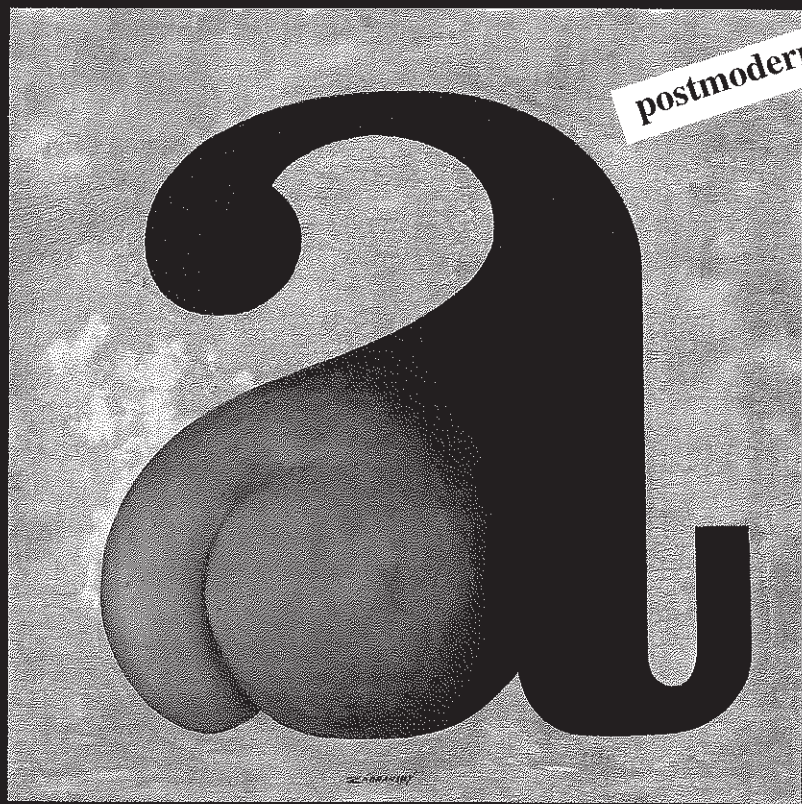


Jiří Pavelka

O růži, Tibetanech

postmodernismu



Ilustrace Vlastimil Zábranský

Jiří Pavelka

**O růži, Tibetánech
a postmodernismu**

Ilustrace Vlastimil Zábanský

BONUS A
BRNO 1997

Text © Jiří Pavelka, 1996

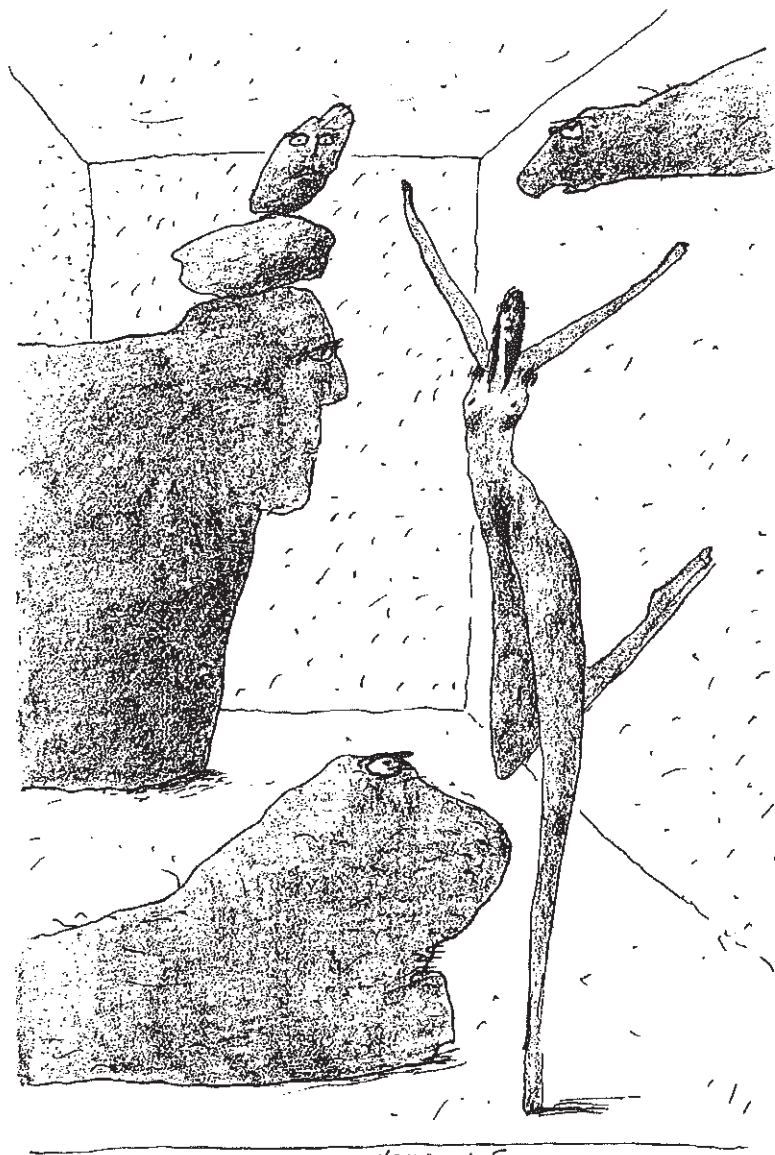
Ilustrace a obraz reprodukovány na obálce © Vlastimil Zábranský, 1996

Grafický návrh obálky © Jan Janák, 1996

Vydalo nakladatelství BONUS A

ISBN 80-85914-50-6

O trestech romantiků, toleranci postmodernismu a naději, kterou přináší mýty	5
O urnových hájích vzpomínek, vnímavosti vůči jemně se snášející rose a tíži šupinatém	8
„Jenomže mlčeti je míň než naslouchat“	12
Zpráva o životě v „Bixley“	16
O sbírání obrazů, mladících v odboji a naději	19
O paměti, pábitelství a něze	23
O putování příběhů, revolučních tribunálech a zpěvech milosti	27
O darovaném víně, naději s bukovými křídly a našich mrtvých	31
O spících múzách, zničených knihovnách a svobodě	35
O omylech počítačů, románových gestech a průvodcích v labyrintu světa	39
O majitelích klíčů, polidšťování hrdinů a bestsellerech	42
O krásné potřebě lásky	46
O nepostradatelnosti slova, agresivitě antropocentrismu a porozumění	49
O televizních seriálech, polévkových konzervách Andy Warhola a hledání identity	53
Velké radosti s panem Ludvíkem	57
O instinktech, hledání štěstí a Boschově Zahradě rozkoší	59
Růže pro básníka	62
O nesmrtelnosti Bludných Holanďanů, strachu z létání a hledání ztracených cest	64
O Bergmanově Mlčení, představách na provázcích slov a interpretaci	68
O teorii cedníku, kráse hebké a poddajné jako vločky čerstvě napadaného sněhu a černém blues	72
O zkáze Titaniku, Tibeťanech a starcích na chmele	75
Ediční poznámka	79



ZABRANSEK

O trestech romantiků, toleranci postmodernismu a naději, kterou přinášejí mýty

V lidském světě se dokonale, s pedantickou zlomyslností rozvinul systém více či méně legitimních institucí, jejichž úkolem je posuzovat skutky člověka, stejně vraždu jako umělecké dílo, vojenské vítězství jako pedagogickou činnost. Jednou se těmto soudům říká trest, jindy honorář, jindy vyznamenání a jindy plat. Někdy si ovšem osud tyto pojmy krutě poplete. Sókratova pedagogická činnost, o níž s láskou píše jeho nejlepší žák Platón, byla aténskou obcí oceněna číší jedu. Trest může přijít za vybočení z řady i za stádnost, trestem může být i sen.

Galerie v pražském domě U černé matky Boží vystavuje obraz českého malíře Bedřicha Dlouhého. Komplikuje mi usínání. Je datován do roku 1958 a má název *Promenáda romantiků* (176x181cm). Tento olej na plátně (pokud si ho správně vykládám) zobrazuje trest za dispozice, kterým se říká romantismus a zaslepenost. V popředí, ve středu obrazu kráčí velká bílá nahá mužská silueta se skloněnou hlavou; ubírá se - zády otočena k divákovi - k pravému hornímu rohu obrazu. Před bílým mužem póchoďují tímtéž směrem další, tmavé lidské postavy. Jedna z nich, o níž by se mohlo říci, že je „motorizována“, neboť její trup vrůstá do předního kola bicyklu, vybočuje z řady. Její výtvarná podoba a symbolika je silně zneklidňující.

Tři lidské bytosti se skloněnými hlavami, zahleděné do svých snů, míří ze středu obrazu ke dvěma vzdáleným řadám nezřetelných postav obrácených čelem k sobě a tvořících úzkou uličku, zřejmě hlavní třídu oné „promenády“. Tento koridor těl je neprůchozí, neboť ruce postav svírají napřážené, jasně bílé, jako lampy svítící a k bodnutí zesponu do břicha připravené tesáky. Mimo tuto scénu v levém horním rohu obrazu balancuje na vrcholu koule svědek „promenády ro-

mantiků“ - druhá bílá, nahá a snad na trubku jakéhosi posledního soudu hrající postava. Změnit směr není možné, trest je dán, je součástí zvolené cesty.

Kladu si rovněž otázku, jaký trest čeká na konci jiných cest, třeba módního postmodernismu. Individualizace, partikulace a pluralita jsou rodová znamení postmodernismu jako proudu, který v současnosti velmi agresivně ovlivňuje teoretické myšlení i uměleckou tvorbu. Tato strategie přináší naději, jejímž jménem je tolerance. Tolerance v jistém prostoru, v rámci mechanicky pojatého multikulturalismu, může ovšem také vést k destrukci kultury, totiž tradice jako instituce střežící nejcennější společný majetek: systém hodnot dané kulturní oblasti.

Důsledkem krajní tolerance - jak ukazuje s ironickou nadsázkou ve své knize esejí *The Western Canon: The Books and Schools of Ages* (Harcourt Brace, New York 1994) Harold Bloom - je multikulturalismus pěstovaný na dnešních amerických univerzitách. Tolerantní zde znamená být „politicky korektní“, současně a důsledně respektovat partikulární požadavky a postoje všech utlačovaných minorit (např. dětí, žen, studentů, černochů, indiánů, Hispánců, orientálních národů, homosexuálů, lesbiček...). Tato ohleduplnost však vede k cenzurování nekorektních „mrtevých bílých evropských mužů“, kteří svět vidí jinak, a ve svých důsledcích ke ztrátě kulturního povědomí, a tedy i k sterilně bádání a k analfabetizaci čtenářské obce.

Mám slabost pro mýty, protože ochraňují tradici - skrývají a uchovávají nejstarší paměť lidského rodu. Zvláště blízké jsou mi mýty, které nepřestaly projevovat zájem o člověka, o svého snaživého hostitele, a které tudíž neztratily odvahu převléci se do srozumitelných uniforem dobových uměleckých kódů. Chycen jsem byl na drápek křesťanských mýtů. Vnímám je jako nejvýznamnější projekt euroamerické kultury zaměřený na dorozumění jednotlivců s odlišným kulturním, sociálním, pragmatickým i genetickým vybavením.

To byl důvod, proč jsem jako student šel šestkrát do kina na filmové podobenství Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Ze stejného důvodu jsem se nebránil navštívit pražské Divadlo Spirála, kde uváděli Webberův a Riceův muzikál *Jesus Christ Superstar* (premiéra červenec 1994).

Skoro by se chtělo říci, že šlo o marnotratnou investici. Měl jsem totiž možnost předem si poslechnout na CD kompletní živý záznam tohoto představení, pořizovaný firmou Monitor-EMI, také jsem četl na inscenaci režiséra Petra Novotného kritickou recenzi v Lidových novinách (23. 7. 1994) a nadšený posudek v Mladém světě (9. 2. 1995). Nazpaměť jsem znal většinu melodií, neboť anglickou verzi tohoto rockového muzikálu si moje dcera pouští již několikero sezónu alespoň dvakrát do měsíce; viděl jsem také zfilmovanou verzi tohoto díla.

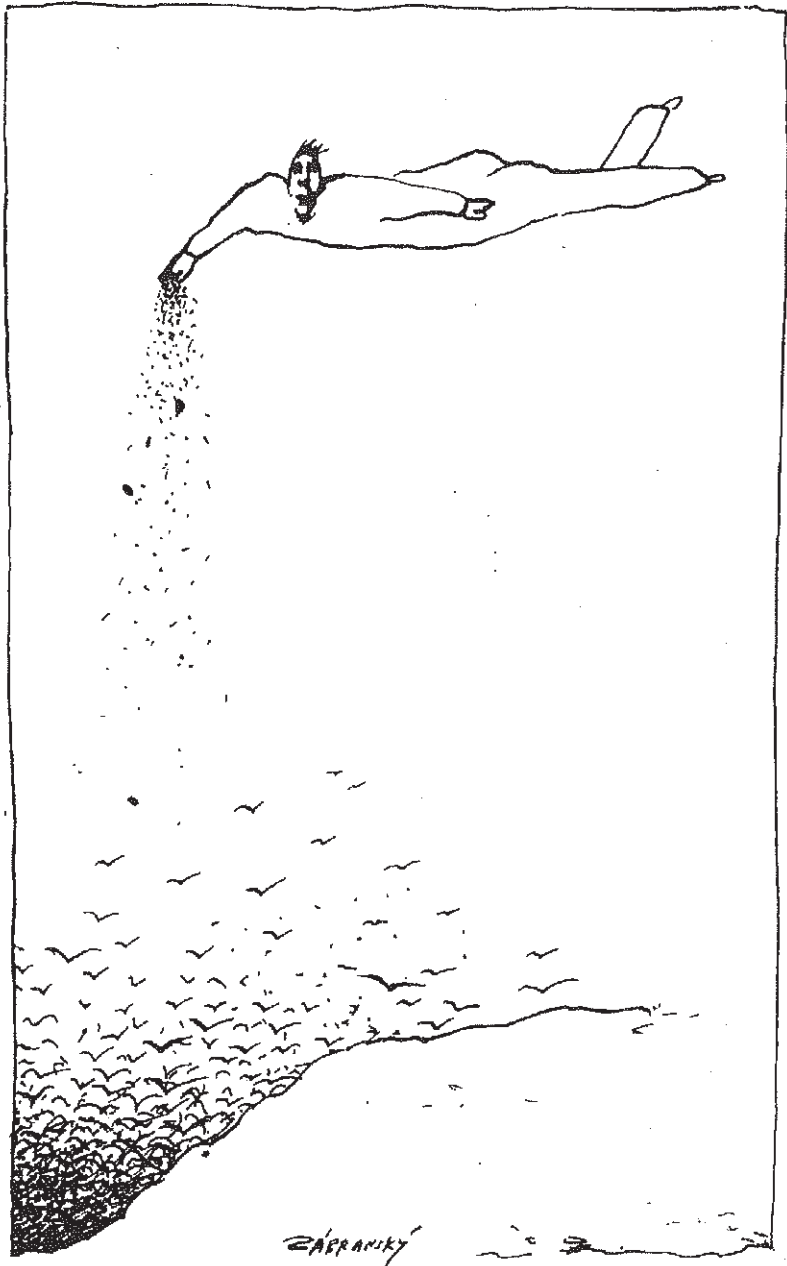
Jsem rád, že jsem se alespoň na dvě a půl hodiny dostal dovnitř jednoho moderního, divadelního kotle. Kristův osud i zde zůstal prastarým a stále bolestivým příběhem o vině a trestu. To, co jsem si odnesl, je přesvědčení, že je to živý příběh a že ho dokážou zahrát a nadšeně přijmout také ti nejmladší. Ne proto, že si dosud chovají iluzi o své vlastní čistotě, ale proto, že jsou s to přijmout jeho poselství. Poselství je obsažené v poznání, že pýcha (rozumu, moci i peněz) je vina a trest současně a že nikdo není dopředu vyloučen z křesťanské charty zaručující obyvatelům ohrožené Země právo na naději a vykoupení.

O urnových hájích vzpomínek, vnímavosti vůči jemně se snášející rose a tíži šupinatém

Základním prostorem pozemské lidské existence je virtuální realita, které od pradávna říkáme paměť. Pěstování paměti však vedle talentu vyžaduje péči a trpělivost srovnatelnou s nakuřováním dýmek. V urnových hájích vzpomínek lze zabloudit a zapomenout. Skutečným časem tohoto prostoru totiž není minulost, ale přítomnost. Setkávají a domlouvají se zde pouze živí s živými, ti, kteří jsou dosud závislí na definitivě, garantované křehkosti těla, a ti, kteří z této závislosti již byli vyléčeni, a kteří tudíž nemají než nás, než naše vzpomínky, v nichž žijí.

Někdy v druhé polovině sedmdesátých let jsem ve studovně brněnské filozofické fakulty v týdeníku *Svět v obrazech* náhodou nalistoval fotografii Jaromíra Tomečka a přečetl si minirozhovor s ním. Ten okamžik si pamatuji přesně. Seděl jsem na první židli v předposlední řadě hned vedle uličky a do místnosti z levé strany pražilo vysoké slunce.

Nebylo to mé první setkání s Jaromírem Tomečkem. Znal jsem ho už od svých dětských čtenářských výprav jako autora *Stříbrného lišana* (1944) a později, po svém přivandrování do Brna, také z výprav do jiných terénů, třeba do „besedňáku“ anebo vinného sklepa ve Valticích a Mikulově. J. Tomeček odpovídal na otázku, na jejíž formulaci si nevzpomínám. Vybavuji si však odpověď, ve které předpověděl několika neznámým jménům skvělou literární budoucnost. Mám-li věc posuzovat z hlediska dnešního časového odstupu, pak J. Tomeček vsadil na docela dobré koně. Nedomnívám se však, že by se jeho předpověď beze zbytku splnila, neboť v onom výčtu uvedl také mé jméno.



Ješitnost ani zklamané očekávání však nejsou - jak doufám - jediným ani hlavním důvodem, proč jsem si tuto situaci zapamatoval, proč si ji dodnes čas od času vybavuji a proč na ni myslívám s obdobnou nostalgií jako devítinásobný vrah Ferdinand Kruger, který v Čapkově povídce *Poslední soud* nepřestal myslet ani po své smrti na svou ztracenou skleněnou duhovou kuličku. Na dně této vzpomínky je totiž pohlazení, které umělo povzbudit, a tušení něčeho, co jsem si plně uvědomil až mnohem později, v době, kdy jsem se začal stydět za svou pýchu.

Jaromír Tomeček v onom rozhovoru nepřicházel se strategií lišáckého „*přej a bude ti přáno*“, on se prostě a nepokrytě radoval i z nepatrných úspěchů, protože nezáviděl. Jak jsem se později ještě mnohokrát přesvědčil, ochotně a nezištně dobrou budoucnost (a to nejen na poli literárním) předpovídal a přál, ale také ji dokázal darovat. Proto v jeho okolí žily a dosud žijí pouze výjimečné osobnosti - Kolumbové, Michelangelové, Máchové, Einsteinové a Greta Garbo.

V základu tohoto postoje byl chlapecky okouzlený, obdivný zájem o svět přírody, jehož je člověk sice nehodným, ale vítaným hostem. Kdysi jsem tuto toleranci chápal jako slabost. Dnes vím, že Jaromír Tomeček praktikoval to, co ve svých *Minutových nesmyslech* (Cesta, Brno 1995, s. 13) vyjádřil Anthony de Mello: „*Lidé jsou květiny: otevření a vnímání vůči jemně se snášející rose, uzavření prudkému dešti.*“

Ještě jedna historka se mi plete do cesty. Pochází z několika - dnes bychom řekli - nezávislých zdrojů, které nechtějí být jmenovány. Jejím hrdinou je Jaromír Tomeček a „týž šupinatý“. Dávám ji k dobru, neboť si myslím, že do světa ji mohly vypustit zlé jazyky, ale také samotný J. Tomeček. K tomuto tvrzení mne neopravňuje jistota, ale autorova rozvernost, hravost, jeho nádherné improvizace a mýtotvorné schopnosti i lehká sebeironie. Ostatně podobných příběhů koluje mezi Tomečkovými přáteli a známými zhruba na jednu knihu většího formátu. Snad jen Adolf Kroupa mu v této oblasti mohl být důstojným protivníkem.

V mém příběhu se Jaromír Tomeček zúčastnil školní besedy. Když spatřil na stěně učebny obraz s nápisem „týž šupinatý“, jal se barvitě vyprávět o tomto vzácném druhu ryby, který se ještě ve dva-

cátých letech hojně vyskytoval na Zakarpatské Ukrajině. Aby správně naladil své publikum, přidal i důvěrné detaily z osobních setkání. Nedal se zmást a zastavit nesměle protestující učitelkou ani ve chvíli, kdy zjistil, že obraz tvoří celek s jiným vyobrazením, jež pro změnu neslo název „kapr lysec“.

