s dominancí pravoslavného Ruska, ani se úplně rozpustit v Evropě s dominantním Německem. Před perspektivou dělení se Polsko pokoušelo zachránit rozšiřováním svého civilizačního prostoru na východ – unií s Litvou. To Dugina irituje nejvíce. Doporučuje podněcovat veškeré konflikty na ose Varšava–Vilnius a v obou zemích by chtěl především zničit v zárodku jejich katolické kořeny (pro tento účel hledá v těchto zemích „vnitřní“ spojence: od stoupenců laické sociální demokracie přes veškeré národnostní a náboženské menšiny až po novopohanské kruhy). Polsko si vpsledku bude muset vybrat: s Ruskem, anebo s Německem (Evropou). Nepochybně si zvolí Evropu, což ale pro Dugina není důvod ke znepokojení. Nejen proto, že se Evropa přece má stát euroasijským partnerem Ruska. Pohlčení Polska a jeho jižních sousedů Evropskou unií vytyčí současně novou pevnou hranici na východě Unie. Za touto hranicí se ocitnou Bělorusko a Ukrajina – pro ně již alternativa existovat nebude. Zůstane jim výhradně rychlá reintegrace s Ruskem. A toto Dugin považuje za klíč k obnovení imperiální moci Ruska. *Jednota za každou cenu!* – heslo, v jehož jménu Dugin zamýšlí vyřešit problém vztahů mezi Ruskem a Ukrajinou. Reálná integrace postsovětského prostoru je totiž nutnou podmínkou pro to, aby Rusko mohlo sehrát úlohu lídra v boji s americkou dominancí, lídra nového řádu v Euroasii a ve světě. To není „svazek intuicí“. Jsou to *arcana imperii*.

Stoupenci geopolitických spekulací inspirovaní mistrovou myšlenkou někdy dopisují detaily konečného řešení polské otázky, které v textech samotného Dugina

chybí. Například jistý V. Gornyj, publikující v internetovém geopolitickém přehledu *Polarnaja zvezda*, předpokládá, že Polsko nebude schopno se s Evropou integrovat v důsledku své tradiční nedůvěry vůči Německu a reálnému střetu zájmů se západními sousedy. Současně vychází z toho, že se Polsko nezřekne svého tradičního *Drang nach Osten* – pokusu o budování vlastní politické a civilizační sféry vlivu (opírající se o katolictví) v Bělorusku a na Ukrajině. Tím samozřejmě vznikne prostor pro dohodu Ruska s Německem. Řešením bude nové dělení – vytvořením a následně osamostatněním „*eurolandů*“: ztráta západních zemí ve prospěch Německa by měla být spojena se vznikem nových „*landů*“ také na východních územích Polska. Jejich vytvoření by bylo možné na bázi běloruské a ukrajinské národnostní menšiny v pásu od Białystoku přes Chelmsko až po území lemkovsko-ukrajinského Podkarpátí. Je zajímavé, že autor těchto spekulací předpokládá, že k vymezení těchto „*landů*“ by mohlo dojít i na území západních obvodů Běloruska a Ukrajiny. Rusku by to umožnilo zbavit se problémů s živly, které nejsou nakloněny integraci s ním v bratrských slovanských republikách, a současně – odevzdáním těchto území (společně se zbytkem polského státěčku) pod faktický německý protektorát a obnovení ideje *Mitteleuropy* – o to více vtáhnout partnera z Berlína do antiatlantické spolupráce.⁵

Je možné si představit Vladimira Vladimiroviče Putina v úloze vykonavatele tohoto nádherného plánu? Mohou se obdobné tužby stát základem ruské reálné politiky ve 21. století? Tyto otázky klademe zcela vážně, což velmi rozčiluje naše ruské přátele, kteří nechtějí mít s Duginem nic společného. Zástupci liberálních politických elit Ruska obvykle zodpovídají dotazy na Dugina, Žirinovského nebo Limonova pokrčením ramen: jsou jen okrajoví, jsou bezvýznamní, maximálně se jedná o izolované exempláře tradičního ruského politického šaškovství. Nepochybně mají pravdu. Avšak ne zcela. V okruhu tvůrců reálné politiky Ruské federace zcela jistě není příliš mnoho vyznavačů „konzervativní revoluce“, již Dugin hlásá, neexistují vyznavači jeho „*Metafyziky blahoj vesti*“, ruské MZV neřídí vysnění „templáři (*tamplieri*) proletariátu“ Alexandra Geljeviče. Také ne všichni prahnou po konfrontaci s Amerikou. Někteří upřednostňují dohodu. A přece

existuje oblast, ve které se Dugin setkává přinejmenším se značnou částí, a dokonce snad i drtivou většinou intelektuálního „zázemí“ ruské reálné politiky. Je to oblast pro nás nejzajímavější: východní Evropa, středovýchodní Evropa, a konečně Evropa jako taková.

Vezmeme-li do rukou například prestižní čtvrtletník moskevských liberálů-etatistů *Pro et Contra*, anebo neméně prestižní dvouměsíčník *Polis*, který vychází nákladem Gorbačovovy nadace, pak v nich nalezneme úvahy, jež jsou ve vztahu k „blízkému zahraničí“ ve svých důsledcích nečekaně podobné koncepcím Dugina a jeho stoupenců. Konstantin Plešakov, jeden z prvních hlasatelů renesance „seriózní“ geopolitiky v Rusku, vidí na stránkách *Pro et Contra* – obdobně jako výše zmiňovaný V. Gornyj – možnost, že by se od Ruska oddělilo nejen Pobaltí, ale i „*Halič*“. Ta v důsledku své „rusofobie“ překáží zbytku Ukrajiny přijmout statut ruské „polokolonie“. Obnovené ruské impérium by se v Plešakovově verzi neorientovalo proti Západu, spíše by se stalo mostem pro západní civilizaci do Asie (a rovněž pro takové země, jako je Bělorusko a Ukrajina). To nepochybně odlišuje Plešakova od Dugina. Avšak jak velký rozdíl z toho plyne pro ty Ukrajince nebo Bělorusy, kteří by pro své země statut ruské polokolonie přijmout nechtěli? Dokonce ani polokolonie osvětleného, poevropštěného Ruska?⁶

Na stránkách *Polis* se zase Konstantin Sorokin zabývá budoucností zemí bývalého sovětského bloku v Evropě. Také on zdůrazňuje, že bez charakteristické *Schadenfreude*, brzké potíže zemí tohoto regionu s akceptací nového, evropského (německého) hegemonu. Jejich integraci s Evropskou unií v podstatě považuje za příznivou pro Rusko. Unie není pro Rusko nepřítelem, nepřítelem je pouze NATO. Reálnou hrozbou pro Rusko by bylo pouze trvalé umístění amerických vojsk na území Polska nebo jeho jižních sousedů. Tak jako Polsko nebylo spolehlivým spojencem pro SSSR, nebude jím ani pro NATO...

Ve čtvrtletníku *Aktualnyje problemy Jevropy*, který vydává INION RAN, zase v poslední době upozornil vynikající analytik D. A. Danilov na pozitivní tendenci, kterou Dugin předvídal a nyní ji i nepochybně schvaluje. Události let 1999–2000 (a tento dojem zcela jistě ještě umocnily události po 11. září 2001)

názorně předvedly stále zřejmější erozi NATO jako vojenského paktu a současně i úsilí Evropské unie nejen o získání ekonomické, ale dokonce i vojenské identity. Cesty Ameriky a Evropy se konečně (po tak dlouhém očekávání Moskvy) zdají rozcházet. Vstup Polska, případně celé střední a východní Evropy do EU přestává být z hlediska Ruska jakýmkoli strategickým problémem. Evropská unie si bude muset poradit s ekonomickou neefektivitou svých východních klientů, fakticky bude muset vydržovat tyto, jak je Sorokin anglicky pojmenovává, „*failed nations*“. Dodejme, že drtivá většina ruských liberálních politologů s potěšením cituje všechny ty výdobytky anglosaské sociologie národů, které poukazují na umělý charakter národních společenství, na jejich jménem realizované zájmy úzkých, marginálních skupin inteligence. Nikdy přitom nemají na mysli Rusko, nýbrž národy, které se pokoušejí od Ruska odtrhnout. Na pozadí všech těchto citátů z B. Andersona, A. Smithe, E. Gellnera a E. Hobsbawma zřetelně působí sugesce: v impériu bylo lépe, raději se do tohoto ztraceného ráje vraťme.

Jak si případně povšiml šéfredaktor *Polis* Boris Mežujev, v ruské politice naprosto není důležité dělení na „liberály“ a „*deržavniky*“ – jak jedni, tak druhí nakonec naleznou shodu, jestliže se jedná o obranu velikosti Ruska – podstatné je pouze dělení na „euroasijsce“ (stoupence boje se Západem, Amerikou, na základě spojení s asijskými velmocemi nebo „civilizačním proletariátem“ Třetího světa) a „atlantisty“ (přípravými na restauraci moci Ruska spíše ve spolupráci se Západem a na základě jeho civilizačních vzorců). Tyto dvě geopolitické orientace se vylučují.⁷

Nepochybně tomu tak je – z perspektivy samotných Rusů. Avšak zopakujme: je z perspektivy východoevropských „*failed nations*“, z perspektivy Kyjeva nebo Minsku (nebo snad i Varšavy?) až tak důležité, zda bříme odpovědnosti za jejich budoucnost převezme „atlantická“, nebo „euroasijská“ Moskva? Jistě i pro nás má tento rozdíl význam. Ještě větší význam by ale mělo osvobození představitosti ruských politických elit od břemene geopolitiky, od vlády prostoru nad jejich myšlením. Bylo by dobré, kdyby „liberál“ a „*deržavnik*“ byli v Rusku dvě různé osoby – přinejmenším dokud slovo *deržava* v ruském jazyce znamená nutnost

dominance nad jinými národy. A geopolitika – lhostejno, zda „atlantická“, nebo „euroasijská“ – zůstane vládou prázdnoty nad člověkem. Protože taková je její přirozenost – dědictví její matky Uranis.

Nikdo to nepojmenoval přesněji než velký ruský básník Josif Brodskij – ve slovech jeho elegie „K Uranis“.

[...] Prázdno je rozvírající se jak portiéra.

A co vůbec je prostranství na pláni,

Když není prázdnota v každém póru těla?

A proto starší je než Clío – Uranis.⁸

Rusko je v Evropě nikoli díky geografii či geopolitice, nýbrž díky lidem, tvůrcům, jakým je Brodskij, jako jeho mentorka Achmatovová, jako Mandelštam, jako patron těch všech Puškin. „Svazek“ geopolitických „intuicí“ je občas také pokoušel, avšak ne díky oněm intuicím, ale navzdory nim mělo Rusko světu nerozdělenému podle umělých geopolitických vzorců co nabídnout. Svět lidí, ne prázdného prostoru.

Poznámky:

¹ A. Dugin, *Osnovy geopolitiki*, Moskva 1999, 3. vydání, s. 4 a 14.

² Viz K. S. Gadžijev, *Vvedenije v geopolitiku*, Moskva 2000, 2. vyd.; N. A. Nartov, *Geopolitika. Učebnik*, Moskva 1999; J. V. Tichonravov, *Geopolitika. Učebnoje posobie*, Moskva 2000.

³ *Orzeł wielogłowy* – rozhovor s V. Žirinovským, in: *Polityka*, 11. 11. 1992.

⁴ *Czy Putin jest awatarem?* – rozhovor s Alexandrem Duginem, in: *Frona*, č. 23/24, 2001, s. 163.

⁵ Analýzu koncepce V. Gorného (<http://www.zvezda.netway.ru:8080/1999/12/23/>) cituji podle D. Kost'anovské.

⁶ Viz K. Plešakov, *Skvoz' zarosli mifov*, in: *Pro et Contra*, č. 2, 1997, s. 59–70.

⁷ B. Mežujev, *Pismo v redakciju*, in: *Pro et Contra*, č. 2, 1997, s. 109–111.

⁸ Josif Brodskij, *Konec krásné epochy. Výbor z poezie*, Praha 1997, s. 99. Překlad Václav Daněk. [Pozn. překl.]

Andrzej Nowak působí na Jagellonské univerzitě v Krakově a na Institutu historie Polské akademie věd, je šéfredaktorem časopisu *Arcana*.

Text je zkrácenou ukázkou z knihy *Impérium a ti druzí. Eseje z moderních dějin východní Evropy*, která vyjde na podzim v nakladatelství CDK. Přeložil Jan Baron.

Přijímání II. vatikánského koncilu v českém prostředí

Předběžné poznámky k budoucímu výzkumu

JIRÍ HANUŠ

Je zapotřebí začít několika poznámkami, které budou mít spíše než teoretický charakter povahu uvedení do „zápletky“. Předně: Druhý vatikánský koncil byl událostí, která se v Československu ani nechystala, ani v něm neprobíhala, pouze se ho do značné míry týkala.¹ Událostí ovšem nemíníme nějaké jsoucno, ale spíše – podle Paula Veyna – protínání možných itinerářů, tedy „rozčlenění, která svobodně vytváříme ve skutečnosti, agregáty procesů, jichž se činně či trpně účastní interagující substance, lidé a věci“². Hlavním úkolem aktuálního výzkumu by měl být právě výklad výše užitého slovesa *týkala*, jeho obsah a rozsah. Koho a do jaké míry se týkaly změny v církvi, s jakými konsekvencemi proběhly proměny, které bezpochyby koncil do českého prostředí přinesl, a jak byly tyto proměny trvalé. Na tomto místě je možné předeslat, že časově je koncilní dění v Československu možné sledovat v rozpětí let 1960–1971, tedy v období, jehož vrchol je nejen z hlediska politického a společenského, ale též církevního v letech 1968–1969, v tzv. obrodném procesu. To samozřejmě může při výkladu způsobit nejen metodologický problém, ba zmatek. I když se omezíme na církevní prostředí, je zřejmé, že se v něm budou koncilní i společenské události propojovat, a někdy dokonce zaměňovat. Dá se předběžně vyslovit i teze, že díky této celospolečenské atmosféře uvolnění byl určitým způsobem koncil interpretován.

Československo bylo v polovině šedesátých let, kdy se koncil ve Vatikánu konal, po stránce církevní a náboženské ve velmi nestandardní situaci. Komunistická moc, která se prezentovala jako explicitě a zpočátku i bojovně ateistická, se již v šedesátých letech smířila s tím, že církev a náboženské jevy rychle nevymizí a že

tomu nepomůže ani tvrdé pronásledování. Státní moci pod vedením KSČ se sice podařilo církve do značné míry paralyzovat, od začátku šedesátých let však bylo i komunistům angažovaným v protináboženském boji stále jasnější, že sice různé konfese mají různá specifika a některé z nich se dají získat pro vstřícnější politiku vzhledem k režimu (například národní Církev československá), celkově je však křesťanství jen těžko vykořenitelný fenomén. Aplikování marxistické poučky o mizení náboženství v důsledku likvidace jeho sociálně-ideových předpokladů se ukázalo jako problematické – podobně jako tvrdé represe. Československo, jakkoli vnějškově ateizované, zůstávalo v podstatě zemí s převážnou většinou katolického obyvatelstva, i když katolicismus utrpěl těžké ztráty nejen v důsledku tvrdých anticírkevních zásahů na přelomu čtyřicátých a padesátých let, ale v důsledku specifického historického vývoje od konce 19. století. Ten byl totiž ve znamení odloučení „národního“ a „katolického“ tábora a silného liberálního a socialistického antiklerikalismu, pod kterým se rozumělo jakékoli zasahování církve a její nauky do společenského organismu. Komunisté sice na tento antiklerikalismus úspěšně navázali (podobně jako například v Rumunsku),³ na druhé straně jejich radikální antikřesťanský postoj narazil na své hranice.

Zvláštnost postavení římskokatolické církve v Československu a její vztah k reformám byl dán dvěma rozpornými skutečnostmi: na jedné straně tu existovala snaha zakonzervovat tradice, snaha ubránit základní křesťanské a katolické hodnoty, například bohoslužebný řád, kterou provázel neobyčejně silný pocit vázanosti na zahraniční vedení církve, reprezentované zejména

osobností papeže. Na druhé straně tu ovšem byl podobně silný pocit, že církev reformy nutně potřebuje: tento dojem byl paradoxně umocněn tím, že se významné osobnosti církve nedobrovolně sešly v padesátých letech ve vězeních a koncentračních táborech, kde dokonce mohly nutné změny plánovat. Pro tyto skupiny vězněných biskupů, kněží, řeholníků i laiků se nakonec jevily jako podstatné motivy ke změnám, které se daly pozorovat i ve svobodnějších zemích: potřeba větší svobody pro teologické a filozofické bádání, ocenění pozitivních aspektů moderny, otevřenost církve pro společenské záležitosti i pro ekumenu, nutnost reformy v liturgické oblasti a podobně.⁴ Tak se „koncilní přípravy“ vlastně jistým způsobem odehrávaly i za zdi československých žalářů, nejen v rezidencích a klášterech demokratického světa, i když tyto přípravy měly zcela zvláštní podobu a atmosféru. První uvedená skutečnost – totiž potřeba bránit základní křesťanské hodnoty – šla do určitého protipohybu s reformní mentalitou, což se projevilo například při zakládání Díla koncilové obnovy a v rozporech, které koncilní hnutí vyvolalo. „Tříbení duchů“ bylo navíc umocněno specifickými podmínkami, existencí skryté církve, kolaborantskými kněžskými organizacemi, malou proorganizovaností církevní instituce, chybějícím biskupským vedením a podobně.

Druhý vatikánský koncil se prezentoval jako koncil obnovy v několikerém slova smyslu, což v Československu muselo přinejmenším v části katolického prostředí pozitivně rezonovat a do určité míry souviselo i se začínajícím celospolečenským uvědomováním si potřeby reformy v politické, hospodářské i ideové oblasti. Týkalo se to především určité části komunity církevních intelektuálů, umělců, spisovatelů blízkých křesťanství. Jak jsme již konstatovali, v jistém smyslu by se dalo říci, že koncilní myšlenky se dostaly do českého prostředí takřka jako „na zavolanou“, koncil korespondoval s děním celospolečenským. I jeho velmi omezená a částečná recepce měnila nejen prostředí katolické církve, ale i postoj ostatních církví a nakonec i některých dalších společenských skupin – včetně těch, které se prezentovaly jako socialistické nebo různými formami socialismu přející. V první řadě však koncil dokázal proměnit katolickou církev v Česko-

slovensku – důležitá však zůstává otázka, koho vlastně a do jaké míry změnil. V důsledku počínající normalizace a jejího tlaku se totiž přibrzdily i koncilní změny a mnohé plány zůstaly jen na papíře nebo v hlavách tehdejších aktivistů, případně se začaly uplatňovat v jiných (utajovaných) podmínkách. Na rozdíl od zemí na západ od našich hranic – a do značné míry i Polska – se k zásadní aplikaci koncilu mohlo přikročit až o celé dvacetiletí později: to bylo však již v době, která se svým „duchovním habitem“ zcela lišila od konce let šedesátých.

Pramenná základna při zkoumání tématu je torzovitá a má svá omezení. Přesto existuje mnoho zajímavých svědectví a stop. Z hlediska státní moci tu jsou direktivy na nejrozličnějších úrovních, dokumentace SÚC, zprávy církevních tajemníků, úřední překlady vatikánských dokumentů a zpráv, expertízy a podobně. Církevní přístupy je možné analyzovat na základě dokumentů Díla koncilové obnovy, dokumentů, které se týkaly obnovení Cyrilometodějské bohoslovecké fakulty v Olomouci, zpráv z církevního i světského tisku, časopiseckých článků (*Via, Studie, Nový život*), dokumentů teologických a liturgických komisí, překladů koncilních dokumentů, původních teologických spisů.⁵ Specifickým pramenem jsou umělecká a architektonická díla, která vznikla z koncilní inspirace, k nimž patří kostely a kaple včetně jejich interiérové výzdoby budované a vybavené na konci šedesátých let. Recepce koncilu v českých zemích je možné sledovat také na úrovni ekumenické – jak již bylo naznačeno, o koncil se zajímaly také osobnosti jiných církví a náboženských společností. V této souvislosti bylo zřejmě nejvýraznější angažmá teologů, filozofů a pastorů Československé církve evangelické. Mezi katolíky a československými evangelíky vznikla ve druhé polovině 60. let pouta, která nebyla mnohdy otřesena ani normalizačním tlakem a naopak produkovala i v pokoncilním období mnoho dalších společných hodnot. Koncilní specifika v Československu se dají ostatně velmi dobře ukázat „na plátně“ srovnání s vývojem a změnami ostatních křesťanských církví a jejich případných pokusů o reformy. V ekumenické perspektivě se též prokáže zájem ostatních církví a náboženských společností, případně dalších společenských skupin, o dění

v katolické církvi. Specifickou úlohu přitom mohl hrát zájem těchto skupin nejen o katolickou teologii a bohoslužebnou praxi, ale především o reinterpretaci historie, jejíž některé milníky zatížily náboženské komunity odlišnými přístupy a nedorozuměním. Týká se to samozřejmě otázky rehabilitace Jana Husa, husitství, pobělohorské rekatolizace, ideje náboženské svobody a některých akcentů katolické zbožnosti.

Specifika pramenů jsou i v tom, že koncil byl recipován i osobnostmi a skupinami v zahraničí, a to nejen českým římským exilem a jeho reprezentací (na tomto poli sehrálo významnou úlohu české vysílání Rádía Vatikán), ale také těmi křesťany, kteří žili rozptýleni především v západní Evropě, USA a Austrálii. Právě z těchto okruhů přicházelo mnoho podnětů pro dění v Československu, zvláště v období pražského jara. Pro aktivní exil bylo typické, že se snažil nejen informovat domov a tam postiženou církev, ale že poskytoval domácímu prostředí i zásadní teologické impulzy koncilního dění. Tato dvojdomost současně vytvářela jisté ideové pnutí (nejen mezi exilem a do-

movem, ale mezi jednotlivými exilovými skupinami), proto lze mluvit o tom, že díky rozptýlení a rozdělení české církve byl koncil sice částečně „implantován“, ale velmi torzovitým a nerovnoměrným způsobem. Zde je možné také zmínit skutečnost „rozdělení církve koncilem“, která byla pozorovatelná sice i v Československu, ale v exilu měla koncentrovanější podobu. Jistým symbolem tohoto rozdělení se stal římský časopis *Studie*, který pod vedením teologa Karla Skalického (1934) dostal otevřený, koncilní charakter – což způsobovalo u konzervativnějších katolíků doma i v cizině nejen jeden problém.⁶ Něco podobného můžeme sledovat i u domácích aktivit filozofa a psychologa Jiřího Němce (1932–2001), který katolíkům „otevřel okna do Evropy“ svými překlady i přednáškami⁷ – a nebyl za to také vždy chválen konzervativněji orientovanými spoluvěrci.

Pokud mluvíme o „změně“ v souvislosti s osobnostmi propagátorů nových koncilních přístupů, bude záhodno se též věnovat případům konverzí, k nimž docházelo právě v důsledku církevních změn.



Tyto konverze byly často vyvolány souběhem různých příčin a jejich kombinací (dlouhodobé věznění, kontakty s výraznými kněžími i laiky, četba a její nový neotřelý výklad apod.), ale změny na úrovni papežské politiky i světové teologie je možné považovat za podněty pro příklon ke křesťanství zásadní. Zejména v intelektuálních centrech, jako byla Praha, Brno či Olomouc, pozorujeme vznik malých skupin, které ovlivňovaly věřící až do té míry, že můžeme mluvit o změnách duchovní orientace, o hledání nových životních cest, o novém aktivismu, zkrátka o tom, co se snad dá označit jako konverze v širokém slova smyslu. Tato obrácení k novým formám činnosti měla často hluboký vnitřní, existenciální charakter: pokud bychom měli uvést jeden příklad za všechny, mohli bychom zmínit konverzi františkána Bonaventury Boušeho (1918–2001), kazatele na přelomu šedesátých a sedmdesátých let u Panny Marie Sněžné a v Záběhlicích, který podle vlastních slov patřil ještě v padesátých letech k zastáncům staré, velmi uzavřené a v zásadě netolerantní teologie a pastorače, v průběhu šedesátých let se však stal zastáncem „koncilního“, pastoračně a ekumenicky otevřeného katolicismu, kriticky laděného i do vlastních řad.⁸

Přijímání koncilu ovšemže není možné sledovat pouze na základě osobních konverzí, byť sebevýznamných a ovlivňujících katolické i celokřesťanské milieu. To, co zasluhuje pozornost, je mentalita celé jedné generace kněžstva, která dospívala v těžkých válečných časech a která v šedesátých letech 20. století byla na vrcholu svých sil. Jednalo se o generaci, která v mnohém ohledu navazovala na starší kněžskou generaci, nositelku katolické obnovy ve třicátých letech. Dalo by se říci, že s touto generací spojovala koncilní vrstvu silná vazba k církvi a jejím institucím, ba upřímná oddanost k církvi, pocítovaná potřeba ocenění tradičních křesťanských i novějších humanistických hodnot, schopnost čelit socialistickým a komunistickým ideám, ochota k sebevzdělávání a k duchovnímu růstu. Protože v čele katolické obnovy za první republiky stáli řeholní kněží, není divu, že tato forma křesťanství i nadále ovlivňovala generaci šedesátých let, i když v utlumené formě. I přes zákaz činnosti se někteří řeholníci a řeholnice nenechali zvíkat ve svém úsilí pře-

nášet myšlenky svých zakladatelů do socialistické každodennosti a díky úsilí zejména tzv. mnišských řádů, které nebyly tolik vázány na místo působení, se leccos z entusiasmu předválečných let uchovalo a přeneslo přes období tuhého pronásledování. Právě řády a kongregace byly ostatně čelnými nositeli koncilní obnovy všude ve světě – není ostatně náhodou, že českou a zčásti i slovenskou církev tolik zasáhly originální myšlenky francouzského jezuita Teilharda de Chardin.

Bylo by však chybou si myslet, že koncil byl výhradně záležitostí intelligence nebo určitých elitních skupin. Provádění liturgických směrnic, které se týkaly bohoslužebného řádu, zasáhlo všechny laiky účastnící se pravidelných mší a dalších obřadů. V této oblasti můžeme pozorovat ochotu či neochotu osob nejrůznějších sociálních vrstev ke změnám, zapojení věřících do přebudování kostelních interiérů, vzájemnou solidaritu, jakož i schopnost administrátorů akceptovat nejen „literu“ koncilu, ale též smysl reformy. Na farářích a kaplanech totiž spočívala povinnost vysvětlit, proč se mění ta či ona důvěrně známá a léta prožívaná zvyklost, proč se ruší i to, co bylo takřikajíc osvědčeno v čase. Nemůže být pochyb o tom, že mnozí administrátoři brali tento úkol velmi odpovědně, mnozí ale k němu přistupovali jako k nařízením „shora“, které je sice nutné akceptovat, ale bez vnitřního přesvědčení. Nechyběli ani takoví, pro něž byly liturgické reformy z valné části neakceptovatelné. Napětí mezi kněžími a věřícími a mezi kněžími a lidmi pověřenými provádět konkrétní architektonické úpravy a mezi správci diecézí (v lepším případě biskupy) a jejich podřízenými vytvářelo určitou neklidnou atmosféru, jejímuž širšímu rozvinutí učinila konec státní normalizační politika. Do dalších let zůstalo povědomí o tom, co „vše je možné“, několik nových církevních staveb (na Moravě například kaple svatého Josefa v Senetářově, dílo architekta Ludvíka Kolka)⁹ a provedené liturgické změny bez náležitého a důkladného vysvětlení.

Torzovitost poznání a nerovnoměrnost přijímání koncilních myšlenek je ale pouze jedním z problémů interpretace koncilu v českém exilu a především v Československu. Možná stejně významným byla i záměrná dezinterpretace koncilu, na níž se podílela

samozřejmě státní moc pod taktovkou KSC, na druhé straně ovšem též specifický výklad prorežimního sdružení katolických kněží Pacem in terris, jehož vedení zjednodušilo složité koncilní záměry i závěry a přizpůsobilo je optice poměrně slaboduché prosocialistické argumentace a především ideologické rétoriky. S touto zjednodušenou interpretací se potýkala i okleštěná lidová strana, která si zachovávala zbytky svého původního *raison d'être* pouze v místních venkovských a maloměstských organizacích. Pacem in terris ovšem dokázalo nejen úmysly papeže Jana XXIII. (*Pokoj na zemi* je názvem encykliky tohoto římského biskupa), ale i celý koncil nejen přeinterpretovat, ale též ho zčásti zdiskreditovat, a to u těch křesťanů, kteří byli odkázáni na domácí informační zdroje a zejména na působení členů tohoto sdružení ve farnostech.

Dějiny koncilu a jeho přijímání v různých zemích zasahují různé oblasti: politickou, sociální, kulturní, náboženskou. Poněkud oslabenou pozici má výzkum, který by se zaměřil na hospodářské aspekty, i když do koncilního dění patří nejen otázky politického postavení církví, ale též otázky jejího hospodářského zajištění, obnovování řeholních institucí s jejich potřebami apod. Velmi významnou oblastí se ale ukazuje ta, kterou bychom mohli nazvat „imaginativní dějiny koncilu“. Pod tímto výrazem lze rozumět skutečnost, že koncilní obnova neobsahuje pouze události, které se fakticky staly, ale i touhy, představy, ideály, ba sny jednotlivých osob i skupin, které se buď do obnovného hnutí zapojily, nebo mu naopak bránily. Tyto představy jsou významné samozřejmě především proto, že představují často motivaci k určitým konkrétním strategiím a změnám, ale že tvoří i výrazný prvek v rámci obecnější společenské charakteristiky „zlatých let šedesátých“, které byly typické právě svou imaginativností. V této souvislosti by se snad mohly uvést některé z aktivit skryté církve: zde došlo k tomu, že koncilní a společenské změny byly někdy pře-

ceněny, tj. interpretovány jako pouhý počátek zásadních změn, jejichž příchod je zapotřebí urychlovat (kauza svěcení žen na kněze biskupem Felixem M. Davidkem). Ke zvýšené potřebě snít o reformách, k výrazné možnosti plánovat různé změny patří evidentně i „pád do reality“, neuskutečnění, rozplynutí snu. I zde je souvislost církevního a celospolečenského dění evidentní.

Dějiny koncilů a jejich výkladu zůstávají evidentně jedním z hlavních témat moderních církevních dějin, a to navzdory změnám důrazů a metodologickým přístupům. Oblast aplikace koncilních změn do jednotlivých místních církví a národních kultur pak obsahuje velmi potřebné „místo setkání“ mezi tradiční církevní historiografií a moderním dějepisectvím.

Poznámky:

¹ Úvod do problematiky srov. Fiala, Petr – Hanuš, Jiří: *Koncil a česká společnost. Historické, politické a teologické aspekty přijímání II. vatikánského koncilu v Čechách a na Moravě*. CDK, Brno 2000.

² Veyne, Paul: *Jak se píšou dějiny*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 55.

³ Srov. Maier, Hans: *Politická náboženství*. CDK, Brno 1999, s. 45.

⁴ Otevřeně o tom mluví ve svých vzpomínkách např. opat benediktinského kláštera břevnovského Anastáz Jan Opasek: „My kněží jsme mezi sebou v izolaci probírali různé otázky náboženského a církevního života. Mnohé, o čem se hovořilo na vatikánském koncilu v Římě a potom se oficiálně řešilo, jsme řešili intuitivně stejným způsobem i my, například otázku lidového jazyka v liturgii.“ Viz Opasek, Anastáz: *Dvanáct zastavení. Vzpomínky opata břevnovského kláštera*. Torst, Praha 1997, s. 237. Toto svědectví není ojedinělé.

⁵ K teologickému vývoji srov. Novotný, Vojtěch: *Teologie ve stínu. Prolegomena k dějinám české katolické teologie druhé poloviny 20. století*. Karolinum, Praha 2007.

⁶ Srov. Halík, Tomáš: *Víra a kultura*. Zvon, Praha 1995.

⁷ Srov. Jiří Němec. Portrét časopisu *Souvislosti, revue pro křesťanství a kulturu* 3–4 (49–50), 2001, s. 120–146.

⁸ Srov. Bouše, Bonaventura Z.: *Epilegomena*. OIKOYMENH, Praha 2000.

⁹ Další srov. Vaverka Jiří a kol.: *Nové kostely a kaple z konce 20. století v České republice*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2001.

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu FF MU, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století, církevním dějinám a dějinám historiografie.

Nová teologická literatura
od různých nakladatelů:

www.ikarmel.cz/tema/benedikt-xvi

Co vás napadne

JEAN CLAIR

Jean Clair je jedním z předních francouzských teoretiků umění. Zaměřuje se především na osobnosti francouzského i světového moderního umění, jako jsou Marcel Duchamp, Gustav Klimt, Pablo Picasso, Balthus či fotograf Henri Cartier-Bresson, ale i na obecnější teoretické úvahy z oblasti výtvarného umění a estetiky. Český čtenář měl možnost seznámit se zatím pouze se dvěma kratšími, byť myšlenkově hutnými Clairovými pracemi – *Úvahami o stavu moderního umění* z roku 1983 a *Odpovědností umělce* z roku 1997 (Barrister & Principal, 2006). Totéž nakladatelství připravuje k vydání i Clairovu kontroverzní a hodně diskutovanou práci *O surrealismu. Příspěvek k teorii nesmyslu* z roku 2003. Jean Clair je i autorem provokativních deníkových záznamů, které vydal ve dvou svazcích, *Protivný deník* (2006) a *Černé mléko svítání* (2007).

Planetárium

Když jsme se po večeri v Palais Royal vraceli po ulici du Mail, připomněl jsem W. S., že tato čtvrt patřila až do první světové války spisovatelům, básníkům a hudebníkům – Molière a Goldoni, Diderot, Rameauův synovec, Mozart a Liszt... Tam, kde míváme Pasáže a kryté Panoramas, Galerii Vivienne a Choiseul, se stále pohybují stíny Gérarda de Nerval, Lautréamonta, Louis-Ferdinanda Céline, Waltera Benjamina... Pro Andrého Bretona měla Paříž pohlaví na náměstí Dauphine, a náměstí des Victoires je se svým tvarem její pupek. Leží v přesném zeměpisném středu města a dlouho bylo i středem místních intelektuálních kruhů...

„Ano,“ povídá on na to, „všichni šli dříve nebo později bydlet do Paříže. Jediní, komu se to nikdy nepodařilo, byli Hitler a Stalin...”

Skutečně, ironií dějin dva nejobávanější lidé minulého století nikdy neměli tu možnost, kterou jinak neomezeně využívají milióny turistů. Hitler měl v Paříži chabé dvě tři hodinky v doprovodu Alberta Speera, tak- tak že viděl Eiffelovu věž a nadchl se pohledem na Operu – a pak už zase jen scény bitevní a sebevražda dole v bunkru. Stalin se nehýbal z Moskvy, sotva vycházel z Kremle, odkud pevnou rukou držel svůj režim a posílal na smrt své současníky. Pro ně celý širý svět, po němž se pohybují lidé, byl jen vybetonovaný kumbál, i když

drželi ruku na glóbusu, na té dětinské a směšné náhražce, kterou točí Chaplin ve svém filmu. Pokud jde o Lenina, ten jezdil po Evropě v zaplombovaném vagóně.

Tento ústup do ústraní, do samovazby, a tato zkostnatělost, ochablost ducha a jízlivost připomínají poustevníka na poušti, kterého svádí ďábel. Ale jejich Egyptem a jejich Sýrií byla velká lidská poušť. Již od Dürera jsou mapa zemských polokoulí a lebka dvěma symboly osamělce ustavičně přemítajícího o smrti.

Ona *acedie*, již trpěli oba diktátoři, byla pochmurná nálada, která je bezpochyby nutila čerpat energii z manévrování tolika lidmi okolo. Celé armády táhnoucí do pole, překonávající za den obrovské vzdálenosti, jednotky v několika dnech obsazující vzdálené země, milióny přesouvaných lidí, uprchlíci na cestách a dosud nevídané stěhování národů, houfy civilistů a vlaky deportovaných – to šílené hemžení a nepředstavitelný nepokoj lidských bytostí vyžadovaly nějaký nehybný střed a bod dost pevný na to, aby udržel jejich koloběh.

A v srdci té vesmírné říše smrti a zpusťování, kam dávné středověké představy o všehomíru umísťovaly Satana – a měnily tak Zemi v Peklo – by nehybně stáli ti dva diktátoři. Přímo tam, kam později Koperník zavěsil nehybné a zářící slunce, krvavé ideologie naší doby vyvěsily pradávné černé slunce svastiky a rudý prapor komunismu.

Revoluční jízda hrůzy unášela lidské bytosti do propasti a tam, kde na starém náměstí o dvě stě let dříve vztyčili Krále-Slunce a obklopili jej nádhernými domy, vyšla temná hvězda melancholie.

Eucharistie

Narodil jsem se v Paříži v roce 1940, 20. října, na začátku okupace. Toho dne, jak psaly noviny, z trhu zmizely i brambory. Je to divné, začít život tak, že umíráte hladu. Zůstalo mi z toho to, že vyhazovat jídlo, třeba starý chleba, by mi dlouho vůbec nepřišlo na mysl. Moji blízcí to považovali za mánii a přehnanou šetrnost. Byl to spíš návyk prázdného břicha.

Také mi trvalo, než jsem se odhodlal k vyhazování knih. Zavalený těžkými, šedivými, špatně vykynutými a špatně upečenými svazečky jsem se musel smířit s tím, že ty, které už nikdy neotevřu a pod nimiž už se prohýbá podlaha, vyhodím.

Už nikdy? Co člověk ví? Když jste o samotě, zavřený do vězení, i staré noviny pro vás budou představovat poklad a budete jejich články číst pořád dokola, i když už dávno ztratily svou pomíjivou kvalitu novosti – „novin“. Moci číst slova, už to samo o sobě obsahuje nekonečné kouzlo, větší než smysl toho, co je psáno. To, že se ze znaků zachycených na nějakém podkladu mohou rodit obrazy a z obrazů představy, je nevyčerpatelný div, který přetrvá mnohem déle než to řečené. I samo čtení bez předmětu má stejný půvab, jako když před lety budila nadšení abstraktní malba, která přitom nic neznázorňovala.

Byla to neslavná kratochvíle, když jsme si v dětství na školních záchodech, kde funguje zvláštní kombinace vyměšování a čtení (což obojí obsahuje diskrétní francouzský pojem „kabinet“), utrhlí kus novin, ani ne tak proto, abychom si utřeli zadnici, ale abychom si přečetli potrhané zprávy staré ne den, ale tři nebo čtyři měsíce. Nad překérností situace převážil silný pocit jakési chvilkové nesmrtnosti.

Zůstává transcendence potištěného papíru a nedotknutelnost napsaného slova, které přesahují jeho všední užití. Vytáhnout knížku z police, kde dřímala, otevřít ji, začít ji číst – to znamená oživit ztlumenou řeč vlastním hlasem. Pokaždé je to trošku jako „Toto je

moje tělo... To číňte na mou památku“. Výběrem knihy se vzkřísí a ožije přítomnost něčeho zdánlivě mrtvého nebo zapomenutého – četba je vždycky zázrak, velmi podobný tajemství eucharistie, při níž opakovaně dostáváme teplé a důvěrně známé tělo, i když o chvíli předtím tu bylo jen ticho a prach. Potištěný papír, který vystupuje z časem nahromaděných zaprášených hromad, se v tomto přijímání slova připodobňuje pomoučenému chlebu.

Knihu nemůžete zahodit, stejně jako nevyhazujete kus bagety nebo bochníku. Jedno i druhé má svou velkou cenu, jsou to symboly pokoje a uspokojení a znamení, že život má zase svůj řád a že dostáváte, co potřebujete.

Vždycky jsem byl netrpělivý, pokud jde o jídlo i o čtení, snad i přímo nenažraný, protože mě nepustil strach z prázdné spižírny a zejících polic.

Ale nakonec jsem stejně začal knihy vyhazovat. Je to zdravé. V první řadě jste přinuceni znova přečíst to, co chcete obětovat. Obnovíte starou známost. A to nové čtení bude probíhat ve světle onoho posledního soudu. Pochopitelně po několika stránkách skončíte. Stačí uspokojit chuť – celá kniha je už ztvrdlá jako příliš velký krajíc.

A člověk odchází na vysněnou poušť, bez zátěže velké knihovny a zbytečných archiválií, se srdcem lehkým, a může sám rozjímat o tajemstvích světa.

Nechutnosti

V nesmírně milé knize vzpomínek Pierra Leyrise, které napsal krátce před smrtí, jsem našel tyto řádky: „Slovní hříčky v něm vyvolávaly silné znechucení. Přesmyčky, i směšné, mu byly proti srsti. V podstatě každé lehkovážné pohrávání se slovy, i neškodné, bylo pro něj nepřiznanou svatokrádeží vůči Slovu.“

Co by si asi myslel o novinách, kde titulky ke článkům už nejsou nic jiného než samé slovní hříčky a přesmyčky, které nakonec vytlačily prostou informaci a nahradily hodnocení? Je jedno, že se nic nedozvíme o problému, hlavně, že jsme se zasmáli! Proč se namáhat pochopit politické problémy současnosti, zlé doby, bídu celých národů, když tu slova nejsou na to, aby je pojmenovávala, ale zamlžovala? Proč se snažit

stát na straně lidí v těžkostech, když jednou slovní hříčkou můžeme získat ty, co se chtějí zasmát? Proč usilovat o přesné vyjádření, když vám to ledabylé „asi tak nějak“ zajistí přízeň čtenářů?

Na takových hrátkách je založen úspěch satirického tisku. Ale ony pronikly i do takzvaně seriózních deníků, které nevydržely a podlehly tomu odpudivému sklonu šibalsky pomrkávat, kterým se vyznačuje podprůměr. Co říci na „literární“ přílohu *Figara*, která přivítala publikaci o Malrauxově umělecké tvorbě nablblým „Malraux zamával praporem i uměním“, hodným těch nejdětinštějších titulků v *Libération*?

Slovní hříčka funguje jako falešná mince. Koluje vždycky na konci století, spolu s překombinovanými, směšnými, neužitečnými a ošklivými věcmi, kterými se necháme zaplavovat. Patří do *kuriozit*, což je literární kategorie pro vynervované, příznačná pro naši dobu. Stejně dobře však vždycky obíhá i v kroužcích těch módních panáků, co nic nedělají a na něčem se přiživují, a hlavně nesmí nikdy nic brát vážně. A dnes se její zemí zaslíbenou stal tisk a televize.

V poslední době i při zprávách v rádiu a rozhovorech v televizi, kde se běžně zabydluje tykání, nevěříte svým uším, když se otázky kladoucí novinář u toho pochechtává a veškerá debata o záležitostech tohoto světa se smrskne na předvádění vtípků, výprodej žertíků, nafukování informačních bublin a jednu oplzlou narážku za druhou. Začíná být běžné, že tahle hniloba brání veškerému pochopení. Slovní hříčky trousí přelétavý duch jako skutečný trus, a novináři se tak stávají novými Vyznavači okamžiku, se kterými se setkal Dante, jak stojí ve vlastních výkalech v druhém kruhu Pekla.

Útoky

Pradědeček byl rolník, dědeček učitel, otec profesor – dobře známý příklad společenského vzestupu. Ale syn? Z toho bude popový nebo rockový muzikant nebo „dýdžej“. Po horlivých, dychtivých a angažovaných 60. letech, která byla dobou vědeckých časopisů a nabitých poslucháren, přišly časy *Inrockuptibles*, „Techno Parád“ a hudebního stylu „rave“. Vlna společenského pokroku zanikla v rámusu a chemická kvintessence elit ve fyzikálních jevech pro všechny.

Ticho zmizelo. I hudba zmizela. V obchodech, restauracích a taxících ustavičně útočí zvuk. Sprostý, uši drásající pravidelný dusot, prskavé a řezavé zvuky jako z motoru, jehož píсты si nikdy neodpočinou. Od těch časů, kdy Luther vyrušený ze svých úvah hodil po čmelákovi kalamář, se ti paraziti miliónkrát rozmnožili a jsou ještě nestydatější. Proč se vlastně ještě snažit myslet, nebo i mluvit? Už se přece všechno řeklo, budou vám hulákat do uší. Už je jenom hluk. Pekelný rámus prolezl člověka až do morku kostí. Jsme na tom teď stejně jako ti pilní mniši, které pronásledovala *acedie* a v polední dobu na ně posílala hejna obludných a řvoucích bestii. Vlastně ještě hůř, protože u nás jim patří i celá noc, kdysi čas ticha. Už nás neobestírá vznešená a ušlechtilá melancholie, kterou šířila hudba, ale šílený pres nebo chorobná apatie, které vyvolává nelíostný randál a které nás nutí stáhnout se do sebe.

Posledním ostrůvkem byly autobusy – „Je zakázáno mluvit za jízdy na řidiče“... Člověk se v klidu ponořil do čtení novin, profesor opravoval úlohy a listonoš si třídil poštu. Ale dnes cestující obtěžuje kromě ustavičně elektrošokujících „mobilů“ i sám řidič neúnavným cvrkotem své muziky, kterou si pustil, aby si už nepřípadal jako těžce pracující, ale jako vesele vytrubující „poštovský panáček“.

Už se nesmí myslet, už se nesmí ani na chvíli zůstat v tichu a jen sám se sebou. Z hlavy je buben, takže v ní povinně rezonují zběsilé úder a zbytek těla vyživují napájecí a odsávací hadičky. Kdybyste tu baterii bicích vypnuli, pacienti připravení o životodárný proud by se rázem sesypali jako loutky s přestřiženými lanky.

Nad popleněným soukromím s jeho drobnými radostmi, k nimž patří uvažování, vzpomínání, přemýšlení, nebo jen neurčité a snivé pohupování na melancholických vlnách fantazie, nad spoustami slov šeptaných od nepaměti a dnes už přehlazených vítězů primitivní dusání zesilovačů, temný hukot reprobeden a nárazy elektronických vln. Už ne „v první řadě hudba“, ale chaos velkého *Finále*, hromový Armageddon, apokalypsa o miliónech decibelů. Jak řekl Cioran, „ztrátu ticha je třeba počítat mezi příznaky konce“.

Je zvláštní, když si pomyslíme, že to, co po dvě stě let představovalo jednu z útrap průmyslové doby, silné

a těžké strojní vibrace, které otřásaly tělem dělníka, až ho úplně zničily, se pro ne příliš dělné staly zábavou. Snad nejhorší je neochabující tempo úderů, neměnná výška vibrací a tupý, stále stejný hluk na jednom tónu, protože působí jako symbol neomezenosti zlého, co se opakuje a nemění, jako neutichající pekelný umíráček.

Kult a kultura

Jednomu triadvacetiletému Kanaďanovi jsem ukazoval Paříž. Byla to jeho první cesta do Evropy; pocházel až z daleké Alaberty. Ukázal jsem mu Saint-Germain-des-Prés – je to koneckonců jeden z nejstarších kostelů ve městě. Snažil jsem se poukázat na rozdíly mezi jednotlivými částmi budovy, od nejstarších po nejmladší, na překrývání jednotlivých slohů, na různé druhy říms, na celé to pomalé ukládání vrstev, trvající celé věky. Projevoval obdiv, snažil se pochopit, proč ta vytrvalost, byla mu nepochopitelná taková tvrdošijnost. Pak jsme vešli dovnitř do kostela. Jaké překvapení – byl osvětlený, procházeli tudy lidé, někteří vypadali, jako by se modlili.

