



Božena Správcová: Spravedlnost

Hehé-he !

Spravedlnost básnířky Boženy Správcové je próza vydaná nakladatelstvím *Host* v nové edici *Česká próza*. Budí dojem jakési reportážní novely. Přístupnou a hlavně čtivou formou líčí zážitky z takzvaného „zákulisi pražského literárního časopisu“ i z trdliště pa-

pirových psychik literárních teoretiků a jednoho kverulanta, jehož aktivity hnilobně prosycují atmosféru celého vyprávění.

Pseudokomunikačním atributem onoho nešťastníka, řekl bych piskořím povrchovým antigenem, je citoslovce „hehé-he“ (případně „héhe-hé“). Jím postava pojmenovaná Ryt postříkává své okolí jako páchnoucím sekremem. Stríkání je vůbec její oblíbená činnost. A také hledání spravedlnosti, lépe řečeno nalézání nového, lepšího právního povědomí a prostředí. Samozřejmě strukturovaného tak, aby vyhovovalo především a bezvýhradně Rytovi, bývalému soudnímu vykonavateli a zlatníkovi. Z této činnosti na pohled bohu libé se postupně klubou nečekané komplikace, ale příběh nezastírá, že také příležitostná diagnóza různých šlendriánů a děr v systému, o nichž Ryt buď ví, nebo je svým kverulantským bezděčně odhaluje (viz např. str. 81 a minikapitola nazvaná *O nespovodném bankovníctví*).

Autorka používá úsporné výrazivo a jadrné dialogy, občas nezapře, že jejím oblíbeným zvířetem býval Pegas („*Po stromě stekla tlustá kočka.*“), a v postavě Ryt se jí podařilo zprostředkovat zážitek ze slizkého netvora kličujícího životem s úpornou, až nadpozemskou vytrvalostí.

Jistý problém vidím právě v nepoměru mezi démonickou a možná i poněkud demonizovanou postavou kverulanta a vesměs kladně vymalovaným osazenstvem literárně-časopisecké lodi zvané *Sběr*, zvláště osobní vyhraněnost se pak objevuje také mezi postavou Justýny a trochu pokleslími figurkami Michaela Archanděla či slečny Desátko-

vé z fakulty Niobáry. Zvláště proto, že ne každý čtenář zákonitě pochopí její příčiny...

Ale poslednímu dílu Správcové nemůžeme upřít spád, specifickou atmosféru, vysoce autentický dojem z vylíčení vztahů podminovaných intrikářem a ponořených v láku neurčitých, a přece stísněných pocitů. Spravedlnost je přesvědčivou výpovědí o době, ve které žijeme a kterou rozrušují především zlé a zákeřné prkotiny, jejichž účinek znovu a znovu podceňujeme, protože jinak bychom se museli zbláznit. Je to knížka o hluboce sedimentovaném zlu, jak jej identifikovala už Arendtová. O zbanalizovaných, malých špinavostech, které jsou hotovy a schopny kdykoliv přerůst do oblundných rozměrů. Kdo zná knihy Boženy Správcové, ví, že toto téma není v jejích textech zas až tak nové. Jisté koketování s freudianským pohledem na věc, které ve *Spravedlnosti* tu a tam zachytíme, lze komentovat poněkud neosobním údivem nad skutečností, že nejbolestněji rezonujeme vůči těm nepěkným vlastnostem bližních, které sami v sobě dusíme a ošetřujeme.

PETR HRBÁČ

Smrtící intenzita

Nenávist nás intenzivně obklopuje. A my se jí musíme bránit. Postavičky z jedné redakce jsou nuceny vypudit vetřelce – silného redakčního ekonoma, básníka bankovníctví Ryt. Hádky, útržky pomanených myšlenek, figurky z jiných redakcí. Všichni kolem sebe zdegenerovaně krouží, vzájemně si podrážejí nohy a s jistou oplzlostí do sebe zálibně narážejí. Ale proč?

EVA NĚMCOVÁ

Jedním

okem tam, druhým ven

Kostka

V rámci Febiofestu se konala i přehlídka filmů, které přijdou do distribuce až za měsíc. Jedním z nich byl i kultovní snímek kanadské proveniencí jménem *Kostka* (The Cube, 1997). Režisér Vincenzo Natali, který byl spoluautorem scénáře, se omezil vlastně jen na jedno – umístil do prostoru krychle 14 × 14 × 14 metrů skupinku sedmi lidí, kteří se snaží dostat ven. Vychodí je šest a každý vede do další krychle. Ale jen některé jsou bezpečné...

