

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE
KRITICKÁ PRÁCE ANDREJE STANKOVIČE
(A JEJÍ ODKAZY K ČASOPISU TVÁŘ)
Vladimír Hendrich

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ladislav Šerý

Oponent práce: Prof. Karel Vachek

Doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.

Datum obhajoby: 6. 6. 2013

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television, Photography and New Media

The Theory of Film and Multimedia

DISSERTATION

**CRITICAL WORK OF ANDREJ STANKOVIČ
(AND ITS CONNECTIONS WITH THE TVÁŘ MAGAZINE)**

Vladimír Hendrich

Primary Advisor: Doc. PhDr. Ladislav Šerý

Opponents: Prof. Karel Vachek

Doc. PhDr. Vladimír Novotný Ph.D.

The Date of Defense: June 6, 2013

Degree: Ph.D.

Prague, 2013

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Kritická práce Andreje Stankoviče (a její odkazy k časopisu Tvář)

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Největší pozornost je věnována kritické a umělecké práci Andreje Stankoviče (1940 - 2001). Důvod je nasnadě. Mnozí "tvářisté" na své původní angažmá v umělecké kritice časem rezignovali a v centru jejich zájmu dnes tak či onak stojí politika. Je třeba dát za pravdu Michaelu Špiritovi, že Stankovič „po smrti Jana Lopatky (1993) zůstal jako jediný z někdejšího tvářistického okruhu „praktikujícím" uměleckým kritikem."

Moje disertační práce v určitém ohledu navazuje na práci Špiritovu. Obdobně, jako se Špirit věnoval rozboru literárního díla Jana Lopatky a odkazu časopisu "Tvář", pokouším se osvětlit a interpretovat smysl nejdůležitějších kritických intencí Andreje Stankoviče.

V naší zemi jsme byli nejednou svědky toho, že Stankovič byl veleben jako básník a nedoceňován, ba často naopak vulgárně napadán jako kritik (zejména pak kritik filmový). Stejně jako Josef Mlejnek se domnívám, že ve Stankovičově osobnosti básník a kritik jedno jsou - což je dosti vzácná kombinace. Stankovičovo myšlení o filmu vyniká totiž ohromnou kulturní erudicí, fenomenální pamětí a úctou k objektivním faktům, "padni komu padni".

Ve své práci se však pokouším reflektovat Stankovičovu publicistickou činnost vcelku: pro lepší pochopení jeho filmových kritik je dobré znát také jeho další tvorbu. Pokoušíme-li se totiž vnímat kritickou osobnost Andreje Stankoviče ve vší její komplexnosti, musíme být schopni interpretovat smysl jeho vztahu k životu, umění a kritice vůbec a nemůžeme se vyhnout reflexím jeho opakovaných analýz děsivě lajdácké práce české justice a také konkrétním Stankovičovým veřejným aktivitám ve Výboru na podporu nespravedlivě stíhaných, v Chartě 77 i v Radě Fondu pro podporu a rozvoj kinematografie.

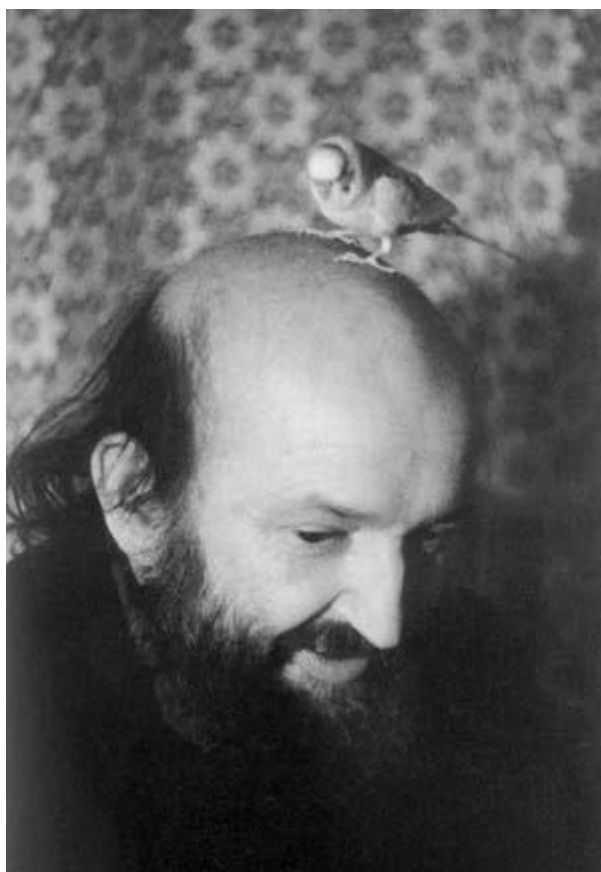
Abstract

The thesis focuses primarily on the critical and artistic work of Andrej Stankovič (1940-2001). The reason for this is highly evident. Many of "the facers" resigned from their former engagements within the artistic criticism in order to become active in politics. Michael Špirit notes that "after the death of Jan Lopatka (1999), Stankovič stayed the only "active" artistic critic of all those former "facers"".

My thesis follows Špirit's work in a certain sense. Similarly to Špirit's analysis of Jan Lopatka's literary work and the bequest of the magazine "Tvář", I am trying to analyze the sense of "Tvář" bequest since the 60s till today, especially within the frame of the particular, critical intentions of Andrej Stankovič.

In the Czech Republic Stankovič was repeatedly praised as an outstanding poet, however, as far as his contribution within the field of criticism is concerned, he was often underestimated or even pejoratively inveighed (especially in connection to his film criticism). I am, nevertheless, convinced, similarly to Josef Mlejnek, that Stankovič is both a poet and a critic. It is a rather rare combination. Stankovič' perception of film and his thinking about it exceeds in profound cultural erudition, phenomenal memory and respect for objective facts, no matter who they are about.

In this PhD Thesis I try to consider Stankovič' publicistic activity as a whole, for it is highly useful and convenient to know all his work to be able to comprehend his film criticism more precisely. If we want to perceive Andrej Stankovič as a personality of criticism and if we want to see him in all his complexity, it is necessary for us to be able to interpret his relation towards art and criticism. If we want to understand him, it is impossible not to contemplate his recurrent analysis of dreadfully slovenly work of the Czech judiciary. It is also necessary to take into consideration his work for Charta and the Committee for the Defense of the Unjustly Persecuted. Moreover, he worked in the Committee for the support and development of cinematography (section of Ministry of Culture), which is also an important fact.



Není-li nádoba čistá, co naliješ do ní, to zkysne.

Quintus Horatius Flaccus

Kde není národ zachovaný a vzdělaný, tam je marné svrhovati revolucemi staré vlády, neboť zase se dříve nebo později všechno zlé navrátí.

Karel Havlíček Borovský

OBSAH:

Úvod	9
1. Profesní a lidský naturel Andreje Stankoviče	14
2. Specifika metodologického přístupu	21
3. Adaptabilita a charakter	29
3. 1 Rodinné determinace	29
3. 2 Geneze kritika	35
3. 3 Kořeny imaginace	39
3. 4 Formování kritika	43
3. 5 Alkohol, hospodská kultura, outsiderství a Tvář	46
3. 6 Kulturní východiska	57
3. 7 Umělecko-kritický přístup k životu a tvorbě	62
4. Společenský kontext Stankovičova kriticizmu (v 70. a 80. letech a po listopadu 1989)	80
4. 1 Společensko-mravní důsledky kritických intencí	96
4. 2 Signifikantní polemika	110
4. 3 Stankovič a „ti slavní“	114
Závěr	130
Přílohy	139
Literatura	201

ÚVOD

Vymezení textu

Během několikaletých podrobných analýz materiálů ke zvolenému studijnímu doktorskému programu jsem postupně dospěl k nutnosti podstatně redukovat šíři i strukturu své disertační práce ve prospěch co nejpodnětnějších vhladů do vybraných textů a osobnostních polemik, poněvadž původně zamýšlená podoba by mnohonásobně převýšila doporučený rozsah (tj. max. 150 normostran). K této redukci mne mimo jiné inspirovala slova Miroslava Petříčka, který v osobním rozhovoru se mnou sice jednoznačně podpořil původní intence této práce, současně však vyjádřil určitou skepsi, zdali je vůbec v současnosti možné přijít ve věci kriticizmu Andreje Stankoviče a jeho působení v časopisu *Tvář* s novými a objevnými závažnými poznatky, zvláště když Michael Špirit a další badatelé genezi a historii tematicky relevantních reálií již zevrubně popsali i analyzovali.

Proto jsem se rozhodl, že se pokusím o co nejvíce konkretizující osvětlení osobního i umělecko-kritického a filosofického naturelu Andreje Stankoviče v základním tematickém bloku a že se v souladu se Stankovičovým vlastním profesním krédem budu snažit pokud možno co nejvíce eliminovat obecně známá fakta a reflexe. Na jedné straně se tedy jedná o práci určenou čtenářům, kteří se v tematicke „Stankovič a další tvářisté“ poměrně dobře orientují (připomínkám historických faktů se nevěnuji buď vůbec, anebo jen v minimální míře, neboť je ve svých studiích o Lopatkovi, Stankovičovi a o časopisu *Tvář* většinou pečlivě a inteligentně zpracoval již Špirit), na straně druhé se zaměřuji – opět v intencích Stankoviče – na konkrétní, věcné a srozumitelné formulování východisek a důsledků rozličných polemických úsudků a především pak na pokládání „nemódně neotřelých“ či v dnešku opomíjených – a přitom zásadních – otázek, spojených s problematikou hledání lidské i tvůrčí opravdovosti v konotacích na schopnost či absenci nonkonformních postulátů a stanovisek.

Práci jsem započal analytickým čtením textů vybraných tvářistů (Andrej Stankovič, Jan Lopatka, Emanuel Mandler) a pokusil se hledat a formulovat aktuální a současně nadčasově pravdivé i živě inspirativní spojitosti v kritických dílech osobností, které vnímám v určitém smyslu jako pokračovatele tvářistů v nejlepším smyslu slova (Petr Rezek, Martin Hybler). Tématem, které jsem zpočátku rozvíjel v délce několika set stran textu, se stalo rozvíjení smyslu konkrétních projevů outsiderského životního postoje ve vztahu k postoji politickému plus rozličné projevy a konotace opravdovosti a konformity. Po čase jsem však zjistil, že takovéto pojetí práce se neobejde bez rozsáhlých citací faktů obecně známých, a že extenzita těchto snah začíná být na škodu intenzitě.

Především díky studiu tvářistů a Petra Rezka mne začaly hlouběji zajímat také reálné politické důsledky původně idealistických intencí a věcný rozbor nejprve reflexí, a posléze pak i jejich politické realizace. Teprve před několika lety jsem se nicméně rozhodl pojednat výše zmíněné téma prostřednictvím analýzy lidského i kritického naturelu osobnosti, kterou znám nejlépe a jež je mi svými postoji také nejbližší – kritika a básníka Andreje Stankoviče. Objevovat společensko-politický význam a étos jeho celoživotního usilování - to znamená objevovat také nezaměnitelně a svébytně lidskou dimenzi Stankovičova vztahu ke kultuře, ke společnosti a k životu jako takovému.

Ze všech těchto důvodů jsem proto po domluvě se svým školitelem Ladislavem Šerým téma doktorské disertace posléze upřesnil a nazval ji „Kritická práce Andreje Stankoviče (s odkazy k časopisu *Tvář*)“. To samozřejmě neznamena, že bych význam časopisu *Tvář* jakkoli pomíjel. Tvářistickou zkušenost naopak vnímám jako naprosto zásadní a jedinečnou nejenom v kultuře české, nýbrž v každé kultuře, která by kdy hodlala aspirovat na věcně smysluplnou a účinně sebekritickou reflexi (což se pochopitelně většinou neděje a to je také jedním z hlavních důvodů, proč se soudobé společensko-politické dění nekultivuje, ale naopak stále zřetelněji upadá).

Velké téma analýzy potenciálního přínosu všech významných tvářistů a jejich dalších pokračovatelů soudobé (nejenom politické) kultuře s důrazem na tvůrčí důslednost a osobní etiku zůstává v mé práci přítomné toliko latentně; jsem přesvědčen, že si zaslouží samostatný esejistický text o rozsahu několika

set stran (který bych v nejbližších letech také rád vypracoval). Předkládaná disertační práce sleduje především charakter a společenské souvislosti tvůrčí důslednosti a osobní etiky Andreje Stankoviče.

Jako pramenů použiji v práci celou řadu autentických materiálů, které se doposud nedočkaly publikace nebo byly uveřejněny jen částečně. Zde podávám jejich základní výčet: jde především o přepisy Stankovičovy osobní korespondence, přepisy audionahrávek pamětí, které autor namluvil v období od února do května 2001 a které byly dosud publikovány (v časopisu *Revolver Revue* č. 69/2007) jen zčásti a přepisy desítek mých rozhlasových pořadů, z nichž k těm tematicky nejdůležitějším patří:

- *"To by tak hrálo, aby nepřestalo"* Pořad v délce 130 minut odvysílala stanice Český rozhlas 3 - Vltava dne 12. 10. 2002 poté, co vedení stanice na poslední chvíli zamítlo původní název pořadu "Všechno je jinak, jen já jsem sviňák". Komponované vzpomínkové pásmo je věnováno nonkonformnímu básníkovi a filmovému kritikovi Andreji Stankovičovi. Ukázky ze Stankovičových veršů recitují Pavlína Medunová, Jan Vondráček a Vladimír Hendrich. V pořadu zazní úryvky skladeb Augustina Dobrovodského, Charlieho Soukupa, Gustava Mahlera, Jana Hýska a kapel Plastic People of the Universe a DG 307. Vlastní obsah tvoří kritické rozhovory s Karolem Sidonem, Ivanem M. Havlem, Luborem Dohnalem, Jánem Langošem a desítkami dalších osobností našeho společensko-kulturního života.
- *Andrej Stankovič jako kritik filmů Jiřího Menzela a Miloše Formana.* Půlhodinová beseda z rozhlasového cyklu Kacířské rozmluvy byla na stanici ČRO 3 - Vltava odvysílána 9. 7. 2002. Hosté: Jiří Cieslar, Vlastimil Zuska a Michal Bregant.
- *Skutečnost a fikce v současném filmu aneb Andrej Stankovič a „filmová idyla“.* Kritický klub Vladimíra Hendricha odvysílala stanice ČRo 3 - Vltava 3. 6. 2003. Hosté: scénárista Lubor Dohnal a režisér Karel Vachek.
- *Nad problémem autorství v naší soudobé filmové kritice.* O esejistické tvorbě Andreje Stankoviče, Jiřího Cieslara a dalších výrazných i méně výrazných osobností české filmové kritiky. Kritický klub Vladimíra

Hendricha odvysílala stanice ČRo 3 - Vltava 15. 5. 2006. Hosté: Michal Bregant a Vít Janeček.

- *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. Kritický klub o knize esejí Andreje Stankoviče „Co dělat, když Kolja vítězí“ odvysílala stanice ČRo 3 - Vltava 24. 11. 2008. Hosté: filosof Michael Hauser a tehdejší vedoucí oddělení kultury Hospodářských novin (a v letech 2009 - 2012 také vedoucí kulturní redakce v České televizi) Petr Fischer.

Kromě uvedených pořadů jsem pro rozhlasovou stanici ČRo 3 - Vltava natočil desítky dalších, ve kterých kritický a osobní naturel Andreje Stankoviče a odkaz časopisu *Tvář* (tedy vlastní téma mé doktorandské práce) analyzuji či připomínám spíše okrajově. Namátkou jmenuji rozsáhlou třídílnou rozhlasovou besedu o stavu současné české kinematografie a filmové kritiky s Karlem Vachkem, Vitem Janečkem a Sašou Gedeonem (2001, 2003, 2006), pořad z cyklu Kacířské rozmluvy o eseji Emanuela Mandlera *Naše světové stíny* (1969) a o filmu Vojtěcha Jasného *VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI* s Jiřím Cieslarem a Vlastimilem Zuskou (2002), pořad z cyklu Kacířské rozmluvy *Co je to vachkovský film?* s Michalem Bregantem a Martinem Ryšavým (2003), kritický klub *Nad rozmanitými přístupy k naší dnešní filmové teorii a kritice* s Kamilem Filou, Petrem Kubicou a Michalem Bregantem (2006), dvoudílný pořad o hudebníkovi Mejlovi Hlavsovi „*I neštěstí, i smrt je lepší nežli nehybný močál*“ (2006), pořad *(Pa)kultura versus solitérství* s Petrem Králem a Karlem Vachkem, pořad o režisérovi a scenáristovi Pavlovi Juráčkovi (1999), pořad o překladateli, nakladatelském redaktorovi a esejistovi Miloslavu Žilinovi (2000), pořad o překladateli a nakladatelském redaktorovi Františku Jungwirthovi (1997) etc.

Zbývá dodat, že ve více než pěti mých rozhlasových pořadech Andrej Stankovič osobně účinkoval (mimo jiné v komponovaných pořadech o Juráčkovi a Žilinovi).

V kontextu kritické práce Andreje Stankoviče a dalších tvářistů stojí za povšimnutí také některé velmi pozoruhodné a inspirativní analogie se životem a dílem básníka a esejisty Josifa Brodského. Proto v této souvislosti zmiňuji rovněž svůj komponovaný pořad „*Ohlédnutí bez hněvu*“ z června 2012 (nejenom) o pozoruhodné knize Solomona Volkova *Rozhovory s Josifem*

Brodským, kterou vydal ve svém nakladatelství *Camera Obscura* v roce 2011 Miloš Fryš.

Text má charakter základního tematického bloku s jednotlivými podkapitolami, ve kterých se pokouším poznatky, k nimž jsem dospěl, ještě dále rozvinout, doplnit a upřesnit na vybraných konkrétních příkladech.

Základní tematický blok se soustředí na téměř neznámé či jenom velmi málo známé zdroje a motivace Stankovičova lidského i profesního naturelu a na charakter kulturního, zejména literárně-filosofického zázemí, z něhož Stankovič čerpal v jinošském a studentském období svého života a které v pozdějším zralém věku formovalo jeho „humanisticko-kritické“ preference a duchovní kvality, jež měly posléze specifický dopad také na jeho osobní život a kariéru.

1. PROFESNÍ A LIDSKÝ NATUREL ANDREJE STANKOVIČE

Já jsem si vlastně dlouho neuvědomoval závažnost toho, že jeho tatínek byl plukovník a teprve v Ruzyni jsem pochopil jeho sílu, obrovskou sílu vzdorovat celému tomu systému tím nejúžasnějším možným způsobem. Tehdy přijel na návštěvu Brežněv a nás všechny sbalili a šoupli do Ruzyně. A mně šoupli nejdříve do prázdný cely a pak tam přivedli Nikolaje v pyžamu.¹ Pak nás propustili, po těch dvou nebo čtyřech dnech... a jemu chtěli dát nějaký úbor a on ho odmítl, takže on to měl i s odvozem domů, což je nádherný a mohl si to vymyslet skutečně jenom on a jenom člověk, kterej ví, jak naštvat plukovníka, kterej na něj zná ty figly, má je vybudovaný už z dětství, a i proto oni v podstatě na něj... on unikal mnoha normálním lidem, ale těmhletěm lidem musel unikat naprosto... Zním hodně hodnejch lidí, ty jsou většinou naprosto nezajímaví, nezáživný, kdežto lidi jako Nikolaj,² ti velmi dobře vědí o tom, že můžou - a nechtěj. Mají k ruce všechny prostředky, ale nechtěj, poněvadž vnitřně někde - né kvůli nějaký čistotě, ale kvůli vědomí toho, že tohleto se nesmí... On nebyl nic přirozeně hodnýho, kdyby chtěl, tak mohl... Nebyl žádněj bezelstnej... To byla Istivá liška... Nebyl typem člověka, kterej byl bezbrannej, se kterým si prostě lidi můžou dělat, co chtěj - kterej má ty modrý voči a je opravdu takovej přirozeně hodnej. Já si myslím, že on velmi přesně věděl, kde ta hranice mezi tím dobrem a zlem je. Dalo by se říct, že on i dokázal, když chtěl, toho zla použít, když potřeboval... někomu ublížit, což určitě některějma těma kritikama někomu ublížil... ale musel! A to se nedá jenom s čistóunkým srdíčkem, to nikdo neudělá, když si řekne: no, takový to jsou všechno hodný lidi... a co bych jim dělal starosti a tak dál... Jenomže on věděl, že voni lžou! Voni lžou a on je na tohleto prostě upozornil se vší tvrdostí. On se choval velmi zodpovědně vlastně. Měl takovej pohled na svět, na lidi, a určitých věcí si dost cenil, a některých věcí si prostě necenil. Myslím, že to skoro ani nějak nesouvisí s uměním: on to umění prostě bral jako nějakěj lidskej projev a přistupoval k němu s neuvěřitelně čistou hlavou, nezatíženej nějakými hovadinami. A proto byl tak nesmírně cennej... Svět potřebuje takový lidi, zcela betonově by si měli takovejch lidí vážit... To je v podstatě takovej genius loci, kterej působí, aniž chce, jen tím, že existuje. Ale

¹ Stankovič se při zatčení odmítl z pyžama převléknout. K tomu viz například vyprávění Olgy Stankovičové v pořadu „*To by tak hrálo, aby nepřestalo*“, z něhož jsou přepsány také tyto Sidonovy promluvy, které jsem se rozhodl použít jako motto celého tohoto tematického bloku.

² Přezdívka, kterou Stankoviče oslovovala většina blízkých přátel a pod kterou podepisoval také některé ze svých kritických textů.

ten trend v podstatě všeho, co dneska funguje, poněvadž se to všechno zbláznilo, je, že to chce být úspěšný a jinak se tomu zdá, že nejde přežít. Ale já se obávám, že tady jde o to, že se ten náš drahocenný svět, tak jak je, vlastně skutečně odšťihává a odděluje od skutečného kultury a zůstává nějakou hrozně podivnou kulturou. A případ Nikolaje je právě klasické - ten svět ho vlastně nemohl snést.

Karol Sidon

S Andrejem Stankovičem jsem se spřátelil na karlovarském filmovém festivalu v červenci 1988 a zůstali jsme ve vzájemném blízkém vztahu až do jeho smrti v červenci 2001. Shodou okolností také mé přátelství se Stankovičovým přítelem Miloslavem Žilinou (1926 – 1999) trvalo přibližně stejně dlouho, tj. po třináct let, a mnohokrát jsme se scházeli i ve třech. V disertační práci budu publikovat rovněž některé Stankovičovy výroky a postoje, jak si je z našich relativně častých setkání pamatuji. Především, že v následujícím textu čerpám též ze svých osobních poznámek i ze své paměti. Citovat budu nicméně pouze tam, kde jsem si konkrétními formulacemi nepochybně jist³ a kde může osobní svědectví či vzpomínka pomoci odkrýt specificky důležitou dimenzi Stankovičova lidského a profesního naturelu.

Rovněž samotný Stankovič ve svých kritických textech uvádí poměrně často příklady ze své osobní zkušenosti včetně svědectví orálních. Například ve své kriminalistické reportáži *Vražedné mlžení*⁴ opakovaně cituje otce zavražděné oběti, patnáctiletého učně Viktora Bačíka, a v pokračování této reportáže o tristním případě Bačíkovy vraždy *Soud nad satanisty z Ruzyně*⁵ opět analyzuje průběh zmanipulovaného vyšetřování také na základě orálních zkušeností: „Nechyběla arogance, s níž mi pan předseda senátu JUDr. Jiří Lněnička při veřejném projednávání případu odmítl sdělit jména obhájců. Že si obhájci „nepřejou publicitu“; nebylo se ostatně co divit. Alespoň JUDr. Martin Korbař (obhájce J. Šlehofera) byl totiž předtím, než odešel k advokacii, členem

³ Vzhledem k mému osobnímu vztahu a spolupráci s Andrejem Stankovičem jsem se nemohl vyhnout tomu, abych několikrát citoval také sám sebe - prosím, aby tato okolnost byla vnímána jako nutnost, a ne jako demonstrace ega.

⁴ viz PŘÍLOHA Č. 7 této disertační práce, Respekt č. 38 z 28. 11. 1990, r. 1, s. 8

⁵ Respekt č. 18 z 6. 5. 1991, r. 2, s. 8

senátu Městského soudu v Praze při odvolacím řízení s Václavem Havlem v březnu 1989. Prokurátor Karel Florian jako obvodní prokurátor pro Prahu 1 vypracoval nejen žalobu v tomto procesu, v němž byl V. Havel souzen pro svou přítomnost na Václavském náměstí 16. ledna 1989, ale působil ve své funkci i v řadě dalších politických procesů s O. Veverkou, J. Petrovou a S. Vondrou, při trestním stíhání sedmdesátiletého politického vězně z 50. let Fr. Melichara v téže věci, v záležitosti S. Devátého po 1. máji 1989 a dále v causách H. Marvanové a T. Dvořáka, jakož i M. Šrámka, to všechno jen tak namátkou. Především se ale dopustil trestného činu omezování osobní svobody, když ponechal 89 hodin v cele předběžného zadržení ve dnech 5. – 9. října 1989 ekologického aktivistu Ivana Šreka. Tolik k rozestavení figur.“

Vidíme, že Stankovič v kriminalistické studii *Soud nad satanisty z Ruzyně* cituje četné orální i mediální prameny, které mu slouží jako určitá východiska k investigativní důslednosti, s níž se soustředí na konkrétní prohršky a nedostatky, k nimž během procesu došlo, a na podstatné dimenze falšování autentické lidské historie. Tím dílem, jak podrobuje adresné kritice chování zainteresovaných osob či povrchnost médií, získávají Stankovičovy texty věnované justici a lidským právům obdobně metakritické rysy jako jeho eseje z oblasti filmové a televizní tvorby, kde také často komentuje konkrétní výroky recenzentů a dalších zainteresovaných lidí.

Tento Stankovičův étos, usilující o konkrétní nápravu situace a souznějící například s přístupem George Orwella, který místo kritického teoretizování o více či méně obecných souvislostech dává rovněž leckdy přednost zcela detailním návrhům na nápravu daného postavení určité sociálně slabé lidské komunity (včetně praktických nápadů na řešení jejího obydlí)⁶, je dobře patrný mj. ve zmíněné kriminalistické reportáži *Soud nad satanisty z Ruzyně*: tam, kde tuzemská média senzacechtivě referují o satanismu a kanibalismu ve věznici, Stankovič věcně a s důrazem na historické kořeny analyzuje průběh celého případu a zcela konkrétní pochybení vyšetřovatelů i médií a dochází k tomu, že šlo o sadismus:

„Prosté barbarství je tu senzacechtivým estébáctvím vydáváno za rafinovanost. Není to satanismus, ale sadismus, což lze nejlépe doložit na

⁶ BESANCON, A.: Orwell a naše doba. *Proglas*, 1991, č. 5/6, s. 101-107.

konkrétnosti Šlehoferových představ o tom, jak zamorduje B. rodiče, když nevyhoví satanickému rituálu. Štefkova obhájkyňe nám může kolikrát chce předčítat – za bouře a blesků, jak si libovala MF Dnes – „satanistické evangelium“. Kdyby nešlo o slátaninu, byl by to pokus o krédo, což ona při své zřejmě nekřesťanské minulosti nepoznala. (...)

Příznačné je, že přes různá mlhavá vyhlášení, že orgány Vojenské prokuratury vyšetřují potenciální vinu příslušníků SNV, bylo zahájeno jen trestní stíhání ředitele věznice Ruzyně mjr. Bosáka, který do této funkce přišel po 17. listopadu 1989, aniž však byl stíhán kdokoli z jeho podřízených, jak by bylo logické. Podobný pokus o účelové trestní stíhání byl podniknut i v případě polistopadového (rovněž již bývalého) ředitele Valdic kpt. Matuchy, který má obrovské zásluhy o relativně klidný chod ústavu v uplynulém roce. Znovu je nutno připomenout, že o kárném řízení s Bačíkovým ničemným advokátem ex offo JUDr. Ladislavem Jakimem, pokud vůbec proběhlo, nepronikla na veřejnost z České advokátní komory žádná zpráva. Je snad zřejmé, že tragédie, k níž došlo, by se neměla opakovat. Advokáti ex offo (tedy advokáti úředně ustanovení) své povinnosti (až na výjimky) jak jen možno odbývají. Veřejnost by měla být soustavně upozorňována a vyzývána k tomu, aby je bedlivě kontrolovala.

Co říci závěrem? Ve svém článku „Čistá hrůza“ v Reflexu o tomto tragickém případě hovoří Josef Klíma: „Co se tu děje, co je to za bytosti, že zabíjejí druhého s takovým cynismem, s takovou netečností... Kde se vzali? Do jakých škol chodili? Kde pracovali? V jakých rodinách žili? No přece mezi námi...“ Odmítáme sugestivní demagogický trik, který zde byl použit, který se nyní tak rozmáhá a který spočívá v pokusech rozpouštět konkrétní kriminální vinu ve vině existenciální, metafyzické, a znovu žádáme konkrétní potrestání konkrétních, zde jmenovaných viníků i těch, kdo je kryjí.“⁷

Stankovičova intence po konkrétním pojmenování viníků alarmující etické pokleslosti je symptomatická pro jeho kriminální reportáže a texty týkající se Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných a stejně tak i pro kritiky filmové. Všimněme si, že občas vychází ze své osobní zkušenosti, aniž by se věnoval další argumentaci (letité zkušenosti s advokáty ex offo). Stankovič

⁷ Viz STANKOVIČ, A. *Soud nad satanisty z Ruzyně*. Respekt č. 18 z 6. 5. 1991, r. 2, s. 8.

nezastírá, že jeho hodnocení je pravdou subjektivní. Pokusme se v těchto souvislostech charakterizovat Stankovičovo (i mé vlastní) postavení v korelaci k soudobé orální historii.

Ačkoli jde o relativně mladou disciplínu, která má své četné příznivce i odpůrce, jedno nelze metodě orální historie upřít: je pramenem leckdy jedinečně cenných a společensky prospěšných informací, jež v celé řadě případů fungují jako smysluplný doplněk oficiálních „velkých“ dějin. V našich podmínkách se tento výzkum ukázal být jako zvlášť užitečný vzhledem k nedostatku a mnohdy i přímo absenci ideologicky nezabarvených přístupů, s nimiž se česká historická literatura po roce 1989 ještě stále výrazně potýká zejména také kvůli velkému množství analyticky doposud nezpracovaných či tak či onak utajovaných a zkreslovaných údajů z ne tak docela minulých vlád totality. Z širšího pohledu je orální historie součástí směřování západní poválečné historiografie, jež odvrací svou pozornost od velkých „dějinných syntéz“ a usiluje naopak o zachycení „historie všedního dne“.

Pokud jde o stále rostoucí vliv a potenciál této metody u nás, stačí připomenout například rozsáhlý projekt občanského sdružení Post Bellum nazvaný *Paměť národa*, který ve spolupráci s Českým rozhlasem a Ústavem pro studium totalitních režimů již několik let zpřístupňuje badatelské výsledky prostřednictvím webových stránek a zejména stejnojmenného rozhlasového cyklu, jenž velkou měrou zpopularizoval orální historii u širší veřejnosti. Navzdory tomu, že jsem od roku 2005 do června 2012 pracoval v Národním filmovém archivu jako tzv. orální historik (natočil jsem rozhovory s mnoha desítkami renomovaných filmařů, filmových klubistů i historiků), domnívám se, že pokud jde o přístup praktikovaný v této disertační práci, mám s metodologií orální historie společné v podstatě to samé, co samotný Stankovič: podobně jako on cituji orální svědectví všude tam, kde neexistují dostatečně věrohodné a nezkrácené záznamy písemné a kde jsou – protože ideologií či konzumně orientovanými médii nezatížené – zajímavé či relevantně inspirativní především citace orální. Význam hodnověrných orálních svědectví v situaci, kdy masmédiá leccos hlouběji pravdivého často – abych použil příměru Miloslava Žiliny – „estébácky nepřičetně utajují“, je tedy nasnadě. Právě na tohle téma jsme se Stankovičem často diskutovali: o eticky žádoucím odtajňování leccého, co kvůli

pokrytectví zůstává oficiálně skryté a svým narůstajícím – avšak nereflektovaným - vlivem působí lidské duši velké škody.

Také Stankovič kladl důraz na hlouběji pravdivé postižení „historie všedního dne“; citoval orální zdroje všude tam, kde bylo možné určitou zkušenost detailně upřesnit, leckdy v kontrastu s konvenční společenskou percepcí. Pochopitelně dbám (podobně jako Stankovič) na to, aby informace z orálních zdrojů byly konkrétně doložitelné a opřené o důvěryhodný „strom charakteru“. Jde o to, upřesňovat právě příčiny rozličně nemravných jevů detailním, v některých případech také orálním osobním svědectvím, jehož význam se potvrzuje všude tam, kde se vyjevují z konkrétních praktických kroků plynoucí motivace k tomu či onomu chování, které je takto usazováno z iluzivních „nebeských“ výšin do reality, čímž se naskýtá i možnost reflexe rozporů mezi proklamovanými slovy a skutečnými činy; současně tato osobní svědectví postulují také ocenění činů, které jsou ocenění skutečně hodny, oficiální historie na ně ale mnohdy zapomíná. Je na místě zdůraznit, že součástí Stankovičova kriticismu je rovněž velmi časté oceňování zdánlivě nenápadných, ale předůležitých lidských činů či projevů, které jsou zaznamenávány právě v rámci „odretušované“, hlouběji pravdivější „historie všedního dne.“

Přístup k orální historii v této disertační práci je analogický přístupu, jaký jsem k ní měl v době, když jsem na sklonku devadesátých let psal doslov ke své knize *The Fucking Long Good-bye plus Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*, ke které mi Stankovič napsal předmluvu. Mám zato, že následující citace z uvedeného doslovu, jakkoli jsem je se Stankovičem předem nekonzultoval, jsou do velké míry v souladu také s jeho vlastními intencemi, proč se on sám někdy uchyloval k orálním citacím:

„...Nezbývá mi než vylíčit události, konkrétně osvětlující bez obvyklých stínítek zákulisí lecčeho, co je tématem obou mých próz, a připojit k nim osobní stanovisko. (...) Cítím se povinen tak učinit, poněvadž v Čechách přímo zoufale absentuje vůle si přiznat, jak nepěkné pohnutky často ovlivňují naše skutečné jednání, které mívá tak daleko k vysněně kultivovaným způsobům.

Jestliže se tedy pokouším o deziluzivní, nemytizující přístup, jestliže kritizuji druhé, že se bojí chodit s kůží na trh, nezbývá mi než nyní shrnout všechna podstatná fakta a zaujmout k nim osobní postoj tím spíše, že je u nás

zvykem se za jednoznačné postoje stydět jako za cosi téměř necudného. Proto se pokusím uvést praktické příklady nikoli z pohnutek svého já, nýbrž kvůli osobní morálce.“⁸

Deklaruji tedy přiznaně subjektivní přístup podobně, jako ho deklaroval také Stankovič; charakter a základní atributy takového přístupu rozvedu v následující kapitole.

⁸ HENDRICH, V. *The Fucking Long Good-bye plus Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*. 1. vyd. Praha: Votobia 1999, s. 113.

2. SPECIFIKA METODOLOGICKÉHO PŘÍSTUPU

Sociologizujících přístupů, které toliko srovnávají různé verze přístupu k životu a tvorbě, existuje také v tuzemské esejistice celá řada, dalo by se říci, že mají u nás dokonce dlouholetou tradici; naproti tomu doopravdy původních vlastních vizí se specifickou hloubkou vhledu do toho kterého uměleckého artefaktu či kulturně-spoločenského anebo politického problému či fenoménu nacházíme v moderním českém kriticizmu (nejenom filmovém) pohřichu málo. Stankovičův kritický postoj představuje u nás jednu ze vzácných výjimek - tím spíše, že se nebál riskovat a vždy napsal své osobní vyargumentované hledisko; jakkoli tušil, že mu tento postoj vynese u mnoha lidí převážně proklínání a obviňování z extrémního subjektivismu, opovrhoval tím, aby zaštitoval své texty tzv. vyvážeností.

Stankovič by nikdy nenapsal to, co M. C. Putna ve své knize *Václav Havel. Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*: „Nejde o to, kdo byl v které fázi konfliktu přesně v právu.“⁹ Ani by nekomentoval citát Václava Havla z jeho *Dálkového výsledku* slovy, jakými inkriminovaný citát glosuje Michael Špirit: „To je ovšem hodnocení tak osobní, že je nelze pokládat za nic jiného než za jedno z mnoha svědectví, proti kterému můžeme postavit výpovědi opačné. Rozhovory a vzpomínky dalších členů *Tváře* však nechceme stavět proti reflexi Havlově v této rovině, osobní spory nejsou už v tuto chvíli zajímavé.“¹⁰ Než by se Stankovič na určitá témata vyjadřoval takto „opatrnicky a objektivisticky vyváženě“, raději o nich nepsal vůbec. Když už se rozhodl o něčem psát, potom napsal svůj vlastní názor a konkrétní argumenty pro nebo proti; projev či naopak absenci osobního názoru vnímá Stankovič jako cosi, co souvisí s důsledností či nedůsledností charakteru; jde tudíž o věc přímo kardinálně životně důležitou.

⁹ Viz PUTNA, M. C. *Václav Havel. Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava Havla 2011, s. 137.

¹⁰ Viz ŠPİRIT, M. (ed.) *Tvář. Výbor z časopisu*. Praha: Torst, 1995, s. 730.

Stankovič odhaloval konkrétně pravdivé důvody těch či oněch nepravostí a odmítal výmluvy na tzv. individuální determinismus. Uvedu příklad z vlastní zkušenosti: někdy v roce 1998 jsme se sešli na pivo v Jelínkově pivnici a Stankovič mi povídá: „Tuhle někdo říkal, že Rejžek vyrostl v děcáku, a tím prej se dá leccos vomluvit – hlavně že se všichni máme na co vymluvit, vid?!“ Stankovič to tehdy řekl v souvislosti s tím, jak jsem v knize *The Fucking Long Good-bye plus Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech* kritizoval Jima Čerta za jeho neschopnost přijmout za určité své činy osobní odpovědnost. V této souvislosti stojí rovněž za připomenutí následující Stankovičův ironický verš nazvaný

Pour (Milan) Kundera

Peklo, to jsou druzí,

z okresu súdruzi...¹¹

Tuto básničku můžeme v druhém plánu vnímat vlastně i jako velmi vtipnou polemiku s povrchními a temně skeptickými sartróvskými vizemi pekla v bližních a pochopitelně též jako kritiku přístupu tzv. levicových progresivistů v šedesátých letech. Výmluvy na druhé a výmluvy na okolnosti, na jejichž převaze jsme se v minulosti my sami tak či onak podíleli a proti kterým nyní (rozuměj nejprve v šedesátých letech) rádobý nesmírně progresívně, ve skutečnosti však nedůsledně bojujeme, to vše je v naprostém protikladu k úsilí tvářistů, postulujících vědomí pravé, a tedy stoprocentní odpovědnosti a také konkrétních vin; neboť počátek tkví v sebezpřiznání, co vše člověk ve svém životě konkrétně zodpovědně nezvládl a dosud nezvládá. V této souvislosti je na místě připomenout také Divišovu evokaci „druhé největší“ myšlenky Dostojevského: „Všichni jsme přede všemi vinni za všechno.“¹²

¹¹ STANKOVIČ, A. *To by tak hrálo, aby nepřestalo*. 1.vyd. Brno: Petrov 1995, s. 7.

¹² Viz DIVIŠ, I. *Teorie spolehlivosti*. 1. vyd. Praha: Torst 1994. 685 s. První největší myšlenka Dostojevského podle Ivana Diviše je: „Všichni jsme šťastni, jenomže to nevíme. Kdybychom si to uvědomili, zavládne zítra na světě ráj“. Se zmíněným individuálním determinismem (alias s omlouváním mravních vad zlým vlivem prostředí a tudíž etickým relativismem) polemizuje Dostojevskij v několika brilantních esejích ve svém *Deníku spisovatele* – viz mj. esej *Prostředí* (s. 20 – 33 prvního dílu). Ve „stankovičovském“ a „tvářistickém“ duchu jsou už názvy jednotlivých Dostojevského textů – viz mj. *Překrucování a falšování fakt nás přece nic nestojí* (s. 416 druhého dílu). Viz DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele I*. Vydání v Odeonu první, Praha: Odeon 1977, 671 s. *Deník spisovatele II*. Vydání v Odeonu první, Praha: Odeon 1977, 625 s.

Proč má akademizující svět problémy s vnímáním konkrétního étosu Stankovičových textů ve smyslu viny a zodpovědnosti za ni a proč dokonce často působí, jako kdyby na rozdíl od Stankoviče obýval jakousi věž ze slonoviny? Filozof a komentátor Petr Fischer odpovídá takto: „Ty věci, které Andrej psal, nejsou nějak moc příjemný, jsou vlastně poměrně pichlavý a skoro až někdy takový, tou svojí zaujatostí právě a zařatostí, takový, jdou pod kůži, je to něco, v čem se ukazuje, že ten autor nechce udělat to, že poodstoupím a pak to nějak jako proberu, já prostě v tom problému jsem a chci ho probírat se vším všudy, co v této chvíli cítím, právě proto, že se toho problému dotýkám. A myslím si, že u toho akademického přístupu je vždycky zásadní ten odstup.“¹³

Filozof Michael Hauser v této souvislosti zdůrazňuje: „Současná podoba akademismu je sám velký problém, protože akademici velmi často si pletou teorii a popis toho, co říkají druzí. Čili, když bychom napsali tuhle knihu *Co dělat, když Kolja vítězí?* jako akademici, tak bychom popisovali, co si o těch filmech myslí druzí, tam bychom dali kritický aparát a spojili bychom to s teoriemi ze současné estetiky a vlastně by tam bylo jenom to, co jsme naši někde jinde a u někoho jiného. To myslím Petr Fischer říkal velmi výstižně, že zde ale chybí ten subjektivní prvek, to znamená, že to píšu já, sám za sebe. A bohužel současný akademický provoz vytlačuje, vytěsňuje tento subjektivní prvek, to znamená, už nepíšu to, co si myslím já, o čem jsem přesvědčen, ale o tom, co říkají jiní o dalších jiných. A tím pádem (...) samotná akademická práce ztrácí význam, protože kdo bude tyto texty číst? Nanejvýš ti další akademici, aby mohli říct, někdo jiný píše tak a tak. Ale veřejnost tyto texty zcela oprávněně nepřijímá, přečte si je jednou, jaksi několik odstavců, protože nevidí tam právě nic zásadního. Snad někdy česká kritika, ale i akademický svět, vykročí ze svého provincialismu a začne být víc subjektivní.“¹⁴

Co je pro Stankovičův subjektivní přístup symptomatické ve vztahu k tradičním pojetím metodologie? Při interpretaci umění používáme teorii jako pomyslnou metodologickou mřížku, kterou přikládáme na jednotlivá díla a vychází nám tak určitý obraz daného jevu. V mnoha ohledech je tento přístup

¹³ HENDRICH, V. *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. ČRo 3 - Vltava (Kritický klub), 24. 11. 2008, 28 minut.

¹⁴ Tamtéž.

účinný a přináší cenné výsledky; leč má také svá významná omezení. Jisté úskalí tohoto procesu spočívá v tom, že mřížka je zároveň také sítí, skrze které propadne vše, co není schopna zachytit její struktura (hustota, textura), která bývá obecně naprogramována na určité pojmy (terminologii) a přístupy (analýza). V případě zkoumání kriticismu Andreje Stankoviče je na místě se obávat, že většina podstatného by při aplikaci pomyslné mřížky prošla neporušena jejími otvory, a proto také ono podstatné uniká pozornosti či je přehlíženo, potažmo budí hněv; jde nicméně o to nejcennější v jeho osobnosti a v jeho přístupu k psaní.

Filmový teoretik Michal Bregant říká: „Víme, že metodologie kritiky je takový aspekt, který Stankovič nenaplnil tak, aby to odpovídalo, řekněme běžným akademickým požadavkům. Stankovič vždycky píše svoji kritiku jako Stankovič a nikoliv z pozice své metody. Všimněme si, že ve Stankovičových kritikách se opravdu pramálo objeví z odborné terminologie, neřkuli z hantýrky kritické. Nepamatuju si, že by se někdy Stankovičovi přihodilo, že by se dopustil nějakého klišé nebo stereotypního obratu nebo že by pracoval s nějakými obecně zaběhanými kategoriemi, protože Stankovič v tom osobním zaujetí nepotřebuje si vypomáhat kritickou metodologií, nepotřebuje si vypomáhat terminologií, nepotřebuje být v tomto akademickém smyslu fundovaný, nepotřebuje být vyvážený (...), vlastně by se dokonce dalo říct, že není dostatečně důvěryhodný, právě protože je zaujatý a ta zaujatost je ale něco, co těm jeho textům dává právě tu nadčasovost. Když se podíváme na mnoho vyvážených, fundovaných, důvěryhodných kritik, které pracují na vysoké metodologické úrovni, které používají odborné termíny, tak to čteme možná jako, více či méně, zajímavou ukázkou dobového ohlasu, ale to je všechno, kdežto ty Stankovičovy texty, ty mají platnost. (...) Ty texty si nehrají na nějakou objektivitu, ale na druhé straně, ani nepředkládají svoji subjektivitu, takovou tu sebezálibnou subjektivitu, takové to apartní trápení nad tím textem, ale Stankovič je vlastně provokativní tím, že je stále nepřijatelný. Mám dojem, že mnoho odpůrců Stankovičových kritik nebo Stankovičovy metody, pokud můžeme vůbec to slovo použít, je možná jaksi zahráno do kouta, protože aniž bych chtěl někoho podezřívát, zdá se mi, že možná i vyvolává určitý stupeň

žárливosti nebo možná snad i závisti, protože málokdo si může dovolit tak vysokou míru nezávislosti v soudech, jako si ji dovoloval Stankovič.“¹⁵

Někdejší redaktor týdeníku Respekt Jiří Peňás ve Stankovičově nekrologu v této souvislosti výstižně píše: „„Přebíral jsem od něj texty, na něž jsem se vždy těšil, ale zároveň jsem se jich obával, protože míře jejich hutnosti se vždy vyrovnala jen schopnost naštvávat. Stankovič byl v tom zavile bezelstný, neopatrný a netaktický. Svobodu tisku a vyjadřování chápal jinak než ti, kteří ji mají v rukou: nikoli jako neomezený prostor pro podbírání se, ale jako součást své vlastní svobody.“¹⁶

Na jedné straně existuje nepopiratelná religiózní dimenze pojmů svoboda a nezávislost ve Stankovičově smyslu (v rozhlasovém pořadu *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče* na toto téma inspirativně hovoří Petr Fischer; vrátím se k němu ještě později), na straně druhé není však od věci připomenout, že Stankovičova nevšední svoboda byla vždy provázena svébytným citem pro rozmanité podoby autentické i méně autentické reality všedního dne včetně pochopení existenciálních zkušeností lidí, ocitajících se na společenském dně. Dokonce by se dalo možná říci, že právě osobní solidarita s „uraženými a poníženými“ formuje i Stankovičův etický kriticismus, ve kterém se projevuje jeho osobní láskyplnost i averzivita sub specie hodnot, vůči nimž je dobré neztrácet posvátný respekt. Michael Hauser v této souvislosti říká, že Stankovičův kulturní kriticismus „vyrůstá řekněme z undergroundu a ... jaksi spojuje vysoká měřítká a underground. Ve Stankovičových textech se na základě některých lidových výrazů uchopují zásadní témata. Právě on je ve spojení ještě, řekněme, s širokými vrstvami a tím pádem se nedostává do té věže ze slonoviny; proto se také věnuje velmi poctivě i filmovým produktům takzvaného kulturního průmyslu.“¹⁷

Petr Fischer charakterizuje distinkci kriticizmu Andreje Stankoviče a kriticizmu soudobých uměnovědců i běžných recenzentů takto: „Filmová kritika v pojetí Andreje Stankoviče není jenom rozebírání nějakého estetického

¹⁵ HENDRICH, V. *Andrej Stankovič jako kritik filmů Jiřího Menzela a Miloše Formana*. ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozmluvy), 9. 7. 2002, 29 minut.

¹⁶ PEŇÁS, J. *Pod kloboukem smích*. Týden č. 30/2001, s. 66.

¹⁷ HENDRICH, V. *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. ČRo 3 - Vltava (Kritický klub), 24. 11. 2008, 28 minut.

objektu, ale vždycky usazování do těch společenských souvislostí. A to je myslím něco, co současné filmové kritice trochu chybí. (...) (U Stankoviče) je strašně důležité, že to nikdy nejsou nějaké osobní výpady samoúčelné, ale že vždycky jde spíše o to odhalit nějaký předsudek, nebo odhalit nějaké klišé anebo odhalit omezenost určitého pohledu. (...) Ti kritici už potom neprovádějí nějaký rozbor toho díla nebo jeho rozvíjení v souvislostech, ale jejich rolí je vlastně dělat PR tomu filmu, protože ten film je potřeba pro celé to společenství, aby se utvrzovalo v tom, že vůbec je. A Andrej to tam ukazuje několikrát právě na tom KOLJOVI, ukazuje to i na filmech Jana Hřebejka MUSÍME SI POMÁHAT... a PELÍŠKY... takové to utvrzování „co jsme si, to jsme si“, „každý máme máslo na hlavě“, proto vlastně musíme udělat ten krok k sobě, jaksí si to tímto filmem legračně přiznat a žít dál, vlastně žádné hlubší rozebírání historie není potřeba, protože každý máme malinko zašpiněné svědomí, tak to je něco, co Andrej Stankovič samozřejmě nemohl v žádném případě přijmout, protože ten jeho postoj morální v těch kritikách je vždycky poměrně radikální. Neznamená to, že by moralizoval, že by někomu vykládal, jak se má žít, ale on vlastně stojí vždycky na straně života a bojuje za to, aby se v těch filmech nějakým způsobem nepřikrášloval, aby se nepřekrucovalo, abysme si nehráli ve filmech na život, ale aby tam ten život doopravdy byl. (...) U Andreje kýč není chápán jako z té pozice toho uměnovědce, který jaksí ví, co je to správné umění. Pro Andreje... je kýč vlastně přikrášlování života, jeho zkreslování, překrucování, jeho předvádění v nějakém... nakadeření a podobně.“¹⁸

Takováto hodnocení z úst Breganta, Hausera a Fischera po mém soudu přesvědčivě ukazují, že u Stankovičova kriticizmu se nejedná o žádný „extrémní subjektivismus“, nýbrž o nezbytnost, vyjevující se všude tam, kde si tvorba a kritika ještě nárokuje respekt pro svou bytostnou opravdovost. Avšak bez subjektivního (jak racionálního, tak také citového) „napojení se“ na Stankovičův tvůrčí přístup by se pravděpodobně Bregant, Hauser ani Fischer podobně relevantního poznání nedobrali. Pokud by někdo vyžadoval, aby byli při hodnocení Stankovičova kritického naturelu kritičtější a „vyváženější“, dalo by se namítnout, že snaha o takovou vyváženost s sebou nese právě

¹⁸ HENDRICH, V. *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. ČRo 3 - Vltava (Kritický klub), 24. 11. 2008, 28 minut.

charakterovou konformitu: abychom se vyvarovali jejích osidel, je na místě být vůči hodnotám, k nimž se Stankovič a další tvářisté vztahují, maximálně vstřícný a empatický. Ačkoli nebezpečí modlářství existuje nepochybně vždycky, nedomnívám se, že takový přístup znamená stavět Stankoviče na piedestal jakožto modlu; implikuje „pouze“ pokoru před kvalitami, vůči nimž byl pokorný i sám Stankovič. Odstup je v tomto případě cestičkou do předpekli, jehož jméno zní STERILITA: funguje tu prostá zákonitost, že bez prožitku osobního vztahování se člověk sice nic neriskuje, ale současně se nemůže ani jakkoli obohatit.¹⁹

Jak akademizující kritický přístup, tak i běžné deníkové a týdeníkové recenzentství bývá v novodobém mediálním světě mnohdy sourodé s konformním přístupem k životu, tvorbě a její reflexi právě tím dílem, čím více zaujímá autor vůči dílu kalkulující odstup. Autoři bývají často jakoby morálně povznesení nad to, aby se k něčemu nízkému vyslovovali; leckdy tak ale činí z vlastních nízkých obav o hladkou kariéru.

Naproti tomu Stankovič zaujímal vůči světu vpravdě riskantně zaujatý postoj a mnohokrát ukazoval, co se ve skutečnosti ukrývá za toliko navenek proklamovanou povzneseností.

V disertační práci usiluji o zprostředkování pochopení Stankovičova kriticismu v naději, že lze dojít smysluplné shody na základě podobného druhu vhledu, jaký osvědčují například Bregant, Hauser a Fischer. Metoda pouhého srovnávání citací a dokumentů mi přijde nedostatečná, chceme-li být právi hlubší podstatě a základním specifikám zmiňovaného kriticismu; proto jsou pro můj přístup k práci příznačné sice **také** rozsáhlé rešerše a porovnávání citací a

¹⁹ Petr Fischer to charakterizuje slovy: „Já si myslím, že obecně platí teda, alespoň ten dojem mám posledních deset let minimálně, že často čtu a je to zejména v novinové kritice, často čtu ty věci, takže mám pocit, že ti lidé vlastně jako kdyby popisovali třeba mobilní telefon, že vlastně rozdíl mezi recenzí filmu a recenzí mobilního telefonu, v podstatě, jakoby není, jo? A proč? No, protože je tam u obou odstup, jo, jako, že se na to díváme jako na předmět, ke kterému mám odstup, kdežto u toho filmu přece je základní věc, že se nejdřív s tím filmem musím setkat, musím ho vlastně vidět a u Andreje je to tak, že on ten film vždycky vidí, právě protože se do něj dokáže dostat a tím, že se do něj dostane, tak taky vidí tu faleš a všechny tyhle věci a bez toho on vlastně o tom filmu vůbec nemůže psát. Čili on není v tom kině jako divák někde v tom hledišti, ale on je na tom plátně nebo v tom plátně nebo někdy prostě tam. Zatímco většina této akademické kritiky nebo té novinové kritiky běžné, je pořád ještě v tom hledišti a to je myslím tak zásadní rozdíl, že samozřejmě ti lidé potom se musejí radikálně míjet.“ Viz HENDRICH, V. *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. ČRo 3 - Vltava (Kritický klub), 24. 11. 2008, 28 minut.

dokumentů, ale navíc ještě osobních (a tudíž nevyhnutelně subjektivních) svědectví Stankovičových přátel i protivníků; tato svědectví jsou pochopitelně tak anebo onak zaujatá. Podle mého (i Stankovičova) přesvědčení má však smysl usilovat o hlubší shodu na základě nepředpojatého respektu k relevantním faktům, „padni, komu padni“; jak se na charakteristikách Stankovičova kriticismu pokusím zevrubně ukázat, subjektivní zaujetí může být ve velmi dobré shodě s fakty všude tam, kde existuje nepředpojatá vůle k jejich doopravdy nezávislému zkoumání a vnímání.

3. ADAPABILITA A CHARAKTER

3. 1 Rodinné determinace

Andrej Stankovič se narodil nikoli 22. 6. 1940, jak se dodnes všude úředně uvádí, nýbrž – podle svědectví jeho maminky, kterému on sám důvěřoval²⁰ – osm minut před půlnocí 21. 6. 1940 v Prešově v rodině s národnostně velmi promíšenými kořeny: pocházel z rusínských, slovenských, polských, rakouských, patrně i židovských a zejména také maďarských předků, přičemž po babičce měl také něco avarské krve.²¹

Na otázku po Stankovičově rodinném zázemí v dětství odpovídá jeho žena Olga Stankovičová (1945 – 2011) v mém rozhlasovém pořadu „To by tak hrálo, aby nepřestalo“ v roce 2002 nejprve citátem ze Stankovičovy básně *Variace na Rictuse (Sisyfovské zastavení)*: „Máma je vevnitř samý plíny / z táty se sypou piliny...“²² To je myslím velmi přesný. Maminka milující, vřelá, otec voják z povolání, inteligentní, ale povahově nesnesitelný.“

²⁰ Viz úvodní pasáže promluvy na první ze tří vzpomínkových audiokazet, namlouvaných Stankovičem na diktafon od února do května 2001, z nichž větší část otiskla *Revolver Revue* č. 69/2007 pod názvem *Co zbylo v paměti*, viz s. 208. Citováno z vlastního přepisu těchto audiokazet. V poznámkách dále označeno pouze jako *Co zbylo v paměti*.

²¹ Székelyové neboli Sikulové byli avarským kmenem, usadivším se ke konci prvního tisíciletí po Kristu v Transylvánii. I když posléze podleli maďarské asimilaci, vytvořili si vlastní katolickou šlechtu a v rysech jejich národní povahy dřímla nepoddajnost. Maďaři byli Stankovičovi „sympatičtí“, ale k Székelyům alias Avarům pociťoval afinitu ještě silnější, protože „nebyli žádná ořezávátka“ – viz mj. PLACÁK, P. *Kádrový dotazník*. Praha: Babylon 2001, s. 296.

²² Viz STANKOVIČ, A. *Noční zvuk pionýrské trubky – Patagonie*, Praha: Trigon 1994, s. 36–37. V rozhlasovém pořadu *To by tak hrálo, aby nepřestalo* (ČRo 3 - Vltava, 12. 10. 2002) zazní báseň *Variace na Rictuse (Sisyfovské zastavení)* rovněž v písňové verzi, tak jak tyto verše zhudebnil jeden ze Stankovičových přátel, spisovatel a hudebník Jan Hýsek, původní profesí lékař, později novinář a nakladatel, který 5. 11. 1990 pořídil se Stankovičem interview *Nikolajovy taneční hodiny pro Zdravotnické noviny* (č. 43/1990, s. 10–11) a v srpnu 2001, tedy asi měsíc po Stankovičově úmrtí, ho s krátkou poznámkou publikoval na svém webu <http://lege.cz/kytlice/nikolaj.htm>. Ve *Zdravotnických novinách* vyšlo interview pod jedním z Hýskových pseudonymů Miroslav Kromiš, což přejal i editor knihy *Co dělat, když Kolja vítězí* Michael Spirit. V případě reedice knihy bude tedy na místě uvést i pravou Kromišovu identitu, s níž se ostatně Hýsek nikdy netajil; od roku 1998 jsou navíc všechny jeho pseudonymy k dispozici ve webové biografii.

Otci – nejprve po dlouhá léta „stotníkovi“ čili kapitánovi, a teprve později „plukovníkovi“ – říkával Stankovič po celý svůj dospělý život „staříčkový plukovník“. V dosud nepublikovaných vzpomínkách na dětství Stankovič několik měsíců před smrtí mimo jiné říká: „Starý plukovník – ať už to vím z doslechu anebo jsem to zažil na vlastní kůži – byl podle všeho pěkný parchant. Řezal nás²³ za všelijaké blbosti, například že jsem neuměl dosti rychle napsat domácí školní cvičení v první třídě, jako žito. A když maminka chtěla nás bránit před ním, slízla taky nějakou. Ale přiznejme mu, co jeho jest. Byla to asi taková pomsta rusínského sirotka za příkoří, které sám utrpěl v dětství a v mládí. Rodiče mu totiž brzy zemřeli, maminka při porodu a otec údajně při nějaké služební cestě. A tak byl na Východu vychováván u svého kmotra, což byl řeckokatolický kněz – tedy uniatský. No a v tom kraji asi nebylo zacházeno zrovna šetrně se sirotky. K té rodině cítil velkou nenávist. Ale byl tajněšák a o své minulosti nám nikdy nevyprávěl – ty své vzpomínky říkal jen mamince, asi když si ji získával... Ze svého, asi nepříliš šťastného dětství si odnesl nenávist k náboženství a k jakýmkoliv vyšším vznětům. Snad jen šachy byly výjimkou, ale i ty bral jenom jako hru. Byl prostě jako stvořený pro svou celoživotní dráhu žoldnéře...“²⁴

Podle Stankovičova vyprávění byl tatínek Andrej, po kterém syn zdědil křestní jméno, také „starý proutník“, který „měl po různých slovenských posádkových městech četné milenky“, a byl rovněž i flámující „hejhula“ (Stankovičovo narození slavil v prešovském kasínu a prohrál prý v kartách přes dvacet tisíc korun). Co je však podstatnější: syn Andrej již v dětském věku velmi citlivě vnímal, jak nedůstojně až servilně se choval tatínek důstojník ke všem politickým režimům, jak právě přicházely. V rozhovoru s Janem Hýskem v roce 1990 Stankovič s humorným sarkasmem líčí: „Můj otec byl důstojníkem všech možných armád, počínaje československou - prvorepublikovou, přes Slovenského štátu, kde bojoval v „rýchlej“ divízi na východním fronte... No a pak byl v slovenském povstání, potom bol v Svobodovej, pak v československej opäť novej, no a tam byl až do roku osmapadesát, do kteréžto doby se mu

²³ Stankovič měl sestru, nar. 1941, a bratra, nar. 1944.

²⁴ Po Stankovičově úmrtí mi jeho žena Olga věnovala zmíněné tři audiokazety nedokončených pamětí, které postihují období do Stankovičových šesti let, kdy se s rodiči přestěhoval do Prahy. V této části práce cituji ze třetí – poslední – audiokazety.

podarilo úspěšně zatloukat, že bojoval proti Sovětskému svazu. Nebo se na to tehdy nebral tak přísně metr. Ale pak si náhle někdo vzpomněl, když už byl zřejmě úplně pátým kolem u vozu na strojní fakultě, kde přednášel dělostřelbu, a vyšoupli ho z armády, za což byl teď rehabilitován. Jinak byl až do nedávna předsedou okresního výboru Svazu protifašistických bojovníků na okrese Jičín. Taky druhého takého by tam ťažko hledali." (Pravděpodobně někde v Jičíně na zahradě, kde Stankovičovi bydleli od roku 1952, tatínek zakopal dva ritterkreuzy, jimiž ho spojené velení německých a slovenských vojsk vyznamenalo poté, co byl zraněn v boji, který se odehrával poblíž krymského poloostrova Askania-Nova: podle jeho vlastní – synem Andrejem lehce ironizované – legendy k tomu prý došlo, když se snažil přejít frontu na ruskou stranu.²⁵

Kolem roku 1999 Stankovičova maminka zničehonic otevřela rodinný archiv včetně „takového svazečku různých plukovníckých dokumentů“, které syn Andrej žertovně-pracovně nazýval „colonel papers“. Jak uvádí v Placákově knize rozhovorů *Kádrový dotazník*, dozvěděl se z nich mimo jiné toto: „Asi v pětasedmdesátém roce se stal můj bratr esenbákem v Karlových Varech, a protože si chtěl posílit image, tak vykládal doma u rodičů, jak jsem mu zkazil kariéru, a starý plukovník se rozpomněl na své manýry soldatesky a napsal dopis ministru, že protestuje proti tomu, aby kariéru mého mladšího bratra ničil takový ničema, jako je jeho starší bratr.“²⁶

V dosud nepublikovaných vzpomínkách na dětství Stankovič k chování otce mimo jiné dále říká: „Starý plukovník ostatně vždycky manipuloval s historií, zvláště osobní tak, jak se mu to hodilo, a podobně jako Ota Filip psal po celý život další a další *Kádrové dotazníky*, aby lépe osvětlil svou loajalitu nebo svou nonkoformitu podle toho, jak se hodilo...(…) Se svou žoldněřskou duší se vždycky snažil zapojit do toho správného šiku, a pokud mu to dosti často nevyšlo, bylo to jen podle litery té písně *“Ej, Kapusta a Ursíny / boli chlapi silný / našli sa silnejší / čo ich zahubili...”*“

Setkáváme se tu s následujícím vzorem otcovského jednání-nejednání: pokud nad otcem zvítězil soupeř, nestávalo se tak povětšinou ve férově

²⁵ Viz *Co zbylo v paměti*.

²⁶ Viz PLACÁK, P. *Kádrový dotazník Petra Placáka*, 1. vyd. Praha: Babylon 2001, s. 301-302.

otevřené bitvě, nýbrž proto, že kdosi jiný uspěl jakožto „silnější“, neboť uměl být ještě obratnější vyuk, dovedl ještě chytřeji lavírovat a využívat svého mocenského postavení. Pravda se pak pro tento druh lidí nejednou stává něčím, co mohou získat, když to svedou šikovně zfalšovat. Loajalita k těm, kdo jsou právě u moci a my jsme jim jakožto „důstojníci“ odpovědní, jde ruku v ruce s přímo programovou ochotou falšovat podle zájmů „těch nahoře“ také osobní historii vlastního chování. Připouštět si přitom tíhu vlastního svědomí se nedoporučuje, neboť to přece prokazatelně nevede k úspěchu. Nebezpečí takového podřizování se vnějším byrokratickým liniím, ať už přicházejí z vojenského štábu anebo ze stranických sekretariátů, je nabíledni, nicméně člověk (v našem případě Stankovičův tatínek) dobrovolně ztrácí svou vnitřní duchovní nezávislost a ocitá se ve službách vnějškových utilitárních svobod, ze kterých může pak profitovat především coby úspěšný egoista. V této souvislosti nepřekvapuje, že ve chvílích rozvzpomínání na „plukovníkovo“ jednání-nejednání v raném dětství naskakuje Stankovičovi v květnu 2001 náhle i tato aktualizací básnická asociace, kterou sám charakterizuje jako „takovou glosu ke zprávám mimo kontext vzpomínek“: „Špidla, když partaj pískne / udělá Žida z mýdla.“²⁷

Vraťme se však ještě naposledy k jedné dosud nepublikované, a přitom pro Stankovičův nevědomý i vědomý život patrně velmi důležité epizodě z doby, kdy byly Andrejovi teprve čtyři roky. V květnu 2001 popisuje tuto situaci, která mohla pro maminku zničehonic skončit tragicky, následujícími slovy: „Zvláště neprůhledné se jeví plukovníkovo počínání za takzvaného Slovenského národního povstání - tedy to takzvaného platí jen pro některé, že jo... protože někteří – a byla jich dosti velká většina – to brali skutečně opravdově. Podle „colonel papers“ byl v té době zpravodajským důstojníkem jakési partyzánské brigády, ale jeho pohyb prý – to jsou všechno ovšem věci, které jsem slyšel od

²⁷ To pochopitelně neznamená, že by si Stankovič dělal sebemenší iluze o „progresivnosti“ českých rádobyravicových stran. Dá se však patrně říci, že podobně jako je Karel Vachek - a jako jsem například také já - v posledních desetiletích přecitlivělý na očividné gaunerství a nekompetentnost některých protagonistů ODS a TOP 09 (Bém, Besser, Nečas a desítky dalších), Stankovič vnímal ostře kriticky charakterové nedostatky levicových stran. Protože se takové pokleslosti projevují u nás v podstatě podobně „napříč celým politickým spektrem“, nevidím v tomto ohledu důvody ke vzájemným zásadnějším polemikám. Aneb jak řekl Vachek již na MFDF Jihlava v roce 2003: „Dneska u nás nezáleží ani tolik moc na tom, jestli se ten který náš politik hlásí k levici anebo k pravici, jako spíš na tom, aby se do politiky dostali slušní a vzdělaní lidé.“

maminky a od nikoho jiného - vypadal tak, že se posunoval přes čáru fronty podle stupně nebezpečí, o němž dostal avízo. Velmi často to bylo tak, že prostě hýřil s nějakými svými známými z doby před povstáním, s všelijakými správními úředníky Slovenského státu nebo jinými vojáky, a ti ho vždycky včas varovali. Přitom došlo k zajímavé epizodě... Bydleli jsme už tehdy v Ružomberku, kam nás plukovník nepříliš ostrovtipně přestěhoval zrovna asi dva dny před tím povstáním, o jehož přípravách by teoreticky měl vědět.²⁸ A v průběhu toho stěhování jsme přišli i o většinu majetku, který byl rozkraden z vagónů někde u Popradu na slovenské hlavní železniční trati Košice-Poprad-Žilina... V Ružomberku u nás bydleli dva plukovníkovi kolegové, důstojníci slovenské armády... a ti byli zřejmě při nějaké své opilecké eskapádě zatčeni v Ružomberku, ve městě. My jsme totiž bydleli nad městem, u hřbitova, pod Kalvárií, na takové periférii, kam už se právě odvažovali z hor partyzáni po tom potlačení slovenského povstání a naopak se tam nepříliš v pozdějších fázích odvažovali Němci nebo slovenští loajální úředníci slovenského státu. Takže to byla tak trošku taková země nikoho, ale nicméně došlo k tomu, že když tito důstojníci byli zatčeni, tak do Kalvárskej ulice číslo 12, což byla, myslím, naše adresa, dorazilo podle všeho gestapo. Mám na to vzpomínky velmi mlhavé. Stalo se to v době nemoci mé maminky, měla zánět ledvin někdy v zimě, v lednu to tak mohlo být čtyřicet pět... a tehdy u nás udělali menší domovní prohlídku. Prý - a to se mi zdá bejt pravdivým - byly v dutině nábytku pod sekretářem schovány nějaké flinty anebo bouchačky, ale ty gestapo naštěstí nenašlo, jinak by pravděpodobně přinejmenším maminka to asi byla nepřežila. Plukovník samozřejmě v době této prohlídky byl někde... na nějaké své partyzánské stezce. A pak, jak by řekl Jakub Deml: "Cti otce svého".²⁹

Vědomí, že na rozdíl od otce existují lidé, kteří prožívají život „opravdově“ a nebojí se riskovat smrt, line se od této zárodečné vzpomínky na protagonisty Slovenského národního povstání Stankovičovou tvorbou coby červená nit jakožto hledání a rozpoznávání pravé i té „daleko méně pravé“ autenticity,

²⁸ Zřejmě tedy 27. 8. 1944.

