

Příklady studentských esejí

1) Kvinta

Člověk je mrtev

Aneb

Má mysl uhání / vprostřed noci / má mysl se žene / temnotou / temnotou světa / k tunelu světla

Dalo by se říci, že po druhé světové válce bílí obyvatelé Ameriky začali zapomínat. Jistě, na zlé věci se zapomíná rychle, ale tohle byla snad až letargie. Žít svůj americký sen, najednou jako by pozbylo významu. Americký sen je přeci dynamická věc, ne plynulý, pohodlný, nudný tok života, který se začal mezi bílé vkrádat. Měli všechno, stačilo se narodit do střední třídy, během života shromáždit dost peněz na spokojené užívání si zelené předzahrádky a obdivných pohledů souseda, směřujících k vaší nové sedačce. Naštěstí ne všichni se rozhodli přijmout tento „ráj“. Ti umělecky založení si dokonce stvořili svůj vlastní svět, kam byli ochotni přijmout každého, kdo neprojevoval zájem o bezstarostně pohodlný, tupý a nezáživný život v typickém americkém předměstí.

Já jsem se rozhodla zabývat dvěma z beatníků, a sice Lawrencem Ferlinghettim a Williamem Sewardem Burroughsem. První z nich, původem Ital, jinak světoobčan (dalo by se říci, že nejvíce zdomácněl v USA), psal celý život básně, a já četla jeho Startuji ze San Francisca a několik děl z Lunaparku v hlavě a Obrazů zmizelého světa. Druhý, William Burroughs byl Americkým autorem a já se budu věnovat jeho nejznámější práci, Nahému obědu. Přesto, že se mi vše co jsem přečetla líbilo stejně, Nahý oběd je na esej daleko výživnější kniha, protože má vybudovaný vlastní svět, vlastní hierarchii, stálé postavy a „děj“.

Byl napsán mezi lety 1954 a 1959 v Marockém Tangeru, kde Burroughs žil. Byl tam naprosto svobodný, ale nijak extrémně se neprojevoval, místní mu dokonce říkali „Neviditelný muž“. Název knihy vymyslel Burroughsův kamarád Jack Kerouac, který za ním do Tangeru přicestoval v roce 1957. Údajně ho tam našel v prázdné místnosti, jak sedí sám se svým psacím strojem, všude okolo se povalují popsané papíry, a on se jen nepříčetně pochechtává nad některými pasážemi. Hned začal dávat Nahý oběd dohromady, části z něj prý posílal i Ginsbergovi do New Yorku. Ten jím byl unesen natolik, že se o něm zmiňuje i ve své nejslavnější básni Kvílení:

„Williamu Sewardu Burroughsovi, autorovi Nahého oběda, nekonečného románu, který každého dožene k šílenství.“

Jen těžko by Kerouac mohl vymyslet lepší název. Slovo „Nahý“ se vine celým románem, ať už je někdo nahý skutečně a doslova, nebo je jen někdo obnažován ve smyslu odstraňování zažitých názorů, či výslechu.

„Oběd“ je naprosto všední věc. Popravdě, mohla by to být i nahá snídaně nebo večeře, ale ty jsou asi až příliš blízko noci, která svými příběhy obvykle zas tak obyčejná není. Oběd je místo vprostřed dne, kdy slunce praží, všude je dostatek světla a na ulicích je slyšet jen spořádané cinkání vidliček o okraje drahých porcelánových setů v zámožných rodinách. Nikdo nemyslí na feťáky, prožívající další abstraktní ráno.

Ferlinghettiho cesta k napsání sbírky byla podstatně jednodušší. Napsal ji ve stejném období jako Burroughs Nahý oběd. Jenže na druhém konci světa, v San Franciscu, kde si v roce 1953 založil vlastní nakladatelství City Lights Books. Jeho název byl údajně inspirován filmem Charlieho Chaplina, Světla velkoměsta. Chaplin byl pro Ferlinghettiho prototypem svobodného člověka, snad až anarchisty, což bylo vlastní i zástupcům beat generation.

Co je to beat generation? Dovolila bych si vypůjčit slova od Herberta Golda: „Beat znamená být na dně, být totálně vyřízený, ale plně přesvědčený o své vnitřní svobodě... a o tom, že ten velký, bezpečný, vypasený, chladný svět je potřeba si držet pořádně od těla.“

Pro Burroughse i Ferlingettiho zároveň platí, že beat generation je i o poznání. Poznávání dalek, cizích lidí, odlišných národů pro Ferlingettiho, o lepším poznání člověka u Burroughse. Podle něj musíme o člověku ztratit všechny iluze, abychom mohli mít vůbec naději, že můžeme najít něco lepšího, skutečně hodnotného. Ferlingetti chce člověka také obnažit, ale zatímco jemu jde spíše o oblečení a navrácení se k prapospolečnosti (v básni Přelidnění), Burroughs obnažuje člověka až na kost, na protoplazmu, dělá z něj kus masa bez citů a důstojnosti, který ženou jenom jeho biologické potřeby, které není schopen potlačit.

*„Život je opojný
ale nemůže pokračovat věčně
a oblékat si pořád
složitější šaty
klobouky pásky podvazkové pásy
nelze ho šponovat podprsenkami pořád výš
jednou uletí
a poprsí přece jen
kecne
Stojí tu
že se znova musíme obnažit
ačkoli v některých státech je smilstvo
stále ještě ilegální“*

(Startuji ze San Francisca; Přelidnění – str. 178)

Zdá se, že hlavním motivem, hlavním posláním beat generation, je svoboda, být svobodný, ačkoli to zjevně každý autor chápe jinak. Ferlingetti vidí svobodu jako možnost jít kam chce, procestovat třeba celý svět kolem dokola, vidět co chce a následně podat zprávu. Ne ani tak syrovou, jako spíš protkanou, prošitou všemi různými asociacemi co ho napadly. Touha po cestách je zřejmě podnícena jeho reálným životem – Itálie, Amerika, Anglie, Japonsko, Francie. A to mu ještě nebylo ani 30.