Zeptal se mě, k čemu takový kostel může sloužit. Ale najednou ho osvítil blesk z nebe: v jedné postranní kapli nějaký muž, oblečený jako kněz, zvedal paže a něco polohlasně mumlal. Potvrdil jsem mu, že to je skutečně bohoslužba. Napřed mi nechtěl věřit a jen nerad musel připustit, že tahle budova není žádné muzeum nebo historická památka, zajímavost z turistického průvodce ani kdovíco jiného, ale skutečný kostel, který už osm nebo devět set let bez přerušení slouží jako místo kultu. Tak překvapen byl snad jen Delacroix, když se vylodil v Tangeru a s úžasem pozoroval, že místní obyvatelé v dželabě, hajku a turbanu vypadají stejně jako před dvěma tisíci let v Bibli.

Dovedl jsem si představit jeho ohromení a téměř zděšení, když jsem si představil, jak by mě také vyděsilo, kdybych při návštěvě nějakého chrámu v Údolí králů zničehonic spatřil – jako v hollywoodském filmu –, jak egyptský kněz v trpytivém hávu a se zlatými předměty v rukou slouží obřad k počtě boha Ra nebo Amona.

Kult kultury a kult bohů stojí proti sobě. Přiznávám, že je mi vždycky trochu úzko u srdce, když vidím,

jak jsou v ještě neodsvěceném kostele poslední věřící natěsnaní před oltářem někde za rohem v příčné lodi, zatímco je ze všech stran utiskují strakaté a groteskní davy turistů hlučně komentujících postavy, o nichž nevědí nic a které se podobají posledním Židům v pevnosti Massadě po zničení chrámu.

Pro mého kanadského přítele představuje příplutí lodi *Mayflower* ke břehům Maine tak dávnou a na mapě vzdálenou událost v dějinách jeho země, že přesahovalo jeho schopnosti představit si, že existují i vzdálenější časoprostorová měřítka. Reagoval stejně jako dnes ti evropští poslanci, kteří nechtějí nic vědět o náboženské minulosti Evropy a zachovat z ní chtějí jen ty prázdné formy, kterým se říká „kultura“.

Za takovou ignoranci vůči odvěkému trvání přichází odplata. Stačilo pětasedmdesát let, pouhé tři generace, a říše komunismu, která měla přetrvat „na věčné časy“ a rozšířit se po celé zeměkouli, zanikla. Sebe-menší krok odstupu – v tomto případě připomenutí papežského stolce, že dogmata ji podpírající a prohlašovaná za absolutní byla jen dobovou herezí proti duchovním dějinám trvajícím již dva tisíce let – a zkreslený pohled totality je zkorigován. Odvěké dějiny už zase plynuly svým tokem, i když v Moskvě ještě nosili průvodem obří podobizny falešných božstev.

Kolik času ještě a zmizí i americká říše?

Náboženství mobilu

Děsí mě mobilní telefony. Zničehonic vám na těle začne vrnět a brnět stroječek. Snažíte se ho vylovit, než vybuchne. Nesete ho k uchu a z velké dálky slyšíte pekelné zvuky – nejasný hřmot, kručení, hučení, výkřiky, vzdechy, syčení, mručení a zcela v pozadí, zdušený tím randálem, slabý hlas onoho nešťastníka. Jaký nezdrženlivec z prvního kruhu pekla, ztracený v hlomozu ulice, pohlcený rozlíceným a běsnícím davem v údolí propastné temnoty se vás snaží přivolat na pomoc? Do chvíličky mezi dvěma zabučením a dvěma špláchaním se vklíní jen pár rychlých slov – „Slyším tě dobře“ –, ale hlas je neduživý a holý, bez zvучnosti a harmonie. Pak už neslyšíte z toho, co po vás chce, vůbec nic, takže nakonec ze vzteku ponecháte toho ubožáka jeho infernu.

Telefon stejně jako smrt si vás zavolá, když to nečekáte. Jeho náhlé zazvonění představuje pro dnešního člověka totéž jako pro zbožnou duši minulých časů *mors repentina* – ustavičnou skrytou hrozbu. Co má člověk dělat? Odpovědět, nebo klamat a předstírat, že neslyším, dělat, jako že nic? Ale telefon ani smrt nemají vychování – zvonek znova zazvoní, i když jste v nejnepohodlnější, ne-li naprosto nezpůsobné pozici, a nedá vám čas připravit se duševně na to, co má následovat. Musíte se ozvat, červení hanbou, kalhoty dole a v hlavě rozpaky.

Člověk by řekl, že jediné velmi mladá děvčata jsou ušetřena těchto předsmrtných muk. Možná proto, že jsou tak nevinná, lehkomyšlná a půvabná. Je totiž zcela evidentní, že mobilní telefon byl vynalezen pro ně. Muži jej používají jen s prozaickými úmysly a mluvit s nimi představuje čistě praktickou záležitost. Ta věc je pouhý nástroj, který se po použití uklidí. Ale pro dnešní princezničky z Telefonního království se ona přenosná vyhrávající věcička stala součástí těla, jedním z lidských orgánů, jako když oči slouží k vidění a nohy k chození. Žádná protéza nemůže být přirozenější. Když drží v ruce mobil, podobají se zlé maceše z pohádky: „Zrcadlo zrcadlo, řekni mi, kdo je na světě nejkrásnější?“ Ustavičně se s ním radí, ptají se ho, svěřují mu své starosti. Pro svůj podlouhlý tvar, který se snadno drží v prstech, se stal kontaktním předmětem, hračkou, chybějícím penisem, ušním robertkem, posledním z dlouhé řady nástrojů, na jejímž počátku byl opracovaný pazourek.

Dříve nebyl telefon jen dorozumívací prostředek, měl i směnnou hodnotu, podával se z ruky do ruky, a přitom se respektovala odedávna platná pravidla. Nepatřil vám, neměl žádného vlastníka a o to lépe se půjčoval všem. Byl chladný a lesklý jako nějaký relikvíář k políbení a museli jste dojít až k němu, postavit se do řady a bez námitek počkat, až budete mít na sluchátko právo vy. Horní část ještě byla teplá od cizího ucha, držátko bylo cítit vlhkostí a mluvítko dechem předchozího uživatele. Sice se tu vyměňovaly pachy, kapénky a mikroby, ale na druhé straně bylo zaručeno naprosté soukromí. Nepřicházelo v úvahu poslouchat, co kdo říká. Zasklená kabina na poště byla pro laika totéž, co pro věřícího zpovědnice a pro potřebného veřejný pisoár.

Měli jsme to tušit: postupné mizení telefonních zástěn připravovalo cestu mobilu a s ním i dosud nemyslitelným způsobům a mravům. Stejně jako v sexu, kterému se říká *safe*, obcování probíhá zcela bezpečně, ale pod dohledem – a zejména v doslechu – všech okolo. Všichni mají slyšet a vidět, co se děje a co se hrdě vystavuje na odiv.

Vždyť barevný a třpytivý mobil slouží nejen na mluvení, ale i na parádu, zatímco starý černý telefon sloužil tajemství, které, jak víme, je všední formou posvátného. Mobil se nepůjčuje. Je k „soukromému“ použití, jako ten ubohý cíp trávníku ve dvoře činžáku s chudákem platanem, co tam roste.

Už nepotkáte samotnou dívku, kterou byste mohli jen tak oslovit. Všechny trpí samomluvou, na ulici i v autobusu, jako kdyby utekly z blázince, a od takových raději dál. Ty nešťastnice chrání neviditelný oblak velmi krátkých vln, jako kdysi svatozář obklopovala svěťice. S nepřítomným pohledem a hluché a slepé ke všemu okolo neúnavně ťukají do klávesnice s devíti čísly, která připomíná magickou tabulku z Dürerovy rytiny, a také tam hledají své šťastné číslo. Mírně nahněbená záda, hlava na stranu, levou ruku podepřená brada – tuto alegorii Melancholie uvidíte na kdekterém rohu ulice a budete z toho trochu nespůj.

Bezbranný přístroj musí vyslechnout pořád dokola opakované a nudné každodenní maličkosti, které se mu postopadesáté svěřují, i bezmyšlenkovité omílání: „jasně, určitě, není problém, dobroš...“ Bez zábran se propírá práce, faktury, televize, děti, nákupy, chlapi, lásky, zklamání, celá červená i modrá knihovna, list po listu, jak když se strom chystá na zimu.

„Kde jsi?“, „kde jsi?“ ozývají se neustálé nářky. Vyzývají se souřadnice Prostoru místo dřívějších božstev Časů. Vyslyší někdy všechno to volání nějaký duch rodinného krbu, nějaká bohyně lásky nebo bůh obchodu? Nespokojené volání *Lamma, lamma sabachthani* šíří elektronické repeatery z okolních střeš. Když není žádné empyreum ani panteon, každodenní rozháranost se svěřuje kterémukoli anonymním uším a slovo od slova se vznáší k nebesům, kde vládne hertz. Samota je horší než lomoz pekelných slují Telekomu. Spása již nečeká na konci časů, v transcendentním zjevení, po apokalypse a posledním soudu, ve vzkříšení těla,

ultima verba a životě věčném, ale v bludišti dokola se opakujících dnů, kterým se říká galeje.

Neviditelný a přizpůsobivý drát mobilu je mnohem spolehlivější než ten u starého telefonu, který se pořád zamotával, a tak každá opuštěná Ariadna má mnohem větší naději dostat se rychle ven z labyrintu.

Incident

Nepříjemný byl pohled na uštěpačný výraz Daniela Cohn-Bendita v první řadě půlkruhu štrasburského parlamentu, když se dozvěděl o vyškrtnutí jistého evropského poslance, který se odvážil zmínit o své víře, protože v tom neviděl nic špatného. Padl svým kolegům do pastí a teď stál mezi nimi, znejistělý a zaražený. Bylo to považováno za projev hlouposti a rozpaků poněkud nekultivovaného člověka. A tisk překroutil jeho slova a hned začal horlit: pobožný svatoušek, kostelní myš, jeden z těch kuriózních týpků, jako jsou kněží v černé sukni a mniši v sandálech, kteří se dochovali v Itálii na turisticky zajímavých místech a slouží jako dobrovolní průvodci po chátrajících církevních památkách.

Kdo ale z těch novinářů tušil, že Rocco Buttiglione, o něhož se jednalo, je autorem studie o frankfurtské škole a o krizi marxistické ekonomie? A kolik z těch poslanců, tak spokojených se sebou, by bylo schopno něco takového napsat?

Osvětim

V literatuře minulého století najdeme první zmínku o Osvětimi v deníku Stefana Zweiga u data 15. července 1915. Cestou do Haliče si všiml nějakého pruského důstojníka, který neuvěřitelně povýšeně plísnil zaměstnance nádraží, protože mu poradili špatný vlak. „Ale o dvě hodiny později v Osvětimi čekala na nástup do vlaku skupina německých vojáků. Obdivuhodně vystrojení, vybavení se vším všudy a v pozoru jak na cvičišti – člověk si musel s uznáním všimnout druhé strany té povýšenosti... S obdivem dvojnásobným, protože tady jsme kilometr od hranice, kde německý svět přechází v polský. Špinavé bosé ženy pasou krávy, pestré barvy slovanských venkovanů vytlačilo špinavé městské oblečení, nenápadné a nezajímavé. Země

je pustá, prázdná, jednotvárná – stačí ji jednou vidět a pochopíte, proč jsou slovanské lidové písně tak zádušné. Na jednom nádraží nastupuje starý bělovlasý důstojník Polské legie, se svým zvláště plnovousem vypadá jako Job. Přišlo se s ním rozloučit celé společenství. Ponížene se sklánějí před patriarchou – výjev skutečně jak ze Starého zákona.“

Co však Zweiga fascinovalo nejvíc, byla výkonnost železnice, která v tomto koutu země měla nesmírně hustou síť, tisíce míjejících se vagónů, vlaky vypravované jeden za druhým, neutichající provoz. Poznamenal si: „Je snazší pochopit masy než problém jejich přemísťování,“ a dále: „Pro mě to ohromné přepravování zboží a organizace dopravy mají v sobě něco opojného...“

Zweig tehdy nemohl tušit, že je svědkem dosud nesrozumitelného výjevu, do něhož se před jeho očima doplňují jednotlivá políčka a jehož „organizace“, kterou obdivuje, umožňující „ohromné přepravování zboží“, poslouží likvidaci starého Joba i jeho lidu.

Čtení

Závratná moc čtení, z každé stránky slyšíte promlouvat hlasy. Podobají se hlasům duchů, nelze je zaznamenat, ale přesto jsou tak skutečné a zvláštní, že ve vás potichoučku rezonují ještě dlouho po zavření knížky. Dokud člověk slyší ten nepostižitelný šepot, čte dál. Když zhasne televizní obrazovka, nezanechá ve vás žádnou viditelnou stopu, leda snad zbytek světelného odlesku na skle a v nitru změt bouřlivých dojmů, které dlouho doznívají, takže nemůžete usnout. Ty strakaté, hemživé a hlučné stíny, které se jeden vedle druhého tváří jako skutečnost sama, jsou jen technicky vzniklé zrkové klamy, zatímco obyčejné tištěné slovo má jako šém v obrovském Golemovi moc oživit mrtvolu. Kniha se svými skrovnými prostředky rozhodně patří na stranu slova, co se stalo tělem, a obraz se svou pomíjivostí a vlezlostí na stranu zkaženosti a smrti.

Muzeografie

Vzpomínám si, jak jsem v Bilbau v kavárnách a barech viděl na zdi za pultem fotografie místního Guggenheimova muzea, které si tam místní pověsili ve zlacených

rámech a ověnčili malými žárovkami. Prostě ikony posvátného místa k uctívání. Pro ně je jejich muzeum zázračné, něco jako lurdská jeskyně, i když vypadá jako napůl cukrová pusinka a napůl koryš; díky němu totiž město zase začalo rozkvétat.

Ale má to i širší význam. Muzea často představují architektonicky nejodvážnější a nejkrásnější stavby, které za poslední desetiletí vznikly. Platí to pro ono Gehryho Guggenheimovo muzeum, ale i pro ta, která postavili Tadao Ando v Japonsku či Niemeyer v Curitibě, a pro nové národní muzeum v Canbeře – mají neuvěřitelné tvary a závratné rozměry. Jsou to i nové chrámy moderního náboženství, když už se ve stejné době stalo, že architektura kostelů, Bohem opuštěných, začala být chudá, nudná a konvenční. A jako kdysi kolem chrámu, dnes život tepe v okolí muzea. Dokonce i ve starobylých městech, jako je Lyon nebo Nîmes, se muzeum moderního umění stává novým středem města, pupkem světa, z něhož má přijít osvětlení, posvátnou Kaabou a poutním místem, kolem něž se chodí procesím.

A jako dřívější chrámy, i tato muzea jsou prázdná – žádná umělecká díla, nebo tak málo, tak drobných, nanejvýš oproštěných a uhýbavých, že se v té budově ztrácejí. Člověk je zvědavý, ale brzy ho to zmate a bude se snažit v hlubinách těch obrovských a okáزالých lastur najít něco, co by se tam snad mohlo skrývat. Novodobí poutníci, kteří se sem vypravili, se přicházejí klanět jakémusi Principu „Moderního umění“, který si neumíme a nechceme představit, a tím méně nazvat jménem. Stejně jako odtělesněný Bůh bílých a holých kostelů od Saenredama, ani Existence zde uctívaná nesmí mít žádný atribut. Klášterní cely bývaly prázdné; zde dav vnáší svou neposvátnost do míst, která od počátku nemají komu co dát.

Romantikové a futuristé považovali muzea za mauzolea. Dnes však to jsou symbolické náhrobní stavby, v nichž není nikdo pochován.

Žití zabíjí

„Kouření vážně škodí zdraví vašemu i lidí okolo vás“, „kouření působí stárnutí kůže“, „kouření může poškodit spermatozoidy a zhoršovat plodnost“, „kouření

ucpává tepny a vyvolává srdeční záchvaty a mozkové příhody“, „kouření v těhotenství poškozuje zdraví vašeho dítěte“ a nakonec cynické varování „kouření může způsobit pomalou a bolestivou smrt“... Všechny tyto povinné výstrahy mají podobu bílé, černě orámované cedulky, takže působí jako parte. A na zadní straně krabičky tučnějším, do očí bijícím písmem každému oznamuje úřední umíráček: „kouření zabíjí“.

Která zvláště trdnomyslná komunikační agentura vymyslela tuhle kampaň? Ode dneška bude balíček tabáku položený na psacím stole moderní verzí lebky, kterou měli kdysi na pultíku poustevníci.

Ale tanec kostlivců ani tím nekončí. Chcete si vypít skleničku? Bude vám připomenuto, že nadměrné požívání alkoholu je zdraví škodlivé. Máte chuť na ústřice? Už nejsou, protože se snad našla vodní řasa, jejímž působením jsou nebezpečné. Příkladů našeho národního *memento mori* je nekonečně a seznam by mohl libovolně pokračovat: „nečichejte ke květinám, mohla by v nich být schovaná včela“.

Studny byly otráveny. Všechno potěšení hořkne, každá rozkoš je provinění. Naše doba, smutná k uzoufání, se chová jako hypochondr. Včera lidé obětovali svůj každodenní život ve jménu komunistické společnosti, která přinese blaho. Když se rozplynuly politické iluze, vnucuje se svými přednostmi iluze biologická. Cílem je nesmrtelnost lidského rodu a genetika k němu trpělivě míří. Bude za ni potřeba zaplatit, a to životem v umrtvování. Stát se změnil v jakéhosi groteskního doktora Knocka, který drží zkrátka statečného městského bubeníka a odpírá mu víno i další radosti života.

Stýská se mi po těch trafikách, v jejichž vůni, klimu a polostínu bývalo tak dobře. V Bruselu u kopce Herbes potagères býval obchůdek, který vypadal spíš jako salón, tolik tam bylo vyleštěných měděných věcí, navoskovaného nábytku, zrcadel, vůně kůže smísené s vůní doutníků a tabáků, hrubých holandských nebo jemných ze Semois, a to všechno vytvářelo kouzelnou kulisu. I v Amsterdamu poblíž kanálu Singel se někdy z pouhé díry ve zdi linuly vybrané vůně nikotinových rostlin. I ze Spojených států, z Cambridge v bezprostředním okolí Harvard Square si pamatuji dlouhou anglickou halu, kde byly k dostání snad všechny druhy

tabáku z celého světa, z Evropy, Asie i Latinské Ameriky. Našli byste tam i balíčky hnědého tabáku, velmi oblíbeného u studentů, který připomínal gauloisky a také svým jménem „Cayouns“ připomínal francouzský původ; ten kouřili akádští přistěhovalci a louisianští „picayounes“.

Ve všech těchto místech se do dokonalosti rozvinulo umění života, i obyčejný chodec mohl za pár haléřů mít stejné požítky jako ve vytríbeném *Reform Clubu*. Po dlouhou dobu mělo pro mě blaho vůni cigaret *Lucy Strike* a *Camel*, které nám házeli mladí Američané shora z tanků, když projížděli Pantinem a mířili už na Meaux a do Německa.

Později přišlo kino s promítáním v pět hodin odpoledne, při němž se na plátně objevovaly v úžasných podobách láska, násilí i smrt. Rozeznávali jsme je přes clonu modrého kouře, kterou protínalo světlo z promítačky, a tím víc připomínaly božstva, která se skrývají v oblaku a zjevují se až náhle ozářena bleskem.

A i něco špinavějšího – v padesátých letech sbírali staří chlapi na nástupišťích v metru špačky do zavařovacích sklenic, aby z nich jako kouzlem vyrobili nové. Z těch vzácných relikvií, zažloutlých a oslintaných, by se taky mohl zvedat žaludek, ale pokud jde o jejich momentální hodnotu, ta byla stejná jako u cigaret, které se v zajateckých táborech vyměňovaly za kousek chleba.

Tabáková fobie je asi nejvyšším stádiem všeobecné dezodorizace Západu, kterou si vymysleli maloměstáci v 19. století a v jejímž důsledku jsme všichni alergičtí na jakýkoli pach či vůni, od nejsilnějších až po ty nejslabší. Ale mít rád pachy znamená mít rád život a přitom přijímat smrt; když člověk dýchá i vůni rozkladu a výpary všech šťav, okusí palčivý požitek z pomíjivého, kterým uvykáme na smrt.

My ale smrt s hrůzou odháníme. Zemřeme bez zápachu, ne snad proto, že by to bylo ve vůni svatosti, ale protože jsme nežili.

Ty nejpřísnější společnosti, jako Holanďané ve své zlaté době, měly rády zakouřené místnosti a veselé večírky. Už tehdy se opájeli jednou rostlinou silně podobnou marihuaně, protože častěji kouřili indické konopí než hrubý šedý tabák. Na zátiší v jejich nejlepších časech a na obrazy světských marností nepoužívali ma-

líři lakované dózy plné tabáku, dýmky a žhnoucí knoty, křišťálové karafy s červeným i bílým vínem a talíře přetékané zeelandskými ústřicemi proto, aby upozornili na nejružnější zdravotní potíže, které vám hrozí po jejich požití. S využitím schopnosti výtvarného umění vytvářet ty nejvytríbenější iluze chtěli v divákovi vzbudit obdiv k jejich barvám, strukturám, téměř i chutím, a připomenout, že se z nich stále ještě může těšit, dokud si pro něj nepřijde smrt.

Zaslouží si takové obohacení a taková radost naše odmítavé umrtvování? Kouření, to byla i celá škála nesmírně elegantních gest, která usnadňovala společenské styky, sblížování, spřízněnost beze slov a setkávání. Naučit se kouřit, to znamenalo i naučit se pohybovat, mluvit, naučit se žít.

Popravdě řečeno jsem se s podobnými příkazy a pohružkami jako na dnešních balíčcích tabáku setkal jedině v nacistických publikacích z 30. let věnovaných hygieně rasy. Hitler nekouřil, nepil, byl vegetarián a repertoár gest tohoto hygienického člověka byl k politování chudý. „Povinnost být zdravý“, k níž jsou občané v moderních demokratických zřízeních neustále voláni, nakonec začne nepříjemně připomínat rozkazovací tón *Heilkunde* a totalitních lékařských praktik v německé Třetí říši.

Zapálení první cigarety znamenalo vstup do světa dospělých a její vůně byla srovnatelná s kouřem z tučných obětních zvířat pálených na oltáři. Měl-li být každý další den prožitý naplno, bylo třeba opakovat rituál, který neměl daleko k obcování svatých. Poslední cigareta, která se povoluje odsouzení, může být posledním závanem života, jehož se ještě nadechne, než si jej vezme smrt. Copak je nutné celou tu úžasnou symboliku kolem *dechu-ducha* zredukovat na otázku léčby *cest dýchacích*?

Přesýpací hodiny

To dopoledne jsem pomáhal Idě, Lauře a kuchaře vyloupávat obrovskou mísu hrášku, který měl ochutit rizoto k večeři. Připomnělo mi to jednak dětství, jednak jsem si oživil zvláštní příjemný pocit – lusk v prstech pukne, chytíte vlákno, to se svíjí jako vlas, ale nepřetrhne se, když za něj táhnete; jak oddělujete od stopek

malá kulatá tělíska, prsty zvlhnou a je to najednou silně cítit – jako jeden malinký porod za druhým, a vy jste ta neúnavná porodní bába.

Jak se ty zelené hrášky vlivem přitažlivosti hrnou jako nebeská tělesa do propasti a vrší se na sebe v míse jako zrnka v přesýpacích hodinách, člověk si představuje rozkoš rozlupovaného lusku, že slouží tajemstvím vesmírných gravitací a pozemských časoměr. Obyčejný lusk ve svých útrobách skrývá tajemství prostoru a času.

Italština pro to má výraz *sgranare i bisi*, připomínající obírání zrněk, jako když přebíráme zrnka růžence, i korálky muslimského růžence, donekonečna brané do prstů – všechno stejné, skoro chorobně puntičkářské pohyby, rozjímavé, jak při modlení.

Starí teologové tvrdili, že svět trvá jen díky tomu, že Bůh na něj každým okamžikem myslí, každým okamžikem jej tvoří, počítá s ním, neúnavně přebírá mezi prsty jeho Čas, jako holčička korálky, které si pak dá na krk.

Kdo ví, zda vylupováním hrášků v prostém ustrojení „jen tak na doma“ člověk také nepřispívá k zachování světa? Všude, kde je život v ohrožení, v psychiatrických léčebnách i ve věznicích, se člověk v neštěstí utíká jako k náhradnímu řešení k mechanicky stále dokola opakovaným gestům. Jako by to bylo rozpočítadlo, kterým odpočítává okamžiky, aby si ještě udržel spojení s životem, který už pravda visí na vlásku.

Svatojáci

Jak se v pokoji stmívá, ve stínu začínají být vidět svatojáci. Jedni jsou zelení a jiní červení. To je všechno, co zbylo po přístrojích, které celý den sloužily ke komunikaci – telefon, televize, počítač, tiskárna, displej hodin... Tyhle světelné majáčky rozeseté ve tmě se podobají noční lampičce pro malé děti, které uklidňuje, když svítí, a připomínají nám, že svět dál žije, vysílá, komunikuje a vyměňuje si signály, když my spíme.

Libido

Jak člověku přibývá let a *eros* se hlásí s menší naléhavostí, přicházejí chvilky, kdy jako by vám spadly šu-

piny z očí a v siluetě ženy, kterou míváte na ulici, už nevidíte přitažlivý předmět touhy, ale prostě to, čím je z nestranného pohledu přírody – savce. Místo křivky zad, která kdysi tak jitrila vaši představivost, vidíte jen nepřírozený a často bolestivý postoj čtyřnožce, který se měl vzpřímit a tak docela se mu to nepodařilo. Drahocenné atributy, které jste bažili najít pod oblečením, berete jako věc nutnou k rozmnožování. Zdá se, jako byste po celý život byli obětí těch nádherných iluzí, v nichž nás *bios* udržuje, protože mu jde čistě jen o zachování druhu.

Tyhle dojmy mnicha ohrožovaného poledním démonem se brzy samy od sebe rozplynou; nevznikly ani tak z nějakého nemilosrdného prohlédnutí, jako z jiných iluzí, které vzešly z odkouzlení těla. Dnešní lidská bytost se brzy octne v kůži vyhynulého živočicha.

V tradičních společnostech se těm, koho již příliš netrápily tělesné vášně, světovala péče o obec. Archonti a hierarchové se dovedli dívat na věci natolik nezúčastněným pohledem, že je nikdo nepodezíval ze sobeckých zájmů. Byli zkušení a nezištní, tedy moudrost sama. Dnešní tendence by byla spíš se na ty, kdo se i v době omlazovacích preparátů už na všeobecné sexualitě nepodílejí, dívat s nedůvěrou. Zastávání odpovědného místa začalo být spojováno s tím, že musíte umět uspokojovat i smysly. Přece nebudete uznávat někoho, kdo se nedívá na *Pink TV* a nenechává si tykat na veřejnoprávní obrazovce. Společnost, která pošetile chce zůstat stále mladá, přijala za pravidlo, že předčasně posílá do důchodu a diskriminuje podle věku. Snad dnes platí pro správu veřejných věcí to, co podle Paula Valéryho byl *eros*, a sice, že je nebezpečný živel.

Ať žije mládí

Knihy pro mládež, programy pro mládež, divadlo pro mládež... Smůla je, že já jsem se nikdy mladý necítil. Nebyla doba na takové rozlišování. V patnácti letech jsem myslel stejně jako teď a žil jsem ze stejných knih. Můj vkus se nijak nezměnil. Od narození jsem starý, poválečná doba na mě přenesla svou vážnost. Až jak stárnu, nakazil jsem se od společnosti nadbytku a začal být lehkomyšlný, trošku „mladší“, nebo přinejmenším si už nedělám se vším starosti.

Závislost

Dlouhé hodiny před televizí. Netečnost, ztráta vůle, *taedium vitae*. Obvykle vypnu zvuk a dívám se, jak bezhlučně tančí světélka. Dívám se, jak hoří svět. Žádný z těch plamínků, ani ten nejživější, ve mně ale nedokáže vyvolat sebemenší chuť psát, zatímco přečtu jediné slovo v knize a už běžím k psacímu stolu.

Blaho

Nevysvětlitelné blaho letět letadlem. Stále víc se těším na příležitost k nějakému dálkovému letu; pro dnešního bezvěreckého člověka je to totéž, co pro mniacha prvních století duchovní útočiště.

Místo pouště tu je nebe za okénkem; jakmile se vymaníte z mokřadu šedivých mraků, bude jako v Egyptě nebo v Sýrii neporušeně zářivé a modré. Samota je dána jistotou, že po sedm nebo osm hodin s vypnutým telefonem jste pro požadavky tohoto světa nedosažitelní. Vidění, to je, když vystoupají do nepředstavitelných výšek bílé a šedé kupovité mraky a vy pozorujete, jak nabývají fantastických tvarů zvířat a nestvůr. Rozjímání, to když se v tichu kabiny ponořím do knihy, kterou jsem na zemi neměl odvahu otevřít. A konečně i povznesení, když si vezmu sluchátka a nechám se unést hudbou.

Blaho nevysvětlitelné, když letadlo skončí odletové procedury, mine Paříž, zamíří na západ, nad Dieppe za sebou nechá pobřeží, objeví se pableskující moře a vy posloucháte nějakou Mozartovu árii.

Myslím, že nikde nesahá kouzlo technického pokroku tak daleko, jako když jste unášeni způsobem tolik se blížícím nejdůležitějším snům, osvobození od zemské tíže, posloucháte zpěv sopránů a pod letadlem se vám promítá neuvěřitelně různorodá a různobarevná krajina, jejíž obraz jste se kdysi namáhavě snažili vyčíst z nedokonalých učebnic zeměpisu. V podobném uchvácení jako Máří Magdaléna unášena na křídlech k africkému nebi máte dojem, že již také slyšíte zpěvy andělské.

Bůh je mrtev

Četl jsem v *Libération*, že víc než polovina lidí umírá v nemocnicích sama, ničí ruka se jich nedotýká, žádný hlas na ně nemluví.

Člověk se nikdy nerodí sám, ale do něčích nachystaných rukou, a rodí se z někoho. Ale umřít může bez nikoho. Ať je jakákoli metafyzická podobnost mezi narozením a smrtí, zde spočívá zásadní rozdíl. Jsme očekávání, ale vyprovázení málokdy. Do života se vstupuje po čestném schodišti, ale odchází se nouzovým východem. Napřed se od vás čekalo všechno, a pak už vůbec nic. Příbuzné můžete informovat, oni stejně nepřijedou.

Znamená to, že tam, kde není „doprovázení na konci života“, jak říká nemocniční žargon, nastupuje dlouhá agónie, při níž se mohou bolesti stupňovat k nesnesení a v nejstrašnější samotě se člověk může celé hodiny dusit, než vydechne naposledy. Právě tak zemřel Kristus na kříži – udušením po agónii trvající hodiny. Ale příbuzní byli u něj, pod křížem stála matka, další ženy i učedníci. A jeho mrtvé tělo položili na klín té, která jej porodila, jako nového novorozence a jako předzvěst jeho druhého narození. Jak stará byla podle apokryfů Marie, když měla dítě? Snad patnáct let?

Celkem vzato byla ta Boží smrt na holé hoře méně žalostná než smrt kohokoli, kdo dnes umírá obklopen nejvýkonnějšími medicínskými vymoženostmi.

Co vás napadne

Jako opodstatnění tohoto deníku snad může posloužit následující myšlenka Juliána Greena: „Tajemství spočívá v tom psát, co vás napadne, protože když píšete, co vás napadne, začnete říkat ty nejdůležitější věci.“

Vybráno z knihy *Protivný deník*, která v překladu Pavly Doležalové vyjde na podzim v nakladatelství CDK.

Ateliér Luciana Freuda

ALENA MEAS

Do 19. července letošního roku bylo možné v muzeu moderního umění Centre Pompidou v Paříži zhlédnout výstavu děl anglického malíře Luciana Freuda. Vnuk světoznámého psychiatra se narodil v Berlíně v roce 1922. Jeho rodina však byla brzy nucena emigrovat do Anglie, kde se od padesátých let tento kontroverzní malíř stal vedle Francise Bacona jedním z nejvýznamnějších představitelů takzvané „Londýnské školy“, seskupené kolem malíře Kitaje.



Odraz (Autoportrét), 1985, olej na plátně, 56,2 x 51,2 cm, soukromá sbírka.

Lucian Freud, tento nekonvenční umělec, ale také portrétista královny Alžběty, se odpočátku věnuje výhradně figurativní malbě. Tak jako ostatní jeho přátelé, i Lucian se uzavírá do intimního prostředí svého ateliéru, aby se tak mohl oddávat klidnému a neomezenému pozorování člověka, jeho existence podmíněné strukturou organické hmoty, která tvoří jeho tělo. Maluje téměř výhradně portréty a lidské postavy, velmi často zcela obnažené, jako by se snažil dynamickými tahy svého štětce odhalit podstatu lidského bytí. Během let jeho umění nabývá na intenzitě a iluze, že nás od nitra modelu dělí jen tenká vrstva narůžovělé pokožky, je téměř dokonalá. Nesmírně citlivá malba v jemných pastelových tónech, která se snaží zachytit proměnlivý charakter lidské kůže, se vzdouvá ve své neuhlazené struktuře mnohonásobných vrstev v záhybech nehezkých vrásek a v nafialovělých, stářím postižených místech, vše zde odhaluje překérní realitu hmotného těla každého z nás. Často bestiálně laděné vykreslení člověka tu však není proto, aby nás obraz snad obvinil z naší nízkosti, spíše nás vyzývá přijmout fyzické tělo, uvědomit si jeho nedokonalou formu,

jeho slabost, ale také jeho sílu a mystérium. I když je Freudova malba řazena do „realistického“ proudu, v každém jeho obraze je realistické vyobrazení jen odrazovým můstkem k vyjádření rozporných skutečností lidské existence, realita má tendenci se stát podivně znepokojivou („étrange inquiétude“). Tato „podivnost“, jen velice lehce evokovaná, dává obrazům zvláštní náboj, který Freuda přibližuje surrealistickým malířům.

Freudovi se však podařilo vytvořit své vlastní, velice mocné klima. Vše se na plátně organizuje v jakémsi kritickém napětí: prudké umělé světlo, kadráž, akademická skica a její pevná kontura, motiv zelených rostlin, realistická pozadí jeho ateliéru, která se často prodlužují díky pečlivě vybranému pohledu z okna hluboko do organické masy města.

Jeho obrazy se takto skládají naprosto fascinujícím způsobem v panoptikum malířova imaginárního světa, který koinciduje s reálným prostorem jeho ateliéru. Skutečný interiér se však rychle stává symbolickým místem zmateriálnění umělcova vědomí. Malířův vnitřní život se tady zhmotňuje a nabývá realistické prostorové

podoby. Zobrazený prostor se stává i jakýmsi překvapivě hmatatelným prostorem mentálním.

Tato intimní část Freudovy tvorby, která krystalizuje kolem živoucího prostoru jeho ateliéru, se ubírá přibližně čtyřmi zásadními směry, jež odpovídaly čtyřem částím pařížské výstavy, ve které se její kurátorka Cécile Debray zaměřila na zvýraznění hlavních tendencí této tolik fascinující stránky Freudova díla.

První část, která nesla název „Intérieur/Extérieur“, se snažila ukázat Freudovu malbu jako neustálé napětí mezi tím, co se nachází uvnitř a co je vně. Obrazy tu odkazují na interiér malířova ateliéru, ale také na to, co se nachází za jeho hranicemi: tajemný vegetativní svět zahrady, ale také továrny a neutěšené šedivé kouty zdevastovaného londýnského předměstí – vše pozorováno v nadhledu, vyvýšeným, jakoby sokolím pohledem z pozorovatelné a nedostupné umělcovy věže, umístěné v posledním poschodí jednoho ze zchátralých domů na Paddingtonu. Tyto neobvyklé pohledy, nořící se dychtivě do vnějšího světa, jen prohlubují pocit izolace a intimity spjaté s prostorem ateliéru, který se tak může na okamžik stát místem projevu hlubších a nečekaných vnitřních skutečností (bar. I., II.).

Jak Freud sám říká, to, co ho skutečně zajímá, je právě „zintenzivnění reality“. Série „velkých interiérů“, na kterých pracuje během posledních třiceti let, je svědectvím nejosobnějších otázek, které si malíř kladl ohledně samotného uspořádání prostoru uvnitř plátna a vztahů mezi různými oblečenými či nahými mužskými a ženskými postavami.

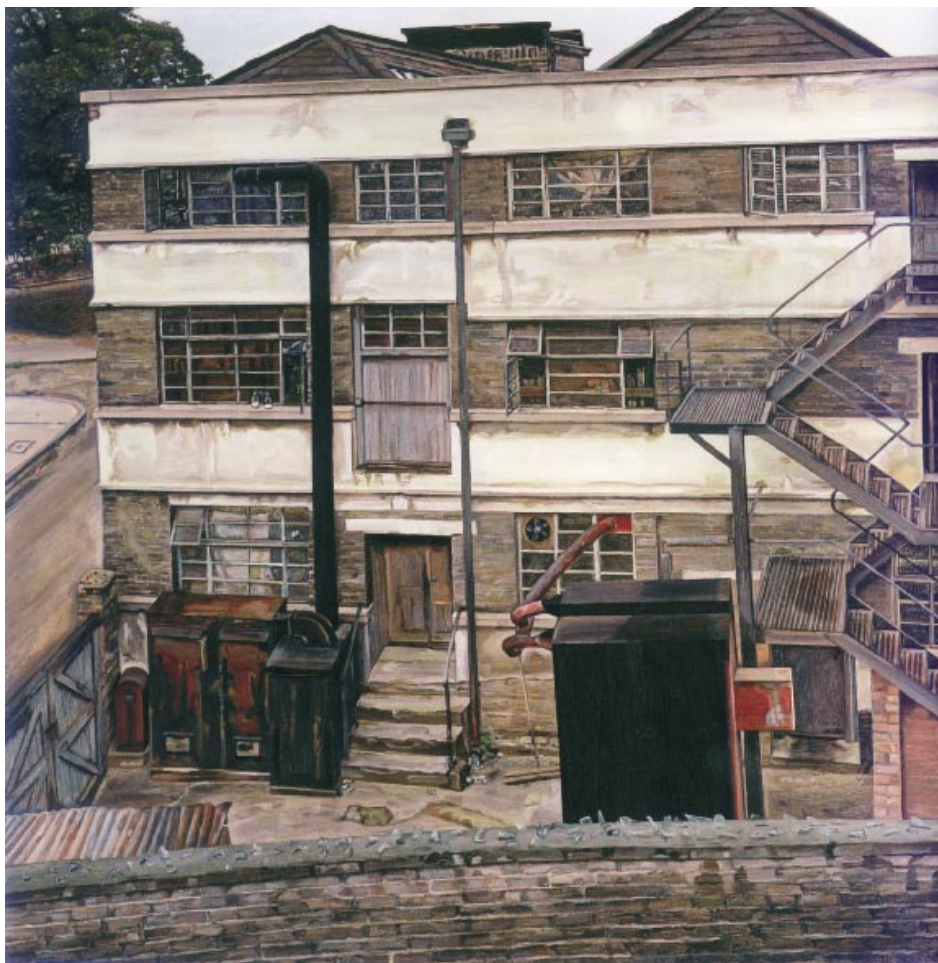
Druhá část se nazývala „Reflections: les autoportraits“ (Odrazy: autoportréty). Pro Freuda v momentu, kdy se pokoušíme namalovat sebe sama, jako bychom se stávali někým jiným. „Podobnost“ se stává něčím, co je spíše rozdílností, odlišností. Sám pak říká: „Měl bych malovat to, co cítím, aniž bych se stal expresionistou.“ Freud vytváří to, čemu říká „reflexions“ (odrazy), odkazuje tak na dvojí význam tohoto slova: reflexe jako *odraz*, ale také ve svém figurativním smyslu jako *přemítání*, aktivní činnost našeho vlastního vědomí. Tělo zobrazuje úplně obnažené. Když mluví o své práci, používá slovo „naked“, a ne „nude“ – snad právě proto, že se zajímá o lidskou nahotu v té nejdrsnější podobě: nezdravé odstíny kůže, rysy, které prozrazují

únavu a stáří; vše prozrazuje nikdy neustávající práci času na živé materii těla, malba se zde odvolává na nevyhnutelný rozklad, na naši smrtelnost.

Lucian Freud maluje své autoportréty již od roku 1939. Jeho kompozice nacházejí svou originalitu díky zvláštní perspektivě, malíř přisuzuje důležitou roli zrcadlu či drobným předmětům, které jsou malířským náčiním. Snad nejsilnějším dílem z této fenomenální „odhalené“ autoportrétové série je obraz pojmenovaný *Peintre Working, Reflexion* (*Pracující malíř, Odraz*, 1993) (bar. III.). V předvečer svých sedmdesátých narozenin se stárnoucí umělec staví nahý před ateliérové zrcadlo a maluje se celý od hlavy až k patě. Jeho tělo se tak zjevuje před zraky diváka bez jakýchkoliv příkras, krutě odhalené. Tento přímý kontakt s malířovou podstatou vyrazí dech. Freud se zde vyobrazuje v určité heroické a silně patetické póze. V pravé ruce, která je napřažena jako ruka Achillova, jenž vyrazí do boje, drží malířskou špachtli, v levé ruce má malířskou paletu připomínající štít antického bojovníka. S touto epickou pózou však silně kontrastuje nahota malíře, která se zdá chvílemi až komická, protože malíř se rozhodl vyobrazit se ve starých škorních, ve kterých chodí po svém ateliéru, aby při práci neuklouzl na podlaze zamazané olejovými barvami. Tento zvláště sebeironický pohled připomíná svým tónem Beckettovo absurdní divadlo (vznešenou ubohost Vladimíra a Estragona), a stává se tak velice citlivým svědectvím síly a křehkosti lidského bytí.

Třetí část byla zaměřena na konfrontaci Freudova díla s velkými malíři, kteří nějakým způsobem vstoupili do Lucianova života. Přestože téměř po celý život měl malíř údajně pocit, že jeho práce neměla nic společného s uměním minulosti a že kontakt s díly ostatních malířů neměl na jeho malování žádný vliv, že jeho hlavní metodou bylo vždy jen jeho vlastní pečlivé pozorování reality, nakonec uznává: „Naprostě jsem ignoroval fakt, že umění vychází především z umění. A teď mi teprve dochází, že tomu skutečně tak je.“

Prakticky se však Freud dostává do skutečného kontaktu s velkými „klasiky“ pouze od počátku osmdesátých let. Jeho dobrodružství začíná s Antoinem Watteau. Freud integruje poprvé jeho obraz *Pierrot content* (*Spokojený pierot*, 1712) do pozadí portrétu



I. Lucian Freud: Továrna v severním Londýně, 1972,
olej na plátně, 71x71 cm, soukromá sbírka.



II. Lucian Freud: Dva japonští zápasníci u umyvadla, 1983–87,
olej na plátně, 50,8x78,7 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.



III. Lucian Freud: Pracující malíř, Odras, 1993, olej na plátně, 101,6x81,7 cm, soukromá sbírka.



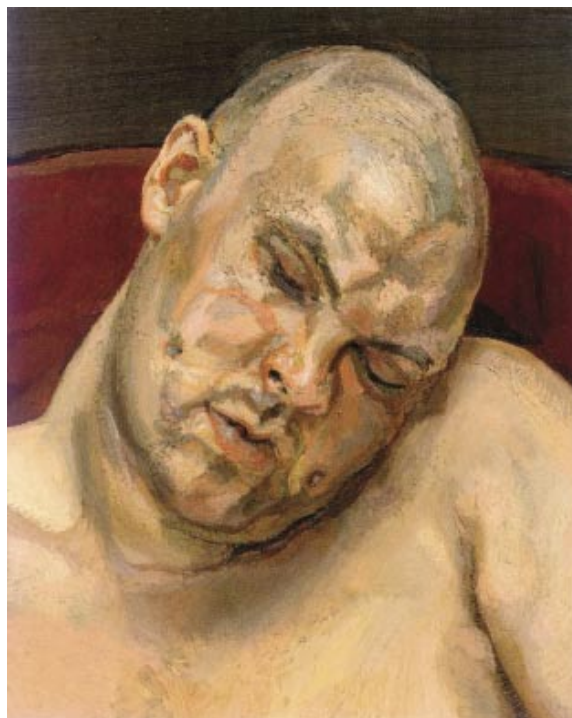
IV. Lucian Freud: Podle Chardina (Malá verze), 1999,
olej na plátně, 15x20,5 cm, soukromá sbírka.



V. Jean-Siméon Chardin: Mladá paní učitelka, 1736,
olej na plátně, 61,6x66,7 cm, National Gallery, London.



VI. Lucian Freud: Big Sue, 1995, olej na plátně, 151,3x219 cm, soukromá sbírka.



VII. Lucian Freud: Leigh Bowery, 1991, olej na plátně, 50,8x40,5 cm, soukromá sbírka.

barona H. H. Thyssen-Bornemisze v roce 1982. V letech 1999 a 2000 malíř realizuje celou sérii variací na Chardinův obraz s názvem *La Jeune Maîtresse d'école* (*Mladá paní učitelka*, 1735–1736) (bar. IV. a V.). Vybírání si nejrůznější formáty a kadráž zaměřenou na detaily ženského těla a tváře. To, co ho fascinuje, je jejich svěží, jakoby živá „ružovost“. Jeho vrcholné dílo, spjaté s pozorováním starých mistrů, nese název *Podle Cézanna* (2000). Jedná se o obraz monumentálních rozměrů (214x215 cm), který přejímá kompozici jednoho z Cézannových raných děl skromných rozměrů s názvem *Après-midi à Naples* (*Odpoledne v Neapoli*, 1872–1875). Malíř zde zobrazuje velice intimní scénu z jednoho neapolského bordelu. Na divoce zřaseném ložním prádle odpočívají nahá těla ženy (prostitutky) a muže vyčerpaná souloží. Obraz zachycuje moment, kdy do pokoje přichází služka, aby jim servírovala čaj. Freud ponechává původní Cézannovu kompozici, vtěluje však do ní svou vlastní tvůrčí vizi. Všechna tři těla (i to služčino, které je na Cézannově obrazu samozřejmě oděno v chudý šat) se objevují nahá. V silném umělém světle ztrácí jejich nahota veškerý erotický charakter a odhalené tělo se stává spíše jakýmsi projevem jejich lidského vědomí (či svědomí).

Poslední, čtvrtá část nesla titul „Comme la chair“ („Jako maso“; v angličtině „As flesh“), tento název odvolává ještě brutálněji na naši tělesnou podstatu. Tvůrčí ji neuvěřitelně působivá série monumentálních pláten, která zobrazují lidská těla v nadživotní velikosti v rozličných, často velice enigmatických pózách. Tato stylizovaná malba tedy vystřídal ve Freudově díle počátkem devadesátých let jeho autobiografickou tvorbu. Při vstupu do „sálu kolosů“ člověka ohromí jejich vyzývavost a hlavně mocná iluze jejich až monstrózní tělesnosti. Freudův kolega, figurativní malíř John Wonnacott, uznává, že nikdo nemůže soutěžit s Freudovým způsobem zobrazení lidského těla, s „masitostí“ jeho malby. Freud nepoužívá přípravné kresby, obraz komponuje přímo na plátno. Začíná v centru a barvu nanáší velice postupně směrem k okrajům plátna. Často tak obraz zůstává nedokončený, obsahuje silný

centrální nukleus, jeho okraje však Freud nechává bez jediného tahu štětcem. Někdy zase malíř musí přidat tu a tam různé velké části plátna, nastavit tak prostor původního kádru.

