

MALÉ MĚSTO V RUKÁCH VELKÉHO ARCHITEKTA

Lublaň je městem, kde můžete hledat odpověď na tyto otázky: Je možné, aby se jeden architekt zmocnil nějakého města? Je dobře, aby se město na několik desetiletí dobrovolně vydalo do rukou jednomu architektovi? Je myslitelná nějaká rozumná proporce mezi tvůrčím intelektem jednoho umělce a tvořivou kapacitou obyvatel hlavního města?

Měl jsem před dvěma lety možnost všechny volné hodiny během několikadenní konference v Lublani věnovat cestám za větší částí realizací Josipa Plečnika (1892–1957) ve městě i jeho okolí. Prozradím souhrnnou odpověď na úvodní otázky, k níž jsem tam dospěl. Asi bych nic takového nedoporučil žádnému jinému městu ani nedovolil žádnému jinému architektovi – navzdory tomu, že v Lublani se Plečnikovi skoro všechno podařilo.

Historické jádro Lublaně je obklopeno domky, vilkami, činžáky a posléze sídlišti. Plečnik do této mesaliance vstupuje pokusem za pomoci sítě magických bodů, sahajících daleko za hranice Lublaně, načrtnout budoucí „město veliké“. Naznačuje nejenom možné obrysy města, ale i jeho potenciální duchovní formát. Nevnučuje mnohovrstevnému sídlu jeden styl, nýbrž v dialogu s architekturou mnoha dob i kulturních okruhů vytváří – o půlstoletí před postmodernismem – cosi mezi eklekticismem, hrou s citáty a pokusem o vzkříšení velmi osobitého

výběru jakýchsi naddějinných architektonických archetypů.

Pokusím se teď přiblížit čtenáři překvapivě bohatou škálu variant tohoto přístupu na několika Plečnikových výtvorech, které mě obzvlášť oslovily.

* * *

Šiška je čtvrt v severní části Lublaně. Na úpatí zalesněného kopce Šišanski hrib je původně románský a poté barokizovaný kostelík sv. Bartoloměje, do něhož Plečnik směle zasáhl v letech 1933–6. Již dříve zpracoval řešení tržiště před kostelem, ale tento projekt se nerealizoval. Pak byl požádán o ochranu kostela proti prosakující vodě, což rozvinul do modifikace srovnatelné s barokním zásahem. Dal odstranit omítku z kamenného zdiva, rozšířil sakristii, doplnil terasu s balustrádou a hlavně impozantní schodiště. Ze středu jeho úpatí se vypíná jedna z fascinujících plečnikovských vertikál, lampa vyskládaná z mnoha různě objemných geoidů z umělého kamene. Kostel odřatý od jádra obce brutální dálkovou komunikací si tu najednou vytvořil kolem sebe intimní místní centrum.

Jakýmsi protipólem této demonstrace dějinné kontinuity osídlení a kultury je na jih od Lublaně kostel sv. Michaela v obci Črna vas. Uprostřed neobydlené roviny, pod níž se skrývá hluboká bažina, si lidé troufale – nebo

možná zoufale – postavili vesnici. Plečnik se rozhodl stvrdit toto gesto způsobem, za kterým se jezdí dívat turisté z celého světa. Chrám (z let 1936–9) je uložen na čtyřech stech dřevěných pilotů, které jsou zapuštěny do hloubky až 12 metrů. Kostel působí jako symbolické vyjádření postoje k Bohu blízkého vzdoru Joba. Centrální schodiště vede do úzké baziliky postavené na šíř. Moment rizika a úzkosti tu zažije každý – strmé, přes čtyři metry nad terén stoupající schodiště nemá souvislé zábradlí, ale jen pylonky s širokými mezerami; věž, která se odvíjí přímo ze schodů, si vysloveně pohrává s motivy závratě – je to vlastně plná kamenná zeď s průrvami oken a strmými schůdky ke zvonům.

Uvnitř kostela se utkává měkký organický živel dřeva (a také dobytčího rohu, z něhož je v asociaci na roh hojnosti vytvořeno jedno z věčných světél), s drsnými betonovými skružemi, ze kterých je vyskládáno několik hlavních sloupů (a s mosaznými svítidly, jejichž osou je turecký kávomlýnek). Teologicky skvostný je ohrazený prostor před vyvýšeným oltářem, který je určený dětem: výzva k maličkým je tu vzata doslovně.

Když jsem do tohoto prostoru vstoupil, oživily se ve mně zážitky z dětství. Na náměstí krále Jiřího jsem si totiž chodil hrát ke kostelu Nejsvětějšího Srdce Páně. Na kabřincové cihly vyčnívající v pravidelných rozestupech z jeho stěn jsme jako kluci lezli a na nějaké třetí čtvrté raději seskočili. Husí kůže nám

naskakovala při pohledu vzhůru, kde se v pětáctyřicetistupňovém úhlu rozšiřovaly stěny směrem k okapu a přítom i na nich byly vyčnívající cihly.

Kostel (z let 1928–32) viděn zevnitř mi imponoval, ale zároveň mi byl cizí. Obrovský ležatý mosazný kříž v kruhu zavěšený nad obřím zlatistým Ježíšem, podivné bílošedé mramorové bunkry kolem oltáře, až nestvůrně tlustá kroupka z černého mramoru u vchodu. Vše jakoby z měřítka, vypůjčky z nějaké vzdálené civilizace obřů. To bylo mé první setkání s Plečnikem. O půlstoletí poté nacházím nad oltářem této ještě podivnější baziliky na jihu Evropy stejný – byť citelně menší – na ležato zavěšený dřevěný kříž v kruhu, pobitý mosazí.

O deset let před svatým Michaellem (v letech 1925–30) však Plečnik v rovinaté části čtvrti Šiška postavil chrám, který navozuje zcela jinou podobu zbožnosti. Zdá se, že tu spíše urbanista než architekt chtěl magickým gestem vykouzlit ze země jak čertovy kruhy – jaké vytvářejí některé houby v lese – vilovou čtvrt boháčů (to dodnes nevyšlo, takže tu je středostavovský antikontext domkovilek). Pro kluka z pomezí Žižkova a Vinohrad je fascinující, že projekt kostela sv. Františka byl jednou z variant určených pro můj rodný Jiřák – zároveň jsem ale rád, že Plečnik tehdy u nás tento projekt neuskutečnil. Nedostal jsem se bohužel dovnitř, nicméně jedním jsem si jistý i zvenčí: je to chrám určený jinému Bohu, Bohu, který

našel zalíbení ve fascinaci a vyvolávání bázně. Je-li chrám zasvěcený archandělu Michaelovi spíše „novozákonní“, pak je Františkův „starozákonní“ (což je paradoxní i vůči oněm svatým osobám).

Zatím jsem připomínal ty stavby, které si s větším nebo menším zdarem samy vytvářejí vlastní kontext, protože leží v málo zahuštěném prostoru mimo historické jádro. V něm Plečnik postupuje zcela jinak. Nemyslí už jen v logice budovy a její radiace – mimo jádro byl *místotvorný* –, ale v logice rozlehlých geometrických sítí, které odhalujeme teprve při dlouhodobém pobytu – v jádru je tedy *městotvorný*.

V centru neshledáme u Plečnika ani stopy po pokušení výškovou dominantou. Tři jeho nejvyšší stavby zde umístěné – Univerzitní knihovna, Vzájemná pojišťovna i Baragův seminář – jsou všechny pětipodlažní. Jednou ze dvou urbanistických os města je Plečnikovi řeka Lublanice (mohli bychom si říci: to se naučil v Praze). K té se vztahuje i tam, kde už ji bezprostředně nevidíme. Souběžně s řekou jde Vegova ulice. Travnaté pásmo mezi domy a vozovkou je lemováno zídou, na které jsou v pravidelném rytmu bělavé pylony s tmavými hlavami slovinských hudebníků (1929–32). Cudná monumentalizace. Hudebníci seřazení do přímky ladí – jak geometricky, tak tematicky – s navazující velkolepou Univerzitní knihovnou. Měkké půdorysy středověkých a barokních ulic

v těsném sousedství se tu mění v bulvár – oproti Paříži spíše kratičký bulvárek, přiměřený místním proporcím.

Tento přímý, okamžitě čitelný princip výstavby se mění v náznak až hádanku v jedné z nedalekých ulic, která je na Vegovu kolmá. Římská zeď (z roku 1938), to je nenápadná fixace zbytků antického opevnění. Plečnik jim dal vyniknout jen zeleným parkovým pruhem a navíc připojil jediný vlastní akcent – kuriozní vykřičník a motiv na pohled bláznivě heterogenní, pyramidu. Vzdělanec Plečnik ovšem ví, co činí: upomíná tím na římskou pyramidu Centiovu. Vyskládal ji ze stejných kamenných fragmentů, jaké vidíme v reliktech zdi. Tento motiv pak (v uhlazenější podobě) zopakuje tam, kde se protíná vodní osa města s osou země (a také v Praze na Hradčanech).

Na závěr jsem si nechal ten nejslavnější Plečnikův vynález, Trojmostí. Na křižovatce všech nejdůležitějších ulic historického jádra je prudký záhyb řeky. Most, který by odpovídal významu a potřebné dopravní kapacitě tohoto uzlu, by v tomto místě měl šířku mimo měřítko a působil by jako býčí šíje na těle nymfy. Plečnik zavěsil na křehké hrdlo Lublanice náhrdelník v podobě tří mostů srovnaných do vějíře: ve vnitřní části ohybu mají mosty rozestup, na vnější části se dotýkají v jednom místě.

I tuto ideu promýšlel Plečnik v Praze, když hledal tvar přemostění Jeleního příkopu. V tomto případě si

říkám: škoda, přeškoda, že byli tehdejší čeští architekti vůči němu rok od roku žárlivější. Zpětně viděno je asi dobře, že mu nenechali v Praze tak volnou ruku

jako v Lublani, ale severní předpolí Hradu mu měli ponechat.