Burroughsova svoboda je možnost napsat cokoli ho napadne, zasadit to do jakéhokoli prostředí, napsat to tak, jak mu zrovna přijde na jazyk, snažit se o alegorii. Ačkoli jsou jeho vize pro společnost obvykle pobuřující a příliš syrové, má možnost, či spíše chuť je sepsat, popsat, detailně vykreslit a předat světu. Cesta pro něj není tak důležitá, nebo alespoň postavy z Nahého oběda nikam necestují. Buď setrvávají v Interzóně, nebo jsou na druhém konci světa. Nikdy ale ne na cestě. To částečně připisují Burroughsové drogové závislosti, která byla později dohnána do takového stadia, že Burroughs pravděpodobně mohl těžko dojít dál, než pro další dávku.

Ačkoli ale není na cestě, svět přichází za ním. Multikulturnost světa ve kterém se příběhy odehrávají je mnohdy až zarážející (ačkoli polovinu „cizinců“ v Interzóně tvoří různí mutanti a příšery).

„Nad městem se vznáší vůně kuchyní všech zemí světa, opar opia a hašišem pryskyřičně rudý kouř z yage, vůně džungle a slané vody, zahřívající řeky a vysušených výkalů, potu a genitálií. Vysokohorské flétny, jazz a bebop, jednostrunné mongolské nástroje, cikánské xylofony, africké bubny, arabské dudy...“

(Nahý oběd; Tržiště – str. 125)

Mimochodem, yage (listy jihoamerické byliny – blíže nespecifikováno) se zdá jako dobrý prostředek k potlačení rasismu – Burroughs po jeho pozření popisuje stavy, kdy se mění ve velkou černošku, náhle má nohy Polynésana a tělem mu proudí krev a duch mnoha ras a národů. A, samozřejmě, nesmím zapomenout na arabské chlapce. Ačkoli málokdy je pozornost věnována něčemu jinému než jejich fyzické stránce, zejména když se po ránu Burroughs ocitne ve špinavých uličkách a shání dávku.

Ferlinghetti nepracuje ani tak s multikulturností, jako s jednotlivými cizinci zvlášť. Nežije s nimi, nemá poznatky o jejich mentalitě jako Burroughs, ale přesto je do svých básní hodně vkládá. To souvisí zřejmě s jeho touhou po cestách a po dálkách. Cizinci jsou skutečně cizinci, ne spoluobčany, a to i když popisuje Čínské oslavy nového roku, které se zřejmě odehrávají ve čtvrti jeho města.

Zatímco Ferlinghetti reflektuje svět kolem sebe (Čínská čtvrť, Obžaloba Eisenhowera, New York), Burroughs si vytvořil vlastní stát, Interzónu, která je tak trochu smyšleným státem, tak trochu karikaturou skutečného světa. Například vyšetřování podezřelého z homosexuality v kapitole Vyšetření – odkaz na tehdy nelegální orientaci-, nebo prostá podoba města Tanger, tehdy nejproslavenějšího „města gayů“, sídla mnoha beatníků (mimo Burroughse se tu usadili například Kerouac nebo Ginsberg – něco mi říká, že to byla nejen vyhlášenost města, ale i místního hašiše a marihuany, co je sem přitáhlo). Interzóna je plná zajímavých míst a postav. Jednou z nejzajímavějších je doktor Benway.

„Benway byl povolán jako poradce do republiky Freeland. (...) Benwayovo povolání ale dává tušit, že za touto hygienickou fasádou není vše tak zcela v pořádku: Benway je totiž manipulátor a koordinátor symbolových systémů, expert na všechny fáze výslechu, brainwashing, kontrolu a ovládání. Neviděl jsem ho od té doby, co musel chvatně opustit Annexii, kde měl na starosti T.D.- Totální demokratizaci“ (Nahý oběd; Benway – str. 37)

Samozřejmě, že se nakonec Benway ukáže jako téměř zosobněné zlo. Sice odsuzuje brutalitu, ale není proti špatnému zacházení bez fyzického násilí, to znamená neustálé terorizování obyvatel pomocí vyhlášek, které mimo jiné zakazují zamykání jakýchkoli dveří, nebo přikazuje neustále s sebou nosit osobní spis čítající asi 500 stran.

Ve volném čase se Benway baví pokusy na lidech, snaží se totiž pomocí drog ovládnout jejich mysl. Je to on, kdo vede vyšetřování s Carlem, který je podezřelý z homosexuality. Paralela se skutečností? Těžko říct, to bychom ji potom mohli hledat úplně všude. Jedině snad odkaz na přílišnou byrokratizaci světa a neustálé kontroly. Nemyslím si, že je Benway karikaturou určité osoby.

Jedním z nejednoznačnějších a nejkonkrétnějších míst, kde je kritika skutečného světa nad slunce jasnější, je popis Ostova, který má být Britskou vojenskou námořní základnou. „Shodou okolností“ je na dohled od Tangeru Gibraltar, neboli Britská kolonie, po druhé světové válce vojenská základna. Ostrov je Anglii bezplatně pronajmut, ale smlouva se musí každý rok obnovit – to je důvod shromáždění na skládce, kam se dostává a Anglický guvernér:

„...„Nu,“ pronáší s tvrdým úsměvem,“tak vy jste se tedy rozhodli, že si nás tu necháte ještě jeden rok, že? To je od vás moc hezké. A jsou z toho všichni šťastni?...Je zde někdo, kdo by snad nebyl šťasten?“

Vojáci v džípech zvolna přejíždějí nabitými kulomety po davu, sem a tam, a číhají na nějaký pohyb.

„Všichni jsou šťastni. To je fajn“...“

(Nahý oběd; Interzóna – str. 202/203)

V jiných částech knihy je snaha ukázat realitu také jasná, jen je těžké uvěřit, že to může být pravda. Nevím, jestli Burroughsovi můžu věřit, někdy se těžko rozlišuje, co je jenom halucinace, a kdy se snaží o vážnější sdělení, které posune děj dál.

„Vrátil se zpátky do kuchyně a hlas měl opět zvučný a jasný: „Pět let za kus. Na ulici ti lepší kšeftík nikdo nedohodí.“ Položil hochovi prst na pomyslnou dělicí čáru pod nosem. „Přesně napůl.“

„Pane, nevím, o čem to mluvíte.“

„Poznáš, kotě...,včas.“

„OK. Co mám teda ale dělat?“

„Bereš to?“

„Jo..., jasně.“ Vrhel rychlý pohled na balíček. „Beru...Cokoliv.“

(Nahý oběd; Krysař odvádí dobrou práci – str. 224)

Je snad celá povídka založena na realitě? Burroughsovo rychlé střídání těch kapitol, které mají děj, a těch, které jsou čistým proudem myšlenek a asociací, knize na přehlednosti zrovna nepřidává. Není to ale na škodu, do stylu to sedí, dokonce by to mohlo být Burroughsovo poznávací znamení.