Jeho oblíbeným modelem je Sue Tilley, takzvaná *Big Sue*, žena středního věku ohromných rozměrů, a transvestický umělec Leigh Bowery (bar. VI. a VII.). Díky četným vrstvám tělové barvy, která často nabývá nejrůznějších nafialovělých, šedavých či zelenkavých odstínů, postavy jeho pláten doslova ožívají, nabývají jakési kompletně halucinogenní přítomnosti. Hranice mezi realitou a noční můrou se s každým tahem nevyhnutelně smazávají. Tato podivně znepokojivá zóna se zdá být územím, ve kterém se formuje to nejmocnější z Freudova díla a kde se jeho malba stává nadosobní. Vyobrazená těla se zdají být neskutečně hmotná a jakoby postižená vnitřním rozkladem. Jejich animální vzezření vzbuzuje až pocit odporu. Freud komentuje svoji práci: „Nehledám podobnost modelu, ale model samotný. Pro mne obraz *je* osobou. Usiluji o to, aby fungoval jako lidské tělo ve své skutečné masitosti.“ Tato organická koncepce ho vede k velice nečekaným formátům, úhlům pohledu a k naprosto originální choreografii lidských těl, zastihující lidskou bytost v jejich nejintimnějších okamžicích, vždy na pomezí známých tabu. Freudova malba se proto může jevit jako velice subverzivní. Přesto se ale zdá, že jeho umění jde mnohem dál než k odhalování a kritice animální povahy člověka. Jeho obrazy, obzvláště z posledního období, překračují materiální rámec. Obludnost se v nich naprosto nečekaným způsobem sublimuje, přeměňuje se v krásu barev, harmonii tónů a sílu osobitého charakteru. Naše krvavé maso se v jemném a intimním světle Freudova ateliéru stává neskonale lidským.

Repro: *Lucian Freud. The Studio*. Editions du Centre Pompidou, Paris 2010, s. 69, 84, 90, 105, 107, 122, 123, 141.

Alena Meas, narozena v roce 1976 v Praze, žije v Paříži, kde se zabývá francouzskou a komparovanou literaturou. Její básně a eseje o umění pravidelně vycházejí v poetické revue *Averse*.

Plamen v holi ukrytý

Rozhovor Gao Xingjianem, autorem Hory duše

Portrét Gao Xingjiana, dramatika a spisovatele čínského původu, nositele Nobelovy ceny za literaturu, jsme uvedli v *Kontextech* 4/2009 společně s ukázkami z jeho tvorby. Rozhovor s Denisem Molčanovem vznikl během Festivalu spisovatelů v Praze, který Gao Xingjian letos v červnu navštívil.



Od Vašeho „nobelovského“ proslovu Obhajoba literatury uběhlo již deset let, přesto se mi zdá, že stále vyčnívá svou aktuálností především v důrazu na to, co nazýváte „chladnou literaturou“ (jako protiklad angažované), nebo ještě silněji „vážnou (strohou) literaturou“. Letos v lednu jste oslavil své sedmdesátiny, nezmírnil se za ta léta Váš nesmlouvavý názor na nutnost nezávislosti literární tvorby a autorova kreativního postoje?

Řekl bych spíš naopak. Ne všichni spisovatelé usilují o literaturu. Můžete přece psát cokoliv, ale bez požadavku na psaní, které doslova čelí skutečnosti a oslovuje ji, tvořit nejde, tedy alespoň podle mě. Musíte také neustále zápasit se svými slabostmi, vždyť každý autor je jen člověk – hlouběji poznávat sám sebe, překonávat svůj narcismus – jen tak lze nahlížet na svět jasně a uvědoměle. Tomu já říkám *vážná literatura*, jsem přesvědčen, že totéž platí na Východě i Západě. Tento druh psaní existuje odjakživa a jedině tento druh literatury nás přežije. Přesahuje hranice států, jazyky, a může být proto přeložen. Přesahuje také období, epochy, bude čten v jakékoliv době. Má všeobecnou platnost a jistým způsobem lze říci, že je věčný. Je to taková ukořistěná trofej lidstva, oheň ukrytý v holi.

Určitě mi jako spisovatel, dramatik (a vlastně i jako malíř a filmař) dáte za pravdu, že nepřekonatelnou potíží v tvorbě jsou hranice jazyka jako výrazového prostředku...

Jazyk je k vyjádření pocitů sám o sobě nepostačující a úsilí vynaložené na hledání výrazových prostředků je v podstatě nekonečné. Ve všech tvůrčích podobách, v literatuře, malířství, hudbě nebo divadle vychází

umělcova tvořivá síla právě z nálezů kreativního jazyka, kterým lze vyjádřit nevyjádřitelné. K tomuto jazyku musí hledat formu a v onom hledání spočívá právě kreativita. Pouze tímto způsobem dokáže obohacovat expresivitu svého umění. Jinak řečeno, všichni užíváme jazyka, Vy češtinu, já čínštinu, ale k vyjádření pocitů, které nyní obývají *Horu duše*, jsem musel nalézt svůj vlastní jazyk, tak jako jste ho musel hledat Vy, když jste *Horu* překládal.

Když si vezmete například formu nějakého „běžného“ současného románu, uvědomíte si, že touto formou žádnou *Horu duše* napsat nelze. K tomu musíte hledat formu jinou a novou. Každý autor si tedy musí nalézt svou vlastní, jedinečnou formu, kterou bude usilovat o vyjádření svých jedinečných pocitů. Konfekční jazyk dokáže vyjádřit jen konfekční pocity. K vyjádření zcela osobitého a čerstvého obsahu si autor musí hledat osobitý, čerstvý jazyk – prostě jedinečný jazyk. Ne každý samozřejmě má prostředky a čas vydat se touto cestou. Takových autorů je málo. Jsou to ti, kdo se nutí k plnému vědomí nad tím, co dělají, k neustálému čištění, prosvětlování a zaostřování vlastních zážitků, jejich vnímání. Je jasné, že autor ke vnímání svého jedinečného zážitku a nalezení vlastní formy a jazyka musí mít talent.

Ale jak se k takovému hledání zcela oprostít od vnějších vlivů, podmíněnosti osobního života? Může člověk, leda že by tvořil na poušti, nalézt takové tvůrčí svobody?

Naprostá svoboda mysli a nezávislost myšlenky jsou nezbytnou podmínkou literatury a každého autora.

Tato svoboda však není neomezená, ani ona nezávislost není jen tak. Nejde o svobodu pro svobodu. Ani o svobodu psát čiré hovadiny. Autor musí čelit pravdě. Dílo nabírá hodnotu v okamžiku, kdy se dotýká lidského dilematu, věčných dilemat a neuvěřitelně složitě přirozenosti lidského srdce. Literatura si takovou svobodu vyžaduje proto, aby se mohla tomu všemu postavit bez zásahů politiky, náboženství, ideologie, společenských zvyklostí a kódů, zkrátka všech těch *před-sudků*, které se mezi autora a pravdu mohou vložit. Autor stojí sám a v plném vědomí tváří v tvář pravdě a popisuje ji, jak může. K tomu je mu zapotřebí velké odvahy.

Čína svým spisovatelům nikdy svobodu nedala. Moc určuje, co může a co nemůže být publikováno. To je důvod, proč jsem odešel. Já jsem prostě v takových podmínkách psát nedokázal, nebylo to možné. Každý stojí před nějakou volbou a tohle byla ta moje.

Jsem přesvědčen, že první podmínkou spisovatele je vnitřní svoboda. *Svoboda* neznamena nutně jen svobodu v okolní společnosti. Je tu také vnitřní svoboda. Jen za její přítomnosti se může autor pustit konečně do *psaní*.

Zde opět narážíme na Váš složitý vztah k Číně. Píšete stále čínsky, udržujete se, jak se říká, v obraze, sledujete ještě čínskou literaturu?

Co je to čínská literatura? Čínský spisovatel [tj. spisovatel čínského původu] může psát čínsky a nemusí, může psát o Číně, nebo úplně o něčem jiném. Psal jsem čínsky o čínských tématech, ale už v *Uprchlících* [hra z roku 1989, v Číně zakázaná, protože se zmiňuje o masakru na náměstí Tiananmen] jsem sice psal čínsky, ale s Čínou už nemá nic společného, čínskou realitu přesahuje. Psaní přesahuje hranice národů, přesahuje hmotné hranice. V dnešním světě nemají už národní hranice žádný nosný význam. Samozřejmě, že na politické úrovni sehrávají stále silnou roli, ale na úrovni literatury a psaného slova jsou národní hranice bez zajímavosti a nacionalistické horování naprosto irelevantní.

A jak psát čínsky, když člověk žije v západním světě, a nemůže tedy počítat s tím, že by jeho čínsky psaná tvorba mohla někdy v Číně vyjít?

Samozřejmě, že potom, co jsem přišel do Francie, a získal tak právo svobodně se vyjadřovat, vážil jsem si téhle svobody natolik, že během dvaadvaceti následujících let jsem si nikdy nevzal dovolenou. Ani neděle...

A Vaše tvorba ve francouzštině?

Ano, nepíšu už jen čínsky, ale začal jsem i ve francouzštině, což je úplně nová výzva. Může spisovatel přesáhnout jak svou zemi, tak přirozené hranice své mateřštiny a začít tvořit v jiném jazyce? Myslím, že je mnoho autorů, kteří na tuto otázku odpovídají hlavně svým dílem a tím pádem dokazují, že je to skutečně možné. Taková je i má zkušenost. Moje *Noční procházka* je pátá hra, kterou jsem napsal francouzsky, byla přeložena do němčiny a teď se prý na ni chystáte i Vy. Ano, opravdu věřím, že spisovatel může nejen přesahovat hranice své země, ale také svého jazyka.

Slova jako svoboda, tvůrčí nezávislost, kreativita bez hranic však vždy, řekl bych zákonitě, narážejí na skutečné omezování politickou silou, ekonomickými zájmy, někdy dokonce i naprostým zničením nejen autorova díla, ale i jeho života. Básníci často tráví svou existenci na cestách, kam odejdou nebo jsou vyhnáni...

Básník zůstává slabým jedincem a politické tlaky, pronásledování s ním většinou dokážou hrubě zatočit, jediné, co mu v takových chvílích zbývá, je buď vzít nohy na ramena, nebo psát pro mocipány. Spisovatel svou dobu nezmění. Nezmění se kvůli němu svět ani společnost, nedokáže zabránit politickým katastrofám, náboženským omezením, společenským zvyklostem, podivným zvykům. To, co však zmůže jako jednotlivec, je vzít pero, a pokud se nebojí vlastní samoty, může skutečně napsat pravdu o své době, a pokud nahlíží poctivě na lidská dilemata, pak je schopen hodnotného díla a dokonce skoro přirozeně překonává všechna ta výše uvedená politická, náboženská i společenská omezení. V tom je básníková síla.

Cao Xueqin [autor *Snu v červeném domě*, románu z 18. století] psal v uzavřené, despotické společnosti na počátku dynastie *Qing*. Jeho knihy nemohly být vydávány, psal je potajmu. A dnes má v Číně statut Shakespeara a všichni ho povinně studují! Jen pomyslete na

množství výkladů a teorií věnovaných Shakespearově osobě i dílu, to samé platí pro Cao Xueqina. V tom se Čína a Západ nijak neliší. Taková díla byli schopni napsat za vlády autokratů... Byla to otázka autorské síly.

Někdy však ani síla nestačí. Za vlády Mao Zedonga, během Kulturní revoluce, bylo psaní zhora nemožné. Jediná možnost byl útek. Dante utekl z Florencie, protože nemohl psát. Ibsen zase z Norska, a to až do chvíle, kdy ho doma konečně začali uznávat. No a Kundera...

Zde se dostáváme k tématu skoro výsostnému, v každém případě ústřednímu pro vážnou literaturu: svoboda tvůrce, vnitřní nezávislost, útek za hranice vnitřní a vnější, exil.

Exil je spása. Exil je autorova spása. Cílem samozřejmě není exil. Cílem je psaní. V historii i kolem sebe najdeme tolik autorů, kteří museli utéct, aby mohli psát. Útisk ani nemusí být tak krajní a stejně utíkají. Vezměte si Jamese Joyceho. Tam nebyl politický útlak. Ale ani Joyce, ani Beckett nebo Ionesco se nikdy nevrátili. V Irsku vládli ideový a psychologický útlak, do exilu se nechali zatlačit politickým vlivem katolické církve. Ne, autor zkrátka společnost nepřemůže. Ale může spasit sám sebe, a tak tomu je od starověku dodnes.

Těsně po Maově smrti [1976] a po skončení Kulturní revoluce zažívala čínská společnost období poměrně silného uvolnění, mohl jsem konečně cestovat z místa na místo a dívat se kolem sebe. *Lingshan [Hora duše]* je hledání výchozího bodu vědomí a místa, kudy proniknout na jistou duchovní úroveň. Začal jsem ji psát v Číně [1982] a dokončil ve Francii, ale i když jsem musel počkat až do Maovy smrti, stejně jsem si neuměl představit, že bych ji někdy publikoval. Trvalo to nějakých deset let.

V Číně jste vytvořil dílo, které někdo nazval „tím nejškodlivějším, co bylo napsáno od založení lidové republiky“. Váš zákaz je stále plošný, platí i po tolika letech Vaší nepřítomnosti, k tomu Vaše známá apolitičnost...

Do Číny zpátky nesmím, ale proč, o tom nemám sebemenší ponětí, na to byste se náležitých úřadů musel zeptat sám. Já to nevím. O politiku se nestarám. Ale předpokládám, že co jim leží v žaludku a co nemohou

tolerovat, je moje nezávislé myšlení a vyjadřování. Ale já už se nechci vracet, nezajímá mě to. Mám tu spousty práce. Můj život teď probíhá mezi Evropou, Amerikou a Asií. Ale protože na tom nejsem zdravotně úplně nejlépe, musím odmítat mnoho pozvánek. Kdybych se měl toho všeho zúčastňovat, nepřestal bych lítat, co je rok dlouhý! V Evropě se mi moc líbí, umožnila mi učinit všechno, co má v mých očích význam. Mám tu svoje publikum i tvůrčí prostředí.

Taky se tady dobře žije. Vaše publikace Vám jistě zajišťují poměrný blahobyt, ne?

Že bych si měl vydělávat na živobytí psáním?! Na tuhle myšlenku je lepší raději hned zapomenout. Vycházím z vlastní zkušenosti. Je to také důvod, proč píšu, co píšu, říkám tomu *chladná literatura*, protože není spojena s trhem. Je to vnitřní potřeba. Pera se chytám až v okamžiku, kdy jsem k tomu zevnitř přinucen. Ne, abych knihu prodal. Samozřejmě, že je tu knižní trh, na kterém se reklamě ani obchodu neubráníme – *kulturní konzum*, to jistě existuje. Ale neměli bychom to zaměňovat. Autor by měl mít jasnou hranici mezi kulturním konzumem a vážnou literaturou. Píše snad, aby nakrmil spotřebu ostatních, nebo sám pro sebe? Z mého pohledu je vážná literatura výslovně psána pro sebe. Jenom psáním pro sebe může člověk získat přístup k životní opravdovosti a tím pádem zachytit něco hodnotného, co se pak může dostat až k dalšímu čtenáři. Totéž platí o slovech – když je čtenář vnímá, dokáže je také prožívat. Tohle přesahuje jakýkoliv trh.

Descartes řekl svoje *cogito ergo sum* – to přeneseno na spisovatele však neznamená *vyjadřuji se, tedy jsem*, ale spíše *píšu, tedy jsem*. Tím, že píše, přestává autor žít slepě, v opojení, dostává se naopak k jistému velice strízlivému, jasnému postoji mysli. Sám o sobě je tento zážitek sebepoznání a uvědomění si ceny svého psaného slova, ke kterým při psaní dochází, důkazem autorovy hodnoty a jako odměna by měl stačit.

Ale co radost z publikace, pyšné přejíždění rukou po obálce právě vytištěné knihy?

Není žádné tajemství, že jsem v Číně s vydáváním svého díla měl obrovské potíže. Kromě omezení vynucených nejrůznějšími úřady musel tehdy autor omezo-

vat ještě sám sebe v jakési sebekontrolě. Ale ani s touto sebekontrolou jsem v Číně nepochodil, i tak mě zakazovali. Tak jsem ji odhodil jako něco naprosto nemístného. *Hora duše* je první dílo, jehož psaní jsem si doopravdy užil, právě proto, že jsem nepočítal s jeho vydáním.

Připadá mi, že na autora píšícího pro sebe, jehož hlavní starostí bude strážlivé uvědomování si procesu tvorby a nic jiného, bude svět nahlížet jako na filozofa zavřeného ve své věži ze slonoviny...

Svět si stejně bude o vás něco myslet. Vše je mnohem složitější. Básník může reflektovat okolní svět jen do té míry, do jaké zůstane soustředěn na své dílo. Musí zůstat jasný. Tím mám na mysli jasnost myšlenky. Když není jasné jeho myšlení, nebude jasné ani jeho dílo. Autor musí nejdříve svědomitě přemýšlet o předmětu svého psaní a o tom, co chce říct. Z tohoto pohledu existují dva druhy *myslitelů* nebo *filozofů*, jak jste je nazval. První užívá filozofickou reflexi, aby postihl lidskou existenci, a mohl tak odpovědět na několik z těch mnoha otázek, které nás zaplavují. Druhý způsob uvažování se utíká spíše k obrazům, k jejich kontemplaci a předávání. Spisovatel, stejně jako umělec, jsou ve své podstatě myslitelé. Ve svých myšlenkách jsou povinni zajet na hlubinu a zůstat přitom jasní, jen tak budou s to dobrého díla. To znamená, že za jasným jazykem leží hlubokost myšlenky. Díla, která v každé době zůstávají po těch nejlepších autorech, mohla být napsána jen proto, že odpovídala podmínkám své doby a protože jejich autoři byli hluboce ponořeni do lidské přirozenosti, její spletnosti a protikladů. V tomto smyslu můžeme říct, že Shakespeare je filozof, velký myslitel, jehož intelektu a hloubce myšlenkového záběru se těžko vyrovnají ti nejlepší filozofové mezi jeho současníky. Spisovatel není jen stylistou – kategorickou podmínkou k jeho tvorbě je do hloubky pronikající, jasná myšlenka.

Jak se ale pak dívat na vývoj literatury v minulém století? Dalo by se říct, že v něm až na vzácné výjimky existuje jen angažovaná, zpolitizovaná tvorba...

To je pravda. I v Číně byl za posledních sto let politický vliv a tlak vůči literatuře zcela neúměrný. Celé

levicové literární hnutí, tak pokrokové, bylo mnohem spíš politikařením než psaním. A mohli jsme to vidět i na Frankfurtském knižním veletrhu. Politika v Číně vládne literatuře už příliš dlouho. To však mnohým autorům nebrání myslet si o sobě, jak jsou silní. Ale je to pouhá iluze, jakési nafukování vlastního já, čítankový narcisismus.

Já to spojuji s Nietzsche. A taky s marxismem.

Myšlenkové proudy, které ovlivňovaly Čínu po celé minulé století, přišly z Evropy: marxismus, komunismus, idealismus, víra ve změnu společnosti. Strašná iluze. Marxismus nemá nejmenší pochopení lidského společenství. Marxisté chtěli použít politiku k obrodě literatury, soudili ji podle svých politických kritérií a snažili se z ní učinit nástroj k odsouzení kapitálu. Tento proud byl silný po celé dvacáté století a jeho převtělení lze vystopovat dodnes. Kolik západních intelektuálů se přidalo k revolucím, té ruské i čínské. Měli bychom nyní opustit tyto stíny dvacátého století.

Stejně tak nietzschovské přesvědčení, že člověk musí nastoupit na místo boha. Jak nenápadně, ale neuvěřitelně tím narostla povšechná lidská pýcha, přesvědčení o vlastní důležitosti! Které naprosto uzavírá i tu nejmenší skulinku, kterou by člověk mohl nahlížet na svět, jaký je, v celé své složitosti. Jak absurdní – ti „intelektuálové“, kteří by měli skromně přemýšlet a hledat, si z naprosto nereálné ideologie vytvořili piedestal, odkud soudí svět. Boží? Odsoudili svět a zapomněli, že soudce sám je slaboch plný protikladů a složitosti. Jak jinak si vysvětlit jejich zaslepenost v šíleném běhu za revolucí a oslavování násilí?

Problémy lze řešit jedině z perspektivy lidské omezenosti. I tak těch problémů nevyřešíme moc. Možná, že problémy, které bychom řešit měli, jsou přesně ty, na které jsme ještě ani nepomysleli!

Ted' jsme se ocitli na oné pověstné hraně mezi myšlenkou a ideologií, svobodou a nuceným omezením, politickou korektností a opravdovostí. Toto paradigma je proti vlastní společnosti jako takové, nepřichází jen s marxismem. Neomezená svoboda v každodenním životě neexistuje. Zato svoboda myšlení přežívá i v obdobích autoritářské nadvlády, politického útlaku nebo společensko-náboženského omezování. Je demokratický režim

zárukou plné svobody? Ne. Ani volný trh vám žádnou svobodu nedá. Naopak, vytváří masivní nátlak. Politická korektnost je jako svěrací kazajka zabraňující v myšlení. V minulosti se soudilo podle mravnosti, v dnešní době ji nahrazuje politická korektnost. To platí dokonce i pro spisovatelské kruhy, v kterých je nekorektnost považována za kacírství a jako taková zapovězena. I dnes v naší poměrně svobodné, demokratické společnosti na Západě máme prohibici – je všudypřítomná, vše ostatní je pomlouváno, kritizováno, zakazováno, byť oklikou. Jenže spisovatel je jedinečná bytost: jeho existence je podmíněna naprostou svobodou myslí.

Naprostá svoboda myslí neznamená, že by se člověk neměl vázat žádným systémem morálních nebo jiných hodnot. Naopak, naprostá svoboda myslí tyto hodnoty předpokládá. Pro mě je tou nejdůležitější, nejvlivnější spisovatelovou hodnotou právě hodnověrnost. Upřímnost je spisovatelovou morálkou a hodnověrnost jeho morálním ukazatelem. Dále musí přesahovat politickou korektnost, morální a jiné společenské soudy. To jsou hodnoty, ke kterým se básník musí vztahovat. Myšlenka se nebuduje na bezuzdné obrazotvornosti, ale na svobodě spočívající na hodnověrných, prověřených hodnotách a za podmínky, že autor ve své výpovědi zachovává upřímný postoj.

Nemohu nepomyslet na vaši operu inspirovanou příběhem šestého buddhistického patriarchy... Slyším zde ze nové konotace.

Chcete asi mluvit o *Srpnovém sněhu*. Huineng [638 až 713] je v buddhismu velice důležitá postava. Většinou je považován za náboženského vůdce, ale já na něj nahlížím především jako na myslitele. Měl hluboké chápání pro život obyčejného člověka a jako takový byl pramenem vysvobození, nikoliv útlatu. Neklaněl se žádným modlám, což je v náboženství jinak na denním pořádku, a v tomto slova smyslu sehrál roli osvoboditele. On rozvracel lidskou posedlost. To jsem

chtěl zdůraznit v *Srpnovém sněhu*, což je mnohem víc než jen hra o nějaké historické buddhistické postavě, a myslím, že jsem byl v tomto směru pochopen jak na Východě, tak na Západě. Mnoho lidí si myslelo, že k takové hře nelze použít formy západní opery, ale nakonec to vyšlo. Marc Trautmann, její francouzský dirigent, doufá, že se bude hrát co možná nejvíce, všude po světě, ale dohromady je třeba vždy sehnat 250 lidí, kteří tu operu nejen odehrají, ale hlavně postaví. A to je hodně, je to velká produkce, která stojí moc peněz. I přesto se v Číně hrát nesmí. Tam je zakázána.

Dovolte mi, abych se Vás na závěr zeptal na takovou malichernou věc, a sice, kam se dnes, podle Vás, v době klávesnic a obrazovek bez klávesnic, v době anonymity, všeobecného plagiátství a odosobněného psaní, může taková vážná literatura ubírat?

Kterou cestou se může autor v jednadvacátém století vydat? Musíme mířit tam, kde můžeme sledovat skutečnost opravdu zřetelně. Musíme mít výhled na problémy každodenního života nás lidí, na složitost našich osobností, na jejich slabosti. Jsme pouze svědci – nahlížení na věci takové, jaké jsou, je sice naší nejvyšší, zároveň však nejnestálější schopností. Nejsme ani stvořitelé světa, ani ho nikdy nijak nepřekonáme, ale můžeme o něm svědčit. Když se jedná o umění, hovořit o nějaké státní příslušnosti je naprosto scestné. Spisovatel, to je svědek lidstva a lidství.

Děkuji za Vaše strážlivá slova a velice se těším na Vaše vystoupení na příštím pražském Festivalu spisovatelů.

Denis Molčanov (1973) vystudoval sinologii ve Francii, později žil v Číně. V současnosti bydlí v Praze, překládá z čínštiny a z francouzštiny.

Fotografie Gao Xingjiana: © PWF 2000.

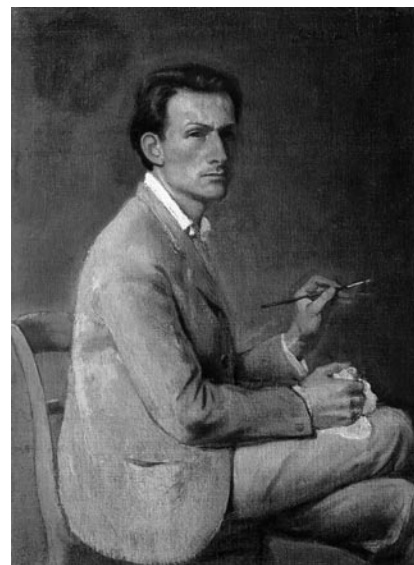
Balthus: malíř, který uměl udělat jaro

Život, dílo a pozdní Vzpomínky

FRANTIŠEK MIKŠ

„Na spěchu současných malířů je odporné to, že odmítají řemeslnost, ke které je odsouzen každý, kdo se malování cele oddá. Bez tohoto pomalého pokorného pohybu ducha se neděje nic, nic, k čemu nutně patří pokora a prostota,“ vyznává své umělecké krédo malíř Balthasar Klossowski de Rola, známý pod jménem Balthus, v knize *Vzpomínek* vydaných na sklonku jeho dlouhého života.¹ „Dnes se zapomíná na několik tisíciletí staré ctnosti, na ticho, na práci, na tichý a hluboký dialog s neviditelným, kterému také říkám božské... Místo toho pozoruji jen exhibici vlastního ega, kravál, spontánní a impulzivní inspiraci, která všechny utvrzuje v tom, že malovat může úplně každý, demokratizaci umění a z ní narůstající banalizaci, ignoranci umělce, který má tu drzost, že se považuje za stvořitele, to jest za Boha samého, jestli tomu dobře rozumím...“²

Balthus patřil k nejkonzervativnějším umělcům své doby, byl okázalým aristokratem, horlivým katolíkem a také uzavřeným samotářem. „Moje samota trvá celý život a moje malba je zcela klasická,“ tvrdil.³ Přesto se při vyslovení jeho jména milovníkům umění paradoxně vybaví především podmanivé obrazy spoře oděných dívek, z nichž nejznámější, *Thérèse* z roku 1938 (bar. I.), se ocitl i na obálce kapesního vydání skandálního Nabokovova románu *Lolita* v nakladatelství Penguin. Později se objevil jiný Balthusův obraz dívky na vydání *Lolity* v Oxford University Press stejně jako na obálce českého překladu románu v nakladatelství Odeon.⁴ Není proto divu, že Balthus v očích nezasvěceného publika získal nehezkou pověst jakéhosi malířského Huberta Huberta, jak Nabokov ironicky nazval svého pedofilního hrdinu. Jeho obrazy nahých či spoře odě-



Obr. 1: Autoportrét, 1940, olej na plátně, 44x32 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 277.

ných mladých dívek byly popisovány jako vyzývavě erotické, což malíř vždy rozhořčeně odmítal a tvrdil, že maluje anděly.

Redukování Balthuse pouze na figurativního malíře erotických obrazů adolescentních dívek je nesmysl už proto, že je autorem mnoha jiných vynikajících děl nejrozumnějších žánrů: záhadných městských scén, skvělých a originálních portrétů, podmanivých krajin a zátiší prozářených světlem. Problém s porozuměním Balthusovu životu a dílu spočívá v tom, že si vždy úzkostně střežil své soukromí, odmítal dávat interview, vystupovat v televizi a dokonce se nechat fotografovat. Když ho před jeho retrospektivou v londýnské Tate Gallery v roce 1965 požádal kurátor John Russell o biografické informace, poslal mu malíř krátký telegram: „Žádné životopisné detaily. Začněte: Balthus je malíř, o němž se nic neví. Nyní se podívejme na jeho obrazy. S pozdravem. B.“⁵ Tímto často citovaným výrokem jako by malíř naznačoval, že se lidé mylí ve všem, co si myslí, že o něm nebo o jeho díle vědí. Dokonce i ke konci života, kdy se stal sdílnějším, zpřístupňoval informace o svém životě velmi selektivně, neboť byl přesvědčen, že malíř by měl malovat, nikoli se zbytečně snažit

převádět své dílo do slov, a už vůbec ne dělat rozruch kolem své osoby: „Často jsem si myslel, že nejlepší vlastnost, nejkrásnější ctnost je mlčet, být zticha... Proto jsem se o svém životě zmiňoval zřídka, považoval jsem za zbytečné o něm vyprávět.“⁶

Balthus také často zpochybňoval nejrůznější interpretace svých obrazů, do nichž kritici a kunsthistorici promítali své koncepce a představy: „Nevím nic o tom, co mají ty obrazy vyjadřovat, ale jsou namalované. Možná se k tomu ani nemá nic říkat, máme se jen dívat.“⁷ Alergický byl především na výklady opírající se o módní psychoanalýzu, kterou nesnášel a kterou pokládal v umění za něco nevkusného a škodlivého: „Považoval bych za špatné, kdybych měl prostě věřit, že malba je projekcí tajných představ. Pro malířství by bylo velice opovržlivé, kdybychom se domnívali, že je to nějaká stoka, kam se zachytávají úzkosti a snové obrazy.“⁸

Přestože Balthus byl v podstatě uzavřený samotář, dokázal se s noblesou pohybovat v kosmopolitním uměleckém prostředí, mluvil plynule francouzsky, anglicky, německy, italsky a také trochu japonsky. Býval šarmantním společníkem, ale současně odměřeným a uzavřeným. Vždy potřeboval nějaké „útočiště“, prostory, kam mohl ustoupit do samoty, kde mohl v klidu přemýšlet a tvořit. Malířovu introvertní povahu nejlépe vystihl jeho přítel, spisovatel Claude Roy, autor skvělé monografie, kterou ocenil i sám umělec, obvykle k výkladům svého díla skeptický. V knize Roy připodobňuje Balthuse ke kočce: brilantní, ale právě v této brilantnosti odměřená, rozmarně tajemná, zdvořile vstřícná, ale hermeticky uzavřená.⁹

Rodina Klossowských a básník Rilke

Balthasar Klossowski se narodil 29. února na přestupný rok 1908, takže narozeniny slavil jednou za čtyři roky. Už tím, jak mu později vzletně psal básník Rilke, jako by byl předznamenán proklouznout šterbinou v čase, „tajemnou, noční úzkou skulinou“, která vede k věčné hostině bohů: „Vždy o půlnoci se mezi dnem, který končí, a dnem, který právě začíná, rozevře uzoučká šterbina [...] Pohotový člověk, kterému se podaří jí proklouznout, se ocitne vně času, v králov-



Obr. 2: Baladine Klossowská, Balthus a Rainer Maria Rilke v Beatenbergu, léto 1922. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 47.

ství nezávislém na žádné ze změn, jimiž musíme projít; právě tam se shromažďuje všechno, co jsme ztratili... Právě tam musíš, můj milý Balthusi, vklouznout 28. února v noci, abys vstoupil do společnosti, která ti náleží a která se tam skrývá...“¹⁰ Mladému malíři se tato myšlenka zalíbila a proměnil ji ve své životní a umělecké krédo. Většinu svého života prožil v jakémsi archaizujícím a exotickém světě uspořádaném podle svých vlastních představ a vytvářel fascinující obrazy, které jako by byly mimo čas a prostor. Obrazy, které se naprosto nehodily do přelétavého světa módních uměleckých trendů dvacátého století, ale jež si vždy své vytríbené obdivovatele našly.

Balthus měl štěstí, že jeho dětství bylo formováno četnými setkáními s nejrůznějšími umělci, malíři a básníky, kteří procházeli domem jeho rodičů, „vždy měl vše z první ruky, a navíc od mistrů“.¹¹ Otec Erich Klossowski de Rola byl malířem a historikem umění, mimo jiné i autorem uznávané studie o Honorém Daumierovi. K jeho přátelům patřili například obchodník s uměním Wilhelm Uhde, slavní malíři jako Pierre Bonnard či Maurice Denis, spisovatel André Gide a řada dalších. Balthusova matka Elizabeth Dorothea byla malířkou, jež později vystavovala pod uměleckým jménem Baladine. I když rodina byla polského původu, měla německé občanství a od roku 1903 žila v Paříži. Otec dělil čas mezi malování a psaní, matka chodila do kurzu k Bonnardovi. Umělecká atmosféra v domě rodičů přivedla k tvorbě i Balthusova staršího

bratra Pierra, jenž se později proslavil jako spisovatel, filozof a výtvarník.¹²

Po vypuknutí světové války v roce 1914 musela rodina kvůli německému občanství opustit Francii a otec navíc špatnými investicemi přišel téměř o veškerý majetek. Po krátkém pobytu v Curychu se nakonec s rodinou usadil v Berlíně, kde se začal prosazovat jako jevištní výtvarník. Roku 1917 se však jeho manželství rozpadlo a Baladine se s oběma syny přestěhovala do Švýcarska. Zde žili nejdříve v Bernu a poté v Ženevě, kde se také Baladine v roce 1919 seznámila s básníkem Rainerem Marií Rilkem, který pobýval ve Švýcarsku na přednáškovém turné. Básník se do emotivní ženy zamiloval a rovněž se velmi spřátelil i s jejími umělecky nadanými syny, které všemožně podporoval (obr. 2). Staršího Pierra doporučil do Paříže spisovateli Andrému Gidovi, mladšího Balthasara povzbuzoval ke kresbě a malbě a rozvíjel jeho silný smysl pro poezii a „tajemno“. Jak Balthus později vzpomínal, „naslouchal jsem jeho radám, přijímal jsem jeho zájem, ačkoliv jsem na něho často žárlil, zlobil jsem se na matku, protože mi otec velmi chyběl.“¹³

Rilke velmi záhy rozpoznal kreslířský talent malého Balthasara, který již ve třinácti letech vytvořil cyklus čtyřiceti perokreseb, jakýsi komiksový příběh o svém ztraceném kocourovi Mitsou (obr. 3). Tyto rané kresby vynikaly nebyvalou uměleckou vyzrálostí i emocionální silou a Rilke jimi byl natolik okouzlen, že k nim napsal francouzsky předmluvu a zařídil dokonce jejich knižní vydání. Na přání otce Ericha bylo na obálce *Mitsou* chlapcovo jméno uvedeno jako „Baltusz“, jak jeho syn vyslovoval svoji přezdívku; a na Rilkeho radu pak začal mladý umělec podepisovat své práce uměleckým jménem „Baltus“ a později „Balthus“.

Koncem roku 1922 Rilkeho vášeň pro Baladine poněkud ochladla, přesto však zůstal s rodinou v blízkém vztahu až do své smrti v roce 1926. Oporou a průvodcem světem umění byl především mladému Balthusovi: „Jeho skrytý vliv na mou osobnost jistě posílil mou tehdejší vážnou a nedůvěřivou povahu. Když zemřel, zmizel můj ochránce. Ke svému otci Erichu Klossowskému de Rola jsem cítil synovskou lásku a obdivoval jsem ho příliš na to, aby ho mohl nahradit nějaký matčin partner, s nímž žila po rozchodu s manželem.

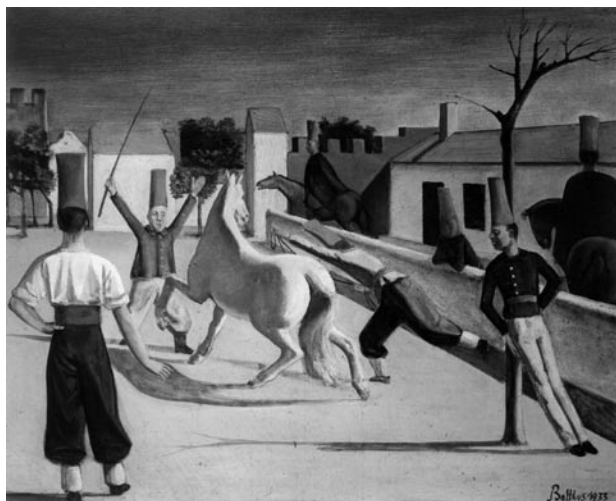
Rilke mi však otevřel cestu k nočním poutím, ukázal mi úzké cestičky, kudy se dá proklouznout do ‚hlu-bin‘. V šestnácti letech už jsem se cítil povolán k malbě, byl jsem si jist, že bych v životě nemohl dělat nic jiného.“¹⁴

Paříž a předválečná tvorba

V roce 1924 odjíždí Balthus s matkou Baladine za bratrem Pierrem do Paříže, kde se ho ujímají umělci, kteří se dobře znají s jeho rodiči. Zvláště Bonnard je pro Balthuse „obrovskou vzpruhou a bedlivým dohlížitelem“, který ho uvede do uměleckého prostředí, dalším cenným rádcem je Maurice Denis. „Určitě díky nim jsem se dozvěděl, že malířství je umění trpělivosti, dlouhého příběhu s plátnem, závazek.“¹⁵ V pařížském salóně Baladine Klossowské, kam od roku 1925 dochází i Rilke, se na večírcích mluví francouzsky, italsky, španělsky, německy a anglicky, setkávají se tu lidé jako Edmond Jaloux, Paul Valéry, Jean Cassou, Wilhelm Uhde, Pierre Jean Jouve, Julius Meier-Graefe, Jean Cocteau, Klaus Mann, Charles du Bos, André



Obr. 3: Poslední čtyři kresby z cyklu *Mitsou*.



Obr. 4: Kasárna v Maroku, 1933, olej na plátně, 81x100 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 221.

Gide, Jacques Maritain, Jean Paulhan či Elizabeth Bibesco.¹⁶ Takovéto intelektuální ovzduší a koncentrace významných osobností dodává mladému Balthusovi, stejně jako jeho staršímu bratru Pierrovi, nezbytné impulzy pro jeho vlastní uměleckou tvorbu.

Balthus byl v podstatě autodidakt, který nikdy systematicky nenavštěvoval žádnou malířskou školu. Namísto toho chodil v letech 1925–1926 na doporučení Bonnardova do Louvru, kde trávil celé dny kopírováním Poussina. „Naučil jsem se tam víc, než bych se naučil ve všech školách a akademiích...“¹⁷ V létě roku 1925 cestoval po Itálii, kde kopíroval fresky Piera della Francesca v Arezzu a Borgu a poté Masaccia a Masolina ve Florencii. Jak později prohlásí, opravdová modernita spočívá právě v tomto novém objevování minulosti, v originalitě nového vidění jejich zkušeností, jejich objevů. „Nikdy jsem se necítil svobodněji, než když jsem jako mladý kopíroval v Louvru Poussina nebo v Arrezu Piera della Francesca. A jakou jsem u nich nacházel modernitu!“¹⁸

Na počátku třicátých let tráví Balthus patnáct měsíců vojenské služby v Maroku, kde slouží nejprve u pěchoty v Kenitře a později u elitního jezdeckého pluku ve Fezu. Přestože jde o nudné období, kdy se k malování dostává zřídka, nezůstává marocká zkušenost bez vlivu na jeho další tvorbu: „Je pravda, že jsem během své

vojenské služby maloval a kreslil velmi málo. Ale v té době, jak tomu ostatně bylo po celý můj život, jsem vedl něco, co by se dalo nazvat ‚vnitřním obrazovým životem‘. Nikdy jsem se nepřestal dívat na svět jako na námět své malby.“¹⁹ Prozářená a divoká marocká krajina, surové barvy, tváře a postavy domorodců, všední scény z kasárenského života, to vše mu utkví v paměti, jak vidíme například na jeho pozdějším obraze *Kasárna v Maroku* z roku 1933 (obr. 4). Především však během své vojenské služby objevuje dílo velkého malíře Orientu Eugène Delacroixe a jeho *Deník*, který se pro něj stává nepostradatelnou knihou, malířskou biblí: „Ještě dnes mi slouží při výběru barev, jsou v ní cenné postupy a recepty, které stále používám, moderní svět tak snadno zapomíná. [...] Vždycky se mi zdálo, že se moje malířství od té doby dalo na skutečnou cestu...“²⁰

Když se Balthus na počátku roku 1933 vrací do Paříže, pouští se s novou energií do práce. Od architekta Pierra Jeannereta, bratrance a blízkého spolupracovníka Le Corbusiera, si pronajímá ateliér v Rue de Fürstenberg, nedaleko ateliéru Picassova. Pravidelně navštěvuje ateliér Andrého Deraina, který mu dává cenné technické rady, blízcí se spřátelí s básníkem Pierrem Jeanem Jouvem. O generaci starší Jouve se tak po Rilkeovi stává dalším významným básníkem, který vstupuje do malířova života. V roce 1933 Balthus namaluje své první mistrovské dílo, rozměrné plátno *Ulice* (bar. IV.), které má již všechny znaky jeho nového stylu. Tato proměna je nejlépe patrná, když obraz srovnáme s jeho starší verzí z roku 1929 (bar. V.). Obě plátna zachycují uličku poblíž malířova ateliéru a mají podobnou kompozici, ačkoli verze z roku 1933 je složitější a objevuje se na ní několik nových postav. Hlavní rozdíl však spočívá především v technice a barevnosti. Na plátně z roku 1929 vidíme ještě uvolněné tahy štětce a techniku navazující na styl impresionistů, tlumené okrové barvy, jež malíř prosvěcuje nánošy světlejších odstínů. Ulice vyvolává poklidný dojem, muž v klobouku vede za ruce dvě děti přes ulici, dělník nese na rameni desku, vzdalující se matka má v náručí děvčátko v červených šatech, v popředí kráčí muž s kulatou tvář. Vše se „koupe“ v měkkém přátelském světle, je to poklidné ráno v poklidné čtvrti, kde poklidní občané jdou za svými povinnostmi. Jak ostat-

ně malíř později prohlásí, „jsou zde pouze lidé, kteří znají jeden druhého, přátelé a sousedé, obyvatelé naší pařížské vesnice...“²¹

Druhá verze z roku 1933 je formátem zhruba o třetinu větší a kromě propracovanější kompozice se vyznačuje především jemnější a pečlivější malbou a také výraznějšími barvami. Jak z kompozice, tak z technického provedení obrazu je zřejmá inspirace a malířské zkušenosti, které Balthus získal během své italské cesty, kdy kopíroval fresky Piera della Francesca, Masaccia a Masolina. Jak poukázali někteří umělečtí kritici, na plátně se dokonce objevují přímé odkazy na tyto staré italské mistry; například postava dělníka nápadně připomínající tesaře z Pierovy fresky *Vztyčování kříže* (obr. 5), kulatá tvář kráčejícího chlapce v popředí je podobná Masacciovu Teofilovi (obr. 6). Balthus tyto vlivy nepopřel, ale později poskytl i jiný klíč k výkladu obrazu, když se zmínil o inspiraci snovým světem knih Lewise Carrolla.²²

Čím se však obraz skutečně liší od starší verze i dřívějších Balthusových obrazů, je jeho zvláštní „snová“ atmosféra, jež je výsledkem kombinace nové techniky malby s množstvím zneklidňujících detailů, které do díla vstupují. Vzdalující se matka nese v náručí namísto holčičky podivného chlapečka v baretu (nebo spíše zmenšeného dospělého?), se zvláštním výrazem ve tváři a zavřenýma očima. Za ní kráčí jakási tajemná postava v černém se záhadným gestem pravé ruky. Poklidného pána v cylindru se dvěma dětmi nahradil v levém dolním rohu mladík, který zezadu násilím svírá dívku, před nimi si s pálkou a míčkem hraje jakési divné dítě v čepičce a bačkorách, jež svými rysy opět připomíná spíše dospělého člověka. Kuchař u vchodu restaurace vypadá spíše jako nějaká kulisa či reklamní poutač než skutečný člověk. Přestože je vše jakoby reálné – ulice je skutečnou ulicí, tou samou jako na prvním plátně – obraz nabývá zneklidňující až neskutečnou atmosféru, atmosféru „surrealistického snu“. Na rozdíl od surrealistů však Balthus dosahuje tohoto „snového“ efektu velmi skromnými prostředky realistické malby a postavami z tohoto světa, pouze jako by tyto postavy ve vteřině znehybnily v jejich nepřirozených gestech.

Není proto divu, že pařížští surrealisté zpočátku viděli v Balthusovi svého potenciálního spojence, přes-



Obr. 5: Piero della Francesca: Vztyčování kříže, detail, bazilika sv. Františka, Arezzo. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 232.



Obr. 6: Masaccio: Teofil, detail fresky z kaple Brancaccio, kostel Santa Maria del Carmine, Florencie. Repro: tamtéž.

tože byl malířem jednoznačně figurativním a odvolávajícím se na tradici. Mladý pařížský galerista Pierre Loeb, nadšený propagátor surrealistických umělců, zorganizuje v dubnu 1934 ve své Galerii Pierre první samostatnou Balthusovu výstavu, jež sestává z pěti velkých pláten a dvou portrétů. Vedle již zmíněné *Ulice* jsou to plátنا *Alice*, *Okno*, *Toalety Cathy* a za závěsem také *Lekce kytary*, která způsobí svou provokativní vyzývavostí menší skandál (obr. 7). Nepříliš přesvědčivé a erotickou symbolikou přetížené plátno, v němž Balthus později odmítal vidět cokoli jiného než mladickou provokaci, nebylo do jeho smrti již nikdy vystaveno.²³ Mnohem zajímavější obraz *Alice*, známý též jako *Alenka v zrcadle*, zobrazuje spoře oblečenou dívku se zakalenými očima, jak stojí v uvolněném postoji před zrcadlem (jímž není nikdo jiný než divák) a češe si vlasy (bar. III.). I toto působivé a tajemné plátno se stalo předmětem nejrůznějších výkladů, ale na rozdíl od *Lekce kytary* Balthus jeho erotický podtext vždy odmítal. Již v jednom z tehdejších dopisů přítelkyni Antoinettě de Wattewille píše, že „pokud jde o akt... nevěřím, že je obscénní, a myslím, že je prodchnut tak vážnou, přísnou atmosférou, že i mladá dívka se na něj může dívat bez uzardění.“²⁴



Obr. 7: Lekce kytary, 1935, olej na plátně, 161x138,5 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 237.

