

JOSEPH EPSTEIN / Hrozba politické korektnosti

JOSEF KROUTVOR / Společné počátky
české státnosti

JAN OBRTLÍK / Mies van der Rohe 1886–1969

MARKÉTA HEJKALOVÁ / Co má společného
R. Heydrich a světový PEN klub?

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

Portrét: HANS BELTING

JAN ČEP / Vánoční

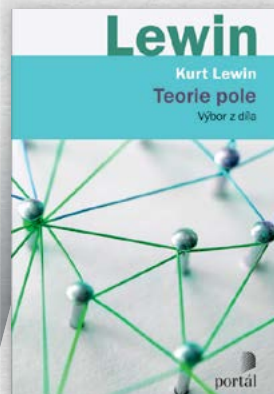
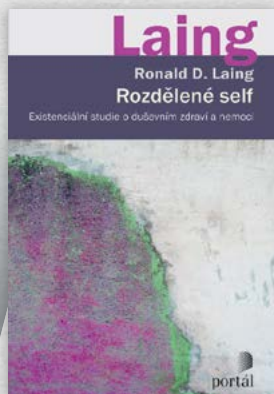
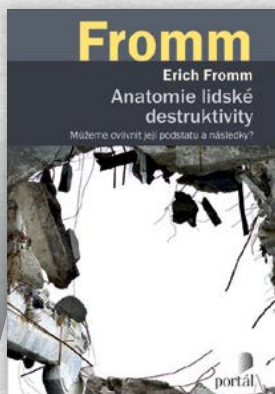
VÍT JANOTA / Vzestup a pád říše stínu

DANIEL PODHRADSKÝ / S básní já vstávám,
s básní já usínám

Téma: MARC CHAGALL



Novinky z Portálu



KNIHKUPECTVÍ PORTÁL:
Praha 1, Jindřišská 30 /
Praha 8, Klapkova 2

obchod.portal.cz

 **portál**

**Předplatte si nebo darujte
výhodné vánoční předplatné
a zúčastněte se tak soutěže
o hodnotné ceny.**

Roční předplatné 790,- Kč
Studentské předplatné 630,- Kč
+ zaslání v pdf.

Sleva 20 % na e-shopu
nakladatelství Host.
Každý měsíc soutěž o ceny.

casopishost.cz



Editorial 2

Texty /

JOSEPH EPSTEIN
Hrozba politické korektnosti 3

DARIUSZ KARŁOWICZ
Restart, nebo revoluce? 10

JAN OBRTLÍK
Mies van der Rohe 1886–1969. Půlstoletí od
úmrtí jedné z otcovských figur modernismu . . 21

JOSEF KROUTVOR
Společné počátky české státnosti. Naše tradice
cyrilometodějská a svatováclavská. 28

STANISLAV BALÍK
Vlastenectví v pojetí B. Staška: dnešní pohled . . 34

Portrét: Hans Belting /

IVAN FOLETTI
Hans Belting: historik umění propojující
kultury a světy 40

FRANTIŠEK MIKŠ
Beltingovy úvahy o Němcích a jejich umění . . 43

HANS BELTING
Co je německé umění 45

Literatura / výtvarné umění / kultura /

MARKÉTA HEJKALOVÁ
Co má společného Reinhard Heydrich
a světový PEN klub? 49

VÍT JANOTA
Vzestup a pád říše stínu 54

FRANTIŠEK MIKŠ
„Umělec rozpolcený jako broskev.“
Několik poznámek k malířskému dílu
Marka Chagalla 60

IVANA RYČLOVÁ
Na zelených koních Marka Chagalla 69

MARC CHAGALL
Anděl nad střechami. Z básní.
Parafráze z ruštiny DANUŠE KŠICOVÁ 80

JAN ČEP
Vánoční 86

Vaši nejmilejší básníci? /

DANIEL PODHRADSKÝ
S básní já vstávám, s básní já usínám
(a tak trochu tuším, že v tom nejsem sám) . . . 88

REJSTŘÍK ROČNÍKU 2019 96

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

Vydává **Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK)**

Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax 545 213 862, e-mail: cdk@cdk.cz, <http://www.cdk.cz>



Ročník XI. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XXX.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Stanislav Balík, Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** Kateřina Mikšová (jazyková redaktorka), Lenka Váchová (výkonná redaktorka) • **Celoroční předplatné** 600 Kč • **Sponzorské předplatné** 1 200 Kč • **Objednávky předplatného** Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz • **Bankovní spojení** 120 402 514 / 0600 • Nevyžádané rukopisy se nevracejí • **Tisk** Reprocentrum, Blansko • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 1803-6988 • **Na obálce** Marc Chagall: *Žid s tórou*, 1925, kvas na papíře, 68 × 51 cm, Muzeum umění v Tel Avivu, Izrael. Repro *Marc Chagall* (2008), s. 117 • Vychází s finanční podporou Statutárního města Brna, Ministerstva kultury ČR a Státního fondu kultury ČR.



Editorial

Vážení čtenáři,

dostáváte do rukou poslední letošní číslo revue *Kontexty*, kterým uzavíráme již jedenáctý ročník. Chceme na tomto místě poděkovat všem čtenářům, především předplatitelům, za přízeň, neboť si uvědomujeme, že naše revue není zrovna odpočinkovým čtením. Jako malý bonus do tohoto čísla přikládáme bezplatný poukaz na stažení audioknihy Petra Fialy a Františka Mikše *Konzervatismus dnes: politika, společnost a zdravý rozum v době nerozumu*, v načtení ostravského herce Davida Viktory. Kniha je věnována britskému filosofovi Rogeru Scrutonovi, našemu dlouholetému příteli, jehož články a knihy nás vždy inspirovaly a jenž byl na počátku devadesátých let i členem redakční rady našeho časopisu (vycházejícího tehdy pod názvem *Proglas*).

Jsme potěšeni, že sir Roger Scruton v listopadu na slavnostním galavečeru v paláci Žofín obdržel Stříbrnou pamětní medaili Senátu jako ocenění za činnost v podzemní univerzitě a za boj proti komunistickému režimu v tehdejší Československu. Srdečně mu gratulujeme a přejeme brzké uzdravení z těžké nemoci, s níž nyní zápasí.

Pro příští rok připravujeme dílčí grafické i koncepční změny časopisu, které *Kontexty* více přiblíží současným trendům, od poloviny roku by měla být spuštěna i jeho on-line verze. Konzervativní orientace časopisu zůstane samozřejmě zachována. Jak jsme již opakovaně napsali, konzervatismus prosazuje především umírněnost v intelektuálních a politických ambicích, což jsou ctnosti, kterých se současné době zrovna nedostává. Všichni známe slavný výrok Karla Marxe, že „filosofové jen svět různým způsobem vykládali, ale jde o to jej změnit“. Po všech historických peripetiích a zkušenos-

tech je třeba tento výrok obrátit, postavit „z hlavy na nohy“. Náš současný svět musíme především správně vykládat, dobře mu porozumět, nikoli se ho snažit stále bezhlavě měnit. Skutečně hluboké porozumění je základem každé dobré politiky, té konzervativní zvláště. Dnešní doba rychlých změn, mělkých informací, povrchních soudů a zběsilých politických závazků vyžaduje zvýšenou konzervativní ostražitost, spolehlivé informace, a především fundovanou debatu o tom, co se kolem nás děje. Budeme ji nadále nabízet.

Přejeme vám příjemné prožití vánočních svátků, vše dobré do nového roku a těšíme se na další setkávání na našich stránkách.

Redakce



Hrozba politické korektnosti

JOSEPH EPSTEIN

Politická korektnost začínala jako malý projekt mezinárodní firmy známé jako Good Intentions Paving Company. Co by koneckonců mohlo být lepším záměrem než snaha vyloučit z veřejného diskursu hanlivá etnická pojmenování („polský židák“, „íci“, „mexikánec“, „talián“ a horší) a jazyk ponižující ženy a zakázat je i ve zdvořilém soukromém rozhovoru? Zajisté nic. Ale politická korektnost se brzy stala něčím, co dalece přesahuje společenské dekorum. A tak jako s mnoha jinými projekty Good Intentions Paving Company to dopadlo zcela jinak, než bylo plánováno.

Ambice politické korektnosti významně vzrostly, když se stala nástrojem kampaně za pochybné rovnostářství ve všech amerických institucích. Kritika jakékoli akce či snahy, jejímž cílem je zavést rovnost, se stala *ipso facto* politicky nekorektní. Prvním krokem v kampani za rovnost výsledků byla úprava přijímacích požadavků nejprestižnějších univerzit země ve prospěch údajně utlačovaných menšin. Tato afirmativní akce znamenala pro politickou korektnost velké povzbuzení a jakékoliv výhrady k této úpravě s sebou nesou trest v podobě cejchu rasisty.

Panuje přesvědčení, že nelze přijímat studenty z menšinových skupin, aniž by se nepřihlíželo k jejich zvláštním zájmům. A tak univerzity nabízejí bohatý výběr kurzů afroamerických, mexických a dalších studií. Tyto kurzy by měli přirozeně vyučovat lidé z odpovídajících minoritních skupin pedagogického sboru. Znevažovat tyto kurzy, tvrdit, že jsou do velké míry viktimologií, a jako takové snižují standardy zavedené kdysi pro humanitní obory ve vyšším vzdělání, by už samo o sobě bylo samozřejmě politicky nekorektní, a většina lidí, kteří to dobře vědí, si rozmyslí s něčím takovým vystoupit a říci, jak to je.

Status utlačovaných získaly díky hnutí za svá práva i ženy, které si ovšem nemohou nárokovat status skutečné menšiny. Další na řadě byli homosexuálové a lesby. Podmínky nepochybně splňují i Hispánci a další, kteří mohou konstruovat historii – nebo, řečeno v současném žargonu, *narativ* – o jim vnucené nerovnosti. Spojené státy začínají vypadat jako země obětí – a viktimologie, studium obětí z jejich vlastního hlediska, se stala dominantním předmětem vysokoškolského studia, zvláště na katedrách sociálních věd a humanitních oborů.

Politická korektnost se mezitím stala novou národní etiketou, přinejmenším mezi samozvanými odborníky nebo těmi, kdo se pokládají za „uvědomělé“ – kdo se probudili a jsou vnímaví k důležitým sociálním a politickým otázkám a problémům současnosti. Na univerzitách a ve veřejném životě obecně může člověk tuto etiku porušit jen ke své škodě. A její porušení může mít triviální podobu vyprávění špatného vtipu, projevení nedostatečné inkluзивity (inkluзивita stejně jako diverzita se brzy stala jedním z hesel politické korektnosti) v mluvené řeči nebo v psaném textu či necitlivosti při dodržování nových pravidel užívání správných zájmen. Učebnice, komerční tiskoviny, noviny a televize

reagují na kampaň politické korektnosti tím, že věnují stejný čas a prostor všem skupinám obětí – stejný nikoli vzhledem k jejich demografickému zastoupení, ale k tomu, jaký čas a prostor věnují populaci bílé střední třídy, která se dlouho pokládala za dominantní skupinu v zemi.

Zjistěte si svá privilegia

Pravidla politické korektnosti nutí člověka, aby ve všech sociálních výměnách a v jakékoli společenské konverzaci postupoval nanejvýš obezřetně. Jeden právník, s nímž jsem se před nedávnem seznámil, mi vyprávěl, že když řada lidí z jeho firmy odešla do důchodu, rozhodl se hledat místo pro svou praxi v kancelářích nějaké větší firmy. Všechno šlo dobře, smlouva byla skoro uzavřená, když mu nějaký výše postavený pracovník oné firmy navrhl, aby se při pracovním obědě setkal s některými mladšími kolegy, kteří s ním měli spolupracovat. Asi týden po tomto setkání mu stejný pracovník firmy telefonicky oznámil, že pro něj prostory nemají. Zdálo se mu to podivné, dokud se asi po šesti měsících nedozvěděl, že mladší pracovníci té firmy s ním pracovat nechtěli, a to ze dvou důvodů: při obědě vyprávěl vtip o nějakém tloušťkovi a o několika svých sekretářkách a administrativních pracovnících se vyjadřoval jako o „děvčatech“. To smlouvu zhatilo. To, že se k ženám, které nazýval „děvčaty“, choval dobře a ony k němu byly mnoho let loajální, nic neznamenal. Vtip a slovo „děvčata“ z něj okamžitě a neodvolatelně učinily *persona non grata*.

Ze začátku měly požadavky na politicky korektní regulaci jazyka s řadou tradičních slov oficiálně prohlášených za *verboten* příchutí komedie. Vyloučeno bylo slovo „mankind“ a nahrazeno výrazem „humankind“. Slovo „man“ ve svém tradičním použití jako sufix v podstatných jménech typu „chairman“ se už nepřipouštělo. Označení „Negro“, kdy si důstojný výraz, který preferovali Martin Luther

King, Jr., Roy Wilkins a Whitney Young, začalo být pokládáno za reakční a rasistické. Přídavné jméno „oriental“ se stalo rovněž nežádoucí a „orientalism“, stojící v názvu populární levicové akademické knihy Edwarda Saida, byl nyní chápán jako slovo připomínající staré špatné časy evropského imperialismu. Zájmena musela být pěkně vyvážená jak v mluvené řeči, tak v psaném textu, takže se nemohlo objevit žádné „on“ bez doprovodného „ona“, žádné „mu“ bez „jí“.

Pod vládou politické korektnosti přestal v jistém smyslu platit První dodatek požadující svobodu slova, protože velké části projevů byly nyní zapovězeny a o celých tématech bylo zakázáno hovořit. Politická korektnost neměla ani nic takového, jako jsou zákonná omezení. Člověk mohl být pohnán k odpovědnosti a taky trestán za něco, co vypadalo jako porušení kodexu politické odpovědnosti, jehož se dopustil před půl stoletím a ještě dříve – mnohem dříve, než takový kodex vznikl. S pomocí internetu a sociálních médií se dohled nad dodržováním politické korektnosti stal totální a sklony samotné politické korektnosti totalitářské.

Dnes kráčí politická korektnost ruku v ruce s přidělováním privilegií skupinám údajných obětí ve šťastném tandemu. V takové situaci je už jen jakýkoli pocit nerovnosti politicky nekorektní. Jak to funguje, pěkně dokládá nedávný případ z Yaleovy univerzity. Tři zdejší studentky podaly žalobu, v níž tvrdí, že mužské studentské organizace, tzv. bratrstva, na univerzitních kampusech by měly být postaveny mimo zákon. Ve své žalobě uvádějí, že když navštívily večírky bratrstva, staly se objektem sexuálního harašení, a že bratrstva prostřednictvím společenských konexí s dřívějšími členy dávají současným členům bratrstev nespravedlivou výhodu při hledání výhodného zaměstnání po skončení studia. Žaloba nepochybně předpokládá, že takovou nerovnost nelze už nadále připouštět. Pokud jde o část žaloby zmiňující se o sexuálním harašení, člověka hned napadne, že řešení je nasnadě: ženy

by se měly takovým večírkům vyhýbat. A pokud jde o nespravedlivé výhody, ony tři mladé ženy samy mají nespravedlivou výhodu před stovkami tisíců jejich vrstevníků už jen tím, že se dostaly na Yale. Možná by měl někdo vystoupit a žalovat tyto tři ženy a samotnou univerzitu, že vůbec existují.

V útoku

Kdyby se politická korektnost zastavila u požadků slušného chování, nebyl by důvod s ní nesusouhlasit. Přejí-li si homosexuální muži, aby byli označováni jako „gayové“, přejí-li si černoši být „Afroameričany“ nebo dávají-li ženy přednost oslovení „Ms.“ před „Mrs.“ a „Miss“, není to vůbec žádný problém. Ale program zakořeněný v politické korektnosti se vyvinul v něco mnohem ambicióznějšího. V současné fázi je to revoluční utopická snaha nastolit ve všech institucích – vzdělávacích, kulturních a politických – dokonalou spravedlnost, kterou její obhájci interpretují jako naprostou rovnost pro všechny, jen s výjimkou těch, kdo porušují základní předpoklady a zavedená omezení politické korektnosti.

Politická korektnost útočí na vše, co ve veřejném a sociálním životě pokládá za diskriminační. Nelze tolerovat žádnou diskriminaci, jíž by trpěly ženy, Afroameričané nebo jiné skupiny obětí. To je samozřejmě pravda, nelze, ale politická korektnost útočí na víc než pouhou diskriminaci. Měly by se ignorovat i ty nejméně pocítované rozdíly mezi jednotlivci a skupinami, ať už jsou vrozené nebo získané výchovou, aby mohly být nakonec zcela odstraněny. Politická korektnost neponechává prostor pro rozdíly v inteligenci, nadání nebo síle. Jejím monomanickým cílem nejsou ani tak rovné příležitosti jako rovné výsledky a otevřeně se vůbec neobává represivních prostředků, které je mají zajistit.

Pod vládou politické korektnosti musejí být chráněny bolestné pocity i spravedlivé rozhořčení.

Politická korektnost proto nemá skrupule při odstraňování soch slavných osobností Konfederace z veřejných prostor, v nichž dlouho stály. Mladí lidé nesmějí být v učebnách vystaveni nepřiměřenému stresu. Na univerzitách musejí být studenti dopředu varováni, když jejich předměty obsahují materiál, který by jim mohl způsobit bolest. Jestliže si nějaká menšina studentů přeje zůstat výlučně mezi svými – a tím téměř pohřbívá někdejší velký ideál integrace v americkém životě –, lze to zařídit oddělenými ubytovnami a jídelnami, kluby a místnostmi pro mimoškolní aktivity. Hlavní zásadou politické korektnosti je především to, aby se studenti cítili *bezpečně*.

