

BRETSKÁ UNIE - SMÍR ČI SVÁR

Rozdělení starověkého světa na konci 4. století na Východ a Západ se netýkalo pouze politického rozdělení na dvě císařství. Ve velké míře se týkalo i kultury. V církevní oblasti byly rozdíly viditelné záhy. Byzantský obřad, který se rozvíjel od 5. století odlišně, měl už v 9. století vlastnosti patrné ve východní církvi dodnes. Rozšíření křesťanství na slovanská území zavedlo ve středověké Evropě do užívání vedle řečtiny a latiny třetí mezinárodní jazyk – církevní staroslověnštinu. Přijetí křtu z Byzance nebo z Říma situovalo téměř automaticky nově pokřtěné kmeny buď do okruhu východní (byzantské – řecké), anebo západní (římské – latinské) kultury. Tak tomu bylo před zpřetrháním jednoty mezi oběma církvemi v roce 1054.

Doktrinální rozdíly byly méně zjevné než rozdíly vnějškové. Ostatně jedním byla v obou částech křesťanství i ekleziologická koncepce. Řím směřoval k všeobecné vládě v církvi. V Byzanci to vzbuzovalo obavy také před politickou dominací Apoštolské stolice. Nepříliš jasná otázka primátu v církvi netvořila samozřejmě jediný doktrinální rozdíl. Další se pojil se zásadní teologickou otázkou – otázkou původu Ducha svatého. Spor o umístění *filioque* ve vyznání víry se týkal právě tohoto problému. Východní církev nepřijala *filioque* do vyznání a setrvala při formulaci nicejského (r. 325) a konstantinopolského (r. 381) koncilu.¹

Rozdělení, ke kterému došlo r. 1054 mezi Konstantinopolí a Římem, se nerozšířilo celou východní církví najednou. Avšak na přelomu 12. a 13. století je již možné mluvit o celkovém rozdělení obou církví. V určitých kruzích přesto nebyly stále pokusy o porozumění přerušeny. Zásadní překážkou bylo neústupné stanovisko Říma, který nepřipouštěl jiné řešení než podřízení všech papežství. Ze všech uzavíraných církevních uníí (Lion 1274, Florencie 1439) se z historické perspektivy jako nejtrvalejší ukázala brestská unie z r. 1596 a jejím vzorem se řídící pozdější unie ze 17. století v Užhorodě a Mukačevě.²

Po lubelské unii³ se uvnitř hranic Rzeczypospolité ocitla rozsáhlá území obývaná pravoslavnými. Na teritoriu Velkoknížectví litevského se totiž nacházely početné ruské země. Potřeba sloučení dvou největších křesťanských církví – východní a římské – se v Rzeczypospolité stávala jedním z existenčních problémů společného státu.

Iniciativa, s níž přišli pravoslavní biskupové, byla přijata králem Zygmuntem III. a podpořena papežem Klementem VIII.

Záležitost se však vlekla mnoho let. Existoval odpor ze strany ruské šlechty a magnátů. Ústřední postavou byl kníže Konstantin Ostrožski, vévoda kyjevský, majitel mnoha nemovitostí, patron 1000 cerkví.⁴ Odpor byl také ze strany některých pravoslavných biskupů, kteří

ovšem zpočátku s unií souhlasili, ostatně jako i Konstantin Ostrogski.

Nakonec byla unie uzavřena v Římě 23. prosince 1595 a následně přijata na synodě v Brestu v říjnu 1596. Bohužel, unie nedotáhla svou věc do konce. Je dokonce možné říci, že nastalo nové dělení. Na východních územích Rzeczypospolité se totiž objevily dvě východní církve: uniatská a pravoslavná. Posledně jmenovaná byla v následujících stoletích nazývána dizuniatská.

Už na brestském synodu se ukázalo, že jednota neexistuje. Konaly se vlastně synody dva: stoupcenců a protivníků unie, kteří se vzájemně prokleli. Nakonec byla unie na základě florentské unie podepsána v Brestu 9. října 1596.⁵

Rozdělení, ke kterému nyní došlo, nemělo charakter čistě konfesijní. Týkalo se problémů politických, národnostních, společenských i kulturních. Během let byl rozdíl čím dál viditelnější. Od východní církve odešlo a stále odcházelo ruské magnátstvo a šlechta, jež přecházela k římskému katolictví buď rovnou, anebo nejprve přijímala unii a potom latinský obřad. Je možné zde vyjmenovat mnoho znamenitých a slavných rodů Rzeczypospolité, které ještě před unií přestoupily na katolicismus – Zaslavští, Wiśniowiečtí, Sanguszkové, Czartoryští, Sapiehowé, Tyszkiewiczové, Chodkiewiczové, Pacové a řada dalších. Někdy od pravoslavií odcházela jenom jedna větev. Typickým příkladem byl kníže

Janusz Ostrogski, nejstarší syn protivníka unie Konstantina, který přešel ke katolictví roku 1679.⁶

Pravoslavií masově ztrácelo představitele vyšších vrstev. Později se to týkalo i měšťanstva, jež začalo rovněž přestupovat. Ztrácela je i unie, která byla často jen přechodným stadiem k přijetí latinského obřadu. Takovým způsobem se na území Rzeczypospolité během následujících desetiletí obě východní církve stávaly stále více církvemi pro venkovský lid.

Dodatečným výsledkem rozdělení byla polonizace magnátů, šlechty, a dokonce i měšťanstva. Přijetí katolicismu polonizaci jen uspíšilo. A jak se rozdíl prohlubovaly, stávala se římskokatolická církev panskou, polskou; uniatská církev pak selskou, ruskou. Původ uniatských farních kněží z vlastní duchovní vrstvy tento stav prohluboval a upevňoval. Národnostní rozdíl se tedy pojily s rozdíly konfesními i společenskými. Taková situace nepřála sloučení a ani ho neulehčovala.

Navíc uniatských biskupové nebyli přes předchozí sliby Zygmunta III. o vyrovnání privilegií duchovních obou ritů vpuštění do senátu. Královi se nepodařilo zlomit odpor latinských biskupů, kteří nechtěli uznat Rusíny za sobě rovné významem, zvláště když do poloviny 17. století byli uniatské biskupové měšťanského původu. Tento postoj se ostatně nezměnil ani později, když se uniatskými biskupy stávali téměř výlučně baziliánští řeholníci šlechtického původu. Trvalo skoro dvě

století, než byla nakonec na Velkém sejmu přiznána senátorská hodnost metropolitovi, a to pouze jemu. Navíc jeho místo v Senátu, které bylo hierarchicky až po latinských biskupech a ne jak by se slušelo po hnězdenském a Ivovském arcibiskupu, svědčilo o tom, že uniatská církev byla považována za druhořadou.⁷

Nepřívětivě až nepřátelsky pohlížel od počátku na unii moskevský patriarchát a ruští carové. V období válek moskevského Ruska s Rzeczpospolitou a později po dělení Polska se uniatská církev stala obětí této nepřátelské nálady.

Jednou z nejvýznamnějších příčin, kvůli nimž Rusko nerado vidělo uniatskou církev, byla její latinizace a s ní úzce svázaná polonizace, jíž tato církev téměř od počátku podléhala. Latinizace, termín obecně přijatý historiky, zjednodušeně řečeno označoval pozvolnou asimilaci uniatské církve do římské. Latinizace se dotkla všech oblastí církevního života: liturgie, obřadů, institucí a organizační struktury, architektury a vybavení v cerkvích, odívání a životního stylu duchovenstva, dokonce i terminologie.⁸

Tyto změny byly důsledkem mnoha činitelů. Ostatně v samotném Římě se potíraly dvě tendence – unifikace, nebo zachování osobitosti ritu. Uniatští biskupové byli důležitými činiteli v latinizačním procesu. Mnoho z nich totiž vychodilo latinské školy a někteří studovali v Římě. Podstatným prvkem latinizace uniatské církve byl baziliánský řád. Jeho „latinský“

charakter se ustálil v polovině 18. století. Vstupovali do něho rovněž římský katolíci; sice změnili obřad za východní, ale zůstali ve sféře působení latinské kultury, byť třeba kvůli rodinným vztahům. Mniši totiž většinou pocházeli z dávno zpolonizovaných a zlatinizovaných šlechtických rodin. Baziliáni zaujímali v uniatské církvi exponované posty včetně biskupské hodnosti. To se dokonce stalo příčinou zjevného konfliktu mezi řádem a světským klérem, který bránil svá práva na vyšší místa, církevní úřady a s tím spojená benefícia. Nakonec se světské uniatské duchovenstvo začalo ve druhé polovině 18. století tu a tam ujmát vyšších církevních hodností.