„Týž šupinatý“, tento velevzácný živočišný druh, navštívil také můj příbytek; za nic na světě nejsem ochoten se jeho společnosti vzdát. Jeho právo na existenci budu bránit i proti takovým autoritám, jako je Brehmův *Život zvířat*.

Neposedný „*Vítr jménem Jaromír*“ (tak pojmenoval jednu svou báseň Jan Skácel) mi kdysi připomněl, jak zoufale se mi nedostávalo vnímavosti vůči jemně se snášejíci rose. Podruhé, že zapotřebí je také „týžů šupinatých“ jako koření do nemastné, neslané polévky každodenního života. Tuším, že v obou případech perličky ze zakaleného dna paměti vyzvedávali společnými silami v dvojjediné roli básník i pábitel, aby bylo laskavo a veselo.

„Jenomže mlčeti je míň než naslouchat“

Celý minulý rok mi na pracovním stole ležela *Mozartiana* Vladimíra Holana, sbírka tvořená dvěma cykly veršů, z nichž první (osmidílný) byl napsán v roce 1937 a druhý (třicetidílný) v letech 1952-1954. Připostrčil mi ji tam Tomáš Mazáč se slovy, že Mozartovo výročí je dobrý důvod k tomu, aby se vzpomenuł tento přehlížený klenot české poezie.

Nabídku jsem rád přijal, ale z důvodu, ke kterému jsem se nepřiznal. Dvě stě let od smrti velkého Amadea mi připomnělo starý dluh, na který jsem zapomněl, ale který dosud nebyl promlčen. Kdysi jsem v studentské troufalosti napsal několikasetstránkový rukopis o Holanově rané poezii a na *Mozartianu* v něm jaksi nevybylo místo. Tehdy jsem si slíbil, že se k ní vrátím. Dotýkalo se mne také to, že sbírka, která poprvé spatřila světlo světa až v roce 1963, mi nechtěla být po vůli, zdráhala se, i když jsem si ji všemožně předcházel. Když to vyjádřím velmi jemně, neporozuměl jsem jí. Svatosvatě jsem si slíbil, že se k *Mozartianě* znovu vrátím a pokusím se oblomit její neústupnost.

Nevím, kolikrát jsem si v minulém roce - poprvé po těch dlouhých letech - *Mozartianu* znovu přečetl. Nejdříve na jeden zátah, potom jsem se vracel k básním, které se vzpíraly, a z nostalgie k těm, které jsem znal už nazpaměť. Celý rok jsem měl na očích jako tichou výčitku obě vydání sbírky - to první, kolibří v kožené vazbě a s ilustracemi Zdeňka Sklenáře (SNKLU, Praha 1963, z něho také cituji ukázky), i to druhé, bibliofilské, v němž byl dán velký prostor výtvarnému doprovodu Jiřího Anderleho (ČS, Praha 1987) - a nemohl jsem se hnout z místa. Některé jednotlivé verše se mi sice postupně otevíraly, ale ke sbírce mi dosud chybí klíč. Dokonce jsem *Mozartianu* vypsals jako téma diplomové práce v naději, že budu vysvobozen některým ze svých studentů, ale marně.

Úvod do
Úvod do
Úvod do
Úvod do prop
Úvod do proped
Úvod do propedeu
Úvod do propedeuti
Úvod do propedeutiky



Jsem přesvědčen, že hudba je sestra Holanova srdce. Jeho čistá anebo - podle jiných - absolutní lyrika, které se básník vášnivě oddával v první polovině třicátých let, nebyla ničím jiným než extrémním, mallarméovským pokusem stvořit hudbu slov, poezii, ve které si lze s významem pohrávat jako s melodií a která je schopna vyslovit základ lidského bytí tak samozřejmě jako hudba.

Vladimír Holan se celý svůj život pohyboval ve vybrané společnosti. Velmi často k němu přicházela samota, navštěvovali ho také nejvýznamnější hosté. Básník věděl, že „*síla, slast a zeleň géniova, / ta pučá z bezřečí, / když andělé jsou na oříškách not*“ (s. 30). Přicházel k němu génius hudby Mozart a Holan s ním v nekonečných nocích vedl vášnivý dialog. V tom rozhovoru bylo něco z nedůvěry ke slovům a obdivu k hudbě. Později, když Holan v *Noci s Hamletem* (1964) vyslovoval vlastní, monumentálně tragickou filozofii dějin, dával přednost Shakespearovi, kterého považoval za génia slova.

Holanova tvorba připomíná stavbu gotické katedrály, kde „*Je všechno nestvořené vyšší o naději / v tvar ještě nádhernější*“ (s. 20). Každá báseň je Holanovi takovouto nadějí-katedrálou, slova vyřčená v kterékoli básni jsou mu stavebním materiálem pro katedrály nové a v každé z nich se slouží mše a rozeznívá hudba, především v dobách beznaděje. Za nejkrutější období svého života považoval básník první polovinu padesátých let, tedy dobu, kdy stavěl také Mozartianu. Je hudba, která zachraňuje. „*Ale je ticho, které si zaslouží odpuštění, / že se neozvalo, dokud se neobjevil on*“ - Mozart (s. 39).

Mozart je Holanovi záminkou ke slovu. Skladatelovo, stejně jako básníkové srdce je výzvou, je andělskou pěstí, „*tlukoucí na okno všech slavíků*“ (s. 49). Kdo s hudbou zachází, hudbou schází. „*Ale génius je ustavičná přítomnost...*“ (s. 81). Dodat by se snad mohlo také to, že génius je ustavičná nepřítomnost, neboť ho zoufale postrádáme v prozaičtějších oblastech, než je umění.

Vladimír Holan, nejpronikavější duch, kterého kdy česká poezie měla, je básník do věry dvacátého století. Ve svém mozartovském cyklu říká také, že „*mlčeti je méně než naslouchat*“ (s. 28), že naslouchat je nejen více než mlčet, ale že samo naslouchání je už dorozumíváním a že mluvit umí i ticho. Bezpečná jsou ta slova, která se nezrodila z chápatelného naslouchání.

Mlčet není dar, ale trest, k němuž se může odsoudit pouze člověk samotný. (Vladimír Holan nemohl publikovat své nové verše celá desetiletí, ale poezii psal, protože naslouchal.) Žádná jiná instituce, ba ani revoluční tribunály tu moc nemají.

Také dnes si čtu v *Mozartianě*. Cítím, že Holanovi už asi svůj dluh nesplatím. Stále si od něho cosi půjčuji, otevřený účet narůstá. Mrtví básníci mají ovšem jednu krásnou vlastnost - umějí být velkorysí. A nepochybně také někteří živí redaktoři. Ten můj mi připomněl slíbenou recenzi pouze dvakrát. U živých jsou však dluhy mnohem tíživější. Proto jsem napsal alespoň tento omluvný list. O tom, jak jsem se snažil naslouchat, i o tom, že se nevzdávám a že se učím nemlčet.

Zpráva o životě v „Bixley“

Nejraději se s autory a jejich knihami domlouvám odděleně. Kdysi jsem se dokonce autorům, které jsem měl rád, vyhýbal. Nechtěl jsem, aby mi rušili představu, kterou jsem si o nich sám vytvořil. Osobní seznámení s autorem mi připadalo stejně nemravné jako zhlédnutí filmu natočeného podle románové předlohy. Románové postavy totiž dávali režiséři pravidelně jiný obličej, jinou gestikulaci a jiné zabarvení hlasu, než jak tomu bylo v mých soukromých představeních při četbě knihy.

Jistou dobu mi trvalo, než jsem poznal, jak se autoři pletou svým knihám do cesty - u nás nejčastěji svými funkcemi a tituly anebo svou neloajalností k režimu, na Západě skandály, které jsou považovány za neúčinnější reklamní trik.

Moderní doba nabídla umělcům slávu, ale teror masmédií je zbavil soukromí. Mezi autora a jeho knihy vstoupily další temné mýtotvorné síly - ideály rasové čistoty, principy třídního boje anebo různá práva na sebeurčení. Doba se podepisovala pod díla spisovatelů, pro něž psaní bylo řemeslem, a krivila osudy děl méně poslušných autorů.

Zvlášť krutě si zahrál osud se sbírkami Ivana Blatného, který se rozhodl pro emigraci v březnu roku 1948. V té době měl za sebou čtyři básnické sbírky pro dospělé (*Paní Jitřenka*, 1940, *Melancholické procházky*, 1941, *Tento večer*, 1945, *Hledání přítomného času*, 1947), dvě pro děti a věhlas jednoho z nejtalentovanějších příslušníků své generace.

Pokud to mohu posoudit, Ivan Blatný se svými sbírkami nedopusťil ničeho, za co by měl být kárán, pouze změnil místo svého pobytu - „zabydlil“ se v Anglii. Přesto byly jeho knihy dány v Československu na index. V zahraničí se na jeho básnické práce nejdříve čekalo, ale když se na trhu žádné neobjevovaly, stihl ho stejný osud jako ve vlasti, kterou opustil - rozčarování časem ustoupilo zapomnění.

Na věci nic nezměnilo Blatného zastoupení v několika zahraničních antologiích české poezie, ani fakt, že autor se několika drápky držel také v paměti české poúnorové literatury: jeho druhou, protektorátní sbírku *Melancholické procházky* vydalo v roce 1968 jako neprodejnou prémii nakladatelství Blok, heslo „Ivan Blatný“ obsahoval také modrý *Slovník českých spisovatelů* z roku 1964 a *Lexikon české literatury* z roku 1985.

Teprve koncem šedesátých let se na veřejnosti proslechlo, že Ivan Blatný žije v kterémsi anglickém ústavu pro duševně choré. Jako malý zázrak byl přijat Blatného návrat do literatury - jeho sbírka *Stará bydlíště*, kterou vydalo v roce 1979 nakladatelství 68 Publishers v Torontě a s nepatrnými úpravami na jaře v roce 1992 brněnské nakladatelství Petrov.

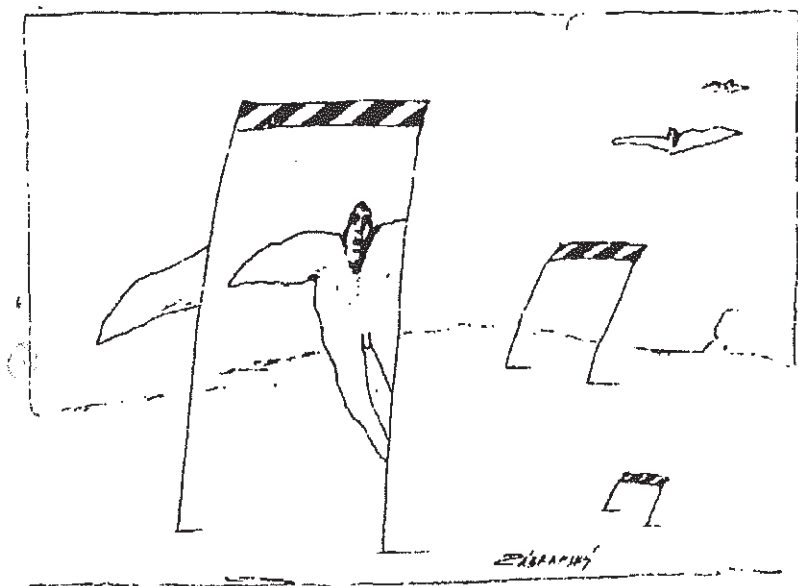
Rád se s autory a jejich knihami domlouvám odděleně. Ivan Blatný mi ovšem připadal natolik výjimečný, že jsem to nedokázal. Nepředpokládal jsem, že v situaci, v níž se autor ocitl, může vzniknout velká poezie. Antonín Brousek, jenž sbírku *Stará bydlíště* i sbírku následující nazvanou *Soukromá škola Bixley* (68 Publishers, Toronto 1987) uspořádal a editoval, uvádí, že Blatného onemocnění se pohybuje někde v oblasti schizofrenního okruhu. Poezie Blatného je však zcela suverénní. (Bixley je „londýnská čtveř, kde se nalézá psychiatrická léčebna, která se Blatnému stala 'druhým domovem'“ - citace z Brouskova úvodu sbírky *Soukromá škola Bixley*, s. 20.)

Tento rozpor mezi informacemi o životě autora a úrovni jeho dvou posledních sbírek anebo - lépe - textů zařazených do těchto básnických výborů provokoval. Zajímal jsem se o něj v rozhovoru s paní Zdenou Salivarovou v Torontě v roce 1990, ale jeho řešení jsem nenašel. Náznak jisté autorovy kompetence v oblasti soukromého života se objevil v doslovu brněnské edice sbírky *Stará bydlíště*. Martin Pluháček v něm píše, že „v roce 1977 spojila svůj osud s osudem Ivana Blatného anglická zdravotní sestra, slečna Frances Meacham“ (s. 108), což jsem mylně chápal nikoli metaforicky, ale doslovně jako uzavření sňatku. Skutečnost byla jiná, dozvěděl jsem se o ní až při setkání s bratrancem I. Blatného, profesorem brněnské lékařské fakulty Janem Šmardou.

V roce 1977 slečna Frances Meachamová navštívila v Brně svou dlouholetou přítelkyni, paní Štěpánku Rackovou. Tehdy se také seznámila s J. Šmardou, který se s básníkem setkal již v roce 1969. V době jejího brněnského pobytu se zrodil plán jak podnítit a zachránit tvorbu Blatného a současně neohrozit jeho brněnské příbuzné a cti-tele.

Slečna Meachamová po návratu do Anglie Blatného vyhledala. Její vztah k básníkovi, i když jedinečný, byl především vztahem pečovatelky k pacientovi a „manažerky“. Zaslání Blatného veršů Škvoreckým do Toronta bylo dalším dílem tohoto před veřejností, ale také před torontským nakladatelstvím, utajovaného scénáře.

Na hodnotě Blatného tvorby, uzavřené 5. srpna 1990, to jistě nic nezmění. Jeho tvorba však může zmást čtenáře, pokud se stane hlavním vodítkem při jeho dorozumívání se s osudem básníka. Snad přece jen jsem v tomto případě měl dílo a jeho tvůrce vnímat odděleně jako za starých dobrých, nevědomých časů.

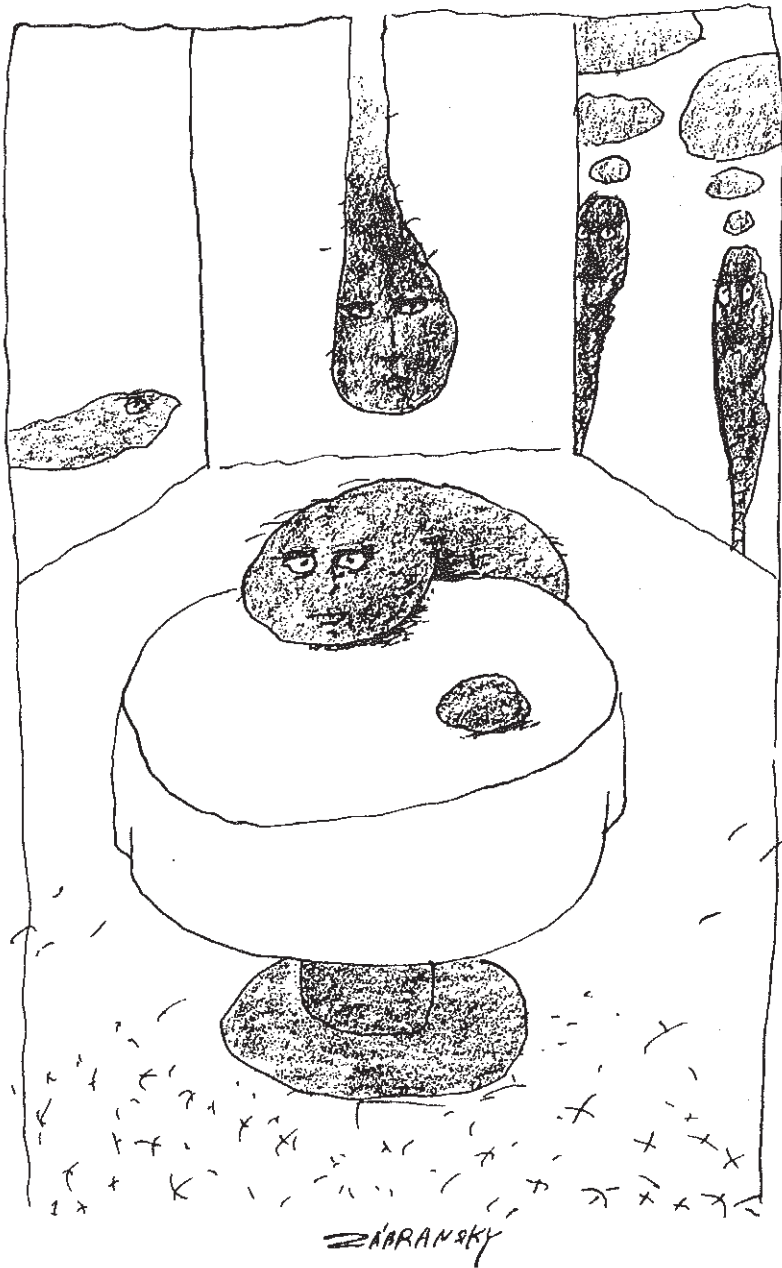


O sbírání obrazů, mladících v odboji a naději

Nejzajímavější soukromou kolekcí inzitních obrazů jsem měl možnost zhlédnout v rozsečské kovárně Adolfa Kroupy. Podoba domu, který byl prastarý a měl - světe div se - i kazatelnu, se mi kamsi vytratila. Dodnes si však vybavuji některá z pláten, co visela na stěnách, a také si vzpomínám na buchty a rybízové víno, které jsem tam ochutnal.

Stejná pohoda bývala v Kroupově brněnském bytě na Slovanském náměstí, kde na stěnách pro změnu visela galerijní díla; nepřehlédnutelný byl velký obraz Antonína Procházky, na mne však větší dojem udělal portrét hostitele, dílo originálního a nenapodobitelného Petra Skácela. Byla tam spousta jiných krásných obrazů. Prévertovy koláže s věnováním byly ukryty v deskách, na stěny bytu se již nevešly. Tiše jsem obdivoval sbírku Kroupových piškuntálií, hlavně ošklivá skleněná těžítka - koule, skrývající ve svém nitru stylizované barevné květiny.

Někdy na počátku prázdnin roku 1981 jsem dostal od Adolfa Kroupy pohlednici. Ptal se, kdy už se konečně přijedu podívat na „jeho“ faru v Kurdějově. Měl jsem o prázdninách nabitý program, a tak jsem nespěchal. Leccos jsem sice o zvelebování jeho „nového“ letního sídla slyšel od jeho přátel, ale věru jsem si nedokázal představit, kam a jak pověsil své oblíbené naivní malíře. Říkal jsem si, že návštěva počká (a nenapsal jsem ani dopis), že přijedu později. Nebylo však za kým. Nebylo už komu se omluvit za pozdní příchod a alespoň málo, maličko nadlehčit tíhu provinění, které trvá. Až po prázdninách jsem se dozvěděl, že „Áduška“ měl 21. srpna pohřeb.



Knih *Deník Nicka Twispa* (podtitul), který byl vydán ve třech svazcích pod shrnujícím názvem *Mládí v hajzlu* (Jota, Brno 1995; orig. *Youth in Revolt*, 1993), má šanci stát se bestsellerem. Její autor C. D. Payne si zvolil atraktivní žánr, předpokládající nepředpojatost čtenáře a provokativní otevřenost vypravěče. Velice atraktivní je rovněž hrdina knihy: inteligentní čtrnáctiletý mladý muž s libidem a fantazií Casanovy, černým humorem Oscara Wilda a s vědomostmi značně přesahujícími informovanost průměrného amerického absolventa vysoké školy o světové kultuře.

Knih má i jiné přednosti. Karikatura světa dospělých nabízená mladým mužem s „děblem v těle“ pobaví a snad i přesvědčí, teenagerovský jazyk (a také překlad Tamyry Váňové) je skvělý. Vedle autoerotiky se objevuje v knize také „láska“ (k studentce Sheeni), a to jako posedlost, neodbytná fixní idea.

Je zřejmé, že zpráva *Mladíka v odboji, ...v okovech a ...v exilu* (jde o další podtituly 1. až 3. svazku) si z těchto i jiných důvodů své adresáty najde (i české vydání má za sebou dotisk). Je totiž zaslaná stejně těm, které dosud pronásleduje puberta, jako těm, kteří již tuto přírodní katastrofu přežili.

Knih však obsahuje něco, co mne silně znepokojovalo od přečtení jejího prvního řádku. Pozastavoval jsem se nad krutostmi a bezohlednostmi, jakých se Nick, tento tragikomický blíženeček Juliána Sorela, sebeuspokojivě dopouštěl vůči svému okolí. A bylo to nepřijemné připomenutí a ohlédnutí za mými vlastními skutky, které se nedají vzít zpět. Doufám nicméně, že mládí je sice zhoubná, ale léčitelná choroba.