Kromě přepisování minulosti a ochrany mladých před tvrdými skutečnostmi života zdůrazňuje program politické korektnosti diverzitu, která se stala jedním z hlavních požadků současné univerzity, jež je sama srdcem a domovem politické korektnosti. Dnes už stěží uvidíte oficiální fotografii rektora univerzity, na níž by nebyl provázen etnicky bohatou směsicí studentů – Afroameričanů, Asiatů, Indů, Indiánů (dobře tedy, domorodých Američanů). Příjímací komise mají instrukce, aby přijaly pevná procenta uchazečů na základě rasy, národního původu a genderu, nahrazující staré kvóty kdysi omezující židy, katolíky a černochoy. Zajištění této diverzity je součástí pracovních povinností děkanů. Školy bez zaměstnanců ve správném etnickém mixu jsou v nebezpečí, že přijdou o podporu z federálních fondů, protože nyní se už politická korektnost rozšířila do všech oblastí kultury a do jejích služeb se propůjčila i federální byrokracie.

Politická korektnost drží v ruce trumfy v boji o stipendia, ceny a čestná ocenění, a rozdává je bez jakéhokoli studu podle předem dohodnutého výsledku. Příznačné pro tuto skutečnost mohou být seznamy čestných ocenění udělovaných univerzitami v posledních letech. Každý bude nepochybně obsahovat alespoň jednoho Afroameričana a více než jednu ženu. V opačném případě by to znamenalo

nařčení z rasismu, misogynství a následně nechvalnou pověst školy, která nejde s dobou. Běloch, který má slavnostní projev při promoci, bez ohledu na to, jak skvělé byly jeho vědecké, umělecké nebo badatelské výsledky, je vzácnější než čestný politik. Pod vládou politické korektnosti jsou za jinak stejných okolností, jež jsou ale stejné zřídka, na místa profesorů, administrativních pracovníků, stipendistů a jiných univerzitních funkcí přirozeně vybírání přednostně Afroameričané, ženy a příslušníci dalších údajně utlačovaných skupin, zatímco fádni bílí muži mají smůlu.

Pokud jde o literární ceny (počínaje Nobelovou), poroty udělující taková ocenění mají nyní dojem, že nastal čas, kdy je mají dostávat ženy, Afroameričané nebo básníci z Grónska, a proto už máme jen málokdy pocit, že jsou oceňováni opravdu nejlepší autoři. Kdysi jsem v *Times Literary Supplement* napsal, že Pulitzerova cena se obvykle dává jednomu z dvou typů oceněných: těm, kdo ji nepotřebují, a těm, kdo si ji nezaslouží. Když před několika lety získala Pulitzerovu cenu Katharine Grahamová za svou poněkud sentimentální autobiografii chudáka bohatého děvčátka, kritik Hilton Kramer poznamenal, že byla odměněna z obou důvodů. Udělování cen, odměn a čestných titulů na základě politické korektnosti vychází z představy, že se tím alespoň částečně napraví křivdy z minulosti, a spravedlnosti tak bude učiněno zadost.

Substandard

Univerzita byla dlouhý čas institucí, kde doznávaly utopie. Po první světové válce se univerzita stala hlavním útlukem socialismu. (Když se rozhlédnete po dnešních katedrách historie nebo angličtiny, stále zde můžete objevit marxistického ducha.) Také rebelie mladých v šedesátých letech dvacátého století našla svou půdu na univerzitě. To vše může nyní vypadat jako přechodné vrtochy, ale politická korektnost ukazuje, že má delší a mnohem vý-

znamnější existenci než jakékoli dřívější blouznění, protože ovlivňuje nejen instituci univerzity, ale širší kulturu země.

Cílem politické korektnosti je nivelizovat americkou kulturu, redukovat roli elitní kultury, pomalu vytěsnit autoritu výkonu a intelektu jako hlavních standardů kultury země. Kdybychom chtěli tvrdit, že výsledkem uplatňování politicky korektních kritérií je obecný úpadek vzdělanosti a záměna estetického a politického hodnocení umělecké produkce, obhájci politické korektnosti by pravděpodobně namítli, že to nemusí být nutně pravda, ale i kdyby tomu tak bylo, stálo to za to. Cílem politické korektnosti je prosazovat rovnost. V tom spočívá její revolučnost.

Co nabízí svým hlasitým obhájcům, přinejmenším těm, kdo nepatří k žádné skupině obětí? Nic tak přízemního jako zisk, ani tak zřejmého jako přímá moc, ale něco možná většího, než jsou peníze a moc – ujištění o vlastní úžasné ctnosti. Roli ctnosti v politice nebo v určitých sociálních hnutích bychom nikdy neměli podceňovat. Vně mocenských center stojí za velkou částí politických postojů na levici i na pravici pocit spravedlnosti. Lidé, kteří sami sebe pokládají za nositele nadřazené veřejné morálky a jsou tímto pocitem motivováni, by se rádi stali jakýmsi „aristokraty ctnosti“. Ti, kdo upřímně prosazují politickou korektnost, a zvláště ti, kdo nemají v této hře co ztratit ani co získat, to dělají z pocitu, že jednají správně a spravedlivě – a vyjadřování těchto pocitů jim dělá opravdu dobře.

Možná si snad ani neuvědomují hluboké kulturní důsledky politické korektnosti. Časopisy *New York Times Book Review*, *New York Review of Books* a *London Review of Books* v současné době přinášejí recenze románů napsaných z velké většiny ženami a afroamerickými autory. Rovněž beletrie publikovaná v posledních letech v magazínu *New Yorker* představovala z větší části tvorbu žen nebo asijských autorů. Rozsáhlé texty na stránkách časopisu *Atlantic*

učinily prominentní osobnost z novináře a spisovatele Ta-Nehisi Coatese, jehož práce – žádající odškodnění za dobu otroctví a vyjadřující obavy ohledně výchovy syna v údajně očividně a skrz naskrz rasistické zemi – jsou významným příspěvkem k viktimologii naší doby. Trh pro takovou literaturu, prokládající rozhořčení smutkem, se obrací především na pocit viny čtenářů a existuje jen proto, aby se vydavatelé postavili na stranu sociální spravedlnosti, mravnosti a počestnosti – a proto se cítili dobře. Ctnost má opět zlaté časy.

Nebo si vezměme filmy. Zhruba polovinu filmů navržených v uplynulém roce na Oscary tvořily v podstatě filmy politicky korektní. Jediný, který jsem viděl, široce vychvalovaná *Roma*, je pozoruhodným příkladem žánru politicky korektního filmu. S nepolevujícím smutkem pojednává o mexické ženě pracující napůl jako služka a napůl jako chůva pro mexickou rodinu z vyšší střední třídy. Tento strohý černobílý film nás seznamuje s šedivou nuzotou chudé ženy. Pracuje v kuchyni, pere hromady prádla, uklízí psí výkaly, stará se o mladší děti. Má milostný poměr s mladým mužem, který ji opustí, když se dozví, že s ním čeká dítě. Dítě se narodí mrtvé. Je zřejmé, že některé děti z domácnosti, kde pracuje, ji mají rády, a ke konci filmu jedno z nich zachrání před utopením.

Ale nic se nezmění a na konci filmu ji vidíme vystupovat po dlouhém vnějším schodišti k další hromadě prádla – nekončící jednotvárná dřina jejího trvalého životního údělu. *Roma* popisuje situaci čirého zoufalství. Proč se tedy, jak se zdá, tolika lidem líbí? V říši politické korektnosti se definicí dobrého pocitu z filmu stal špatný pocit z filmu. To, co je nakonec tak dobré na filmu *Roma*, je skutečnost, že dovoluje lidem, kteří film obdivují, bahnit se ve své vlastní sentimentalitě – cítit beznadějnost života této chudé ženy, a přesto nehnout prstem pro nápravu její mizerné situace. Politická korektnost nepožaduje po těch, kdo ji schvalují, žádné přímé náklady. Náklady nese na-

konec kultura, která je v mnoha ohledech tristně oklešťována.

Volba stran

Politická korektnost se vhodně doplňuje také s fenoménem známým jako politika identit, která v posledních desetiletích převládla v Demokratické straně. Politika identit znamená seskupování lidí – především menšin – podle statusu, který mají jako oběti, ať už jde o rasu, pohlaví, sexuální orientaci nebo náboženství. Základem politiky identit je požadavek rovných práv, vždy s předpokladem, že tato práva ještě neexistují, a dalším přesvědčením, že pro dosažení cíle zatím nebyl učiněn žádný opravdový pokrok, takže je jasné, že proti rovnosti černochů stojí v nesmiřitelné opozici ohromný počet bělochů, muži jsou proti rovnosti žen a homofobové všude blokují přístup gayů a tak dále a tak dále. V politice identit se strany vybírají jako v amatérském baseballu: Oběti versus Pachatelé, Uvědomělí versus Hanebně zaostalí. Nikomu nesmí být řečeno, na čí straně v této hře o ctnost bude hrát.

Politická korektnost mezitím znemožnila říkat pravdu o jakémkoli aspektu politiky identit bez nebezpečí z nařčení z krutosti, necitlivosti, či přímo hanebnosti. Člověk nemůže říci, že nikdo opravdu neví, jaký je původ homosexuality, a že homosexuální život může být těžký, aniž by byl pokládán za homofoba. Člověk nemůže oponovat hnutí Na černých životech záleží (aniž by byl pokládán za rasistu) a říci, že na černých životech skutečně záleží, ale o to větší tragédií je skutečnost, že v Chicagu členové početných černošských gangů zabíjejí jiné černé, zatímco se v posledních letech v celé zemi významně snížil počet případů zabití černých mužů a žen při policejních zásazích. Nikdo ani nemůže bez osočení z misogynství říci, že muži dělají některé věci lépe než ženy, stejně jako ženy dělají některé věci lépe než muži. (Když mluvím otevřeně o těchto

tématech s přáteli, obvykle se žertem ptám, zda u sebe nemají záznamník nebo zařízení k odposlechu.) Politická korektnost hovory na tato a mnohá jiná témata téměř znemožňuje, a přitom podstatně přispívá k zatrpklosti, rozhořčenosti a rozdělení společnosti v celé zemi nebo je sama vyvolává.

Pokud jde o humor, mohli bychom si myslet, že se politická korektnost přímo nabízí jako snadný terč, ale vtipálci a komikové z povolání se mu raději vyhýbají, aby kvůli cenzuře nepřišli o chleba. V režimu politické korektnosti se člověk nesmí dopustit jediné chyby. Příznačný je v tomto ohledu případ Michaela Richardse, který bavit diváky jako postava Kramera v sitcomu *Seinfeld*, ale nyní je jako komik diskvalifikován, protože v roce 2006 v jednom komediálním klubu při slovní výměně s nějakým provokátérem použil slovo, jež bylo vysoko na indexu zakázaného jazyka, který sestavuje současná politicky korektní inkvizice. Jednou ze známek politicky korektního vystupování je samozřejmě smrtelná vážnost beze stopy humoru.

Velmi se také rozšířila role politické korektnosti v politice. Jestliže nějaký politik ve své politické kariéře spolupracoval s nyní již zesnulým senátorem, jenž byl známý rasistickými postoji – jak tomu bylo v případě Joea Bidena a Stroma Thurmonda –, je to závažný bod v jeho neprospěch. Jestliže se v politické prostředí najde cokoli politicky nekorektního, může to být použito proti němu. Proti guvernérovi Virginie Ralphu Northamovi tak posloužila fotografie ze školní ročenky, přičemž celá aféra s objevením fotografie byla úmyslně zosnována za účelem potopení jeho kariéry. Ačkoli Bidena a Northama (prozatím) zachránilo to, že jsou z Demokratické strany, politická korektnost v politice není jen nástrojem levice. V případě Northamovy nyní už všeobecně známé fotografie, na níž je převlečen za černocho a stojí vedle příslušníka Ku Klux Klanu, měl její objev na svědomí pravděpodobně konzervativní blog, nesouhlasící s Northamovými radikálními názory na potraty v pozdějším stadiu tě-

hotenství. Slyšení Bretta Kavanaugha, kandidáta na člena Nejvyššího soudu, před komisí Senátu bylo stěžejním jiným než soudem politické korektnosti. Od jisté doby se říká, že Demokratická strana v důsledku politické korektnosti pravděpodobně nebude moci v roce 2020 pro prezidentské volby nominovat bílého muže. Takových pokusů o zničení politické kariéry s pomocí politické korektnosti uvidíme v nadcházejících letech ještě mnohem více.

Pocit poslání

Je politická korektnost tak neobhájitelná, jak jsem ji zde vyličil? Stává se nyní, jak se domnívám, především zbraní? Byl její vpád do vzdělání tak škodlivý, jak jsem to popsal? Snížila úroveň naší kultury v té míře, jak to tvrdím? Bude i nadále hrát stále větší a pochmurnější roli v naší politice? Má totalitářské sklony, jak se domnívám? Proč by, konečně, politická korektnost nemohla žít v souladu se znamenitými výsledky ve všech oblastech umění a myšlení a vrátit se ke svému umírněnému, ale užitečnému cíli v podobě prosté zdvořilosti v přístupu ke všem lidem?

Obávám se, že nemohla, nebo v každém případě nechtěla, protože její výrazné úspěchy při rozkladu tradičního uspořádání společnosti odměňující zásluhy a prosazující výkony ji mohou jen podněcovat k další rozkladné práci. Politická korektnost naplňuje své stoupence pocitem, že mají určité poslání, náruživým nutkáním zlepšovat společnost. (Ve svém *Slovníku* definoval Samuel Johnson entuziasmus jako „domýšlivou víru v soukromé zjevení, domýšlivou důvěru v Boží přízeň“.) Tento pocit poslání spojený s nadšeným přesvědčením o vlastní spravedlnosti, se silným pocitem, že stojí na straně ctnosti, je povzbuzuje, aby vytrvali. Utopie politické korektnosti – ctnostný svět absolutní rovnosti, zdá se, není pro ně až tak vzdálena. Nyní je pravděpodobně už nic nezastaví. Určitě ne varovné dvojverší o utopistech, které napsal, jak tvrdí Michael

Oakeshott ve svém eseji *Babylonská věž*, babylonský básník:

*Ti, kdo by chtěli obývat pole Elysejská,
jen rozšiřují hranice pekla.*

Co dělat, jak se už před delším časem ptal ruský revoluční demokrat Nikolaj Černyševskij? Pravděpodobně nic moc. Můžeme jen doufat, že politická korektnost zajde tak daleko, až bude všem zřejmá její absurdnost, jak se to stalo s alarmistickým environmentalismem v Novém zeleném údělu Alexan-

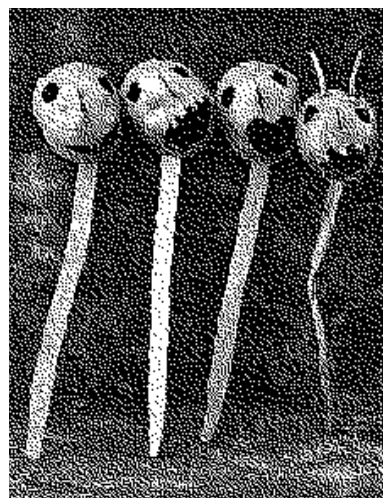
drie Ocasio-Cortezové. Do té doby nelze dělat nic než čekat, jak se věci vyvinou, a doufat, že hluboká nelogičnost politické korektnosti a její zhoubné bujení, podobně jako v případě prohibice a jiných programů vynucené ctnosti, jež byly přijaty dříve, se sama odhalí jako těžká chyba.

Claremont Review of Books, Vol. XIX, No. 2, Spring 2019,
z angličtiny přeložil Jiří Ogrocký.

Joseph Epstein, esejista, autor povídek a nejnověji i románu *Charm: The Elusive Enchantment* (Lyons Press).



REVOLVER REVUE™ No 117 — 2019 ZIMA



literatura

FORMÁNEK — Proměny
BIRON — poezie,
vzpomínky, reflexe
WEST — eseje
O'NEIL — z nového románu
HOLMAN - Heftrich, Vajchr

výtvarné umění & design

BAŠTA — práce + interview
MÍČA — objekty a sochy
CIHLÁŘ — Tenkrát v Listopadu
SEDM — Kolmačka
ATELIÉRY — Fárová
BABÁK — z vlastní dílny

společnost & kritický couleur

Plíšková [Šnellerová]
Ať sní ta říše! [Kosáková]
Zlý sen [Marečková]
Ten dělá to a ten zas tohle [Drda]
Za Helenou Wilsonovou [Slavíková]
& další



K dostání v dobrých knihkupectvích, nebo se slevou v redakci Revolver Revue či poštou.

Více na www.revolverrevue.cz — sekretariat@revolverrevue.cz — 222 245 801 — [Hálkova 2, Praha 2].

Restart, nebo revoluce?