Bohuslav Blažek

PLEČNIK A SAKRÁLNÍ ARCHITEKTURA

Slovinský architekt Josip Plečnik říkaval: „Na Bohu nešetřete.“ Objednavatele stavby přiměl k používání nejdokonalejšího stavebního materiálu a stavitele k preciznosti. Za projektové práce nikdy nepožadoval honorář. Byl jedním z mála moderních architektů, kteří sakrální architekturu vždy považovali za nejvýznamnější úkol a uvědomovali si, že by svou monumentalitou měla být vzorem také profánním stavbám. Rozhodující pro něj bylo, aby jako architekt učinil součástí svých projektů duchovno. Svému příteli, bosenskému františkánovi Josipu Markušičovi, vysvětloval, že se kostely dělí na takové, v nichž se člověk může modlit, a takové, v nichž to není možné. Upozorňoval tím především na nutnost přizpůsobit se lidem a tradicím, ne napodobovat architekturu dřívějších období.

O svých názorech několikrát hovořil s F. Škardou a A. Titlem, duchovními, kteří iniciovali výstavbu kostela Nejsvětějšího Srdce Páně v Praze. Když ho Škarda prosil o návrhy nového kostela, Plečnik se bránil, že dosud nepronikl do „náboženského cítění“ Čechů. Titlovu zprávu o Perretově železobetonovém kostele Panny Marie v Raincy u Paříže komentoval tak, že

podobně odvážné projekty neuznává, protože právě v kostele má mít člověk pocit bezpečí. A ten skýtá pouze klasická stavba. Svou úvahu tehdy zakončil tvrzením, že se zatím nikomu nepodařilo postavit moderní kostel. Zároveň lublaňským františkánům řekl, že se však přesto kostely stavět musí, nechceme-li ztrácet kontakt s tradicí. Podobná prohlášení dokazují, jak zaujatě a s jakou morální odpovědností přistupoval k svěřenému úkolu.

Pokud chceme pochopit Plečnikův vztah k povolání architekta, musíme alespoň v hrubých rysech popsat prostředí, z kterého pocházel. Na rozdíl od svých současníků Adolfa Loose a Josefa Hoffmana, kteří se rychle přizpůsobili Vídni a její velkoměstské kultuře, byl Plečnik celý život spojen s patriarchálním prostředím domova, v němž zemřelého otce nahradil starší bratr Andrej. V obavách z odcizení domovu a ztráty kontaktu s tradicemi vlastního národa, která byla pro jeho umělecký výraz rozhodující, bratra vždycky respektoval coby duchovního vůdce. Andrej byl přísný člověk, kněz, ve svém povolání nepříliš úspěšný. Větší část života strávil v jakémsi dobrovolném vyhnanství, přesto však svému mladšímu bratrovi po celý život

nepřestal být vzorem. Svou hlubokou a čistou vírou mu nahrazoval zemřelou matku, s níž ho spojovalo silné pouto. Do jeho paměti se navždy vrylo, jak matku časně zrána doprovázel na mši do kostela sv. Jakuba. Jasný hlas kněze, kultivovaný zpěv, zlaté sluneční světlo, které okny chrámu dopadalo na barokní mramorové oltáře, a dokonale řešený prostor v jeho podvědomí už tehdy utvářely představu kostela.

Návrhy sakrálních staveb v něm vyvolávaly vzpomínku na matku a šťastné mládí, kdy sám pocítil hloubku mystického prožitku. Proto nikdy nepochopil racionalitu svého vynikajícího učitele Ottona Wagnera, kterého zajímaly pouze funkční a ekonomické aspekty výstavby kostela. Stejně tak ale, jak již bylo řečeno, nesouhlasil s pokusy o impresivní, odvážně konstruovanými prostory, které byly ideálem expresionistické generace. Chrám byl místem intimního sblížení s Bohem, ne příležitostí experimentovat s módními tvary. Ačkoliv vytvořil množství staveb s centrální dispozicí, vždycky mu byla nejbližší klasická basilika, v níž se člověk podélnou lodí přibližuje k oltáři a připravuje se na setkání s Nejvyšším. V souladu s požadavky moderní doby se pokoušel tradiční formy zdokonalit, především co se týče akustiky a umístění hlavního oltáře. Nedostatek prostředků k výstavbě kostela sv. Ducha ve Vídni dokázal dokonce využít ve svůj prospěch. Bylo použito výlučně betonu, který se v Rakousku pro podobnou stavbu dosud nikdo neodvážil použít.

Pro Plečnika bylo důležitější vystavět v dělnické čtvrti kostel, a pomoci tak lidem, jimž scházel, než soupeřit s honosnou architekturou vídeňského Steinhofu, jejímž autorem byl již zmíněný Plečnikův profesor Wagner. Ve srovnání s ním dokázal moderní duchovno vyjádřit mnohem upřímněji. Železobeton použil tak, aby nevzbuzoval klamný dojem, že jde o napodobování tradice.

Kněz byl Plečnikovi především prostředníkem mezi Bohem a věřícími, o čemž svědčí také nápis ANDREAS FAMULUS CHRISTI na prvním kalichu, vytvořeném pro bratra Andreje. Společenství věřících chtěl proto co nejtěsněji spojit s tím, kdo liturgický obřad vede. Především v menších kostelích měli lidé sedět co nejbližší oltáři. Když Plečnik počátkem století poprvé navštívil Prahu, v jednom z kostelů – patrně u Svaté Voršily na Národní třídě – našel řešení, které ho zaujalo. Pochopil, že z estetického hlediska je velmi vhodné, když se při vstupu do kostela nabízí pohled na bočnice řady chrámových lavic. Výsledkem dalšího promyšlení této ideje byl tzv. příčný kostel s lavicemi obrácenými směrem k další zvláštní bočnici, umístěné v chrámovém prostoru. Dosáhl tak daleko lepšího kontaktu kněze s věřícími (kostel sv. Michala, Črna vas poblíž Lublaně).

Plečnikovo reformátorství v oblasti liturgie nejlépe dokumentuje františkánský kostel na lublaňském předměstí Šiška. Čtvercový prostor je

obklopen řadou monumentálních cihlových sloupů. Presbytář není nijak oddělen, oltář se nachází téměř uprostřed chrámového prostoru. Co se dnes zdá být samozřejmostí, bylo v polovině dvacátých let, kdy Plečnik bojoval proti konzervativismu části slovinských duchovních, příliš revoluční změnou. S odůvodněním, že se nejedná o křesťanskou svatyni, se tehdejšímu biskupovu tajemníkovi podařilo stavbu dokonce pozastavit. Velké mramorové oltáře v tomto kostele stojí na „profánním“ asfaltu, podobně jako je kostel sv. Michala vystavěn z betonových trubek, používaných pro výstavbu městské kanalizace, mezi něž jsou vestavěny dřevěné stěny. Obojí je důkazem Plečnikovy geniální schopnosti oduševňovat architekturu, ať už je použito jakéhokoliv materiálu. Také při zdobení nejsvětějších liturgických nádob se nebál použít kousků leštěného uhlí nebo barevné kamínky, které posbíral na cestě, když se procházel poblíž svého domu. Všechno, co pochází od Boha, bylo podle něho hodno naší pozornosti.

Plečnikův pražský kostel Nejsvětějšího Srdce Páně je unikátní stavbou, která v celosvětovém měřítku nemá v architektuře obdoby. Ke všem problémům, které se na počátku jeho výstavby objevily, se přidala ještě nutnost použít betonového dna, na němž by bylo možné kostel vystavět, jelikož terén pod nynějším kostelem nebyl dostatečně pevný. V okamžiku, kdy se nedostávalo finančních prostředků, Plečnik pochopil, že postupoval

správně, když zamítl myšlenku vybudovat kostel v podobě řeckého templu a rozhodl se pro velký sál, který by bylo možné dodatečně „sakralizovat“. Zdanlivou neuspokojeností chtěl řešit větším množstvím oltářů s ciboriem, charakteristických pro rané křesťanské období. Ačkoliv by místy zakrývaly pohled na presbytář, věřící by se v obrovském prostoru necítili ztraceni, protože by vždycky byli poblíž jednoho z nich.

Ve stáří se Plečnik stále více uchyloval do ústraní. Mši nejraději přihlížel z povzdálí, ukryt v jednom z koutů kostela, kde mohl být sám se svými myšlenkami. V rozporu s Wagnerovou zásadou viditelnosti hlavního oltáře se pokoušel v kostele vytvořit několik mrtvých zákoutí buď pomocí masivních podstavců sloupů (františkánský kostel v Lublani), nebo nepravidelným rozmístěním sloupů v prostoru. Tímto způsobem chtěl v záhřebském kostele Panny Marie Lurdské vytvořit jakýsi „svatý les“. Pražský kostel by zase mohl být jedním z prvních příkladů „antifunkcionalismu“ v moderní architektuře, pokud by zde ovšem byly uskutečněny všechny architektonické záměry.

Pevná víra byla Plečnikovým nejspolehlivějším vodítkem při reformování sakrálního umění. Dobře si uvědomoval, kde jsou hranice, nakolik může ovlivnit liturgii, aniž by byla dotčena podstata tradice obřadu. Uskutečnil hluboký zásah do podoby

moderního kostela, aniž by se pokoušel narušit staleté pilíře katolicismu. Jeho inspirace antickou tradicí měla zdůrazňovat především nezbytnost humanistického obsahu moderní kultury. Jestliže se Corbusier domníval, že dobrou architekturou může řešit sociální napětí moderního světa, Plečnik nacházel řešení v návratu ke spiritualitě raně křesťanského období. Architektura by měla promyšleným uspořádáním poměrů, světla a náležitým vybavením kostela posilovat náboženské cítění. Plečnik byl

odjakživa spojen s lidovou a mediteránní tradicí. Racionalita severu jeho fantazii nedokázala vyburcovat. Byl přesvědčen, že o nehlubších náboženských otázkách je možné přemýšlet v krásném a bohatě vyzdobeném prostoru. Nehledě na ideály zděděné z baroka patří Plečnik mezi největší tvůrce moderního sakrálního umění. Slovinci si to bohužel dosud neuvědomují.