Básník Pierre Jean Jouve, na kterého tyto obrazy silně zapůsobily, o Balthusově první pařížské výstavě později napsal: „Byla to doba naprosté estetické anarchie a malířství si procházelo celou tu cestu od kubistické snadnosti ke snadnosti surrealistické. Pronikavý dojem, jímž působily jeho precizně a hluboce podané postavy, sváděné dohromady v podivných scénách, okamžitě zasáhl každého, kdo si uvědomoval zmátek té doby a dychtivě doufal v nové úsilí o strukturu.“²⁵ Podle Jouva byl Balthus jedním ze vzácných malířů (vedle Šímy a Massona), jejichž nonkonformní estetika odpovídala jeho požadavkům na umění. Proto také koupil obraz *Alice*, který vlastnil až do smrti a který se



objevuje i na fotografiích z jeho bytu na Rue de Tournon (obr. 8 a 9). Svůj vztah k oblíbenému plátnu básník popisuje v jedné ze svých sebraných *Proses* vydaných v roce 1960 a jeho pohled není daleko interpretaci Balthusově: „V té etapě mého života visel kousek od postele v rohu dřevem obložené ložnice velký obraz od mladého mistra, který děsival mé návštěvníky. Představte si mladou ženu s bílými očima, oblečenou jen v krátké košilce, která si pevnými rukama pročesává vlasy, a jak se tak jednou nohou opírá o obyčejnou židli, odkrývá pohledu všech své ženské pohlaví. Ta podivná společnice byla samozřejmě spojenkyní mých nocí; tím mám na mysli, že hlídala můj spánek a měla tak možnost do něj vklouznout. Ne, její přetěžké levé ňadro, její téměř mužská stehna, to nemohlo vyvolat temnou touhu... to, co mne svádělo, byl obraz jako takový; byl tak přesný a precizní, tak silný ve svém ztělesnění živočišnosti, že jsem ‚Alici‘ bral jako svou družku.“²⁶

Král koček

V létě 1934 prožívá malíř silnou psychickou krizi, je vyčerpaný z přípravy výstavy v Galerii Pierre, není spokojený se svou prací a potýká se i s citovými problémy. Od počátku třicátých let je zamilovaný do Antoinetty de Watteville, dcery jeho dlouholetých švýcarských přátel, která je ovšem vůči němu citově rezervovaná. Zoufalý a rozpolcený mladík, stravovaný vypjatými romantickými představami, se v té době dle všeho dokonce pokusí o sebevraždu, o čemž se ovšem ve *Vzpo-*



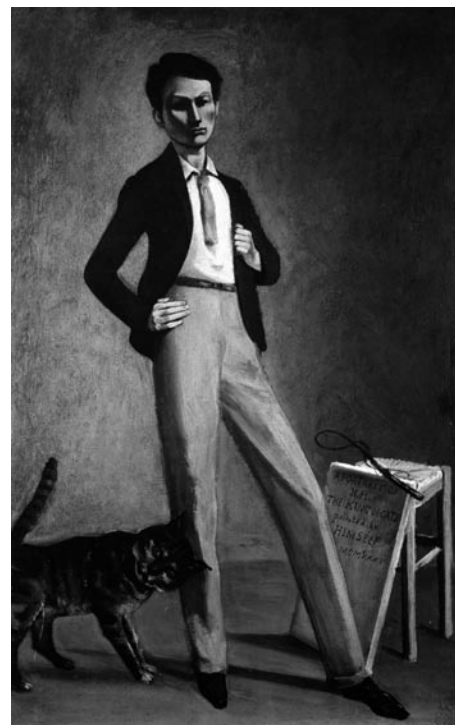
Obr. 8: Obraz Alice v bytě Pierra Jeana Jouva v Rue de Tournon. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 67.

Obr. 9: Básník Pierre Jean Jouve v první polovině čtyřicátých let. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 73.

mínkách ani jinde nic konkrétního nedočteme.²⁷ Přiznává pouze jisté psychické problémy: „Tehdy jsem byl velmi nesmlouvavý, velmi nedůtklivý... stále nespokojený se sebou i se svými plátny.“²⁸ Něco z těchto nálad zachycuje i Balthusovo plátno *Král koček* (obr. 10), jakýsi stylizovaný autoportrét romantického génia stravovaného vnitřním ohněm. Dlouhá štíhlá dandyovská postava stojí před holou zdí prázdného pokoje, v tmavém saku, s tmavými vlasy a tmavými stíny v zapadlých očích, takže její pohled spíše tušíme než vidíme. Tváře má propadlé, nadočnicové oblouky vystoupilé. Krátká vázanka prodlužuje již tak extrémně dlouhé malířovy nohy, o které se mu otírá jeho oblíbený velký kocour. O stoličku, na které leží krotitelský bič, je opřeno plátno připomínající mramorovou desku, na němž je napsáno: A PORTRAIT of / H. M. / THE KING OF CATS / painted by / HIMSELF / MCMXXXV. Malíř jako by nám chtěl naznačit, že žije ve svém vlastním uzavřeném světě, do kterého nemá nikdo přístup, je králem koček, tichých a nezávislých stvoření, jejichž povahu, jak říkával Rilke, nelze nikdy dokonale poznat.²⁹

V polovině roku 1935 se zdá, že se malířova situace zklidňuje a opět se intenzivně věnuje práci. V té době maluje především portréty, často na objednávku a kvůli obživě, ale i to chápe jako pokračování svého hledání a snaží se „navázat na umění portrétní opuštěné ve jménu nedotknutelné abstrakce“. Již dříve v Historickém muzeu v Bernu obdivoval a kopíroval portréty Holbeinovy, Cranachovy, bratří Le Nainů, které podle něj jako by „promlouvali o největším tajemství svého bytí. [...] Pustil jsem se do portrétování a chtěl jsem vystihnout symbolickou, zrcadlovou, ikonickou pravdu lidí, kteří mi pózovali.“³⁰

Mezi nejproslulejší Balthusovy práce z tohoto období patří obrazy známých umělců a jejich rodin, jako je například *Rodina Mouron-Casandre* (1935), *Joan Miró a jeho dcera Dolorès* (1937–1938) a především skvělý *Portrét Andrého Deraina* (obr. 11). Úspěšný malíř, jenž byl v té době vzorem pro mladé moderní umělce hledající cestu k tradici a klasické malbě, je na plátně zobrazen stojící ve svém ateliéru. Jeho obrovská korpulentní postava zabírá velkou část obrazu, vzadu vidíme na židli odpočívat unavenou modelku. Velký



Obr. 10: Král koček, 1935, olej na plátně, 71x48 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 245.

pruhovaný župan, do nějž je malíř zahalen, sahá až k zemi, což umocňuje jeho velikost a sílu, stejně jako upřený, pronikavý pohled a pravá ruka spočívající na hrudi. Balthus později vzpomínal, že se na plátně snažil vyjádřit především Derainovu obrovskou postavu, energii a sílu, která z něho vyzařovala, a také jeho tvůrčí schopnosti, jež na něj dělaly velký dojem.³¹

Balthus však nemaluje pouze portréty známých umělců, sběratelů či mecenášů. Obraz *Roger a jeho syn* (obr. 12) je dvojportrétem pro nás anonymního otce se synem a na první pohled může vypadat nezajímavě. Ale přesto k nám plátno silně „promlouvá“, pokud se na něj díváme pozorně. Je v něm něco zneklidňujícího, nepříjemného, možná dokonce zlověstného. V kontrastu s otcem, který vypadá zdravě, opáleně a sebevědomě, je chlapcova tvář bledá až nezdravá, mírně zasmušilá, možná i trochu vzdorovitá. Nezdravě a nejspíše působí ve srovnání s otcem i chlapcova postava. Jeho nohy jsou tenké a do X, chodidla příliš malá, aby udržela tělo ve stabilní poloze, jednu podkolenku má



Obr. 11: Portrét
Andrého Deraina,
1936, olej na plátně,
112,8x72,4 cm,
Museum of Modern
Art, New York. Repro:
Roy, Claude: *Balthus*,
s. 102.

směšně shrnutou. Když se na obraz podíváme pozorněji, s překvapením zjistíme, že otcova silná ruka svírající chlapcovo rameno jako by jeho neduživé tělo tlačila silou dolů, snad aby klidně stál při portrétování. Chlapci se to nelíbí, jeho malá zaťatá pěstička u otcova pasu je jakoby vztyčená na odpor, nebo alespoň na protest, ale není mu to nic platné. V druhé ruce drží chlapec míč, se kterým si nejspíš chce hrát, ale kvůli dlouhému pózování nemůže. Citlivějšímu pozorovateli začne být brzy chlapce líto, obraz se začne pozvolna „otevírat“ a vypovídat cosi zvláštního o vztahu těchto dvou lidí, kteří se nám na první pohled zdáli nezajímaví.³²

Na Balthusovy portréty je třeba se dívat dlouho a pozorně, abychom pochopili, co se za nimi skrývá. Malovat něčí portrét neznamena pro umělce danou osobu zachytit, ale *proniknout* do ní: „Jít až k samému tajemství. Udělat něco jako odraz vnitřního obrazu [...] získat skutečnou identitu portrétované osoby. Je to věc velice složitá, alchymie, která vyžaduje hlubokou koncentraci, odolnost vůči vnějšímu světu.“³³

Vedle úspěchů v tvorbě se na malíře usměje štěstí i v osobním životě. Roku 1937 se žení se svou vytouženou dívkou Antoinettou de Watteville, kterou zachy-

tuje v řadě působivých kreseb i obrazů, ale především na svém nejdůležitějším díle z tohoto období, rozměrném plátně *Hora*, na němž usilovně pracoval dva roky a jehož koncepci opakovaně konzultoval s Giacomettim a Derainem (bar. VII.). Balthus se na obraze vrací do svých oblíbených švýcarských hor, kde v dětství trávil s rodiči prázdniny, na alpská úbočí Niederhornu nad jezerem Thun. Na působivém plátně vynikající kompozice vidíme především umělcovu skvělou práci se světlem. Štíhlá a půvabná postava protahující se Antoinetty, zčásti ve stínu, zčásti ozářená dopadajícím sluncem, stojí před sluncem zalitými skalisky propasti. Vlevo klečí turista s dýmku, holí a se sundaným batohem, vpravo leží odpočívající dívka v sukni. Na obou postavách, stejně jako na celém obraze, vidíme promyšlenou hru světla a stínu. Zády k prozářeným skaliskům propasti se rozhlíží postava v červené vestě s nabíranými rukávy a s holí za zády, o kousek dál zvědaví turisté nahlíží dolů přes její okraj. A úplně vzadu v pravém horním rohu kráčí po tmavě zeleném svahu sotva zřetelná osamělá postava, jíž je nepochybně sám malíř.

Vzdalující se osamocená postava malíře na obraze *Hora* vypovídá hodně o tehdejší Balthusově chápání

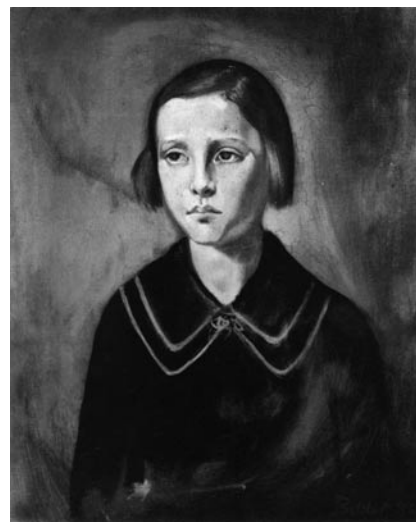


Obr. 12: Roger
a jeho syn, 1936,
olej na plátně,
125x89 cm,
Centre
Pompidou, Paříž.
Repro: Roy,
Claude: *Balthus*,
s. 104.

svého místa v uměleckém světě. Malíř cítí, že je unaven společenským životem, který mu nic nedává, a v roce 1938 se poprvé stahuje do ústraní. Pronajímá si rozměrný ateliér ve starobylé budově Rohanského dvora v Paříži, který se stává jeho útočištěm a kde se usilovně věnuje práci: „Byly doby, kdy diktatura obdivovatelů Picassa způsobila, že každý malíř, který jím nebyl ovlivněn, byl považován za fašistu, nebo alespoň za reakcionáře vyšlého z módy. Proto jsem se v té době s lidmi často nepohodl. Odešel jsem tedy do ústraní, byl jsem si jist, že moje cesta je alespoň pro mě tou pravou a že by mě mohla k malbě dovést.“³⁴

Čas Rohanského dvora byl podle Balthuse nejhezčím a zároveň nejchudším obdobím jeho života, zasvěceným práci, kdy se snaží především zdokonalit svou techniku a mistrovství, v nichž vidí smysl umění, a vyhýbá se společenskému životu pařížských uměleckých kruhů. V té době maluje mimo jiné i své pověstné znepokojivé obrazy adolescentních dívek, které jsou dnes z jeho díla nejznámější a které mu vynesly onu nezaslouženou pověst malířského Huberta Huberta. Plátno *Thérèse snící* (bar. II.) patří nepochybně k „nejodvážnějším“, jež k této Balthusově pověsti přispěly. V mistrovsky propracovaném interiéru vidíme zasněnou dívku, jak se s polštářem za zády a zavřenýma očima vystavuje slunečnímu světlu dopadajícímu oknem. Ruce má zvednuté za hlavou, její bezstarostně roztažené nohy, jako to bývá u dětí neuvědomujících si „neslušnost“ takovéto pozice, nabízejí pohled na bílou spodničku a kalhotky, které v dopadajícím světle vystupují z okolních stínů. Velká šedá kočka u její židle lže z misky mléko. Je to ještě nevinné dítě, nebo už žena začínající si uvědomovat vlastní probouzející se sexualitu? Právě ona dvojznačnost obrazu je tím, co nás mate a znepokojuje a co vedlo k obviňování malíře z nemorálnosti.

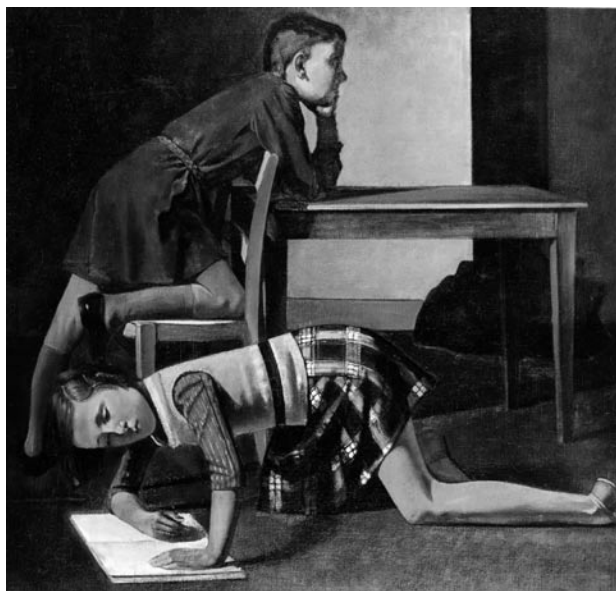
Přestože malířův vztah k jeho modelkám se stal předmětem nejrůznějších spekulací, zdá se, že jeho zájem o mladé dívky neměl přímočarý erotický podtext a že si od svých mladičkových modelek zachovával odstup. Jestliže například zakladatel německého expresionismu Ludwig Kirchner, jenž se svými přáteli malíři sdílel nezletilé modelky malované v nejrůznějších vyzývavých pozicích, v roce 1916 chvástavě pro-



Obr. 13: Portrét Thérèse, 1936, olej na plátně, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 68.

hlásil, že „nikdy vlastně neměl modelku v akademickém smyslu“,³⁵ Balthus naopak tvrdil, že tyto mladé dívky jsou pro něj nedotknutelné.³⁶ Pokud Kirchner viděl v zobrazování nezletilých dívek v erotických pozicích především vzpouru proti konvencím své doby (tak jako o něco později surrealisté), šlo Balthusovi, který se hlásil ke klasickému kánonu, nepochybně o něco zcela jiného. Mladé dívky maloval celý život a vždy mluvil o hledání půvabu dětství, který se tak rychle vytrácí a jehož neutěšitelnou vzpomínku si člověk nese navždy s sebou: „Vždy šlo jen o to přiblížit se mystériu dětství, jeho matnému půvabu s nezřetelně vyznačenými hranicemi. Chtěl jsem namalovat tajemství duše a to podivné napětí, temné a zářivé zároveň, jejího okvětního plátku, který ještě není úplně rozvítý. Je to přechod, ano, mohl bych to tak říct, přechod. Ten nejistý a pohnutý okamžik, kdy absolutní nevinnost přenechává místo dalšímu věku, určitějšímu a sociálnějšímu. V tomto poslání bylo něco tajemného, co se dotýkalo božského.“³⁷ „Proto mě tak pobouřily ty stupidní interpretace, které předpokládají, že mé dívky vzešly z nějaké erotické fantazie. Kdo to tvrdí, vůbec jim neporozuměl, zajímá mě jejich pomalá přeměna ze stavu anděla do dívky. Možnost zachytit okamžik, který bych mohl nazvat *přelet*.“³⁸

Balthusovo zkoumání dětství, jeho prchavého úžasu a tajemství, však mělo i jiné podoby, stačí zmínit například nádherný *Portrét Thérèse* (obr. 13) z roku



Obr. 14: Děti (Hubert a Marie-Thérèse Blanchard), 1937, 125x130 cm, Musée Picasso, Paříž. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 253.

1936, který rovněž vlastnil Jouve, pozdější dvojici pláten *Červené rybičky* (obr. 18) či skvělý obraz *Děti* (obr. 14) z roku 1937, který později zakoupil sám Pablo Picasso, jenž se s Balthusem dlouhá léta přátelil (obr. 15). Jindy ješitný a ostražitý Picasso zřejmě nepovažoval osamělého a zarputilého figuralistu Balthuse za konkurenta, ale naopak se zájmem sledoval jeho práci: „Měl mě rád, protože jsem byl jiný, měl mě rád pro mou sveřepou samotu, kterou jsem pěstoval, neboť jsem věděl, že je pro moji práci nezbytná.“³⁹ „Jsi



Obr. 15: Balthus a Picasso, 1944, foto Cecil Beaton. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 252.

jediný malíř své generace, který mě zaujal,“ prohlásil údajně o Balthusovi. „Ostatní chtějí malovat jako Picasso. Ty nikdy.“⁴⁰

Po vypuknutí druhé světové války je Balthus povolán do armády a poslán na frontu poblíž Sarrebourg. Brzy je však raněn a v prosinci roku 1939 zproštěn vojenské služby. Ze zranění se zotavuje v malé savojské vesničce Champrevent, kde pobývá s manželkou Antoinettou. Stranou všech válečných hrůz se pozvolna vrací k malování. Je zvláštní, že o Balthusových válečných zážitcích se v jeho *Vzpomínkách* nic bližšího nedočteme, kromě letmé zmínky o tom, že „o vlasek unikl smrti“. Malíř se s traumatickými zážitky z války nesvědčuje, naopak je ze svého života vytěšňuje, a už vůbec je nenechá pronikat do svého díla. Jeho zaujetí násilím, jež sdílel na počátku třicátých let se surrealisty, se zdá být definitivně pryč, vymazané zkušeností prožité války. Naopak se těsněji přimyká k opačnému pólu, ke kráse, v níž začíná hledat úlevu a východisko, jak vidíme například na plátně *Třešeň* (obr. 17) inspirovaném Poussinovým obrazem *Podzim* (obr. 16): „Když jsem maloval v roce 1940 *Třešeň*, byla to doba tragická a dějiny se hroutily do absolutní hrůzy. Přesto jsem při práci na tom obraze nechtěl, aby do něj proniklo drama Evropy... Malovat *Třešeň* pro mě zna-



Obr. 16: Nicolas Poussin: Podzim, 1660–1664, olej na plátně, 118x160 cm, detail, Louvre, Paříž.

Obr. 17: Balthus: Třešeň, 1940, olej na plátně, 92x72,9 cm. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 276.



Obr. 18: Červené rybičky, 1948, olej na plátně, 62,2x55,9 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 299.



Obr. 19: Pokoj, 1952–1954, olej na plátně, 270,5x335 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 33.

menalo zachytit štěstí, dát tomu vzdalujícímu se štěstí ještě nějakou podobu. Jas světla na stromech, nevinnost žití představovaná dívkou, která dychtivě leze na strom po chatrném žebříku, klid sadu a políček vtěsnaných pod horami.⁴¹

Inspiraci Poussinem a jeho nehybnými krajinami z obrazů, které Balthus obdivuje a dobře zná ze svých častých návštěv Louvru, najdeme i na jeho dalších plátnech z té doby, jako je například nádherně poetická *Krajina v Champrovent* s dívkou odpočívající na svahu podhorské savojské krajiny (bar. VIII.).

V roce 1942 se Balthus s Antoinettou usazují ve Švýcarsku, kde přechkají zbytek války. V témže roce se jim narodí syn Stanislas a v roce 1944 druhý syn Thadée. Manželství však není šťastné a roku 1946 se definitivně rozpadá. Malíř se téhož roku vrací sám zpět do Paříže, kde navazuje četná přátelství s mnoha umělci, především s Paulem Éluardem a Albertem Camusem, který napíše předmluvu ke katalogu vydanému při příležitosti jeho výstavy v newyorské Galerii Pierra Matisse v roce 1949. Podobně jako jeho otec Erich se Balthus rovněž prosazuje jako jevištní výtvarník, navrhuje scénu a kostýmy ke Camusově hře *Stav obležení* (1947), k baletu Borise Kochna *Malíř a jeho mo-*

del (1949) či k Mozartově opeře *Così fan tutte* (1950). V poválečné Paříži rovněž vznikají další Balthusova klíčová díla, již zmíněná dvojice obrazů *Červené rybičky* (obr. 18) a *Červená rybička* (oba 1948), malířův mistrovský hold dětství a jeho prostému úžasu, jež ho nikdy nepřestávají fascinovat, či například *Hráči karet* (1948–1950). Intenzivně rozpracovává sérii studií a obrazů dívčích aktů v interiéru (bar. IX.), jež vyústí v rozměrné a tajemné plátno *Pokoj* (obr. 19), inspirované románem malířova bratra Pierra Klossowského *Roberte ce soir*. V roce 1952 začíná Balthus pracovat na obraze *Passage du Commerce-Saint-André* (bar. VI.), jež je variací na *Ulici* z roku 1933 (bar. IV.). V postavě muže, vzdalujícího se ulicí zalidněnou podivnými a tajemnými postavami, jako by předjímal své rozhodnutí opustit Paříž a její umělecký svět.

Zajatec světla v Chassy

V roce 1954 Balthus definitivně odchází z Paříže a s finanční podporou sběratelů a přátel si pronajímá zchátralý venkovský zámek v Chassy v pohoří Morvan ve středním Burgundsku. Zde žije klidným, osamělým životem a věnuje se intenzivně malbě. Společnost

mu dělá pouze Frédérique Tison, nevlastní dcera jeho bratra Pierra, která se k němu připojí následujícího roku a stane se modelem řady jeho obrazů (obr. 20). Odchod z hektické poválečné Paříže do ústraní v Chassy byl nesporně jeden z nejzásadnějších Balthusových kroků, jenž pozitivně ovlivnil jeho další život i dílo, neboť zde v klidu a soustředění dospěl ke zcela novým možnostem své malby.

V Chassy malíře především zaujalo světlo, nebo lépe „zajalo“, jak píše ve svých *Vzpomínkách*. Podmanivé světlo pohoří Morvan zachycuje v řadě působivých obrazů krajin, přičemž do některých promítá své zaujetí čínskou krajinomalbou a experimentuje s triangulární kompozicí polí a živých plotů, hrou světla a stínu, jak vidíme například na obraze *Velká krajina se stromy* z roku 1955 (bar. X.). Snaží se zachytit prudkou a vibrující energii ozářené krajiny, odraz a kolísání světla v zlaté hnědi, barvách, které zná od Vélasqueze a Rembrandta.⁴² Slunečná krajina, jíž je malíř fascinován, proniká i do malířových obrazů interiéru, často dokořán otevřeným oknem, jako například na obraze *Kytice růží v okně* (obr. 21), téměř čtvercovém plátně



Obr. 20: Balthus a Frédérique u okna v Chassy, 1955, foto Loomis Dean. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 131.

opět triangulární kompozice, zachycujícím stejný pohled jako plátno *Velká krajina se stromy*.

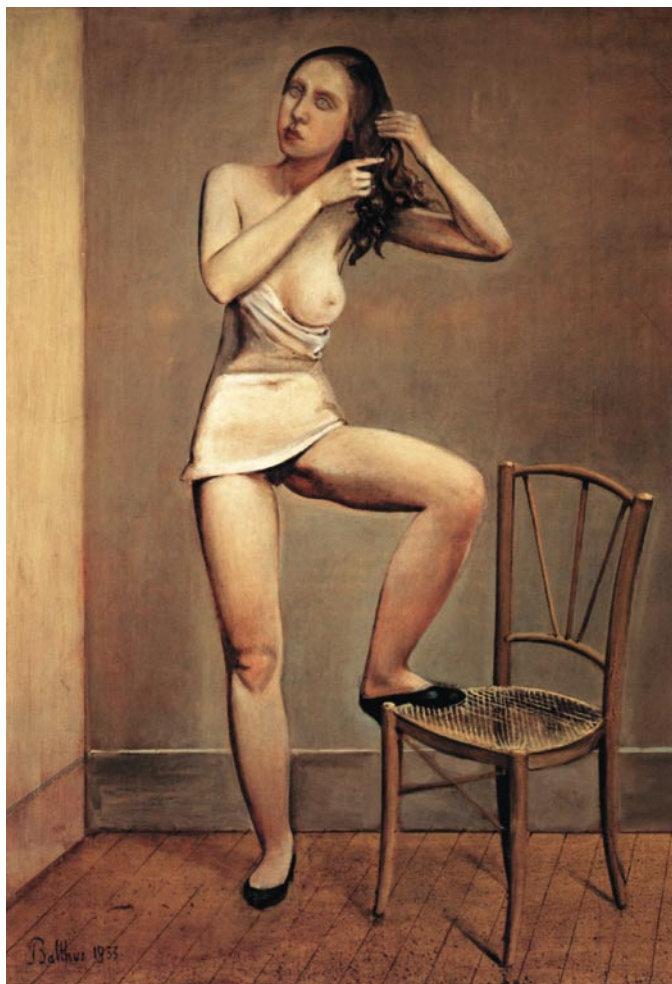
Příroda a venkovní svět vstupují i do Balthusových obrazů zasněných dívek a aktů v interiérech, kde se stávají jejich stále výraznější součástí. Na obraze *Dívka u okna* z roku 1955 (bar. XI) vidíme místnost v přízemí zámku v Chassy, jež je zachycena i na fotografii Loomise Deana z téhož roku (obr. 20). Dívka vyhlížející z okna se zdá se být trochu znuděná, nohu má opřenou o přistavenou židli a naklání se přes okenní rám, možná na někoho dlouho čeká, možná jen touží jít ven na dvůr, ale z nějakého důvodu nemůže. Pohled oknem do dvora s chvějícími se stromy a vibrující zelení a žlutí tvoří největší část obrazu, která je v kontrastu se strohou a prázdnou místností. Na stejnojmenném obraze namalovaném o dva roky později, v roce 1957 (bar. XII.) zaujímá pohled z okna ještě větší prostor. Dívka vyhlížející z okna stojí vzpřímeně, obě ruce položené na parapetu. Nezdá se, že by toužila jít ven, spíše se jen vystavuje slunci, které zbarvuje její vlasy do zlatova, jako by jen chtěla vpustit jaro, jeho pronikavé světlo a vůni do pokoje.⁴³

Radostná a jarní nálada dýchá i z Balthusových obrazů spících či odpočívajících dívek v interiéru, do nichž otevřeným oknem proniká venkovní svět, jako jsou například plátna *Zlaté odpoledne* (1957, bar. XIII.) či *Siesta* (1958, bar. XIV.). Podobně jako u obrazů z oken vyhlížejících dívek zde Balthus proti sobě staví nehybný vnitřní svět, plný ticha a poklidu, a svět vnější, v němž jarními slunečními paprsky prozářená příroda symbolizuje věčně se obnovující život.

V Balthusových *Vzpomínkách* se mimo jiné dočteme, že den před svou tragickou autonehodou v roce 1960 mu jeho přítel Albert Camus poslal jednu ze svých knih s věnováním: „Tobě, který umíš udělat jaro, posílám svou zimu.“⁴⁴ Pro úzkostného a jakoby životem stravovaného Camuse, deptaného pesimistickým viděním světa, byl Balthus především malířem, který uměl udělat na plátně jaro. Senzitivní spisovatel v Balthusových obrazech z Chassy nepochybně vycítil závan radosti a optimismu. Z malířových krajin prozářených sluncem jako by na nás skutečně dýchalo jaro, podobně jako na nás dýchá z jeho obrazů mladých dívek vyhlížejících okny do jarní přírody, tiše si čtoucích,



I. Thérèse, 1938, olej na plátně, 103x83 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York.
Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 263.



III. Alice (Alenka v zrcadle), 1933, olej na plátně, 162x112 cm,
Centre Pompidou, Paříž. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 227.



II. Thérèse sníčí, 1938, olej na plátně, 150,5x130,2 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York.
Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 262.



IV. Ulice, 1933, olej na plátně, 193x235 cm, Museum of Modern Art, New York. Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 70.



V. Ulice, 1929, olej na plátně, 130x162 cm, soukromá sbírka. Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 69.



VI. Passage du Commerce-Saint-André, 1952–1954, olej na plátně, 294x330 cm, soukromá sbírka.
Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 71.



VII. Hora, 1937, olej na plátně, 250x365 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 247.



VIII. Krajina v Champrovent, 1941–1943, olej na plátně, 96x130 cm, soukromá sbírka.
Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 279.



IX. Akt s kočkou, 1948–1950, olej na plátně, 65x80 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 296.



X. Velká krajina se stromy, 1955, olej na plátně, 114x162 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 359.



XI. Dívka u okna, 1955, olej na plátně, 196x126 cm, soukromá sbírka.
Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 353.



XII. Dívka u okna, 1957, olej na plátně, 160x162 cm, soukromá sbírka.
Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 169.



XIII. Zlaté odpoledne, 1957, olej na plátně, 198x198 cm, soukromá sbírka. Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 181.



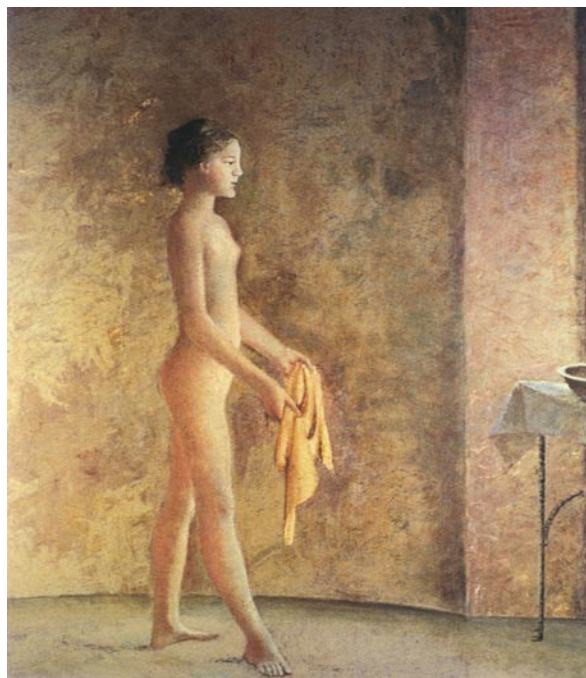
XIV. Siesta, 1958, olej na lepence, 80x65 cm, soukromá sbírka. Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 180.



XV. Turecký pokoj, 1963–1966, kaseinová tempera na plátně, 180x210 cm, Centre Pompidou, Paříž. Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 223.



XVI. Japonská dívka s černým zrcadlem, 1967–1976, kaseinová tempera na plátně, 157x195,5 cm, soukromá sbírka. Repro: Roy, Claude: *Balthus*, s. 236.



XVII. Akt z profilu, 1973–1977, olej na plátně, 225x220 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 409.



XVIII. Krajina Montecalvello, 1979, kaseinová tempera na plátně, 130x162 cm, soukromá sbírka. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 431.



Obr. 21: Kytice růží v okně, 1958, olej na plátně, 134x131 cm, Indianapolis Museum of Art. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 358.

koupajících se či se zhlížejících v zrcadle, dívek spících nebo jen zasněně hledících ve zmatcích svého dospívání. Dívek v jaru svého života.

Strážce tradice v Římě

Osm let strávených v Chassy patří v Balthusově životě k nejosamějším, ale také k nejkreativnějším. V té době se zlepšuje nejenom jeho finanční situace, ale dostává se mu i značného uměleckého uznání. Dobrovolný pobyt v ústraní ukončuje v roce 1961, kdy je svým přítelem, spisovatelem a tehdejším ministrem kultury Andrém Malrauxem jmenován ředitelem Francouzské akademie v Římě sídlící ve Ville Medici (obr. 22). Balthuse nevede k přijetí tohoto místa ani tak jeho význačnost (k jeho předchůdcům na tomto postu patřil například malíř Ingres), jako spíše to, že úkolem nového ředitele je provést ve vile, poznamenané mnohaletým necitlivým využíváním Akademií, rozsáhlou rekonstrukci a obnovit její zašlou slávu.

Balthusovu jmenování ředitelem předchází ostrá kampaň, neboť francouzská Akademie výtvarných umění chce do této funkce prosadit svého člověka

a v rozhodnutí ministra spatřuje omezení svých pravomocí. Malraux je však přesvědčen, že jmenování člověka „zvenčí“ se stane pro akademicky strnulou instituci novým impulzem. Chce oživit prestiž Villy Medici a doufá, že Balthus bude v Itálii působit jako zprostředkovatel francouzské kultury. Akademie je nakonec nucena se s ministrovým rozhodnutím smířit a Balthus je po svém jmenování v Itálii prezentován jako jeden z nejslavnějších představitelů soudobého francouzského malířství, přitom však jako umělec, který nepatří k žádné zavedené škole nebo hnutí. Jeho původní smlouva je podepsána na šest let, ale později dojde k jejímu prodloužení a malíř ve Ville Medici nakonec stráví celkem šestnáct roků.

V roce 1962 Balthus doprovází Malrauxe na pracovní cestě do Japonska, kde se seznamuje s mladou studentkou francouzštiny Setsuko Ideta. Malíř pozve atraktivní dívku, pocházející ze staré japonské samurajské rodiny, na návštěvu do Villy Medici a v roce 1967 mají v Japonsku svatbu. V roce 1968 se jim narodí syn Fumio, který však ve dvou letech umírá, a v roce 1977 dcera Harumi. Výtvarně nadaná Setsuko prožije s Balthusem zbytek jeho života, stane se modelem některých jeho nových pláten a také nenahraditelnou pomocnicí ve Ville Medici. Díky ní se malíř začne ještě intenzivněji zajímat o východní kulturu a umění, jež se v jeho díle plodně prolínají se zaujetím pro staré italské mistry.

Rekonstrukce Villy Medici začíná brzy po Balthusově příjezdu v roce 1961 a trvá až do roku 1966. Jejím cílem je, jak malíř píše v jednom z úředních dopisů, „zbavit interiér paláce všech nešťastných úprav, kterých za posledních sto padesát let doznal, a uvažlivým restaurováním obnovit jeho původní styl.“⁴⁵ Později, mezi roky 1973–1977, je podle původních plánů přestavěna osmnáctiarová zahrada do podoby, jakou měla v době, kdy ji maloval Vélasquez (obr. 23). Vrátit Ville Medici její dávný lesk se stalo pro Balthuse téměř posedlostí a do restaurátorských úprav vkládal svou příznačnou kreativitu stejnou měrou jako do obrazů, které v té době maloval. Zasahoval do všeho, počínaje projektem až po návrh obkladů v jednotlivých místnostech, podílel se na výběru vhodného osvětlení a nábytku. Dohlížel na obnovování starých fresek, v archivu

vyhledával podrobnosti o starých technikách malby, experimentováním dospěl k vlastní metodě úpravy stěn místností, jež byly nejprve oškrábány skleněnými střepy a poté natřeny vrstvami speciálních nátěrů, aby dostaly matný povrch, na němž se dle jeho představ krásně odráželo světlo.

Restaurátorské působení Balthuse ve Ville Medici stojí v kontextu jeho života a díla poněkud stranou pozornosti, což je škoda.⁴⁶ Villa nese nerasmazitelné stopy umělce a je důležitým svědectvím o jeho zkoumání uměleckých možností, jež prováděl v šedesátých a sedmdesátých letech. Je jeho nádhernou poctou italskému umění a je výjimečná i z odborného restaurátorského hlediska. Rekonstrukce probíhala za zcela ojedinělých podmínek, malíř mohl čerpat z poměrně velkých finančních zdrojů a díky svému přátelskému vztahu s Andrém Malrauxem měl ve spoustě věcí volnou ruku. A ke svému úkolu rozhodně nepřistupoval ortodoxním způsobem. V některých svých odvážných rozhodnutích se často nechal vést více svým osobním vkusem a malířskou tvorbou než odbornými radami a snahou o historickou přesnost. Například klášterní strohost některých místností neodpovídá úplně tomu, jak na konci šestnáctého století vypadaly za Ferdinanda Medicejského, kdy v jejich výzdobě převládaly rozmanitější barvy, bohaté tkaniny či vzácné materiály.⁴⁷ I proto dodnes přestavba Villy Medici udivuje svou originalitou a někteří znalci Balthuse ji vnímají spíše jako součást jeho uměleckého díla než běžnou restau-

raci objektu. Podle historika umění Jeana Leymarii, Balthusova přítele a nástupce na postu ředitele v Římě, je rekonstrukce Villy Medici „jediným z jeho nejdokonalejších děl, které mělo značný a pozitivní vliv na něho samého i na jeho umění“. Atmosféra Villy Medici na nás dýchá z malířových pláten z té doby, například z obrazů *Čtoucí Katia* (z let 1963–1966) nebo *Aktu z profilu* (1973–1977, bar. XVII.), kde v pozadí dívek vidíme na zdech strohých interiérů přesně ty samé struktury a barvy, jaké byly použity při restauraci vily, ony Balthusovy věčné „barvy jakoby oživené z hlubin času“, nebo také „barvy přeměněné v hmotu“, jak je často nazýval.

Oslavou Villy Medici je i plátno *Turecký pokoj* (bar. XV.) z let 1963–1966, zachycující skutečně zde existující pokoj zařízený v orientálním stylu, v němž se exoticky vyhlížející dívka zhlíží v oválném zrcadle. Modelem pro plátno, na němž malíř experimentuje s novou technikou kaseinové tempery, byla malířova žena Setsuko. Obraz má velmi promyšlenou kompozici pohrávající si s ornamentálními vzory, velmi pečlivě provedenými. Dívka a stolky zachovávají perspektivní zkratku, naopak na dekorovaných částech obrazu, například lůžku, malíř na iluzi trojrozměrnosti zcela rezignuje. Všimněme si rovněž, jak na plátně obratně pracuje s motivem oválného zrcátka, které drží dívka v ruce. Zrcadlo je slepé, neukazuje dívčinu tvář, ale je namalováno ve stejné barvě jako její obnažené tělo. Jeho oválný tvar pak malíř jako motiv umně včleňuje



Obr. 22: Villa Medici. Obr. 23: Zrekonstruovaná zahrada Villy Medici. Repro: Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 112.

do klíčových prvků obrazu: oválný obličej dívky a také její jemné oválné bříško. Barevně ladí i oválná mísa s oválnými vejci v protilehlé části plátna, oválné jsou v perspektivě zachycené desky obou stolků, ovál naznačují i prohnuté nohy většího z nich.

Během svého působení v Římě Balthus nevytvoří mnoho obrazů, neboť se malbě nemůže věnovat naplno. Jsou to však pozdní vrcholná díla uznávaného mistra, který se „nehoní za časem“ a některá z nich nechá „zrát“ velmi dlouho, někdy i šest, sedm či dokonce deset let. Například plátna *Japonská dívka s černým zrcadlem* (bar. XVI.) a jeho „dvojče“ *Japonská dívka a červený stolec* vznikají v letech 1967 až 1976, tedy celé desetiletí. Modelem je zde opět malířova žena Setsuko a jsou stejně jako *Turecký pokoj* malovány technikou kaseinové tempery na plátně. Malíř jako by tu skládal hold posvátné důstojnosti postav slavných čínských maleb a jejich, jak říkával, „nehybnému, všude se rozprostírajícímu tichu... Zvláštnímu a neprostupnému tajemství čínské malby.“⁴⁸

V Římě se malíř rovněž vrací k bohatému společenskému životu, je vyhledávaným společníkem a přátelí se s mnoha významnými umělci. Šedesátá a sedmdesátá léta jsou zlatým věkem italské kinematografie a Balthus film miluje. Seznamuje se s řadou slavných režisérů, jako byli Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti či Pier Paolo Pasolini, do Villy za ním přicházejí malíři Giorgio de Chirico a Renato Guttuso, ale také spisovatelé Alberto Moravia, Dino Buzzati a další.⁴⁹ Především s Fellinim malíře spojuje opravdu hluboké přátelství a režisér je i autorem zajímavé předmluvy ke katalogu vydanému k Balthusově výstavě v Galerii Pierra Matisse v roce 1977, kde můžeme mimo jiné číst: „Rád bych popsal místo, na kterém se můžeme setkat s Balthusem, Villu Medici s jejími přísnými vstupními sály a ohromnými pokoji, jimiž prokmitávají zelené stíny rostlin v zahradě: místo, na kterém si člověk připadá, jako by podnikal cestu zpátky v čase, ponořený do nepřetržitého proudu ‚paměti‘ umění a tímto proudem chráněný. Protože podle mne stojí Balthus na obou koncích této ‚paměti‘.“⁵⁰

Zkušenosti z restaurování Villy Medici Balthus později využil i při rekonstrukci středověkého hradu Montecalvello, který koupil v Umbrii během posled-

ních let působení v Římě. Původně zde se Setsuko plánovali po odchodu z Villy Medici trvale žít, ale na doporučení Balthusova lékaře se nakonec usazují ve vhodnějším klimatu švýcarských hor a své italské feudální sídlo využívají pouze k dočasným pobytům. I tak se však nádherná krajina kolem Montecalvella stává námětem některých Balthusových klíčových obrazů, například podmanivého plátna *Krajina Montecalvello* z roku 1979 (bar. XVIII.), na němž obdivuhodně propojil své celoživotní zaujetí starou čínskou malbou s obdivem k italské venkovské krajině a italskému primitivnímu umění. Blízkost obou umění je neustále se vracejícím tématem Balthusových úvah i malířských pokusů, neboť jak s oblibou tvrdil, „existuje něco, co spojuje zákony všeobecné harmonie a [...] mezi Pierem della Francesca a mistrem dalekého východu není žádných rozdílů“.⁵¹

Pozdní léta v Grand Chalet

Když roku 1977 končí téměř sedmdesátiletý Balthus na místě ředitele Francouzské akademie v Římě, usadí se s manželkou Setsuko a dcerou Harumi natrvalo v Rossinière, zapadlé alpské vesničce ležící na švýcarsko-italském pomezí poblíž Gstaadu, kde koupí (nebo spíše získá výměnou za několik obrazů)⁵² rozlehlou usedlost Grand Chalet. Starobylý velký dům se čtyřiceti místnostmi a sto třiceti dvěma okny, pocházející z roku 1754, původně sloužil jako horský hotel, kam v období romantismu jezdili hlavně hosté z Anglie a pobýval tu například i spisovatel Victor Hugo. Setsuko později vzpomínala, že atmosféra dřevěného stavení jí materiálem připomínala staré japonské stavby a že okamžitě propadli jeho kouzlu: „Zpočátku se nám zdálo, že to místo má atmosféru detektivek od Agáty Christie. Vybavoval se nám pan Poirot. Bydlela tady stará ruská tanečnice, plukovník na penzi... Anglický majitel hotelu Grand Chalet naříkal, že mu památkáři zakázali cokoli s budovou provádět. Chce dům prodat, ale nikdo ho nechce, protože ani zařízení interiérů se tam nesmí měnit. Právě to nám vyhovuje, řekli jsme mu. V domě nechal celé zařízení včetně čtyřiceti nočníků. Nějaký čas jsme tady nechali i starou ruskou tanečnici a plukovníka na penzi.“⁵³



Obr. 24: Kočka v zrcadle I, 1977–1980, kaseinová tempera na plátně, 180x170 cm, soukromá sbírka. Clair, Jean (ed.): *Balthus*, s. 443.

V Rossinière malíř prožije poslední čtvrtstoletí svého života a vytvoří zde svá pozdní důležitá díla, jako je například obraz *Malíř a jeho model* (1980–1981, obr. na obálce) či sérii tří pláten *Kočka v zrcadle* (obr. 24). Jsou to léta zasvěcená malbě a poklidnému životu v ústraní, i když jeho proslulost přiláká do jeho zapadlého sídla mnoho významných návštěv z řad znalců umění, sběratelů i celebrit uměleckého života. Tou dobou již patří k nejobdivovanějším evropským malířům a stává se i přístupnější novinářům, filmařům a fotografům. Množství rozhovorů, knih a filmových dokumentů, které o něm v posledních letech života vzniká, jako by podle některých kritiků zpochybňovalo malířovu potřebu samoty a klidu, kterou opakovaně zdůrazňoval. Některé jeho pozdní výroky také mohou znít citlivým moderním uším strojeně, přehnaně či velmi neskromně. Tato kritika může být i částečně oprávněná, ale měli bychom si uvědomit, že malířova relativní „náchylnost“ k mediální slávě v době, kdy už byl velmi starý a nemohl příliš malovat, nijak nesnižuje autenticitu jeho dřívějších postojů. Francouzský básník Yves Bonnefoy, který se s Balthusem dobře znal, v jednom rozhovoru říká, že jeho záliba v samotě

je skutečně autentická. Nebylo v tom nic teatrálního, když se rozhodl žít po dlouhá léta o samotě v Chassy a později v Rossinière: „Potřeboval tuto formu samoty k tomu, aby prohloubil svůj vztah k sobě samému a ke svému dílu. Ovšem po určité době osamělého života v něm přirozeně vzrostla také potřeba vidět jiné lidi, takže pak měl celkem hodně návštěv, především v posledním období svého života. To o něm mohlo vytvořit určitý obraz člověka se zálibou ve společnosti, ba v mondénnosti. Ano, i to bylo součástí jeho charakteru, která však nemůže zastřít hlubokou a dlouhodobou potřebu tvůrčí samoty.“⁵⁴

V roce 1998 navštěvuje Balthus poprvé a naposledy Polsko, zemi svých předků, kde mu je na univerzitě ve Wrocławu udělen čestný doktorát. Dlouho váhá, zda má něco takového podniknout, ale nakonec na přímou svému příteli kardinálu Gulbinowicze ocenění přijímá jako památku na polský původ svého otce.⁵⁵ Na sklonku života stačí malíř ještě namluvit a částečně i zredigovat své *Vzpomínky*, jejichž knižního vydání se už nedočká. Umírá v únoru roku 2001 ve věku 93 let v Rossinière, kde je také pohřben. V jedné vzpomínce můžeme číst obdivuhodně vyrovnané, ale smutné tušení blížícího se konce jeho života: „Cítím, jak se smrt pomalu blíží. Smrt člověk v sobě cítí, nějak zvláštně se k vám připlete, nedá se to popsat. Jsem podivně unaven, musím odpočívat a pospávám. Drobnosti se samy od sebe vytrácejí, kousky paměti, jako bych byl nepřítomen, potácím se, nořím se do času ticha, kterému se člověk nemůže vyhnout.“⁵⁶

Poznámky:

¹ *Mémoires de Balthus*, Éditions du Rocher, Monaco, 2001, 17. Vzpomínky nejsou chronologicky řazené, ale jsou číslovány. V této studii odkazují na číslo jednotlivých záznamů, nikoli na knižní stranu publikace.

² Tamtéž, 44.

³ „Balthus. Nejsem moderním malířem“, rozhovor s Milošem Doležalem a Jiřím Štouračem, *Revue Proglas* 2/2001, s. 45.

⁴ Nabokov, Vladimir: *Lolita*, Odeon, Praha 1991.