DARIUSZ KARŁOWICZ

V tomto čísle přinášíme první část obsáhlé Karłowiczovy studie „Restart, nebo revoluce?“, v níž polský filosof analyzuje fakt, že Evropa (a Západ) žije přes různá napětí a turbulence už téměř tři čtvrtě století v míru, což vedle stability přináší různé problémy – deficit demokracie v politickém rozhodování, vyhrocující se sociální nerovnosti, ztrátu důvěry v budoucnost u nezanedbatelné části populace, nová, tzv. „populistická“ hnutí nabízející jednostranná řešení atd. Druhou část uveřejníme v příštím čísle. (*red.*)

*Tak tomu je – a kdo v dva dni nebo ještě víc
zde doufá s jistotou, ten pošetilý je.
Vždyť nikdo nemá z nás dřív zítřek zaručen,
než dokončíme šťastně dnešní noc.¹*

Téměř pětasedmdesát let míru představuje v dějinách Západu zcela bezprecedentní období. Už třetí generace dospívajících Evropanů zná válku jen z vyprávění. V dějinách kontinentů bychom marně hledali časový úsek, v němž by se každodenní život až do té míry míjel s běžnou zkušeností války v životě jednotlivců i společenství. Nejde koneckonců pouze o mír, ale také o klid, o blahodárnou nepřítomnost velkých otřesů, revolucí, převratů nebo destruktivních krizí, jinými slovy o nepřítomnost traumatické zkušenosti diskontinuity plynoucí z bolestivého rozpadu politických, ekonomických nebo sociálních struktur a jejich následné rekonstrukce. Poválečné euroatlantické uspořádání zaručovalo stabilitu, která se do té doby zdála být nedosažitelná, stejně jako se nedostížitý jevil i blahobyt vybudovaný na tomto základu. To všechno dobře víme. Jsou-li však všechny výhody současného stavu věcí tak cenné, proč je natolik zpochybňován? Proč přípravy oslav pětasedmdesátého výročí konce

druhé světové války probíhají ve znamení nepokojů, hořících automobilů a stále sílících protestních hnutí? Odkud se bere ta vlna hněvu a agresivity? Co nechápu roztrpčení zastánci evropského řádu, když vzbouřenci odbývají jejich rozklady o míru, bezpečnosti, vládě zákona a o rozvoji a blahobytu pokračím ramen? Proč Evropské unii důvěřuje tak málo lidí právě v zemích, které dosáhly zcela mimořádného politického a hospodářského úspěchu?² Proč si většina Evropanů myslí, že se Unie v příštích deseti dvaceti letech rozpadne,³ a proč každý třetí obyvatel Evropy věří, že mezi členskými státy může během příštího desetiletí vypuknout válka?⁴ Přežila by EU ve své současné podobě, kdyby byla podobná referenda jako to britské vypsána i ve všech ostatních členských zemích?⁵ Sečteno podtrženo: Proč je nejdůležitější a patrně i nejzdařilejší politický projekt poválečné Evropy až v takovém rozsahu všeobecně zpochybňován? Oslnilo nás dosažení vysněného cíle natolik, že vůbec nedokážeme vzít v úvahu možnost, že mimořádné výtoby naší doby mohou mít negativní dopady? Máme nástroje, které by nám umožnily posoudit problémy vyvolané téměř pětasedmdesáti lety nepřerušené kontinuity?

Stabilita – neznámý problém

Evropské dějiny představují život pod vulkánem, jde o kontinuitu provázenou dalšími a dalšími projevy politických otřesů a pohrom. Vojenská tažení, agrese, okupace, vzpoury, povstání, státní převraty, teror, přesídlování, migrace, zhroucení trhu, pohromy způsobené neúrodou, hlad, epidemie – to všechno jsou události obracející život lidí a společnosti vzhůru nohama, zkušenost, jež v minulosti poznamenala život téměř každé generace Evropanů. Úvahy starověku o politice (vyrůstající právě z tohoto kontextu) se soustřeďují na metody zvládnání všemocného živlu politické a ekonomické nestability. Otázky týkající se státu, práva, ekonomiky nebo bezpečnosti, s nimiž si lámou hlavu politici, sloužily k řešení toho, jak omezit efemérnost politických útvarů, jak upevnit a zachovat mír a jakým způsobem zajistit co možná nejvyšší kontinuitu. Politická tradice, která se rodila pod dojmem athénských vítězství nad Peršany a pozdějších porážek v peloponéských válkách, neměla důvod měnit agendu ustanovenou Aischylem, Hérododem, Periklem, Thúkydidem, Platónem a Aristotelem. Cílem bylo udržet na uzdě nahodilosti, zvládnout chaos a zmenšit chudobu, utrpení, strach a nejistotu – a vytvořit podmínky umožňující sklídit úrodu, postavit dům, rozvinout výrobu a obchod, vychovat děti. Toto je nezměnná výzva politiky. A i když se konkrétní vize žádoucího řádu mohly měnit, vždy šlo přece jen o posunutí světa daného lidem, nad nímž visí nepředvídatelné a proměnlivé mračno vzbuzující hrůzu, k něčemu, co je pokud možno stálé, a tedy zároveň jasné, bezpečné, potenciálně dostačující a spravedlivé. Jestliže politika něco vytváří, pak stabilita představuje nepochybně její základní dílo. A směřuje-li k něčemu, je to právě žádoucí forma stability. Taková je její přirozenost, její DNA a nepodmíněný reflex. Takto také vypadal cíl, k němuž se všichni politikové pokoušeli přiblížit, ale který se pokaždé jevil jako nedosažitelný. Stabili-

ta byla jako stále se vzdalující horizont, připomínala Sisyfa, jenž musí stále znovu a marně vynakládat velké úsilí ve snaze dosáhnout vrcholku.

Hranice oddělující relativní mír od trvalé stability není zřetelná. Bylo by velice těžké vyznačit nějakou výraznou linii, stanovit zřetelný předěl. Možná jsme právě z tohoto důvodu – být se v Evropě o blahodárnosti míru hovoří tak často – nezaznamenali, že se už delší dobu nacházíme na opačné straně horizontu (a Sisyfův kámen je již na vrcholu). Řeceno o něco přesněji: není to samozřejmě tak, že bychom přehlédli výjimečnost naší epochy. Naopak, postřehli jsme ji a rádi se jí chlubíme. Přehlédli jsme ovšem to, že změny, které nastaly v průběhu sedmi dekad a půl prožitých v míru, jsou nejen kvantitativní, ale přímo fundamentální povahy, že žijeme ve skutečnosti, jíž se chtěli všichni dočkat, ale kterou nikdo před námi nezakusil a zcela určitě nepopsal. Ano, ocitli jsme se na neznámém kontinentu, kde není jen „stejně, ale lépe“, ale kde je také „jinak“, kde realita skutečně osvobozená od mnoha dřívějších problémů přináší problémy nové a vystavuje nás dosud neznámým otázkám a nebezpečím. Pozvolna a ne bez překvapení objevujeme, že vývoj není jedinou proměnnou trvalého politického uspořádání, neboť toto uspořádání, řád – což je pro nás velké překvapení – má svoji vnitřní dynamiku a zcela nesaмоzřejmě budoucnost. Ukazuje se, že stabilita politicko-právního systému neznamena v žádném případě výraz nepřítomnosti změn a harmonie oproštěné od konfliktů, a přitom není vybavena spontánními zabezpečujícími mechanismy.

Sedmdesát pět let života na svazích vyhaslé sopky (nepochybně jedna z nejkrásnějších zkušeností v dějinách Evropy) nás přimělo k tomu, abychom uvěřili, že dějiny již dospěly ke svému konci. Pád komunismu se jevil jako důkaz rozptylující poslední pochybnosti. Může být někdo překvapen tím, že jsme se po obdobích nedostatku stali oběťmi neuvážené idealizace vytoužené kontinuity a že jen s obtížemi bereme na vědomí problémy, které se objevují

ve stabilizovaných zemích? Překážkou v jejich řešení (kromě stále velice rozšířené nevíry v jejich existenci) se zdá být nedostatek nástrojů poznání a zároveň i chybějící praxe. Žijeme ve společnosti, která nezažila války a převraty, žijeme mezi lidmi, jejichž způsobu myšlení, reakcím, zvyklostem a aspiracím neodpovídají zkušenosti nahromaděné stoletími. A objevují se nová ohrožení. Připomeňme si alespoň otázku bezpečnosti v politické společnosti, která považuje mír a stabilitu za samozřejmosti nevyžadující žádné úsilí. Přitom jde pouze o jednu z mnoha otázek, které už samy o sobě musejí představovat pro současnou politiku a filosofii výzvu (jestli ji opravdu představují, to je už jiná věc).

Zajímá mne problematický charakter politické stabilizace. Není to jednoduchá záležitost. Evropské dějiny neposkytly příliš mnoho příležitostí k tomu, abychom o stabilitě uvažovali jako o neabsolutní hodnotě, jako o dobru vyžadujícím relativizaci bez vztahu k jiným podstatným cílům politiky. Abychom pochopili, proč politické, ekonomické a sociální struktury vnímáme jako dědictví nepřijatelné pro dynamicky rostoucí počet Evropanů, je namísto si položit otázku, zda se samotná stabilita po více než sedmdesáti letech míru nestala vážným, byť nereflektovaným problémem. Nepředstavuje jednu z hlavních politických výzev naší doby právě trvalost existujícího řádu, který se obrací proti významné části politické společnosti tím, že jí odebírá důstojnost, svobodu a naději na lepší úděl? Nestává se snad stabilita vyhýbající se opravám a změnám toxickou a nelidskou?

Touha po revoluci

I když se představitelé politického establishmentu (jak v USA, tak v Evropě) nadále pokoušejí zaklínat skutečnost, jsou už dávno za námi časy, kdy takzvaní populisté představovali okraj západní politické scény. Strany označované tímto pojmem jsou dnes u moci ve čtyřech zemích EU a v mnoha zemích –

včetně Francie, Německa, Nizozemska a Španělska – patří do skupiny nejdůležitějších subjektů politického fóra (diktuji agendu, jazyk a styl současné politiky). Přidáme-li k tomu situaci v USA a brexit, je velice výrazně znát, že o nich nelze nadále hovořit jako o něčem přechodném nebo nepodstatném.

Hnutí přezíravě označovaná jako populistická se od sebe velice liší: jsou mezi nimi levicové i pravicevé formace, výrazně křesťanské i programově laické, proti- i pro-moskevské, konzervativní i progresivistické. Co je kromě společného odporu k současným elitám spojuje? Nemám na mysli programové teze vyhlašované stranickými lídry zasedajícími v předsednictvech – ty jsou často podmíněny místními tradicemi a politickými okolnostmi. Zajímalo by mne, zda ta nová hnutí čerpají svou sílu ze stejné euroatlantické vlny sociálních očekávání, a jestliže ano, jak v takovém případě pojmenovat základní zdroj jejich síly a životnosti. Představují otázky růstu majetkové a sociální diferenciace, zvyšujících se daní, pauperizace, nejistoty zaměstnání, nezaměstnanosti mladých lidí, které vyvstávají v mnoha zemích, vzájemně mezi sebou provázané otázky bezpečnosti, imigrační politiky, krize eurozóny a nesouhlasu se směřováním vývoje v EU (a v tom především s politickým diktátem Bruselu/Berlína), a v neposlední řadě, *last but not least*, také ztráta důvěry k politickým, podnikatelským a mediálním elitám, normální problémy politické agendy demokratických zemí, nebo s nimi rovněž souvisí něco mnohem obecnějšího? Jak tomu v případě velkých sociálních jevů obvykle bývá, neexistuje jednoduchá odpověď. Mnoho věcí naznačuje, že v tomto případě nejde o nový hlas hledající své místo ve spektru střetávajících se názorů a zájmů, ale o celkovou negaci *statu quo* stabilizovaného po druhé světové válce. Pro značnou část stoupenců protestních stran nepředstavuje výše uvedený seznam pouze katalog záležitostí, které je třeba řešit zavedeným způsobem, ale soubor důkazů neschopnosti existujícího modelu, a tedy argument pro to, aby byl zamít-

nut jako celek. Tedy negace! Právě ona podle všeho stále výrazněji rozhoduje o síle a identitě hnutí revoltujících v Evropě. Důležitým zdrojem jejich dynamiky není ani požadavek sanace systému, ani politické aspirace nových elit, a dokonce ani vize změn v systémech přerozdělování příjmů nebo prestiže, ale právě a především odmítnutí existujícího stavu věcí. Samozřejmě netvrdím, že to platí o všech sympatizantech nových politických hnutí, ale nemám pochyb o tom, že máme co do činění s významným fenoménem, který protestním stranám poskytuje silný hlas. Neumlčí ho represe ani kosmetické změny. V této skupině je systém odmítán totálně. Lidé jsou rozčarování, znechucení a rozhněvaní. Nechtějí úpravy ani ústupky. Mají už všeho dost.

Dokonalým příkladem může být hnutí žlutých vest – nepochybně největší a nejtvrdší vlna sociálních nepokojů, s jakými se Francie vyrovnává od období války. Komentátoři intenzivně přemýšlejí, o co jde. Hnutí, které propuklo jako reakce na ekonomickou situaci, nehodlá přistoupit na finanční ústupky, které francouzský státní rozpočet vykolejily z oběžné dráhy tříprocentního deficitu. Podiv vyvolává neochota hnutí vytvořit si reprezentaci a vlastní struktury. Vzpouora jeví se jako zárodečná forma nové strany umíněně odmítá vstoupit do světa dospělé politiky, což analytikové nechápou. Nejde-li o kooptaci ani o peníze, o co tedy jde? Odpověď, že jde o antisystémovost, se ve světě zformovaném rétorikou kontrakultury nezdá být přesvědčující. Dobře, ale to všechno neznamená, že neexistuje politický systém a že opravdová vzpoura není možná. Vzpouora možná je, ale musí jít o vzpouru, která má podporu výrazně přesahující počet lidí bezprostředně se účastnících pouličních protestů (často brutálně potlačovaných).⁶

O tom, že ve vzduchu visí potřeba velké změny, neslyšíme dnes prvně. Dobře o tom vědí specialisté politického marketingu, velice citlivě sledující společenské nálady. Příslušnost k elitám, zkušenost a tradice se dnes příliš necení. Strana musí být zcela

nová, bez balastu minulosti, a kandidát musí být někdo mimo struktury, nejlépe vůbec mimo politiku. Od nastolení hesla *Change* z první prezidentské kampaně Baracka Obamy (2008) přicházejí s příslibem rozhodující změny politici všech stran, zcela nezávisle na skutečných záměrech. Zdá se, že nejlepším důkazem síly a všeobecnosti přání velkého obratu je ochota, s níž obrat slibují právě politici zaštiťující se kontinuitou, pokračováním. Obama, Macron nebo Marc Rutte velice dobře chápou, že se zachování existujícího pořádku jako volební slogan moc nehodí. Doba dnes vyžaduje, aby program, nabízející víc toho, co už máme, byl nabízen pod heslem téměř koperníkovského obratu – ve smyslu rady Lampedusova *Geparda*: „Je třeba všechno změnit, aby vše zůstalo při starém.“

Volební rétorika je však rozhodně příliš málo na to, aby mohla být naplněna očekávání revoltujícího národa. Z průzkumu, který v roce 2019 v Rakousku, Francii, Španělsku, Německu, Polsku a Itálii provedl pro *L'Atlantico* IFOP (Institut pro výzkum veřejného mínění a marketingu ve Francii a v zahraničí), vyplývá, že kolem 40 procent Francouzů, 20 procent Němců a 14 procent Poláků je přesvědčeno, že jedinou cestou k nápravě životní situace občanů je revoluce. Ano, právě revoluce! Nehovoříme tu o kritickém přístupu nebo nesouhlasu s určitými jevy, ale o odmítnutí stávajícího systému a souhlas s nějakým velkým otřesem (nebo nadějí na něj) a možná i s průvodní anarchií, rozpadem a násilím. Nejde však o žádné, i třeba mimořádně radikální politické reformy, o tvrdý nesouhlas s nějakou institucí, stranou nebo politikou, tedy o postoj, který by bylo možné proměnit v legální formu politického odporu. Za předpokladu, že dotazovaní jedinci vědí, čím je krvavý, temný a iracionální paroxysmus označovaný pojmem „revoluce“, musíme uznat, že každý pátý Němec a čtyři z deseti Francouzů odmítají naději na civilizovanou, nekrvavou změnu k lepšímu a za nutnou podmínku nápravy považují násilné svržení stávajícího pořádku. Je třeba

si přiznat, že jde o zcela nečekaný výklad Obamovy *Change!* Aby mohlo být lépe, musí padnout systém. A k tomu, aby mohl padnout, je nezbytné kataklyzma, které obrátí svět vzhůru nohama. To není pesimismus, ale zoufalství. Touha po revoluci, a to po lekci, již v tomto ohledu uštědřily Evropě dějiny dvacátého století, je svědectvím nejtemnější, dalo by se říci přímo sebevražedné beznaděje. Dokonce i za předpokladu, že pro část dotazovaných představuje revoluce pouze metaforu nějaké fundamentální změny, lze těžko pochybovat, že právě stabilita systému (která se jevila a nadále jeví jako nejhodnotnější výdobytek politiky) je vnímána jako hlavní překážka nápravy osudu. Nenamlouvejme si, že je řeč o pouhé hrstce šilenců. I když je skupina stoupenců revoluce určitě menší než skupina sympatizantů s protestními stranami, představuje její výraznou část. Proč ztratili naději? Z jakého důvodu nevěří v možnost jiných změn než změny revoluční?

