Reprezentace bratrů Mašínů jako „nepřátel socialismu“


Summary

Representation of Mašín brothers as „enemies of socialism“ in short stories edited by Naše vojsko publishing house (1966–1987)

Short stories about Mašín brothers illustrate the way, how the socialist state regime tried to get a hegemony and to persuade its citizens arguing that people who did not agree with the system were criminals and murderers.

Mgr. Josef Švéda, MPhil., Ph.D.
Ústav české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. J. Palacha 2
11638 Praha 1
josef.sveda@email.cz

Volání hlasu v pusté ulici – několik okouzlených poznámek ke knize Petra Rezka

Blanka Čináňová

Pokusil jsem se jednou ukázat, že umělec, podobně jako filozof a politik, který ve svých rozhodnutích pouze nemůže, ale stojí na hraně smyslu „vše nebo nic“, jako bázník i terapeut, jsou zvláštní existence. Jsou to ti, kteří skvělý volání hlasu v pusté ulici a vědí, že v této ulici jsou sami. Nevědí, kdo je volá, odkud je volá, zda je to lékař a jak je silný protivník.

Roland Barthes se ve Světle komoře ptá: „Mám-li rád nějaký snímek, jestliže mé znepokojuje, prodlévám u něho. Co dělám během celé tě doby, kdy jsem s ním?“ Tato otázka nemíří pouze k problému recepcie, ale ptá se po tom, co to vlastně znamená opravdu „být s“ uměleckým dílem. Předmála a studie Petra Rezka, zařazené do pátého svazku jeho spisů, na tuto otázku odpovídají. Název Říše, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let toto pobývání zdánlivě tematicky a časově omezují, respektive zaměřuje na konkrétní umělecké projevy, jako například pop-art, land-art, body-art, minimalistické sochařství, happening či konceptuální umění, ale napříč těmito jednotlivými exkurzemi se line několik perspektiv, jenž otevří „obhlížející“ témata a otázky aktuální dnes možná mnohem více než kdykoli předtím – jak rozumění umění, v čem spočívá podstatu kritického postoje, jakou roli hraje osobní fascinace diváků (či čtenářů) nebo jak se současné umění vztahuje k tradicím evropského umění.

cínace = očarovat), ale rovněž k svazku, vazbě. Být fascinován tedy naznamená být očarován objektem svého pohledu, ale především s ním být i svázán, nechat se jím prostopit – „Oko se nezototožuje s tělem, ale s objektem své pozornosti,“ piše ruský básník a eseista Josif Brodskij. Tradiční evropské umění charakterizuje podle Rezka nekonečný a nepřekročitelný rozdíl mezi dílem a skutečností pozorovatele, který neumozňuje vztah protopoupení, proniknutí, pouze rozumějící vnímání. Fascinace, o níž piše Rezek, nemůže být živena pouze principem vzněšeného, jak ho známe z kantovské estetiky. Úzas nevyvolává nepřítomné a nenepřítomnost, anebo (re)prezentovatelné, ale to, co je přítomné, zpřítomnění je v maximálně možné míře. To, co je blízké, a proto obraci autor svou pozornost k věcím.

Přímo prostřednictvím věcí se podle Heideggera můžeme dostat k bytostným jádru blízkosti. Už při interpretaci původního, latinského pojmu res zdůrazňuje Heidegger význam věci jako toho, co se někoho týká. Věci „uvlastňují“, přivádějí zemi a nebe, božské a smrtečné v jejich dálcech blízko, přibírají vzdáleně. První z Rezkových studií, Fenomenologie pop artu, tuto blízkost věci přiměřuje a analyzuje specificky způsob popartového ukazování věci. Věci výjímají z jejich kontextu, což pomáhou jednak distanci, jednak blízkost. Lichtensteinovy komiksy, Warholovy poľovčí konzervy podobně jako např. dádaistické reakce na modráčky a surrealistické koláže vyjímají věci z jejich původního kontextu, z věcí-kulak se tak jedovatě stávají věci-aktéry, ze živých objektů objekt nadane щeť. Vytvářejí a vyrábí v kontextu a to leckdy doslova – se ocitají v prázdnině, jako by se stávaly zátiší, jemně ohlubily, svou vzlášťi přítomnosti si vysunuly naší pozornost. Rezkova analýza pop artu nesměřuje ani tak k povaze věci jako takových, ale ke způsobu jejich ukazování. Jak musejí být věci ukazovány, abychom se k nim skrze jejich přítomnost mohli přihlížet?