Na Payneově knize mi nevadí, že Nickova revolta končí školácky schematickým holywoodským happy endem. Něco jiného mne trápí - atributem časoprostoru, který Nick a mnozí jeho ctitelé suverénně zabydlují, jsou plné výklady a prázdná srdce. Z Twispova světa se totiž vytratila zpětná vazba svědomí. Nick Twisp je bytostí, která se nezamýšlí nad smyslem svého počínání, pouze nad jeho efektivností. Ani na jednom místě románu neuvažuje o svých skutečích jinak než jako o účelovém jednání, jehož prostřednictvím dosahuje svých cílů.

tů-bust (J. Čapek, E. F. Burian, F. Halas, J. Ježek, J. Mahen, S. K. Neumann, V. Nezval, V. Špála, V. Vančura, J. Werich, J. Zrzavý), aby uchránil paměť české avantgardy, její patos i senzibilitu před nepřízní času. Podařilo se mu to lépe než všem uměnovědným studiím této doby dohromady. Co portrét, to apologetika tradice, a tedy paměti, a jeden neopakovatelný charakter a osud.



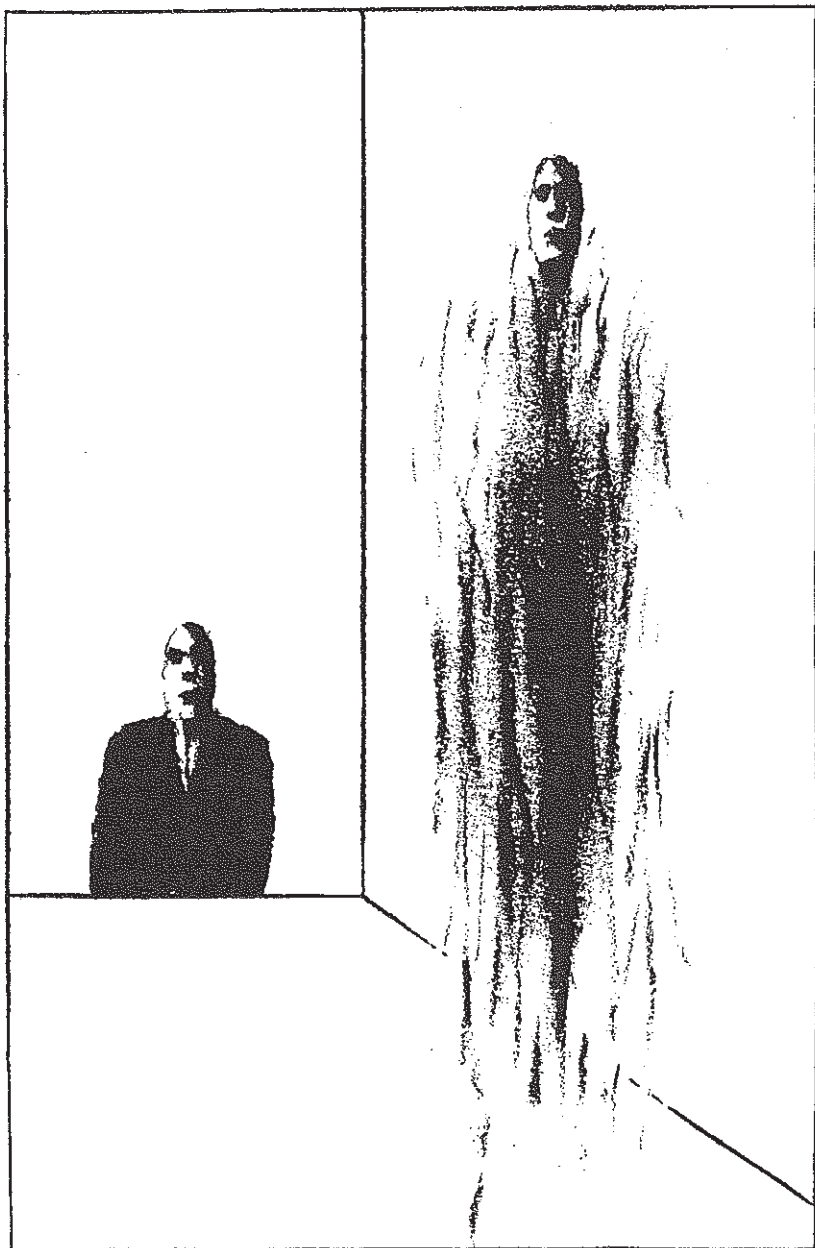
ZÁRPAŇKY

Jsem v pokušení říci, že člověk je pouze jedním z rozmarů kosmické paměti a poslíčkem zpráv, kterého si vychovala civilizace. Konstrukteřem života není naštěstí pouze paměť, ale také zapomínání. Je jím nejen tradice, ale také její porušování, nejen norma, ale také odchylka od normy, nejen replika, ale také mutace. Dokládají to rozkošné kolorované dřevěné plastiky Vladimíra Preclíka, který si vytvořil svůj laskavý svět, v němž fantazie má dar pohlazení, protože umí *Své si uhájit* a *Drápky vystrkovati* (obě plastiky 1981, malované dřevo, kožešina) a *Hlavou zeď prorážeti* (1982, malované dřevo, kůže, textil).

Také slovo si pamatuje. Vzpomínat (ale také zapomínat) lze i na budoucnost. Pokud jí dáme jméno sen. Vzpomínat lze rovněž na zklamání i lidskou malost a podlost. Tyto tragické ostny života vždy zraňují. Je však možné se jim ubránit, je možné uchránit si skácelovskou krajinu, kde paměť i láska dosud trvá. Vzácně se to podaří i memoárové literatuře, např. Seifertově knize *Všecky krásy světa* (68 Publishers, Toronto 1981; ČS, Praha 1982). Čas od času tímto skvostem české literatury listuji, abych na chvíli zapomněl, abych pookřál a očistil se.

Snad nejkrásnějším případem „rozvzpomínání“, které plní roli očistné lázně, jsou prózy Bohumila Hrabala - *Ostře sledované vlaky* (1965), *Postřižiny* (1976), *Obsluhoval jsem anglického krále* (Index, Kolín nad Rýnem 1980 - pod názvem *Jak jsem obsluhoval anglického krále*; Jazzová sekce, Praha 1982). Hrabal dokáže objevit „perličky na dně“, na dně duše, ovládané temnými vášněmi, v mlýnu banality i v tragických, bezvýhodných situacích. Znovu jsem si to uvědomil po zhlédnutí filmu *Slaonosti sněženek* (1983), na němž má zásluhu nejen B. Hrabal, ale také filmový mág Jiří Menzel.

Při pohledu na televizní obrazovku jsem si připomněl jedno své náhodné rozmlouvání s B. Hrabalem. Tehdy jsem mu málem uvěřil, že „dosáhl vrcholu prázdnoty“. Nad sotva načatým pivem si stěžoval na zhovadilost světa, který vzývá zlaté tele, a opakoval to, co napsal na podzim roku 1989 po svém návratu z cesty do USA: „a všechno mi bolí, bolí mne i cesta k autobusu, bolí mi i celý ten autobus“ (*Listopadový uragán*. Tvorba, Praha 1990, s. 5). Seděl v restauraci U zlatého tygra sám, a když jsem se ho zeptal, jaké se mu zdají sny, odpověděl, že o židnické babičce a že s ní mluví po brněnsky. Oči se mu pábitelsky rozzářily, když popisoval, co uvařila, a opakoval, co říkala.



ЗАПАМ'ЯТ'Ь

z Compiègne, kterou náhoda zachránila, neboť osudný den, kdy byly její sestry zatčeny, pobývala v Paříži. Na své poslední cestě karmelitky zpívaly hymnus *Veni Creator*. První na lešení s gilotinou vystoupila nejmladší Konstancie, poslední převorka Marie-Terezie od sv. Augustina. Sborový zpěv postupně slábl vždy o jeden gilotinovaný hlas, až umkl docela.

Tuto událost literárně zpracovala na počátku třicátých let našeho století německá autorka Gertruda von le Fort, a to v novele *Poslední na popravišti*. V roce 1947 se dostává tento příběh k Bernanosovi, který vytvořil dialogy k filmovému zpracování díla. Film se ovšem pro nezáměr producenta nerealizoval a Bernanosovy *Dialogy karmelitek* (*Dialogues des Carmélites*) vycházejí knižně rok po autorově smrti v roce 1949 a stávají se jeho závětí.

Ani tehdy, po vzniku *Dialogů karmelitek*, však cesta příběhu k českému divákovi nekončí. Nejdříve musely být Bernanosovy „dialogy“ adaptovány pro divadelní scénu. Po divadelních úspěších byl v roce 1960 podle upravené a zkrácené verze původního filmového scénáře natočen film *Dialogy karmelitek*. Film u diváků a kritiky propadl, filmový scénář se však stal jedním z východisek českého inscenačního scénáře H. Glancové.

Není nezajímavé zjišťovat podíl jednotlivých autorů na české verzi příběhu karmelitek, které se rozhodly svou nevinnou obětí vykoupit krvavou vinu francouzských (i všech následujících) revolučních nářů. A je vzrušující sledovat příběh, který se rodí z popela vzpomínek, snů a tužeb jako bájný Fénix.

Zdá se, že příběhy nikdy nemají jednoho autora, ale vždy jsou dílem kolektivním. Obávám se rovněž, že je možné odhalit jen některé jejich tvůrce. Spisovatelé se dopouštějí krádeže, neboť si přivlastňují cizí příběhy. Nejen ten o pokoře, oběti, smrti a vykoupení.

Divadelní *Dialogy karmelitek* totiž nebyly „napsány“ pouze karmelitkami z Compiègne, Marií od Vtělení, Gertrudou von le Fort, Bernanosem, překladateli a autory divadelních a filmových scénářů, ale také režisérkou představení H. Glancovou a skvělými herečkami Divadla na zábradlí, zejména Janou Frankovou (Blanka de la Force), Marií Tomášovou (matka Marie od sv. Augustina) a Milénou

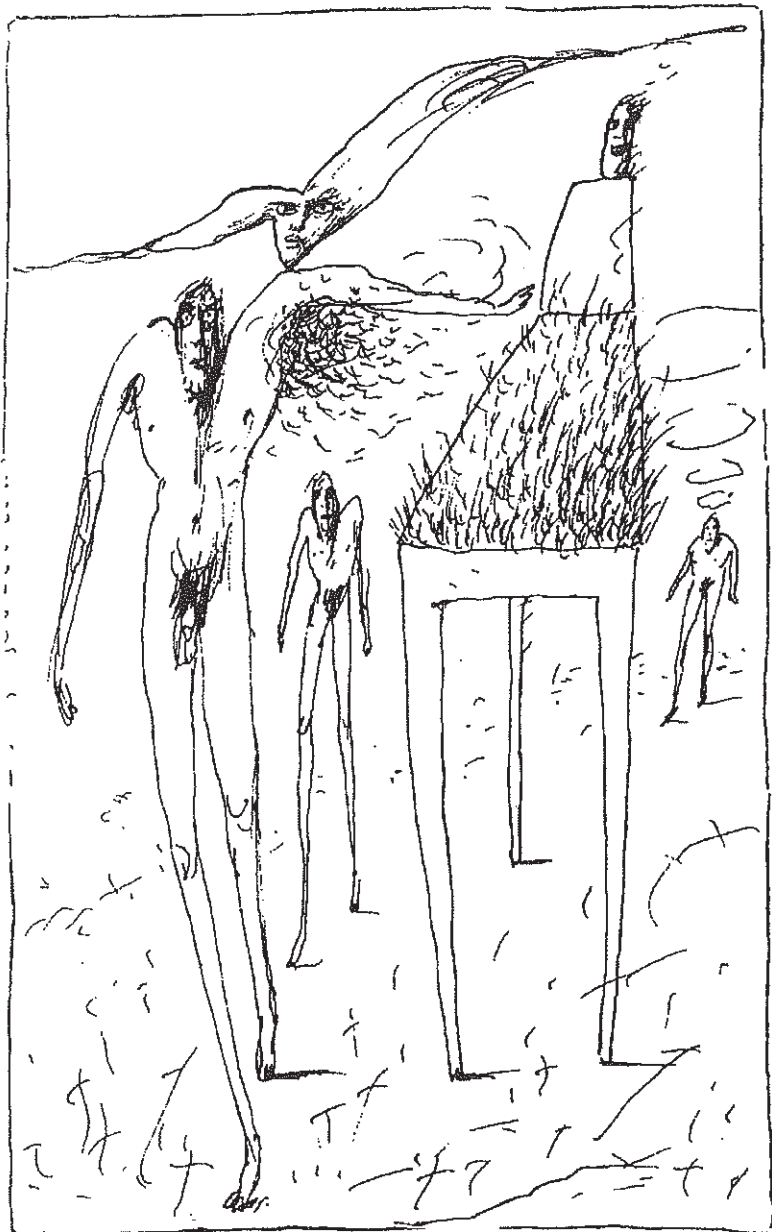
Dvorskou (Marie od Vtělení). Autory tohoto příběhu se stali rovněž diváci tohoto představení, diváci divadelní i diváci skuteční, zaplňující náměstí všelijakých Svržených trůnů, diváci bez daru slyšení, a tudíž schopní lynchovat, a také ti, kteří ani přes zákazy a nařízení Konventů a dokonce ani v jásotu krví opojeného davu nepřestali slyšet zpěv milosti.

O darovaném víně, naději s bukovými křídly a našich mrtvých

Někdy v polovině sedmdesátých let, snad hodinu dvě před půlnocí jsem stál u dveří v přízemním bytě na Kotlářské 35a. Můj přítel Jiří Slezák zvonil na zvonek básníka „*Smuténky*“, k němuž na návštěvu chodily bílé růže a jehož jméno v té době stálo na titulních stránkách pěti básnických sbírek. Cosi jsme slavili. Byli jsme nemravně veselí a mladí, a proto bezstarostní a nevědomí. Připadalo nám přirozené a správné podělit se o dobrou náladu. Jiří Slezák totiž bydlel ve stejném domě jako Jan Skácel, přes chodbu. Stáli jsme u dveří v ponožkách a jen velmi málo jsme si uvědomovali chlad kamenné podlahy.

Jan Skácel pozvání nepřijal. Zapomněl jsem proč a také si příliš nevzpomínám, jak večírek pokračoval. Ostatně nebyl jsem na té adrese ani poprvé, ani naposledy a v paměti chovám i jiná setkání a také pozvání, která nebyla odmítnuta. Tuším jen, že Slezákova tabule byla přepestrá, že se tehdy podával nakládáný (pro běžného smrtelníka v té době nedostupný) uzžený jazyk a že jsme poněkud ztenčili zásobu rodinného broušeného skla. Jeden zážitek z toho pozdního večera však nosím v sobě dodneška. Jan Skácel nám dal láhev jihomoravského sklepního vína a já jsem nechápal smysl jeho počínání.

Dnes myslím na jiné skutky a jiná Skácelova počínání - na jeho verše. Dalo mi k tomu příležitost nakladatelství Blok (které ohlásilo svou smrt na konec roku 1996). Ani se nechce věřit, že básnické dílo Jana Skácela (1924-1989) se vešlo do pouhých dvou svazků pod nehledaným názvem *Básně* a v sličné úpravě Evžena Navrátila (I. svazek vyšel v Brně v roce 1995, II. spolu s dotiskem svazku prvního, označeným jako druhé vydání, v roce 1996). Povoláný i vyvolený editor Skácelova básnického díla Jiří Opelík zde odvedl poctivý kus práce, i když - jak sám říká - v rámci čtenářského a nikoli kritického vydání, které by si Skácelova tvorba zasloužila.



J. Opelík představuje čtenáři deset Skácelových sbírek. Prvních pět z nich vyšlo v prominentním Československém spisovateli (1957, 1960, 1962, 1965, 1968), o vydání následujících sbírek z dob pro autora podstatně méně idylických se zasloužil brněnský Blok (1981, 1984, 1988, 1991). Výjimkou byla pouze sedmá, erbovní Skácelova „dvoj-sbírka“ *Naděje s bukovými křídly*, která vyšla v Mladé frontě v roce 1983 a která - pokud vím - se prodávala v Praze v době svého vydání jako „podpultovka“ za tehdy horentních sto korun.

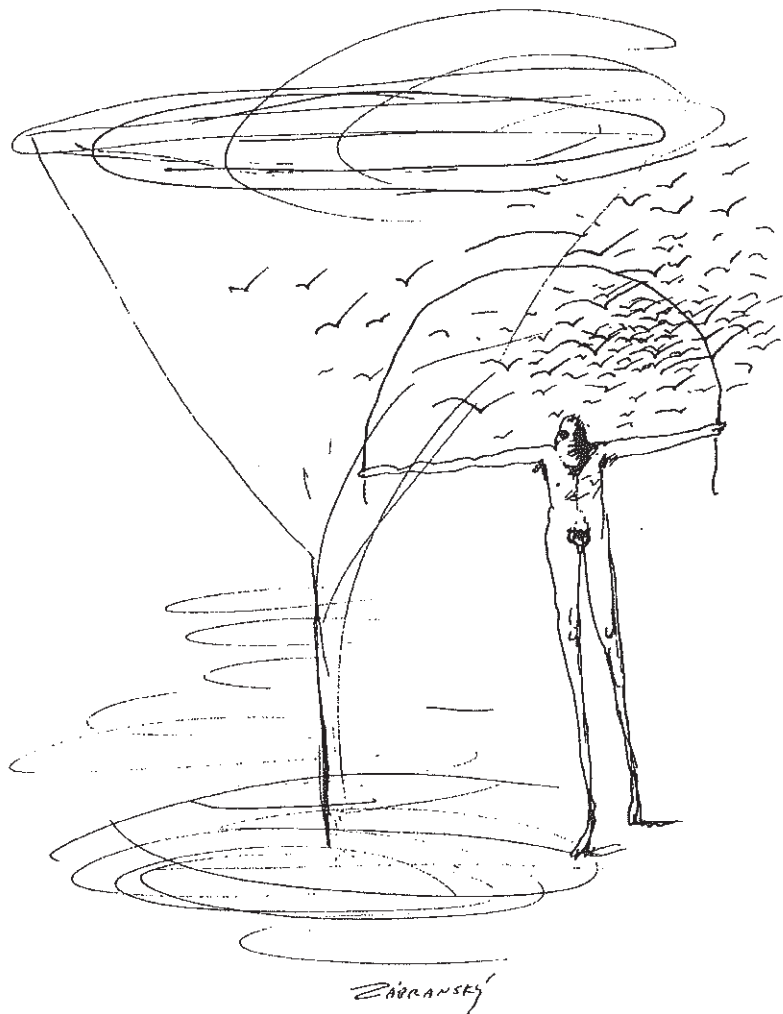
Velmi cenné jsou Opelíkovy ediční poznámky, neboť se staly spolehlivým průvodcem v labyrintu osudů jednotlivých Skácelových básní; nepostradatelnost tohoto průvodce je zřejmá zejména ve vztahu ke Skácelově tvorbě vzniklé po roce 1970, tedy poté, co se „Skácelova vydavatelská cesta“ - řečeno eufemisticky - vzhledem k deformujícímu tlaku cenzury „*notně zaklikatila*“ (1. sv., s. 268).

I dnes večer myslím na jednu pradávnu láhev poctivého vína a také na jiné Skácelovy dary, které nyní marnotratným čtenářům zprostředkovává nakladatelství Blok i Společnost Jana Skácela a Nadace Jana Skácela. Pozdě k ránu se snažím dobrat se jejich smyslu i smyslu svého vlastního počínání. Lidské skutky, ty cizí i vlastní, bohužel (a také bohudík) nelze odvolat a vzít zpět jako marné sliby, paměť však trvá, dosud se odehrává i jako interpretační problém.

Jan Skácel vstoupil na básnické nebe oproti svým vrstevníkům s desetiletým zpožděním. To je zřejmě jeden z důvodů, proč mu nebyl dopřán dramatický vývoj jako jeho brněnským přátelům Oldřichu Mikulášskovi nebo Josefu Kainarovi. Jan Skácel je tvůrcem tomanovského ražení, který předpokládá, že báseň „*je tu dávano je tu odpradávana*“ a že „*básník báseň*“ netvoří, ale „*nalézá*“ (sv. II, s. 147), obdobně jako řád a prastaré lidské ctnosti. Jeho básně a sbírky vznikaly ve znamení kontinuity a kontury jeho básnického světa jsou zřetelné již v jeho prvotině *Kolik příležitostí má růže* (1957).

Obávám se, že dnes již mám méně příležitostí k radosti. Myslím na dary a na cestu, která definuje jejich cenu. A je mi smutno a čehosi je mi líto. Toho, co se stalo a co se nemůže odestát a co napořád už v sobě ponese jako vinu. Skácelova poezie mne však touto cestou procházet nutí. A nejen to. Přináší také naději, naději ukrytou v archaické,

ohrožené krajíně poezie, kde paměť, něha i pokora dosud trvá, nikoli jako idyla, ale jako hodnoty vyvzdorované na strachu, smutku i pýše. Díky Skácelově poezii začínám tušit také ticho za slovy, neboť vím (bohužel i odjinud), že nejsme sami, protože s námi jsou „stále naši mrtví“ (sv. II, s. 75).