Od představitelů politických elit ani od jejich mediálního či intelektuálního zázemí odpověď neuslyšíme. Politici uzavření ve svých bublinách a bezradní tváří v tvář novým jevům, piáristi a apologeti se už ani nesnaží něco pochopit. Stali se obětí vlastní rétoriky. Vytvářejí spiklenecké teorie plné démonických analytiků, děsivých algoritmů, trollů, agentů a mazaných populistů, kteří uhrauli temný, nevďěčný a primitivní lid. Nálepkují, vylučují a vše zlehčují, aby pak pro změnu šířili strach z oblud, které si sami vymysleli. Vzrušují se odhalováním dalších analogií mezi populismem a nejzločinečtějšími jevy minulosti (Stalin, Hitler, v Polsku Bierut, Gomułka atd.) a ztrácejí kontakt se skutečností – protože nálepky význam neobjasňují, nýbrž zastírají. „Fašisté“, „bolševici“, „krajní pravice“, „islamofobové“, „neumětelové“, „oběti manipulací a komplexů“ anebo, jak se vyjádřil nedocenitelný Adam Michnik, „sráči“, to je téměř veškerý výsledek prohloubené reflexe současné krize. Bohužel podobná slovní antidepresiva i veškeré zbytky již nefungujícího systému zvládnání emocí účinně zbavují

uživatele schopnosti porozumět světu – pomineme-li zde možnost zvládat jakoukoli politickou hru. A dokonce i v případě, že autoterapeutické invokativy frustrované vzpruží, nic to nemění na faktu, že deformují skutečnost, dále živí konflikt, a co je nejhorší, zbavují postižené schopnosti racionálně a proporcionálně vzhledem k okolnostem reagovat na vyostřující se krizi. Falešná diagnóza příčin vzpoury nabízí chybná řešení. Jak se o tom nedávno přesvědčil prezident Macron, „sráčům“ už nejde o to mít tu čest vést dialog, a to ani o zvýšení kapacity. Už ne.

Indiáni

Umění našťastí dokáže občas porozumět tomu, co experti a analytici nechápou. Soudě podle obrovské angažovanosti filmového průmyslu v boji s nepřáteli *statu quo* se dá jen stěží uvěřit, že ještě poměrně nedávno bylo možné se setkat s velice zajímavou diagnózou současné krize ve filmu, konkrétně ve filmu americkém. Jako příklad mohou posloužit dva pouze zdánlivě zcela odlišné filmy. Prvním je temný snímek režiséra Davida Mackenzieho z roku 2016 *Za každou cenu* (*Hell or High Water*), což je svého druhu neowestern s prvky krimi natočený podle fenomenálního scénáře Taylora Sheridana, s Jeffem Bridgesem, Chrisem Pinem a Benem Fosterem v hlavních rolích, tím druhým je o necelý rok později natočená povedená téměř rodinná komedie Zacha Braffa *Loupež ve velkém stylu* (*Going in Style*), s triem nehasnoucích hvězd Morganem Freemanem, Michaellem Cainem a Alanem Arkinem v hlavních rolích. I když byly filmy natočeny v odlišné konvenci, vypovídají o stejné věci: skutečnost se stala nesnesitelnou nejen kvůli chudobě a bezperspektivnosti, ale vzhledem k rozpínající se nespravedlnosti, která na základě práva a za plné součinnosti státních orgánů připravuje lidi o možnost být jen skromného života. Dosud možná nebylo úplně dobře, ale dalo se to vydržet. Nastala však

změna k horšímu. Byly spuštěny mechanismy, které člověka vytlačují do prázdnoty. Příčinou zla není mafie nebo zkorumpovaní úředníci, a tedy něco, co kazí svět, jenž je ve své podstatě dobrý, ale samotná logika uspořádání, které mocným a bezohledným zajišťuje naprostou beztrestnost a běžné občany redukuje do rolí Indiánů hubených kolonizátory. To, co je spravedlivé, se zcela oddělilo od toho, co je legální.

Ve filmu *Za každou cenu* dva bratři vylupují jednotlivé pobočky banky, která díky půjčce (nevýhodné hypotéce), již jim poskytla na léčbu umírající matky a již nedokážou splácet, může nyní za pakatel shrábnout jejich rodinnou farmu. Máme před očima Ameriku, v níž nejsou žádné přepychové domy s bazény, kde se při rautech schází elegantní společnost z filmů Woodyho Allena. Domy se rozpadají, všude špína, ošklivost, bída a beznaděj. Nikdo nechodí k psychoanalytikovi, i když všichni mají nepochybně těžké deprese. Zdělili bídu a jako dědictví ji odkážou svým dětem. V zašlých špinavých maloměstech, jimiž se prohání vítr, lze jít pouze do jedné restaurace, kde podávají jediné jídlo. Takový je jejich osud, nemají jinou volbu. Ale všude kolem cest stojí billboardy s reklamami na rychlé a výhodné půjčky (naděje se objevuje výlučně jako návnada pro zoufalce a hlupáky). Hrdinové nejsou posedlí náladami a fantaziemi, necloumá jimi touha po snadném zisku, je v nich jen zoufalství a sebeobranné reflexy. Bratři chtějí pomoci peněz získaných z loupeže splatit dluh, ale přepadení jim rovněž umožňují vykonat symbolickou pomstu, přesněji řečeno naplnit spravedlnost. Nejde totiž jen o to, že se v realitě zkažené až do morku kostí jeví zločin jako jediná možná metoda přežití. Skutečnost je natolik zkažená, že boj za spravedlnost musí být bojem se zákonem, se strážci pořádku, s legálními institucemi a s celým státem, který je chrání. Někdo může říci, co je na tom mimořádného? Vždyť je to Jánošík s Robinem Hoodem dohromady. Mimořádné je přece to, že nehovoříme

o době Richarda Lví srdce, ale o současné Americe. Americe Baracka Obamy!

Jako na dlani máme před sebou problém osamocení chudých bílých Američanů, které nikdo nepotřebuje. Lidé, kteří se cítí být v roli pronásledovaných Indiánů, to jsou lidé, o něž se nikdo nestará a jež nikdo nereprezentuje. Neexistují, jsou odepzaní. S plným vědomím, že každá volba je špatná (*Hell or High Water*), mohou vstoupit na válečnou stezku, nebo zmizet bez boje. Tento film – i když jde samozřejmě jen o film – vypovídá víc o příčinách vítězství Donalda Trumpa než desítky článků z deníku *Guardian*. Máme-li věřit diagnóze, kterou v sobě film obsahuje, šlo právě o *Změnu*. O stejnou změnu, kterou svého času sliboval Obama, ale vztou vázně. Týká se to pouze obyvatel amerického „zarezlého pásma“? Je třeba si položit otázku, proč si Francouzi berou žluté vesty. Není to proto, aby si někdo všiml jejich existence a jejich problémů? A také z bezpečnostních důvodů (aby je nikdo nepřejel).

Ve filmu *Loupež ve velkém stylu* tři důchodci, bývalí zaměstnanci likvidované firmy, chtějí získat finanční ekvivalent důchodů, o něž přišli, když banka schlamstla důchodový fond jejich bývalých zaměstnavatelů. Také oni přepadnou banku. Žánr roztočilé komedie vylučuje omračování bídou, přesto ani na chvíli nepochybujeme o tom, že oběťmi jsou lidé z nejnižšího stupně společenského žebříčku. Netouží po jachtách žraloků z Wall Street, ale po kávě v baru motorestu. Z lupu si ponechají přesně tu částku, která jim patří, zbývající peníze rozdělí mezi podobné chudáky jako oni. I zde se při přepadení banky jedná o obrácení rolí. Skutečnými bandity jsou bankéři, nikoli bankami okradení zloději-dobrodinci. I zde máme co do činění s nespravedlivým státem, s legalizovanou a systematizovanou nespravedlností. Zlo není zdivočelá ozbrojená banda z westernů Sama Peckinpaha, kterou je třeba porazit, aby mohla být obnovena harmonie. Zlé je zřízení legalizující donebevolající nespravedlnost

páchanou na slabých, bezradných a ponižovaných. Ve skutečném životě – tvrdí scenáristé obou filmů – lidé nepřepadají banky, ale naopak banky přepadají lidi. Je třeba si všimnout, že tvůrci vycházejí z předpokladu, že celou záležitost stačí jen naznačit, neboť nepotřebuje žádné zvláštní vysvětlování. Všeobecně rozšířené *topos* bankstera vypovídá o něčem velice důležitém v politické realitě západního světa. Ono „něco“ nesmíme přehlédnout. Je třeba se zamyslet nad tím, proč v případě, kdy je řeč o trvalém, ne-li přímo systémovém nesouladu mezi zákonem a spravedlností, jsou symbolem triumfující nespravedlnosti právě banky.

Bankster symbolem zla

U nás v Polsku zjevně podceňujeme zkušenost z krize let 2007 a 2008, která sice neznamenalataklizma obracející svět vzhůru nohama, nicméně představovala tvrdý úder, jenž zasáhl ložiska důvěry a naděje nezbytná pro efektivní fungování. Na rozdíl od Polska, jemuž se krize šťastně vyhnula, je v západní Evropě a ve Spojených státech vzpomínka na tuto zkušenost stále velice živá. Dobře je to vidět rovněž na masové kultuře, v níž svět velkých financí definitivně přišel o svůj svůdný lesk. Film *Wall Street* (1987) s cynickým, přesto však svým hédonistickým rozmachem přitažlivým Gordonem Gekkem (Michael Douglas) je dnes už něčím nemyslitelným. Dnešní obraz finanční branže můžeme v dokonalém provedení vidět ve fenomenálním thrilleru *Den před krizí* (*Margin Call*) z roku 2011, ve *Vlku z Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) nebo ve velice instruktivním filmu *Sázka na nejistotu* (*The Big Short*, 2015). Jde o odpudivý obraz.

Můžeme získat dojem, že krize otřásla samotnými základy liberální nebo spíše neoliberální víry současného Západu. Jde o axiom nepřetržitého vývoje, o dogma neustále rostoucího blahobytu. Krize zasáhla systém založený na předpokladu, že zítra bude lépe. Pád se týká nejen (a ani ne tolik) burzy

nebo trhu s nemovitostmi, ale samotného kořene optimistické metafyziky současného západního světa – a z ní vyplývajícího potěšení, smysluplnosti a naděje na lepší zítřek. Jde o závažnou věc. Vždyť jde o víru, která ospravedlňuje evidentní brutalitu existujícího modelu. Tato víra také vysvětlovala smysl velkolepých úspěchů, stmelovala „teodiceu“ ospravedlňující nutnost obětí, ale zároveň také poskytovala výhled do lepších zítřků všem těm, jimž se vedlo hůř než burzovním vlčákům (nevyklučovala ani ty, jimž se vedlo velice špatně). Proč tato víra zemřela? Krize sice nezpůsobila zhroucení systému, ale citelně postihla ty nejmenší a nejslabší. Ve hře o pozitivní sumu měli chudí dostávat méně, ale přesto vždy o něco víc než včera. Ve hře o zápornou sumu musejí na sebe vzít tíhu porážky právě oni. Stabilita se ukázala být důležitější než solidarita. Ve jménu stability stát zachránil kontinuitu institucí, které zodpovídaly za šílenství trhu s vysoce rizikovými (*subprime*) hypotečními úvěry, a zároveň s nimi zachránil ty nejzáměrnější. Bohatí vyšli z krize bez poskvrnky, ale chudí se stali ještě chudšími. A jak z krize vyšla společnost? Máme-li důvěru ke stabilitě měřit nadějí na lepší úděl, a to nikoli v perspektivě zítřka, ale generace, je to hodně zlé. Mnohé nasvědčuje tomu, že stabilita přežila na úkor naděje. Podle průzkumů Pew Research Center z 19. března 2019 panuje v nejdůležitějších zemích Unie pesimismus: 52 procent Němců, 70 procent Britů, 80 procent Francouzů (sic!), 61 procent Italů a 72 procent Španělů je přesvědčeno, že finanční situace následující generace bude horší než situace jejich rodičů. Krize naděje tvořící hlavní pojítka systému je evidentní.⁷ Bohužel, jakékoli jiné pojítka není vidět.

Topos bankstera se samozřejmě neobjevilo v roce 2008. Čerpá z kritiky lichvy, která se může chlubit tradicí stejně starou jako peníze a silně zakořeněnou v židovsko-křesťanské kultuře Západu. Informační asymetrie a faktická nerovnost mezi poskytovateli půjček a běžnými občany před zákonem vyplývající z finanční síly činila vždy z prvně jmenovaných oso-

by podezřelý z nespravedlivého jednání, byť v souladu se zákonem. Shakespearova myšlenka půjčky, jejíž zárukou je libra dlužníkovy těla, perfektně vysvětluje, proč ani samotná legálnost, a dokonce ani (ukvapená nebo zdánlivá, je-li vynucena okolnostmi) dobrovolnost smlouvy nevyčerpává všechny podmínky, které umožňují hovořit o poctivé smlouvě. Libra těla, již bude dlužit benátský kupec Antonio Istivému Shylockovi, je symbolem každé, a to nejen lichvářské, smlouvy o půjčce, jejíž splácení překračuje dlužníkovy možnosti a způsobuje mu nepříjemnosti, strhává jej do bída nebo má za následek jeho smrt. Libru těla má vyrvat překroucená hypotéka ve filmu *Za každou cenu*, odporný mechanismus umožňující vyrazit z lidí nacházejících se ve vynucené nouzové situaci jejich nemovitosti za babku. Librou svého těla mají platit také zcela nevinní hrdinové filmu *Loupež ve velkém stylu*, jejichž důchody banka zahrnuje do dlužné částky jejich bývalého zaměstnavatele. Ve všech těchto případech se bankéři chovají jako symboly systému nejen proto, že jsou bohatí a jednají jménem bohatých, ale především proto, že symbolizují neodstranitelné a – abychom tak řekli – strukturální nerovnosti. A nejde jen o rozdíly mezi příjmem a majetkem, které sledují ekonomové, ale o trvalé a zděděné nerovnosti ve vzdělání, ve společenském postavení, v přístupu k různému zboží a službám, o faktickou nerovnost před zákonem a konečně o nepřítomnost politické reprezentace, a tedy o situaci, kdy se část společnosti cítí být objektem politiky (Indiáni současnosti) a bezradnou obětí nespravedlivých zákonů. Je zajímavé, že v obou filmech banky hrají roli zafixované a prohlubující se nerovnosti. Úvěry lidem nepomáhají vytrhnout se z bída, ale tlačí je do ještě větší. Jsem si vědom, že jde o příliš černý obraz, ale nezabýváme se zde vyměřováním spravedlnosti finančním institucím, pouze rekonstrukcí stereotypu a stavu ducha, který se nachází v jeho pozadí. A tady banky symbolizují skutečnost, kterou je třeba celkově odvrhnout, strukturu, která

stabilizuje a posiluje dělení na beneficiary a oběti, když vytvářejí nekonečný mechanismus spirály chudoby. Právě o tom *explicite* hovoří v závěrečných monologech hrdinové filmů *Za každou cenu* a *Den před krizí* – první jménem chudáků, druhí jménem velkého finančního světa, první o chudobě předávané z generace na generaci, z níž není možné se vytrhnout, druhí o věčném rozdělení na chudé a bohaté, přičemž všechny případné skrupule odmítají jako sentimentalismus a nedostatek realismu.⁸

Musím snad připomínat, že podobné názory můžeme slyšet i mimo film? Žluté vesty chtějí bolestně zasáhnout nenáviděnou Francii Emmanuela Macrona (mimochodem bývalého bankéře) a navrhuji uspořádání takzvaného *bank run*. Odhlížíme-li nyní od možného účinku podobné akce, která nemá v době centrálních bank příliš velké vyhlídky na úspěch, je namístě si všimnout dvou základních předpokladů, jimiž se řídí účastníci rebelie. První uspokojuje symbolické potřeby, ale jde o zásah do samotného srdce zla, útok na nenáviděný symbol moci, na současnou Bastilu, druhý je pragmatický a z hlediska revolučních cílů vyplývá z přesvědčení, že účinný úder zasazený bankám rozdrtí celý politický systém na padrt. Protože každopádně nejde jen o banky.

Stabilita kontra demokracie

Už jsme hovořili o tom, že myšlení soustředěné na obranu a ochranu stability nám ztěžuje nahlédnutí negativních následků. Co nám uniká? Problém spočívá v tom, že v podmínkách trvalého míru vytvářejí demokratické státy zákona právní otázku, s níž nejsou schopny se v dlouhodobé perspektivě vypořádat. Konflikt se odvíjí mezi *statem quo* zakonzerovaným zákony a politikou a intuicí spravedlnosti, již šíří politická kultura demokracie a jež se v podstatné míře opírá o principy rovnosti a svobody. Na jedné straně tak politika efektivně stabilizuje právní a ekonomické struktury a zároveň s tím upevňuje majetkové a příjmové rozdíly, společenské postavení,

vzdělání nebo podíl na moci, zatímco na druhé straně prostřednictvím výchovy a demokratického étosu posiluje potřebu svobody, politické subjektivity a rovnosti chápáné nejen jako rovnost před zákonem, nebo dokonce rovnost šancí, ale jako politickou činnost, jejíž podstatnou dimenzí je možnost volby a kontroly každé formy vlády.

V podstatě tu máme co dělat s napětím mezi spravedlností a svobodou, podle Platóna charakteristickým pro demokracii, k němuž poválečný mír dodal třetí prvek – čas. A právě čas, přesněji dlouhodobá stabilita, proměňuje napětí v konflikt. V situaci, o níž hovoří Platón, žádoucí rovnováhu mezi aristokratickým prvkem spravedlnosti a lidovým živlem svobody neboli demokracií chránil a upevňoval před anarchií řád, který však nerušil ústřední hodnoty lidovlády, jimiž jsou svoboda a rovnost. Zákon nasažoval náhubek proměnlivým náladám lidu pro stát nebezpečným, a chránil tak demokracii před potenciálním sebezničením, jež v sobě zahrnuje (například před předáním moci tyranovi nebo ochlokracií). Poválečné zřízení demokratických právních států nečekaně destabilizuje fakt, že jejich dlouhodobé trvání posouvá poměr sil směrem k aristokratickému prvku. Struktury zajišťující stabilitu uchovávaly po sedmdesáti letech míru mechanismy rozdílu a předělů v rozsahu, který prakticky znemožňuje, či přinejmenším omezuje zásady rovnosti ve stále méně demokratických právních státech. Působením času – proměnné, která se jevila jako nepodstatná – se demokratická složka smíšeného aristokraticko-demokratického uspořádání stává fikcí. Následující generace nemá šanci, že by všichni její zástupci vystartovali ze stejných pozic, a z rovnosti a svobody (obzvláště svobody pozitivní) se stávají prázdné pojmy.