Stereotypní, opakování, mechanizovanost, kýchovitost – třeba základní způsoby jakými pop-artoví umělci ukazují věci našeho každodenního života. Rezek připomíná Biemelov interpretaci, ale současně se vůči ní kriticky vymezuje: „Jestliže Biemel považuje kýky za směšnou, opakování za zmechanizování, každodenní za stereotypy, jak musí vůbec postřehnout, že se Segal, nebo Warhol

8 Brodskij (2003).
9 Heidegger (2006), s. 7–38.
10 Připomínám příkřík několik koláže Jindřicha Štyráka – zobrazované věci jako nemýly hloubku, pouze plochu, jejíž ohněné okraje připomínají cír papiír nebo látky. Takovou věcí se pak může stát i tvař. Na Frontispitu rukopisné knihy s básní Roberta Desnos viděme ambivalentní tvař – tvář stážena z kůže, jejímž povrchem se stává skrytá síť žil; ta druhá tvář se jak byla upravena cihelnou naše kůže připomíná na zed. Trhlinu mezi obývem těla – chybějící ústa a magnetizující oko připadajícího nehmotného čaru kůže a plné rty a zavěšené (možná slefě či zraněně) okolo stážené vnitřní tváře, jejíž hloubka sugeruje chybějící povrch; – vyjadřuje napeří, touhu, uchvácení.
popkulturní emblém, se stává věcí — jež se ve právě díky technickým možnostem mohlo dít donekonečně, oživuje a přítomně zření povrchu navrací uměleckému dílu ono „zde a nyní,“ řádnému obsahu (reklamní fotografie) dává nové významy. Když Walter Benjamin kriticky hodnotí dádaistické postupy, piše o znehodnocování materiálu uměleckého díla, dádaistické básně coby „slovní salet“ namíhaný z jazykového odpadu, obrazy s nalepenými knoflíky a jízdenkami mají svými „výrobními postupy potupnou značku reprodukce.“ Dádaistické zacházení s materiálem pod něj neumozňuje soustrédení do nitra věci, ale naopak vedle k postoji rozptylení. Pop art podobně jako dada dezontextualizovaná věci upozorňuje je na jejich bytostný význam, ale navíc tematizuje způsob jejich ukazování právě v těch rámcech, z nichž je vyjímá. Nejedná se o posun od soustrédení k rozptylení, ale od nitra do povrchu, od skrytého k zjevnému, nepřítomného k přítomnému. Oproti jedinečnému ukazování věci dádaistických ready mades, pop art ukazuje věci zmnožené, duplikované, samé opakované, naléhavé a i irituující, jako by chránilo před těškostí, naopak nutí k soustrédení — k soustrédení k povrchu.

Ve skutečné, neimaginární přítomnosti věci spočívá jejich síla. Výslovná přítomnost věci přivádí autora k úvahám o happeninguu, k akčnímu umění. I tentokrát autorové fascinování pohyby míří k problému evropské tradice. „Happening v sobě obsahuje problematiku dějin nosti v našem světě, stojí v něm proti sobě evropská tradice založená na propastnosti mezi bytom a jsoucennem, která zakládá také obraz, a „povrchovost Ameriky. Ž“ Tam, kde se většinou nalézají pouze rysy divadelní — stržení diváka, jenž se sám stává aktem umělecké akce, vidí Rezek i rysy dějiní, zkušenost s časovostí. Akce se stává událostí — v bezprostředním prožívání přítomného okamžiku dostává divák/aktér příležitost vidět svou životní historii v celku, v právě probíhajícím tušit budoucí vzpomínku, budoucí mimohnost se stává součástí přítomnosti. V této perspektivě se jeví akční umění jako návrat k původní, primární funkci umění — umělecká událost se stává rituálem, vzpomínka, která je součástí přítomné chvíle, neumozňuje reprimu, ale „pouze“ znovuprozří a vyděluje aktera z profánního plynutí času. „Každá akce je pak neobzrovým autopoieté, je světákem jednotlivce, který prozkoumává pole, kde je ještě sám sebou — tělesně, duchovně, v činu i v myšlence. Akce je světákem, který dává smysl všedsnosti, které je rámeč.“