*Damjan Prelovšek
(přeložila Jana Špirudová)*

SEDMADVACET SLOVINSKÝCH BÁSNÍKŮ

Nakladatelství Torst vydalo roku 1994 jako druhý svazek edice Poezie výbor *Sedm slovinských básníků*, který z poválečné slovinské poezie uspořádal František Benhart. Své překlady doprovodil literárněhistorickou esejí *Třicet let slovinské poezie*, ale i medailony jednotlivých autorů. Klíč k výběru autorů jako by se Benhart snažil nalézt v samém literárním vývoji: jsou jím díla, jež znamenala „překrývání časů“ a zároveň jeho přesahování, a tak předznamenávala další vývoj.

Za první takový mezník považuje rok 1953, kdy vyšla kniha *Básně čtyř*, z níž jsou do výboru zařazeni Ciril Zlobec (1925) a Kajetan Kovič (1931). Jejich vystoupení prý bylo odvratem od budovatelských témat a návratem k intimismu; navíc o Kovičovi se

Benhart zmiňuje jako o tom, jenž dospěl nejbližší k básnické avantgardě. Dalším z mezníků byl prý rok 1958, kdy debutují tři „velicí básničtí reformátoři“. Ve výboru je zastupuje Dane Zajc (1929). K nim má blízko přímá předchůdkyně avantgardní poezie Svetlana Makarovičová (1939), zde jediná básnířka. Nástup tzv. mladší vlny slovinského modernismu je spojován s jejími dvěma vrstevníky, jsou jimi Tomaž Šalamun (1941) a zde nezastoupený Niko Grafenauer. Období sedmdesátých let v knize zastupuje Milan Jesih (1950), nejmladší slovinskou poezii reprezentuje Aleš Debeljak (1961).

Roku 1995 vyšla v Brně péčí Společnosti přátel jižních Slovanů v České republice jako první svazek Knihovničky poezie a prózy jižních

Slovanů antologie nazvaná Orfeus v dešti (uspořádal Viktor Kudělka). O charakteru monografie svědčí i podtitul Výbor ze slovinské moderní poezie. Nicméně ryze „monografická“ není ani autorsky (někteří se sem dostali jedinou básní), ale ani překladatelsky, jelikož na překladech 84 básní pětadvaceti slovinských autorů se podíleli O. F. Babler, I. Dorovský, Z. Kriebel, V. Kudělka, L. Kundera, J. Skácel a K. Tachovský. Ve sbírce jsou kromě pěti básníků z torstovského výboru (chybí Jesih a Debeljak) zastoupeni mj. Edvard Kocbek, Božo Vodusek, Jože Udovič, Ivan Minatti, Tone Kuntner či již zmiňovaný Niko Grafenauer.

Knih je doplněna Kudělkovým doslovem zamýšlejícím se nad charakterem česko-slovinských literárních vztahů a analogií; na nedostatek překladů si v úvodní až

programové poznámce Společnosti stěžuje Ivan Dorovský.

Přestože není záměrem obě antologie srovnávat, nelze nevslovit jednu poznámku. Vzhledem k jisté mnohosti (nutně tedy roztržitosti) Orfea v dešti a vzhledem k tomu, že si na mapování „dnes nepřekládané“ slovinské literatury výslovně činí nárok, očekával bych alespoň základní bi(bli)ografické údaje o autorech, když už ne stručnou přehledovou studii zasazující je do kontextu (nebo alespoň upozornění, že obdobná studie „kdesi“ k mání už je). Jinak totiž nezbyvá, než uvěřit, že si lze učinit představu o poetice básníka či o básníkovi samém z jediného jeho textu.

Petr Šrámek

(Sedm slovinských básníků, přel. František Benhart, Torst, Praha 1994; Orfeus v dešti, usp. Viktor Kudělka, Společnost přátel jižních Slovanů, Brno 1995.)

SMUTKY ALEŠE DEBELJAKA

Nad novým číslem Souvislostí, jež přináší zlomek z bohaté literatury a kultury malého, dvouapůlmilionového národa na jihu Evropy a představuje autory, pro něž je – alespoň pro některé – toto „představení“ zároveň českou premiérou, si opět uvědomíme, jak je prostor světové literatury neobyčejně rozlehlý, s mnoha zákoutími a křivolakými uličkami, a jak je bláhová a nemožná naše touha po jeho úplném poznání, podrobném zmapování.

Dvojnásob to platí pro takzvané malé literatury, jazykově a kulturně omezené na pár milionů čtenářů. Z nich budeme vždycky znát pouze ony zlopověstné špičky ledovce, hrstku několika autorů (jestli vůbec), jež nám zprostředkuje laskavý výběr překladatelů, omezený navíc podmínkami a požadavky nakladatelství, pro něž jsou tito autoři ve velké většině finančně nelukrativní, protože neznámí. Je proto dobře,

buduje-li se u čtenářů povědomí o existenci a hodnotách té které literatury, existuje-li člověk, jehož životním osudem se stala literatura nějakého národa a její zprostředkovávání jinému kulturnímu prostředí.

Pro slovinskou literaturu u nás je tímto médiem po dlouhá léta František Benhart, který má zásluhu na tom, že o literárním životě v zemi pod Triglavem víme dnes nepoměrně víc než o literatuře jiných jihovýchodních evropských národů. Především díky němu se k nám dostává tvorba mladých slovinských autorů. Jedním z nich je i pětaticetiletý básník a esejistka Aleš Debeljak, který už u nás není neznámý. Vedle účasti v torstovské antologii *Sedm slovinských básníků* (1994) a samostatného výboru *Katalog prachu* (Votobia 1996) mu olomoucká Votobia jako zatím poslední knihu vydala v edici *Malá díla esej Soumrak idolů*, který ve Slovinsku vyšel poprvé v listopadu 1993.

I kdybychom z ediční poznámky nevěděli nic o vzniku tohoto eseje, je již z prvních stránek patrné, že čteme subjektivně podané svědectví o atmosféře traumatického konce druhého tisíciletí. Debeljak schystal pro čtenáře koláž z vlastních zážitků, pocitů a úvah, jež se nechťejí a ani nemohou vyhnout tematům, jako je vzájemné vyvražďování balkánských národů, desetidenní válka v lublaňských ulicích či nucený odchod do emigrace. Nejde však o žádnou hloubkovou analýzu. Debeljak naopak tato aktuální politická

témata rychle střídá v lehce načrtávaných krátkých odstavcích s vlastními vzpomínkami na dětství a na mládí, jejichž takřka neodmyslitelným průvodcem jsou nostalgie s melancholií.

Ne náhodou si při četbě Debeljakova eseje vzpomeneme na román Josepha Rotha *Pochod Radeckého*, v němž je v osudech tří generací šlechtického rodu Trotů ze slovinského Sipolje zachycen jednak postupný rozpad habsburské monarchie, již neudržitelného mnohonárodnostního konglomerátu, ale zároveň je celý příběh zahalen do nostalgického smutku za něčím velkým, nenávratným. Podobně u Aleše Debeljaka, jemuž ve vzpomínkách na zpěváky a hudební kapely, na cesty dolů na jih, kde všude *bylo* „doma“, na „*pestrý koberec*“ několika náboženství a kultur, roztažený na nepříliš rozlehlém a vždy snadno dosažitelném území, na knihy v srbsčině, chorvatštině, bosensčině, v nichž čítával a které byly ke koupi v Bělehradě stejně jako v Lublani, ožívá – v kontrastu s aktuální politickou situací – takřka idylická podoba bývalé federativní (pravděpodobně rovněž neudržitelné) Jugoslávie.

Jeden z rodiny Trotů v románu Josepha Rotha uvažuje nad tím, že jedním z nejpříznačnějších symbolů habsburské monarchie jsou mu vlaková nádraží, jejichž identická podoba, uklidňující stejnost všude, kam přijede, znamená jistotu, že dosud nepřekročil hranice, že je stále ještě doma. S podobným pocitem se setkáváme u Debeljaka, vzpomínajícího na cestu

kamionem, který stopl při svých toulkách Jugoslávií: „*Byl jsem více než tisíc kilometrů na jih od rodného města, v němž jako gastarbeitři pracovali někteří kamarádi mých šoférů, v dopisech šířící ne vždy zaslouženou vážnost bohatší severní republiky do nejzapadlejší vísky někdejší federace; smočení hrdla v hospodě při silnici jsme platili stejnými málo hodnotnými dináry a v kapsách jsme měli stejné cestovní pasy se stejně červenými deskami a stejně pompézním socialistickým erbem.*“

Debeljakův krátký esej, s nímž se český čtenář mohl seznámit už před třemi lety v časopisu *Tvar*, je čtení pro ty, kteří si dosud nestačili uvědomit, co znamenala válka pro země bývalé Jugoslávie a – především – co s sebou nenávratně odnesla. Protože, jak píše autor v samém závěru: „*Dětství jugoslávských let je provždy ztraceno.*“

Martin Valášek

(Aleš Debeljak, *Soumrak idolů*, přel. František Benhart, Votobia, Olomouc 1996.)

ČESKO - SLOVINSKÉ VADE-ME-CUM¹

Obsáhlejší svod základních informací o česko-slovinských (slovinsko-českých) vztazích obecně kulturních a zvláště pak literárních dosud českému čtenáři chyběl. K dispozici měl sice několik dílčích studií publikovaných v domácích časopisech (Prešeren v české literatuře; Kollár a slovinská poezie; několik vrazovských studií; starší, nicméně kvalitní studii o recepci díla Havlíčkova ve Slovinsku), ponětí o nich však mohli mít snad jen čeští slovenisté, kterých je v našich zemích pomálu. Nepřízeň předlistopadových mocných vůči české (a moravské) slovenistice, pěstované v rámci jugoslavistiky, byla očividná – zatímco u nás vzniklo jen několik filologických studií, ty literární vesměs z pera Viktora Kudělky nebo Jiřího Skaličky, ve Slovinsku vznikly podstatné práce o kraňsko-českém skladateli rudolfinské

doby Jakobu Handlovi, vynálezci Josefu Resslerovi, vztazích Čopa a Čelakovského nebo Masaryka a slovinské politické reprezentace za Rakouska i Království SHS. Patrně nezájem a nepřízeň prostředí přiměly nemálo českých slavistů (V. Kudělka, J. Skalička) a historiků (J. Pánek) vedle českého slovenisty (a slovinského bohemisty) *par excellence* Otona Berkopce k tomu, aby publikovali ve Slovinsku. Řada cenných příspěvků ke studiu česko-slovinských vztahů je nám tedy nadále zpřístupněna nedostupností některých slovinských periodik, časopisů a sborníků.