To Ferlinghetti, pokud chce kritizovat, se neskrývá v náznacích. Naprosto zjevný a jasný je jeho názor z básně Čekám. Čeká na zázrak, až bude Amerika znovu objevena a původní obyvatelé budou respektováni, vidí, že se celý národ dostal do slepé uličky, na konci které je smrt v podobě atomové války nebo přehnaného nacionalismu. Ferlinghetti trpí, sleduje tu příliš idealizovanou společnost, kde se věří nemožnému, zapomíná se na kořeny a vše je ovládáno penězi.

„...a všiml jsem si že se Spojené státy

podobají jako vejce vejci

Zaslíbené zemi

kde na každém nikláku stojí vyraženo

Na boha spoléháme

ale na dolarových bankovkách už to nestojí

protože ty jsou bohem samy pro sebe.“

(Poselství slov; Autobiografie – str. 123/124)

Jak už jsem zmínila na začátku, Burroughs se snaží o degradaci člověka, o zdůraznění jeho biologické podstaty, o jeho zredukování pouze na hromadu buněk bez mozku a citů, jen s potřebami. V souvislosti s lidmi se v nahém obědě nejčastěji objevují slova jako sliz, protoplazma, potřeba a virus.

Člověk byl v literatuře zřejmě stále příliš tabuizován, a tak se Burroughs rozhodl něco s tím provést. Svého vrcholu tato snaha dosahuje v povídce Hassanova kavárna, kde chlapec, lapen vlastní zvířecí potřebou, stává se nakonec jen hromádkou čehosi na podlaze.

„Před očima mu explodují zelené záblesky. Sladká bolest zubů se řítí jako střela krkem a páteří do slabin a smršťuje tělo v křečích rozkoše. Celé tělo se valí ocasem ven.“

(Nahý oběd; Hassanova kavárna – str. 93)

Nutno říci, že účel je splněn. Těžko se dá v literatuře zajít ještě dál, než už se to povedlo Burroughsovi. Je to zboření posledních tabu, které snad ohledně lidského těla ještě mohlo existovat, rozklad lidství, zničení modly, či spíše pomníku, kterým je lidské tělo Bohu, stvořiteli. Člověk je mrtev.

Motiv člověka, jako objektu ke zkoumání, ve Ferlinghettim nenajdeme. On se nesnaží o šokování pomocí obrazů, které do svého díla vkládá, spíše názory, které jsou typicky beatnické – potřeba obrození společnosti.

Zajímavý je pohled obou autorů na náboženství. Hodně se podobá. Jasno mají v tom, že celý systém víry je třeba obrodit, obnovit, dodat mu původní vážnosti. A přestat být sebestřední. Přestat si Krista přivlastňovat (ať už jsme Američani nebo ne) a dělat z něj kabaretní atrakci, cvičeného pudla, který ukazoval zázraky na počkaní.

„A nyní prorokova hodinka: (...) A já mu na to teda povídám: „Tři tisíce let v šoubyznysu a pořád mám nos čistej. A krom toho taky nemusím baštit sračky vod nějakýho nevbřezanýho hulibrka“...“

(Nahý oběd; Tržiště – str. 131)

Z Burroughsova díla se dá postoj ke Kristovi vycítit, Ferlinghetti se tomuto tématu přímo věnuje v několika básních. Církev je pro něj zkorumpovaná instituce, nepřinášející už dlouhá léta nic nového, spíše neustále degraduje svou neustálou snahou být větší a mocnější, kvůli které musí dělat nesmyslné ústupky, a ty ji zbytečně znehodnocují.

Jeho báseň *Kristus slezl dolů* se mě jako jedna z mála skutečně dotkla, protože, ač byla napsána už docela dávno, její vidění Vánoc je naprosto aktuální, a výjimečně vystihuje stupiditu Amerických svátků. Je smutné, že se od té doby nic nezměnilo, Ferlinghetti by ji mohl každý rok vydávat znova a znova, snad by si lidé uvědomili, že je něco špatně.

„Letos

Kristus slezl dolů

s holého stromu kříže

a utekl tam

*kde nepodával ruku žádný neznámý tlustoch
v červených flanelových šatech
a s falešnou bílou bradou
který chodí sem a tam a vydává se
za nějakého svatého ze severní točny
který jede přes poušť
do Betléma
v Pensylvánii
v saních firmy Volkswagen
tažených žoviálními soby z Adirondacku
s německými jmény
a vezoucích pytle Dostupných dárků
od firmy Saks z páté avenue
pro Ježíška jak si ho kdo představuje“
(Poselství slov; Kristus slezl dolů – str. 134)*

Doslova říká, že čeká na zázrak. Na zázrak prozření, až všem dojde, že ne všechno je tak, jak má být. A to nejen v oblasti víry, ale i ohledně lidských práv, sexuální orientace, byrokratizace...

Základem obou knih je reflexe skutečnosti. U Ferlinghettiho je snaha podat ji v nepřekrouceném, syrovém stylu, nechat se volně unést asociacemi a zpracovat je tak, aby zapadaly do vytyčeného konceptu básně. Daří se mu tento rámeček dodržet, všechno v jeho díle má své místo a smysl, ačkoli některé pasáže přece jen ještě nechápu, což je ale způsobeno mou neznalostí reálií a literárního kontextu.

Ted' jen doufám, že jsem s tím smyslem a místem Ferlinghettiho nepřecenila. Je nutné to brát se značnou rezervou, nepřčetla jsem toho od něj zas tolik.

Burroughsova skutečnost je přefiltrována jeho drogovou závislostí, protažena nejzazšími kouty a nejtemnějšími zákřutami jeho mozku, je konfrontována s jeho (lehce) pedofilní homosexualitou, zasazena do světa Interzóny. A když vyleze, je skoro k nepoznání.