Rozsah latinizace byl závislý na situování cerkve. V oblastech obydlených populací obou obřadů byl větší a často zde latinizace probíhala spontánně, dokonce nezávisle na tendencích reprezentovaných biskupem. V lokalitách se smíšenou populací, kde byl kostel pouze jednoho obřadu, se stávalo, že uniatští i latinští kněží sloužili mše střídavě. Věřící zase často navštěvovali kostel umístěný blízko místa bydliště bez ohledu na obřad. Latinští kazatelé byli zváni do uniatských cerkví a naopak. Společně byly slaveny i svátky (latinské – např. Božího těla, uniatské – např. sv. Josafata) a také byly společně vypravovány poutě na kultovní místa uctívána oběma obřady.

Latinizace liturgie a obřadů spočívala v zavádění početných změn.

V uniatských církvích se např. začaly sloužit tzv. tiché mše, které východní ritus neznal. Zaváděly se dosud neobvyklé pobožnosti, modlitby a zvyky, např. růženc, hra na varhany nebo harmonium, klekání, zvonky při bohoslužbě. Z mnoha církví začaly mizet ikonostasy i carská vrata, oddělující věřící od oltáře. Objevily se boční oltáře, zpovědnice, kostelní lavice, hudební nástroje. Nově stavěné uniatské cirkve dokonce ztrácely svoje charakteristické prvky byzantského slohu a začaly napodobovat latinské kostely.

Částečně bylo latinizováno také vzdělávání kléru, změnila se a povznesla i úroveň jeho života, byla provedena reorganizace církevních institucí podle latinského vzoru. Pro příklad je možné uvést zánik krylosů⁹ a jejich nahrazování kapitulami podle latinského vzoru.

Všechny tyto početné změny zapříčinily určitý chaos, neboť se neprojevovaly jednotně a vyžadovaly uspořádání a schválení. Koneckonců uspořádání si vyžadovalo v uniatské církvi i mnoho jiných záležitostí. K významné reformě došlo na synodě, který byl svolán z iniciativy metropolitity Leona Kiszky a se svolením papeže Leona XI. v Zamości roku 1720. Synod se sešel pod předsednictvím tehdejšího papežského nuncia v Rzczyzpospolité Hieronima Grimaldiho. Papež Benedikt XIII. usnesení synodu potvrdil. Ta pak byla závazná pro uniatskou církev v celé Rzczyzpospolité.¹⁰ Zamoščský synod potvrdil latinizaci uniatské církve.

Latinizace se pojila s polonizací. Uniatské duchovenstvo se vzdělávalo v latinsko-polských školách, neboť škol s ruským jazykem bylo málo. V 18. století, a zvláště v jeho druhé polovině byly stále častější zpěvy, modlitby a kázání v polštině.

Určité užívané termíny východní církve byly nahrazeny polskými. Tak se např. namísto „pop“ říkalo „kněz“, namísto „vladyka“ – „biskup“, namísto „archimandrita“ – „opat“, namísto „cerkev“ – „kostel“ atp. Polská slova měla zvýšit prestiž uniatských hodností. Polština se vůbec stávala v uniatské církvi jazykem úředním. Stávala se též domácím jazykem některých uniatských kněží. Polština byla tehdy považována za jazyk vzdělaných lidí.

Celý proces latinizace a polonizace v uniatské církvi byl součástí dlouhé, staletí trvající polské politické, společenské a kulturní expanze v ruských zemích Rzczyzpospolité. Expanze nepřinesla všude jednoznačné výsledky. Lišily se v závislosti na situování uniatských diecézí, které zahrnovaly rozsáhlé běloruské (Litva) a ruské (Koruna) země Rzczyzpospolité.

Očištění liturgie od cizorodých latinských prvků se stalo také heslem ruských panovníků v 19. století při likvidaci unie v letech 1839 až 1875 za panování Romanovců. Tato činnost téměř úplně zabrzдила polonizaci na záborových územích. Tamní obyvatelé byli uniaté přepsaní na pravoslaví a v převážné většině opustili latinské

i polské vlivy. Jinak tomu bylo v chelmské diecézi v Polském království. Zde byl odpor k přijetí pravoslaví velmi silný. Vláda musela užívat síly. Díky možnostem, které dával toleranční patent Mikuláše II. ze 17. – 30. dubna 1905, se uniáté – pravoslavní hromadně navraceli do lůna katolické církve. Byla to však již církev římskokatolická, a ne uniátská, která dále nesměla pod ruskou nadvládou existovat.¹¹

Získání nezávislosti Polska záležitosti uniátské církve na území bývalého Království ukončilo. Ti, kteří v roce 1905 a v následujících letech odvrhli násilím zavlčené pravoslaví, opustili v dalších pokoleních i ruskou národnost a podlehlí téměř úplně polonizaci. Dnes o jejich někdejších spojení s Rusí svědčí pouze příjmení. Bývalí uniáté, kteří zůstali v pravoslaví, se cítí spojení s ruskou (ukrajinskou) národností svých předků. Jiné byly osudy uniátů ve východní Haliči, jež se po dělení Polska ocitla pod rakouskou nadvládou. Marie Terezie zavedla r. 1774 název „řeckokatolický“ jako oficiální název uniátské liturgie. Nařízením císařovny bylo také zavedeno latinské názvosloví pro hierarchii uniátské církve.¹² To mělo postavit obě liturgie na stejnou úroveň a ukončit určitou diskriminaci. Formálně se zdála celá záležitost prostá. Avšak nebyly potřeny velmi hluboké společenské a národnostní rozdíly. Z hlediska víry to bylo špatné, vždyť obě liturgie patřily do jedné katolické církve. Antagonismus mezi

nimi byl velmi silný. Navíc od poloviny 19. století využívala centrální vláda ve Vídni vzájemného protivenství k vlastním politickým cílům.

Vládní srovnání řeckokatolického obřadu s římským mělo vliv na pozitivní vztah haličských Rusínů k habsburské monarchii. Zároveň upevňovalo nelibost k Polákům a jejich snahám o nezávislost. Rusíni totiž chápali polskou snahu o nezávislost jako činnost směřující proti jejich vlastním národním plánům. Tak tomu ostatně ve skutečnosti bylo. Poláci z východní Haliče, kteří často pocházeli ze zpolonizované ruské šlechty, se považovali za její právoplatné obyvatele a nijak zvlášť nechtěli uznat národnostní práva Rusínů. Říkali o sobě, že jsou *gente Ruthenus, natione Polonus*, a soudili, že každý vzdělaný Rusín se automaticky stává Polákem. Obdobné pravidlo se vyskytovalo také např. ve Slezsku. Vzdělaný Slezan se nejčastěji stával Němcem.

Zpočátku neměli Rusíni mimo klérus téměř žádnou inteligenci. Proto byl význam řeckokatolického duchovenstva v utváření národní svěbytnosti obrovský.¹³

Uniátská církev ve východní Haliči byla „jednou proždy“ zlikvidována sovětskou mocí v roce 1946. Přežila tam v podzemí, aby se teď znovu obrodila.

Když zrekapitulujeme tyto stručné úvahy, musíme zdůraznit, že unie tvořila velmi důležitý prvek v dějinách kultury i v politických dějinách Pol-

ska. S těžkostmi zachovala své početní stavy v průběhu 17. století, v době před dělením Polska získala značnou převahu nad pravoslavným (4,5 mil. uniátů, 0,5 mil. pravoslavných). Nezabránila však hlubokým rozdílům, i když je původně měla zrušit. Je dokonce možné přijmout hypotézu, že unie tyto rozdíly prohloubila rozbitím jednoty východní církve. Nenávist, s jakou se dívala na uniáty všemožná ukrajinská hnutí v 17. a 18. století, nabíží mnohé podněty k zamyšlení.

Unie se zatím nepřičinila o likvidaci národnostních, společenských a náboženských rozdílů, právě naopak – některé z nich prohloubila.