Profesor Boris Urbančič se pokusil ve své knize *Slovensko-češki kulturni stiki* (Ljubljana 1993) syntetizovat celou obsáhlou problematiku česko-slovinských vztahů. Její (doplňný) překlad vyšel pod názvem *Česko-*

slovinské kulturní styky roku 1995 péčí agilního nakladatelství Euroslavica (které připravilo k vydání mj. studie Emila Pražáka o české středověké literatuře a vydává velezávažný časopis GERMANOSLAVICA) v překladu Heleny Polákové.

Při výkladu postupuje Urbančič chronologicky: zmiňuje nejstarší česko-slovinské i slovinsko-české dotyky ve středověku (vliv Parléře na gotickou architekturu v Ptuji, styky Trubara a Jednoty bratrské), období barokní je pak zhuštěno do několika málo vět, podstatnou část knihy však zabírají výklady o druhé polovině 19. století, kdy vzájemné vztahy vrcholily, a to nejen v oblasti politické. Podává řadu důležitých informací o beletristických překladech (zpočátku převážně z češtiny do slovinštiny, kolem přelomu století až do konce I. světové války se tento poměr vyvažuje, od dvacátých let postupně opět převládá slovinská agilit nad českou prezíravostí), podrobněji se zabývá aktivitami „apoštolů“ česko-slovinsko-české vzájemnosti (Jana Lega, Matiji Murka, Otona Berkopce, Emila Freliha a – *last but not rozhodně least* – Františka Benharta). Svě místo mají v Urbančičově přehledu i údaje o divadelní (Růžena Nasková), výtvarné a filmové (František Čáp) spolu-práci. Pro mladé slovenobohemisty jsou neocenitelné zmínky o překladové naučné literatuře, a to lingvistické i literárněvědné. Zajímavý je i Urbančičův miniexkurs do dějin česko-slovinské a slovinsko-

-české lexikografie a učebnicové literatury.

Knihu doplňuje bibliografický soupis literatury. Podává řadu titulů knižních, ale i polozapomenuté časopisecké články. Svým způsobem doplňuje Berkopcův bibliografický soupis (1940). Bibliografický přehled o recepci literatury štyrské, kraňské, korutanské, prekmurské, zkrátka SLOVINSKÉ v českém kulturním kontextu totiž dodnes postrádáme (čestnou výjimkou je Berkopcův sešitek France Prešeren v češtině literatury, Ljubljana 1964). Na nás je tedy, abychom torzovitě doplnili – podle nás neméně podstatné – informace o slovinské literatuře, tak jak ji vykládala tzv. Katolická moderna a její předchůdci (blíže o tom článek M. Putny v tomto čísle Souvislostí). Vojtěch Pakosta napsal podstatný fejeton Z výletů na jih (Hlas národa 5. 11. 1886), František Štingl, farář v Kotelsu v Korutanech, psal o Slovinsku často do Vlasti (Listy ze slovinských vlastí, Vlast 1890, s. 694–699, 762–797, 873–885 a K odhalení pomníku V. Vodnika v Lublani, Vlast 1889, s. 54–59). V revui Týn uveřejnil D. Stříbrný studii o Gregorčičovi, nazvanou Národní básník slovinský (Týn 1917, s. 260–265), a Vodnikovi (Týn 1919, s. 19–27). Týn byl vůbec velmi horlivý v pěstování slovinsko-české vzájemnosti. Dokazují to i recenze na slovinsko-chorvatský časopis Luč, slovinský Dom in svet, knihu předního slovinského filosofa Aleše Ušeničnika

Knihy o životě, kterou přeložil Josef Kratochvíl atd. Ohlas politické a kulturní činnosti Janeza Bleiweise, slovinského Palackého, by si snad také zasloužil zmínky (uvedme např. Bleiwešův večer v Umělecké besedě, která ho dokonce na konci 70. let jmenovala za svého čestného člena; řadu nekrologů, z nichž vyniká rozsáhlejší článek J. J. Toužimského v Květech 1882, s. 120–124); přednášku E. B. Kaizla v Českém klubu 17. 11. 1878 atd.) Stálo by za to podrobněji rozebrat činnost Jana Hudce, čelného překladatele slovinské poezie a publicisty let šedesátých

a sedmdesátých minulého století, upozornit na zajímavý otisk dopisu V. Vodnika J. Jungmannovi (ČMF 1914, s. 452–454), podstatnou studii o česko-slovinských literárních vztazích obrozenského období předního českého slovenisty meziválečného období K. Paula (Počátky slovinské zábavné prózy v ČMF 1929, s. 239–258)...

Než nechme výčtu. Přijměme s díky, co nám nabízí toto vade-me-cum. Vše ostatní pak záleží na nás.

Václav Petrbok

¹ Pro nás, neznalé jazyka latinského: pojď se mnou

BÁSNÍŘČINY NEDELNÍ HRŮZY

Alenka Jensterle-Doležalová se narodila roku 1959 v slovinské Jesenici. Vystudovala na lublaňské univerzitě slovinštinu a literární komparatistiku, krátce učila na střední škole, v letech 1985–87 působila jako lektorka slovinského jazyka na pražské Karlově univerzitě (během tohoto pobytu překládala české undergroundové básníky a výbor z jejich veršů uveřejnila v časopise Literatura) a jeden rok strávila na University of Columbia v New Yorku. Po návratu se přestěhovala do Prahy, kde dnes pracuje ve Slovanském ústavu AV. V mateřské zemi debutovala sbírkou Juditin most (1990), roku 1993 jí vychází druhá sbírka lyriky Krajiny počátku a kniha povídek Tmavé město. Český výbor z dosavadní tvorby nazvaný *Přeludy*,

který autorka přeložila spolu s Ludkem Marksem a o němž tu chceme psát, vyšel loni v pražském nakladatelství Euroslavica.

V anketě Inicial (36/1993) Jensterle-Doležalová o svém způsobu tvorby říká: „Když píš, cítím se být demiurgem – tvůrcem nových realit.“

Podívejme se nyní, z jakých úhelných kamenů autorka skládá takovou konstrukci vlastního básnického světa. Dosah textů, zapsaných z velké většiny ve výrazně rytmizovaném volném verši, určuje jejich na první pohled nejzřetelnější rys: vypjatá, permanentní „symboličnost“. Básně tak nejsou než paratactickým vrstvením abstraktních a ještě abstraktnějších metaforických obrazů („Procházet březovou alejí slov/ a snít

o nadčasovosti textů...“) a nutno dodat, že metafory se tu jeví dvojího druhu: napůl již mrtvé, literární tradicí povážlivě „vyšisované“ (krvavá oční bulva slunce, červené sloupy vášně, vlhká tóga dne, teplá pochva noci) a ty ustálené především v mystické zkušenosti (spirály vědomí, orchidej vjemů, tělo vody). Taková chladná, objektivní obraznost je ještě jednou odosobněna přenesením do konkrétního prostoru a dějiště básně, do mytického oděru bezčasných mléčných „krajín, kde mrtví mlčí/ zírají vytržštěnými shořelými očima“, kde mátožně poletují oceloví havrani a krahujci, kudy se prohánějí bílí jeleni, horečnatí koně a jednorozci, hyeny a jiná dekadentní havěť.

Odcizení se tu děje ještě v jiném, klasickém plánu: ustavičnou literární citací. Citují se tu motivy-ornamenty z mýtu antického, biblického, ze Shakespeara, zjevují se postavy židovské Prahy a tak dál. Skrze tuto symbolistní poetiku pak autorka tematizuje (právě že nutně jen tematizuje) vědomí marnosti, pomíjivosti, smrti, „přímočarosti neexistence“ – které se ovšem, zahaleno v literární balast, nemůže vymanit z textu a stát se přesvědčivou, autentickou formou, neřkuli svědectvím.

A tak nejpřítomnější a nejživější hodnotou poezie Alenky Jensterle-

Doležalové zůstává téma, jež především v druhé půli knihy prostupuje všemi básněmi – nenaplněná milostná touha („...odhozené rty pálí ve zpocených dlaních/ láska vráží snivě do těla nůž/ a ranami neuskutečněného milování/ rudnou bílé jizvy oblohy...“), třeštící erotická vášeň, v níž „v kovárně těl brousíme žhavé plameny“, vášeň, napjatá mezi zrozením a smrtí, sarabanda moerta, provázená zmnoženými výjevy zmaru a vrcholící motivem, jež můžeme nalézt tak často v současné ženské lyrice, extatickým motivem splynutí erotiky a smrti: „...chechtám se/ a červené rty mě líbají/ jak strašně jsem omámena krví/ protože na tomto světě/ spím skoro s každým mužským/ a o každé smrti se dozvím ještě před popravou“. Jenže právě na tomto místě, tam, kde básnička zřejmě nalézá svou vlastní hodnotu, kde sverpě neprovozuje „magii a alchymii slov“, o nichž mluví v již zmíněné anketě, propadá; její text zůstává nepřilíš vzrušující osobní konfesí, neudrží a ani nemůže udržet jedinečný, uzavřený tvar, architekturu básně jako výrazu celistvosti a provždy nezrušitelné souvislosti světa vnějšího a vnitřního.

Štěpán Nosek

(Alenka Jensterle-Doležalová, Přeludy, přel. autorka a Luděk Marks, Euroslavica, Praha 1996.)