O spících múzách, zničených knihovnách a svobodě

V newyorském Metropolitním muzeu, v kolekci Alfreda Stieglitze je chována plastika nazvaná *Spící múza* (1910). Je nepřehlédnutelná, i když má na výšku pouhých 17,1 cm a způsob, jakým je zpracována, prozrazuje, že její autor, sochařský génius Constantin Brancusi, je teprve na počátku své objevitelské dráhy. Leštěný bronzový odlitek, který má představovat portrét baronky Renée Irana Frachon, nese ještě rodinové posvěcení. Na této „spící hlavě“ jsou dosud rozpoznatelné rysy obličeje - zejména rty, nos a obočí vyjadřuje lehce vystupující tvar rozbíhajícího se písmene V, reliéfními vlákami jsou naznačeny vlasy.

Spící múza je jedním z objektů prvního velkého tematického cyklu, který Brancusi vytvořil a kterým byl zaujat po dvě desetiletí. Jen do roku 1910 se hlásí další tři podobné bronzové plastiky. Po nich desítky dalších. Ty starší jsou tenkými pramínky propojeny s realisticou tradicí, ty mladší se postupně vyvazovaly z mimetické závislosti na smyslové skutečnosti. Brancusi přijal roli nabídnutou jen několika málo tvůrcům lidského rodu; budoval nový svět, objevoval tajemství vnitřního tvaru a prostoru anebo - použijeme-li jeho vlastního výrazu - „essenci“.

Byl jsem na toto setkání připraven. Ostatně nebyla to první spící ženská hlava, do jejíž blízkosti jsem měl příležitost se dostat. Portrét baronky mne však ohromil, obdobně jako před léty busta staroegyptské královny Nefertiti (14. stol. př. n. l.). Brancusi vytvořil nový typ sochařského prostoru. *Spící múza* ruší tradiční představu portrétního torza. Tato „hlava“ již nepředpokládá existenci kotevních lan, které by dílo spojovaly s vyšším významovým celkem, lidským tělem, stojícím na pevné zemi, a tím i s výstavním prostorem.

Spící múza není portrétem, ale samostatným světem, modelem univerza, prapůvodním tvarem, který v lidské psyché na jiných cestách hledali přibližně ve stejné době S. Freud, C. G. Jung, E. Husserl nebo L. Wittgenstein. Sochař svými jemnými prsty vymodeloval volně na stranu položené kosmické vejce, z něhož vyvěrá život, a dotkl se spánku, který předchází myšlence.

Americký celní úřad zaujal v roce 1926 k Brancusiho výtvarným objektům jiný postoj. Sochu *Pták v prostoru* (lze vůbec dekorovat materiál sochařského díla vznešenějším názvem?), sochu, která putovala na první autorovu výstavu ve Spojených státech, tento úřad označil za kus průmyslového kovu a odmítl na ni vydat povolení k dovozu do země bez cla; na celní osvobození totiž měla právo pouze umělecká tvorba. Vznikl konflikt (se soudní dohrou). Dílo bylo vykázáno z ráje umění.

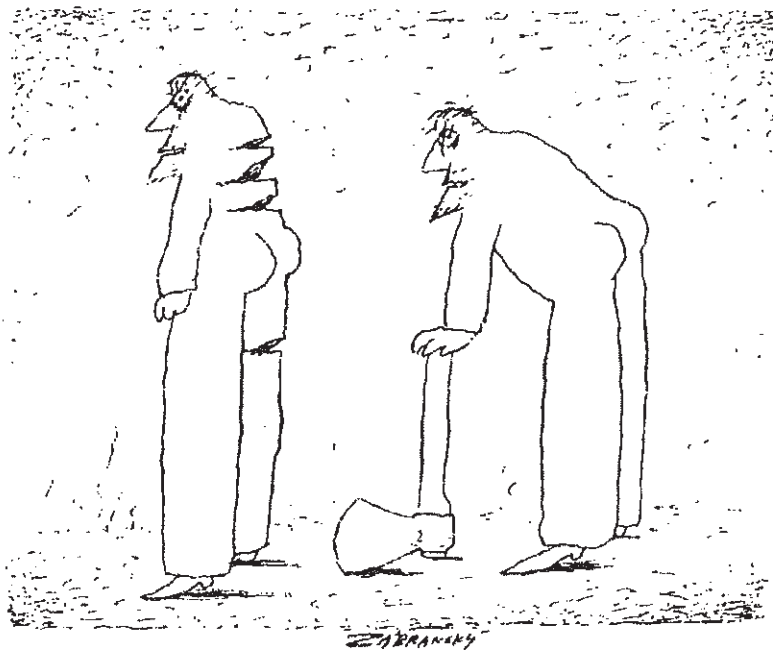
Nesrovnatelně krutější osud čekal o několik let později abstraktní umění v Stalinově Sovětském svazu a Hitlerově Německu. Díla tohoto druhu umění a jeho představitelé byli nejen vykazováni ze „slušné“ společnosti, ale dokonce likvidováni. Dělo se to v duchu scénáře známého od dob nejstarších lidských dějin. Jednotlivci, skrývající se za instituce, ve jménu své pravdy, o níž se nediskutuje, vždy dokázali ničit nejen „zvrhlá“ díla a nepřizpůsobivé umělce, ale uměli - s horlivostí morových epidemií - vymýtit z povrchu zemského odlišné, nekompatibilní civilizace a jejich kultury.

Stopy vandalů na tělech soch jsou svědectvím agresivity; její legitimitu zdůvodňovaly podle okolností právo a pravda silnějšího i poraženého. Mnohem úporněji než sochy však byly od pradávna stíhány světy, které byly postaveny ze slov. Kolik jen rukopisů, knih i jejich tvůrců shořelo na hranicích! Kolik mluvčích a obyvatel nově nalezených světů (ze slov) shnilo ve vězeních a bylo umučeno v koncentracích!

Pravdu jinému nepřál rovněž slepý klášterní knihovník Jorge, s nímž se v Ecově románu *Jméno růže* (*Il nome della rosa*, 1980) střetl zmoudřelý inkvizitor Vilém z Baskervillu. Jorge totiž odmítl přiznat božské instanci smysl pro humor a lidským bytostem právo smát se

v její společnosti. Proto Aristotelovu *Poetiku* (*Peri poiétikés*), která obě tyto možnosti (ve své druhé, dodnes pohřešované části) připouštěla, zařadil v klášterní knihovně-labyrintu mezi libri prohibiti.

Aristotelův svět ze slov znamenal pro Jorga vojenské seskupení ohrožující samou existenci Stvořitele. Proto také musel sprovodit ze světa několik svých spolubratří, kteří se náhodou k rukopisu dostali, a v okamžiku, kdy již rukopis velkého filozofa nemohl být utajen, obětoval svůj život, jen aby svět ze slov stvořený Aristotelem zničil. Raději zničil největší křesťanskou knihovnu, než aby nechal promluvil text, s jehož obsahem nesouhlasil.



Pravdu lze docela dobře vnímat také jako účelové zařízení, které si budují instituce i soukromníci k uspokojení svých více nebo méně ušlechtilých zájmů a potřeb. Moudrost si s pravdami tohoto druhu

nerozumí. Není tedy divu, že mnohé pravdy (věrozvěstů) začínají svou pozemskou kariéru jako kacířství a končí jako předsudek, jako pravdy celníků a cenzorů.

To je důvod, proč nemám nejlepší mínění o pravdách tohoto světa a zejména o jejich poslání bojovat a vítězit. Za příliš polehčující okolnost dokonce nepokládám ani fakt, že pravda se pojí také s nadějí slabých a ponižovaných; „pravda“ je totiž schopna ospravedlnit nejen právo na důstojnější život, ale i ten nejbrutálnější čin.

Brancusiho *Spící múzu*, Aristotelovu *Poetiku* a kterákoli jiná konkrétní umělecká, vědecká a rovněž filozofická a náboženská díla nechápu jako pravdu o světě, ani jako legislativu světa, v jehož zdech jsem odsouzen žít. Tato díla naopak vnímám jako projevy komunikativního jednání, jako více nebo méně úspěšné pokusy o lidské dorozumívání.

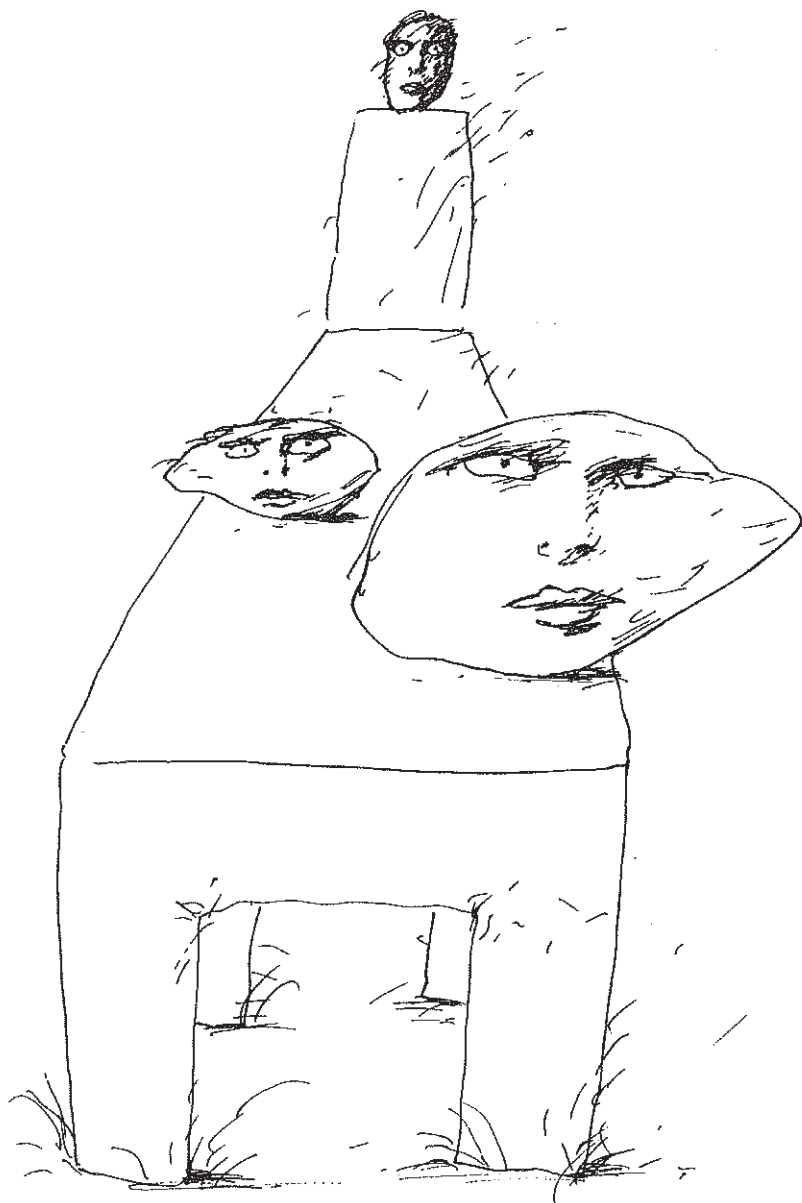
O komunikativním jednání nelze říci, zdali je pravdivé nebo nepravdivé, ale pouze zdali je úspěšné nebo neúspěšné. Dorozumívání obecně i jeho konkrétní projevy jsou tedy podnětem, vyzváním na cestu, vstupním vízem do nových světů, se kterými je možné se solidarizovat, které je možné - v případě zájmu - navštívit a ve kterých lze žít. Umělecká, vědecká, filozofická nebo náboženská díla ne vždy nabízejí lidské mysli „atraktivní pobyt“, ne vždy zaujmou, mnohdy lze s nimi také hluboce nesouhlasit. V anticko-křesťanské kulturní oblasti se však tato aktivita stala legitimním prostorem sebeutvářejícího se lidského, a tedy svobodného bytí.

O omylech počítačů, románových gestech a průvodcích v labyrintu světa

Dan Gookin se vydal s hlupáky („dummies“) na výpravu počítačovou říší až po napsání dvaceti odborných knih. Tohoto gulliverského putování se odvážil ve své knize *Přítel počítač*, která byla jen v USA vydána ve dvou miliónech výtiscích (český překlad vydalo nakladatelství Baronet, Praha 1994); zde také zjistil, že „*Počítače se chovají podivně pořád. Někdy ovšem více než je obvyklé.*“ (S. 176.) Ne že by Gookin vyprávěl něco jiného než stovky jiných učebnic pro počítačové začátečníky. Zvolil si ovšem novou strategii. Polidštil neomylný mozek počítačového kalkulu tím, že mu přisoudil lidské vlastnosti, včetně svévolnosti a roztržitosti. Jen za tuto cenu se mohl stát z počítače přítel a z knihy báječné, napínavé vyprávění, které by jistě mělo úspěch i jako televizní seriál.

V této chvíli však myslím na zcela jinou knihu, kterou v sobě už nějakou dobu nosím a které se - i když se o to snažím - nemohu zbavit. Jde o Kunderův román *Nesmrtelnost* (Brno, Atlantis 1993). Kunderovi se zde podařil neméně husarský kousek jako Gookinovi - získal si obrovské množství čtenářů, ač vypráví o prastarém, a tedy obehnaném tématu: o tom, jak vznikají příběhy a dějiny a jak funguje paměť. Dokladem čtenářské atraktivnosti je statistika. Kniha byla přeložena v průběhu prvních dvou let své existence, tzn. od doby svého prvního vydání (ve francouzštině) v lednu 1990 do konce roku 1992, do 22 jazyků.

Milan Kundera přichází se strategií, na niž si troufli jen ti nejoriginálnější vypravěči - L. Sterne, D. Diderot, V. Vančura. Chápe vyprávění jako intelektuální orgie, jako hru, jejíž součástí je obnažit a nedejme si i destruovat její vlastní pravidla. Kundera v *Nesmrtelnosti* suverénně odvíjí příběh z dívčího gesta staré ženy, kterou náhodou



ZARRANKE

střetne u plaveckého bazénu. K tomuto bezděčnému gestu si přimýšlí postavu-hrdinku (Agnes) a postupně její osudy. Kunderova Agnes, ale také jiné postavy jeho románu (např. Rubens, Goethe, Hemingway, prof. Avenarius) se rodí z gesta, obdobně jako se z mořské pěny zrodila Venuše, z gesta, které přesahuje jednotlivce, a které je proto nesmrtelné.

Paměť Kunderova lidského světa se v *Nesmrtelnosti* nestávají příběhy, ale gesta. Lidský svět je labyrintem gest čekajících na svá znovuzrození. Ne postavy, ale gesta se stávají hlavním hrdinou románu, jsou inspiračním zdrojem příběhů a pilířem historie. Nesmrtelná gesta jsou atributem historie, a také všeho toho, co je uchováváno v lidské paměti.

Proti tyranii gest objektivního světa vystupuje v *Nesmrtelnosti* novodobý bůh-vypravěč, který umí hlasu gest nejen naslouchat, ale který gesta obdařuje řečí, a tak z nich staví stejně románový, jako třeba historický svět. Vypravěč jako symbol lesku i bídy evropské racionality, tedy ironie i skepse, ukazuje čtenáři cestu za svobodou. Je však třeba smířit se s faktem, „že od nynějška jsou velká vzrušení jen ozadu“ a že si pro ně čtenář musí „jít do minulosti“ (s. 302).

Hoře z rozumu, které silně rozehrála Kunderova *Nesmrtelnost*, se paradoxně stýká snad s neoptimističtějším filmem, který jsem kdy měl možnost vidět - s Oskary ověněným filmem Roberta Zemeckise *Forrest Gump* (1994). Mluví o filmu, nikoli o románu, z něhož film vzešel. Hrdina (skvělý Tom Hanks) v roli vypravěče s tragicky nízkým intelektem bloudí, ale má schopnost vytvořit neméně originální interpretaci historického světa jako Kunderův excelentní vypravěč. Je to zřejmě proto, že Zemeckisův vypravěč cítí a Kunderův poznává, že skutečné lidské hodnoty nemají komerční charakter.

Ještě jedno poučení si od Gookina, Kundery i Zemeckise odnáším: bloudění předpokládá nejen talent, ale také nemalé znalosti. Bloudit se musí umět a trénovat. Když vypravěč ví jak bloudit, pak jeho putování může současně objevovat i přinášet potěšení účastníkům a přihlížejícím. Dobrým a spolehlivým průvodcem v románových i jiných příbězích se ale může stát pouze srdce.

O majitelích klíčů, polidšťování hrdinů a bestsellerech

Autor skrývající se za pseudonymem Richard Hooker nabídl americkým čtenářům v roce 1969 knihu pod popisným a nepřiliš průhledným názvem *M.A.S.H.* Tvořila jej zkratka označující totéž co „vojenský polní lazaret“ čili M(obile) A(rmy) S(urgical) H(ospital). Ještě méně šťastný se zdál být nabubřelý podtitul *aneb Jak to bylo doopravdy*. V překladu Šimona Pellara vydalo knihu v roce 1995 pod tímto názvem nakladatelství Ivo Železný.

Samotný titul by mne nikdy nedokázal přesvědčit, abych si knihu koupil. Pasoval totiž autora na majitele klíčů k pravdě, ale sliboval žalostně málo. Definitivní zprávu o stavu světa, projekt „*Jak to bylo doopravdy*“ totiž dosud nevypracovali ani profesionálové - výzvědné služby anebo historici, natož spisovatelé, sledující své úzkosti a sny.

Tématem patnácti kapitol utlé knížky *M.A.S.H. aneb Jak to bylo doopravdy* se stalo několik více nebo méně kuriózních historek, které se odehrály v době korejské války v americké „M.A.S.H. 4077“. V úvodu knihy dává autor svému vyprávění memoárový charakter, přiznává se k osobní účasti na tomto prvním velkém válečném konfliktu studené války, v němž zahynulo mj. na 142 tisíc Američanů a 17 tisíc příslušníků jiných kontingentů OSN a zřejmě podstatně větší počet Korejců a Číňanů, ocitajících se převážně na opačné straně fronty.

Základní postojová orientace knihy je z rodu velkých protiválečných ság typu Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka* (1922), Hellerovy *Hlavy 22* (1961) anebo Bulatovičova *Hrdiny na oslu* (1967). Dá se říci, že Hooker až marnotratně velkoryse odkryl nové možnosti protiválečné tvorby, aniž by je dokázal dostatečně rozvinout. Byly však využity na jiných místech. Nejdříve ve stejnojmenném filmu režiséra Richarda Altmana. Na jeho základě a pod stejným názvem pak vznikl zatím zřejmě nejúspěšnější televizní seriál.



ZABRANSKY

Mnohadílný televizní seriál *M.A.S.H.* si uchovává sympatickou neuctivost knižního vypravěče k vážnému tématu. Jde současně také o projev odvahy, neboť válka byla i na americké půdě velmi vážným a citlivým tématem, aktualizovaným další válečnou tragédií - vietnamskou válkou. Základní zbraní, s níž hlavní hrdinové seriálu *M.A.S.H.*, zejména kapitáni dr. Forrest a dr. Pierce, vytáhli do boje proti krutostem a absurditám války a také proti únavě a otupělosti z všudypřítomné smrti je - vedle alkoholu - vzácná odrůda humoru, vyrůstající z provokativní recese.

Knižní *M.A.S.H.* ukazuje, že život v extrémních, válečných podmínkách nepřeje hrdinům. Válka totiž hrdiny škodolibě likviduje, zesměšňuje, ráda je ponižuje a sráží do prachu šedivého průměru. Televizní *M.A.S.H.* však posiluje jinou dimenzi. Přesvědčuje, že popotávka po hrdinech neklesá ani ve válečných, ani v postmoderních časech a že jediným prostorem, ve kterém mohou hrdinové žít, nemusí vždy být mýtus o supermanovi čili oblíbený, prastarý příběh, ochotný podlehnout jakékoli formě kolektivní privatizace světa.

V televizním seriálu *M.A.S.H.* jsou hrdinové vytvořeni z jiného poetického materiálu, jsou obdařeni strachem, úzkostmi a charakterovými nedostatečnostmi. Na konci jednotlivých dílů seriálu leckde vystrkuje růžky patos, který se v knižní verzi *M.A.S.H.* vyskytuje zřídka. Patos se zde objevuje jen ve chvílích, kdy lékaři a nemocniční personál „*ani netušili, co je ten člověk zač*“, do jakého tábora pacient patří, „*ale každý si moc dobře uvědomoval, za co právě bojoval*“ (s. 98), a kdy hodnota lidské existence dokázala revalvovat solidarita a vděčnost.