Nahý oběd má svůj příběh, ačkoli bez začátku a konce, a s mnoha odbočkami, které jsou skutečně volnými myšlenkovými vývody, stříhovými obrazy snad z celého Burroughsova života a v proudě příběhu mohou dát čtenáři smysl tak na popáté. Mám pocit, že kdybych si knihu přečetla ještě jednou, rozuměla bych jí daleko lépe, hlavně postavy (třeba Carl se vine celou knihou, ale představení se dočká až někde za stranou 200) by mne snad zaujaly ještě více, kdybych byla od začátku jasně schopná je identifikovat.

Nahý Oběd; William Seward Burroughs, Maťa – 2003

Obrazy zmizelého světa / Lunapark v hlavě / Startuji ze San Francisca; Lawrence Ferlinghetti, Cylindr – 1998

2) Sexta

Literatura : Věčný pekelný žalář – Giovanni Battista Manni

Labyrint světa a ráj srdce – J.A.Komenský

Téma : Motiv hříchu, pokušení a pekla v barokní literatuře

Pro svou literární esej jsem si zvolil Labyrint světa a ráj srdce od Jana Amose Komenského a Věčný pekelný žalář od Giovanni Manniho Battisty (italského jezuitu). Myslím si, že téma, které jsem si vybral, budu moci na těchto dílech dobře ukázat a vylíčit. Kde se vliv baroka v myšlenkách mnou zvolených autorů projevuje nejčastěji? Český učenec, dítě z nuzných poměrů, nám ve své alegorii odkrývá svět, postupně, systematicky, skrze barokní město. Naopak Manni vůbec reálie běžného

života nebere v potaz a soustředí se na nadpřirozeno. Během těchto stránek vám vyličím, jak moc se tyto knihy od sebe liší a předesílám, že ne tolik, jak se na první pohled může zdát.

Z celé Komenského knihy na mě dýchá marnost a pomíjivost tohoto světa.. Manni naopak paběrkuje na tenké hraně mezi pekelnými síněmi a předpekli, které na nás žhne z každého rohu bez jakékoli komplikovanější vnitřní hierarchie. Jezuita často naráží na motiv smrtelnosti a řádu, který v pekelném žaláři, který čeká na skoro všechny z nás, panuje.

Labyrint světa a Ráj srdce se mi na první pohled jeví jako dílo, které se snaží svou nadčasovostí proniknout k tak všednímu čtenáři, že bych pochyboval o jeho schopnosti pochopit Komenského myšlenky a chápat tuto knihu opravdu tak, jak by filozof chtěl aby byla chápána. Jeho dílo nám ukazuje na jakési virtuální projíždce světem (městem), kde kritický poutník nenajde nic, co by se mu líbilo a bavilo ho, jak strašně tristně ubohý je lidský život, bez nějakého vyššího smyslu. Poutník to pochopí jako první ze všech lidí a obrací se do svého srdce, k pánu Bohu, kde nalezne všechno to, co kdy hledal, potřeboval a chtěl. Takhle bych mohl stručně vyličit dějovou linku Komenského alegorie, kterou on sice nepovažuje za podstatnou, nicméně ji mistrovsky skloubil s posláním díla, takže nám hned lépe vyniká, co vlastně chtěl autor svým spisem říci. Začnu s rozбором první mnou zvoleného prvku barokní literatury a tím je. Peklo s Ďáblem.

Ďábel, jako pomyslný vládce říše pekelné tahá za nitky, určuje hříchy, tresty za ně. Královna Moudrost, dominantní pseudovládkyně barokního města, neomylná, povrchní dáma, která nám odkrývá marnost a pomíjivost vůbec celého prostoru Labyrintu, nemá podle Komenského takovou pravomoc jako ďábel, ten je v pekle navěky sám a jediný, kdežto obraz vládce na zemi dotváří mnohem více faktorů. Lucifer nám v pekle nahrazuje moudrost, protože zde není tato vlastnost potřebná ba ani nutná, není pro ní místo. Protože v pekle už není prostor na omylné vlastnosti tak nízkých tvorů, jako jsou lidé tam přítomní, tady už přichází jenom trest, lidé si tu odpýkávají činy spáchané během svého krátkého života.

Co si představuji pod pojmem peklo? Můj obraz pekla, je takový, jak ho vyličil Manni. Víceméně smrad, špína, oheň a ďábel, který určuje chod celé té sebranky, která v pekle trvalé přebývá (potvory pekelné a hříšníci) Má moc ovlivňovat elementy jako je například oheň, takže nám vyvstává otázka, může být Satan považován za boha? Můj a Komenského postoj této otázce je jednoznačně negativní .Je v pekle ještě někdo nebo něco? Kromě muk, utrpení a systému? Odpověď zní ne, nic dalšího by své uplatnění nenašlo, proto se to tu nevyskytuje, není potřeba lítostivá pekelná zrůda, ani panoš, který necítí bolest, všechno co se zde nachází má svoji příčinu existence, takže dostávám pocit, že Manni si moc hlavu s vykonstruováním života pekelníků nelámá. Což je možná v některých případech škoda, že se nepokusil ponořit do žaláře hlouběji a nevymyslel nějakou propracovanější, systematickou podobu pekla, jako například Dante. Anonymita tu jde ruku v ruce s obecností, není zde žádná zvláštní specifikace, do pekla může být uvržen každý, nám říká Manni, kdo zapadá do kolony Ukrotitý tyran, lakomec,chlípník atd.. Jan Ámos se k peklu staví úplně jinak než Ital a moc ho v textu nezmiňuje, v rovině metafor se můžeme dovtipit, že poutník v některých částech pseudodějové linky, pokládá svět-labyrint za město-peklo. Ke konci však následuje totální procitnutí a dvaceti stránková óda na Hospodina, která uzavírá knihu, nám všechny pochyby o tužbě poutníka poznat i peklo vyvrací.

Ďábel – ztělesnění zla, tuto logickou dvojici český učitel úplně vypustil a ďábla nám v této podobě vůbec neukazuje, maximálně v rovině metafor ho prezentuje skrze královnu Moudrost, ale to jenom v případě, že bychom brali prostor města za pekelný žalář, jak už jsem výše zmínil. Manni Lucifera také nepersonifikuje (dost dobře to nejde ani) ale všem je jasné i přes občasnou povrchnost a jednoduchost Battistových spisů, že opravdu tráví svůj čas podzemí a určuje vůbec smysl pekla.