Situation pop-artu či performativního umění je tedy pro Petra Rezka situace mytickou. V čem spočívá mytická síla umění? Nejde o nějaké transcendencí vytržení, neproměňuje nás duchovní skutečnost uměleckého díla, jež je vzdálená skutečnosti recipiente, jako se tomu děje v případě klasičního umění, opět zdůrazňuje autor, „spíše se nám nedaří rozlišovat v obvyklém smyslu, kdy obrazech je
dojem obrazem, socha jen sochou, něčím umělým na rozdíl od skutečnosti.[...]

Dilo jako by bylo reálnou skutečností, a přítom víme, že je nízki, ale také víme, že není iluzi. Spíše se tedy obvyklá skutečnost stává problémem.14 Povaha mytu, mytické situace však neodhaluje žádnou jeho obsahu, proto se Rezek nepouští, na rozdíl od naprosté většiny soudobých teoretiků, do analýzy vnitřní struktury či deskriptory mytického či symbolického encyklopedie mytu, ale ptá se po tom, v čem spočívá sama mytická situace. Pro její vystíhání si vypůjčuje pojem z versologie a definuje mytus jako „chvíli s těžkou dobou.“ Jedná se tedy o okamžik, na němž je důraz, doslova o chvíli, která nes nízki, je obtéhána „našedlostí světěm“ tato našednost důsledně neukazuje nejen na heideggerovská našednost, ale i k sado-
avání, o němž je souvislosti s mytickým významu již Zdeněk Neubauer.15 Podle Ne-
ubaera musíme nahlížet, respektive naslouchat mytum nikoli jako in-formaci, nýbrž jako ex-formaci skutečnosti skrze svět, nepovažovat je za ex-pres, ale za in-spráce. Jejich primární funkce nespočívá v tom, že nám svět vysvětlují, ale že nás s ním slabují. O souvislosti mytu a hudby piše také Lévi Strauss nebo Walter J. Ong.16 Ong zmíní, že mytus je z hlediska významu v souvislosti s psychodynamikou osobní proměny — pouze zvuk dělá způsob plnění vážít, aniž ho porušuje — zvuky zaznamenávají vnitřní struktury věci (dostupnost, písečnost, materiál), které je vydávají. Lévi Strauss nalézá spojitost mezi mytem a hudbou. Mytus vzniká podobně jako orchestrální parťoritu — nemůžeme čist jednu notou osnovu ze zvuku, mytus vznímat celou stranu — anebo jako symfonii — v každém okamžiku se prolíná v našem vědomí to, co jsme slyšeli před chvíli a co coželně vzužuje určitý očekávání. Pomineme-li, že ve vědomí posluchače mytického přiběhu musí neustále docházet k rekonstrukci určitých struktur, jež se podobají podle Lévi-
straussa akordům, jedná se o tutéž zkušenost časového rozmezí světa, jíž nalézá Rezek v performativním umění v souvislosti s „pretencí vzpomínky“.