Přestože dnes není koncentrace kapitálu – jak tvrdí Thomas Piketty – větší než na přelomu devatenáctého a dvacátého století, cítíme, pokud jde o demokratickou kulturu rovnosti, že hiát mezi ideálem rovnosti a aristokratickou logikou skutečnosti je

hrozivý. Život v oligarchicko-plutokratických realitách bolestivě kontrastuje s vyhlášenými ideály zřízení a hyperdemokratickou rétorikou v oblasti výchovy a v kultuře. Politika zajišťující kontinuitu a posilující egalitářské ideály demokratické kultury nastoluje v plné síle otázku nespravedlnosti panujícího pořádku. Paradox spočívá v tom, že na lavici obžalovaných usazuje sebe samu. A právě tady má podle mne svůj zdroj napětí mezi právem/zákony a všeobecně sdílenou intuicí spravedlnosti; zde se rodí vzpoura, již nemohou zastavit nepodstatné úpravy existujícího modelu. Velice snadno lze pochopit, proč právě hospodářská krize mohla být onou jiskrou, která odpálila konflikt. Krach mýtu nekonečného růstu a také selhání představy o stabilizujícím intervenování politiky jen potvrdily dojem radikální oligarchizace systému i toho, co z ní vyplývá – téměř absolutní setrvalosti rolí, které jsou v ní přiděleny. Na jedné straně tak máme údaje o narůstajících nerovnostech a o koncentraci kapitálu po celá desetiletí nevídané, na druhé straně tu jsou průzkumy, které potvrzují, že poprvé v poválečných dějinách budou generace vstupující do života výrazně chudší než jejich rodiče.⁹ Liberální mýtus o spontánní redistribuci shromážděného kapitálu se ukázal být pohádkou pro chudé. Plánovaný růst nahradí sestup. Krize vyžaduje určitou pružnost, ale systém mezitím zkostnatěl, a co je horší, ohluchl. Orchester hrající na Titaniku přehlušuje výkřiky tonoucích, a když přece jen zazní, jsou vnímány jako důkaz nevděku, hlouposti a pohoršujícího kladení požadavků (zde by asi bylo namísto označení „populismus“).

Myslím, že hlavní motor politické vzpoury lze charakterizovat jako touhu po resetování, restartu. Jde o odvrácení důsledků dlouhodobé stability, o návrat (ve značné míře mytický) k výchozímu bodu, v němž existující rozdíly a rozdělení nepřekračují hranice a nenarušují rovnostářské požadavky demokracie. Z hlediska vzbouřenců se krize vyznačuje silně prožívaným deficitem subjektivity – v rámci

systemu deficitem demokratické legitimizace *statu quo*. Výzkumy potvrzují narůstající zklamání ze stavu, v němž se momentálně nachází demokracie. Podle Pew Research Center svoji nespokojenost se způsobem, jakým funguje demokracie v jejich zemi, vyslovuje značná část obyvatel největších zemí Evropské unie (43 procent Němců, 55 procent Britů, 51 procent Francouzů, 70 procent Italů, 81 procent Španělů).¹⁰ Napětí je obrovské. Revolucionářům nejde konkrétně o banky ani o imigranty nebo o ceny pohonných látek, ale přejí si právě restart politického a sociálního řádu, který by zrušil zafixované rozdíly, řádu, který jedny odsuzuje k zděděné trvalé druhořadosti, zatímco z jiných, a to pouze na základě toho, kde se narodili, nezávisle na jejich talentech a zásluhách, činí příslušníky nepotopitelné elity. Právě stabilita zbavuje lidi subjektivity, pocitu vlastní činnosti a podnikavosti (*self-agency*) a likviduje v nich vědomí kontroly nad vlastním životem a osudy společnosti. Velice výstižně to vyjadřuje film *Brexit (Brexit: The Uncivil war)*, který z kombinace politické osířelosti, ekonomické mizérie, snahy získat vliv na skutečnost a právě naděje na restart politického systému činí zásadní motiv, který vedl Brity k hlasování pro odchod z EU.¹¹

Skutečným předmětem agrese je tak politický systém, který bere lidem šanci vstoupit do života bez zatížení kreditem zděděným po předešlých generacích. Hovořím tu samozřejmě o kreditu nejen v ekonomickém a bankovním smyslu, ale také o kreditu v politickém, sociálním a kulturním slova smyslu, o dluhu, který jsme neudělali, ale který bude třeba splácet po celý život a předat ho dětem a vnukům. V tomto smyslu by bylo prvním cílem revoluce setřást všechny tyto široce pojímané zátěže, závazky a podřízenosti. Problém spočívá v tom, že stabilita konzervuje nejen bídu, ale zároveň i výsady elit. Naděje na znovuzískání rovnosti a politické subjektivity se nemohou naplnit bez restartu, který by se týkal všech stran, včetně v podstatě děděných mocenských center (v oblasti politiky, ekonomiky,

médií, sociálních věcí a kultury). A to by byla druhá podmínka úspěchu.

Jde tedy o politickou záležitost v přísném slova smyslu. Jde o moc, přesně řečeno o získání vlády nad skutečností, která se do značné míry vymkla demokratické kontrole. Tuto potřebu znamenitě vystihuje heslo stoupenců odchodu (*leave*) „získání kontroly“ (*Take back control*). Jde o kontrolu nad formálními i – což je obzvláště důležité – neformálními středisky moci, která fungují už nejenom mimo demokratické mechanismy, ale i mimo kontrolu států a mezinárodních organizací. Bohužel touha začít od počátku, bez zděděných rolí a závazků, se jeví jako nespílitelná.

Ponechejme stranou fakt, že k nastolení tohoto stavu zcela jistě nevede revoluce. Nejde mi ani o ireálnost mýtu dokonale rovného startu (měl kdy vůbec lid podobnou kontrolu?). Věc spočívá v tom, že existující politický systém nemůže uspokojit ani touhu po omezené formě restartu. Proč? Protože moc demokratické politiky se na základě liberálních požadavků nevztahuje na oblast, v níž jsou nerovnosti obzvláště citelné, tedy na oblast sociální a ekonomickou. Politika může tyto nerovnosti zakonzervovat, ale nemůže je změnit, a zcela určitě není schopna je resetovat. Není v silách politických nástrojů, které by lid mohl získat prostřednictvím voleb, ovlivňovat formální struktury moci. A nespočívá právě zde zdroj touhy po revoluci, jejíž oheň by mohl spálit současný svět?

Druhou část stati uveřejníme v příštím čísle. Vyšlo ve sborníku *Liberalizm, pęknięty fundament, Teologia Polityczna*, rocznik filozoficzny, sv. 11/2018–2019, s. 67–92. Z polštiny přeložil Josef Mlejnek.

Poznámky:

¹ Sofoklés, *Tráchiňanky*, in: Sofoklés, *Tragédie*, Praha, Svoboda, 1975, s. 442, přel. Václav Dědina.

² V nedávném výzkumu Eurobarometru (Standard Eurobarometer 90 Autumn 2018 Survey) si všimněme především zemí, které

se podílely na vytváření současného uspořádání Evropy: mám na mysli Velkou Británii (v EHS od roku 1973), Francii, Itálii (spoluzakladatelé Společenství uhlí a oceli v roce 1952) a Španělsko (v EHS od roku 1986), a tedy v podstatě druhou, třetí, čtvrtou a pátou ekonomiku EU. Poměr mezi důvěrou a nedůvěrou EU vyjádřený v procentech je u Velké Británie, která opouští EU, 31/53 a nijak zásadně se neliší od výsledku ve Francii (33/57), Itálii (36/55) a Španělsku (38/54). Ve všech čtyřech případech se nacházíme pod průměrem a výrazně níž pod výsledkem Německa (61/39). V Polsku tento poměr představuje 47/41 procent.

³ Tak podle průzkumu YouGov pro European Council on Foreign Affairs uvažuje 51 % Němců, 58 % Francouzů, Italů a Poláků a 40 % Španělů.

⁴ Citováno ze stejného zdroje jako výše.

⁵ Z výzkumu Eurobarometru (Parlemeter 2018, Eurobarometer Survey 90 of the European Parliament) vyplývá, že podpora dalšího členství by se mohla jevit jako problematická ve čtyřech zemích EU. V hypotetickém referendu by pro setrvání v EU hlasovalo 44 % Italů, 47 % Čechů, 52 % Chorvatů a 53 % Britů. Pro srovnání výsledek v Německu činí 76 % a v Polsku 87 % pro setrvání v EU.

⁶ Je třeba zmínit tři vzájemně spolu úzce propojené skutečnosti: přes plynoucí čas, ústupky vlády nebo široce publikované a komentované akty vandalismu žluté vesty nadále podporuje více než polovina Francouzů; následná rozhodnutí nijak nevylepšíla prezidentovu popularitu, která v dubnu dosáhla dna (27 %) a pohybuje se zhruba na úrovni výsledku z prvního kola voleb (24,1 %); úroveň důvěry EU dosáhla předtím nezaznačeného minima. Z posledních výzkumů agentury Odox vyplývá, že pouze 29 % Francouzů „spojuje své naděje s EU“ (zatímco 31 % se k ní staví nepřátelsky a 40 % nezajímá). Důvěra rychle klesá. Ještě v roce 2003 spojovalo své naděje s EU 61 % Francouzů. Data Odoxu uvádím podle: Jędrzej Bielecki, *Francja oddala się od Europy, Plus Minus*, 4.–5. května 2019, s. 20.

⁷ V Polsku máme pouze 25 % pesimistů, https://www.pewglobal.org/2019/03/19/europeans-credit-eu-with-promoting-peace-and-prosperity-but-say-brussels-is-out-of-touch-with-its-citizens/pg_2019-03-19_views-of-the-eu_0-05/ (přístup: 26. 06. 2019). Je třeba dodat, že ve všech zmíněných zemích si s výjim-

kou Německa většina myslí, že dnešní situace je horší, než tomu bylo před dvaceti lety. S tímto názorem souhlasí 46 % Němců, 56 % Francouzů, 72 % Italů a 62 % Španělů. Říká se, že naděje umírá poslední. Aby to nakonec nebyla pravda.

⁸ „Kdo mě odsoudí? Jednám po právu. [...] Ta libra masa, kterou požaduji, je moje, já ji koupil a mně patří. Když mi ji upřete, k čemu zákon?“ William Shakespeare, *Benátský kupec*. Přeložil Jiří Josek. Praha, 2010, s. 119.

⁹ Podle Pew Research Center je o tom, že se podle názoru mnoha lidí finanční situace v posledních dvaceti letech zhoršila („Many say financial situation has worsened for average people“), přesvědčeno 46 % Němců, 53 % Angličanů, 56 % Francouzů, 62 % Španělů, 72 % Italů, 87 % Řeků a necelých 17 % Poláků. Přesvědčení, že se následující generaci povede hůře než současné, sdílí 52 % Němců, 80 % Francouzů, 72 % Španělů, 61 % Italů, 69 % Řeků a jen 25 % Poláků.

¹⁰ V USA 58 % a v Polsku 44 %. Podle průzkumu YouGov pro European Council on Foreign Affairs s tvrzením: „Naše státy jsou zkažené“ souhlasí 41 % Němců, 79 % Francouzů, 68 % Italů, 79 % Španělů a 55 % Poláků.

¹¹ Je velice zajímavé, že slovo *reset*, *resetování* ve významu, který se velice podobá tomu, v němž ho používám, a tedy vy smyslu resetování politického systému, analogického restartování počítače, zazní v závěrečné scéně z úst hlavního strážníka kampaně *Leave* Dominika Cummingse (hraje ho vynikající Benedict Cumberbatch). Podle názoru Cummingse/Cumberbatche je resetování uskutečněné prostřednictvím referenda tou největší, ale bohužel nenávratně ztracenou šancí britské politiky. Resetování nastalo, ale politická třída nebyla na výši zadání. Místo toho, aby využila možnosti začít znovu od počátku – tvrdí před komisí filmový Cummings –, politici (cituji z paměti) „zrestartovali stejný operační systém, stejnou opotřebovanou starou politiku s její krátkozrakostí, sebestředností a malostí“.

Dariusz Karłowicz, polský filosof a vysokoškolský pedagog, autor řady publikací v oboru filosofie a dějin filosofie. V CDK vyšel výbor z jeho esejů pod názvem *Neokopírovaná budoucnost*.

Mies van der Rohe 1886–1969

Půlstoletí od úmrtí jedné z otcovských figur modernismu

JAN OBRTLÍK

V polovině letošního srpna uplynulo 50 let od úmrtí muže, který se svým vlastním dílem i jeho odvozeninami významně zapsal do kulturní historie lidstva. V českém povědomí figuruje především jako architekt brněnské vily Tugendhat, ti znalejší jej umějí zařadit mezi milníky vývoje světové architektury ve 20. století. Je jeho dnešní obraz pravdivý?



Miesova role ve vývoji architektury je mnohými chápána negativně – jako začátek údajně dehumanizované architektury rozvinuté moderny, která od 30. do 60. let 20. století kulminovala po celém světě v tzv. „mezinárodním stylu“ a jejíž dozvuky mají vliv dodnes. Je proto smysluplné připomenout, v jakém historickém kontextu jeho původní dílo vznikalo, jak komplexní tvůrčí osobností byl a jak povrchní a schematické jsou dodnes trvající útoky postmodernistů na jeho tvorbu.

Ludwig Maria Michael Mies se narodil 27. března 1886 v německých Cáchách (něm. Aachen, fr. Aix-la-Chapelle) v rodině majitele kamenické firmy. Pokřtěn byl v místním dómu, jehož tradice jej musela ovlivnit. Cáchy byly od středověku spirituálním centrem franské říše, prvního nadregionálního státního útvaru, který se vynořil z civilizačního chaosu následujícího po rozpadu západořímské říše. Je zde pohřben Karel Veliký (fr. Charlemagne), na jehož trůn postupně usedly tři desítky německých římských císařů. Pojetí slavné osmiboké kaple (něm. Pfalzkapelle), která dala ve franštině také jméno celému městu, zrcadlí systematickou snahu o návaznost na antickou řecko-římskou tradici. Její dvoubarevný mramor a mozaikou zdobená kupole

jsou vědomou kopií byzantského kostela San Vitale v Ravenně. Mladý Ludwig pomáhal v otcově firmě v době, kdy získala zakázku na kamenické úpravy této kaple před slavnostní návštěvou německého císaře v roce 1902, a často sem prý doprovázel matku při účasti na bohoslužbách. Kvůli svému zájmu o řemeslo opustil již o tři roky dříve místní katedrální školu gymnaziálního typu. Řemeslné učení pak kombinoval s praxí u místních dekoratérů i architektů. Odtud jeho pozdější architektura čerpá smysl pro čistotu detailu a v rámci moderny bezprecedentní řemeslnou preciznost. Jak později vzpomínal, „byl dojat silou těchto budov, protože nenáležely žádné epoše. Byly tam po více než tisíc let a nic nemohlo změnit jejich působivost. Všechny ty velké styly přešly, ale ony byly stále tam.“¹

V roce 1905 odchází do Berlína, kde o rok později navrhuje víkendový dům pro univerzitního profesora Aloise Riehla, předního znalce filozofie Friedricha Nietzscheho. Riehl jej také uvádí do společenských kruhů, kde se dvacetiletý architekt setkává s osobnostmi moderního Německa – průmyslníkem Waltherem Rathenauem, filozofy Eduardem Sprangerem a Maxem Dessoirem nebo historikem umění Heinrichem Wölfflinem. V následujících

dvaceti letech postaví pro investory z těchto kruhů několik domů ve stylu opatrně vyvažujícím pruský *biedermeier*, obdiv k německému klasicistovi Schinkelovi a sporadické modernizační vlivy, jako byla výstava amerického architekta F. L. Wrighta uvedená v Berlíně roku 1910. Od roku 1908 pracuje v kanceláři Petera Behrense, který je zrovna pověřen návrhem první corporate identity průmyslového koncernu AEG. Z roku 1910 pochází Miesův soutěžní návrh na Bismarckův pomník do Bingenu, kvůli kterému si u Behrense vzal několikaměsíční volno. Na vysoké skále nad úzkým údolím Rýna stojí mohutná platforma nesoucí monumentální dvůr obehnaný sloupořadím, v jehož čele je titánská socha sedícího kancléře. Návrh spojující klasické i germánské monumentální ideály nebyl úspěšný pro svou očividnou finanční náročnost.