²⁹ Viz *Co zbylo v paměti*.

s kterou tvůrci tak anebo onak manipulují³⁰ a která se potom toliko pragmaticky využívá k nepříliš ctnostným ani uměleckým účelům v onom původně ryzím smyslu slova.³¹

³⁰ Připomeňme v této souvislosti název Stankovičova eseje o slavných filmech Miloše Formana ze šedesátých let *Nový styl, nebo manipulace?*, napsaný pro *Tvář* již v roce 1968 či 1969, avšak publikovaný teprve v samizdatovém čtvrtletníku *Kritický sborník* č. 4 na podzim 1989.

³¹ Viz např. Stankovičovu kritiku Renčova snímku *REQUIEM PRO PANENKU* v *Respektu* č. 9/1992 s velmi charakteristickým titulkem „Čachrování s autenticitou“, s. 14.

3. 2 Geneze kritika

V již citovaných pamětech Stankovič mluví o tom, že první celistvé vzpomínky, které z dětství vůbec má, spadají do doby, kdy mu bylo něco přes čtyři roky. A shodou okolností jedna z takových nejdůležitějších vzpomínek se stala pravděpodobně prapříčinou, proč se Stankovič později věnoval (krom jiných profesí) rovněž dráze filmového kritika.

Jde o vzpomínku z doby, kdy Stankovičovi bydlili v Sabinově. Tam totiž otec přemístil rodinu z Ružomberoku do relativního bezpečí na dobu pouhých dvou měsíců (pravděpodobně tedy září a října 1944) poté, co se, řečeno Stankovičovými jemně ironizujícími slovy „rozhodl povstat spolu s ostatní slovenskou armádou“. Stankovič říká: „Ze Sabinova mám tu úžasnou vzpomínku, která mi byla bohužel vytunelována Československým státním filmem, a to je možná i první příčinou mé prekriticnosti, anebo snad lépe řečeno: prvním zárodkem mé kritičnosti. Na té hlavní sabinovské ulici se totiž točil OBCHOD NA KORZE Kadára a Klose podle novely Ladislava Grossmana. A vytunelována mi byla právě tato hlavní ulice se svými čapími hnízdy. Vzpomínám si, že v mém dětství ta sabinovská hlavní ulice měla skoro na každém domě, nebo ob jeden dům, jedno čapí hnízdo - takže neustále ve vzduchu byli čápi, proletovali, postávali na komínech, a tohle to je jedna z mejch prvních dětskejch vzpomínek, takže všechno se ve mně vzbouřilo, když jsem to pak v roce 1965 spatřil na filmovém plátně a pocítil jsem živelnej odpor vůči tomu filmu, kterej ve mně zůstal až dodneška. Těžko si totiž představit větší nespravedlnost, nežli je vyvlastnění první dětské vzpomínky. Na tom málo co změní nadávky jako "výstřední pól" a "hajzl fikanej."³²

³² Viz *Co zbylo v paměti*. K poslední větě, ve které Stankovič cituje sousloví, jakým ho ve svém denunciačním dopisu, určeném ministru kultury Pavlu Dostálovi a současně také Lidovým novinám (viz HŘEBEJK, J. „Andrej Stankovič vtipkující?“, *Lidové noviny* [příloha *Umění a kritika*], 2000, 13. 4. 2000) počastoval Jan Hřebejk v reakci na Stankovičovu kritiku filmu MUSÍME SI POMÁHAT, se ještě vrátím.

Nyní ke kontextům Stankovičovy vzpomínky, jež poslouží i jako východiska následujících úvah. Především ještě, že není například příliš známo, že Stankovič se v první polovině šedesátých let asi třikrát hlásil na FAMU, jenže k přijímacím zkouškám psal „joyceovsky“ laděné prózy, které přijímací komisi nepřipadaly dostatečně „ze života“, a proto ani jedinkrát neuspěl.³³

Shrnuji: Stankovič se svěruje s pocitem silné nespravedlnosti z vyvlastnění své první dětské vzpomínky skutečným filmem, a k tomu nebyl ani napotřetí přijat na FAMU. Tyto dvě nepochybně nepříjemně citlivé osobní zkušenosti pochopitelně mohly vést k zostřenému postoji nejen k filmu OBCHOD NA KORZE, ale vůbec k tomu, jakým způsobem filmaři pracují se skutečností, s fakty, se vzpomínkami, které bývají leckdy „ukradeny“, ať již vědomě anebo nevědomě – anebo se kupříkladu stane, že scenárista filmu KDO CHCE ZABÍT SEKALA skutečně a zcela bezrestně cynicky vykrade celou jednu pasáž z Hemingwayova románu *Komu zvoní hrana*, jak na to právě Stankovič upozornil ve své recenzi s názvem *Satan na Hané?*³⁴

Dalo by se spekulovat, že Stankovičův kriticismus vůči těm nebo oněm filmům může vycházet také z určité osobní uskrinutosti. Na první povrchní dojem by se tak mohlo zdát, že Stankovičovy kritiky dokonale naplňují představu závistivého kritika, jenž si skrze své texty vyřizuje účty s těmi, kteří byli úspěšnější v oboru, v němž by se on sám býval rád realizoval. Jakkoli také tento fakt zpočátku mohl hrát i určitou formující roli (a v případech mnoha jiných kritiků též roli deformující), všimněme si, jak je z tohoto Stankovičova „stesku za vzpomínkou“ cítit především určitý silný smutek pramenící z neschopnosti tvůrců naplnit filmy obsahy, jež by byly stejně intenzivně pravdivé, jako byly jeho autentické zážitky z dětství či z kulturně-společenské reality šedesátých let. A právě proto, že tuto původní, hlouběji pravdivou autenticitu režiséři rozličně obcházejí tím dílem, jak si svou filmařskou práci usnadňují, usvědčuje je Andrej Stankovič ve svých textech tak velmi často ze lži, z vylhané (vykradené či vypůjčené) autenticity, kdy si pouze řemeslnicky vypomáhají ať už ztriviálněním původní literární předlohy ve prospěch divácky

³³ HÝSEK, J. Nikolajovy taneční hodiny, *Zdravotnické noviny* č. 43/1990 s. 10–11.

³⁴ STANKOVIČ, A. Satan na Hané, *Kritická příloha Revolver revue*, č. 13, březen 1999, s. 127–129.

lacině úspěšných efektů či jen vypočítavě chladně přenesenou zkušeností na úkor schopnosti zobrazení vlastního prožitku.

Stankovičův kritický přístup již v této zárodečné vzpomínce na nevyužitě šance při natáčení OBCHODU NA KORZE se blíží přístupu režiséra (autora), který by dané téma zpracoval radikálně jinak, přičemž má k tomu své vlastní, hlubší autenticitě díla relevantní důvody.

Připomeňme v této souvislosti, že čápy v Kadárově a Klosově filmu nicméně uvidíme – jakožto efektní součást úvodních titulků: vnímáme tu stříh „á la hudba“... V průběhu titulků je "mrtvolka"... a po jejich skončení dosedává čáp do hnízda a několikrát poskočí jakoby v rytmu hudby.

Pokusme se vidět čápy Stankovičovým zrakem a současně si uvědomit, co je „za“ domnělou infantilitou dávné osobní vzpomínky: čápi k Sabinovu ve Stankovičově vzpomínce neodmyslitelně patří, ve filmu však nehrají sebemenší významnější roli a při jejich snímání se s divákem nehraje poctivá hra. A právě tohle Stankoviče pravděpodobně naštvalo: pokud se s „pokladem z dětství“ zachází tímto stylem, že totiž přijedou filmaři z Prahy a jenom tak mimochodem si natočí čápy, je prostě něco špatně. Uvědomujeme si náhle oprávněnou Stankovičovu kritičnost k záběrům, které jsou využity lacině, vytrženy z hlouběji pravdivého kontextu, bez jiskérky skutečného vtipu, bez spontánnosti jakékoli reálně živější osobitosti – a ještě s markýrováním, že tohle je přece ta pravá filmařská nápaditost, kterou se má divák nechat okouzlit. Výstižně říká Michal Bregant v mém rozhlasovém pořadu z cyklu Kacířské rozmluvy: „Stankovič prostě nikdy, ani Formanovi ani jiným filmařům, neskočil na jejich triky!“³⁵

Všimněme si v této souvislosti, že leckteré Stankovičovy aforismy jsou vlastně ostré filmové detaily, kterým nechybí humor a poetičnost; uvedme tu jako příklad jeho básničku o údělu filmového kritika, kterou nazval – coby vášnivý houbař - *Sebelítostivá*:

*Mochomůrka červená je pravých hřibů přítelkyně
a já blbec sedím v kině
a jsem na filmaře svině*

³⁵ Viz HENDRICH, V. *Andrej Stankovič jako kritik filmů Jiřího Menzela a Miloše Formana*. ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozmluvy), 9. 7. 2002.

Také z následujících zážitků z prešovského dětství, tak jak se Stankovičovi dva měsíce před smrtí postupně vybavují, cítíme jeho schopnost výrazného filmařského vidění: takhle nějak si představujeme filmového režiséra, vytvářejícího scénu se sugestivní vizuální a poetickou silou:

„Z tohohle sklepa mám krásnej snovej zážitek... se mi zdál sen, jak irský setr – rasa, kterou rodiče chovali, když jsem byl úplně malej - mi tam dává pac a říká: “Pane, podívej se, co je...” - ...už jsem dospělý, a ten irský pes mi dává pac a říká: “Podívej se, co je tady napsáno...,” oniká mi ten pes, mluví lidskou řečí a oniká, a tlapou mě tahá za rukáv a ukazuje mi nápis ozářený zapadajícím sluncem, jehož paprsky do sklepa pronikaly okýnkem... a v nich je v hrubé obezdívce psím drápem vyryto: “Prach jsi a v prach se obrátíš”. A ten prach, dřevěnej prach z řezání dříví, se třpytí v paprscích zapadajícího slunce...”³⁶

„Ódium děsivosti toho předního sklepa bylo ještě vystupňováno tím, že jednak vrzaly příšerně ty prkna, z nichž byla prkenná podlaha v tom předním průjezdu... a jednak babička, když vzpomínala, nebo dědeček, když vzpomínali na předvánoční bombardování v roce 1944... tak popisovali, jak se byli někdy o Vánocích podívat na místní vězení, které shodou okolností dostalo přímý zásah, a jak za těmi zamřížovanými okny - byl velkej mráz - ještě stále byly v různých nepřírozených pozicích mrtví vězni. Barvitě to popisovali s živými detaily umrlců, kteří zůstali v těch celách s vyraženými okny, tak jak je tam zastihla tragická smrt. To se potom i v těch snech a mých představách vždycky pojilo s tím sklepem.”³⁷

³⁶ Viz *Co zbylo v paměti*.

³⁷ Tamtéž.

3. 3 Kořeny imaginace

Ve svých posledních vzpomínkách popisuje Stankovič ještě další hrůzostrašné dětské zážitky, související především s impozantně inspirativní tradicí prešovského katolicismu (Andrej byl pokřtěn jako římský katolík, dva mladší sourozenci jako řečtí katolíci, neboť takový byl v kraji tehdy úzus).

„Ono se málo reflektuje, že byl z toho Slovenska, že byl z toho Prešova, že to byl vlastně jako *východňár*,“ říká Karol Sidon o Andreji Stankovičovi³⁸ a naráží tím na důležitou, ale poněkud opomíjenou skutečnost. Být „východňár“, tedy narodit se v kraji s pohnutou historií související s dějinami uherského státu, v královském městě, které je v současnosti po Bratislavě a Košicích třetím největším na Slovensku, zahrnuje nezanedbatelné množství kulturních aspektů a podnětů. Zejména v období vzniku slovenského státu, tedy v době Stankovičova narození, v Prešově žili nejenom Slováci a Maďaři, ale také Turci, Bulhaři, Rumuni, o spojeneckých Němcích či Italech nemluvě. Svou roli zde sehrávala rovněž šariština, místní nářečí, které do slovenštiny vstřebávalo převážně polštinu, ale také třeba i angličtinu, kterou si s sebou přiváželi slovenští gastarbeitři, navracející se z práce v USA.

Prešov ale reprezentuje také významné duchovní centrum. Od 19. století se stal sídlem řeckokatolické církve i centrem její vzdělanosti. Kromě tradiční římskokatolické konfese tu měli zastoupení rovněž zástupci pravoslaví a reformace, včetně početné židovské obce. Stankovič ve svých nedokončených pamětech velmi podrobně popisuje tento prešovský *melting pot*. Jeho vzpomínky na město jsou pak zejména prostoupeny vyprávěním dědečka, který měl pravděpodobně židovského předka,³⁹ nicméně tento fakt je nutné brát s jistou rezervou, stejně jako dědečkovy strašidelné historky: „Ostatně dědeček byl vůbec velký konfabulátor a myslím si, že jeho historky byly dosti často smyšlené. Například vyprávěl o tom, jak železničáři ve službě si pro zkrácení

³⁸ HENDRICH, V. „To by tak hrálo, aby nepřestalo.“ ČRo 3 - Vltava (12. 10. 2002).

³⁹ Viz *Co zbylo v paměti*.

nudné služby udělali na železniční stanici spiritistickou seanci, při níž vyvolali ducha. A duch se silně rozčlil a provedl na té železniční stanici nějaké psí kusy, jako například různě popřehazoval výhybky a tak... a oni potom, když ducha se podařilo zahnat, museli to pracně dávat zas do pořádku.“⁴⁰

Stankovičovo dětství tak bylo ovlivněno lidovou a často primitivní katolickou zbožností, praktikovanou zejména babičkou a matkou a smíšenou s lidovými, pohanskými pověrami. Jako jeden ze svých výrazných dětských metafyzických zážitků líčí Stankovič například návštěvu františkánského kostela: „A měl jsem pocit v tom kostele, že ty barokní sloupy jako by v některých v momentech té bohoslužby vlastně se uvedly do pohybu a jako by vyjízděly z podlahy a vyjízděly zase do stropu. Takovýto jsem měl intenzivní magický pocit z toho prostoru.“⁴¹

V dětství chodil Andrej s dědečkem na takzvanou hrubou mši nedělní do Svatého Mikuláše – gotického kostela se dvěma loděmi, který má věž s pozoruhodnou výškou více než šedesát metrů. Z dědečkových konfabulací uvádí Stankovič také další metafyzické podněty: „V dětství jsem tam chodil s dědečkem každý týden, takže to mám strašně vryté v paměti a o tom kostele se mi velmi často zdá, a to v souvislostech trošku strašidelných. Dědečkových hrůzostrašných vyprávění bylo více a všechna byla kupodivu často situovaná do kostela. Například vyprávěl - a to mně taky poněkud děsilo, protože neznám obdoby takovéto legendy -, že v szegedském hlavním chrámu se zjevoval sám Bůh Otec. Myslím, že v křesťanské tradici není takovýhle příběh vůbec jinak obsažen.“⁴²

Na zjitřené vědomí pětiletého chlapce útočily i další vjemy, například v podobě barokního obrazu s náboženskou tematikou: „Prarodiče měli nad postelí pověšenou velkou reprodukcí, zřejmě ve skutečné velikosti, obraz Ukřižování Mathiasse Grünewalda. Pamatuji si zejména na Adamovu lebku v základech Golgotského ukřižování, která tam byla vyobrazena podle legendy takovéto starokřesťanské. Pamatuji si černé a zelené odstíny Grünewaldova zobrazení v duchu Evangelia, které líčí, že ukřižování proběhlo v čase zatmění,

⁴⁰ Viz *Co zbylo v paměti*.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž.

kdy se setmělo, a roztrhla se chrámová opona jeruzalémského chrámu.⁴³ Z obrazu jsem měl obrovskou bázeň. Zvláště za častejch prudkejch bouří ve mně vzbuzoval obrovskou bázeň, a to ještě i potom, co se dědeček s babičkou přestěhovali do Leninovy ulice, kde obraz nevisel v místnosti, protože tam měli klenutý stropy, ale nad schody.“⁴⁴ Ani nedělní výlet se neobešel bez podobných prožitků: „Takovým výletním místem v Prešově byla taky Kalvária, kam vedla z úpatí kopce křížová cesta. V této křížové cestě mě zvláště odpuzovala scéna, kdy se přihlížející vysmívají Kristovi, když nese kříž. A nejenom odpuzovala, ale

⁴³ Velmi výraznou ozvěnu dětského vnímání právě tohoto obrazu nacházíme ve Stankovičově básni „Z triptychu v adventu 1998“, kterou publikoval v Revolver Revui č. 46/2001 ve výboru z veršů s názvem „Šarišské haiku“ a již ve Stankovičově nekrologu (*Pro všechny blízké to byl Nikolaj*, Lidové noviny, r. 12, 14. 7. 2001) evokoval jeho přítel, básník a historik Zbyněk Hejda, s následujícím komentářem: „Stávalo se taky, že se mu ve verších ukázalo něco neradostného, hrozivého: Z triptychu v adventu 1998:

III. Na Golgotě (V Nahý Lhotě)

Pánbu do toho říznu!

Má poklona!

Roztrhla se opona chrámová...

(Starej ji nepřeríznu!

a spása byla hotová...)

Jak neuvěřit božské lhostejnosti,

Když víš, že vůbec nebolej

Ho kosti?

Lenže my vieme, že Ho kosti bolí,

Kedže sme při Ňom

Na Golgotě boli

(či snorili sme iba po okolí,

nejsouce země solí?)

Ano, my jsme ti podivní Tví tvoři,

Co „nejsouce...“, odevzdaj

Tvou sůl moři.

Když lékaři našli v Andrejově kosti metastázy, odříkal mi básničku s dovětkem: „Tak se podívej, co jsem si zase našamanil.“ Samozřejmě, že se nepovažoval za šamana, bylo to řečeno se smutným humorem, s odstupem, a přece i s vírou, že básněním se někdy ozařují místa, která ve vědomém životě autorově zůstávají v temnotě.“

⁴⁴ Viz *Co zbylo v paměti*.

zároveň mě i upřímně děsila. A jedné z těch čtrnácti kapliček jsem se většinou obloukem vyhnul, pokud nebylo nutno jít přímo okolo ní.“⁴⁵

Srovnáme-li tento dětský strach s popisem Stankovičova strachu, který ho provázel, kdykoli měl jít pro brambory do temného sklepa rodinného domu, nelze si nevzpomenout na jeho sympatie k Janu Švankmajerovi, který tuto iniciační zkušenost přímo využil ve filmu výstižně nazvaném DO PIVNICE (česky tedy DO SKLEPA).⁴⁶

Stankovičovo oslnění duchovními hodnotami se pochopitelně zračí též v jeho kritických postojích, v nichž se odráží i ono biblické rčení „padni, komu padni“ - hledání a nalézání pravdy je v určitém smyslu posvátným aktem, jakému je člověk práv jen při akceptaci prvků jisté starozákonní přísnosti až nemilosrdnosti (desatero). Stankovičova diplomová práce o díle nakladatele a myslitele Josefa Floriana (a o staroříšském nakladatelství Dobré dílo) je pak logickým vyústěním této inklinace.

⁴⁵ Viz *Co zbylo v paměti*.

⁴⁶ DO PIVNICE (český překlad: DO SKLEPA, ČSSR, 1980), r. Jan Švankmajer.

3. 4 Formování kritika

Z dětských zážitků si Stankovič dále pamatuje válečné bombardování Ružomberoku těsně před pondělním Velikonočním na jaře 1945. Z doby, kdy bydlili u hřbitova, mu utkvěla též vzpomínky na „truchlivé pohřební průvody“, kdy očima čtyřletého děčka sledoval mrtvoly na korbě vojenského nákladáku a současně maminku, jak se slzami v očích zpívá hymnu „Kde domov můj...“: „Hleděla na to z okna a zpívala mi to, co zpívat náleželo“.⁴⁷

Pokud jde o její vztah k otci, vnímal Stankovič maminku jako outsiderku, která měla k náboženství až do padesátých let „ještě vřelý vztah“, ale jak otec v armádě bolševického režimu „nabýval významnějších politických funkcí“, náboženské cítění u ní ustoupilo do pozadí. Když se Stankovičova rodina v lednu 1946 přestěhovala do pražských Holešovic, všechny tři děti byly od svého okolí poněkud odříznuté díky tomu, že maminka s nimi mluvila slovensky, a oni se tedy musili učit česky. Stankovič s dojetím vzpomíná na maminčinu nejistotu, zda překonání „takzvané jazykové bariéry“ není „jistým ohrožením toho jediného, co na světě měla – totiž dětí. Protože ona sama byla vlastně taky izolovaná, a tadleta izolace vlastně nikdy úplně nepominula, ani dnes maminka není zvyklá hovořit čistě jenom česky. A to už je jí dvaosmdesát let a v Čechách už žije pětadesát let“.⁴⁸

Z válečných zážitků si pětiletý Stankovič přivezl do Prahy noční můry, kdy se probouzel ze spaní a chodil po domě. Šlo patrně o následek zmiňované „vlastenecké výchovy“, kdy mu byly předváděny mrtvoly padlých, odvážených na ružomerský hřbitov. Této noční můry se zbavil teprve v průběhu roku 1947.

Připomeňme další částečné příčiny Stankovičovy společenské vykořeněnosti v dětském a jinošském věku: rodina se kvůli otcově vojenskému povolání velmi často stěhovala z místa na místo. Jako dítě byl Stankovič levák, kterého teprve na základní škole v Holešovicích přecvičili na praváka a současně

⁴⁷ Viz *Co zbylo v paměti*.

⁴⁸ Tamtéž.

tamní ředitel, proslulý – a dlužno dodat, že také velmi schopný, pečlivý a laskavý – pedagog a spisovatel Karel Žitný, naučil Stankoviče i všechny další děti číst a psát nikoli po jednotlivých písmenkách, nýbrž vnímáním textu vcelku – šlo o experimentální, tzv. globální metodu výuky.⁴⁹

Nelíčil bych tyto reálie takto podrobně, kdyby tak výrazně nenapomáhaly osvětlovat Stankovičovy morální i umělecko-kritické postoje, které v tuzemské společnosti vyvolávaly nejednu kontroverzi. (Jsem nicméně toho názoru, že i bez ohledu na mediální ohlas, způsobený Stankovičovými publikovanými texty, si zmíněné postoje jako takové zasluhují právě v soudobých Čechách zcela mimořádnou pozornost. Také proto se pokouším charakterizovat jejich genezi, smysl a společensko-mravní důsledky).

Stankovičova averze k otci i určitý stud za jeho konformní jednání a naopak silná citová vazba na matku připomínají poněkud velmi podobný poměr k rodičům u Piera Paola Pasoliniho. Jistěže by se u Pasoliniho a Stankoviče daly vysledovat i některé konkrétní tvůrčí analogie (oba dva byli básníky neobyčejně všestranně umělecky nadanými, oba byli jasně a jasně „antiintelektuální“ založenými intelektuály par excellence, oba měli silně vyvinutý cit pro společenské vydědění etc.), to ale přenechejme případným novým filmovým badatelům a soustředme se nyní na některé další, velmi pravděpodobně rovněž hodně podstatné prožitky, jež spoluutvářely charakter Andreje Stankoviče již v raném dětství.

Na rozdíl od Pasoliniho, u něhož traumatické dětské zkušenosti vyústily v sebevědomé i zoufalé, povětšinou vášnivě proklamované společensko-politické kacířství a rebelství (jehož duch je mimochodem podobné, ne-li leckdy i stejné krevní skupiny jako „kacířství“ Florianovo, Demlovo, Stankovičovo, Ferreriho, Fassbinderovo anebo Ošimovo)⁵⁰, ze Stankoviče (ač rovněž

⁴⁹ Ze Stankovičových spolužáků z této základní školy se spisovatelskému řemeslu věnoval ještě Václav Káňa, autor knihy *Parta brusiče Karhana*. Sám Stankovič k tomu s žertovnou sebeironií říká: „No, a druhý dáreček českému písemnictví, to byl ten východňár a přivandrovalec, malý Stankovič“. Viz *Co zbylo v paměti*.

⁵⁰ „Nemohu akceptovat nic ze světa, ve kterém žiji: aparáty státního centralismu - byrokracii, právní systém, armádu, školu a všechno zbývající - ani jeho kulturní minority. Stojím zcela mimo aspekty současné kultury. Ryze verbální destrukce institucí současné kultury mne neoslovuje... Nezdá se mi, že by svět byl něčím jiným než totalitou otců a matek, v jejichž přítomnosti propadám absolutnímu zmatku, vyvolanému povinnou úctou a nepřekonatelnou potřebou destruovat tento pocit, a to i za pomoci těch nejběsílejších, nejskandálnějších výstřelků.“ Viz.: PASOLINI, Pier Paolo. *Heretical Empirism*. Indianapolis:

senzitivního básníka) se stal ve zralém dospělém věku mnohem racionálnější, klidnější a vyrovnanější kontestátor. Na tom nic nemění skutečnost, že se po celý svůj dětský a jinošský věk potýkal s vlastní zakřiveností, osamělostí, nešikovností, bázlivostí i s pocity sebelítosti. Po absolvování základní osmiletky v Holešovicích vystudoval jičínské gymnázium s maturitou (1954 - 1957), zamiloval si Rimbauda a pod vlivem nešťastné první lásky začal psát na sklonku padesátých let verše. Nejenom jako chlapec v holešovické základní škole, ale vlastně až do konce života podléhal občas dojetí a plakal. Důležitý rozdíl spočíval ovšem v tom, že jakmile na přelomu padesátých a šedesátých let dospěl, současně také zmužněl a dojímal se, jen když mu přišlo na mysl něco opravdu významného, kde šlo „o věc“, například o skutečně ošklivou křivdu na něčem či někom krásném a hodnotném. Byl normální citlivý chlap a jako takový byl pravým opakem sentimentálního uplakánka, jakého si lidé pod pojmem básník někdy i poněkud naivně představují.⁵¹

Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 225. In: Film a doba, 1992 (zima), č. 4, s. 212-213, Sihvonen, Jukka: *Poetika a politika těla (a co je za tím)*. Část textu z knihy J. Sihvonena *Překročení hranic*, s podtitulem *O poetice a politice audiovizuality*, kde autor zkoumá "limity", které si vymezil, zvláště na tvorbě italského režiséra Pasoliniho, přeložil Stanislav Ulver.

⁵¹ Za 13 let našeho přátelství jsem skutečné velké slzy v jeho očích spatřil jen jednou: když jsme – ještě společně s Robertem Krumphanzlem - vycházeli ze sálu kina Aero po projekci Paradžanovova filmu STÍNY ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ. Neutuchající krása milovaného filmu plus perzekuce režiséra, jehož utrpení si připomněl, ho dojaly až k slzám.

3. 5 Alkohol, hospodská kultura, outsiderství a Tvář

Stankovič sám o sobě říká, že byl od sklonku padesátých let až do roku 1973 „takový nesmělý opilec“. Jeho vztah k alkoholu je nicméně na místě upřesnit. První iniciační zkušenost s ním prožil již v raném věku, a to za velmi komických okolností: „K alkoholu jsem měl ostatně sympatie vždycky. V Prešově byl takovej dlouhej dvůr, kde jsem během té doby, co rodiče vyprovázeli početnou návštěvu, nějakých šest, osm lidí, dopil všechny panáky, které zůstaly na stole nedopité. A když dorazili zpátky, tak už jsem byl spokojeně v limbu pod stolem. Mám pocit, že se mi už potom nikdy v životě nestalo, že bych jako skončil takhle spektakulárně pod stolem.“⁵²

Při našich schůzkách (přátelských, ale i pracovních v tom smyslu, že jsme si současně často četli své právě napsané texty, které jsme si vzájemně komentovali) jsme se Stankovičem sice vždy pili alkohol, ale ani jedinkrát jsem nebyl svědkem toho, že by konzumace piva či tvrdého alkoholu jakkoli negativně proměňovala jeho schopnost úsudku anebo nezdravě či snad dokonce trapně ovlivňovala jeho vnímání citové (podobně dobře snášeli alkohol také moji přátelé František Jungwirth a Miloslav Žilina). Pokud Stankovič řekl Renatě Kalenské,⁵³ že snad jen v období od roku 1965 do roku 1973 by se sám počítal mezi „bohémské pijany“, protože se v hospůdce U Rakviček tehdy hodně stýkal s lidmi onoho naturelu, bral bych takový výrok s určitou rezervou. Jestliže od roku 1973 konzumaci alkoholu výrazněji omezil, hrála v tom nepochybně roli i jeho vůle dokončit diplomovou práci o katolickém vydavateli a mysliteli Josefu Florianovi a Staré Říši (20. května 1975 uzavřel studia na Filosofické fakultě UK obhajobou práce *Význam Josefa Floriana pro vývoj krásné knihy*)⁵⁴. Avšak i kdyby holdoval alkoholu jakkoli intenzívně, je na místě konstatovat, že

⁵² Viz *Co zbylo v paměti*.

⁵³ Viz KALENSKÁ, Renata. Bezstarostní a nespořádaní – Přežili čeští bohémové skok do jedenadvacátého století? Týden, 12. 2. 2001.

⁵⁴ Viz například: KROMIŠ, M. [HÝSEK, J.] Nikolajovy taneční hodiny. *Zdravotnické noviny*, 1990, č. 43, s. 10–11.

prostředí hospod - na rozdíl od prostředí vojenského, které po roce opustil s tzv. modrou knížkou s diagnózou *depresivna psychóza s endogennými stavami* - se pro Stankoviče (podobně jako i Jana Lopatku a řadu dalších přátel z okruhu časopisu *Tvář*, ale nejenom z něho) stávalo „za bolševika“ centrem přirozeného lidského dialogu, kde se svobodně, bez apriorních společenských předsudků setkávali lidé s „vyššími“ intelektuálními dispozicemi s těmi „nízkými“ (leckdy v dobrém smyslu ryzími, prostými) lidmi. Normální hospodská komunikace fungovala mimo jiné jako znamenitá prevence před tak častými pády do povýšeneckého snobismu u mnohých, kterým v moderní konzumní době není obyčejný člověk „dost nóbl“, neboť oni jsou přece ti lepší „lidé zvláštního ražení“.

I kdyby Stankovič ve zmiňovaném interview s Renatou Kalenskou na téma bohémství nepřeháněl a na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se dostal do určité skutečné alkoholové závislosti, v jeho tvorbě se to nikdy žádným způsobem výrazně negativně neprojevovalo. Zatímco v uměleckém i kritickém díle mnohých autorů nacházíme leccjaké výkyvy, na Stankovičově tvorbě je pozoruhodná v českých poměrech velmi vzácná vnitřní vyrovnanost. Nejenom v případě tvářistů je nepochybné, že konzumací alkoholu provázená častá společenská setkávání přispívala k formování a rozvíjení specifické charakterové kreativity. To hlavní totiž nebylo „chlastání“, nýbrž úroveň a inspirativní otevřenost a neohraničenost dialogu, jehož hospodská atmosféra prožívání „tam dole“ je ničím nenahraditelná. Pochopitelně se však nejednou stane, že lidé po léta oscilují na hraně, míra jejich výdrže se liší, a tak se postupem času někteří z nich stereotypními a stále méně zábavnými pijany či alkoholiky skutečně stávají, ani nevědí jak (znám několik takových, kteří si své pití ospravedlňují tvrzením, že právě v hospodách dostávají nejlepší nápady, což v nejednom případě i bývávalo pravda). Naproti tomu Stankovič uměl využít hospodského prostředí k tomu, aby se dobíral nových a nových básnických i filosofických spojitostí, pro které je právě fenomén hospodské kultury při její spontánní nahodilosti žádoucí.⁵⁵

⁵⁵ Relevantní postřehy k tomuto aspektu Stankovičova hospodského pobývání přináší mj. také jeho nekrolog z pera Adama Drdy. Viz Drda, Adam. K úmrtí básníka a kritika Andreje Stankoviče. *Střední Evropa*, č. 108/2001. s. 127 -133. U příležitosti letošního předání Ceny Revolver Revue za rok 2011 jednomu z nejvýznamnějších tvářistů Bohumilu Doležalovi

Lze se právem domnívat, že původně přecitlivělý mladík Stankovič se v šedesátých letech, plných plodných a objevných hospodských disputací, rozhodným dílem „pochlapil“ ve smyslu duchovního, intimního i sociálního zrání. Již z jeho dopisů příteli Gabrielovi Gösselovi z let 1963 – 1968 číší pozvolna se probouzející a rozvíjející smysl pro sebeironii, drsný humor, sarkastický nadhled i nadsázku – dokumentujme to nyní na čtyřech kratičkých úryvcích:

„Milý Gabrieli, nejprve odpusť, že píšu po takových hadrech, ale jak už to bývá, zapomněl jsem doma dopisní papíry (jsem na noční šichtě) a mám k dispozici jen tuhle svoloč. Se mnou je dosti zle a bude ještě hůř. Potkávám všude samé přízraky a zjišťuji, že se jimi staly mojí vinou vesměs. Chlastat se stává holým nezbytným, nutným k tomu, aby zůstala zachována tato nejvýše organizovaná posraná hmota. Ty se máš, neboť pro Tebe platí ještě, že ešus je zhmotněné jsoucnó“.⁵⁶

„Gabrieli, posledně mi to nevyšlo, a tak jsem Tě nevyhledal. Byl jsem nějak pokaždé v noci příliš ožralý, než abych si vzpomněl telefonovat a kromě toho, obávám se, v takovém stavu ani nejsem jednáni tak náročného na manipulaci civilizačními vymoženostmi schopen. Jak víš, mezi mnou a civilizací něco nehraje i za střízliva, natož takhle. Potkal jsem zato v Praze Vláu Škrabálka, který si se mnou dal sraz v neexistující hospodě u Ježků, z toho je znát moje paralýza, co je mi platné, že mám za ušima, když blbě slyším“.⁵⁷

připomněl Viktor Karlík následující vtipnou Doležalovu glosu na téma požívání alkoholu, kterou by velmi pravděpodobně doprovodili souhlasnými bonmoty i Andrej Stankovič nebo Jan Lopatka. Byla publikována na Doležalově webu Události ve středu 27. října 2010: „*Alkohol je pro lidi, kteří nesnesou vlastní myšlenky,*“ píše v MfD adeptka žurnalistiky z Gymnázia J. Barranda v Berouně. Milá slečno, na základě své dlouholeté zkušenosti Vás mohu ujistit, že alkohol je zcela nezbytnou potřebou pro lidi, kteří nesnesou cizí, mimořádně pitomé myšlenky, zvlášt v poměrech, kdy pitomci mají možnost je řvát do světa, zatím co vy máte zalepenou hubu. Prožil jsem v podobné konstelaci většinu svého života a ani v současné době to občas není nic moc (zkuste třeba napsat do MfD něco kloudného – když se vám to podaří a hodí Vám to na hlavu, ujišťuji Vás, že dostanete obrovskou chuť na panáka. Tím nechci říkat, že v konfrontaci s pitomci je nutno propadnout alkoholismu, jen že alkohol je schopen čas od času poskytnout úlevu, bez níž by život byl peklem. Jsem přesvědčen, že nejpozději do deseti let mi dáte za pravdu.“

⁵⁶ Korespondence s Gabrielem Göselem, dopis ze dne 18. 4. 1964.

⁵⁷ Korespondence s Gabrielem Göselem, dopis ze dne 2. 12. 1964.

„Gabrieli, chystám se napsat už delší dobu, ale nějak se mi to stále nevedlo. Je to ode mě svinstvo, ale co proti sobě zmůžeš. Takže jak vidíš, všechno darebáctví je na mé straně, čímž odpadají všechny další dohady“.⁵⁸

„Pevně věřím, že tentokrát se zase potkáme a že mi žádná opice už nezastoupí cestu. Vypovězme boj na život a na smrt démonu alkoholu, jenž nám běře muže nejlepší, jak praví doktor Alexandr Batěk v novém časopise Sto jisker etických.“⁵⁹

Když pročítáme Stankovičovu korespondenci i jeho kritiky již ze šedesátých let, vidíme, jak náruživost pro alkohol začíná jít ruku v ruce s náruživostí pro zodpovědnější myšlení, nežli bylo to, které československou společnost uvrhlo do poměrů, jejichž **podstatnou** dekadentnost je člověk schopen intenzivněji pociťovat a současně se žádoucím nadhledem také satiricky či parodicky glosovat právě ve stavu alkoholového rozjitření – a posléze ji také hlouběji a přesněji reflektovat nezávisle již na nárocích, jaké ona dekadentnost, na kterou si většina obyvatelstva navykla (a považuje ji proto již za naprosto normální), ve své všednodenní rutině na člověka klade. Zodpovědnější myšlení a cítění není přitom sourodé s určitým idealistickým – a v romantizujících šedesátých letech velmi populárním - humanisticko-socialistickým „duchem revolty“, jejíž protagonisté nacházejí všechny hlavní chyby a nedostatky spíše než v sobě samých především ve vnějším systému, který je podle nich potřeba jenom drobnými reformními krůčky „opravovat a vylepšovat“.

Se skutečně zodpovědným postojem, který není pochopitelně ani zdaleka tak populární a mediálně vděčný jako postoj naplňující více či méně lacině atributy „ducha revolty“, je pak nutně sourodé solitérství a outsiderství. Na téma outsiderství, jemuž jeho bytostná přirozenost nedovoluje jakkoli dominantní „opravování“ a „vylepšování“ systému, Stankovič pro anketu revue Prostor v roce 1998 v této souvislosti napsal: „Mohl jsem, jako většina mých spolurodáků z Translajtánie, dopadnout jako outsider v tomto 20. století (kdy „život podstatně zhnusněl“, E. Bondy) mnohem hůř, stačilo mít trochu snědší kůži, křivější nos nebo silnější akcent a být v pravou chvíli na nějakém tom

⁵⁸ Korespondence s Gabrielem Gösselem, dopis ze dne 28. 4. 1965.

⁵⁹ Korespondence s Gabrielem Gösselem, dopis ze dne 24. 9. 1965.

nesprávnějším místě. Takhle jsem (při své pro všeobecnou otupělost jen zřídka zaregistrované nápadnosti, již pracovně říkám „sviňáctví“, parafrázuje v tom zdejšího klasika: „všechno je jinak, jen já jsem sviňák“) s jistou nevraživostí trpěn; zejména když nechci svému osvětí, k němuž jsem přišel ve středoevropském melting potu jako slepý cikán k houslím, ani slovem nic vnucovat a za peníze („daňových poplatníků“, jak se dnes velkohubě říká) všelijak upatlaně předvádět – nedej pánbu i na obrazovce – dobrou vůli chtít na té naší reáldemokracii něco zlepšit. Jak to sarkasticky řekl Jan Lopatka ve dveřích vinárny Blatnička jednoho jarního večera 1969 – my přicházeli a on odcházel – Větku Šilhánovi: „Vybudovali jste tady socialismus a pak jste ho chtěli ještě zlepšit!“ Podstatné směrnice život nemění. (Například ta o životě a sluzích, kteří ho za nás žijí od dávného a dnes již skoro neznámého Villierse de I 'Isle Adama.)⁶⁰

Stankovič a jemu blízcí tvářisté (s některými z nich se přátelsky stýkal již od konce padesátých let) zhruba od přelomu let 1963 a 1964 neatřele a neokázale poctivě ukazují „vzlety i pády“ skutečného života nikoli ve světle dobových kulturně-politických ideálů, nýbrž sub specie leckterému úspěšnému politikovi často pramálo známých dimenzí obyčejné lidské slušnosti. Pokud se jí člověk v minulosti jakkoliv zpronevřoval anebo ještě stále zpronevřuje, měl by v sobě - podle tvářistů - začít pěstovat odvalu a schopnost přiznat si poctivě vlastní vinu a odpovědnost. „Normální literatura“ a umění vůbec má pak odmítat závislost na těch či oněch vnějškových indoktrinacích a zobrazovat naopak jejich absurditu: „Gabrieli, pošlu Ti asi nějaký čtení, myslím, že to bude Host do domu, jedenáctka z loňska, v němž je výborná studie Ivana Svitáka o Camusovi, a dál posledního Hosta, v němž je sice úhrnem hovno, nemám ale na myslí úvodní kritickou stať Grossmana... a povídku jednoho mého známého, Karla Misaře, což je vedle inflací všelijakých Trefulků a Klimentů a Mňáčků a Karvašů, v kterýchžto případech nejde o možnosti, ale o inflaci, malou českou inflaci v oboru kladných celých čísel od jedné do deseti, když si to můžeme všechno spočítat na prstech jedné ruky, a to zcela nepochybně... – zase opravdu normální literatura; jako Hrabal, Havel...“⁶¹

⁶⁰ Viz revue Prostor č. 38/1998, s. 52.

⁶¹ Korespondence s Gabrielem Gösselem, dopis ze dne 15. 5. 1964.

Je přirozené, že Stankovičův smysl pro humor v dopisech prezentovaný někoho pobaví a někoho zase vůbec. Povšimněme si však, že se svým „chlastáním“ nikterak neholedbá, nestaví na odiv vůbec žádné vlastní schopnosti (naopak je ironizuje či o nich mlčí). Když příteli dlouho neodepíše, nevymlouvá se na žádné vnější okolnosti a nejenže vezme veškerou vinu za svou neschopnost stoprocentně na sebe, ale navíc ještě přemítá, jestli se právě jeho vinou nestali někteří z jeho známých „přízraky.“⁶² Současně projevuje „starost o duši“, tedy o to, aby poslal Gabrielovi Gösselovi skutečně jen ty nejzajímavější knihy, nenechává se seabeméně okouzlit v šedesátých letech populárními autory à la Trefulka nebo Mňačko, podle něho evidentně jen „mírně pokrokových v mezích stávajícího systému“ (o jejich významu si se sebevědomým nadhledem myslí své, nicméně ani při této příležitosti se seabeméně nevychloubá, jen konstatuje „inflaci“ takovýchto knih a dává na vědomí, jaké on sám považuje za „normální“).

Srovnejme tento Stankovičův v jádru pozoruhodně pokorný a věcný přístup k sobě samému a k druhému člověku se způsobem, jakým o sobě samotném v prvním díle své dvojsvazkové publikace *Deník (1989–1993) aneb Smrt režiséra* referuje Igor Chaun (oba díly představují bezmála 1 200 stran textu a oba jsou takřka výlučně o jeho osobních zážitcích, zkušenostech a názorech – následující úryvek ponechávám v původní knižní verzi s jedním „n“ ve jménu Ingmara Bergmana navíc): „Já mám talent Bergmanna a Felliniho DOHROMADY! – ale ve špatné době a podlomený vědomím relativismu všeho konaného... To je to!“⁶³

Jakkoli v sousloví „podlomený vědomím relativismu všeho konaného“ „slepé kuře našlo zlomek zrna“ (abych parafrázoval přísloví, které Stankovič cituje ve své dvojrecenzi „To jsou ty konce starých časů?“)⁶⁴, daleko větším problémem nežli kvality Chaunových knih a filmů se v posledních desetiletích stává to, kolik v naší době populárních autorů a papalášů (z protagonistů „Deníku 1989-1993“ jmenujme namátkou Hřebejka, Jákla, Mejstříka, Havla,

⁶² Korespondence s Gabrielem Göselem, dopis ze dne 18. 4. 1964.

⁶³ CHAUN, Igor. *Deník I. Deník aneb smrt režiséra, díl první 1989-1993*. 1. vyd. Praha: ERM 1995, s. 421.

⁶⁴ STANKOVIČ, Andrej. To jsou ty konce starých časů? *Respekt* 1990, roč. 1, č. 7.

Klause...) se Chaunovi v jeho infantilním egotismu, který tak ostře kontrastuje s ostýchavou suverenitou Andreje Stankoviče, buď už dávno hodně výrazně podobá či podobat zvolna začíná, a jak obrovská, leč logicky zcela pochopitelná míra nepochopení obou táborů, menšinového Stankovičova a většinového Chaunova, musí z takové situace zákonitě plynout.

Ještě k citovaným úryvkům ze Stankovičových dopisů: všimněme si, jak navzdory vší přiznávané a často se sebeironickým humorem proklamované náruživosti pro alkohol není v textu dopisů nikterak zvlášť znát dnes tolik módní záliba v dekadenci, jakkoli dekadentní prožitky k revoltě a mládí leckdy i dost intenzivně patří (již jsem poukázal na skutečnost, že dekadentnost se ve Stankovičově pojetí personifikovala spíše s rolí otce nebo s vedoucí úlohou Komunistické strany Československa nežli s démonem alkoholu). Mohl bych nyní pro kontrast opětovně citovat, jak popisuje své alkoholické a sexuální prožitky v prvním dílu svého *Deníku* Chaun, poněvadž si však nepřeji, aby se ani mně samotnému, ani čtenářům této práce udělalo zle, zastavím se místo toho raději u již zmíněného „ducha revolty“, který s tématem dekadence bohužel nejednou až tragikomicky souvisí: totiž například tehdy, když se samotné „chlastání“ infantilně vydává – v dnešním tuzemském undergroundu nejednou zcela vážně – za náležitý, někdy dokonce i lehce chrabrý projev protiměšťácky angažované „revolty“.

Naproti tomu Stankovič pitím piva či jiného alkoholu nikterak nerevoltoval, jemu dobré pivo (například plzeňské v Jelínkově pivnici v Praze) prostě chutnalo – podobně, jako mu chutnaly „nádherný, strašně dobrý makový housky, vždycky úplně křehoučký a čerstvý“ z pekárny od Odkolka, na jakých si pochutnával jako malý kluk v pražských Holešovicích (srovnatelně lahodné housky jedl podle vlastních slov později už jenom na návštěvě u italského markýze Gueriniho Gonzaga).⁶⁵ Právě v této souvislosti si vedle dosavadních faktických i analytických charakteristik Stankovičova naturelu uvědomujeme jeho vytříbené fajnšmekrovství, cit pro kvalitu, která je založená na tradičních a poctivých, kšeftmanstvím nezpančovaných recepturách – a to jak v umělecké sféře, tak také v normálním životě: „Těsně poválečná doba byla materiálně velmi chudá. A to i u dětí takového velkomožného pána, jako byl důstojník

⁶⁵ Viz *Co zbylo v paměti*.

generálního štábu, což byl v té době otec... Ale kvalita některých potravin byla ještě prvorepubliková a bylo to tak dobré, že jsme vlastně ani netušili, jaké jíme lahůdky. Masa bylo na příděl tak málo, že se jedlo jen k nedělnímu obědu - ovšem nedělní oběd, to byl skutečně oběd sváteční tenkrát. Výrazně se odlišoval od všedního dne, měl prostě celý tu atmosféru svátku. Ve všední den se nechodilo pro pivo, protože to plukovník neobědval doma, ale v neděli to bylo něčím naprosto pravidelným a zákonitým, a tak se člověk celej tejden těšil na svůj ukradenej doušek."⁶⁶

Nebezpečí ustrnutí v povrchně dekadentních, toliko iluzivně revoltérských pózách, provázených leckdy nezvládnutou konzumací drog nebo alkoholu, si byl pochopitelně Stankovič (a s ním i další kolegové z časopisu *Tvář*, reflektující a odhalující také ve „zlatých šedesátých“ rozličné formy kýče) již zamlada velice dobře vědom. Například kvitoval s pochopením, když jsem na stanici ČRo 3 Vltava v letech 1999-2000 kritizoval divácky oblíbené britské filmy jako TRAINSPOTTING nebo ACID HOUSE, ze kterých až příliš číší snaha šokovat novodobého měšťáka, aniž by autoři byli schopní inspirovat publikum k čemukoli vitálnímu v tom lepším smyslu slova (sebereflexe je pro ně spíše dobrý tržní artikl nežli cokoli jiného). Píše-li se o všeobecné konformnosti soudobé mainstreamové filmové produkce, u zmíněných rebelsky dekadentních snímků s naturalistickými excesy by se po mém soudu slušelo psát již o „konformnosti undergroundové.“

S ní také souvisí, že stávající vedení Asociace českých filmových klubů zařadilo v květnu 2012 právě zmíněný TRAINSPOTTING do filmového Projektu 100 jako příklad neobyčejně cenného kultovního snímku (Projekt 100 vymyslel v devadesátých letech Jiří Králík a při všech velmi vážných výhradách jej dramaturgoval ve spolupráci s filmovými fanoušky přece jenom o třídu osvíceněji nežli současní vedoucí funkcionáři AČFK). Bylo by proto nepochybně ve Stankovičově duchu, kdyby se vzdělanějším lidem z členské základny filmových klubů, na které dnešní vedení bere pramalý ohled, podařilo v dohledné době iniciovat vypsání nového spravedlivého konkursu na vedoucí místa v AČFK, jež nyní zastávají povětšinou ambiciózní mladí lidé manažerského typu, které nezajímá film ani zdaleka tolik jako jejich vlastní „kariéra u filmu“ –

⁶⁶ Viz *Co zbylo v paměti*.

jak si toho na Letní filmové škole 2011 velmi dobře povšiml také její host Aki Kaurismäki. Pokud ke změně vedení nedojde, držitelé moci v AČFK se budou (po způsobu našich soudobých i minulých komunistických politiků) nadále zaklínat „nezpochybnitelnými filmovými hodnotami“, a současně budou bez sebemenšího studu pokračovat v nakupování efemérně úspěšných produktů, stavějících stále nižší laťky už beztak pokleslému a morbidnímu vkusu. V nejlepších tradicích českého filmového klubismu bývalo totiž i v letech husákovské normalizace být „štikou v rybníce“ a objevovat doopravdy cenné filmové klenoty, nikoli opusy à la NEZVANÝ HOST (The Visitor, r. Thomas McCarthy, 2007), DRUHÁ STRANA MINCE (Rewers, r. Borys Lankosz, 2009) či STUD (Shame, r. Steve McQueen, 2011) a další podobné v nejlepším případě polovydařené snímky.

Neupírám TRAINSPOTTINGU a dalším podobným dílkům jistou míru solidního řemesla i zábavnosti, avšak dodnes vnímám jako varovně signifikantní, že se inkriminované filmy i jejich literární předlohy až příliš zřetelně orientují na komerčně poměrně lukrativní, leč umělecky převážně plytkou a mělkou rezonanci u určité (pohříchu hodně mladé a nevyzrálé) části publika, naladěné nepřátelsky vůči establishmentu – mnohdy na ještě mělčí vlně, nežli autoři takových artefaktů.

Stankovič vystihl psychologické nebezpečí takových v současné době neobyčejně aktuálních a hromadných „svodů k neplodným rebeliím“ v předmluvě k jedné mé knize slovy: „Nejvíce však autor nenávidí to, co – jak přiznává – ohrožuje i jeho samého: morbidnost jako největší životní fiasko celé této společnosti a infantilnost plezíru s novou momentální hračkou, svod snad ještě zhoubnější, protože životnější.“⁶⁷

S *Tváří* začal Stankovič spolupracovat v roce 1964, zvláště intenzivně se věnoval redakčním záležitostem a s nimi souvisejícím polemikám v osmašedesátém. První básně mu vyšly ve *Tváři* č. 1 v roce 1965⁶⁸, první filmový esej pak ve *Tváři* č. 1 roku 1968⁶⁹. Ačkoliv Zbyněk Hejda ve

⁶⁷ Viz HENDRICH, V.: *The Fucking Long Good-bye & Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*. Praha: Votobia, 1999, s. 6.

⁶⁸ Viz ŠPIRIT, M. (ed.) *Tvář. Výbor z časopisu*. Praha: Torst, 1995, s. 305-307.

⁶⁹ STANKOVIČ, Andrej: *Dvakrát o nové vlně*, in ŠPIRIT, M. *Tvář. Výbor z časopisu*. Praha: Torst, 1995, s. 451-457.

Stankovičově nekrologu dozajista zcela oprávněně píše, že právě „za blahých časů Tváře... jsme se mnozí naučili občanským postojům, za které jsme nemohli být dost vděční, i když – na druhé straně – byly poněkud nepohodlné“,⁷⁰ je dobré si uvědomit, že Andrej Stankovič, jenž do *Tváře* perfektně zapadl jistě i proto, že tu nebyl ani v nejmenším nucen přizpůsobovat přirozenou hrdost svého nonkonformního naturelu jakýmkoliv ideologicko-vojenským směrnicím, jaké reprezentoval otec, a jakkoli určitě také jeho *Tvář* v mnohém obohatila, on sám projevil příkladnou občanskou vzdorovitost již po svém návratu z vojenské služby v roce 1963. Tehdy na něho jeho dobrácký strýc Antonín (on a teta byli jedněmi z mála komunistů ve Stankovičově rodině) coby člen volební komise v Gottwaldově vyvíjel více než dvacetihodinový nátlak, plný rozhořčených hádek a přesvědčování, aby Andrej, stejně tak jako všichni ostatní řádní lidé, šel k volbám. Avšak podobně jako později Stankovič neskočil na milé rádoby humanistické apely „hodným“ českým filmařům à la Jiří Menzel, odolal i výhrůžnému naléhání strýce, kterého opustil zcela psychicky zničeného a už jej od té doby nikdy nespatriil. Jakkoli také Stankoviče jeho angažmá ve *Tváři*, kde se tříbily názory a rozšiřovaly obzory v neustálých přátelských polemikách, určitě v mnoha ohledech obohatilo, takto příkladně „zachovat si tvář“ byl schopen již v roce 1963, tedy ještě předtím, nežli se ocitl v redakční radě *Tváře*.

O problémech, s jakými nové vedení *Tváře* v čele s Nedvědem a Mandlerem proboujávalo nový – neideologický – charakter časopisu, konkrétně svědčí následující výňatky ze Stankovičových dopisů Gabrielovi Gösselovi z období březen – květen – červenec 1964:

„Z *Tváře* se pomalu, ale jistě stává protistátní ksicht, jak ses jistě dočet, a protože já mám vyjít až v šestce, do té doby to patrně zakážou.“⁷¹

„Gabrieli,... *Tvář* Ti zatím žádnou nepošlu, až na malé výjimky totiž v ní doposud buď nic zvláštního nebylo (číslo 1 a 3), nebo tam byly spíš věci z kritiky a poezie (č. 2). Jakmile se vydaří nějaké číslo s nějakou slušnější prózou a i jiných zajímavější, tak to pošlu. Ale to není tak snadné, protože z trojky *Tváře* například vyhodila cenzura 70% věcí.“⁷²

⁷⁰ HEJDA, Z. Pro všechny blízké to byl Nikolaj. *Lidové noviny*, 12, 14. 7. 2001.

⁷¹ Korespondence s Gabrielem Gösselem, dopis ze dne 7. 3. 1964.

⁷² Korespondence s Gabrielem Gösselem, dopis ze dne 15. 5. 1964.

„Pošlu Ti zároveň poslední *Tváře*, bude Tě zajímat především proto, že je na tom vidět naprosto jednoznačné distancování od všeho hřebku, bordelu a harampádí, i když dnes už je takový bontón ignorovat vrchnost, tady se to praktikuje zvlášť zjevně. Tím samozřejmě není eště všechno v pořádku, ale je jistá pravděpodobnost, že se to vystříbří.“⁷³

S jakou intelektuální výbavou vstupoval ale vlastně samotný Stankovič do *Tváře*, jaké dimenze měl jeho vlastní „protistátní ksicht“?

⁷³ Korespondence s Gabrielem Gösselem, dopis ze dne 20. 7. 1964.

3. 6. Kulturní východiska

Již na gymnáziu v Jičíně si od Marie Filsakové (jež byla babičkou Stankovičova pozdějšího přítele Charlieho Soukupa, zpěváka protestsongů z doby disentu, a měla po zesnulém manželovi-soudci bohatou knihovnu) kupoval „jako student za desetikorunu“ zejména knihy Léona Bloye a Jakuba Demla, které ho nadchly. Ještě v polovině šedesátých let si jako „osamělý student v restauracích“ četl Bloyovy Deníky (hlavně ho zaujaly tituly *Můj Deník* [Mon Journal, česky 1919], *Čtyři léta Zajatí v Prasečím na Marně* [Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne, česky 1912], *Exegese obecných rčení* [Exégèse des lieux communs, česky 1905], a *Neprodajný* [L'Invendable, česky 1919]). Ačkoliv Stankovič nebyl k Bloyovi nekritický,⁷⁴ Bloy se stal jedním z jeho nejdůležitějších vzorů osobní odvahy a měl velký podíl na formování Stankovičovy kritické osobnosti. V rozhovoru s Milošem Doležalem⁷⁵ Stankovič říká: „Například mne vždycky fascinoval Bloyův katastrofismus, taková jeho spontaneita v přijímání aktualit - a bezprostřední reakce na všelijaký lumpárny jeho doby.“⁷⁶ Stankoviče podle jeho vlastních slov „hrozně potěšilo“, jak někdo dovede „právě že od plic“ psát a říkat, jak věci doopravdy jsou, včetně používání osobních invektiv ve společenském prostředí, ve kterém to ještě ani zdaleka není na denním pořádku – na rozdíl od současnosti, kdy se stalo „jadrné mluvení od plic“ módou do té míry, že „už téměř nikdo ani nepostřehne, že je něco nonkonformismem, protože už se tomu nerozumí“. Naproti tomu u Bloye podle Stankoviče vůbec nešlo o „dobovou módu“, naopak „si tím nonkonformismem velmi znesnadnil živobytí“. „Dráždění měšťáka

⁷⁴ Viz např. interview Jana Vevery se Stankovičem z Babylonu č. 8 z 19. června 1995.

⁷⁵ Někdy v roce 1998 pořídil Miloš Doležal s Andrejem Stankovičem patnáctiminutové interview o Josefu Florianovi a Staré říši; nechal jsem si pořídit přepis celého tohoto rozhovoru, který mi Doležal laskavě věnoval, avšak ani on si již nepamätuje, kdy přesně k interview došlo a v jakém původním sestřihu ho rozhlasová stanice ČRo 3 - Vltava odvysílala (v jejím archivu není). V pořadu „To by tak hrálo, aby nepřestalo“ (ČRo 3 - Vltava, 12. 10. 2002) jsem z rozhovoru použil poměrně rozsáhlé Stankovičovy promluvy.

⁷⁶ Viz interview Miloše Doležala s Andrejem Stankovičem, 1998.

v devatenáctém století bylo tak kultivovaný, až to bylo určitým druhem téměř kurtoazie,⁷⁷ říká Stankovič – a právě Bloy se průkopnický zasloužil o posun k pádnému a jadrnému osobnímu vyjadřování. (Nikoli náhodou se právě další Stankovičův milovaný autor i vzor osobní odvahy, Josef Florian, stal prvním překladatelem Bloyových knih do cizího jazyka a současně i jejich vydavatelem poté, co se v nich „duchovně našel“ – již v roce 1902 vydal Bloyovu knihu *Zde se vraždí velcí lidé* etc.).

Na vojně si Stankovič (poté, co roku 1963 dostal od „duševního oddelenia“ vojenské nemocnice v Ružomberoku zákaz veškeré fyzické i duševní práce) s nadšením četl *Šlépěje, Mohylu, Kroniku městečka Tasova, Pozdrav z Tasova* a další díla Jakuba Demla a nejprve prostřednictvím esejí Jiřího Němce⁷⁸ se postupně takto nepřímou seznámoval hlouběji s Dobrým dílem Josefa Floriana.⁷⁹ Právě četba jím vydaných knih a příkladnost statečného a nezištného nasazení v profesním životě i za cenu velkých osobních obětí představovaly pro Stankoviče zřejmě jednu z vůbec nejdůležitějších duchovních vzpruh – tím spíše, že pro Floriana bylo charakteristické nedogmatické stání si za svým při naslouchání i jiným hodnotám, než jsou ty, jež právě on sám vyznával: „Při pročitání Florianovy korespondence jsem si uvědomil, jak on velice opravdově reflektoval ty všechny věci, které byly v dosahu jeho názorový orientace, ale který současně i daleko přesahovaly to území, abych tak řekl, kde by byl ve své názorový orientaci omezenej... Josef Florian a Stará Říše, to je velký příklad důsledného stání si za svým, abych tak řekl - a to je něco v dnešní době, že jo, už nevídaného a nepřijatelného... Smysl a příklad té věci spatřuji právě v té konsekventnosti, s níž je vše myšleno a činěno.“⁸⁰

Zajímavý je i Stankovičův ironický dovětek na závěr k právě citovaným větám: „Takže kdyby sem nevtrhly v tom osmašedesátém ty tanky, tak bych asi nepsal o Josefu Florianovi!“ Je známo, že Stankovič zamýšlel v roce 1969

⁷⁷ Viz interview Miloše Doležala s Andrejem Stankovičem, 1998.

⁷⁸ Viz např. demlovský text „Básník, který nezná svého jména“ ve Tváři č. 7/1964.

⁷⁹ Právě Jiří Němec se stal inspirátorem a podle Stankoviče také „skutečným vedoucím“ jeho diplomové práce o Josefu Florianovi a Staré Říši poté, co ho jako první upozornil na skutečnost, že u nás neexistuje ani jediná taková monografie – viz např. interview Jana Vevery se Stankovičem z Babylonu č. 8 z 19. června 1995.

⁸⁰ Viz interview Miloše Doležala s Andrejem Stankovičem, 1998.

původně psát diplomovou práci na téma zániku různých nakladatelství u nás kolem února 1948, přičemž se chtěl věnovat konkrétním důvodům, proč k zánikům docházelo. Takové téma však bylo v roce 1970 samozřejmě politicky zcela nepřijatelné, a tak Stankovič udělal podle vlastních slov „taký kompromis“, jak se říká na Slovensku.⁸¹

Vtip spočívá v tom, že monografie o Josefu Florianovi a Staré Říši žádným kompromisem nebyla, ačkoliv tu Stankovič z ideologických důvodů musil vynechat „dva základní Florianovy ideové projekty, jednak Kruhy historie a jednak Hora Studia“, do diplomky nevložit ani jedinou politickou úlitbu, ze svých představ o ní neslevil, a přesto ji obhájil (a obě vynechávky do samizdatového knižního vydání v Edici Expedice v roce 1983 samozřejmě doplnil).⁸² Jeho humorná poznámka o ruských tancích v roce 1968, kvůli kterým nestihl rozepsat původně zamýšlené téma, je patrně výrazem vyrovnaného uspokojení z toho, jak se mu dokonce i v extrémně nepříznivém politicko-kulturním klimatu podařilo prosadit duchovně očištné staroříšské téma.

Na příkladu geneze této diplomové práce vidíme, jak Stankovič díky paličatě neoblomné věrnosti svým vlastním duchovním intencím mohl mít právem radost – nezradil a viděl za sebou i výsledky: ideologicky nevhodnou diplomku řádně napsal a obhájil a zase tak jednou otci „plukovníkovi“ – ve smyslu duchovně pokleslé zideologizované autority zosobňované tehdy aktuálně „znormalizovaným“ husákovským režimem – vytřel zrak. Jeho nadšenecká energie pro kvalitní kumšt a kritiku dodnes podněcuje lidi všech generací, pokud ji nějaká politická garnitura potlačí, je to vždycky jen dočasné, a pokud se člověk konformně nepřipojuje k mocipánům, má ještě stále šance na vítězství – jedinec, který je dostatečně nápaditý, vynalézavý, nenechává se zdeptat a místo toho si uchová vnitřní radostnou letoru, dokáže i v takovém systému jednat osvobodivě vůči sobě i druhým. Tuto silnou víru v nezničitelnost a nezdolnost jedince, ať už jakkoli pronásledovaného a postihovaného tou či onou společensko-politickou mašinérií, víru v nezdevastovanou vnitřní sílu veškerému zlému vnějšímu tlaku navzdory, má Stankovič společnou mimo jiné i

⁸¹ Viz interview Jana Vevery se Stankovičem z Babylonu č. 8 z 19. června 1995.

⁸² Tamtéž.

se svým velkým bližencem – ruským básníkem a esejistou Josifem Brodským.⁸³ Podobně jako Brodskij si ani Stankovič většinou nedělá iluze o moci stávajícího zla – avšak bere ho jako výzvu k aktivní obraně věcí, které jsou dobré a přitom v lidských silách.

Ani charakter, který „se nedá“, pochopitelně ještě nezaručuje nezranitelnost: také Stankovič byl jen člověk a jakkoli ve zralém věku po padesátce, kdy se mnozí autoři spíš už jen opakují, dokázal napsat mnohé své vůbec nejlepší texty, působila mu občas bolest bezcharakternost a hrubost okolí (ještě se k tomu vrátím v závěrečné části tohoto základního tematického bloku). Avšak vnitřní spřízněnost s Florianem či Brodským nám umožňuje lépe pochopit také smysl Stankovičovy odpovědi na otázku Jáchyma Topola z dubna 1989, jak vnímá potlačovatelskou sílu Husákovy politické garnitury, která ještě v roce 1989 držela pod zámkem Ivana Martina Jirouse, Františka „Čuňase“ Stárka a Petra Cibulku: „Je to teď daleko lepší. A oni postupují podle svého marxistického neosvědčeného a dost vyšepťalého hesla, myslej si, že když zničej základnu, tak že nebude žádná nadstavba. Taková je to asi primitivní představa.“ Stankovič dává vzápětí příklady, jak v kontrastu s konvenčními slogany a la nejde to, „nejsou lidi“, v naší nezávislé kultuře naopak „lidi jsou“ a je i „více kvalitnějších věcí“. Krédu podporovat v nejlepším smyslu slova živé lidi a události zůstal Stankovič věrný po celý život.

A proč se on sám tolik extrémně věnoval kritice novodobého mainstreamu, ať už ztělesňovaného filmy Jiřího Menzela anebo recenzentstvím Mirky Spáčilové či Jana Lukeše? Stankovič na tuto otázku nepřímou odpovídá, když mluví o vůdčích myšlenkách Josefa Floriana, avšak jeho osobní a profesní krédo je vlastně v podstatě stejné: „Jedna z Florianových idejí je, že

⁸³ Viz i následující výňatek z mého rozhlasového pořadu „Ohlédnutí bez hněvu“: „Někdy v roce 1998 jsme si jednou s básníkem a kritikem Andrejem Stankovičem po telefonu notovali, že z celé knížky Josifa Brodského s názvem "Jeden a půl pokoje", kterou tehdy v překladu Mariny Castiellové a Tomáše Míky vydalo nakladatelství Lidové noviny a kterou jsme náhodou oba dva právě četli, nám nejvíce imponovala Brodského přednáška ke studentům s názvem "Na závěr akademického roku 1984". Tato esej pojednává o významu extrémně individualistického chování ve vztahu k moci zla, které svou hromadně projevovanou vůlí po povrchnosti a průměrnosti zasahuje reakce většiny lidí v míře daleko podstatnější, nežli například takový vicekancléř prezidenta České republiky pro komunikaci a kulturu ve filmu Apoleny Rychlíkové s titulem „Hájek na zámku, Petr v podzámčí“ předpokládá.“ – Viz „Ohlédnutí bez hněvu“, ČRo 3 Vltava 23. 6. 2012. Pořad je k dispozici mj. na webu <http://www.cameraobscura.wz.cz/brodskij/>

žurnalismus je třeba potírat všude, kde se jen vyskytne, jako bytostnou povrchnost a unáhlenost."⁸⁴

⁸⁴ Viz interview Jana Vevery se Stankovičem z Babylonu č. 8 z 19. června 1995.

3. 7. Umělecko-kritický přístup k životu a tvorbě

Filosof Michael Hauser takovouto vizi Stankovičova kriticismu potvrzuje a nalézá v něm tři velmi důležité body: „Za prvé, kritik musí mít kulturní zázemí.⁸⁵ Dalším bodem je pak přímočarost: Stankovič se nebojí mluvit přímočaře, ač tím samozřejmě riskuje, že si nadělá nepřátele... má schopnost uhodit hřebíček na hlavičku. Třetím bodem je jeho ochota nést kůži na trh. Dá se to říct i jinak: jeho etika. V tom navazuje na Josefa Floriana, který rovněž byl ochotný jít proti proudu i proti tehdejším intelektuálům a především proti různým klišé a předsudkům, které ale ten Florian objevoval i v katolické církvi. Jde tedy o schopnost i ochotu jaksi jít i proti svým. A to byla jedna z vlastností Andreje Stankoviče, čili ochota jít za správným pojmenováním, za pravdivým poznáním, i když si nadělám nepřátele.“⁸⁶

Za Stankovičovy nepřátele mluvit nemohu, ale my, kteří jsme byli jeho přáteli, víme, že k nám uměl být – byť velmi výjimečně – i nemilosrdně břitce kritický – ale jen tehdy, když měl argumenty k názoru, že se i jeho blízký člověk dopouští určité vážné pošetilosti, pokleslosti, anebo že, ať už vědomě či nevědomky, lže v něčem důležitém, anebo třeba zamlčuje problémy, které by bylo dobré naopak otevírat a o nichž by se měla říkat plná pravda. Z takových pozic zkritizoval například svého přítele Jana Rumla⁸⁷ a nepřímo i velmi dobré kamarádky Annu Šabatovou⁸⁸ a Edu Kriseovou. V souvislosti s Hauserovými

⁸⁵ Srov. reflexi Karla Vachka v rozhlasovém pořadu *O stavu současné české kinematografie a filmové kritiky*, odvysílaném v červnu 2003 v ČRo 3 Vltava: „Zrovna dneska jsme si povídali s panem Janečkem ve škole na chodbě o tom, jak je vlastně důležitý, aby ti, co o filmu píšou, měli vůbec zkušenost s uměním. A u Stankoviče je jedna zvláštní schopnost, která se zakládá na tom, že ten člověk má zkušenost s vysokým uměním. Tutéž zkušenost měl Šalda. A pak můžete čekat filmovou kritiku. Většina těch lidí, kteří nás masírují v těch časopisech, nemá ani tu základní zkušenost - natož velkou zkušenost, hlubokou.“

⁸⁶ Viz HENDRICH, V. *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. ČRo 3 - Vltava (Kritický klub), 24. 11. 2008 o knize Stankovičových esejí a dalších textů *Co dělat, když Kolja vítězí*. Praha: Triáda, 2008.