Mytus byt situace s těžkou dobou a neodkazuje pouze na násadu, nala-
denost, slabování, ale rovněž na tůzi, kterou musíme nést. Rezek dokonce mluví o neusnělitelné tůzi — a právě v této chvíli podle něj přichází mytus, aby situaci ovlivnili, učinil ji snesitelnou. To je jádro i situace umělecké. Ona lehkost, ke které počínají Orfeou touží dospět všichni básníci. Ne náhodou je Orfeoovo umění vyjádřeno opět skrze zvuk a hudbu (i když podle Alkídama vynalezl i pís-
mo). Orfeův zpěv v sobě nes tůzi smutku a má moc dojmout všechny podsvět, dokonce i Tantalo přestane nabírat vodu a Sisyfos valit kámen, vzkřesk stranu důkladně upoutat duby i šelmy nebo zastavit točík. Ale teprve poté, co podruhé spatří smrt choti a poblíž jej připoutá k spatené „tůzi“ Tartaru, po svém ná-

9 Benjamin (1979), s. 17–47.
10 Rezek (2010), s. 62.
12 Rezek (2010), s. 127.
15 Ong (2006).
vratu z podsvětí se stává básníkem lehkosti – jeho písně se nedojímají vlastním neštěstím, ale zpívají o zapovězené vášní druhych („Léčím teď tónem zpívá jí hodlám o chlapcích, které bohově mívává v lásce, a o dívčích, které se našlyždá žárem jin zapovězeným a za vásěs trest je stihl,“ básní Ovidius.) Setkání s tím, čem a milčením bezkrvých stínů probouzí řez, zpěv, jež nemá nikoli ani po smrti, když vlny unášejí useknutou Orfeovu hvězdu k břehům Lesbu. Blanchot16 píše o zkoušení hloubky, Orfeovo dílo spočívá podle něj v tom, že přivádí umění nocí do dne a ve dne mu dává tvar, podobu a realitu. V Rezkově chápání můtu by to byla zkoušenost povrchu a tíže. Obousdí, tíže i povrch, nás vrací k věcem, neboť věc je to, co něco váží, co má nějakou váhu a prostřednictvím věci se člověk k tíži a váze může přiblížit – ohmatává je a potěžkává.

Umění 70. let těší se strukturální a strukturaci, věci se vytrácí a místo nich nastupují struktury tvořené poukazovými souvislostmi, konstatovala Rezek. Umění, jež v sobě nese původní silu můtu, nás však učí vidět, co se děje, kdež se věci setkávají. A to nikoli ve smyslu vzájemných poukazů, ale ve smyslu věci – události. Je například zděda rozmišťová v galerii jako exponát určený k sezení? Pokud ji člověk neidentifikuje jako nedotknutelný exponát a posadi se, vstupuje tím do uměleckého díla. A pokud sám kontext galerie „posvěcuje“ umění, z prožených předmětů činné umělecké, jak v moderním umění funguje či selhává tradiční, ritualní a sakrální funkce? Rudolf Otto17 například zmiňuje tři projevy posvátného v umění – ticho, prázdnost a milčení – liturgická hudba v největší významné okamžiku umělé, básnické slovy vytváří ticho a utech v pomlčkách. Smyšle takový „vy-pověď“ spočívá v přijímání nepřítomného, přiblížení vzdáleného, poukázaného na noci potenciálně přítomné, ale v zásadě nepřítomné. Rezek v souvislosti se svatostí zdůrazňuje moment oslavy – „oslavena více vystupuje jako jedinečná a nenahraditelná, posvátná v umění tak vznikla jako oscilující předvedení, ztratou distance nebo holou přítomností“. Jako předměn není v předměti platné, není holá přítomnost v cílom, co je přítomné.18 uvažuje Rezek. Svátečnost se rodi z „holé“ přítomnosti, nejde o ani o situaci estetického ohromení (divák je ohromen uměleckým předvedením a umělecké dílo se pak redukuje pouze na výkon), ani o extatické splnění života a umění, ani o jejich konfrontaci, jejíž podstata spočívá v (mýtickém) zpřístupnění, respektive v přivádění do přítomnosti: „umění je tu pro život, životu konečnému přivádí do přítomnosti přítomnost toho, co je silnější, nadilské, co patří do oboru masky a božského.“ Podstatu holé přítomnosti připomíná Rezek význam masky, tzv. „čechoslovenského“ – kde je fyzicky blízko (blízkost zejícího a zirájícího pohledu, ale i tváře, pokojky,