Stručně k obsahu Labyrintu. Ámos nás zatahuje do typického barokního města, kde po boku svých dvou průvodců (Všezvěd Všudybuda a Mámení) prohlíží jednotlivé stavy. Frázemi a větami se neprochází lehce, kvůli zastaralému pravopisu a přehršlí poznámek, které jsem v posledních dvou třetinách knihy už ani nezaznamenával, jsem se jednoduše smířil s tím, že to slovo znát nebudu a kupodivu mi to v postupu knihou nijak nebránilo. Protože smysl vyjádření se v ní nepohyboval na úrovni slov, ale na principu myšlenek v odstavcích. Přidávám citaci z knihy, kdy poutník ještě nebyl

znehucen realitou světa, nýbrž i on sám doufal, že opravdu nějaké uplatnění najde a zatím žije v přátelství se svými průvodci

"Šťastně by mi tě Bůh za průvodčího dal, milý příteli, jestliže to pravé jest. Nebo já se proto do světa pouštím, abych sobě vyhlídl, co by v něm nejbezpečnějšího a nejpotěšenějšího bylo, toho abych se chytil: tebe tedy takového rádce máje, snáze sobě vybrati moci budu."

Giovanni Battista Manni který si svojí „premiéru“ v českých zemích odbyl už v roce 1691, mě svojí sbírkou exemplí dost bavil, což se o českém učiteli říct nedá.

Další motiv mnou vytyčený je hřích. Ten pro mě samého znamená prohřešek proti určitému řádu a jak už jsem zmínil dříve, systém je považován za jednu z tváří baroka, takže logicky i prohřešek musí více či méně participovat v barokní literatuře. Manni na tom de facto postavil celý svůj spis Věčný pekelný žalář, kde nám za pomoci množství exemplů vyobrazuje muka, která po větší či menší míře hřešení přicházejí. Na konci každého se dostávají někdy až trošku patetické prosby Hospodina o milost, aby autor dotyčnému trestu unikl. V tuto chvíli mi poprvé došlo, jak je vlastně celá kniha až fatálně jednoduchá, ale tak kolem desátého exemplu už se nejedná o tu líbivou a pohlednou jednoduchost, ale více a více mi připadá, že Giovanni neměl o čem psát, takže si prakticky vymyslel hřích, někdy působivý, jindy slabší (Trápení od smradu vs. Trápení nehýbání se z místa), k tomu přidal příběh, který byl v devadesáti procentech případů kvalitní a hezky vystihoval podstatu hříchu a uzavřel to modlitbou. Opakování je matka nudy a stereotypu, protože podle mého i ten nejzatvrzelejší čtenář mýsl v některých chvílích na přeskakování kapitol. Jelikož nejsou exempla na sebe nikterak navázaná (mám na mysli nějakou dějovou souslednost), tak mu to bylo vlastně autorem i umožněno. Tím pomijím jinak vcelku zábavný a výživný tělesný celek. Právě tělesnost, vyličení pekla a pekelných muk bych na této knize vypíchl jako stěžejní a skvělé prvky. Komenský hřích zobecňuje a dalo by se říct že v každém stavu, který prochází si dokáže najít něco hříšného, něco proti pravidlům církve. Ale i on sám hřeší, opírá se do duchovních (např. odstavec Kazatelů jalovost) a na mušku si bere i věřící, to ale poutník nedělá skrze svoje antipatie k církvi, ale kvůli trendu nespokojenosti se vším, který ho provází celou knihou. Nabízí se pocit, že to je i ze setrvačnosti a také kvůli tomu, aby na konci více vyniklo jeho slavnostní obrácení se do vlastního nitra, kde najde Hospodina (nutno podotknout, že ne skrze jakoukoli církev, on nepotřebuje ostatní, on se jenom sám obrátí do vlastního srdce – jak jednoduché, kde najde boží lásku i milost). Právě jeho nezávislost, nepatří až tolik mezi barokní prvky, ale autor si s ní dost vydatně hraje, na takového novodobého „vandráka“, který sice hledá smysl života (což můžeme o „vandrákovi“ tvrdit také, ale zas nenachází nic, co by ho uspokojovalo, tak jde dál, akorát že Jan Ámos neskončí na drogách jako vandrák, který prohledá všechny stavy, ale obrátí se k Bohu, kde najde největší uspokojení. Zase se tu setkáváme s tou barokní jednoduchostí, že člověk už po prohledání třetího stavu tak trochu čeká, že tohle přijde, protože on se přece nemůže rozhodnout pro jedno zaměstnání, už jenom kvůli tomu, že sám sebe označuje tak trošku utopistickým označením poutník. Viděli jste někdy poutníka, že by po ohledání mediků odešel studovat medicínu, já také ne, a proto se opět dostáváme k prvoplánovosti a předvídavosti, která nás pronásleduje celým labyrintem.

V úvodu jsem se sám sebe ptal, v čem se Giovanni a Jan Ámos nejvíce barokně projevují. Marnost a pomíjivost, které patří mezi typické barokní prvky zdobí naše město. V pekle panuje řád (zastoupen Luciferem), a zase se vracíme v kruhu k tomu, že pod zemí už není na moudrost místo, na druhou stranu je ve městě více elementů než samotná královna Moudrost, avšak zde chybí ten řád, který je tak strašně striktní v říši pekelné. Dá se snad dokonce říci, že pro ortodoxně barokního člověka, by mohlo být peklo v jistém smyslu vysvobozením, snad alespoň po duchovní stránce příjemnějším místem k životu než Komenského město, neboť nabízí alespoň řád, což se o zcela zkaženém kruhovém městě říci nedá. Je ale pravda, že i poutník Labyrintu se se záhrobím setká a zaujímá k němu rozhodně negativní postoj. Není ani divu.