Masmédia rozhodně netrpí chorobnou vášní šířit pravdu. Tu naopak všemi dostupnými prostředky prosazují na dosud známých kontinentech fundamentalisté nejrůznějších vyznání. Pravda pro masmédia není vášní, metou, darem ani lénem, jež je třeba spravovat, ale zbožím, s nímž se obchoduje. Pravda vystupuje jako výrobek zhotovený podle osvědčených starých návodů také v masovém umění a v mnohých jeho nejrafinovanějších formách - v bestsellerech.

Není důvod domnívat se, že televizní *M.A.S.H.* je výjimkou z pravidla. Nabízeno je zde pouze to, co šlo v dané situaci nejvíce na odbyt. Tento bestseller ale dospěl dále než jiná lukrativní televizní díla. Pokouší se doložit, že jedinou cestou, která spolehlivě pacifikuje strach a úzkost a přehodnocuje charakterové nedostatečnosti, je humor a smích. Od věci není ani zjištění, že humor a smích mají i jiné zázračné vedlejší účinky - polidšťují světské autority i božstva světových pantheonů a strhávají z piedestalů náboženské a politické pravdy.

O krásné potřebě lásky

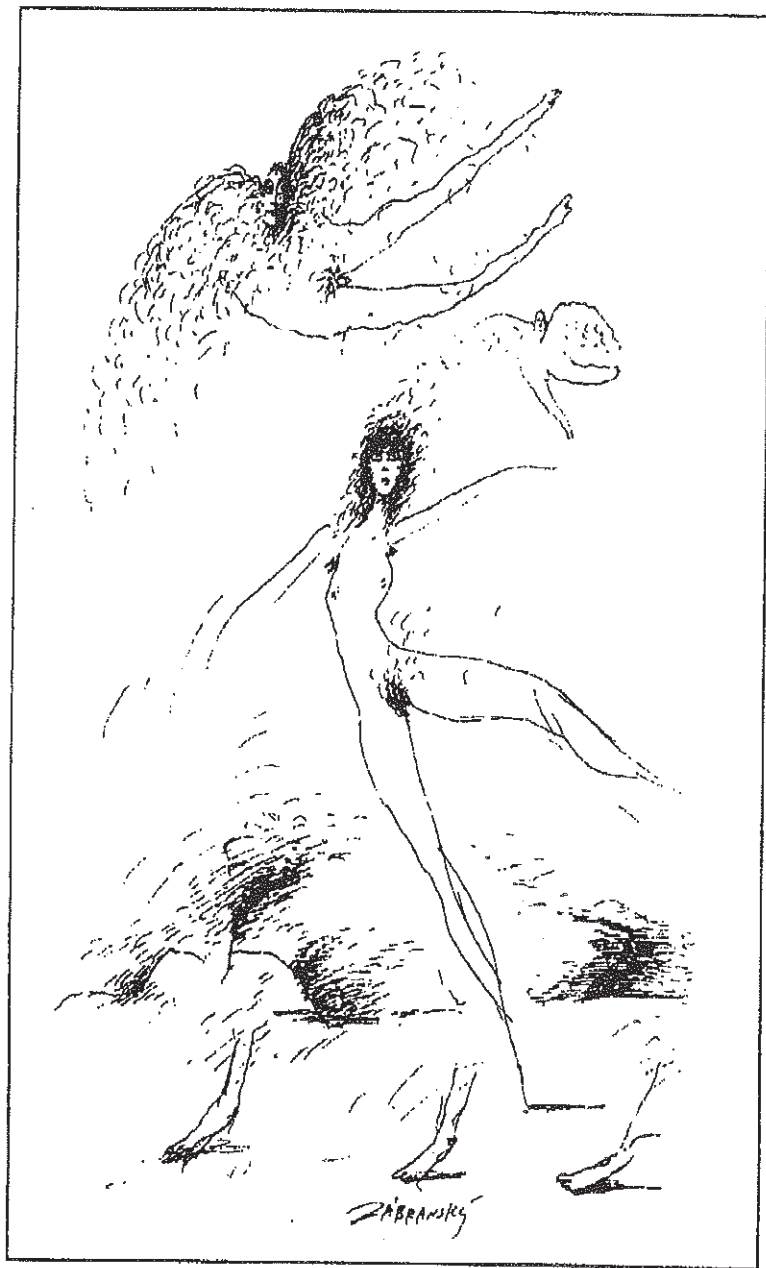
Kdysi v pradávnu jsem se zeptal Jana Skácela na stáří ženy, vedle níž v jedné básni, kde se nachýlené hlohy za oknem pustily v cval, myslel na „*převozné pro Charóna*“. Básník a lyrický mluvčí pro mne tehdy byli jedno tělo a jedna duše a na té besedě ve Strážnici v roce 1965 se předváděla nevědomost a pýcha mých šestnácti let.

Smuténka (ČS, Praha 1965), která nedlouho předtím vyšla, sice již vstoupila do mého srdce, ale o jejím autorovi jsem zhola nic nevěděl. Na svou otázku jsem dostal zamítavou odpověď - prý jde o osobní zážitek, a proto o něm mluvit nebude.

Tehdy jsem viděl svět a jeho křehký střed jinak. Byl jsem přesvědčený, že láska se má vykokrhát, že básník nemá právo nechávat si něco pro sebe a že o lásce mlčí pouze ti, co pro ni nejsou uzpůsobeni. Navíc se mi zdálo, že Jan Skácel bere svět příliš vážně, že více zatajuje, než říká, že je příliš monogamní, příliš neústupný ze svých zásad, příliš z jiného světa, kde vládne nesmlouvavý majestát jakéhosi archaického morálního zákona.

To „*staromilské*“ hájení soukromí mne tehdy popuzovalo, ale zároveň i přitahovalo. Zřejmě proto, že jsem nechápal. Mnohem víc mi imponoval moderní, šalamounský Oldřich Mikulášek, který uměl ve svých verších žít život plnými doušky a rozkošnický se z lásky radovat. V té době jsem netušil, jak složitým organismem je přátelství mezi oběma básníky, jak dramatickými zkouškami prošlo a ještě bude muset projít a že jejich tvorba měla být provždy nádherně spojitými nádobami, ať už se svářila, vedla dialog, anebo se sblížovala.

Dnes již vím, že Skácelovo „*staromilství*“ je vzácná, vymírající rytířská ctnost, protože představuje věrnost až za hrob, věrnost nejenom ideálům, ale také čemusi vezdejšímu, co může nebýt a o co je třeba se bát. Je to i tvrdošíjná věrnost lásce jako jediné naději.



Jan Skácel znal a ctil starou dobrou lásku v době, kdy se ptal, „kolik příležitostí má růže“, i ve chvílích, kdy ho chránilo „dávné proso“. „Starý“ i „nový“ Skácel na ni myslí také v roce 1991 ve své poslední, nedokončené sbírce *A znovu láska* (Blok, Brno); ta vyšla dva roky poté, co jeho srdce selhalo po rozedmě plic a bylo pochováno na brněnském hřbitově.

Připadá mi to jako celá věčnost, tolik se toho za tu krátkou dobu událo. Svět notně zestárl, aniž zmoudřel. I pravda a láska se nám zkomplikovaly. A do naší nevlídnosti znovu přicházejí verše básníka, který uměl pozastavit čas a ochránit staré ctnosti - věrnost, něhu, vděčnost, lítost, pokoru. K nim patří také láska, která na správném místě mlčí, a víra, že k nám znovu přijde na návštěvu, že si na nás „znovu vzpomene“ (s. 47).

O nepostradatelnosti slova, agresivitě antropocentrismu a porozumění

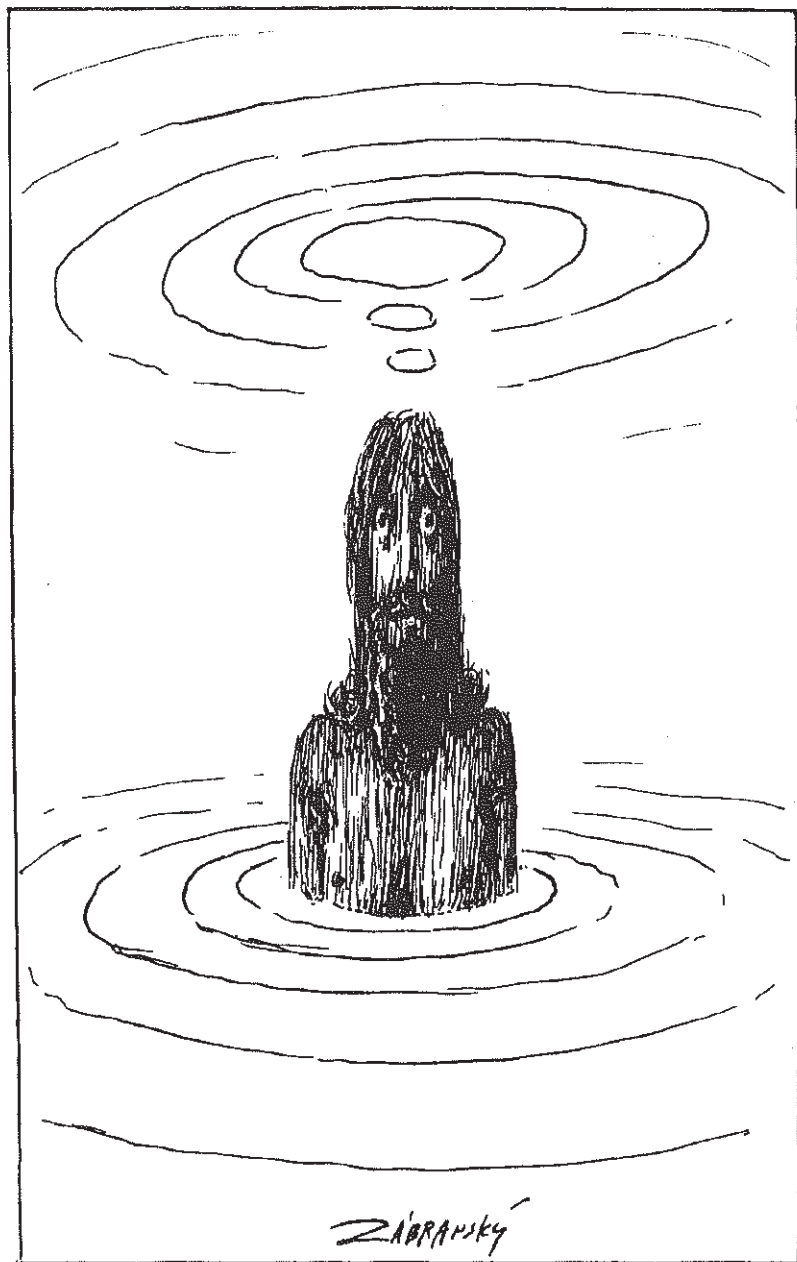
Slovo je prvním a také nejvyšším bohem euroamerického pantheonu. Stalo se nejmocnější silou i autoritou lidského světa. Vytvořilo instituci mluvčího i posluchače a určilo nejvyspělejší formu lidského dorozumívání směřující ke smyslu. Uplatnilo se nejen v prostoru řeckého „logos“, tedy řeči, rozumu, pojmu, myšlení a řádu, ale také v prostoru nepřehledné a chaotické přírody, civilizace a kultury.

Slovo se stalo příbytkem, ve kterém člověk žije, který již nedokáže opustit a jehož okny pozoruje sebe sama i své okolí. Stalo se mu rovněž maskou, jež přirostla k tváři jeho empirického světa (obdobně jako maska symbolizující zlo přirostla k tváři ženy z filmu *Onibaba*, 1965). Slovo se stalo pro člověka nepostradatelné. Nejenže dalo tvar a směr jeho myšlenkám, ale poskytlo mu dar vidění, slyšení, čichu, chuti i hmatu. Slovo funguje jako základní lidský smyslový orgán.

Člověk vnímá předmětný svět podle direktiv slov, pojmenovávajících (tvořících?) jazyk smyslů, s pomocí paměti slov, která vymezuje a určuje potenci jeho vlastních smyslových orgánů.

Slova zbavila člověka nevinnosti, vyhnala ho z rajske přírody. Opici nepolidštily ruce (práce) a člověka na nebesa nepovznesla křídla, ale slova. Nikoli ruce, ale slova člověku umožňují, aby se stal demiurgem, aby si vytvořil svůj ráj - svět, v němž bude žít. Slova dala člověku nesmrtnost a umožnila mu létat. Ruce mohou slovo pouze následovat, mohou - ovšem nedokonale - uskutečňovat jeho záměry. Slova jsou ovšem současně projevem a také nástrojem agresivního antropocentrismu.

Konfrontační charakter světů ze slov se promítá stejně do náboženství, filozofie, politiky a umění jako i dějin vědy. Stanislaw Lem ve svých rozkošných pohádkách pro dospělé, *Kyberiadě*, popisuje



v groteskní zkratce chování nejdůstojnějších mistrů slova - věrozvěstů, veleknězů i inkvizitorů vědy: „*Přeli se, psali tlusté knihy, druzí jim zase knihy brali a škubali na kusy; v dáli bylo vidět planoucí hranice, na nichž se škoaržili mučedníci nauky; zablesklo se a podivná hříbovitá mračna kouře stoupala k obloze; všichni křičeli jeden přes druhého, takže nebylo rozumět jedinému slovu, co chvíli podávali memoranda, odvolání, předvolání a jiné listiny, zatímco opodál posedávalo několik starců, kteří na útržky papíru horečně stále něco psali.*“ (ČS, Praha 1983, *Jak byl zachráněn svět*, s. 8.)

Jiným jazykem vyjádřil agresivitu irský malíř Francis Bacon, který měl odvahu inspirovat se ve své tvorbě fotografií. Dokázal vybudovat originální, snadno identifikovatelný výtvarný svět. Obzvláště působivé jsou scény z jatek, zachycující kusy obnaženého krvavého masa a vyhřezlé vnitřnosti. Obtížně bych hledal koncentrovanější a sugestivnější výraz lidské agresivity v moderním umění. Baconova rozměrná plátna určená pro velké výstavní plochy obsahují uhrančivou posedlost zlem, posedlost, která fascinuje. Dodnes, když si vybavím odpoledne, které jsem strávil v londýnské Tate Gallery s jeho obrazy, mi běží mráz po zádech.

Francis Bacon dokázal svou malbou vzbudit pocit hlubokého hnusu k fyzickému světu a současně intenzivního uspokojení nad kultivovaností a nápaditostí malířského rukopisu. Obdobně protichůdně na mne působily také obrazy zpracovávající další oblíbený malířův tematický okruh, souhrnně by jej bylo možné vymezit názvem: lidská těla. Deformované, nedokončené, schematicky anonymní postavy nesetrvávají v prostoru, ale bojují o něj, jsou výtvarným výrazem agresivity, zápasu na život a na smrt, bojem o přežití, a to i tenkrát, jedná-li se o milenecké dvojice.

Obávám se, že agresivita je nejen formou mezilidské komunikace, ale také rodovou dispozicí. Agresivita je dar, který lidstvu přisoudily sudičky spolu s potravinovým instinktem a rozmnožovacím pudem. Agresivita jednotlivce a skupin vůči vlastnímu druhu má i své „ušlechtilé“ poslání. Lze ji definovat jako mechanismus sloužící dvěma základním konstruktérům vývoje - principu selekce a principu mutace (srov. Konrad Lorenz: *Takzvané zlo*. MF, Praha 1992, s. 18). Toto zjištění však neuklidňuje. Civilizační vývoj bohužel nevede k zmírňování agresivity, ale naopak k jejímu stupňování.

Mnohé nasvědčuje tomu, že pobyt člověka na planetě Zemi se pozvolna blíží k tragickému finále. Agresivní civilizační zásahy do biosféry totiž získávají natolik destruktivní charakter, že likvidace hostitelského prostředí, v němž vznikl a na němž závisí pozemský život, se stává dohlédnutelnou budoucností.

Zdá se, že se agresivity - této vlohy, kterou jsme každý z nás v různé míře obdarováni - hned tak nezbavíme. Od agresivity antropocentrismu nás neosvobodí ani vůle, ani schopnost porozumět světu, tzn. tradiční, krátkodobě působící léky. Spíše se s ní budeme muset naučit žít, obdobně jako se učíme žít s bolestí a stářím.

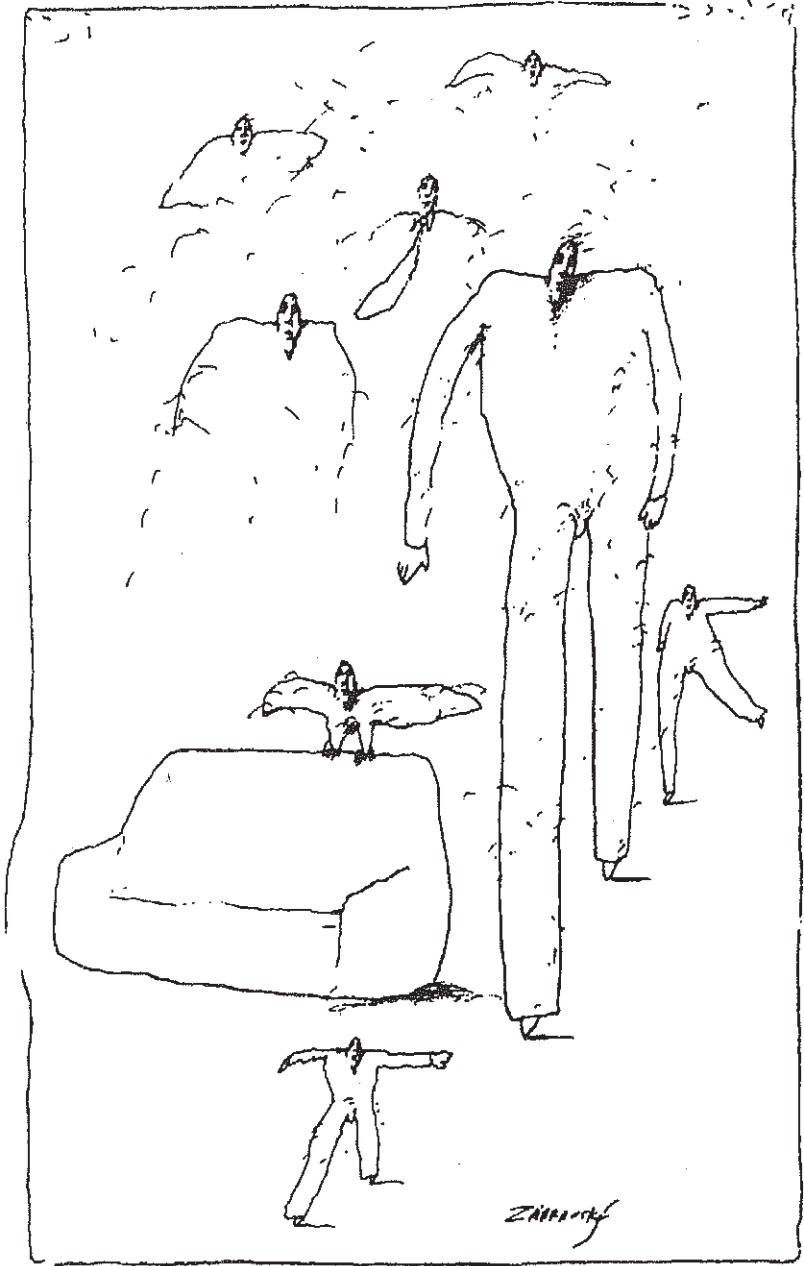
O televizních seriálech, polévkových konzervách Andy Warhola a hledání identity

Televizní seriál je žánr, který podává o současné lidské kultuře obdobně komplexní svědectví, jako je o jiných údobích přinášejí pyramida, chrám, epos anebo román. Nejsem příliš nadšený takovým posunem, těžko by však bylo možné tomuto útvaru ze suterénu umění upřít právo reprezentovat planetu Zemi na mezigalaktické EXPO 1996.

Televizní seriál se nestal triumfem demokratizace umění, která se jevila jako sympatická a inspirativní vývojová tendence ještě v osvícenských a avantgardních konceptech kultury. Hrané i animované televizní seriály, ty z vysoké společnosti, profesní, detektivní, špionážní, válečné, dobrodružné, akční, humoristické, historické, výchovné, erotické a kdovíjaké ještě jiné, nezrušily kastovníctví v uměleckém dorozumívání, ani nerozšířily hranice umění. Pouze zaktivizovaly nejpočetnější vrstvu z potenciálních konzumentů kulturních statků. Seriály se totiž prezentují jako sériové zboží denní potřeby, které si nemůže dovolit luxus originality; jejich autoři naopak oslovují nejširšího možného společného diváckého jmenovatele.

Univerzálním jazykem seriálů, těch nejpokleslejších (*Dallas*, *Dynastie*, *MacGyver*, *Nováci*) i špiček, které obvykle zachraňuje humor a parodie (*Simpsonovi*, *M.A.S.H.*, *Cosby Show*, *Twin Peaks*), je stereotyp. Konzument jej vyžaduje, počítá s předvídatelným, s redundancí, s opakováním; jeho nejoblíbenější polohou je plagiát.