STICHOVO V(H)LÍDNÉ LINGVOLITERÁRNO

Na přelomu 70. a 80. let začalo nakladatelství Odeon vydávat v nepojmenované bílé ediční řadě obsáhlé výběry z celoživotního díla našich předních literárních vědců a kritiků, potažmo jazykovědců, doplněné o jejich kompletní bibliografie, rejstříky, obrazovou dokumentaci a další aparát, který se sluší a patří na knihu, bilancující a představující již uzavřené dílo. Tyto „velké výběry“ byly totiž vždy záležitostí autorů zemřelých (Vojtěch Jirát, Vilém Mathesius, Antonín Škarka, Jan Mukařovský, F. X. Šalda, Václav Černý). V tradici velké řady pokračuje po zániku Odeonu nakladatelství Torst, jež zatím vydalo Oldřicha Králíka a Pavla Trosta, přičemž další tituly by měly za nějaký čas následovat.

Torst ale zároveň začal vydávat novou, podobně laděnou ediční řadu výborů z kritické, historické a teoretické práce literárních vědců a kritiků *současných*, žijících (Josef Vohryzek, Zdeněk Kožmín, Aleš Zach, Jiří Trávníček, Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Jiří Pechar, Zdeněk Vašíček). Tedy na první pohled vybraná společnost. Chybí mezi nimi jméno „předního křisitele“ autorů v dějinách zapadlých, účastníka již odeznělých bojů o „Česko“ Alexandra Sticha, jehož kniha *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)* je předmětem této recenze.

Přestože se Alexandr Stich v posledních letech ve své odborné i pedagogické činnosti zabývá především problematikou jazyka a literatury 17. a 18. století, lze již z názvu usuzovat, že baroko zůstane tentokrát v pozadí. Vysvětlení najdeme v ediční poznámce: „*Výběr textů byl řízen především ohledem na čtenáře, nikoli primárně záměry, zálibami a láskami autorovými.*“

Volbou podtitulu – lingvoliterární studie – poukazuje Stich na to, jak důležité je pro něho, ale stejně tak pro každého čtenáře-interpretu, prolnutí roviny literární a lingvistické při výkladu děl. Tyto lingvoliterární brýle umožňují Stichovi nahlížet známé autory (především) 19. století nově a objevně, přečíst je „trochu jinak, než jak byli přečteni dosud, a hlavně vzbudit v jejich prospěch čtenářskou chuť novou“.

Skutečné dobrodružství lze spolu s autorem prožívat při jeho motivických analýzách. V jedné z nejkratších studií – Archaické motivy v novočeské poezii – např. velmi sugestivně dokazuje propojení Jaroslava Seiferta s a Jaroslavem Vrchlickým prostřednictvím motivu grálu a motivu paroží s křížem. Každý z motivů Stich potězkává, vrací se k jeho nejstarším výskytům v české literatuře, sleduje, jak s postupujícím věkem upadá či se naopak zvyrazňuje jeho významové zatížení. Spolu s takto vytvářenou diachronní motivickou linií vznikají

nová významová pole, vybízející právě k onomu *jinému* čtení. S motivickými mikroanalýzami se setkáme i jinde – motiv pelikána v halasovské studii, motiv úhoru u Jirásků.

Jiráskovi, personě non gratě posledních let, a jeho pojetí českého baroka je věnován v knize největší prostor. Na scénu se tu přece jen dostává období pobělohorské, především 18. století, a s ním nepřehlédnutelná osobnost pátera Josefa Bonaventury Pitra, stojící jednou nohou ještě v baroku, zatímco druhou již v osvícenství. Do literatury, a tedy do širšího povědomí, ho uvedl hned v několika svých dílech – Jirásek. Tím se stal pro Alexandra Sticha, který vždy zastával teorii kontinuity českého baroka a národního obrození, prvním, kdo tuto kontinuitu postřehl a zobrazil, kdo baroko skutečně pochopil; tedy nikoli „zatemňovač“, ale „světloň“.

Mezi další pohledy z jině perspektivy patří rozbor neologismů a slovních hříček užívaných Karlem

CO TOMU ŘEKNE ČTOUCÍ?

(IN MARGINE DURYCHOVÝCH SLUŽEBNÍKŮ NEUŽITEČNÝCH)

Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus. (Ps. 115) Tři desetiletí, téměř do své smrti roku 1962, pracoval Jaroslav Durych na románu *Služebníci neužiteční /SN/*, širšímu okruhu čtenářů byl pak skoro třicet pět let nedostupný. Nynější edicí (*Argo 1996*) proto jednou provždy zmizela po dlouhá léta viditelná mezera v českých literárních dějinách, v oblasti historické

Havlíčkem v publicistickém stylu, rozvaha nad tím, jak byl týž autor vnímán následujícími generacemi a jak se naopak Jan Neruda mohl jevit svým současníkům, studie o proměnách tématu technické a průmyslové revoluce v poezii Jaroslava Vrchlického, neologismy, vulgarismy a jiné jazykové prostředky v básních Vladimíra Holana, představení zapomenutého dramatu Salomena od Bohumila Adámka. . .

Je toho mnoho, co Stichova kniha nabízí, a soudě podle autorovy připojené bibliografie, nejsou ještě zdaleka všechny „trumfy“ na stole. Na onen „velký výbor“, o němž jsme psali v prvním odstavci, si však – vzhledem k okolnostem, jimiž je vydání „podmíněno“ – ještě rádi mnoho let počkáme.

Martin Valášek

Alexandr Stich: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*. Torst, Praha 1996

prózy: tento žánr má, zdá se, ve zdejšímu kulturním klimatu o něco silnější pozici než žánry jiné. Soudím, že předkládané Durychovo dílo patří do čtveřice velkých, jazykově nejsvráznějších a pro tuto společnost vždy mimořádných historických próz, napsaných třemi autory v první polovině tohoto století. Vedle SN mám na mysli Schulzovo torzo renesanční

Michelangelovské trilogie, Durychovo *Bloudění po zemích českých* a středoevropských a zcela na začátek stavím z hlediska slovesných zdrojů nebývalé široké a konfliktními významy nabitě (srv. s Jiráskovskou monografií J. Janáčkové a studií K Jiráskovu pojetí českého baroka v nové knize A. Sticha) Jiráskovo *Temno*. O historické próze v českých a světových souvislostech psal F. X. Šalda ve studii *In margine Durychova Bloudění*. Na Durychovu tvůrčí osobnost můžeme hledět bez velkého zjednodušení i skrze to, co v jeho díle stojí stranou. Početná cestopisná vyprávění, jimiž lze měřit pozdější vyzrálý umělecký cestopis Neumannův (Jaromír Neumann, Itálie); originální myšlení o českém verši, které ocenil nikdo menší než Roman Jakobson; stylový program českého prozaika čerpajícího z klasických, latinských zdrojů, vtělený mj. do stati „O slohu latinském a o slohu českém“ (otištěn v čas. *Slovo a slovesnost* r. 1935): „*Moderní život se od prázdnoty epické, ať domnělé nebo skutečné, se zálibou obrací k bohatosti rozjímavé, se skutečné či domnělé, a reflexi se přisuzuje hodnota nejen náhradní, nýbrž i vyšší. (...) Dokonalost slohu jest výbojem, a to výbojem reálným. Nelze ji konstruovat uměle, chtěně. Souvisí s kvalitou života, s kvalitou činů. Český sloh moderní dosud jest v počátečním stadiu lyrismu. Jest to sloh mladý. V tom jest jeho nedokonalost. V tom však jest i veškerá naděje.*“ V románové tetralogii (SN sestávají z oddílů *Země, Moře, Krev* a *Oheň*) procházíme

několika vrstvami, kladenými autorem vedle sebe i přes sebe, avšak úběžníkem, resp. hlavním aktérem knihy je radostná, očekávaná smrt, smrt mučedníků – tvrdošíjně se vracějící touha po smrti pro víru. Tertullianus (nar. 160) vztáhl na křesťanské mučedníky tato slova: „*Ano, chceme trpět. Tak jako trpí voják v boji. Nikdo nerad trpí. Když je to nutné, i voják se vydává se strachem do nebezpečí. Přece však bojuje ze všech sil, a když v boji vítězí, přestože si na boj stěžoval, má radost, poněvadž se mu dostává slávy i kořisti. Pro nás je bojem vaše předvolávání nás před soud. Tam i přes nebezpečí ztráty hlavy bojujeme za pravdu. (...) Podléháme. Pravda: ale teprve tehdy, když jsme zvítězili. Tedy vítězíme, když jsme zabíjeni, a jsme mimo nebezpečí, když jsme přemoženi. Nazývejte nás napolo spáleným roštím, poněvadž uvázání ke kůlu dlouhému půl nápravy jsme obloženi hořícím roštím. To je šat našeho vítězství, to jsou šaty s vyšívanými palmovými ratolestmi, na takovém triumfálním voze se vezeme. (...) Žádná sebe pečlivěji připravená krutost nepomůže. Je spíše povzbuzením pro křesťany. Čím více nás kosíte, tím je nás více. Krev křesťanů je semenem.*“ (Tertullianus, *Apologeticum*, přel. Josef Novák). Jako nejvýraznější se v SN ukazují dvě vrstvy. Vrstvu interní tvoří *bloudění*, navracející se krize a peripetie hlavní postavy, italského šlechtice jezuita Carla Spinoly, které mají vrchol v dlouhém věznění a v smrti „ohněm pomalým“, v odměně, v patření na mlčící „*hořící keř, představující Jméno*