Motiv pokušení vystupuje výrazněji do popředí u JAK, který předhazuje poutníkovi nabídky skrze jeho průvodce Všudybuda a Mámila, kteří mu neustále vnukávají nabídky na zajímavá povolání, ale jelikož poutník s jejich stavem není spokojen, zase od toho rychle opouští a sami uznávají, že je čas pohnout se dál a hloub do městského labyrintu. Komenský zde implikuje motiv brýlí Mámení, které

poutník nosí na sobě při prohledávání většiny stavů, ale i přes tyhle brýle vidí na lidech všelijaké nešvary a špatnosti, takže o to je jeho překvapení větší, když si je sundá, protože pohlíží na skutečné zrůdy nejenom se zruinovanými nitry ale i zevnějškem. Tady si můžeme poprvé povšimnout narůstající kritiky společnosti, která obývá toto město, ona za to sice nemůže to i Komenský připouští, vliv města jako labyrintu je zřejmý (minotaurí labyrint – mýtus o Théseovi a Arianě). Zato obyvatelé pekla jsou se svým údělem spokojeni, Manni neříká, jestli jsou podzemní zrůdy v pekle spokojeny nebo ne, zase se ale dostáváme k té robotické podstatě nedůležitých postav v barokní literatuře.

Kdybych se měl vyjádřit, k typickým prvkům v barokní literatuře a jak je použili mnou zvolení autoři, tak poutníka, který je ryze klasickou postavou pro toto období, Komenský zasadil na motiv cesty, který už známe z Bible, vlastně vždy lidstvo někam cestuje, kdyžto Manni si vybral jiný způsob vyjádření a vlastně všem smrtelníkům do jednoho nastavil stejnou laťku, a hodnotil jejich muka v pekelném žaláři jenom podle toho, jaké byly jejich hříchy. Každého na Věčném pekelném žaláři udiví Manniho expresivita, kterou se snažil lid chránit od pekla, protože barokní člověk toužil objevovat nové věci, nová místa a ani peklo nebylo výjimkou. Manni si tak zkoušel vytvořit své vlastní peklo, o kterém ve svých spisech hodně přeháněl. Díky tomu se většina lidí spíše přiklonila k té části své osobnosti, která se pekla bojí, než k té, která peklo chce poznat.

Oba měli potřebu vyjádřit se k obrácení k Bohu po svém, nicméně v konečném důsledku došli k tomu samému a to sice pro kvalitní a radostný život, je nejlepší zvolit si dráhu věřícího křesťana. Oslavování Boha mi hlavně u Komenského, který jím vyplnil skoro poslední pětinu svého díla přišlo až přehnané, ale vzhledem k úrovni vzdělanosti tehdejších čtenářů logické. Motiv smrti nám jezuita líčí jako částečné vysvobození, které ale při prohrání božího soudu a odeslání k věčným pekelným mukám, může být nekonečné utrpení, protože bída, chudoba, úzkost, nemoc apod. vám dává naději, že někdy skončí, když to pekelná muka jsou věčná a nekonečná, bez jediného polevení vás zahrnuje pořád stejně strašná bolest. Komenský se staví, jak už jsem zmínil výše, k jakékoli kooperaci se záhrobím velmi odmítavě, takže s motivem smrti ve své alegorii skoro vůbec nezabýval.

3) Septima 1.pol

JE TŘEBA ZABÍT EVANGELÍKA

Hrdina přijíždí do mýtického mikrokosmu dědiny, obývaného několika málo obyvateli, který už neopustí ani on, ani filmová kamera. Hrdina přijíždí coby cizinec, neznalý kultu a pravidel hostiny, základního rituálního shromáždění: pije nejprve sám, na špatném místě a špatnou tekutinu. Především je však evangelík, z hlediska římskokatolické komunity tedy kulticky nečistý, což se mu na každém kroku připomíná: *"Přijďte do pekla!"*

Cizinec přijíždí, ovšem dědina má dostatek vlastních problémů, jak zjeví ve svém *prologu* dvanáctičlenný *choros* pantátů. Tradiční patrimoniální řád se rozpadá, když Sekal využívá válečných okolností, intrik a manipulací k hromadění majetku. Staré rozdělení půdy přestává platit, Sekal získává stále víc a hrozí, že eschatologicky "spolkne celý kraj"; nesleduje ovšem cíle ekonomické, jelikož spolknuté statky nechává pustnout. Sekal s sebou přináší *chaos*, rozpad a nihilismus, expanze jeho moci připomíná rakovinné bujení.

Sekal se nezastaví před ničím. Znesvěcuje chrám svou nečistou, egoistickou vášní, nerespektuje svátost manželství a nakonec si vyžádá oběť, zcela v souladu se svou rolí mýtické bytosti. Vyžádá si oběť Anežčina panenství.

Obětní "beránek" (lat. agnus) Anežka. *Agnes*, jméno pocházející z řeckého *hagné* (čistá, neposkvrněná), je pouze jedno z těch, která mluví. Jménem *Baran* se tradičně honosili tvrdohlaví evangelíci neúnavně vzdorující rekatolizačním snahám; asociace vyvolané jmény *Sekal* či *Zápřdek* směřují jasnými směry.

Oběť se zřejmě příliš nevydaří, Sekal ji nepřijímá. Z filmařského zdůraznění této události a jejího sugestivního hudebního doprovodu lze nicméně vyčíst (či spíše vycítit) hypertrofovaný kult panenství, který spolu s Anežčiným nefunkčním manželským životem poukazuje na hlubší problémy dědiny. V Sekalově řádění lze pak spatřovat i jejich pouhý symptom.

Sekal se mstí svému otci a jeho oficiální rodině - žádá si právě Anežku, manželku svého nevlastního bratra, a hrozí otci sebráním statku. Sekal se mstí, protože je *parchant* a jeho matka *děvka* - Sekalova msta koření v podřadném postavení nemanželských dětí a jejich matek, které pravděpodobně vycházejí z úcty k manželství, rodině a dědické linii, v důsledku však právě tyto hodnoty rozvrací.

Sekalova konání však překračuje vyřizování účtů v rámci rodiny a stává se ohrožením celé vesnice. Podobně jako v některých klasických řeckých tragédiích, soukromé se stává veřejným, problém rodiny problémem obce. Msta nemanželského syna zároveň připomíná vedlejší zápletku z Shakespearova *Krále Leara*. Zatímco Sekal tedy odkazuje k Edmundovi, Juraj Baran má v lecčem blízko k Hamletovi (kterého nápadně připomene i Anežka-Ofélie) - nejenom v protestantském vyznání, ale i v (související) introspekci, jíž mezi ostatními postavami zcela vyniká, a jistém váhání. V rámci použití filmového média ovšem jeho slovní jednání nepostrádá silný vizuální doprovod jako strhnutí krucifixu se zdi nebo bezmála uškrcení malého chlapce.