⁸⁷ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. Praha: Triáda, 2008, s. 299-300.

⁸⁸ Tamtéž, s. 548-550.

slovy o Stankovičově přímočarosti a ochotě nést kůži na trh stojí za citaci tři věty z textu *Falešné a pravé oběti a imunita prominentů – Filip, Filipová atd.: pořád totéž*, z nichž ta poslední má u nás pořád všeobecnou platnost a vystihuje jeden podstatný jev, který Stankovičovi v tuzemském prostředí bytostně vadil: „(Ota) Filip v německé jazykové oblasti uhlazuje cestu i Platzově manželce Edě Kriseové – to musím poznamenat, ačkoli ji mám osobně rád a většinou ji i rád čtu. Také ona patří ke skupině spřátelených autorů kolem Ludvíka Vaculíka. Píšu to s vědomím, že považovat takové rodinkaření za něco přirozeného takřka nikoho nepobouří, zatímco tento můj opačný názor jistě skoro každého.“⁸⁹

Není mi známo, zda někdo ze jmenovaných Stankovičovy argumenty uznal a pokoušel se v nějaké věci o nápravu, ale vím, že pokud se na něho některý z přátel zlobil, neboť se ho dotkl na velmi citlivém místě, téměř pokaždé mu brzy odpustil: intenzivní dojem laskavosti, který ze Stankovičova chování čišel, vždy rychle převládl. U osobnosti s tak vysokými nároky (v konfrontaci s konformními společenskými „founi“ přijímané navíc extrémně kontroverzně) je to až poněkud překvapivé zjištění, ale Jaroslav Kořán (v reakci na Vachkův dotaz, neměl-li by někdo ze Stankovičových přátel pro film KDO BUDE HLÍDAT HLÍDAČE? DALIBOR ANEB KLÍČ K CHALOUPCE STRÝČKA TOMA se Stankovičem „nějaké ostřejší historky“) říká naprostou pravdu, když odpovídá: „Myslím, že si nikdo na žádnou drsnou historku s Nikolajem nevzpomene, protože prostě žádná není. On něčím lidským retušoval a vyrovnával všechny spory. Směřoval ke zklidnění.“⁹⁰

Lidé, kteří znali Stankoviče jen povrchně z jeho literárně-kritických textů, ho nejednou považovali za extrémně vyhraněného „umanutce“. Například Josef Chuchma ve Stankovičově nekrologu, publikovaném v Mladé Frontě Dnes 16. července 2001, píše: „Občas bylo těžké se v jeho klopýtavém stylu orientovat, měl své neoblíbené i své oblíbené – a obě ty strany užily si jeho umanutosti, s níž do nich buď bušil, anebo je podporoval či přímo velebil...“ Málo co je však vzdálenější pravdě.

U vyhraněné osobnosti, jakou Andrej Stankovič nepochybně byl, to může znít poněkud překvapivě, ale právě on, který leckdy jen tak snadno nepustil

⁸⁹ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. Praha: Triáda, 2008, s. 317.

⁹⁰ Viz PLATZOVÁ, M. *Osvobozený Stankovič*, Literární noviny, 2001, č. 29.

člověka ke slovu, měl nevšední schopnost být současně jedinečně otevřený bytí druhých lidí ve vší jejich různorodé jinakosti. Existovala pochopitelně též spousta lidí, kteří byli Stankovičovi velmi protivní a s nimiž by se nekamarádil ani za nic. Lapidárně pravdivě to shrnuje básník a výtvarník Michal Matzenauer slovy, že *„Stankovič dokázal komunikovat s tisíckami rozmanitých lidských existencí, ale jak jen to šlo, vyhýbal se blbcům“*.

Pokud cítil Stankovič k někomu sympatie, reagoval zpravidla velmi spontánně a nekonvenčně a uměl dotyčným odpustit celou řadu jeho slabostí včetně některých osobních názorů, jež on sám nesdílel. Vzpomínám například, jak jsme někdy ve druhé polovině devadesátých let stáli u baru v kině Aero na pražském Žižkově a vedle se s kýmsi bavil malíř Martin Velíšek. Ten se se Stankovičem nikdy předtím neviděl. Avšak jedna náhodná Velíškova věta o filmu, který jsme předtím právě všichni zhlédli, Stankovičovi stačila, aby se dal s Velíškem do rozhovoru, který trval přes půl hodiny a v němž mu, jakkoli se vůbec neznali, od počátku kamarádsky tykal. Velíšek reagoval potěšeně, ale přece jenom s poněkud rozpačitým údivem, odkud se v tom neznámém vousatém člověku bere tolik vůle k tak dlouhému a srdečnému rozhovoru.

Stankovičovu pozoruhodnou pokoru před jinakostí druhého bytí přesně vystihuje následující citát z díla C. G. Junga: „Zdrucující většina lidí je zcela neschopna se individuálně vmyslet do duše druhého. Je to dokonce velmi vzácné umění, které nesahá nijak daleko. I člověk, o němž se domníváme, že ho známe nejlépe, a který nám sám potvrzuje, že mu beze zbytku rozumíme, je nám v podstatě „cizí“. Je „jiný“. A to nejkrajnější a nejlepší, co můžeme udělat, je, že toto jiné alespoň tušíme, že je uznáváme a máme se na pozoru, abychom se nedopustili oné násilnické stupidnosti a nechtěli je vykládat.“⁹¹

Stankovičův přítel, scenárista, režisér a pedagog Lubor Dohnal, nevšedně empaticky a současně neobyčejně výstižně říká: „Andrej byl pro mě člověk, který zářil něčím, zářil tím, že jakkoliv byl nenáviděn, oblíben, oslovován ze všech stran, pozitivně, negativně, jeho jakoby se to netýkalo. On jakoby zároveň nesl v sobě takovou vnitřní říši, která byla velmi komplikovaná, velmi křehká, velmi zranitelná a on usiloval všemi prostředky (dokonce i agresivními prostředky) o to, aby harmonii této vnitřní říše udržel. A myslím si, že ona měla

⁹¹ JUNG, C. G. *Člověk a duše*. Praha: Academia 1995, s. 203.

metafyzické parametry, ta jeho vnitřní říše, že byla něco víc než jenom pravda, tak jak ji známe z těch běžných definic.

Připomněl bych jeho monografii o nakladateli Florianovi, která se čte jako napínavá kniha o Andreji Stankovičovi, i když on to tak vůbec nemyslel. Je to kniha napsaná s velikou úctou k faktům, na základě zevrubných a poctivých rešerší, s úctou k lidem, o kterých mluví. Ta úcta znamená objektivitu na jedné straně, ale i zaujetí na straně druhé. A je to kniha o tom dvojím výkladu spravedlnosti, o jedné, která je takzvaně objektivní, kritizovatelná, napadnutelná a o té druhé, která je absolutně nevyhnutelnou podmínkou vstupu do... do takového toho souladu, do spokojenosti se sebou samým. To se týká Floriana a to se týkalo celý život i Andreje Stankoviče. Na mně působil Andrej velmi silně právě tím, že v jeho společnosti jsem se zbavil hořkosti, takových těch malicherných křivd, těch blbostí, který člověku votravujou život, protože on sugestivně člověku dal najevo, že to je jedno, jo? Tady se mluvilo o aférách, o Lukešovi, o Hřebejkovi,⁹² a o takovejchhle věcech, které samozřejmě se ho dotýkaly, protože halt se mu křivdilo, ale jeho to nikdy v životě nenaplnilo nechutí k systému, k českému filmu, k české zemi, k tomuto světu. Jeho rivality, jeho spory, nebyly nikdy osobní v tom pravém slova smyslu, protože on byl vždycky ochoten je korigovat ve chvíli, kdy se někdo napravil, ale pokud to ten člověk neučinil... byly samozřejmě velmi osobní, on byl velmi zaujatý člověk, ale zaujatý ve prospěch toho napadeného nebo napadnutelného, on si vlastně přál, aby ten člověk se projevil jako anděl.

Andrej říkal: „My jsme sviňáci, že jo, já jsem sviňák.“ To byla jeho oblíbená definice sama sebe, ale ten sviňák byl anděl. Tolik soucitu, tolik láskyplnosti, tolik ohledů na ty nejmenší nuance v hnutí bezbranných lidí, nevědomých lidí a tak dále, které v něm měly odezvu a které v něm budily emocionálně vzepjatou reakci, to prostě jsou věci nepostřehnutelné pro mnoho z nás a člověk, který ho poslouchal, který ho povrchně četl, tak to nevnímal, on

⁹² Lubor Dohnal naráží jednak na již zmíněný denunciační Hřebejkův dopis, jednak na sloupek architekta a historika umění Zdeňka Lukeše, který Stankovič publikoval 6. 1. 2000 v příloze Lidových novin „Umění a kritika“ pod názvem *Hannovergott* a jenž vyvolal známý skandál (vstoupil do něho mimo jiné také tehdejší ministr kultury Pavel Dostál a Gott tehdy dokonce do Lidových novin telefonoval: Stankovič na zdvořilého, leč rozčileného Gotta reagoval v 45minutovém rozhovoru - jehož svědkem byl Adam Drda - tradičně mile a přívětivě (mimo jiné mu řekl, že na jeho koncerty v šedesátých letech chodil do Holešovic a že mu to tehdy za jeho „jazzové éry“ „docela šlo.“).

vnímal jenom to prudké gesto, kterým tyhle ty jemnosti bránil a zapomněl, o co jde.“⁹³

Dohnalem zmíněný termín „sviňák“ je pro pochopení Stankovičových nonkonformních mravně-kritických východisek velmi důležitý. Nenese s sebou vůbec konvenčně vulgární význam a je v něm naopak ironie k takové konvenci. Je na místě ho reflektovat spíše ve spojitosti s termíny outsiderské a solitérské „jinakosti“. Jde tu o Stankovičovo přesvědčení, že všichni, kdo se liší, tedy nejenom rozmanití chudáci a outsideri, ale každý, kdo společensky jakkoliv vybočuje, kdo nedodrží určité aktuálně politicky, kulturně i společensky postulované normy, se v naší době stává překážejícím a obtěžujícím hladký chod establishmentu, který se mu zato mstí v lepším případě ignorováním, v horším případě existenčním zničením.

Stankovičovo pojetí „sviňáctví“ lépe pochopíme, když si přečteme rozhovor, který s ním pořídila Petruška Šustrová v srpnu a v září 1996 a jenž byl publikován v *Revolver Revue* č. 33/1997.⁹⁴ Po mém soudu jde o vůbec nejlepší interview, které kdo kdy se Stankovičem natočil. Osobní názor tady však není příliš důležitý, také další rozhovory se Stankovičem jsou hodně zajímavé a každý člověk je může hodnotit různě podle toho, co sám preferuje. Důvod, proč tolik vyzdvihují právě interview Petrušky Šustrové *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní reznické práce*, spočívá v tom, že se v něm Stankovič velmi konkrétně, srozumitelně a moudře (a navíc s ironickým humorem) vyjadřuje k celé řadě problémů, ve kterých zůstala česká společnost trčet právě i „po plyšáku“ 1989. (Termín „plyšák“ prý vymyslel kdosi v exilu a Stankovič ho ironicky používal pokaždé, když přišla řeč na tzv. sametovou revoluci 1989. Zřejmě i proto, že sousloví „plyšová revoluce“ či přímo „plyšák“ odkazuje na něco daleko méně honosného a pěkného nežli samet. Hladoučký a půvabný samet odkazuje totiž spíše k tomu, jak bychom se rádi viděli, nežli k tomu, jací opravdu jsme. Podle střízlivého a zdravě skeptického Stankoviče jsme se nicméně neměli po listopadu 1989 moc čím

⁹³ To by tak hrálo, aby nepřestalo. ČRO 3 - Vltava (12. 10. 2002).

⁹⁴ V této souvislosti je na místě poděkovat redakci *Revolver Revue* za to, že interview zpřístupnila a v současné době si ho každý, kdo chce, může zdarma přečíst na webu <http://revolverrevue.cz/bourani-posvatnych-krav-je-soucasti-nasi-kazdodenni-reznicke-prace-s-basnikem-andrejem-stankovicem>.

chlubit ani ve vztahu k mezinárodní veřejnosti, ani k vlastnímu národu a nota bene nitru. Pokud chlubení pokračuje, může jít ve světle tvářistických nároků (ve své podstatě stejných v šedesátých letech jako i v současnosti) například o výraz vypočítavosti plus pošetilé ješitnosti plus zamindrákovanosti, pramenící z nepříznávané viny. Podoby takové viny se právě Stankovič a další tvářisté i jejich následovníci pokoušejí rozkrývat. Hladkost listopadového převratu v sobě ukrývá dodnes nejednu nepatřičně ohleduplnou jemnost a tudíž venkoncem dost pokryteckou hrubost, kterou právě plyš metaforicky vhodně označuje.) A protože lidé v marasmu, který Stankovič v interview leckdy velmi jasnoživě předvídá, vězí dnes ještě mnohem intenzivněji, nežli se to bezprostředně po roce 1989 jevílo, stojí mnohé jeho reakce za úvahu možná ještě více nežli v devadesátých letech – tím spíše, že Stankovičovy reflexe problémů v sobě leckdy zahrnují i konkrétní náměty a podněty k věcné diskusi, jak se z „osidel doby“ vymanit.

Téma „sviňáctví“ je osvětlováno hned v úvodu zmíněného interview Petrušky Šustrové:

P. Š.: Proč Češi nemají rádi disidenty?

A. S.: Protože jsme sviňáci. To je velmi stručná a lakonická odpověď, která mi připomíná, že jsem o tom kdysi složil báseň dle Havlíčka: *Všechno je jinak / jen já jsem sviňák*. To se mi osvědčuje celý život. Už jsem byl disident, když jsem složil tuhle básničku, a tak předpokládám, že to asi bude mít něco společného. Sviňáci jsme proto, že nerespektujeme pravidlo konce dvacátého století, které zní: nelíšit se. Celý život se lišíme, proto jsme sviňáci. Kdo se liší, ten je sviňák... Já mám celý život pocit, že se liším. Disidentství je spíš vedlejší příznak toho lišení se, asi by samo o sobě vůbec nevadilo, kdyby se člověk nelíšil. Jsou přece případy disidentů, kteří se nelíší, a pak je všechno v pořádečku... Lišení se je pro ten odpor lidí nejnepominutelnější. Sviňáci, kteří jsou náhodou ještě disidenty, vzbuzují odpor hlavně tím, že se liší.⁹⁵

Karel Vachek k pochopení termínu „sviňák“ ve „stankovičovském“ smyslu dodává: „Sviňákem se stanete, když říkáte něco, co není vhodné... Ale bez toho

⁹⁵ ŠUSTROVÁ, P. *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce*. Revolver Revue č. 33/1997, s. 309 - 324.

nevhodného se nic nehne!“⁹⁶ Právě proto, aby se v dobrém smyslu něco pohnulo, oslovil Stankovič 4. listopadu 1999 – poté, co se stal vedoucím přílohy Lidových novin „Umění a kritika“ - ve svém zásadním a převratném úvodníku s názvem „Podmínky demokracie, umění a kritiky“ své potenciální spolupracovníky „sviňáky“ slovy: „Údělem kritika, resp. vedlejším produktem jeho bytostně nedemokratických praktik, je permanentní dělání si nepřátel, jimž již předem odpouští. Vyzývám ke spolupráci všechny, kteří budou ochotni se mnou sdílet tento nelehký úděl.“

Kritika není žádná demokracie. Demokracie je totiž tím nejzazším rozmělněním onoho zesvětštělého (původně evangelijního) „ano ano, ne ne“, jež představuje základ kritického myšlení. Existuje veliký svod se tohoto údělu zbavit a zakotvit v neprůhledných vodách relativismu.

Analogií takového zbavování se odpovědnosti je situace v českém umění, v němž kdekdo opouští a nedělá to, co umí, ale chtěl by „dosáhnout něco víc“ (často nikoli nezištně)... (...) Máme tu co dělat se stereotypem, jenž je jedním z projevů vůdčího principu, který i po listopadu 1989 zůstal základním hybatelem české společnosti, principu negativního výběru.

Kulturní práce, ke které zvu všechny, kteří chtějí být věrni sami sobě, se dá dělat jen za předpokladu, že tento princip přestane platit.“⁹⁷

Z textu vidíme, že Karol Sidon⁹⁸ ani Lubor Dohnal nepřehánějí: na Stankovičově jasně, stručně a rázně formulovaném kritickém programu jsou patrné religiózní i veškeré další nezpovrchněle rebelské duchovní vlivy v neobyčejně očištné a světlé podobě. Prozařuje ho duševní síla, která se – podobně jako její hlavní kolébka *Tvář* – už dávno naučila být nezávislá a dobře zná nástrahy totalitních i (rádoby)demokratických společenských systémů. Není tu místa pro nic uhybavého či zmatečného. Jsou tu velké nároky a existuje tu také velká šance. Člověk si jenom musí být od počátku vědom, že s šancí na věrnost sobě je velmi podstatně sourodá také dimenze „řeholnictví“. V závěru článku „Anonci svých chybných výkonů“, kde reaguje na určité nevkusnosti a

⁹⁶ Viz rozhlasový pořad *O stavu současné české kinematografie a filmové kritiky*, ČRo 3 - Vltava, červen 2003.

⁹⁷ Viz Lidové noviny 12, 1999, 4. 11. 1999.

⁹⁸ Viz motto první kapitoly disertační práce.

nejapnosti Jana Lukeše a Jiřího Menzela⁹⁹, Stankovič píše: „Když mne jednou vezli do Ruzyně s mým nejoblíbenějším spolujezdcem z policejních vozů Milanem Balabánem, dnes profesorem evangelické teologické fakulty UK, a seděli jsme vedle sebe, jako úplně neškodní, bez železek, sami na zadním sedadle, estébák vedle řidiče to náhle nevydržel a vzdechnul: „Pane Balabáne, vy nás asi musíte nenávidět...“ – „Promiňte, nemohu, jsem kněz, pardon, jsem kněz, nemohu,“ odtušil Balabán.

Ač nemohu být pro svou hříšnost knězem, mám přece jenom také svou řeholi..., řeholi sviňáctví. A protože jsem tedy řeholník-sviňák, nemohu ani já Jana Lukeše a Jiřího Menzela nenávidět tak, jak by si oni sami přáli.“¹⁰⁰

Stankovič byl zbožný způsobem, který díky jeho vnímavosti, laskavosti a toleranci bez sebemenších problémů akceptovali i ateisté. Také v těchto věcech byl poměrně hodně skrupulózní: postuloval, ať si každý svou identitu vytváří co nejvíce svobodně sám. Jakkoli oplýval schopností nečekaných a objevných logických spojení,¹⁰¹ jeho poměr k Bohu byl spíše intuitivní než rozumový (pro toto stanovisko mluví mimo jiné v úvodu citované vzpomínky na dětské religiózní prožitky). Nicméně, pokud jde kupříkladu o vztah politiky a víry, měl hodně blízko k intelektuálnímu katolictví Anthonyho Burgesse (1917-1993)¹⁰². Velmi pravděpodobně by se připojil také k následujícímu Burgessovu výroku: „Nenávidím vládu. Mám za to, že politici jsou lidé nejenom špatní, ale i nekompetentní. Domnívám se, že kdyby měli nějaký talent, nebyli by politiky, ale umělci, kazateli anebo učitelé. A tak se nakonec dostávám k důslednému

⁹⁹ Netřeba je tu podrobně popisovat, protože ty nejpodstatnější rekapituluje v knize *Co dělat, když Kolja vítězí* přehledně a konkrétně Michael Špirit.

¹⁰⁰ Viz Kritická Příloha Revolver Revue, červen 1998, č. 11, s. 137 - 138.

¹⁰¹ Jeho přítel Zbyněk Hejda není jediný, kdo u něho shledává rysy geniality, a to nikoliv z nějakého iracionálního obdivu anebo z neodolatelné osobní náklonnosti, nýbrž, domnívám se, především kvůli vědomí, že tento člověk cítil bezpředsudečněji a opravdověji a věděl hlouběji a přesněji nežli většina ostatních a objevoval výrazné a podstatné spojitosti tam, kde bývají běžnému vnímání skryté.

¹⁰² K Burgessovi měl citově i názorově velmi blízko také překladatel a esejista Miloslav Žilina. V roce 1995 napsal znamenitý esej o Burgessově knize *Mechanický pomeranč*, který za svého života nestihl publikovat. Pod názvem *Nad Mechanickým pomerančem Anthonyho Burgesse* jsem ho publikoval teprve v Literárních novinách č. 46/2006. Ve stejném čísle byly otištěny také úvahy na téma podobnosti postojů Burgesse a Žiliny pod názvem *Šedý vlk české kultury*.

Viz http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=3002&rok=2006&cislo=46

konzervativismu, což znamená nechat lidi na pokoji, jak jen je možné, nechat je, ať dělají, co chtějí.“¹⁰³

Stankovič necítil potřebu obracet někoho na víru, jeho postoj k ní byl spíše praktický v tom smyslu, že si velmi dobře uvědomoval konkrétní zlé projevy sekularizace. Když už o Bohu či víře vůbec mluvil, omezoval se spíše na trefné a vtipné bonmoty, jakým je třeba ten, který řekl v prosinci 1999 mimo jiné Robertu Krumphanzlovi: „Proč, když Osvětím přežila taková věc jako kýč, by neměl přežít Bůh?“¹⁰⁴

Lubor Dohnal v viz pořad *To by tak hrálo, aby nepřestalo* (ČRo 3 – Vltava, 12. 10. 2002) vnímá Stankovičovu religiozitu takto: „Ten imperativ víry, který souvisí s morálním imperativem, souvisí s tím, o čem jsem mluvil předtím u Andreje: to je ten pocit metafyzický úplnosti vnitřního světa, který je ve shodě s vesmírem, s tvůrcem, s Bohem, jestli chceš... Andrej byl po této stránce velmi zbožný, protože mravný, to bylo ve všem znát: ve vztahu k jeho ženě, ve vztahu k rostlinám, k houbám, ke zvířatům, ke každé jemnosti, která byla předmětem uměleckého díla a k uměleckému dílu jako k daru tvorby. On měl obrovskou úctu k těmto věcem, ale i obrovskou odpovědnost za jejich kvalitu, za jejich krásu, za jejich čistotu, a když ji cítil ohroženu, tak teda se bil hlava nehlava. A tomu já říkám zbožnost.“¹⁰⁵

Kdybychom měli jmenovat všechny autory, kteří Stankovičovo religiózní a současně i zdravě kritické vědomí a cítění pomáhali utvářet, a kdybychom pak chtěli analyzovat vzájemné konotace, byl by to námět na samostatnou studii. Díky nevšednímu citu pro výtvarné umění i práci překladatelskou má na svém kontě celou řadu artefaktů též z těchto oblastí (naskýtá se například možnost zajímavého srovnání překladatelské a výtvarné erudice Andreje Stankoviče a Josifa Brodského).

¹⁰³ Viz Playboy Interview, by: C. Robert Jennings, September 1974, Vol. 21, Iss. 9, s. 69-86.

¹⁰⁴ Podobně v této práci již citovaná religiózně laděná báseň *Z triptychu v adventu 1998* je varovnou vizí charakterové sterility či nedostatečnosti a záleží na čtenáři, nakolik v ní bude chtít vnímat náboženské aspekty. Akcent je kladen na lidskou neschopnost realizovat mravní kvality, které existenci jednotlivce transcendentují a jsou přitom nezbytné k jeho vpravdě důstojnému přežití. V tomto smyslu by mohla být podnětná analýza religiózních prvků například v tvorbě Andreje Stankoviče, Ivana Diviše, Ivana Martina Jirouse a Karla Kryla.

¹⁰⁵ Viz pořad *To by tak hrálo, aby nepřestalo* (ČRO 3 – Vltava, 12. 10. 2002).

Jedním z mnoha oblíbených autorů Andreje Stankoviče byl také George Orwell, s nímž sdílel velké obavy z moci a devalvace slov. Několikrát jsme rozmlouvali na téma Orwellovy jasnozřivosti, pokud jde o jeho prognózy již ze třicátých let, že manipulace řeči může být do všech důsledků stejně nebezpečná jako nosit zbraň.

Podle Orwella byla v minulých dobách každá tyranie dříve nebo později svržena anebo přinejmenším se jí vzdorovalo, lidé se bránili a nepodléhali jí kvůli lidské povaze, která zcela samozřejmě toužila po svobodě. Orwell, který byl jak známo přímým aktivním účastníkem španělské občanské války a měl i vojenskou hodnost, však v knize *Hold Katalánsku* (1938) píše: „Pravda jako by přestávala platit, vyslovuje-li ji váš nepřítel. (...) Už dříve jsem si povšiml, že v novinách nikdy není žádná událost podána přesně: avšak ve Španělsku jsem poprvé v životě uviděl novinové zprávy, jež neměly žádný vztah ke skutečným, ani vztah, jaký bývá komponentou běžné lži. Viděl jsem zprávy o velkých bitvách tam, kde žádné bitvy neproběhly, a naprosté mlčení tam, kde byly zabity stovky lidí. Viděl jsem, jak jednotky statečně bojující byly označovány za zrádné a zbabělé - a jiné, které ač na ně nebyla vystřelena jediná kulka, byly oslavované jako hrdinové imaginárních vítězství. A v Londýně jsem viděl noviny, přebírající tyto lži, a horlivé intelektuály, budující emocionální nadstavbu na událostech, jež se nikdy neudály. Viděl jsem vlastně historii psanou ne podle toho, co se skutečně stalo, ale podle toho, co se "mělo" stát dle různých "stranických linií." (...) Takových věcí se hrozím, protože z nich často mívám pocit, že sama koncepce objektivní pravdy začíná ve světě zanikat. Vždyť s největší pravděpodobností vejdou tyto nebo podobné lži do historie. (...) Z protifašistického hlediska by se dala zaznamenat poměrně přesně historie války, šlo by však o stranicky zabarvenou záležitost, v jednotlivých bodech nespolehlivou. Přesto však "nějaká" historie napsaná bude - a po smrti všech, kdo se skutečně na válku pamatují, bude všeobecně akceptovaná. Tak se pro veškeré praktické účely stane lež pravdou. - Víím, že se s oblibou říká, že většina historických záznamů jsou stejně lži. Věřím, že větší část historie je nepřesná a zaujatá: pro naši dobu je však příznačné odmítnutí myšlenky, že historie by MĚLA být zaznamenána pravdivě. V minulosti lidé úmyslně lhali, nebo nevědomky zabarvovali svoje záznamy nebo

bojovali za pravdu a věděli, že určitě se mnohokrát mýlili: ve všech případech ale věděli, že "skutečnost" existuje a tak či onak vyjde najevo. A v praxi vždy existovalo mnoho faktů, na kterých se mohli skoro všichni shodnout. (...) Britský i německý historik se mohli hluboce rozcházet v mnohých, i základních záležitostech: stále však existoval základní podíl neutrálních faktů, které se jedna strana nesnažila druhé vyvracet. A právě tuto společnou základnu souhlasu totalitarismus ničí. Nacistická teorie skutečně specificky popírá, že by existovala taková věc jako "pravda". Neexistuje například nic takového jako "věda". Existuje jen "německá věda", "židovská věda" atd. Sledujeme-li tuto linii myšlení, je na jejím konci úděsný svět, v němž Vůdce, nebo nějaká vládnoucí klika, kontroluje nejen budoucnost, ale i MINULOST. Řekne-li Vůdce, že ta a ta událost se nikdy nestala - nu, pak se nikdy nestala. Řekne-li, že dvě a dvě je pět - nu, je dvě a dvě pět. Taková vyhlídka mne děsí mnohem více než bomby - a po našich zkušenostech v několika posledních letech to není nikterak malicherné prohlášení (...) ...ať již je pravda jakkoli popírána, stále existuje nezávisle na vás a vy ji nemůžete žádnou vojenskou silou znásilnit..."¹⁰⁶

Knihu *Hold Katalánsku* přeložil do češtiny Stankovičův přítel Gabriel Gössel¹⁰⁷ a sám Stankovič se s uvedenými Orwellovými myšlenkami do veliké míry ztotožňoval, také on měl pochopitelně silnou averzi k manipulaci a o dnes velmi módních teoriích, že veškerá pravda je čistě subjektivní, si myslil své. Z duše mu mluví například Karel Vachek, když v naší době rozšířenou tendenci k „antiorwellovským“ proklamacím, podle kterých má každý svou toliko subjektivní pravdu a na žádné z nich se není možné shodnout, neboť každá platí jenom nesmírně relativně a tudíž iluzorně (dle momentálních utilitárních zájmů svého nositele), podrobuje kritice slovy: „Svět je už v tak mizerné situaci, že už ho nikdo doopravdy neanalyzuje. Nikdo se nezabývá tím, jak psýcha člověka produkuje jeho sociální pozadí (anebo to sociální pozadí tu psýchu), nikdo si neklade otázky, co s tím dělat. Dokonce všude běhá ten nadnárodní přiblížený slogan: "Kdo to rozsoudí, jestli je to kvalitní, jestli je to důležité?" Protože

¹⁰⁶ ORWELL, G. *Hold Katalánsku*. 2.vyd. Praha: Odeon, 1991, s. 206-207.

¹⁰⁷ Báseň v Orwellově knize *Hold Katalánsku* přeložil Andrej Stankovič.

všichni si zvykli, že všechny diskursy platí. A to je jeden z obrovských žvástů tohoto času. Takže něco je pak názor řezníků, něco názor bankéřů...¹⁰⁸

Dodnes aktuální polemiku s takovými současnými teoriemi či krédy představuje Stankovičův velmi orwellovsky laděný esej *Jenom „můj“? (Bílá místa v zaplňování „bílých míst“)*, který na desítkách příkladů uvádí na pravou míru povrchní zkreslování až falšování české (i slovenské) národní historie.¹⁰⁹

Svou velmi oblíbenou knihu *Hold Katalánsku* připomíná Stankovič ve svém textu *Dvojí ikonografie debaklu (Ke klubové přehlídce nových a dříve zakázaných sovětských filmů)*, který vyšel v úplnosti jedině v samizdatovém časopisu *Obsah* v lednu 1988 a ilegální Lidové noviny z něj publikovaly v únoru 1988 jen velmi krácený výtah.¹¹⁰

Zatímco jsem mu však říkal, že ve mně Orwelloy postřehy a reflexe z knihy *Hold Katalánsku* vyvolávají při vši své realistické varovnosti zároveň dojem úlevné, nadějně katarze, Stankovič se mnou v tomto bodě nesouhlasil; odpověděl, že to Orwell postihl sice skvěle, ale prožitku katarze se musíme bohužel vzdát - aniž by se citoval, reagoval přesně v duchu své básně:

Pravda krásy nepřidá

Pravda krásy nepřidá.

Svět zůstane jako byl:

Nesmrtelný nelida,

*který se v hrob prohloubil.*¹¹¹

Stankovič inklinoval k tomu, aby se mnou rozmlouval hlavně na témata filmová: v letech 1993-96 byl předsedou Rady státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj kinematografie, jejímž členem zůstal až do své smrti, a často například vyprávěl o výsledcích i komplikacích svého pracovního snažení. Bavili jsme se pochopitelně také o filosofii a literatuře, ale s odstupem času mne mrzí, že hovorů na tato témata nebylo podstatně více. Ze svých milovaných

¹⁰⁸ HENDRICH, V. *Pravda a lež v našem současném filmu a kritice*. ČRo 3 – Vltava, září 2006, 120 minut.

¹⁰⁹ Viz Respekt z 30. 5. 1990, r. 1, s. 14; též *Co dělat, když Kolja vítězí* s. 63 – 68.

¹¹⁰ Do knihy *Co dělat, když Kolja vítězí* byla bohužel zařazena pouze ona velmi krácená verze původního textu, jak vyšla v Lidových novinách (viz LN, únor 1988, r. 1, č. 2, s. 19; *Co dělat, když Kolja vítězí* s. 36 - 38) v rozsahu dvě strany a čtyři řádky; původní Stankovičův text v Obsahu z ledna 1988 má téměř šest stran (konkrétně s. 89 – 94).

¹¹¹ STANKOVIČ, A. *To by tak hrálo, aby nepřestalo*. 1.vyd. Brno: Petrov 1995, s. 100.

autorů často zmiňoval například Pascala, Gogola, Čaadajeva a Bloye, když ale člověk začal mluvit o Kafkovi, Musilovi, Koestlerovi, Kierkegaardovi, Marcelovi, Jungovi anebo třeba také Ivanu Divišovi, jejich tvorbu znal – a měl velm rád – také.

Vyprávěl jsem mu například o své tříhodinové rozmluvě s Ivanem Divišem týden před jeho smrtí 31. března 1999 a při té příležitosti jsme si v malostranské pivnici U hrocha pročetli verše z básnických knih *Tresty* a *Češi pod Huascaránem*. Stankovič je velmi oceňoval a řekl: „Diviš už v šedesátech letech strašně rád hodně a jak se zdá, tak i nesmírně snadno psal. To může být u mnoha autorů velice nebezpečný, ale jak je vidět, v jeho případě vedlo tohle grafomanství k výbornejm výsledkům.“ Zde je na místě připomenout, že jakkoli jsou Stankovičovy literární i občanské aktivity obdivuhodně plodné, psaní mu šlo většinou poměrně pomalu „od ruky“, rozhodně nebyl z těch, kterým jde tvorba esejů lehce. Při četbě jeho textů můžeme mnohdy sledovat i proces směru jeho přemítání, jakým dospívá k tomu či onomu poznatku. Stankovičův mluvený i psaný projev působil na neobeznámené posluchače nebo čtenáře klopotně, jakoby zajímavě, zpravidla vždycky dospíval ale k tomu, co je bytostně podstatné a zajímavé. Uvedu kontrastní zkušenost: na Letní filmové škole v roce 2003 jsem naslouchal, jak Egon Bondy déle než pět minut bez jediného zaškobrtnutí plynně uvádí své pěvecké vystoupení s hudební skupinou. Po skončení celého Bondyho proslovu jsem si uvědomil, že šlo v jistém smyslu o pravý opak toho, jak mluvíval Stankovič: Bondy hovořil velmi obratně i vzletně elegantně, lidé mu za to pak i tleskali, ale v podstatě neřekl takřka nic důležitého: povedla se mu formálně dokonalá, leč obsahově nicotná rétorická figura. A ještě důležitá poznámka k výrazu „grafomanství“: Stankovič jej neužíval v negativním smyslu. Robert Krumphanzl mi po Stankovičově úmrtí laskavě poskytl mimo jiné interview pro slovenský deník SME, ve kterém Stankovič odpovídá na otázky Alexandra Balogha. Nepodařilo se mi vypátrat, zda byl rozhovor publikován, ale Stankovičovy výroky (jež nyní překládám do češtiny) jsou totožné s tím, co také mně několikrát říkal: „Nejsem bohužel grafomanský typ, mně se píše dost těžce. Ovšem když používám spojení grafomanský typ, netvrdím tím, že každý, kdo píše lehce, je grafoman. Používám to jenom jako čistě technické, pomocné označení, protože i ten

takzvaný grafomanský typ může být podnětný, pokud jde o kritické myšlení.“ Což se jistě týká rovněž leckterých textů Egona Bondyho.

Když si uvědomíme, že stejně dobře jako v tvorbě Sørensa Kierkegaarda, Gabriela Marcela či Carla Gustava Junga se Stankovič orientoval v díle mnoha dalších filosofů, spisovatelů i výtvarníků, vidíme, že jeho kulturní erudice se leckdy blíží vzdělanosti Miloslava Žiliny.

Nicméně právě Stankovič i Žilina si byli velmi dobře vědomi toho, že samotné vzdělání nestačí, neboť záleží na tom, jak s ním člověk v praxi naloží, jak významná je lidská schopnost uchovat si nonkonformní charakternost, tedy opravdovost v hlubším – a tedy také mravnějším – smyslu slova. Tento aspekt je pochopitelně kardinálně důležitý také pro pochopení Stankovičova kulturního naturelu. A protože dilema – velmi zjednodušeně řečeno – „charakter versus hrubost“ je u nás po „plyšáku“ vzhledem k sílící převaze egoistní bezohlednosti aktuálnější ještě více nežli „za bolševika“, není divu, že jsme si se Stankovičem v devadesátých letech několikrát vzájemně citovali z paměti určité pasáže z Kierkegaardových esejů *Současnost* a *Doba revoluční*, které v roce 1969 přeložil do češtiny Žilina.¹¹² Uvádím nyní několik takových výňatků, o kterých se dá říci, že „mluvily z duše“ právě i Stankovičovi: „Revoluční doba je bytostně zanícená, proto může být třeba i násilná, bezuzdná, divoká, ke všemu jinému než k vlastní ideji bezohledná, ale z *hrubosti* se sotva dá nařknout, právě už proto, že má přece ten jeden ohled... (...) Kdyby se měla hrubost v přírodě definovat, muselo by se říci asi toto: je to bezútěšný nedostatek charakteru (ve smyslu osobitosti, svérázu).“¹¹³

Pojem charakteru Kierkegaard dále charakterizuje slovy: „Mravnost je (...) charakter, charakter je to, co je vryto (*charasso* – řecky vrývám, „charakter“ je tedy původně vrytý rys, znak), avšak moře, ani písek, ani abstraktní rozumnost nemají charakter, neboť charakter je právě niternost. Nemravnost jakožto energie je rovněž charakter. Naproti tomu dvojznačnost je, když někdo nemá ani to, ani ono; a dvojznačnost v životě, když kvalitativní disjunkce kvalit je oslabena hlodající reflexí. Výbuch zanícenosti je živelný, rozklad, jež šíří dvojznačnost, postupuje jako nenápadný, ale dnem i nocí činný

¹¹² Kierkegaard, S. *Současnost*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 1969. 80 s.

¹¹³ Tamtéž, s. 6.

sórités (s sofistická aporie, již užívali skeptikové k důkazu, že poznání není možné...). Rozlišování zla a dobra je podvráceno nicotnou, povznesenou, teoretickou znalostí zlého, nadutou důmyslností, která ví, že dobro se na světě necení ani nevyplácí – že se takřka rovná hlouposti. Nikdo se nedá uchvátit dobrem k velkorysému skutku, nikdo se nedá strhnout zlem, aby spáchal donebevolající hřích, a tak jeden druhému nemusí nic vytýkat, a přece právě proto mají lidé tím víc o čem tlachat, vždyť dvojznačnost dráždivě zneklidňuje a je daleko mnohomluvnější než radost, kterou působí dobro, nebo odpor, jež vyvolává zlo.“¹¹⁴

Každý, kdo pozorněji pročítal knihu Stankovičových textům *Co dělat, když Kolja vítězí*, nalézá v ní celou řadu úvah, které korespondují s citovanými Kierkegaardovými výroky. Také následující reflexe dánského filosofa subtilně osvětlují smysl Stankovičovy kritiky „principu negativního výběru“ a relativistického zbavování se osobní odpovědnosti u nás v jeho již citovaném nadčasově aktuálním prohlášení *Podmínky demokracie, umění a kritiky*.¹¹⁵: „Pružiny životních vztahů, které jsou tím, čím jsou, jen díky zanícenému rozlišování kvalit, ztrácejí elasticnost (rozuměj ve společenství, které se utápí ve virtuózní tlachavosti – pozn. VH); vzdálenost rozlišenosti, vyjádřená v kvalitě, neplatí jako zákon pro niternou účast na vzájemném vztahu. Niternost chybí, a v tom smyslu neexistuje ani žádný vztah, anebo je vztah jen chabou soudržností. Negativní zákon totiž stanoví: neschopnost obejít se jeden bez druhého a neschopnost soudržnosti, a pozitivní stanoví: schopnost obejít se jeden bez druhého a schopnost soudržnosti, anebo rovněž pozitivně: neschopnost obejít se jeden bez druhého, danou soudržností...“¹¹⁶

Nepřekvapuje tedy, že v průběhu psaní recenze na Hřebejkův snímek *MUSÍME SI POMÁHAT* se Stankovičovi vybavuje „známé místo z Kierkegaarda, kde je řeč o tom, jak si obdiv bázlivých bruslařů získávají svou zdánlivou odvahou ti, kteří exkluzivně (nikoli tedy díky vlastnímu předchozímu riskantnímu pokusu)

¹¹⁴ Tamtéž, s. 27.

¹¹⁵ Viz Lidové noviny 12, 1999, 4. 11. 1999.

¹¹⁶ Kierkegaard, S. *Současnost*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 1969, s. 27 -28.

vědí, kde je tenký led ještě dost silný, aby na něm bylo možno bezpečně bruslit, a v takovém falešném světle všechny oslňují.“¹¹⁷

Manýristicky sebevzhlíživé předvádění se (ať už na politických tribunách, na filmovém plátně anebo v novinách) bývá v moderní době právě tak úspěšné a časté jako duchovně sterilní a konec konců tristní. Také (byť nejenom) o tom napsal Stankovič báseň **Variace na Bloye**:

*Na světě je jen jeden smutek,
a sic: že skutek navždy utek.*¹¹⁸

V eseji *Doba revoluční* Kierkegaard podobné téma společenského rozporu mezi bytostným jednáním a konformním nejednáním analyzuje takto: „Každý, kdo jednou provedl tu podvodnou výměnu a získal abnormální rozumnost za to, že přišel o schopnost chtít a o zanícení k činu, má tedy silný sklon podpírat svou kolísavost napřed různými úvahami, které oťukávají cestu, a potom zas rozmanitými úvahami, které přehodnocují, co se stalo. Ve srovnání s tímhle je čin cosi krátkodobého a zdánlivě ubohého, ale vpravdě něco určitého. Tamto je oslnivější, jenomže je to lesklá bída. Když nějaký římský císař sedí za stolem a kolem má své žoldnéře: vypadá opravdu skvostně, ale když jsou kolem něho shluknutí, protože má strach: nádhera vybledne. A je to stejné, když se jedinec neodváží stát mlčenlivě na svém poslání, stát svobodně a radostně na podstavci hrdého činu, ale je vpředu i vzadu obklopen houfem úvah, pro které na čin ani nevidí...“¹¹⁹

V eseji *Současnost* Kierkegaard navazuje na své reflexe slovy, jejichž ironie si opět mnoho nezadá s nejedním ironickým šlehem Stankovičovým: „V protikladu k revoluční době, která jedná, je naše doba dobou ohlašování, dobou nejrozličnějšího oznamování: nedochází k událostem, dochází rovnou k oznámení. A nejméně ze všeho je v naší době myslitelné povstání; takový **projev síly** by kalkulující rozumnosti naší doby připadal směšný. Zato by nějaký politický mistr možná uměl předvést mnohem úžasnější **ukázkou virtuozity**. Dovedl by napsat provolání s návrhem na valné shromáždění, které

¹¹⁷ Viz *Tvář zasmušilá, oko suché*, in: Co dělat, když Kolja vítězí, s. 204.

¹¹⁸ Viz STANKOVIČ, ANDREJ. *To by tak hrálo, aby nepřestalo*. 1.vyd. Brno: Petrov 1995, s. 99.

¹¹⁹ Kierkegaard, S. *Současnost*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 1969, s. 13 -14.

se usnese pro revoluci, a formulovat je tak obezřetně, že i cenzor by je musel povolit; a večer na onom shromáždění by uměl vyvolat klamný dojem, jako by účastníci už povstání provedli; načež by se naprosto pokojně rozešli – s pocitem, že strávili svrchovaně příjemný večer...(…)

Dnes už přestává platit, že muž stojí nebo padá svým činem, naopak, nikdo se ani nepohne a k tomu, aby se všichni měli skvěle, jim pomůže trocha reflexe – a také jim pomůže, že velmi dobře vědí, co se má dělat... Kdyby mezi těmi lidmi někdo obcházel, poslouchal je a zjišťoval, co by se podle jejich slov mělo dělat, a pak zkrátka a dobře – jen kvůli ironii – něco z toho udělal, všichni by se zarazili a pokládali by to za unáhlené; a kdyby jen mysleli na to, o čem sami mluví, pochopili by, že udělal právě to, co se dělat má.¹²⁰

Taková byla právě jedna z hlavních Stankovičových etických intencí: aby člověk dělal, co se dělat má. A sám šel příkladem. O své víře ani o potřebě revolučních činů nemluvil, leč v souladu se svým svědomím konal – a odtud pramenilo také velké zděšení mnohých, kteří byli náhle konfrontováni s realitou činu ve společenství, kde je na prvním místě podřízenost společenskému diktátu a kde se s etickými skutky převážně jen vychytrale otálí a v průběhu dvojznačného žonglování se slovy čeká se „za bukem“ na „správnou dobu“ (což je mnohdy skutečně potřeba a je to v pořádku, nesmí to pak ale s člověkem dopadnout podobně, jako s protagonistou Kafkovy alegorie *Před zákonem*).¹²¹

Virtuozita je sourodá s konformností a proti ní stojí původnost. Jsme u jednoho z nejdůležitějších klíčů k pochopení Stankovičova přístupu jak k životu, tak také k tvorbě. Nejlapidárněji a nejsrozumitelněji vyjadřuje Stankovič takový antagonismus ve své recenzi filmu Věry Chytilové *ŠAŠEK A KRÁLOVNA*, která vyšla v září 1989 – poté, co se autor nepohodl s příliš ideologizujícím vedením samizdatových Lidových novin – v posledním (třetím) čísle rovněž samizdatového časopisu *Sport*, který měl ambice být nezávislejší kritickou platformou nežli zmíněné Lidové noviny: "Vlastním tématem filmů Vlasy Buriana je, jak okolí přivyká jeho nepřizpůsobivosti, která se nijak nedeklaruje, ale prostě je.

¹²⁰ Tamtéž, s. 17, 18 a 22.

¹²¹ Viz Kafka, F. *Proces*. Druhé vydání, v SNKLU první, Praha: SNKLU 1965, s. 212–213.

Na jedné straně tvárnost, poddajnost vůči pokleslému rámci, na druhé straně nepřizpůsobivost, která si stálou naléhavostí vynucuje obecný respekt - to je nejvlastnější rozdíl mezi virtuozitou a původností. Řečeno poněkud anachronicky novozákonně: jaká doba, taková hvězda."¹²²

¹²² Viz Sport č. 3/ září 1990, s. 33-35.

4. SPOLEČENSKÝ KONTEXT STANKOVIČOVA KRITICISMU (V 70. A 80. LETECH A PO LISTOPADU 1989)

Již na sklonku osmdesátých let začal psát Stankovič znovu filmové kritiky, nejprve do samizdatových tiskovin *Lidové noviny* a *Sport*, a protože v tom byl vytrvalý, „po smrti Jana Lopatky (1993) zůstal jako jediný z někdejšího tvářistického okruhu „praktikujícím“ uměleckým kritikem.“¹²³ Připomeňme, v jakých pracovních podmínkách se Stankovičův společensky nonkonformní kriticismus rozvíjel v období za tzv. husákovské normalizace a posléze v období po převratu v listopadu 1989.

Po zkušenostech ve Východočeských chemických závodech Semtín v Pardubicích (dělník-laborant, 1960–1966) pracoval Stankovič rok jako hlídač v pražské Národní galerii (1972–1973) a posléze přes tři roky jako hlídač v n. p. Triola Praha (1973–1977). Po podpisu Charty 77 byl necelých 9 měsíců zaměstnán jako brigádník v pražské pobočce Geofyziky Brno, od roku 1978 do konce roku 1979 se vrací na pozici hlídače postupně u n. p. IPS Praha, Potravinoprojekt Praha a Stavoservis Praha. Následuje pět a půl měsíce trvající dělnická zkušenost u n. p. Vodní zdroje Praha (1980). Od 6. října 1980 do 31. října 1982 pracoval Stankovič (na střídavé směny s Karolem Sidonem a Václavem Malým) jako topič v hotelu Meteor v pražské Hyberské ulici, od 15. prosince 1982 do 31. května 1983 byl topičem v Československé televizi. Od 1. června 1983 do 31. července 1988 vykonával funkci domovníka u OPBH na Praze 2. Na dobu od 1. srpna 1988 do 30. listopadu 1989 se mu podařilo získat stipendium nakladatelství v Oxfordu.

Po převratu v listopadu 1989 se Stankovič těšil, že se bude moci konečně věnovat práci čerpače vody v maringotce, kterážto skýtala dostatek volného času pro tvůrčí psaní (na toto zaměstnání pomýšlel ostatně už od sedmdesátých let, ale příležitost se mu naskytla teprve na počátku roku 1990). Profesi čerpače vody však nakonec vykonával jenom od 12. února do konce září 1990.

¹²³ Viz ŠPIRIT, M. *Za Andrejem Stankovičem*. Literární noviny 12, č. 29, 13. 7. 2001.

Současně z titulu svého členství ve Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných od srpna 1990 do 11. října 1990 byl předsedou komise českého Ministerstva spravedlnosti a prověřoval bachaře ve věznici ve Vinařicích u Kladna.

V den Stankovičových padesátých narozenin v červnu 1990 ho Václav Havel již podruhé požádal, jestli by od října 1990 mohl nastoupit jako vedoucí knihovny na Pražském hradě. To, že Stankovič nabídku přijal, byla pro něho věc osobní kamarádské loajality k Václavu Havlovi – skutečnost, že knihovnictví vystudoval, i jisté problémy, které měl s jedním svým kolegou básníkem v profesi čerpače vody, to obojí hrálo v tomto případě podřadnou roli.

V první polovině devadesátých let vytvořil Stankovič na Pražském hradě bohatou a skutečně reprezentativní knihovnu: ve své funkci vedoucího knihovny znamenitě zúročil své rozsáhlé literární znalosti a díky finančním možnostem Pražského hradu nakupoval i celé velmi cenné knižní pozůstalosti. Předtím byla hradní knihovna spravována typicky „socialisticky“, takže kvalitní literatury zde bylo poskrovnu.¹²⁴ Zároveň se Stankovič Václavu Havlovi pravidelně staral jak o jeho knihovnu na zámku v Lánech, tak také o osobní knihovnu u něho doma.¹²⁵

Na základě podrobného studia Stankovičova osobního svazku, uloženého v archivu Kanceláře prezidenta republiky, který mi jeho stávající vedoucí PhDr. Jakub Doležal laskavě poskytl k nahlédnutí, vyplývá následující: od října 1990 do 1. listopadu 1993 zastával Stankovič funkci vedoucího knihovny na Pražském hradě, poté byl až do 1. března 1999 veden jako vedoucí oddělení, přičemž o něm některé úřední listiny z KPR nadále referují jako o vedoucím knihovny. Mluvčí prezidenta Václava Havla a ředitel tiskového odboru KPR v devadesátých letech Ladislav Špaček tento zdánlivý rozpor vysvětluje slovy: „Jde o totéž: tiskový odbor, jehož jsem byl ředitelem, se skládal ze tří oddělení: tiskového (vedoucími byli Halka Hritzová, později Martin Krafl), monitoringu (vedl Martin

¹²⁴ Viz Příloha 4 této disertační práce: *Rozhovor s hradním knihovníkem*. – Také Eda Kriseová poskytuje v této souvislosti následující osobní svědectví: „Já vím, že dal tu knihovnu dohromady, já vím, jak ta knihovna vypadala, když jsme tam přišli. To byly Leninovy a Marxovy spisy a dětské pohádky. To byla taková typická socialistická knihovna.“ Viz HENDRICH, V. „*To by tak hrálo, aby nepřestalo*“. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 12. 10. 2002.

¹²⁵ O těchto věcech Stankovič podrobně hovoří také v interview, které s ním pořídil Marián Reisel a jež bylo publikováno v časopisu *Kultúrní život* 21. května 1992 na s. 3 a 10.

Vidlák) a knihovny (vedl Andrej Stankovič), proto vedoucí oddělení a vedoucí knihovny znamená totéž. Knihovna je synonymem pro jedno z oddělení tiskového odboru."¹²⁶

Podle úředního záznamu v archivu KPR z 1. října 1990 spadala funkce vedoucího knihovny do odboru památkové péče, který měl také pro Stankoviče vyhotovit pracovní náplň. Takový záznam o obsahu pracovní náplně však ve Stankovičově spisu není; opakují se ale záznamy o tom, že Stankovičova funkce vedoucího knihovny, potažmo oddělení, spadá pod tiskový odbor. Ladislav Špaček vysvětluje: „Tento poněkud zmatený stav je úředním obrazem počátečního tápání, kam knihovnu zařadit. Nebyla to produktivní složka KPR, kde všechny odbory měly politický význam pro prezidenta; knihovna byla horký brambor, nakonec přistál v mých rukou, především proto, že byla v těsném sousedství mé kanceláře; jinak s tiskovou agendou neměla nic společného. Měla roli správce historické místnosti, Masarykovy pracovny, a poskytovala důvod k zaměstnání Andreje Stankoviče. Byla proto jakýmsi autonomním útvarem, do jehož práce jsem i já vstupoval jen výjimečně. Výpůjčky byly sporadické, ty navíc stále klesaly, jak se rozšiřovaly možnosti získávat informace na internetu.“¹²⁷

1. března 1999 došlo k pracovnímu přeřazení Andreje Stankoviče z funkce vedoucího knihovny, potažmo oddělení, do pozice vedoucího odborného archiváře. Zdůvodnění návrhu na Stankovičovo přeřazení z 5. 3. 1999 zní následovně:

"V návaznosti na nový organizační řád platný od 1. 3. 1999 byl p. Stankovič odvolán z funkce vedoucího oddělení. V souladu s interní systemizací a po vzájemné dohodě se zařazuje ve funkci odborný archivář v odboru spisovna a archiv v platové třídě 8." (Současně je v tomto spise uvedeno vyjádření PaM, personálního referenta, hlavního ekonoma i rozhodnutí vedoucího KPR Iva Mathého. Pro zajímavost podotýkám, že příplatek 4 000 Kč "za vedení" (ve funkci vedoucího knihovny, resp. vedoucího oddělení) byl Andreji Stankovičovi v březnu 1999 kompenzován tzv. osobním ohodnocením,

¹²⁶ Moje emailová korespondence s Ladislavem Špačkem ze dne 20. dubna 2013.

¹²⁷ Tamtéž.

čili plat mu snížen nebyl; naopak existuje z 23. srpna 1999 úřední doklad o Stankovičově platovém postupu od 1. září 1999. Původně však nebyl Stankovič v platové třídě osm, která byla tou nejvyšší, na níž vzhledem ke svým předchozím zaměstnáním dosáhl, neboť coby člověk politicky perzekuovaný nemohl vykonávat řádnou práci ve svém oboru - v roce 1992 šlo o třídu šestou, vzápětí o třídu sedmou a teprve postupně osmou: čili, plat měl sice poměrně velmi slušný, rozhodně však nijak závratný).

Podle jednoho z dokladů v jeho osobním spise v KPR převzal Stankovič 29. března 1999 následující charakteristiku své pracovní náplně, kterou vypracovala pí. J. Dušková: „Organizační zařazení: odborný archivář, útvary spisovna a archiv, platová třída 8, náplň práce:

- odborná činnost podle potřeby Archivu KPR
- k archivním materiálům vypracovává archivní pomůcky: inventáře, rejstříky, katalogy aj.
- podílí se na předarchivní péči
- pod metodickým vedením vykonává některé odborné archivní práce".

Pracovní přeřazení do funkce odborného archiváře se samotného Stankoviče lidsky velmi negativně dotklo a vnímal ho jako svého druhu křivdu i nespravedlivé ponížení. (V tomto duchu - aniž by si ovšem seabeméně ublíženecky stěžoval - o něm také rozmlouval s přáteli; konkrétně se mnou minimálně čtyřikrát).

Stankovičovi tehdejší nadřízení vidí však změnu jeho postavení na Pražském hradě ve zcela opačném světle; jejich vyjádření svědčí o tom, že se považují spíše za jeho velkorysé ochránce či zachránce. Podle shodného vyjádření jak Ladislava Špačka, tak také v letech 1999 - 2003 vedoucího kanceláře prezidenta ČR Václava Havla Iva Mathého a rovněž tajemníka prezidenta Havla a vedoucího jeho sekretariátu v letech 1990 - 2003 Vladimíra Hanzela si Stankovič rozhodně neměl na co stěžovat.

Ladislav Špaček líčí Stankovičovu situaci takto: „Andrej Stankovič pracoval na Hradě dlouhá léta, Václav Havel tomu tak chtěl a v duchu jeho přání jsme my, úředníci Kanceláře prezidenta republiky, vytvářeli Andrejovi co nejlepší zázemí. Nikolaj udělal velkou práci v prvních letech přerodu KPR v demokratickou instituci nového typu, v dalších letech knihovna běžela svým

rutinním životem, pracovaly v ní tři zručné a kvalifikované knihovnice, plus občasní stážisté. Knihovnice zastaly veškerou práci (šlo o běžné výpůjčky, evidování přírůstků, inventarizaci apod., nebylo toho mnoho, co musely dělat, počet pracovníků v knihovně byl dostatečný, ba až nadměru), takže Andrej si mohl celou dobu pracovat na svých věcech. Tlak na snižování pracovních sil nutil státní úřad, ve kterém jsme pracovali, redukovat počty pracovníků a lépe hospodařit s prostorami, kanceláři, tak aby byly efektivně využity. Všichni věděli, že Andrejova práce není prací pro Kancelář prezidenta republiky, ale soukromou literární činností se zajištěním KPR.

Ani prezident nemohl vzdorovat tlaku, v jakém tehdy KPR hospodařila s neustálými restrikcemi rozpočtu a kontrolami NKÚ, proto souhlasil sice s ponecháním Andreje ve stavu pracovníků KPR, ale s uvolněním luxusních a reprezentačních prostor obnovené Masarykovy knihovny. Andrej mohl dál pracovat na tom, na čem sám chtěl. Představa, že byl připraven o práci pro knihovnu, je mylná, už mnoho let předtím zastávaly veškerou práci knihovnice... Stav, kdy knihovna poskytovala azyl Andreji Stankovičovi za tichého souhlasu prezidentova, kancléřova a mého, nemohl přežít racionalizační a reorganizační proměny kanceláře prezidenta republiky na konci devadesátých let. KPR se musela postupně vymanit z pojetí společenství kamarádů z počátku devadesátých let a stát se efektivním státním úřadem, hospodárně zacházejícím se svým rozpočtem a „pracovními silami“. Musel se redukovat počet pracovníků KPR v naddimenzované knihovně minimálně o jednu osobu, a otázka byla, zda propustit některou z výkonných pracovníků, nebo Andreje, který pracoval už léta na svých věcech a „jeho“ knihovnu řídily tři zdatné knihovnice.

Logicky musela volba padnout na Andreje, účel a poslání KPR neumožňovaly jiné řešení. Nikdo z nás ovšem nechtěl Andreje vážně propustit, proto se našlo nejkomfortnější možné řešení: Andrej zůstal ve stavu pracovníků Hradu, byl přesunut na méně nápadné místo, zůstal mu dokonce plat v plné výši, jako brali vedoucí oddělení, dostal samostatnou místnost (pro ilustraci: čtyři pracovníci mého nejproduktivnějšího oddělení, tiskového, sdíleli jednu místnost). Lepší podmínky už úřad nemohl Andrejovi poskytnout. Mohl dál

pracovat na své literární a kritické činnosti, měl plat, jaký měli jen vyšší pracovníci KPR, měl samostatnou pracovnu, zcela volnou pracovní dobu.¹²⁸

Pro člověka Stankovičova naturelu byla však situace, v jaké se od 1. března 1999 ocitl, svým způsobem horší než výpověď; vnímal to jako veliké ponížení. Dostával sice plat, ale bez šance na důstojné pracovní uplatnění buď v profesi, na kterou byl přijat a v níž již dříve prokázal výrazné kvality, anebo například ve funkci prezidentova poradce pro kinematografii, literaturu, filosofii, výtvarné umění či další kulturní záležitosti – bylo toho hodně, v čem vynikal a co mohl nabídnout. Nám, kteří jsme byli jeho přáteli, dával opakovaně najevo, jak se ho půl roku trvající stav „zaměstnaného-nezaměstnaného“ citlivě dotýká. Nejprve se pokoušel získat místo redaktora týdeníku Respekt, navzdory několika doporučením (mj. Jiřího Peňáse) nebyl však přijat; byl proto posléze velmi rád, když se mu v říjnu 1999 naskytla pracovní nabídka, kterou přijal: dne 29. září 1999 podal on sám na Pražském Hradě žádost o rozvázání pracovního poměru ke dni 18. října 1999 a od 1. listopadu 1999 pracoval – až do svého onemocnění rakovinou - jako vedoucí kulturní přílohy Lidových novin *Umění a kritika*.

Adam Drda v již zmiňovaném nekrologu *K úmrtí básníka a kritika Andreje Stankoviče* vidí změnu jeho postavení na Pražském hradě takto: „Po převratu byl skoro deset let knihovníkem prezidenta republiky Václava Havla, s nímž se léta přátelil a kterého dlouhou dobu v různých debatách hájil. Hrad se s ním ale rozloučil dost hnusně a po bolševicku: nejdříve zrušili Stankovičovu funkci, potom mu dali jakýsi zastrčený kamrlík bez možnosti na čemkoli smysluplném pracovat a nakonec vyčkávali, kdy odejde sám. Vodil jsem tenkrát děti do školy na Úvoz a potkávali jsme se s Nikolajem v půli Nerudovky, kde mi o pracovních strastech vyprávěl – ačkoli si přímo nestěžoval, bylo vidět, že ho Havlovo chování strašně mrzí.“¹²⁹

V této souvislosti stojí za pozornost úryvek z rozhlasového pořadu *To by tak hrálo, aby nepřestalo* z 12. října 2002, kde Olga Stankovičová vnímala onu situaci takto: „Den ze dne oznámil mluvčí Špaček, že potřebuje pro své

¹²⁸ Moje emailová korespondence s Ladislavem Špačkem ze dne 10. a 20. dubna 2013.

¹²⁹ Viz Drda, Adam. K úmrtí básníka a kritika Andreje Stankoviče. *Střední Evropa*, č. 108/2001. s. 127-133.

oddělení další kancelář, mému muži oznámili, že vlastně zjistili, že...(…) ho převedou do archivu, vymetli ho o patro výš do takového malého kumbálu, kde hleděl do zdi a kde se dříve skladovalo uhlí, podle vyjádření knihovnic. Můj muž tedy uvažoval, jestli nemá odejít...¹³⁰

Eda Kriseová, která byla kamarádkou Andreje Stankoviče od jeho 18 let a v první polovině devadesátých let pracovala v prezidentské kanceláři, uvádí: „Byli jsme spolu na Hradě dva a půl roku. Když jsem měla nějakou starost, tak jsem šla za ním a on mě vždycky potěšil, protože bral věci s humorem. Bylo mi velice líto, když musel po osmi letech odejít z hradní knihovny a byl posazen, jak sám říkal, „za komín“. To byla jediná místnost ve frontě na Prahu, odkud není nic vidět, protože kouká do střechy. Měl být zřejmě vyhozen úplně, nakonec ho tam nechali, dávali mu plat, ale nic nesměl dělat. Není nic horšího... (...) Nikolaj si myslel, že to byla nějaká osobní pomsta. A co mně hlavně strašně na tom mrzelo, že Nikolaj to nesl velice bolestně, jako že vlastně nesmířil se s tím, že dostane peníze a že vlastně nemusí nic dělat, bylo to pro něho strašně ponižující. Domnívám se, že s vyhozením z hradní knihovny přímo souvisel začátek Nikolajovy nemoci.“¹³¹

Dne 17. května 2013 jsem si dopisoval (prostřednictvím sociální sítě Facebook) na téma Stankovičova přeřazení s naším společným kamarádem Vladimírem Hanzelem. Z jeho reakcí cituji následující: „Nikolaj byl kamarád a měl jsem ho rád. Zažil jsem to ovšem zblízka... (...) Nikolaj udělal zpočátku velkou práci, pak si tam skutečně psal své články a recenze, knihovnu řídil jenom formálně. Přitom měl svou kancelářičku přímo mezi knihovnou a Špačkem. Václav Havel o tom všem věděl, a velmi se přimlouval za to, aby tam Nikolaje nechali, ať mu najdou jinou komůrku někde na půdě, aby tam nebyl tak nápadný. Komůrku našli, Nikolaje do ní přestěhovali, a to se ho velmi dotklo.

I za tím „komínem“ to bylo pro něj velmi vstřícné, mohl si tam v klidu dělat, co chtěl, a přitom brát poměrně slušný plat. Jenomže on si strašně přál být dole, v centru dění, a to už bylo neúnosné. Snažil jsem se tehdy s ním o tom promluvit, ale nešlo mu nic vysvětlit, byl zabezčenej... (...) Centrum dění to

¹³⁰ Viz *To by tak hrálo, aby nepřestalo* (ČRo 3 - Vltava, 12. 10. 2002)

¹³¹ Viz PLATZOVÁ, M. Osvobozený Stankovič. *Literární noviny*, 2001, č. 29.

bylo ve smyslu lokalizace, protože v tom konkrétním místě Nikolaj fyzicky překážel. I Havel souhlasil s tím, že tam dál být nemůže, ale orodoval za to, aby zůstal hradním zaměstnancem.

Na začátku to byl jeden velký mejdan, lidi jako Oslzlý, Křížan, Kriseová, Kňazko. Furt se tam oslavovalo vítězství, a ta kancelář vůbec nefungovala... (...) O tom bych mohl dlouho povídat. Průsery se kupily, byly kolize i se zahraničními návštěvami. Muselo se s tím něco dělat. Po mejdanu přišla kocovina a muselo se začít pracovat. Přestal to být spolek kamarádů a kumpánů... (...) Jsou to dva různé světy - svět diplomacie, protokolárních pravidel, a proti tomu svět bohémů, rockerů, básníků. Najednou se lidi z jednoho přehoupli do druhého. A nešlo to. Sám jsem si některé atributy držel dál, ale všechno přenést nešlo. Vašek (Havel) v tom byl hodně tolerantní a taky ho to bavilo, ale občas i on cítil, že už to je nadmíru."¹³²

Olga Stankovičová mi po Andrejově úmrtí řekla, že zejména v posledních letech jeho života dobrovolně omezovala vlastní program, jenom aby měl její muž doma co nejlepší zázemí k tvůrčímu psaní. Nabízí se otázka: jestliže také na Pražském Hradě měl Stankovič tak výtečné podmínky, jak se vedoucí úředníci Kanceláře prezidenta republiky domnívají, co se ho tedy od března do září 1999 tolik negativně dotýkalo? Je zřejmé, že od svého dlouholetého kamaráda Václava Havla očekával cosi jiného, patrně hodnotnějšího než to, co pro něho tehdejší český prezident reálně učinil.

Stankovič byl v některých věcech sice poměrně nepraktický, současně však i velmi důkladný; z toho plyne také to, že ho leckteří hodně prakticky uvažující lidé mylně pokládali za zcela „nepoužitelného“. Právě tohle je však nesmírně sporné. Za dojmy určité Stankovičovy neohrabanosti a pomalosti nacházeli totiž ti, kdo dovedli vnímat, skutečnou pokladnici invence a duchovní původnosti, preciznosti a ryzosti, o kterých se současná konzumentsky orientovaná doba domnívá, že se bez nich může obejít. (Jedním z lidí, kteří si byli vědomi Stankovičova lidského i profesního významu, byla jeho přítelkyně Olga Havlová. Lidé jako Karel Vachek, Gabriel Gössel a někteří další se domnívají, že pokud by Olga v roce 1996 bývala nezemřela, ke Stankovičovu pracovnímu přerazení do archivu KPR by v březnu 1999 vůbec nemuselo dojít.).

¹³² Chat Facebooku s Vladimírem Hanzelem 17. 5. 2013.

Stankovič nebyl také z lidí, kteří by oslavovali listopadový politický převrat 1989 způsobem, jak naznačuje Vladimír Hanzel, neboť si již od počátku devadesátých let bez naivních iluzí až jasnozřivě uvědomoval, co všechno opravdovějšímu vítězství reálně brání a v budoucnosti stále mocněji vadit bude; o konkrétních překážkách pojednávají koneckonců právě jeho kritické texty, které se neomezují jenom na sféru kinematografie.

Stankovič toužil být prospěšný i ve sféře svého zaměstnání; nebyl člověkem, který by pobíral státní plat a staral se cynicky jenom o vlastní autorskou reputaci. Vývoj v devadesátých letech u nás odsouval však jedinečné osobnosti tvůrčího naturelu Stankoviče, Lopatky anebo Žiliny čím dál víc do pozadí (konkrétní iniciativy se snahou umožnit Lopatkovi i Žilinovi pracovní poměr na Pražském Hradě troskotaly již v první polovině devadesátých let).

V kontrastu se současnou tristní sociální situací nejenom takového básníka a zpěváka Pavla Zajíčka, ale i jednoho z našich nejlepších recitačních umělců Rudolfa Kvíze (který mi před několika lety ukazoval důchodový výměr, jenž činil necelých 6 000 Kč čistého – a to Kvíz ani nepodepsal Chartu 77, jenom se s disidenty za husákovské normalizace přátelsky stýkal a zbyla na něho proto jenom podřadná zaměstnání) měl vlastně Stankovič relativně ještě docela štěstí. Přesto se i on obtížně smířoval s tím, jak mu v jeho práci na Pražském Hradě byla v roce 1999 upřena možnost normálního profesního a lidského působení, jak „byl uklizen“ „za komín“; s nástupem manažerů, ovládajících bez problémů výdobytky moderních komunikačních technologií (práci na počítači, na internetu apod.), se pro něho našlo jedině podřadné pracovní uplatnění.