Boží“ (s. 812). V beletrizaci velkého světeckého osudu spatřují pokus stejného druhu, jaký učinil ztvárněním postavy renesančního italského umělce Karel Schulz: vyvléct se a osvobodit se od poutavých, ale přece svazujících možností daných látkou z českých dějin a vstoupit svébytným způsobem na kulturní mapu evropskou. Jazykové ztvárnění – ostrý vtíp, vznešenost a jakási vážnost slohu – podmiňuje externí vrstvu, kterou Durych podává v doslova světovém rozpětí barvitou charakteristiku epochy, jednotlivých krajin, národů a povah. A tak zůstává úvodní pražská scéna osamocena, aby vstoupily na scénu země a postavy příslušnosti italské, španělské, portugalské, anglické, holandské, filipínské, korejské, čínské a japonské. Čtenář je pozván – a toto pozvání je náročné přijmout – do labyrintu zaniklých žánrů (písemná svědectví o mučednictví, navenek silně polemické historie církevních řádů), polozapomenutých druhů textu (zejména liturgických a liturgií inspirovaných) a střetne se i s dnes většinou odcizenými životními stanovisky a pravidly – je to např. smysl katolického postu, představovaný ne v potlačení smyslů, nýbrž ve shodě s nimi ve svobodě od věcí stvořených: „Z toho stavu ho nemohl vytrhnouti než bratr, který přinášel oběd. Bylo to ovšem vytržení velmi příjemné: ryby, rýže i víno a výtečné ananasy. Neodmítal těchto lahodných léků, neboť po dlouhé zmalátnělosti se mu vrátila chuť, která přes všechno umrtvování

vždycky zůstala vytrřibena.“ (s. 255) Principy, s kterými autor nejzdařileji pracuje, jsou ironie a paradox. „*Tvář země se obnovuje. Starobylá domácí božstva opět povstala na křížovatkách i vysoko na obzoru a stromy a vody zase už mluví řečí, která se zdála zapomenuta. I hlas zvířat zní jinak a havrani opět vykřikují jméno bohyně Kvanon.*“ (s. 606) Aluzi na žalm prudce střídá obraz krajiny navracející se pod správu starých model. Paradox je přítomen až závažně – tak Lisaboňané sledují odjezd budoucích mučedníků do Japonska jako „*okázalý pohřeb živých*“ (s. 213), jinde se „*všecky útroby v těle až rozesmály*“ (s. 286), anebo v slovních hříčkách „*Prázdné ruce jsou těžší než plné*“ (s. 438), mrtvý a již blahoslavený Aluigi di Gonzaga se svému příteli Spinolovi připomíná takto: „*Pak přicházel, nepřicházel, mluvil, nemluvil, nevědělo se, zda to působí on či nějaký přelud, ale srdce se zastavovalo a vůle se potácěla.*“ (s. 490) V citované stati o stylech Durych na okraj napsal: „*Jako v době nynější, tak i v tehdejší mísilo rouhání zvuk liturgický se zvukem brlohů.*“ Málokomu jinému mezi českými prozaiky se sluší přiznat umění zobrazit sevřeným básnickým slovem obřad, slavnostnost, rozmanité ceremoniály. O čem se nevyjadřuje, z úcty k lidskému tělu především, autor zpráv svědčících o smrti mučedníků, co probíhá velice slavnostně, nicméně s pravou cudností v liturgii církevních svátků, to vypravěč vrší na sebe, neobávaje se třebas opakování týchž

detailů, a přetváří to v řeku slov, spojovaných s odvahou, až lehkostí, skoro nepatřičnou. Stupňující se krutosti při rafinovaných výsledcích, neradostné, trpce dlouhé způsoby poprav, z druhé strany vzato kupř. požeňání udělené spoutaným Spinolou dítěti jdoucímu na smrt (s. 804). „*Nemluví se nic zbytečného.*“ (s. 605) Jeden jediný a přitom stále nový, proměňující se motiv tvoří spojnicí na cestě čtenáře románem – svatební tajemství. Účastníme se šlechtické svatby v domě Caraffů (s. 47), pro zkomponování kapitoly Panenská kolej (s. 165–178), jedné z nejrafinovanějších v celé tetralogii, jsou nejvíce podstatné úryvky Písně písní, v alegorii představující mystické zasnoubení lidské duše a jejího Boha. Nevěsty a Ženicha. Avšak zopakujme si: hlavním akterem zde je radostně očekávaná mučednická smrt – doklady se zdají být jenom nezávaznou předehrou v samých začátcích; v těchto nových, svědectvím krve a ohně prezentovaných souvislostech proto vyčleníme dva nejdůležitější okruhy spojené mystickým svatebním obcováním. První je inspirovan evangelní parabolou o svatební hostině a na půdu románu sestupuje Ženich očekávající (poprava se mění v svatební průvod: „*Sedmnáctiletá vdova už jde. Je oděna ve své svatební šaty.*“; s. 748) a očekávaný (odsouzenec stojí, jsa škvařen, v ohni se srdcem, „*ve kterém se rozvalila slabost, jako kdyby jen v mdlobě a nikoliv s pozorností přijat měl býti ženich královský.*“; s. 811).

Druhý okruh zachovává a rozvíjí poetiku nejkrásnější z písní Šalomounových, s aktem mučednické smrti je svázán těsněji, srostitěji. Vystupuje zde choť (nevěsta) jako statečná, spanilá žena (v pohledu plačícího kata: „*Ta nevěsta totiž není jeho. Je zaslíbena a on je jen svědkem její podivné svatby.*“; s. 532). Vzápětí kolem téže bytosti „*zrůžověla země popelem, načechraným jako svatební lože*“ (s. 535). I žalář prochází podivnou metamorfózou: vězni ho nechtějí vyměnit „*ani za nejrozkošnější místa na světě*“ (s. 677) – tedy žalář místem rozkoše! –, neboť je „*nevěstou, kterou by měli oslavovati slovy Velepísně, ... vyvolenou, ... , které slíbili věrnost*“ (s. 654). I pevné vězení smí být vyzdobeno krásou lůžka první noci: „*Z trnitého roští, nasázeného v prostoru mezi ohradou vnitřní a zevní, vyrážejí neposkvrněné a milostné květy jako k okrase svatebního lože.*“ (s. 772) Žalář jako nevěsta se vrací, ještě blíže se zkonkrétnuje v šalomounskou „*nevěstu černou, ale krásnou*“ (s. 679, 737). Proměnou proměn této nevěsty je okamžik, kdy se stává smrtí: tato vztahuje „*po nich své nejmilostnější ruce... z kálec jámy*“, chce vysílené vězně stáhnout k sobě „*za nejtemnější noci*“, a nebude možná záchrana „*před udušením a před utonutím v jejím páchnoucím loži*“ (s. 739). „*Co tomu řekne čtoucí?*“ (s. 660) Co ubere, co přidá českému Tertullianovi?

Pavel Mareš

(Jaroslav Durych, Služebníci neužiteční, Argo, Praha 1996.)

JÁ NEJSEM NIKDO, SVĚTEM UZAMKNUTÝ

Básník Jiří Červenka (1943) debutoval již roku 1963 v brněnském almanachu *Tvář* (Blok). Od té doby publikoval jen v samizdatových časopisech (Komunikace, Host) a po roce 1989 mj. v *Souvislostech*, *Literárních novinách* a *Hostu*. Samostatnou knihu nazvanou *Paměť okamžiku*, výběr básní z let 1963–1995, vydává až letos nakladatelství Český spisovatel.

A přece jako by Červenkovy verše vůbec nepřicházely pozdě, jako by se svými ostrými konturami snadno a lehce vřizly do přítomného času – jako znovudotvrzení toho, že „lze i jinak“, mimo zautomatizovaný literární provoz, bez recenzí a literárněkritického dovysvětlování, že platná básnická práce může zrát také dokonale stranou, na jasnějším a mnohdy palčivějším světle.

Najdeme v těch textech dva jen zdánlivě protichůdné pohyby, v nichž se odvíjí celá básníková cesta: síla odstředivá, směřující vně, ke světu, a síla vnitřní, sestupná a soustředná.

Ta první je znovu a znovu opakovaným pokusem zachytit se trnitých, vyčnívajících hran skutečnosti, zraňováním sebe sama jejich naléhavým, ustavičným tlakem („...Pochopené struktury: dřevo a kámen škvára a sníh/ proutí a rez víno na dřevě sláma a mráz země/ svařovaný kov...“). Je příznačné i pro souvislosti, ve kterých tyto verše vznikají – pro šedesátá léta, že nejprve se takové vrůstání, vlamování do světa děje skrze

charakteristicky přísný jazykový výraz, občas se blížící fonematičkému experimentu (funkce hlásky *r*). A právě úsporný jazyk, záměrná nevynalézavost v lexiku, nevzrušená, jakoby lakonická řeč sloves a substantiv (snad nejčastěji se objevuje dřevo a kámen) jsou zřadlem nastraženého zraku, do jehož úhlu se nutkavě vtačují a přesouvají některé předměty a krajiny, „otisky času“, a zapisují se tam nevyhladitelnými šrámy. Na temných, mlhou zastřených kulisách pak jen v náznacích prokmitne příběh, třeba jen nepatrné hnutí, a výsledkem je statický, přesto však zhuštěný, extenzivní obraz: „Ticho... Jen skřípot šachet v dáli./ jiskření, chvění... Když mlha opadla,/ spatřil jsem dům, kus pole, okraj lesa./ Z okna žena vyhlédla. Muž stál v šeru za ní...“ Prostor Červenkových básní přitom není bezejmenný: vrocením a udáním místa pod každou z nich se nám poodkrývá další vrstva – téměř hmatatelná souvislost autorova životního údělu a psaní. Brno, kde Jiří Červenka studoval na filozofické fakultě, střídá „krajina šachet a rozpadajících se vesnic“, krajina Českého středohoří, pak Šumava, Podkrkonoší; všechno místa svázaná s básníkovou prací dřevorubce, horského nosiče a naposled kastelána na hradě Pecka. Zvláštním průhledem jsou pak cesty do míst, kam jej přivádí zájem překladatele – Polsko, Litva, Huculsko, Karpaty... Cesty, jež jsou mu, jak napsal jinde, poutěmi do minulosti, do

dob dětství, neboť tamní poměry mu připomínají ty poválečné u nás.