⁵ Viz Klossowski, Stanislas de Rola: *Balthus*, Thames & Hudson, London 1996, 2001, s. 19.

⁶ *Mémoires*, 12.

⁷ Tamtéž, 31.

⁸ Tamtéž, 43.

⁹ Roy, Claude: *Balthus*, Bulfinch Press, London 1996, s. 30.

53

„Musíte se naučit číhat na světlo“

Ze Vzpomínek malíře Balthuse

Vybrané ukázky pocházejí ze *Vzpomínek*, které s malířem v posledních dvou letech jeho života sepsal Alain Vircondelet a které vyšly v roce 2001 v nakladatelství Éditions du Rocher. Jak píše v úvodu, je třeba je číst jako malířovu závěť, „jako poslední slova vyslovená na sklonku života, který prošel celým stoletím. Byla šeptána v tichém proudu, v nejistotě dechu, který se úží.“ Je známo, že Balthus o sobě mluvil nerad a velmi vzácně. Své *Vzpomínky* chápal nikoli jako propagaci svého díla, které v té době již bylo beztak proslavené, ale především jako ponaučení o životě, poslední ponaučení umělce ze staré školy, který se spolu s Péguym domníval, že „moderní a revoluční může být pouze tradice“.

Musíte se naučit číhat na světlo. Na jeho lom. Jeho úniky a přechody. Od rána, po snídani, jak si dočtete poštu, musíte zjistit, jaké je světlo. Vědět, jestli dnes budete moci malovat, jestli posun v tajemství obrazu bude do hloubky. Bude-li světlo v ateliéru dobré, abyste do něj mohl proniknout.

V Rossinière se nic nezměnilo. Je jako skutečná vesnice. Celé dětství jsem prožil s Alpami. Před tou smuteční hnědou masou jedlí Beatenbergu a neposkvrněnou bělostí sněhu. Vlastně jsme sem přišli kvůli mému stesku po horách. Rossinière mi pomohlo dostat se dál. Malovat.

Protože o to právě jde, o malování. Mohl bych skoro říct, aniž by to bylo přehnané, že vlastně nejde o nic jiného.

Tady se rozprostírá klid a pokoj. Síla vrcholů, sních všude kolem, jeho bělostná tíha, prosté horské chaty rozesté po pastvinách, zvuky zvonců, pravidelná maličká železnice, která se klikatí mezi horami, to všechno vede k tichu.

OVĚŘOVAT tedy stav světla. Světlo posune obraz kupředu. Ten obraz, na kterém už tak dlouho pracujete. Chybí snad jediný dotek barvy, možná, a dlouhá meditace. Nic jiného. A naděje, že se zmocníte tajemství.

Moje dílo vzniká a vždycky vznikalo pod pečeti spirituality. Proto tak mnoho vkládám do modlitby. Modlitba vás vede správnou cestou. Jsem horlivý katolík. Malířství je způsob, jak se dostat k Božímu tajem-

ství. Jak zachytit nějaký třpyt Božího království. Není v tom žádná marnost. Spíše pokora. Chtít zachytit jen zlomek světla. Proto mám rád Itálii. Byl jsem ještě velmi mladý, když jsem tam byl poprvé, v patnácti nebo sedmnácti letech, a hned jsem si tu zemi zamiloval, laskavost lidí, něžnost krajiny. Vždycky jsem Itálii považoval za spirituální zemi. Zemi prosycenou duchem. Ze všech oken Montecalvella se našemu pohledu nabízí nějaký obraz. Obraz nebo modlitba, to je totéž: konečně zachycená nevinnost, čas vytržený ze zkázy plynoucího času. Odchycená nesmrtelnost.

Říká se o mně, že jeden obraz tvořím až deset let. Vím, kdy je hotov. To znamená, kdy je dovršený. Že už žádný tah, žádná jiná stopa barvy neopraví svět, jehož bylo konečně dosaženo, tajemný konečně zpozorovaný prostor. Konec obsáhlé modlitby pronášené do ticha ateliéru. Konec tiché kontemplace. Dotyk jedné představy o kráse.

Nevím, jaká tajemná analogie, jistě nějaká božská, způsobila, že mi vrcholky Alp a zámek připomínají Čínu. Čínu jsem objevil, když jsem listoval jednou knihou o malířství. Její krajiny mi byly povědomé, samozřejmé. Když jsme získali dům v Rossinière po všech těch šťastných a veselých letech plných práce v Římě, ve Ville Medici, věděli jsme s mou ženou Setsuko, že toto místo je pro nás jako stvořené, jako by bylo styčným bodem, spojovníkem krajin čínské a japonské malby i klasické malby francouzské. Bylo to zvláště

v jejich způsobu bytí a mizení, v oné úžasné spontánnosti, která je oběma dána, v přirozeném dojmu, se kterým se setkáváme i zde, v Pays d'En Haut.¹

Vždycky jsem té důvěrnosti, která mě pojí s Rossinière, rozuměl. Existuje něco, co spojuje zákony všeobecné harmonie. Rovnováha masivů, a zvláště plynulost vzduchu, vlastnost světla, které všechny věci staví do prvotní průzračnosti. Proto také mám tak rád primitivní italské malířství a malířství čínské a japonské. Jejich malba je posvátná, má poslání nacházet za pouhým zdáním viditelné tvary, neviditelnost věcí, tajemství duše. Mezi Pierem della Francescou a mistrem dalekého Východu není žádných rozdílů. Ani mezi jejich krajinami a těmi, na které se dívám oknem já, je v nich stejná mlha, která se někdy snáší za večerů, dokud nezapadne tma, stejný vzlet k nebesům, stejná věčnost.

Ale tyhle spřízněnosti volbou začaly už někdy v dětství, když jsem ilustroval jednu novelu čínského spisovatele. Rilke, se kterým jsem se dlouho stýkal, byl překvapený, i když v té volbě spatřoval šťastné znamení, že jsem si vybral určitý prostý pohled na svět. Malířství existuje pouze v těchto průchodech, na cestách spojujících civilizace, při tomto metafyzickém pátrání. A jestli ne, tak není žádného malířství.

S Itálií mám spojenou první zásadní a nevinnou něžnost. Ale kromě toho, že se mi Itálie líbí jako taková, mám na ní rád, že si dokázala uchovat něco ze své původní jednoty, ze svěžesti svých počátků. Líbí se mi to do té míry, že Itálii mohu najít i v čínské krajině, ve které zase objevuji zákony všeobecné harmonie, jež se snažil zobrazit nějaký sienský primitivista.

Itálii jsem navštívil v mládí. V roce 1915. Moje matka tam za mnou přijela s Rilkem. Mám na to velice silné a dojemné vzpomínky. Rilke uměl přistupovat k dětem velice důvěrně. Spojovala nás tajná spřízněnost. Přijímal mě na své usedlosti ve Valais, kde byla panenská krajina podobající se Poussinovým plátnům. Tam jsem si zřejmě tohoto mistra 17. století oblíbil. Zalíbilo se mi, jako dokázal namalovat harmonii, v níž dodnes hledám stopu, abych se po ní mohl pustit za tajemstvím. Tuto zvláštní milost jsem objevil v krajině kolem Montecalvella. Na tom místě mezi horou a údolím, mezi lesy a terasami, řekou, která se klika-

tí jako stříbrný had mezi poli, mezi přísnou hrdoostí zámku a dobrotou stavení venkovanů na jeho úpatí, rozprostírá se jako kvintesence univerzálního řádu. Tam se potkává všechno, k čemu mě vedla má odvěká volba, čínská malba, italské primitivní umění, také Bonnard, který zjemňuje geologickou hrubost tohoto významného místa; líbilo by se mu, že skalní trhliny jako na malbách mistrů Dálného východu lemuji něžné altány a loubí.

Musí se však umět dosáhnout rovnovážné polohy krajiny. Myslím, že jsem k ní mohl dospět také díky tomu, že jsem v sobě měl jakousi pohotovost, trpělivost, venkovskou prostotu, které je třeba nabýt, aniž by člověk dospěl k falešné naivitě či umělé nevinnosti, trochu jako Chagall. Tuto nezbytnost mě naučil život pod Alpami. Být připraven zachytit toto zjevení. V naději, že se nechá zachytit.

Malovat, to je vnitřní potřeba a zároveň řemeslo. Stále můžeme opakovat, a nikdy to nebude dost důrazné, že bloudění současného malířství je zaviněno nedostatkem skutečné práce, nedostatkem nezbytného ticha. Malířství je dlouhý proces, který spočívá v tom, že se každá barva, podobně jako je tomu s notami, spojí s jinými barvami a vytvoří celek, správný zvuk. Barvy existují pouze ve vztahu k jiným barvám. Je to jako v hudbě, když udáte tóninu, například g dur nebo g moll, všechno se změní. Jakmile máte nějakou další barvu, už se něco děje. Opakuji znovu, barva získává svou roli, své zabarvení, mohli bychom říct, až když je vedle ní nějaká jiná barva.

K tomuto poznatku jsem došel pomalou prací v ateliéru. V současnosti už najdu barvy, jejich odstíny dost rychle. A to i přes to, že můj zrak povážlivě zeslábl. Ale jakým zázrakem, jaká to milost je mi dána, že vidím dobře, když maluju? Hraběnka mi často dělá pomocníka v ateliéru, míchá velice jemné barvy, téměř vždycky mě to zajímá, většinou jsou podle Delacroixových receptů, byl to náš věrný učitel. A tak se obraz postupně rozvíjí, den za dnem, v tichu Rossinière.

Někdy mi trvá velice dlouho, než se pustím do malování, dlouze medituji před plátnem, zvykám si na ně. Nastoluje se mezi námi dlouhé přátelství, i když jsou změny nepostřehnutelné, někdy se hraběnka i bojí, že

všechno sbalím a obraz vůbec nezačnu malovat. Je to nepředvídatelná práce, která končí tajným spolčením, tajemným setkáním.

Obraz mě učí, jak nepodléhat zuřivému soukolí času. Obraz se za časem nehoní. Já se snažím dotknout jeho tajemství. Neměnnosti.

Je jisté, že tak jak jsou pro nás stvořeni lidé, jsou pro nás stvořena i některá místa. Vstoupí nám do cesty a stanou se pro nás nepostradatelnými, téměř fatálně. Tak je to s Rossinière. Měl jsem odcházet ze své služby ve Villa Medici, a tak jsme se Setsuko hledali místo, kde bychom spolu mohli žít, místo, které by nám oběma vyhovovalo. Cestovali jsme po Pays d'En Haut a pobývali jsme v Grand Chalet, které se později stalo naším domovem. Tehdy to byl zájezdní hostinec, který v minulých staletích vlídně přijímal Victora Huga, dokonce prý i Goetha a Voltairea. Byli jsme velice okouzleni nenápadným šarmem, prostým a důvěrným, který z tohoto úžasného příbytku vyzařoval, i když byl vetší, neudržovaný, příliš rozlehlý se svými desítkami pokojů a stovkou oken, ale něco nám říkalo, že toto místo už nám patří. Setsuko si je mimoděk přivlastnila, tolik jí připomínalo nějaký dávný chrám v severní Číně nebo císařském Japonsku, opíral se o úbočí hor, a bylo to, jako bychom se nacházeli v tlukoucím srdci přírody, hlubokém, tajemném, jako na rytinách maleb Dálného východu, kde jsou chrámy téměř zavěšené do prázdna, a jako připomínka dávných dob se objevují na hradě v Montecalvello.

Ale v Rossinière bylo ještě něco navíc, jakási milost, jemnost, klid, které vyzařovaly ze světlého zlata jedlí rozprostřeného po stěnách a na podlaze, z vrzání, které se ozývalo za našimi kroky. Majitel, kterého jistě vyčerpávaly starosti o údržbu tak rozlehlého obydlí, nám jen tak mimochodem oznámil, že dům je na prodej. Jeho návrh nás ani nepřekvapil, neboť jsme vlastně už byli přesvědčeni, že jsme doma, ve svém.

Díky dohodě s Pierrem Matissem jsme mohli zámeček koupit. Přenechal jsem mu některá svá plátna a on nám koupil starý dům. Usadili jsme se tady v roce 1977, ale už předtím jsem tady nechal udělat plno věcí. Od svého pobytu v Římě jsem byl totiž odborníkem na restaurování obydlí. Pokusil jsem se Grand

Chalet vrátit jeho dávnou hrdou krásu i onu vlídnost venkovských stavení. Odkoupili jsme nějaký nábytek, který býval v hostinci, velká modrá kachlová kamna jak z Vermeerových pláten, psací stoly z hrubého masivu v gustavovském stylu a Setsuko udělala zbytek. Harumi tehdy ještě nebylo ani pět let a moc se jí tam líbilo. Dodnes se tady cítí doma, v téhle krajině, krajině svého dětství. Do školy chodila s dětmi z Rossinière, hrávala si s nimi na zmrzlých cestách a jezdila na koni v jízdárně na zámku v Oex. Vrací se tam, tráví tam celá dopoledne, jezdí na koni po polích, po okraji lesa.

Přesto je zvláštní, že v Rossinière žiju už tak dlouho a tu předalpskou vadoiseskou krajinu, kterou mám tak rád a která je mi od dětství tak blízka, jsem ještě nenamaloval. Jak to? Když jsem v Montecalvello maloval tak často údolí Tibery a Chassy? Už dlouho bych chtěl udělat něco s nádražím v Rossinière, je to takové malé stavení pod kopcem, pravidelně sem přijíždí vláček Mob, Setsuko je jeho kmotrou. Vlak vypadá skoro jako zubačka, přijíždí z Lausanne jako netknutá vzpomínka z dětství. Ale ještě jsem s tím nic neudělal.

Mám tak rád plaché kouzlo koček, a proto jsem je často maloval do svých obrazů. Měl jsem k nim vždy zvláštní vztah, cítil jsem zvláštní přízeň. Už v dětství mi kluci říkali „kluk s kočkama“. Můj život byl jako v jejich znamení. V šesti letech jsem nakreslil tuší sérii obrázků o příběhu mé ztracené kočky Mitsou, ta ztráta pro mě byla nenahraditelná. Bylo to uspořádáno jako komiks beze slov, ale velice expresivní. Malá epopej zpodobňující přijetí a zmizení kočky. Mitsou byla velmi vzpurná a při každé příležitosti mi utekla. Ale její poslední útěk byl definitivní, už jsem ji nikdy neviděl. To, že jsem nakreslil příběh o Mitsou, byl způsob, jak zvěčnit toto přátelství, způsob, jak uchovat jistý okamžik. Nebyla to už nějaká jantarová forma umění? Namaloval jsem s kočkou různé etapy svého života, ve vlně, s matkou, v našem domě, na schodech, v kuchyni, na zahradě, sebe jsem maloval, jak držím klubíčko a ona se snaží je zachytit, je tam kočka, kterou zahnal od stolu, protože ukradla kousek chleba, Mitsou se mnou v posteli, zachumlaná v přikrývkách, kočka, jak obdivuje spolu s celou rodinou rozzářený vánoční stromček. Pak se kresby vytříbily a převládl smutek, na-

maloval jsem se, jak hledám kočku všude, i ve sklepech a v opuštěných ulicích, a na posledním obrázku jsem já a pláču, tečou mi po tváři obrovské černé slzy.

V té době byl velikým přítelem naší rodiny Rilke, který mě povzbuzoval a pozorně sledoval všechny etapy této mé práce. To on navrhl, abychom kresby vydali s předmluvou, kterou sám napsal. Vydal je nějaký německý vydavatel v roce 1920 i s tou slíbenou Rilkeho předmluvou. Svou tajnou a tajemnou příslušnost ke světu koček jsem pochopil velice brzy. Cítil jsem, že chtějí být nezávislé a že je nemožné, jak říkal Rilke, dokonale poznat jejich povahu. „Byl vůbec kdy člověk jejich současníkem?“ napsal.

Nevzpomínám si, že bych kdy žil bez jejich přítomnosti. Vždycky nějaké byly kolem mne a jednou mi kdosi vysvětloval, že vydávám jakési silné pižmo, které je přitahuje. Vzpomínám si hlavně na kocoura Frightenera (Strašáka), který, jak už jeho jméno napovídá, byl opravdu strašný, všechny ostatní kočky mizely, jakmile se objevil. Byl to nádherný kocour, ale byl zlý. Chodil za mnou všude, krotký jako beránek. Vzpomínám si na procházky s ním, na jeho poddajnost, i když za jiných okolností docela běsnil. Ztvárnil jsem ho v jednom ze svých obrazů v roce 1935, který jsem pojmenoval *Král koček*. Frightener se o mě otírá, vypadá roztomile, ale v jeho výrazu se odráží něco divokého. Zdá se mi, že mám v sobě taky cosi z šelem a že se mu trochu podobám.

Kočky mi tak připomínají celou moji práci, jsou to diskrétní a mlčenliví společníci, kteří moje bytí nijak neruší, naopak k němu patří. (...)

Tady v Rossinière si kočky žijí jako ve snu. Jsou stále s námi, účastní se našich hostin, proplétají se kolem nás při čajových rituálech, spí na polštářích s kočičími výjevy, které vyšívala hraběnka. Poslouchají se mnou Mozarta, když podřimují pod velikánskými okny salonu, kterými proniká jasné zlaté světlo odpoledního slunce. Určitě budou znát z paměti partituru *Così fan tutte*...

Bez Mozarta, bez jeho půvabu a důstojnosti, nejsem ani den. Nejvíce obdivuji jeho lehkost a jeho obratnost, s jakou se pohybuje v církevním světě, pomalost i spěch, které do partitury vkládá současně. Každický den se natáhnu v saloně, medituji a vychutnávám *Fi-*

garovu svatbu, Così fan tutte, Kouzelnou flétnu. Stavím Mozarta nad všechny skladatele světa, stal se světovým, dosáhl nejvyššího výrazu lidské duše, dokáže jako nikdo jiný rozvíbrovat naše emoce, umí se dotknout tajemství světa, nejskrytějších mysterií. Vždycky byl mým vzorem, který mi dával klíč ke všem věcem. Malba a hudba splývají, mluví obě o stejných věcech, snaží se dosáhnout stejných vibrací. Vždycky jsem chtěl dosáhnout takového stupně dokonalosti, ale ani Bach, kterého obdivuji, ani Beethoven mi nemohli přinést to, co mi dal Mozart. V malířství i v hudbě je možné se dotknout něčeho nesmírně posvátného. Mozartovi se to podařilo. Nevýslovná byla moje radost, když jsem v roce 1950 mohl dělat pro operní festival v Aix-en-Provence scénu pro *Così fan tutte*. Na rozdíl od *Cenci* jsem si tentokrát přál vyjádřit Mozartovo půvabné fluidum, ale také bolest, srdceryvná muka, která se skrývala pod maskami a zdánlivou veselostí. Než jsem se pustil do návrhu scény, doslova jsem se ponořil do partitury. Až do té míry, že ji dodnes znám z paměti a znovu prožívám tady v En Haut pocity, které jsem zakoušel v průběhu té práce. Pouštět si Mozartovo CD pořád a pořád, to je jako obnovovat svazky s minulostí, s radostí, kterou jsem prožil, to je jako vracet se v čase, který je stále živý, stále plný napětí.

Pierre Jean Jouve, který také psal o práci na *Così fan tutte*, velice dobře popsal Mozartův záměr, jež jsem se snažil přeložit. Mozartovi šlo o to, aby zachytil krutou pravdu světa: „svatbu rozkoše se smutkem“. „Hudebně opojná podstata“...

Mozart vlastně vypravuje celé lidské dějiny, soukromí lidí i jejich vznešenost. Zasáhl to pravé místo, učinil tak s téměř odzbrojující prostotou, řemeslem tak důmyslným a tak působivým, že je nepostřehnutelné. Svěřil nám zpěv světa v celé jeho nahotě. Stejně jednoduchosti musí dosáhnout malba; vždycky jsem si říkal, že k tomu je třeba směřovat, k oné blízkosti mezi lidmi a k všeobecnosti, která z nich dělá ohromné a vzrušující bytosti. Když odpočívám a poslouchám přitom Mozarta, prožívám celou stupnici pocitů, které jsou srovnatelné se škálou barev, nálad, s nářkem, neštěstím, štěstím, něžností, soucitem, bolestí. Dosáhl univerzální podstaty, ohromné hloubky. Ve vši skromnosti jsem čerpal z této studny, aniž bych porušoval své zásady.

Jsem si vědom toho, že všechnu tu něhu a všečen působ kolem mě způsobila Setsuko, bytost, která je mi nejdražší na světě, bdí nade mnou, dává pozor i na mé sebemenší oslabení, bedlivě hlídá nemotorného člověka, který už moc dobře nevidí a potřebuje pomoc nejbližších i k tomu, aby se dostal do svého pokoje nebo aby oklepal popel z cigarety do popelníku.

Potkal jsem ji v roce 1962 v Japonsku. Poslal mě tam Malraux, abych připravil výstavu starého japonského umění. Setsuko Ideta byla mladou studentkou, bydlela tehdy u své tety v Ósace. Pochází ze staré samurajské rodiny, která dokázala uchovat rituály a noblesu dávného Japonska. Pozval jsem ji do Villa Medici, kde jsem dělal od roku 1961 ředitele. Hned jsem věděl, že pro mě znamená hodně, vzali jsme se v roce 1967. Nikdy jsme se jeden od druhého neodloučili, stará se o mou práci, ochraňuje mě před dotěrnostmi, radí mi a dělá mnoho věcí pro mé dílo, udržuje pořádek v mém archivu; trpělivě připravuje barvy, jak jen jí řeknu, což je nevděčná a náročná práce, ale ona ji dělá ráda, stará se o moje pohodlí. Zanedbává své vlastní malování, ačkoliv jsem ji k němu vždycky pobízel. Obdivuji interiéry našeho sídla, které přetvořila a vnesla do nich všechny barvy svého rodného Japonska.

Díky Setsuko jsem se ještě více začal zajímat o japonskou a čínskou kulturu, o jejich sílu, o mocné rysy jejich malířství, o jejich majestátní vznešenost. Násilné odtržení východní a západní kultury, které bylo provedeno za renesance, je svévolné a škodlivé. Věřím na pouta, která ty dvě kultury k sobě vážou, a nevidím žádný rozdíl v tom, jak poznávají svět a jak smýšlejí o jeho smyslu. Není žádný rozdíl mezi mými drahými Sienskými a uměním Dálného východu. Setsuko mě v této jistotě jen utvrdila. Spojuje mě se dvěma civilizacemi, zajišťuje spojení, v které jsem vždycky věřil, dávno předtím, než jsem ji poznal. Je jí důvěrně známá ostatně i tato horská krajina Vaud, kde bydlíme. Ty vysoké hory kolem nás jsou jí blízké, i když ji zas tak moc nepřitahovaly, dává přednost spíše rovnější krajině. Tomuto sídlu však vtiskla ráz své země, tradičním oděvem, který nosí, japonskou kuchyní, již si často dopřáváme, svou sbírkou sošek, marionetami a strojky a také malovanou fasádou, která z dálky připomíná Dálný východ...

Proto je ta úzkost, ten neklid na mých dávných portrétech jenom strachem z toho, že nedospějí ke kráse, že k tomu nebudu mít dostatek času. Neděsí mne smrt, ani agonie, ale ten zásah do práce, náhlý příchod smrti, která zastaví všechno, co se přece vrací, roční doby, počasí, celý cyklus přírody, světlo. Světlo především. Když přicházím každý den do svého ateliéru, zmocňuje se mě pokaždé stejná obava, stejná starost o světlo, my spolu hovoříme, nic není stejné jako předešlého dne, světlo je jako život, jako vítr, stále v pohybu. Je pro malíře nezbytné, jenom díky světlu může dosáhnout svého cíle. Proto je také malířství tragickým povoláním, protože je na světle naprosto závislé. Nesmíme ztrácet čas s tím, co odchází, co odtéká, musíme vždycky zachytit tu intuitivní jen zahlédnutou věrnou skutečnost. Setsuko se pak se mnou projde po zahradě inspirované japonskými zahradami. Mám tak rád ten ochranný stín Grand Chalet. Náhle se před námi objeví nesmírná krása, hory, vláček, jehož pískot zazní jako vzlyk.

Toto si člověk musí uvědomit a nějak to zpracovat. Nic než to. Zřejmě je to i důvod, téměř náboženský, proč jsem se nejčastěji cítil zcela mimo to, čím se zabývali mí vrstevníci, stranou jejich přehnané konceptuálnosti a abstrakce. Myslím, že Bůh, který stvořil tento svět a nemohl ho udělat ošklivý nebo nesrozumitelný, nám nechal rozlehlý prostor krás, kterými se malíř musí zabývat. Proč z tohoto bohatství dělat něco ošklivého? Vždycky jsem si připadal jako depozitář těchto darů a jsem si jist, že jsem za ně odpovědný. Odpovědný za to, že překonám svou vlastní sklíčenost, své utrpení, své pochybnosti a zapřáhnu se do toho nesmírného poslání, podstoupím křest, kterým je malířství, a ponořím se do Boží krásy.

Když jsem potkal Setsuko Ideta, byla to mladá dívka, která velice pozorně sledovala vývoj moderní společnosti. Přestože pocházela ze starobylé rodiny, v níž se proslavili samurajští předkové statečností a šlechtností, měla velice vyspělé názory na výchovu dětí, na postavení dívek ve světě, na emancipaci žen atd. Už tehdy nosila moderní oblečení a kimono jen velmi zřídka. Častý kontakt s japonskou civilizací mě inspiroval k tomu, že jsem kimono začal nosit já a požádal jsem

ji, aby je nosila stále. Není tedy nic zvláštního na tom, že jsme se oba dostali do Rossinière, kde chodíme ve volných oblecích z hedvábí. Kimono mě spojuje se světem, jenž okouznil mé mládí, s výsostným univerzem malířství, s jednotou, jejíž rituál je uložen i do tohoto oděvu. Jde o to, jak říká obdivuhodný Shitao, autor *Malířských rozprav mnicha Okurky*,² zbavit se hrubosti. V nošení kimona je něco asketického, jako když se dělá zjednodušený přirozený a věrný náskres přírody. Tradiční oděv není nějakou lacinou nebo marnivou parádou, přestrojením vlastního já, nebo snad nějakým předstíráním či maskou, je to spíše červená nit, která nás vede k myšlení dávných předků. Není v tom jalový stesk po starých časech nebo ještě hůře nějaká výstřednost, ale umírněnost a soulad. Mezi našimi světy existuje, jak už jsem říkal, souslednost, souvztažnost míst, krajin a bytostí. Čína a Japonsko jsou také tady v Rossinière a v Montecalvelli. Ve skalách, které podpírají Montecalvello, pozoruji stejné rýhy, jaké jsou na úbočích mých drahých Alp. Zahrada u Grand Chalet s malou besídkou ve tvaru pagody, vyřezávané a odřené dřevo domu, hory zmáčkнутé pohybem skal mi připomínají nesmírnou rozlohu krajin kolem Beatenbergu nebo ve starobylém Japonsku. Nosím-li kimono, což je ostatně oděv velice pohodlný, udržuje mě to nějak v proudění času, v rozlehlosti světa.

Svobodu, kterou člověku poskytuje i kimono, jsem samozřejmě nenacházel jen v malování, ale také v kouření, což jsem vždy pěstoval s vytříbeným přístupem. Vždycky jsem maloval a kouřil zároveň. Tenhle zvyk už pozoruji na fotografiích ze svého mládí. Nějak intuitivně jsem chápal, že kouření násobí mou schopnost soustředit se, že díky kouření mohu být cele ponořen do malby. Teď, když je mé tělo čím dál tím víc zchátralé, kouřím už méně, ale za nic na světě bych si nenechal ujít ty výjimečné minuty kontemplace u právě vytvářeného obrazu, s cigaretou v ústech, jako kdyby mi pomáhala pokročit v malbě. Jsou taky šťastné chvíle kouření po jídle, po čaji, u jídelního stolu stojí vždycky malý stolík, kam hraběnka dává cigarety. To jsou chvíle velkého štěstí, „šťastné okamžiky“, o nichž mluvil myslím Baudelaire!

Někdy bývám melancholický, ten stav se podobá lítosti nad tím, že opouštím tento svět, jeho zvuky, jeho světlo. Že opouštím hvízdání vláčku Mob, který jede dál cestou do hor, štěkot svého dalmatina, tiché kroky hraběnky Setsuko... Smrt však není jen oznámením této nevyhnutelné ztráty. Je to také čas, kdy vás Bůh povolá konečně k sobě. Ať si mne povolá, až bude chtít, až uzná za vhodné! Přesto mě však vědomí, že obraz není ještě hotový, uklidňuje. Jak bych mohl odejít, Pane? Vždyť víš, že jsem ještě nedokončil svůj úkol?

Zajímá mě stále probouzení věcí, života, zrození jevů. Znamená to dokázat namalovat právě to tajemství dětství, jímž jsem se zabýval. Proto jsem měl tak rád Giacomettiho. Předával mi míru věcí, správný tón, podobně jako je v hudbě, tón, který rozezvučí obličej i krajinu. To je mým jediným úkolem, to je moje hledání. Na této řemeslné práci není nic zvláště zářivého. Je to temná, pomalá a tichá cesta. Proto mě také děsí, když mě považují za umělce. Jsem jako ten drahý kapitán Haddock, který toto slovo považoval za nadávku a klel pak ještě víc!³

Mám jen štětce, zástěru a plátno. Pro ně žiji celý svůj život. Peníze ani sláva mě nikdy nezasáhly. Moje plátna jsou teď ostatně velmi drahá, jak bych si je mohl koupit, když jsem zadlužen a skoupý na další tvorbu? Žil jsem v podmínkách, které by nikdo nemohl nazvat luxusem. Všechno jsem získal výměnou za své obrazy, obydlí, o němž jsem věděl, že bych se v něm mohl realizovat, nebo nábytek. Tak jsem zařídil Montecalvello. Dekorátérovi, který nám dům tak pěkně vyzdobil, jsem zaplatil několika svými kresbami.

Nejlepší a nejdůležitější v mém životě je ten něžný, tajemný a intuitivní vztah k plátnu. To úsilí směřující k neviditelnému. Úmorná práce malíře.

Poznámky:

¹ Jeden z bývalých 19 kantonů Vaud v předhůří Alp.

² Přeložil Oldřich Král, nakladatelství FRA, 2. vydání 2007.

³ Jedna z hlavních postav komiksu *Tintinova dobrodružství* známá svými nadávkami.

Z francouzského originálu přeložila Jana Spoustová.

Cesty za Balthusem

MILOŠ DOLEŽAL

Rozhodnutí navštívit francouzského malíře Balthasa Klossowského de Rola, podepisujícího své promalované rozměrné obrazy jménem Balthus, vzniklo při jedné předjarní potulce s Jiřím Štouračem ve Sněžném na Vysočině. Jiří vlastnil obsáhlý katalog z Balthusovy výstavy v Paříži, já trochu věděl o Balthusových rodinných vazbách na básníka Rainera Marii Rilkeho. Tušili jsme v malíři zvláštního solitéra, který se nehoní za tepem doby, ani každoročně nenaplnuje galerie haraburdím, ale ve skrytosti a tichu se malbou navrácí k dávným mistrům a odkazuje k tradici. Z doslechu jsme věděli, že Balthus všechny své generační vrstevníky přežil a snad ještě žije, podoben nějakému starému krabu, v alpském předhůří. Chystali jsme se tehdy na měsíční cestu do Itálie, po stopách renesančního malíře Piera della Francesca, a bylo rozhodnuto – pojedeme přes Švýcarsko. Pověřil jsem proto svoji sestru, žijící u Curychu, aby přes své známé zjistila, kde Balthus bydlí, opatřila na něj telefonní číslo a domluvila nám s ním schůzku. Když se do Rossinière nakonec dovolala, někdo z Balthusova služebnictva ji lámanou němčinou vysvětlil, že Balthus návštěvy už nepřijímá.

Navzdory tomu jsme do Švýcarska vyrazili. Na kusu papíru napsaných pár otázek, malý fotoaparát, mikrofon. Brzy ráno jsme zastavili v malé horské vesnici a asi půl dne, kroužíce rozrušeně kolem malířova domu, jsme si navzájem dodávali kuráž ke vstupu. Nakonec jsme vzali za kliku branky, velký dalmatin nás nesežral a my zaklepali na dveře. Po chvilce vystrčil hlavu vystrašený asijský služebník a sdělil nám, že mistr Balthus se svojí japonskou paní odjeli právě dnes ráno na italské sídlo Montecalvello a vrátí se asi za čtrnáct dní, ale že stejně není šance, že by nás přijal. Ale dal nám přímé telefonní číslo. Dny v Toskáne ubíhaly rychle, v podivuhodném balthusovském znamení. V různých nenáhodách se nám „vracel“, naráželi

jsem na jeho stopy, tváře – tu o něm v italských novinách vyšel článek, v knihkupectvích se právě objevila nová monografie, v Sepolcru v muzeu jsme našli reprodukce jeho mladických kopií fresek Piera della Francesca, italští přátelé o něm znenadání sami začali hovořit. A mezitím telefonáty do Rossinière z budky na hlučných ulicích, zdali se už mistr vrátil a zda by přijal návštěvu z Prahy. Madame Setsuko, malířova japonská žena, nás stále odkazovala na pozdější dobu, že je malíř unaven a slabý, ale nakonec, myslím, že to bylo z telefonní budky v Arezzu, nedaleko chrámu sv. Františka, došlo k malému divu – ano, Balthus nás přijme při naší zpáteční cestě do Čech, ale jisté to není, rozhodne jeho probuzení a momentální zdravotní stav onen den ráno.

24. srpna jsme spali v dřevěné turistické chatce ve vesnici asi deset kilometrů od Rossinière. Pamatuji se na zvuk přejevitého potoka, horského vláčku a ovčích zvonců klesajících do údolí ze strání. Poslední telefonát do Rossinière: Ano, malíř nás přijme v 18.30 hodin! V městečku jsme stačili pro Balthuse koupit CD s Dvořákovou symfonickou hudbou, pro paní kytici.

„Nikdy jsem se nechtěl stát moderním malířem“

Deštivý den. Úzká klikatá silnice v alpských stráních. Vesnice s kostelíkem a hotýlkem. Odpoledne ve stínu kostela ležíme na ploské zídce a pozorujeme vesnici. V 18.30 stojíme před dřevěným domem Grand Chalet, na jehož průčelí 131 oken. Kdesi dál v alpských kopcích jsme tušili hřbitov, na kterém odpočívají kosti pražského rodáka, básníka R. M. Rilkeho, Balthusova otcovského přítele a zasvětitelce do tajemství umění. Nejprve jsme služebnictvem uvedeni do úzkých chodbiček, připomínajících nitro Noemovy

archy. Široké světlé fošny. Vzápětí nás v hnědém kimonu vítá madame Setsuko a vede do rozměrného přijímacího pokoje. Na komodě stojí Giacomettiho bronzová soška a na stěnách visí dva Balthusovy obrazy z padesátých let. Autoportrét mladého dandyho s nohama dlouhýma jak bidla a naproti měkce malovaný, prosvětlený profil Colette. Oknem si všímám průhledu na zahradu a prudkou alpskou stráň s klikatou cestou, která se objevuje na některých posledních malířových plátnech. Po chvíli slyším, jak za námi praskají dřevěné schody a služebnictvo v bílém podpírá a přivádí starého hubeného malíře podivuhodně dlouhých nohou. Jak andělé táhnoucí unaveného Jákoba. Dvaadevadesátiletý Balthus k nám srdečným tónem volá: „Už mě tu máte. Nehněvejte se, že musíte čekat. Opozdil jsem se. Promiňte mi to. Nohy už neslouží. Potřebuji, aby mě někdo podpíral.“ Usedá na pohovku: „Dáte si whisky? Jen si dejte!“ Pozoruji jej z profilu, na pozadí okna. Shrbený, útlý. Kostnatý. Řezané líce, pronikavé oči, svrasklá kůže. Rukou si podpírá hlavu. Kostkovaný svetr. A tepláky s dírou na koleně. Tato nepatrná drobnost zahání ostych. Vypráví o rodinném příteli Rilkem a Šimovi, pak o Arezzu a malířích rané renesance. Čas od času se obrátí pro upřesnění či upamatování ke své ženě a ptá se, jak to

bylo. Jednou rukou držím mikrofon a druhou fotím. Jiří mu italsky říká, že jsme z Prahy, ale teď se vracíme z Arezza a San Sepolcra...

Pane Balthusi, přijeli jsme za vámi z Prahy. To je město, kde se narodil básník Rainer Maria Rilke, váš otcovský přítel...

Á, vy jste z Prahy? Nevěděl jsem, že se Rilke narodil v Praze. To je prý kouzelné město, ale já jsem tam nikdy nebyl. Velká část mé rodiny pochází z Polska, ale já se narodil v Paříži. V Polsku jsem byl poprvé před dvěma lety, kdy mi byl udělen čestný doktorát na wrocławské univerzitě.

Jak na vás Rilke zapůsobil?

Ano, Rainer Maria Rilke. Byl mi nakloněn, velký přítel. Skrze něho jsem přišel do styku s mnohými z jeho okruhu – „Když se ztišil Boží dech, stvořil hraběte Keyserlinga.“ To si ještě pamatuji.

To říkal Rilke?

Ano, často. Hrabě Eduard von Keyserling patřil do okruhu jeho přátel. Spisovatel, filozof – elegantní zjev. Tehdy jsem byl ještě dítě. Chodil jsem v Berlíně do školy. Tu ostatně pro mě vyhledal Rilke. Také se velmi



Balthusův dům v Rossinière.

zasloužil o to, že byly uveřejněny mé první práce: *Mitsou*, cyklus asi čtyřiceti kreseb tuší, které vyprávějí o kotěti, které ke mně přišlo a pak zas zmizelo, což mě velmi rozesmutnilo. Rilke k tomuto cyklu napsal francouzsky krásný úvod a našel nakladatele, který kresby vydal. Psal se rok 1921 a mně bylo třináct let.

Proč jste kreslil zrovna ztrátu kotěte?

Ach, víte, jako dítě jsem velmi miloval Struwwelpetra. Byl jsem nadšen těmi kresbami, především těmi o létajícím Robertovi. Rozhodně je moje malování silně ovlivněno vzpomínkami z mládí. Už jako starší muž jsem toužil po svém mládí, které bylo velmi, velmi... jak to říci... zajímavé. Vyrosl jsem v rodině, která měla velký okruh přátel. Patřil do něj například malíř Pierre Bonnard, i on se o mne dobře staral. Charles Baudelaire jednou řekl: „Génius není nic jiného než znovuobjevené mládí.“ Narodil jsem se v Paříži – 29. února 1908. Dobře se ještě pamatuji na 14. čtvrtí, ve které jsem vyrůstal. Boulevard Raspail už byl zbudován, ale kol dokola bylo všechno nezastavěno, spousta klášterních zahrad. Ten kout Paříže byl tehdy ještě doopravdy bukolický.

Takže nikoli Paříž umělecká, ale málem venkovská?

Ve 14. čtvrti, na Montparnassu, bydlelo mnoho umělců, kteří se scházeli v kavárně Dome. Moji rodiče tam také často sedávali. Ale začátkem první světové války jsme museli Paříž opustit, protože rodiče pocházeli z Německa, z Breslau (dnešní Wrocław). Byli tedy Prušáci, ačkoli měli vlastně polský původ. Odešli jsme potom do Berlína, kde do mého života vstoupil Rilke. Byl, jak jistě víte, až do své smrti blízkým přítelem mé matky Elisabeth „Baladine“ Klossowské, která mu také pomohla najít jeho poslední domov, věž na Muzotu.

Rilke měl na vás jistě velký vliv...

Moc veliký. Napsal mi celý sled dopisů, které byly později také uveřejněny.

Četl jste později jeho básně?

Ach, ty jsem četl už jako dítě... Strýček Rilke mi také daroval krásný překlad Danta, protože věděl, že miluji Itálii. Dokonce natolik, že se sám někdy považuji za

Itala. Itálie je moje téměř druhá vlast. V mládí jsem ji projel skoro celou na kole a zůstal jsem velmi zasažen srdečností obyčejných lidí, kteří mě přijímali s neuvěřitelnou pohostinností a otevřeností. Od té doby se ale moc nezměnila. Patnáct let jsem v Římě působil a v Montecalvello máme dům, kde jsem rád pracoval.

Kdy jste v sobě objevil malířské schopnosti?

Jdu-li v paměti pozpátku, jak daleko jen to jde, nechtěl jsem dělat nikdy nic jiného než malovat. S takovými rodiči, jako jsem měl já, také žádný div – maminka, jistě umělecky nadanější než já, byla malířkou a můj otec pracoval jako historik umění. A také maloval.

Během svého života jste přišel do styku s avantgardou, s kubismem, surrealismem, ale vaše malba tím není vůbec poznamenána...

Byl jsem spřátelen s Picassem. Ale držel jsem se přísně v povzdálí ode všech těchto hnutí. Vždy jsem se jim bránil. Kubismus, surrealismus, a jak se všechna vůbec nazývají, mi nikdy nic neříkal. Vždy jsem žil a pracoval odděleně od těchto hnutí.

Souvisí to s vaším naturelem, nebo životními okolnostmi?

To byla asi jednoduše moje povaha, nazvějme to tvrdostí a samozřejmě důležitý byl pro mě zážitek – setkání s malířstvím rané renesance. Tak silně na mě zapůsobilo, že jsem chtěl žít a tvořit jako staří mistři.

Vy jste jako mladý muž, začínající umělec, kopíroval v toskánském Arezzu cyklus fresek Piera della Francesca. Nedávno jsme Arezzo navštívili a viděli jejich podobu po několikaleté rekonstrukci. Zdají se nám obnovou příliš vypulírované, navíc jsou zdí odděleny od sakrálního prostoru a vybírá se tam vysoké vstupné.

Příliš se vyčistily? To je stále stejná chyba. Obecně jsem proti restaurování. Například u Tintoretta, což bylo vystaveno v Paříži, to dopadlo špatně. A placení vstupného? To je nový princip, obchodní, ekonomický...

Vzpomínáte si na svoji první návštěvu Arezza?

Vzpomínám si na to velmi přesně. Pobýval jsem tam tři měsíce. Bylo to pro mně velké pohnutí vidět Piera ve skutečnosti, protože jsem ho do té doby znal

pouze z fotografií. To můj otec mi doporučil, abych se jel podívat na Piera. On ho považoval za Cézanna své doby.

Piero della Francesca se stal vaším nejmilejším malířem mezi umělci renesance?

Ano, určitě. Byl jsem ale také po jistou dobu ve Florencii a tam též dělal kopie. Třeba Masolina. To je úplně zapomenutý a přitom velký malíř. Byli jsme společně se ženou v jednom městečku poblíž Varese, kde je mnoho jeho krásných prací. Například v baptisteriu je jeho Křest Kristův. Neznáte to místo? To musíte vidět!

On spolupracoval v kapli Brancacci s Masacciem...

Ano a proto si myslím, že zůstal ve stínu Masaccia, ale byl to, znovu zdůrazňuji, opravdu velký malíř.

Říkal jste, že jste chtěl napodobit staré mistry. To ale předpokládalo být pravým opakem moderního nevázaného umělce.

Nechtěl jsem a ani se nikdy nestal moderním malířem. Moderní umělci chtějí vyjádřit jen sebe. Já však chci podat výraz světa. To, že malujeme, ještě přeci naznamená, že jsme pochopili všechno, co vidíme. Pro mě je malování přiblížením se k tajemství světa. To znamená vlastní uskomnění, které je pouze porušováno snahou vyjádřit sebe sama. Přemáhám svou vlastní osobu, která není nic jiného než maska, pod níž se skrývá vnitřní bytost. Nechápu toto šílené hledání vlastní osobnosti, takzvané vlastní totožnosti, které pudí v současné době tolik lidí! Je to náruživost, ujistit se o vlastní zvláštnosti za každou cenu. Taková blbost! Osobnost působí jako zrcadlo a překází přiblížit se podstatnému, vesmírnému.

Přestože jste žil ve velkých uměleckých centrech (Paříž, Řím...) a stýkal se se skvělými umělci, nebyla pro vaši práci důležitější samota?

Moje samota byla stálá, permanentní. Já si vzpomínám, jak mě kritici a lidé nazývali fašistickým malířem, protože jsem byl figurativní. Ale Picasso mě vždy bránil. Neměnil jsem nikdy svoji malbu a právě on, Picasso, mě v tom povzbuzoval. Ostatní kopírovali

Picassa, ale já jsem pokračoval ve své malbě, sledoval svoji cestu. K Picassovi jsem měl obdiv. Byl to velký umělec, který miloval malířství. Rád se se mnou setkával a diskutoval. Moje samota trvá celý život a moje malba je zcela klasická.

Kdesi dokonce říkáte, že malířství má především náboženský význam...

Ano, zcela. Jsem věřící katolík. Umění je religiózní, anebo vůbec není uměním. Obdivujete-li opravdu přírodu, nemůžete to vyjádřit jinak než nábožensky. Malovat to, co máte před očima, není nic jiného než se přibližovat Božskému. Odvrací-li se umění od přírody, je to pro mě zrada. Jen ten, kdo se obrací k přírodě, poznává, že je dílem Stvořitele. Od té doby, co malíři přestali pozorovat svět, ztratilo umění obsah, vše posvátné.

Pro vás je tedy malířství vyjádřením náboženského úžasu? Na vašich obrazech se ale neobjevují biblická, náboženská témata...

Malování je pro mě modlitbou. Ale dnes je téměř nemožné dělat jednoznačně náboženský námět. Přesto si myslím, že jsem víceméně náboženský malíř. Vždycky se modlím, než se dám do práce.

Když jste žil v Paříži, poznal jste se tam s nějakým českým umělcem? Například s Janem Zrzavým...

Zrzavého neznám, ale dobře jsem poznal Šimu. Znali jsme se velmi dobře a stýkali se právě v Paříži. To byl okouzlující člověk. Vystavovali jsme spolu i na nějaké výstavě.

Kteří z moderních umělců na vás zapůsobili?

Velmi rád jsem měl práci Giorgia Morandiho. Ale toho jsem nepoznal osobně, zemřel v den, když jsem si sjednal schůzku s jedním z jeho přátel. Pro mě je to jeden z největších moderních malířů. Podobně jako Giacometti. Alberto mně byl jako bratr. Všimli jste si té jeho sochy tady na skříni?

Ano.

A mám velký respekt k jednomu žijícímu francouzskému malíři, který se jmenuje Rouan.

Slyšeli jsme, že doporučujete současným malířům, aby raději fotografovali...

(Smích) To, co vidím mezi mladými umělci, mně působí spíše bolest. Myslím, že není moc naděje. Oni už nechťejí studovat tradici. Zapomínají, co je to malířství. Malířství je řemeslo a jako jiná řemesla stojí velkou námahou. Dnes je to naopak. Každý, kdo je schopen udělat malou kresbu, hned přechází k malbě, bez znalosti řemesla. Je to invaze ošklivých věcí, jejichž autoři jsou diletanti. Malířství je skutečné řemeslo. Je to jako dělat boty nebo jiné věci. Každé řemeslo je těžké a není snadné jej dělat dobře. To, co jsme nazývali malířstvím, dnes neexistuje. Již se nestuduje tradice. Já jsem dělal mnoho kopií maleb mistrů quattrocenta, Piera a dalších. Tento úsek se dnes úplně přeskakuje. Proto myslím, že malířství skončí, bude opuštěno... Fotografování doporučuji proto, že je to jednodušší a je to vyjadřovací prostředek současnosti. Ale je zde i film, skutečný nový svět. Na tomto poli má strategické místo italská kinematografie. Fellini nebyl jen velký režisér, ale i velká osobnost. Ale taktéž na tomto poli se studuje velmi málo. Jakýkoli mladý člověk, kterého potkám, je přesvědčen, že je velký umělec a chce ihned točit svůj film, aniž by znal své předchůdce, své mistry.