POZNÁMKY

- 1 Historia Kościoła, díl 1., Warszawa 1986, str. 197; Historia Kościoła, díl 2., Warszawa 1988, str. 83nn; R. Fischer-Wolpert: Leksykon papieży, Kraków 1990, str. 372–373
- 2 J. Pucitowski OP: Kościół wschodni na Węgrzech – geneza i stan dzisiejszy, in: Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej i jeho konsekwence w kulturze Europy, red. R. Luźny, Lublin 1988, str. 362nn
- 3 *Tzv. lubelská unie: 1. července 1569 v Lublině došlo k dohodě mezi králem a senátem na jedné straně a litevskou šlechtou na straně druhé o těsnějším spojení a spolupráci ve státním útvaru, který se skládal ze dvou rovnoprávných členů, Koruny polské a Velkoknížectví litevského. Souhrně nazýván Rzeczpospolita Polska („společná věc“; kalk z lat. „res publica“). Pozn. překladatele.*
- 4 T. Chynczewska-Hennel: Ostrogski, Konstanty Wasyl, in: Polski Słownik Biograficzny (PSB), díl XXIV., Ossolineum 1979, str. 489–495
- 5 E. Likowski: Unia brzeska (1596), Warszawa 1907
- 6 T. Chynczewska-Hennel: Ostrogski Janusz, PSB, díl XXIV., Ossolineum 1979, str. 482
- 7 H. Dylagowa: Duchowieństwo katolickie wobec sprawy narodowej (1764–1864), Lublin 1983, str. 19
- 8 L. Bieńkowski: Oświecenie i katastrofa rozbiorów, in: Chrześcijaństwo w Polsce, Lublin 1992, str. 334–336
- 9 *Prěsmýčka z řec. „kléros“ – „klérus, duhovenstvo“; instituce kanovníků. Pozn. překladatele.*
- 10 E. Likowski: Dzieje Kościoła unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku, část I., Warszawa 1906, str. 38nn; J. Bilanych: Synodus Zamostiana an. 1720, Romae 1960
- 11 H. Wierczyński: W sprawie wydzielenia Chełmszczyzny, Warszawa 1910, str. 23, 30–31
- 12 L. Bieńkowski (op. cit.), str. 304–306
- 13 J. P. Himka: The Greek Catholic Church and Nation-building in Galicia, 1772–1918, in: Harvard Ukrainian Studies, vol. VIII, 1984, č. 3/4, str. 426–452; L. Glinka: Gregorio Jachymowyc – metropolita di Halycz ed il suo tempo (1840–1865), Romae 1974; E. Hornicki: Stronnictwa ruskie w Galicji a ruskie duchowieństwo, in: Przegląd Powszechny, t. XXVIII, Kraków 1890, str. 157–175 a 371–402

Stať je ze sborníku *Unia brzeska, geneza, dzieje i konsekwence w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Luźny, F. Ziejka, A. Kępiński, Kraków 1994, str. 45–53.

Hanna Dylagowa

Z polštiny přeložil Jan Linka

ZÁPISNÍK VIII

1. UŽ ZASE O OSOBĚ A TEXTU

Při bližším pohledu se česká scéna umělecká a literární jeví nepřehlednou sítí, spletencem, pavučinou, řetězcem či maticí vztahů, nezávislost a nezáúčastněnost kritiky pak marným úsilím v lepším případě a vědomým klamáním „nehrající“ veřejnosti (zbývá-li ještě jaká) v případě horším. Původní „sestavy“, jak vstoupily na hrací plochu po roce 1989, se dávno rozpadly, všelijak promísily a proluly, takže je stále obtížnější hledat ke knihám a dalším artefaktům nakladatele, lektory a recenzenty, kteří by se neopíjeli buď s autorem samým, nebo s jeho nejlepším kamarádem, nebo naopak s jeho největším nepřitelem; kteří by byť krátce nechodili s touž dívkou, s níž byl dříve chodil buď autor sám, nebo jeho nejlepší kamarád, nebo naopak jeho největší nepřítel; kteří by neusilovali o tutéž literární cenu, o níž usiloval buď autor sám, nebo... atd.

Předchozí odstavec nechat není čten coby pouhé catonovsko--ciceronovské jamrování „o tempora, o mores“. Má být především konstatováním, že tomu tak bylo vždycky a všude a nejen v umění a že čím menší národ, tím větší problémy tohoto druhu, ech třikrát kletý Josefe Jungmanne, a jakpak asi vypadá, říkáme si, literární provoz v takovém dvoumiliónovém Slovinsku... A přece, provázanost osob

vytvářejících, vydávajících i komentujících literaturu nemusí být nutně na újmu hodnotě literatury samé, viz právě už zmíněnou „maličkou“ literaturu slovinskou, kterou začínáme v Čechách stále pozorněji sledovat (že můžeme, je zásluhou podpory slovinské vlády i aktivity vlastně téměř jen jediného muže – Františka Benharta).

Málo by bylo na holé konstataci. Jak se vyrovnat s touto skutečností?

První možnost: Všemu, co se strýčkování přece jen blíží, se úzkostlivě vyhýbat. V Souvislostech jsme se snažili až doposud nedělat to, co je a bylo v jiných časopisech zcela běžné, totiž recenzovat knihy, které vydali sami redaktoři časopisu. Nejen současné literární časopisy opěvají díla svých redaktorů, nýbrž i dávný Kmen tiskl pajány na Šaldovy Loutky a dělníky boží roku 1918, tedy právě v době, kdy jej tentýž muž čirou náhodou redigoval.

Druhá možnost: Přijmout „závislost“ všeho, co o literatuře říkáme a píšeme, jako nezbytné zlo, jako náš vlastní „stín“, který je marno zkoušet si odřezávat (a nebezpečno ďáblu prodávat, jak to jistý Petr Schlemihl v dobách německého romantismu učinil). Se zlem možno přece bojovat i jinak – pojmenovat je, vyzvednout z temnot ke světlu poznání a tím zbavit ostnu nejhoršího. Ba dál, je-li „závislost“ otevřeně přiznána, možno z ní učinit i vědomou součást

pracovní a výkladové metody. Třeba umožní uchopit a pochopit něco, co se pohledu přísně odtaziťému a nezaangažovanému (pokud vůbec možnost takového v českém rybníčku připustíme) skrývá.

S touto nadějí přistupujeme k recenzím osmého Zapisníku.

2. CHAUN VŠECHNOSÁM

Snad o žádné jiné knize je nyní pro mě ještě nevhodnější psát než o Chaunově *Deníku aneb Smrti režiséra* (ERM, Praha 1995). Ve dnech, kdy tento Zapisník vzniká, očekávám z tiskárny vlastní knihu s podobnými ambicemi, knihu usilující vyprávět „o době a o sobě“, totiž o době kolem revoluce 1989 a o nás, jejích aktérech, jejích zrozcích. Arci že jsem přesvědčen, že je mé vlastní opus dokonale jiné ve všem ostatním, jenže usoudit, je-li tomu skutečně tak a případně v čí prospěch – to už záleží na jiných. Popravím tedy Chauna – likviduji si konkurenta. Pochválím Chauna – chválím nepřimo sebe sama. Prekérní situace, nic než mlčet nezbyvá. Ale nelze tuto prekérní situaci obrátit v její líc? Právě tato pozice nechtěně, nečekaně blízkosti dovoluje mi možná víc než komukoliv jinému – porozumět. Síle i slabosti.

Knih o psaní knih jsme v posledních letech zažili mnoho, vydaných deníků rovněž. Igor Chaun však v obojí tendenci postoupil ještě o krok dál: Napsal knihu o prezentaci knihy

a deník o psaní deníku. „Všechno sám“ je jeho (nevyřčeným) krédem. Už v knize se zamýšlí nad tím, jak bude asi kniha přijata a vymýšlí všechny možné varianty – tak, aby nenechal nic na „těch druhých“ (kteří jsou pekle, jak víme už od staříckého Sartra).

Předestírá jim škálu možností, od soudu, že se jedná o „maniakální náhražkovou činnost frustrovaného psychopata s obsedantně grafomanskými rysy, cizímu člověku nic neříkající“ (s. 149), až po „literární téměř skvost, o svědectví doby stejně jako o proustovskou sondu do rozháraného nitra umělcova, rvoucího se srdnatě i zbaběle o svou identitu – se sebou samým, neboť většího nepřítele nemá. O záležitost lidsky universální s humánním přesahem pro každého vnímavého příjemce.“ (ibidem)

Svým způsobem kolega Chaun na recenzenty vyzrál: Kdokoliv o jeho *Deníku aneb Smrti režiséra* psal, nemohl již napsat nic, co by se škále vymykal. Nemohl o autorovi napsat nic jiného, horšího ani lepšího, než co už by autor sám o sobě nenapsal. Recenzenti se proto chtějí nechtějí zařadili do připravených sektorů: od Josefa Chuchmy, který označil *Deník* za „nehoráznou hru, v níž jsou obelhávání všichni včetně autora“ (MF Dnes 26.1.1996), až po Jaroslava Putíka, chválícího, třeba s mnohými výhradami, „knížku mimořádnou, přinejmenším jako dokument doby a jako obraz určité části naší současné společnosti“ (LtN 9/1996).