V roce 1913 se Mies žení s Adou Bruhnovou, kterou znal ze salónu profesora Riehla. První světovou válku tráví jako císařský vojenský inženýr na Balkáně. Do Berlína se vrací až v roce 1919, do krajně nestabilního společenského prostředí po Listopadové revoluci. Jeho postoj k tomuto ideologicky polarizovanému prostředí plnému násilí ze strany komunistické levice i republikánské pravice byl alespoň navenek ambivalentní, jeho osobní i profesní život se nicméně mění. Tráví čas s členy hnutí Dada a začíná žít odděleně od manželky a jejich tří dcer. Během několika let pak vypracuje skupinu projektů očividně předbíhajících svou dobu, z nichž vyniká návrh mrakodrapu s celoskleněnou křivkově prohnutou fasádou pro berlínskou Friedrichstrasse. Do té doby nevídaná estetika skleněného pláště jej přivedla k novému přístupu, který dnes v postpravdivé době zní téměř symbolicky: už nejde o hru světla a stínu jako u běžných budov, ale o míru transparency a bohatou hru světelných reflexí.²

Otázkou je, zda Mies nebyl nadstandardním myslitelem i v obecném, nejen architektonickém kontextu. Mnoho nepsal, což nemusí nutně znamenat, že nepřemýšlel. V červnu 1930 prohlásil v závěrečné

řeči na pátém zasedání Deutscher Werkbundu ve Vídni, že „nové časy jsou zde. Existují bez ohledu na to, zda je chceme, či nikoliv... Jedinou rozhodující věcí je, jak se v těchto danostech dokážeme prosadit.“ To je překvapivě skromné, uvažíme-li, kolik různých avantgard ve stejné době chtělo novou dobu „vytvořit“, a nikoliv „být jejím nositelem“, jak Mies píše ve svém prvním programovém textu z roku 1924.³ Tam, kde Mies hovoří o danosti a jejím přijetí, hovoří marxisté o konstrukci nového ducha doby a jeho revoluční implementaci. Karel Teige napsal v roce 1925, že konstruktivisté „přicházejí s plány nového světa, s programem nového života. Nerealizují jakýchsi estetických teorií, ale tvoří nový svět. Přicházejí prostě s návrhem nové zeměkoule.“⁴ Mies by jistě pojmenování „konstruktivista“ vztáhl i na sebe, nicméně „inženýrem lidských duší“ sovětského formátu nikdy nebyl a podezření z pasivity a nečinnosti vůči vývoji lze s jistotou odložit při pohledu na jeho impozantní životní dílo a jeho pozdější vliv.

Od roku 1921 používá u svého příjmení přídomek „van der Rohe“ vycházející z valonského rodného příjmení matky. Celá věc má snad i dadaistickou dimenzi, uvažíme-li, že v němčině předpona *mies-*, respektive *mis-* znamená opozitum a adjektivum *roh* označuje hrubost či surovost. To, že se předchozích patnáct let pohyboval ve společnosti sběratelů a mecenášů umění, neměnilo fakt, že byl původně řemeslníkem zvyklým pracovat rukama se surovým materiálem. Zjevně tak uniká jakémukoliv ostrému černobílému zařazení do politického spektra. V roce 1926 navrhl berlínský pomník Karla Liebknechta a Rosy Luxemburgové (komunistických vůdců zavražděných krátce po povstání v lednu roku 1919) ve formě reagující na holandský neoplasticismus a německý expresionismus kompozicí několika na sobě položených horizontálních hranolů vzájemně mírně plasticky předstupujících a provedených z režných cihel.⁵

V roce 1925 zamýšlel Deutscher Werkbund (Svaz německého díla), sdružující pokrokové umělce, ve spolupráci s městem Stuttgart uspořádat výstavu

moderního bydlení ve formě vzorového sídliště. Mies jako místopředseda svazu zpracoval zastavovací plán pro lokalitu Weissenhof a pozval skupinu nejvýznamnějších moderních evropských architektů. Nadto zpracoval i návrh bytového domu. Výstava byla pro veřejnost otevřena od července do září 1927 a stala se milníkem v propagaci moderního stylu bydlení. Vyvolala celou řadu obdobných iniciativ, mimo jiné kolonii Nový dům v Brně a osadu Baba v Praze, a pro Miese byla odrazovým můstkem ke světové proslulosti.

O rok později totiž na základě stuttgartského úspěchu přišla vládní zakázka pro pavilon, v němž se měl při světové výstavě v Barceloně setkat španělský královský pár s představiteli Výmarské republiky. Země sužovaná hospodářskými problémy po prohrané válce zde chtěla ukázat dynamický modernizační a demokratizující esprit. Ač skutečnost brzy zamířila jinam, Miesovi van der Rohe se zde podařilo vytvořit zcela nový charakter architektury. Mezi horizontálními monumentálně vyvýšené podesty a tenkého panelu ploché střechy se rozehrává kompozice volně stojících kamenných stěn a skleněných příček, jimž asistuje síť tenkých kovových sloupů křížového průřezu. Kontinuální prostor pavilonu přirozeně splývá s venkovními okrasnými bazény. Dnes existuje pouze replika původního pavilonu a ikonický design se stal také logem nadace⁶ udělující od roku 1988 bienálně cenu Evropské unie za soudobou architekturu.⁷

Aplikací architektonických principů pavilonu do úlohy rodinného domu se stala brněnská vila postavená v letech 1928–1930 pro rodinu Tugendhatových. Zatímco reprezentační a společenské podlaží replikuje barcelonský vzorec včetně ikonické onyxové stěny, obytné podlaží rodiny je strukturováno jako standardní skupina pokojů spojených chodbou. Celé suterénní podlaží je obsazeno technologiemi, kterým by dnes stačila menší komora.

V roce 1930 se Mies stal v pořadí třetím ředitelem dnes již legendární umělecké školy Bauhaus,



Mies van der Rohe: návrh skleněného mrakodrapu, 1922.

po výrazně levicově angažovaném Hannesi Meyerovi. Škola pod Miesovým vedením získala zpět politickou neutralitu. Jeho postulát, že „typizaci a normalizaci nelze přeceňovat a sociální poměry je nutné přijmout jako fakt“,⁸ zbavil studenty tíže pocitu, že by měli dělat pořádek ve všem. Mies rychle získal pověst vynikajícího učitele, který na jedné straně umožňoval i studium vyučených bez maturity, současně však neslevil z vysokých nároků na studenty, což někteří označili za „elitářství“. Mies má dnes především zásluhou postmodernistických pseudointerpretací auru přinejmenším „pravičáka“, ne-li dokonce fašisty, s hnědým režimem si však příliš nezadal. Poté, co byl v srpnu 1932 Bauhaus z Dessau po ovládnutí místní radnice nacistickými politiky vykázan, otevřel jej Mies na vlastní náklady (27 000 marek) v Berlíně-Steglitzu ve staré továrně

na telefony. V dubnu 1933, zhruba měsíc po volebním vítězství nacistů, byla ale i tato škola po policejní razii uzavřena. Po Miesově vyjednávání s gestapem a dalšími úřady nabídl režim v červenci téhož roku znovuotevření školy pod podmínkou vyloučení Ludwiga Hilberseimera a Vasilije Kandinského, což Mies kategoricky odmítl s tím, že „školu raději zavře sám“, než aby to znovu udělali nacisté.⁹ V Německu nicméně přes vzrůstající obtíže zůstal. Již počátkem roku 1933 byl vyzván k účasti v soutěži na přístavbu Říšské banky v Berlíně, která se časově překrývala s převzetím moci nacisty. Miesův návrh byl mezi šesti oceněnými, realizován však byl masivní monumentální návrh stavebního ředitele banky Wolffa konvenující nacistické estetice. Režim sám byl v prvních letech vnitřně nekoherentní a v kulturní oblasti mezi sebou soupeřilo tradicionalistické a modernistické křídlo. Možná Mies doufal v postupnou normalizaci poměrů i díky podpoře modernistického světónázoru. V roce 1934 tak podepisuje kolektivní podporu Hitlera před všeobecným referendem a navrhuje několik výstavních expozic – těžebního průmyslu v Berlíně v roce 1934, pro Mezinárodní výstavu v Bruselu v roce 1935 a německého textilního průmyslu v roce 1937. Postupně je však během několika let vytlačen z veřejných funkcí. V srpnu 1938 po rozhovoru s ideologem NSDAP Alfredem Rosenbergem, kdy je mu údajně nabídnuta pozice architekta Hitlerových projektů, volí bez odkladu, i díky pozvání několika univerzit, emigraci do USA.¹⁰ Ačkoliv je zjevné, že Mies neodmítl nacismus hned zpočátku, je asi nutné připomenout, že v polovině 30. let nemohl o pozdějším vývoji režimu vědět to, co víme dnes my.

Mies van der Rohe volí angažmá na Illinois Institute of Technology (IIT), kde navrhuje zastavovací plán celého univerzitního kampusu formou pavilonů samostatně stojících v parku a v letech 1939–1958 postupně také několik jednotlivých budov. Tvoří nový architektonický styl s výrazným formálním rukopisem prodlužujícím estetiku Bar-

celonského pavilonu i cihlových vil a menších továrních budov v Porýní z druhé poloviny 20. let. Současně je zřetelný takový posun architektonického výrazu, že nelze mluvit o kontinuitě. Je to překvapivé pouze na první pohled, protože Mies již ve 20. letech deklaroval svůj cíl materializovat ducha doby. Duch válečné a poválečné Ameriky byl prodchnut průmyslovou konjunkturou a Miesovy stavby jsou tvořeny převážně ocelí a sklem ve strojových formách zjevně definovaných typizací a prefabrikací. Přesto Mies díky své preciznosti a řádu věcí dosahuje elegance. Z dalších prací je pozoruhodný víkendový dům pro úspěšnou chicagskou lékařku Edith Farnsworthovou v městečku Plano (Illinois) z let 1945–1951. Skleněný pavilon na bílé natřených ocelových sloupech je umístěn v nádherné přírodní scénérii a svým vyzdvihnutím nad terén tvoří zajímavou protiváhu vily Tugendhat umístěné na masivní zděné podnoži. Mies později návrh komentoval slovy, která bychom dnes asi označili za „ekologická“: „Příroda má žít svým vlastním životem. Měli bychom se vyvarovat toho, abychom ji rušili barevností našich domů.“¹¹ Mies se také znovu nad rýsovacím prknem setkává s dávným přítelem Hilberseimerem, když spolu navrhují velkou zahradní čtvrť Lafayette Park v Detroitu. Realizuje výškové obytné stavby na Lakeshore Drive v Chicagu (1951) a výškovou správní budovu společnosti Seagram



Mies van der Rohe: dům pro Edith Farnsworthovou, Illinois.

Corporation v New Yorku (1958) – vše propojuje precizní jednoduchost a často i technologicky inovativní řešení detailů prozrazující duši řemeslníka.

V roce 1962 jej osud přivádí zpět do rodného Německa, když v Berlíně navrhuje novou galerii soudobého umění (Neue Nationalgalerie) na Potsdamer Strasse, symbolicky nedaleko od své někdejší kanceláře v ulici Am Karlsbad. Otevřený prostor galerie oddělený od okolí pouze sklem spočívá na jednopodlažním uzavřeném soklu s různými účelovými prostory. Stavbu zastřešuje obrovská ocelová komorová deska vynesena na osmi sloupech, která byla svařena na zemi a vcelku během jednoho dne na přelomu března a dubna 1967 zdvižena hydraulickými zvedáky. Mies se během zvedání nechal vozit pod deskou v autě, zřejmě v duchu starobylé zásady, že stavitel má za stabilitu konstrukcí ručit svým životem. V roce 1969 je dokončen areál Dominion Center v kanadském Torontu a 17. srpna v Chicagu architekt umírá na zápal plic vzniklý při předchozí hospitalizaci.

Miesovské dědictví

Tvůrčí odkaz Ludwiga Miese van der Rohe je mnohostranný. Počátky dnes módního minimalismu lze nalézt již v Barcelonském pavilonu. Berlínské vily jsou oproti tomu dalším možným článkem ve vývojové linii klasické tradice. Domnívám se, že teprve musíme hledat způsob, jak takto komplexnímu odkazu porozumět. Správný není vždy první dojem, byť by byl kolektivní. Namísto dosavadního kategorizování „dobrý–špatný“ je namísto otázka: Co se z Miesova díla můžeme naučit?

O významu osobnosti obvykle svědčí jak souhlasné, tak nesouhlasné názory. Mies vyprovokoval celou řadu reakcí a stal se referenčním bodem mnoha sebe prezentací. Vzbuzoval patriarchální autoritu, a byl proto také terčem revolty s atributy pubertálního vzdoru. Do učebnic dějin architektury i designu se dostala především parodie jeho výroku „Méně

je více“ (*Less is more*) ve formě „Méně je nuda“ (*Less is bore*).¹² Byl tím, co chtěly a chtějí slyšet uši davu, tedy shobením autority a nabídkou líbivé polopravdy. Prezentoval ji Robert Venturi (1925–2018) ve své knize z roku 1966, kde také hovoří o „doktríně“ a Miese obviňuje ze selektivity při řešení problémů stavby. Tedy že estetické formy dosahuje ignorováním některých aspektů,¹³ které by mu narušily čistotu konceptu. Britský kritik Charles Jencks ve své knize *Moderní tendence v architektuře* z roku 1973 nazval druhou z osmi kapitol „Miesův problém“.¹⁴ V ní představuje zjednodušený obraz Miese ignorující mnoho aspektů jeho díla, když jej opakovaně označuje za „platonského idealistu“ a jeho práci za „frašku“ (dosl. *farce*). Výše uvedené formulace jsou dodnes jedněmi z nejcitovanějších výroků v teorii moderní architektury.

Když člověk studuje celou popsanou kontroverzi, začne si klást otázku, odkud se bere zcela neproporční agresivita postmodernistické kritiky Miese. Jak může být někdo doktrinářem, když je o něm známo, že za celý život publikoval pouze několik krátkých textů a veřejné publicitě se spíše vyhýbal? Další dimenzí je přeinterpretovanost jeho staveb. Jencks ve zmíněné kapitole píše, že redukce problémů stavby je projevem vylučujícího („exkluzivního“) typu uvažování, které nás vede k uzavřené společnosti (*closed society*). Ta je prý v odvolání na stejnojmenné dílo filozofa Karla Poppera¹⁵ opakem otevřené společnosti (*open society*) a Mies tedy „akceptuje nacismus“.¹⁶ To je asi hlavní problém postmodernistické metody myšlení. Oprávněná snaha po identitě a historické kontinuitě vede poněkud afektivně k potřebě hledat významy za vším, tedy i tam, kde nejsou. Miesovy strohé stavby žádný „příběh nevyprávějí“, a zmatený postmodernista si tedy musí nějaký vymyslet sám, aby se mu jeho teorie o „narativitě“ architektury nerozsypala. Z banalit se pak stávají mnohohvrstevnaté symboly plné fascinujících zjištění. Nepřipomíná to popisy psychedelického rauše? Zjevně ne náhodou vznikly tyto ideové

formace v době módy psychedelik... Očividně jde o anomálie v symbolickém myšlení, jež by psychiatrie dokázala klasifikovat. Jenže lze něco takového udělat, aniž by se člověk automaticky stal nepřítelem „otevřené společnosti“? Co všechno má být vlastně ve společnosti otevřeno? Má být otevřeno i lidské podvědomí? Mají se jeho obsahy stávat „rovnocennou“ dimenzí společenských diskurzů? Není přemáhání zla dobrem vlastně diskriminací?¹⁷ Nemělo by smysl o těchto věcech psát ani mluvit, nebýt toho, že podobné zkratky a pseudologické konstrukce se v našem veřejném životě objevují v různých obměnách stále znovu. Převládá pocit, že svoboda je víc než jakákoliv logika či vzdělání.

Jak už to tak bývá, Robert Charles Venturi někdy začátkem nového milénia naznal, že si za všemi názory stojí, ale parodický útok na Miese by rád vzal zpět. Při pohledu na jeho důsledky zbývá konstatování, že to nelze. Naděje, kterou kronikář modernismu Sigfried Giedion nastínil v roce 1966 v předmluvě k pátému vydání své knihy *Space, Time and Architecture*, totiž že mezinárodní styl začíná být novou tradicí,¹⁸ která bude studována, prohlubována a rozvíjena, zůstala nenaplněna. Přišla vlna reflexivních, extenzivně komplexních a ironických sebe prezentací trvajících dodnes ke škodě architektu-



Dům Vanny Venturiové, projektovaný jejím synem Robertem Venturim na počátku 60. let, Philadelphia.

ry jako takové. Pro běžného člověka je dnes slovo „architekt“ synonymem pro nesnesitelně arogantního hejska, který si za vaše peníze postaví vlastní pomník, a když protestujete, usměrní vás poukazem na soudobou obvyklost (*fashion*) nebo ironicky na relativitu a subjektivitu krásy. To je něco, proti čemu modernistická avantgarda bojovala. Postmoderně se se šaškovskou potouchlostí vysmála každé snaze a složila zbraně umění s tím, že tento boj není správný a nadto ani možný.

Závěr: Nechci být zajímavý

V duchu klasické zásady *ad fontes* (doslova „k pramenům“) má smysl studovat především originál bez nánosu pozdějších interpretací. Je třeba stále znovu zdůrazňovat, že Miesova architektura není architekturou formy. To je zřejmě dodnes pro většinu jeho kritiků buď nepochopitelné, nebo záměrně nepřijatelné. Je tedy nesmyslné jej řadit mezi styly, lépe řečeno *stylingy* vzhledu staveb, což zase vyžaduje překonání povrchního pohledu na architekturu, tedy nárok atakující hranice schopností jejího řadového recipienta. Pro Miese není „less“ ani „more“, protože výslednou formu stavby vidí vyrůstat z naplnění její funkce. Při návrhu tedy nemá před očima „formu“, Mies totiž věří, že ušlechtilá forma se objeví jaksi samovolně jako výsledek vyřešení problémů konstrukce a účelu stavby. Je to jeho přesvědčení, přesněji řečeno víra, volně rozvíjející tezi „krása je odleskem pravdy“ z teologie svatého Augustina, která jej provázela po celý život. Je to cesta vedoucí k redukci všeho nadbytečného. Tento strach z nepohodlí doporučeného spartánsky odchovaným Miesem zřejmě vyděsil rozmazlené americké postmodernisty k obranné reakci ve formě obvinění z doktrinářství. Lze ale odůvodněně předpokládat, že jejich frivolní kulisovité kusy, údajně vyprávějící příběhy o identitě, jej duchovně mýjely, byť v závěru života nemohl nepozorovat jejich boom z rýsovacích prken architektonických populistů. Architektovy fotografie z po-

sledních let ukazují unaveného muže, v jehož tváři je vepsáno mnoho duchovních bojů. Podstatná část těchto bojů ale nebyla zbytečná. Miesovi se podařilo uskutečnit to, o čem mnoho jeho současníků pouze psalo útočné proklamační texty. Svou schopností uskutečňovat své ideály jaksi paradoxně přestal být součástí avantgardy, která jako svůj vrchol většinou nabízela pouze teorii.