Pokračujete v malbě?

Mám na stojanech dva velké obrazy, jsou to dvě mladé dívky.

Víte, adolescence je nejdůležitější moment života a také moment nejdramatičtější – končí nevinnost. Zobrazuji adolescenci.

Děkujeme za to, že jste nás přijal.

Za nic. Jsem opravdu rád, že jsem se s vámi oběma mohl setkat.

* * *

Na konci rozhovoru nás Setsuko vyfotografuje. Jiří se odhodlá a ukazuje Balthusovi album diapozitivů svých figurativních obrazů. Nastavuje je proti světlu, Balthus mhouří oči. Po chvíli mlčení se omlouvá: „Odpustte, už to nevidím.“



Miloš Doležal, Balthus a Jiří Štourač.

Po rozhovoru ještě přejdeme s madame Setsuko do jiného salonku. Vysvětluje nám, že založila Balthusovu nadaci na podporu jeho díla. Vypráví příběh domu a jejich první osudové cesty sem.

Při odchodu ještě drze nakoukneme do Balthusova dřevěného ateliéru, který stojí naproti domu a připomíná spíš garáž nebo kůlnu než pracovnu malíře, který hledal celý život světlo. Na stojanu velký rozmalovaný obraz (otevřené okno mezi interiérem s dívkou a krajinou s cestou), na stolku pohozené fotografie ženských aktů, hromada zatíplých vajglů v popelníku, monografie Tiziana a Poussina, kupka vypotřebovaných tub, osahané štětce, pokaňkané štokrle, proutěné křeslo s kostkovanou dekou.

* * *

Za šest měsíců po tomto setkání, 18. února 2001, Balthus v Rossinière zemřel ve věku nedožitých devadesáti tří let. Na rakev mu jeho žena položila jeho oblíbenou kostkovanou deku z ateliéru. V létě toho roku jsme s Jiřím Štouračem uskutečnili na malířův popud cestu do lombardského městečka Castiglione Olona, kde se nachází několik Masolinových fresek a v Toskánsku hledali jeho rodný dům. Tam vznikla i báseň otištěná v tomto bloku.

Posmrtný Balthus v Benátkách i Toskáně

Kolem Balthusova jména bylo naneseno množství bulvárních mýtů, kunsthistorických zkratk a poví-
daček o tajemném muži záhadného života. Malíř sám
však rezignoval na všechny pokusy slov vysvětlit či
vyložit život a výraz obrazů: „Nemluvím rád o svém
malířství, protože mluvit o něm je nadbytečné. Je to
snaha vyjádřit špatně slovy to, co jsem řekl mnohem
lépe malbou.“ Jeho umělecká cesta vzbuzovala jak
obdiv, tak i prudké odmítání. Nebyl však odmítán
z důvodů tak typických pro umělce 20. století, jako
je šokující novost formy, ale právě pro svoji figura-
tivní klasičnost vycházející z tradice a řemesla. Odmí-
tán byl však nikoli jen nesmiřitelnými modernisty, ale
i zapálenými moralisty. Erotické napětí a obnaženost
dívčích těl na jeho mnohých obrazech ony „neposkvr-
něné“ pohoršovala.

Shodou okolností byla na rok 2001 naplánová-
na velká Balthusova retrospektivní výstava (od 9. září
2001 do 6. ledna 2002) v honosné benátské galerii Pa-
lazzo Grassi, omývané vodou kanálu Grande. Sám Bal-
thus si přál této výstavy účastnit, neboť kurátor a zna-
lec Balthusova díla Jean Clair, ředitel Picassova muzea
v Paříži, do Benátek soustředil na dvě stovky jeho roz-
měrných obrazů a kreseb, většinou dlouhá léta ulože-
ných v soukromých sbírkách. Mezi nimi nechybí ani
Lekce kytary z roku 1934, obraz, který pro svoji erotic-
kou otevřenost vzbudil skandální reakce.

Retrospektivní výstava byla umístěna do tří paláco-
vých pater a seřazena chronologicky. Od raných kreseb
(autoportrét z roku 1923) a studií renesančních malířů
přes portréty ze třicátých let, pevně vystavěné krajiny,
inspirované prosvětlenou skladebností francouzského
venkova (padesátá léta), až po figurální obrazy hřeji-
vé intimity posledního třicetiletí, doplněné kresbami
a studiemi ženského těla, divadelními návrhy a doku-
mentačním materiálem. Na závěr je připojena dvoji-
ce mohutných pláten z posledních let malířova života
(*Krajina z Montecalvella II.*, 1998, *Dívka s mandolí-
nou*, 2000/1), poznamenaných však autorovým stá-
řím. Barevná roztrásenost a chatrná kompozice pro-
zrazuje ochabující sílu. Nicméně námět Balthusova
posledního obrazu (ležící žena, otevřené okno do kra-

jiny s cestou a pes vykloněný směrem k venkovnímu
světu) jako by charakterizoval vnitřní drama malířovy
osoby a tvorby. Drama mezi tradicí a modernou, mezi
vnitřním životem a smyslovým okouzlením, mezi spi-
rituálním vytržením a žádostivostí těla, mezi řeholní
kázní a nevázanou svobodou. To je také jeho osobitý
tón, nezaměnitelný příspěvek k dějinám výtvarného
umění 20. století. Ztracený ráj, dětství, adolescence
jako konec nevinnosti, nevyčerpatelná energie Erosa,
spirituální světlo – to jsou zdroje, ze kterých Balthus
při malování vycházel. Hluboce poučen tradicí, tech-
nikou malby středověkých mistrů, avšak s rozdíravými
otázkami moderny.

Chceme-li stručně sumarizovat pozadí jeho kosmo-
politního evropanství, základním elementem budou
zajisté jeho polské náboženské kořeny (dědeček z mat-
činy strany kantor v synagoze; malíř sám byl prakti-
kující římský katolík), intelektuální prostředí jeho
rodičů (mezi Paříží a Berlínem) a též zahlédnutelný
středoevropský umělecký vliv, inspirovaný jeho du-
chovním otcem, básníkem R. M. Rilke, narozeným
v Praze. Balthusovy rané kresby, ostré a naplněné ni-
terným napětím, mohou připomenout kresby Alfreda
Kubina a grafický styl, jehož barokní výrazivo znovu
inspiračně vede do Rilkeovy střední Evropy. A k tomu
připočteme Paříž s Bonnardem a Derainem – jeho učí-
teli – a Itálií s milovanými mistry quattrocenta, s ma-
lířem Felicem Casorati a Římem šedesátých let, Že-
neva během druhé světové války, francouzská krajina
(i s francouzským realismem 19. století a jeho snaha
zachytit věcně a pravdivě viděné) a nakonec i mohut-
nost švýcarských hor a průzračnost alpské přírody, ve
které našel i svůj poslední odpočinek. A k tomu při-
počteme japonskou a orientální kulturu, zprostředko-
vanou především jeho druhou ženou Setsuko.

Smysl své malířské práce formuloval Balthus v ně-
kolika slovech: „Pro mě je malování přiblížením se
k tajemství světa.“

„Daroval mi život“

Rozsáhlá posmrtná retrospektiva Balthusova celoži-
votního díla se konala v italských Benátkách více než
symbolicky. Mladý student Balthasar Klossowski de

Rola podnikl v létě roku 1926 na radu otce cestu právě do Itálie, aby v toskánských městech studoval fresky Masaccia, Masolina a především Piera della Francesca. Toho „Cézanna své doby“, který jej zaujal nejen tajemnou staticností postav, zdrženlivým výrazem tváří, ponořeným do tichého duchovního světla, ale i matematicko-geometrickým vzděláním. Renesanční mistři jej osudově uhranuli a od té doby se pro něj Itálie na pořád stala zemí zaslíbenou. V šedesátých a sedmdesátých letech se pak jako ředitel Francouzské akademie v Římě stal důležitou postavou italského kulturního života a přítelem řady italských umělců. A navíc se svojí ženou, japonskou malířkou Setsuko a dcerou Harumi (syn Fumio jim v roce 1970 ve dvou letech zemřel) koupili nedaleko Viterba (kraj Umbrie) středověký hrad Montecalvello, kde vzniklo také několik Balthusových pláten a kreseb s krajinnými motivy.

Do Montecalvella jsme jeli z Říma. Cestou se nám na dálnici porouchalo auto, ale o tom jindy. Důležitější je, že den předtím se podařilo na zvláštní povolení navštívit římskou Villu Medici (Francouzskou akademii), kde Balthus působil jako ředitel a celou stavbu, výrazně se tyčící na jednom z římských pahorků, nechal citlivě zrestaurovat. Dostali jsme se do jeho bývalého ateliéru v rohu zahrady a hovořili s místním zahradníkem, který na Balthuse v dobrém vzpomínal. Po opravě vozidla a telefonátech jsme se začali drápat zvlněnou etruskou krajinou.

Provinční záplatovaná asfaltka vede do malé vsi o několika domech (bez pošty a jen s malým barem) tisknoucích se společně se silnicí ke kamenným

hradbám. Na nevysokém skalnatém ostrohu hnízdí tajemný středověký hrad, na první pohled nesnobsky a citlivě restaurovaný, venkovský, přirozeně zarostlý do umbrijské krajiny tufových skal, dubů a pahorků. Na šňůře se suší bílé prádlo. Úzkou branou vstupujeme do podloubí a pak po kamenných hlavách kolem kaple na venkovsky vyhlížející nádvoří, porostlé travou, s nostalgickou kašnou a výhledem do zaťatého údolí, které známe z malířových obrazů. Fronta vysoké palácové budovy s renesančními okny a balkónem postupně přechází v hospodářské stavení, zahrádku a krajinu. Chvilku rozprávíme se zavalitým správcem hradu a malířovým osobním šoférem. Pana Balthuse si nemůže vynachválit, hovoří o jeho skromnosti a pokoře. Popisuje jeho poslední návštěvu hradu v létě, kdy ho vozil po okolní krajině, malíř dlouze sledoval zapadání slunce a vroucně řidiči děkoval za ten zážitek.

Širokým schodištěm vcházíme do velkého hradního sálu s krbem a několika kusy vzdušného nábytku. V barvě stěn i atmosféře domu poznáváme Balthusův vklad a představy. Zde vznikl i následující rozhovor s komtesou Setsuko Ideta, Balthusovou japonskou ženou.

Víme, jak důležité bylo pro Balthuse setkání s italským freskovým malířstvím. Ale čím pro něj byl Řím a především Villa Medici?

Jeho velký přítel, spisovatel a tehdejší francouzský ministr kultury André Malraux, jej požádal, zdali by nemohl vést Francouzskou akademii v Římě, která sídlí ve Ville Medici blízko Španělských schodů. Toto přání



Montecalvello.



bylo neobvyklé, neboť až do té doby to byli především úředníci, kteří stáli ve vedení římské akademie. Když Balthus tuto krásnou římskou stavbu v padesátých letech navštívil, tak byla ve svém vzhledu více podobná 19. století než době svého původu. A hned prohlásil, že by ji v této podobě nemohl za svého působení nechat. Malraux mu však dal volnou ruku a v té chvíli se Balthus o místo začal zajímat a posléze nabídku přijal. Do té doby žil ve Francii, v oblasti Morvanu, na zámku Chassy. To kouzelné místo velmi miloval. Bylo to v jeho životě období, kdy nejintenzivněji malířsky pracoval. Římskou nabídku ale přijal, protože ho lákala restaurace vily. Tedy především tím, že odstraní stávající těžkou atmosféru a učiní ji lehčí, vzdušnější. Něco jako venkovskou vilu.

Ředitelem byl tedy Balthus jmenován v roce 1961. V té době jste se také poznali?

Poznala jsem Balthuse v roce 1962 při jeho cestě do Japonska. Když jsem přijela do Villy Medici, bylo již vše připraveno k opravám. Pro mne je Villa Medici Balthusův obraz. Stěny, podlahy, nábytek – je to tak přirozené. Nevím, je-li to možné říci tak otevřeně, ale poté, co Balthus z Říma odešel, se akademie přeci jen změnila. Každý ředitel má svoji citlivost, ale ten dům mi dnes připadá jako obraz dotknutý někým cizím. Balthus o všem rozhodoval sám. Každý detail byl pro něj důležitý. Pokoj není pouze architektura, obraz, stěny. On restauroval místnost po místnosti a doplňoval nábytkem, který sám kupoval. Jel třeba do Florencie, aby našel přesně takový kus nábytku, který potřeboval. Když se tam vracím, je to stále pro mne událost. Znovu vidět zdi, které on obnovoval. Nicméně současná atmosféra již není totožná s tou z šedesátých let. On tam také vytvořil výstavní sál, který předtím neexistoval. A jeho osobní ateliér už také není takový, jak býval. Když jsem přijela první rok, tak tam ještě stála ohavná garáž pro ředitelovo auto. Balthus pak ve spolupráci s jedním restaurátorem obnovili celou zahradu. Musím však dodat, že v období, kdy vedl Villu Medici, nenamaloval Balthus mnoho obrazů. Věnoval sedm let svého života na obnovu Villy.

Balthusovo „římské období“ je známé také jeho a Vaším intenzivním setkáváním s italskými umělci. Jaké to byly vztahy?

Alberto Giacometti byl Balthusovým velkým přítelem již z Paříže. Šedesátá a sedmdesátá léta byla zlatým věkem italské kinematografie a my jsme osobně poznali v té době velké množství italských režisérů. Felliniho, Antonioniho, Viscontiho, Pasoliniho.... Zlatý věk! Přicházeli do Villy Medici popovídat si. Také malíři, Chirico, Guttuso, spisovatelé Moravia, Buzzati. Můžeme hovořit o velkých přátelstvích. Byla to doba poněkud odlišná od té dnešní. Pro umělce čas velkého rozkvětu, vzájemného obohacování v prostředí velmi internacionálním. Spolu u stolu seděli Francouzi, Italové, Japonci...

Když jsme letos Villu Medici v Římě navštívili, zdálo se nám sousedství Balthusova bývalého ateliéru a rušné silnice, přímo dopravní tepny, poněkud problematické...

Na to se ho ptalo vícero lidí, ale on odpovídal, že když pracuje, je tak koncentrován a ponořen, že ho hluk neruší.

Balthusův vztah k italskému umění zřejmě pramenil z mladistvé cesty po stopách mistrů italské renesance...

Miloval Piera della Francesca, Masolina da Panicale. Vždy říkal, že Masaccio je bohužel mnohem známější než Masolino. Zdůrazňoval, že vstoupit do světa Masolina je mnohem snadnější než do Masacciova. Ve svém švýcarském ateliéru měl do posledních dní života po ruce velkou monografii o Masolinovi. Vzpomínám také na náš výlet v šedesátých letech do Castiglione Olona, kde stojí kaple s freskami Masolina. Jeli jsme tam s Renatem Guttusem. Bylo to tak fascinující, že jsem se v kapli rozplakala. Prostor je velmi pěkný, čistý, vyzařující.

A jaké místo má v Balthusově životě úžasné Montecalvello?

Tak to je především moje vina. Než jsme se s Balthusem vzali, což bylo v roce 1967, řekla jsem mu, že moje země je především Itálie. Já jsem přišla z Orientu a první západní země pro mne byla skutečně Itálie. A také jsem mu pověděla, že by se mi líbilo tady na jihu žít.



Setsuko Ideta.

A tak jsme začali hledat dům pro společný život. Balthus miloval Itálii od mládí a také se mu líbilo žít v jižní atmosféře. Prohlédli jsme asi osmdesát zřícenin hradů a zámků, a když jsme v roce 1970 objevili Calvello, hned jsem se do tohoto místa zamilovala. Je to přeci muž, kdo kupuje pro ženu dům, který se jí líbí. Byl to osud. Je to zde výjimečné a podmanivé.

V září byla italským prezidentem a celou řadou vzácných osobností z celého světa zahájena velká Balthusova výstava v benátském Palazzo Grassi...

Je to zatím největší Balthusova výstava. Rozsáhlejší než velké výstavy na začátku osmdesátých let v Paříži a New Yorku. Je zde k vidění například celá kolekce ze sbírky Agnelli, ale také například obraz *Lekce kytary*, který jsem sama nikdy neviděla a který nebyl léta vystaven. Je to důležitá výstava.

V Benátkách však také současně probíhá Bienále současného umění. Nezdá se vám, že je to hluchý kontrast ke koncentrované výstavě celoživotního díla Balthuse?

Společná je jen doba. Jinak jsou to rozdílná místa a také zcela na sobě nezávislé výstavy. On nikdy nemiloval tzv. současné trendy. Pro něho bylo aktuální především to, co nějakým způsobem vycházelo z minulosti.

Můžete nám také něco říci o aktivitách Nadace Balthus, kterou vedete?

Zakladatelem byl sám Balthus. Jednou se mě ptal: „Když to neuděláme my, kdo to udělá?“ Myslím, že hlavním důvodem bylo a je vytvoření pravdivého obrazu o něm. Když čtu například Balthusovu biografii od jednoho Američana, tak je to velmi sentimentální, zkreslující a subjektivní pohled. Ale nadaci by mělo jít o vyvážený pohled na Balthusovu osobnost a jeho dílo. Nabídnout ten pravdivější pohled, i když úplně přesný samozřejmě také být nemůže. Není to možné. Ale alespoň něco, co by se přiblížilo skutečnosti, kdo Balthus byl. Aby mladí badatelé měli seriózní zdroj. Podíleli jsme se na přípravě výstavy v Benátkách, pořádáme i jiné kulturní aktivity. Když byly nyní dny evropského kulturního dědictví, otevřela jsem náš dům Grand Chalet pro veřejnost. O víkendu přišlo šest tisíc lidí. V kapli, která se rekonstruuje, by jednou měla být knihovna a malá galerie. Hledám způsoby, které by se mu líbily. Chci být věrná jeho odkazu. Když jsem byla ještě v začátcích nadace úplně vyčerpaná, říkala jsem mu: „Já nevím, jestli mám vůbec sílu pokračovat s touto prací.“ A on tenkrát odpověděl: „Jestli to neuděláš ty, udělám to já.“ Příští rok mě ale vystřídají ve funkci předsedy, budu jen čestnou předsedkyní. Administrativní práce mě příliš zaměstnává a pohlcuje. A já bych ještě ráda pracovala, malovala... Měla jsem nyní výstavu v budově OSN v Ženevě. Společně s naší dcerou Harumi, která je návrhářkou hraček. Tento rok byl vyhlášen rokem Dialogu civilizací. Tak mě tam jako Japonku pozvali.

Co pro vás znamenal život s Balthusem?

Balthus znovuzrodil můj život a to je nejbyťostnější věc, kterou mám. Život je propojen s prací, takže on mi skutečně daroval život.

Rozhovory s Balthusem a Setsuko zahrnuté v tomto bloku připravil autor ve spolupráci s malířem Jiřím Štouračem.

Miloš Doležal (1970), básník, publicista a redaktor Českého rozhlasu 3-Vltava.

Balthus a Masolino

(Cesta do Rossiniérre, Castiglione Olona a Panicale)

MILOŠ DOLEŽAL

I. (Balthus v Rossiniérre)

Tehdy: archa úmluvy Grand Challet
(131 oken, vyryto L. P. 1754)

pokoj s divanem, Giacomettim
a něžnou Colette
(z profilu)

malíř starý jak Abraham
v teplácích, na koleně díra
anděly snesen z pater
blažených chórů.

Propadáme se s ním do Arezza
do dvacátých let
k Cézannovi rané renesance
a pak řekne – Masolino! Křestní kaple
v Oloně!

II. (Castiglione Olona)

To ráno: kotouče astrálních mlh
vlezlé mezi sloupy. Odlehlost.
Hrad a klášter nese vrch
a mezi tím – zpuchřelé střechy (výmluvnost stěny).

Zarudlá nádvoří venkovských paláců:
praskliny v rumpálu, obrostlé studny
obr Kristoforos přenáší přes piazzu
báň celého světa. Bludný

se zdá jeho směr. Nedbá, kráčí
s palmovou holí uprostřed léta
v ulici tisíce hlav buližníků jak krábcí
rozlezlí do svahu – strmá věta.

III. (baptisterium)

Bratr oblát nás vede zahradou
podél klášterní zdi s prosklenou

verandou, v rohu nízké stavení
a branka s úzkou štěrbinou (branka zapomnění)

do křestní kaple otevírá dveře
z hloubi nitra vyřine se

jizva okna, kalich křtitelnice
obrysy krajin, řeky, zlaté holubice

vyprahlé Judsko, průsvitné pískové hory
triáda gest proti Křtiteli.

Dvě vzkříklé ruce
odseklá hlava. Mystická iniciace.

IV. (Panicale)

San Giovanni Valdarno: v řeznictví se ptáme
kde leží díra zvaná Panicale
z pocený řezník se sekerou
neví – nehne ani brvou, kýtu švihem rozsekne.

Z fronty vykoukne malý chlápek
s vyhlodaným chrupem – Hledáte Panicale?
Samotu Panicale? No tak, pánové
tam bydlím, je to patrový statek

v kopcích za městem. Strpení, hned pojedem. –
Fiat šplhá do strání, naše renaultka za ním
serpentýny, lesní cesty a tam: se dvorem
garáže a žluté stavení.

Venkovské podloubí, ovce a vinice
Valdarno pod námi, hučící dálnice
– Jo, prej se ten Masolino tady narodil
a ňáký kostelíčky snad taky vyzdobil. –

Pan Ludvík

MILOŠ ŠTĚDRŮ

Naposledy jsem viděl Ludvíka Kunderu (1920–2010) [dále už jen LK] na oslavách jeho devadesátých narozenin, které uspořádala Divadelní i Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění po jeho březnových narozeninách. Pouštěly se filmy, recitovalo se, zazněla i fanfára, kterou jsem napsal a s fenomenálním trumpetistou Jaromírem Hniličkou za pomoci pásu provedl. To byl LK přece čestným doktorem JAMU už hodně let – účastnil jsem se tehdy, jak se říká, aktivně tohoto slavnostního ceremoniálu a napsal jsem k němu po výzvě rektora JAMU zvláštní skladbu, která měla připomenout jedinečnost toho zážitku. Jmenovala se Cestovní valčíky, byla inspirována častými přesuny LK z Kunštátu do Brna a zpět.

Ale devadesátiny proběhly především z iniciativy divadelníků – a to zejména děkana DIFA prof. Zbyňka Srby. Připojili jsme se všichni, přišla dokonce vedle akademické obce zcela zvláštní skupina lidí – a to přátelé Ludvíka Kundery ze sauny. Mnozí s ním toto zařízení sdíleli už od začátku 70. let, já jsem přišel do sauny na podzim 1983. Uvedl mě tam můj přítel režisér Peter Scherhaufer. To jsme začínali chystat inscenaci tzv. nové opery v Divadle na provázku s názvem *Chameleon*. LK, režisér Peter Scherhaufer, dramaturg Petr Oslzlý a já jako iniciátor námětu a hudebník jsme se pravidelně scházeli každý čtvrtek od rána, kdy LK dorazil do Brna, až do večera s přestávkou relaxace v sauně od 14.00 do 16.00... Ale *Chameleon*, to byl až vrchol našeho setkávání. Byla to léta 1983–1984. Napřed byly začátky.

Já jako studentík poznávám LK na znamenitém představení Divadla X *Historie Velikého Okresního Kýžala*. Divadlo tehdy hrálo v sálku na Rooseveltově, v ansámblu vystupovali i budoucí velcí herci – třeba Ladislav Frej. Vynikající hudbu napsal Pavel Blatný – do dnes mi zní v uších některé songy – třeba Trojka jede,

šestsettrojka jede, kampak jede? Na poradě... Ještě asi před dvěma lety jsme na to s LK v sauně zavzpomínali... Upozornil jsem ho na toto dávné představení i na glosu, kterou jsem jako bedlivý čtenář objevil ve *Spisech* Václava Havla (Eseje a jiné texty z let 1953–1969, *Spisy* 3/, Torst 1999, s. 610–612). Havel se marně namáhal pochopit text LK a napsal o něm: „Jako by Ludvík Kundera to, co říká, překládal do jakéhosi vyššího literárního jazyka, jako by nic nemohl nazvat svým jménem, ale vše musel sdělit prostřednictvím celé soustavy jmen co možná nezvyklých...“ LK byl překvapen, já ne, iluze jsem v tomto směru nikdy neměl, ale na rozdíl od všemožných adorujících jsem si všechny tyto věci – byť někdy s nechutí – dobře přečetl a prošel...

Po Kýžalovi jsem se přímo osudově setkal s LK na představení, kde byl oznámen atentát na prezidenta Kennedyho. To byla doba, kdy začaly vycházet jeho překlady *Spisů* B. Brechta. Překládal spolu s Rudolfem Vápeníkem – LK verše, Vápeník prózu. Byla to brněnská éra režisérů Sokolovského a Hynšta a dramaturga Srby, LK u toho všeho – jednak jako úspěšný divadelní autor her *Totální kuropění* s vynikající hudbou Jana Nováka, *Korzár* a konečně zakázaný *Nežert* podle Grabba. Epocha byla zcela v režii Kunderů – její rozkmit probíhal od *Žertu* k *Nežertu*. Vše, co přišlo potom, byl už mnohem víc *Nežert* než *Žert*.

To jsem měl za sebou několik návštěv do brněnského bytu LK. Bydlel na začátku ulice, do níž jsem se také narodil. Dimitrovova 12, sídlo LK, byla u Lužánek – sadu z jezuitské zahrady s protékající říčkou Ponávkou. Moudrý Josef II. daroval pozemek brněnské obci, a ta tak získala uprostřed města krásný Central Park... Samotný název ulice odráží dějinné peripetie víc než zdařile. Nejprve to byla Neugasse jako součást velké příjezdové ulice do Brna, později Conrad von Hetzendorf Strasse, pak Pražská, dále Pražská-Prager-

str., posléze Eisenhowerova a nakonec Dimitrova. No a dnes Štefánikova.

Potom bylo několik setkání s LK na Provázku, kam pravidelně chodil na premiéry. Tak třeba na jedinečné a jen jednou realizované inscenaci z poezie Pierra Emanuela, kterého Adolf Kroupa pozval, takže Pařížan vše viděl. Nebo na vynikajícím představení Evy Tálské *Sir Halewyn*. A na mnoha dalších – byl totiž pravidelným návštěvníkem až do dob kunštátského exilu.

Když jsme se setkali vícekrát v bytě na Dimitrovově 12, tak jsem pochopil, že dadaisté a surrealisté nevnímají jen jeden obraz, ale i celou stěnu jako koláž padesáti hustě vedle sebe umístěných artefaktů. Koláž je samozřejmě možné obměňovat. Pod vlivem LK se tím doposud řídím.

Pak přišel vnitřní exil, Kunštát, ale také Tusculum, jak si myslím. Ještě předtím naposledy v roce 1973 zásluhou zlínského (tehdy gottwaldovského) ředitele Divadla pracujících Miloše Slavíka uvedení překladu Brechtovy excelentní hry *Muž jak muž*. A pak na hodně let odporná floskule „přeloženo z německých originálů“... *Muž jak muž* – tam jsme se mnohokrát setkali; LK byl na velké většině zkoušek, spolupracoval úzce s režisérem Aloisem Hajdou, já jsem psal hudbu k inscenaci a mnoho songů se upravovalo za chodu.

Potom následovalo sedm úplně hluchých let. LK kromě anonymních překladů vůbec nemohl publikovat. Až po roce 1980 smělo Divadlo na provázku uvést *Labyrint světa* podle LK. V roce 1983 pak režisér Peter Scherhauser prosadil na Provázku můj nápad udělat operní, muzikálové a baletní scény z příběhu Josefa Fouchého. Tento zřejmě přesvědčením jakobín a původně nevysvěcený oratoriánský kněz se stal ministrem policie v osmi zcela protichůdných vládách po sobě. LK psal podle Zweigovy předlohy, kterou ovšem doplňoval celou řadou původních epizod – např. velkou italskou operní scénou atentátu na Bonaparta, kde se odhalí stupidita tajné policie. Bylo víc než příjemné komponovat operní finále první části *Chameleona* na italský text, kde Bonaparte hřímá: „Fouché, tutta la polizia politica é stupida. Stupidi, cretini!!!“ A po *Chameleonovi*, který zajel do Prahy a na další místa, přišel *derniere cri* pozdního socialismu na Provázku – *Balet makábr*. LK s námi přepsal a posunul našeho milova-



Ludvík Kundera, foto ČTK.

ného Brechtova *Artura Uie* do italského operně napomádaného prostředí. Hitlerovská pruderie a impotence tak byla nahrazena mussoliniovskou drzostí, komediantstvím, operností, dryáčnictvím. Inscenace z roku 1987 se dostala na světový festival do Brightonu – samozřejmě v duchu dobové etikety bez autora LK, který na to byl dávno zvyklý...

LK byl ale na Provázku velmi často v souvislosti s oběma Scherhauserovými brechtovskými inscenacemi. Kromě *Baletu makábr*, který je jen na motivy *Uie* a je spíše jeho parafrází, byla *Svatba* – málem juvenile z valentinovského období Brechta po léta repertoárovým a zájezdovým kusem, který se hrál v zahraničí skoro tolikrát jako legendární *Commedia dell'arte*... Fragment *Brotladen – Obchod s chlebem* byl tím nejzajímavějším, co Scherhauser na Provázku inscenoval. LK dodal vynikající songové texty a předlohy pro voicebandy.

Po převratu byl LK rehabilitován. V divadle jsme se setkali při společné inscenaci jeho textu *Faustissimo*. Říkal mu „Faust, díl třetí“ a využil v něm jako Fausta Komenského z doby jeho pobytu v Uhrách u Rákosí. Potom přišlo setkání nad rozhlasovou podobou hry *Totální kuropění* a *Hra o Janáčkově*. Tento text inscenoval v Redutě Radovan Lipus a myslím, že udělal vkusnou, zajímavou a průbojnou inscenaci.

Je velká škoda, že zřejmě natrvalo zmizel se všemi kopiemi televizní film Evžena Sokolovského na scénář LK o básníku Františku Gellnerovi, který vzal za své ve víru první světové války jako nezvěstný. LK napsal krásný a dramaticky nosný scénář, hlavní roli ztělesnil Jiří Štěpnička. Film byl odvysílán v pátek večer a v sobotu již byl zrušen na základě četných intervencí pomatených učitelek, které viděly Marii Majerovou v Evině rouše v postelích avantgardy. Pruderie zvítězila – film je od té doby nezvěstný...

Od roku 1990 jako by se aktivita LK zmnohonásobila. Je to částečně optický klam, protože se geometrickou řadou zvýšil počet těch, kteří se na něj obraceli, využívali ho a potřebovali jeho univerzální talent, který se konečně projevil v celé šíři. Úctyhodná pyramida překladů, prohlubující se zájem o výtvarné artefakty a jejich systematické komentování na vernisážích výstav, návrat k vlastní výtvarné tvorbě – tedy k aktivitám, které se odvíjely už ve 40. letech. K tomu sebrané spisy, cykly nebo samostatné knihy překladů,

státní a zahraniční ceny v německy mluvících zemích. Rozhlasová práce s texty, nové divadelní záměry a významné literárněvědné monografie *Brecht a Halas*. A k tomu všemu staré i nové posedlosti. Hovory o čaji, víně, nekonečné hovory o moravských dialektech v souvislosti s překlady poezie, ale i starších a dramatických textů do centrální hanáčtiny, kterými skupinu sauny dlouhá léta frustruje a zneklidňuje dvojice Dušan Šlosar a Miloš Štědroň...

S Ludvíkem Kunderou se nelze rozloučit nějakou duchaplnou frází nebo floskulí. Už ho sice neuvidím, ale dokud tady budu, tak mě bude doprovázet jeho sto činností, vědění, posedlostí a to vše spojující neustálá aktivita, píle a zvědavost. Myslím, že smrtí LK u nás skončil poslední záchvěv avantgardy...

Miloš Štědroň, muzikolog a skladatel. Přednáší na Masarykově univerzitě v Brně. Zajímá se především o Monteverdiho, Janáčka a hudbu 20. století.



**PROSTOR
ZLÍN**

Prostor Zlín, časopis vydávaný od roku 1992
Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně, je zaměřena především na moderní a současné umění, architekturu a urbanismus. Obsahuje také další rubriky věnované poezii a designu. Vychází 4x ročně v rozsahu 64 stran.

www.kgvu.zlin.cz

3 / 2010

obsah

Marcela Macharáčková *Brněnské osudnosti. Pohled do (výmarové) kuchyně 80. let*
Oldřich Bystřický *Výmarová kultura ve sklenici*
Martina Vitková *Pohled do sbírky 19. století Galerie moderního umění v Hradci Králové*
Jiří Valoch *Ještě k brněnské výstavě Viktora Pivovarníka*
Pavel Šopák *Grafická tvorba Josefa Bencicha*
Daniela Čarná *Sám sou se svou tváří nikom / Jiřius Kotler*
Ivo Sedláček *Výstavy v Divadle v kladu*
Jaromír Typlt *Přístřeší překlenuté sochami / Ladislav Zier*
Marek Šobán *Havíří před obrazy*
Sláva Sobotovičová, Terezie Nekvindová *Václavarchitekt VVP AVU*
Ivan Neumann *Marie Čada - Cesta ke skrytosti města*
Ladislav Daněk *Počtem prostorem. K obrazu Duřitova Chavného - Variabilní kaligrafie*
Jan Sedlák *Architekt Bedřich Ruzehna*
Ladislava Hornáková *Osvědčení z české architektury - Bohumír Kula, Hynek Adamec*
Růžena Dostálová *Odyseus Elytis (1911-1996)*
Jonáš Hájek, Pavel Ctibor *právní Pavel Per*
Barbora Kárníková *Design na VŠUP - Diplomové práce 2010*

**PROSTOR
ZLÍN**

Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dvůr umění, 762 21 Zlín
 telefon +420 571 210 663

Z příběhu do příběhu

Starým Městem pražským provádí a čte Věra Koubová

Pár slov úvodem

V chladném listopadovém ránu zakrývala obrysy Starého Města pražského mléčně bílá mlha. Stál jsem před rodným domem Franze Kafky u kostela svatého Mikuláše a díval se Kaprovou ulicí směrem k Vltavě. Tam, kde se obvykle tyčí silueta chrámu na hřebenu kopce, visel závoj, který dával tušit jinou Prahu než tu všední a turistickou. Směrem od Malého náměstí naši „skupince turistů“ zamávala ruka paní Věry Koubové, a jako kdyby cíp onoho závoje na maličkou chvíli poodhrnula, aby nám dala nahlédnout do tajemného světa, který se za ním skrývá. Procházka po „Kafkově Praze“ mohla začít.

Ne, nebyla to procházka všední ani turistická. Během onoho listopadového rána se přede mnou Franz Kafka zpřítomnil a krácel uličkami kolem Staroměstského náměstí jako dítě, které vede služka do školy, i jako mladý muž, který tudy jde do své kanceláře v pojišťovně, odtrháván od práce na svých rukopisech. Ta procházka se nedá převést do textu, ta procházka se musí zažít. Nejlépe v mlze, kterou pozvolna rozpouští slunce, aby kontury města nabyly na zřetelnosti spolu s obrysy postavy štíhlého, vysokého muže, který zde žil na počátku minulého století.

Tato procházka jistě nemá v úmyslu stavět se vedle důkladných kafkologických studií vědců, jakými jsou Josef Čermák či poněmecu encyklopedičti Harmuth Binder a Klaus Wagenbach. Kráčíme po oněch důstojných svazcích lehkou nohou a s oním zvláštním humorem, v Kafkově díle přítomným, jehož zachycení si ovšem vědecké zkoumání za svůj cíl nekladé. Ta procházka je ovšem také všechno jiné než zpřístupnění neuchopitelného Kafky povrchnímu zájmu turistů. Z autentických textů, velmi přesně a výstižně vybraných, se mi před očima – a věřím, že všem, kteří se kdy této procházky zúčastnili – zjevuje autor povídek a románů „povinné četby intelektuála 20. století“, a přece ještě jiný a především najednou nebývale přítomný. My, kteří kráčíme podzimním ránem, nasloucháme češtině, ač původně provázení paní Věry vzniklo v jazyku Kafkově, a o nic nepříjde ani eventuelní zájemce, který rozumí

jen anglicky či francouzsky. Úryvky překladů od tamních kafkologů týkající se pražských lokalit jsou pečlivě založeny v elegantní kožené tašce, která je uvnitř mnohem větší, než zvenku vypadá – do jejích přihrádek se vejde celá „Kafkova Praha“.

Paní Věra Koubová se Franzem Kafkou zabývá celou řadu let a její překlady textů tohoto autora vyšly knižně. Na procházce je citováno nejenom z nich, ale také z překladů Vojtěcha Saudka, Jiřího Stromšíka, Josefa Čermáka a Vladimíra Kafky. Od spousty práce na překladech byl už k procházce po okolí Staroměstského náměstí, tedy po místech s Kafkovým životem nejvíc spjatých, po místech, kde prožil dětství, mládí a velkou část svého dospělého života, opravdu jen krůček, jak u paní Věry ani jinak nemohlo být. Vzpomínám si na setkání s ní v prosincových lesích u Svatého Jana pod Skalou, kam jsem na vernisáž našeho společného přítele Václava Sokola zamířil nejkratší cestou od vlaku, zatímco křehká paní Věra už stačila jakoby nic ujít pětadvacet kilometrů s těžkým fotoaparátem na krku. A ovšemže vyhlížela stejně noblesně a usměvavě, jako kdyby právě vyšla z branky svého domu.

Fotoaparát k paní Věře Koubové neodmyslitelně patří, její fotografie doprovázejí i tento „fragment procházky“, a přidávají tak k textu další rozměr. Jistěže do úplnosti zážitku, kterým celé více než tříhodinové kafkovské putování je, chybí ještě hodně, mnoho míst, kterých se týká, zůstalo uschováno v přihrádkách zmíněné elegantní kožené tašky, bezprostřední zážitek nemohou tištěné litery věrně zprostředkovat a ostatně to ani není úmyslem řádků, které budete číst. Oním pražským chodcem, který tuto atmosféru dokázal psaným slovem vyjádřit, byl přece vysoký a štíhlý mladý muž z počátku minulého století. Následující text nahlíží do šlépějí, které tehdy v Praze zanechal, snaží se najít ty, které tu po stu letech ještě zbyly, je možná i malou pozvánkou do míst, kam můžeme vstupovat jenom ve snu anebo prostřednictvím tajemství, které nám stále záhadný a stále znova nás oslovující tvůrce zanechal.

A nyní už předávám slovo naší průvodkyni.

Petr Motýl

Záznam z procházky s Franzem Kafkou

Což kdybychom se jednou vydali Prahou jako kni-
hou? Od domu k domu, ale ještě spíš z příběhu do
příběhu, o němž požádáme autora příběhů podivných,
z nichž nejpodivnější je příběh jeho vlastního života.
Vpravíme se také do jiného věku, tak o jedno století
nazpět – co už to je, navštívíme prabábu, někdo i jen
babičku či děda. Praha nebude o mnoho tišší než dnes,
ale bude nám do ucha hlučet jinak. Trochu pomaleji,
dost nám i začpí, prodlouží se nám sukně a zkrátí po-
stavy, až snad na tu jednu, která byla vždycky dlouhá,
až příliš dlouhá a příliš hubená na to, aby své podobě
dokázala přitakat. A otevřme si svou dnešní pražsko-
německou kapitolu jaksepatří záhadně. Možná že i čte-
nář teď spolu se mnou před sebou spatří ruku, dnešní
mou ruku, která zde v textu i kontextu Prahy drží mezi
prsty kamínek. Obvyčejný oblázek, jaký snadno najdete
na cestě. A přece se právě tento kamínek, který tu před
vámi držím, nachází daleko od Prahy, od Ostravy, od
Brna, totiž v šuplíku psacího stolu Maxe Broda v izrael-
ském Tel Avivu. Nezdá se vám to? Mystérium? A přece
tvrdím, že jestliže záhadu mého kamínku přijmeme,
porozumíme o něco málo víc Franzi Kafkovi, jehož
dílo je záhad plné, ač sám měl rád věci docela obvyčejné,
třeba právě kamínky. Tento náš kamínek, který tady
a dnes držím, dal on svému příteli Maxovi v roce 1910
k narozeninám. Byli tehdy oba mladí, a kde byly ještě
světové války! Nedlouho po první z nich, v roce 1924,
autor Kafka zemřel a dost dlouho poté, v roce 1939,
musel odejít i autor Brod, zatím jen z Československa
do Izraele. Na útěku vzal s sebou do zavazadla hlav-
ně pozůstalost po příteli. A nezapomněl na kamínek,
který tam v izraelském šuplíku dosud vartuje. A jestli
mi stále ještě nevěříte, přečtěte si se mnou dopis, který
Kafka ke kamínku přiložil (27. V. 1910):

*Tady máš, milý Maxi, dvě knížky a jeden kamínek.
Vždycky jsem se snažil najít k Tvým narozeninám něco,
co by se pro svou lhostejnost nezměnilo, neztratilo, nezka-
zilo a nezapomnělo. A když jsem pak tedy celé měsíce pře-
mýšlel, zase jsem si nevěděl jiné rady než poslat knihu. Ale
s knihami je trápení, jestliže jsou na jedné straně lhostej-
né, pak jsou na druhé právě o to zajímavější, a krom toho*

*mě k těm lhostejným táhlo jen přesvědčení, které u mě
zdaleka není rozhodující, a tak jsem nakonec, stále ještě
přesvědčen jinak, držel v ruce knihu, která zajímavostí
jen páčila. Jednou jsem také na Tvé narozeniny úmyslně
zapomněl, pořád lepší, než posílat knihu, ale dobré to ne-
bylo. Proto teď posílám kamínek a budu Ti ho posílat tak
dlouho, dokud budeme žít. Jestliže si ho ponecháš v kap-
se, bude Tě ochraňovat, jestliže ho necháš v zásuvce, také
nebude zahálet, jestliže ho ale zahodíš, pak to bude nej-
lepší. Neboť víš, Maxi, moje láska k Tobě je větší než já
a spíš obývám já ji, než aby ona bydlela ve mně, a také
má špatnou oporu v mé nejisté bytosti, tím kamínkem
ale dostane obydlí ze skály, a třeba to bylo jen ve spáře
mezi dlažebními kostkami Skořepky. Zachránila mě už
kolikrát a častěji, než víš, a právě teď, kdy se ve světě vy-
znám méně než kdy jindy a zcela při vědomí se cítím jen
jako v polospánku, jenom tak mimořádně lehký, jen tak
tak – vždyť tu mezi námi chodím jak s černými vnitr-
nostmi –, dělá dobře vhodit takový kámen do světa a od-
dělit tak jistě od nejistého. Co jsou proti tomu knihy! Kni-
ha Tě začne nudit a už toho nenechá nebo knihu roztr-
há Tvé děcko nebo, jako Walserova kniha, je rozpadlá,
už když ji dostaneš. U kamene Tě naproti tomu nemůže
znudit nic, takový kámen se nemůže ani zničit, a když,
tak teprve mnohem později, ani zapomenout na něj ne-
můžeš, protože Tě nic nezavazuje na něj pamatovat, a ko-
nečně ho ani nikdy nemůžeš nadobro ztratit, neboť ho na
libovolné stérkové cestě najdeš znovu, protože je to právě
libovolný kámen. A dokonce ani větší chválou bych mu
nemohl uškodit, neboť škoda z chvály vzniká jen proto,
že se chválené chválou rozmačká, poškodí nebo upadne do
rozpaků. Ale kamínek? Zkrátka vyhledal jsem Ti ten nej-
krásnější dárek k narozeninám a předávám ti ho s polib-
kem, který má vyjádřit neohrabaný dík za to, že tu jsi.*

Tvůj Franz

Naši procházku, byť napříč texty, musíme přece jen za-
čít na určitém místě. Sešli jsme se, jak se sluší, u rod-
ného domu – a cože tu vidíme? Vidíme jen prostor,
kde se narodil, protože dům U Věže kousek od Sta-
roměstského náměstí se mezi jeho narozením 3. čer-
vence 1883 a dnešním dnem stačil rozplynout a pak
hned proměnit ve svou vlastní kopii; mnoho domů
Starého Města a Josefova se takto ztratilo při asanaci

na přelomu století. Ale Kafkova rodina stejně neměla stání, úspěšný otec kupec rodinu i jmění zvětšoval a stále stěhoval, a tak mezi rodným domem a domem U Minuty, kam směřujeme dále, bylo ještě několik štací, všechny ty tři domy už vzaly za své. Jeden z nich měl ovšem ve svém nitru malebný pavlačový dvorek, kde se právě odehrává dětské drama (zaznamenané v Dopise otci v listopadu 1919):

Ze svých prvních let si bezprostředně vzpomínám jen na jednu příhodu, možná, že si na ni vzpomeneš i Ty. Jednou v noci jsem ustavičně fňukal, že chci vodu, jistě ne proto, že bych měl žízeň, nýbrž pravděpodobně jednak proto, abych zlobil, a jednak proto, abych se nějak zabavil. Když se několik pádných brozeb minulo účinkem, vzal jsi mě z postele, odnesl na pavlač a nechal mě tam chvíli v košili stát za zavřenými dveřmi. Nechci tvrdit, že to bylo nesprávné, snad se tehdy skutečně nedal noční klid zajistit jinak, chci tím však charakterizovat Tvé výchovné metody a jak na mne působily. Tehdy v noci jsem už asi byl poslušný, ale vnitřně mi to uškodilo. Moje povaha mi už nikdy nedovolila uvést do správného vztahu očitou samozřejmost nesmyslného prosení o vodu a výjimečnou hrůzu následného vystrčení za dveře. Ještě po letech jsem trpěl mučivou představou, že skoro bezdůvodně přijde obří muž, můj otec, poslední instance, a odnese mě z postele na pavlač, a že jsem tedy pro něj takové nic.

Kolik asi děti podrží takový prožitek v paměti? A kdo jej zapíše tak, abychom pavlačového košiláčka měli přímo před očima ještě i po století? Proč se tu tak naléhavě ozývá zoufalství dospělého, nejistota zrozená už v dětství? Jde autorovi těch řádků o to, jak tvrdí, aby otci (nebo spíš sobě), vysvětlil, proč má z něho strach? Anebo se tu ten advokát dal opět strhnout psaním, podobně jako ve svých dopisech milostných, a rozvíjí tu příběh, který se mu pod prsty proměňuje ve fikci? Však ten dopis svému otci přečíst nedal, zato sám později mluví o kličkách a tricích, kterých v textu užil a které dopis oddalují od skutečnosti. My teď už ale docela skutečně stojíme před Minutou, kde nevidíme zdobnou sgrafitovou výzdobu, ta je ke konci 19. století překryta omítkou, ale my na rohu loubí tohoto domu kousek od radničních budov vidíme postavu:



kdyby jen byla tušila, ta pohodlně na nároží usazená žebračka, že se dostane do literatury, že se tu bude (z dopisu Mileně 18. VII. 1920) na svém rohu zjevoval celá desetiletí!