Svým způsobem na Chauna vyzráli

jen dva kolegové recenzenti: Dan Hrubý, který si v Reflexu udělal z Chauna legraci velmi sarkastickou (Přišel čas Alfrédů Ruměných – na okraj dnes tak módních vzpomínek a deníků třicetiletých mužů) – a NEJMENOVAL ho... A pak Michael Špirit, který o knize nic nenapsal, dě, že vůbec není o čem psát, neboť autor sám nic nenapsal – on jen nažbrblal cosi na diktafon a nažbrblané dal přepisovačce.

Nažbrblal na diktafon o tom, jak žbrblá na diktafon a nažbrblané dá přepisovačce... Chaunův Deník chce být dokumentem vývoje odkudsi kamsi, od tvora povytce živočišného k duchovnějším. Především je však KRUHEM, kruhem několikanásobné reflexe, stopováním vlastních stop. Toto faktum nelze zpochybnit, lze je však zcela protikladně hodnotit.

Negativně: „všechno sám“, „stopování vlastních stop“, honba hada za svým vlastním ocasem. Tedy sebesvětastřednost, tedy autoerotismus. Řekne-li se „Chaun“, z lesa se ozve „onanie“. Hojnost tohoto motivu ve Smrti režiséra je vskutku nápadná. V chaunovském všechnosámovém pojetí světa se mi jeví nikoliv náhražkou a už vůbec ne efektní demonstrací zhýralosti. Nikterak. Je tou nejhlubší, nejautentičtější formou sexuality, lásky k nejláskyplnějším objektu – k Já. Vůči tomuto bytostnému autoerotismu je naopak jakýkoliv heteroerotismus jen – náhražkou. Všimněme si, jak loutkovitě, matně jsou podány postavy Chaunových

milenek, jak je vposledku lhostejno, jsou-li partnerkami stál(ejší)ými nebo jen příležitostmi k „mrdu v průjezdu“.

Dalek jsem pohoršovat se s moralisty nad prezentací tohoto tématu. Není špatného a necudného tématu, jsou jen dobrá a špatná, cudná a necudná zpracování. Autoerotismus vstoupil do krásné literatury už poměrně dávno, s Markem Valeriem Martialem (ne-li dříve), v české literatuře vzpomeňme třeba jen Hlaváčkovy básně v próze Subtilnost smutku či příslušného motivku, vpleteného v docela jiné tonalitě do Hrabalova Obsluhoval jsem anglického krále, o raném Typltovi nemluvě. Vadí-li mi tedy na Chaunově megaonanismu co, pak jedině to, že je fádni, že je nudný, že je bez invence a bez fantazie. Onanie bez invence a bez fantazie, toť ovšem contradictio in adiecto, toť zlé, TOŤ teprve necudné.

A naopak, Chaunovu zacyklenou reflexi lze uchopit i pozitivně: Jako zoufalou snahu dobrat se ve světě totálně nejistém, světě virtuální reality reálnější než realita prostá, čehosi pevného – carteziánského „ego cogito“, které se ovšem potřebuje neustále ujišťovat o své existenci, o tom, že je sebou samým a ničím, nikým jiným. Všehnosámství je projevem urputné vůle NEBÝT OBJEKTEM, nebýt ničím a nikým, žádnými foucaultovskými „neviditelnými strukturami moci“ manipulován.

Jenže, výsledek této drsné a tvrdé cesty k sebeosvobození je poněkud neveselý, ač asi předvídatelný: Svobody

a nemanipulovanosti je možno dosáhnout jedině za cenu neustálé manipulace se všemi okolo. Recenzenti i samy postavy vyčítají Chaunovi bezohlednost, s níž zveřejňuje – jak jinak, bez vědomí a souhlasu dotyčných – dokonce i nahrávky telefonních rozhovorů.

Co si mají počít všichni ti, kteří byli takto vtaženi do Smrti režiséra, kdo se stali v zájmu Sebenalezení Jediného Svobodyhodného Subjektu bezmocnými OBJEKTY? Sebevic se budou vztekat, až po žalob podávání – tím jen zdánlivě změní Chaunův „osvobozený“ subjekt zpět v objekt, neboť pravidla hry určil on a oni v ní pokračují. Sem a tam, tam a sem mohou být odstřelovány míčky. Kdo s koho? Nikdo z nikoho, nikdo se neosvobodí, leda ten SILNĚJŠÍ, na jehož petardu už nikdo neodpoví... („Nemáš strach? Nemám. Jde o jedinou věc – o moji sílu.“ – s. 44) Svoboda závislá na síle, na moci, zvítězí silnější, fressen und gefressen werden... Hezké to není, ale tak to je.

Interakce mezi životem a knihou nemusí být nutně jen takto požíračsky--darwinovsko-zeživotahmyzovská. Přinejmenším nechce: „Já se musím stát dobrým člověkem už jen kvůli tomuhle Deníku“ (s. 306), volá Chaun, neb „Nevím, mám-li vůbec před čtenáře předstoupit, deprimovat JEHO a takhle poplivat a ztupit SEBE. Je to strašné čtení.“ (ibidem)

Volání po čemsi hlubším, čistším, po „zduchovnění“, po substanti zůstává ovšem voláním marným. Reflektující

ego cogito nemá jiného obsahu než sebe sama a ani znovově hrátky na tom nic nezmění. Vyzařuje--li tedy Chaunův Deník místy SÍLU, není to v poloze „kéž bych byl lepší“, nýbrž v poloze „takový jsem“. Ne v mělkomělkých reflexích faunovských vyraženin, nýbrž v samotných záznamech faunovských vyraženin.

Za nejzdařilejší místo knihy proto pokládám pyramidálně trapnou scénu v pařížském peep-show (a ty dvě štetky, které nadržného režiséra tak dokonale odrbaly, jsou nejzdařilejšími portréty a nejživějšími lidmi celého Deníku), za nejslabší pak vzápětí následující žvást „Měl jsem odvahu tohle namluvit pouze proto, že JSEM PŘESVĚDČENEJ, že v hrůzné naturální živočišnosti takového záznamu je obsažen stejný díl pravdy o lidské rozpolcenosti a touze po štěstí, jako v mých ‚intelektuálních‘ rozpravách o smyslu života. (...) JEŠTĚ ŽIJU, JEŠTĚ MÁ ŠANCE TRVÁ!“ (s. 350)

Žádné „budu lepší“ nebude, protože ZADÁNÍ to neumožňuje, protože k tomu chybí – SÍLA. Zbývá jedině „takový jsem“: Exhibicionismus a upřímnost jsou dvojčaty, první daní za druhou. Nehrát si na nic, nelhat, exhibovat i to, že jsem exhibicionista. Vydat svědectví o sobě a o době, o své a její marnosti, blbosti, nesvobodě, prázdnotě, mělkosti, manipulovanosti, autoerotičnosti, na-diktafon--nahanosti, všechnosámství. Já myslím, že se to Igoru Chaunovi povedlo. I ta drobná okolnost, že je

Deník z kompozičního i stylistického hlediska dílo ne právě zdařilé, k tomu patří.

3. MEZI KANDINSKÝM, KRAJINOU A BORKOVCEM

Je-li ctižádostí Chaunovy knihy povědět o svém autoru „vše“, pak sbírka Petra Borkovce *Mezi oknem, stolem a postelí* (Český spisovatel 1996) činí předmětem básněni vše možné, jen autora ne. „Mezi oknem, stolem a postelí“ se pohybuje autor, okno, stůl a postel na něj ukazují, on je středem kruhu a ony body na jeho obvodu. Není to velký kruh, jen málo věcí se vejde na obvod: kostel, tůje, okrová barva zdi, zahrada, i sama Ona patří mezi ně, mezi ty věci světatvorné. Autor překládá těch pár předmětů sem a tam, tam a sem, jako karty pasiánsu. Pasiáns říkáme my té hře – a ona je to patience, trpělivost. Jen trochu trpělivosti – a tajenka se rozluští, budoucnost odhalí – ale až za horizontem, až všechna slova dozní. A i to jen možná. Dokud jsme ve slovech, je smyslem sama hra, sám proces světakonstruování.

Borkovčí komorní svět je skutečně konstruován, vědomě a umně, za pomoci barev a tvarů. Barvy opouštějí svůj tvar a nabývají samostatné, někdy poněkud svévolné existence, jako barevné skvrny na obrazech Fernanda Légera nebo v básních Georga Trakla. Hranice možného dosáhl tento princip v básni v próze *Modrá síť v okně do*

zahrady s výčtem všech možných barev, na které si vzpomenete, jen není v tomto případě zcela jasno, proč byste si měli vzpomínat; na druhé straně hranice je totiž samoúčel.