Počítačová gramotnost nebyla silnou stránkou ani Andreje Stankoviče ani Václava Havla. Havel získal však renomé prezidenta, který se ve sféře politiky a moci dovedl úspěšně adaptovat; Stankovič měl naopak renomé nebezpečně spravedlivého a nepřizpůsobivého kritika stávajících sociálních, kulturních i politických poměrů. Kolika silným a nepohodlným osobnostem Stankovičova formátu bylo už v dějinách suše konstatováno, že jejich práci bez problémů zastanou odborně zdatné úřednice?

Neboť právě možnost osobního působení se v jeho případě stávala také šancí na specificky podnětné „okysličování“ prostředí, životně důležitým

oživováním leckdy až příliš rigidně byrokraticky orientovaných společenských diskursů a kreativních i etických pokleslostí; zdaleka ne každý tuto schopnost pozitivně kriticky naladěného ovlivňování poměrů má - a Stankovič ji měl: nejenom na Pražském Hradě; prokázal ji také například ve své funkci vedoucího přílohy Lidových novin *Umění a kritika*.

Je ale na místě zmínit, že možnosti normálního lidského a profesního působení jsou něčím trochu jiným než možnosti mocenského společenského postavení. Přestože Stankovič zastával i některé poměrně významné funkce se společenským vlivem (například vedoucího Rady fondu ČR pro podporu a rozvoj kinematografie), on sám považoval sám sebe za outsidera a na otázky po svých mocenských ambicích společensko-politického charakteru v rozhovorech s přáteli většinou odpovídal, že dává „přednost nevystavovat se takovému druhu pokušení“. Pravdu má proto také kunsthistorička a spisovatelka Kateřina Klaricová, která mi 25. května 2013 ke sporu o Stankovičovo působení v KPR napsala: „Takoví lidé jako Nikolaj jsou nezařaditelní, a to je vlastně dobře... Jeho život a práce dokazují, že žil svobodně, a to je to největší vítězství... Otázka místa v instituci je zavádějící. Dobře, že neochutnal pravou moc. Ta mění povahy.“¹³³

Václav Havel se od listopadu 1989 obklopoval stále více pragmatickými politiky typu Mariána Čalfy; například již v roce 1993 přišel dle svědectví Miloslava Žiliny na společnou oslavu narozenin dvou svých dlouholetých přátel, výtvarníka Josky Skalníka a spisovatele Jana Nováka, v doprovodu politiků Josefa Zieleniece a Jana Kalvody, a představil je veřejně jako „své přátele“; a tak se není co divit, že Stankovič, podobně jako někteří jiní někdejší Havlovi kamarádi, se ocitl jaksi „na druhé koleji“ a byl „chráněný“ toliko ve velmi omezené míře. A protože Stankovič měl rád Václava Havla bezelstně doopravdy a se vším všudy, tím spíše ho takový odklon musil mrzet i bolet.

Lubor Dohnal na jaře 1999 Andreji Stankovičovi v přátelské rozmluvě navrhl, aby si o své pracovní situaci šel s Václavem Havlem promluvit. Stankovič to však, pokud známo, neudělal. Jeho povaze spíše odpovídalo, aby bojoval ve prospěch druhých lidí; orodovat sám za sebe by se mu přičilo. Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit relevantnost slov Viktora Karlíka, který

¹³³ Email od Kateřiny Klaricové z 25. května 2013.

v Revolver Revui 69/2007 vzpomíná na to, jak Stankovič „v okruhu svých přátel z někdejší *Tváře* hájival v určitém období prezidenta Václava Havla“, mimo jiné odzbrojující větou „Jemu je blbě“¹³⁴. Jak Stankovič coby Havlův kamarád zůstával již od šedesátých let věrně stát na jeho straně i v situacích, které byly pro Havla hodně problematické, tím spíše zřejmě doufal a očekával, že se Václav Havel sám od sebe zastane jeho působení na Pražském Hradě jasněji, nežli to reálně projevilo: možnost inspirativně nonkonformního osobního působení či vlivu byla Stankovičovi na Pražském hradě 1. března 1999 definitivně odňata. Přestal být na Pražském Hradě tzv. reprezentativní, byl odklizen „za komín“ a ještě se od něho očekával vděk, že je takto nadstandardně trpěn a tolerován. Jenže jak se vztahovat k takto oktrojované toleranci?

Renata Kalenská v Lidových novinách ze 16. 11. 2000 uvádí, že „dnes se už (Havel a Stankovič) téměř nevidí, ale když Andrej Stankovič slavil nedávno své šedesáté narozeniny, dostal od českého prezidenta toto přání: „Gratuluju Ti k tomu, že jsi pořád stejný. A protože jsem Ti takto gratuloval už před pěti lety, snad se můžu opovážit domněnky, že stejný zůstávám i já.““¹³⁵ Tuto Havlovu domněnku lze považovat za velmi diskutabilní, je však nad rámec této disertační práce rozebírat další konkrétní aspekty vývoje vzájemného vztahu Andreje Stankoviče a Václava Havla podrobněji. Mohlo by být ale velice prospěšné, kdyby v budoucnosti někdo zevrubněji prozkoumal jednotlivé etapy a širší společenské konotace vzájemného vztahu nejenom Havla a Stankoviče, ale také Václava Havla, Jana Lopatky a Ivana Martina Jirouse.

Je dobré si uvědomit, že Stankovič vzdor vší své dotčenosti rozhodně nebyl bolestín a svůj osud na Pražském Hradě jakoby si se svým obvyklým humorně ironickým nadhledem sám předpověděl již v roce 1993, když napsal původně nikoli pro sebe či pro „Národ sobě“, nýbrž pro Kateřinu Klaricovou (u příležitosti jejího odchodu z funkce manažerky kulturní sekce prezidentské kanceláře) básničku, kterou pak publikoval v roce 1995 v básnické sbírce *To by tak hrálo, aby nepřestalo*. Báseň zní takto:

¹³⁴ KARLÍK, V. *Stankovič*. Revolver Revue 69/2007, s. 230.

¹³⁵ KALENSKÁ, R. *Přátelé a kolegové Václava Havla rozhrnují oponu prezidentského majestátu*. Lidové noviny, 16. 11. 2000.

N. sobě

Básník státník úředníkem?

*Tohle skončí s žlutou hvězdou pod chodníkem.*¹³⁶

V souvislosti s další nemožností smysluplného lidského ani profesního působení Andreje Stankoviče na Pražském Hradě od března 1999 si dovolím výjimečně podruhé ocitovat relevantní část výroku Stankovičova důvěrného přítele Karola Sidona; delší verzi jsem použil jako motto první kapitoly této disertační práce: *„Svět potřebuje takový lidi, zcela betonově by si měli takovejch lidí vážit... To je v podstatě takovej genius loci, kterej působí, aniž chce, jen tím, že existuje. Ale ten trend v podstatě všeho, co dneska funguje, poněvadž se to všechno zbláznilo, je, že to chce bejt úspěšný a jinak se tomu zdá, že nejde přežít. Ale já se obávám, že tady jde o to, že se ten náš drahocnej svět, tak jak je, vlastně skutečně odšťihává a odděluje od skutečný kultury a zůstává nějakou hrozně podivnou kulturou. A případ Nikolaje je právě klasickéj - ten svět ho vlastně nemohl snést.“*¹³⁷

Pokud jde o zmiňovaný vztah k Václavu Havlovi, Renata Kalenská psala, že Andrej Stankovič Havla „velmi obdivoval“¹³⁸ a Havel byl pro něho „intelektuální autoritou“.¹³⁹ Je pravda, že se Stankovičovi velmi líbila *Zahradní slavnost*, ale v zásadě se dá říci, že naprostá většina kulturních osobností, které v této disertační práci jmenuji, byly pro Stankoviče mnohem směrodatnější a důležitější než Havel. Byl dalek naivního obdivu (již asi po roce Havlova prezidentování mi svěřil svou obavu, že jeho přítel v politické funkci ztrácí stále více úctu ke slovu), nicméně zůstal k Havlovi loajální, ačkoliv si byl dobře vědom i jeho slabín. Více než Václava měl rád Olgu Havlovou.

Když mi Stankovič v letech 1998-99 pomáhal redigovat text o Jimovi Čertovi *Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*, padl mu zrak na formulaci „Jimův starej kamarád“ Václav Havel a „příznivkyně“ Olga Havlová a obě charakteristiky mi v textu přehodil - z Havla se stal „příznivec“ a z Olgy „kamarádka“. Tato na první pohled jen kosmetická úprava má ovšem hlubší

¹³⁶ *To by tak hrálo, aby nepřestalo*, Brno: Petrov 1995, s. 40.

¹³⁷ HENDRICH, V. „To by tak hrálo, aby nepřestalo.“ ČRo 3 - Vltava (12. 10. 2002).

¹³⁸ Viz KALENSKÁ, R. Havel zatloukal, zatloukal, zatloukal. Lidové noviny, 1. 10. 2006. [interview s Pavlem Landovským].

¹³⁹ Viz KALENSKÁ, R. Václav Havel, jak ho neznáte. Lidové noviny, 16. 11. 2000.

smysl: vypovídá o Stankovičově až „hodinařsky přesné“ schopnosti jemného rozlišování lidských naturelů.

Pokud bych měl Stankovičovi něco vytknout, pak to byla patrně až příliš silná kamarádká loajalita k Václavu Havlovi – na kterou nicméně on sám doplatil. Osobně si vyčítám, že jsem nebyl schopný s ním radikálněji polemizovat, když se právě vzhledem ke své loajalitě s Havlem distancoval od Karla Kryla (někdy v roce 1993 mi říkal, že ho přátelé zvali, ať si v restauraci U Zpěváčků sedne ke stolu s Krylem, a on to odmítl).¹⁴⁰ Stankovič měl totiž mimořádně šťastnou schopnost vycházet výtečně i s lidmi, které jejich okolí vnímalo nejednou jako problematické; jsem přesvědčen, že by se i navzdory povahové rozdílnosti byl býval schopen empaticky naladit také na Karla Kryla – tím spíše, že také jemu šlo v životě tak intenzívně „o všenápravu věcí lidských.“

Biskup Václav Malý pronesl na Krylově pohřbu krátkou řeč, v níž mimo jiné řekl: „Já jsem si osobně Karla vážil především za to, že své osobní pády nesváděl na své prostředí, okolí. Měl život složitý – i život osobní. Ale dovedl si to přiznat, protože se poměřoval s tím absolutnem, absolutním měřítkem, s absolutním měřítkem, s Bohem“.¹⁴¹ V první chvíli mne slova Václava Malého udivila: nedovedl jsem si představit, že by se třeba na pohřbu takového Václava Havla řečnilo o jeho „osobních pádech“. Vzápětí jsem si uvědomil, že právě to, co Václav Malý vyzdvihuje u Karla Kryla, je také základní intencí tvářistů včetně Andreje Stankoviče. Připomenu v této souvislosti například důraz, s jakým

¹⁴⁰ Shodou ironických okolností Havel pověřil právě Stankoviče, aby se na Krylově pohřbu postaral o prezidentský věnec. Krylův přítel Martin Štumpf v mém hodinovém rozhlasovém pořadu o Karlu Krylovi, který se z archivu ČRo 3 Vltava ztratil, k tomu v roce 2000 říká: „Jinak na tom pohřbu se mně velice dotkla taková maličkost, že tam byl sice věnec, od prezidenta, a bylo na něm napsáno: VÁCLAV HAVEL. Tam nebylo ani „Karlovi Krylovi Václav Havel“. Mně to připadalo, že umřel pan prezident.“ Ivan Martin Jirous v témže pořadu říká: „Já velmi nerad a zásadně nekritizuji pana prezidenta Václava Havla, ale jedna z věcí, kterou mně nasral nejvíc, je, že nepřišel Karlovi Krylovi na pohřeb... to je prostě hanba.“ Vzápětí I. M. Jirous v tomto rozhlasovém pořadu připomíná některá další fakta o průběhu Krylova pohřbu: například jak se slovy I. M. Jirouse řečeno v průběhu „fašisticky zmanipulovaného pohřbu“ nedostala do břevnovského kláštera ani Krylova a Jirousova přítelkyně Dáša Vokatá, které Anastáz Opasek zakoupil kytaru, jenom aby tu mohla Krylovi zahrát; či jak se během pohřbu z davu lidí několikrát ozvalo: „Lžete!“ po následující části proslovu Ivana Medka: „Ale Karel Kryl také věděl, že básník se může mýlit... Mýlil se v tom, když se domníval, že ti, které tak nesmiřitelně kritizuje v současné době, ho proto nemají rádi. V tom se mýlil.“ Bylo by zajímavé vědět, z čí vůle měl na Krylově pohřbu proslov právě Ivan Medek, který Jirousovými slovy řečeno „Karla Kryla nikdy neměl rád“; také Kryl zaujímal k Medkovi silně kritický postoj.

¹⁴¹ Viz dokument Vladimíra Mertý o Karlu Krylovi *Jedna židle přebývá*, Krátký film Praha pro ČT 1994, <http://www.youtube.com/watch?v=XqE5cyALKew>.

Stankovič chválí Bohumila Hrabala právě za to, s jakou otevřeností a pravdivostí se uměl přiznat ke svým osobním pádům.¹⁴² V dokumentárním snímku Vladimíra Merty JEDNA ŽIDLE PŘEBÝVÁ, natočeném bezprostředně po úmrtí Karla Kryla a vyrobeném roku 1994 pro Českou televizi v Krátkém filmu Praha, Bohumil Hrabal opět v nejlepších intencích tvářistů říká: „„Jak je zvykem v pražských hospodách, když někdo umře, tak se tam vždycky daj kytky, kde seděl, a postaví se tam pivo a za hodinu se vyleje a zase se mu dá pivo. Já jsem kdysi podepsal prohlášení do Rudého práva a Karla Kryla miluju právě proto, že řekl: *No co můžete čekat od Hrabala, je to kurva! Podle mě je Hrabal kurva, proto to podepsal.* No a já ho proto miluju, že už tenkrát mluvil pravdu a dovolil si to říct všem těm mně podobným! (...) Karel Kryl teprve bude. On je, ale teprve ten jeho mýtus, ten přijde...“¹⁴³ Předpokládám, že pokud by měl

¹⁴² Někdy v polovině devadesátých let, když jsme s Miloslavem Žilinou a Andrejem Stankovičem popíjeli dlouho do noci v mém tehdejší ateliéru na pražském Smíchově, Stankovič i Žilina rozvíjeli po dobu několika hodin velmi zábavně nakonec nerealizovaný Stankovičův nápad, že by bylo dobré vydat sborník všem literátům, u nichž se prokáže spolupráce s StB. Šlo o Žilinovu a Stankovičovu sarkastickou reakci na sborník Zdeny Škvorecké *Osočení*. „Když už se dneska vydávají sborníky tolika lidem, kteří toho dovedou jaksepatří zneužívat, proč teda nevydat sborník rovnou taky Pepovi Daniszovi a spol?“, navrhol u sklenky ironicky Stankovič. Zamýšlenému sborníku estébáckých literárních veličin vymyslel tehdy v noci společně se Žilinou dokonce název: *Vosočení a Voražení*. V již zmiňovaném interview Petrušky Šustrové *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce* (viz <http://www.revolverrevue.cz/bourani-posvatnych-krav-je-soucasti-nasi-kazdodenni-reznicke-prace-s-basnikem-andrejem-stankovicem-h>) hovoří Stankovič na s. 323-324 o Hrabalově tolik kladně kvitovaném chování právě v souvislosti s *Osočenými* takto: „Je zajímavý moment, že když jsem jedinkrát seděl u stolu s Hrabalem v hospodě, kam mne přivedl Ivan Dubský, pravil Hrabal: No, vy jste tady ještě chyběl. Ačkoli já kudy chodím, tuď ho chválím za jeho znamenitý příspěvek do sborníku Zdeny Škvorecké *Osočení*, který celý sborník naprosto demaskuje. Hrabal to tam všechno napsal po lopatě – jak prásknul svého spolustolovníka z hospody, který vedl nějaké protistátní řeči, jak proti němu svědčil u soudu. Hlavně je tam fantastická pasáž, kterou jsem vám už jistě vyprávěl, ale pro vážené čtenáře Revolver Revue ji zopakují. Hrabal líčí, jak byl se svými fízly v kavárně Belveder na Letné a fízlové se ho ptali: Co vlastně chcete, pane Hrabal? Chcete se přátelit s Ludvíkem Vaculíkem, nebo chcete letět do Thessaloniki? A on píše – přirozeně jsem řekl, že chci letět do Thessaloniki. – No tak vidíte, když chcete letět do Thessaloniki, tak to nejde s tím panem Vaculíkem. A on popisuje – já jsem to opravdu uznal, že to nejde, když chci letět do Thessaloniki. Pak jsem se šel na záchod vymočit, a když jsem šel zpátky, přistoupil ke mně v chodbě číšník a pravil: Pane Hrabal, to se opravdu nemusíte tak posírat, to není nutné v těchto situacích. To tam na sebe Hrabal říká. To je fantastické, nemýlím-li se. Všichni ostatní se do jednoho v tom *Osočení* vymlouvají, uhýbají a říkají, jak to vlastně nebylo tak zlé, jak oni vlastně nechtěli, a ten Hrabal na plný pecky všechno podá. To je skvělé a fenomenální, zvláště v tomto kontextu. To si u mě hrozně šplhnul. *Spolupráce s StB je pořád ožehavé téma* a on jim z toho udělal kůlničku na dříví, z těch apologetik. Kdyby nic jiného, je to úžasný projev inteligence, takhle se v tom kontextu zachovat. To není mravní relativismus, když to říkám.“

¹⁴³ Viz dokument Vladimíra Merty o Karlu Krylovi *Jedna židle přebývá*, Krátký film Praha pro ČT 1994, <http://www.youtube.com/watch?v=XqE5cyALKew>.

Hrabal v tomto bodě pravdu, nadejde čas Karla Kryla přibližně ve stejné době, kdy bude společensky více pocífována také touha a potřeba vrátit se k nejlepšímu sebereflexivnímu časopisu *Tvář*.

Jistěže se Karel Kryl projevoval osobně mnohem ublíženečtěji než Andrej Stankovič; nevidím ale důvod, proč by právě Stankovič nemohl dokázat Kryla v tomto jeho povahovém rysu pochopit, odpustit mu jej a pomoci mu jej překonávat, tak jako se to Stankovičovi dařilo u jiných přátel. V Krylově i Stankovičově nonkonformně kritickém postoji k novodobé podobě demokratických společenských poměrů (které Kryl říkával „demokratůra“) nacházím hodně společného (Stankovič byl členem *Českých dětí* Petra Placáka, podle Kryla by bylo nejlepší demokracií monarchistické státní uspořádání; rovněž jeho kritické působení vycházelo z outsiderských pozic a podobně tomu bylo také u Stankoviče a dalších tvářistů, etc etc). Se smysluplně konkrétně kritickými „tvářistickými“ intencemi Andreje Stankoviče po mém soudu souzní také následující Krylovy názory, vyslovené v Mertově dokumentu: „Nezlob se, to je jedno, jestli je pravice nebo levice: krade? Krade! To je to podstatné... Nikoli jestli je to levice nebo pravice, choulostivé nechoulostivé, hodné nehodné, mně je to jedno! Někdo krade a je třeba říct, ten a onen krade, ten násilní, ten vraždí a ten bere svobodu! ... Legenda vzniká ve chvíli, kdy je člověk vlastně mrtev, vzniká ve chvíli, kdy se stává jakýmsi klasikem, aniž se o to přičinil. Není nic horšího než být sochou, na kterou kálež holubi a nemoci se tomu bránit. Pak zbývá prostě legendu odbourat. Málokdo to umí, ale ve chvíli, kdy chci bejt živej, tak musím mít taky ty chyby!“¹⁴⁴

Krylův význam si přitom uvědomovala celá řada Stankovičových přátel – od Olgy Havlové až po Jindřicha Pokorného. Mimochodem, po úmrtí Olgy Havlové manželé Stankovičovi na intimním pohřebním rozloučení s ní samozřejmě nechyběli – sám Václav Havel je tehdy poprosil, aby přišli. Když zemřel Stankovič, Havel setrval na dovolené v Portugalsku.

Pro Stankovičovu citlivost na charakterovou neomalenost přátel je symptomatická následující historka: když bylo Jimovi Čertovi alias Františkovi Horáčkovi 22 let, bydlil zdarma v bytě Stankovičových v Melantrichově ulici

¹⁴⁴ Viz dokument Vladimíra Mertvy o Karlu Krylovi *Jedna židle přebývá*, Krátký film Praha pro ČT 1994, <http://www.youtube.com/watch?v=XqE5cyALKEw>.

v Praze 1. V devadesátých letech se mi podařilo sehnat celý bezmála třísetstránkový agentský svazek, který si StB na Jima Čerta vedla. Ze svazku vyplynulo, že k jednomu policejnímu zadržení Stankoviče a jeho přátel došlo v důsledku udání Jima Čerta. Stankovič mne požádal, abych tuto informaci ve své již zmiňované knize neuváděl, protože po léta doufal, že se Jim „pochlapí“ a za své chování v mladších letech se sám od sebe omluví. Jim to však nedokázal, a tak jsem se v prosinci 1999 stal svědkem, jak si Stankovič našemu příteli Danu Mrázovi posteskl: „Víš, Jim... to je jedna z největších bolestí mého života.“¹⁴⁵

¹⁴⁵ Když jsme pak se Stankovičem od Dana Mráze odjížděli, říkal jsem mu, že jsem s nepochopením sice počítal, ale přece jenom mne poněkud štvě, když mi lidé, kteří o Jimovi Čertovi a o jeho spolupráci s StB nevědí téměř nic, vyčítají, že jsem mu tou knihou ublížil. Stankovič odpověděl: „Touhle knížkou, milej hochu, jsi ublížil akorát sám sobě.“ A glosoval to veršem: „*Účel světí prostředky, / to je heslo pro štětky, / aj pre Čehúnov pre všetkých.*“

4. 1. Společensko-mravní důsledky kritických intencí

*Bude-li každý z nás kreténem
je celý národ z kádrů
Andrej Stankovič*

*Právě zbožštěný pozitivní princip sociality je v naší době tím, co šíří a demoralizuje, co
v otročení reflexi dělá i z ctností vitia splendida – zářivé neřesti.
Søren Kierkegaard*

Nepřízpůsobivé kritiky režimu mocní každé doby pochopitelně trestají – tu více, tu méně intenzivně. O perzekucích Stankoviče coby signatáře Charty 77¹⁴⁶ a rovněž aktivisty Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných¹⁴⁷ existuje v české společnosti určité povědomí. Pokusím se nyní o zaplnění určitých dalších bílých míst po převratu v listopadu 1989.

Zatímco Eda Kriseová spatřovala původ Stankovičovy nemoci v nedůstojném Stankovičově „odejití“ z funkce knihovníka, Olga Stankovičová mi opakovaně sdělila, že k jeho rapidně zhoršujícímu se zdravotnímu stavu výrazně přispěl Hřebejkův denunciační dopis tehdejšímu ministru kultury Pavlu Dostálovi. O tom, že se Stankoviče Hřebejkova sprostota nadmíru dotýkala, svědčí také citování urážky „výstřední póvl“, kterou Hřebejk svůj dopis uzavírá, několik měsíců před úmrtím.¹⁴⁸ Vliv zmíněných událostí na postup Stankovičovy

¹⁴⁶ Podepsal ji 8. února 1977 - údajně ve stejný den, kdy Jiřina Jirásková podepisovala Antichartu.

¹⁴⁷ V roce 1979 bylo šest hlavních představitelů VONSU uvězněno; svým vstupem do VONS za této obtížné situace umožnil Stankovič obnovení pracovní činnosti a současně získal ke spolupráci například básníka Zbyňka Hejdu.

¹⁴⁸ Viz Stankovičův výrok z třetí audiokazety *Co zbylo v paměti*, citovaný již v kapitole 3. 2 *Geneze kritika*, a viz také jeho esejistický text *Když se při filmování nepracuje, bolí z toho oči* (*Kritická příloha Revolver Revue*, 2000, č. 18, s. 100-106. Též: STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008, s. 210). V tomto svém bilančním textu

nemoci zjistit samozřejmě nelze a vůbec nejde o to, komukoliv sahat do svědomí. Zarážející (a pro současnost příznačné) je na uvedených případech nicméně především to, že nikdo z pravděpodobných viníků nebyl od té doby schopen projevit špetku sebereflexe či lítosti.¹⁴⁹

Poté, co vypukla aféra s Hřebejkovým dopisem, měl ministr kultury Dostál zprvu obavu, že se bude muset Stankovičovi omluvit.¹⁵⁰ Zanedlouho však ve svých polemikách použil sérii lží a sofistických polopravd, za které se nikdy neomluvil, ačkoliv Stankovič lživost jeho argumentů věcně prokázal (mimo jiné v článku *Recenzuji, ale za své*, který editor Michael Špirit adekvátně jeho významu zařadil v knižním výboru *Co dělat, když Kolja vítězí* mezi podstatné dokumenty¹⁵¹; všechny další polemiky jsou obsaženy v komentářích, s. 561–565).

Pavel Dostál má ovšem v české škole demagogické rétoriky četné předchůdce i učedníky. Poté, co Stankovič v roce 1990 v týdeníku *Respekt* publikoval jeden ze svých vůbec nejlepších kritických esejů o Menzelových filmech *SKŘIVÁNCI NA NITI* a *KONEC STARÝCH ČASŮ*¹⁵², Zdeňka Líkařová v interview s Jaroslavem Bočkem v týdeníku *Tvorba* č. 28/1990 hovoří o „nespravedlivé kampani proti Menzelovi, v níž mu jeho kritici vyčítají kdeco, kromě jiného i divácký ohlas“. Všimněme si, že Líkařová píše o kampani tam, kde jde ve skutečnosti především o Stankovičův text, který vybočuje ze záplavy ostatních, většinou oslavných recenzí. Jaroslav Boček na tuto nahrávku na smeč reaguje

Stankovič píše: „Jako postscriptum k této aféře uvádím úryvek z dopisu, kterým na Hřebejkovu denunciaci mé recenze reagoval jiný mladý režisér. (...) Píše s noblesou, která mě v dnešním klimatu ohromuje: „*Když jsem v roce 1995 vyslechl slova zkušeného muže, který zasvětil život filmu, netušil jsem, že čas od času budou mi jeho slova znít jako zvon. Řekl: Director. The art is not to direct others but to direct oneself. Citoval mistra kinematografie Roberta Bressona. Věřím, že ta slova mají být opakována znovu a znovu: nyní například v reakci na hrubý, nenávistný a svým způsobem pozornosti nehodný projev člověka, který nepochybně rád režíruje ostatní.*“

¹⁴⁹ Sergej Machonin tak zůstává jednou z mála osobností, jež pod vlivem tragické události (v inkriminovaném případě sebevražda Jana Lopatky) i letitého vědomého opomíjení přínosu autorů z okruhu časopisu *Tvář* apelovala ve vynikajícím esejistickém textu z roku 1993 nazvaném *O slabosti a síle* na tuzemské svědomí a odpovědnost. Viz MACHONIN, S. O slabosti a síle (Dopis Janu Klusákovi). *Střední Evropa*, 1993, č. 34. Též *Babylon*, 2005, č. 3, s. 6.

¹⁵⁰ Viz Miloš Fryš v pořadu „*To by tak hrálo, aby nepřestalo*“. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 12. 10. 2002.

¹⁵¹ STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 341-344.

¹⁵² STANKOVIČ, A. To jsou ty konce starých časů? *Respekt*, 1990, roč. 1, č. 7.

slovy: „Máte asi na mysli článek v Respektu. Ten byl ovšem tak hloupý, že k němu není naprosto co dodat. Menzelovy tvorby si velmi vážím a také vím, čím se můžete v Čechách nejvíc provinít – úspěchem. Menzel ho má, a tak se najde pár zakomplexovaných chlapců, kteří si dokazují svoji velikost tím, že se pustí do někoho, kdo schopný skutečně je. To bych vůbec nebral vážně.“¹⁵³

Ve stejném roce 1990 cítí režisér Petr Václav potřebu zastat se proti Stankovičovi¹⁵⁴ Věry Chytilové coby režisérky dokumentu T. G. M. – OSVOBODITEL a ve Tvaru 10/1990 píše o „Stankovičově pubertální kritické metodě“ a „velmi ošklivém a tupém napadení tohoto výjimečného zjevu naší kinematografie, kterým je Věra Chytilová.“¹⁵⁵

Všimněme si, že jakkoliv jsou Stankovičovy kritiky břitké a někdy i nemilosrdné, jde v nich pokaždé o naplněné či nenaplněné možnosti, které se při realizaci díla tvůrcům nabízejí, a autor se nikdy neuchyluje k neomaleným a vulgárně paušalizujícím invektivám, jimiž jeho protivníci nešetří. Je velmi ironické, že právě Stankovič a další tvářisté, demaskující neblahý vliv ideologických postojů v moderní společnosti, bývají těmi, jichž se kritiky nepříjemně dotknou, označováni za „sekerníky“. Tlak všemožných příznivců novodobé popkultury je nicméně obrovský a hlouběji analytičtější kritika jejích všeobecně oblíbených produktů budí nenávist či přinejmenším averzi i u jedinců relativně vzdělaných a inteligentních.

V již citovaném interview s Petruškou Šustrovou (v Revolver revui ze srpna - září 1996) Stankovič na otázku „Nezdá se vám, že se toho od dob komunismu změnilo hodně“ ironicky odpovídá: „Samozřejmě. Za komunismu

¹⁵³ LÍKAŘOVÁ, Z. Po revoluci a po bankrotu. *Tvorba*, 1990, č. 28, s. 19. Viz také reakci Kateřiny Pošové, podle níž je Stankovič coby recenzent obou Menzelových snímků „filmový kritik-amatér, který zřejmě neoplývá smyslem pro humor a má občas potřebu na někoho nadaného, úspěšného“ házet kupu „nactiutřačných jízlivostí (prý už to od něho schytala i paní Chytilová).“ Viz POŠOVÁ, K. Nikdo nemůže být prorokem ve své vlasti. *Scéna*, 1990, č. 17, s. 7. Cituji podle Michaela Špirita v knize *Co dělat, když Kolja vítězí* (zde s. 452).

¹⁵⁴ STANKOVIČ, A. Krátký kurz masarykologie neboli memoriál knížete Vratislava. *Respekt*, 4. 4. 1990.

¹⁵⁵ Když jsem po Stankovičově úmrtí připravoval vzpomínkový rozhlasový pořad *To by tak hrálo, aby nepřestalo*, napadlo mne nabídnout účast také Petru Václavovi, se kterým jsem se nikdy v životě nesetkal, ale Stankovič se kritické analýze jeho filmů zevrubně věnoval (vysoko hodnotil zejména Václavovy dokumenty a snímek MARIAN). Václav účast odmítl a v poměrně dlouhém telefonickém rozhovoru mi vysvětloval, v čem všem vidí slabiny Stankovičova kritického přístupu (jak si vzpomínám, souvisí to prý nějak také s jeho „východňárským“ původem).

jsem byl manipulován pouze Follem, kdežto teď se se mnou snaží manipulovat celá naše filmová veřejnost. To je ta otevřená náruč demokracie. Ostatně vůbec neříkám, že je to dnes totéž, co za komunismu, mluvil jsem o metastáze. (...) Je to cesta nejmenšího odporu a mimo jiné pokročilá fáze sociálního marasmu dvacátého století, který představovaly totalitarismy. Je to další stadium rozpadu této civilizace."¹⁵⁶ Stankovič má na mysli konkrétní společenské tlaky, které jsou na něho od roku 1990 vyvíjeny různoroději a svým způsobem silněji než v dobách před listopadem 1989.

Černý, ale současně poněkud smutný humor Stankovičových slov vynikne, uvědomíme-li si, že Jan Foll napsal (nikoli pod svým jménem, nýbrž pod pseudonymem -kách-) do ilegálních Lidových novin svou obhajobu snímku Věry Chytilové PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ teprve osm měsíců poté, co zde Stankovič publikoval svou velmi kritickou recenzi.¹⁵⁷

Stankovič sám to viděl takto: „Šlo o to, že jsem napsal recenzi na Chytilové PANELSTORY, na kterou zvěčnělá Rita Klímová reagovala naprosto ideologicky, asi v tom smyslu, jako že takhle ošklivě se nesmí s těmi, kteří jsou na naší straně. Přestože jsme byli se syndikem (Rudolfem Zemanem) dohodnuti, že filmovou rubriku (ilegálních Lidových novin, pozn. VH) spravujeme společně, pod tlakem jistých vnějších okolností došlo k tomu, že byla otištěna Follova jenom ideologická a jinak naprosto bezbarvá polemika, k tomu už beze vší logiky se značným časovým odstupem. Nebyl jsem proti tomu, aby se se mnou polemizovalo, ale byl jsem proti tomu, aby to probíhalo na této úrovni, to jsem považoval za obtěžování čtenáře. Z tohoto důvodu jsem také z Lidovek odešel.“¹⁵⁸ V předmluvě ke knize *The Fucking Long Good-bye plus Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech* se Stankovič k tomuto konfliktu vrací a píše o sobě jako o autorovi „filmových kritik v samizdatových Lidových novinách, který se nedávno nepohodl s jejich osmašedesátnickými vydavateli,

¹⁵⁶ ŠUSTROVÁ, P. *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce*. Revolver Revue č. 33/1997, s. 318 - 319.

¹⁵⁷ STANKOVIČ, A. Vítězství panelu nad filmem. Recenze byla prvně publikována v samizdatovém měsíčníku Lidové noviny v dubnu 1988 (r. 1, č. 4, s. 18) a ve sborníku *Co dělat, když Kolja vítězí* na s. 39 - 41. Jan Foll publikoval svou polemiku se Stankovičovou recenzí v Lidových novinách č. 12 z prosince 1988 na s. 20 pod názvem *Vítězství filmu nad panelem*.

¹⁵⁸ ŠUSTROVÁ, P. *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce*. Revolver Revue č. 33/1997, s. 323.

protože vyzněním svých kritik ohrožoval jejich ideovou jednotu s kulturní šedou zónou.¹⁵⁹

Právě Follova reakce, senzitivně hájící film Věry Chytilové a zatracující Stankovičovu recenzi jakožto „chaotickou“ a „dost zmatenou a neobratně napsanou“, jako kdyby sloužila jako určitý „pravzor dobrosrdečné vulgárnosti“, s jakou Stankoviče za jeho následující filmové kritiky urážela postupně celá plejáda „ubližovaných a voražených“ leckdy v extrémně neomaleném duchu – od zmiňovaného Petra Václava přes Petra Sládečka¹⁶⁰ po Jana Hřebejka.

Jan Lopatka Janu Šulcovi řekl, že „kritika je věc mladého člověka, který jediný dokáže nemít vůbec žádné mimoliterární ohledy. (...) Tohle jsme snad dokázali: totiž, bejt kritický, to znamená, nebrat ohledy a psát o věcech, jaký skutečně jsou, bez ohledu na takzvanou společenskou situaci, bez ohledu na nejrůznější taktizování a tak podobně. Že se nám snad podařilo alespoň trochu se vrátit k normálnímu kritickému myšlení, teda k myšlení vůbec. A takhle já už to teď dělat nemůžu, už nemám tu drzost, kritiku může člověk dělat tak maximálně do třiceti let, pak je konec.“¹⁶¹

Lopatkův přítel a kolega z Tváře Stankovič se sice dokázal seriózní kritické práci věnovat až do svého úmrtí v 61 letech, nicméně také on byl jenom člověk a markantní tlak mnohdy velmi hrubě artikulované společenské nelibosti mu coby člověku veskrze pozitivního, radostného naturelu nemohl neubližovat (a to ještě citované příklady reakcí Bočka a Václava na Stankovičovy kritiky patří vlastně mezi ty „lepší“, neboť jsou bezelstně otevřené – polemické texty Jana Lukeše byly z etického hlediska ještě mnohem záluďnější a ošklivější).

Tvrzení Josefa Chuchmy, že Stankovičovi skutečnost, že si za své kritiky „schytl svoje“, patrně „dvakrát nevadila“, protože „dopadu na sebe sama se nejspíš jen usmíval, možná i cítil jisté uspokojení z toho, jak tnul“¹⁶², je

¹⁵⁹ HENDRICH, V. *The Fucking Long Good-bye plus Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*. 1. vyd. Praha: Votobia 1999, s. 5.

¹⁶⁰ Na s. 455-456 sborníku *Co dělat, když Kolja vítězí* uvádí Michael Špirit Sládečkův citát o Stankovičově „kritickém břídlství“ a také o jeho neschopnosti argumentovat v míře, „jež je přinejmenším zarážející“. Zde stojí za připomínku pro někoho možná překvapivý fakt, že Jiří Cieslar mluví o Stankovičově neschopnosti věcně argumentovat podobně jako Petr Sládeček. Viz HENDRICH, V. *Andrej Stankovič jako kritik filmů Jiřího Menzela a Miloše Formana*. ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozmluvy), 9. 7. 2002.

¹⁶¹ Viz *Vzpomínky a dokumenty*, Revolver Revue 26, červen 1994, s. 234.

¹⁶² Chuchma, J. *Proč tu bude chybět Stankovič*, MF Dnes, 16. 7. 2001, s. 8.

pravdivé spíše z té menší části. Jistěže Stankovič pociťoval uspokojení, když se mu někoho, kdo se choval v kulturní sféře až příliš neurvale unfair, podařilo trefně usadit. Protože však většina reakcí jeho oponentů byla s jeho kladně napřimým duchovním úsilím v tak prudké negativní kontradikci, nemohlo ho to nezraňovat. Rozhodně však nešlo o nějaký ublíženecký smutek... mnohem spíše o hluboký pocit studu člověka, kterému je z reakcí společenských médií hodně trapně - avšak nikoli kvůli sobě.

Někdo může namítnout, že si koledoval. Ano, většinou velmi dobře věděl, do jakého druhu boje se pouští. Proto jsem nikdy nebral moc vážně jeho odůvodňování, že druhou část své studie o Formanových filmech nechce psát proto, aby zase nepřivolal nějakou katastrofu, jakou byla v srpnu 1968 (kdy studii o Formanovi začínal psát) invaze vojsk Varšavské smlouvy a v červnu 1969 následný zákaz Tváře. Ano, tvrdil o sobě, že je pověřivý a obává se nějakého dalšího „průseru“, a jeho žena Olga mi vyprávěla, jak jim po publikaci první části formanovského eseje kdosi propíchal pneumatiky u auta. Přesto se nedomnívám, že tohle byly pro Stankoviče ty pravé důvody, proč s psáním otálel. Kdyby žil, jistě by tu esej do několika let napsal, ale jelikož dobře cítil, jak nepříjemné a neradostné následky by pro něho publikace měla, jedna část jeho bytosti se do psaní logicky příliš nehrnula. Lidé si neradi nechávají brát své oblíbené modly, a pokud jim na ně někdo sáhne, dříve anebo později je třeba počítat s důsledky.

Když se věnujeme podrobnějšímu zkoumání Stankovičovy kritické práce, zjistíme navíc, že jeho umělecko-tvůrčí potenciál se ani zdaleka nesoustředil toliko na filmovou kritiku a na básnění. Karol Sidon má pravdu, když říká, že jeho tvůrčí život paradoxně „skoro ani nějak nesouvisí s uměním: on to umění prostě bral jako nějaký lidský projev a přistupoval k němu s neuvěřitelně čistou hlavou“ (viz motto první kapitoly této práce). Neboť Stankovičovy kritiky i básně jsou proto tak životné, že neutíkají od života, ale berou ho, jaký je, jenom se jeho reálně zkaženému stavu nepřizpůsobují a zobrazují vše falešné a plytké, co brání prožívání doopravdy svobodného a důstojného bytí. Stankovičovi přitom však nejde jenom o stav české kinematografie, nýbrž o stav společnosti jako takové. V úsilí o nápravu toho, „co pokazil otec“, nejenže nemohl rezignovat na společenský kriticismus, ale navíc se ještě intenzivně

zabýval problematikou české justice, tedy práva a spravedlnosti, věnoval se kriminálním reportážím a dokonce po nějakou dobu uvažoval o tom, že by ho bavilo psát soudničky.

Z osobní zkušenosti vím, jak velmi byl Andrej Stankovič - aktivní člen Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných - hrdý na to, že za dobu své působnosti od dubna 1978 vydal VONS celkem 1120 sdělení o případech persekuce osob pronásledovaných komunistickým režimem z politických důvodů a že „nikdy, v žádném případě, nepublikoval neověřený údaj a vždy úzkostlivě dbal objektivitu. Důkazem toho je, že byl vždy považován za spolehlivý zdroj informací všemi světovými tiskovými agenturami, a také to, že při častých procesech s jeho členy se komunistické soudy ani v jediném případě nezmohly na důkaz nepravdivosti některého z jeho sdělení a odůvodnění rozsudků spočívalo výhradně ve lživých politických insinuacích.“¹⁶³

VONS vypracoval v březnu a v září 1992 seznam 42 soudců, kteří v době komunistického režimu odsoudili obviněné z politických důvodů k nepodmíněným trestům odnětí svobody, porušili tak lidská práva a neměli by být tudíž doživotně jmenováni soudci. Po několika jednáních s tehdejším ministrem spravedlnosti JUDr. Jiřím Novákem (ODS) byl počet soudců na seznamu výrazně redukován: výsledkem nicméně bylo, že ministr JUDr. Novák ve svých vyjádřeních pro média opakovaně lhal, volil zdržovací taktiku a nedržel slovo, a tak iniciativa VONSU svých konkrétních cílů nedosáhla: z justice nakonec jejím přičiněním neodešel ani jediný zkompromitovaný soudce (!). Představitelé VONSu včetně Stankoviče se pokoušeli nepravdivá tvrzení ministra JUDr. Nováka o tom, že justice byla údajně od zkompromitovaných soudců úspěšně očištěna, opakovaně a marně uvádět na pravou míru.¹⁶⁴

¹⁶³ STANKOVIČ, A. *VONS kontra ministr spravedlnosti ČR*. Necenzurované noviny, r. 3, 1993, č. 3, s. 18. Stankovič publikoval v Necenzurovaných novinách výjimečně; od Petra Cibulky a Luboše Vydry si udržoval spíše zdrženlivý odstup. Uvedu nicméně obsah rozhovoru ze září 1993: Cibulka a Vydra tehdy žalovali prezidenta Václava Havla a ten 12. září 1993 reagoval polemickým projevem u soudu. Mluvil jsem tehdy se Stankovičem o určitých výhradách k tomuto Havlovu projevu a Stankovič odpověděl, že on měl k projevu výhrady také a že je dokonce Havlovi včas sdělil: prezident mu totiž asi týden či 14 dní před svým vystoupením u soudu dal již připravený text projevu přečíst. Stankovič mu podle svých slov radil, aby projev u soudu buď vůbec nečetl, anebo aby ho přepsal; Havel byl však prý již pevně rozhodnutý a jakýchkoli námitek nedbal.

¹⁶⁴ Již citovaný Stankovičův text, publikovaný v roce 1993 v Necenzurovaných novinách, dokazuje bod po bodu, v čem všem konkrétně ministr JUDr. Jiří Novák nesděljuje veřejnosti pravdivé informace.

Dokonce i další ministr spravedlnosti JUDr. Otakar Motejl v časopisu Týden číslo 15 v roce 2000 prohlásil, že v důsledku jednání VONSu s ministrem spravedlnosti muselo prý odejít z justice osm soudců; ještě v roce 1990 prý odešla dobrovolně jedna třetina soudců buď kvůli svým platům anebo pro své přestupky. Na tato nepravdivá tvrzení odpověděli šéfredaktorovi časopisu Týden Aleši Ledererovi tři členové VONSu (Jiří Gruntorád, Milan Hulík a Andrej Stankovič) 12. dubna 2000 otevřeným dopisem; jejich reakci však Týden neotiskl. V dopisu se mimo jiné píše:

„Mezi vedením ministerstva spravedlnosti a zástupci VONSu se v době od května do října 1993 uskutečnilo 6 schůzek, na kterých se jednalo o zahájení kárného řízení se soudci na seznamu VONS. Za ministerstvo spravedlnosti se jednání účastnili ministr JUDr. Novák, JUDr. Hájek, poslankyně za ODS Roschová a tehdejší předseda Nejvyššího soudu ČR JUDr. Motejl. Na těchto jednáních uvedení zástupci MS a justice hájili zkompromitované soudce ze seznamu VONS různými argumenty, které VONS odmítal uznat... například že... „soudci jednali tak, jak museli – byla holt taková doba“. (...) VONS také odmítl základní argument druhé strany, podle něhož „ti soudci, kteří vynášeli mírné tresty, se chovali lépe, než ti, kteří se politickým procesům vyhnuli.“ Takovéto „morálně filosofické zdůvodnění“ lze výstižně dokumentovat na případu soudkyně JUDr. Marcely Horváthové (dodnes soudící), která odsoudila smrtelně nemocného Pavla Wonku k dalšímu věznění několik dnů před jeho smrtí. Mírný rozsudek, oponenty VONSu oceňovaný, byl v daném případě rozsudkem smrti. (...)

VONS musel setrvat aspoň u minima soudců na svém etickém postoji, k čemuž ho zavazovala jeho angažovanost v době konání politických procesů, neboť jak tehdy, tak i po listopadu 1989 odmítal argument, že morálka je věc jedna a praxe druhá. Podle názoru VONSu má profese soudce v každém režimu ojedinělý a mimořádný charakter, a nelze na ni brát měřítko jiných povolání. Nikdo nebyl nucen, aby se stal soudcem nebo aby soudil případ křížící se s jeho svědomím, a proto je za své souzení plně odpovědný. I za minulého režimu byli soudci oficiálně nezávislí, a pokud se této zásadě zpronevřovali, tak za to musejí nést odpovědnost, zejména pokud v důsledku jejich souzení byli postiženi nevinní lidé a jejich rodiny. (...) Pokládáme za nutné také zdůraznit, že

VONS nedal ministru spravedlnosti jen seznam provinilých soudců, ale i těch statečných, kteří navzdory vlastnímu riziku a event. postihu rozhodovali již tehdy podle jejich soudcovského svědomí. Je paradoxem uplynulých let, ale paradoxem příznačným, že ne tito soudci, ale někteří z těch provinilých povýšili do vyšších míst a zastávají dnes vysoké funkce v české justici. Nebyli potrestáni, ale byli odměněni!"¹⁶⁵

Dopisem ze dne 27. 1. 1994 vyzval VONS ministra spravedlnosti ČR JUDr. Jiřího Nováka, aby ze své funkce odstoupil. Nestalo se tak a ani ministr spravedlnosti JUDr. Otakar Motejl veřejně neuznal nepravdivost svých mediálních tvrzení, že u nás došlo k očistě justice a k odchodu problematických soudců.¹⁶⁶

Jakkoli se tomu pokoušel Stankovič všemožně zabránit, v červnu 1996 došlo naopak k pozastavení činnosti VONSu.¹⁶⁷ Stankoviče však podobné nezdarý jeho idealisticky napřimených úsilí nikdy neodradily, ačkoliv ho některé věci hodně mrzely, nikdy kvůli nim nezahořkl. On, který se již v květnu 1988 s Petrem Placákem, Ivanem Martinem Jirousem, Jáchymem Topolem a dalšími celkem 28 lidmi stal signatářem Manifestu hnutí České děti *Návrat krále*, vyslovujícího se pro návrat monarchie, v prosinci 1999 spolupodepsal také *Prohlášení občanů k politické situaci – Na prahu nového milénia*,¹⁶⁸ které se k myšlence království vrací. V *Prohlášení*, jež vedle Stankoviče podepsali mj. Josef Hiršal, Martin Hybler, I. M. Jirous, Tomáš Kafka, Jiří Kuběna, Jan Placák, Petr Placák, Petr Rezek, Ludvík Vaculík, Ivan Wernisch a další, se píše: „Demokracie... pro nás neznámá nějakou historickou nutností a není ani produktem přírodních či sociálně-ekonomických sil. Jsme naopak toho názoru, že svobodná společnost je založena kulturně, duchovně. Jako svobodná lidská individua i jako svéprávní občané tvrdíme, že naše důstojnost nijak nesouvisí s principem nabídky a poptávky. (...) Duchovní oblast není podle nás pouze

¹⁶⁵ Archiv Jiřího Gruntoráda, Libri prohibiti, Senovážné náměstí 2, Praha 1.

¹⁶⁶ Viz také shrnující text Milana Hulíka *Příběhy české justice* (5) říjen 2003, Cs.magazín na internetových stránkách <http://www.cs-magazin.com/index.php?a=a2003101052>

¹⁶⁷ 5. dubna 1993 publikoval Stankovič v Respektu č. 14 text *Konec, nebo odstřel?*, kterým ostře polemizoval s velmi nepřesným článkem Moniky Elšíkové *Po Chartě končí i VONS*, otištěným v Respektu č. 9 z 1. 3. 1993.

¹⁶⁸ Text *Prohlášení* vyšel dne 21. 12. 1999 v Lidových novinách.

soukromou věcí jednotlivce, ale nevlastnický patří celé společnosti a měla by být viditelně i spirituálně přítomna ve veřejném životě. (...) Deset let od oficiálního konce „vědeckým materialismem“ formované společnosti... se vyslovujeme pro obnovu tradičního českého království (rovnocenných zemí Koruny české). Touto po všech stránkách nepraktickou výzvou, která si nedělá a nechce dělat nárok na aktuálnost, vyjadřujeme své přesvědčení, že svobodná společnost – ke které se hlásíme – není založena na počítání peněz či volebních hlasů, ale je podstaty duchovní, etické, bez níž by lidská společnost byla tlející skládkou odpadu, jejíž život je vymezen různými organickými či chemickými procesy.“

Stankovič si byl nepochybně vědom, že mnohé jeho iniciativy neskýtají pravděpodobnou naději na dohledný úspěch, přesto však tím neochvějněji trval na formulování duchovně podstatných cílů dlouhodobého charakteru. V této souvislosti citoval také básníka Clougha: „Neříkej, že boj není k ničemu, že marné jsou námahy i rány. Nepřítel neumdlévá ani neslábne, a jak věci byly, tak jsou stále.“ Stankovičův bilanční text ze září 1996 *Farewell to Grants aneb Jak příležitost udělala zloděje*, který je tímto Cloughovým výrokem zakončen, nikoli náhodou uvozuje s ním korespondující Kafkův aforismus: „Jde o to, aby ses dorozuměl se svinkou na zdi. Jakmile do ní vpravíš otázku po smyslu toho, co dělá, vyhubíš národ svinek.“¹⁶⁹

Tvářistické (i orwellovské) intence očisty a narovnání konkrétně manipulovaného svědomí společnosti se podle Stankoviče samozřejmě netýkají pouze kinematografie a justice, ale též národní historie a identity. Není proto divu, že Stankovičův podpis nalézáme mimo jiné také pod dodnes celospolečensky neakceptovanými dokumenty, vyzývajícími k poctivé sebereflexi naší národní minulosti: konkrétně pod peticí *Smíření 95 mezi Čechy a sudetskými Němci*, která byla podepsána 28. března 1995 v Praze a v Bonnu, pod navazující peticí *Bez strachu z minulosti* z 29. září 1998 a rovněž pod *Prohlášením k výročí Smíření 95* z 10. února 2000.

Nejenom tato národnostně-historická Stankovičova angažmá jsou sourodá s intencemi Emanuela Mandlera. Byli přátelé již od vzniku *Tváře*, prvního českého nekomunistického a nemarxistického časopisu po roce 1948.

¹⁶⁹ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 274–293.

Ve společenství tvářistů byl Mandler zcela klíčovou osobností. Význam jeho aktivit (které jsou, jak píše Mandlerův kolega z Tváře Bohumil Doležal, naštěstí „velmi dobře zdokumentovány“)¹⁷⁰ přesahuje rámec této disertační práce; zaslouží si samostatnou rozsáhlou studii právě v souvislosti s kulturně-politickým a uměleckým odkazem časopisu Tvář.¹⁷¹

Stankovič s Mandlerem do velké míry sdílel silně kritický vztah k polistopadovému vývoji u nás. Ve svém článku *Nová Přítomnost a národní konvence* z listopadu 1997¹⁷² vymyslel Mandler termín „národní tisková konvence“: je to „tiché srozumění většiny společnosti o tom, o čem se má nebo smí veřejně pojednávat (a jakým způsobem), a o čem nikoli.“ Michael Špirit uvádí na s. 490 knihy *Co dělat, když Kolja vítězí* příklad „názorové spřízněnosti obou autorů“, když Mandler v textu *Kdo a jak bude ovlivňovat české historické vědomí?*¹⁷³ cituje v této souvislosti právě Stankoviče: „Tyto příkazy vytvářejí mocnou čtyřhlavou hydru – s Andrejem Stankovičem jí říkáme národní tisková

¹⁷⁰ Viz nekrolog od Bohumila Doležala *Zemřel Emanuel Mandler* (Lidové noviny z 23. ledna 2009), který je aktuálně k nalezení na internetovém serveru <http://virtually.cz/archiv.php/index.php?art=17857>. Doležal tu o Mandlerově významu pro Tvář mj. píše: „Mandler byl spiritus movens celého podujetí. Jeho zásluhou tam vznikl prostor svobody, který mohli využít lidé jako já: dobře jsem už předtím věděl, že tvorba oficiálních literátů ze Svazu spisovatelů, od starých po ty nejmladší, je v drtivé většině pouhá simulace literatury. Vůbec si však nejsem jistý, zda bez Tváře a Mandlera bych měl kuráž to natvrdo napsat.“ Dále Doležal připomíná Mandlerovu vůdčí roli při vzniku hnutí Demokratická iniciativa a při dlouholetém „úsilí o to, aby se česká společnost důstojně vyrovnala s tím, co po druhé světové válce způsobila českým Němcům, a aby došlo k nějaké formě politického smíření.“ Nekrolog končí slovy: „Emanuel Mandler patří k lidem, jejichž čas teprve přijde – v době, kdy první budou poslední a poslední první.“ Mám zato, že k takovým lidem patří také Andrej Stankovič a nemnohé další české osobnosti, jež v současné době oficiální politická kultura z pochopitelných důvodů opomíjí.

¹⁷¹ O tom, jak i po roce 1989 vnášejí politické motivy do historie časopisu Tvář rozličná (a často zásadní) zkrslení, svědčí mj. následující odpověď Emanuela Mandlera na otázku, jak se Václav Havel a Václav Klaus postavili v roce 1995 k výboru z časopisu: „Zdálo se, že ani jeden z nich není výběrovému reprintu právě nakloněn a že si těžko najdou čas, aby přišli na prezentaci hotové knížky. Nakonec si nejenže čas našli, ale ještě také do televize o Tváři hezky promluvili. Tradice zvítězila. Brzy se ukázalo, že zatím právě jen konformně: o tři dny později hovořil Václav Havel z Lán suverénně v tom smyslu, že na Tváři pracoval on, Václav Klaus a Milan Uhde. A dost. Pravda, z hlediska takového presidenta už po třiceti letech možná nevdá, že Milan Uhde neměl s Tváří nic společného, pro presidenta také mohou být tehdejší šéfredaktor, redaktori nebo vedoucí rubrik málo zajímaví. Ale „Havel – Klaus – Uhde“, to je zatraceně jiná tradice než tradice Tváře; není to přece žádná tradice. To, o čem hovořím, jsou záležitosti vnějšího rázu. Pouze tím chci naznačit, jaká ještě bude kolem Tváře mela, a že se tedy o aktuálnost její tradice nemusíme obávat.“ Viz DRDA, A. *Na držení pozic jsem nikdy nebyl (S Emanuelem Mandlerem o komunismu, revui Tvář, reformistech, výrobě plastických figurek etc. hovoří Adam Drda)*. Revolver Revue, 1996, č. 32, s. 212.

¹⁷² Viz Kritická Příloha Revolver Revue č. 9, listopad 1997, s. 130-140.

¹⁷³ Viz Lidové noviny z 8. 9. 1999, s. 11.

konvence -, která dští oheň a síru kamkoli, kde zahlédne náznak svobody myšlení, bádání, vyučování, projevu.“

Povšimněme si zcela konkrétních kontextů, v nichž Stankovič Mandlerův termín používá. V recenzi *Satan na Hané?* o filmu JE TŘEBA ZABÍT SEKALA Stankovič píše: „Na film, masivně prosazovaný nejsilnější filmovou lobby, kterou představuje Vachlerova filmová Akademie, dovolila filmově kritická národní tisková konvence jen opatrnické či přímo servilní recenzní ohlasy (s překvapivou výjimkou Věry Míškové).“¹⁷⁴ Stankovič rozhodně neoplýval sympatiemi k Věře Míškové; když měl k tomu však dobrý důvod, rád pochválil i člověka, kterého zrovna dvakrát nemiloval. Vzpomínám, jak silně kriticky až sarkasticky mluvil se mnou v létě 1987 například o Jaroslavu Bočkovi: konkrétně podrobil výsměšné analýze některé stránky jeho knihy *Kapitoly o filmu*; když však Boček (v témže roce 1987) napsal inspirativní recenzi filmu Zdenka Zaorala *Pavučina*, Stankovič ho rád i pochválil.¹⁷⁵

Když jsem se v roce 2012 básníka a historika Zbyňka Hejdy naposledy ptal na vzájemný vztah Mandlera a Stankoviče od šedesátých let až do let devadesátých, Hejda odpověděl, že „*Nikolaj byl samozřejmě mandlerovec*“, ale měl ohromnou schopnost tolerance a otevřenosti vůči každému, kdo mu přišel svébytně zajímavý; a právě tato jeho úžasná otevřenost a vstřícnost mu umožňovala, aby se současně přátelil také s Václavem Havlem, který byl již od šedesátých let jedním z nejúhlavnějších Mandlerových protivníků. Stankoviče totiž vždy zajímal lidský charakter, a ne osobní animozity. Proto si velmi vážil nejenom Emanuela Mandlera, ale i svých přátel Petra Rezka a Martina Hyblera,

¹⁷⁴ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 168.

¹⁷⁵ Viz BOČEK, J.: Mimořádná prvotina. *Film a doba*, 1987, č. 3, s. 161–163. – Uvedu ještě dva příklady inspirativnosti zmíněného Mandlerova termínu: o svém příteli Petru Chudožilovi Stankovič se sympatií píše, že „je pro *správné Čechy* nepřijatelný, protože je *jiný*. Nevykazuje ten správný způsob politické korektnosti a není ochoten se podřizovat „národní tiskové konvenci“ (...) určující, jak se má pojednávat o různých komunistech, fízlech, menšinách, sudetských Němcích a různých politických neřestech *správných Čechů*. Tato konvence byla před nedávnem i osudem Jana Lopatky v jeho jiné *jinakosti*...“ Viz Stankovičův text *Vaculíkovo mlžení* (Lidové noviny z 1. 8. 1998, s. 8); též na s. 584–585 v knize *Co dělat, když Kolja vítězí*. Ve svém posledním článku pro Lidové noviny ze dne 6. dubna 2001 *Smělost těch, kdo letos vyváděli aprílem, přesáhla opravdu všechny meze*... Stankovič uvádí: „Jako člen Rady fondu kinematografie jsem recenzoval po premiéře Hřebejkův film, který dostal ve veřejné soutěži grant, jinak, než to požaduje postkomunistická národní tisková konvence, která v intencích demoralizující oposmlouvy vyvíjí na média cenzurní tlak v rámci nepsané tiché dohody.“ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 565.

jejichž některé texty se vyznačují ostrými a ironickými, leč velmi věcně formulovanými „protihavlovskými“ argumenty; a na relevantní argumenty slyšel ovšem Stankovič pokaždé. Jsem proto přesvědčen, že by se mu líbila také nová kniha historika Jiřího Suka *Politika jako absurdní drama*,¹⁷⁶ která jako by svou trpělivě důkladnou a detailní „orwellovsko-stankovičovskou“ rešeršní prací navazovala i na nejlepší tradice věcného kriticismu tvářistů a jejich následovníků. Sympaticky nepředpojatá kniha obsahuje stovky nových zajímavých faktů, o kterých se naše masmédi většinou nezmiňují,¹⁷⁷ neboť se v naprosté většině soustředí na prvky bulvárního a ideologického rázu.¹⁷⁸

Není jistě náhoda, že to byl právě Stankovič, kdo na sklonku devadesátých let „prolomil rozpaky „tvářistů“ nad Ladislavem Dvořákem – napsal o něm pro vzpomínkové pásmo chystané do Revolver Revue č. 41/1999 jako první. Další, Emanuel Mandler a Zbyněk Hejda, se pak přidali. Rozpaky vyplývaly z někdejší roztržky ve Tváři na sklonku šedesátých let, při níž se Ladislav Dvořák přiklonil na stranu Václava Havla.“¹⁷⁹ Před politickými ohledy upřednostňoval totiž Stankovič ohledy lidské – a byl v tom výborným příkladem.

¹⁷⁶ SUK, J. *Politika jako absurdní drama. Václav Havel v letech 1975-1989*. 1. vyd. Praha: Paseka 2013. 448 s.

¹⁷⁷ Přesto o ní Erik Tabery ve své recenzi v Respektu č. 21 v roce 2013 napsal, že „nepřináší žádnou převratnou interpretaci Václava Havla, také většinu informací budou „znalci“ disidentova života znát.“ – sic! Viz TABERY, E. *Naprosto fantaskní. Historik Jiří Suk napsal knihu o Václavu Havlovi v sedmdesátých a osmdesátých letech*. Respekt 21/2013, s. 56 – 57.

¹⁷⁸ Jedním z mnoha příkladů takové dnešní bulvárně-historické literatury je kniha mého spolužáka z FŽ UK Petra Čermáka *Člověk Havel*. Také v jiných svých knihách se konjunkturální bulvární novinář Čermák věnuje celebritám, které mu generují rychlý profit. To, že v knize *Člověk Havel* vzpomíná na naše studentská setkávání a uvádí mé údajně autentické, ve skutečnosti však vymyšlené oslavné výroky o Václavu Havlovi, by nestálo za zmínku, kdyby o mně Čermák současně nepsal jako o vůdčí osobnosti „naší studentské revolty“ a nevytvářel tak fakticky lživý obraz, že on sám společně se mnou coby Havlovým obdivovatelem bojoval už v sedmdesátých letech proti komunistickému režimu. Skutečnost byla samozřejmě taková, že naprostá většina mých vysokoškolských spolužáků se jakýmkoli projevům antikomunistické revolty z pragmatických důvodů vyhýbala – včetně Petra Čermáka. Právě on a jemu podobní se ovšem v současné době podílejí na vytváření falešného společenského vědomí, v němž dominuje sebeobraz odvážných a jasnozřivých progresivistů, kteří již dávno předvíдали dějinný vývoj (viz ČERMÁK, P. *Člověk Havel*. 1. vyd. Praha: Imagination of People 2011, s. 11 – 13; rovněž viz Příloha č. 11).

¹⁷⁹ Cituji z osobní vzpomínky Roberta Krumphanzla, publikované po Stankovičově úmrtí na webu Revolver Revue.

Jakkoli Bohuslav Blažek ukazuje Stankoviče a jeho charakterové blíže v poněkud pateticky romantizujícím světle, v jádru lze jeho pohled považovat za neobyčejně výstižný: „Mikuláš Medek patřil k těm nepočetným jedincům, jejichž přítomnost byla svátkem. Z duchovního dotyku s nimi se dalo trvale čerpat. Člověk se zdráhal je vyhledávat často, protože si vedle nich připadal jako bytost, která má méně rozměrů než oni. Nechtěl je zdržovat. Jejich řeč byla jadrně jednoduchá, a přitom plná humoru a poezie. Neusilovali o jinost, viděli jinak: Růžena Grebeníčková, Jan Lopatka, Andrej Stankovič. Osobití až k sebezničení. Bez exhibicionismu, odsouzení k plnosti bytí. Jejich umělecký a myslitelský výraz byl překypující, ale neméně hustá byla i jejich každodennost. Společným jmenovatelem těchto postav je, že jsou jakýmsi českým antitypem. Působí jako lučavka královská: rozkládají vše neautentické. Jsou nutně osamělí a navzdory své laskavosti obávaní. Jejich záměrem původně není kritizovat, ale svou opravdovostí se stávají vtělením kritického mementa. Nejsou stylově zařaditelní, a přitom jako kdyby se do nich slévala veškerá dosavadní tradice. Dobové zlato se v jejich ruce mění v lejno. Ať toho vykonávají sebevíc, jejich dílo zůstává nedokončené, ba radikálně otevřené...“¹⁸⁰

¹⁸⁰ Viz BLAŽEK, B. Nekončící cesta na dno obrazu. *Respekt*, 13. 5. 2002.

4. 2. Signifikantní polemika

Jeden z nejvážnějších Stankovičových sporů v Radě Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj kinematografie se týkal scénáře snímku Milana Cieslara s pracovním názvem KEN A DARJA. Stankovič o tomto projektu publikoval v Lidových novinách ostře kritickou glosu a byl některými filmovými teoretiky nařčen z ultraliberalismu. Průběh konfliktu zdokumentoval Michael Špirit v knižním výboru ze Stankovičových textů *Co dělat, když Kolja vítězí*.

Šlo o filmový projekt, který Stankovič v Lidových novinách a tudíž veřejně kritizoval ještě předtím, nežli mu mohl být udělen grant, a právě takovéto jeho chování se pochopitelně nelíbilo autorům plánovaného snímku ani některým Stankovičovým kolegům z Rady státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj kinematografie; na jejich námítky reagoval Stankovič slovy, že on si tento svůj krok „se svým svědomím vyřídí“. Protože v tuzemském prostředí se často setkáváme s nepravdivými výtkami, že Stankovič takto výstředně a v rozporu s běžnými etickými zvyklostmi veřejně reagoval vícekrát¹⁸¹, považuji za důležité se ke konkrétnímu výsledku celé kauzy věcně vyjádřit: tím spíše, že to byl jediný případ, kdy Stankovič opakovaně, ale „naprosto legálně a ve veřejném zájmu – v souladu s ústavním principem svobody projevu – publikoval některé skutečnosti o projektu dříve, než o něm Rada rozhodla.“¹⁸²

Stankovič uveřejnil svou zmíněnou glosu v Lidových novinách 3. prosince 1999; teprve 13. března 2000 odhlasovala nově zvolená Rada fondu

¹⁸¹ Naposledy mi tento svůj pocit tlumočil v březnu a dubnu 2013 v průběhu dvou našich osobních schůzek Ivo Mathé; konkrétně vyjádřil obavu, že Stankovič jednomu Hřebejkovu filmu ublížil tím, že ho ostře zkritizoval ještě dříve, než byl nasazen do kin; avšak Hřebejkův film MUSÍME SI POMÁHAT recenzoval Stankovič v Lidových novinách v obvyklém - čtvrtěčním - vydání, tedy den po oficiální premiéře snímku. Dodejme, že vyhraněně negativní kritiky české filmové obci sice často více uvíznou v paměti, když však podrobíme zevrubnější analýze například Stankovičovy recenze uveřejněné v letech 1990 – 1994 a 1996 – 1997 v týdeníku Respekt, zjistíme, že nejsou ani zdaleka tolik „sekernické“, jak Stankovičovi odpůrci tvrdívají: téměř polovina těch recenzí je spíše kladná.

¹⁸² STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 343.

ČR pro podporu a rozvoj kinematografie dodatek k článku II., odst. 3 jednacího řádu, který stanoví: „Člen Rady fondu se zdrží do rozhodnutí Rady o projektu veřejného vyjadřování se o něm.“ Svůj kritický názor na dodatek formuloval Stankovič slovy: „Soutěž o podporu filmových projektů má charakter veřejné soutěže a publikované názory o ní jsou v souladu se zákonem o informacích, jenž platí od začátku roku 2000.“¹⁸³ Přesně měsíc poté, co vstoupil dodatek v platnost, 13. dubna 2000 publikoval Stankovič v Lidových novinách na protest ještě jednu glosu na stejné téma *Nová vlna socrealismu II. (se starým obsahem)*, kde inkriminovaný projekt podruhé kritizuje – mimo jiné jako „nársocrealistický paskvil“ – a připomíná v tuzemském tisku povětšinou utajovaná fakta: například skutečnost, že dodatek byl Radou fondu schválen právě v důsledku stížnosti autorů připravovaného filmu ministru kultury Pavlu Dostálovi, a že jeho smysl spočívá tudíž v tom, aby se propříště členům Rady zabránilo brát si ze Stankoviče příklad a „reagovat pohotově na takovéto povážlivé jevy.“¹⁸⁴ Svědomí Stankovičovi velelo, aby se vzbouřil proti povinnosti dodatek respektovat; obě jeho glosy jsou v souladu s imperativem: „Nemohu-li té či oné nepravosti zabránit, neznamená to ještě, že boj vzdávám; aspoň o těch kulišárnách konkrétně napíšu.“

Jak Stankovičův spor o projekt KEN A DARJA od Josefa Klímy a Jiřího Bednáře a režiséra Milana Cieslara dopadl? Zmínění filmaři jej natočili jako televizní snímek. Pod názvem ČERNÝ SLZY běžel film 12. ledna 2003 na prvním programu ČT. Díval jsem se; scénář jsem nikdy nečetl, o jeho problematice úrovni jsem slyšel jedině od Stankoviče, a byl jsem tudíž pochopitelně zvědav, měl-li či neměl pravdu.