16 Blanchot (1999).
18 Rezek (2010), s. 151.
19 Rezek (2010), s. 151.

Boh atř! povrchu lidského těla) a současně nekonečně daleko (ne-lidská děsivost, hlubinu toho, co maska zakryvá, i toho, k čemu poukazuje) – „V takové blízkosti se ohlašující dálka je smrt a smrti nedovolene odpojována, akolik je náchylně stále – a v blízkosti v další jež život, který se odehrává teda, ale sahá až tam, kde život má svůj konec.“ Každá soukromá situace, která nastane v okamžiku této „maskovití“ performance, pak nabývá podle Rezka silného významu, stává se událostí – viděno perspektivou můtu umožňuje katarzi.

Může umění tuto holou přítomnost a svátečnost zachycit jinak než v bezprostředním „stření“? Na konstituování smyslu „akce“ se může podílet i její dokumentovaní. V několika kapitolách se tak Rezek dotýká problému dokumentum, dokumentování, vzpomínání i paměti.

Obrab k mediální a sebereferenci představuje jako další z tendencí umění 70. let. Na jedné straně tedy performance a happeningy zdůrazňující „tady a těde“, na druhé sebereferenci obrat do nitra, pojíti umění jako definici; k umění, které existuje jako „výrok“ (koncepční umění). V obou případech hrozí ztráta smyslu a rozpuštění v monologické výpovědi sebeobjektů. Rezek si všímá, jak často mají umělci potřebu své akce dokumentovat a očekávají, že tento dokument bude zčásti podporován svědoměkem a svědce, který dokonce až nějakou míru přivádí k výrazu o přítomnosti, které je-li nějakou akční činností zkonstruováno a dokumentováno, je místo přítomnosti umění přesněji, jakou je přítomnost akce.

Obráb k mediální a sebereferenci představuje jako další z tendencí umění 70. let. Na jedné straně tedy performance a happeningy zdůrazňující „tady a těde“, na druhé sebereferenci obrat do nitra, pojíti umění jako definici; k umění, které existuje jako „výrok“ (koncepční umění). V obou případech hrozí ztráta smyslu a rozpuštění v monologické výpovědi sebeobjektů. Rezek si všímá, jak často mají umělci potřebu své akce dokumentovat a očekávají, že tento dokument bude zčásti podporován svědoměkem a svědce, který dokonce až nějakou míru přivádí k výrazu o přítomnosti, které je-li nějakou akční činností zkonstruováno a dokumentováno, je místo přítomnosti umění přesněji, jakou je přítomnost akce.

Fotografie jde mezi, která je kladena vůči šílenství. Šílenství – stav, kdy jsme tak, že nelze říci, kde jsme – se podle Rezka vystavuje ten, kdo se setká s něčím absolutním, s „propastným ukazováním“. Zacházejí nás měje pouze „vykořičenou z absolutní, z „pražské“ do „sačke“ konečného života. S trochu nadšenku lze říct (chceme-li pokračovat v mýtickych aluzích), že akcí umění nás svou povahou stáhl na jakéhokoliv dionýskovské trestání, opouštění hubinou, zatímco fotografie jako dokument (akce umělé) apolitickým odstupem s touto propastí absolutní na konfrontuje – „Dokumenty nám takto říkají, že sebehazlosti člověka znamená absolutno zhrnutí absolutního, nějakého důvěry v důvěrný vztah.“

Ovšem nechali, kdy dokument ve formě fotografie nahradí osobní vzpomínku,

20 Rezek (2010), s. 146.
21 Rezek (2010), s. 168.
což ukazuje Rezek na pojete památky jako kulturního dokumentu, zaměnění živou paměť (vzpomínání i zapomínání) minulého „mrtvou přítomnosti“.  