Tvary samy se pak z bohatství možností ještě zase redukují na to málo, na pár prvků matečné hmoty: „Čára, bod, plocha“ (s. 31), a jinde „čára, rýha, čtrnutí“ (s. 36). Invokovat tuto Trojici znamená též vyzývat ducha Vasilije Kandinského, autora spisu *O duchovním v umění*. V originálu zní název *Über das Geistliche in der Kunst*. „Das Geistliche“, to duchovní, cosi duchovního, stejně jako traklovské to modré či cosi modrého.

Kandinský mluví o duchovnosti, která je ukryta ve věcech a konkrétně v barvách samých (stejně jako o pár let později u nás Kubišta), kterou již nelze zvěčňovat pomocí pojmů jakéhokoliv tradičního náboženství. Právě v této poloze je Borkovec nejsilnější. Zato jakmile se dopustí otevřeně religiozní terminologie („v rouše z malých krví / kráčí Pán /klihem světla celý / omývá“, s. 44) a vůbec všechny Tři písňe), bývá strojený, umělý, příliš konstruovaný. Praví-li v tetrastichu *Na Rouaulta* „Ježíš umírá v každé chvíli“ a „člověk nevěří už ani svému utrpení“ (s. 30), křičím, protože tohle Petrovi opravdu nevěřím. (Zde konečně možno využít předností osobní zaangažovanosti: Báseň nemá být meditací nad Rouaultovým obrazem, jak jsem se – jako asi každý čtenář – domníval, nýbrž variací na Rouaultovu báseň, končící „Člověk věří už jen

svému utrpení“).

Borkovec jako by cítil povinnost dostat své tradiční nálepce „spirituální“, potažmo „katolický“ básník. Jako by nechtěl někoho zklamat. Jenomže abychom se stávali sebou, abychom vstupovali do samosti (což ještě nemusí být ani pastýřovské sebesámství, ani chaunovské všehnosámství), musíme neustále zklamávat všechny, kdo nás identifikují s nějakou naší částí, s nějakým atributem, s něčím, co je naše, ale co nejsme my.

Užívat jakýchkoliv pomocných identifikací je dvojnásob zbytečné, protože sbírkou *Mezi oknem, stolem a postelí* prokázal Petr Borkovec samost a celost dostatečnou. Prokázal jí tím, že všechny ty vlastně arcibanální motivy, kostelní zdí počínaje a mísou hrušek na stole, u něhož a díky němuž dostávají život, jaký mívaly kdysi na počátku, konče. Trojnábytková sbírka je kontinuální vůči předchozímu *Ochozu* (1994), autor to ještě zvýraznil převzetím závěrečného ochozového cyklu *Zatmy* do této knihy, tak jako některé básně z *Poustevny, věštlíny, loutkárny* (1991) vešly do *Ochozu*. Tato kniha je však vůči *Ochozu* ještě mnohem hutnější, srozumitelnější, prostší, zralejší.

Prostota motivů, slov nijak exkluzivně neohýbaných je svařena v úsporné a soudržné celky vždy jen nečekaným spojením, obvykle

substantiva s adjektivem – „zatlačená okna“, „roztřískaná čerň“, „zelenohnědý špalek obzoru“, „proteplené hrozny“. To vše je nezvyklé, ale rozlušitelné, to nevybízí k meditaci nad hloubkami borkovčeho metafyzična, ale k plácnutí do čela – jistě, vždyť tak to je, tak to bývá, jak to, že to dosud nikdo takto nepojmenoval... Mistrovské zkratky dosáhl Borkovec v obrazech jako je „těžká žena se vymývá“ či „Filemon Baucis fackuje“, v obrazech, které udeří v pozornost a stopa po nich zůstane.

Snad všichni recenzenti, jakož i Vratislav Färber při vernisáži knihy v Památníku národního písemnictví, upozorňovali na pravý klénot knihy, na báseň v próze *Červencový soumrak, dusno* (s. 56), na báseň v próze o „krajině chlapecké postavy“, krajině „náhlé a nezralé“. Ale ona je Borkovcova krajina zralá a v tom je tajeňka pasiánsu.

MCP

ŘEMESLO MÁ ZLATÉ DNO

„– touha okamžitě si sundat slipy a strčit Pamele penis do úst;
– Holanův výrok, že život je otáčející se obruč a román že navždy zůstane pouhým jeho stínem;“
(Michal Viewegh)

Michalu Vieweghovi se podařil husarský kousek: dokonale zmátl sebejistou českou literární kritiku, vysílenou několikaletými diskusemi o tom, kdy už konečně přijde ten Mladý, ten Básník, ta Kniha, netěžící z minulosti, ale vypovídající o současnosti (viz Tvar a Literární noviny). Přišel Viewegh a mnohým se zezdalo, že on by mohl být tím Godotem. A ne-li hned první knihou, nevádí. Poradíme, pomůžeme, a druhou to dokáže... Viewegh se kritikům vysmál, a zdá se mi, že právem. Nebylo by absurdní chtít po Janu Míkovi, autoru veleúspěšného televizního seriálu *Život na zámku*, aby zkusil něco jako Jarmusch, Zannussi, Kiesłowski? Pravdaže bylo. Tak pročpak to chceme od Viewegha? Nechme ho žít: literatura má velké rozpětí, a Viewegh je zaslouženě *králem lidového čtení*. Nechme mu jeho království, které je stejně proti všem našim zbráním dokonale ochráněno! Godot nepřišel, budme trpěliví. Anebo v něj přestaňme věřit.

Nic nám ale nebrání podívat se, jak to Viewegh dělá. Proč může sebejistě kynout desetitisícovým (statisícovým?) zástupům.

Ve svém posledním románu *Účastníci zájezdu* (Petrov 1996) Viewegh říká, že ho nezajímá kritika. Nechce být spisovatelem – svědomím národa. Chce být srozumitelný, oblíbený, zábavný. Aby i venkovská babička po přečtení vzdychla Bože, to bylo krásné! (s. 257–260) Svým nepřátelům, typizovanému pražskému intelektuálovi a literárnímu kritikovi, kteří venkovské babičce nechtějí dopřát smích a slzy, dokáže svoji královskou převahu. Lid je zachráněn, král milován a spokojen.

Viewegh ví moc dobře, že lid chce číst především o sobě: svět čtené knihy musí být beze zbytku světem ~~skutečnosti~~ ~~skutečnosti~~. A takový svět mu také Viewegh nabídne: poslanec, podnikatelka, cestovní kancelář, Jackie Collinsová, kosmetika, feminismus, Cosmopolitan, Elle, populární filmy, homosexuálové, klid chalupy, divoká mládež, drogy, roztomilé stáří, Srbové, papež, staří komunisté na nových postech, generační třenice... Chybí něco? Určitě ne.

Žitá skutečnost však ne vždy naplní všechny sny, přání a tužby. Občas je zoufanlivě šedivá a obyčejná. Viewegh to ví, nabídne tedy čtenáři svět, kde se jeho sny uskutečňují. Čtenář žijící stereotypním sexem si vyzkouší sex anální, sex dětský, brutální sex s Ukrajincem, felaci, osahá si jinak nedostupnou krasavici z pánských magazínů, ujistí se o normálnosti

onanie... Není ten svět krásný?!

Chytrý Viewegh však také ví, že „venkovské babičky“ jsou i mezi „pra•skými intelektuály“. I oni chtějí svůj svět, svoji žitou skutečnost. A taky ji dostanou: autenticita, autobiografičnost, Kundera, Kratochvíl, Vaculík, hra s formou, hra s vypravěčem, aluzivnost...

Pak už mnoho nezbyvá – jen stmelit vtípem a vybrat vhodný příběh. A cožpak si všichni nevyprávějí o svých prázdninových cestách? Cožpak se všichni nesmějí příhodám a anekdotám, jež takové cesty přinášejí? Jistě, dokonce po letech.

Čteme Eca, Lopatku. Diskutujeme o napětí a sblížení čtiva (masových či triviálních textů) s literaturou. Víme leccos o recepci obojího, přednášíme si to na univerzitách. Nebudme tedy překvapeni, když někdo dokáže mistrně

zúročit vše, o čem teoretizujeme.

Viewegh rozrušil naši tradiční představu o lidové četbě. Ukázal, že i ona od Zahradníka-Brodského urazila pořádný kus cesty.

Chápu, že vkus masového publika je znepokojující. Nad autorem, který takovému vkusu záměrně vychází vstříc a jediné v tom vidí smysl svého psaní, může však kritik leda říct „Nad tebou se, milý autore, nebudeme rozčílovat, to nepatří do oboru literární kritiky.“

Harlekýni ani Život na zámku mi nevezmou klidný spánek ani potěšení z Jaroslava Durycha, stejně jako mé babičce Jaroslav Durych nevezme potěšení z harlekýnů a Života na zámku. Známe svá místa a respektujeme se.