Výsledek předčil nejhorší očekávání: podobně otravně vyumělkovaný a „rádobyautentický“ snímek české provenience jsem toho roku v České televizi ani v kině neviděl. Scenáristicky vykonstruovanému a režijně přespekulovanému kýči, okázale kašícímu drsnou a syrově pravdivou realitu, nemohla pomoci ani experimentálně nápaditá kamera Marka Jíchy – nicméně i tak získal film ČERNÝ SLZY Křišťálovou vázu a Cenu Oty Hofmana za „věrohodné ztvárnění aktuálního tématu“ (sic!).

¹⁸³ STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 212.

¹⁸⁴ Tamtéž s. 339-340.

Tuctově konjunkturálního a povrchního dílka si nicméně 5. 3. 2008 povšimla recenzentka serveru www.romove.radio.cz Františka Dvorská: „Největším nešvarem tohoto snímku je jeho schematičnost a prvoplánovost.“

Marcel Kabát publikoval však v *Lidových novinách* (kde film „obdaroval“ třemi hvězdičkami z pěti možných!) ihned v době televizní premiéry recenzi, jež končí následujícími defétistickými, tvůrčí sterilitu obhajujícími úvahami: „...Není samozřejmě ani vzdáleným cílem těchto řádků požadovat natočení prvního novodobého českého rasistického filmu. Jen bohužel nelze ignorovat závažné sdělení, které ČERNÝ SLZY v druhém plánu přinesly: Natočit kvalitní film s akcentovanou česko-romskou problematikou není v této době možná vůbec proveditelné. Současný společenský kontext totiž nedává mnoho šancí takový film svobodně vytvořit ani přijmout. Trochu podobně jako v případě tvorby v době totality vzniká nestandardní situace, kdy vše je chápáno »politicky«, i tam, kde o to tvůrce případně vůbec nestojí. Každá situace je obtěžkána významy nad rámec své bezprostřední výpovědi a nedostává možnost být neutrálním sdělením. Televizní film nemůže za společnost vyřešit ani »odžít« problémy, které ve skutečnosti budou na své rozuzlení ještě dlouho čekat. Bude-li se o to přesto pokoušet, hrozí mu na jedné straně obvinění z rasismu, na druhé straně zase z nadržování, zkreslování skutečnosti a umělé politické korektnosti. A dokonce ještě na třetí straně číhá nařčení ze zlehčování situace nebo naopak z jejího vyostřování... Opravdu těžko vyslovit recept, jak na to, zvláště když ani mlčení a předstírání, že problém neexistuje, není v pořádku“.¹⁸⁵

Předpokládám, že Andrej Stankovič – v té době ovšem již „bezpečně mrtev“ – by glosoval tento Kabátův článek se svou obvyklou ironicko-sarkastickou razancí. Já se omezím na poznámku, že to téměř vypadá, jakoby Marcel Kabát nikdy neslyšel ani o Václavově průkopnickém MARIANOVI z roku 1996, ani o vnitřní svobodě, která dává autorovi filmu či recenze vždy šanci, aby neskončil na mělčinách vlastní neutralistické rozbředlosti, jež maskuje skutečně extrémní nepodarek, jaký Stankovič v potenciálu látky velmi správně a přesně rozpoznal.

Autoři filmu si ovšem na Stankovičovu kritiku po léta všemožně stěžovali jako na „absurdní“. Všimněme si však, kolik prostoru věnoval Kabát

¹⁸⁵ Viz <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2003/cislo02/kontext.html>

nikoli tak či onak argumentované kritice, ale pro poměry v české kinematografii signifikantní obhajobě toho, že tvůrci vlastně nechtěli vůbec nic „politicky“ nebezpečného (za Husákovy normalizace se říkávalo: „reakčního“!) vyjádřit – oni přece chtěli jen trochu té slávy a „chechtáků“ za zboží, po kterém je už delší dobu docela poptávka. Samotný režisér Milan Cieslar neuvažoval o svém filmu ČERNÝ SLZY jako o alespoň solidní tvůrčí výpovědi, ale mnohem spíše jako o poměrně přijatelném „masu“ do nevěstince: „Podle zkušenosti z mezinárodních festivalů vím, jaký je vkus a takovéto sociální téma je absolutně frekventované, takže jsem přesvědčen, že by film, kdyby byl na filmové surovině, měl šanci jít z festivalu na festival...“¹⁸⁶ Do jeho reakce zbývá už jen doplnit dvě slova: „vkus našich zákazníků“. Jako Stankovičův přítel si mohu dovolit za něho prohlásit, že on i každé „drze politicky nekorektní“ dílo naopak vítal – pokud mělo v sobě jakkoli svébytného ducha, jakkoli svébytně charakterní etiku. Což v žádném případě nebyl případ projektu KEN A DARJA alias ČERNÝ SLZY. Karel Kryl o vlivu podobných látek na lidskou duši říkal: „Bud’ studený, anebo bud’ horký – pravil Pán. Ale nebud’ vlažný. A mne z toho děsí – ta vlažnost, která vraždí“.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Viz <http://romove.radio.cz/cz/clanek/22189>

¹⁸⁷ Viz DVD *Kdo jsem...?* – dokumentární portrét Karla Kryla z roku 1994 v režii Dušana Rapoše, Supraphon 2012, 136 minut (včetně bonusů). Zmíněný Krylův postoj nepochybně koresponduje s tím, na co ve sféře tuzemské publicistiky (týkající se nejenom reflexe kinematografie) Stankovič opakovaně kriticky poukazoval. Onen konkrétní Krylův výrok inspiroval i moji následující parafrázi jakožto poctu básníkovi, který ji zformuloval jako první: „Tvoje láska je chladnější než smrt, pravil Pán! Až na to, že studenost tady už dávno nestudí a horkost nezhaví, obojí tu však straší s děsivou vlažností, jež ustavičně vraždí.“ Pamatuji si, že právě tyto „krylovské“ věty se Stankovičovi v mé knížce *The Fucking Long Good-bye* (s. 29) hodně líbily. Tím spíš bylo mou chybou, že jsem v sobě nenašel více vůle včasěji s ním polemizovat o smysluplnosti i mnoha dalších kritických vhlédů Karla Kryla. Také Stankovič podobně jako František Gellner anebo Karel Kryl neměl rád vlažnost – ani v básnickém, ani v kritickém pojetí.

4. 3 Stankovič a „ti slavní“

*Podle mého názoru je úspěch a sláva
především příznakem vážné psychické nemoci v tom smyslu,
že často nemám nic společného s prací,
která by to zdůvodňovala.
Sláva se stala něčím samoúčelným.
Lidé se už nesnaží vytvořit něco dobrého,
nýbrž snaží se, aby se proslavili nezávisle na tom, co dělají.
Vládne názor, že sláva a úspěch je jedno a totéž,
zatímco to jsou, nebo mohou být, dvě naprosto rozdílné věci.
Mám to vysvětlit blíže?
Je to společenský neduh, který zachvátil vlastně všechny lidi...
Nevěřím, že na světě existuje jedna jediná opravdu známá osoba,
která by nepoznala prázdnotu, bestiálnost a zhoubné účinky slávy.¹⁸⁸
Marlon Brando*

Stankovič často – nejenom v hovorech se mnou – varoval před tím, jak gloriola slávy dokáže ochromovat vůli a schopnost k věčnému a nezávislému vnímání a usuzování a leckdy také k základní lidské slušnosti, citlivosti i poctivosti. „To víš, když on je slavnej...“ říkával s vědomím určité marnosti Stankovič (a přece se do analyzování konkrétních nepravostí vždy znovu a znovu pouštěl). Nejde ale pouze o slávu; už samotný společenský úspěch vnímal Stankovič jako cosi potenciálně nebezpečného, k čemu je dobré přistupovat nanejvýš obezřetně a s určitými skrupulemi.

Ve Stankovičově tvorbě existuje velké téma hledání opravdovosti; nejedná se tu však jenom o prostý rozpor tzv. autentického a neautentického

¹⁸⁸ Viz L'Europeo č. 47, 23. 11. 1972, in: Panorama zahraničního filmového tisku, 1973, č. 2, s. 119-123, interview Juliette Boisrivedové s Marlonem Brandem přeložil Ljubomír Oliva.

vztahování se k životu, tvorbě etc. Tuzemský underground sice zdůrazňuje pravdivost vlastního zkušenostního zážitku a také Stankovičovi je toto pojetí blízké, avšak v jeho kriticismu je zajímavé a neobyčejně cenné právě to, jak autenticitu problematizuje a jak má intenzivně vyvinutý cit pro rozmanité způsoby její falzifikace a manipulace s ní.

Tohoto fenoménu si všímá také u jednoho z našich nejslavnějších filmařů, Miloše Formana. Jeho „hlavní výtěžek“ – „oplodnění hraného filmu moderní dokumentární metodou“ – vnímá Stankovič jako problematický a „fakticky pokleslý“. Ve Formanově díle nalézá „deformovanou logiku myšlení, v jejímž základu je harmonie předstírání a sebeklamu, ošidná plynulost tvůrčí zповědi (která je směsicí cudné angažovanosti, vágního programu a kaširované spontaneity)“, přičemž mu vadí zejména „supermanské postoje režiséra vůči herci, soběstačná, neutrální zručnost a šikovnost při zacházení s nejsložitějšími věcmi člověka, jakoby autor byl z jiného těsta, než jsou lidé a skutečnosti, o nichž hovoří.“¹⁸⁹

Ve své formanovské studii *Nový styl, nebo manipulace?* klade Stankovič otázku, „nakolik je vůbec tento vnějškový přístup ke skutečnosti (čítaje v to i skutečnost tvorby) únosný“. V souvislosti s úvahami o smyslu rekonstrukcí „života ve vsí jeho složitosti“, obohacených o „nastavování zrcadla“, připomíná Stankovič „Demlovo téměř fenomenologické zamyšlení nad Merežkovského interpretací Leonardovy Poslední večeře – o tom, „co znamená dívat se“.¹⁹⁰ Klade se důraz na vnitřní usebrání, jakého však není schopen filmař, tak či onak odvádějící pozornost od podstatného ve prospěch vnějškových, na efekt kalkulovaných verbálních i vizuálních taškařic. A právě tato z duchovního pohledu ne-ctnost, kterou Forman ve filmu *HOŘÍ, MÁ PANENKO* dovedl svým způsobem k dokonalé atraktivitě, láká dodnes k napodobování také řadu soudobých režisérů.

¹⁸⁹ Viz STANKOVIČ, A. *Nový styl, nebo manipulace?* In *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 20-35. - Nebezpečí úspěchu a slávy coby faktoru blokujícího schopnost citlivé sebereflexe a vůli k odvaze přiznat si věci, tak jak opravdu jsou, Stankovič podobně jako u Formana akcentoval například také u našeho společného kamaráda Františka Horáčka alias Jima Čerta; právě Stankovič vymyslel druhou část titulu mé knihy o Čertovi *Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*, ironicky parafrázující název proslulého filmu Jana Němce.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 32.

Ve své recenzi na Gedeonův snímek *NÁVRAT IDIOTA*, kterou napsal o Velikonocích 1999 a publikoval ji v Kritické příloze *Revolver Revue* pod názvem *Úhlednost český film nespasí*, Stankovič mimo jiné píše: „U tak dalekosáhle – nevím ovšem, jak hluboce – reflektujícího autora zarazí náhlá bezmyšlenkovitost, nereflektovanost, s níž se kopírují podobné epizody Formanova *ČERNÉHO PETRA* a zejména *LÁSEK JEDNÉ PLAVOVLÁSKY* (v noční kuchyňské epizodě s rodiči), přičemž ale Gedeon nemůže napodobit hlavní – a asi bezděčný – Papouškův a Formanův myšlenkový vklad, totiž převzatou metodou *cinema verité* podaný fotografický obraz ubohosti v době mládí mé generace, oněch údajně báječných šedesátých let. Právě formanovské orgie (včetně absurdního dialogu) propuknou pak v silvestrovském závěru filmu. Právě toto je nejvnitřnější, nejskrytější důvod virtuálnosti Gedeonova příběhu, jeho bezčasí (reálie jeho filmu prý tvoří směs sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých let) a bezobrazí: Jen aby se nebořily mýty! (...) Tak končí příběh jedné nevšednosti a mnoha banalit. Samozřejmě, i Dostojevskij při svém mapování dobové emocionality (což je jen nejpovrchnější rovina jeho tvorby) popisuje banalitu citů, je to však vždycky rozmanité, nikdy stereotypní, natož virtuální. A Nastasja Filippovna si *Idiota* – na rozdíl od filmu – zařazuje jasnou deklarací: „Poprvé v životě jsem viděla člověka!“ A toto dnes už téměř nepovědomé „*Ecce homo!*“ je pravým transcendentálním tajemstvím románu. Filmu se o takovém tajemství při všech povrchních podobnostech ani nezdá.“¹⁹¹

Jasně tu vystupuje Stankovičův postulát dobové přesnosti ve všech ohledech coby jedné z podmínek opravdovosti. Důležitost dokumentaristické věrohodnosti osvětluje Stankovič například ve chvíli, kdy srovnává pouhou přibližnost Gedeonových reálií s konkrétní určeností protagonisty v Dostojevského předloze. Stankovič přesvědčivě argumentuje, že za uměleckým fiaskem Gedeonova filmu stojí do velké míry „divácky vděčné“ spoléhání se na „formanovský situační humor“, ve kterém se rozmělní i většina potenciálně bytostného étosu díla.¹⁹²

¹⁹¹ Viz STANKOVIČ, A. *Úhlednost český film nespasí*. In *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 175 a 178-179.

¹⁹² Když jsem v roce 2000 Sašovi Gedeonovi nabízel, že mu zprostředkuji osobní setkání se Stankovičem, aby si s ním mohl o jeho recenzi na snímek *NÁVRAT IDIOTA* popovídat, Gedeon můj návrh zdvořile odmítl a setrval ve svém přesvědčení, že Stankovičovy kritické výhrady k jeho filmu jsou liché.

Stankovič opakovaně kvituje s potěšením, jak „po obou světových válkách“ obrodná „injekce dokumentarismu pokaždé radikálně proměnila (po 2. světové válce zrodem neorealismu) podobu světového filmu“¹⁹³, přičemž u Formana a dalších úspěšných filmařů varuje před nebezpečím pervertace bytostně autentických dokumentárních kvalit. Vytýká tedy Formanovi tzv. „režisérismus“, neosobně chladný přístup k tvorbě, který je v protikladu s postulátem autenticity v ryzím smyslu slova.

Na negativní sklony k „režisérismu“ byl Stankovič citlivý u řady filmařů, z těch slavných jmenujme Věru Chytilovou; cituji z jeho recenze snímku *PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ*: „I kdyby divák – přestože klišé je tu vydáváno za empirické zjištění – přistupoval k *PANELSTORY* jako k anoncované „sociologické sondě do života sídliště“, povrchnost a manifestní nadřazenost, s jakou se ve filmu zachází s údajným „empirickým“ materiálem, tedy vlastně s divákem (...), ho musí při troše netelevisní pozornosti a soustředění rozladit.“¹⁹⁴

Vidíme tedy, že v tomto případě kritizuje Stankovič Chytilovou z podobných důvodů jako Formana. Je ale na místě připomenout, že Stankovičův kriticismus nemá nikdy jednorozměrně paušální charakter (jakkoli se to povrchnějším čtenářům leckdy tak jeví) a – na rozdíl od většiny soudobých mainstreamových recenzentů – mu velmi záleží na pojmenování konkrétních nuancí díla, ať už ho chválí anebo zatracuje. V kritice filmu Věry Chytilové *KOPYTEM SEM, KOPYTEM TAM* charakterizuje Stankovič další dimenzi tzv. nepravé autenticity slovy: „... Nepochybujeme o autentičnosti prožitku paní režisérky. S hysterií se to však má bohužel tak, že její autenticitou je prožívání kýčovitě a výsledným tvarem tam, kde takové rozpoložení převažuje, je (...) kýč; „konkrétní hysterický afekt v artistně čisté podobě“ vyjádřila Chytilová podle Stankoviče již ve filmu *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*.¹⁹⁵

¹⁹³ Viz *Dokumentární film ve Varech nevíteží ani neprohrává*. Lidové noviny, 13. 7. 2000.

¹⁹⁴ Viz STANKOVIČ, A. *Vítězství panelu nad filmem*. Recenze byla prvně publikována v samizdatovém měsíčníku Lidové noviny v dubnu 1988 (r. 1, č. 4, s. 18); ve sborníku *Co dělat, když Kolja vítězí* viz s. 39 – 41.

¹⁹⁵ Viz STANKOVIČ, A. *Kýče druhé generace*. In *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 53 -54.

U Formana a jeho „pokračovatelů“ vadí Stankovičovi tak či onak zřetelné sklony k egocentrismu a narcismu, které jsou protipólem všeho, čeho si Stankovič v životě a v umění cení. Doložme to několika příklady. Například ve svém textu *Festival FAMU: Volba ze dvou možností* konstatuje Stankovič vliv Formanova KONKURSU na snímek Ladislava Cmírala KAŽDÁ HOLKA JE..., o kterém mj. píše: „Není to tedy jen opakovaná cynická pastva na davové hysterii, kde vše je realizováno s chladným vědoucím úsměvem? Marně byste v tom hledali kouska soucitu s bezbrannými oběťmi manipulace, káčami hloupými. Hlavně, že se něco děje!“¹⁹⁶

Ve svém článku *Dokumentární film ve Varech nevíteží ani neprohrává* Stankovič sarkasticky komentuje snímek bratří Hughesů AMERICKÝ PASÁK, „prvoplánově sociologický kolektivní portrét bez větších ideových ambicí“: „Z jeho celkově barnumského balení... lze nabýt obavy, že tvůrci jsou neméně narcistní než pochybné objekty jejich profesionálního zájmu. Narcismus bývá pravda hodně monotónní, ale narcisům to nevadí, právě naopak. A tak si svorně hodinu a půl žijou na plátně i za kamerou. Ať je jim kurva lehká! Ale běda, jejich žargon zevšedněl: Na to zapomeň. Makej, makej. „Cílem je Washington,“ říká jeden z černých pasáků. A ostatní zúčastnění to mohou podepsat (pokud to dovedou). Jejich oficiální optimismus je stejný jako u politiků...“¹⁹⁷

Neobyčejně pregnantně vyjadřuje Stankovič své argumenty proti novodobě preferovanému egocentrismu a narcismu (a pokleslé autenticitě) především v eseji *Filmy bez exhibice* v souvislosti s analýzou prvního dlouhometrážního snímku francouzského televizního režiséra a herce Patricka Bouchiteyho CHLADNÝ MĚSÍC, který vznikl na motivy povídek Charlese Bukowského v roce 1991 a od roku 1993 do roku 1998 se promítal rovněž v naší klubové distribuci; cituji Stankoviče: „Obsedantní Bukowského uvádění se do souvislosti s Hemingwayem je záměrně zavádějící. Bouchitey tady přečetl Bukowského zdánlivě protismyslně, jako autora přese všechno jeho slovní siláctví hluboce zakořeněného v evropské kulturní tradici, a vyvodil z toho radikální důsledky. Z původní filmové povídky učinil závěrečnou sekvenci celovečerního filmu, jehož jednotlivé epizody čerpají z různých jiných

¹⁹⁶ Viz STANKOVIČ, A. *Festival FAMU: Volba ze dvou možností*. Lidové noviny 11. 5. 2000.

¹⁹⁷ Viz *Dokumentární film ve Varech nevíteží ani neprohrává*. Lidové noviny, 13. 7. 2000.

Bukowského povídek, z nichž se Bouchiteyovi podařilo vytvořit souvislý příběh, ze kterého tímto jednoduchým grifem zmizel Bukowského egocentrismus a egoismus. Tvůrčí přístup Bukowského je pravým opakem kafkovské „bázně před dílem“. Pro autenticitu vyznění básnického díla je hotov se vždy a jakkoli bez hranic autostylizovat. Této své autenticitě se upsal jako čertu. Je to hluboký pád pod vznešené distance Villiersova: „Život, ten za nás odbudou naši sluhové“ – pád oklikou přes avantgardní zbožnění tvorby, které se musí vše, i život, podřídit.“¹⁹⁸

Ve světle těchto Stankovičových intencí lépe chápeme také jeho *Otevřený dopis Miloši Formanovi* z 3. září 1979.¹⁹⁹ Jde v něm zejména o Formanovy hodně servilní odpovědi Janu Klimentovi v interview *Na skok doma*, které bylo publikováno 13. 7. 1979 v časopise Záběr. Stankovičův dopis Formanovi (který původně vyšel toliko v Informacích o Chartě 77 a z vůle Pavla Tigrida nesměl být otištěn ani v exilovém Svědectví)²⁰⁰ „byl zamlčen jak v exilové debatě, tak v resumé Jana Lukeše *Formanovské proměny* (Iluminace č. 4/1994, s. 135 - 139), stejně jako v knize Jiří Voráče *Český film v exilu* o deset let později.“²⁰¹

Ve své knize *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968* Jiří Voráč pouze rekapituluje spor, který se v exilu kolem Klimentova interview s Formanem rozhořel, sám však k němu nezaujímá vlastní stanovisko, resp. má Formanovy reakce za bernou minci a namísto kritické analýzy upřednostňuje smířlivý postoj. Voráč dává na zmíněné téma Formanovi několik otázek a v knize se pak bez jediné skeptické poznámky spokojuje s odpověďmi, které mu Forman poskytl, jakkoli by tyto odpovědi za hlouběji a osobněji zaujaté úvahy stály.²⁰²

¹⁹⁸ Viz STANKOVIČ, A. *Filmy bez exhibice*. Respekt č. 31/1992 (3. 8. 1992), s. 14; viz též Příloha 6.

¹⁹⁹ Viz STANKOVIČ, A. *Otevřený dopis Miloši Formanovi*. In *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 233 - 236.

²⁰⁰ Viz STANKOVIČ, A. *Falešné a pravé oběti a imunita prominentů*. In *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 311.

²⁰¹ Viz text Michaela Špirita *Stankovič o Formanovi*, publikovaný dne 23. 2. 2012 na webu Revolver Revue <http://www.revolverrevue.cz/michael-spirit-stankovic-o-formanovi>

²⁰² Viz VORÁČ, J. *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. vyd. Host: Brno 2004, s. 192.

Shodou okolností jsem stál vedle Andreje Stankoviče, když na tiskové konferenci na MFF Karlovy Vary v roce 1990 zopakoval Formanovi svůj dotaz, jestli se mu stále tolik líbí zelená pražská sídlištní zástavba, kterou tak chválil v létě 1979 v rozhovoru s Janem Klimentem; Forman odpověděl, že „je to už dávno“. Jeho reakce vyzněla v tom smyslu, že na takovou marginálii si po tolika letech už pořádně nepamatuje. Zatímco slavný režisér neztratil nic ze své suverenity, Stankoviče, který se při pokládání otázky lehce zakoktal (jak pro něho bylo někdy více, někdy méně příznačné), vnímala většina auditoria jako podivína, který Mistra opravdu nemístně obtěžuje jakousi hloupůstkou.

V srpnu 2007 jsem natáčel interview s básníkem, esejistou, překladatelem, někdejší exulantem a Stankovičovým přítelem Petrem Králem. Ten na Formanovy odpovědi Janu Klimentovi z července 1979 reagoval slovy: „To bylo vysloveně darebáctví, to, co tady Forman proved, a nejenom osobní darebáctví (...), především to byla sabotáž lidí, kteří se tady snažili něco dělat proti tomu režimu, tedy zdejších disidentů, byla to rána pod pás i ve vztahu k mezinárodnímu publiku, a v tomto případě byl ten Liehm obětí, že jo, protože Forman... on nezapřel jenom Havla, on zapřel i toho Liehma, ale to neomlouvá jeho vlastní chování.“ Na moji zmínku, jak Forman v Karlových Varech v roce 1990 řekl, že tyhle věci už si nepamatuje, Petr Král odpověděl: „Už si nepamatuje, ano, to je nejlepší... Nedostatek paměti samozřejmě je jedna z osvědčených zbraní, no né, to je neomluvitelný, tím spíš, že ten Forman přesně naopak moh, kdyby to byl odmítnul Klimentovi, kdyby mu přinejmenším odmítnul určitý otázku, tak Kliment na tom netrval, protože on to zkusil a Forman mu do té pasti prostě vlez a bohužel asi opět z obyčejný podělanosti...“ Na repliku, že možná také z určité vyčuranosti, Petr Král odpověděl: „No jistě, dá se to dál odstínovat, ale on ani neměl tu chuť, ten chlapáckej Forman najednou neměl chuť a sílu tu hru zvrátit a v jeho moci to bylo, protože kdyby řekl: podívejte se, o Havlovi a o Liehmovi já nebudu říkat nic špatného, nebo nebudu říkat nic, tak to stačilo a oni by mu byli za to další potíže nedělali, protože ho potřebovali samozřejmě, a to on věděl – potřebovali, aby tady Forman točil a aby moh vidět Křesadlovou a aby tedy se o tom mohlo psát ve světě, protože tím oni prokazovali svoji vlastní tolerantnost.“

Petr Král, jenž v šedesátých letech vystudoval dramaturgii na FAMU a poté řídil filmovou edici v nakladatelství Orbis, do srpna 2007 Stankovičův esej *Nový styl, nebo manipulace?* nečetl. Dal jsem mu ho tedy k dispozici a když jsme se pak asi za týden znovu sešli, Petr Král mi k Formanovým filmům a k jejich kritice z pera Andreje Stankoviče řekl: „Ten Nikolaj byl bytostně múzickejší, to znamená, že on měl do svých kritik zahrnut i pohled na film jakožto film, i když to v těch kritikách nerefleктоval vždycky, nebo jenom v náznaku, takže ty jeho kritiky vypadaly jako moralistní, ale byly podloženy viděním, a to už jaksí unikalo pozornosti – jako vůbec on unikal chápání řady blbů, abychom to řekli jednoduše, no a ti se mu za to samozřejmě o to rázněji mstili. (...)“

První Formanovy filmy se mi velice líbily – počínaje KONKURSEM a konče LÁSKAMI JEDNÉ PLAVOVLÁSKY. Ivana Passera jsem oceňoval hodně, ale vůbec nejvíc mě tenkrát zajímaly ty brutální polohy v LÁSKÁCH anebo v ČERNÝM PETRU, do kterých už se pravda mísí jakási líbivost nebo smysl pro show, který naneštěstí zvítězí v tom, co dělal pro Pontiho – v HOŘÍ, MÁ PANENKO.“ Na připomínku, že onu líbivost a manipulaci nalézal Stankovič už v KONKURSU, Petr Král odpověděl: „Možná má pravdu, on to viděl víckrát... Ono to tam hrozí určitě od začátku, to není ani jinak možný, nicméně v dobovém kontextu to, co bylo vidět, to byla ta druhá stránka, ta sympatičtější, ta drsnost a ten jakoby humor, nevybíravej humor, a bylo to natolik vidět, že Forman se ve veřejných debatách, včetně debaty, která proběhla na škole na FAMU, musel hájit, i vůči řadě studentů, před kritikou, která většinou si brala za záminku jaksí etický důvody, většina se točila kolem toho, jak může točit lidi a pak si z nich na tom plátně vlastně dělat legraci, když oni to nevědí, když oni za ním přijdou s důvěrou, s představou, že teda budou hrát, jak může zneužívat důvěry lidí v tom smyslu, že je natočí proto, aby je zesměšnil, aniž jim to řekne.“

No, a já jsem patřil k té menšině, která hájila toto právo vzhledem k vyznění kritickému a tak dál, vzhledem k významu těch filmů nebo toho, co představovaly objeveného, a vím dokonce, že jsem pak ještě byl volán na skupinu, která to dělala – hlavním dramaturgem byl Vladimír Bor, ten se se mnou chtěl vidět, protože se mu líbil způsob, kterým jsem to hájil tenkrát... Ale je pravda, že nejpozději u HOŘÍ, MÁ PANENKO jsem najednou si říkal: pozor, tohle

není to, co se mi na tom líbilo, tohle je obrácení toho principu v čistou show, nebo dokonce v protivně líbivou a demagogickou show, no a to pak bohužel převážilo v té americký tvorbě s výjimkou úplného začátku, kterej ostatně není čistě americkéj, to znamená TAKING OFF, který já mám ještě rád, který si myslím, že je lepší než HOŘÍ, MÁ PANENKO, protože je to jakoby pokus znovu, návrat ke kritickému pohledu tentokrát na americkou společnost, čili něco dost drzého, i když samozřejmě to taky jako je sranda, ale je to v jakýsi rovnováze, a i ten film má jistou prostotu proti příliš výpravnému taky HOŘÍ, MÁ PANENKO pro mě aspoň... A pak mám ještě rád MUŽE NA MĚSÍCI, kterej je zvláštní film, a nedá se říct, že je líbivej, on je taky provokativní, prostě tam si myslím, že se vrací něco z toho vzpurnějšího Formana, kterej podle mě určoval začátky toho díla a kterej mě zajímá pořád, ale bohužel to, co je mezi tím, to se jednou bude asi muset bourat podobně, jako Stalinův pomník na Letný.“

Ke Stankovičovu vnímání Formanových amerických filmů, jejichž analýzu již napsat nestihl, sdělím osobní vzpomínku. Na jedné z pravidelných pondělních projekcí Národního filmového archivu jsme spolu v první polovině devadesátých let zhlédli snímek RAGTIME; po projekci Stankovič vyjádřil s úměvem domněnku, že se Forman při natáčení tohoto filmu musel příšerně nudit až otravovat a že mu to docela přeje. Nepamatuji se, jestli zhlédl MUŽE NA MĚSÍCI, ale v době, kdy tento film přišel do našich kin, byl Stankovič vedoucím přílohy Lidových novin „Umění a kritika“ a přijal zde k otištění kladnou recenzi Milana Klepíkova.

Několikrát jsem se Stankovičem polemizoval o kvalitách filmu PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM; dnes však uznávám oprávněnost jeho základních výhrad.²⁰³ Jako tolikrát, také v případě PŘELETU vycházel Stankovič ze znalosti románové předlohy – tentokrát Kena Keseyho, od kterého četl i další knihy. Esej o přítelkyni Nadě Plíškové, který napsal 27. května 1997 - podle vlastních slov „v den devalvace české koruny“ -, má v titulu právě výrok Kena Keseyho: „Kdo nedrží krok, poslouchá nejspíš jiný buben“. Ocituji v této souvislosti ještě první

²⁰³ Zdeněk Lukeš ve své vzpomínce na Andreje „Nikolaje“ Stankoviče, publikované po jeho úmrtí na webu Revolver Revue, mj. napsal: „Nikolaj byl skeptik: často jsme se dohadovali o kvalitě českých filmů z šedesátých let. Málokdo u něho obstál, byl velmi přísný; já už tak ne – ta éra mi přišla prostě skvělá, ala dnes dávám svému příteli v mnohém za pravdu.“ Sice bych Stankoviče neoznačil za skeptika, ale v zásadě jsem na tom ve vztahu k jeho nejrozmanitějším (nejenom) filmovým úsudkům podobně jako Zdeněk Lukeš: za jeho života mi přišly inspirativní i tam, kde jsem s ním nesouhlasil a domníval se, že leccos přece jen přehání; s odstupem času dospívám k poznání, že pravdu měl většinou on a já se mýlil.

větu z tohoto Stankovičova eseje: „Citát v názvu, který pochází od jednoho z nejdůležitějších autorů tohoto století, autora postihujícího ducha této doby v takové úplnosti – protože včetně jeho vzkříšení – jako málokdo jiný, Kena Keseyho, nejlépe signalizuje vnitřní bohatství, jímž rozšiřuje naše obzory Naďa Plíšková.“²⁰⁴ Ken Kesey zemřel 10. listopadu 2001 - necelé čtyři měsíce po úmrtí Andreje Stankoviče – po operaci, při níž mu byl z jater odstraněn rakovinný nádor.

Nejvíce Stankovičovi (stejně jako Keseymu) vadilo, že filmový příběh není vyprávěn Indiánem, který je protagonistou knihy. Posun do er-formy dle Stankovičova názoru výrazně posunul a ochudil vyznění díla, ve kterém, jak píše v zásadě správně i Kamil Fila, „ je mnohem více analýzy systému než ve filmu, který stojí právě na jednoduchém konfliktu.“²⁰⁵

Naproti tomu tvorbu rovněž velmi slavné Věry Chytilové vnímá Stankovič přece jen výrazně pozitivněji, nežli snímky Jiřího Menzela nebo Miloše Formana. Stankovičův vztah k filmům Věry Chytilové není až tak jednoznačně záporný, jak se to jeví vzhledem k tomu, že (již jsem to jednou zmínil v obecnějším kontextu) negativní kritiky si naši tvůrci i diváci pamatují daleko více, nežli ty pochvalné. Stankovičův vrstevník a přítel Gabriel Gössel mi sice nedávno potvrdil, co mám z hovorů se Stankovičem zafixované v poněkud matnější paměti, že měl totiž poměrně silné kritické výhrady již na počátku šedesátých let k opusu STROP: protivila se mu inklinace Chytilové k natáčení některých scén tak, aby co nejlépe efektně „zabodovaly“ ve světě. Přesto její dílo po celý svůj život pozorně sledoval a některých jejích filmů si dosti cenil. Připomeňme si ale nejprve konkrétně, proč Stankovič tvůrčí přístup Věry Chytilové kritizuje a za co ho v několika případech naopak výrazně chválí.

²⁰⁴ In *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 399.

²⁰⁵ Úvaha Kamila Fily o Formanovi, zřetelně inspirovaná četbou knihy *Co dělat, když Kolja vítězí*, ústí do následujícího zobecnění: „Mnohé Formanovy filmy se totiž tváří jako politické, ale vždy uhnou od toho pojmenovat stav společnosti přesněji. Chtějí totiž zároveň jako zábava vydělávat; být napojeny na systém - a zřejmě těžko najít jiného filmaře, kterému se i z oblasti vážného umění (klasická hudba v Amadeovi) podařilo udělat zábavu tolik jako Formanovi. (...) Možná by stálo za to mírně poopravit všeobecné přesvědčení, že tvorba Miloše Formana promlouvá ke všem rozumným lidem toužícím po svobodě.“ Tento Filův článek *Polemika: Forman zosobňuje českou ideu o americkém snu* byl publikován 19. 2. 2012 na webových stránkách www.aktualne.cz.

Viz <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=733751>

Dodnes si velmi dobře pamatuji, jak silné vlny pohoršení a averze „napříč naším politicko-kulturním spektrem“ vyvolala Stankovičova recenze dokumentárního snímku T. G. M. – OSVOBODITEL s ironickým titulem *Krátký kurs masarykologie neboli memoriál knížete Vratislava*;²⁰⁶ většině lidí, s nimiž jsem tehdy mluvil, připadaly Stankovičovy odsudky filmu zbytečně přehnané. Po 23 letech zhlédl jsem ten snímek podruhé a pečlivě porovnával též polemiku Petra Václava se Stankovičovými argumenty; výsledek byl i pro mne překvapivý: „pubertální kritická metoda “Stankovičova (řečeno slovy P. Václava) vykazuje ve skutečnosti všechny znaky zralého kritického odstupu v situaci, kdy všeobecná národní euforie zachvacuje rozum a přání se stává otcem myšlenky. Tehdy Stankovič dělá právě to, co kritik dělat má: nepodléhá dobovému nadšení a pojmenovává velmi přesně podstatné důvody, proč je snímek T. G. M. – OSVOBODITEL povrchní a „lacinou aktualizací,“ vrcholící paralelou mezi T. G. Masarykem a Václavem Havlem. Pravdivost jeho postřehů z roku 1990 je dnes více než kdy jindy v minulosti naprosto zřejmá. Stankovičovi s jeho kulturní erudicí a historickou zkušeností musela pochopitelně vadit plytkost krátkých spojení mezi rokem 1918 a „něžnou revolucí“ stejně tak jako banalita krátkých spojení mezi textem a obrazem, což je pro režisérčin přístup v případě tohoto snímku tristně příznačné: schopnost pokorně se dobírat hlubších významových vazeb téměř úplně absentuje a „nejvyšší ambicí filmu je být ilustrací, což se ovšem díky neadekvátní metodě daří jen výjimečně.“²⁰⁷

Očividná skutečnost, že se Stankovič po listopadu 1989 (na rozdíl od jiných) nenechával opít převládajícími pocity nově nabyté politické svobody, je obdivuhodná tím spíše, že byl dlouholetým kamarádem Václava Havla. Přesto neváhá sarkasticky glosovat okázalý způsob, jakým Chytilová vytváří lacinou paralelu mezi Havlem a TGM a s pomocí rychlých efektních stříhů inscenuje a zvěstuje „nový smysl života.“ Režisérka se navíc 7. března 1990 těsně před premiérou vyjádřila, že lituje jedné věci, a sice že do filmu nezařadila záběry našeho nového prezidenta, a ihned přislíbila, že do další kopie tohoto svého

²⁰⁶ Viz Respekt, r. 1, 4. 4. 1990; též Příloha č. 5. Slavnostní premiéra „prvního filmu vyrobeného po listopadu 1989“ proběhla 7. března 1990 v pražském kině Blaník a v přímém přenosu ji přenášela i Česká televize. Snímek vznikl podle vlastního scénáře Věry Chytilové s kameramany Jaromírem Šofrem a Jaromírem Kačerem.

²⁰⁷ Viz Respekt, r. 1, 4. 4. 1990; též Příloha č. 5.

dokumentu záběry Václava Havla v Lánech coby důstojného následovníka T. G. Masaryka dodá. Tuto kopii jsem neměl k dispozici, je však pravděpodobné, že u nás existuje: na internetovém diskusním serveru csfd píše dne 23. 10. 2008 jeden z diváků filmu T. G. M. – OSVOBODITEL o „dodatečných naprosto nevhodných záběrech s Havlem.“

Jestliže jsme se z úvodu k televizní premiéře filmu z úst hlasatelky dozvěděli, že „esej Věry Chytilové se šťastně vyvaroval nostalgii i patosu,“ je na místě konstatovat, že pravý opak je pravdou. Tvůrci filmu se s velkou chutí a nekritickou adorací nechávají opájet velkými slovy (v kontradikci s tím srovnáme ostražitost a nedůvěru k verbálním proklamacím u Orwella i u Stankoviče; z historie je známo, že většinou čím více existuje slovních proklamací, tím méně bývají provázeny skutky); dokument se hemží oslavnými apely na naši vnitřní národní sílu a citáty a la „Vláda věcí tvých se navrátí...“, „Prorocství Komenského se naplnilo“, „Náš národ je svobodný a vstupuje do společenství svobodných národů“, „Žijeme v pohádce? (...) Vždyť přece je to skutečná skutečnost, v boji zvítězili ti, kteří hájili ideály spravedlnosti, zvítězil duch nad hmotou, pravda nad chytráctvím.“ (Právěže tohle se nestalo a Chytilová o tom také již v devadesátých letech i později často kriticky mluvila i točila další filmy.)

Stankovičova recenze končí slovy: „Umění filmového dokumentu, včetně stříhového, není jen stříhání, nýbrž především ochota a schopnost pozorně se dívat a naslouchat. Ale to je právě to, k čemu je ochotná a čeho je schopná pí Chytilová jen zřídka.“²⁰⁸ Nicméně všude tam, kde Chytilová touto schopností inteligentně a citlivě vládne, Stankovič její filmy oceňuje. V textu *Genius loci a zlaté české ručičky* z roku 1993 píše: „Na rozdíl od většiny ostatních recenzentů se nedomnívám, že by Chytilové GEN o opatu Opaskovi byl promarněnou šancí. Nedovedu si představit šanci, kterou by Chytilová mohla promarnit. Věci se samozřejmě sběhly tak, že v souboji se silnou osobností nevšedního formátu podlehla. Je třeba nezaujatě konstatovat, že přes všechny pokusy „na place“ opata ukřičet si ve střížně uvědomila, že to nejde, a na své poměry ustoupila značně do pozadí. Vznikl tak snímek nejen věrně předvádějící lidské kvality Opaskovy (portrét je totiž místem zobrazení lidských

²⁰⁸ Viz Respekt, r. 1, 4. 4. 1990; též Příloha č. 5.

kvalit, nikoli jejich přesahu, jak nás varuje Gogol), ale, doufám, i představující první krůček režisérčina sebeuvědomování. (...) Režisérka ponechala nedotčenu – promiňte to barokní adjektivní spojení – nesmlouvavou shovívavost svého partnera v dialogu, jemuž nakonec udala tón nikoli její ukřičenost, někdy dokonce přehlušená varhanami, nýbrž jeho soudnost a laskavý humor. Podle mě nejlepší Chytilové od PYTLE BLECH (1962)!²⁰⁹

V bilančním eseji *Český dokument se nemusí bát srovnání se světem* z roku 2000 Stankovič podrobně rozebírá dokument VZLETY A PÁDY, o kterém mj. píše: „Při druhém zhlédnutí poněkud vystoupily některé problematické stránky VZLETŮ A PÁDŮ Věry Chytilové, jakkoli je i nadále považuji za režisérčin nejlepší film vůbec.“²¹⁰

V rozhovoru s Petruškou Šustrovou *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce* Stankovič v roce 1996 říká: „Je zajímavé, že jeden z nejlepších filmů Věry Chytilové, ne-li vůbec nejlepší, je povídka o Boudníkovi podle Hrabala (z povídkového snímku PERLIČKY NA DNĚ – pozn. VH). Sice to končí nesmyslnou pseudosvatební scénou a takovou nějakou sebeprojekcí, že by o takového hezkého silného chlapa stála, ale Boudníka tam nezkreslila. Boudník tam dokonce vychází líp než u Hrabala. Hraje sám sebe; Chytilová má proti Hrabalovi výhodu, že je to film, ale nic na Boudníkovi v tom filmu nezkreslila. Působí věrohodně, není to žádná legenda, ale přímočarý chlapík, který si dělá, co chce – a nechce toho málo.“²¹¹

V již zmíněném textu Michaela Špirita *Stankovič o Formanovi* mj. čteme: „Všechny Stankovičovy kritické články jsou dostupné v knižním výboru *Co dělat, když Kolja vítězí*, ed. M. Š., Praha, Triáda/Revolver Revue 2008, Spisy A. S., sv. 3.“²¹² Autor samozřejmě ví, že pro zmíněný sborník texty vybíral a i když jich obrovské množství zmiňuje anebo více či méně obsáhle cituje, zcela vyčerpávající jeho výběr není. Nekritizuji nyní Špiritovu letitou editorskou práci, která si v mnoha ohledech zaslouží uznání; jde však o to, že hrozí reálné

²⁰⁹ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 107-108.

²¹⁰ Viz tamtéž, s. 218.

²¹¹ Viz ŠUSTROVÁ, P. *Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce*. Revolver Revue č. 33/1997, s. 319-320.

²¹² Viz text Michaela Špirita *Stankovič o Formanovi*, publikovaný dne 23. 2. 2012 na webu Revolver Revue <http://www.revolverrevue.cz/michael-spirit-stankovic-o-formanovi>

nebezpečí, že některé důležité Stankovičovy texty mohou být v novodobém politicko-kulturním diskursu opomíjeny (toto nebezpečí hrozí zejména v současné internetové době, jež leckdy inspiruje k lenosti vyhledávat si iniciativně další prameny vědomostí tam, kde jeden objemný sborník již existuje).

Je pochopitelně věcí názoru, které texty jsou více a které méně zajímavé; v přílohách č. 5, 6 a 7 najde čtenář této disertační práce příklady nekrácených Stankovičových textů, které se do sborníku *Co dělat, když Kolja vítězí* nevešly a jsou přitom pro pochopení konkrétních intencí a kontextů Stankovičovy kritické práce neméně cenné. Mám na mysli například skutečnost, že v příloze č. 6. *Filmy bez exhibice* podrobuje Stankovič velmi inspirativní kritice tvorbu „posvátné undergroundové krávy“ – Charlese Bukowského a svébytně tu glosuje třeba i filmy Jima Jarmusche, Akiho Kaurismäkiho či Atoma Egoyana. Z již citované Stankovičovy kriminalistické reportáže *Soud nad satanisty z Ruzyně* připomíná Špirit ve svém výboru alespoň několik (a velmi důležitých!) posledních vět; pro úplnější pochopení Stankovičových postojů a snah by však bylo dobré číst článek celý tím spíš, že textů tohoto charakteru neobsahuje kniha *Co dělat, když Kolja vítězí* mnoho.

Jak Špirit v KOLJOVI, tak i já v této práci citujeme ze Stankovičova rozsáhlého bilančního článku *Dokumentární film ve Varech nevítězí ani neprohrává*; text je však natolik analyticky bohatý a podnětný, že by si zasloužil být publikován vcelku. Stankovič umí znamenitě neotřele psát rovněž o celé řadě tvůrců, kteří nejsou veřejně populární a ani po slávě nikterak netouží; v článku *Dokumentární film ve Varech nevítězí ani neprohrává* je to například švédský filmový režisér Lars-Lennart Forsberg coby autor filmu MAMINKA MĚLA ČTRNÁCT DĚTÍ. Stankovič vypráví příběh filmu a současně ho komentuje takto: „Forsbergovi rodiče byli nezámožní lidé. Otec živil rodinu krejčovstvím, matka se starala o děti. (S manželem se seznámila na církevní škole a vzala si ho přes odpor rodičů; tatínek byl kazatel a chtěl z ní mít misionářku). Jakkoli se měli co ohánět, aby se postarali o rodinu tak početnou, vždy měli široké zájmy. Je obdivuhodné, na co všechno jim zbývala energie a jak dokázali své dcery a syny vzdělat. (Sedm dětí například absolvovalo klavírní kurzy na středoškolské úrovni, v rodině téměř všichni muzicírovali). Potud je příběh téměř čítankový a

zdá se, že se v něm schyluje k happyendu. V lednu 1958 si matka poznamenává do svého nesmírně pozoruhodného deníku, poté co poslední dítě přestalo být závislé na rodičích, jak se ukazuje, zlověstné: „Zase jsme sami.“ Režisér, který rozčlenil biografii svých rodičů do kapitol, nadepsal tuto výstižně názvem „Poslední bouře“. S tím, jak pominula hlavní životní starost a povinnost, jako by se uvolnily všechny vztahy i mezi oběma manžely. (Následující oddíl „Zlatá svatba“ mi připadá jako bezděčný, ironicky fatální, dokumentární komentář k závěrečné oslavě Dne Díkůvzdání v Allenově filmu HANA A JEJÍ SESTRY).

Oba se mohou naplno věnovat svým celoživotním zájmům. V první řadě teologickému studiu: v rámci švédského protestantismu se dostávají do zásadního názorového sporu. Přitom oba malují (na plátně vidíme otcovu nesmírně pozoruhodnou skicu z tchánova pohřbu za sněhové bouře), matka píše poezii a dokonce vydává knižně sbírku. Ve svém deníku píše o osudových okamžicích: „Ta pouta se pomalu uvolňují, ale neodvolatelně.“ A „jako místnost bez vzduchu si připadám ve svém osamocení.“ A tady si najednou divák začíná uvědomovat, že má co dělat s úžasným, jedinečným, do morku kostí tragickým příběhem o nevyočitatelnosti života. Životní empirie v něm obsažená jako by byla stvořená pro Ingmara Bergmana.

Forsbergovi rodiče byli oba nezvykle tvrdí lidé, ale ne tak ke svému okolí. Především jen k sobě navzájem. A matka byla tvrdší. Když se otec (který přes všechn respekt před ženou byl i sukničkář, což ovšem nikdy nehrálo v manželství vážnější roli) dostává do zdravotních problémů (embolie, infarkt), dává ho žena do útulku pro přestárlé. Přitom sama zůstává v rodinném bytě, poradí si i s úřady, které ji chtějí vystěhovat. Po roce otec umírá a za několik málo let také ona.

Na začátku i na konci filmu stojí režisér, sám už stařík, nad hrobem rodičů, označeným pouze číslem. Nahlas vyslovuje tu stěžejní otázku, otázku kterou všem, rodičům i dětem, položil život: „Drahá maminko a tatínku, kde se sen života stává živoucí lží?“ A pokračuje: „Jsem rád, že to mám za sebou. Ten kámen, který mi spadl ze srdce, dám na Váš hrob.“ Co dodat k tak pronikavému

nahlédnutí dovnitř něčeho tak definitivního? Jen to, že si nemyslím, že Lars-Lennart Forsberg by potřeboval se svým filmem vítězit v nějaké soutěži.“²¹³

Bylo by dobré, kdyby právě v případě díla Andreje Stankoviče nebylo v budoucnosti zapomínáno na opomíjené ve prospěch tak či onak proslulého či slavného; nic nebylo Stankovičovu charakteru cizejší. Abych uvedl příklad toho, oč může být čtenář kráceného Stankovičova textu ochuzen, uvádím na závěr této kapitoly část z jeho článku *Dvojí ikonografie debaklu* tak, jak původně vyšla v časopisu *Obsah*; v kráceném znění se o následujících asociacích filmu Elema Klimova LOUČENÍ s Formanovým filmem HOŘÍ, MÁ PANENKO, s Nápravníkovým „Obestínem“ ani se STÍNY ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ Sergeje Paradžanova nedočteme: „Společná posedlost požárem jako kataklysmatem – sotva tu něco opravňuje k tvrzení, že očištným – ostatně katastrofismem vůbec vrcholí /s odkazy tzv. stříbrnému období ruské kultury před říjnem 1917/ ve filmu LOUČENÍ podle novely Valentina Rasputina, který režíroval nový šéf kinematografie Elem Klimov. Zde již je na příkladě sibiřské vesničky Maťjory, ležící na ostrově, jenž má být zatopen při stavbě elektrárny, předvedena kompletní ohňová zkáza CELÉHO světa patriarchálních vztahů a tradiční morálky. Kdepak HOŘÍ, MÁ PANENKO! V neproniknutelné mlze, která vše zahalí než ostrov zpustošený erárním žhářstvím je zaplaven, lze rozpoznat mlhu v její absolutní dimenzi z Nápravníkova „Obestínu“: „Mlha je mlha, a co se vytrácí, to se už nikdy pak nazpátek nevrací. Pokud se vrací, tak poulí a zvrací a namísto paměti má dutou kouli.“ To tak, „Rusko v mlze“ H. G. Wellse! U ideového (nikoli však estetického) předchůdce zmíněných filmů, Sergeje Paradžanova, zaplavuje v STÍNECH ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ v okamžiku vraždy plátno rudá barva; vůbec mi nepřipadla jako krev. V ZNAMENÍ NEŠTĚSTÍ a v LOUČENÍ tato „rudá“ zcivilněla a zestetizovala se: stala se „reálnou“ potopou ohněm, ekpyrósis.“²¹⁴

²¹³ Viz *Dokumentární film ve Varech nevítězí ani neprohrává*. Lidové noviny, 13. 7. 2000.

²¹⁴ Viz STANKOVIČ, A. *Dvojí ikonografie debaklu (Ke klubové přehlídce nových a dříve zakázaných sovětských filmů)*. *Obsah*, leden 1988, s. 89 – 94.

Závěr

Neexistuje žádná zahraniční odborná literatura, zabývající se tvorbou Andreje Stankoviče či kteréhokoliv z dalších tvářistů. Filmům, na které se soustředí Tvář a Stankovič, se do určité míry věnuje ve svých knihách britský kritik Peter Hames – viz například jeho poslední knihu o československé kinematografii s názvem „Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition”.²¹⁵ Na straně 22 například čteme: „Podle A. J. Liehma historické náměty, které za stalinismu sloužily pouze jako nástroj bombastické politické propagandy, zdůrazňování a vytváření mýtů, se postupně začaly měnit v podivná vyličení současnosti“. Jak si diváci ve větší míře přivykali tomuto novému jazyku, „tím snadněji a obratněji mluvily historické subjekty tímto jazykem“.

Tvářisté konkrétně kritizovali v podstatě celou tzv. progresivní kulturní frontu šedesátých let (tedy nejenom „novou vlnu československého filmu“) a analyzovali poplatnost ideologii a uměleckou nedůslednost konkrétních děl či trendů. Citovaný A. J. Liehm i Peter Hames zůstávají naproti tomu u více či méně relativně pravdivých a inteligentních, leč současně také dosti konvenčních charakteristik, proč je to či ono společensky-politicko-kritické umění pokrokové a cenné – a dále nejdou. Navíc Peter Hames sice osvědčuje poměrně dobrou znalost mnoha českých kulturně-historických i ryze filmových artefaktů, avšak vedle spousty víceméně kvalitních autorů se soustředí hodně také na ty aktuálně úspěšné, kteří po umělecké stránce až tak mimořádní nejsou, ale stihli se již dostat do mezinárodního povědomí – což je další intence, která je s postuláty tvářistů v přímém protikladu (a proto se také není co divit, že hodnotné české komediálně laděné filmy jsou tu líčeny v ose LÁSKY JEDNÉ PRAVOVLÁSKY – OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY – VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ – KOLJA – MUSÍME SI POMÁHAT, přičemž Jiří Menzel je tu velmi sporně označen za „snad nejvýznamnějšího českého veseloherního režiséra“). Proto také nepřekvapí, že

²¹⁵ HAMES, P. Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition, Edinburgh University Press Ltd. 2009, ISBN 0748620818, 9780748620814, 264 stran.

se Hames zaštiťuje zprůměrovanou anketou českých a slovenských filmových kritiků z roku 1997, podle kterých byla MARKÉTA LAZAROVA vyhlášena nejlepším českým filmem všech dob." (V Kritické Příloze Revolver Revue č. 10/1998 Stankovič zmiňovanou anketu v mnoha ohledech úspěšně zpochybnil. Uvedu v této souvislosti symptomatickou historku o jeho „akčně nedemokratickém“ přístupu, jenž nepostrádal smysl pro humor: když jsem tehdy v roce 1997 nebo 1998 Stankovičovi říkal, jak si mi hlavní iniciátor zmíněné ankety Jiří Králík stěžoval, jak velké je množství různých názorů na to, které filmy jsou skutečně ty nejlepší a že on, Králík, sám dost dobře neví, které z nich preferovat, protože „demokracie je holt demokracie“ a on se cítí povinen respektovat celé názorové spektrum, Stankovič reagoval ráznými slovy: „Tak ať mě Králík požádá a já mu všechny ty filmy vyberu!“).

Pak pochopitelně nepřekvapuje, že v Čítance pro děti a mládež „Jaro 1968“, kterou vydal již v roce 1988 A. J. Liehm, nenajdeme ani jediný artefakt z časopisu Tvář, jejíž vydávání bylo po trapných průtazích opětovně povoleno teprve 18. 4. 1968 a další číslo mohlo tedy vyjít až na podzim. Když si nicméně Liehmovu Čítanku pro děti a mládež pročítáme, vidíme, že je tu řada textů Pavla Kohouta, Ivana Klímy, Ludvíka Vaculíka, Milana Kundery, A. J. Liehma, Ladislava Mňacha a dalších tehdejších „progresivistů“ včetně třeba i Gustáva Husáka. V kontrastu s tím je na místě připomenout, že sborník textů osobností publikujících ve Tváři mohl u nás vyjít v nakladatelství TORST teprve v roce 1995. „Dětem a mládeži“ je i z exilu roku 1988 sugerováno, že vlajkovými novinami svobodné diskuse v ČSSR byly převážně Literární listy a pokrok zastupují hlavně mluvčí „socialismu s lidskou tvář“, přičemž ti, kteří do tohoto tábora nepatřili, jsou tu sice zastoupeni také, ale jenom ve velmi okrajové menšině (Jiří Kolář, Emanuel Mandler).

S tímto v posledních desetiletích žel velmi běžným přístupem Hamese, Liehma, Hvíždaly a celé řady dalších autorů kontrastuje způsob, jak absorboval jakékoli vnější – a tedy i zahraniční – podněty a jak o nich referoval Andrej Stankovič. Ten totiž pokaždé vyzdvihoval jen a jen tak či onak svébytné a inspirativní texty a osobnosti. Například v článku *Krvavý román, bezkrevný film*²¹⁶ o Brabcově filmové adaptaci Váchalova *Krvavého románu* Stankovič

²¹⁶ Viz STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. Praha: Triáda, 2008, s. 101

připomíná následující pasáž z rozhovoru Fréderica Strausse na sklonku roku 1991, ve kterém zpovídaný italský režisér Marco Ferreri říká: „...bratři Coenové. Jásá se nad jejich režií. Ale nad jakou režií? Dobrá reжіe dokáže v jednom záběru skrýt alespoň pět dalších. U Coenů je záběr záběrem. Lze je číst jen jedním způsobem. Tapeta v pokoji Bartona Finka se odlepuje, to je dobrý nápad. Ale když ho používají pořád, ztrácí tenhle nápad na síle. Coenové mají málo nápadů a maximálně je využívají. To je přesný opak toho, co dělám ve svých filmech já: mám spoustu nápadů, ale využívám je co nejskromněji. To je reжіe...“.

Není od věci připomenout si kontext tohoto rozhovoru s Ferrerim, k němuž došlo u příležitosti uvedení jeho filmu DŮM ÚSMĚVU (LA CASA DEL SORRISO, 1990) na festivalu v Belfortu a který Stankoviče tak zaujal. Ferreri tu dále říká:

„...Myslím si, že američtí režiséři jsou naprosto stupidní. Jsou jako školáčky, kteří se ve třídě vždycky přihlásí s tím, že prý mají v hlavě spoustu nápadů, a pak jsou neústupní... Mladí američtí filmaři, kteří jsou dnes v módě, jsou jako ti staří američtí filmaři: rádi pracují podle pevného scénáře a obdivují sofistikovanost, všechno to, co já nemám rád... Píšu sice scénáře, ale zůstává v nich určitý volný prostor. A předtím, než začnu psát, jdu na místa mého příběhu – dříve, nežli vůbec začneme natáčet... Netrávím svůj čas natáčením zkoušek v kanceláři anebo v improvizovaném studiu, kde není žádná známka opravdového života.“

V čem mimo jiné tkví kořeny Stankovičovy očividné sympatie k těmto Ferrerihovo výrokům a postojům? V absenci falešné skromnosti. V nechuti k neplodně vlašnému autorskému projevu, ať již jde o režiséra anebo recenzenta. V příklonu k neotřelosti a spontánní imaginaci, oproštěných od rádobyartistických a planě ilustrativních kalkulů. V pokoře před aktem jakkoli bytostněji náročné tvořivosti, transcendující infantilitu po úspěchu bažícího ega. V lásce ke všemu nekaširovaně životnému a svobodně a s citem uskutečňovanému. Ferreri upozorňuje na nebezpečí přílišného usnadňování si práce (právě na toto téma má Stankovič ve svých filmových recenzích desítky úvah, viz například i titul jednoho jeho textu *Když se při filmování nepracuje, bolí z toho oči*²¹⁷, což ve

²¹⁷ STANKOVIČ, A. *Když se při filmování nepracuje, bolí z toho oči. Kritická příloha Revolver Revue, 2000, č. 18, s. 100-106. Též: STANKOVIČ, A. Co dělat, když Kolja vítězí. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008, s. 207.*

svých důsledcích vede k vytvoření sice možná na první dojem velmi obratně natočeného, ale v podstatě poměrně jalového dílka. U bratří Coenových (a u desítek úspěšných filmařů naší i zahraniční provenience) nejde však o lenost, nýbrž daleko spíše o tzv. nepravé aktivity v duchovním smyslu slova, na jejichž kritiku se ovšem Stankovič samozřejmě také soustředil.

Italský filmař cítil ke konci svého života čím dál tím silnější averzi k novinářům, a to také na MFF v Cannes, kde opravoval jimi formulované otázky a odpovídal jim velice lakonicky. V již citovaném interview s Frédéricem Straussem to Ferreri komentuje slovy, jejichž étos byl právě Stankovičovi extrémně blízký: „Ano, mezi mnou a novináři existuje určité napětí. Dneska slova podléhají devaluaci, to je jisté. Nechápu, proč se stále pokračuje v pořádání tiskových konferencí. Jsou tam i lidé, kteří dělají pornovidea, přehlídky videokazet, najdeme tam televizní funkcionáře a je těžké si pak vůbec promluvit s lidmi z filmové branže.“²¹⁸ Když čteme tyto Ferreriho výroky, uvědomujeme si, jak blízký musil být Stankovičovi také Ferreriho vyhroceně solitérský protest proti konvenčním společenským akcím, které se samotným natáčením kvalitního filmu nemají vůbec nic společného.

Právě Marco Ferreri a Ivan Diviš umějí (v rozhovorech, které poskytli) výborně verbálně vyjádřit, jak hlavním novodobým problémem je konformní chování intelektuální fronty, která namnoze zrazuje své poslání. Existuje tu také souvislost s undergroundovými texty českého folkaře Charlieho Soukupa (který bydlil na přelomu padesátých a šedesátých let v Jičíně a stal se Stankovičovým přítelem již ve svých dětských letech), orientované jak proti ideologizujícímu, tak i proti konzumnímu establishmentu, jenž v dnešní společnosti velmi výrazně přetrvává.

Marco Ferreri sdílí s básníkem a esejistou Ivanem Divišem (a neobyčejně podobně také s Andrejem Stankovičem) obavu, že žijeme v době, kdy pozitivnímu ovlivňování společnosti filmovým uměním mimo jiné také moderní intelektuálové. Tato Ferreriho nedůvěra k dnešním intelektuálům velmi přesně koresponduje s postojem Ivana Diviše, který v roce 1993 pro týdeník Respekt uvedl, že "intelektuál" je od latinského "intellego", což znamená "chápat, umět

²¹⁸ STRAUSS, F. Entretien avec Marco Ferreri - rozhovor s Ferrerim (vedl ho Frédéric Strauss na Festivalu v Belfortu) se nachází v *Cahiers du cinéma*, č. 451 (leden 1992) na stranách 32-33.

myslet", jenže dnešní intelektuál je „Ne-Muž“ a ve skutečnosti se tedy zabývá převážně nemužným žvaněním, kdykoliv odvolatelným, neboť si podle Divišových slov „nestojí za svým, otočí se, a kecá jiným směrem, chodí odnikud nikam“ a na rozdíl od básníka, jenž jazyk nezneužívá, intelektuál „sice taky vypovídá, ale o ničem“.

Srovnejme nyní tyto Divišovy charakteristiky s antiintelektualismem Marca Ferrerihho, kterému v šedesátých letech italská cenzura několik filmů vyloženě zničila. Přesto se zdá, jako by mu v roce 1973 více než nejhorší italská cenzura leželi v žaludku mnozí francouzští intelektuálové. Svou čerstvou zkušenost s jejich reakcí na VELKOU ŽRANICI vyjádřil tehdy slovy:

„Ve Francii provádí cenzorskou represi establishment prostřednictvím svých intelektuálů. Těm pánům ve Francii vadí především to, že VELKÁ ŽRANICE byla v Cannes uvedena jako francouzský snímek, a že je to film, který se dotýká těch "správných" citů, že portrétuje měšťáky. Právě tohle ty mocipány uvádí v zoufalství. Ten můj film nebyl nikomu promítán, a pak ho uvidělo 150 intelektuálů, novinářů a kritiků, a těchto 150 intelektuálů učinilo z tohoto filmu skandální záležitost. Tady ve Francii se nikdo nemůže vymlouvat na úřady, protože zdejší cenzura vydala skutečně pokrokový verdikt.

Pokusy o mocenské zásahy začaly teprve ve chvíli, kdy se s VELKOU ŽRANICÍ konfrontovali intelektuálové. Musím říci, že intelektuálové jsou součástí establishmentu a podporují ho. Jistěže existují také intelektuálové, kteří mají otevřenějšího ducha, ale v každém případě všichni poměřují, všichni mají nějaký metr na poměrování: tohle je příliš vpředu, tohle zas příliš mimo. Intelektuál se neodvažuje postavit se skutečnému problému. Neodvažuje se, anebo nechce pracovat pro revoluční změnu společenského statu quo - ačkoli právě to je ta jediná věc, kterou by dělat měl. Intelektuál o potřebě těch revolučních změn rád mluví, jenže práce na revolučních změnách neznamena o nich mluvit, nýbrž je třeba je dělat - a právě tomu se intelektuál vyhýbá. Intelektuál se pohybuje pokaždé v okolí mocných. Je mocí pohlcen. Vyrovnává se s mocí do jedné řady. Je uvnitř této moci.

Pokud jde o mne, snad již stokrát jsem říkal, že nemám pocit, že bych pracoval pro revoluci. Točím filmy v establishmentu, pro establishment, s penězi tohoto establishmentu. Ale mohu usilovat o vyjádření společenského

pesimismu tak, aby i ostatní dokázali konstatovat, v čem spočívají absurdní rysy tohoto establishmentu, této společnosti. Ale není to konzumní společnost, o kterou se mi jedná. VELKÁ ŽRANICE není filmem o konzumní společnosti. Nesnažím se obviňovat konzumní společnost. Odsuzuji společnost jako takovou. Proto, že protagonisté mého filmu hodně jedí, nemusejí přece ještě představovat konzumní společnost. VELKÁ ŽRANICE je snímkem se čtyřmi postavami, které žijí v naší společnosti - v té, která byla zamýšlena a organizována pro nás, kterou jsme si pro nás vybudovali. Ale nějaká konzumní civilizace ZVLÁŠŤ neexistuje. Společnost vždycky měla konzumní charakter."

Ve VELKÉ ŽRANICI se objevuje také narážka na malé Indy, kteří umírají hlady. Na otázku, nejde-li o konfrontaci hladovějících s přejídající se čtveřicí protagonistů filmu, reaguje Marco Ferreri slovy:

„Měšťáci často hovoří o malých Indech, kteří umírají hlady. Všichni mi říkají: taková hanba, hovořit v kontextu VELKÉ ŽRANICE o malých hladovějících Indech. I komunisté mi to vytýkali. Měšťák se ve filmu rád dívá na lidi, kteří nejedí. Dokonce má potom velmi vznešené pocity. Při sledování všech těch filmů o Indech, Brazilcích, Mexičanech a jiné chudině, která nemá co jíst, měšťák říká: "Taková hanba, taková nespravedlnost!" A mezitím pokračuje v jídle. To je trošku problém měšťáckého intelektuála, který má vždy pokrokové city, ale který přitom pokračuje v životě v pohodlí."²¹⁹

Tento varovný společenský pesimismus Stankovič do velké míry sdílel. Svě demaskující celoživotní aktivity konal ve prospěch oněch novodobých hladových outsiderů, o kterých mluvil Ferreri, a proti lobbistům, z jejichž vůle ti slušní hladovějí.

Akcent na sociální tematiku je charakteristickým rysem tvůrčího přístupu jak Marca Ferreriho a Andreje Stankoviče, tak také Karla Vachka. V kontextu Ferreriho výhrad k moderním intelektuálům stojí za pozornost také Stankovičovy výroky o filmech Karla Vachka – cituji po paměti jeho slova z roku 2000: „To víš, pokud jde o Vachkovy filmy, tam se nad divákem nepráská bičem děje nebo příběhu, takže ti naši filmoví kritici jsou líní anebo prostě neochotní vůbec ten film vnímat, hlavní je pro ně totiž starost o to, aby nebyli v

²¹⁹ GILI, Jean A.: Entretien avec Marco Ferreri. Ecran (Paris), červenec-srpen 1973, č. 17, s. 61-63 Abstract: Marco Ferreri talks about the reaction of French critics to his film "La grande bouffe".

rozporu s hlavním proudem tvorby – můžou se i mýlit, ale vždycky se musí mýlit s mainstreamem. A důsledkem pak je, že pokud jde o Vachkovu tvorbu, tak česká filmová kritika vlastně tají před publikem celou jednu větev kinematografie.“

Ve své eseji *Co dělat, když Kolja vítězí* Stankovič v této souvislosti uvádí: „Kdyby byl Karel Vachek – slovy Vladimíra Justa – „fenomenální bavič pouze jako režisér“, byl by všeobecně přijatelný jako takový hezký filmový dědoušek... To by však musel dodržovat základní zákon kulturního mainstreamu, který zní: jen si nic doopravdy nemyslet, nic opravdově nepromýšlet a hlavně neukazovat druhým, jak myslím, ale jen tiše stát ve stínu kameramana... stát v tom správném úhlu a gestikulovat tím správným směrem.“²²⁰

Ačkoliv samotný Vachek má vůči soudobým vzdělaným a moudrým intelektuálům veliký respekt, je na druhé straně na místě říci, že v našem „kulturním milieu“ je takových osobností poskrovnu. Filmový teoretik a publicista Michal Bregant v rozhlasovém pořadu *Co je to vachkovský film?* z cyklu Kacířské rozhlasové rozhovory v roce 2002 (zcela v souladu s postojem Stankoviče, Ferreriho a Diviše) říká: „Vachkův vztah k takovým jaksi ustáleným společenským zvyklostem, k takovému salonnímu intelektuálistu je samozřejmě absolutně odmítavý nebo vysmívavý, protože ten intelektuálský postoj je především neodpovědný. To je nabíledni. Jenomže svobodě, se kterou Vachek své filmy točí, této svobodě by se měla blížit svoboda diváka, který se na ty filmy dívá. A tohleto je výzva divákovi, neboť ty svobody je možná schopen spíš divák než kritik, který je navyklý referovat o obvyklých distribučních titulech. Když se podíváme zpětně na ty recenzní ohlasy, vidíme, že vlastně všichni ty Vachkovy filmy shovívavě přijmou, že je to taková zvláštnost, Vachek je takový solitér, ale stejně se na to nikdo z těch recenzentů pořádně nedívá, že prý jsou ty jeho filmy moc dlouhé a dal by se z nich sestříhat padesátiminutový pořad do televize. ...To je věc, která by snad mohla být i žalovatelná: je to projevy profesního selhání kritika.“²²¹

²²⁰ STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. s. 151.