Upírývajícímu času, zapomínání lze vzdorovat stupením těla do díla, i ono se může stát médiem paměti. Ostatně klade-li Rezek důraz na zkušenost „stření“, „holé přítomnosti“ či „skutečnosti“ uměleckého díla, zdůrazňuje a zvýrazňuje tím i bezprostřední tělesnou přítomnost. Zaměření na této návaz opět odkazuje k mytu a posvátné, jež se vždy projevuje fyzicky (mystérium trémendum, vkládání rukou, působení reliéků apod.). Nejde pouze o body art, který tělo využívá jako sochařský materiál – nástroj, prostředek artikulace, objekt –, ale vstup autora i diváka do díla, což podle Rezka problematizuje „dlouhověké skutečnost“ díla. Východiskem mu je fenomenologické vnímání tělesnosti jako základního předpokladu situovanosti ve světě. Aspekt tělesné situovanosti prohledejí většinou kapitol. V souvislosti s fotografii a izolovaným autoportrétém například psí o tom, že fotografie oživuje tělesně fotografovaného. Nikoli však ve smyslu Susan Sontagové, nejde o zachycení světelných vln odražených fotografovanými předměty, tzn. o hmotné, tělesnou stopu po věčné, ale o stopu po tělesné přítomnosti fotografujícího. Stisk spouště připomíná „nenavratitelnost chvíle, ve které jsme mohli získat sami sebe“, fotografující se nevšedním způsobem vytváří s sebou i se věcmi, dovolí „otevřít se tomu, co fotografuje“ – jako by on sám byl českou fotoparátou. V literaturě často funguje metafora fotografování jako pohlcování, požádání, fotoparlota polyka aury fotografovaných věcí a lidí, kde identitu, znásilňuje yotherskou přítomnost (v přeneseném i doslovném smyslu), v „Tournierově normální Král duchů“ se přímo objevuje karnevalová metafora fotoparátu coby genitální. Ve Rezkově pojite by byl fotoparlota spíše rukou, dotýkajícím se pohledem, nezachycuje osvětlené, viditelné předměty, ale předměty sám „osvětuje“.  

„V okamžiku, kdy se nás zjevování, ukazování počiná dotýkat, protává předstává být neproblematickým, obsahuje jíž více než ukazování. Navznejme tuto proměnu neproblematického ukazování přechodem od fenoménu k fenomena, lité od toho, co se zjevuje, ke zjevnosti.“ Vzhledem k pojite tělesnosti považuji za stěžejními místa této pasáže „okamžik, kdy se nás zjevování počiná dotýkat.« Nejde pouze o to dotýkat se, ale i být dotčen. Do popředu se dostává haptická zkušenost. Je-li orgánem hmatu celé tělo, pak je hapticita klíčovou zkušeností tělesného života. Zatímco vizualita nás otevře zkušenost odstupu a objektivizace – věci se stávají předměty mého divání, aby byly viditelné, nerozložené musíme od nich pooodstat.« Čísilné je figurální (v ideálním případě statickými) vzhledem k rámci, pozadí. Dotyk vyžaduje blízkost, respektive přiblížení – musíme věcím vyjit vstříc. „Tělesný život je stření – i v pohledu, z ukazování, slýšení, jsme tělesně u potkávaného.“ Haptická způsob potkávání naší tělesnosti se světem může mít dvě základní podoby. V jednom případu se zdůrazňuje neproniknutelnost, v druhém průchodnost. V obou případech se tematizuje fenomén hranice a opět se zvýrazňuje povrch. Povrchem našeho těla se dotýkáme povrchu včetně. Dotyk odliší vnitřní a vnější, živé a mrtvé a především zakousí tvar (v aktivním a pasivním smyslu).“  