Jakub Krč

NA OKRAJ DURYCHOVÝCH OBRAZŮ

Spisovatele Jaroslava Durycha není třeba dnešnímu poučenějšímu čtenáři nikterak

představovat. Jinak tomu je v případě souboru jeho menších próz OBRAZY, které – snad proto, že vyšly naposledy roku 1932 – byly dosud málo známé. Dnes je vydalo ve volné edici Malá díla nakladatelství Votobia, a umožnilo tak čtenáři setkání s dílem, které pro svou řeckně neobvyklou vyvolalo ve své době rozporuplnou reakci literární kritiky.

V roce 1922 vycházejí OBRAZY poprvé. Durych má za sebou již opožděný debut v podobě dramatu Sv.

Jiří, delší prózu Jarmark života, román Na horách, povídkový triptych Tři dukáty a některá další díla. Literární kritika, která už zná Durychův vypjatý archaizující styl, odvážná obrazná pojmenování, ale i pokornou chudobu třídukátových povídek, vítá OBRAZY spíše rozpačitě. Karel Sezima (Lumír 1923, s. 134–135) srovnává šest krátkých Durychových próz s Jarmarkem života a s prózami Jana Opolského: „*Jsou to spis jen odrazy stavů do krajnosti subjektivních, jež*

řízeny krkolomnou logikou snu, přeludně se zrcadlí v přežhavené atmosféře vnitřního bytostného vytržení. (...) V čtenáři nakonec zůstává pochybnost nejen o významu některých detailů, ale i o samém ideovém pojetí a tektonickém principu práce. Ale zrovna o porozumění u váženého čtenáře se Durych stará tak málo, že to až budí úctu.“ Celá recenze, byť to není to nejpodstatnější, vyznívá velmi pochvalně. Sezimovým pandánem je poeta minor Václav Brtník (Zvon 1923, s. 350): „Mystický kamarád--kritik řekne, že Durychovy obrazy sálají výhní autorovy divotvorné pece a že jeho království není z tohoto světa. Ubohému kritikovi-nemystikovi, který se trpělivě knihou prokousal, stačila by pec, do níž by Durych házel své rukopisy, a proti cizímu království ani jako republikán nic nenamítal, kdyby se Durych do něho z českého písemnictví trvale vystěhoval“. Téměř všichni recenzenti – ať prvního, či druhého vydání – shodují se ve chvále povídky Sen Albrechta Dürera, srovnávající ji s „renesančními a novoklasicistními prózami Františka Langera“ (J. O. Novotný, Cesta 1923, s. 385–387) či vyzdvihující to, že se „příznivě odlišuje od vyumělkovanosti ostatních [obrázků] a působí prostým půvabem.“ (J. Popelová, Nové Čechy 1930–1931, s. 321)

Durychovy prózy jsou skutečně obrazy, náčrtky, letmo zachycené skicy, zcela vyvázané z historických souvislostí, stojící mimo čas. Až na první povídku Sen, která se odehrává

v konkrétních kulisách Prahy, na Starém Městě a na Malé Straně – přičemž stejně tak dobře by to mohlo být město jiné a na smyslu povídky by to nic neměnilo –, se můžeme u ostatních pěti pouze dohadovat, kde se ocitáme. Durych nám v Dítěti prozradí pouze to, že mlýn jeho rodičů byl „*kdesi na Šumavě*“, uhlíře ve Snu Albrechta Dürera potkáme ve Schwarzwaldu, Černém lese, boháč z povídky Tvář přichází do Evropy „*snad z Ameriky, ... pevniny starožitných démonů*“ a jakoby zcela mimo čas i prostor jsou Pece, Císař a Obraz, poslední tři prózy.

V tomto rozmlženém světě vyniknou obzvlášť povídky Dítě a Pece, apokalyptické vize průmyslových krajín nejen se zdevastovanou přírodou, ale i lidmi. V první z těchto dvou povídek se vrací dítě po nějaké době, strávené u příbuzných, zpět domů. Celá zem je pokryta prachem, který zahubil vše živé, zaslepil lidem nejen oči, ale i duše a učinil z nich tak strašlivé přízraky, že i „*dábel se na to jen v úžasu z úkrytu dívá*“. Dítě zjišťuje, že rodiče mezitím umřeli a že odtud není úniku. A tak se i nevinné dítě brzy přizpůsobí, stane se stejnou hyenou jako všichni ostatní a za nějaký čas ovládne – díky tomu, že na rozdíl od ostatních dosud vidí – celý ten zpropadený kraj.

V povídce Pece jde temnou nocí podivný dav za stejně temným a neznámým cílem. Táhne průmyslovým krajem, který – přestože jeho lidnatost „*byla nesmírná*“ – jevil

se „*vyvražděným, oslepeným, neviditelným a mrtvým*“. Dojdou nakonec k jakési obrovské továrně. Stále nevíme, kam všichni jdou a proč. Až poslední odstavec je nám odpovědí – jednalo se o účastníky tajemného spiknutí, kteří byli nakonec popraveni v pekelném žáru obrovských výhní. Dvě povídky, dvě vize, předpovězení či předznamenání. Předznamenání ekologických katastrof konce století a předznamenání hrůz koncentračnických pecí. I tak bychom mohli dnes číst Durychovy obrazy.

Ve Snu, úvodní povídce celé knihy, zjistí vypravěč po návratu z večerní procházky, že jeho dům není na svém místě, jeho rodina nikdy neexistovala a že i on bude pravděpodobně někým úplně jiným. Ztráta identity, ztráta jistot, ztráta všeho: „... *bolelo mě to, že jsem o sobě ničeho nevěděl, čemu bych mohl věřit.*“ Člověk předhozen v celé své bezbranné nahotě na pospas světu. Unavený, hladový, v okamžiku, kdy si již myslí, že je mrtev, přichází vysvobození z mystických výšin v podobě Milenky. V ten okamžik přestává hledat vypravěč svůj vlastní, ztracený domov a netouží po ničem jiném než po domě Milenčině. Je vysvobozen z tohoto světa.

V povídkách Tvář a Císař je ústředním motivem absolutní moc. V prvním případě celosvětová, všezahrnující a všeničící moc peněz a mamonu, jež se ukáže být tak povrchní a nicotnou před prostým tázáním malého dítěte, v případě druhém (sebe)zničující moc jedince,

toužícího podmanit si celý svět.

Syžetově nejsilnější a podle dobových recenzentů „nejlogičtější“ je apokryfní povídka Sen Albrechta Dürera, v níž osamělý uhlíř potkává v hlubokém lese mladou ženu – „*byla mladá, snad osmnáct let jí bylo, či snad byla ve věku mimo lidská léta*“ – s malým synkem v náručí, kterou provázejí osel a vůl. V této legendě k oltářnímu obrazu dochází k prolnutí dvou světů – světa reálného a světa „obrazného“, nebo chcete-li světa profánního se světem sakrálním.

Tyto ne-skutečné ne-světy popisuje Durych prostředky pro sebe velmi typickými, využívaje přitom bizarních obrazů: „*Záře byla růžová, lichotná jako pečené lidské maso, lehtavá (sic!) jako pila a voněla ochrnutím extáze*“ či rozsáhlých metaforických enumerací, které se někdy, jako je tomu i v následujícím příkladu z poslední povídky Obraz, navíc zapojují do hry ironie: „...*kolem obrazů přešly miliony očí bezlesklých, slepých, vylezlých; očí, které plivaly a třísnily; očí malinkých, zrudných, rozpoltěných, šikmých, vyteklych a plynatých. Přešly tu miliony nečistých úst a žaludků a velmi mnoho kilometrů střev, jimiž by bylo možno zardousiti nejednu planetu.*“

Durych se vrátil ke svým Obrazům znovu roku 1930, kdy je pro šestý svazek svých sebraných spisů u Kuncíře uspořádal ve druhém vydání, spolu s knihou Cestou domů z r. 1919 (bez povídky Setkání), s povídkami Smích věrnosti a Legenda

z r. 1924 a s prózou Minuetto, tj. střední částí Sonáty z knihy Nejvyšší naděje z r. 1924. Nově uspořádaná kniha vyšla pod názvem OBRAZY.

Tatáž kniha, ve stejném uspořádání, vyšla v r. 1932 ~~ve~~ ^{ve} ~~t~~ ^o ~~e~~ ^m ~~e~~ ^m vydání pod názvem Ohně v mlhách s podtitulem Obrazy. Tentokrát ji vydalo nakladatelství Melantrich, které Jaroslava Durycha „přetáhlo“ v dobách hospodářské a nakladatelské krize Ladislavu Kuncířovi a stalo se jeho výhradním vydavatelem.