Postupně, tak jak především v průběhu sedmdesátých let snaha pojmenovat obklopující realitu ustupuje metaforické a stále abstraktnější obraznosti, nabývá na důležitosti směřování, o němž jsme mluvili na začátku. V touze uchopit svět se skrývá touha po zpřítomnění. Ovšemže marná: „...co my můžeme, v díře zapomnění, zkamenělí ve vrstvách, zatuhlí a ztrouchnivělí, prokleti a usmíření, co my tady?“ Tam, kde se vše neustále chvěje a proměňuje, kde vše uplývá, zůstane úsilí o otištění sebe sama ve vanutí času jen zoufalým máchnutím zařáté ruky do vzduchu. Odrazem bezútesné lidské zkušenosti pak bude rozporuplná nastraženost vůči světu, rezignace a ještě spíše zavinutí se v sobě, „vehrouzení“, osudové rozkolísání („Ke středu padám, stále užší kruhy,/ jen oči mít a vědomí:/ já nejsem nikdo, světem uzamknutý,/ svět v sobě zamykaje...“), z něhož se nevyvázne: „Vždyť přece nejde o to, kudy na zámek, ale jak odtud.“

Je tak ještě vůbec možné nějaké smíření neprostopupného, „zrůdného světa“, kde „pustými chodbami provívá vítr“, a beznadějně situace člověka, pouhého „záblesku nebytí“, člověka vydaného „napospas věčnosti a tvarům“? Jiří Červenka takové ustálení nalézá v neviditelné,

všudypřítomné spojnici mezi dětstvím jako prvopočátkem vlastní obraznosti a přítomností. Možnou katarzí je mu sestupování do různých hlubokých vrstev paměti, rozkrývání minulosti ještě živé a bezděčné rozněcování okamžiků-zjevení v ní zasutých. A tak se mu psaní stává archeologií duše i země („Duše a krajina – spojitě nádoby...“), vlastním, neopakovatelným způsobem kontemplace světa.

S dětstvím souvisí Červenkova poezie ještě jinak: podivuhodnou přímostí a jasností vidění (přes všechnu iluzi zamlženosti), jímž odkrývá předměty pableskující reality a dává zahlédat jejich jemného chvění. Paradoxně je tak jeho výraz mnohem živější a přesvědčivější v těch verších, kde nechává rozehráť svůj nelitostný příběh v jeho zjevné, prosté předmětnosti, než tam, kde jej reflektuje a komentuje.

Při čtení Červenkovy knihy mi ustavičně přicházela na mysl slova rancouzského básníka Pierra Reverdyho, že „básník je pec na spalování skutečna. Ze všech nových vznětů, jež přijímá, vychází občas lehký démant nesrovnatelného jasu a lesku. Je to celý život, stlačený do několika obrazů a několika vět.“

Štěpán Nosek

(Jiří Červenka, *Paměť okamžiku*, Český spisovatel, Praha 1997.)

SAMOTA ZNAMENÁ SVOBODU ANEB ÚVAHA NAD JEDNOU DIVADELNÍ HROU

Svět po jaderné katastrofě, jedna místnost se dvěma okny a čtyřmi lidmi. Každý z nich je zmrzačený. Slepý otec Hamm upoutaný na pojízdnou židli, jeho syn Clov, jediný schopný samostatného pohybu, Hammovi rodiče, těla bez nohou. Z jedné strany výhled na moře, z druhé na pustou pláň.

Lidé, spíše bytosti, spojení osudem. Nejsilnějším citem mezi nimi je nenávisť. Vzájemná i obrácená dovnitř. Ale ne lhostejnost.

Svobodný pohyb každého člověka je ve větší či menší míře omezoval situací, v níž se ocitá. Naše chování je ovlivňováno pouty, která nás spojují s ostatními lidmi. Beckett nám vlastně říká, že jedinec nemůže být svobodný, nežije-li sám. Známa existenciální pravda. Deprese? Jen tehdy, pokud ji do hry vneseme sami. V Beckettově hře není. Pokud někde zazní, tedy s notnou dávkou ironie a humoru. V Beckettovi není tragika nevyhnutelného osudu, v Beckettovi je „jen“ holá pravda. Ani stopa pocitu beznaděje.

Kdo je vlastně otec Hamm? Bezmocný stárnoucí muž, který je schopen vnímat jen své vlastní utrpení. A nejen to. Chce, aby jeho utrpení vnímali i ostatní. Je ochoten vynutit si pozornost svého okolí za jakoukoli cenu. Mějte mě rádi, mějte mě někdo rád! Poslouchejte, budu vám vyprávět příběh. – Ale všichni ten příběh už

znají, nikoho nezajímá. Musí něco nabídnout za tu trochu pozornosti. Miluj mě, a já budu milovat tebe! Vystupuje jako tyran, a je plný úzkosti (jak už to u tyranů bývá). Je osamělý v těsném spojení s ostatními. V jediném okamžiku hry, kdy je snad upřímný, neschovaný za slova a gesta, volá: „Tatínku, táto!“ Nikoli tedy mámo, maminko, jak bychom čekali. (Mohli bychom samozřejmě začít dumat nad tím, do jaké míry to souvisí s autorovým vztahem k otci a matce, ale to by byla úvaha na jiné téma.) Na chvíli nepředstírá, nehraje. Je to ale právě jen okamžik toho zvolání. Záblesk upřímného citu.

Hammův otec, dožadující se své kaše, jediného potěšení, jak se zdá. Mezi ním a jeho ženou je zcela jiné napětí než mezi mužskými postavami hry. I otec s matkou se vzájemně úmyslně zraňují, ale jsou to urážky z únavy. Vidí v tom druhém sebe, svou ubohost, mrzáctví, nemohoucnost, starobu. Vždycky tnou přesně, znají se. Ale je to ubližování lhostejné, chladné, bez opravdové touhy ublížit. Beze zloby. Také proto je zoufalství nad ženinou smrtí pravdivé. Přichází samota. Jsem smutný, protože zemřel někdo, kdo mě měl rád? Ne, jsem smutný, protože zemřel někdo, koho jsem měl rád já. Nikoli tedy – umíráš a necháváš mě tady samotného, ty zlá. Ale – umíráš a připravuješ mě o sebe,

o možnost milovat tě (samozřejmě i nenávidět), odchází sama.

Jediná ženská postava hry působí chladně, veškeré své city má pod kontrolou. Opět bychom mohli hledat souvislost mezi autorovým vztahem k jeho matce, nebo vztahem autorovy matky k němu. Ale možná je to jen o tom, že ženy jsou většinou schopny trpět mnohem méně než muži. Nebo se s bolestí dokážou rychleji vyrovnávat. Pořád ještě platí, že jsou zachovatelkami lidského rodu. Tudíž životaschopnější, tedy i odolnější.

Co udělá Hammův otec, jestliže nedostane za svoji trpělivost, za to, že pozorně poslouchal synův příběh, slíbenou odměnu? Je jasné, že tím není nijak zaskočen ani překvapen. Zná svého syna, vlastně s tím počítal. A přesto poslouchal. Má svého syna dost, má ho plně zuby, ale zároveň ho miluje. Tak samozřejmě, jako miluje svoji ženu. Neznamená to však, že by se vzdal možnosti udělit mu lekci. Zná ho přece od malička. A tak klidně jako žvýká svůj tvrdý suchar, stejně tak klidně a lhostejně řekne pár vět, které syna přinutí na chvíli nehrát, nepřestírat, a trpět. Nevědomá msta, nebo prostě jen důrazné připomenutí, že není možné chovat se k člověku tak, jak nechci, aby se choval on ke mně. Kdo dokáže odhadnout, jaká moc se skrývá ve zdánlivě bezmocném člověku? A jaká bezmoc v mocném?

Těžko bychom však podobný cit hledali mezi Hammem a Clovem. Otcovské a synovské pouto bylo uměle vytvořeno. Ale nějaký cit mezi nimi

přesto je. Cit z povinnosti, nebo z potřeby? Hamm svého nevlastního syna týrá, ani na vteřinu mu nedovolí, aby se věnoval sám sobě, svým myšlenkám, neustále ho zaměstnává péčí o svoji osobu. To už není potřeba být milován, to je snaha zbavit se odpovědnosti za svoji slabost. Za své rodičovské selhání. Nedokážu tě milovat, to se asi těžko říká. Ale podívej se, jak jsi nehodný, copak tě můžu mít rád? To už jde lépe. To přece musí každý pochopit.

Clov jediný je schopen odejít. Není s ostatními spojen tak pevně, aby se nedokázal z oněch pout vymanit. Jsou to falešná pouta, předstíraná. Ale Clov se jich přece jen chvíli drží. Není ještě rozhodnut. Vždyť představují určité bezpečí, určitou danost. On jediný je také schopný ublížit ostatním i fyzicky. Mohl by. A přesto poslouchá, běhá nesmyslně od okna k oknu, hlásí, kde co vidí, urputně, tvrdohlavě koná své „každodenní povinnosti“. Se zatnutými zuby, pln chladné nenávisti. Ale zároveň vědom si své zodpovědnosti (ostatní jsou na něm závislí). Tragedie osudu? Ale kdeže, jenom jeden možný způsob existence.

A potom jednoho dne odkládá masku. A odchází. Odejít znamená smrt, absolutní osvobození se. Odejít znamená vzít na sebe riziko začátku, přijmout námahu změny. A to, co přijde, nemusí být lepší. Ale možná pravdivé, nefalešné, nepředstírané. Otázka zní: Odchází sobec, nebo unavený člověk? Odchází člověk, který už nechce dál hrát.

A co otec Hamm? Měl by zoufale křičet, domáhat se synova setrvání, vyhrožovat i vydírat. Ale on mlčí. Poprvé vidí svého syna jako cítící a myslící bytost. Poprvé připouští, že jeho syn by mohl něco chtít, něco jiného než on. Už dost s tou komedií. Nikdo z nás není středem světa.