²²¹ HENDRICH, V. *Co je to vachkovský film?* ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozhovory), hosté: Michal Bregant a Martin Ryšavý, 2002, 28 min.

Výraznou paralelou mezi Stankovičem a Vachkem je také jejich shodné přesvědčení o propojenosti vysokého a nízkého a o významu laskavosti v umění i v běžném životě. Následující Vachkova slova, pronesená na Letní filmové škole v kině Mír v Uherském Hradišti v roce 2006 u příležitosti projekce filmu ZÁVIŠ, KNÍŽE PORNOFOLKU, jsou velmi blízká také naturelu a přístupu Andreje Stankoviče: „...Víte, ten svět sestává opravdu z nízkýho a vysokýho a všechno to má zásadní vliv a jde vlastně o to, aby člověk byl hodnej, a aby uměl ta slova, která znamenají různý jevy ve světě, vyslovit tak, aby byl i k nim hodnej a aby ho napadlo, co se s tím dá dělat. Proto já se tak obdivuji panu Závišovi, že on má některé výrazy, který jaksi vyjadřujou věci velmi těžké a on je dokáže zazpívat krásně, to jest bejt k těm věcem hodnej...“.²²²

Připomeňme v této souvislosti již citovaný výrok Karla Kryla, že „ve chvíli, kdy chci bejt živej,...musím mít taky ty chyby.“ Protest proti uměle schematizujícímu oddělování tzv. vysokých a nízkých prvků v lidském životě a v jeho kultuře čiší jak z díla Karla Vachka, tak také z intencí nejrůznějších umělecky i filosoficky laděných textů tvářistů a jejich následovníků (například Petra Rezka); toto téma by podle mého soudu stálo za samostatnou hlubší a zevrubnější analýzu. Na jedné straně jde o to, neslevovat z mravních nároků a objevovat a vynášet na světlo reálné zlé vlivy tam, kde je konvenční černobílá společenská etika nevidí, ale na druhé straně jde také o to umět velkoryse a citlivě chápat i nižší projevy lidskosti všude tam, kde jsou spíše neškodné a naopak patří k inspirativní povahové svéráznosti konkrétního člověka. Jde tedy o to, nejprve si umět chyby přiznat, pojmenovat je a posléze je třeba i karikovat, avšak současně dokázat i s vlídným pochopením glosovat chybičky, které jsou spíše úsměvné než mravně nebezpečné – jakkoli moralisté, vytvářející některým společensky úspěšným jedincům aureolu téměř svatých a jiným zase stigma „sviňáků“, oplývají povětšinou téměř mizivým citem pro spravedlivé stanovení nuancí takových distinkcí.

Naproti tomu Stankovič si byl podobně jako Vachek anebo Kryl dobře vědom, že k lidskosti patří i její nižší prvky a konformně společenskému velebení „toho správného a zdravého“ umění se dovedl výtečně parodicky vysmívat; uvedu nyní následující příklad ze své knihy *The Fucking Long Good-*

²²² Osobní archiv Vladimíra Hendricha.

bye: „Na sklonku bolševickejch osmdesátejch let kritizoval redaktor jednoho plzeňského plátku Jima Čerta za to, když na pódiu při vystupování vulgárně nadával, že se může na celý hraní vysrat, jestli mu někdo z toho SSM, co ten koncert organizovalo, nedonese pivo. Nebejt prej toho, bylo to Jimovo hudební i pěvecký vystupování opravdu úchvatným zážitkem. Proč si takhle úplně zbytečně kazí tu svoji reputaci doopravdy výsostného umělce? Vyprávím tenkrát tuhle historku v hospodě U Jelínků Stankovičovi, a on povídá, no jo, to Jimovo umění bylo samo o sobě nejspíš úplně v pořádku, jenom ten umělec vadil, takhle mu zakroutit krkem, nebyl by pak s tím uměním už vůbec žádný problém.“²²³

Aktuálnost Stankovičových, potažmo tvářistických životních postojů je dnes nasnadě tím spíše, že charakter soudobého konformismu u nás je svým způsobem ještě bezohlednější, než byl ten předlistopadový. Jak říká v pořadu o Mejlovi Hlavsovi *I neštěstí, i smrt, je lepší nežli nehybný močál* Ivan Martin Jirous: „Nezávidím dnešním mladým generacím, že žijou v týhle době. My měli nepřítelů jediného a jasnýho: bolševika. Ale s tolika rozmanitými vnitřními i vnějšími nepřáteli, jaký mají současný mladý lidi, bych se potýkat nechtěl.“²²⁴ Tím spíše potěší, že na FAMU vyrůstá generace mladých lidí (Jakub Felcman, Jiří Forejt a další), které Stankovičovy postoje oslovily a pokoušejí se proti přetrvávající a převládající společenské inertnosti bojovat.

²²³ Viz HENDRICH, V.: *The Fucking Long Good-bye & Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*. Praha: Votobia, 1999, s. 79 -80.

²²⁴ HENDRICH, V. *I neštěstí, i smrt, je lepší nežli nehybný močál*. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 25. 3. 2006, 147 min.

SEZNAM PŘÍLOH:

- 1) dopis Andreje Stankoviče Gabrielu Gösselovi (18. VI. 1964)
- 2) dopis Andreje Stankoviče Gabrielu Gösselovi (28. IV. 1965)
- 3) dopis Andreje Stankoviče Gabrielu Gösselovi (20. VII 1964)
- 4) rozhovor s Andrejem Stankovičem o knihovně Pražského Hradu
- 5) Krátký kurs masarykologie neboli memoriál knížete Vratislava – recenze Andreje Stankoviče
- 6) Filmy bez exhibice - recenze Andreje Stankoviče
- 7) Vražedné mlčení - kriminalistická reportáž Andreje Stankoviče
- 8) diskuze Nad stavem současné české kinematografie a filmové kritiky
- 9) diskuze Problém autorství v naší soudobé filmové kritice
- 10) diskuze Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče
- 11) Hendrich, V. Život a doba (nejenom) Pavla Melounka - Poněkud jiný pohled

PŘÍLOHA Č. 1

Pardubice 18. VI. 1964

Milý Gabrieli,

nejprve odpusť, že píšu po takových hadrech, ale jak už to bývá, zapomněl jsem doma dopisní papíry (jsem na noční šichtě) a mám k dispozici jen tuhle svoloč. Se mnou je dosti zle a bude ještě hůř. Potkávám všude samé přízraky a zjišťuji, že se jimi staly mojí vinou vesměs. Chlastat se stává holým nezbytným, nutným k tomu, aby zůstala zachována tato nejvýše organizovaná posraná hmota. Ty se máš, neboť pro Tebe platí ještě, že ešus je zhmotněné jsoucno. Abych poněkud konkretizoval své průsery, potkalo mne velké neštěstí, a sice musím už brzy jít k pohovorům na vysokou, takže pohlédnu do tváře své blbosti, t.j. své [raní], ale k světu se mající senility, a to je samozřejmě, jako každá formulace, do níž se blbost [nečitelné], jenom nevinný šepot toho hovada do ouška vábně vycifrovaného coby kornoutku, který se třese utajovaným blahem. Takové táčky s malou dušičkou známe, není-liž pravda.

A proto raději něco o záležitostech všeobecně geniálních. Doufám, že moje máti Ti už poslala ty věci, co jsem Ti slíbil, já jsem to totiž ušil na ni, protože se bojím všech všech úradů, natož poštovního a jakýchkoliv zaměstnanců a pozemšťanů. Než bych si šel sám koupit tavený sýr Niva, raději suším hubu. Takže volím lepší alternativu, a sice 993 dní obleženého Leningradu. Jak vidíš, stále vedu svou.

Neposlal jsem Ti tu Zahradní slavnost od toho Havla, jak jsem Ti původně nasliboval, nemohu to však ve svém bordelu za žádnou cenu najít. Máš tam na místo toho [nečitelné], to svýho času vyšlo v Květnu, než pán emigroval od Gomulky do Paříže. Myslím, že se Ti to bude líbit. Nevím, zda jsi slyšel, že Kulturní tvorba bude v nejbližší době přidělena na stranický orgán pro věci kultury, t.j. bude tribuna [nečitelné]. Asi že budeš informován o posledním řečnickém bravurním kousku s. Nováka o [nečitelné], blábolilo se mimo jiné o tom, že otcové si mají hledět myšlení svých dětí, to byla bezprostřední reakce na šprýmovnou historii; čtení se odehrálo den předtím; byla totiž beseda Jeho jasnosti s vysokoškolačky a jedna holka jen tak mezi řečí říká, že u nás nemůže dojít k Maďarsku, protože všichni jsou příliš lhostejní a posraní. No a to se střetlo s živou odezvou, ke slovu přišel i umělý chrup, ten nejvzácnější z umělých chrupů, v němž byla dotyčná vynesena ze Španělského sálu až do povolané otevřené náruče. Po asi tříhodinovém pokračování věc přišla k zajímavému happy endu, ukázalo se, že jde o dceru krajského tajemníka. Takových věcí bylo víc. Na filosofii byla

beseda s novináři z Rudého Práva, a padla otázka, jak je možné, že se v tisku píše o jednomyslném rozhodnutí ideologické komise, pokud jde o dokument o stavu kulturních časopisů, když s. Kladiva [Jaroslav Kladiva?] (její člen, prorektor university) se soukromě vyjádřil, že on sám byl jedním z těch, kdo hlasovali proti. Na druhý den byla celá ideologická komise, obohacená o některé profesory vysokých škol na koberečku na ředitelství naší reklamní agentury. Nu a tak stále dokola. Ale jak vidíš, všechn papír, co mám, je už popsanej.

A proto

Ať žiješ Andrej

PŘÍLOHA Č. 2

Pardubice, 28. IV. 1965

Gabrieli,

chystám se napsat už delší dobu, ale nějak se mi to stále nevedlo. Je to ode mě svinstvo, ale co proti sobě zmůžeš. Takže jak vidíš, všechno darebáctví je na mé straně, čímž odpadají všechny další dohady. Byl jsem mezitím i jednou v Praze, ten týden před Velikonocemi, kdy jsem Ti myslím o tom psal, ale tupost mi včas nedovolila včas zatelefonovat (kromě toho jsem Ti přirozeně psal tak pozdě, že jsem Tvou odpověď našel na stole až po návratu do Pardubic), nicméně jsem se v neděli dohadoval, že bys mohl být jako vždycky na Wilsonáku, ovšem tam jsi pochopitelně nebyl, když jsme neměli nic doplněno. Tak jsem tedy, chca nechca, pil pivo s věřiteli nemaje peníz jako obvykle. Doufám, že můj výklad je dostatečně iracionální k tomu, aby jej bylo možno považovat. Jak jsem vyrozuměl, nezmínil jsem se o tom, že jsem dostal [nečitelné – Poua?] a ty své věci zcela proti napsaným pravidlům pošt o doručování. Předpokládal jsi správně, že chci jet na prvního máje do Prahy, nebude to sice tak angažované, jak si možná myslíš, ale, jak říkají staří soudruzi, člověka nepředěláš. Přijel bych už v pátek k večeru, a tak bych Ti zavolal na směnu. Není to ovšem zcela jisté, že pojedu, v případě, že se na to vyseru, pošlu Ti o tom krátké komuniké. Přeložím také Tvůj přípis do angličtiny a přivezu Ti ho sebou nebo Ti ho pošlu. Pakliže mi to nevyjde tenhle týden, přijedu určitě osmého května, t. j. tu další sobotu. A to bychom si zase domluvili, i když bych neměl tolik času jako na prvního máje, určitě bychom se nějak sešli. Je ale dosti pravděpodobné, že pojedu tenhle pátek. Tak se tedy Gabrieli nezlob, svět je zlej a my jsme ještě horší. Doufám, že tentokrát nám to vyjde a uvidíme se.

Ať žiješ

Andrej

PŘÍLOHA Č. 3

Semtín 20. VII [1964]

Gabrieli,

zdá se, že jsi zase zaneprázdněn rybolovem (nebo je to tentokrát jednocení cukrovky, popř. pěstování žampionů v opuštěných štolách), a tak je tedy řada na mně. V minulých dnech uplynul rok od mé superarbitrace. Mimoděk jsem to oslavil několikadenní opicí v Praze. Začalo to vynikajícím způsobem už v Pardubicích, kam jsem si přijel (měl jsem dovolenou) pro prachy. Pil jsem s jednou svou známou a když jsem se kolem jedné hodiny vracel domů, chtělo se mi chcát. Zastavil jsem se tedy za rohem. Bylo to na liduprázdném náměstí, kde nesvítí jediné světlo. Měl jsem se už k odchodu, když najednou vylezl z výklenku jako deus ex machina esenbák a skoncoval s touto výtržností s tím, že budím veřejné pohoršení (zřejmě jsem ho pochcal a tím probudil). Já jsem mu měl na to namítnout, že nic nebudím, že chčiju, ale neměl jsem tolik duchapřítomnosti. Stále do toho pletl nějakou košili, kterou budu utírat a chtěl po mně za můj neslýchaný čin padesátikorunu. Asi tři čtvrtě hodiny jsem mu spílal a měl jsem dialektické poznámky k věci, jakože je-li za blbost pokuta, budou za ní také prémie a podobně, což si on horlivě zapisoval. Mám teď plnou kapsu trestných bloků, protože ke konci diskuse jsem se sotva držel na nohou, a on už pomalu začal osychat, a tak jsem mu zaplatil a odešel. Myslím ale, soudě podle obsahu mého proslovu o kvalitách naší bezpečnosti, že co nevidět se objeví přede mnou dva nenápadní pánové^{*)}. Doufám, že při tvém návratu z vojny se ještě budu moci legitimovat (v případě, že mi někde odmítnou nalejt, že mi není osmnáct, naposledy se mi to stalo před půl rokem v hospodě, kam chodím deset let). V Praze jsem byl také u soudu na odvolacím řízení s jedním kreslířem Lidákem, který, pamatuješ-li se na prohlášení ke stavu kulturních časopisů, t. j. průser především Svitákův (který teď mimochodem, což je prdel, dělá ideologického poradce v katolické Charitě, to je obchod chrámovými potřebami, když ho z Filozofického ústavu akademie věd vyhodili nakonec i s celým stranickým výborem, který ho odmítl vyhodit – přirozeně, protože tam byli takoví lidi jako Kosík a podobně), namaloval státní znak se Švejkem, jenž má dva lví ocasy a lipový ratolesti^{**)} a za to původně dostal rok nepodmíněně za urážku prezidentského majestátu. I když ty lipový

^{*)} tedy ne Petr a Pavel, nebo Cyril a Metoděj [poznámka A. S.]

^{**)} pod ním bylo napsáno Pravda vítězí [poznámka A. S.]

ratolesti, jak správně namítal obhájce, lze koupit v každém papírnickví. Nakonec to dopadlo tak, že Procházka (ten grafoman scénarista, co je členem ÚV) byl orodovat u Nováka a tak to předělali na podmínku. Jde samozřejmě o věc [nečitelné], která se nedostala do tisku. Není to nějaký genius, ten Lidák, ale sympaticky provokoval. Budeš mít jistě teď ság už dost, takže se už raději na to vyseru. Pošlu Ti zároveň poslední Tváře, bude Tě zajímat především proto, že je na tom vidět naprosto jednoznačné distancování od všeho humbuku, bordelu a harampádí i když dnes už je takový bontón ignorovat vrchnost, tady se to praktikuje zvlášť zjevně. Tím samozřejmě není ještě všechno v pořádku, ale je jistá pravděpodobnost, že se to vystříbří. Pokud jde o mne, jak vidíš, nic se neděje, a asi taky se nic dít nebude (tím nemyslím Tvář, tam snad někdy koncem roku vyjdu najevo), ale jsou i důležitější věci.

Nuže, ať žiješ,

Andrej

PŘÍLOHA Č. 4

ROZHOVOR S HRADNÍM KNIHOVNÍKEM

(Český rozhlas, pravděpodobně rok 1996; přesné datum ani stanici nebylo možné v archivu ČRo zjistit)

Reportérka: Pane Stankoviči, proč se Vám říká Nikolaj, když se jmenujete Andrej?

Stankovič: To vzniklo omylem. Když jsem začal studovat v sedmapadesátém roce a přišel jsem na Kolej 5. května, tak nynější syndik Syndikátu novinářů Rudolf Zeman, jsme se představili a pak on ještě studoval, zatímco já jsem odešel hned do hospody, a když tam on večer za mnou přišel, tak mi omylem řekl místo Andrej Nikolaj, zatímco já jsem si jeho zapamatoval i v hospodě a říkal jsem mu Rudolfe a stále mu tak říkám. *(smích)*

Reportérka: A Vám stále říkají Nikolaj!

Stankovič: A Nikolaj se velice ujalo a já vcelku jsem to akceptoval z toho důvodu, že jsem se jmenoval po otci Andrej a je mi milejší omyl než nedostatek invence.

Reportérka: Dnešní kolokvium natáčíme v takové veliké místnosti, vypadá to tady jak na zámku, jsou tady kolem od stropu dolů takové krásné regály, police plné knih.

Stankovič: Řekl bych, že je tady tak dvacet tisíc svazků, i méně možná. Ono se to nezdá, ono to je totiž, knih je vždycky mnohem víc, než kolik se jich zdá. *(smích)*

Reportérka: (...) Takže natáčíme v hradní knihovně s panem knihovníkem, který mne opravuje, takže kde?

Stankovič: Natáčíme v knihovně Kanceláře prezidenta republiky, v historické místnosti této knihovny, neboť tato knihovna byla zařízena architektem Josipem Plečnikem z Lublaně, na počátku dvacátých let. Teď o tom vzniknul zajímavý film, který doporučuji posluchačům, od režiséra Kouteckého. Je to prostě ta místnost, kudy šly dějiny původně. Není to již jen pouhá knihovna a muzeum, ale šly tady dějiny, protože napřed to byla pracovna Tomáše Garriguea Masaryka, pro toho to ten Plečnik zařídil. Posluchači to nevidí, ale je tady například vysoký psací pult, který po jednu dobu byl téměř odepsán, protože sloužil v místních hradních garážích jako stolek pro zapisování prezence řidičů.

Reportérka: (...) Kdy vlastně ta knihovna začala?

Stankovič: Knihovna vlastně tady začala být až po roce 1945, vlastně to byly ale jen takové zárodky její existence. Předtím sice tady byly knihy porůznu, po sekcích, byli tady i knihovníci, kteří se o to starali. (...) A vlastně ta knihovna se konstitovala až

teprve pořádně vlastně, až tak říkajíc, za komunistů. Protože, původně v Masarykově pracovně byla jeho knihovna vlastní profesorská, tahleta knihovna je nyní majetkem Ústavu Tomáše Garriguea Masaryka, který ovšem nemá potřebné prostory, takže knihovna, která byla doplňována v době, kdy ji spravoval Ústav marxismu-leninismu a doplňována prý kvalitně, totiž nákupem zahraniční literatury cizojazyčné, tak má dneska 280 tisíc svazků, ale nemůže tu být jednak z důvodů prostorových a jednak protože závěť Masarykovou bylo stanoveno, že tato knihovna má být přístupná veřejnosti. Ovšem je v různých depozitářích, ta kvalita těch depozitářů je různá, takže nelze tvrdit s jistotou, že ty knihy jsou úplně v pořádku. Tak až se najdou prostory na to, aby byla tedy veřejně přístupná, tak bude veřejně přístupná. No a po únoru přišli všelijací knihovníci, jako například jmenuju František Buriánek, František Nečásek, autor *Mládí Klementa Gottwalda*. A tak tu sice bylo to právo povinného výtisku, ale tehdy v padesátých letech to bylo velice mizerný, ta knižní produkce, pak byl slabý záchvěv tak asi tří, čtyřletý okolo toho roku šedesát osm, především před ním a to tady je pár knížek takovýchto slušných tohoto typu. Teď v podstatě vlastně se to upravilo, takže se nakupuje tak, jak má asi knihovna nakupovat. Tato knihovna, která teď je zde umístěna, ta tady slouží jen potřebám úředníků Pražského hradu.

Reportérka: Co bylo takovým základem té knihovny po tom roce 1945?

Stankovič: Po roce 1945 tady byly především knihy, které byly tak porůznu, po sekcích. Je toho tady poměrně nepatrný zbyteček a především to je tedy právnická literatura, již je tady poměrně ucelený zajímavý soubor. To jsou knížky tady v levém rohu nad tím psacím stolem prezidenta Masaryka, hodně vysokým, protože pan prezident Masaryk měřil metr devadesát, takže má i přiměřeně vysoký psací stolec. A nad ním je rakousko-uherský zákoník, prvorepublikový zákoník, pak jsou tu judikáty Nejvyššího soudu z první republiky, což nemá ani Nejvyšší soud, pokud jsem informován. Nabízel jsem to, ale nebylo to Nejvyšším soudem využito, ta nabídka.

Reportérka: Vy tady máte jenom odbornou literaturu nebo taky beletrii? Já jsem ve vedlejší místnosti viděla knížky Bohumila Hrabala.

Stankovič: Bylo to zaměřeno původně na tu literaturu servisní, ale výběrově nakupujeme i literaturu krásnou, jako beletrii. Snažíme se, aby ta knihovna prostě tvořila jakýsi kulturní celek a to z toho důvodu, že tato knihovna, když jsem sem přišel v říjnu 1990, byla opravdu nejhorší knihovnou, jakou jsem kdy v životě viděl. V první fázi to bylo čištění Augiášova chlívka, ale strašlivýho, protože ten chlív vzniknul více méně metodicky. Metodicky vzniknul tak, že do roku 1990 tady bylo právo povinného výtisku, a když přicházely ty balíky s těmi knihami, protože to byla jednotná knižní distribuce, tak to chodilo všechno najednou, byly vždycky ty týdenní novinky, jak si zajisté posluchač vzpomíná, ve čtvrtek to tuším bylo. A když přišel ten příslušný týdenní

balík, tak tehdejší kancléř se podíval do toho, co ten balíček obsahuje, potřebnou literaturu si vybral a zbytek šel do této knihovny. No a ten zbytek, to bohužel... je známo, že zejména v osmdesátých letech vycházely už poměrně slušný knížky, dosti zhusta, že? Nebylo to úplně marný, vycházela spousta slušných knížek, překladová literatura nebo i některá odborná a tak dále. A z této literatury se sem nedostalo ale vůbec nic, zato se sem dostávaly takové brožurky, jako například *K úkolům odborů po 14. všeodborovém sjezdu*.

Reportérka: Takové ty červené brožurky to byly...

Stankovič: Ano, ano, takové brožurky jaksi brožované, skutečně s měkkými deskami.

Reportérka: Paperback.

Stankovič: Ano, ano, takový ten embryonální paperback. (*smích*)

Reportérka: Když se vrátíme do toho října roku 1990, když jste sem přišel, jak jste to čistili?

Stankovič: Já jsem prostě bral knihu po knize, a co jen trošku šlo, jsem ponechal. Je tu kupříkladu, může to možná i někoho zklamat, ale my máme přece jenom takovou povinnost tady uchovávat veškerou literaturu týkající se prezidentů a o nich. Takže tu máme třeba i dvojsvazkové spisy Antonína Novotného a ty jsou zařazeny normálně v knihovně, protože pokud jde o literaturu o prezidentech, tak jsme jakousi knihovnou základní. (...) Ač to sám nečtu a ani nikdy číst nebudu, tak přeci jenom jsem tyhle ty knihy pro eventuelní badatelskou potřebu ponechal.

Reportérka: Dobře, takže teď si popovídáme trošku o Vás. Vy jste mi vyprávěl o své diplomové práci, jakou jste napsal diplomovou práci?

Stankovič: Napsal jsem diplomovou práci na svou dobu zcela neobvyklou, obhájil jsem ji v roce 1975 a téma mně bylo zadáno v roce 1971.

Reportérka: Počkejte, vám bylo zadáno nebo vy jste si zadal?

Stankovič: Já jsem si to sám vybral tedy a s kyselým obličejem to bylo akceptováno a téma bylo *Podíl Josefa Floriana na vývoji české krásné knihy*. Nebo pardon, já jsem to řekl nesprávně ten název, opravuji, *Význam Josefa Floriana pro vývoj české krásné knihy*. Ten název bylo nutné opravit, protože on měl ještě potom svou historii. A když jsem tu diplomku obhajoval... Musím říct, kdo byl Josef Florian nejprve. Josef Florian byl moravský katolický vydavatel, který se opravdu zasloužil, mimo jiné, o podobu české knihy, ale také se zasloužil o takovou jistou intelektuální renesanci českého katolicismu v době mezi dvěma válkami. Stačí vyjmenovat, že mezi jeho spolupracovníky byli Deml, Čep, Durych, jezdil tam Zahradníček, Halas s Vančurou se s ním stýkali a tak dále.

Reportérka: Já doufám, že to jméno je na Moravě dostatečně známé, i když jste ho připomněl, tady pana Floriana.

Stankovič: Já myslím, že je to jméno, které by mělo být známé, protože Josef Florian sem uváděl také ty hodnoty, jichž si později všimli teprve někteří třeba o dvacet, třicet let později, jako například byl prvním vydavatelem knihy Franze Kafky v Čechách. Kafkova *Proměna*, to byla první knižní publikace Franze Kafky, a to bylo ve Staré Říši. Nemluvíme o Chestertonovi a takovýchto věcech, které on vlastně také objevoval.

Reportérka: A velmi záhy vydával, že?

Stankovič: A vydával velmi záhy, ano.

Reportérka: Pokud jsem viděla nějaké knížky, které vyšly ve Staré Říši, tak ta úprava těch knížek a vůbec ta úroveň byla téměř bibliofilská.

Stankovič: Ano, jistě. Bibliofilie, to často znamená jenom povrch a prázdnotu uvnitř, ale on právě jaksi vydával hodnotné knihy v bibliofilské úpravě.

Reportérka: Takže to byla vaše diplomová práce.

Stankovič: Protože jsem byl takzvaný věčný student, ovšem s *happyendem*, protože jsem dostudoval - věční studenti obvykle nejsou s *happyendem* (*smích*) - tak protože už nebylo jiné pomoci, tak z čirého zoufalství jsem tedy tohleto téma obhájil, i když můj vedoucí diplomové práce to komentoval slovy: „Tato diplomová práce nebyla napsána za účelem obhajoby diplomové práce!“ A skutečně, i když jsem z ní dostal dvojku, tak za několik let nato vyšla v Mnichově v nakladatelství Opus Bonum nynějšího břevnovského arcipata Opaska a nyní vyjde ten text ve Votobii. No a sedmisetstránková bibliografie, která je soupisem všeho, co tedy Stará Říše vydala, přesněji řečeno analytickým popisem toho, to vyjde snad někdy později.

Reportérka: To musela být hrozně hezká práce-nepráce.

Stankovič: No, už jsem čtyři roky hlídal a přitom jsem to dělal tak, že jsem tedy šel z toho Šternberského paláce, kde jsem hlídal obrazy, říkalo se tomu „chodit spát pod Rembrandta“, nastoupil jsem tam tři dny po loupeži tří cenných obrazů jako posila. Tak vždycky, když jsem dohlídal, tak jsem šel do restaurace u uhelných skladů, tam jsem si dal menší snídani a na osmou hodinu jsem šel do archivu Památníku písemnictví a tam jsem pracoval na shromažďování materiálů pro tu diplomku. A takhle jsem trávil asi čtyři roky přibližně.

Reportérka: Ale nepsal jste jenom diplomovou práci, ale taky poezii.

Stankovič: To se jako samo udělá, taková věc, že jo. (*smích*) To nelze považovat za práci. (...)

Reportérka: Máte tady klid na práci?

Stankovič: No... tak ono... klid na práci, abych tak řekl, že jo. (*smích*) Nakonec, když prostě to mermomocí musí být, tak si ho člověk musí udělat. Ale přece jenom to fluidum toho úřadu, to prostě člověka... není to fluidum pracovny toho, kdo něco píše, je to prostě fluidum úřadu. I když se tedy nedá říct, že bych byl nějak přetížen nebo

podobně... (*smích*) Ale jednu dobu jsme byli o patro výš, probíhala totální rekonstrukce té knihovny, vyhodilo se dvanáct tisíc svazků, já jsem prostě to probral kousek po kousku, takže tu dobu, než se to uvedlo jakž takž do pořádku, to byla práce obrovská.

Reportérka: A co hradní úředníci, čtou hodně, jsou to čtiví lidé?

Stankovič: Já bych to řekl takhle, mně se zdá, že jsou, i jako všude jinde, že je tady pár lidí, kteří čtou, kteří jsou jaksi čtenáři informovanými a vzdělanými. Pak je tady spousta lidí, kteří to potřebují především pro tu práci tady, půjčuje se právnická literatura, chodí sem do sbírek zákonů, xeroxují si to, máme tady technické vybavení už jakýs takýs, i když to počítačové zpracování je tady až od roku 1994, kdy se s tím začalo. Je to takový trošku luxus, já myslím. Ale tak jak si myslím, že v hradní knihovně má být trochu luxusu. (...) Tahleta knihovna je knihovnou servisní, která slouží momentálním potřebám Pražského hradu, podle toho se také zčásti doplňuje. Jsou dvě hlediska, podle kterých ji doplňuji, jednak je to tedy to hledisko odborné a za druhé hledisko kulturní. Jde mi také o to, aby prostě ten nákup knih, který nyní děláme, protože už právo povinného výtisku tady není, to už je málokde, to mají jenom ty národní knihovny, tak aby ten nákup prostě představoval určitý průřez kulturní částí té knižní produkce. (...)

Reportérka: Ale tady nejsou jenom české knihy, já se dívám, že tady máte *Encyklopedii Britannicu*, dobře, slovníky...

Stankovič: Mezi okny, kterými je vidět jedno z nejpěknějších panorámat Prahy, jaké je v Praze k vidění, tak mezi nimi tady máme i nějakou literaturu cizojazyčnou, kterou bohužel tedy jsme převážně dostali. Je to tak, že, bohužel, na nákup cizojazyčných knih tady jsou prostředky jenom omezené a tak tedy pokud se nakupuje cizojazyčná literatura, tak se nakupuje na přímou objednávku úředníků Pražského hradu nebo pana prezidenta. Tohleto jsme získali například od *British Councilu*, ten nám dal knih za 15 tisíc liber, je v tom *Encyclopedia Britannica* a všelijaké příručky tady potřebné. A máme tady nějakou literaturu zase jiného původu, když se po revoluci, tedy po listopadu, přesněji řečeno, sem vozili knihy ze Spojených států, tak jsme taky si urvali svůj nějaký nepatrný podíl. Bohužel, pokud jde o cizojazyčnou literaturu, tak opravdu tady jako je třeba se obrátit někam jinam. Tady v hradním areálu číslo 32 ve Zlaté uličce je deponována část knihovny Středoevropské univerzity, která pravděpodobně představuje jeden z nejlepších souborů uměnovědné literatury, jaký tady v Československu je. A využívá toho tak nanejvýš, myslím, katedra dějin umění na Univerzitě Karlově. (...)

Reportérka: Koukám, támhle na polici je taková kohoutí hlavička, to je od pana Plečnika?

Stankovič: To je všechno od Plečnika, ta výzdoba tady je od Plečnika, ještě to není úplně kompletní část dokonce, ty hlavičky totiž byly patrně odneseny, tady jich bylo daleko více, ale protože se chystala Plečnikova výstava, tak část jich už zřejmě byla odnesena, aby byly posléze nainstalovány v prostorech, kde se bude konat Plečnikova výstava.

Reportérka: Kde se bude konat Plečnikova výstava?

Stankovič: Tady v areálu hradu, myslím, že v Jízdárně. Tam bude i tenhleten nábytek, na kterém sedíme momentálně, pokud je mobilní, tak bude tam přenesen. A nám tady ještě obnoví kašnu ze zeleného kamene, kterou v roce 1975... Totiž tato knihovna trvala až do roku 1975, přečkala všechny prezidenty, až teprve v roce 1975 ji prezident Husák odsunul o patro výš, nechal tady vybourat příčku a udělal tady takový dosti monstrózní prostory, kterým se říkalo *husákovna*. Přetrvávalo to ještě až do roku 1993, než se to tady zrekonstruovalo, byly tady zrcadlové stropy a byly tady křesla z takové nějaké šedivé kůže, veliké jako trabanty. Zrcadla na stropě tady byly prostě, protože doktor Husák špatně viděl, takže si to tak různě jaksí vylepšoval, ty optické podmínky tímto způsobem.

Reportérka: Táhleto, na tom psacím stole pana prezidenta Masaryka, to je kniha, tam je taková krabice, vypadá jako kniha?

Stankovič: To je krabice obsahující dvě knihy dokonce a tyto dvě knihy jsou dva díly vatikánské publikace o Sixtínské kapli, kde je detail po detailu vyfotografována Sixtínská kaple, udělali to Japonci pro Vatikán a Jan Pavel II. to při návštěvě prezidenta Václava Havla daroval prezidentu Havlovi, ale protože kniha je příliš veliká, tak on to neuplatnil ve své soukromé knihovně, ale daroval to knihovně Kanceláře prezidenta republiky.

Reportérka: Spíš tomu stolečku psacímu, protože tomu to sluší.

Stankovič: K tomu stolečku to vysloveně patří, tak nějak.

Reportérka: A další věc, tady jsou taky mapy... ten nábytek, to taky dělal Plečnik, že?

Stankovič: Stojan na mapy, veliký stojan krásný na mapy je také originální zcela, je to také dílo Plečnikovo. Je tam například „Praha tajné“, protože mapa je z roku 1953 a je tam zakreslená úřadovna policie v Bartolomějské ulici, takže tím se to stalo tajným tenkrát. Máme tady mapu, krásnou ovšem, z roku padesát čtyři, mapu světa, kde jsou zakreslena příslušná zvířátka, v příslušných krajinách, kde se vyskytují. (...)

Reportérka: Takže co si popřejeme na závěr? Já vám popřeju dobrou práci a dobré knížky... a dobré básně.

Stankovič: Stále budou dobré knížky. (...) Abych tak řekl, ta kvalitní produkce, která vyšla od roku 1990, ta už by člověku vystačila bohatě do konce života na čtení.

Reportérka: No ale myslím si, že je to na lidech, aby si dovedli vybrat opravdu dobrou věc.

Stankovič: Teď se ta schopnost výběru jaksi stala podmínkou, bez níž nelze, neboli *conditio sine qua non*.

Reportérka: Učený pan knihovník... (*smích*) Takže, pane Stankoviči, Nikolaji, děkuji Vám moc za tohle dnešní setkání a přeju dobré dny a dobré lidi a dobré knížky. Na shledanou.

Stankovič: Děkuji taky za krásná přání. (*smích*)

PŘÍLOHA Č. 5

Krátký kurs masarykologie neboli memoriál knížete Vratislava

Respekt 13/1990, (4. 4. 1990), s. 15.

Vznešeně řečeno masarykovskou erudici, v podstatě však prostou úroveň zájmu paní Chytilové o narychlo zvolené téma, jako by nejlíp charakterizoval už sám rytmus filmu, který překotností připomínal zběžné prolistování knihy - prolistování tzv. knihovnické, jež má, bez ohledu na obsah, zjistit jen vnější parametry objektu: kolik má stran, zda nemá přívazek atd. Film před námi probíhá bez sebemenšího pokusu autorů o nějaký hlubší biografický výklad - to se asi pokusil zachraňovat nešťastný profesor Machovec v úvodním proslovu při premiéře, v němž shledal počátky demokratických tradic v Čechách už za knížete Vratislava. Nejvyšší ambicí filmu je být ilustrací, což se ovšem díky neadekvátní metodě daří jen výjimečně.

Už v úvodu filmu (M. Macháček předčítá prezidentovy vzpomínky na dětství z Čapkových Hovorů s TGM za zvuků Smetanova Z mého života) projevuje režisérka bezradnost až zarážející, jako vždy však elegantně zakamuflovanou chtěnou efektností "akční" kamery a střihu. Navzdory proklamaci, že "točit o Masarykovi hraný film, to by bylo fixlování", si paní Chytilová s Masarykovým mládím nedovedla poradit jinak než hranými dotáčkami. Hned na začátku se jakýsi podomek-statista několikrát klaní přijíždějícímu kočáru. I Masarykova otce kočího simuluje individuum, které, ačkoliv není vidět zepředu, se na první pohled prozrazuje jako typický barrandovský komparsista, těsně po záběru tahající z kapsy pytlík se svačinou. Ku vzpomínce TGM na to, jak mu otec vyprávěl "celý průběh zaječího života", režisérka navzdory ekologické katastrofě pohotově vykouznila a obecenstvu demonstrovala živého ušáka, jehož druh si pro střelbitost záběru netroufám blíže specifikovat. Podobně těžko říci, zda celkový záběr říčního toku na začátku a konci filmu ukazuje Moravu nebo třeba Ohři (Eger). A tak to jde pořád - přibližnost se tváří jako perfekce, primitivní doslovnost je tu za přesnost. Na větu "nejvíc se mi líbil Mácha" naskočí imaginární básníkův portrét. A když je řeč o literárním a filozofickém studiu TGM, je nám prezentován hřbet "Perel z díla Jana Nerudy" vázaných v kůži. Občas se razantněji prosadí ženská logika - výklad o univerzitě doprovázejí záběry ze Strahovské knihovny, zatímco k sentenci "prokousal jsem se celou filozofickou literaturou 19. století" náleží podle Chytilové let labutí nad navigací Na Prádle u Mostu legií, v dnešních kulisách. A ještě dvě rarity, které tento

galimatyáš korunují: při vyslovení Husova jména - zřejmě jako další doklad proklamace, že žádné kaširování nebude - je dokonce krátce prostřižen záběr z Vávrova hraného socrealistického Jana Husa z padesátých let. A slova "musel jsem se rvát s pověrou" jsou ilustrována švenkem na krucifix. Škoda, přeškoda, že Čs. státní film nemohl používat služeb paní Chytilové už v době, k níž se takto bezděčně, leč nepominutelně přihlásila. Univerzální klouzání po povrchu vede také k tomu, že film má např. co nejpolepatističtější postsynchron - i nejnepatrnější pohyb na plátně je rytmicky dokreslován doprovodnou komorní i jinou hudbou. Právě tak se tu uplatňuje nešvar dobře známý z českých verzí různých naučných televizních filmů, přebraných ze zahraničí - pouštět se jako obrázky, aniž by se někdo obtěžoval s komentářem vlastním, vůbec už nemluvě o překladu komentáře původního. Chytilová v rámci "svého pojetí" stříhového filmu archivní dokumenty a kinožurnály po zmíněném televizním vzoru degraduje na to, čemu fotografové říkají "ilustrační fotografie" - dezinformační praktika, která se u nás stále víc šíří, revoluce nerevoluce. Tímto filmem se Chytilová stává její průkopnicí v oblasti stříhového dokumentu. Při (nejspíš nezáměrném) anulování smyslu záznamů z přivítacích ceremoniálů dospěla tak daleko, že si občas i u autentických záběrů divák přestává být jist, zda vidí prezidenta, či opět jen nějakého nastrojeného barrandovského panáka.

Nejrozsáhlejší časový úsek filmu zabírají triumfální scény návrahu TGM do Prahy v prosinci 1918 a jeho slavnostního uvedení do úřadu - zcela v rozporu s Masarykovým odkazem střídmosti, skromnosti a odporu k fangličkování. Příčinou je naprosto nepochybně laciná aktualizace, neboť v panoramatických záběrech pražských mostů a Hradčan, jež jsou součástí sekvence, se už v pozadí nenápadně tyčí výškové budovy. S tím souvisí i citace typu: "Žijeme v pohádce? - Ne, ve skutečné skutečnosti."

Paní režisérka ostatně ve svém vystoupení před premiérou nepokrytě dala najevo, že tuto lacinou paralelu teď, "když slovo prezident konečně bylo učiněno tělem", do nás našije naplno: další vyrobená kopie prý bude končit záběry z pobytu prezidenta Havla v lánském zámku, posledním sídle TGM.

Úhrnem: umění filmového dokumentu, včetně stříhového, není jen stříhání, nýbrž především ochota a schopnost pozorně se dívat a naslouchat. Ale to je právě to, k čemu je ochotná a čeho je schopná pí Chytilová jen zřídka.

PŘÍLOHA Č. 6

Filmy bez exhibice

Respekt č. 31/1992 (3. 8. 1992), s. 14.

Pořadatelé Karlovarského festivalu nehodlají držet při životě ducha iluzorních "slavných tradic".

Letošní XXVIII. filmový festival v Karlových Varech se ku prospěchu věci - míníme-li tou věcí filmové umění - uskutečnil jako přehlídka nekomerčních filmů z různých zajímavých, tj. filmově vyspělých regionů. Pro navyklé na dřívější megalomanií to byl šok, a ti z nich, kteří se zabydlili jako staronoví podnikatelé na našem filmovém minitruhu, přirozeně nehnuli pro takhle koncipovaný festival prstem. Takže ještě jednou (naposledy?) pomohla v rozhodné míře státní dotace. Z kvality soutěže, zanedbatelné jako obvykle, je patrné, že takovéto nekomerční pojetí beze všeho festivalového show nedává šanci udržet se v nikdy ničím nezasloužené prominentní festivalové kategorii A. Lze však doufat, že nynější organizátoři nemají pošetilé ambice udržovat při životě ducha iluzorních "slavných tradic" a uvědomují si, že filmové umění dnes, v době masového konzumu videoprodukce a televize, nemůže být symbiontem zvyšujícím lesk trhu, a pokud výjimečně ano, tak rozhodně ne na festivalech konaných mimo kulturní metropole.

Sedm nezávislých

Těžiště tedy, jak už řečeno, bylo v prezentaci nekomerčních filmů (často debutů) v mimosoutěžních projekcích. Přehlídka sedmi nezávislých (až na jednu výjimku amerických) režisérů byla jednou z nich. Svému věhlasu dostal ostřílený Jim Jarmusch. Ze tří uvedených filmů, mezi nimiž byl i nejnovější povídkový *Noc na zemi*, mne nejvíce zaujal jeho dlouhometrážní debut *Permanentní prázdniny*, předvádějící důstojné živoření mudrujícího pobudy-vydědence, opájejícího se *Lautréamontem*. Příběh je však ve skutečnosti pouhou záminkou pro plno skvělých filmařských žertů, jako je definitivní odchod komparsu z filmu už pod úvodními titulky. Dál se odehrává převážně jen osamělá meditace outsidera za občasného čekání na další motiv, tu a tam zhuštěný do výtečné anekdoty, jako je ta o saxofonistovi, který se nemůže rozpomenout na refrén vtíravé a k tomu i všeobecně známé jazzové melodie, a vybaví si ho až umírající

houkáním záchranky, která přijíždí k jeho sebevraždě skokem ze střechy mrakodrapu (anekdota připomíná epizodu z Polanského Slepé uličky, v níž umírající profesionální revolucionář hledá na jasné noční obloze Malý vůz). Naproti tomu mne zklamal známý avantgardní Fin Aki Kaurismäki: dělá si brechtovská šprťouchlata z industrializovaného Hamleta, majitele výhradních světových práv na výrobu umělohmotných kachniček, z nichž jedna pluje i vedle předávkované Ofélie, utonulé ve vaně. Laciná perzifláž, která nepobaví ani nepohorší. Podobný chladně virtuózní kousek předvedl rovněž už ověřený Kanaďan arménského původu Atom Egoyan ve svém Odhadci, kde hlavní hrdina parazituje na destrukci a toto parazitování bere sportovně, zatímco tatáž destrukce se plíží do jeho domu a stejně lhostejně ho ničí.

Filmový dokument

Odmyslíme-li si best of Andy Warhol, což bylo zařazeno do cyklu s poněkud difilním názvem Rebelové, veteráni, legendy (pro Warhola byl film přece jenom trochu okrajovou záležitostí), zbývá ještě zmínit přehlídku dnes jinak neshlédnutelné české dokumentární filmové tvorby. Kromě nezměrného Vachkova Nového Hyperionu, o němž jsem zde už referoval, nelze pominout film Cesta, nekompromisní, ale přitom účastný pohled jednoho z Vachkových kameramanů Ivana Vojnára na život skupiny železničních dělníků, zmarněný mezi prací, hospodou a vagónem, ve kterém už po léta bydlí. A ovšem Jakuba Jany Ševčíkové ze světem zapomenuté šumavské vesnice "u čáry", dosídlené po válce rusínskými navrátilci z Bukoviny, který je důstojným protějškem jejich starších Piemulí, promlouvajících o české národnostní menšině v rumunském Banátu. Paradoxem je, že navrátilci se tu ocitli ve stejné izolaci, před jakou prchali, k tomu ve zdevastovaném Böhmerwaldu, který je druhou výrazně depresivní komponentou tohoto velmi sugestivního dokumentu o životě-očistci, v němž se nostalgicky sní o životě-očistci minulém, zhezklém uplynulým časem. Na tomto místě se mi vybavuje i neprávem opominutý soutěžní hraný film režiséra Algimantase Puipy. Také zde jsou pláže písčité, groteskní příběhy obyvatel litevského městečka. Pro epickou nepřebornost filmu, jakýsi litevský neorealismus kombinovaný tu s fantaskními buňuelovskými, tu s jakubiskovskými průniky, je příznačná častá situace, kdy protagonista děje, odehrávajícího se na plátně, vypráví v průběhu tohoto děje další a další příběhy a historie, jejichž vizuální ztvárnění by se v ten moment na plátno rozhodně už nevešlo. Černý humor, jaký je pro tento film charakteristický: žena klopýtající v hluboké oranici běží k osamělému uschlému stromu, na němž se právě věší muž. Když - vyčerpaná - doběhne (muž už mezitím visí) ukazuje se, že nejde o ženu

oběšencovu, která se marně snaží manželovi v činu zabránit, nýbrž o ženu policisty, v tu chvíli dojíždějícího na sidecaru na místo neštěstí, příštího sebevraha tamtéž...

Charles Bukowski egoismu zbavený

Skutečným objevem však byl, doufám nejen pro mne, první hraný dlouhometrážní film francouzského televizního režiséra a herce Patricka Bouchiteye Chladný měsíc (promítaný v informativní sekci) na motivy několika povídek Charlese Bukowského, těšícího se u nás zejména v okruhu literárního undergroundu jisté popularitě. Film má nezvyklou genezi, kterou připisují citlivosti režiséra pro adaptaci literárních předloh - zřejmě zkušenost z televize. Bouchitey totiž nejdříve natočil krátký, asi dvacetiminutový film podle povídky Kopulující mořská panna z Venice, Kalifornie. Režisér dobře postřehl dvě věci. Jednak to, že holá skutečnost brutální nekrofilie, která je výhradním tématem této povídky, je pro krátkou metráž příliš těžkým břemenem. Za druhé mu jeho enormní schopnost pozorně číst dovolila poznat, že Bukowského povídka není svébytný literární útvar, který se v anglosaském světě označuje výstižně jako short story, nýbrž že to je neorganicky izolovaná částice širokého epického proudu, navazujícího na evropskou tradici pikareskního románu, jak se jí už dříve ujali američtí autoři, ať už světově proslulý Henry Miller, poučený Céllinem, nebo mimo Ameriku mnohem méně známý John Fante. Obsedantní Bukowského uvádění se do souvislosti s Hemmingwayem je záměrně zavádějící. Bouchitey tady přečetl Bukowského zdánlivě protismyslně, jako autora přes všechno jeho slovní siláctví hluboce zakořeněného v evropské kulturní tradici, a vyvodil z toho radikální důsledky. Z původní filmové povídky učinil závěrečnou sekvenci celovečerního filmu, jehož jednotlivé epizody čerpají z různých jiných Bukowského povídek, z nichž se Bouchiteyovi podařilo vytvořit souvislý příběh, ze kterého tímto jednoduchým grifem zmizel Bukowského egocentrismus a egoismus. Tvůrčí přístup Bukowského je pravým opakem kafkovské "bázně před dílem". Pro autenticitu vyznění básnického díla je hotov se vždy a jakkoli bez hranic autostylizovat. Této své autenticitě se upsal jako čertu. Je to hluboký pád pod vznešené distance Villiersova: Život, ten za nás odbudou naši sluhové - pád oklikou přes avantgardní zbožnění tvorby, jíž se musí vše, i život, podřídit.

Horizonty krutého humoru

Způsob, jímž se režisér vyhnul pokušení identifikace s Bukowským, je o to sympatičtější, že je ve filmu sám představitelem hlavní role. Vytvořil v ní pronikavý portrét čtyřicetiletého infantilního "dítěte svého věku", haškovského pobudy, opilce,

kurevníka a flákače Dédého, souhrnně "lumpenintelektuála", jak byly zde v Čechách trefně takovéto existence označeny. Ten se svým nerozlučným parťákem a vrstevníkem Simonem (Jean Francois Stevenin), poněkud, avšak jen podle prvního zdání odpovědnějším, si dopřává celé šňůry povyražení až po tu nekrofilii, pointu, do níž se jejich živobytí ze dne na den od flašky k flašce a od štětky k štětce zhroutí. Celkem náhodně ukradnou zřízencům mrtvolu, což má být vyvrcholením jejich blasfémického výsměchu všem tabu "slušných lidí". Oproti monomanickému Bukowskému tvoří vztah obou protagonistů působivou a pevnou psychologickou klenbu příběhu o dosud málo povšimnutém rysu takových přátelství: že totiž do definitivní mravní zkázy strhává ten zdánlivě odpovědnější a morálně odolnější z obou přátel toho "nevinnějšího", který dosud provozoval společné lumpárny tak hravě a lehce, že by se na něj málem ani nešlo zlobit - a to vše v rámci tak pozitivního prožitku, jakým bezesporu přátelství je. To dodává celému příběhu příděch tragické pravosti. O tak mnohé rozměry Bouchitey dokázal obohatit Bukowského lineárnost, také díky přenesení příběhu do francouzského prostředí. Učinil tak v dávno už existujících tradicích francouzského filmu, který dokázal vytěžit skvosty z průměrných naturalistických předloh (jako Jean Renoir a René Clément ve svých adaptacích Zoly ve 30. a 50. letech nebo Buňuel a Jean Claude Carriér v Deníku komorné podle pouze průměrné předlohy Octava Mirbóa). Ostatně jistá taneční lehkost obrazového ztvárnění (kamera Jean Jacques Bouhon) má v sobě morbidní krásu céllinovského tance smrti. Staršímu divákovi se vybavují i četné další obrazové reminiscence, připomínky první neakční části Clouzotovy Mzdy strachu, odehrávající se v táboře bezdomovců ve Venezuele. Závěrečná scéna Simonova pokusu o jakési rituální očištění mrtvé ve vlnách oceánu připomíná náhle vědoucí pohled tupého komedianta Zampana do nekonečné tváře moře ve Felliniho Silnici. Někdy jsou tyto reminiscence zdrojem originálního filmového humoru (žebrák, kterého Dédé namísto pantomimicky předváděného dávání almužny udeří pěstí, jako by z oka vypadl bojaru Maljutovi Skuratovovi z Ejzenštejnova Ivana Hrozného). Bukowského krutý humor získal Bouchiteyovým filmem daleké horizonty. Chladný měsíc nepochybně nedostihne v popularitě efemérní literární módu, kdyby ho však autor znal, nezbylo by mu, než průzračně čistou atmosféru tohoto filmu jeho tvůrci tajně závidět.

PŘÍLOHA Č. 7

Vražedné mlčení

Respekt č. 38 (28. 11. 1990), r. 1, s. 8.

V uplynulých šesti týdnech měla značnou publicitu bestiální vražda patnáctiletého učně z Prahy 6 Viktora Bačíka v noci z 30. 9. na 1. 10. 1990 v ruzyňské věznici. V tomto případě se zrcadlí nejen všeobecně nevalná úroveň naší publicistiky, ale také někdy až poddajná lhostejnost vůči záměrné manipulaci s fakty.

Zveřejněné nepravdy a zkreslené informace byly uvedeny na pravou míru v prohlášení Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných z 27. října. Protože se však napadená strana snažila otázky v tomto prohlášení vyslovené obejít, musíme se k tomuto otřesnému případu vrátit.

Pro ty, kdo prohlášení nečetli - nebylo k tomu mnoho příležitostí, neboť je ze servisu ČTK převzala jen ve výtahu Práce a ve zkrácené podobě Občanský deník - přinášíme stručnou faktografii.

Případ Bačík

Mladistvý Viktor Bačík byl zadržen 16. 8. 1990 a vzat do vazby poté, kdy proti němu bylo vzneseno obvinění pro trestný čin krádeže, jehož se měl dopustit spolu s dalšími mladistvými Martinem F. a Michalem Š. Mladá fronta Dnes a Občanský deník přinesly nepřesnou informaci: ačkoli šlo o vloupání jediné, jeho první trestný čin, měl prý spáchat "sérii vloupaček". Stejně tak nebylo pravdivé tvrzení o Bačíkově romském původu. Bačíkův podíl na krádeži byl nejmenší. Mezi věcmi, které vzal, byly v převaze předměty nepatrné ceny, jako např. papírová lepicí páska, automobilová svíčka, zápalky zahraniční výroby, šňůrky na brýle a plechovka od čaje. To jako by ukazovalo na určitou mentální nevyzrálou, která možná měla být brána v potaz při úvaze o uvalení vazby. Přitom lze s přihlédnutím k zákonným vazebním důvodům pochybovat, zejména u mladistvého na věkové hranici dětské právní neodpovědnosti, že by mohl účinně působit na svědky nebo spoluobviněné. Třetí z vazebních důvodů, že by mohl pokračovat v trestné činnosti, nepadal u Bačíka v úvahu již proto, že jeho spolupachatelé se znovu vrátili na místo činu a způsobili tam ještě další, mnohem větší škodu, zatímco on se toho už odmítl účastnit. Byl-li tedy vzat do vazby, zůstalo při obvyklé praxi. Rozhodla celková výše způsobené škody.

Podle písemných dokladů z obvodní prokuratury odmítl Viktor Bačík vypovídat bez přítomnosti obhájce. Přitom kontakt s obhájcem mu nebyl umožněn, a tak od převezení do věznice nebyl až do své smrti vůbec vyslechnut.

Děsivý trest

Případ byl přesouván od jednoho vyšetřovatele OS SNB v Praze 6 k druhému, posledním byl npor. Šmíd. Vyšetřovatelé po celých šest týdnů nevyhověli opětovaným žádostem rodičů o povolení návštěvy, naposledy byl termín odsunut na říjen pro údajnou nepřítomnost vyšetřovatele. V. Bačík nedostal dopis ani peníze, které mu rodiče zaslali. Nereagoval ani odbor sociálních věcí NVP, požádaný chlapcovým otcem, aby se případem zabýval. Advokát ex offio JUDr. Ladislav Jakim svého mandanta za celou dobu vůbec nenavštívil, dokonce ani poté, co dostal zálohu. Viktor Bačík byl mezitím přeložen na celu s třemi sadistickými spoluvězni. V ní strávil minimálně čtrnáct dní před třicátým zářím, kdy byl zavražděn. Preventivní zdravotní prohlídky mladistvých mají provádět dozorcí, jež za ně nesou odpovědnost (tzv. referenti režimu), nyní jednou týdně, celková lékařská prohlídka má být jednou měsíčně. Viktor Bačík se měl, alespoň podle dopisu na rozloučenou, ve věznici už jednou pokusit o sebevraždu. Přesto však ve zdravotnických záznamech není žádný údaj o tom, že by došlo k poškození jeho zdraví. Ztotožňujeme se s logickou otázkou jeho otce: "Pokud skutečně došlo k pokusu o sebevraždu, jak je možné, že nebyl umístěn v lékařském zařízení a opět vrácen na svou celu?" Jednou z nejzávažnějších příčin tragédie bylo tedy i zanedbání povinné lékařské péče.

Viktor Bačík nebyl předveden ani na předem ohlášenou konfrontaci se spoluobviněnými, která se měla konat pět dní před jeho smrtí (sdělení obhájce jednoho ze spoluobviněných), ačkoli umožnění takových konfrontací bylo uvedeno jako jedna z příčin, proč byl vzat do vazby. I tady se zdá, že se orgány činné v trestním řízení snažily zatajit dlouhodobé trýznění V. Bačíka spoluvězni. Z toho by plynulo, že je namístě i další, tentokrát kardinální otázka otce zavražděného: "Bylo toto zacházení trestem za to, že můj syn odmítl vypovídat bez přítomnosti advokáta?" Vrazi, kteří Bačíkovi nejprve přeřezali žíly na ruku a pak ho uškrtili, mohli i v osudné noci z 30. 9. na 1. 10. 1990 nerušeně - jak to dělali už dlouhou dobu - konat své dílo.

Vyšetřování vraždy

To byl zřejmě jeden z důvodů, proč nebylo rodině dovoleno mrtvého vidět a proč vyšetřovatel L. Andres z OV VB Praha- město, který vraždu vyšetřuje, odmítl rodičům ukázat pitevní protokol. On sám popírá, že byl o protokol požádán, zároveň však říká, že i kdyby k tomu došlo, "bylo by to marné - je součástí celkového znaleckého posudku,

který dosud není hotov." Tato skutečnost ale vyšetřovateli Andresovi nevadila, když novinářům ukazoval fotografie detailů zohavené mrtvolky.

Odpovědi vyšetřovatele vraždy na otázky redaktorky Občanského deníku (31. 10. 1990) si často protiřečily, někdy dokonce uvnitř jedné věty. Například: "O mechanismu vraždy z pochopitelných důvodů pomlčím, i když jsme ho již téměř před měsícem popsali." Rozporný je i komentář redaktorky. Na jedné straně se v něm tvrdí, že "podle poznatků vyšetřovacích orgánů okolní cely věděly, že na 336... dochází k fyzickému násilí", a v témže odstavci: "je ovšem problematické... do jaké míry se daly odhadnout sadistické sklony oněch tří mladistvých". Podobně se v článku demagogicky tvrdí, že vyšetřovatel nebyl vinen nezájmem advokáta ex offio, protože obhájce může od 1. 7. 1990 navštěvovat obviněného bez souhlasu a přítomnosti vyšetřovatele. Toto alibistické poukazování na předpis však v daném případě nemá váhu. Pasivita vyšetřovatele totiž ve svých důsledcích - lhostejno, zda respektoval či nerespektoval nově nabytá práva advokátů - mařila samo vyšetřování. Vyšetřovatel měl při vší údajné přetíženosti advokátovu přítomnost urgovat, a neučinil-li tak, zanedbal svou povinnost. Neprůkazné je rovněž tvrzení, že je nedoložitelné, že Bačík nebyl za šest neděl vyšetřovatelem (nebo vyšetřovateli) z OS VB Praha 6 vyslechnut. Nikdo prý neměl zájem "výrazně porušovat předpisy".

Nepřehlédnutelné signály

Že nebyl vyslechnut, lze vyrozumět z jeho dopisů rodičům, z nichž poslední je datován čtrnáct dní před smrtí. Dopis je velice úzkostný, doprovodná kresba, kterou reprodukuje, je i při heavy-metalové inspiraci výmluvným svědectvím o duševním stavu kreslíře, zcela očividně nadaného.

Ve svém rozhovoru pro Občanský deník uvádí vyšetřovatel L. Andres o Bačíkově fyzickém stavu: "Poranění na těle byla už natolik zjevná, že je nešlo přehlédnout, jak se tomu mohlo stát s oteklýma ušima, přes které nosil vlasy." Už jako cynický výsměch pak působí tvrzení kpt. Stanislava Katrušáka, mluvčího Správy Sboru nápravné výchovy (SNV), publikované v Mladé frontě Dnes týž den: "Soustředili jsme se (při vyšetřování - pozn. autora) na dodržování rozkazu o zamezení fyzického násilí mezi obviněnými... Tento rozkaz totiž hovoří o povinnosti umisťovat mladistvé s výrazně sníženou tělesnou hmotností do zvláštních cel. Zároveň je stanoveno provádět kontrolu, zda nemají na těle známky násilí..."

Další pokus

Ve vyhlášení mluvčího Správy SNV S.Katrušáka se hovoří o tom, že byl vyměněn ředitel ruzyňské věznice a byly provedeny "změny na úseku ochrany věznice". "Úsek

ochrany" však je, přeložíme-li to z úředního žargonu do srozumitelné řeči, vnější ostraha věznic. Kpt.Katrušák neříká nic o tom, že by bylo něco podniknuto na úseku penitenciární výchovy (kde pracují referenti režimu, pedagogové a vychovatelé přímo s vězni). K němu se zřejmě vztahuje jeho výrok, že "další opatření závisí na výsledcích šetření vojenské obvodové prokuratury a inspekce". Jedním z následků takové liknavosti je další pokus o vraždu.

Zpráva o tom, že v Ruzyni došlo k novému pokusu o vraždu, se objevila v denním tisku již v druhém listopadovém týdnu. O pokusu je známo jen to, že jde o analogii Bačikova případu: oběti byly rovněž podřezány žíly a byl učiněn pokus ji oběsit. Bačikova vražda byla v tisku líčena jako satanistický a rituální akt. Tentokrát, snad i proto, že šlo o nedokonalou vraždu, nebyly použity podobné zastírací manévry, které měly zřejmě odvést pozornost od daleko fádňějšího, ale i temnějšího pozadí tragédie - navyklého šlendriánu, představujícího obecné ohrožení.

Naléhavé otázky

1. V čím zájmu je zamlžovat hanebnou úlohu vyšetřovatelů v případě Viktora Bačika, vyšetřovatelů jak jeho majetkové trestné činnosti, tak jeho zavraždění, když jejich počínání, jak je v tomto článku dostatečně popsáno, bylo v lepším případě hrubou nedbalostí a v horším zneužitím pravomoci veřejného činitele? Tato - neváhejme říci - trestná činnost vyšetřovatelů přece podmiňovala a umožňovala delikty ostatních, příslušníků SNV a advokáta ex offio, které nepochybně mají být postiženy. Bez nich by k tragédii nemohlo dojít.

2. Jak to, že "odvolání v oblasti personální" se týkalo vyšších ruzyňských funkcionářů a ne těch příslušníků SNV, kteří byli přímo odpovědni za to, co se na cele 336 stalo, a v době jejichž vyšetřování vojenskou prokuraturoou došlo v Ruzyni k analogickému pokusu o vraždu? Jak to, že vojenská prokuratura dosud nerozhodla a kdy "rozhodne o jejich eventuálním trestním stíhání"?

3. Jak to, že advokátní komora dosud nevydala zprávu o průběhu či výsledku kárného řízení s advokátem JUDr. Ladislavem Jakimem, které ohlásila? Nezasedala snad od doby, co se tato aféra provalila?

Tolik strohá fakta o hrdelních případech, k nimž došlo v posledních dvou měsících v našich věznicích. Zračí se v nich mj. naprostá nepřítomnost odpovědnosti, absence právního vědomí. Zákon tu funguje jen jako instrument právních kliček viníků katastrofálního stavu našeho vězeňství. Je varujícím tragickým paradoxem, že jedinou stopu autentického právního vědomí v pozitivním smyslu litery zákona lze najít u oběti první aféry, pubertálního zlodějčička. A právě to ho zahubilo.

PŘÍLOHA Č. 8

Nad stavem současné české kinematografie a filmové kritiky

II. část besedy, která se odehrála na konci června 2003

HENDRICH: Budou to zanedlouho již téměř tři roky, co jsme tady spolu právě my čtyři diskutovali přesně na stejné téma - když si teď zavzpomínáte na své vlastní názory, které jste tehdy v mém pořadu na stanici ČRO 3 Vltava vyslovili - jak byste ty své úsudky o stavu české filmové kritiky po letech upřesnili, korigovali anebo doplnili? Jak vidíte českou filmovou kritiku dnes - oproti minulosti?

Gedeon: No já mám takovej banální problém, že já ji nějak nevidím. Buď to tedy svědčí o nějaké mé indolenci anebo to svědčí o tom, že se s tou kritikou nic tak zásadního nestalo. Ono se taky nic tak zásadního nestalo s tou kinematografií -

Janeček: Ta rétorická figura, která se v té naší kritice opakuje, je svým způsobem taková politicko-sociální činnost, kdy vlastně se ten kritik buď chová v intencích nějaké reklamy, nějaké reklamní kampaně, s tím, že se jistým způsobem popíšu a pochválím určité složky a výhody toho kterého filmu, anebo se s odvoláním zpravidla na nějaké třeba neprofesionální nebo nevkusné elementy v tom daném díle zkonstatuje, že dílo je nevyhovující. To znamená, že ta naše současná kritika funguje tak trochu jako základní škola - že se vlastně vytřídí to dobré, tedy to, co prospívá, a to, co neprospívá. A to základní, co by vlastně měla dělat jak kinematografie, tak kritika, to jest vnášet nějaké myšlení do společnosti, vnášet do ní nějaké zásadní impulsy, nějaké události, tak to tady do značné míry chybí.

Vachek: Já jsem viděl v Lidových novinách a potom v Právu dva články o témž filmu, a bylo to až žertovné, jak si autorky vychvalovaly, jaký krásný film viděly: film o člověku, který když vyleze z telefonní budky, bude zabít. Ale jde o to, že tyto kritičky, ještě s tou třetí paní, která píše do Mladé Fronty Dnes, vytvářejí jeden velmi konzistentní názor. A legrační je, že film o té budce vztahovaly k filmu Sidneyho Lumeta 12 rozhněvaných mužů - jenže v tomhle filmu z roku 1957 ještě opravdu šlo o podstatné sociální věci! Kdežto ti dnešní kritici jaksi propagují těm lidem filmy, které už vlastně žádný sociální obsah nemají - natož pak filosofický obsah. A pracují jenom v souvislosti s tím, čemu se říká filmový průmysl, to jest, aby ten film našel své diváky - jak řekl pan Janeček, vlastně mu dělají tu propagaci. A tohleto všechno obsadilo ty noviny a lidé se s tím setkávají a mají dojem - a to je ten základní vtíp -, že se setkávají s filmovou kritikou. A oni se vlastně s žádnou kritikou nesetkávají. Zrovna dneska jsme si povídali s panem Janečkem ve škole na chodbě o tom, jak je vlastně důležitý, aby ti, co o filmu píšou,

aby měli vůbec zkušenost s uměním. A když se nedávno konal ten večer Andreje Stankoviče -

Hendrich: Mluvíte o večeru, v jehož rámci se na konci letošního června udílely filmové ceny Andreje "Nikolaje" Stankoviče.

Vachek: Ano. U Stankoviče je jedna zvláštní schopnost, která se zakládá na tom, že ten člověk má zkušenost s vysokým uměním. Tutéž zkušenost měl Šalda. A pak můžete čekat filmovou kritiku. Většina těch lidí, kteří nás masírují v těch časopisech, nemá ani tu základní zkušenost - natož velkou zkušenost, hlubokou.

Gedeon: Já to rád poslouchám a trošičku mi berou dech ty úvahy pana Vachka. Myslím, že jsou velmi přesné a velmi kritické, daleko kritičtější, než dokáží být právě ti oficiální kritici, což je hrozná škoda, protože docela souhlasím s názorem, že ti kritici nejsou kritici a že se vlastně ti umělci nesetkávají se skutečnou kritikou, protože Kdyby ta kritika byla skutečná, tak permanentně bombarduje ten základní diskurs té momentální kinematografie. A ten nikdo nebombarduje. Přitom to je právě nejoptimálnější momentální cíl pro bombardování. Ta kritika se totiž skutečně věnuje jakoby periferním oblastem, resp. neklíčovým, nepodstatným, přesně posuzuje určitou jakoby stravitelnost filmů, profesionalitu, dejme tomu kultivovanost, zábavnost, to jsou takové hlavní parametry, ještě se často poměřuje, na co ten který film navazuje anebo co to vlastně je, co nám to připomíná, jestli je to stejně dobré jako cosi nebo horší než cosi jiného, co už známe a co je etablované a potvrzené. To jsou úvahy, které si můžeme udělat i bez kritiky sami. Kritika by měla být právě jasozřivější a pronikavější v té schopnosti demaskovat, odkrýt celý ten povrch, ten škraloup, který nám zamezuje rozumět skutečnému stavu toho umění, jaký momentálně je. Když to ta kritika neudělá, tak už není, kdo by to udělal. Ona je instance právě kvůli tomu ustanovená, aby měla tuhleto odvahu a jasnozřivost.

Hendrich: O tom, jak to vypadá s naší deníkovou tzv. filmovou kritikou, jsme se už na této stanici mnohokrát bavili například s Michalem Bregantem, s Martinem Ryšavým, s Vlastimilem Zuskou - že se totiž vlastně nedá mluvit o filmové kritice, že je to spíš jen takové anonční psaní o filmech. Chci se teď pokusit být konkrétnější, co se týče těch našich měsíčníků anebo dalších odborných filmových časopisů. Ty časopisecké texty o filmu sice bývají na vyšší úrovni, než jsou ty deníkové filmové recenze, ale myslím, že do skutečně nezávislé filmové kritiky na patřičné odborné a duchovní úrovni mají ty pokusy o eseje v posledních letech dost daleko. Říkám to dost s lítostí a nerad, ale týká se to třeba i Filmu a doby. I když šéfredaktor Filmu a doby Standa Ulver mi už asi před čtyřmi lety vysvětloval své teoreticky ambiciózní postuláty, podle kterých každý recenzent ve Filmu a době má analyzovat film z hlediska úplně všech složek, tedy režie, scénáře, kamery, hereckých výkonů, výtvarné stránky atakdále, tak navzdory tomu se

obávám, že hlavní problém je v tom, že ve Filmu a době v posledních letech chybí víc autorů, kteří jsou schopní skutečně originálního vnímání filmu, schopní své vlastní vize toho kterého filmu, jak to třeba dokázal před více než 30 lety Karol Sidon, když napsal do tehdejších Listů svou vlastní osobitou vizi Antonioniho filmu Zvětšenina - takových autorsky skutečně osobitých vizí vzniká dnes jako šafránu, jako by u nás mezi filmovými kritiky byla inflace skutečně výrazných kritických osobností se všeobecně hlubším vzděláním, kteří nehodnotí film jenom akademicky anebo podle komerčních hledisek, ale na základě svého vlastního prožitku, tedy že si k němu dovedou hledat a nacházet originální klíč.