Televizní seriál ovšem vytvořil něco, co do té doby konzumentovi nenabídl žádný jiný druh - vysokého nebo masového - umění. Seriály vytvořily typ snadno dostupného prostoru, který lze pohodlně obývat, nabídl mu okna do světa virtuální reality, která je atraktivnější než skutečnost a kterou lze podle přání a potřeby rychle měnit dálkovým ovladačem kanálů TV.



V Allbright-Knox Art Gallery v americkém Buffalu je obtížné přehlédnout obraz Andy Warhola *100 konzerv*. Dílo, datované do roku 1962, představuje jeden z posledních autorových obrazů, vytvořených klasickou metodou - olejomalbou. Warhol se nespokojil s jednou konzervou, ale na jednom plátně zopakoval pedanticky věrně deset v deseti řadách na sobě postavených konzerv firmy Campbell. Z dálky obraz působí jako fotografie zboží vystaveného v supermarketu. Malíř namaloval sto „identických“ předmětů; konzervy s hovězí nudlovou polévkou jsou postaveny do hranice těsně vedle sebe, takže její vnější hrany tvoří okraje nezarámovaného plátna a souvisle zaplňují celou plochu obrazu.

Svým obrazem z roku 1962 nenabídl Andy Warhol nový výtvarný svět nebo novou výtvarnou techniku, vytvořil pouze iluzi fotograficky zpracované reality; velikost konzerv zvětšil oproti jejich skutečné velikosti téměř dvakrát a spodní část první řady konzerv umístil mimo „záběr“. Nepoužíval ještě reprodukcni techniky (např. síťotisk), které ho přivedly k nápadu zdvojit realitu.

Této nové polohy dosahuje Andy Warhol až v díle *Dva Elvisové* z roku 1963. Zde již není zachycena skupina identických sériových objektů, ale série reprodukcí individuálního objektu. Tím může ovšem být stejně portrét (slavné osobnosti) jako sériový výrobek - konzerva, dolarová bankovka, poštovní známka nebo láhev od coca-coly.

Lidská kultura, jejíž paměť se stala tradice, je založena na stereotypch, tedy na opakování. Tradice neznamená respekt před minulostí, ale před ochrannou známkou stereotypů. Opakování nefunguje jako matka moudrosti, ale jako generátor mutací, navozujících stav identity a symetrie. Čas, informace, tvorba ani paměť nemohou fungovat bez principu opakování, prostor bez symetrie. Opakování je znakem nedokonalého, trvajícího a limitovaného bytí, života, symetrie je nití, která drží pohromadě reálný svět (srov. Ian Stewart: *Symetrie: nit reality*. In: *Jak se věci mají. Průvodce myšlenkami moderní vědy*. Archa, Bratislava 1996, s. 200-204).

Seriály, série anebo kinoautomaty jsou čítankovým dokladem životnosti i atraktivnosti stereotypů. Ve všech těchto světech i mnohých dalších si totiž člověk může vytvořit novou konspirační identitu a hrát několik „identických“ (anebo odlišných) rolí ve více světech současně, obdobně jako hrdina Páralova *Katapultu* (1967).

Chápu nezbytnost i užitečnost stereotypů, opakování i softwarového programu Microsoft Windows, umožňující vstup do království M(ulty) U(ser) D(omains), tedy do snadno dosažitelné uživatelské oblasti Internetu, v níž si může jednotlivec zrežimovat (a reprízovat) dorozumívání s jinými lidmi. Postmoderní člověk, který ztrácí kvůli agresivitě civilizačních institucí možnost nalézt a obhájit svou identitu ve vlastním životním prostředí, je k tomuto chování nucen. Proto hledá a snad i nalézá svou identitu v umělých světech.

Jarryho *Nadsamec* (1902), televizní seriály, Warholovy dokonale reprodukcí techniky i postmoderní virtuální realita jsou založeny na nápaditém využívání stereotypů. Láska i krása jsou však v těchto světech aktem pozbývajícím významu, neboť se mohou opakovat nesčetněkrát. To je jediný důvod, proč dosud zůstávám staromilcem, odhodlaným žít ve světě, kde okamžik je neopakovatelný, a tedy i věčný.

Jsem přesvědčen, že člověk je složen z neopakovatelných okamžiků, i když „*všechno zde*“ - řečeno Holanovými slovy z básně *Noc s Hamletem* (ČS, Praha 1964) - je neopakovatelné, „*je zázračné jen jednou: / jen jednou krev Ábelova, / která měla zničit všechny války, / jen jednou neopakovatelnost a nevědomí dětství, / jen jednou mladost a jen jednou zpěv, / jen jednou láska a současně být ztracen, / jen jednou všechno proti dědičnosti a zvyku, / jen jednou rozvázání smluvených uzlů a tedy osvobození / a jen jednou tedy podstata umění*“ (s. 14).

Velké radosti s panem Ludvíkem

Osud - nikoli náhodou - zavál Ludvíka Kunderu do Halasova Kunštátu, kde dodnes „*slovník rozkrádá i přesouvá / slovosled zprohýbává / verše olamuje zleva i zprava*“ a dopouští se i jiných nepatříčností. Tak se alespoň vidí autor ve své sbírce *Malé radosti* (Blok, Brno 1990, s. 68), do níž shrnul svou básnickou tvorbu z let 1973-1980. Nepochybně pouze malou část z toho, co napsal v době, kdy byl „*na sám kraj lemu vypuzen*“ (s. 68) a kdy noc co noc seděl ve své knihami a obrazy přeplněné pracovně, popíjel svůj osmý „*všemi Áziemi nasátý*“ čaj (s. 16), usmíval se a tvrdě pracoval. Tak ho viděli ti, kteří k němu čas od času přicházeli na návštěvu, aby se omluvili za hloupost světa, jehož byli více nebo méně poslušnými součástkami.

L. Kundera se umí nepřizpůsobovat. To je vzácný přírodní úkaz v krajinách, kde básnění nemá příliš na vybranou, neboť je považováno buď za úděl bezmála posvátný, anebo za řemeslo. Není divu, že se Kunderovy sbírky dostávaly ke čtenáři jen ve velkých časových roztupích. Je v nich však něco velmi současného a nadějného. Autor nemyslí na zlaté dno ani na poslání, ale báječně se baví. Hraje si, umí přinášet radost nejen druhým, ale také sobě samotnému. Jeho humor pohladí, zatímco mrška ironie a sebeironie osvobozuje. Domnívám se, že L. Kundera tak činí pro potěchu srdce, aby „*harmonično / se pousmálo*“ (s. 65).

Sbírka *Malé radosti* je pouze stupínkem v řadě, která pokračuje. Většina básní nemá název, jenž by zobecňujícím způsobem vyjadřoval či předznamenával jejich obsah. Za název v těchto případech autor naopak považuje první, velkými písmeny zvýrazněný verš. Zřejmě chce čtenáře upozornit na fakt, že báseň v jeho pojetí nemá začátek ani konec, ale že se odehrává. Na čtenáři je, aby si našel její pokračování. Básni je tak dána svoboda, kterou mnozí čtenáři neunesou. Svoboda, která je ve hře, kde se mohou bavit všichni zúčastnění, protože jsou objekty i aktéry procesu tvorby.

I za této situace platí, že básně vytvářejí „vyšší“ obsahové celky, cykly nebo oddíly. To ovšem L. Kundera nechává na svém partnerovi čtenáři, neboť básně seřazuje abecedně, podle počátečních písmen názvů anebo prvních veršů básní. Svět je ovšem nekonečný, stejně tak, jako je neomezená schopnost člověka navazovat přetržené a spojovat dosud nespojené, zapomenutou řeč i pokřiky z ulice, minulé i budoucí děje, „*parte i svatební oznámení*“ (s. 43).

Kdybych měl Kunderovu básnickou tvorbu spoutat přívlastky, což je ovšem pokus s malou šancí na úspěch, asi bych zvolil výrazy: hravá, experimentující, humorná, sebeironická, civilní, dramatická. To, co ji dělá v kontextu české poezie zvláštní, osobitou a výjimečnou, asi nejlépe vystihuje výraz *mluvní*, čili určená pro hlasité čtení. Není možné v ní nevidět spřízněnost s poezií Kunderova přítele Oldřicha Wenzla, jehož *Veškerou poezii* (1982) editorsky připravil do tisku. Ze světové literatury mu budou zřejmě velmi blízcí Bertolt Brecht a Jacques Prévert.

Kunderova básnická tvorba se stává často hostem v divadlech poezie. 5. listopadu 1991 kupř. v pražské Viole. Pořad cyklu *Autoři čtou* dostal název *Vzpomínky na města kde jsem nikdy nebyl*, podle krásné (a podle všeho poloilegální) bibliofilie z roku 1987, v níž má významné zastoupení výtvarník Josef Ruzelák. V první polovině večera autor četl své verše a své překlady, které tu a tam lakonicky komentoval vzpomínkou, za druhou část večera převzal odpovědnost Radim Vašínska, jenž recitoval vlastní výběr Kunderových veršů.

Lepšího partnera, interpreta a přednášeče než R. Vašínsku si nedovedu představit. Ten totiž pochopil Kunderovu tvorbu jako souvislý, nepřerušovaný proud, jako pásmo na sebe navazujících úvah, předstev, postřehů a glos. Nabídl ji jako jednu velkou báseň, která nemá ani začátek ani konec, ale spíše střed a která narůstá - nerespektujíc tok času - všemi směry. Ukázal, jak míjel a míjí čas, jenž byl básníkovi „*dán na této zemi*“, a jak velkou radost to přináší těm, kteří mohou být při tom.

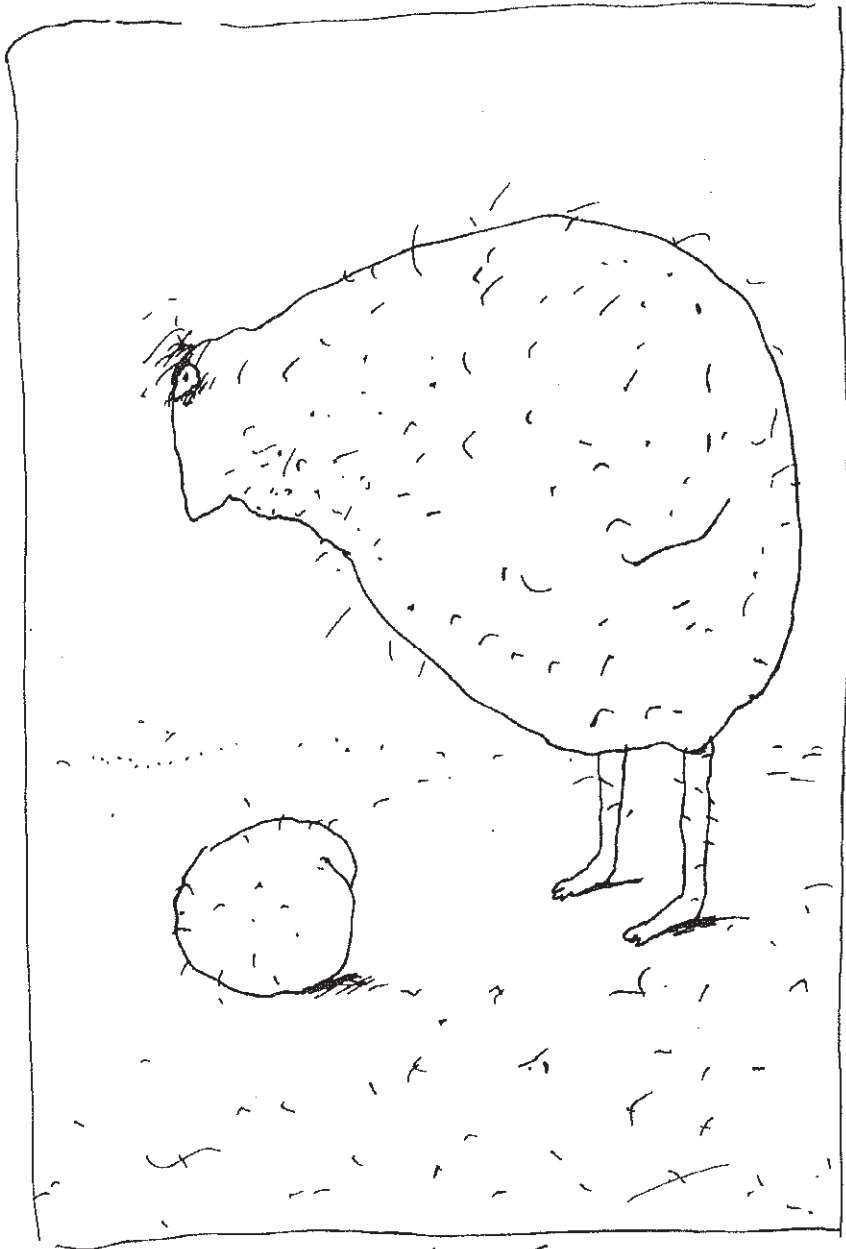
O instinktech, hledání štěstí a Boschově Zahradě rozkoší

Sigmund Freud velmi elegantně smetl se stolu zřejmě nejnaléhavější a nejbolestnější problém života člověka, problém udílení smyslu vlastním skutkům i celé lidské existenci. Tvůrce psychoanalýzy v jednom svém dopise dokonce napsal, že člověk, který se ptá po smyslu svého života, je defektní, nemocný, neboť „*má zásobu neuspokojeného libida*“. Dalo by se to vyjádřit také jinak - je ohrožen pokusem slasti.

Mám za to, že o slasti jsme dosud poučováni spíše instinkty než psychologii a že o smyslu našeho počínání vypovídají spíše mýty, které jsou nabízeny k věření, než argumenty filozofie. A toto hledání smyslu anebo - lépe - „*vůle ke smyslu*“, o níž mluví ve své logoterapii Viktor E. Frankl jako o (pudovém?) vybavení psychiky člověka (srov. *Vůle ke smyslu*. Cesta, Brno 1994), je zřejmě základním atributem lidského bytí.

Léta mne provokuje nizozemský malíř Hieronymus Bosch. Lidský svět v jeho interpretaci je *Loď bláznů* (Louvre, snad z období 1510-1516), která nemá cíl. Není to však výsměch bláznovství, vzdor, k němuž se ve *Chvále bláznivosti* (1509) vzepjal Boschův vrstevník, renesanční myslitel Erasmus Rotterdamský. Bosch bláznovství nevzdoruje, ale podléhá mu. Je sice fascinován pozemskými slastmi, avšak nechápe je jako dar, jako zdroj uspokojení, cestu k obohacení anebo dokonce naplnění lidského života, ale jako nástrahu, jako ohrožení a příčinu všech nepravostí.

H. Bosch ve svém „*idylickém*“ *Triptychu Zahrada rozkoší* (Madrid, Prado, asi kolem r. 1510) vypráví křesťanský příběh o hříchu, z něhož není vykoupení. Na prostřední desce tohoto cyklu se v imaginárním prostoru nahá lidská těla (mezi nimi také některá s černou pleť) nemilují, ale ve dvojicích i skupinově porušují zákony přirozenosti, podléhají nevěře, poddávají se chlípnosti.



ZABRANSKY

H. Bosch podává zejména ve svých konceptech *Posledních soudů* (pod těmito názvy známe Boschova díla v galeriích v Mnichově, Bruggách a ve Vídni) zprávu o tom, že lidský svět ztratil naději, orientační hodnoty, svůj řád, a tedy i smysl. Je to zpráva o moderním světě bez perspektiv, jehož království má teprve přijít, o světě, který opanovaly neřesti, násilí a zlo, a také obludná monstra. Bosch sestoupil až na dno marnosti a zoufalství, zahlédl pravěké ještěry, objevené paleontologií až mnohem později, a ve vzdáleném dvacátém století masové vyhlazovací, koncentrační tábory. Na jeden z četných obrazů *Pekla*, které umístil do lidské duše, mohl tedy připsat: „*Já jsem tam byl.*“

Rozum, dobro, láska, víra, strach, svědomí i odcizení jsou zavedenými kategoriemi evropského filozofického myšlení, štěstí však nikoli. Štěstí přichází naopak do evropské kulturní oblasti po zadním schodišti, je čímsi nesystémovým, nepatřičným a snad i podezřelým. Uniká interpretačnímu úsilí mudrců, vymyká se normám, existuje mimo dosah tržních mechanismů i násilí. Štěstí nepatří mezi občanské ctnosti, i když jsou známy pokusy naordinovat je po způsobu léčby jednotlivcům i národům.

Evropané vytvořili řadu emancipačních projektů, ale dostatečně reprezentativní recept na štěstí dosud nenašli. Neúspěšní nejsou - jak doufám - proto, že si kladou otázku po smyslu lidského života. Ptát se není nemoc typu epidemie. Ptát se znamená bránit se utrpení, které vyrůstá z pocitu bezmoci a osamocení a také ze svazující odpovědnosti člověka za planetu Zemi.

Existují také jiná řešení, na něž zapomínáme. Jsou zde děti s darem spontaneity a nekomplikované víry. A je tu smích, který lze sdílet a s jehož pomocí lze nadlehčit tragédii lidského údělu.

Růže pro básníka

Růže si obvykle prožívají tuctový život někde na stráni anebo pózují v parcích a předzahrádkách. Jejich život je však mnohem barvitější, než jak by se na první pohled dalo soudit. *Růže z Texasu* zraňují něžná srdce mužů a ty šípkové - nešikovné prsty princezen na vdávání. Možnosti pracovního uplatnění růží se ani v nejmenším nevyčerpávají - dejme tomu - ve voňavkářském a potravinářském průmyslu. (Z růží se vyrábějí parfémy, olej a marmeláda, věděli jste to?) Slabost pro růže mají básníci, proto si s nimi růže rády a často zahrávají.

Jan Skácel si položil otázku *Kolik příležitostí má růže* a dal ji do názvu své první básnické sbírky (ČS, Praha 1957). Spíše než reklamní slogan: *„Růže pro všechny příležitosti dodají Zahradnické komunály města Brna“* ho vyprovokoval neuspořádaný život růží. Autor nelenil a přišel s terapií. Nabídl příležitost, kterou by brněnské komunály nedokázaly vytvořit, ani kdyby byly údem mocné nadnárodní akciové společnosti. Nabídl *„čistou vodu [...] v skleničce“* svého „srdce“ a mlčenlivou pohodu, takže k němu na návštěvu mohla přijít bílá růže (s. 57-58).

Netroufám si spočítat, kolik životních šancí má růže, ani jsem se nenaučil dělit její příležitosti na lepší a horší. Galantní poslání pokládám za lákavou příležitost růže. Mám za to, že aktem darování se naplňuje smysl života růží a že smysl mu dávají muži. Zalíbila se mi představa Oldřicha Mikuláška - ten ve své sbírce *Šokovaná růže* (ČS, Praha 1969) mluví o růži jako o něžném žezlu, s nímž se muž cítí *„jako David sám / s prakem vzácné síly / na každé goliášství / i s harfou líbeznou / na obmýšlení lvic“* (s. 9).

Když jsem jel na pohřeb Oldřicha Mikuláška, čekal jsem na tramvaj u červeného kostela. Na refýži stála neskutečně krásná, pobledlá, štíhlá dívka v dlouhých černých šatech. V ruce držela rudou růží s grácií, která se dotkla mého srdce. Ta růže mne fascinovala a zavedla až do síně krematoria.

Po celý obřad jsem přemýšlel, zdali růže v dlaních dívky je železem, kterým velký básník ještě po své smrti diriguje své osiřelé království, anebo zdali v onom království nejsou vladařské kompetence rozloženy poněkud jiným způsobem. Zkrátka a dobře, začal jsem mít pochybnosti tom, do čí garderoby vlastně růže patří, a zdali jsem se - spolu s O. Mikuláškem - nemýlil ve svém úsudku.

Pak se obřadní síní letmo mihla Faraónka z básně, v níž O. Mikulášek celé město změnil v růži: „*Vyjdu ze dveří a za zády mám zeď. / A za zdí další zeď / a tolik zdí, / že je to skorem růže; / kamenná růže, / jíž se zaštitím.*“ (Pulsy. MF, Práce, Svoboda, Praha 1947, s. 27.) To byla jiná příležitost pro růži. Růže, jejímiž okvětními plátky jsou zdi, leccos ochrání, mnohé skryje a lze ji také darovat. Lze ji darovat jako město, jež máme schováno pod víčky. A nikdo to neuměl lépe než Oldřich Mikulášek: „*To město lásky tvé, / je tvé, / jak já a každý dům a sad.*“ (Ortely a milosti. ČS, Praha 1957, s. 51.)

Po obřadu s gestem královny položila uplakaná dívka, kterou neznali ani nejbližší přátelé mrtvého, růži s dlouhým, štíhlým stonkem na básníkovu rakev. Rudou růži, to „*žezlo nejněžnější*“ a „*pohár pro chlast včel*“ (Šokovaná růže. ČS, Praha 1969, s. 9).