Několik kapitol věnuje autor právě problému plasticity. Připomíná pojem patičnosti (patický stav jako odevzda na to, co člověka předpadá, přísně znělku jakou osud, neštěstí a je schopen takového stupňování, že pokud překročí určitou mez, může rozložit samou strukturu naše života). Patičnost je spoutána tvarem, neboť plošnost sama o sobě by překročila do bezměna. „Životní plošnost“, pohyby z níra podle Rezka charakterizuje pojem „životní plastiky“. Pokusy minimalistického sochařství osvobodí se od tvaru pak věnová jako „patičnost, která je vystupňována v rámci plasticity“ – zdánlivá nepřítomnost tvaru (je ale ve skutečnosti spíš bezvzorostí, ale sama bezvzorost může být výjevem tvarů) nevede k absenci plasticity. Díla minimalistického sochařství nás spíše opět konfrontuje s určitou uměleckou tradicí, a sice s rozdílným vztahem k povrchu. Minimalistické se hlásí k povrchu, vnějšíku, význam se rodi z kontextu, z vnějších souvislostí, převrací plasticity „naruby“ – namisto „stupňování patičnosti plošnost“, vystupňovaná prázdnina. Plasticity „na li“ je založena v konfrontování se smrtí, je činem tvůj tvář smrti, pak plasticity „naruby“ je odváděním se od takové konfrontace, a tím i odváděm od základního evropského principu sochařství. Odvrat od takové konfrontace k povrchu má za následek, že smrt na nás hledí odevzda.“ Zajímavou ilustraci této proměny by byla plastika vzniklou o několik desetiletí později, rozhodně by nebyla příkladem minimalistického sochařství, unik od tvaru, vztah ruhu a lice, zde není formou vyjadření, ale jeho tématem. Jedná se o sochu Piety před stavovským divadlem – socha, která vypadá jako sedící postava zahalená v plášti. Figura, která vlastně není figurou, vznikl bez vnitřku, tvar, který spoutává prázdninu, nařazenou, vyvarovanou hmotu „látka“, která skryvá dotovnost, již můžeme vnitř za zlákání plných tvarů. Autorka Anna Chromy komentovala její význam takto: „Věci, které po sobě zanecháváme, například lásky či tvůrcí schopnosti nesou materiální, ale přesto zůstávají. Toto vyjadřuje prázdný oděv komutra. Materiální je pryč.“ 24  

23 Rezek (2010), s. 112.  
24 V pozdních textech pracuje Rezek s Patočkovým pojmem „haptická ozvěna“.  
25 Rezek připomíná Hérakleitovy a Aristotelovy dvojice základních hmatových kválink teplé-studené, vlhké-suché. Případně ještě měkké–tvrdé a dodává jejich vztah k životnosti: suché, studené tvrdé souvisí s neživoti, vlhké, teplé a měkké s životí.  
26 Rezek (2010), 207.
Rezkovo oživení mytických aspektů a mytické funkce umění vychází možné právě ze stěsky po přítomnosti věci, a to i v té nejmateriálnejším podstatě. Tělesné setkávání s (tělesnými) věcmi ostatečně mytu náleží. Umění zakládá svět vztahem k věci, působí Rezek. Jakým způsobem nám haptická zkušenost tedy otevírá svět? V čem spočívá onen „odvzetí ze srdce“, který způsobuje, že na nás odevzadu hledí smrt? A „od čeho“ se vůbec odvracíme? Od nítrna k vnějšímu? Od celku k detailu? Vyžaduje-li haptická zkušenost pohyby a předpokladem „sťát“ je „vstřícnost“, jež sama o sobě asocuje gesto vykrojení od sebe k něčemu (něčemu), tělo nahloučené „k“, napraženou ruku, pak je haptická zkušenost zkušenosti bližení se a blízkosti. Ve chvíli, kdy se dotýkáme věci, zakoušíme povrch, respektuje konfrontac povrchu našeho „žívěho“ těla a „neživých“ věcí, setkáváme se s tvarem, tvárností a tvoravostí, ale i se strukturou věci. Není pouze zkušenost (ne) proniknutelností, ale i tiše a tvrdosti, Pavel Florenskij, rusky teolog, filosof a teoretik umění, analyzoval „metafyziku zobrazovací plochy“ pravoslavného ikonopisu, západokřesťanské olejomalby a pravoslavné rytiny. Podle Florenského vlastnosti povrchu – průzračnost, hladnost, dnnost, tvrdost, měkkost, nerovnost, apod. – zásadním způsobem ovlivňuje charakter umělecké tvorby, ale skrze umělecká díla vyjevují i ducha doby, konfesií typ spirituality či, jak by řekl antropolog, určitě kulturní tvar. Tak například ikonopisové setkání s tvrdým, nepohyblivým a nepoddajným povrchem dřevěné desky, který „je přílis ontologický pro krotký rozum renesančního člověka“, připomíná jiné „tvrdosti“ světa, zatímco průzračné, poddajné, vlnící se plánova svým vratným povrchem vyjádřuje vratnost všeho pozemského. Prsty a ruka umělá podle Florenského přeměňují kolektivním rozumením, „rozumem samotného kultura, o podmínění všeho jiného, o nutnosti vyjádřit, že ontologická schopnost věci je ve světovém následu epochy nahrazena fenomenální smyslovosti. (...). A příznácné spojení smyslové jasnosti s ontologickou nestálostí bylo se v tomto světového tvaru vyjadřuje tendenci umění k své vratnosti.“