Podstatou Miesova díla není architektonická forma, ačkoliv mu formalismus byl mnohokrát nevybíravě vytýkán. Ostatně on sám „doufá, že pochopíte, že architektura nemá co dělat s vynalézáním forem“.¹⁹ Jde spíše o způsob práce vyrůstající z vnitřního postoje k úkolu. Autor nejobsáhlejší Miesovy monografie prohlašuje, že jeho *modus operandi* je jeho největším odkazem.²⁰ Zdaleka nejvýstižnějším vyjádřením tohoto *modu* je jeden z Miesových nejstručnějších výroků. (Post)moderní vědomí opílé globalismem, fake news a tisícerými sebestylizacemi „umělců“²¹ jej těžko chápe. Přesto je možné se s Ludwigem Miesem v jeho slovech setkat. Stačí se do nich zaposlouchat a uvěřit tomu, že jsou myšlena vážně: „Nechci být zajímavý, chci být dobrý.“

P.S.: Stojí za zmínku, že díla postmodernistů zaujímají ve vztahu k Miesovi i v této věci překvapivě přesnou zrcadlovou symetrii. Když se pokouším porozumět architektuře Roberta Venturiho, Michaela Gravese, Charlese Moora a dalších, nemohu se ubránit dojmu, že jejich autorský přístup je asi nejpresněji vyjádřitelný heslem: „Nechci být dobrý, chci být zajímavý.“ Nezbyvá nám, než v duchu idejí otevřené společnosti toto jejich občanské právo respektovat.

Poznámky:

- ¹ Carter, Peter. Mies van der Rohe. An Appreciation on the Occasion of His 75th Birthday. *Architectural Design* 31, no. 3 (March 1961), p. 97, citováno dle Cohen (2007), s. 12 (překlad: autor).
- ² Ungersová, Liselotte. *O architektuře*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2004, s. 184.

- ³ Mies van der Rohe, Ludwig. Baukunst und Zeitwille! *Der Querschnitt*, no. 4, 1924, p. 31–32. Česky např. týž, Stavební umění a vůle doby. *Fórum architektury & stavitelství*, č. 12 (1999), s. 50–51, překlad a komentář Oldřich Ševčík.
- ⁴ Teige, Karel. Konstruktivismus a likvidace umění. *Disk* 2, jaro 1925, s. 4–8, cit. dle týž, *Sebrané spisy I*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 131.
- ⁵ Haas, Felix. *Architektura 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 300, 306.
- ⁶ Fundació Mies van der Rohe Barcelona.
- ⁷ The European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award; srv. Gray, Diane (ed.). *Constructing Europe. 25 Years of Architecture. European Union Prize for Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award*. New York: Actar Publishers, 2013, 308 p. ISBN 978-8-493690-17-5.
- ⁸ Drosteová, Magdalena. *Bauhaus*. Praha: Slovart, 2007, s. 83. ISBN 978-80-7209-881-1.
- ⁹ Cohen, Jean-Louis. *Ludwig Mies van der Rohe*. 2. vyd. Basel: Birkhauser, 2007, p. 90.
- ¹⁰ Van der Rohe, Georgia. *La donna è mobile: Mein bedingungsloses Leben*. Berlin: Aufbau Verlag, 2001, p. 81, cit. dle Cohen (2007).
- ¹¹ Zimmermanová, Claire. *Mies van der Rohe*. Praha: Slovart, 2007, s. 63.
- ¹² Venturi, Robert. *Složitost a protiklad v architektuře*. Praha: Arbor Vitae, 2001, s. 17.
- ¹³ Původ tohoto názoru je v článku Paula Rudolpha v časopisu *Perspecta* VII, The Yale Architectural Journal, 1961, s. 51.
- ¹⁴ Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. New York: Anchor Books, 1973, p. 95–108.
- ¹⁵ Přesný název zní: *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (1945), *The Open Society and Its Enemies* (1946), *Otevřená společnost a její nepřátelé*, Praha 1994, 2011, 2015.
- ¹⁶ Op. cit. Jencks (1973), s. 106.
- ¹⁷ Postmoderně znějící hloupost se stává realitou. Autor byl v září 2019 přítomen veřejné diskusi, při které pražský arcibiskup kardinál Duka vyprávěl o zkušenostech z jednání náboženské komise zřízené státem podle principu rovnosti všech vyznání. Jednání s představitelem satanistické obce žijícím podle zásady „alespoň jeden zlý skutek denně“ prý bylo velmi obtížné.
- ¹⁸ Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The Growth of a new Tradition*. 5th edition. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2008, p. xxxiii.
- ¹⁹ Pozdrav na Illinois Institute of Technology (IIT) z roku 1950.
- ²⁰ Mertins, Detlef. *Mies*. 544 p. London: Phaidon Press, 2014, s. 8.
- ²¹ Uvozovky zde užívám na základě předpokladu, že když někdo opravdu něco umí, nemá potřebu sebestylizace.

Jan Obřtlík, architekt a teoretik architektury. Vyučoval na Fakultě architektury VUT v Brně.

Společné počátky české státnosti

Naše tradice cyrilometodějská a svatováclavská

JOSEF KROUTVOR

Přemyslovské Čechy připomínají tvrz obehnanou hradbou lesů, které je chránily před nepřáteli. Naproti tomu Morava, na jižní straně zcela otevřená, nechráněná, představuje prostor, kde se nabízí volné pole možností. Navíc jižní Morava, úrodná a prosluněná, je rozhodně příznivějším prostředím k životu a poskytuje dobré podmínky k rozvoji zemědělství.

Ponoříme-li se do dávné historie Znojma, pak se nám ani nechce věřit, že by mělo být jen pohraničním hradem a městem na česko-rakouském pomezí. Existence rotundy s významným přemyslovským cyklem nasvědčuje spíše tomu, že se jedná o jakýsi pomyslný či zamýšlený střed možná i většího celku přesahujícího dnešní státní hranice. Donátor kníže Konrád II. přijímal sice Prahu jako vzdálené centrum panovnické moci, ale hleděl také k jihu, do nížin Podunají. Znojmo se nacházelo ve zcela jiné geografické situaci než Praha, a muselo být vystaveno i jiným politickým vlivům a zájmům.

Unikátní znojemská stavba vznikla asi už v první polovině 11. století, jako datum vysvěcení se uvádí rok 1134. Rotunda se nachází na skalním výběžku nad řekou Dyjí a majestátně ovládá celý prostor údolí. Protěžší svah měl strategický význam, a proto býval udržován holý, bez vegetace. Klasická rotunda s apsidou je dnes obklopena průmyslovými stavbami bývalého pivovaru, ale v době svého vzniku musela být viditelná ze širokého okolí. Rotunda měla nepochybně i funkci signální jako maják,

neboť dávala najevo moc knížete opřenu o pomoc duchovní a křesťanskou.

Znojemská rotunda nemá nic společného s kostelními stavbami Velkomoravské říše, vznikla v jiném kontextu o více než dvě stě let později. Nedá se však popřít, že stavby podobného typu na jižní Moravě už kdysi stály a že křesťanství zde už jednou bylo a možná i přežívalo v nějaké elementární formě i po maďarském vpádu. Vždyť také po pádu Římské říše vyrostla nová centra na ruinách vojenských táborů v Noricu a křesťanství se opět obrodilo.

Ikonologický program znojemské rotundy opírající se o latinskou Kosmovu kroniku chápe už české dějiny, jejich minulost a výklad, jako důležitý státotvorný faktor. Příběh polozapomenuté cyrilometodějské mise z Byzance je nahrazen novým příběhem o počátku přemyslovské dynastie, v jistém smyslu se jedná o „přepsání dějin“, spojení Přemyslovců se západní latinskou Evropou. A není divu, že k ikonologické prezentaci či přímo instrukci dochází právě ve Znojmě, daleko od Prahy. Morava asi na své věrozvěsty zcela nezapomněla, pod latinskou liturgií ještě doutná liturgie slovanská. Mimochodem Vratislav ještě jako kníže neúspěšně žádá papeže o povolení slovanské liturgie. V roce 1086 je Vratislav korunován v Praze českým králem, království české je uznáno jako samostatný útvar, jehož patronem je Svatý Václav – tečka! Latina je už ve střední Evropě na postupu a vítězí.

Christianizace přicházela do střední Evropy z Byzance, Aquileie, od Pasova, z bavorských klášterů... Kdy na Moravu dorazili první misionáři, putující oranti, nevíme, ale bylo to jistě ještě před příchodem věrozvěstů Cyrila a Metoděje. Je ovšem chybné představovat si, že se na území Velké Moravy odehrával jakýsi souboj Západu s Východem, to je až novodobá aktualizace. Své zájmy si zde prosazoval především Řím, který volil prostředky podle okolností, což v praxi znamenalo, zda povolit slovanskou, či latinskou liturgii. Papežská patronace, jak připomíná Lubomír E. Havlík, hraje v té době významnou politickou roli svazující střední Evropu se západním kulturním okruhem. V podstatě se připravuje rozdělení církve na větev pravoslavnou a katolickou, k němuž definitivně dojde v roce 1054.

Slovanské území nekončilo za moravskými humny, slovanské osídlení pokrývalo i značnou část území Dolního Rakouska. Přítomnost Slovanů tam dodnes dokládají místní názvy končící na -tz, další důkazy dokládají archeologické vykopávky. V Gar-su bylo objeveno slovanské sídliště, kde byly nalezeny stejné misijní křížky jako v Mikulčicích – odlišné



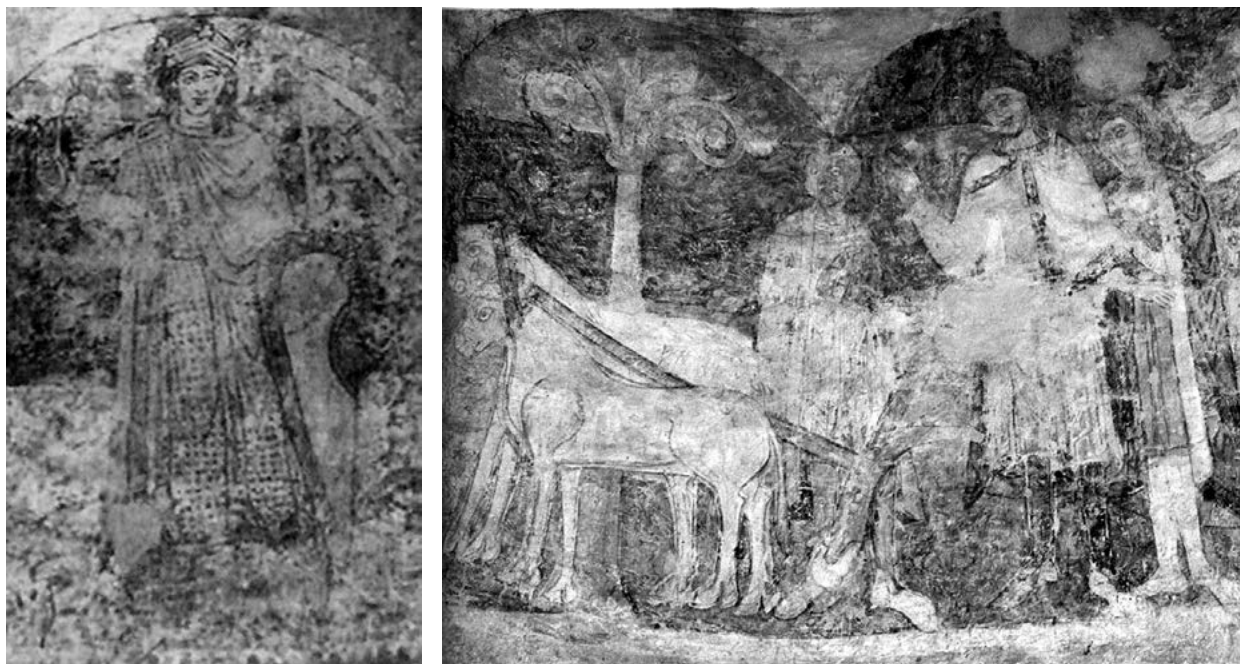
Znojmo, rotunda svaté Kateřiny.

ve stejné formě! Součástí osídlení byl kostel s apsidou, nejstarší křesťanská stavba na sever od Dunaje v Rakousku. Slovanské hradiště podlehl tak jako Mikulčice náporu Maďarů na počátku 10. století. Střední Evropa se pak musela nejdříve vzpamatovat z plenění kočovníků a začít psát novou latinskou stránku historie raného středověku.

Vlastní architektonická podoba kupolovité rotundy nepředstavuje nějakou velkou zvláštnost, mnohem důležitější je vnitřní výmalba a její obsah. Ústřední postavou freskové výzdoby apsidy je samozřejmě Kristus v mandorle nesený anděly a doprovázený postavami Panny Marie a Jana Křtitele. Kupoli zdobí holubice, symbol Ducha Svatého, pod ní sedí čtyři evangelisté u písářských pultů. Přítomní cherubíni, andělé se čtyřmi křídly, symbolizují nebesa. Tato část výmalby odpovídá obvyklému ikonografickému programu románského umění a nacházíme ji v řadě provedení po celé Evropě.

Nesrovnatelně zajímavější je pro nás dolní malba na svislé stěně rotundy, která je rozdělena třemi pásy. Přízemí pokrývá christologický cyklus s dojmavými scénami zvěstování pastýřům, narození v Betlémě a klanění tří králů. Skoro by se dalo říci, že právě zde je počátek českých Vánoc, počátek specifického středoevropského kultu.

Vyšší část stěny zaplňují stojící postavy mužů z vládnoucí přemyslovské družiny. Každý muž drží štít a praporec, někteří mají přes ramena přehozený plášť. Jedna postava má na hlavě přilbu, jedna korunu a v ruce drží žezlo – a právě tato čelná postava je první český král Vratislav. K cyklu patří ještě samostatná scéna představující Přemysla Oráče, prvního Přemyslovce. Muž z lidu pracující na poli je povolán na knížecí stolec, aby řídil a spravoval zemi. Původ moci je zde zobrazen bez kouzel, vítězství v bitvě či souboji, bez zásahu vyšší moci. Mytologická scéna se přirozeně proměňuje ve scénu kvazi historickou, kterou Dušan Třeštík nazval výstižně „malovanou ústavou“. Z hlediska „ideje státu“ předchází znojemská rotunda Svatováclavskou kapli na Pražském



Fresky z interiéru znojenské rotundy: vlevo první český král Vratislav, vpravo Přemysl Oráč.

hradě, která na přemyslovskou tradici navazuje a potvrzuje ji.

Vznik znojemského cyklu na jižním cípu Moravy není zase tak náhodný, vždyť i na protější straně se děje mnoho věcí. V roce 1133 se mniši usazují v klášteře v Klosterneuburgu u Vídně, v roce 1134 je založen klášter Heiligenkreuz a o čtyři roky později klášter ve Zwettlu. Dělí se půda, rozděluje se majetek, mocné rody Babenberků a Kuenringů ovládají teritorium středního Podunají a Dolního Rakouska, které bezprostředně sousedí s jižní Moravou. Nejistá zemská hranice bude upřesněna až pod dohledem císaře Fridricha Barbarossy v roce 1179, aby se zamezilo neustálým konfliktům. Kolem roku 1134 je tedy dost důvodů vyzdobit rotundu na skalnatém výběžku, dát o sobě vědět a získat, doslova urvat co největší díl.

Znojemská freska představuje družiníky stojící těsně vedle sebe, hlava vedle hlavy, rameno k rameni. K vyjádření společné ideje, k sounáležitosti vládnoucího rodu se kruhová stavba přesně hodí. Přemy-

slovci zde stojí kolem dokola jako masivní hradba těl, jako neprostupný bojový šik. Všechny figury jsou zachyceny en face, hlavy jsou seřazeny v jedné linii. Pohled zepředu je hodnocen výše než profil: jako ikony jsou zobrazováni světci a významné postavy. Právě tento princip je typický pro byzantské umění, které ovlivnilo umění předrománské a románské. Byzantské umění dělí plochu na pásy, zdůrazňuje obrysy figur a používá také tečkování či perlování odvozené z techniky mozaiky, intarzie a uměleckého řemesla. Drobnými tečkami je pokrytý plášť krále Vratislava, jistě honosný, patrně cenný import.

Zájem západní Evropy o byzantskou kulturu není jen módní záležitostí 11. a 12. století, trval několik set let. Byzanc zanechala stopu v mozaikách Ravenny už v 6. století. Ze 7. století jsou byzantské či byzantizující mozaiky v Soluni v kostele Svatého Demetria, ochránce dětí. Byli to řečtí umělci, kteří často zprostředkovali byzantské umění Západu, působili na Balkáně a v Itálii. V roce 811 vysílá Ka-

rel Veliký diplomatické poselstvo do Konstantinopole, této cesty se zúčastnil i opat Heito z kláštera Reichenau. Uvádí se, že kontakt s Byzancí poznamenal i činnost slavného skriptoria na Bodensee. Právě odtud pocházela největší knižní produkce otonské renesance ovlivňující vzdělanost tehdejší západní Evropy. Uznání Karlovy říše Michalem I. legitimizuje vzájemné vztahy a podporuje inspirace byzantskými vzory, antikou a biblickým Východem.