Jak lze zjistit prostým nahlédnutím do ediční poznámky, Květoslava Komárková druhé vydání opomenula. Zrovňatak by si měl editor ujasnit, zda respektuje nebo nerespektuje

Durychovu interpunkci. Především se jedná o vedlejší věty časové, příčinné a podmínkové (viz např. s. 32 nebo 136). Zcela jasná není ani míra zasahování do textu či jeho respektování. Pokud zasahovat, upravit jak slovo ~~extae~~ (jak se stalo), tak slovo ~~lehtavá~~ (viz citace a s. 92), v opačném případě ponechat obojí. Zbytečné pihiy na „kráse“ již tak dost pihovaté ediční řady Malá díla nakladatelství Votobia.

Martin Valášek

DVĚ OTÁZKY

(ad Odilo Ivan Štampach: Nástin ekumenické teologie, Karolinum, Praha 1995)

Dvě otázky mě napadají nad lekturou drobných skript informujících o současných ekumenických snahách s ohledem na českou ekumenickou situaci, a ač jsa naprostý laik, odvažují se je zde veřejně předložit právě proto, že je považují za nehotové a neukončené. Ani náhodou jimi nehodlám zpochybnit smysl knihy, kterou mohu pouze vřele doporučit.

První se týká toho, co v knize obsaženo je, i když pouze okrajově, a to otázka unie Říma s církvemi východního obřadu. Odilo Štampach píše, že „tuto podobu sjednocení je třeba jasně odlišit od ekumenismu“ (s. 83) a dále: „musíme konstatovat, že unie není pokládána za model

budoucího sblížení církví“ (s. 89). Přes citlivý komentář těchto slov, jenž následuje, se zdá, že uniaté jako jedna z nejspornějších otázek mezi pravoslavným a katolictvím z ekumenických snah vypadávají a jsou odkazováni na to, aby se zamysleli sami nad sebou, nad polatinštěním liturgie apod. Na „těch druhých“ jsou problémy lépe viditelné a ten, kdo na ně poukazuje, zřejmě žádné nemá. Proč? Copak i jako ti, kdo byli podporováni mocí, i jako ti, kdo byli a jsou pronásledováni, neprokázali za čtyři sta let existence, nakolik je i takovýto způsob spojení potřebný? A to přes názory skeptické, mezi něž

patří článek Hanny Dylagowé uveřejněný v tomto čísle, který především zaznamenává všechna sporná místa unie. Jaký je vlastně rozdíl mezi katolickým, pravoslavným a uniatským hříšníkem? Nepřináší unie kromě problémů také obohacení, například možnost aktivní účasti „římských“ na východní liturgii?

Druhá otázka zachází mimo rámec ekumenických snah uvedených v knize. Co s těmi, kteří nejsou konfesně zařazeni a u nichž lze hovořit o víře (Tomáš Halík zde hovoří o „plaché zbožnosti“ – zde ovšem může slovo *plachá* i *zbožnost* dotýcným vadit)? K tomu se řadí množství podotázek. Co například mnohým přemýšlivým lidem brání ve vyhraněnosti v otázce víry?

(Host 1996, sv. 7). Bezděky tak pojmenovává churavý, nepatřičný stav kalného pozadí, na němž se míhají všechny její příběhy, dávno již vyšínuté z jakéhokoli prostoru srozumění. Petrův svět, vždy pozorovaný jakoby přes žluté, opocené sklo, se od jeho iniciační a nejdůležitější knihy *Křest za hluboké noci* (1993) přes *vrátka zastavení na půli cesty* (*Zlé brusy nože*, *Rána střeleb*) významně proměnil. Tedy už ne žebravá poustevna, z níž se volá: „Osamělý, opuštěný“, už ne šibenice na ostrohu a dřevěná sakristie, náhle se ocitáme „v městech, v podzemí“, ale především „pod tepnou“. – A je to stále vypjatější tělesnost, pátrání ve smrtiplných

Snad snaha ponechat alespoň tuto oblast neurčitosti, vágnosti, když jejich povoláním je pojmenovávat a škatulkovat (sám jazyk už je systém, a tak je těžké užít *pojmem* Bůh, Absolutno, Nejvyšší Jsoucno)? Nevím. Jenom se mi svět jeví rozdělenější a mám příliš rád ty „nevyhraněné“ kolem.

Tak se tedy, byť neobratně, odvažuji ptát, doufaje, že nejsem jediný nedouk.

Jan Linka

A JÁ JSEM JEJÍ ŽENICH

„A mořidlo zatáhlo oblohu“, říká jeden verš sbírky Pavla Petra *Trojloď Jakuba*

zákrutech a šrámech těla, ustavičně rozkrývání neklidu tepajícího hluboko pod kůží, kam se básník pokouší uchýlit před chladem vezdejšího, nastraženou pastí, kolem níž ve stále menších kruzích obchází hrůza. Vždyť: „...bez truhel nebude těl./ nebude těl ani v ložnici“. Jakkoli se faktura autorova verše oproti dřívější sveřepé syntaktické křečovitosti uvolňuje, a nadto se tu – byť jen v kusých, zadržovaných záznamech – složitě líhne souvislé „vyprávění“, zlínský básník si stále ponechává svou zaklánačsky vykloubenou, emfaticky nesrozumitelnou řeč. Zůstává u sebe,

v pokoji, „kde se před osleplými zrcadly objímají stíny“, jak kdysi napsal Georg Trakl. A jako ponorná řeka se Petrovými texty prodírají slova stejného Rakušana, že totiž „člověk se vůbec nedokáže sdělit“, že právě sem je vklíněn kořen vši rozpolcenosti a zoufalství. Buď jak buď, básník se nevzdává, nemůže vzdát („...umíněně tesám do vody znak“).

„Pod klíční kostí se provlekla lasice“, „z naběhlých předloktí stažené kůže“, „ve vaně ucpaný odtok zkroucenými vlasy a hrudkami krve“ – podobná obrazivost se tu kříží v podivných paralelách a juxtapozicích s dávnými zádušními zjeveními, jež známe z knih předešlých („A nakonec po pohřbu za tenkou omítkou celý / rychle přešla radost a velké mraky...“). Přítomné je neustále přerýváno minuvším, nízké vzklenutým, uhranutí z vidění je zničehonic vystřídáno jizlivou ironií, jejíž obětí se zpravidla stává autor sám (Jedna ze starších básní P. P. se jmenuje *Sebemrskáč*).

Přesto a právě proto je směřování od archetypálního bezčasí a literární transpozice ke konkrétním hranám vlastního osudu dobrodružnou cestou sebeosvobozování a sebedocelování, cestou trýznivě nutnou, z nezbytí.

Všechny její siločáry se pak sbíhají v nejdelším textu sbírky, nazvaném prostě – *Nedodělaná báseň*. Nelítostné rozehrání tristní lidské situace, jejích paradoxů, neuchopitelnosti, skryté strašlivosti a nekonečné trapnosti na

odvrácené straně tu dochází krajnosti: „...na mši bylo lidí, jak na prasečí zabijačce./ během čtení uvnitř roztál na botách přinesený sníh/ a mezi lavicemi byla podlaha až k oltáři samá břečka./ nad tou břečkou s kolena ve vzduchu/ srandovně klečeli farníci./ poslouchal jsem jak někomu za mnou/ pravidelně vynechává srdce./ ale nic vážného z toho přece jen nebylo./ pokaždé když jsem chtěl putovat na svatou horu./ pokaždé z toho zůstal jen svatý kopeček...“

Básník ochořelý úzkostí se podřekl, namísto literatury konečně vsadil sebe. A tady těžko přetěžko rozsuzovat. Takové úlevné oproštění totiž neúprosně nastoluje otázku po jednom z osidel poezie: mluvíš-li pravdu, bytí by byla sebetrýznivější, říkáš-li bolest, jakkoli jsi skutečně jejím vězněm (a kdože není?), nemusí z toho ještě být báseň. Je nám tedy čekat. Může se dost dobře stát, že Pavel Petr již žádnou báseň nikdy nenapíše. Stále si však bude přeříkávat s Jiřím Ortenem:

Ta úzkost! znali jste ji
v deštivých odpůdných
všechno je náhle její
chce od ní a jde k ní
a já jsem její ženich...

Štěpán Nosek

SVITY NAD CESTAMI

Žita se temnila obtížena vodou, louky bobtnaly nesmírnou vláhou, kraj se krčil pod tíží vodních mraků, vše se halilo v těžký opar, z něhož mátožně vystupovaly naše hory. (...) Když jsem vycházel z lesa, proráželo parnaté teplavé šero vzdálených luk a rozlehlého kraje k Jeníkovu světylko hajného v oboře dole a druhé světlo někde v Jeníkově.