Pak jsme se tiše opjeli v Bellevue. Bylo nás pár, divné existence se strachem černých pasažerů na Titaniku, zájmem o svět blanokřídých a snem složit zkoušky na průvodcovství povětrím. Vešli jsme se k jednomu stolu. Mysleli jsme na poslední básníkovu růži. Věděli jsme, že si ji zasloužil, byl to jediný pořádný chlap, který bydlel v české poezii. A čehosi nám bylo hrozně líto a také jsme žárlili.

Básníkova rudá růže se již obrátila v popel, ale my jsme na ni mysleli, jako se myslí na bolavou lásku. Seděli jsme a mlčky si připomínali básníkovu růži, která umí přijít včas a zachránit prašivou mužskou duši. Dozvěděli jsme se, že růže - stejně jako ženy - nepřicházejí k mužům z bůhdarma, že k tomu mají jakýsi důvod, ale tomu prý stejně nebudeme rozumět. Seděli jsme, ztraceni v labyrintu jiné, kamené růže, a mlčeli. To ticho slyším dodnes.

O nesmrtelnosti Bludných Holanďanů, strachu z létání a hledání ztracených cest

Nesmrtelnost je sladkým údělem bohů, kteří se rozhodli žít v evropské kulturní oblasti. V lidském světě na tomto malém teritoriu planety Země však nesmrtelnost neznamena vždy štěstí nebo odměnu za dobré chování; může se naopak docela dobře stát problémem a prokletím. Dostatečně vysokým trestem, který lze člověkovi udělit, je ostatně již samotný pozemský, časově limitovaný život.

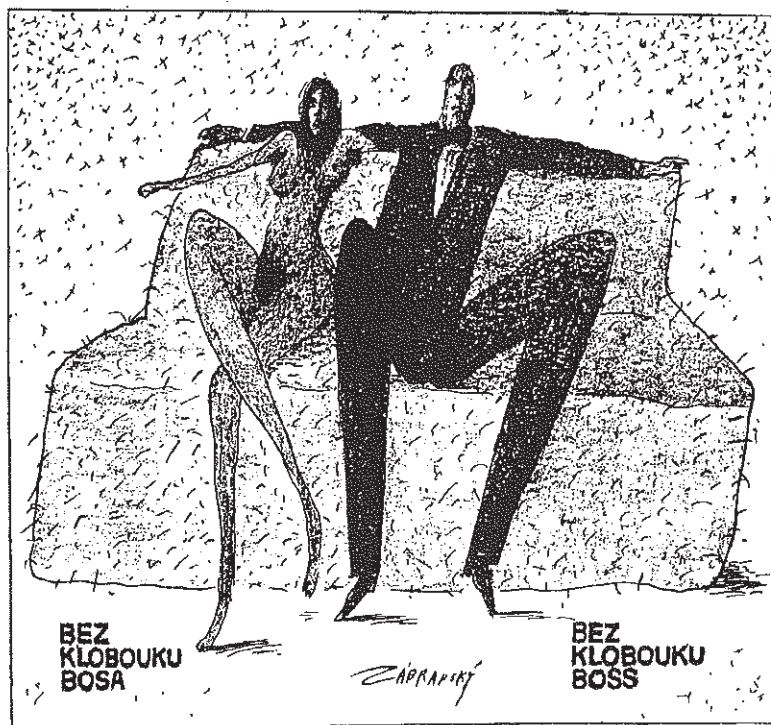
Do bezedné propasti pozemské nesmrtelnosti, tedy prostoru, který - jak se zdá - není uzpůsoben pro lidský život, nahlédlo jen několik smrtelníků. Lékařská věda se velmi snaží. Naordinovat svým klientům ji však zatím umí pouze víra anebo antičtí bohové. Nesmrtelnost (a štěstí) však tyto instituce umisťují vždy do jiného světa a mimo prostor těla.

Bludný Holanďan, hrdina Wagnerovy opery (premiéra 1843), byl jedním z lidí, kteří se proti své vůli stali adepty pozemské nesmrtelnosti. Tajemný Holanďan (baryton) byl totiž odsouzen (za své rouhání bohu) k marnému, nekonečnému bloudění po bouřlivých mořích. Jistou šanci mu však osud přece jen dopřál. Jedenkrát za sedm let mu bylo dovoleno ze své lodi vystoupit na břeh a hledat vykoupení - smrt. Příběh se našťěší neodehrává v postmoderní době, ale éře romantické. Prokletí z Holanďana totiž může sejmout pouze věrná žena, láska až za hrob, větší než smrt.

Holanďanův příběh spěje k happy endu. Roli záchránkyně přejala poblouzněná Senta (soprán), dcera norského námořníka Dalanda, která cizinci příslibila věrnost. Poté, co jí otec a budoucí ženich Erik znemožnili odchod na proklatcovu loď, skočí z útesu s výkřikem: „*Věrna za hrob!*“ Před Holanďanem (a snad i Sentou) se tak otevírá cesta k jinému typu věčnosti, k nebesům.

Když jsem - někdy na počátku roku 1979 - narazil v Bělehradě na knihu *Strah od letenja*, byl jsem okouzlen duchaplností, s jakou se její autorka Erika Jongová dokázala vyrovnat anebo - lépe - srovnat s mužským světem. Tento román cesty, toto hledání pevného bodu ve falokratickém vesmíru, ohledávání pevného bodu, který by dokázal ospravedlnit hledačskou touhu i stavitelské vášně ženského pokolení, mne zaujal natolik, že jsem si knihu brzy opatřil v anglickém originálu. Čas od času v ní listuji, abych nezapomněl, jak směšná je ve své krátkozraké domýšlivosti mužská pýcha.

Hrdinka románu *Fear of Flying* (1973), Isadora Wingová, oplývá půvabem, inteligencí, vzděláním i proporcemi. Tyto kvality, které se v přírodě vyskytují častěji odděleně, poněkud kompromituje další hrdičina dispozice. Ta již obvykle nepatří do slušivé svatební výbavy, ale spíše do arzenálu zbraní hromadného ničení. Řeč je o schopnosti



a odvaze nazývat věci jinými než obvyklými jmény a o obžerné potřebě obdarovávat svět pravdou vlastní výroby. Přijímám tuto agresivitu podivného lidského druhu, snažím se s ní důstojně vyrovnat. Co na tom, že poptávka po tomto druhu zboží nikdy nebyla příliš velká a že tolerována bývala nanejvýš neškodným šaškům a bláznům, a rovněž velkým mrtvým. Isadora je ovšem Američanka, stejně jako začínající ambiciózní spisovatelka Erika Jongová.

Hrdinku a vypravěčku románu doprovází při jejich putování, i její cestě do Evropy na vídeňský kongres psychoanalytiků heslo: „*Bigamie znamená mít jednoho manžela navíc. Monogamie je totéž.*“ a sen o „zipless fuck“. Nevzpomínám si, jak opsala „tajný“ cíl Isadoriny erotické štvance osvobozené od zipů Eva Věšínová, která románovou prvotinu E. Jongové převedla do češtiny (pod názvem *Strach vzlétnout*. Odeon, Praha 1994). Vybavuji si pouze zjemňující chorvatskou verzi Maji Zaninovićové - „ševa bez šlica“.

Poslání programového hesla i snu je zřejmé - vypravěčka Isadora se v sadomasochisticky upřímné zpovědi osvobozuje od emotionality sedimentované do frází, od konvencí a předsudků, které symbolizují pokrytecký svět. Isadora chce překonat a také překonává strach z volného pádu jako následku neomezovaného, svobodného pohybu. Je násilnická a přímočaře nevybíravá. Její cesta k porozumění vlastní životní situaci (a také návratu k vlastnímu muži) totiž vede přes zasekávající se zipy pánských kalhot, veřejné záchodky i univerzitní knihovny.

Člověk sice svět vnímá smysly, ale rozumí mu pomocí slov - významů jazyka, mytologických systémů, náboženských a filozofických koncepcí a vědeckých teorií. Musel si nejdříve v procesu dorozumívání (pomocí slov) zkonstruovat koncept mikrosvěta a makrosvěta, aby mohl jeho podobu spatřit v mikroskopu či dalekohledu. Musel nejdříve (pomocí slov) vytvořit koncept krásy a umění, aby rozpoznal krásné objekty a rozlišil řemeslná a umělecká díla. Musel nejdříve (pomocí slov) sestrojít „Eróta“, „sluneční galaxii“, „krevní oběh“ nebo „anorganickou chemii“, aby novým způsobem pochopil a uviděl „pohlavní vztahy mezi lidmi“, „zatmění Slunce“, „infarkt“ nebo „rozklad mrtvého těla“. Musel si nejdříve zkonstruovat cíl, aby mohl nastoupit cestu.

K nejfrekventovanějším vzorcům lidského putování patří role poutníka. Poutník sice může na svých cestách zabloudit, může dokonce ztratit svůj život. Smyslem jeho cesty je však cíl sám, anebo alespoň - jak stvrzují Isadora, Bludný Holanďan nebo Kryštof Kolumbus - naděje. Cestou poutníků byly i jiné události, stejně bloudění labyrintem krétského krále Mínoa jako cesta bódhisatvy („velká cesta“ mahájánového buddhismu), stejně putování na Golgotu jako křížové výpravy do Svaté země.

Bylo by naivní domnívat se, že existuje, anebo že snad v budoucnu bude existovat univerzální cíl, který by mohl fungovat jako záchranná brzda sebevědomé lidské civilizace. Cesta poutníků však směřuje k iniciaci, k poznání. Je vyslovována „románem zasvěcení“, ať již jeho hrdiny byli Ahasver, Odysseus nebo Faust.

Prastará, nesčetněkrát reprízovaná role poutníka přestává být atraktivní. Hrdinou moderní doby se stal „cestovatel“, který dosud žil na okraji společnosti - tulák. Postava tuláka, symbolizovaná Camusovým *Cizincem* (1942), Chaplinovým Charliem nebo *Hostujícími profesory* (1975) Davida Lodge, se ubírá na trase mezi kolébkou a rakví bez perspektivy cíle. Moderní svět totiž získal podobu fragmentu, stal se nepřehlednou křížovatkou slepých cest.

Moderní člověk se vzdal (byl nucen vzdát se) představy světa jako uspořádané množiny, opustil ideu nadosobního řádu, která mu doposud sloužila jako síla schopná ospravedlnit cíl a volbu cesty. Měnil až vyměnil řád za náhodu a chaos, jednotu a celek za pluralitu. V novém paradigmatu kultury je role poutníka - jak sugestivně dokládá Zygmunt Bauman (*Úvahy o postmoderní době*. Slon, Praha 1995) - nahrazena rolí tuláka, zevlouna, turisty a hráče. Ani tyto hrdinové se však nemusí vzdát letité naděje, podle níž je v pozemském světě možné vždy, ještě jednou, tentokrát „naposledy“, začít znova, a tedy odpustit, i těm, kteří se rouhali, a snad i těm, kteří v zaslepenosti používají pravdu jako bič.

O Bergmanově *Mlčení*, představách na provázcích slov a interpretaci

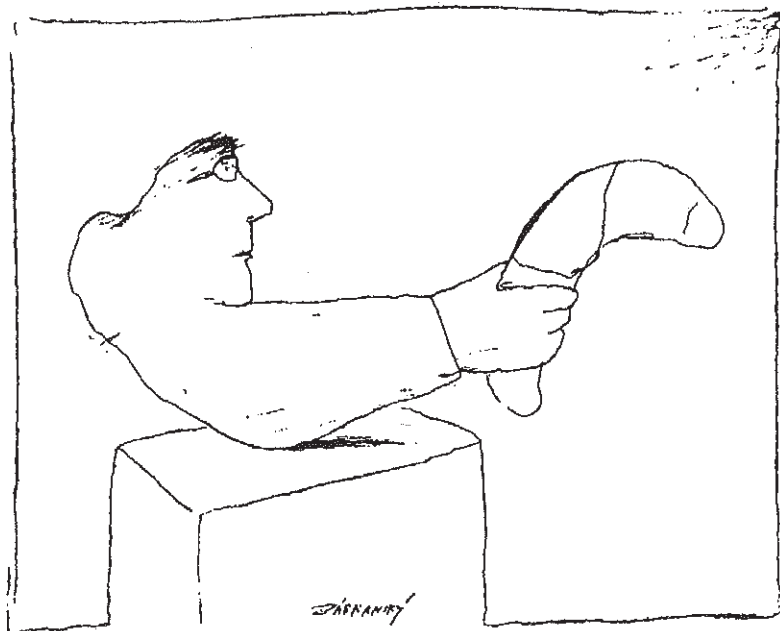
V Bergmanově *Mlčení* (*Tystnaden*, 1963), ve kterém filmové umění nalezlo řeč antických tragédií, se překladatelka Ester a její sestra Anna spolu se synem Johanem ocitají v nehostinném prostředí, jehož jazyk neovládají. Jsou svědky událostí, jejichž smysl nechápou, čtou cizí nápisy, aniž jim rozumějí. Svět, v němž se ocitají, mlčí.

Ester a Anna však nejsou zcela izolovány od reality města Timoka, kam se na svých cestách náhodou dostanou a kde tráví v hotelu několik dnů. Neznají jazyk Timočanů, ale zčásti rozpoznávají gramatiku cizího světa, tzn. některé jeho konvence a rituály. Jejich znalost vyplývá z triviálních, ale nikoli samozřejmých skutečností, které fungují jako komunikační předpoklady a kompetence. Ester, Annu a občany tajemného města spojuje mj. skutečnost, že obývají společný časoprostor - evropskou kulturní oblast z poloviny dvacátého století.

Úspěšnější v komunikaci se svým prostředím je - zdá se - Anna, neboť ta si dokázala bez pomoci slov obstarat milence na jedno použití. Ester, která nejdříve sbírá a ošetřuje slova, v dorozumívání (také erotického typu) příliš úspěšná není; dosud se zmocnila pouze významu pěti slov. Ví, že „hadjek“ znamená ducha, „magrov“ strach, „krascj“ radost, „najgo“ obličej a „kasi“ ruku.

Tragédie Bergmanova příběhu není obsažena v „mlčení“, ve skutečnosti, že Ester a koneckonců ani Anna nezvládly roli cizince ve městě Timoka. Odehrává se v jiném prostředí, na hraně světů sesterské dvojice jako důsledek disproporcí mezi jejich komunikačními kompetencemi. Jejich „šepoty a výkřiky“ (jde také o název jednoho z autorových následujících filmů zpracovávajících podobnou tematiku) jsou zprávou o pěstované schopnosti nechápat a o umění zmatečné komunikace. Jsou zprávou o destruktivním jednání, které se stalo

životním stylem. Jsou zprávou o předsudcích a zášti, které uzavírají svět do samoty, do samoty, která není požehnáním, ale vězením.



Na jedné rozkošné koláži básníka Miroslava Huptycha plachtí vysoko v oblacích vlaštovka, jež zaplňuje celý pravý horní roh obrazu. Nejsm si jistý, je-li to vlaštovka, ale přeji si to. Spoléhám tentokrát na radu vlastní představitivosti, nikoli na autoritu atlasu ptáků.

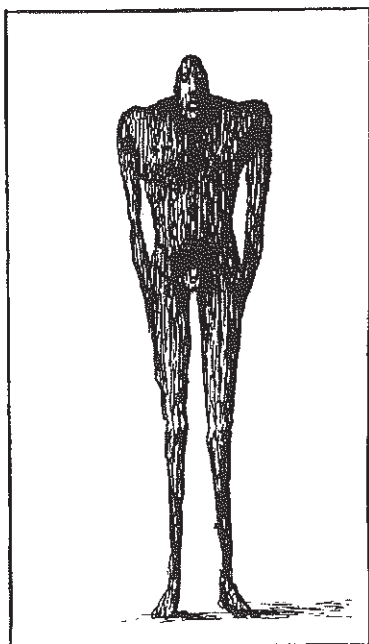
Z protějšího levého dolního rohu koláže „vlaštovku“ pozoruje stejně velká bílá kočka, která stojí na zadních nohou a kolem levé přední tlapky má omotaný provázek - jeho druhý konec je uvázán po způsobu smyčky či obojku kolem krku „vlaštovky“. Krajinu s „vlaštovkou“ a „kočkou“ lze jen obtížně identifikovat, připomíná nejspíše přímořská vřesoviště Skotska.

Nevěřím, že je v silách jednotlivce anebo týmu dospět k jediné správné, pravdivé, objektivní či univerzální interpretaci konkrétního koherentního lidského jednání, ať jde o umělecké dílo, mlčení či samotu. Jeden příběh může stěží opsat poslání Huptychovy koláže.

Konkrétní divák, jeho dispozice a přání nicméně dospívají k favorizované interpretaci. V té mé je vypravěčem a hrdinou „kocour“, který vypouští papírového draka myšlenek a snů na tenkém, majetnickém provázku vůle, paměti i slov splétaných do vět.

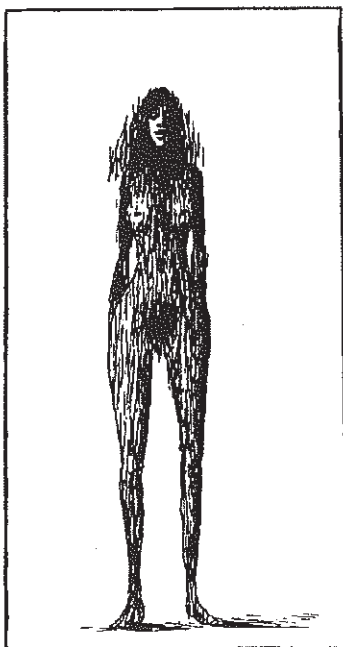
Kalifornský psycholog rakouského původu Paul Watzlawick, spolu s G. Batesonem a D. D. Jacksonem představitel psychoterapeutické školy založené na komunikačních principech, v knize *Všechno dobré je k něčemu zlé aneb řešení paní Hekate* (Konfrontace, Hradec Králové 1995) mj. říká, že tvrzení „Vím přesně, co si myslíš“ je komunikační past, že je málokdy pravdivé a že je třeba pěstovat a ctít procedury, které ověří, co komunikační partner pod určitým slovem a určitými výroky skutečně myslí. Jinak totiž chápou tytéž věty nejen jednotlivci, ale také příslušníci různých zájmových skupin, např. národy anebo muži a ženy.

Obr. č. 1



Ohrožený druh

Obr. č. 2



Ohrožená družka

Paul Watzlawick analyzuje problémy, které vznikají v důsledku nepochopených rozdílů mezi pojmy „rozumět“ a „souhlasit“. Hledá také ženský protipól k výroku profesora Higginse z *Pygmalionu* (1912) Bernarda Shawa, k výroku „*Proč žena nemůže být více podobná muži?*“ („*Why can't woman be more like a man?*“), vyjadřující staromládeneckou lítost nad faktem odlišného ženského a mužského vnímání světa. V klasické literatuře P. Watzlawick tento protipól nenachází, a proto nabízí svou vlastní konstrukci: „*Jsem pro tebe důležitá jenom tehdy, když zapadám do tvých představ*“ (s. 70).

Huptychova koláž s „vlaštovkou“ a „kočkou“ vznikla shodou okolností jako ilustrace knihy *Všechno dobré je k něčemu zlé aneb řešení paní Hekate*. V daném kontextu se však mění vypravěčská perspektiva. Vypravěčem a hrdinou již není „kocour“, ale „vlaštovka“. Svědčí o tom také výrok „*Jsem pro tebe důležitá jenom tehdy, když zapadám do tvých představ...*“, který M. Huptych použil jako název koláže. V textu Watzlawickovy knihy pak tento vypůjčený výrok pokračuje tvrzením „*a když na mě máš zrovna čas*“.

Mám za to, že M. Huptych i P. Watzlawick, který je rovněž autorem kultovní knihy *Úvod do neštěstí (Anleitung zum Unglücklichsein, 1983)*, se ocitají ve věku ptaní. Nemají potřebu vlastnit, vládnout ani mstit se. Jejich jednání je hravé, neboť nezatížené komunikačními předsudky typu gramatika světa, lexikální systém nebo recepční bariéry. Tito autoři se při svých pokusech o komunikaci umějí osvobodit od diktatury konvence, od jejích prostředků a cílů, a přesto sdělují podstatné skutečnosti o světě, ve kterém žijí.

Sluší se říci, že obdobně se chová také malý Johan z Bergmanova *Mlčení*, který si slova - pokud mu scházejí - vymýšlí. Jeho maňáskový Kašpárek promlouvá k fiktivnímu i reálnému publiku (k Ester i k filmovým divákům či čtenářům Bergmanovy filmové povídky) zaumným jazykem. Zdá se, že tento jazyk, tyto představy na provázcích slov pochopili všichni účastníci komunikace, včetně českého překladatele Jiřího Osvalda. Jinak by švédský originál nemohl získat srozumitelnou českou podobu: „*Čiri čiri prrr kašipašimaši frcabumca krucapišta bumca bam! Vrrr bum vrrr bum kur purtakráááá.*“ (Ingmar Bergman: *Filmové povídky*. Odeon, Praha 1988, s. 247.)