Film je vlastně až na setkávání s „pastmi“ komorní, skoro až divadelně pojatý snímek, ve kterém by se měly projevit všechny možné psychologické změny v organismu společ-

nosti, jakými jsou ponorková nemoc nebo schopnost spolupráce a tím pádem potlačení individuality. Natalimu se to povedlo bohužel jen částečně. Každý ze zúčastněných má nějakou funkci a teprve postupně se přichází na to, jakou. Policista Worth je zpočátku klasickým bezohledným vůdcem, který drží svou smečku pod dohledem, ale postupně přestává jeho diktatura působit a objevují se další důležité schopnosti. Studentka Leaven je matematicka a podle souřadnic, které jsou umístěny v každém průchodu mezi jednotlivými krychlemi, dokáže alespoň částečně spočítat, jak se dostat ven. Když k tomu přidáme ještě autistu, který celou dobu jen naříká, ale zároveň dokáže počítat vektory, doktoru a „obyčejného“ člověka (který, jak se zjistí, na jednotlivých kostkách pracoval a navrhoval pláši), dostaneme docela schopnou společnost, která se ovšem neobejde bez konfliktů a zkratů. A tak se, sice nakonec podaří dostat se ven, ale za jakou cenu...

Jistě, takhle to vypadá vcelku ušlechtilé avšak potměšilé otázky po smyslu stavby, po nepochopitelném účelu – výzkum, nebo jen mašinka pro nevhodné? – se u diváka objevují již během snímku. Ale když film skončí, vše zmizí a najednou myslíte na úplně něco jiného nebo na to, že celý příběh mohl vygradovat zcela jinak, i když skončil tak, jak skončil. Ona divadelnost, kterou jsem zmiňoval, je jasně daná jednotou místa a děje, protože čas v obřích kostkách nehraje abso-

lutně žádnou roli. A právě jisté přehrávání, „řešení“ problémů způsobem mnohdy nepochopitelným a nedůsledným i nadále vysvětleným, což by v divadelním kusu nešlo, z tohoto filmu dělá něco na půl cesty mezi kinematografií a divadlem, mezi sci-fi a katastrofickým snímkem, mezi psychologickým dramatem a podobobenstvím, takže nakonec jsme z toho natolik unaveni, že vlastně nevíme, jestli počítání prvočísel je jenom uměle natahovaná dramatická vložka. Nevím, jak se matematik na tento film dívá, ale bojím se, že se asi bude smát. Pro běžného člověka, který matematiku používá jen při sčítání a odčítání, budou ovšem znít různé mocniny a vektory jako hudba sfér. Moc vědy a techniky je v převaze a chtít ještě skloubit s tím vším trosečníky, ohrožované plamenometry a stříkající kyselinou, je pro tento snímek největší problémem. Ale nápad tento film nepostrádá, a pokud by snad někdy v budoucnu chtěla nějaká bohatá filmová společnost vrazit pár milionů do klaustrofobického dramatu, mohla by tím dosáhnout výšin například snímku *Matrix*.

Což ovšem neznamená, že se budete při *Kostce* nudit. Zvláště úvodní sekvence představující člověka, který vlezle do jedné z pastí a doslova se rozsype, je slibná. Zbytek filmu se totiž při každém otevření vchodu do dalších kostek budete cítit ohrožení technikou, kterou mnozí z nás vyrábíme, ale neznáme její dosah a účel.

MICHAL JAREŠ

Narodil se... Ale kdo?

Tuto otázku jsem si položil první lednovou nedělí v maličké kapli sv. Barborky ve Žďáře nad Sázavou, městě, které katolický historik Z. Kalista nazval „ohniskem české barokní gotiky“, na výstavě betlémů. Ty se totiž lišily nejen materiály, ze kterých byly vyrobeny (papírové, dřevěné, keramické, perníkové, marcipánové, a navrch jeden voskový, svíčkový), ale i krajem, resp. zemí svého vzniku: vedle tuzemských ukázek tohoto druhu lidové tvořivosti se tu nacházely prosté, torzovitě betlémy i z dosti vzdálených koutů světa, např. z Rwandy, Toga, Nigérie či Peru. A tvůrci těchto zahraničních exponátů promítli do betlémské legendy svou vlastní každodennost: členové africké evangelijní rodiny byli černí (černý byl i anděl, který se sklánil nad Ježíškem), obdaření charakteristickými negroidními rysy (včetně obvyklých krátkých účesů), a gratulanti přinášeli své dary (zpravidla nějaké nádoby) na hlavách, zatímco Josef a Marie peruánského řezbáře vyhlíželi prostě jako peruánské indiány, velice jim slušely zejména typické kloboučky, a Ježíšek si hověl v malých nosítkách, která se jistě dobře uplatnila při namáhavém putování po

hřebenech And. Zajímavé pak bylo srovnání s doprovodnou expozicí zahraničních vánočních známek, neboť ty se svou proveniencí často shodovaly s uvedenými betlémy, ale na rozdíl od nich představovaly svatou rodinu v tradiční podobě.