Jindřich Prucha, z dopisu, 1913

KRAJINY DUŠE

(7. dubna – 30. června 1996,
Valdštejnská jízdárna, Praha)

Po více jak sedmdesáti letech výstava, která se vrací k jednomu ze základních sloupů českého malířství. *Antonín Chitussi* (1847–1891), pevně sžitý s českým domovem (zvláště s rodnými Železnými horami), se dokázal i proto přiblížit malířům evropské úrovně, a ač jeho život nebyl dlouhý (umírá na srdeční chorobu v nedožitých čtyřiceti letech), ukázal nové cesty české moderní krajinomalbě, po které za ním šli, důsledně a osobitě, Braunerová, Kaván, Slavíček, Prucha.

Chitussiho malířské počátky jsou nesmělé a nedávají tušit pozdějšího vynikajícího malíře. Až necelých dvanáct let tvrdé malířské práce a studia dějin umění v závěru života, na jejichž počátku stojí vědomí vlastní umělecké nedostatečnosti a životní prohry, vyneslo Chitussimu po právu tak osnovatelské místo. Musel odjet do Francie, aby uviděl český plenér (píše: „ničemu tak nerozumím jako té naší

české krajině“) a také aby dokázal překročit malé a zapšklé české provinciální poměry. O nich se zmiňuje v jednom dopise z Paříže, který vypovídá o Chitussim podstatně: „U nás jsou staré tradice – fotografická neb akademická – až k smrti fádnicí korektnost formy bez charakteru a harmonie – vůbec vše pro oko a nic okem ze srdce nebo pro srdce.“

Chitussiho početné obrazy výsekových pohledů na krajiny mají kosárkovský smutek a jemnou melancholii, ale jejich lyrika je vždy pevně vázána kompoziční kázní. Zajímala ho příroda, kterou vášnivě miloval, že z ní postupem času vyloučil jakoukoli stafáž a přenechal zelenému horizontu země, spojující se s barevnou plností nebes, veškerou mluvu. Chitussiho malířství je jistě námětově jednosměrné, ale právě v této jednosměrnosti dosáhl hloubky.

Ve třicátých letech našeho století, několik desetiletí po Chitussiho smrti, si další průzračný český krajinář Václav Rabas zapisuje svoji malířskou zkušenost: „Krajinářský cit není, alespoň nemá býti citem prochazeče, turisty, ale citem známé příslušným, bytostněji podmíněným a určeným. Záleží velmi na tom, je-li krajina krajináři jen divadlem smyslů, krajinou smyslů, nebo krajinou duše.“

Nepochybně jsou tato slova obarvena i Chitussiho „živou přítomností“.

ROZŽÍHÁNÍ TMY

(29. dubna – 31. května 1996, Galerie Pecka, Galerie Malostranská beseda, Praha)

Malířské umění *Jiřího Mědílka* (nar. 1954 v Olešnici, žije ve Zblově u České Skalice) připomíná cestu. A k cestě, jak známo, patří moudrost volby, počátek i směr, rytmus chůze i zastavení, míjení i naděje očekávaného. Cesta je záznam, cesta je čára.

Jděte po nějaké staré polní vyšlapané cestě a všimněte si – jak je oddána a věrna své krajině, jak je odhodlaná překonávat táhlé kopce a strmé srázy, jak je pronikavá ve spojení dálek, jak je dobrotivá, když vede průchozího a dává mu uvidět celý svět.

A nejenže Mědílkovo malování připomíná cestu, ale je autorovi také životní cestou. A co na tom, že cesta malíře nevede do velkých center, ale „jen“ opisuje kruh kolem rodných končin; mimo umělecké skupiny a jejich štamgasty, do ticha a samoty. Cesta je čára, cesta je výraz.

Vyjdete na cestu a díváte se pod nohy. Včerejší lijavec vyplavil z polí a škarp kamení, v cestě vymlel koleje, podebral strouhu. Ranní světlo vám pomůže hledat a leskem označuje kameny a krystaly, které v sobě nesou tajemství praživota země. Do prvních Mědílkových pláten ze sedmdesátých let se zaryly drúzy krystalů, s ostrými břity, špičaté, obtížené svojí hmotností, ale odlehčené prosvětlením, svojí barvou. Někdy je barva nepropustná, ztemnělá, jakoby osleplá, vypovídající

o temných silách a žilách v hlubinách, jindy je světlá, průzračná, paprsek se jí protáhne, je možné ji přiložit k oku jako sklíčko a dívat se proti slunci. Jako sšerelezený malachit, temně krvavý rubín, namodralefialový ametyst, tyrkysově prošlehaný achát, zažlucená síra. Nejsou to krystaly měkkých hornin, prozrazují tvrdé podloží. Cesta je výraz, cesta je touha.

Cesta vás k poledni zavede do chládku pod rozložitě koruny staletých kaštanů. Chvilke k ohlédnutí i k pohledu po směru. Najednou zjistíte, že tu nejste sami. V prohlubních a pásech cesty jsou otištěna a zaznamenána chodidla těch, o nichž se říká, že nás předešli. Biblické náměty, o kterých Mědílek v této fázi cesty ve svých obrazech a grafikách rozjímá, mají v sobě až roaultovskou robustnost a současně reynkovskou niternost. Kristovo ukřižované tělo i jeho tvář, vyúpěná do Veronický roušky, jsou skrz naskrz probolené. Cesta se stácí, zvrstvue, krajina ji svírá i pouští. Cesta je touha, cesta může být i šťastným návratem.

Bohuslav Martinů, jehož hudba (nemyslím teď jen tolikrát omleté Otvírání studánek) i jeho umělecké zrání má tak blízko k Mědílkovu malířskému umění, kdesi napsal: „Hudba je pro mne hledáním světla.“ Snad tento hudební skladatel-poutník vyslovil něco, co bychom mohli v parafrázi použít k pozdním obrazům Jiřího Mědílka – malířství je pro něho hledáním světla. Světla jako počátku světa, jako jeho nekonečné síly, jako

prostoru věčného života. Za nás to lépe řekl jeden středověký čínský mistr: „Tao nebe a země je všeobjímající. Hluboké. Vysoké. Jasně. Dalekosáhlé. Trvalé.“

Na Mědílkových obrazech, pokrytých řídkým nánosem olejových barev, skrze něž někdy prosvítá struktura samotného bílého plátna, je světlo jednou třepotavé, jindy jako záblesk, fatra světelnosti, na jiném obraze rozprostřené svity, také jako plující koráb světla, nebeská výheň rozpálená do běla, jindy jako andělské sestupy. Jednou je světlo a jeho nebe jak dutá škeble, podruhé rozházené klestí, naskládané oblázky, rozpuštěné provazce, zmáčený len nebo svinuté bramborové pytle.

vznik SVITŮ:
vdechnutím
protékáním
prostupem
výparem
rozptylem
výkropem

Světlo v Mědílkových plátnech nanebevstupuje, jindy klesá a prosvětluje tak zemi, prorůstá a vtrhává do hmoty. Na jednom obraze (z roku 1995) temný, souvislý pás lesa, připomínající příkrčené, plíživé zvíře. V levém rohu je jím prosmeknuta stoupavá cesta a v horní části val nebe,

který si sedá, klesá, chce se svým světelným způsobem vbít do tělesnosti semklých stromů. Vzniká tak kontrast – proti bachratosti země chmýřivá lehkost světla, které je ale vždy útešné, usmířující, hřejivé, sálající energii.

Nad cestou se shýbá večerní soumrak. I šero je tónem světla. Věděli o něm a svojí malbou to dosvědčili někteří čeští malíři, do jejichž souvislosti si dovoluji zařadit i Jiřího Mědílka: Chitussi, Prucha, Šíma, Reynek, John, z žijících Boštík, Sokol, z nejmladších například Štourač, Bašta.

Když jsem se nedávno vracel, v jarním, jitrním čase habreckou cestou domů, zůstal jsem v jednu chvíli ohromeně stát a díval se, jako kdyby to bylo poprvé, na vstupování ranního světla do noci ještě zsedlých ploch, na jeho rozložení po krajině, na zvrásňování mraků. Pro sebe jsem si říkal – tohle nebe je mědílkovské. A není právě v pojmenovatelném údivu onen zvláštní osten výtvarného umění, který námi tak neočekávaně projede a přitom pomáhá luštit zakletou šifru světa, rozvzpomenout se na Ráj a jeho domovský svit?

Miloš Doležal