O teorii cedníku, kráse hebké a poddajné jako vločky čerstvě napadaného sněhu a černém blues

Kdysi velmi pradávně mne zaskočil - ve stavu poněkud méně živém - dárek. Byla to kniha s oxymóronickým titulem *Nekrology na živém*. Dostal jsem ji od autora nečekaně, na konci jednoho půldne stráveného v Akademické kavárně. Kniha vyšla za natolik podivných okolností, že musela tajit svého vydavatele. Ani nevím, zdali se vůbec dostala do řádné distribuce. Cestou domů jsem si ji v tramvaji stačil prolistovat a zapamatovat si z ní větu, že smrt je „*trapná ve své trvalé mohoucnosti, kdežto my jsme trvalí ve své trapné nemohoucnosti*“ (Brno 1988, s. 92).

Druhý den jsem si knížku přečetl a od té doby ještě mnohokrát. Profesor filozofie Lubomír Nový si v ní hrál na schovávanou. Schovával se před chandrou, která začala okupovat jeho duši poté, co mu bylo na počátku sedmdesátých let znemožněno přednášet studentům. Mohl sice zůstat na brněnské filozofické fakultě, ale publikovat mu bylo po dlouhá léta odepřeno. Psal tedy a při oslavách životních jubilejí předříkával alespoň své křehce ironické, chápavé nekrology za své dosud živé přátele.

Opus *Nekrology na živém* vycházel z „*přesvědčení, že zesnulí mají právo seznámit se ještě zažíva se svým nekrologem, vyjádřit se k němu, případně svůj život upravit a přispět tak k prohloubení a zkvalitnění svého budoucího nekrologu*“. Tuto myšlenku pak autor realizoval „*tím, že za mírný poplatek*“ sepsával „*nekrology všem těm, kteří to unesou (psychicky a finančně)*“ (s. 14).

Profesor Nový byl demokrat, takže nemohl zapomenout ani na sebe. Ve svém *Autonekrologu* (s. 40-42) skromně připomněl některé své badatelské objevy, kterými obohatil lidstvo - teorii ženského optima čili „*jak udělat z minima optimum*“ a teorii pohřbívání „*do země kolmo*“.

Nejvíce si zřejmě cenil teorie cedníku, neboť ji uvádí na prvním místě; jde o teorii „přístupu k ženám na základě prezentace svých nejhorších vlastností“; „žena, které to vadí, propadá cedníkem. Nutno se soustředit na tu část žen, které cedníkem nepropadly.“

Neméně inspirativní je také teorie piva „jako nástroje vědeckého poznání anebo sociální terapie“. Lubomír Nový dospěl k poznání, že „součtem počtu vypitého piva lze měřit prázdno v duši“ a že pivo působí „jako prostředek k oslabení dvou sociálně nejkonfliktnějších sfér, tj. pivo účinně zabraňuje myšlenkovým rebeliím (po pivě se totiž blbne), a sexuální anarchii a maniactví (po pivu se totiž..., no, po něm se právě neblbne).“

Profesor Nový si nikdy - pokud vím - nestěžoval na nepřízeň osudu, ani v oněch pradávných dobách, ani v době zcela nedávné, kdy se jeho neodbytným společníkem stala nevyléčitelná, smrtelná nemoc, která se chystala stvrdit (a 15. 11. 1996 také stvrdila) svou trapnou mohoucností. Jeho potřeba dorozumět se byla obžerná. Dokázal celé hodiny naslouchat, ale také se přít, aby pochopil a nakonec podal brilantní syntézu světa, ve kterém si od nepaměti navzájem nerozumějí muži a ženy, rodiče a děti, sousedé, staří a mladí, nadřízení a podřízení. A nejen to. Ukázal, že všechno zlé může být k něčemu dobré, i hra na schovávanou, i bezmoc a prázdno v duši.

Mottem výstavy věnované ve vídeňském Kunsthausu dílu Mana Raye (19. 10. 1996 - 26. 1. 1997) se stala fotografie nazvaná *Černá a bílá* (*Noire et blanche*, 1926). Dvě třetiny plochy obdélníkové fotografie zcela zaplňuje hlava ženy s krátkými černými hladce učenými vlasy a bílou (zřejmě nalíčenou) pletí, jednu třetinu černá africká maska. Levá tvář krásné, tajemné ženy se zavřenýma očima, zvýrazněným obočím a jemně vykrojenými, namalovanými rty leží opřena o hranu „stolu“. Tvoří kontrast k neméně křehké, tentokrát dřevěné masce, kterou žena přidržuje pravou dlaní v kolmé poloze v těsné blízkosti vedle svého obličeje.

Man Ray, který maloval pouze to, co nemohl vyfotografovat, si také zde pohrává se základními barvami lidské duše - černou a bílou. Osvěcuje obličej ženy a dřevěné masky světelnými zdroji současně z několika směrů. Pomocí stínů modeluje prostor jako piedestal, jako jeviště pro hrdiny dramatu. Divák v něm hraje roli režiséra.

Tvář bílé sfingy se brání interpretační definitivě, je otevřena představám, snům a přáním. Nejinak i černá maska. Také ona současně skrývá, slibuje a podkřívá tajemství, totiž nahotu ženina oblého ramene a paže.

Z německé a anglické verze titulu vyplývá, že modelem fotografie je Rayova pařížská přítelkyně Kiki. Z jiných fotografií, kde již výraz jejího obličje a její nahota nejsou skrývány, je zřejmé, že jde o krásu jiskřící, hebkou i poddajnou jako vločky čerstvě napadaného sněhu.

Masky jsou mateřským znamením lidské civilizace. Princip masky patří k základním pravidlům lidského dorozumívání. Masky, konstruované a uctívány lidským komunikativním jednáním, jsou ochranným zbarvením pomíjivého pozemského světa a okřídlenými posly dobrých a špatných zpráv, jejichž platnost trvá. Jsou cedníkem, kterým mnohé propadne, ale ve kterém se vždy také leccos zachytí. Jsou zneklidňující, neboť mlčí, a současně nahlízejí skutečnost vždy z několika perspektiv zároveň, obdobně jako černé komedie anebo kubistická plátna.

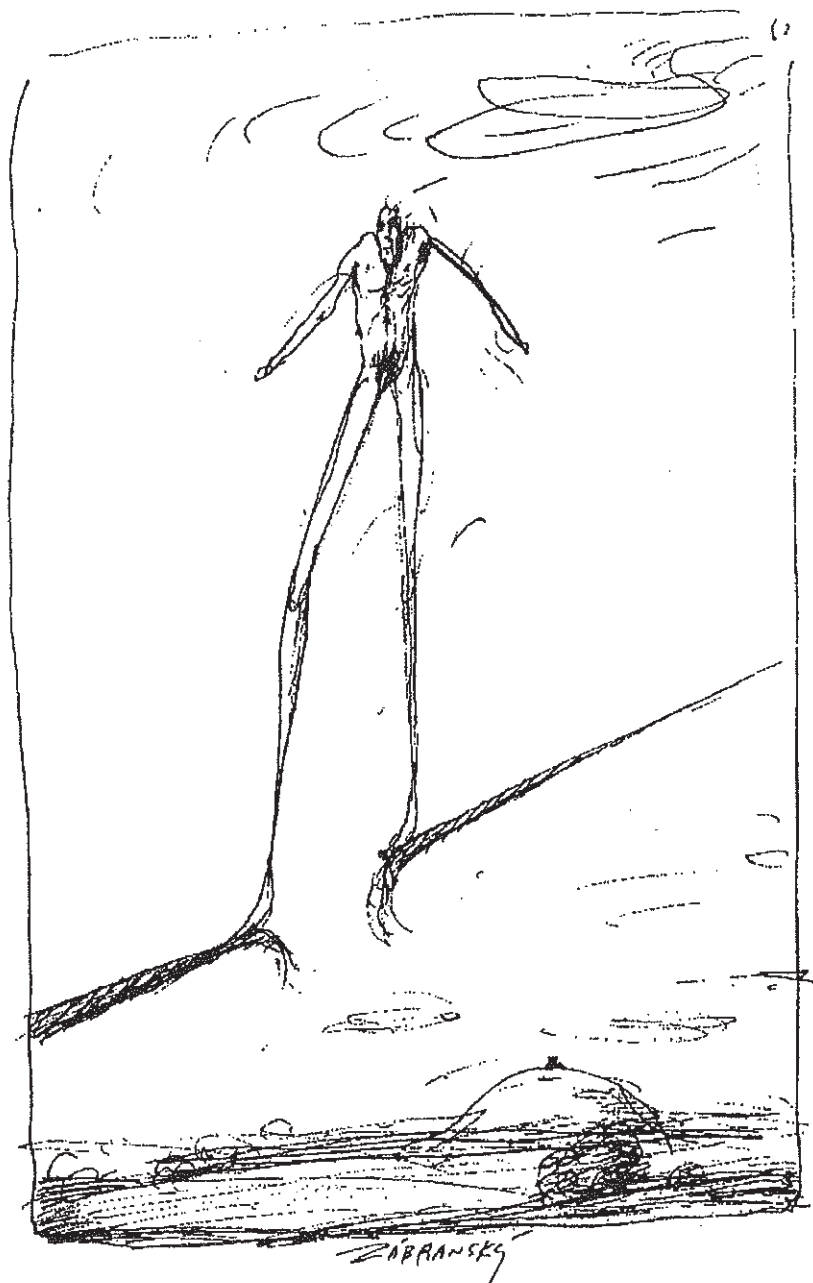
Člověk se brání světu, který je proděravělý nicotou, negací a nenávisť jako ementálský sýr. Skrývá svůj strach a své úzkosti za dřevěné masky, do lehkomyšlných žertů i slov a do dalších prapodivných obleků, o nichž předpokládá, že se nepromění v prach. Skrývá také svůj smutek. Nejsnadněji v masce, které říkáme blues, v blues, které je nejoriginálnějším výrazem pro toto nejuniverzálnější lidské téma, v blues, které je bílé a černé, hebké a poddajné jako tělo ženy a všudypřítomné jako smrt.

O zkáze Titaniku, Tibeťanech a starcích na chmelu

Už léta nosím v paměti neodbytný obraz, vzpomínku na zkázu Titaniku. Je to současně jeden z mých nejsilnějších zážitků, které mi dopřálo dorozumívání se s filmovými díly. Tohoto obrazu se ne a ne zbavit. Plete se mi do cesty ve chvílích příhodných. Třeba když jsem si na zdi v Mečové ulici v Brně přečetl naškrábaný nápis „*Lidé, mám pro vás důležitou zprávu - Noe*“ anebo poprvé dostal do rukou básnickou sbírku Jiřiny Salaquardové *Snídaně na Titaniku* (1987). Ten obraz přišel i včera ve chvíli méně příhodné, když jsem ze záznamníku poslouchal hlas svého o mnoho staršího přítele, který telegrafoval, že má rakovinu ledviny, před týdnem se to dozvěděl.

Ten obraz je sekvence z filmu, jehož název ani děj si už nepamatuji; zřejmě za moc nestál. Pokusím se jej popsat: cestujících na palubě zdánlivě nepotopitelné lodi se zmocnila panika, neboť jim právě byla oznámena blížící se katastrofa. Již to nejsou ctihodní a sebevědomí scénáristé vlastních i cizích osudů, již došlo k oné pozoruhodné metamorfóze, kdy se lidé mění v dav, kdy se mění v lůzu, které se zmocnil strach. V jídelně Titaniku sedí na pódiu skupinka hudebníků, kteří ještě před malou chvílí hráli taneční skladby. Bezradně přihlížejí, jak jsou ti nejslabší a nejpomalejší strháváni na zem a ušlapáváni. Podlaha se hrozivě naklání. Snad je ještě šance dostat se na palubu k záchranným člunům.

Muzikanti váhají, pak na sebe krátce pohlédnou. Kapelník dá pokyn a melodie zaplňuje místnost. Jsem jediným posluchačem i divákem tohoto dramatu. Vnímám symbolické poselství a na těle cítím tlak hrubých kožených bagančat, jejichž majitelům nevidím do tváře. Jsem režisérovi tohoto filmu i jiným režisérům jiných filmů, které jsem si prožil ve skutečnosti, vděčný za příležitost prožít si tento okamžik, okamžik, v němž se rodí snad nejdůležitější hodnota našeho pozemského světa - lidská důstojnost.



Tibeťan T. Lobsang Rampa v roce dřevěné ovce (1955) napsal knihu o svém dětství a svých studiích lámaistické moudrosti. Tato kniha popisuje, jak lze aktivizovat a pěstovat schopnost vnitřního vidění, možnost zahlédnout „*třetím okem*“ podstatu člověka, jeho skutečný mentální a morální rozměr, k němuž patří stejně pokora jako nenávisť. Jmenuje se *Třetí oko* a vydala ji nakladatelství Paseka a Trigon v Praze roku 1992. Vracím se k ní už poněkoli káté, abych uvěřil příběhu, ve kterém je možné spatřit astrální (duchovní) tělo člověka, které je věčné a které o sobě vše řekne.

Je dobré spočinout v místech, kde se zastavil čas. Je dobré zastavit se v časech, ve kterých lze najít místo k spočinutí. Zvláště v rozbouraných postmoderních dobách, kdy se univerzum rozpadlo do částí, z nichž nelze vytvořit důvěryhodný celek, kdy mizí tabu, ale také se ztrácejí jistoty, kdy se vyvracejí pověry, ale také bagatelizuje víra a relativizují hodnoty.

Člověk je živ plody svých skutků. K nim patří i myšlenka, i soucit, i křivé slovo, i zášť. Žádný z lidských skutků nebude zapomenut, ani jediný krok dítěte v kopřivách. Ve světě Tibeťanů ovšem, kam se utíkám, když mi docházejí síly. Pro skutečné Tibeťany však ani strach, ani smrt neexistuje. *„Podobně jako člověk na konci dne odkládá šaty, odkládá duše tělo, když tělo spí. Stejně jako se člověk zbavuje šatů příliš obnošených, zbavuje se i duše těla, když už je příliš opotřebované nebo zničené. Smrt je zrození. Umírání je pouze akt narození do jiné úrovně existence. Člověk, neboli jeho duch, je věčný. Tělo je jen dočasným oděvem, do kterého se duch oblékne, jsou to tedy šaty zvolené podle úkolu, který byl člověku na zemi určen. Na vnějším vzhledu nezáleží. Na duši uvnitř ano.“* (S. 103.)

Kolikrát jen v novodobých dějinách byl člověk evropský nucen vystřízlivět z osvícenské euforie racionality, kolikrát byl nucen smířovat se s poznáním, že není schopen řídit společnost a ovládat své dějiny. Kolikrát se již před jeho očima zhroutily renesanční ideály a estetické normy. Do teoretických reflexí o naší současnosti vstupují na místo „vývoje“, „řádu“, „symetrie“ či „smyslu“ jiné principy, které byly dosud v euroamerické kulturní oblasti vnímány jako okrajové - „diskontinuita“, „chaos“, „asymetrie“, „paradox“ a „nonsens“.

Naše postmoderní moderna, jak říká dnešnímu stavu světa a duše Wolfgang Welsch (jde současně o název zajímavé knihy, vykládající vznik a vývoj dosud neuzavřené diskuse o postmoderně; Zvon, Praha 1994), se rozpadla na ohraničené ekonomické, politické a kulturní zóny, na oblasti a regiony s vlastními pravidly. Znamená to mj., že lidská realita je k dispozici vždy v mnoha verzích, a že je tudíž pluralitní. To je důvod, proč Welsch hledá nový typ racionality - „*transverzální rozum*“ (s. 154-159).

Nestýská se mi po světě, který má podobu univerza, ani po pravdě, která má vládnout na věčné časy. To se spíš smírím s názorem amerického profesora humanologie Richarda Rortyho, že pravdy jsou komplimenty našim předsudkům a našim teoriím. Stýská se mi po něčem jiném, po slově, které se umí domluvit se svými posluchači. Jsem přesvědčen, že schopnost dorozumívát se není přisouzena pouze privilegovaným, ale všem pasažérům na lodi Titanik. Zatím tuto schopnost ovládají Tibeťané a vypravěči s IQ Forresta Gumpa. A jistě i zamilovaní „*starci na chmelu*“, kteří si na starém harmoniu vyfukávají melodii „*život je unikum*“.

(*Postmodernistická tečka: T. Lobsang Rampa není - podle mínění lámaistických autorit - Tibeťan.*)

Ediční poznámka

Texty zařazené do této knihy byly publikovány v deníku **Lidová demokracie** (LD), měsíčníku **Univerzitní noviny** (UN) a v **Příloze** měsíčníku **KAM v Brně** (KAM): *O trestech romantiků, toleranci postmodernismu a naději, kterou přináší mýty* (UN 2, 1995, č. 10, s. 37), *O urnových hájích vzpomínek, vnímavosti vůči jemně se snášející rose a týži šupinatém* (KAM 2, 1996, č. 9, s. 3-4), *„Jenomže mlčeti je míti než naslouchat“* (LD 16. března 1992, s. 5), *Zpráva o životě v „Bixley“* (LD 28. července 1992, s. 5), *O sbírání obrazů, mladících v odboji a naději* (UN 2, 1995, č. 2, s. 40-41), *O paměti, pábitelství a něze* (UN 2, 1995, č. 11, s. 36), *O darovaném víně, naději s bukovými křídly a našich mrtvých* (KAM 2, 1996, č. 11, s. 3-4), *O spících múzách, zničených knihovnách a svobodě* (UN 2, 1996, č. 3, s. 45-46), *O omylech počítačů, románových gestech a průvodcích v labyrintu světa* (původně zveřejněno pod názvem *Z kulturního zápisníku Jiřího Pavelky*, KAM 1, 1995, č. 3, s. 11-13), *O majitelích klíčů, polidšfování hrdinů a bestsellerech* (UN 2, 1996, č. 1, s. 40-41), *O krásné potřebě lásky* (LD 11. ledna 1991, Neděle s LD, s. 11), *O nepostradatelnosti slova, agresivitě antropocentrismu a porozumění* (UN 3, 1996, č. 4, s. 45-46), *O televizních seriálech, polévkových konzervách Andy Warhola a hledání identity* (UN 3, 1996, č. 5, s. 56-57), *O instinktech, hledání štěstí a Boschově Zahradě rozkoši* (UN 2, 1995, č. 12, s. 34-35), *Růže pro básníka* (LD 27. ledna 1992, s. 5), *O nesmrtelnosti Bludných Holanďanů, strachu z létání a hledání ztracených cest* (UN 3, 1996, č. 6-7, s. 55-56), *O zkáze Titaniku, Tibeťanech a starcích na chmélu* (UN 2, 1995, č. 9, s. 29-30). Pro knižní vydání autor texty sjednotil a na některých místech také upravil. Podstatně je upraven a krácen text *O putování příběhů, revolučních tribunálech a zpěvech milosti*, který byl původně zveřejněn pod názvem *Opět Dialogy karmelitek* (LD 14. dubna 1992, s. 5). Text *Velké radosti s panem Ludvíkem* vznikl spojením a přepracováním části recenze *Básně na pokračování* (LD 17. ledna 1992, s. 6) a části úvahy *Velké radosti s panem Ludvíkem* (LD 25. listopadu 1991, s. 5).

Texty *O Bergmanově Mlčení, představách na provázcích slov a interpretaci a O teorii cedníku, krásě hebké a poddajné jako vločky čerstvě napadaného sněhu a černém blues* nebyly dosud zveřejněny.

Kresby Vlastimila Zábranského a Pavelkovy texty se poprvé setkaly na stránkách Univerzitních novin.

Jiří Pavelka

O růži, Tibetanech a postmodernismu

Ilustrace a obraz reprodukovány na obálce Vlastimil Zábranský
Grafický návrh obálky Jan Janák

Odpovědný redaktor PhDr. Jiřina Salaquardová

Vydalo nakladatelství BONUS A, Francouzská 103, Brno,
jako svou 50. publikaci

Vytiskla tiskárna Gill, s.r.o., Hybešova 5, Blansko

BRNO 1997, 1. vydání

ISBN 80-85914-50-6

Člověk sice svět vnímá smysly, ale rozumí mu pomocí slov - významů jazyka, mytologických systémů, náboženských a filozofických koncepcí a vědeckých teorií. Musel si nejdříve v procesu dorozumívání (pomocí slov) zkonstruovat koncept mikrosvěta a makrosvěta, aby mohl jeho podobu spatřit v mikroskopu či dalekohledu. Musel nejdříve (pomocí slov) vytvořit koncept krásy a umění, aby rozpoznal krásné objekty a rozlišil řemeslná a umělecká díla. Musel nejdříve (pomocí slov) sestrojít „Eróta“, „sluneční galaxii“, „krevní oběh“ nebo „anorganickou chemii“, aby novým způsobem pochopil a uviděl „pohlavní vztahy mezi lidmi“, „zatmění Slunce“, „infarkt“ nebo „rozklad mrtvého těla“. Musel si nejdříve zkonstruovat cíl, aby mohl nastoupit cestu.