Těžko lze ovšem africkým či americkým domorodcům zazlívát jejich vidění našeho mýtu. Byl jim po staletí násilně vnucován a oni si ho aspoň přizpůsobili, přetvořili k obrazu svému. (Ostaně: i čeští tvůrci nezřídka zpodobnili aktéry tiché, svaté noci jako své krajany, tj. v příslušných národních krojích. A vrcholem všeho byl propagační betlém továrny „Kolínská cikorka“ z r. 1930, kde jednotliví gratulanti, včetně tří králů, přinášeli Ježíškovi darem výrobky uvedené podniku.) Christianizace od svých prvopočátků neustále narážela na úskalí místních kultur, zvyků a obyčejů, ale hlavně dosavadních náboženství. Tak pro Řeky s jejich heroickou mytologií byla jen obtížně akceptovatelná představa ukřižovaného, ponížného boha. A rovněž germánským barbarům se mnohem více zamlouval Kristus jako mocný Panovník, Král králů, či jako strašlivý bojovník s „pláš-

těm zbrceným krvi“ a s „dvoosečným mečem“, který mu byl vložen do úst, „aby jím pobíjel národy“, a v něž jako by se evangelijní kříž proměnil (oba obrazy pocházejí z Janovy apokalypsy). Přesto se zpodobení Krista trpícího na kříži stalo s postupem času v křesťanské ikonografii zcela dominantním a dokonale zastínilo stěžejní (leč příliš mystický a málo transparentní) motiv zmrtvýchvstání, jakož i triumfální výjevy z Apokalypsy – včetně obrazu Krista v Majestátu, Pantokratora se všemi odznaky božské (královské) moci. Dramatické scéně ukřižování nemohl samozřejmě konkurovat ani seberadostnější zrod betlémského pacholety.

Ježíš jako by se zkrátka na kříži už narodil. O jeho dětství evangelia v podstatě mlčí a pouze některé neposvěcené, a tudíž nezávazné spisy částečně vyplňují tuto mezeru (viz také dokonale apokryfní film *Dítě jménem Ježíš*). Podle tradice se nám Syn člověka představuje asi jako třicetiletý, pak má následovat tříletá učitelská praxe a nakonec ukřižování a třídní pobyt v hrobě. Samotný akt ukřižování ovšem evangelia odbovávají lapidárním konstatováním podstaty exekuce: „ukřižovali ho“. (Crucifixus est.) Ačkoli tradičně se hovoří o pěti Kristových ranách, v evangeliích taková jednota zdaleka nepanuje. Na počet ran lze usuzovat teprve z revenantské scény *Ježíš v. učedníci*, resp. *nevěřící Tomáš* a ke zmíněné cifře se došlo prostým součtem Lukášovy a Janovy verze (L: ruce a nohy, J: ruce a bok). V ikonografii Kristova ukřižování

lze nalézt řadu drobných i podstatnějších rozdílů, avšak za vrchol všeho pokládám signifikantní pozlacenou modlu, ne nepodobnou té, kterou si malověrní odlili v poušti, zatímco jejich vůdce Mojžíš rozmlouval s Hospodínem na hoře Sinaj.

Na rozdíl od Syna bývá Otec zobrazován poměrně zřídka, zpravidla ovšem jako důstojný bělovlasý kmet s mohutným vousem téhož zabarvení. Pro Mesiáše se vžila představa dlouhovlasého a vousatého bruneta. Potom ale přišly do módy jiné barvy: světlo světa spatřil blondatý a modrooký Kristus – napůl hollywoodská superstar a napůl nadčlověk, příslušník panské, božské rasy. Ve srovnání s bezpočtem proroků a odbojníků, kteří za vlády „starého Říma“ trpěli a zemřeli na kříži, aniž se kdykoli poté kdokoli z nich dočkal celosvětového soucitu, věhlasu a uznání, vypadá ovšem odbarvený „záhadný Žid“ ještě docela přirozeně. K tomuto obrazu (jenže navíc pohyblivému) se nakonec přiklonil i M. Scorsese ve svém filmu *Poslední pokušení Ježíše Krista* (W. Defoe), byť původně prý uvažoval o semitském představiteli hlavní role (D. Hoffman).

Kdo tedy vznikl oním památným kliknutím, odesláním spásných a radostných informací po internetu zvaném *Duch sv.*? Anebo raději tradičně: kdo (resp. jaký) se vlastně narodil? On sám to řekl: Každému, co jeho jest... Christologický rasismus by byl věru tím posledním, co by světu na prahu nového tisíciletí chybělo ke štěstí.

PETR KOPAL