Jedním z nejlepších a nejinspirativnějších našich filmových periodik je v současnosti měsíčník Cinepur, kde publikují hlavně mladí filmoví kritici (občas tam píše i zde přítomný Vít Janeček), ale za poslední rok mám k Cinepuru taky pár výhrad. Úroveň těch textů v Cinepuru mi přijde hodně nevyrovnaná, někdy jsou výborné a někdy poněkud akademicky sterilní - tady mám z poslední doby na mysli například některé texty o Kubrickovi anebo některé pseudovyhraněně feministicky orientované články. Redakce Cinepuru se podrobně věnuje stále jenom určitým svým oblíbeným filmařům a na ty ostatní zapomíná (jde mi o to, že po dvaceti letech husákovské normalizace je v Čechách stále ohromná absence hlubších informací o desítkách moderních světových filmařů, a tato bílá místa se jen velmi pomalu zaplňují a o mnohých těch režisérech se dodnes nikde nepíše prakticky vůbec - namátkou bych uvedl Dušana Makavejeva, Marca Ferreriho, Nagisu Ošimu, ale třeba i Pasoliniho. A když už zcela výjimečně třeba o Pasolinim v posledních letech někdo něco napsal, většinou to bylo sporné, ale tak jako tak to nevyvolalo vůbec žádný zajímavý ohlas, ani minimální diskusi.

Janeček: K té hypotetické laťce Ulverova konceptu kritérií psaní o filmu ve Filmu a době, tedy že by se mělo psát z hlediska všech těch zmiňovaných složek, bych řekl, že je ale otázka, jestli právě tohle je to nejpodstatnější -

Hendrich: Já si taky myslím, že ne. Důležitá je kvalita osobního vhledu.

Janeček: Já vím, no právě. Ono je otázkou, jestli to hodnocení všech těch složek, tedy jak herci hrají, kamera kameruje, kostýmy kostýmují atakdále, jestli takové hodnocení může vést skutečně k jádru toho filmu. Určitě to může vést k nějakému srovnání a k vytvoření jisté škály, že existují nepochybně filmy určitých režisérů, kde je tohle všechno na daleko vyšší úrovni než u jiných, ale je otázkou, jestli z hlediska myšlení o filmu je tohle podstatné. Ono to všechno souvisí s estetickou dimenzí kritiky. I ta deníková kritika v podstatě reaguje na celý obrovský diskurs estetického myšlení, ale to estetické myšlení má mnoho rovin a hlavně mnoho povrchů a jenom opravdu některé z nich se dotýkají těch podstatných problémů života. A jestliže to uvažování zůstává zakotveno v té estetice a v tom estetickém slovníku, tak je vlastně velmi obtížné

prolomit se k nějakým podstatnějším věcem, které už se potkávají s tím samotným životem, s tou společností, s reálnými současnými problémy, které se mohou objevovat i v úplně abstraktních filmech.

Hendrich: Myslím, že to souvisí i s u nás stále přetrvávajícím problémem neúcty k filmové teorii jako takové. Jak napsala před časem Dominika Prejdová do Respektu, mezi 60 členy tzv. Vachlerovy Akademie, která každoročně rozhoduje o udílení Českých lvů, najdeme jen dva filmové teoretiky. Pak není divu, že jak při udílení těch Českých lvů, tak i při psaní o filmech v denících se u nás preferují buď dílčí technické klady toho kterého filmu anebo to, co je zrovna v komerčním kursu, ale nikdy se nepreferuje odvážný experiment, jakým byl loni například film Petra Marka Láska shora. Filmy, které jsou natočeny tak či onak divácky úspěšně, jsou v deníkových recenzích chváleny tak, že recenzent působí dost často jako hodně servilní slouha těch všeobecně úspěšných filmařů. Myslím, že to loni výstižně napsal shodou okolností nikoli filmový kritik, ale tehdejší komentátor Lidových novin Petr Ficher - cituji teď z Fischerova textu: "Rozpor mezi autorovým já a kritickými oni je v mainstreamovém pojetí psaní o uměleckém díle překonán. Ideální cesta k prolnutí mezi kritikem a tvůrcem je rozhovor s autorem. On přece nejlépe ví, s jakou představou koncipoval ten který obraz, jak chápal postavy, jak myslel tu či onu narážku. Autor má klíč ke svému dílu, kritik může jen pozorně naslouchat a pak vše správně, v souladu s míněním mistra, přetlumočit ostatním. Takové malé nenápadné "píárko"."

Bohužel, s kritikou to u nás dnes vypadá tak, že zajímavější než hodně pofidérní rozbory filmů v denících jsou občas fejetony lidí, jako je třeba šéfredaktor časopisu Týden Dalibor Balšínek, který sice není profesí filmový kritik a ten jeho úvodník o českém filmu, který vyvolal letos v dubnu takový malý skandál, je plný drobných chyb a nevyargumentovaných a sporných názorů, ale zároveň najdeme v Balšínkově textu i následující úvahu: "Nenechme se zmást názorem publicistů omámených bukolickými večírky a vzájemnými výhodnými protislužbičkami s některými představiteli českého filmového pseudoprůmyslu. Pupendo je lepší než cokoliv jiného, ale dobré není. Nenapadá mě nic jiného, než proto povolat na umělce bídu a život v hladovění. Pak by možná natočili konečně něco hodnotného a diváci by se mohli dočkat autentického prožitku."

Gedeon: Já jsem to četl. Myslím, že pan Balšínek napsal velmi subjektivní glosu. Mě pobavila, i když tam neproargumentoval některé věci, a potom, to jeho hodnocení, co je skutečně dobrý film, to bylo už totálně subjektivní a nevyargumentované... Ale on není filmový kritik a je hezký, že to mělo určitý dopad, že to vyvolalo reakce, aspoň něco se stalo, aspoň to trošku rozčeřilo hladinu. Balšínek jakoby vystřelil nemířenou ránu, ale aspoň tak přibližně správným směrem cosi vystřelil. Dotkl se toho, co my se tu

pokoušíme zformulovat, že těm našim kritikům nejvíce vytýkáme - a pořád se nám tady vrací slovo "reklama". Balšínek použil argumentaci související s obžerstvím a bukolickými večírky. I když ono to konzumentství tam v podtextu bude, já bych tomu jídlu nepřikládal až takovou váhu. Myslím, že jde o hlubší problém, který souvisí s tím, jak to hezky řekl pan Vachek, když mluvil o panu Stankovičovi, že totiž kritici nemají tu skutečnou autentickou zkušenost s opravdu kvalitním uměním, které by je do hloubi duše na všech úrovních zasáhlo. Ti dnešní filmoví kritici mají spíš než s kvalitním filmovým uměním výbornou zkušenost s mainstreamem a potom s tím mainstreamem všechno porovnávají. To je děsivé, protože ten mainstream není měřítko! Mainstream je průměr, to je to nejprůměrnější z průměrného, to nejstravitelnější, abych použil jejich jazyka. To skutečně není parametr. Parametry jsou ty věci, které jsou překvapivé, ustanovující, cosi v poetice, v myšlenkovém konceptu, útočící do jádra poznání, odhalující, demaskující věci. To mainstream nedělá nikdy. A nedělají to právě tyto úspěšné filmy a tito současní úspěšní filmaři. Jsem k nim kritický a jsem kritický k sobě, já to taky dostatečně nedělám, taky na to možná nemám, nebo se o to můžu pokoušet - není to tak, že bych to viděl jenom mimo sebe. Bohužel se to děje, ale kritik ztratil svou integritu, opustil svou roli, zradil sám sebe a už neútočí na tento falešný, otupující diskurs, který se rozhostil v české kultuře všeobecně a ve filmu vládne totálně. Ti kritici na tuhle faleš neútočí, a když útočí, tak jsou podivní, podezřelí, jsou to problémoví týpci, co by chtěli na plátně furt vidět nějaké blbosti o problémech, které přece nechceme ve filmech řešit, protože se chceme vlastně filmem jako bavit. Takže kritici jsou sluhové bavičů a jsou "píár" pracovníci.

Janeček: Na tom skandálu, který se udál kvůli té Balšínkově úvodní glose v Týdnu, tedy v časopise, který je vlastně mainstreamovým prostorem, se znova ukázalo, jak je důležité a jak obrovský význam najednou má, když do toho mainstreamového prostoru vstoupí něco, co vlastně jakoby do toho mainstreamu nepatří. Podobný je třeba i ten už klasický případ, když Stankovič napsal den po premiéře Hřebejkova filmu MUSÍME SI POMÁHAT velkou negativní recenzi do Lidových novin. Tenkrát Hřebejk osobně intervenoval u ministra kultury, u šéfredaktora Lidovek atakdál, vytvořil kampaň proti Stankovičovi, úplně osobní útok téměř nějakou svojí společenskou vahou podpořený, aby Stankoviče vlastně nějakým způsobem potrestal za to, že si dovolil usadit ten svůj kritický názor právě do toho mainstreamového prostoru -

Gedeon: Od té doby se to už ani nestalo, žejo.

Janeček: Od té doby se něco takového samozřejmě nestalo a navíc, tu Stankovičovu kulturní přílohu vedení Lidovek postupně úplně zrušilo!

Vachek: A toho Stankoviče z těch Lidovek vytlačili. To znamená, že ten prostor si ti lidé, co ho už jednou okupují, velice dobře hlídají! Oni téměř nejsou "vyhnatelní",

protože jsou jako hodní a laskaví a takoví přátelští, rozumíte mi? Stankovič říkával: kdo se liší, ten je sviňák. Sviňákem se totiž stanete, když říkáte něco, co není vhodné, to je to celé. Ale bez toho nevhodného se nic nehne!

Janeček: No ale to nevhodné musí být pokud možno řečeno v tom prostoru, který tu nevhodnost v uvozovkách ještě "posiluje" - to je blbě řečeno, ale prostě na podstatném místě, protože kdyby ten Stankovič napsal tu svou kritiku Hřebejka do Kritického sborníku, který má periodu čtvrt roku a vychází v nákladu dva tisíce kusů, tak by to jistě toho Hřebejka nebo kohokoli jiného nechalo v klídku a vůbec nic by se nestalo.

Hendrich: Já bych chtěl říct, že mně osobně je dneska přece jen tzv. o fous sympatičtější, když o filmu jakkoli sporně a nevyargumentovaně, ale občas přece jen inspirativně píše "neodborníci" jako Dalibor Balšínek, než odborníci v uvozovkách jako třeba Jan Lukeš. Jan Lukeš v Putnově diskusním televizním pořadu Síto mimo jiné řekl, že Balšínek svými formulacemi "deklasoval celou filmovou kritiku nebo dokonce jakýkoli pokus o kritiku". A já si myslím, že oni totiž tihle povznesení kritici z tzv. společenské smetánky kolem sebe sice velmi dovedně vytvářejí aureolu, že jsou ti kritici na té opravdu vysoce duchovní a vysoce seriózní úrovni, jenže ono tomu tak není. Jinak by totiž Jan Lukeš do Týdne nemohl před časem napsat například toto - cituji: "Je možné si představit, že by svůj stosedmdesátimilionový opus Tmavomodrý svět natočil Jan Svěrák bez té nejosobnější účasti? Dosáhl by retromuzikál Filipa Renče Rebelové takového diváckého úspěchu bez "činné" režisérovy schopnosti propojit ducha 60. let s mentalitou dnešní mládeže?"

Kvalitní film je podle Lukeše potom vlastně něco jako úspěšný hit Vondráčkové nebo Gotta, a kdo to nechápe, má prý, cituji Lukeše, "ke světu i k vlastnímu řemeslu zakomplexovaný vztah, kterému schází otevřenost k životu, jaký je" - čili takový jste podle Jana Lukeše zřejmě i Vy pane Vachku, když jste před časem vyjádřil v Bucharově dokumentu Sametová kocovina některé skeptické a kritické názory na úroveň dnešní české kinematografie.

Vachek: No mě jenom napadlo, když jste to teď říkal, jak ten Lukeš má ještě s jedním divadelníkem takovou žertovnou televizní revui o kultuře, a v ní opravdu nezávazně hopsá kdekdo, všichni se tam jakoby snaží říct, že oni žijí ten život a ten je jako zajímavější a že oni taky trpěli a já nevímco - nikdo se nestará o nic skutečného, a dělá se to naprosto z těch v podstatě nej - teď bych chtěl říct slovo podlý, ale neřeknu ho v téhle souvislosti, aby to nebylo na žalobu - prostě z takových zvláštních důvodů se to do té televize celé umísťuje, ta estráda. To se jmenuje nějak Stotřiatřicet stříbrných -

Hendrich: Třistatřicettři.

Vachek: Tak něco, nějaký křepelický... ne, já si z toho musím dělat legraci, víte - není to samozřejmě přízrak: přízraky jsou horší, ale -

Janeček: Máte pravdu, že to je vlastně televizní pořad, který v tom televizním formátu je vlastně na rozhraní té kritiky.

Vachek: No oni vlastně i ti dva autoři a moderátoři té zábavné televizní revue o kultuře "Třistatřicettři" suplují to, že jako říkají už něco rozumného o tom "art". Ale je to vlastně udělané pro zábavu, a ta zábava je strašně nízko. A oni vlastně strhávají celou tu kritiku někam tam, protože lidé si pak řeknou: tak takhle ona vlastně vypadá ta kritika - to ten autor přijde, tak se u nás posadí, my se o něm něco dovíme, jo, jako třeba jestli má psa nebo jestli vydal právě knížku a jestli se ta knížka líbí tomu děvčeti v knihkupectví, a takhle nám tam povídají - o co jim jde, mě by zajímalo?

Hendrich: Když tento cyklus pořadů Třistatřicettři v televizi začínal, tak si ho pro Týdeník Rozhlas dovolil zkritizovat literární kritik Vladimír Novotný. Zkritizoval ho dost ostře a tehdejší šéfredaktorka Týdeníku Rozhlas tu jeho recenzi zakázala, že se nesmí otisknout. To jen tak na okraj.

Gedeon: Veškerý ten kontext, to okolí, všichni ti lidé, kteří to spoluvytvářejí nebo parazitují na té disciplíně, tak oni vlastně ten proces jenom prohlubují - místo aby se našlo pár odvážlivců, například právě v řadách kritiků, kteří by se tomu postavili a řekli: ne, tohle přece už není filmové umění, tohleto je polopravda nebo úplná lež, tohleto je eklecticismus, to už jsme viděli, tohle je únikové -

Hendrich: Vy jste Sašo použil výrazu "parazitující" - mě to připomnělo citát z Andreje Stankoviče: "Většina peněz přece plným právem odjakživa patří parazitům". Ale existují nějaké cesty, jak parazity donutit k tomu, aby se aspoň trochu uskromnili?

Vachek: Paraziti jsou proto, abychom se rychleji pohybovali. Když se do mě zakousne blecha - tedy už jsem ji neviděl dlouho, ale když se zakousne, musím se mlátit. To znamená, že paraziti nás vlastně mají budit k pohybu! Máme si uvědomit, že se nemáme nechat sežrat od těch blech.

Gedeon: To je úplně děsivý, a děje se to velmi v kinematografii, že čtete nějakou recenzi a najednou se dozvíte: tento film je zločinem, on vyhání české diváky z českých kin. Vznikl nějaký český film - nechci jmenovat, ale pamatuj si dodneška tuhle noticku - já jsem se úplně vyděsil k smrti, protože jsem si řekl: co to ten kritik zastává za postoj, za koho to vlastně kope? Koho brání proti komu? Co to je za postoj? To je přece úplně nepochopitelný postoj pro kritika! Myslím, že došlo úplně ke zmatení těch pozic, že ti lidé v těch pozicích ztrácejí svoji identitu, ztrácejí svoji příslušnost skutečně ke svému osudu a k naplnění svojí profese a svoji roli mají úplně popletenou! Nemůže přece kritik říct, že tento film, protože je tak výlučný, podivný, nepochopitelný, patrně nezvládnutý, protože nestravitelný, vyhání české diváky z kin a že to je prostě zločin! Takový kritik vlastně podporuje co? On podporuje skutečně jenom politiku trhu, jeho horizont, jeho vnímání smyslu kinematografie končí v bodě, že je potřeba dostat české

diváky do kin, to je ta meta, ale na co tam půjdou, proč tam půjdou a co si z toho kina odnesou, to už je absolutně sekundární. Takovou větu skutečný kritik přece vůbec nemůže napsat - to je prostě antikritik, to je tupohlav, to není kritika.

Vachek: Já doufám, že to nebylo o mých filmech.

Gedeon: Ne, nebylo (smích).

Janeček: Já bych jenom rád dodal ještě k těm parazitům, že pokud jsou to správní paraziti, tak jsou to symbionti. Ti správní paraziti se vlastně starají, aby ten organismus, na kterém parazitují, velmi dobře prosperoval, protože čím lépe bude prosperovat, tím lépe se jim bude parazitovat. Takže by bylo na místě si přát, abychom měli ty správné parazity, kteří jsou těmi symbionty.

Vachek: A ještě je strašně důležité, že existuje fenomén "bleší cirkus". To se přilepí na ty blechy nějaké vozíčky a ty jezdí a sledují se pod lupou. A tady si musíme uvědomit, že každý ten parazit se nakonec může taky stát tím cirkusovým umělcem a potěšit nás.

III. část besedy, která se odehrála na konci června 2006 a byla odvysílána v ČRO 3 Vltava v září 2006 pod názvem "Pravda a lež v našem současném filmu a kritice"

Hendrich: Pokusme se nyní pojmenovat, co by mělo ideálně být funkcí filmové kritiky a jak se projevuje její devalvace.

Vachek: V zásadě jde o to, že se někdo objeví s nějak jinak pochopeným světem a napíše to. Například zjistí, že parostroje na kolejích je lépe z těch kolejí sundat a přivádět tam tu energii jinudy - třeba po drátě, takže pak jezdí elektrická lokomotiva. Když něco pochopím, tak to ohlásím, a fakticky kritizuji předchozí uspořádání. To znamená, že kritik začne být zajímavý, když pochopí třeba film nebo literární dílo a přijde na to, co by mělo být dál, co se jeví jako příští struktura pro ty figury nebo skutečnosti, které jsou v tom díle. Jde o pochopení příští struktury, která bude pro ty figury nebo skutečnosti přijatelnější, ve které se budou moci lépe rozvinout. Všechno ostatní, to znamená třeba sledování toho, jak je věc udělaná, jak je usazená v tradici, jakou má způsob vyprávění historii, to všechno je vlastně okrajové a nepodstatné. Kritici, když tedy přicházejí s novými myšlenkami, tak teprve vlastně kritizují starou myšlenku tím, že přicházejí s novou. Tohle mi připadá, že je kritika. To je vlastně kritická funkce každého uměleckého díla, třeba i nějakého kritického eseje. Jestliže ale tohleto nectíme, tedy že je třeba přijít s novou myšlenkou, potom jsme tam, kde jsme: ti lidé, co dnes píší, před nás nestaví nové struktury, nemají před očima struktury, které by tu měly vzniknout - a vlastně jsou to jenom pseudokritici.

Janeček: Jedním aspektem té věci je, že kritika je zavedený žánr. Cvetan Todorov má ve svých teoriích základní rozdělení - něco je poetika a něco interpretace. Dá se o tom sice polemizovat, ale to, co je interpretace, to je to nejlibovlnější. Poetika se alespoň

zabývá tím, jaká je stavba díla a jak ta stavba pak souvisí s tím dalším. Ta kritika, o které jste teď mluvil Vy, to už je v podstatě filosofie. Důvodem toho myšlení jsou třeba ty filmy. A to je samozřejmě to, co by asi mělo největší smysl, ale pravděpodobně by se to dnes nemohlo tisknout v těch kulturních rubrikách, protože tam se na místě těch kritik nebo recenzí pěstuje určitý zavedený žánr, který je v podstatě takovým školním mustrem hodnocení: herci hrají, kamera kameruje, režisér režíruje a film běží.

Gedeon: Ona ale k té skutečné kritice ta filosofie jako základ je naprosto nezbytná. Tady bych pana Vachka bránil v tom smyslu, že jakmile nemáte ten postoj, jakmile nemáte ten výchozí bod, který se opírá o nějakou končízní filosofii, ze které vycházíte, tak nemůžete vůbec kritizovat a mlátíte jen prázdnou slámu, jenom motáte věci do sebe, srovnáváte něco momentálního s něčím, co bylo, a teď jenom vytváříte takové kvazi soudy, které jenom poměřují banální s banálním, ale nevytvářejí skutečně nový a zastřešující náhled, který to ustavuje do kontextu, který je zásadní. Nevytváří se kontext, který je zásadní, protože bez té filosofie nevytvoříte žádný kontext, jelikož se sám v kontextu nepohybujete, anebo se pohybujete jenom v tom banálním, přizemním kontextu. Tím pádem jste kritik na úrovni plošnice nebo myši, ale ne na úrovni orla, který vidí tu situaci shora a vidí dopředu a vidí dozadu. Prostě jste plošnice a vidíte dva rozměry, doleva doprava a tři kroky dopředu, a kolikrát ani to ne.

Vachek: Žertovně řeknu: v šedesátých letech, kdy se vytvářelo to, čemu se říká "nová vlna", měli všichni aspoň jednu jednotící myšlenku - že už těch komunistů mají plné zuby. A to lidi sdružovalo. Ale prosím vás, koho tihle dnešní kritici mají plné zuby? Musíme si neustále uvědomovat, že v každé době už jsou zárodky příštího neštěstí - a vy musíte mít někoho plné zuby, abyste - ono to neznámá, že ho musíte kousat, stačí jen mít ty plné zuby, abyste viděl budoucnost. A mám strach, že ji málokdo vidí. Vyhlašuje se jen "do Evropy", "z Evropy", "do Asie", "z Asie"... Víte, je to trošku sranda. Ty představy jsou tak na úrovni diskuse, kam pojedeme příště na dovolenou. Jenomže v dějinách je to vždycky tak, že když se vám podaří nějak znovu strukturovat společnost, musíte znovu přemýšlet o tom, že společnost je dynamický útvar a že vy ji musíte strukturovat znovu a vzápětí ji strukturovat zase znovu, abyste se nedivili, že není taková, jaká vám vyhovuje. Víte, tak jak je společnost dynamická, tak jak je skutečnost dynamická, tak musí být dynamické i umění, i kritika, i filosofie - prostě nejde si na nic "sednout". Moje žena vždycky říká: "Sedl sis na to, už sis na to zvykl, nějak to umíš a líbí se ti to..."

Janeček: Já v téhle souvislosti zase vždycky rád cituju Antonina Artauda: "Každá forma zkušenosti zastírá skutečnost".

Hendrich: Mě přijde až děsivé, jak se u celé řady těch lidí, kteří se kritikou dlouhodobě živí, nesmírně zřetelně projevuje, že jakákoli jejich schopnost původního osobního

prožitku, myšlení a cítění se najednou úplně utápí ve vatě slov. Z toho jejich způsobu psaní recenzí je velmi zřetelně znát, že píší pro peníze. Ta neúcta ke slově je u nich naprosto příšerná. Tenhle aspekt vystihl s úžasnou jasnozřivostí Orwell, když psal, že manipulace řeči může být do všech důsledků stejně nebezpečná jako nosit zbraň. Orwell připomínal všem, kdo chtěli naslouchat, že Hitler se dostával v Německu k moci pomocí přemlouvání a že Stalin zastíral rozsáhlé zločiny kouřovou clonou invektiv. V jednom čísle týdeníku Time z roku 1983 najdeme i tyhle stále aktuální Orwellovy myšlenky z roku 1938: "V minulých dobách každá tyranie byla dříve nebo později svržena anebo přinejmenším se jí vzdorovalo, lidé se bránili a nepodléhali kvůli lidské povaze, která zcela samozřejmě toužila po svobodě. Ale vůbec si nemůžeme být jisti tím, že lidská povaha je "konstantní". Rádio, tisková cenzura, normalizované, standardizované, unifikované vzdělání a tajná policie všechno změnilo. Masové ovlivňování, masová sugesce je vědou posledních dvaceti let a zatím ještě nevíme, jak bude úspěšná..." A jinde Orwell dodává: "Politický chaos je spojen s úpadkem jazyka. Člověk v tom snad může dosáhnout určitého zlepšení, začne-li od verbálního konce - přímo u SLOV."

Gedeon: Já jsem přesně na tohle myslel a jsem rád, že jste tohle citoval, protože mně během toho našeho povídání přesně vytanula taková představa, týkající se právě jazyka. Kdybychom si vzali recenze, články anebo odborné filmové kritiky ze šedesátých let, kdy vrcholila ta nová vlna, a přečetli si je, a zároveň bychom si přečetli současné aktuální recenze na nejlepší dnešní české filmy - kdybychom ty texty porovnali, myslím, že by bylo vidět diametrální rozdíl právě v jazyce a v tom, jakým způsobem se přemýšlí o těch filmech. V těch šedesátých letech se používal úplně jiný jazyk, v těch recenzích se objevovala úplně jiná slova. Já si to vybavuju, protože jsem si pročetl kritiky ze šedesátých let na filmy Formana a Chytilové, a to jsou oproti dnešku úplně jinak psané texty. Přitom šlo o účelové texty, nebyly to žádné speciální studie. Dnes ty ideje jsou skutečně rozmlížené, ty recenze nejsou postavené na žádné filosofii, proto ten jazyk je naprosto odlišný a proto jsou ty recenze svým způsobem slaboduché. Proto tamten jazyk šedesátých let a ten kontext, ve kterém se tehdy ten jazyk vytvářel a celkový myšlenkový náhled na ty filmy byl skutečně koncepční a konzistentní. Taky si vzpomeňte, že v té době se o filmech diskutovalo, mluvilo se o tom, co ten film ukazuje, jestli je pravdivý, jestli je autentický, jestli je pozitivní, jestli je podnětný -

Vachek: Když byla tehdy ta kritika konkrétní, vlastně v tom hrály roli takové docela obyčejné lidské důvody: tenhle člověk něco ví, tak já mu pomůžu, aby tedy ještě něco řekl. Ale dnes se kritici už většinou nezajímají o to, jestli ten dotyčný autor něco ví. Oni se starají o to, jestli je apartní, zajímavý, dnes pro to existuje takové krásné dobové slovo - říká se, "kultovní" film. Co je kult? V podstatě je to způsob, jakým se něčemu klaníme. Když netušíme, co to je, tak jako telata se prostě klaníme. Když tušíme, o co

jde, neúčastníme se kultu, nýbrž pracujeme. Jsme-li mystik, mluvíme s Bohem. Jsme-li letecký inženýr, vytváříme nějakou náhražku letadel, aby se tolik neničila atmosféra. Prostě něco děláme. Ale když točíme kultovní filmy, tak vlastně chceme, aby ti diváci v kinech ječeli. Víte, jak ty holky ječívají v kině! Hned bych si zaječel - ale to je právě to, co vlastně má být, i nemá.

Hendrich: Takový kultovní film je třeba Kubrickův Mechanický pomeranč. Podle vzoru Malcolma McDowella v hlavní roli chuligána Alexe mladí lidé v Anglii sedmdesátých let začali nosit černé buřinky, nalepovali si velké oční řasy a s oblibou používali zavřené deštníky místo holí.

Vachek: Nebo Jezinky: jen dva prstíčky tam strčíme, jen co se ohřejeme, hned zase půjdeme - žejo, to je kultovní pohádka. Ale ona má ještě aspoň smysl: nepouštějte si do bytu zloděje! Jenže ty současné kultovní pohádky jakoby říkaly: ti zloději jsou ale krásní! Ti tak krásně vraždí a vráží do lidí těmi auty! Rozumíte, a ti policajti jsou ještě hezčí, ti ještě víc vraždí a ještě víc porazí lidí... Co je tedy náš současný kult? To jsou jatka snad.

Gedeon: Vtipný souběžný projev těchto podivných slov, která pronikla do recenzního psaní, je ten, že ona se sama devalvují. Inflace těch slov je neuvěřitelná. Vždyť co všechno už je dneska kultovní! To už je pomalu každý druhý český film, na který přišlo víc než 150 tisíc diváků. Dokonce o mé prvotině Indiánské léto, kterou vidělo necelých 150 tisíc diváků, se psalo jako o kultovním snímku. Dneska už si ten můj film skoro nikdo nepamatuje, ale v jistou dobu mně to šíleně lichotilo, když jsem to četl v novinách. Sice mi nejdřív málem vypadly oči z důlků, když jsem četl, že moje prvotina je "kultovní film" - vždyť proboha, kultovní je možná film Sedm statečných -

Hendrich: Takhle někdo v novinách občas plácá i o té Svěrákově Jízdě, ne?

Gedeon: No jistě, o té ještě mnohem víc, ten film je podle těch dnešních hledisek vyloženě kultovní. Já jsem pro, já to tomu filmu přeju, jen ať je kultovní, ale ať se to slovo nepoužívá takhle nezpůsobně, protože se tím potom neuvěřitelným způsobem matou hodnoty.

Vachek: S tímhle "kultovním" se to má asi tak, že je to něco, co by nám ta svoboda sice měla umožňovat, ale na druhou si musíme dávat hrozně pozor, abychom té svobody neměli v těch palicích tolik, že pak vyvádíme nezvedené věci, že děláme samé hlouposti.

Gedeon: Mě zaujalo, jak je právě tohle slovo "kultovní" takové velmi zástupné pro ten dnešní jazyk a hlavně pro celý způsob, jak se s jazykem zachází. Ono se to slovo totiž nepoužívá z důvodu jeho obsahu, ten "kult" tam není podtextem toho sdělení - jde spíš o pouhou touhu nějak gradovat emocionální účinek textu, který nám má "píár" způsobem prezentovat určité dílo. Dříve se psalo: je to "strhující, srdceryvný, vášnivý

příběh" - znáte ty staré floškule ze starých filmů. A protože se ten jazyk obměňuje, tak se přišlo na to, že výraz "kultovní" v sobě zahrnuje spoustu emocí a spoustu manipulativního potenciálu, pokud jde o ovlivňování čtenáře, který když čte, že je něco "kultovní", tak o to nemůže přijít, protože i on to přece bude vzývat, když to všichni vzývali a vzývají. Je v tom velká síla, je to používání co největšího arzenálu v tom slovním vyjadřování, a to je celý smysl toho. Podobně i reklamy se předbíhají v rafinovanosti a v účinnosti, *jak* emocionálně působit. Už nejde o to *cosi sdělit*, ale jde o tu míru, *jak* zasáhnout - jakkoli. Jde už jen o tu míru, o tu sílu.

Janeček: To slovo kultovní má i svůj primární význam v tom smyslu, že tam jde o nevědomou složku. Ve chvíli, kdy se ten text takovýmto způsobem hlásí k nějakému dílu, je tam vlastně ta míra spoluúčasti už daná. Je tam už vyjádřena intenzita té spoluúčasti. Ta intenzita je "kultovní", ta intenzita je setkání v nevědomí.

Gedeon: Ta tupost vnímání v nevědomosti, přesně.

Janeček: Protože na druhé straně mnozí lidé podvědomě touží, aby se mohli spoluúčastnit na tom společenství - to je vlastně záležitost kultu.

Vachek: Zvláštní věc je, že kdyby lidé nebyli celkově tak pitomí, včetně mě, tak by nepotřebovali žádné kulty. Protože ale pitomí jsme, tak ty kulty vznikají jako ochrana, aby sama ta téze žila dál.

Janeček: Já bych se ale těch kultovních filmů zastal v tom smyslu, že takové filmy jsou třeba pro určitou generaci nebo část populace určitým sjednocujícím prvkem, který ale nemá žádný fatální nebo trvalý význam. Může to být třeba jen krátkodobý, ale důležitý zážitek, kterým lidé projdou, a teprve za čas ho opustí a nahlédnou -

Vachek: Ano. Pro mě byla takovým dílem Vzpoura hraček - vždycky jsem byl šťastný, když jsem ho znovu v Sokolovně uviděl. Ale tak jako tak: potřebuju-li kult, je v takové potřebě zřejmě známka něčeho buď velmi mladého, co chce být navedeno vůbec na nějakou trasu. Když vám katolík řekne večer modlitbu "Andělíčku, můj strážníčku, opatruj mně mou dušičku", to přece vůbec nemůže žádnému dítěti ublížit, protože dítě se tak aspoň dozví, že má duši, že ta duše se ještě k něčemu vztahuje - to jsou přece úplně báječné věci! Horší je, když má člověk ve stáří z kamenné podlahy revmatismus a tráví čas "točením mlýnku". To začíná být hrozné. Protože ten mladý člověk má naději, že tu mystickou zkušenost udělá - a ten starý ji už pak nemá a o to víc se váže na ten kult. A takhle to bývá. To znamená, že když někdo v mládí udělá kultovní film a netuší ještě ty souvislosti -

Janeček: Což on Saša Gedeon natočil -

Gedeon: Právě že ne! Já bych rád takový film natočil, ale já jsem ho nenatočil!

Vachek: Dobře: řekněme, že trochu ano, trochu ne. Ale horší by bylo, kdyby mu to zůstalo až do stáří: To se z něj pak stane jeden z těch lidí, co je nemám moc rád. Tedy,

mám je rád, ale zas tolik moc ne. Oni si pak totiž na to "sednou" a vyrábějí pro ty čtyřicetiletý i padesátiletý teenagery tyhle blbosti svého mládí a stráví na tom pak celý život.

Janeček: Ještě k tomu problému pokleslosti filmové kritiky: zrovna dneska jsem se bavil s Václavem Bělohradským o tom, že je dost možné, že v současné době se v té střední společenské vrstvě už stabilizovala vrstva těch novinářů, třeba těch deníkových kritiků, kteří už mají ve společnosti jakoby nějaké místo, a že ty jejich kritiky v podstatě ontologicky, tedy ve vztahu k tomu jejich bytí, daleko víc odpovídají tomu, jaké místo sebepotvrzení si oni vytvářejí ve vztahu ke společnosti. To znamená: s kým si to mohou rozházet, s kým si to nemohou rozházet. Jde vlastně o takovou zvláštní mikropolitiku, kterou by bylo samozřejmě potřeba zevrubně zanalyzovat. Ale i tak je myslím jasné, že do těch zájmů a ambic člověka, který je dejme tomu tím deníkovým kritikem, se promítá i nesmírně důležitá okolnost, že distributoři jsou zadavatelé reklamy těm novinám a že celý filmový svět protíná strašně moc vrstev společnosti: filmoví herci účinkují v různých reklamách a reklamy jsou zase spojeny s průmyslovým a dalším mediálním sektorem, který je samozřejmě zdrojem bohatství a moci. Pozice filmového kritika je vzhledem k tomu svým způsobem politická. Tito lidé se samozřejmě dostávají do obrovských tlaků, které si třeba ani neuvědomují. Je to fakt problém.

Vachek: Dneska máte umělce, kteří jsou už tak daleko od reality tohoto světa, že oni už nemají problém s tím, jestli mají jít na Sibiř nebo nemají, nebo jestli u nich propukne epilepsie nebo nepropukne, ale mají problém s tím, jaký mají stav svého bankovního konta, a vědí, co udělat, aby ten stav konta v bance byl v pořádku. A když se vyskytne někdo, kdo je výjimečný - a ve filmu i v literatuře se takové postavy objevují -, tak jsou to většinou zločinci. Je to komické: zločinci vydávají knihy o svém zločinu, narkomani vydávají knihy o svém zločinu, atakdále. Protože svět je už v tak mizerné situaci, že už ho nikdo doopravdy neanalyzuje. Nikdo se nezabývá tím, jak psýcha člověka produkuje jeho sociální pozadí (anebo to sociální pozadí tu psýchu), nikdo si neklade otázky, co s tím dělat. Dokonce všude běhá ten nadnárodní přiblížený slogan: "Kdo to rozsoudí, jestli je to kvalitní, jestli je to důležité?" Protože všichni si zvykli, že všechny diskursy platí. A to je jeden z obrovských žvástů tohoto času. Takže něco je pak názor řezníků, něco názor bankéřů... Sedíme na haldách odpadků a nikdo se tomu nediví. A když strkám lidi, kteří se tomu ještě diví, když je strkám do svých filmů, tak lidé se diví mně, proč o tom ten člověk mluví, proč o tom dělám filmy: že prý to nikoho nezajímá. Kdybych chtěl být zajímavý, natočím celý film v telefonní budce - jako je to v tom novém bezobsažném americkém filmu o telefonní budce, ze které když člověk vyjde, někdo ho zastřelí, a teď si ty naše kritičky konečně prožijí to svoje napětí - protože o těch hromadách odpadků nevědí nic, a ani je to nezajímá. Takže kde to jsme?

Mně pořád leží v hlavě, že základní je: ať se po filmu něco stane! Ať se po knize něco stane! Jsou věci, které fungují téměř hned. Já pořád opakuju: Verdiho Ernani - a ta revoluce v Itálii se rozjela a všichni si to zpívali! Já když slyším Marseillaisu, já bych ji hrál lidem každéj den - s tím, že se samozřejmě nesmějí zabíjet, to už by měli vědět. Ale ta obrovská síla, ten entuziasmus, to spolčení lidí a chuť změnit ten čas, ve kterém žijete - tím je to úplně prosycené!

Dnes vidím, že tady žijeme vlastně s takovou sebrankou eklektiků, kteří přesně nevědí, co mají říct, protože nic do důsledků neanalyzovali. Tím pádem se nevytváří ani žádná nová estetika, protože estetika je něco druhotného: vy nejdříve chcete něco říct a pak dostanete do huby tu správnou křeč, že to správně řeknete - a ta křeč je vlastně ten nový tvar. Všichni se tomu diví, proč to ten člověk dělá takhle, a ono to funguje. Ale když jste eklektik, tak už se jenom pasívně koukáte na ty křeče. Ta minulá tvarování začínají být pro ty umělce zajímavější, než aby něco promysleli sami, aby promysleli svou situaci, a aby tím pádem vyběhla nová estetika.

Hendrich: Ale dnešní situace u nás moc důvodů k optimismu neposkytuje. V posledních letech si všímám stále většího ignorantství, které se promítá například i do způsobu, jak bývají psány stručné charakteristiky filmů, tzv. anotace. Tak třeba na předloňské Letní filmové škole vyšel obsáhlý katalog, ve kterém byly anotace k jednotlivým filmům plné stovek věcných chyb a nepřesností - nikoli desítek chyb, ale stovek. Autorem většiny těch anotací k jednotlivým snímkům byl filmový recenzent Jan Jaroš. Opakovaně jsem loni i letos na stovky těch Jarošových chyb organizátory Letní filmové školy upozorňoval, ale marně. Mně tady vůbec nešlo o to, aby Jaroše za ty jeho chyby někdo nějak trestal, ale šlo mi o to, že pokud on bude psát ty anotace pro Filmovou školu nadále, měl by je po něm někdo číst a opravovat - a dneska je taková situace, jakoby na tohle nikdo neměl čas, nikdo si těch stovek chyb, nepřesností, frází vůbec nevšimá, nikomu jakoby nevadily, všichni jsou zvyklí na to, že takhle nekultivovaně se u nás prostě o filmu píše. S tím je ale hodně v rozporu, když šéf LFS Jirka Králík si neustále stýská nad tím, že v Čechách je na rozdíl od Polska a dalších okolních států nesmírně nízká úroveň filmového vzdělání.

Gedeon: To trošičku souvisí s tím, co říkal pan Vachek - že skutečně vzniká taková generace eklektiků, která je navíc bohužel ještě nevzdělaná. Takže tím se ten efekt té tuposti ještě několikrát násobí, děje se takový nepříznivý jev, že vlastně všichni odvozují všechno jen z toho nejmainstreamovějšího, a tím pádem vzniká něco jako "odvar z mainstreamu", to znamená, že i ty estetické normy jsou už jenom mlhavou vzpomínkou na skutečné estetické normy. Fakt, že estetika nemůže být odtržena od obsahu, současné recenze bohužel vyvracejí - ty recenze jsou schopny tu formu od obsahu odtrhnout. Ale už nejsou bohužel schopny rozlišit tu skutečnou profesionalitu a

tu skutečnou bravuru, jakkoli se právě s ní velice často ohánějí, protože nejsou ani dostatečně vzdělaní a ani nechápou některé ty věci, hlavně tedy tu souvislost obsahu a formy nebo jak pan Vachek tady zmiňoval souvislost toho, že nejdříve něco chceme a analyzujeme, anebo já bych třeba dodal: nejdříve něco i cítíme, nemusíme hned analyzovat, ale třeba aspoň něco intenzívně cítíme, a potom tedy se tím intenzívně zaobíráme, a potom tady vzniká nějaká nová estetika. Ale my jsme na úplně opačném pólu, kde už ani ta estetika, která byla kvalitní, se nedochovává, už je zapomenutá, a už se dělá mainstream z mainstreamu. Autoři už se pokoušejí uvařit něco, co se podobá něčemu, co už samo bylo odvarem, no a pak je samozřejmě logické, že ta kritika je ukolébáná, že už jenom pokulhává za tou situací, místo aby ji rozčísila, aby ji rozetnula, aby na ni poukázala, aby zmobilizovala síly v tvůrcích - tedy pokud má vůbec tuto moc a může ji mít.

Janeček: Když oni dnes ti novinoví recenzenti stojí v pozici, kdy jsou vlastně nuceni psát o těch filmech, které se umísťují na předních místech těch velkých žebříčků a stávají se velkými reklamními událostmi. A pak vlastně reklama supluje událost - to je to podstatné. Reklamní kampaň vlastně znamená událost. Jestliže pan Vachek říká, že film má vytvářet tu událost, tak dneska tu událost dělá reklamní kampaň k tomu filmu. Ten prostor pro tu událost je vyplněn tou reklamní kampaní. Proto ta reklama funguje, proto se dělá, protože je to ta událost vlastně - sama ta reklama!

Vachek: Protože ta událost není vlastně už žádná událost. Skutečná událost znamená změnu: třeba postavíte rychlovlak - máte fyzikální nápad - když už na ty sociální nápady v těch Čechách teď nejsme.

Janeček: Takže jde o to, že ti recenzenti jsou potom nuceni psát o těch věcech spojených s masívní reklamní kampaní a nemůžou psát proti nim. Leda v rovině takového toho školního hodnocení můžou napsat, že ten či onen herec nebyl až tak dobrý. Ale promyšlet ty věci v hlubším sociálním kontextu vlastně není možné, protože vše se dostává do veřejného prostoru tlačeno tou velkou reklamou. A noviny jsou samozřejmě taky součástí toho veřejného prostoru - je to spojitě prostředí.

Vachek: Ale Vy pořád vlastně popisujete naprosto falešné vztahy! Protože normální vztah je: já něco vím, jdu do novin, a oni řeknou: vy něco víte? Honem to otiskneme! Kdežto ty naše dnešní noviny většinou nepočítají s tím, že někdo něco ví! Ty počítají s tím, hlavně aby vyšly ve stejném nákladu a prodaly se. Proto se v nich ocitají lidi ze všelijakého - třeba politického - showbyznysu. Čtenáři mají totiž dojem, že veškeré informace, co po světě běhají, jsou už tak blbé, že hlavní informace je, kdo s kým spí, koho si právě vzal, jestli je tlustá, jestli politik chodí o berlích nebo nechodí - vůbec se nikdo neptá, jestli ten politik něco ví, jestli ta herečka řekla na scéně něco důležitého, co s námi otřásl a co nás pošle na úplně jinou trajektorii. To znamená, že tohle

všechno je - alespoň většinou - pseudopráce, pseudomyšlení, a mezitím se potácí pár lidí, kteří něco skutečně vědí. Třeba jsou u nás lidé, kteří vědí, že když se z nás nemají stát v EU nádeníci, tedy z našich dětí, tak musejí být ty děti velmi vzdělané. To znamená, že bychom měli dosáhnout alespoň těch procent vzdělanosti, která jsou obvyklá v jiných zemích unie. Ale nikdo to nepreferuje. Preferují se úplné blbosti. Proč by se tamta nebo tamta skupina nemohla uskromnit? Třeba by se mohla uskromnit skupina tunelářů - pokud by se uskromnili, mohli by mít i oni sami vzdělané děti.

Noviny mají přinášet novinky - něco nového, ne všelijaké - existuje na to takové krásné slovo - "brécy". Všelijaké okoralé "brécy" se denně předvádí -

Gedeon: Když použiji floskule, tak noviny, časopisy, vlastně všechno je dnes natolik zkomercializované, že vlastně i ty disciplíny, které prapůvodně měly sílu a schopnost a dokonce původní jaksí úděl něco odhalovat, tímhle novým kontextem samy tak otupěly, že ztratily tuto schopnost a ztratily svou identitu. Podobně i kinematografie ztrácí svou identitu umění a neustále získává identitu showbyznysu, a to je myslím to, kolem čeho my se neustále a neustále v kruzích točíme, a asi se k tomu budeme stále vracet, protože tento proces se prohlubuje a je velice smutný. S filmem se skutečně děje něco zruďného. Já tím nemyslím to, že filmy musejí být jenom sociálně-kritické a analyzovat politiku a vztahy na sociální úrovni. Filmy mohou být i velice intimní, jenže problém je v tom, že ani filmy, ani filmoví kritici dnes nebývají odvážní a vyhýbají se skutečnosti i v té intimní mezilidské sféře - dnes nevidíte ve filmech skutečnou lásku, skutečné utrpení, skutečnou bolest - všechno je to jenom quasi, je to hra, už tam ty postavy jenom předstírají. Je to tak, že reklama je událostí, jak jsme před chvílí řekli, a stejně tak i filmy si ve svých příbězích hrají na událost a už jsou to virtuální události.

Vachek: Potřebuju mít taky dny, kdy na sobě pracuju - musím si občas něco přečíst. Třeba teď jsem četl knížku Petra Rezka "Filosofie a politika kýče". Krásně jsem se při té četbě smál, bylo mi dobře a říkal jsem si: občas si zase začínám rozumět. Když někdo něco takhle dobrého napíše, tak je to důležité - jenže lidé o takových knihách běžně nevědí, čtou hlouposti.

Hendrich: Možná je to i tím, že Petr Rezek je velmi věcný kritik - a dnešní lidé před realitou rádi unikají do pohádek a věcná kritika není ve většině našich médií oblíbená.

Vachek: Když ale oni jsou dneska lidé, kteří tu svoji nevěcnost ukládají do sebraných spisů, a už zas běží ty kampaně v těch novinách a tam vám to předvedou a lidi si to zase kupují - ale když to čtete, tak vidíte, jak je to řídký, jak je to děravý, že to vlastně téměř ani číst nejde! A lidé si říkají: v politice se zase objevil další filosof. Ale víte, my bychom měli ctít a "konzumovat" - teď s chutí řeknu to slovo - "konzumovat" ty chytrý lidi, a nekonzumovat pořád ty blbý, nenechat se do toho nanutit. Ale to musí

občas někdo někde říkat - a to by mělo být v těch novinách. Jenže ono to v těch novinách není -

Janeček: V tomto směru si myslím, že strašně moc věcí ukázala ta Klusáková a Remundova akce "Český sen" - to je skutečná událost. Tahle akce dostala rovnou politický rozměr, ti političtí komentátoři se odkopali a zpřítomnily se pozice, na kterých dnes kdo stojí.

Vachek: Všichni lidi v Čechách platí dnes a denně všechny reklamní kampaně. A výrobky jsou pak podstatně dražší, protože v reklamě běhají dnes statisíce, miliony, stamiliony - to není legrace, lidé o tom nemají ponětí. Silnější firmy se silnější reklamou demolují ty slabší. A tak je to naprosto ve všem - tak je to dneska už i v politice. My neplatíme za to, že ti lidé jsou stateční, vzdělaní, že se starají o naše názory - platíme jim za to, jak jsou reklamně úspěšní: jeden má lepší pěšinku a lepší knír, jiný víc hladí ty děti, anebo homosexuály - podle toho, co je zrovna v módě: někdy děti, někdy homosexuály. Každopádně, my za tu jejich reklamu zaplatíme, oni se nám vrekamují do našeho Olympu, a my potom vždycky kráčíme do nějakého moře a ani nevíme, proč se topíme. To mě vždycky baví. A nevidím politiky, kteří by důsledně říkali: když uděláme tohle, bude průšvih ten a ten a ten a dobré bude tohle - a když uděláme tohle, bude tamten průšvih a dobré bude třeba jen tohle. Ale z dlouhodobého hlediska je lepší mít při současném jednání třeba jen málo kladů a velmi mnoho záporů při řešení toho jednání - dlouhodobě je to prostě lepší. Ale oni takhle neuvažují. Všichni intelektuálové totiž vědí to, co mi kdysi v jednom filmu říkal Ivan Dejmál: "Dlouhodobé cíle jsou špatně propagovatelné. Nejlépe se propagují krátkodobé cíle." Všichni dneska dostanete v kupónovce deset tisíc - na to lidé slyší. A nevádí jim, že dlouhodobě tím všichni přijdou - obrazně řečeno - o "celé loďstvo". Ti lidé, co to takhle osnovali, ekonomové atakdále, ti to všechno věděli. A lidé přesto jdou jako telata a mávají a mávají. Nikdo se neptá, proč tu není pro českou kulturu peníz, který by se dal sebrat z promítání všelijakých těch šuntů, které se u nás hrají, z videokazet atakdále. Lidé by pak měli možnost svobodně pracovat - oni tu svobodnou možnost nemají, velmi brzy ji ztratí - aniž si toho moc všimnou. A ani to jejich okolí si toho moc nevšimne. Namítnete mi: co ty Vachku, když říkáš taková silná slova, co doopravdy víš? No pár věcí jsem vypátral: třeba to, že se v mých filmech objevují lidé, kteří se zase jinde příliš neobjevují právě proto, že říkají občas nějaké věci, které se zase jinde moc neobjevují. A kdyby se každý snažil pár věcí vypátrat, tak by se nakonec společnost začala hýbat. Ale teď se dostáváme ke klíčové věci: Když je ta společnost v růstu, její inteligence začíná obsazovat ty deníky, začíná obsazovat denní zprávy. Vždyť do těch Lidovek psávali ti Čapci, Těsnohlídci a nebylo jim to zatěžko - kdežto dneska "velké jméno" a "odvaha" Lidovek, to je snad Viewegh. Ale prostě ty "odvahy" dnes vypadají takhle a dokonce ten

Viewegh - je to až komické - působí líp než většina toho ostatního, co tam je. A to tedy opravdu není ta kvalita! Sledujme ten ústup intelektu - kam on se už dostal? Do měsíčníků, do čtvrtletníků... To je něco, co je příznačné pro tento čas a lidé by si to neměli nechat líbit. Protože čím mají vygumovanější mozky, tím se s nimi lépe manipuluje. Každá vláda potřebuje, aby měla blbé recenzenty filmů v těch denících. A lidé to bohužel připouštějí. Oni už to v sobě mají jaksi zakořeněné, takhle se s námi jedná, přijedou komedianti a budeme mít cirkus! Všimněte si, jak se v našich televizích všichni snaží říct sprostěj vtíp - nejrenomovanější herci přijdou, aby řekli ten nejsprostší vtíp, který znají. Je to obrovský nástup blbosti. Ale pamatuju si, jak mi řekl jednou jeden cirkusák, který líčil období před vypuknutím druhé světové války: "No a ty cirkusy jély, jély, a pak dojély". Rozumíte - jde o to, že si neuvědomujeme důsledky svých jednání.

Gedeon: Souhlasím, ale abychom tady všichni nebyli za nějaké zakyslé, zapšklé, podle lečjakého kritika, kterého jsme se mohli dotknout, asi i za zakomplexované a závistivé -

Hendrich: To je v Čechách velmi častý sofistický argument: když cokoli kritizujete, je to prý hlavně proto, že závidíte tomu druhému úspěch.

Gedeon: Já osobně mám docela rád mainstream. Rád se na některé ty filmy koukám, pobavím se na filmech Honzy Hřebejka, zaujmou mě filmy Honzy Svěráka - tyhle mainstreamové filmy musí a mají existovat, ale nesmí tu být zmatení jazyka na tohle téma, nesmí to být špatně všechno cejchováno. A ona se děje strašlivá věc, že v demokratické kultuře se vlastně paradoxně až neuvěřitelně zužuje spektrum a škála tvorby. Zužuje se vůbec představa o tom, čím vším tvorba může být, čeho se může dotýkat a jakým způsobem se toho může dotýkat. A to se děje výrazně právě v kinematografii. Neuvěřitelně se zúžil rozsah toho, co momentálně považujeme - tedy jaksi oficiálně, v těch denících - za kvalitní současný český film. Ze současného českého filmu se dnes stal jakýsi produkt, který má několik kritérií. Ta jsou již velmi zjevná a všechno ostatní už se odsuzuje, už je to málem trestné, protože to může "nedej bože" vyhnat nějaké české diváky z kin. Tohle je prostě šílené: mate se jazyk, zužují se poměry a zužuje se tím pádem i myšlenkový horizont a vědomí lidí. To se děje soustavně a všichni na tom pracují a spolupracují, a kritik je tu od toho, aby toto rozbil a nekompromisně odhalil a zaútočil přesně na tyto tendence - a ne je naopak podporoval.

Janeček: Já myslím, že tohle je dáno i jistou krizí kulturních institucí v české společnosti. Je třeba vidět, jak vypadá akademická sféra, která je absolutně podfinancovaná. Skutečnost, že tady existuje ta česká Akademie, kde se vyskytují pouze dva teoretici -

Gedeon: - to bohužel tedy vychází ze statutu té instituce -

Janeček: - no právě, ale jde o to, že tato instituce se u nás stala nikoli nějakou řekněme profesní institucí, nýbrž zase tím lobbystickým propojením do dalšího pokračování v mediálním světě - tím, že má k dispozici jeden hlavní večerní vysílací čas na kanálu veřejnoprávní televize, tím se samozřejmě vytváří obrovský normotvorný tlak, který jako takový přebírají i ta ostatní média, a tato událost a skupina lidí za ní tak určuje jistý trend -

Gedeon: Já v té Akademii jsem a chci říct, že není zase tak tupá. Ona k sobě zároveň přidružuje ty české filmové kritiky, kteří mají svoje vlastní autonomní hlasování o těch dílech a ta hlasování se v rámci toho televizního přenosu zveřejňují. A paradoxně se stalo třeba to, že ti kritici usoudili a hlasovali konvenčněji než ta Akademie! Ti kritici opravdu dali zelenou těm mainstreamovějším filmům, opravdu hlasovali pro ten mainstream, a ta Akademie v jednom případě nikoli. Takže ta kritika paradoxně už předběhla ten mainstream a stala se předvojem reklamy.

Janeček: Ale to není paradox. To je jen důsledek této situace.

Vachek: Víte, jeden z mých filmů byl nominován na Evropskou cenu Felix. A já jsem četl ve statutu té naší Akademie, že bych v té Akademii z tohoto důvodu měl nárok být.

Gedeon: To je pravda. To byste měl dostat nabídku.

Vachek: Musím říct, že mi to nikdo nikdy nenabídl. Ale musím taky říct, že bych to ani nechtěl. Protože prostě bych se musel stydět. Takže ono to má takovéhle groteskní pozadí. A ono to tak trošku bude i s těmi kritiky. Myslíte, že by někdy pozvali Stankoviče, aby hlasoval v Akademii? Já mám dojem, že k tomu nikdy nedošlo. Teď to Sašo neříkám proti Vám, protože Vy jste mladý a všichni mladí mají důvěru v tvořící se instituce. Všichni mladí jsou tímhle jako posedlí: když vidí nadějnou instituci, jdou do ní a zdá se jim, že by z ní šlo něco udělat. Jenomže to Mně ten pan Vachler už připadá jako takový téměř symbol české kinematografie, a kdo si o něm přečte, hlavně se doví, že je vegetarián, což je hezký, žejo, a takhle postavená ta česká kultura, tedy s těmito řediteli, je opravdu tedy řízená někam.

Gedeon: Abych tu Akademii jako její člen hájil: ona v podstatě kopíruje model Americké filmové akademie a všech ostatních akademií v Evropě -

Janeček (smích): - až na to, že v Čechách absentuje ten filmový průmysl!

Gedeon: Přesně. Ten tu není a z toho vznikají takové trošičku bizarní disproporce a nelogičnosti, ale není to všechno pod kontrolou Vachlera, to vůbec ne -

Hendrich: Ve Spojených státech je běžné, že je tam kdekdo prezident, třeba nějaké firmy. Ale když se řekne "česká filmová Akademie", a všichni přitom známe úroveň těch našich filmů i té kritiky, tak vzhledem k tomu, že tady v Evropě myslím ten pojem "Akademie" konotuje něco skutečně vznešeného, používání toho termínu zrovna v tomto případě u nás mi přijde až poněkud -

Gedeon: - srandovní, no. I trochu výsměšný.

Janeček: Ale tu váhu to má! Tu společenskou váhu - pozor! - to má.

Gedeon: Všeho by se dalo použít - pokud by se to použilo správně. To je divná věta, ale -

Gedeon: To je přesné. Ale chci říct, že v té Akademii ty pozitivní pokusy jsou. Ta Akademie je otevřená podnětům a teď už asi dva roky probíhá iniciativa, zviditelnit nějak i ten filmový dokument a zařadit ho dokonce i do toho slavnostního večera a udělit mu České Ivy, to všechno probíhá, v té Akademii je neustálý pohyb. Ona není tupá, ona se skutečně snaží, ale samozřejmě je zároveň trochu tupá v tom, že je vymezená tím mustrem těch Akademií, jako je jedna třeba ve Francii anebo jedna ve Španělsku, a Ten mistr té naší Akademie pochází z té Ameriky. Je otázka, jestli to celé není úplná kravina, stavět ten náš model na americkém modelu, když celá ta naše kultura a tradice kinematografie je tak výrazně odlišná od té americké.

Vachek: Ale hlavně ten americký model je momentálně v úpadku. Když si srovnáte vítězné oscarové filmy ze čtyřicátých, šedesátých anebo i sedmdesátých let s těmi dnešními, tak zjistíte, že opravdu došlo k preferenci toho, čemu já říkám "předvést lumpenproletariát". Anebo předvést uzavřenou rodinu. Ale přestává se objevovat takový druh filmu, který spojuje sociální věci s politickými věcmi, politické věci s rodinnými věcmi a se stavem civilizace. Točí se prostě pořád řada méně a méně konkrétních filmů, a když už jsou konkrétní, je třeba předvést nějakou zřůdu - proto říkám "lumpenproletariát". A to je celosvětový jev, ve kterém se projevuje, jak my opravdu nechceme vidět to, v čem žijeme.

PŘÍLOHA Č. 9

Problém autorství v naší soudobé filmové kritice

(Kritický klub ČRo 3 – Vltava)

Hendrich: Částí dodnes velmi aktuálního songu písničkáře Charlieho Soukupa s názvem *Život je jen náhoda* odstartoval dnešní *Kritický klub*, ve kterém se spolu se svými hosty budu věnovat problémům spojeným s autorským přístupem v naší dnešní filmové kritice. V následující debatě vyjdeme ze zamyšlení nad kritickým naturelem osobností básníka a kritika Andreje Stankoviče, od jehož úmrtí uplyne letos v létě právě pět let, a filmového a literárního publicisty Jiřího Cieslara, který ukončil svůj život letos v lednu. Připomeňme si úvodem sedmiminutový úryvek pořadu z cyklu *Kacířské rozmluvy*, který odvysílala stanice *Český rozhlas 3 - Vltava* v roce 2001 a v němž nejprve připomínám kacířský Stankovičův esej o slavných filmech Miloše Formana s provokativním titulem *Nový styl, anebo manipulace?*, na který bezprostředně reaguje právě Jiří Cieslar a vzápětí se o zhodnocení Stankovičova kriticismu pokouší filmový publicista Michal Bregant.

[HUDEBNÍ PŘEDĚL]

Hendrich: Přejděme ke Stankovičově kritice raných filmů Miloše Formana, přesněji řečeno českých filmů Miloše Formana, do filmu *HOŘÍ, MÁ PANENKO* včetně. Závěr Stankovičovy recenze Formanových filmů: *„Supermanské postoje režiséra vůči herci, soběstačná, neutrální zručnost a šikovnost při zacházení s nejsložitějšími věcmi člověka, jakoby autor byl z jiného těsta, než jsou lidé a skutečnosti, o nichž hovoří, svým faktickým zápořem směřují přímo proti smyslu Gogolova odkazu.“* Zde Stankovič reaguje na nadšenou recenzi filmu Miloše Formana *Konečně Gogol!*, která vyšla tehdy ve *Filmu a době*. *„Ve světle této úvahy se ocitá režisér i s ním spřízněná kritika spíše v galerii gogolovských hrdinů.“*

Cieslar: Ty jsi myslím říkal, že Stankovič sám tenhle text považoval za...

Hendrich: ...svou nejfundamentálnější práci.

Cieslar: No, já myslím, že Andrej Stankovič na tenhle autosoud měl právo, protože to je snad jediný Stankovičův text z té doby, který mohu vůbec přijmout, protože jsou tam pasáže, které jsou pro mě zase nepřijatelné, ale jsou tu zase věci velmi zajímavé, protože tady Stankovič totiž, podle mého, signalizoval něco, čeho se pak Forman stal obětí ve své americké éře, myslím v těch úplně nejposlednějších dílech, která já tedy naprosto nepřijímám. Postihl totiž určitou takovou tvrdost Formanovu vůči, řekněme, složitosti člověka.

Bregant: Ty Stankovičovy texty (...) mají platnost nadčasovou. Co to znamená? Znamená to to, že Stankovič je zarputilý, zaujatý autor, individualita, persona velmi subjektivní ve svém kritickém postoji...

Hendrich: Ale ono to slovo subjektivní trochu implikuje, že každý má jiný vkus a tak jak o tom mluvil Jiří Cieslar, každý se na to může dívat jinak a to právě si myslím, že ten Stankovič jde k podstatě.

Bregant: Já bych neřekl, že je to otázka vkusu vůbec. Mně se zdá, že ty Stankovičovy kritické řezy jsou přesné a jdou opravdu do masa, protože Stankovič je kritik, který se nedopouští žádné povrchnosti. Stankovič nechtěl být a nebyl profesionální kritik v tom škatulkovém smyslu slova. Stankovič, když to vezmeme ze širšího pohledu, byl vlastně autor, básník, kritik, který se vlastně nikam nevešel. (...) Ty texty si nehrají na nějakou objektivitu, ale na druhé straně, ani nepředkládají svoji subjektivitu, takovou tu sebezálíbnou subjektivitu, takové to apartní trápení nad tím textem. (...) Mám dojem, že mnoho odpůrců Stankovičových kritik nebo Stankovičovy metody, pokud můžeme vůbec to slovo použít, je možná jaksí zahráno do kouta, protože, aniž bych chtěl někoho podezřít, zdá se mi, že možná i vyvolává určitý stupeň žárlivosti nebo možná snad i závisti, protože málokdo si může dovolit tak vysokou míru nezávislosti v soudech, jako si ji dovoľoval Stankovič.

Hendrich: Andrej Stankovič jako filmový kritik je nepříjemný samozřejmě pro spoustu lidí, spoustu intelektuálních snobů a tak dále a tak dále. Proč si myslíš, že je v takové míře nepříjemný, konkrétně pro Jiřího Cieslara?

Bregant: Já mám dojem, že pes bude asi nejspíš zakopán, nebožák, v potřebě metody nebo v metodě jako zaklínadle. Víme, že metodologie kritiky je takový aspekt, který Stankovič nenaplnil tak, aby to odpovídalo, řekněme běžným akademickým požadavkům. Stankovič vždycky píše svoji kritiku jako Stankovič a nikoliv z pozice své metody. Všimněme si, že ve Stankovičových kritikách se opravdu pramálo objeví z odborné terminologie, neřkuli z hantýrky kritické. Nepamatuju si, že by se někdy Stankovičovi přihodilo, že by se dopustil nějakého klišé nebo stereotypního obratu nebo že by pracoval s nějakými obecně zaběhanými kategoriemi, protože Stankovič v tom osobním zaujetí nepotřebuje si vypomáhat kritickou metodologií, nepotřebuje si vypomáhat terminologií, nepotřebuje být v tomto akademickém smyslu fundovaný, nepotřebuje být vyvážený.

Hendrich: Není na té patričné úrovni, jak ve vědeckém smyslu...

Bregant: No, vlastně by se dokonce dalo říct, že není dostatečně důvěryhodný, právě protože je zaujatý a ta zaujatost je ale něco, co těm jeho textům dává právě tu nadčasovost. Když se podíváme na mnoho vyvážených, fundovaných, důvěryhodných kritik, které pracují na vysoké metodologické úrovni, které používají odborné termíny,

tak to čteme možná jako, více či méně, zajímavá ukáзка dobového ohlasu, ale to je všechno, kdežto ty Stankovičovy texty, ty mají platnost. Stankovič vždycky hledal nějakou původnost, protože to byla kategorie, kterou vyžadoval od uměleckého díla, vyžadoval ji od autora (...) A k tomu ovšem patří smysl nebo možná ještě spíš cit pro humor, který Stankovič měl a který snad ve všech těch textech se projevuje a vždycky překvapivě, vždycky, promiňte mi to pitomé slovo, ale vždycky svěže, vždycky nějak nově a to nejsou triky, to nejsou fóry, to je skutečně hluboký humor, ten skrytý humor, který se dá najít v těch opravdu, jak bych řekl, kvalitních... nebo v tom, co je dobré... tak v tomto se to vždycky dá najít.

Hendrich: Vítám ve studiu filmového režiséra a publicistu Víta Janečka a děkana Filmové akademie múzických umění Michala Breganta a ptám se, Michale, jako prvního Tebe: jak bys dnes upřesnil anebo doplnil svá slova o Andreji Stankovičovi, která jsme právě vyslechli, například i ve světle v posledních dvou měsících velmi živé a vášnivé internetové diskuse na stránkách www.cinepur.cz, ke které došlo poté, co mladý filmový publicista Kamil Fila spustil v revui *Cinepur* spor o to, v jakém smyslu se dá nedostatečná vědeckost a metodičnost vytýkat právě také kritickému přístupu Jiřího Cieslára?

Bregant: No, ono je to složité, protože srovnávat metody Cieslára a Stankoviče mi nepřipadá snad ani možné, respektive obávám se, že bychom dospěli k tomu, co už víme dopředu. Připadá mně zajímavější sledovat ty metody odděleně a tady, pokud se máme bavit o autorství, o autorskosti filmové kritiky, tak bych zřejmě stál za tím, že oba kritici, Stankovič i Cieslar měli svoji metodu, protože metoda není nakonec nic jiného než určitý přístup a určitý způsob používání nástrojů. U té kritiky, která je autorsky usazená, tak tam se s tou důvěryhodností počítat dá, protože autor tu důvěryhodnost získává, respektive ji garantuje právě sám sebou. A možná, že určitá důvěryhodnost a pokaždé úplně jiná, se dá najít jak u Stankoviče, tak u Cieslára, protože oba jsou jako autoři, jako osobnosti, přítomni v těch textech.

Janeček: Vrátil bych se k tomu Filovu textu... Myslím si, že ten Filův text, že vlastně jeho... pro mě vlastně jediný problém je, že byl příliš krátký na to, aby pojmenoval všechny problémy, na které odkazuje, kdy si myslím, že jedna věc je, že se zabývá Cieslarem jako kritikem. Druhá věc je, že se zabývá Cieslarem jako pedagogem, vedoucím katedry, dlouholetým, který tím pádem do značné míry spoluurčoval určité směřování celé řady lidí a sám jsem mezi nimi, protože jsem vlastně také žákem nebo bývalým studentem Jiřího Cieslára. A třetí rovina je samozřejmě potom ta nejironičtější, to jest vlastně ta reflexe toho, jakým způsobem se v českém kulturním prostředí reaguje na tragickou událost, jakou bylo úmrtí Jiřího Cieslára.

Bregant: Promiň, ale tady je právě otázka, jestli to je k něčemu tyhle věci míchat dohromady. A to míchání, jistěže, nastalo už v tom původním textu, v tom impulsu, ale to jak se právě tyhle ty věci semlely v té diskuzi, to je to, co mi na tom vadí, že to odvádí od všech těch témat. To znamená, nemluví se tam pořádně o kritickém typu, dejme tomu, jednoho autora, nemluví se pořádně o jednom tragickém osudu jednoho člověka, nemluví se pořádně o institucionálních problémech studia filmu a tak dál, čili... a tím, jak se to dává dohromady, tak tam není nic.

Janeček: Já si právě myslím, že to je naopak začátek příběhu a že všechny tyhle věci, tak jak jsi je teď vyjmenoval, že nepochybně přijdou na řadu, protože dost dobře i sám ten časopis se jim nemůže vyhnout, pokud je...