Jednou jsem jako úplně malý kluk dostal šesták a měl jsem velkou chuť ho dát jedné staré žebračce, která seděla mezi velkým a malým rynkem. Ale ta suma se mi zdála nesmírná, suma, kterou zřejmě ještě nikdy nikdo žádnému žebračkovi nedal, styděl jsem se tedy před žebračkou udělat něco tak nesmírného. Jenže jsem jí ho dát musel, šesták jsem tedy rozměnil, dal žebračce krejcar, oběhl celý komplex radnice a podloubí na malém rynku, přišel zleva jako docela nový dobrodinec, předal žebračce další krejcar, opět se dal do běhu a provedl to šťastně desetkrát (nebo i méněkrát, neboť, mám dojem, že žebračka pak



už ztratila trpělivost a zmizela mi). Výsledek, i morální, byl ovšem ten, že jsem celý vyčerpaný doběhl hned nato domů a tak dlouho jsem brečel, dokud mi matka zas šesták nenahradila.

Možná bude některého praktika z naší výpravy zajímat, jak velkou vlastně sumu ten benefaktor v ruce držel: zkusme si to vypočítat: ubytování v mimopražském hotelu stálo tehdy (dle záznamu z Kafkových deníků) pět zlatek na týden bez jídla, s plnou penzí pak 45 zlatek. Jídlo na den by tedy přišlo téměř na šest zlatek, jestli počítáme správně, a jedna zlatka, to bylo sto krejcarů, a deset krejcarů – to byl onen ohromný šesták! Ale s počty se přece jen raději obrátíme k otci kupci, však měl svůj krám nedaleko. Totiž postupně to bylo krámů více, na Staroměstském u Goldhammera, v Celetné hned dva po sobě, v domě Sixtově a U Tří králů, a vrcholem otcovy kariéry byl obchod v Kinského paláci, hned vedle zrovna vztyčovaného Husova sousoší. A zatímco zde to byl již velkoobchod, na počátku v rohu náměstí u Goldhammerů, co by kame-nem dohodil, se galanterní zboží prodávalo ještě zákazníkům z ulice (jak stojí psáno v Dopise otci z listopadu 1919):

Obchod. Právě v něm se mi mělo vlastně velice líbit, zvláště v dětství, dokud to byl pouliční krámeček; bylo v něm pořád rušno, večer se tam svítilo, člověk v něm mnoho viděl a slyšel, mohl tu a tam pomoci, vyznamenat se, především ale mohl obdivovat Tebe a Tvé velkolepé obchodní vlohy... Tebe jsem však v obchodě slyšel a viděl křičet, nadávat a zuřit tak, že se podle mého tehdejšího názoru nic podobného nikde jinde na světě nemohlo přihodit. A nebyly to jen nadávky, ale i další tyranizování. Jak jsi například jedním rázem shazoval s pultu zboží, když jsi nechtěl, aby se smíchalo s jiným... Nebo Tvé oblíbené rčení na účet jednoho příručního, který měl nemocné plíce: „Ať jen chcípne, pes prašivá!“ Říkal jsi o zaměstnancích, že to jsou „placení nepřátelé“, což také byli, ale zdálo se mi, že ještě dřív, než se jimi stali, jsi Ty byl „placití nepřítel“.

Ovšem, byl to zúctovácí dopis, syn měl na otce zlost, protože ho otec krátce předtím ponížil, hluboce ponížil, když místo aby akceptoval chudou nevěstu Julii Wohryzkovou, nabídl synovi, že ho vezme s sebou do bordelu, má-li potřebu chytat se první, na kterou narazí. Těsně před smrtí však píše syn otci dopis jiný, už zde nepromlouvá advokát, ale syn vzpomínající na

společné výpravy na plovárnu z dětství, kde s tatínkem vyprázdnili ne jeden půllitr. Kafkův otec byl obdivován, koneckonců i milován, jenže zároveň svým synem i pečlivě zkoumán. Podobný úděl zajisté nestihl jen otce Kafkova, jenže Kafka na rozdíl od jiných synů své napětí vůči otci výslovně a pronikavě zachytil. A nezapomínejme ani na výrazný rys Kafkova psaní: tento neúprosný pozorovatel vidí vše v ostrém světle, nemilosrdně a vyhroceně. Na rozdíl od jiných synů se totiž jemu život odehrával v tazích pera. Někdy se i může zdát, jako by svůj žitý život „postrkoval“, ne-li „inscenoval“ – a měl pak o čem psát. Nepůsobí snad tak tato chmurně rozverná scénka o první milostné noci, svěřená dopisem (z 8. a 9. srpna 1920) Mileně Jesenské, jeho pozdější „milence“?

Vzpomínám si na první noc. Bydleli jsme tehdy v Celetné ulici, naproti byl obchod konfekcí, mezi dveřmi pořád stálo děvče z prodejny, nahoře jsem já, tehdy něco přes dvacet, bez ustání přecházel po pokoji a podrážděně do sebe vtlokal věci mně zholder nesmyslné k první státní zkoušce. Bylo to v létě, velmi horko, nejspíš tohle období, bylo to naprosto nesnesitelné, pokaždé jsem se zastavil u okna, mezi zuby protivně dějiny římského práva, nakonec jsme se pomocí znamení dorozuměli. Měl jsem ji vyzvednout večer v 8 hodin, ale když jsem večer sešel dolů, byl tam už někdo jiný, inu, mnoho se tím nezměnilo, měl jsem strach z celého světa, tudíž i z tohoto muže; kdyby tu nebyl, měl bych z něho strach rovněž. Avšak dívka se sice do něho zavěsila, ale dala mi znamení, abych šel za nimi. Tak jsme došli na Střelecký ostrov, vypili tam pivo, já u vedlejšího stolu, šli jsme pak, já za nimi, pomalu k bytu té dívky, někam k Masnému trhu, tam se muž rozloučil, dívka vběhla do domu, já jsem chvíli počkal, až zase seběhne dolů ke mně, a pak jsme šli do hotelu na Malé Straně.

Když se po ránu vracejí přes Karlův most, není ale Kafka nijak mimořádně šťasten, jeho neobšťastná milostná noc, štěstí nachází v noci propsané. Snad to zní vyšinutě, ale nepodiví se už tolik ti, kdo sami něco vytvářejí. Že by jásavý pocit z díla nebyl srovnatelný s úžasem, že nás někdo miluje? Přinejmenším lze u Kafky vystopovat zákonitost v prolínání obou zdrojů štěstí.

Aby mohl dobře psát, potřeboval neklid a energii vyřůstající z živého vztahu, ať už komplikovaného k otci, nebo ještě komplikovanějšího k ženám. Ale nikoho ze svých protějšků si nemohl příliš připustit k tělu a vztah naplnit. O čem by pak psal, odkud by bral potřebnou nejistotu, tenzi a otevřenost? – Podobně propojený vztah měl i ke svému povolání úředníka, které si záměrně vybral co nejvzdálenější od svých zájmů. Na doktora práv se ale musel nejprve vypracovat. Vraťme se pár kroků zpět z Celetné do Týnské uličky, jejímiž úžinami zahájil své školní putování. Lehké to neměl od samého začátku, jak se po letech dozvídá jeho přítelkyně Milena (v dopise z 21. VI. 1920):

Do školy mě každé ráno vodila naše kuchařka, drobná, suchá, hubená, s propadlými tvářemi, špičatým nosem, nažloutlé pleti, avšak pevná, energická a nadřazená. Bydleli jsme v tom domě, který odděluje malé náměstí od velkého. Chodili jsme tedy nejprve přes náměstí, pak do Týnské uličky, pak takovým klenutým průchodem do Masné ulice směrem na Masný trh. A každé ráno se opakovalo totéž snad po celý rok. Když jsme vycházeli z domu, řekla kuchařka, že poví učiteli, jak jsem doma zlobil. Já jsem ovšem zřejmě nijak zvlášť nezlobil, ale přece jen jsem byl vzpurný, daremný, smutný, nazlobený a asi by se z toho dalo pro učitele pokaždé poskládat něco pěkného. To jsem věděl a kuchařčinu výhrůžku jsem nebral na lehkou váhu. Ale nejdřív jsem si ještě myslel, že cesta do školy je hrozně dlouhá, že se toho ještě může spousta přihodit (z takové zdánlivé dětské lehkovážnosti se pozvolna vyvíjí, protože cesty právě nejsou hrozně dlouhé, ona úzkostnost a smrtelná vážnost), také jsem byl, alespoň ještě na Staroměstském náměstí, velice na pochybách, že by se kuchařka, která sice měla respekt, ale přece jen to byla osoba služebná, vůbec odvážila promluvit s učitelem, osobou požívající respekt veřejnosti... Někde tam, kde se vchází do Masné ulice, ... strach z hrozby převážil. Začal jsem prosit, ona vrtěla hlavou, čím víc jsem prosil, tím cennější se mi jevílo to, oč jsem prosil, tím větší bylo nebezpečí, zastavil jsem se a prosil o odpuštění, ona mě táhla dál, já jsem pohrozil odplatou rodičů, ona se zasmála, tady byla všemocná, zachytával jsem se domovních portálů, nárožních kamenů, nechtěl jsem dál, dokud mi neodpustí, strhával jsem ji za sukni zpět (snadné to taky

neměla), ale ona mě vlekla dál, ujišťujíc, že i tohle ještě učitelé vypoví, bylo už pozdě, na sv. Jakubu bila osma, bylo slyšet školní zvonění, jiné děti se rozběhly, přijít pozdě, z toho jsem měl vždycky největší strach, teď jsme se museli dát do běhu i my, a pořád ta nejistota: „Řekne to, neřekne to“ – ovšem že to neřekla, nikdy, ale vždycky měla tu možnost, a dokonce stupňující se možnost (včera jsem to neřekla, ale dnes to řeknu docela určitě) a té se nikdy nevzdala.

Nejen, že se zde opět setkáváme s tíživým údělem citlivého děcka a z pouhého dopisu znovu čteme plastický příběh literární, úryvek též obsahuje běžný prvek Kafkových textů, které nám nikdy nepředkládají k uvěření jedinou pravdu. Ba ani dvě možnosti mnohdy nestačí, abychom situaci nahlédli, sám v jiném dopise říká, že pro něj má celek vždy aspoň tři půlky. Příliš časně si oddychneme, že kuchařka nežalovala. Neboť vzápětí slyšíme: Ale měla tu možnost. A hned nato: Ta možnost se dokonce stupňovala. – Postupovalo i jeho vzdělání, od obecné školy v Masné ulici, kam směřujeme, přes Staroměstské gymnasium, před jehož zadní frontou v Týnské uličce stojíme, ke studiu práv na Karlově universitě v nedalekém Karolinu až k vlastní úřednické práci nejprve u Assicurazioni Generali na Václavském náměstí, kde sice dlouho nevydržel, kvůli přílišné pracovní době obvyklé u soukromých podniků, odkud se ale zachoval dotazník jím vyplněný. Z jeho kolonek konstatujeme, že byl na svou dobu dlouhán (182 cm), že byl rovněž hubenour (61 kg) a že vypadal „juvenilně“ (vždy o deset patnáct let mladší než vskutku byl). Na své tělo si naříkal (v deníku dne 21. XI. 1911):

Moje tělo je příliš dlouhé na to, jak je slabé, nemá špetku tuku, aby vytvářelo blahodárné teplo, aby uchovalo vnitřní oheň, nemá tuk, z něhož by se duch někdy mohl nasytit i nad svou denní potřebu, a celek přitom neutrpěl újmu. Jak by mohlo mé slabé srdce, u něhož mě poslední dobou často píchalo, rozhánět krev po celé délce těchto nohou. Už jen ke kolenům by mělo dost co dělat, dál však krev stařenkou silou sotva proplachuje chladné holeně. Jenže to už je jí zase zapotřebí nahoře, čeká se tam na ni, zatímco ona se dole promrhává. Délkou těla se vše roztahuje. Co může

takové tělo dokázat, když by mělo, i kdyby se smrškló, stejně příliš málo síly na to, čeho chci dosáhnout.

Očividně tu stojíme před dalším podstatným projevem Kafkova stylu; je to metafora, ovšem jiného rázu, než kterou hýjí spisy Werflovy nebo Meyrinkovy, rovněž pražských Němců. Jako by se z jednotlivých slov přesmykla do celých příběhů, jako by měl potřebu vidět neživé věci živě, lidi pak jako hmyz a zvěř. Kromě toho, že věci oživuje a zvířata naplňuje důvtipem, navíc obojí vzájemně projasňuje a změnou obvyklého úhlu zvýrazňuje jejich obraz. Jaký typ lidí bude mít asi v lásce člověk takto nespokojený se svou hubeností? Vzpomeňme na všudypřítomnou dvojici nepřijemných služebníků z románu Proces nebo Zámek: jsou hubení, pružní, ohební. Vzpomeňme ale i na téměř jedinou sympatickou osobu z románu Nezvěstný, tělnatou a monumentální kuchařku; nakonec i monstrózně tlustá Brunelda se proměňuje v objekt našich sympatií. A poslechněme si, co Kafka odpovídá Mileně odsuzující tloušťku Franze Werfla (v dopise z 30. V. 1920):

Cožpak nevíte, že jen tlustým lze důvěřovat? Jen v těchto tlustostěnných nádobách se všechno dovaří do konce, jen tito kapitalisté vzdušného prostoru jsou uchráněni, nako-lik je to u lidí vůbec možné, před starostmi a šílenstvím a mohou se zabývat v klidu svým úkolem a jedině oni, jak jednou kdosi řekl, jsou jako opravdoví občané Země po celé Zemi použitelní, neboť na severu hřejí a na jihu skýtají stín.

Metafory, kterými tento úryvek hýří, vyvolávají v naší procházející se společnosti nepřeslechnutelný smích. Dvacátému století, procházejícímu dvěma světovými válkami a několika totalitními režimy, nějaký čas trvalo, než Kafkovi umění humoru přiznalo, on sám a jeho přátelé se výsostně bavili už při prvním pokojovém čtení Procesu. Dobře si všimněme, že i jeho povolání, které mu mnohdy připadalo zoufalé, právě tím vykouzlilo občas dojemný obrázek ze služebních cest (např. v dopise Maxi Brodovi z léta 1909), jež nastupoval z pověření druhé, polostátní pojišťovací společnosti, Dělnické úrazové pojišťovny, u níž byl zaměstnán až do důchodu. Tu také jako právník hájil u soudu, zařazoval pro



ni podniky, zvláště na průmyslovém Liberecku a Frýdlantsku, do bezpečnostních tříd, navrhoval přístupy i přístroje, kterak zabránit úrazům zaměstnanců:

Co já mám totiž na práci! V mých čtyřech okresních hejtmanstvích... padají lidé jak opilí z lešení, rovnou do strojů, povolují všechny trámy, sesouvají se všechny náspy, podklouzávají všechny žebříky; co kdo dá navrch, zřítí se dolů, co kdo dá dolů, o to se přerazí sám. A člověku se až hlava rozbolí z těch mladých dívek v porcelánkách, které se s horami nádobí bez ustání vrhají se schodů.

S humorem se obírá dokonce úmysly sebevraždnými, když jde třeba o rozvinutí toho, co nabízí rozsáhlé staveniště na území bývalého ghetta z přelomu století, a v hutné zkratce, další typické součásti jeho psaní, líčí skryté možnosti své ulice, dnešní Pařížské třídy (v dopise jedné ze svých prvních lásek Hedvice Weilerové z října 1907):

Věřu jsem se předešlý týden hodil do této ulice, v níž bydlím a již říkám: „Rozběhová dráha pro sebevrahy“, neboť ta ulice vede zeširoka k řece, tam se staví most a na druhém břehu, kde je Belveder, to jsou kopce a zahrady,

bude tunel, aby se mohlo jít ulicí přes most na procházku pod Belveder. Zatím však z mostu stojí jenom lešení, ulice vede jen k řece. Ale to všechno je leda legrace, vždycky bude hezčí jít přes most na Belveder než skrz řeku do nebe.

Nebo když jde přímo o novelu, jíž se po dalších pěti letech sám pro sebe vřadil do cechu spisovatelského, novelu *Ortel*, v jejímž závěru protagonista z mostu skočí. Napsal ji během jedné noci (z 20. na 21. září 1912) jako důsledek a zároveň přízračně předpovězenou budoucnost, vyplynuvší z právě zahájeného, převážně korespondenčního vztahu s budoucí dvojnásobnou snoubenkou Felicí Bauerovou. Tentýž vztah je u kořene i Kafkova románu *Proces* (z roku 1914). Na sebevraždu Kafka pravda sám někdy pomýšlel, ale ještě spíš ji opět trochu „inscenoval“: když Felici neustále vmanévroval do snoubeneckého vztahu a vzápětí se z něho sám vymaňoval. Toto manévrování a tyto úniky věrně vplynuly v podobě viny do románu, do jeho chodeb a půdních prostor, románová postava pak sama nastavila své srdce dýce, tak jako si postava spisovatele přivodila krvavou ránu vyličenou v povídce *Venkovský lékař* nebo v dopise *Mileně Jesenské*



(z 8. května 1920), totiž tuberkulózu, jejíž vznik si vysvětloval psychosomaticky:

Bylo tomu tak, že mozek už nemohl unést starosti a bolesti, jimiž byl zavalen. Řekl: „Vzdávám to; avšak je-li tu někdo, komu na zachování celku alespoň trochu záleží, ať převezme část mého břemene a ještě chvilku to půjde.“ A tu se přihlásily plíce.

Chrlení krve Kafka postihlo v Schönbornském paláci, to už jsme překročili řeku – po řetězové Rudolfově lávce, která chodce na procházce převáděla od Rudolfiny na Klárov, než musela roku 1914 ustoupit Mánesovu mostu – a spolu s ním, jenž je v mladých letech tak nadšeným poutníkem, určujícím a utvářejícím své vlastní krajiny (v Popisu jednoho zápasu 1904–10), stoupáme k Hradčanům:

Vtom jsem vyskočil – mrštně, jako by to nebylo poprvé – svému známému na ramena a přiměl jej tím, že jsem mu vrážel pěsti do zad, k lehkému klusu. Když však ještě trochu vzpurně zadusal, a někdy se dokonce zastavil, zaťal jsem mu několikrát boty do břicha, abych ho povzbudil. Zdařilo se to a dost rychle jsme se dostali do nitra velké, ale ještě nehotové končiny.

Silnice, po níž jsem klusal, byla kamenitá a znatelně stoupala, ale právě to se mi líbilo a učinil jsem ji ještě kamenitější a strmější. Jakmile můj známý klopýtl, strhl jsem ho za límec vzhůru, a jakmile zavzdychal, dal jsem mu pěsti do hlavy. Přitom jsem cítil, jak zdravá je pro mne vyjíždka na tak dobrém vzduchu, a abych ji učinil ještě divočejší, nechal jsem do nás dout silný protivítr v dlouhých poryvech... Smál jsem se a trásl odvahou. Můj kabát se rozestřel a dodával mi síly... Teprve když mi křivé haluze stromů, jež jsem nechal

vyrůst u silnice, postupně začlonily slunce, vzpomatoval jsem se.

Z výšin Chotkových sadů téměř dohlédneme dolů do města na Kafkův pomník před Španělskou synagogou, který tu vztyčili Jaroslav Róna a Kafkova společnost roku 2003, zamýšlíme se nad tím, kdo asi je ten prázdný oblek, na který si Kafka vyskočil, aby se vydal na procházku do svých světů, zauvažujeme na chvíli, jestli i naše procházka nebyla klopýtáním v poryvech vichru vanoucího z jeho slov, a zdá se nám, že by nakonec z tohoto překrásného místa, jako vyříznutého ze stromoví Chotkových sadů a skýtajícího vyhlídku na ohyb řeky na mnoha místech přemostěné, na množství domů a paláců kolem ní, na nebe stoupající nad těmito spoustami zpoza věnců sídlišť vzhůru, že by nám mohl náš autor zde, na této vyhlídce, ještě na závěr přednést své Císařské poselství (ze sbírky povídek Venkovský lékař z roku 1916–17):

Císař – jak se proslýchá – poslal tobě, jedinci, ubohému poddanému, nepatrnému stínu, jenž před císařským sluncem prchl do nejvzdálenější dálky, právě tobě poslal císař ze svého smrtelného lože poselství. Nakázal poslovi, aby klekl u jeho postele, a do ucha mu pošeptal poselství; tolik mu na něm záleželo, že si je dal znovu opakovat do ucha. Kývnutím stvrdil správnost toho, co bylo řečeno. A přede všemi, kdo přihlíželi jeho smrti – všechny překážející stěny jsou strženy a na schodišti, jež se pne do šířky i do výšky, stojí v kruhu říšští velmožové –, před těmi všemi posla odeslal. Posel se ihned vydal na cestu; silný, nezdolný muž; napřahuje před sebe hned jednu, hned druhou paži, klestí si cestu zástupem; narazí-li na odpor, ukáže na prsa, jež nesou znamení slunce; a postupuje tak bez nesnází kupředu jak nikdo druhý. Avšak zástup je převeliký; jeho příbytky neberou konce. Jak by letěl, kdyby se před ním otevřela volná pláň, a brzy bys asi na svých dveřích uslyšel nádherné bušení jeho pěstí. Avšak místo toho, jak nadarmo se lopotí, stále ještě se prodírá komnatami vnitřního paláce; nikdy je nezdolá; a i kdyby se mu to podařilo, nic by tím nebylo vyhráno; musel by se probouvat po schodech dolů; a kdyby se mu to podařilo, nic by



tím nebylo vyhráno; bylo by třeba přejít dvory; a za dvory druhý palác, který obemýká první; a opět schody a dvory; a opět palác; a tak dál skrze tisíciletí; a kdyby nakonec vyrazil poslední branou ven – to však se nikdy, nikdy nemůže stát –, leží před ním teprve sídelní město, střed světa, zaplavené svou sedlinou. Tudy nepronikne nikdo, natož s poselstvím nebožtíkovým. – Ty však sedíš u svého okna a sníš o něm, když se večer nachýlí.

Věra Koubová, se věnuje fotografování a překladům z německého jazyka.

Doprovodné fotografie Věra Koubová.

Básník si svoje slova nevymýšlí

Rozhovor s Jiřím Červenkou nejen o několika současných polských básnících

Jiří Červenka se narodil v roce 1943 v Jindřichově Hradci, dětství prožil v jihomoravském Znojmě. Vystudoval filozofii a češtinu na FF MU v Brně, absolvoval v roce 1972. Poté pracoval jako lesní dělník, domovník a horský nosič, v letech 1978–2004, tedy více než čtvrtstoletí, jako kastelán na hradě Pecka ve východních Čechách.

Jiří Červenka je básník a překladatel. Publikovat začal až po roce 1989, po pádu socialistického režimu. Jeho „prvotinou“ je rozsáhlý soubor poezie nazvaný *Paměť okamžiku* (1996), výbor z básnického díla, které vznikalo po více než třicet let (1963–1995). Po „debutu“, kterého se díky nepřízni doby Jiří Červenka dočkal ve svých třiapadesáti letech, publikuje další dvě básnické sbírky: *Konec sezony* (2003) a *Uvidět Znojmo* (2008).

Z polštiny přeložil Jiří Červenka knihu *Dialogy se Sověty* Stanisława Vincenze (2002), sbírku povídek *Smrt cikánského krále* Kazimierze Orłose (2004), knihu Leszka Kołakowského *Malé úvahy o velkých věcech* (2004) a cykly básní Karola Maliszewského *Rok na cestě* (2006) a Czesława Miłosze *Svět* (2008). Jiří Červenka žije od roku 2004 ve Znojmě.



V době, kdy se scházíme nad tímto rozhovorem, jste právě po čtrnáctidenním pobytu v Polsku, kde jste navštívil především básníka a kněze Franciszka Kameckého. Mohl byste něco říci o svém překladu jeho veršů a o tom, jaký jste zvolil způsob vydání jeho knížky v Čechách? A jak je to obecněji s básníky-kněži v Polsku a jaké je jejich postavení v současné polské poezii, liší se, pokud jde o jejich tvorbu, zájem čtenářů a soudy kritiků?

Těch čtrnáct dnů se nakonec smršlo na týden, ale původní program se nezměnil, takže zážitky byly dvojnásob intenzivní. Cílem mé cesty bylo Gruzno, pohledné městečko ležící na levém břehu Visly asi třicet kilometrů severně od Bydhoště. Zúčastnil jsem se tam oslav 50 let tvorby a 70 let života kněze a básníka Franciszka Kameckého. Několik slavnostních mší, autorské večery, výstavy, folklórní soubor z Kociewa, hasičská hrachovka z polní kuchyně, divadelní představení, přátelská setkání, gratulace. Myslím, že takové množství kněží, umělců všeho druhu a sympatických lidí jsem v životě neviděl. Pár dnů nato svátek sv. Jana

Křtitele, patrona zdejšího kostela, tedy pouť s bohoslužbou, davy lidí, stánky, atrakcemi a vším, co k tomu patří. Mezitím jsme navštívili ještě Cekcyn, vesnici mezi jezery a lesy, kde se Franciszek narodil, Gdaňsk a Sopot, kde jsem se setkal s několika mladými básníky, které překládám.

Duší společenského života v Gruznu je kněz a básník Franciszek. Měl jsem možnost prožít několik dnů v jeho blízkosti, vidět ho při snídani, při bohoslužbě v kostele, při rozmluvě s lidmi, jak recituje básně nebo jak řídí auto. Před několika měsíci mu operovali koleno, každý krok pro něho znamená bolest, na nohou však je od rána do večera. Farář arský naší doby, napadlo mě mimovolně, živá legenda.

Historie našich vztahů – a dnes mohu říci i přátelství – začíná v roce 2002. V tom roce vyšly mé básně v sopotském časopisu *Topos* a v témže čísle byla i Franciszkova fotografie a odkaz na jeho sbírku *Nářek kněze*. Nevím, zda mě zaujal víc samotný titul, nebo sugestivní obrázek na obálce, ale knížku jsem si sehnal a pár

básní z ní přeložil. Zároveň jsem si s autorem vyměnil několik dopisů a jako projev důvěry obdržel jeho dvě nové sbírky. Ty jsem záhy přeložil, pořídil jakýsi výbor a ten předal do redakce známého nakladatelství. Tam strojopis ležel téměř dva roky, abych se nakonec dozvěděl, že pro ně poezie není kasovní žánr, prostě že knížku nevydají. Mezitím vyšel *Nářek kněze* v překladu Lenky Daňhelové v nakladatelství H+H.

Co si teď počít? Mám hledat jiného nakladatele? A co z toho? Kdo to bude číst? Básničky od nějakého Poláka a ještě k tomu kněze? V době, kdy je svět zaplaven knihami, které jsou čím dál dražší a které stejně nikdo nečte? Bude třeba vymyslet něco jiného, netradičního.

Nakonec se podařilo vytvořit cosi, co jsem později nazval „katolickým samizdatem v éře konzumního knižního ráje“ – útlou brožurku se symbolickým názvem *Krajina zázraků*, zaštitěnou sv. Františkem na titulní straně, grafikou od Miliwoje Husáka.

Náklady na vydání byly deset až patnáctkrát nižší než u běžné publikace, takže jsme si mohli dovolit – a právě na tom stavěla naše rafinovaná strategie – rozeslat brožuru na adresy dvě stě padesáti farností v Čechách i na Moravě. V každém výtisku byl lístek s informací, že jim knížku posíláme proto, aby si naši páni faráři mohli udělat představu o duchovním životě jejich polského kolegy. Kdyby si básně přečetl každý pátý, bylo by to možné považovat za úspěch.

Celá akce proběhla v říjnu loňského roku a v prosinci se v Polském institutu v Praze uskutečnila prezentace knížky za účasti autora. Tam jsem viděl Franciszka poprvé. Nepřekvapilo mě to, ani neudivilo. Vypadal přesně tak, jak jsem si ho představoval. A nejen pokud jde o jeho vzhled, ale i co se týče jeho gest, řeči i mlčení. Jako bych ho znal už odedávna. Básník si svoje slova nevymýšlí – ona plynou z jeho nitra, z jeho duše. A ten, kdo se s nimi dostává do kontaktu, a není důležité, zda čtenář či překladatel, poznává prostřednictvím těchto slov ty největší hlubiny básníkovy nitra.

Katolická církev má v Polsku ve společnosti mnohem větší vliv než u nás. Obrací se také k mnohem početnějšímu a různorodějšímu publiku. Je zdrojem duchovního dění a kvasu ve společnosti. Řada kněží se angažuje v politice, působí v různých institucích,

přednáší na univerzitách, a dokonce píše i básně. Například na autorském večeru v Bydhošti byli z osmnácti vystupujících čtyři kněží.

Termín „kněžská poezie“ („poezja kapłańska“) mi nepřipadá příliš šťastný. Byl použit z čistě praktických důvodů při sestavování antologie kněžské poezie *Słowa na pousti* (*Słowa na pustyni*). Antologie vyšla v roce 1971 v Londýně s cílem manifestovat protikomunistický postoj polských kněží píšících básně. Termín se ujal a používá se dodnes, a to i přesto, že je pouze nálepkou pro jistou skupinu autorů, bez výpovědní hodnoty o kvalitách a zaměření jejich tvorby. Známkou dobré katolické poezie není, že se slova Bůh a Kristus vyskytují ve všech pádech v každé druhé větě – od toho je v Polsku *Radio Maryja*.

Velmi si cením Vašich překladů současné polské poezie, domnívám se, že Vaše zprostředkování do češtiny je přesné a zároveň výsostně básnické.

Polskou poezií jsem se nikdy nezabýval systematicky nebo profesionálně. Dříve jsem ji četl pouze s nadějí, že zde objevím někoho, jehož filozofie a vidění světa budou blízké mému. To, co jsem v sedmdesátých letech nacházel na pultech knihkupectví, mě příliš neuspokojovalo: Byli to básníci trpění a prověření režimem, tedy zcela nevýrazní. První, kdo mi padl do oka a koho jsem se pokusil přeložit, byl shodou okolností a náhod Czesław Miłosz, tehdy ovšem u nás takřka neznámý. Překlad jeho dvaceti básní z cyklu *Svět* mi zabral třicet let života.

To, že nyní překládám básně mladých autorů, není snad proto, že bych z nich chtěl vysát nějaký extrakt mládí, díky němuž bych omládl, ale naopak proto, že jsou mi tito autoři blízcí svým konzervativismem, tradicionalismem a nekonvenčním způsobem psaní.

Mohl byste něco stručně říci o polských básnících, překlady jejichž poezie jsou publikovány v tomto čísle Kontextů?

Karola Maliszewského znám již léta. Jeho existence pro mě byla něčím jako zrcadlovým odrazem mého já, neboť Nowa Ruda, kde žije, leží ve stejné vzdálenosti od česko-polské hranice jako Pecka, kde jsem v té době žil já. Myslím, že to překvapení bylo vzájemné,

a na důkaz našeho přátelství jsme si vzájemně přeložili své básně.

Mariusza Appela si spojuji rovněž s Nowou Rudou – vyšla zde jeho sbírka *Kočkochvíle*, která mi byla blízká svým stylem – něco mezi deníkovým záznamem a rytmičtým básnickým textem.

Básně Wojciecha Bonowicze se mi staly průvodcem po Krakově. S jejím autorem jsem se blíže poznal asi před dvěma lety. Obdivuji jeho životopisnou prózu o knězi Józefu Tischnerovi.

Tadeusze Dąbrowského jsem viděl poprvé před pár týdny, jeho básně na stránkách *Toposu*, jehož je redaktorem, ovšem sleduji řadu let. Doufám, že důvěra, kterou jsem k němu pojal, je vzájemná.

A jak vidíte polskou poezii v obecnější rovině? A polskou společnost?

Polská poezie se mi vždycky – možná neprávem – zdála poněkud mnohomluvná a mondénní. To se týká zvláště prostředí, v němž je prezentována, různých autorových večírků a promócí. Dámy v dlouhých robách nejpestřejších odstínů či v kastrůlkovitých kloboučcích à la Marie Majerová, s vrstvou make upu na tvářích a temně rudě zmalovanými srdíčky rtů. Scény jako z Wajdy nebo Felliniho. Člověk by jim mohl závidět ty vzrušené diskuse nad uváděnou sbírkou básní, po dvou hodinách se však zápal změnil v monotónní drmolání, které ovšem nemá konce, zvláště když je takový večírek neprozřetelně dotován vínem.

Zdá se mi, že polská společnost v posledních letech poněkud „zestredoevropštěla“. Na Polsku mě vždycky fascinovalo to prolínání a překrývání vlivů Západu a Východu. Západní racionalita promísená s východní emocionalitou. Na rozdíl od nás, kde důležitou roli hrál vždycky pivo, byla nezbytným katalyzátorem novodobých polských dějin vodka. Všechno to hrdinství a sebeobětování, fanatismus i násilí v pohnutých okamžicích dějin, stejně jako veškeré rituály všedního dne, od křtin, svateb a pohřbů až po běžné posezení přátel při obědě, se neobešly bez vodky. Pivo, to byla druhoradá a opomíjená komodita. Ještě v osmdesátých letech bylo točené pivo vzácností a k dostání bylo pouze *butylkowe*, navíc teplé a nevalné kvality. A dnes? V kaž-

dém městečku jedna hospoda vedle druhé a jak houby po dešti přes noc vyrostlé deštníky se značkami různých druhů pív. Żywiec, Warka, Lech, Okocim, Tyskie... Všechna čepovaná, dobré kvality i chuti. A Poláci to pivo pijí a s ním do nich proniká pivní kultura a oni se pomalu stávají žoviální pivaři. Jestliže pro ně Češi byli ještě nedávno Švejci a poserové, kteří se nemohli ani na to, aby se bránili, když byli napadeni, pak dnes jsou ochotni připustit, že to bylo možná rozumnější, než se s píkami na koních vrhnout proti tankům.

Není náhodou, že se řada mladých Poláků začala zajímat o Čechy, o naši kulturu, dějiny i každodennost hlouběji, tak jako my se zajímali o Polsko v šedesátých, sedmdesátých či osmdesátých letech. Jako příklad bych uvedl Wojciecha Wencela a jeho sbírku *Podzemní motýli*, která je reminiscencí na Reynkovy *Podzimní motýly*. A není to jen Reynek, co okouzlo tohoto mladého básníka, ale i krajina Vysočiny, lidé, kteří tam žijí, a... slivovice. Když si básník uvědomí, že Čechy nejsou jen zemí piva, je to jistě dobré znamení. A až dojde poznání, že existuje i Morava a víno, nebude mu už nic chybět k dokonalosti.

Vaši poslední básnickou sbírkou je Uvidět Znojmo (2008), jedním z jejích základních témat, jak už napovídá její název, je návrat do rodného města. Na čem pracujete, kromě překladů?

Uvidět Znojmo se mi dnes jeví jako labutí píseň. Je to básnění o naplněné touze. Ve Znojmě jsem prožil dětství, zde byl můj ráj, moje země zaslíbená. Když se rodiče rozvedli a já se přestěhoval s matkou do jiného města, bylo mi, jako by mi někdo rozřízl duši na dvě poloviny. Jedna půlka zůstala ve Znojmě a druhá se mnou bloudila kdesi po světě. Není tedy divu, že když se naskytla příležitost, vrátil jsem se do města svého dětství, abych spojil ty dvě trápící se poloviny. Tím se můj životní kruh uzavřel. Minulost se naplnila. Chodím kolem těch reálií dětství jako kolem pomníků na hřbitově. Psát se dá pouze o *něčem*, a pokud to *něco* zrovna teď není, nevyvádí mě to z míry, jednou jistě přijde. I kdyby to vydalo pouze na jednu báseň.

Rozhovor vedl Petr Motýl.

Existuje ještě poezie?

Překlady Jiřího Červenky

FRANCISZEK KAMECKI

Hosté jako bozi

Jsem velmi rád když ke mně přijíždíte
protože jsem sám
krásné dámy ve sněhobílých blůzkách
a tmavohnědých kostýmcích
bělostné nožky pod pestrobarevnými sukněmi
prodlužují vzdálenost k podpatkům a k podlaze
překrásná pozemská příroda se ve vašich úsměvech
odráží
jako v kouzelných zrcadlech
růžovoučké a měkké ruce se ke mně vztahují
jako laskavost z krátkých rukávů zakončených
širokými a bíle se rozvírajícími záložkami manžet
dal bych přednost opačnému bontonu: já čekající na
vás s květy a ručky políbením

Pánové v kravatách vymodelovaných hřejivými prsty
vašich žen

V takové společnosti jakoby ve středu planety
toužíme vymezit sebe sama
a své slabosti a bolístky pokládat za chod dějin
nejednou není nic důležitějšího než naše tváře ruce
stisky
polibky a úsměvy
a tajemné oči dam pod zelenkavým mejkapem na
víchách
s čnějícími tykadly řas

Cožpak může být ještě něco krásnějšího než vy milí
přátelé?

Co může konkurovat vašim jemně lesklým rtům
vaším dolíčkům na rozesmátých tvářích
křivkám vašich odhalených šíjí a uší
ozdobených řetízky se zlatými srdíčky a rybkami

Křížky jsou originální jak dramatická pauza
v prostoru
bez odpovědi co bude s utrpením a láskou

Proto jezděte ke mně aby
v mé poustevně nebyla nouze o vztahy a vzájemnosti
to pak každé neštěstí ztrácí na síle
děkuji vám jako muž izolovaný
od všeho ruchu
kulhavec s omezenou možností procházek
splácávající smysl ke smyslu
aby nakonec bylo možné spatřit nějaký celek
neporušitelnou jednotu mezi námi
jakousi okrouhlost bytí
a plnost toho co je

(Brat Opuszczonych, 2010)

Franciszek Kamecki (1940), básník a katolický kněz. Letos oslavil své sedmdesátiny a výročí padesáti let tvorby. Český vyšlo: *Nářek kněze* (2006) a *Krajina zázraků* (2009).

MARIUSZ APPEL

Stoupám si na špičky, abych viděl

Vzpomínky lští utkvěly v paměti,
pod kůží jako venfloni. Obrazy ožívají
kapku po kapce a vsakují se poblíž míst
narození. Tam kde jsme díky výsadnímu postavení
vědy získanému ve škole pokládali plastické
vojáčky za olověné. Teď vydechuji
tu dobu (míti či býti), kdy všichni
cosi sbírali a pouze pomníky hromadily
tetování z ptačího trusu. Město bez náměstí
není naprosto osvobozeno od historie. Dětství
s tvářemi červenými od hnětení těsta.
Babička Kunka, která říkala, že válení těsta
je nedělní cesta po mouce. A ulice,
odkud je slyšet hluk – křik party kamarádů
hrajících pod okny fotbal, kdy já byl po koupeli
a modlitbě
již jednou nohou v sedmém nebi spánku.

Básnička ze školy

Žáci z nižších tříd úhledně rytmezují
plochu školního dvora. Dřímající školnice
vykládá posunky své sny. Chlapci ze 7 b
právě vyrazili s tenisovým míčkem dobýt
fotbalové hřiště. Já s kámoši a několika pěknými
holkami
okupujeme pískoviště. Najednou ze země vyrůstá
waryňák a s pořádným rozmachem se zakousne
do předměstského dvorku. Bafáním dieselu se
ospravedlňuje,
že to dělá kvůli nějaké pětiletce. Takové to byly časy:
zhoubné
pro nás jak stromy pro listí na podzim. Abychom po
škole zahnali
nudu, hráli jsme s nasazením života panáka na
železničních
pražcích. Všechno, co bylo z červených cihel a mohlo
být starší než my, jsme pro jistotu nazývali –

německé. I ten náš návrat zkratkami: přicházíme
vždycky pozdě. Se zbytky pišingrů v ústech
přilepenými k patru jak hostie a smutkem,
který se nám nepodařilo utopit v černém pivu.

Hybernace

U postele stojí láhev limonády, s trochu
povoleným víčkem – šumí. Šimrání bublinek:
po dvou
masírují vodu. Sedíš u okna, protože v noci se
sklo změnilo
v zrcadlo, odlesky jsou rastrované
a jako černobílý film
vytvářejí kolorit okolní skutečnosti. Nejsme
podchlazeni, ale ruce mají teplotu rozpouštějící se
táfičky
čokolády. Čerstvé tělo zastrkuji pod postel.
Ukládám se,
toužím prodloužit si dobu trvanlivosti, pro tebe.

Sic!

Mistrovství světa v kopané způsobilo nudu
na dva týdny. Otevírám okno: na svět (psst)
unikají z pokoje bublinky ticha. Déšť ťukající
na parapet je reálnější než mantry. Podezírám,
ale nesleduji lidi, že si rozvírají deštníky,
jako by byli z cukru. Na sousedním dvorku se perou
kočky, po světě tahají smetí, stromy pod sebe
poslušně kladou listí. Takové léto: musíme se koupat
ve vařící vodě. Když se uleží kaluže, sedneme si
na trávu trávníku, rameno k rameni, jak do sebe
zahledění a cizí problémy se nám budou zdaleka
vyhýbat.

Mariusz Appel (1974), původním povoláním ekonom, nyní
působí jako sportovní trenér. Žije ve Varšavě. Debutoval
sbírkou */kočičí lebky/(/kocie łby/*, 2004). Následovaly *Kočko-
chvíle* (*Kotochwile*, 2005) a *Skicář* (*Rysunkowy blok*, 2007).

KAROL MALISZEWSKI

Vypnout motor a zastavit se

Jsi rosou, kterou chtěl bych pít
ze špinavých rukou tohoto světa,
a jestliže ti dali jméno Eva,
pak všechno může začít znova.

Přede mnou jsou dvě cesty,
teprve později zahlédnu třetí –
přes řeku. Její šumění
se stupňuje, u kamenného jezu křik –

kdesi vyzvánějí telefony, blokují spojení,
a zde káně rozžíná a zhasíná
nebe v pravidelných intervalech
jako strážce cest,

slyším šumění, jsem uvnitř,
vodopád světa
se valí přímo na mě,
zavanul chlad.

xxx

Bobr vyplul na hladinu. Procházíš kolem.
Ani on si tě nevšímá.

Kolik podemletých kurníků
a stržených plotů z vrbového proutí.

A není nikdo, kdo by to zaznamenal.
Ušmudlané děti nakládají do dodávky

křeslo a koníka bez hlavy.
Rodina se stěhuje blíže k dolům na bídu.

Zima nemá konce.

Více méně

Nikoho to nevzruší a neurazí
nebude zaznamenáno
a nebude se o nic ucházet

tím spíše piš abys psal

pro černé stěny tisku
pro sloupy jež nic neovíví

pro Julii Hartwigovou
pro vojáka na vycházce
nahlízejícího do sešitu protože není místo

pro ty s nimiž se nepočítá
více méně jako s tebou

Na chvílku

Nevím, co říci.
Rtuťové mraky se nedočkaly chvály.
S deštěm utichl potlesk.
Na dlažbu padají ryby okamžiků,
necudně trčící kupředu. Vždy je tu něco,
na čem záleží čím dál méně.
Ve městě byla manifestace, ale já tam nebyl.
Skutečně je zajímá jen jediné: pohár
vítězů pohárů. Nějaký zápas, ohlas a kupa
úředních dopisů. Nevím, co na to říci.
Jak zaujmout poezií okamžiku.

Rekviem

Zde všechny větve patří mrtvým,
vytrvale jimi mávají ve větru;
nevím, zda z alba stále hledí jejich
mladé oči; zanechali zde uniformy, svatební
šaty, obleky od prvního přijímání
a nazí mizí mezi větvemi;

nevím, zda je tam u Pána Boha
čeká hostina či piknik;

nemohu věřit mytologiím
a napůl věřím pouze v rozklad;
s jarem se vrátit na zem, bubnovat deštěm,
být mladým výhonkem, hořkým mléčem v písku.

Prostá historie

Do tolika kostelů jsem vcházel
marně, sádrovým figurkám pro smích.
Opuštěné děti plakaly,
Boží ostatky bylo třeba seškrabovat
z jejich zablácených bund,
otec řádil po putykách a chodil za děvkama,
svět se vzdaloval jak kymácející se vagónek
bez průvodčího a bez strojvůdce;

později jsem se s týmiž dětmi setkával
ve školách, učil jsem je pravopisu
a vlastním jménům a ony na mě hleděly
jak na strojvůdce; vybíral jsem z nich
ty nejlepší do mužstva pro zápas
s přespolní cháskou, a když se pocákaly blátem
na hřišti pod haldou, měl jsem slzy v očích.

Lidé z opačné strany ulice

Když mi přivezou uhlí
a zvedá se mlha,
lidé z opačné strany ulice

se zatajeným dechem sledují
manévrování multikáry.
Konečně se zmrzlá
prdýlka napasuje do secesní brány,
aby vyprdlá tunu nebo dvě
doprostřed průjezdu.

Jeden takový s pytlem za zády
číhá na pár lopat mouru.
Nemluva kroutí hlavou

a myslí si, že chlápek urve zrcátko
o římsu, ale kdepak ten.

Starší paní ve filcových botách
ze sociální péče
mu kovovým hlasem nádražního tlampače
cosi vysvětluje

a mě se ptá, kdy to všechno skončí.
Všechno už dávno skončilo,
teď žijeme ve všem napadrť,
v kusech. Nechce mi věřit.

A ten její úsměv jako z výprodeje.

xxx

Modravé kopce vysály z mraků všechnu rosu
a rozlehly se do dále
jak paví křik, jak z pole prchající osud;

kouř signálních ohňů na nebi hieroglyf splétá,
lesem se vine pěšina, aby jak nedořčená věta
zmizela za ohybem v křiku rudém po ostružinách.

K čemu jsou ruce, smysly, vůně?
Vynález písma? Číst básně ve vinárně
nebo svým hlasem zčeřit vodu tůň,

aby ses tak zvaně zvěčnil? Marně,
marně.

Karol Maliszewski (1960), básník, prozaik a literární kritik. Narodil se v Nové Rudě, kladském městečku ležícím ne-
daleko polsko-české hranice, kde žije dodnes. Vydal osm
básnických sbírek, tři knihy prózy a tři soubory literárních
kritik. Český vyšla jeho básnická sbírka *Rok na cestě* (Opus,
2006).

WOJCIECH BONOWICZ

Sensation

To byste nevěřil, pane, co se mi stalo.
Stál jsem na zastávce když do davu vjelo
auto. Ani mě nezranilo odhodilo mě dozadu.
Ženě přede mnou také podrazilo nohy.
Byl teplý den strašně to smrdělo.
Běžel ke mně velký pes a v půli cesty
se vrátil. Snad někdo pískl zasyčel jsem a hned
přišla loďka plná medu.
A víc si nepamatuji museli mě svléci.
Popadl jsem holku za břicho. Moc se smála.

Novoroční příběh

Cesta nemohla pojmout lidi.
Bylo jich tolik.
Zastavili jsme se tedy abychom se podívali.
Na výkop pro budoucí kostel.
Vybrali už hodně zeminy.
Pan farář skutečně nezaháležel.
Za domem se sušily ubrusy a jeho prádlo.
Abychom viděli farářovy spodky.
Stoupili jsme si na špičky.
Právě v tu chvíli vítr.
Na nás dýchl kouřem z komína.
Dnes už je všechno jasné.
Řekl jsem a ustoupil dozadu.
Ale tenkrát to tak nebylo.
Možná někdy bylo.
Dávat věci mermomocí dohromady.

Fragment

Dva havrani pijí vodu z jamky
kterou vyklovali v ledu. Dva znehybnělé
stroje které se za chvíli zbaví rzi
a vystoupí z ranního světla.

Básníci vstávají poslední. Protahují se
a myslí že to bude opět jejich den: návrat subjektu.

Zahrada

Nevíme zda strom přečká zimu.
Dva nejbližší polámala vichřice.
Ostatní ustoupily o krok zpět a čekají co bude.

Osamělý strom. V pozadí dům.
V domě otevřené okno.
Není čím se zahřát takže je třeba hřát se
podzimním dnem.
Dokud to jde.