Vizualita Sekalova naproti tomu odpovídá spíše mýtické vnějškovosti - často se objevuje se svým atributem, živelným, takřka splašeným dvouspřežním, které jasně ilustruje Sekalovu nezkrotnost a ničivou sílu. Podobně jako jeho kumpán Záprdek - opět *parchant* - i Sekal pak představuje mýtickou figuru v principu *hybridní*. Zatímco však Záprdkova *hybris* spočívá v malém vzrůstu, slizkosti a prosté ošklivosti, Sekalova se zakládá na vlastnostech právě opačných. Ironicky se totiž v prostředí lidí přirozeně ošklivých (pantátové, Anežčin manžel, ale i Juraj Baran, kteří všichni trpí mj. nějakým defektem chrupu) stává nejvíce hybridním, neřádným a špatným právě člověk s tělem bezchybným, jaké má Sekal.

Sekal se mstí a rozvrací řád, do toho přichází cizinec. Proč by však právě on měl zabít Sekala?

Similia similibus curantur; Juraj Baran s Ivanem Sekalem jsou si velice podobní. I Sekal nespádá tak docela do mikrokosmu dědiny, jeho válečné zkušenosti a kolaborace s nacisty z něj rovněž činí člověka hraničního, hranice překračujícího. Sekal i Baran oba jednájí prude a zbrkle. Oba jsou silní, zdají se jedinými silnými muži, jedinými opravdovými muži v celé vesnici - jako mýtičtí hrdinové tedy fyzicky přerůstají ostatní obyvatele dědiny. V neposlední řadě se podobají i svými obličejí, a to do té míry, že je lze zpočátku jen s obtížemi odlišit.

Střetnutí Juraje Barana s Ivanem Sekalem se jeví jako nevyhnutelné a dojde k němu záhy. V hospodském souboji, kde Juraj vystupuje jako dokonalý cizinec (sedí sám u špatného stolu a pije špatný nápoj), se zároveň prorocky předznamenává nevyhnutelný závěr:

"Příště tě zabiju." - "Nebo já tebe."

I starousedlíci se brzy usnesou, že cizinec jako jediný je dokáže Sekala zbavit. Juraj Baran ovšem váhá vyslyšet jejich prosbu; váhá mezi Písmem, které pro něj, evangelíka, představuje nejvyšší autoritu, a stále jasněji vyvstávající lidskou odpovědností zastavit Sekalovo řádění. Aby jednal a naplnil svůj úděl, musí projít proměnou, na jejímž konci vyjádří přesvědčení nepříliš evangelické: že zabití Sekala mu nejen zajistí místo v nebi, ale i okamžitý vstup, což by znamenalo svatost v římskokatolickém pojetí.

Tato proměna tkví v postupném sblížování se s dědinou i jejími obyvateli, v otupování zpočátku ostrého náboženského konfliktu a nacházení společných hodnot. Juraj Baran odpouští od svého antikatholicismu a přehodnocuje některé své postoje, zatímco v opačném směru podobně postupuje římskokatolický farář, když například nachází hranice Sekalovy zpovídatelnosti.

Proces sblížování dobře ilustruje proměna Baranova chlastání: Zatímco nejprve pije u špatného stolu slivovici, po druhé už v hospodě pije režnou (u vlastního stolu). Následně pije slivovici s farářem, o něco později už je pozván ke stolu s pantáty. Vrcholem se stává chlastání se Sekalem

(který předtím společné obcování odmítl), během něhož dochází k Baranově *anaxagoris*, prohlédnutí, a zároveň *peripetii*, neboť Baran přestává váhat a souhlasí se soubojem na smrt.

Stahují se mračna, přichází bouře - kosmos sám sleduje zápas, který se odehraje o půlnoci u křížku, v hraničním čase na hranici dědiny, u emblému řádu, jehož obráncem se nyní stal Juraj Baran. Pro římskokatolickou vesnici nejenom zabije Sekala, ale nakonec i umře - obětuje se. Princip *pharmaka* tentokrát zafunguje. Proč?

Juraj Baran je čistší než Anežka, neboť na něm neulpívá špína "dávne kletby" - bigotního katolicismu, z něhož se zrodili Sekal i Záprdek (Sekalova matka a Záprdkův otec se nápadně projevují coby nejvyhraněnější antiprotestanté). Anežka se stala pouze obětí této špíny, obětí hypertrofovaného kultu panenství a majetkově motivovaných sňatků, které tak ostře kontrastují s Jurajovým vztahem k jeho ženě "Terezce".

Nikoli *beránek*, jedině Baran mohl napravit řád dědiny; ne však vyhraněnou konfrontací, ale jedině účastí a snahou o porozumění. Hned v několika scénách (Poslední večeře, Ukřižování) Juraj Baran připomíná Krista (katolíci si jej museli nechat i umřít, aby to měli mýtický kompletní); zdůrazňuje tak spíše společné vyznání obou denominací, zdůrazňuje jistou flexibilitu, pro křesťanství zásadní, a znovu vyzdvihuje přikázání lásky (svého "dobrého člověka") nad všechen řád a zákon - nad řád a zákon, z něhož se Sekal zrodil a který zneužíval.

4) Septima, 2.pol.

DÁVEJ, BER, NEZPÍVEJ

Píseň Sagvana Tofiho Dávej, ber zachycuje oficiální totalitní kulturu v nejpozdější fázi rozkladu, jak ostatně napovídá skutečnost, že byla nahrána v roce 1988. Zmiňovaný interpret odvádí opravdu pozoruhodný výkon, stejně jako skladatel a aranžér Ján Baláž, a především textař Eduard Pergner. Právě jeho práci bych se chtěl věnovat nejpodrobněji.

Nejvýraznějším rysem textu je patrně jeho absolutní vnitřní prázdnota, Pergner nám zkrátka Tofiho ústy nesděljuje nic. Vlastně jen vyzývá posluchače, aby se nebáli žít. Text provází i fantasticky bezděčná ironie, týkající se počtu slok mimo notoricky známý refrén. První sloku tvoří dvě rozvitá čtyřverší, v druhé již Pergnerův génus počíná skomírat a spokojí se se čtyřverším a mezi druhým a třetím nájezdem refrénu už posluchač najde pouze patřičně „odpíchnutou“ mezihru. Není divu, zvolené téma a snaha o nekonkrétní atmosféru příliš námětů vskutku nenabízí. Jediným možným, zároveň však mimořádně chatrným vysvětlením tohoto postupného mizení textu by snad mohla být snaha dát písní ještě větší razanci a údernost, ale snad ani prominentní socialističtí textaři nemohli doufat v úspěch takto prostoduchých postupů.