Hra není obrazem mezní životní situace. Jsme obaleni vrstvou představ o světě kolem sebe, o lidech, se kterými žijeme, o sobě samých. Slova bez obsahu. Mluvíme, aniž bychom sdělovali. Každý hraje tu svoji roli či roličku, kterou nám zdánlivě kdosi přidělil, aniž bychom měli dost odvahy

přiznat si, že si ji přidělujeme sami. Sami jsme autory hry, herci i režiséry. Předivo pavučiny utkané ze slov, do které se má chytit kořist, ale chytá se lovec sám. Strach přiznat si pravdu nás nutí dál setrávat v daném společenství lidí. Předstíráme štěstí, radost, zájem, lásku. Komu víc? Ostatním nebo sami sobě? Proč prostě nezkusit skončit tu hru na vzájemnou lásku, a pokusit se jeden druhého respektovat?

Zuzana Fialová

(Samuel Beckett – Konec hry, premiéra Londýn 1957, poprvé česky Divadlo Komédie Praha 1996.)

NAHOŘE A DOLE, TEDY MALÉ, NEPATRNÉ, PRŮHLEDNÉ

(O TŘECH JARNÍCH VÝSTAVÁCH)

PÍSMO ZEMĚ A MRAKŮ

(Fotografie Miloše Kim Houdka, Literární čajovna Suzanne Renaud, Havlíčkův Brod)

„Každým vjemem cítit vesmír;“ píše Simone Weilová a zdá se mi být ta jemná výzva kódem ke snímkům kolínského fotografa M. Houdka (nar. 1944). Vidět nepatrné, malé, drobné, tedy zdánlivě skryté a skrze to pohlížet a odkrývat souvislost celku. Stávat se díky malým drobnostem intenzivnější součástí vesmírného nekonečného organismu. Výstavou v H. B. procházel výběr ze dvou Houdkových cyklů. Ten první byl pohledem pod nohy, dolů, na chomáče trav, na výhonky, pohozené

větývky, trčící stébla a šlahouny, kořínky, jehličí. To, co zavadí při procházení „o nos“, je položeno (nebo vystupuje) do bílého podloží, které může být čistým sněhem. Fotografie jsou vykontrastované do kresebnosti a celá kompozice svojí jednoduchostí připomíná orientální písmo, kaligrafické znaky, prastaré záznamy. Jako by to byly vyrostlé vzkazy země. Druhým cyklem byly průhledy se zakloněnou hlavou, nahoru, kde mezi větvemi zeje jáma nebe s plujícím mračnem. Sklopené i vzhlížející oči propojují dálku s výškou, dole s nahoře, já s Ty.

Písmo země
se tu odráží
ve výšce nedostupné,
napodobeno,

vítr je odnáší
kostřbaté vzkazy
do dále.

ČERNÁ A BÍLÁ

(Kresby – Jiří Kornatovský, Jiří Štourač, Studio 600 – Galerie Hermit, Praha)

Černobílá rozměrná kresba Jiřího Kornatovského, umístěná přes celou levou stranu výstavní plochy a kreslená právě na její velikost:

Nádoba
lavor
miska
jícen sopky
černá díra
nafouklá černá gumová duše
svinutý had bez hlavy.

Nebo kámen v řece, ve kterém voda vyhladila výkus. Čas obtékání, čas čar, které se prohýbují, až se ve středu kresby prohnuly v propad, vstup. Kruh uzavírá, val materie je obručí, která drží, svazuje.

Na pravé straně ve dvou řadách uhlové kresby Jiřího Štourače. Místa, kde světlo vstupuje, žije, přiléhá. Kde geometričnost interiéru – například gotické síně – je bez paprsku světla dutým místem. Kde stůl s drapérií ubrusu by nebyl středem domova, kdyby se ho nedotýkalo tajemné osvětlení; přeplněné chvějivou melancholií a přicházející jakoby z jiného světa. Provázanost pobývání. Dvojím domovem to nazval Jan Čep. V jiných kresbách: – Spirála dýmu je

průhlednou dýhou, stoupající vzhůru. Země se tak nehmotně přibližuje k nebi. – Poodkrytá studna je proti tomu sestupem dolů, k jádru, do vnitřku. Stoupání do nebe i sestup do nitra je voláním do hlubin. Až tak daleko, že otevřený hrob může být tajemným pokladem, ze kterého vyletěl vzkríšený pták. V Štouračových kresbách ještě povšimnutá: strohost, odměřenost a svíravost prostoru proti měkkosti, mírnosti a soustředěné klidnosti světla. Je v těch Štouračových paprscích obsažena nevyléčitelná samota lidská, ale paradoxně zároveň i tiché vědomí o patření do Božího dechu.

TICHÁ ANONYMITA

(Pozdně gotická šablonová malba – Radek Brož, Tomáš Edel, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha)

„Přilož šablonu, vezmi štětec, naber barvu a otiskni si svou šablonu. Je to také tvůj příběh.“ Touto větou s vyřezanou šablonkou končí katalog k výstavě, která nebyla jen návratem do střeoevropské minulosti 15. století, ale spíše přivoláním si živé minulosti k sobě, kolem sebe. A také holdem těm tichým anonymním mistrům a pomocníkům, kteří pracovali pro větší slávu Boží. Shodou tragických okolností však byla výstava také posmrtným díkem zesnulému Radku Brožovi (1967 – 1996), výtvarníkovi, který se zásadně podílel na převyprávění příběhu gotické šablony.

Snášení otisků dekorativních motivů a ornamentiky z kostelních stropů, zdí a z několika zázračně dochovaných gotických skříní a truhlic (Český Dub, Plzeň) na bílý papír a umístění do výšky našeho zraku a do prostoru rekonstruované světnice je vlastně luštěním křížovky od konce. To znovuzpřítomňování tvarů a motivů, které byly nedílnou součástí světa barevného (modro-bílo-zeleno-cihlově červeného) středověku, je vyvolávání obrazů zasutých v našem podvědomí. Odkrývání naší archetypální výbavy. Jelínci, hvězdice, úponky vinné révy, trojlístky, dráčata, gryfové, cibulky, růžice, hroty, to jsou jen některé z motivů gotické každodennosti. Jak v tom světě ještě posvátné a prosté spolu souviselo.

„Ve středoevropském prostředí venkova však žije šablonová malba dál i v 18. a 19. století a rozhodně maloměstští malíři pokojů nemohli tušit, když v polovině 20. století pokrývali stropy a stěny hospod šablonovou dekorací, že pracují s osm

století starou technologií, která je spojuje s dobou křížových výprav do Palestiny,“ píše Tomáš Edel v katalogu. Jak intenzivně mne ta slova i vizuální zážitky z výstavy vrací nejen do gotických kostelíků mého kraje, ale hlavně k meziříčskému dědovi, který byl vedle svých deseti profesí také malířem pokojů. Používal rád staré prvorepublikové šablony a vzorníky, a jako kluk jsem s ním chodil po meziříčských domech a pomáhal mu při malování tím, že jsem je přidržoval. Nebylo to vůbec mechanické reprodukování, ale tajemná alchymie. Rozhodovala živost omítky, struktura zdiva, mokrost nanesené barvy... Nedávno jsem při vyměňování lustru na stropě svého pokoje našel jednu z hvězd, které mi tam děda v dětství „přenesl“. Je v té hvězdici pro mne ukryt celý vesmír. Jako v těch jednotlivých gotických ornamentech. A tím se vlastně znovu vracím k přání Simone Weilové. Tedy na začátek.

Miloš Doležal

K VÝTVARNÉMU DOPROVODU ČÍSLA

O slovinském malíři France Kraljovi a jeho setkání s Prahou si můžete přečíst v textu Igora Kranjce *Praha je za rohem, na konci naší ulice* na stranách 67–71 tohoto čísla. K tomu několik životopisných údajů:

France Kralj se narodil 26. září 1895 v Zagorici (Dobropolje). Jeho otec Janez Kralj byl statkář a lidový malíř.

V letech 1907–1912 byl posluchačem Císařské a královské školy umění a řemesel (mezi jeho profesory patřili sochař Alojzij Repič, malíř Josip Vesel nebo sochař Ivan Zajec). V letech 1912 a 1913 pracoval v Celovci (Klagenfurtu) jako pomocník v dílně Alojzije Progara. Na podzim 1913 se K. zapsal na vídeňskou Akademii

umění. Studia, která přerušila válka (K. se účastnil bojů v Itálii), dokončil v roce 1919. Postgraduální studium absolvoval v Praze na Akademii výtvarných umění (1919–20). V roce 1920 se K. odstěhoval do Lublaně a oženil se. Postupně se stává vůdčím představitelem slovinského expresionismu, je hlavou skupiny expresionistů sdružených v Klubu mladých (Klub mladih, založen 1921). Účastní se (též s bratrem Tonem, narozeným v roce 1900) skupinových výstav jak v Jugoslávii, tak v Evropě a Americe. Kolem roku 1925 se Klub mladých přejmenoval a přeorganizoval na Slovinskou uměleckou společnost (Slovensko umetniško društvo) a pod tímto názvem uspořádal výstavy ve Splitu, Sarajevu, Vídni, Praze a Berlíně.

Od téhož roku je K. zaměstnán na Střední technické škole v Lublani. Třicátá léta byla ve znamení sporů s předchozí malířskou generací Jakopičovou, ale také ve znamení dvou studijních cest do Itálie a úspěchu na Světové výstavě v Paříži. V roce 1941 se Kralj stává kreslířem v Kragujevci. V r. 1942 podepisuje protikomunistické „Vánoční prohlášení“. Po válce byl K. umělecky i občansky perzekvován, nedostal stálé zaměstnání, nebyl mu přiznán důchod, nemohl vystavovat. Až retrospektivní výstava v roce 1956 znovu poukázala na jeho zásadní význam pro slovinské malířství. France Kralj zemřel 6. února 1960.

PB

PODĚKOVÁNÍ

Za obětavou pomoc při přípravě tohoto čísla děkujeme lublaňskému bohemistovi Petru Svetinovi. Rovněž děkujeme dipl. ing. arch. Zlatu Kraljovi za nezištné svolení publikovat fotografie některých děl F. Kralje.

M. V., P. B.