Všichni se diví, že stromy ještě neskáceli.
Nakonec to budou muset udělat. Nejprve snad
ten osamělý. Jeho polámaní sousedé
shořeli loňské zimy.

Co to jsou dějiny? Před tím jsem na to nemyslel
a teď se ptám: co to jsou dějiny?

Můj sen s hodinkami

Jedli jsme hodinky z plechových misek
Hodinky měly oči jako všechno v gulagu
z každé škvíry na nás hledělo zmrzlé oko.
Mrtví spali v brázdách nebo na dně řeky.

Nikdo neměl
hodinky na ruce. Bylo to naše jediné jídlo.
Kromě toho led jehož se nedalo dotknout.
Ledová stěna na níž se za svítání chvěje můj dech.

Komentáře

1

Když už společnost nemá
nikoho komu by se mohlo věřit
vybírám menší zlo. A vždycky
je to stejné: menší roste a
stane se břemenem k neunesení.

2

Kněz se mnou nechce mluvit. Včera opět
zavřel dveře. A důvod? Důvod je většinou
tentýž. Ptá se jestli to Bůh vidí jinak. Ano vidí
to jinak, říkám. I když to může také
vidět tak jako kněz.

3

Když zlo zaútočí trochu ustoupíme. Vrátime se
na místo které obsadilo až když už je po všem.
Ale po všem není nikdy stejné: hranice
se posunuly a teď jsme i my vinni.

Jak jí pomoci

Stane se že báseň
zvedne hlavu.
A ty pak přemýšlíš

jak jí pomoci
uchovat jasný pohled
bezradného.

Úkryt

Chce se mu spát. Patrně se mu chce umírat.
Vchází do roubeného domku s peřinami a kymácí se
a kymácí až ztrácí cit. I když je sám předstírá
že ho jeho
poddaní nevyhnali. Že nikdy nebyl poddaný.

5.59

Celou noc jsem šel
po dně.
Dno bylo všude. Šel jsem
neznámým směrem. Jako bych přešlapoval
na místě ale to místo se pohybovalo
a za chvíli se začalo cosi pohybovat i ve mně.
Potom už bylo bahno husté natolik
že jsem si na ně mohl lehnout. Odpočíval
jsem na dně s vědomím že pode mnou nic není.
Že už tam nebudu hledat.
Odpočíval jsem v sobě
na dně. Kdosi mě pozoroval
ve snu. Kdosi tam byl. Zdál se mi kdosi
komu jsem se zdál já. Kdosi
řekl: „Nevím
kde jsem
ale jsem.“

Wojciech Bonowicz (1967), básník a publicista, redaktor
krakovského katolického nakladatelství Znak. Debutoval
sbírkou básní *Volba většiny* (*Wybór większości*, 1995). Po ní
následovaly čtyři další sbírky a biografická próza o knězi
Józefu Tischnerovi. Kromě dvou básní (*Sensation*, *Novo-
roční příběh*), které jsou ze sbírky *Lidové básně* (*Wiersze
ludowe*, 2001), jsou ostatní básně ze sbírky *Polské znaky*
(*Polskie znaki*, 2010).

TADEUSZ DĄBROWSKI

xxx

Moje matka prosila po tvé smrti o
cokoli a brzy se jí zdálo o paprsku
padajícím z nebe chytila se ho jako
břitvy teta se strýcem se chytili také

i babička a sestřenice a paprsek se utrhl.
Teď visí vysoko nad nimi a připomíná
plátěný kaloun. Když vane vítr

jeho koneček kreslí v průzračném vzduchu
neviditelná písmena.

xxx

Není větší lásky než
mlčení.

Protože kdybys s vědomím
jak myslím na smrt
zradil ve chvíli
která přijde otce
přestal bys být Bohem a já bych tě obdivoval

nanejvýš tak
jako na základce Tomka
S. který obracel
víčka naruby
dotkl se jazykem nosu
a předpověděl vlastní
smrt. Ty však mlčíš

když k tobě mluvím
mlčíš když umírají
nejbližší. Není větší
lásky než mlčení

hmatatelné jak asfalt
nebe v noční kaluži.

xxx

Tráva – mohla by krákat, ale šumí – mlčí.
Havran – mohl by cvrlikat, ale kráká – mlčí.
Tramvaj – mohla by jet, ale stojí ve vozovně – mlčí.
A druhá tramvaj – mohla by stát ve vozovně,
ale jede – mlčí.
Mohla bys na mě pohlédnout,
ale ty jen mluvíš – mlčíš.
Chtěl bych konečně zmlknout, ale zatím jen
tiše sedím.

xxx

Mezi odlivem myšlenky a přílivem
snu mám minutu věčnosti na sbírání
metafor.

Ale než se mi podaří shýbnout se pro první
z nich, zalije mě vlna a zmocní se mě zmatek.

O něco později se probouzím, protože slunce
mi strká prsty do očí. Moc si toho nepamatuji.

V pravé kapse mám kamínek, v levé medúzu,
v ústech písek.

xxx

Křest básnické sbírky pana faráře v jeho
zahradě. Slunečné odpoledne. Vítr
se jako číšník svižně proplétá mezi hosty.

V trávě se svíjí hadice, která zalévá záhony a
mladé jabloně. Dlouhá fronta na jídlo a
kratší pro autogram. Víno smíchané s pivem

dokáže zastavit čas. Pan farář pospíchá
na mši. Na rozloučenou volá s úsměvem, že
tady můžeme sedět, jak dlouho budeme chtít.

xxx

existuje ještě poezie? ptá se na závěr básnického večera spolužák, který měl před třiceti lety báseň v poezii. ne, odpovídám, poezie už neexistuje. skutečně? ptá se nedůvěřivě. skutečně. a časopisy už také nejsou? časopisy také ne.

xxx

Kdysi člověk utvářel svou identitu.
Teď ji hledá. Hledám i já – občas najdu něco, co by jí mohlo být.

To něco hledí (na mě?) zrcadlovýma očima:
vždycky totéž zděšení a tatáž naděje,
že pravda je mezi námi.

xxx

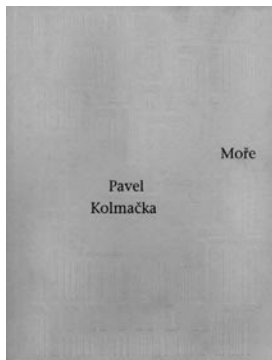
Dobro a zlo se ve mně přestaly přít, vyrostly,
vyspěly, zvězdněly, přestěhovaly se
ze společného pokoje, založily rodiny,
jedno i druhé si koupilo dům s garáží, slunečnou
zahradou, ideálně sestřiženým trávníkem
a živým plotem, jejich děti si hrají společně, chrání
motýly a broučky, zabíjejí pavouky,

nejlépe se cítí, když si mohou udělat něco
na zlost, a nevědí, že než se stačí pohádat
úplně, budou již mít vlastní domy. Chodím
po prázdném bytě, téměř si nepamatuji
vůni, smích a pláč dětí, které tu žily.
Občas někdo zavolá nebo si volám sám
z mobilu na pevnou nebo naopak. Někdy
se cítím, jako bych byl
prázdným bytem.

Kdyby

se chtěl někdo zabývat pravdou
doby, v níž jsem žil,
pověděl bych mu asi toto:
Před mýma očima se láska
změnila v sex,
sex v pornografii,
pornografie
v lásku.
Mnohokrát.
Stále rychleji.

Tadeusz Dąbrowski (1979), básník a redaktor sopotského literárního časopisu Topos. Výrazný představitel nejmladší polské básnické generace. Vydal tyto sbírky: *Wypieki* (1999), *e-mail* (2000), *mazurek* (2002), *Te Deum* (2005, 2008) a *Černý čtverec* (*Czarny kwadrat*, 2009).



PAVEL KOLMAČKA: **Moře**

V pořadí třetí básnická sbírka básníka a spisovatele (* 1962), nazvaná *Moře*, obsahuje zhruba 90 básní, rozčleněných do pěti oddílů – Nezvěstný, Kodrcá Velký vůz, *Moře*, Slyšíš? a Řvou lvi. Oddíly Kodrcá Velký vůz a Slyšíš? představují básnické cykly, básně sepnuté opakujícími se „refrény“ (refrénem je i samotný motiv *Moře*, objevující se průběžně ve všech oddílech). Kolmačkova poezie i próza je vysoce hodnocena v kontextu současné české literatury (román *Stopy za obzor* byl mj. nominován na Státní cenu), v nejnovější básnické sbírce se autor pokouší navázat na svá předchozí díla, zároveň však utváří svou poetiku novým způsobem. Sevřená, lapidární výpověď je v daleko menší míře vázána na rým a „lyrický záznam“, více se akcentuje „příběhovost“ a jednotné velké téma (*Moře* jako obraz světa za koncem vesnice, jako obraz nejistoty, živelnosti a zároveň životadárného pohybu).

Doporučená cena 130 Kč

Nakladatelství Triáda, Ostrovní 17/132, Praha 110 00, www.i-triada.net

Devadesátiny velkého básníka

PETR MOTÝL



Prvního říjnového dne letošního roku se dovrší devadesátý rok života básníka Zdeňka Rotrekla. Tato krátká poznámka se nesnaží ve stručnosti připomenout jeho život, o tom se určitě bude psát v novinách a týdenících. K jeho tvorbě se jeho život nicméně pevně vztahuje a nelze ho zcela pominout. Zdeněk Rotrekl svým nekompromisním postojem ke komunistickému režimu své dílo dotvrzoval a patří k těm několika málo českým tvůrcům, kteří úděl básníka spojovali s maximální odpovědností ve vztahu ke společnosti, k těm, kteří jako součást své poezie viděli povinnost se nikdy nezaprodát.

Tak jako nechci v tomto krátkém textu probírat básníkův život, nechci ani rozebírat jeho poetiku. Od rozebírání je věda, verše jsou ke čtení. A jak známo, pokud je organismus podroben pitvě, možná se leccos dozvíme o tom, jak fungoval, každopádně ale už nebudeme žít. A poezie Zdeňka Rotrekla žije. Jako vzácné kvítí v zahradě, ale tak už to s poezií bývá a vždy se najde někdo, kdo do té skryté zahrady zavítá a stane v údivu a obdivu nad tím, co v ní spatří růst.

Pokud vím, tak o přírodních motivech v poezii Zdeňka Rotrekla se nikdy příliš nepsalo, básníkův otec, který vlastními silami vybudoval v Brně velkou zahradnickou firmu, je zmiňován spíš v souvislosti vyvlastnění svého majetku. Ale hluboký vztah k přírodě u básníka zdánlivě hodně abstraktního přitom přítomen je, a to velice silně. Vždyť jedna z jeho sbírek je dokonce nazvána *Hovory s mateřídouškou* a ke konkrétní přírodě v okolí Brna a ve městě Brně mají mnohé básníkovy verše velice blízko. A příroda v jeho poezii také zcela samozřejmě souvisí s Bohem, který je v jejích řádcích všudypřítomný, tak jako je pro hluboce věřícího básníka Bůh všudypřítomný v celém našem světě – i tam, kde nabývá svých hrůzných a člověka nemilosrdně drtících podob.

XIII.

Někdy si říkám, když sténají pěnice
(i ze sna i na dymíanu)
a prádlo visí nevybílené
na podivuhodných šňůrách mezi baráky.
Někdy si říkám: to tedy, tak a všelijak?
A vykoupení hlasem ptačím?
Leč není hlasu, kolemjdoucí,
my jdoucí kolem, kolem sebe
na rostoucích mářách kvetoucích.

*A vnitřek lesa se podobal duši mladé dívky –
Už zase jenom cituji,
už jen králíčí stesk v tom holomrazu
na prutech jabloňových.*

*Rozhodník znal rozluštění křivek lomu,
proto mu Bůh dal malý vzrůst.*

O čtvrt tónu mjíme se,
o vzhlednutí,
o vlčí mlhu, mlhu, mlhu.

Alespoň jednou básní (ze zmíněných *Hovorů s mateřídouškou*) připomenout básníka, čím také jiným. Básníka, který přes veškerou pověst o zašifrovanosti a komplikované nepřístupnosti svého díla umí vidět podivuhodně čistě a jasně. Což čtenář, který se jeho poezii skutečně přiblíží a začte se do ní, jistě dokáže nahlédnout, jen si najít čas. Čas na básníka, v čas, který poezii odsunul stranou, tak jak to činil po půl století s dílem Zdeňka Rotrekla. To dílo, které rostlo stranou, vydalo květy, které rostou uprostřed trní, nejsou ale proto o nic méně zázračné než ty, které měly pro svůj růst dostatek volnosti a prostoru.

Návod k Česku – Grušova reflexe českých dějin a mýtů

ZDENĚK MITÁČEK

Kupodivu existuje poměrně málo knih, které by se zabývaly reflexí české minulosti ze současného úhlu pohledu. Je otázkou, zda příčinou tohoto jevu je malá poptávka ze stran nakladatelů, nebo spíše nedostatečná odvaha současných autorů. Esejistická kniha Jiřího Gruši *Česko / Návod k použití* mezi takové počiny patří. Za několik let dosáhla v Německu již třetího vydání, u nás nedávno vyšla podruhé, a to hned s několika novými kapitolami. Loňské vydání z nakladatelství Barrister & Principal bylo podkladem k následujícím poznámkám.

Naše přítomnost reflexi potřebuje a jakýkoliv pokus na dané téma, pokud je proveden svědomitě, je skutkem ulehčujícím české duši, dodnes zavalené mnoha břemeny minulosti. Je samozřejmě rozdíl, bereme-li do ruky např. Masarykovu *Českou otázku*, knihy vzniklé v politickém exilu, jako je např. Tigridův *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*, *České typy* Josefa Jedličky, nebo knihy současné, ke kterým patří *Gottland* Mariusze Szcygiela či Grušův *Návod*. Je zvláštní číst reportáže a eseje určené našim sousedům a současně přitom postrádat podstatnou soudobou reflexi napsanou pro potřeby domova. Szcygiel píše pro polský trh ani Gruša píše pro čtenáře německého nemají potřebu úplnosti. Náměty svých úvah vybírají s předpokladem psát o tom, co již zahraniční čtenář o Čechách zná, odhadnout ambice a potřeby takového čtenáře a na této osnově přiblížit další česká témata. V Grušově případě se k této předvídatelné osnově přidává zájem ventilovat málo reflektovaná historická traumata.

Od úvodu *Návodu* nastiňuje pro pochopení atmosféry českých zemí podstatnou skulinu mezi mýtem a historickou skutečností. Jeho české dějiny jsou dějinami několika historických okamžiků, jakýchsi bodů zlomu, obrátů, od kterých se vše minulé mělo vykládat

znovu. Konflikty mezi panovníky zemí při české západní a jihozápadní hranici a potřebami vlastní správy našich vlastních věcí jsou zkonkrétněny na příbězích z dob konstituování středověkého evropského uspořádání, vhodným příkladem je v tomto vydání nová kapitola „Moravské pole aneb Jak nám zabili Otakara“. Tím není řečeno, že by se vyhýbal novodobým událostem. Nepopisuje je ale do detailů, také k nim zaujímá především postoj hledače smyslu a interpreta současnosti.

Konkrétní příběhy a události zejména z česko-německých vztahů v Grušově knize doprovázejí úvahy, ve kterých se dotýká obecného typu obyvatele našich končin. Ten je mu tvorem praktickým, žijícím v přítomnosti, zemí člověkem typu „co je doma, to se počítá“, líčí přízvětnost českého davu jako jednu z charakteristických národních vlastností. Aby jako nejzajímavější novodobé osudy popsal příběhy umělců, kteří se z onoho davu vydělili a překonali jeho meze: K. H. Borovský, Božena Němcová, bratři Josef a Karel Čapkové, příběh Mileny Jesenské a jejího vlivu na



Jiří Gruša: *Česko / Návod k použití*. Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, Brno 2009, v ČR druhé, rozšířené vydání, 192 stran.

Franze Kafku, hudební geniové Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, mnozí další. Jejich osudy jsou namnoze výčitkou české omezenosti. Lid zde má rád originální myšlení a originální umělce, avšak jen tehdy, je-li na to vhodná chvíle, nehrozí-li právě nějaké nebezpečí a nejlépe ještě, je-li mu takové umění správně doporučeno. Nebo jinak řečeno, nechápe své umělce dostatečně brzo. Setrvačnost v chápání, která je obecnou pojistkou proti všemu novému, je jistě známa také z jiných končin, avšak zvláště u nás dosud, jak v řadě případů tušíme, působí dosti fatálně.

„Našinec se chápe jako praktik, trochu hnidopich a trochu kutil. Narodil se v prostých poměrech. To se jeden musí umět ohánět. I jako pán domu je víc domácí, chalupář a chatař. Vrchnost je mu pro smích (...) Šlechtě nerozumí a pánbu? Hlavně čumí. Ne, že by ho neznal, jenom zpochybňuje jeho všudy přítomnost. A černé sukno je mu podezřelé. Velmi skromně věří, že je chytřejší, ne-li rovnou božsky, tedy víc než jiní. Věci jsou, jak jsou. Vidí hned, jak na ně, jak je rozmontovat.“ (str. 11)

Tam, kde se text přiklání více na stranu uvažování o českých národních mýtech, přichází na přetřes literatura. Z celkem pochopitelných důvodů je první postavou, která se v *Návodu* podrobněji objeví, Švejk, naše dobře známá obchodní značka. Gruša v podstatě obdivuje Švejka jako jedince, který se postavil proti idiotskému systému. Přenáší totéž na jeho autora, ignoruje skutečnost, že během svého bolševického období Jaroslav Hašek na Sibiři dosáhl na posty, které byly přímo spojeny s politickým terorem. Na tomto místě *Návod* sklouzává k tenkému ledu, na hranici kýče. Objektivnější a objevenější je interpretace méně realistických českých příběhů, např. interpretace libret Švandy Dudáka, Rusalky, Prodané nevěsty, nebo nejoblíbenějších příběhů pro děti jako specifických odrazů českého ducha.

„Minulost ani budoucnost neignorujeme. Nikdo z nás nepopírá, že obojí existuje. Přesto je jaksi dopředu jasné, že oba ty pojmy jsou slabší než současné dění.“ (str. 21)

Stylem, který zpřítomňuje minulost a je plný poučených interpretací, Gruša dokazuje, že je možné být sebevědomým Čechem a vést dialog se stejně sebevědomým Němcem, jako je intelektuál ze střední a vyšší vrstvy, znalý evropské minulosti a kultury, pro kterého

svůj *Návod* píše. Můžeme si to uvědomit zejména nad poznámkami a úvahami k osudům našich národních patronů, světců, obyvatelů Českého nebe, jak ostatně zní název další z kapitol. Čeští svatí jsou Grušovi nositeli významu, ve smyslu hledání míst, kde je současnost podepřena významy jejich gest.

Přímo na německého čtenáře míří Gruša v námětech a příkladech z oblasti lingvistické, místopisné, kulinární nebo obecněji kulturní. Ani to však není bez zajímavosti pro čtenáře domácího. Ačkoliv hlavním autorským kladem knihy je úsilí o nalezení průchodu labyrintem reality a mýtů, nebyl by to snad ani průvodce Českem, kdybychom v něm postrádali vrstvu hmatatelných reálií, z nichž mnohé jsou Čechům i Němcům sousedsky známé a společné: knedlíky, pivo, hospoda, selská muzika... Vedle nich šed' socialismu, příběhy marného hledání spřízněnosti na východě, tj. ruským směrem... Anekdoticke působící ohlédnutí z dob národovecké básně a mystifikace Rukopisů přirozeně přechází do reflexe umělecké tvorby a zejména literárních a hudebních rozmachů minulých dvou staletí. Zjištění: *„My jsme byli generace ruin!“* (str. 86) ve zkratce charakterizující Grušovu generaci, je možným klíčem k pochopení stylu, jakým byla psána celá kniha.

Konfliktní minulost se prakticky kdykoliv může stát záminkou dalších neshod. Při četbě *Návodu* vystává otázka osobního postoje, který by umožnil nalézt potřebné smíření a s ním cestu do budoucna. Evropský dům, který se zdál být ještě nedávno středem vesmíru, je dnes mnohem menší a jeho význam pozvolna klesá, stává se jedním z několika center světového dění. Současně s tím v popředí zájmu většiny Evropanů vystřídala témata politická tématy ekonomická, obchodní. Cítíme, že dnes by již – bohudík – národy v Evropě nepovstaly kvůli jednomu atentátu, ani nemají zájem navzájem si podmaňovat svá území. Grušov přístup k dané látce byl formován zadáním, ale určitě by se námětu nezhostil s takovou živostí, pokud by k němu nenalezl hlubší, osobní přístup. Smysl společné Evropy je právě v tomto ve své podstatě duchovním gestu: v poučeném pokusu o smíření. Je to zároveň gesto, které je vždy osobní, které nelze nadiktovat, lze k němu jen tvůrčím způsobem vyzvat.

Návod k použití Česka vznikl v době po dalším velkém dějinném otřesu, je vyznáním rozjitřeným, je sbírkou úvah do značné míry osobních. Východisko z traumat vidí Gruša v otevřenosti světu, současná kulturní vzájemnost je mu příležitostí provětrat českou kotlinu. Viz kapitoly „Šedá Praha a ... zlatá“. V tomto směru je možné vnímat autorův obdiv pro suverénní osobnosti, jejichž dílo pomáhá rozmělnit slepenec davu, ještě donedávna ovládaného „maniaky čistek“, cenzory a vyháněči. S těmi prvními i těmi druhými má vlastní, velmi konkrétní zkušenost.

„Zachytit chaos života do příběhu je životadárny um. Kdo nemá příběh, nemá příčinu být, či nebýt. Historie je story, je látka – textile jako text. A přece příběh není totéž jako běh života. Chytré společnosti vědí o tomto rozdílu a neobsazují jeho prostor. Je to totiž prostor jejich svobo-

dy. Kdo ho chce zrušit ve prospěch identity, ztotožňuje se s nicotou a ztrácí nakonec svůj příběh“ (str. 161–162), vyznává Jiří Gruša v kapitole věnované Robertu Musilovi a jeho c. a k. Brnu.

Pokud přistoupíme na pravidla hry, přijmeme vnější omezení daného zadání a nalezneme-li u sebe pochopení pro osobitost Grušova autorského naturelu, stane se nám jeho *Česko / Návod k použití* výzvou k formování vlastního názoru. Zamyšlení nad spiritualitou prostoru, ve kterém se pohybujeme, nikdy nemůže být na škodu. Díky této knize víme, kde je možné hledat a že to vůbec možné je, přes všechny ideologické dezinterpretace minulých let. Reflexe minulosti má v tomto smyslu obnovující účinek.

Zdeněk Mitáček (1970), psycholog a literární kritik.



CEP nabízí sborník č. 83/2010 **„Československá ústava 1920 – devadesát let poté“**, do něhož přispěli Eva Brodková, Karel Malý, Václav Pavlíček, Jan Rychlík, Ferdinand Peroutka, Jan Kuklík, Jan Barta, Petr Wawrosz a Jan Zeman. V příloze najde čtenář zákon č. 121/1920 Sb. ze dne 29. února 1920, kterým se uvozuje Ústavní listina Československé republiky. Editorem sborníku je Marek Loužek. Předmluvu napsal prezident Václav Klaus.

Cena: 70 Kč, 142 stran.



CEP nabízí knihu **„Evropské instituce jako zájmová skupina“** od profesora ekonomie na Univerzitě v Mannheimu Rolanda Vaubela. První část zkoumá hybné síly centralizace. Druhá část analyzuje Evropskou komisi. Třetí část rozebírá Evropský parlament. Čtvrtá část diskutuje Radu. Pátá část se zabývá Evropským soudním dvorem. Šestá část zkoumá Lisabonskou smlouvu a její alternativu. Předmluvu ke knize napsal prezident Václav Klaus.

Cena: 70 Kč, 75 stran.

objednávky na www.cep.cz • tel. 222 814 666 • e-mail: cep@cep.cz

K textu Alaina Besançona „Benedikt XVI. a integristé“

OTA FILIP

Vážení!

S velkým zájmem jsem – zase – četl *Kontexty* čís. 3/2010 a v něm chytrý článek Alaina Besançona „Benedikt XVI. a integristé“.

Pokusím se stručně formulovat názory četných farníků z diecése Augsburské a Mnichovské i z německých biskupství na papeže Benedikta XVI., které se podstatně liší od stanovisek francouzského autora.

Pro nás, německé katolíky nebo katolíky v Německu, byl šok, když jsme se v únoru 2009 dočetli a v televizi slyšeli nehorázné prohlášení biskupa z tak zvaného Bratrstva sv. Pia X., Richarda Williamse, v němž slovy zdejších nepoučitelných, vymírajících nacistů prohlásil, že *žádné plynové komory neexistovaly a že v plynových komorách nezemřel ani jeden Žid*.

Je pravděpodobné, že v zemích a ve státech, které nenesou ani historickou odpovědnost za nacistické „konečné řešení židovské otázky“, toto prohlášení zřejmě nacistickou ideologií dodnes pomateného biskupa nezapůsobilo tak mocně a otřesně jako v Německu... Od německého papeže z Bavorska – už po 12 století katolické země – a z Vatikánu jsme my, katolíci v Německu, očekávali a dokonce požadovali rázné a okamžité odsouzení tak nehorázných výroků, pronesených navíc sice pro švédskou televizi, ale v Německu, tedy na místě, kde můžeme rány způsobené nacisty skoro každý den znova objevovat.

Papež a Vatikán však k Williamsově drzosti dlouho mlčeli.

Další šok jsme my, věřící katolíci, zažili, když papež a Vatikán přijali Williamse a jeho – mám dojem – čtyři biskupy z Bratrstva sv. Pia X. do „lůna“ Církve, aniž by se Williams od svých výroků distancoval nebo projevil lítost.

Z úst totálně znejistěného papežova tiskového mluvčího jsme se po důrazném a působivém protes-

tu zdejších katolických věřících z televize dozvěděli, že Benedikt XVI. o Williamsově nehorázném rozhovoru pro švédskou televizi prý nic nevěděl, protože administrativa ve Vatikánu ho neinformovala.

Trapnější výmluvu si Vatikán – ostatně v novinářských kruzích proslulý pro svou nešikovnost ve styku se sdělovacími prostředky – nemohl asi ani vymyslet. Tisk – i římský – na vývody tiskového mluvčího Vatikánu reagoval několika oprávněně jedovatými poznámkami: Benedikt XVI. byl před svým zvolením za papeže dvacet let předsedou vatikánské kongregace, tedy hlavním církevním ideologem, který se už patnáct let zabýval otázkou odpadlíků z Bratrstva sv. Pia X., korespondoval i s biskupem Williamsem, takže musel přece vědět, s kým má co do činění. A jestli papežova administrativa ho o tak závažném problému neinformovala nebo zapomněla informovat, tak s ním zřejmě neschopná administrativa může nebo mohla i v jiných případech „zamávat“. Vlivný římský deník *La Repubblica* se papeže zeptal: Copak jste přehlédli – víme, že nás čtete – náš článek z února 2009, v němž Williamsovo vystoupení ve švédské televizi dopodrobna popisujeme?

I Besançon ve svém článku omlouvá papeže naivním tvrzením, že nebyl vatikánskou administrativou, ani svým tiskovým mluvčím – což zní nepravděpodobně – o Williamsově nehoráznosti informován.

Myslím, že Besançon si mohl vymyslet věrohodnější „omluvu“...

Papež Benedikt XVI., původem z Bavorska, ztrácí v Německu autoritu.

V katolických kruzích, i v těch „nahore“, se dnes už hlasitě mluví o tom, že volba kardinála Ratzingera za papeže byl omyl. Tento názor posílilo i papežovo dlouhé mlčení v trapných záležitostech německých kněží, kteří se i sexuálně provinili na svých žácích. Když v té nanejvýš háklivé záležitosti tlak na papeže zesílil, roz-

hodl se Vatikán obětovat na oltář rozvášněných mediálních diskuzí beránka. A vybral si – a obětoval – Augsburského biskupa Mixu, biskupa jistě ne zcela nevinného, kterého hysterický tisk obvinil, že jako farář ve Schrobenhausenu prý zřekl před 25 lety několik nevhodných žáků, že prý si za církevní peníze nakoupil umělecké předměty.

Bavorský soud však žaloby na Mixu nepřijal, protože nebyly dostatečně podloženy, což ovšem Vatikánu, který se naráz počal nad biskupem Mixou mravně rozhořčovat, nevadilo, zbavil ho nedůstojným způsobem biskupské hodnosti a poslal do vyhnanství do kláštera benediktýnek.

Podivná „spravedlnost“!

Biskupa Williamse, proslulého svými výroky z nacistické doby, člověka, kterého německý soud pro jeho popírání holocaustu odsoudil „k masné“ peněžitě pokutě, Církev do svého lůna přijala. Biskupa Mixu, kterého i nejvyšší církevní kruhy hodlaly pohnat před světský soud, ale ten Mixu zprostil všech obžalob, použil, přesněji řečeno zneužil Vatikán jako obětního beránka k uklidnění veřejnosti a aby se mohl prezentovat jako obhájce neposkvrněné mravnosti.

Papež Benedikt XVI. má jednu chybu a jeden nedostatek, za který však nemůže. Po třech větech se o nich zmíním, protože nejprve chci zdůraznit: jako kardinál Ratzinger je nynější papež snad nejvýznamnějším církevním myslitelem dvacátého století. Jeho knihy, teoretická pojednání o Církvi, o jejím poslání v moderním světě, jsou díla trvalá, tvrdím staletě platnosti. Od počátku své církevní „kariéry“ patřil dr. Ratzinger, profesor teologie na předních německých univerzitách, k duchovní elitě naší Církve, předurčené k nejvyšším funkcím.

Ale základní funkci a poslání katolického kněze nikdy neplnil.

Kardinál Ratzinger, nynější papež, rozumí všem otázkám lidského života jen z pozice jedinečného, geniálního církevního teoretika. Nikdy však nebyl farářem třeba i v malém městě, nikdy nepoznal, jako jeho předchůdce, polský papež Wojtyła, zblízka naléhavé starosti obyčejného katolického lidu, jeho strasti i radosti, jeho hříšný život i snahu pochopit Boha.

A to se teď výrazně – bohužel – projevuje v jeho papežské hodnosti.

Tolik k článku Alaina Besançon.

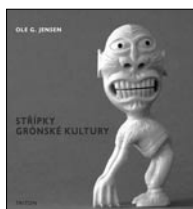


Z nových knih

OLE G. JENSEN

STŘÍPKY GRÓNSKÉ KULTURY

Triton, 80 s., 149 Kč



Kniha pro každého, komu chybí stručný úvod k okouzlujícím kulturním tradicím Grónska. Ole G. Jensen, ředitel

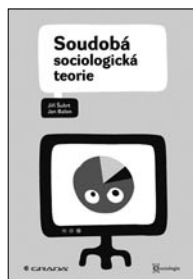
muzea v Qaqortoqu, vysvětluje pomocí textů a fotografií nejružnější aspekty původní grónské kultury – duchovní i materiální. Přečtete si pár slov o angakocích, amuletech, tupilacích, bubínkách a maskách, krojích, psích spřezkách, kajacích, loveckém náčiní a potřebách pro domácnost. Ole G. Jensen se zabývá grónským uměním a kulturou již třicet let. Do Grónska přijel v roce 1975. Byl mimo jiné zaměstnán jako odborný poradce na Ministerstvu kultury Grónské samosprávy a později jako ředitel muzea v Tasiilaqu a Qaqortoqu. Texty a fotografie použité v této knize byly z velké části pořízeny během jeho dlouholetého a podnětného pobytu ve východogrónském Tasiilaqu. Další informace naleznete na www.milik.gl.

Triton, Vykaňská 5, 100 00 Praha 10
tel.: 226 220 025, fax.: 226 220 027
info@triton-books.cz, www.tridistri.cz

JIŘÍ ŠUBRT, JAN BALON

SOUDOBA SOCILOGICKÁ TEORIE

Grada, brož., 232 s., 299 Kč



Přestože sociologická teorie je dnes už etablovaným podoborem sociologie, jenž má své otce zakladatele, kanonické knihy, heroická období překotného vývoje, vlastní zásobu klíčových pojmů i celosvětově proslulé časopisy, není zcela snadné vyložit, co je vlastně jejím pravým obsahem. Tuto otázku se autoři pokoušejí zodpovědět v úvodní části knihy; poté následuje třiadvačet portrétů nejvýznamnějších osobností soudobé teoretické sociologie s cílem představit jejich hlavní myšlenky a ukázat, čím nejvíce obohatili často nejednoznačně vymezený prostor systematického uvažování o společnosti. Jsou mezi nimi jména jako Claude Lévi-Strauss, Talcott Parsons, Robert K. Merton, Jürgen Habermas, Michel Foucault, Ralf Dahrendorf a řada dalších. Kniha se nevěnuje teoretizování o společnosti jako takové, ale přináší pojednání o vybraných teoriích a teoreticích, kteří zásadním způsobem přispěli k rozvoji sociologického myšlení. Cílem je umožnit čtenáři vstupní nahlédnutí do produkce soudobé sociologické teorie a poskytnout mu základní orientaci pro budoucí četbu primárních sociologických textů.

JAROSLAV GRINC

PRÁVO PRO POLITOLOGY

Grada, brož., 160 s., 249 Kč



Oblast právní vědy je nesmírně obsáhlá a složitá, teoreticky i prakticky velmi náročná, a nelze ji proto postihnout v celé její šíři v jediné knize. Vždyť jen bibliografie dosahuje nesmírných rozměrů. Publikace definuje

politiku, politickou vědu, vztah k právu. Představuje typy států, formy práva, soustavy soudů v České republice, soustavu evropských soudních struktur a význam jejich rozsudků. Stranou nenechává ani lidská práva a mnoho dalšího. Knihu ocení zejména studenti oboru politologie a odborníci v dané oblasti.

Grada Publishing
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: 220 386 511, fax: 220 386 400,
mobil: 603 262 018
www.grada.cz

MAREK BANKOWICZ

STÁTNÍ PŘEVROT

Dokořán, překlad Michal Kubát, brož.
s klopami, 120 s., 225 Kč

Autor ve své publikaci analyzuje v politické praxi sice častý, avšak v politické teorii téměř nezpracovaný fenomén státní



ho převratu jakožto specifického prostředku získávání státní moci. Nejprve rozebírá samotný pojem „státní převrat“ a jeho konotace. Dále porovnává státní převrat s jinými cestami

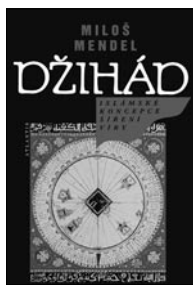
mi k uzurpaci státní moci jako jsou revoluce, rebelie, občanská válka a guerilla. Věnuje se rovněž technologii státního převratu. Publikace je doplněna přehledem dokonaných státních převratů ve 20. století a současnosti a také seznámením současných politických vůdců, kteří se touto cestou dostali k moci.

Dokořán,
Zborovská 40, 150 00 Praha 5
tel./fax: 257 320 805, tel.: 603 432 056
dokoran@dokoran.cz, www.dokoran.cz

MILOŠ MENDEL DŽIHÁD

Islámské koncepte šíření víry

Atlantis, druhé, rozšířené vydání, brož.,
356 s., 297 Kč



V historicko-religionistické monografii provádí arabista Miloš Mendel rekonstrukci džihádu jako jednoho ze základních pojmů islámské věrouky a práva. Na základě rozboru náboženských textů a bohaté literatury vymezuje typy džihádu a sleduje jeho proměny od vzniku islámu až do současnosti. Poukazuje například na to, že vedení války v islámu podléhalo přísným právním předpisům, i na to, že se džihád v průběhu staletí stal pro islámskou civilizaci ne-

potřebnou ideovou přítěží; všímá si využití džihádu v nerovném boji muslimských národů s evropským kolonialismem i jeho pojetí ve smyslu soustavného upevňování osobní zbožnosti a šíření víry formou misie. Druhé vydání rozšířil autor o čtyři nové kapitoly a rozsáhlý poznámkový aparát. Kniha obsahuje Rejstřík vybraných jmen a pojmů.

ATLANTIS
PS 374, Česká 15, 602 00 Brno
tel., fax: 542 213 221
atlantis-brno@volny.cz,
www.atlantis-brno.cz

MIROSLAVA RAKOCZYOVÁ, ROBERT TRBOLA (EDS.)

SOCIÁLNÍ INTEGRACE PŘÍSTĚHO- VALCŮ V ČESKÉ REPUBLICCE

SLON, brož., 310 s., 270 Kč



Kniha mapuje poznatky o procesu sociální integrace, zejména integrace na pracovním trhu. Čerpá ze souboru více než 250 kvalitativních rozhovorů s přistěhovalci žijícími dlouho-

době v České republice. Různé aspekty procesu integrace do života hostitelské společnosti jsou zpracovány formou dílčích případových studií, které jsou rozděleny do skupin podle zemí původu přistěhovalců. Kniha rozkrývá řadu specifických jednotlivých skupin, současně však ukazuje i na společné rysy sociální integrace, které se projevují bez ohledu na původ přistěhovalců. Společné charakteristiky považují autoři za základní rysy sociální integrace v České republice a schematicky je shrnují v kapitole, jež předchází jednotlivým dílčím případovým studiím.

HANA MAŘÍKOVÁ, TOMÁŠ KOSTELECKÝ, TOMÁŠ LEBEDA, MARKÉTA ŠKODOVÁ (EDS.)

JAKÁ JE NAŠE SPOLEČNOST?

Aneb otázky,

které si často klademe...

SLON, váz., 446 s., 248 Kč

Cílem této knihy je představit laické veřejnosti přístupným způsobem práci sociologů, demografů, ekonomů, poli-



tologů a geografů, kteří působí v Sociologickém ústavu AV ČR. Autorům a autorkám nejde o předložení ucelené zprávy o české společnos-

ti, ale spíše o odpovědi na některé často kladené otázky, ověření/neověření platnosti různých předpokladů a představ, které sami o sobě máme. Sociální vědci poukazují i na jevy, které sama společnost příliš nevnímá, ale odborníci je za povšimnutí hodné považují.

Jednotlivé autorky a autoři dostali volnost jak z hlediska formy, tak z hlediska výběru a způsobu zpracování jednotlivých témat. V této knize se čtenář neseťká se složitými statistickými modely ani s jinými náročnými analytickými nástroji. Autoři se snaží prokázat své poznatky pomocí jednoduchých a široké čtenářské komunitě srozumitelných nástrojů.

Sociologické nakladatelství (SLON),
Jilská 1, 110 00 Praha 1
tel./fax: 222 220 025
redakce@slon-knihy.cz,
www.slon-knihy.cz

Ch. Gay Bipolární porucha

Radikální změny jednání, nálad a změny osobnosti jsou utrpením nejen pro postižené touto nemocí, ale dopadají i na jejich blízké okolí. Autor podává informace o nemoci a poskytuje rady, jak se zachovat v různých situacích. Kniha je psána pro rodinné příslušníky osob s bipolární poruchou a lidí, kteří jsou jim blízkou.

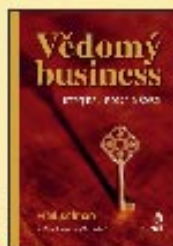
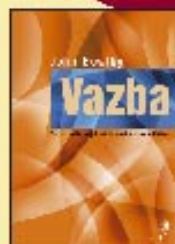
brož., 136 s., 22 Kč



J. Bowlby Vazba

Autor se zabývá procesem, týkajícím se vazby a separace, a ukazuje, jak z experimentálních studií týkajících se vývoje dětí lze odvodit vzorce chování, jež docházejí potvrzení biologickými vědami. Publikace je psána pro psychology, psychoterapeuty a pracovníky pomáhajících profesí.

brož., 360 s., 585 Kč



F. Kofman Vědomý business

Integrita, úspěch a štěstí

S moudrostí a praktičností autor provází sedmi kvalitami vědomého businessu, které mohou zcela změnit život vás i život vaší firmy. Principy vědomého businessu vám mohou otevřít cestu k úspěchu a k naplňujícímu a tvořivému životu. Titul opatřil předmluvou Tomáš Sedláček.

brož., 344 s., 498 Kč



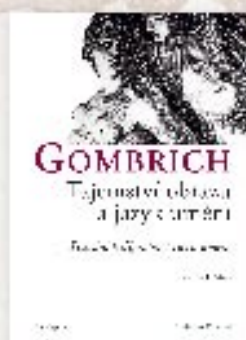
J. Končelík, P. Večeřa, P. Orság Dějiny českých médií 20. století

Kniha přibližuje vývoj českých médií, především tisku, rozhlasu a televize, ale také proměny tiskových agentur, mediální legislativy, cenzurní praxe a novinářské profese v době v letech 1918–1992. Je určena pro studenty žurnalistiky i mediálních studií a dalších humanitních věd, ale i pro další zájemce.

brož., 344 s., 405 Kč

Žadejte v knihkupectvích nebo objednávejte: Portál, s. r. o., tel.: 283 028 203, e-mail: obchod@portal.cz

Knihkupectví Portál: Praha 1, Jindřichská 30; Praha 8, Klapkova 2; Brno, Dominikánské nám. 8; Plzeň, Prokopova 19



František Mikš GOMBRICH. TAJEMSTVÍ OBRAZU A JAZYK UMĚNÍ Pozvání k dějinám a teorii umění

Ernst Hans Gombrich (1909–2001) je pokládán za nejznámějšího a nejpopulárnějšího historika umění 20. století, jehož *Příběhu umění* se celkem prodalo přes šest milionů výtisků. Gombrich byl však nejen úspěšným popularizátorem umění známým široké veřejnosti, ale především uznávaným vědcem a odborníkem, jehož rozsáhlé a podnětné dílo je u nás až na řídce výjimky málo známé. Kniha *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění* se snaží tuto mezeru zaplnit. Jejím cílem není – řečeno v gombrichovském duchu – poskytovat výčet suchých dat, periodizací a nezábavných popisů známých děl, jak jsme tomu v publikacích o umění často svědky, ale naučit čtenáře obrazy pozorně vnímat a dějinám umění skutečně porozumět.

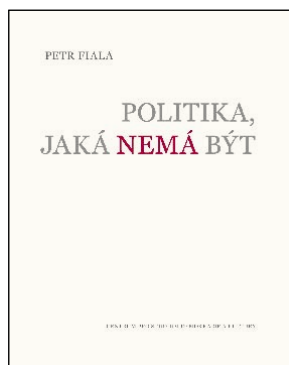
Váz., 360 stran, 170x240
Doporučená cena 395 Kč

František Mikš, Ladislav Kusner (eds.) GOMBRICH. POROZUMĚNÍ UMĚNÍ A JEHO DĚJINÁM Ke stému výročí narození E. H. Gombricha

Publikace kolektivu autorů se zaměřuje na v českém prostředí dosud nezmapované oblasti Gombrichova badatelského zájmu, počínaje metodologickými úvahami nad dějinami kultury až po jeho detailní výzkumy v oblasti psychologie dekorativního umění. Stranou pozornosti nezůstává ani Gombrichův ambivalentní vztah k modernímu umění, jeho celoživotní zápas s nejrůznějšími metafyzickými teoriemi či recepce jeho díla v době komunismu za „železnou oponou“. Kniha navazuje na úspěšnou monografii Františka Mikše *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*.

Brož., 248 stran, 160x230
Doporučená cena 295 Kč





PETR FIALA

Politika, jaká nemá být

„Možná máte také pocit, že s politikou není něco v pořádku. Nemluvím ovšem k těm z vás, kteří jste takový dojem měli vždy a politiku považujete za špatnou, nezajímavou a nepotřebnou. Hluboce se mýlíte, samozřejmě, vždyť politika je nezbytná součást života společnosti, je důležitá a může a má být dobrá. Kdybych si myslel něco jiného, jistě bych o ní nenapsal tolik textů. Pokud jste ale přesvědčení o důležitosti politiky, zajímá vás její kvalita, jen máte pocit, že se v poslední době nějak „pokazila“, že je jiná a že se v ní a jejím prostřednictvím neřeší ty problémy, které jsou podstatné, že je stále obtížnější věřit nějaké straně, že opravdu udělá to, co slibuje, že jsou politici jaksi horší než dříve, že jde mnohem více o konkrétní ekonomické zájmy než o hledání řešení, jež je dobré pro společnost, že je v politice najednou nějak moc nevěle, byrokracie, korupce a nenávisti – pak vás zvou k četbě této knihy.“ *autor v úvodu knihy*

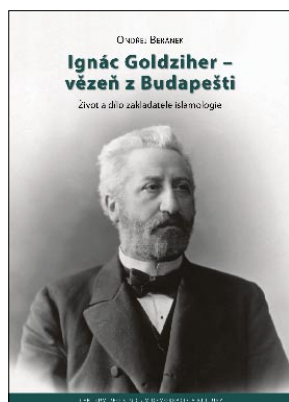
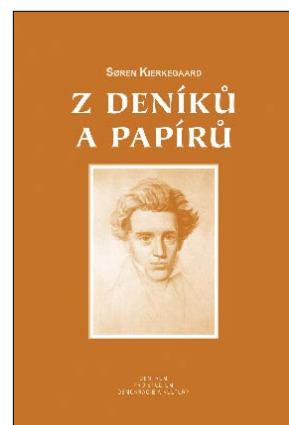
Brož., 164 str., 175 Kč

SØREN KIERKEGAARD

Z deníků a Papírů

Výběr z bohaté sbírky Kierkegaardových deníků a tzv. Papírů sestavený překladatelkou Marií Mikulovou Thulstrupovou přibližuje českému čtenáři autorův privátní myšlenkový svět, a nabízí tak velice zajímavý kontext pro četbu a interpretaci jeho spisů. Kniha zahrnuje Kierkegaardovy filozofické a teologické názory, poznámky o antice a Sókratovi, komentáře k Schopenhauerovi, zápisky věnované otci, svědectví o bojích s žurnalisty, dále pak reflexe o biskupu Mynsterovi a úvahy o sobě samém. Velká část výběru patří Kierkegaardovým poznámkám o jeho vztahu ke snoubence Regině, s níž se rozešel kvůli své „těžkomyslnosti“. Kniha jistě zaujme všechny čtenáře Kierkegaardova díla, ať už jej vnímají v prvé řadě jako filozofa, nebo jako křesťanského myslitele, neboť je vůbec prvním výběrem z Kierkegaardových deníků a Papírů, který v českém jazyce vychází.

Vázané, 420 stran, 398 Kč



ONDŘEJ BERÁNEK

Ignác Goldziher – vězeň z Budapešti Život a dílo zakladatele islamologie

Souhrn dnešních znalostí o vývoji islámu nestojí ani zdaleka na takové úrovni, abychom mohli s klidem v duši přehlížet klíčové práce dřívějších generací. Tím méně, jedná-li se o práce zakladatele vědecké islamologie, maďarského žida Ignáce Goldzihera (1850–1921). Vědecká Evropa mu už za jeho života ležela u nohou, muslimští učenci z celého Blízkého východu se k němu obraceli o radu. Goldziher se přesto rozhodl zůstat a vědecky „živořit“ v Budapešti, a to i navzdory vzrůstajícímu antisemitismu. Kniha arabisty a islamologa Ondřeje Beránka přináší informace z Goldziherova nevěstného života zpracované na základě jeho deníků, korespondence a vzpomínek jeho studentů a kolegů a obsahuje také pojednání o jeho vědecké tvorbě. V příloze jsou vůbec poprvé v češtině představeny překlady některých Goldziherových nejzásadnějších děl o formování a aspektech islámu.

Brož., 224 stran + 4 strany fotopříloha, 249 Kč

Objednávky na adrese:

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