Hendrich: *Revue Cinepur...*

Janeček: ...pokud to myslí vážně. S tím, že to, co vlastně si myslím, že je určitým způsobem příbuzné Jiřímu Cieslarovi i Andreji Stankovičovi a kritickým osobnostem tohoto typu je, že vlastně oni skutečně jsou v čemsi zakořenění, v něčem prastarém, to jest vlastně v samých počátcích filmové kritiky a ty nejsou tak daleké, ty jsou někde ve čtyřicátých, padesátých letech. Vlastně tam právě v těch padesátých letech s tím Bazinem, který je jednak vlastně autorem autorského filmu, ale zároveň i autorského přístupu k psaní o filmu, kdy se tam vynořuje to v zásadě katolické hledisko velmi kladoucí důraz na morálku a na ten ontologický přístup k umění i ke skutečnosti, kdy vlastně umění, umělecké dílo je výrazem té podstaty bytí. Já si myslím, že vlastně obě ty osobnosti, jak Stankovič, tak Cieslar, v zásadě byli zakořeněni tady v tomhle tom východisku, s tím, že si myslím, že Andrej Stankovič byl vlastně právě tím, že neměl vlastně filmové vzdělání, takže byl v těch svých závěrech mnohem odváznější, on vlastně nebyl spoutaný tím oborem, on šel mnohem dál ve svých soudech i ve svých postřezích. Jiří Cieslar se samozřejmě nutně dostával právě, protože ta perioda padesátých let, jako východiska v samotném tom oboru, byla překonána, tak samozřejmě, že se dostával i do velkého životního dilematu vlastně v rámci toho oboru.

Bregant: Tys tady řekl jedno důležité slovo – skutečnost, v souvislosti s tou ontologickou kritikou padesátých let. Já si myslím, že to je něco, co je nakonec to, čeho je možné se chytit jako určitého kritéria a co právě vidím v tom Stankovičovi jako daleko živější a nosnější, aniž by to nějak tematizoval. On tu skutečnost, žitou skutečnost i skutečnost filmu uchopuje naprosto věcně, konkrétně, třeba i trochu neohrabaně, ale uchopuje, jo? Zatímco u toho Cieslara, tam vidíme pořád takové to unikání k spíš té psychologičnosti anebo k těm dojmům ze skutečnosti, než k té skutečnosti samotné a to se mi zdá jako docela charakteristický rozdíl mezi těma dvěma osobnostmi.

Janeček: Hm, to určitě... s tím, že to tvůrčí psaní a kritické myšlení, a mělo to i celou řadu svých zase pozitivních důsledků, byl přístup, který nesl a preferoval Jiří Cieslar, tak zároveň samozřejmě mělo své limity zejména v tom, že ten protiklad trvá...

Hendrich: Akorát že... teď jestli ti dobře rozumím, tak je tvůrčí psaní, příklad Jiří Cieslar, metodické psaní, řekněme, Marie Mravcová a Stankovič už se nám tam nějak nevejde.

Janeček: Já si myslím, že Stankovič je příkladem, když bysme si to chtěli teda takhle typologizovat, prostě toho ontologického kritika, on je vlastně bazinovská osobnost v tom pravém slova smyslu, že má svoje vlastně velmi přísná, velmi subjektivní, ne tedy v žádném asi náboženském nebo v nějakém obecně morálním slova v systému zakotvená měřítko, ale prostě má nějakou svoji velmi silnou pozici, ze které promlouvá a kterou se snaží naplňovat nebo dostát i svým životem. Konec konců, proto také mluví celá řada těch konfliktů, které Stankovič podstoupil a které vlastně pro něj určitě nebyly jednoduché. Já sám jsem tady v jiné souvislosti zmiňoval svoji, v uvozovkách, oblíbenou věc, kterou si myslím, že je třeba stále opakovat v české společnosti. Ve chvíli, kdy Andrej Stankovič napsal do *Lidových novin*, do přílohy, kterou v té době vedl, *Umění a kritika*, v den premiéry Hřebejkova filmu MUSÍME SI POMÁHAT, v zásadě negativní recenzi, Jan Hřebejk využil celé řady svých kontaktů, aby se pokusil Stankoviče nejdříve dostat z rady Fondu, kde tedy údajně si přečetl předem scénář a tím pádem zneužil, v uvozovkách, informací, snažil se ho dostat z těch novin a také skutečně za několik měsíců po tomto textu ta příloha vlastně byla výrazně zredukovaná, Stankovič později odešel. Toto jsou samozřejmě efekty výrazných postojů...

Hendrich: Tak Stankovič zemřel, ale i kdyby nezemřel, tak by to dopadlo podobně.

Bregant: Ještě promiň, tady padla zajímavá úvaha o Stankovičovi jako bazinovském typu kritika. Je tady jedna věc a to je otevřenost různým formám a žánrům, to znamená, ne nějaká... nějaká jako až ideologizující vybírání „tohle to mě zajímá, tohle pro mě neexistuje, i protože to už je jaksi za hranicí určitých hodnot, které zastávám“, ale tak jako Bazin psal velmi významné texty o přírodovědných ... přírodopisných filmech, tak to je ve své době... v jeho době... to je určité gesto. Stejně tak ten Stankovič neměl ve výběru témat, o kterých psal, žádné předsudky a sahal do různých, vysokých, nízkých, pravých, levých částí světa, protože všechny pro něj měli určitou relevanci.

Hendrich: Já bych se pokusil teď na vás oba navázat asi takhle. Jestliže Josef Chuchma ve svém nekrologu Jiřího Cieslara v *Mladé frontě Dnes*, letos 20. ledna, napsal, že po smrti Stankoviče a Cieslara je u nás, cituji Chuchmu, „co se týče nonkonformního psaní o filmu, prakticky vymeteno“, chtěl bych k tomu za první říci, že při všem respektu k Cieslarovu vzdělání a k jeho osobitému literárnímu stylu jsem ho nikdy nepovažoval za

nonkonformního kritika v etickém smyslu slova. Za druhé, i Cieslarova nesporná a v našich poměrech skutečně nevšední kulturní erudice ani zdaleka nedosahovala skutečně renesanční vzdělanosti například překladatele a esejisty Miroslava Žiliny, který zemřel před sedmi lety a letos na podzim si připomeneme jeho nedožitě osmdesátiny. Jenomže, jak už to v Čechách a na Moravě chodí, opravdu výsostně erudovaným a nonkonformním osobnostem formátu Miroslava Žiliny se u nás zpravidla věnuje jen naprosto okrajová mediální pozornost. Za třetí, pokud jde o přístup k filmové kritice, já bych nevedl dělicí čáru mezi vědeckým a nevědeckým přístupem, nýbrž bych ji navrhoval vést spíše mezi virtuozitou a původností – pochopitelně ve prospěch původnosti. Příkladem takového výsostně původního přístupu je pro mne třeba recenze Karola Sidona na Antonioniho film ZVĚTŠENINA, která vyšla pod názvem *Zmenšenina* v roce 1969 v *Listech* číslo 2 a Karol Sidon v ní rozvíjí opravdu vlastní a dodnes inspirativní filosoficko-etickou vizi tohoto filmu. Když si naproti tomu přečtu mnohem delší text, který před několika lety publikoval o ZVĚTŠENINĚ v týdeníku *Reflex* Jiří Cieslar, postrádám v těch Cieslarových zamyšleních právě vlastní originální interpretaci chování hlavního hrdiny ZVĚTŠENINY, toho fotografa Thomase. Cieslar rozvíjí jenom velice neutrální a venkoncem sebevzhlíživě duchaplnou spekulaci, podle které má fotograf Thomas, cituji teď Cieslara, „šanci alespoň zapochybovat a položit si otázku, jak vlastně doopravdy na tom je“. Vtip je v tom, že naproti tomu Sidon ve své recenzi konkrétně argumentuje, jak a proč osobnost fotografa Thomase právě on Sidon přesně vidí. A něčeho takového už Cieslar schopen není. Čili chci tím říct, že skutečně autorské, filosoficky podnětné a nadčasově platné recenze jsou v naší filmové kritice daleko vzácnější, než se na první nedbalý pohled zdá. A navíc máme tendenci si těchto osobností nevážit a buď je ignorovat, anebo rovnou zavrhnout. Dám příklad, pokud jde o onu Stankovičovu esej o ranných filmech Miloše Formana, je dodnes legálně k dispozici jenom v *Kritickém sborníku č. 1*, v knihovně *Libri Prohibiti* Jiřího Gruntoráda na Senovážném náměstí v Praze a pokud jde o onu Sidonovou recenzi ZVĚTŠENINY, tak ta je taktéž k nahlédnutí pouze u Jiřího Gruntoráda, jinak téměř nikde. Jak tedy vidíte tuto situaci Vy? V čem třeba nemám pravdu a v čem Vy vidíte naději, která mně teď možná uniká?

Janeček: Já si myslím, že Jiří Cieslar byl velmi nekonformní v oblasti českého filmu a zejména tam, kde psal vlastně své, takzvaně negativní kritiky, kde vlastně velmi přesně dokázal...

Hendrich: Psal je vždycky až jako poslední... ty kritiky...

Janeček: Je to možné a určitě reagoval s velkým odstupem, to je pravda, ale zároveň věci, které tam pojmenovával v horizontu... dobře, měsíců od té premiéry, to znamená už zdaleka už ne v tom exponovaném čase, který má ty efekty, který jsem tady popsal

v případě toho Stankoviče a jeho recenze na aktuální Hřebejkovu premiéru... tak stejně se nějakým způsobem ty věci do toho kulturního prostoru dostávaly.

Bregant: Mě tam zaujalo v tom, co jsi říkal, že... a s tímhle svárem bych souhlasil... mezi původností a virtuozitou. Ono, když se na to podíváme fakticky, tak ani té virtuozity dneska teda moc nenajdeme, přesněji řečeno, je tu někdo, kdo píše virtuozně o filmu? Nikoliv, tady se píše o filmu profesionálně v těch různých časopisech, ale že by to bylo virtuozní psaní, jakého byl schopný třeba A. J. Liehm před někdy čtyřicet lety, tak to tady dneska není. A té původnosti bychom se možná spíš dobrali, ale kde?

Hendrich: Ano, na to jsem se ptal?

Bregant: To je zásadní otázka. Já myslím, že jestli nějaká původnost tady je... a původnost, teda ale to je... to je strašně silnej kalibr, to je opravdu velký slovo... tak možná, že je nějak latentně přítomná spíš v těch internetových prostředích, v těch diskuzích a v těch výlevech, které člověk čte někdy...

Hendrich: Tady je otázka té úrovně, ale...

Bregant: No, *was heist* úroveň zase, že jo? Úroveň to je hodnota, která směřuje k té virtuozitě, zatímco původnost, tam je spíš nějaký... tam to může i trochu jako smrdět, jo... což ve virtuozitě nemůže.

Hendrich: Dobře...

Bregant: A možná to jenom potvrzuje ten známý fakt, že ta standardní tištěná média jsou zkrátka nástroji komerčních zájmů a nemají v podstatě valně co říct k tomu, co se v té naší skutečnosti odehrává. Já si trochu myslím, že jak jsi říkal o těch dvou důležitých textech, které jsou k nahlédnutí jenom v knihovně *Libri Prohibiti*, já si myslím, že na tom taky něco je, že není všechno úplně dostupné a že některé věci jsou, jak jsi říkal, k nahlédnutí jenom někde a musí se za nimi jít a musí je člověk najít a tak dále. A možná, že i v tom hledání člověk může dospět... může někde cestou najít nějakou tu původnost... Ale k tomu běžnému, takovému spotřebnímu psaní v těch novinách... tady Vítek mluvil o tom případě Stankovičova článku o MUSÍME SI POMÁHAT v den premiéry, vždyť si to vezměte, dneska se v denících píše v den premiéry... nebo den před premiérou nebo spíš v den premiéry... se píše o nových filmech a publikují se tam rozhovory s těmi režiséry a tatáž osoba, která je podepsaná pod tím, v podstatě komerčně zaměřeným článkem o tom filmu, nebo pod tím píárově zaměřeným rozhovorem s režisérem... druhý den anebo dokonce týž den na druhém konci té stránky, v těchže novinách, napíše takzvaně kritiku... nebo... to říkám takzvaně, protože je to negativní hodnocení, negativní soud, ne že by to byla kritika, je to prostě nějaké...

Janeček: To nemusí být negativní, může být i pozitivní...

Bregant: No ne, ale to, že se tam míchá...

Janeček: Dva různé žánry...

Bregant: Dva různé žánry, ale hlavně, že jedna osoba je schopná svým jménem podepsat ten oslavný píárový článek o filmu nebo ten rozhovor a zároveň svým jménem podepsat i negativní ohlas. To znamená... tam potom samozřejmě... ne, že tam není žádné autorství u té osoby, ale tam není ani ta osoba, to už je opravdu jenom jméno, které je součástí nějakého mechanismu toho průmyslu píárového.

Janeček: To já si myslím, že ta situace, a v tom právě je nakonec i to úskalí těch osobností, o kterých jsme mluvili, zakotvených vlastně svým duchem někde v těch padesátých až šedesátých letech, že ta mediální situace se změnila a že v těch tištěných médiích vlastně vůbec dneska není poptávka po nějaké politice autorů třeba nebo politice filmu nebo vlastně i nějaké konsekventní kritické linii, abych to vlastně úplně posadil na zem, protože je to něco, co se samozřejmě dostává do konfliktu, jak s částí čtenářů, tak s částí producentů, distributorů. A to je něco, co ty noviny vlastně vůbec nepotřebují a to vlastně tím pádem odkazuje, tyhle ty pokusy nebo vlastně styly, které nějakou kritickou linii sledují... nebo ty autory, které nějakou kritickou linii sledují... spíš na ten internet, ale nakonec zase internet je dneska médium, které čte čím dál víc lidí, takže v tomto si myslím, že to není až tak fatální ta situace.

Bregant: Metoda by se nikdy neměla stát bičem, kterým se práská, prostě metoda je něco, co se rodí z toho psaní samotného, nebo z toho myšlení, které je psaním reprezentováno. A myslím si, že spíš než o metodě se bavme teda o té konsekventnosti, o té pozici kritika ve světě a pozici kritika vůči tomu světu, který popisuje ve svých textech. Je metoda kritérium hodnoty, kritického hlasu, nebo ne?

Hendrich: To je určitě námět na další samostatnou diskuzi, já bych viděl ještě další problém, čistě filmová metodologie a teorie a klasické humanistické vzdělání vůbec v naší současnosti, ale to všechno jsou už náměty na další samostatný *Kritický klub* a jak tedy i z vašich reakcí je slyšet, tak právě v těchto měsících a týdnech je tato diskuze velmi živá a proto se k ní určitě ještě společně vrátíme v červnovém *Kritickém klubu*, tedy přibližně za necelý měsíc. Pro dnešek vám děkuji za všechny vaše kritické postřehy a názory.

PŘÍLOHA Č. 10

Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče

(Kritický klub ČRo 3 – Vltava)

Hendrich: Vítám ve studiu své dnešní hosty, filmového publicistu a vedoucího oddělení kultury v Hospodářských novinách Petra Fischera a filosofa Michaela Hausera, kteří se oba dva již zúčastnili panelové diskuze o aktuálním přínosu Stankovičovy kritické tvorby na nedávném mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě. A táži se vás, jak hodnotíte tento letošní vydavatelský počin nakladatelství Triáda v kontextu jiných, našich i zahraničních soudobých publikací s vyhraněným autorským postojem a étosem.

Hauser: Toto vydání je už na pohled velmi pozoruhodné, protože jak vidíme z designu, nakladatelství nehledělo na jaksi záležitosti finanční a připravilo titul už na pohled velmi působivý, kniha má estetickou hodnotu už na první pohled.

Fischer: Samozřejmě, ta knížka je krásná, mně se taky líbí, rád si v ní čtu a listuju. Myslím si, že nejcennější to je právě v tom celku, který ukazuje kontinuitu myšlení Andreje Stankoviče, jeho přemýšlení o filmu. Je to tam krásně vidět v těch kritikách z šedesátých let, kdy on rozebírá Menzelovo dílo, Formanovo dílo, ke kterému se, zejména k tomu Menzelovi, potom vrací vlastně po revoluci v roce 1989 a je tam pořád vidět ta podobná niť, ten velmi podobný přístup, na kterém se vlastně nemuselo tak moc měnit. A je tam také vidět to, že on vždycky jde za to dílo samo, čili že filmová kritika v pojetí Andreje Stankoviče není jenom rozebírání nějakého estetického objektu, ale vždycky usazování do těch společenských souvislostí. A to je myslím něco, co současné filmové kritice trochu chybí, protože stává se to všem, čili do této kritiky teď zahrnuji i sebe, možná že se filmoví kritici soustředí příliš jenom na ten objekt sám a vlastně si nevšímají, že to kino je také v nějakém městě a že tam sedí lidé s nějakou minulostí, s nějakými starostmi a podobně, a s nějakými názory, a vlastně tohle to jaksi z toho filmu odmýšlejí. A Andrej Stankovič to nedělá, Andrej Stankovič naopak myslí vždycky v těch souvislostech.

Hendrich: Ty Stankovičovy reflexe jsou často takové metakritiky vlastně, zásluhou editora této knížky Michaela Špirita je to, že tam nalezneme vlastně podrobně i všechny možné polemické reakce na Stankoviče a jeho vlastní zase, občas, i reakci na tu polemiku...

Hauser: Ta metakritika je právě to, co v dnešní době chybí, protože kritikové píšou o filmu, ale z jistých důvodů, řekněme to rovnou, z jistých, řekněme, osobních i pragmatických důvodů se nevyjadřují o jiných kritikách, ale Stankovič se snažil zaujmout

odstup, aby pojmenoval nešvary a neuralgické body v samotném způsobu, jak pojmáme film. Čili ta otázka vůbec je, jakým způsobem chápat a hovořit o filmu?

Fischer: Tam je strašně důležité, že to nikdy nejsou nějaké osobní výpady samoúčelné, ale že vždycky jde spíše o to odhalit nějaký předsudek, nebo odhalit nějaké klišé anebo odhalit omezenost určitého pohledu.

Hendrich: Čili když bys byl konkrétní, když bychom se zamýšleli v těch konkrétních textech nad smyslem a významem těch kritických intencí Andreje Stankoviče?

Fischer: Myslím, že jedním z těch příkladů může být třeba to, jakým způsobem se právě přijímají filmy Jana Svěráka nebo Jiřího Menzela, protože on tam vlastně kreslí jakési souručenství těch kritiků s tvůrci samotnými, kteří pracují na něčem takovém, jako je třeba základ nějaké národní kultury nebo národního pocitu či nějakého společného pocitu. A ti kritici už potom neprovádějí nějaký rozbor toho díla nebo jeho rozvíjení v souvislostech, ale jejich rolí je vlastně dělat PR tomu filmu, protože ten film je potřeba pro celé to společenství, aby se utvrzovalo v tom, že vůbec je. A Andrej to tam ukazuje několikrát právě na tom KOLJOVI, ukazuje to i na filmech Jana Hřebejka MUSÍME SI POMÁHAT, takové to utvrzování...

Hendrich: A PELÍŠKY...

Fischer: A PELÍŠKY... takové to utvrzování „co jsme si, to jsme si“, „každý máme máslo na hlavě“, proto vlastně musíme udělat ten krok k sobě, jaksi si to tímto filmem legračně přiznat a žít dál, vlastně žádné hlubší rozebírání historie není potřeba, protože každý máme malinko zašpiněné svědomí, tak to je něco, co Andrej Stankovič samozřejmě nemohl v žádném případě přijmout, protože ten jeho postoj morální v těch kritikách je vždycky poměrně radikální. Neznamená to, že by moralizoval, že by někomu vykládal, jak se má žít, ale on vlastně stojí vždycky na straně života a bojuje za to, aby se v těch filmech nějakým způsobem nepřikrášloval, aby se nepřekrucovalo, abysme si nehráli ve filmech na život, ale aby tam ten život doopravdy byl. A to je možná asi to nejzásadnější, co tato kniha přináší, protože upřímně řečeno, když si čtete některé kritiky dnes, tak já třeba nemám ten pocit, že by v každé té druhé bylo zřejmé, že na ten film má smysl chodit kvůli tomu, že tam uvidíme život.

Hauser: Tam vůbec ten hlavní přínos této knihy spočívá v tom, že současní čtenáři a filmoví kritici uvidí, že něco takového je vůbec možné, že to není nějaký vzdálený sen - „tak se psalo za první republiky, dnes je to zcela passé“. A najednou před sebou otevrou knihu a čtou kritiky, které vyšly... poslední kritika pochází, tuším, z roku 2000.

Hendrich: Ano, on vlastně rozvíjí ten kriticismus *Tváře* ze šedesátých let, tak on jediný... to říká Špirit správně v nekrologu za Stankoviče... tak on jediný je vlastně pokračovatelem, pokud jde o film, takže ten kriticismus *Tváře* i po roce osmdesát devět, po plyšové revoluci, v něm pokračuje.

Hauser: Ale na druhou stranu, pravděpodobně, dá se říct, že filmový kritik typu Andreje Stankoviče je druh na vymření, protože jeho kořeny jsou v šedesátých letech a on dozrával v určitých zápasech a v opozičním hnutí v minulém režimu, který měl své zvláštnosti. A já když uvedu Stankoviče do širších souvislostí, tak zde musím zmínit filosofa a sociologa Theodora Wisegrunda Adorna, který ve své knize *Prizmata. Kulturní kritika a společnost*²²⁵ hovoří o dvou typech kulturní kritiky. První typ se dá nazvat jako konzumní kritika, to spočívá v tom, co známe i ze stránek českých novin a časopisů, spočívá nakonec v tom, že v divácích se upevňují jistá schémata, jako je například zábavnost. A Adorno říká, nakonec to není nic jiného, než prodloužení produkce, to znamená, že samotná kritika slouží k tomu, aby se tyto druhy filmu dostaly k divákovi a byl o ně větší zájem na trhu. Druhý typ kulturní kritiky můžeme nazvat jako resentmentální... resentment jako znechucení, odpor... která spočívá v tom, že tento kritik je tou konzumní kulturou vymrštěn do přesně opačné pozice. To znamená, že on se stáhne do takové věže ze slonoviny a automaticky odmítá všechno, co vyznává masová kultura. Projevuje se to například tím, že jakýkoli závan prožitku v umění, okamžitě označí jako kýč. A někdy k tomuto typu kritiky mají sklon publicisté v *Kritické příloze Revolver Revue*, ale Stankovič, to je něco jiného. On právě představuje třetí typ kulturní kritiky, o kterém Adorno nemluví, protože ho nemohl poznat a to je kritika, která právě vyrůstá řekněme z undergroundu a která jaksí spojuje vysoká měřítká a underground. Ve Stankovičových textech se na základě některých lidových výrazů uchopují zásadní témata. Právě on je ve spojení ještě, řekněme, s širokými vrstvami a tím pádem se nedostává do té věže ze slonoviny, proto se také věnuje velmi poctivě i filmovým produktům takzvaného kulturního průmyslu.

Hendrich: Souhlasím...

Fischer: Tam to možná bylo vystižený poměrně přesně, ta první kritika, ta zábavná, do jisté míry reprezentuje to propojení toho tvůrce a toho kritika v jakémsi PR, jo, je to to prodloužení produkce, to je to, co vlastně Andrej vždycky kritizoval a v této knize to několikrát čtenáři najdou. A pokud jde o to, že on je vlastně něčím mezi v tomto rozdělení, tak je zajímavé, že má vlastně jeden společný pojem, který ho spojuje s tou resentmentální kritikou, která se uzavírá do slonovinové věže toho vyššího umění a vlastně kritizuje všechno, co je jenom zábavné nebo co je popkultura, co nedosahuje těch výšin a používá k tomu slovo kýč. A Andrej Stankovič toto slovo používá také velmi často a možná, že právě na tomto slovu se dá ukázat, že opravdu to je něco mezi, protože u Andreje kýč není chápán jako z té pozice toho uměnovědce, který jaksí ví, co

²²⁵ Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin, Frankfurt am Main 1955. [Česky zřejmě nevyšlo.]

je to správné umění. Pro Andreje, a to se zase vracím k tomu, co už jsem říkal, je klíč vlastně přikrášlování života, jeho zkreslování, překrucování, jeho předvádění v nějakém... nakadeření a podobně. To je něco, co Andrej bytostně nesnášel a nesnáší to, tady v těch kritikách je to strašně cítit. Čili to východisko je jinde, to východisko je v nějakém autentickém postoji k životu a to je něco, co nemá se slonovinovou věží vůbec nic společného, protože Andrej byl člověk bytostně společenský, který se pohyboval prostě mezi lidmi, a proto si vlastně také asi mohl toto východisko té autenticity života dovolit.

Hendrich: A jak si řekl na té besedě v Jihlavě, tak vlastně tento postoj přesahuje pouze jako filmového kritika postoje...

Fischer: Určitě, protože podle mého názoru je to až postoj básnický, který možná sahá až do filosofie, k Heideggerovi, tak jak on třeba, Martin Heidegger, chápal básníka, jako někoho, kdo se dostává ke světu, k bytí způsobem, kterým se k němu nedostane nikdo jiný, právě protože je otevřený a dokáže naslouchat tomu hlasu. Nepoužíval bych možná jako Heidegger slovo *bytí*, je to něco, co si nedokážeme představit, já bych to opravdu nahradil tím prostým *život*. A v této otevřenosti je vlastně síla Andreje Stankoviče, protože pokud on do toho života se tímto způsobem postaví, tak může i film vnímat jinak než lidé, kteří jdou do kina prostě jenom za zábavou.

Hauser: Vidím tam jedno slabé místo u Andreje Stankoviče, které se nejlépe projevuje v rozhovoru s Petruškou Šustrovou, který nese příznačný název *Bourání posvátných krav je součástí každodenní řeznické práce*. A to slabé místo vyjádřil tak, že on se k rozpadu západní civilizace, jako on sám říká, staví tak, že tento rozpad, vůbec krize naší civilizace, vzniká z mravního relativismu a z chamtivosti. Čili celý složitý problém socioekonomických vztahů, globalizace, nových technologií, vlastně nakonec má morální jádro a tady myslím, že je jakási slepá ulička, protože tomu chybí zkušenost, kterou měl například právě již zmíněný Adorno s masovou kulturou, s kulturním průmyslem ve Spojených Státech, s tím že to funguje prostě jinak, než v minulém režimu, a že je zapotřebí rozplétat předevo mocenských vztahů do kterých je zabalená kulturní produkce.

Hendrich: Ale Andreji Stankovičovi komerčnost jako taková nevadila, jemu vadila vždycky taková nepoctivost, to pokrytectví...

Fischer: No, myslím, že je přesný, no... On prostě to měřítko měl v sobě a možná právě proto, že jeho napojenost s tím životem, o kterém jsme tady hovořili, souvisí také s... a vždycky souvisela i s takovými pojmy jako je Bůh, ale je to něco, co je nějak žité, co se nedá uchopit nějakým pojmem a ono se to vlastně odráží ve všech těch textech. To morální měřítko, které tam vidí Michal, které tam vidíme všichni, když to čteme, je jaksí přirozeně dané. U Andreje o tom vlastně nebyla nikdy diskuze, kde to morální měřítko

hledat? On ho vlastně přirozeně vždycky měl a já jsem cítil, tedy aspoň pokud jsem si vůbec připouštěl, že o tom přemýšlím, tak jsem cítil, že za tím je něco tak silného, jako je právě přirozeně přijímaná existence Boha. Nemusí se o tom psát, prostě je to v těch textech a v tom vlastně souvisí i ta přetvářka potom, jo? Pokud není ten autentický vztah k životu, který jde až takhle daleko, k nějaké kotvě mimo tento svět, nebo naopak kotvě, která v tom světě nějak je zpřítomněná, ale je vlastně transcendentní uvnitř, tak prostě je to kýč, je to přetvařování, je to faleš a to je něco, co Andrej Stankovič nesnáší. A nemusí to být zrovna u komerční záležitosti, naopak, pokud ta komerční záležitost bude udělaná vkusně, vtipně a ještě se nebude pitvořit, přetvařovat a podobně, no tak Andrej bude rád, to bude moct říct, to je úžasná zábava a já na takovou zábavu všechny rád pozvu a budu se s váma smát, popadat za břicho.

Hendrich: Je to tak...

Hauser: U Andreje Stankoviče vidím tři důležité body, za prvé: kritik musí mít kulturní zázemí. To znamená, příklad: Stankovič píše o filmu JE TŘEBA ZABÍT SEKALA...

Hendrich: Pod názvem *Satan na Hané* do *Kritické přílohy Revolver Revue*...

Hauser: ...a pozná, že monolog bojovníka ze španělské občanské války je pouhou replikou jedné pasáže v románu *Komu zvoní hrana* od Hemingwaye, čili to je to kulturní zázemí. Další bod je přímočarost: Stankovič se nebojí mluvit přímočaře s tím, že tím samozřejmě riskuje, že si nadělá nepřátele. Můžeme se podívat na jeden text, kde píše o českých poměrech, je to z knihy, o které tu hovoříme: „*Příznačný pro zdejší provincialismus, který se projevuje tím, že nerozeznává hodnoty a že notorickou kritickou slepotu tu provází kamarádká zákulisní diplomacie, je alibismus.*“ Čili schopnost uhodit hřebíček na hlavičku. Třetí bod je jeho ochota nést kůži na trh. Dá se to říct i jinak, jeho etika. V tom navazuje na Josefa Floriana, který rovněž byl ochotný jít proti proudu i proti tehdejšímu intelektuálům a především proti různým klišé a předsudkům, které ale ten Florian objevoval i v katolické církvi, jaksi jít i proti svým. A to byla jedna z vlastností Andreje Stankoviče, čili ochota jít za správným pojmenováním, za pravdivým poznáním, i když si nadělám nepřátele.

Fischer: Já bych možná reagoval tady na ten seznam těch vlastností kritika Andreje Stankoviče jedním shrnujícím sloganem Baudelairovým, totiž že kritika musí být zaujatá, vášnivá a politická. Všechny tyto tři rozměry vlastně Andrej Stankovič zahrnuje. Zaujatý je tou věcí vždycky, což se projevuje v poměrně vášnivém popisu, který je občas hodně ironický a pichlavý a pro spoustu lidí určitě hodně nepřijemný. Politická je ta kritika proto, že vždycky zahrnuje do toho hodnocení ten celek, tu souvislost, ten kontext, o kterém už jsem tady hovořil, čili celou tu společnost, ta kritika je záležitostí společnosti, nikoli jenom nějakého výseku estetického nebo jakéhokoliv jiného. Všechny ty tři charakteristiky vlastně Andrej Stankovič v těch svých kritických

věcech splňuje, tato kritika si nedělá nárok na nějakou obecnost, ona je vlastně ryze osobní a vychází prostě z toho jednotlivého člověka. To, jakou tato kritika bude mít rezonanci ve společnosti, už pak samozřejmě závisí na tom, kde může zaznít, kdo se k ní dostane a jakým způsobem ji bude vnímat.

Hauser: Myslím, že je to kritika, která právě má budoucnost, pokud se postaví na jiné základy, pokud se najdou lidé, třeba v další generaci kritiků tady v Čechách, kteří vyjdou z reality současného systému a naleznou nějaké východisko, z něhož lze kritizovat. A samozřejmě, když jsem mluvil o tom, co si od Andreje Stankoviče odnést, tak to jsem mínil jako vzkaz budoucím kritikům.

Hendrich: Já bych si dovilil dvě poznámky k té osobní zaujatosti, jak zmínil Petr Fischer. Jednu takovou věc, kterou jsem nikdy do rozhlasu dosud neříkal. Po tom Hřebejkově článku v *Lidových novinách* pod názvem *Andrej Stankovič vtipkující?*, který Jan Hřebejk tehdy, coby denunční dopis vlastně poslal, tento text, i tehdejšímu ministru kultury Dostálovi, a označuje tam Stankoviče za póvl, mimo jiné, tak Jirka Peňás napsal do *Lidových novin* jako reakci text, který se jmenuje *Obrana Stankovičova*. Ten text se mu velice povedl, ale jedna věta, s kterou nesouhlasím, když Hřebejk a řada i dalších kritiků, kteří samozřejmě Stankoviče mnozí neměli rádi, tak mu vytýkají, že se mu stalo, že si několikrát popletl jména herců nebo podobný prohrěšek. A Peňás říká: „No tak, nemělo by se to stávat a má na to věk, třeba si zdříml.“ Já jsem s Andrejem Stankovičem mnohokrát seděl v kině a vím, že právě ten důvod, proč se mu asi... stalo se mu to asi dvakrát za celý život, že si popletl ta jména, nevím, jestli třikrát... tak ten důvod byl ten, že mi buď vášnivě něco říkal do ucha anebo si vášnivě něco psal k určité scéně, že byl právě zaujat něčím a rozhodně to nebylo proto, že by byl ledabylý v pozornosti. Druhá věc s tou osobní zaujatostí, s tím subjektivismem, spočívá v tom, že třeba taková Marie Mravcová mi jednou řekla: „No ale já mám za sebou určité vědecké dílo. Co ten Stankovič, to přeci není žádnéj filmovej kritik.“ A oni tihle lidé ve věži ze slonoviny, bych je nazval, jak jste tady zmínili na začátku, tak oni vlastně mu vytýkají, že není jako filmový kritik dostatečný vědec... Ti lidé, které to psaní živí a kteří toho hlavně chtějí hodně napsat, aby si vydělali i na živobytí a tak dále, což nebyl Stankovičův příklad. A já jsem se dopustil po jeho smrti takové chyby, že jsem do půlhodinového pořadu o smyslu Stankovičových kritik, konkrétně na Menzelovy filmy *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY* a *ROZMARNÉ LÉTO*, což byla první vlastně Stankovičova kritická práce pro časopis *Tvář* v roce 1968, a jeho kritiky na filmy Formanovy, tedy na jeho první filmy až do *HOŘÍ, MÁ PANENKO* včetně, tak o tom jsem se bavil v tomto rozhlasovém studiu s dvěma docenty, s Jiřím Cieslarem a s Vlastimilem Zuskou z Filosofické fakulty. A mě až nepříjemně fascinovalo, jak oni absolutně nejsou schopni, ani jeden, na tom Stankovičovi nalézt vůbec nic dobrého. Cieslar třeba tvrdil, že Lopatka uměl

argumentovat, Stankovič to vůbec neumí, že nemá smysl pro umělecké dílo, ten zmíněný citát o bourání posvátných krav oba odmítli, že to právě je jenom důkaz, jak ten Stankovič je absolutně necitlivý a tak dále a tak dále. Já jsem nebyl schopen na to reagovat, mě to přišlo tak nehorázné od obou z nich, že když potom Zuska se snažil Stankoviče v něčem jako i chválit, ale takovým rozpačitým způsobem, tak jsem mu řekl, že tohle Stankovič nemá zapotřebí a ani jsem to tam nepoužil, v tom výsledném pořadu. Jak si vysvětlujete tuto nevoli od lidí velmi vzdělaných, kteří podle mého názoru tedy jsou v té slonovinové věži?

Fischer: Co si budeme povídat, oni ty věci, které Andrej psal, nejsou nějak moc příjemný, jsou vlastně poměrně pichlavý a skoro až někdy takový, tou svojí zaujatostí právě a zařatostí, takový, jdou pod kůži, je to něco, v čem se ukazuje, že ten autor nechce udělat to, že podstoupím a pak to nějak jako proberu, já prostě v tom problému jsem a chci ho probírat se vším všudy, co v této chvíli cítím, právě proto, že se toho problému dotýkám. A myslím si, že u toho akademického přístupu je vždycky zásadní ten odstup, ten...

Hendrich: A to mně na tom šíleně vadí a oni to považují... dneska se to považuje jakoby za základ, ale já s tím nesouhlasím...

Fischer: Ale já si myslím, že obecně platí teda, alespoň ten dojem mám posledních deset let minimálně, že často čtu a je to zejména v novinové kritice, často čtu ty věci, takže mám pocit, že ti lidé vlastně jako kdyby popisovali třeba mobilní telefon, že vlastně rozdíl mezi recenzí filmu a recenzí mobilního telefonu, v podstatě, jakoby není, jo? A proč? No, protože je tam u obou odstup, jo, jako, že se na to díváme jako na předmět, ke kterému mám odstup, kdežto u toho filmu přece je základní věc, že se nejdřív s tím filmem musím setkat, musím ho vlastně vidět a u Andreje je to tak, že on ten film vždycky vidí, právě protože se do něj dokáže dostat a tím, že se do něj dostane, tak taky vidí tu faleš a všechny tyhle věci a bez toho on vlastně o tom filmu vůbec nemůže psát. Čili on není v tom kině jako divák někde v tom hledišti, ale on je na tom plátně nebo v tom plátně nebo někdy prostě tam. Zatímco většina této akademické kritiky nebo té novinové kritiky běžné, je pořád ještě v tom hledišti a to je myslím tak zásadní rozdíl, že samozřejmě ti lidé potom se musejí radikálně míjet.

Hendrich: Ale ten akademismus mě velice překvapil, právě od Cieslara ne, tam jsem čekal, že spíš bude nevole, protože oni měli spor, polemiku se Stankovičem, nedlouho před jeho smrtí, takže tam jsem čekal od Cieslara tu nevěli ke Stankovičovi, ale že do té míry i ten Vlastimil Zuska, který je velice vzdělaný, inteligentní, tak tam to mě to překvapilo a je to zřejmě tím akademismem. Co Michal Hauser na to?

Hauser: Současná podoba akademismu je sám velký problém, protože akademici velmi často si pletou teorii a popis toho, co říkají druzí. Čili, když bychom napsali tuhle knihu

Co dělat, když Kolja vítězí? jako akademici, tak bychom popisovali, co si o těch filmech myslí druzí, tam bychom dali kritický aparát a spojili bychom to s teoriemi ze současné estetiky a vlastně by tam bylo jenom to, co jsme našli někde jinde a u někoho jiného. To myslím Petr Fischer říkal velmi výstižně, že zde ale chybí ten subjektivní prvek, to znamená, že to píšu já, sám za sebe. A bohužel současný akademický provoz vytlačuje, vytěsňuje tento subjektivní prvek, to znamená, už nepíšu to, co si myslím já, o čem jsem přesvědčen, ale o tom, co říkají jiní o dalších jiných. A tím pádem...

Hendrich: Bohužel se tomu i někteří mladí kritici, i současní, příliš přizpůsobují na můj vkus...

Hauser: ...tím pádem, samotná akademická práce ztrácí význam, protože kdo bude tyto texty číst? Nanejvýš ti další akademici, aby mohli říct, někdo jiný píše tak a tak. Ale veřejnost tyto texty zcela oprávněně nepřijímá, přečte si je jednou, jaksí několik odstavců, protože nevidí tam právě nic zásadního. Snad někdy česká kritika, ale i akademický svět, vykročí ze svého provincialismu a začne být víc subjektivní.

Hendrich: Také bych si to přál! Já vám pro dnešek děkuji za všechny vaše názory a postřehy a těším se s vámi v tomto studiu zase někdy brzy na shledanou.

PŘÍLOHA Č. 11

Život a doba (nejenom) Pavla Melounka

Poněkud jiný pohled

Vladimír Hendrich

V následujícím textu se jen pokusím připomenout některá opomíjená fakta. Nepůjde tedy ani o objektivní zhodnocení Melounkovy osobnosti a tvůrčí činnosti, ani o zevrubnější analýzu reakcí jeho „nekrologistů“ a kritiků. Právě nesouhlas s některými reakcemi mne nicméně k psaní inspiroval.

Jan Rejžek v Melounkově nekrologu píše, že časopis *Scéna*, vedený na sklonku 80. let Milošem Petanou a Pavlem Melounkem, „se stal tribunou občanské odvahy filmových a divadelních kritiků střední generace“. Spíše než odvalu jsem tehdy v našich filmových médiích vnímal konjunkturalistické taktizování a lavírování mnohých, kterým šlo víc o osobní pozice než o občanské ideály.

Duch kompromisnictví ostatně poznamenal také tvář ilegálních Lidových novin – právě v reakci na to vznikl ineditní čtvrtletník pro politiku a kulturu *Sport*.

V roce 1988 jsem napsal podrobný kritický materiál o úrovni tehdejších českých filmových psavců. Vedení *Scény* mi po dlouhých tahanicích dalo závazný slib, že můj článek otisknou. Petana nejenže své slovo nedodržel, ani se neobtěžoval s vysvětlením anebo omluvou: nechal mne jednoduše cynicky „vyhnít“. Reagoval jsem úvahou „Intriky místo kritiky“, jež nikdy nevyšla – zástupce šéfredaktora *Scény* Melounek se nad mým donkichotským pojmenováváním ohavností jen bohorovně pousmál.

S odstupem času vím, že jsem v životě napsal lepší texty než tyhle. Přesto zaujaly Andreje Stankoviče, který mi řekl své připomínky a několik stran dokonce zredigoval. O vlastní text mi však v této souvislosti nejde, chci upozornit na absenci elementární etiky ve vedení jedné z našich tehdejších „tribun občanské odvahy“ jménem *Scéna*.

Když po roce 1989 nastoupil Melounek do *Reflexu*, publikoval o Stankovičovi články, které mi připadaly sprosté, až na pomezí žalovatelnosti (jeden nesl název „Andrej Vissarionovič“). Výsledek vztahu Melounek-Stankovič byl však překvapivý: na sklonku 90. let vyšla v Lidových novinách Stankovičova pochvalná recenze na Drhův film „Početí mého mladšího bratra“ a Melounek začal mít od té doby Stankoviče rád - doslova mi tenkrát řekl: „Ten Stankovič píše čím dál tím líp!“

Již v roce 1997 jsem se s Melounkem smířil i já. Na poslední rozloučení s ním do pražského Mánesa jsem ale bohužel nemohl přijít z důvodu nemoci. Tím raději využívám příležitosti, abych se s Pavlem v dobrém rozloučil.

V polovině 70. let jsem toužil studovat filosofii, ale z FF UK v Praze právě vyházeli povícero slušných pedagogů, a tak jsem z nouze – abych nemusel na dva roky na vojnu – absolvoval obor filmová a televizní specializace na FŽ UK. Mým spolužákem byl i Pavel Melounek. Vzpomínky na něj z dob našich studií jsou natolik v rozporu s černobílými vizemi Jana Rejžka, že si je nechci nechat pro sebe.

Jak mi Pavel někdy v roce 1976 řekl, vlezl do KSČ již ve svých 18 letech (ne-li dokonce dříve) v naději, že systém lze měnit spíše zevnitř. „Revizionistou“ se tedy nestal teprve za perestrojky, jak sugeruje nekrolog Lidových novin. Je mi líto, ale obraz kariéristického „vykuka“, který až mnohem později napravuje své hříchy, je falešný a z mého pohledu to bylo spíše naopak, než jak píše Rejžek. V Pavlově „progresivismu“ v 80. a 90. letech bylo na můj vkus přespříliš vypočítavosti. Jako hodně nevinného a hodného kluka z přelomu 70. a 80. let jsem ho měl mnohem raději.

Pavel byl v našem ročníku předsedou Socialistického svazu mládeže. Na pražské FF UK se studenti i kantoři vzájemně udávali a lidé z vedení SSM byli nepřáteli „normálních“ studentů. Nás se na FŽ UK nikdo neptal, jestli chceme nebo nechceme být v SSM. Řekli, že pokud členství odmítneme, můžeme rovnou odejít ze školy.

Na druhé straně asi hlavně díky Melounkově poměrně velké dávce osobní slušnosti a touze dělat něco zajímavého a doopravdy pokrokového i v rámci establishmentu si nevzpomínám, že by v našem ročníku někdy došlo k vážnějšímu politickému průšvihů (zatímco o tři roky mladší studenti naší fakulty se již vzájemně udávali, kdo si kde zpíval Kryla).

Právě Melounek navrhl, abych byl v našem ročníku vedoucím literárního kroužku. S Pavlovým plným vědomím jsem měl na ta léta neobvyklou míru svobody – bezprostředně po Chartě 77 jsem na zbolševizované škole připravoval pořady, které byly takříkajíc o hubu.

Nešlo jen o hudebně-recitační pásma z poesie u nás tehdy umlčované beat generation anebo Františka Gellnera (při jednom z výsledků se mne estébák ptal, jestli jsem autorem toho pásma o „americkém básníku Gellnerovi“ – spletl si ho totiž s Ginsbergem), ale zejména o výrazně antikomunistickou koláž z Dostojevského „Běsů“, „Zápisků z podzemí“ a „Deníku spisovatele“, kterou jsem napsal společně s dalším spolužákem a pod názvem „Kanci pod dubem“ pak režíroval v Divadle v Nerudovce (Roman Lipčák v hlavní roli poručíka Zvěrkova se na scéně mazlil se sochou Lenina a ředitelka divadla měla obavy, že si pro ni druhý den přijdou muži v kožených kabátech). Posléze došlo k repríze „Kanců pod dubem“ v holešovickém divadélku Radar.

V roce 1977 jsem na svém psacím stroji na koleji Větrník rozmnožoval asi ve 13 průklepech

Chartu 77. Spolužáci, kteří měli plno řečí o svém antikomunistickém srdci, s tím nechtěli nic mít, báli se a různě se vymlouvali – s výjimkou Jardy Pajera, který ironickou shodou okolností se pokládal za komunistu, avšak čistě z přátelství ke mně a proti vlastnímu politickému přesvědčení pomáhal mi Chartu opisovat. Pavel Melounek viděl, že mám na všech stolech exempláře chartistických materiálů, ale dlouhodobě nad mým leckdy riskantním počináním držel ochrannou ruku a jen se bál, abych neměl průšvih.

Těžko říct, v jaké míře mohou mladší generace chápat nejednoznačný charakter oné tragigroteskní doby (Rejžek jim to vůbec neusnadňuje). Pavel byl svým naturelem praktický aktivista (podobně jako Jirka Králík, s nímž jsme já a Melounek bydleli na koleji Větrník na stejném patře) a podněcoval k aktivitám i jiné lidi. Je možné, že bez Pavlova entuziastického vlivu, který měl za studentských dob také na mne, bych se profiloval jako méně aktivní člověk, než jakým jsem se posléze stal. Je samozřejmě vždycky otázkou, v jakém smyslu má ta či ona aktivita hodnotu nebo ne, ale jako hnací motor činnosti působil Melounek – podobně jako Králík – nepochybně na celou řadu lidí.

Právě Pavel Melounek mne seznámil s literárním kritikem Vladimírem Novotným, který byl redaktorem revue Světová literatura, kde jsem publikoval své první recenze na Zanussiho „Ochranné zbarvení“ a Bergmanovu „Podzimní sonátu“. Díky Novotnému jsem se v devatenácti letech prvně seznamoval s časopisy jako Tvář, Sešity nebo Orientace. Melounek četl ve stejné době Solženicyna, Procházku či Kunderu - v dopisech, které mi posléze psal z vojny, si pochvaloval tamější knihovnu, kde objevil i zakazované autory. Zvlášť mi utkvěla Pavlova věta, kterou vyslovil po tuzemské premiéře „Blízkých setkání třetího druhu“: „Tak mám, člověče často pocit, že bych měl radši mnohem víc číst než takhle pořád chodit do kina...“

Podle Jana Rejžka bude Pavel Melounek „přes všechny výhrady českému filmu moc chybět“. Výhrady i chválu je ale vždy dobré konkrétně a přesně vyargumentovat, povýšenecké zobecňování se s laskavě vnímavým pochopením (a teprve pak možným odstraněním) skutečných nedostatků ostře mívá.

To se však týká i naší nejmladší generace filmových kritiků, která je po mém soudu nejednou obětí podobné kulturní nedospělosti, pro kterou bohorovně „odstřeluje“ Melounka – v daleko větší míře, než si je ochotná připouštět.

LITERATURA:

Seznam odborné literatury - výběr:

- BERNARD, J. *Z šedé zóny*. 1. vyd. Praha: AMU 2010. 593 s. ISBN 978-80-7331-164-3.
- CIESLAR, J. *Concettino ohlédnutí: portréty, kritiky a eseje, 1975–1995*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv 1996, 310 s.
- CIESLAR, J. *Kočky na Atalantě*. 1. vyd. Praha: AMU 2003. 578 s.
- CIESLAR, J. *Hlas deníku*. 1. vyd. Praha: Torst 2004. 472 s.
- FELCMAN, J. *Andrej Stankovič: kritik v roce nula, diplomová práce*, FAMU 2008.
- FIDELIUS, P. *Kritické eseje*. 1. vyd. Praha: Torst 2000. 422 s. ISBN 80-7215-134-7
- FOREJT, J. *Obnovení tvůrčího zápasu v českém hraném filmu, bakalářská práce*, FAMU 2011.
- HAMES, P. *Czech and Slovak Cinema – Theme and Tradition*, Edinburgh University Press Ltd. 2009. 264 s. ISBN 0748620818, 9780748620814.
- HENDRICH, V. a kol. *Katalog 12. ročníku Semináře archivního filmu: Marco Ferreri + (Uherské Hradiště 7. – 9. 5. 2010)*. Sborník esejí a textů k osobnosti Marca Ferreriho. 55 s.
- HLUŠIČKOVÁ, R. – OTÁHAL, M. *Čas demokratické iniciativy 1987-1990*. Sborník dokumentů. 1. vyd. Praha: Nadace Demokratické iniciativy pro kulturu a politiku 1993. 296 s.
- JUNG, C. G. *Člověk a duše*. 1. vyd. Praha: Academia 1995. 277 s. ISBN 80-200-0543-9.
- KIERKEGAARD, S. *Současnost*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta 1969. 80 s.
- LIEHM, A. J. *Jaro 1968 - Čítanka pro děti a mládež*. Köln: redakce časopisu 150 000 slov spolu s nakladatelstvím Index, e. V., Koeln [Knihovna 150 000 slov], 1988.
- LOPATKA, J. *Posudky*. 1.vyd. Praha: Torst 2005. 415 s. ISBN 80-7215-260-2.
- LOPATKA, J. *Předpoklady tvorby*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel 1991. 195 s. ISBN 80-202-0258-7.
- LOPATKA, J. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. 1.vyd. Praha: Inverze 1993. 165 s. ISBN 80-901479-3-3.
- LOPATKA, J. *Šifra lidské existence*. 1.vyd. Praha: Torst 1995. 628 s. ISBN 80-85639-55-6.

- MACHONIN, S. O slabosti a síle (Dopis Janu Klusákovi). *Střední Evropa*, 1993, č. 34. Též *Babylon*, 2005, č. 3, s. 6.
- MANDLER, E. *Oba moji prezidenti Václav Havel – Václav Klaus*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 192 s. ISBN 80-7277-280-5.
- MANDLER, E. *Škodolibé úsměvy svobody z let 1955 až 1992*. 1. vyd. Praha: vlastním nákladem 2005. 207 s. ISBN 80-239-4519-X.
- MARCEL, G. *K filosofii naděje*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad 1971. 133 s.
- MERVART, J. *Naděje a iluze. Čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*. 1. vyd. Brno: Host 2010. 376 s. (Kauza časopis Tvář, s. 125 – 140). ISBN 978-80-7294-402-6
- PASCAL, B. *Myšlenky*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta 2000. 192 s. ISBN 80-204-0850-9.
- PASOLINI, P. P. *Zuřivý vzdor*. 1. vyd. Praha: Fra 2011. 170 s. ISBN 978-80-87429-14-3.
- REZEK, P. *Filozofie a politika kýče*. 2. vyd. Praha: Jan Placák - Ztichlá klika 2007. Druhé, upravené a rozšířené vydání. 169 s. ISBN 978-80-903898-0-9.
- REZEK, P. *Démanty české filozofie*. 1. vyd. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika 2011. 217 s. ISBN 978-80-904641-2-4.
- STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008. 675 s. ISBN 978-80-86138-97-8.
- STANKOVIČ, A. *Josef Florian a Stará Říše*. 1.vyd. Praha: Triáda, 2008. 1136 s. ISBN 978-80-86138-92-3.
- STARÝ, R. *Podobnosti (Astropsychologická hermeneutika)*. 1. vyd. Dolní Břežany: Sagittarius 2005. 348 s. ISBN 80-86270-13-0.
- SUK, J. *Politika jako absurdní drama. Václav Havel v letech 1975-1989*. 1. vyd. Praha: Paseka 2013. 448 s. ISBN 978-80-7432-302-7.
- ŠPIRIT, M. (editor), *Tvář. Výbor z časopisu*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995. 830 s. ISBN 80-85639-61-0.
- ŠVOMA, M. *Karel Vachek etc*. 1. vyd. Praha: AMU 2008. 311 s. ISBN 978-80-7331-122-3.
- VACHEK, K. *Teorie hmoty. O vnitřním smíchu, rozdvojení mysli a středovém osudu*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové 2004. 203 s.

- VASÍČEK, Z. *Podmínky volby*. 1. vyd. Praha: Triáda 2003, 265 s. ISBN 80-86138-50-X.
- VASÍČEK, Z. *Přijetí podmínek (Vybrané statě z let 1982-1996)*. 1. vyd. Praha: Torst 1996, 264 s. ISBN 80-7215-001-4
- VORÁČ, J. *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. vyd. Host: Brno 2004, s. 192.
- ŽILINA, M. *Texty o literatuře*. 1. vyd. Praha: Triáda 2005. 314 s. ISBN 80-86138-33-X.

Seznam krásné literatury – výběr:

- BAUDELAIRE, Ch. *Rakety, Mé srdce obnažené, Deníky Charlese Baudelairea*. 1. vyd. Praha: Adámek 1907. 72 s.
- ČERMÁK, M. *Půlkacíř*. 1. vyd. Praha: Academia 1993. 162 s. ISBN 80-200-0498-X.
- ČERMÁK, P. *Člověk Havel*. 1. vyd. Praha: Imagination of People 2011. 158 s. ISBN 978-80-904662-5-8.
- DIVIŠ, I. *Češi pod Huascaránem*. 1. vyd. Praha: Torst 1998. 54 s. ISBN 80-7215-077-4.
- DIVIŠ, I. *Teorie spolehlivosti*. 1. vyd. Praha: Torst 1994. 682 s. ISBN 80-85639-28-9.
- DIVIŠ, I. *Tresty*. 1. vyd. Praha: Mladá Fronta 1994. 64 s. ISBN 80-204-0446-5.
- DOLEŽAL, B. (editor), *Podoby (Literární sborník)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1967. 228 s.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele I*. Vydání v Odeonu první, Praha: Odeon 1977, 671 s. *Deník spisovatele II*. Vydání v Odeonu první, Praha: Odeon 1977, 625 s.
- HAVEL, V. *O lidskou identitu. Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969-1979*. Uspořádali a k vydání připravili Vilém Prečan a Alexander Tomský. 1. vyd. Londýn: Svědectví v edici Rozmluvy 1984. 401 s.
- HAVEL, V. *Rozhovory s Karlem Hviždálou*. 1.vyd. Praha: Galén 2011. 493 s. ISBN 978-80-7262-718-9.
- HAVEL, V. (editor), *Podoby II (Literární sborník)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1969. 192 s.
- HAVEL, V. *Do různých stran. Eseje a články z let 1983-1989*. Acta creationis, sv. 5. Uspořádal Vilém Prečan. Československé dokumentační středisko, Schwarzenberg-Scheinfeld 1989. 2. vyd. Praha: Lidové noviny 1990. 528 s.

- HAVEL, V. *Eseje a jiné texty z let 1970-1989 a Dálkový výslech*. Spisy 4. 1. vyd. Praha: Torst 1999. 1308 s.
- HAVEL, V. *Dopisy Olze*. Spisy 5. 1. vyd. Praha: Torst 1999. 731 s.
- HENDRICH, V. *The Fucking Long Good-bye plus Soumrak glorioly aneb O Jimovi a hostech*. 1. vyd. Praha: Votobia 1999. 125 s. ISBN 80-7220-076-3.
- CHAUN, I. *Deník aneb smrt režiséra, díl první 1988-1993*. 1. vyd. Praha: ERM 1995. 588 s. ISBN 80-85913-08-9.
- CHAUN, I. *Deník aneb smrt režiséra, díl druhý 1993-1995*. 1. vyd. Olomouc: Votobia 1997. 613 s. ISBN 80-7198-246-6.
- JIROUS, I. M. *Magorovy dopisy*. Uspořádali, k vydání připravili a komentář napsali Andrej Stankovič a Zuzana Jurgensová. 1. vyd. Praha: Torst 2005. 527 s. ISBN 80-7215-265-3.
- JIROUS, I. M. *Magorův zápisník*. Uspořádal, ediční poznámku s komentářem napsal a bibliografii sestavil Michael Špirit. 1. vyd. Praha: Torst 1997. 801 s. ISBN 80-7215-033-2.
- KABEŠ, P. *Sešity. Výběr z 33 1/2 čísel časopisu*. 1. vyd. Praha: Gallery 2009. 662 s. ISBN 978-80-86990-04-0.
- KAFKA, F. *Aforismy*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel 1968. 89 s.
- KAFKA, F. *Proces*. Druhé vydání, v SNKLU první, Praha: SNKLU 1965, 278 s.
- KLIMT, V. *Akorát že mi zabili tátu. Příběh Karla Kryla*. 1. vyd. Praha: Galén 2007. 431 s. ISBN 978-80-7262-463-8.
- KRYL, K. *Země Lhostejnost*. 1. vyd. Praha: Torst 2012. 170 s. ISBN 987-80-7215-428-9.
- ORWELL, G. *Hold Katalánsku*. 2.vyd. Praha: Odeon, 1991. 219 s. ISBN 80-207-0311-X.
- PLACÁK, P. *Kádrový dotazník*. 1. vyd. Praha: Babylon 2001. 359 s. ISBN 80-902804-1-2.
- PUTNA, M. C. *Václav Havel. Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava Havla 2011. 383 s. ISBN 978-80-87490-07-5.
- STANKOVIČ, A. *Noční zvuk pionýrské trubky – Patagonie*. 1.vyd. Praha: Trigon 1994. 135 s. ISBN 80-85320-06-1.

STANKOVIČ, A. *Osvobozený Babylon – Slovensky Raj*. 1.vyd. Praha: Inverze 1992. 134 s. ISBN 80-900632-3-3.

STANKOVIČ, A. *To by tak hrálo, aby nepřestalo*. 1.vyd. Brno: Petrov 1995. 104 s. ISBN 80-85247-64-X.

STÁREK, F. - KOSTÚR, J. *Baráky souostroví svobody*. 1. vyd. Praha: Pulchra 2010. 635 s. ISBN 978-80-87377-19-2.

ŠTOLBA, J. *Nedopadající džbán. Úvahy o básnících a poezii*. 1. vyd. Praha: Torst 2006. 486 s.

ŠTOLBOVÁ, E. *Sametová historie*. 1. vyd. Praha: VEGA-L 2009. 146 s. ISBN 978-80-87275-02-3.

VOLKOV, S. *Rozhovory s Josifem Brodským*. 1. vyd. Příbram, Svatá Hora, Camera obscura 2011. 402 s.

ZÁVIŠ, Ať žije republika. 1. vyd. Brno: Julius Zirkus 2005. 149 s. ISBN 80-903377-3-2.

ZÁVIŠ, *Konec zhuntovaného kavalíra (a ještě něco k tomu)*. 1. vyd. Brno: Julius Zirkus 2001. 110 s. ISBN 80-902782-2-1.

ZÁVIŠ, *Nedá se svítit...* 1. vyd. Brno: Julius Zirkus 2007. 129 s. ISBN 80-87097-00-7.

ZÁVIŠ, *Oběšený Petr*. 1. vyd. Znojmo: vlastní náklad 1999. 90 s.

ZÁVIŠ, *Prvé písně Závišovy*. 1. vyd. Brno: Julius Zirkus 2008. 129 s. ISBN 978-80-87097-05-2.

ZÁVIŠ, *Záviš, pacient Šafáře*. 1. vyd. Brno: Julius Zirkus 2003. 159 s. ISBN 80-902782-7-2.

Seznam použitých periodických publikací:

[ed.] Portrét: Andrej Stankovič. *Revolver Revue*, 2007, č. 69, s. 163-233. ISSN 1210-2881. ISSN 1210-2881.

BĚLOHRADSKÝ, V. - KENDE, P. - RUPNIK, J. Úskalí „nepolitické politiky“. *Přítomnost* 1, 1990, č. 2, s. 8-9. ISSN 0862-7614. [Problémy „nepolitické politiky“ Václava Havla. Přednáška na konferenci konané od 14. do 16. 5. 1990 v Turíně.] Též: Crisi della politica non-politica v *Democrazie da inventare (Culture politiche e stato in Ungheria e Cecoslovacchia)* Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, s. 125-133. Též: VAŠÍČEK, Z. Přijetí podmínek. Praha: Torst 1996, s. 79-86.

- BESANCON, A.: Orwell a naše doba. *Proglas*, 1991, č. 5/6, s. 101-107.
- BLAŽEK, B. Nekončící cesta na dno obrazu. *Respekt*, 13. 5. 2002.
- BOČEK, J. Mimořádná prvotina. *Film a doba*, 1987, č. 3, s. 161– 163.
- DRDA, A. K úmrtí básníka a kritika Andreje Stankoviče. *Střední Evropa*, 2001, č. 108, s. 127 -133.
- DRDA, A. Cesta plná temných znamení. Interview s básníkem a historikem Zbyňkem Hejdou u příležitosti jeho sedmdesátých narozenin. *Lidové noviny*, 3. 2. 2000.
- DRDA, A. Na držení pozic jsem nikdy nebyl (S Emanuelem Mandlerem o komunismu, revui Tvář, reformistech, výrobě plastických figurek etc. hovoří Adam Drda). *Revolver Revue*, 1996, č. 32, s. 211 – 232.
- FIDELIUS, P. Morálka v politice. *Literární noviny*, 1992, č. 21. ISSN 1210-0021 Též: FIDELIUS, P. Kritické eseje, Praha: Torst 2000. ISBN 80-7215-134-7.
- GILI, Jean A.: Entretien avec Marco Ferreri. Ecran (Paris), červenec-srpen 1973, č. 17, s. 61-63 Abstract:Marco Ferreri talks about the reaction of French critics to his film "La grande bouffe".
- HEJDA, Z. Pro všechny blízké to byl Nikolaj, *Lidové noviny*, 2001, r. 12, 14. 7. 2001. ISSN 0862-5921.
- HENDRICH, V., aj. Konfrontace: Duše a svět ve světle filmu. *Prostor*, 2004, č. 64, s. 59-62. ISSN 0862-7045.
- HŘEBEJK, J. „Andrej Stankovič vtipkující?“, *Lidové noviny* (příloha Umění a kritika), 2000, 13. 4. 2000. ISSN 0862-5921.
- HYBLER, M. Václav Havel a tradice sentimentálního kýče v české politice. *Babylon*, 2005/06, č. 5, 16. 1. 2006.
- KALENSKÁ, R. Bezstarostní a nespořádaní – Přežili čeští bohémové skok do jedenadvacátého století? *Týden*, 2001, 12. 2. 2001. ISSN 1210-9940
- KALENSKÁ, R. Havel zatloukal, zatloukal, zatloukal. *Lidové noviny*, 1. 10. 2006. ISSN 1210-9940
- KALENSKÁ, R. Václav Havel jak ho neznáte. *Lidové noviny*, 16. 11. 2000. ISSN 1210-9940
- KOLAŘÍK, K. „Celuloidový svět celý shoří“. Výbor z publicistiky Andreje Stankoviče. *A2*, 2009, č. 8, s. 13. ISSN 1803-6635.

KROMIŠ, M. [HÝSEK, J.] Nikolajovy taneční hodiny. *Zdravotnické noviny*, 1990, č. 43, s. 10-11. ISSN 0044-1996. Též: HÝSEK, J. Nikolajovy taneční hodiny [online], c2001, poslední revize: 15. 11. 2005 [cit. 2012-10-07] Dostupné z: <<http://lege.cz/kytllice/nikolaj.htm>>.

LÍKAŘOVÁ, Z. Po revoluci a po bankrotu. *Tvorba*, 1990, č. 28, s. 19.

MILLER, H. „Obscenita a zákon odrazu“. *Sešity*, 1968, č. 18, s. 18-23.

MLEJNEK st., J. „Muž, který uměl jíst příborem. *Babylon*, 2008, č. 10/XVII, 16. června 2008, s. 7. ISSN 1211-4332.

POKORNÝ, J. „Zemřel, ale žije v nás...“. *Revolver Revue*, 1994, č. 26, s. 294-302. ISSN 1210-2881.

PASOLINI, P. P. Heretical Empirism. Indianapolis: Indiana University Press, Bloomington, 1988, s. 225. In: *Film a doba*, 1992 (zima), č. 4, s. 212-213.

PEŇÁS, J. Pod kloboukem smích. *Týden*, 2001, č. 30, s. 66.

STANKOVIČ, A. - STANKOVIČOVÁ, O. [ed.] Co zbylo v paměti. *Revolver Revue*, 2008, č. 69, s. 207-224. ISSN 1210-2881.

STANKOVIČ, A. Čachrování s autenticitou. *Respekt*, 1992, č. 9. ISSN 0862-6545 Též: *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008, s. 74-77.

STANKOVIČ, A. Krátký kurz masarykologie neboli memoriál knížete Vratislava. *Respekt*, 4. 4. 1990.

STANKOVIČ, A. Nový styl, nebo manipulace? *Kritický sborník*, 1990 č. 1, s. 34-42. [Forman Miloš; úvaha o jeho filmech (původně určeno pro *Tvář* č. 8/1969).] ISSN 0862-819X. Též: *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008.

STANKOVIČ, A., aj. Outsiderství v dnešní době – životní postoj, obrana hodnot, módní trend? *Prostor*, 1998, č. 38, s. 41-60. ISSN 0862-7045.

STANKOVIČ, Andrej. Satan na Hané, *Kritická příloha Revolver revue*, 1999, č. 13, s. 127-129. Též: *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008.

STANKOVIČ, A. Když se při filmování nepracuje, bolí z toho oči. *Kritická příloha Revolver Revue*, 2000, č. 18, s. 100-106. Též: STANKOVIČ, A. *Co dělat, když Kolja vítězí*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2008, s. 210.

STÁREK, F. V životě je někdy třeba vyjádřit se chodsky. *Revolver Revue*, 1994, č. 26, s. 249-263. ISSN 1210-2881.

STRAUSS, F. Entretien avec Marco Ferreri - rozhovor s Ferrerim (vedl ho Frédéric Strauss na Festivalu v Belfortu) se nachází v *Cahiers du cinéma*, č. 451 (leden 1992) na stranách 32-33.

ŠPIRIT, M. [ed.] „... a nastavit srdce dobře mířené ráně“ Jan Lopatka ve vzpomínkách a dokumentu. *Revolver Revue*, 1994, č. 26, s. 199-263. ISSN 1210-2881.

TABERY, E. Naprosto fantaskní. Historik Jiří Suk napsal knihu o Václavu Havlovi v sedmdesátých a osmdesátých letech. *Respekt*, 2013, č. 21, s. 56 – 57.

TOPOL, J. „...mezi Karkulkou a vlkem“ [Interview s Andrejem Stankovičem ze 4. dubna 1989] *Revolver revue*, 1989, č. 12. ISSN 1210-2881.

VÁCLAV, P. Od konkurence. *Tvar*, 1990, č. 10, s. 3.

VAŠÍČEK, Z. Úskalí nepolitické politiky. *Přítomnost*, 1990, č. 2. ISSN 1211-4332

VAŠÍČEK, Z. Vážení přátelé! (Postoj Tváře). *Kritický sborník* 15, 1995, č. 4, s. 60–61. ISSN 0862-819X [Proslov na setkání redakce a autorů časopisu Tvář 7. 2. 1996 v Praze.] Též: pod titulem Vážení přítomní! (Postoj Tváře) in *Střední Evropa*, 12, 1996, č. 59, s. III–V. ISSN 0862-691X. Též pod názvem Postoj Tváře in VAŠÍČEK, Z. *Přijetí podmínek*. Praha: Torst 1996, s. 135–137.

Rozhlasové pořady:

HENDRICH, V. *(Pa)kultura versus solitérství*. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 5. 1. 2008, 93 minut.

HENDRICH, V. *I neštěstí, i smrt, je lepší nežli nehybný močál*. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 25. 3. 2006, 147 minut.

HENDRICH, V. *„To by tak hrálo, aby nepřestalo“*. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 12. 10. 2002, 130 minut.

HENDRICH, V. *Andrej Stankovič jako kritik filmů Jiřího Menzela a Miloše Formana*. ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozhovory), 9. 7. 2002, 29 minut.

HENDRICH, V. *Co je to vachkovský film?* ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozhovory), 2002, 28 minut.

HENDRICH, V. *Kritické filmové reflexe Andreje Stankoviče*. ČRo 3 - Vltava (Kritický klub), 24. 11. 2008, 28 minut.

HENDRICH, V. *Nad problémem autorství v naší soudobé filmové kritice*. ČRo - 3 Vltava (Kritický klub), 15. 5. 2006, 28 minut.

HENDRICH, V. *Nad rozmanitými přístupy k naší dnešní filmové teorii a kritice*. ČRo - 3 Vltava (Kritický klub), 12. 6. 2006, 28 minut.

HENDRICH, V. *Pravda a lež v našem současném filmu a kritice*. ČRo 3 - Vltava, září 2006, 120 minut.

HENDRICH, V. *Ohlédnutí bez hněvu*. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 2. 6. 2012, 75 minut.

HENDRICH, V. *Skutečnost a fikce v současném filmu aneb Andrej Stankovič a „filmová idyla“*. ČRo - 3 Vltava (Kritický klub), 3. 6. 2003, 28 minut.

HENDRICH, V. *Starý oráč na krvavé líše*. ČRo 3 - Vltava (Víkendová příloha), 10. 2. 2007, 135 minut.

HENDRICH, V. *Všichni dobří rodáci*. ČRo 3 - Vltava (Kacířské rozmluvy), 2002, 28 minut.