Uklidňující síla věci spočívá v jejích pevnostech, stálostí a tvrdostí jejich povrchu, blízkost jejich povrchu ovšem zneklidňuje zjištěním, že tomu tak být nemusí, a ve chvíli, kdy se neživé věci ozývají – mluví řeči věci a věci – ukazují tvar ve jeho bezstavbronost, stálost v nestálosti, pevnost v průzračnosti, struktury v jejich rozpádání.

I jednotlivé kapitoly Rezkový kníh se rozpadají – je těžké, ba skoro nemožné vůbec o tomto textu psát. Sám charakter Rezkova psaní se tomu vztahne a jakákoli reflexe tohoto typu psaní se jeví poněkud nepatřičně (a toto vědomí od počátku

24 Florenskij (2000).
25 Florenskij (2000), s. 75.
26 Co my vsak, kniho... Havran klová / sráz vykřiků, jež té venčiúci / nejadiši noci v roc slava, / kde kopec kopuje a věci věci / (z Holanovy básně O kního ze sbírky Kamení, přidáno)

Literatura


Rezek (2010), s. 300
Rezek (2010), s. 235

Sémantická redundance ve staroslověnských kompozitech

Lukáš Zábranský

Kompozita – nejen ve staroslověnštině – představují fenomenální úkaz, který díky své explicitnosti, exaktnosti, analytickosti, ale i možnostmi klasifikace/analýzy (např. z hlediska slovnědruhového, z hlediska vztahů mezi jednotlivými komponenty, dále z hlediska třídění domácích či cizích, resp. hybridních složení, z hlediska kalkulování apod.) soutěž poznání badatelů. Specifické lexény tvořené skládáním umožňují vyjadřit mimořádný sémantický obsah; navíc z pohybu věci dokáží díky své exkluzivitě, neotřenosti a vysokostrukturovanému založení semy o sobě přibližovat svědectví doby; v stsl. odrážejí kulturu a styl života v dané epoše, ať již byly starší, zděděné z praslovánského, nebo na straně druhé kompozita – neologismy vznikající zejména a překladové literatury pro potřeby vytvořit adekvátní ekvivalenty pro řecké výrazy v textech biblických (zde se nalezají kompozity méně, zvláště v evangelichních textech) a liturgických (zde se nalezá kompozit více), homiletických a hagiografických (zde využívají kompozit zázemí na autorovi, resp. překladateli), ale i z potřeby vytvořit termíny právní. Lze tak pozorovat na tvorbě kompozit jednak možnosti zvýšit pestrost jazyka, jednak napodobování řečiny. Kompozita ve staroslověnštině jsou důkazem vzniku slovotvorby tohoto jazyka a kultury doby, kterou zachycují.


Je vcelku snadné utvářet, jak to učinil ve své studii M. Mitter, obecný řetězec vyjadřující míru explicitnosti vyjadření obsahu se stupnou tendenci: slovní spojení, juxtapozice, čistá kompozita (explicitní vyjádření onomaziologie