Posluchače, nezasaženého socialistickou každodenností, jistě zaujme, že Tofiho skřehotání je posazeno do druhé osoby. Bolševický fenomén tykání a tehdejší způsob oslovování vůbec by jistě stál za širší zmínku, my si jen povšimněme rozdílu mezi tykáním padesátých let a v Dávej, ber. Toto důvěrné oslovení v padesátých letech – dost paradoxně – spíše stlačovalo člověka, či spíše soudruha do společnosti, uniformity, mezi své druhy. Bylo vyjádřením naprosté rovnosti, kdy již není třeba nikomu vykat, a mělo v adresátovi posilovat pocit sounáležitosti a pospolitosti. Vyzývalo tak k budování, ať už v materiálním, nebo duchovním smyslu (navazování nových přátelství či cudných lásek). Když stejné zájmeno použije o čtyřicet let později Pergner, rozhodně už se mu nejedná o budování. I jeho tykání se sice v podstatě obrací k větší skupině, zde k mladým soudruhům, jenže vyzývá k samostatnosti, v komunismu až nezvyklé. Příznak uniformity a rozpínavosti strany se však vznáší v druhém plánu. Stačí si uvědomit, že poté, co se nejistý jinoch odhodlá a otevře ony dveře, za nimiž se povaluje Sagvan, nijak se tím nevymezí, naopak, vstoupí do světa hotových, silných a vyzrálých občanů. Osudovost této volby zdůrazňuje hudební doprovod, sloužící jinak jako pouhá kulisa vcelku expresivního Tofiho zpěvu. Především neměnný rytmus bicích, ozývající se jakoby z velké dálky, by šlo po několika panácích chápat jako pravidelný rytmus Božích mlýnů, odbíjení

zvonu či memento neúprosně uplývajícího času. Naštěstí nejsem nijak zběhlý ve světové pop-music osmdesátých let, ale zdá se mi, že hudební složce nelze upřít moderní stříh. Alespoň melodii a doprovodu se tedy podařilo držet krok se západem, přičemž lze toto vyrovnání imperialistům považovat za skrytou ambici většiny normalizačních umělců.

Použití druhé osoby může mít rovněž opodstatnění v příběhu filmu Kamarád do deště, v němž se píseň objevila poprvé. Adresát je poněkud překvapivě muž, jak vyplývá z celé první části první sloky. Mužský rod se však s postupem času rovněž vytrácí, což by snad mělo vést k rozšíření Pergnerovy výzvy i na nerozhodné svazáčky. Šovinista by k tomu dodal, že ostatně i verš *Nedělej fóry, no tak dávej, tak dávej*, objevivší se v refrénu, v sobě skrývá výraznou erotickou konotaci.

Je zřejmé, že výzvě písně výrazně ovlivňuje osoba zpěváka, v roce 1988 už dostatečně zavedené persony. Fyzická podoba, Pergnerův text a také vhodně dramaturgicky zvolený výraz zpěvu jej stylizují do role pokuše, jakéhosi totalitního Mefista, jen s tím drobným detailem, že je-li Tofi Mefisto, pak se peklo mění v nebe, neboť je nanejvýš žádoucí uposlechnout jeho výzev a podlehnout černé hřívě, chlupaté hrudi a ohnivému pohledu, což se mi tak úplně nepodařilo.

Dalším výrazným rysem písně, k němuž nás dovádí především Tofi osobně, je výzva k bujarosti. Ač se v textu ani zdaleka neobjevuje, při spojení tématu „vkročení do života“ a rozevlátého, bouřliváckého interpreta asi většinu posluchačů napadne. Něco takového by se v padesátých letech také nemohlo objevit ani v nejskrytějším podtextu. Tehdejší písně měly dovádět k soudruhy k radostnému, bezpohlavnímu, ctnostnému veselí v kruhu pracujících, ale touhu po takovémto veselí by Sagvanovi zkrátka nikdo neuvěřil. Je ale samozřejmé, že Tofi jistě lépe – ideologicky i umělecky – zúročil svůj zjev a temperament na filmovém plátně, či spíše na televizních obrazovkách. Tam mohl zapadnout do škatulky normalizačních hrdinů, připomínajících zesměšněné postavy romantismu. Tuto charakteristiku splňuje například kromě hrdiny hitu Michala Davida Nonstop právě legendární dvojice Vaculík-Tofi. Přirovnal-li jsem Tofiho coby zpěváka k Mefistovi, filmové duo jako by v sobě ukrývalo rysy Lenského a Oněgina, jakkoli trapně zjednodušené a z vulgarizované (Vaculík coby plachá duše básníka, jehož život byl přerován tragicky zbytečnou smrtí v okamžicích rozletu, Tofi pak jako znuděný cynický svědce).

Náznak dvojsmyslu, výzvy k rozevlátému životu, by se snad mohl skrývat v titulním úsloví *dávej, ber*. Nejsnáze lze tuto radu pochopit jako až překvapivě bohémské a lehkovážné zvolání. Vlastně bychom podle Pergnera měli do života, do svého zasvěcení vložit vše, co můžeme. Oběť při budování vlastní kvalitnější identity by však po nás mohl žádat i textař let padesátých. Rozdíl tkví ve slůvku „ber“. V období těsně po Vítězném únoru bychom snad mohli za své oběti sklídit plody společné práce, případně se mezi rozradostněnými pracujícími poveselit nad plněním pětiletky. Nic takového už osmdesátá léta vyzývají. Ber. Vem si, co ti patří, a hlavně žij. A kdesi za podiem, na němž si může Tofi vyřvat hlasivky, se k tomu potichoune dodává: A uteč z toho hnusu všude kolem.

P.S.: Velice často jsem v eseji používal slovo „výzva“. Právě mentorský, didaktický rys textu, byť leckdy dovedně skrývaný, je – bohužel – hlavní odlišností normalizační a současné pop-music.