Vztah k Byzanci potvrzuje i sňatek císaře Oty II. s byzantskou princeznou Theofanu v roce 972. O sto let později posílá Desiderius, opat z Monte Cassina, nejmocnějšího benediktinského kláštera v Itálii, domácí umělce a řemeslníky na zkušenou do Konstantinopole. Fresky v bazilice Sant'Angelo in Formis u Neapole, datované k roku 1070, jsou provedeny v byzantském stylu; jiné byzantské fresky se nacházejí v Římě a Tivoli. Neopomenutelný je i bližší Salcburk, důležité centrum románské freskové malby. Fresky v klášteře na Nonnbergu se vztahují k roku 1020 a jsou ovlivněny geometrickým byzantským stylem. Vztáhneme-li všechna tato fakta a tradice ke znojenské rotundě, pak její sklon k byzantismu je zcela pochopitelný. Koneckonců k byzantskému vlivu se kloní také badatel Lubomír Konečný, ale upozorňuje i na možnou inspiraci knižními iluminacemi z kláštera Zwiefalten u Mnichova.

Nad kněžištěm u pat oblouku apsidy stojí zadavatel stavby Konrád II. a jeho manželka, srbská princezna Marie. Proč ale právě srbská princezna, když existují i jiná diplomatická řešení. Existuje hypotéza, že vyhnaní Metodějovi žáci našli útočiště nejen v Bulharsku, ale snad i v Srbsku. V případě sňatku se srbskou princeznou jako by se vynořil kus dávné historie... V kulturním podvědomí přežívají archetypy, a ty nám čas od času připomenou skryté souvislosti.

Kníže jako donátor drží model stavby, který však není modelem rotundy, ale modelem kostela s věží. Malíř zcela ignoroval logiku zadání a místo rotundy prostě vyobrazil převzatý symbol. Rotunda, typická

pro řecko-byzantskou architekturu, se ve Znojmě osudově setkává s modelem baziliky, který bohatě rozvine západní křesťanská architektura románská a gotická. Znojmo stojí na rozhraní dvou duchovních geometrií, té východní, centrální, meditativní, a té západní, konstruktivní a spíše extrovertní.

Po Konrádovi II. se ujímá moci nad znojenským údělem Konrád Ota, ambiciózní kníže spojený s rakouskými Babenberky i bavorskými Wittelsbachi. Historik Zdeněk Měřinský o něm jasně říká, že se stával vážným soupeřem pražských Přemyslovců. V roce 1189 zasedl Ota nakrátko i na pražský knížecí stolec, a tím spojil Čechy a Moravu v jeden celek. Ale už 9. září roku 1191 umírá daleko od Znojma i Prahy na vojenském tažení Jindřicha VI. při obléhání Neapole. Jeho kosti se navracejí do Čech přes Monte Cassino v dřevěné truhle a jsou uloženy na Pražském hradě. Tak se uzavírá jedna velká etapa české historie odehrávající se na jižní moravské hranici, neboť geopolitické těžiště se přesune na západ.

Z umělecko-historického hlediska představuje znojenská rotunda jakýsi průsečík východních byzantských vlivů a západní kultury. Byzantismus je zde možná silnější, než jsme ochotni připustit. Neopominutelné je i protnutí severu střední Evropy s jihem, neopominutelná je ona osudová náklonnost k jižní inspiraci. Jméno malíře znojenské rotundy neznáme, ale s největší pravděpodobností přišel od jihu, či snad se jen vracel, poučený klášterními manuskripty, byzantskými mozaikami a románským uměním fresky.

Jestliže Metoděj zemřel na Moravě po návratu z Říma v roce 885 a kníže Václav byl zavražděn v roce 929 či 935, je zhruba padesátiletý rozdíl oním chybějícím článkem českých dějin, mezerou v době utváření české státnosti. Na Metoděje se už zapomíná a přemyslovská moc se upevňuje a bude potřebovat vlastní kult. Znojenská rotunda je jistým důkazem potřeby jednoznačně rozhodnout spor o duchovní tradici formujícího se národa i státu, nicméně oprávněné pochybnosti zůstanou a naplno

se vynoří v 19. a 20. století. Vysvěcení rotundy v roce 1134 má dáti najevo, že se Přemyslovci definitivně ujali vlády v Čechách i na Moravě! Svou moc opírají o vyšší posvěcení, mýtus, legendu o prvním lidovém knížeti, oráči a správci země. K legendě, která zdůrazňuje fyzický vztah k zemi, k materiální péči o úrodu, se později připojí ještě legenda duchovní, legenda o svatém Václavovi, mučedníkovi a bojovníkovi za ideu národa.

Kněžna Ludmila, Václavova babička, seznamovala budoucího knížete se staroslověnskými texty. Pak se stopa vytrácí, nastupuje latinské školení, ale slovanský základ nebude zapomenut. Dominique Patierová soudí, že české knížecí rody Přemyslovců a Slavníkovců považovaly staroslověnský kult za součást národního dědictví, což je důležité badatelské konstatování. Nicméně český stát se formuje na hranici západní Evropy a latina nabízí geopolitické výhody. V prostředí obklopeném latinou nemá už smysl vzdorovat staroslověnskými texty, i když ony patří k pokladům vzdělanosti.

Český lev je dvouocasý, což si nemusíme vykládat jen jako heraldickou hříčku. Může být nejen potvrzením královské moci, může být i metaforou dvojklané, ale jednotné suverenity státu. Dvouocasý lev tak může být připomínkou toho, že naše státnost má dva kořeny, dvě tradice, legendu cyrilometodějskou a legendu přemyslovskou, svatováclavskou. Víme, jak byly obě tradice politicky ohýbány a zneužívány. Za druhé republiky posloužila legenda svatováclavská k omluvě defetismu, „poddanství z rozumu“, za protektorátu sloužila ke kompromitaci a v horším případě byla i oceněním kolaborace udělením vyznamenání tzv. Svatováclavské orlice. Po válce si cyrilometodějskou legendu jako „zvěst přicházející od Východu“ přisvojovali komunisté, jejich výklad zdůrazňoval slovanskou notu, ovšem bez náboženského obsahu. Byzanc byla v tomto zjednodušujícím pohledu Rusko a o Velehradu se raději nemluvalo. Určitým pozitivním momentem byla podpora „slovanské archeologie“, rozvoj vědec-

kého výzkumu v terénu a jejich interpretace v rámci ideologických možností.

Ohýbání tradic na tu či onu stranu české státnosti nesvědčí a bohužel k němu dochází i dnes. Latinskou liturgii jsme se sice kdysi připojili k Západu, ale slovanství se nezbavíme nikdy. Naše místo je zakotveno ve střední Evropě i v dnešním zpolitizovaném mediálním světě. Počátky bývají silné a slibné, soustředí se v nich energie působící dlouhá léta. Z počátků žije i naše současnost, k počátkům je třeba se vracet, připomínat je a přemýšlet o nich. Byzanc, či Řím, Východ, či Západ, latina, či ortodoxie, věrozvěsti, či svatý Václav, to jsou otázky, které doprovázejí naše dějiny. Pro jedno nelze hned ztracovat druhé, smysl českých, středoevropských dějin spočívá v unikátním dialogu a toleranci.

Velká Morava byla nepochybně veliká a bohatá, ale své gombíky by patrně nezískala bez obchodu s otroky. Samozřejmě že nějaká „pochybení“ se naleznou i na přemyslovské straně, nepominutelné je například zavraždění Václava. Legendy mají i svá stinná místa, jsou součástí doby, v které vznikly, a jsou poznamenány účelem, pro který byly zpracovány, sepsány a tisíckrát převyprávěny. Minulost nelze retušovat ani idealizovat, obracet se k ní ale musíme.



Kostelík svaté Margity Antiochijské v Kopčanech.

Post scriptum

Tento esej bych rád věnoval „panu Kubáňovi z bytovky“, muži s nehasnoucí jiskrou mládí a zaujetím pro věc. Pečuje o kostelík svaté Margity Antiochijské v Kopčanech, snad jediné dochované stavby z dob Velké Moravy. Přijíždí sem na starém rozvrzaném kole, srdečně vítá poutníky a v době velkého sucha zalévá lípu. Je radost se v Kopčanech zastavit, popovídat si s ním o historii místa, o životě, který plyne jako nedaleká řeka Morava. Kostelík osamocený v nivách a polích, mezi kukuřicí, je silným místem s autentickou tradicí – mělo by se o Margitě vědět. Pokud chceme někde hledat dávnou střední Evropu, pak právě v této oblasti. Zahrnovala nejen území dnešních Čech, Moravy a Slovenska, ale dokonce část Maďarska a Dolního Rakouska a udržovala kulturní kontakty se vzdálenými centry.

Není bez zajímavosti dodat, že v Kopčanech se narodil panský kočí Jozef Maszárik, otec prezidenta Tomáše G. Masaryka, zakladatele československého státu. Jsou taková místa, jsou nečekané průsečíky historie...

Jisté srovnání s Kopčany nabízejí kostelíky svatého Benedikta v Mals z 8. století či ještě starší kostelík svatého Prokula z Naturnsu. Zajímavé podklady uvádí kniha Antonína Nováka *Vědomí středověku*. Vlivů bylo asi víc, misie přicházely po staré římské silnici a spojovaly severní Itálii s Podunajím. Opmíjené jsou ale také příklady z oblasti dnešního Chorvatska. Nepochybně budou učiněny ještě další objevy, následovat budou důkladnější archeologic-

ké průzkumy, které nám podrobněji ujasní postup christianizace na sever.

Mikulčice a později Znojmo se podílely na integraci křesťanství do evropské civilizace vlastními silami a podle svých možností. Nebyly nekulturní periferií, spolupracovaly. Na tyto snahy odehrávající se mimochodem daleko od Prahy – na toto dění na jižní hranici střední Evropy – je třeba se dívat s náležitým respektem. Byzantská mise byla výjimečnou událostí, doslova zasvěcením – nebyla to jen nějaká „vyhraná bitva“. Odkaz Cyrila a Metoděje působí jako záhadné poselství nesené přes věky až do naší doby. Hýbat se základními kameny české státnosti a jen tak s nimi posunovat se nevyplácí. Jsou totiž posvátné a měly by být posvátné i v časech moderní technologické společnosti.

Kostely, kostelíky, rotundy, o které zde běží, bývaly svatyněmi, udržovaly obec pohromadě. Křesťanství nebylo jen otázkou víry, znamenalo mnohem víc, bylo důležitým stmelujícím faktorem rané evropské civilizace. Dnešní sekulární společnost vnímá kostel spíše jako památku, muzeum křesťanství a spiritualitou se ke své škodě moc nezabývá. Ale to vůbec neznamená, že jsme se sekularizací křesťanství zbavili a vystoupili z křesťanské civilizace. Tak jednoduché to „zaplatpánbůh“ není, křesťanství se už usadilo v demokratických hodnotách, ke kterým se Evropa, přes veškeré vnitřní spory, hlásí. Už dvakrát jsme byli ve 20. století svědky pokusu zvrátit křesťanskou tradici a morálku, odstranit náboženství, ale následky byly vždy tragické!

Josef Kroutvor, esejista, historik umění, básník a prozaik.

Vlastenectví v pojetí Bohumila Staška: dnešní pohled

STANISLAV BALÍK

Český meziválečný politický katolicismus neměl přehršel výrazných osobností, jež by překračovaly hranice jedné politické strany či úzce vymezeného katolického tábora. Jednou z čestných výjimek byl kněz, pozdější vyšehradský kanovník a probošt Msgre. Bohumil Stašek (1886–1948). Letos v srpnu uplynulo osmdesát let od legendární pouti na západočeském svatém Vavřínečku, jíž se zúčastnilo přes sto tisíc poutníků a která se stala velkým vlasteneckým shromážděním. Kázal na ní právě Bohumil Stašek. Hlavním cílem této stati je představit jeho zajímavý přístup k vlastenectví. Nejprve však alespoň krátce k jeho životu.

Na kněze byl vysvěcen v roce 1909, po několika letech na západě Čech se stal v roce 1915 vikaristou na pražském Vyšehradě. Ještě před první světovou válkou se zapojil do činnosti katolických politických spolků, tisku a stran. V průběhu války se zasloužil o sloučení tří katolických stran v Čechách. Tak se v roce 1919 stal ústředním tajemníkem sloučené Československé strany lidové (ČSL), později se stal předsedou Zemského výkonného výboru ČSL v Čechách.

Vzhledem k decentralizované organizaci ČSL postavené na zemském principu představoval jednu ze dvou „hlav“ ČSL – vedle celostátního předsedy a představitele moravskoslezské organizace strany Jana Šrámka. Vztah těchto dvou monsignorů nelze charakterizovat jinak než jako extrémně soupeřivý, který měl dva vrcholy – období druhé republiky,

kdy byl upozaděn Jan Šrámek a dominoval Bohumil Stašek, a období třetí republiky, kdy tomu bylo přesně naopak. Příčinou byly jednak jejich osobnostní charakteristiky, jednak odlišné ideové zakotvení. Šrámek reprezentoval směr křesťansko-sociální, dobově chápáný jako liberální; Stašek směr konzervativní. Stašek se ostře vymezoval proti liberalismu a socialismu: „První hřešil tím, že dal všechna práva jednotlivcům bez zřetele a ohledu na celek... socialismus hřeší opět tím, že jednotlivec u něho není ničím, leč snad pouhým prostředkem nebo kolečkem v mašinerii celé společnosti, která jest u něho vším a pro kterou jest ochoten přivodit i zkázu, neštěstí a bídu jednotlivce.“¹ Namísto toho prosazoval systém zvaný křesťanský solidarismus. Nebudeme se zde věnovat jeho pojetí stavovství, koncepci stavovského státu, nebudeme diskutovat o tomto rysu katolického sociálního učení a Staškově pokusu o jeho aplikaci v československém prostředí, byť jde o zajímavý a kontroverzní rys jeho politické činnosti.

Bojoval proti stranické levici (jež byla Šrámkovým spojencem), např. proti Aloisi Petrovi, předsedovi prvorepublikových lidoveckých odborů, který se v únoru 1948 stal předsedou ČSL či proti Františku Světlíkovi – „rudému prelátovi“ – apod.

V roce 1930 byl jmenován monsignorem a čestným kanovníkem Staroboleslavské kapituly, o dva roky později sídelním kanovníkem Královské kolegiální kapituly na Vyšehradě. V roce 1934 založil nakladatelství Vyšehrad.

Po Mnichovu reprezentoval politický katolicismus ve Straně národní jednoty jako předseda její kulturní sekce a jeden z hlavních ideologů druhé republiky. Jeho politická aktivita však končí po okupaci a vzniku Protektorátu. Na začátku září 1939 byl zatčen a až do konce války vězněn v několika věznicích a především v koncentračním táboře v Dachau. Po návratu byl jmenován vyšehradským proboštem, nicméně do aktivní politiky se již především v důsledku aktivity Jana Šrámka nevrátil. Jeho zdraví bylo léty věznění nenávratně poškozeno, zemřel krátce po únorovém převratu 1948.²

* * *

Máme-li se pokusit podrobněji vysvětlit Staškovo pojetí vlasti a národa, je naprosto nezbytné zkusit pochopit kontext doby, jeho osoby a církve a uvědomit si, že Stašek v roce 1919 je jiný než v roce 1939 nebo v roce 1945, že nejde o neměnnou pozici, ale naopak že reaguje na společenské dění.

Klíčovým, ba programovým textem Staškova vlasteneckého cítění bylo jeho legendární kázání na pouti na svatém Vavřínečku v srpnu 1939. V dalším textu budeme na toto kázání odkazovat se snahou zasadit řečené do širšího kontextu.

Za prvé je nutné zmínit, že jeho vlastenectví silně souviselo s hlubokým zakotvením v konkrétním místě vlasti. Do značné míry tak šlo o spojení kategorie domova v užším a širším významu. Zdá se, že jej toto konkrétní zakotvení výrazně poznamenalo – v jeho vlastenectví nešlo o abstraktní ideu jinak vykořeněného jedince, ale o jeden z projevů lásky k domovu.

Stašek byl doma na západě Čech. Rodák z Klabavy nedaleko Plzně se postupně identifikoval s nejsilnější západočeskou národopisnou tradicí – s Chodskem, Chody a chodstvím. A Chodové se identifikovali s ním – stal se čestným občanem většiny chodských městeček a obcí: Klenčí, Pocínovic, Dražanova, Postřekova, Mrákova, Starého Klíčova,

Tlumačova, dále pak Domažlic, rodné Klabavy, Mýta, kde byl kaplanem, a Rokycan.³

Chodové sloužili v druhé polovině 19. a v první polovině 20. století jako symbol nejen jedné z řady folklórních, národopisných skupin, ale především jako symbol nezlomených, hrdých Čechů; možná vlastně pravých Čechů – ochránců hranic. Tak byli chápáni i díky Jiráskovým *Psohlavcům*, dílu Jindřicha Šimona Baara a řadě dalších uměleckých děl. Hlava chodského psa provází od počátků český skauting – junáctví apod. Tak chápal Chody i Msgre. Stašek, jak dokládá ve svém kázání: „Chodský lid a kraj, ta pevná vlasti hráz.“⁴

Chodové jako symbol dávných, ztracených a nespravedlivě nerespektovaných privilegií – to byl silný obraz zvláště v poslední čtvrtině 19. století a na začátku století 20., kdy byl vztah české politiky vůči politice rakouské definován pravidelným rituálem státoprávního ohrazení českých poslanců na Říšské radě po skončení období pasivní rezistence. A je v této souvislosti vedlejší, jestli šlo o reálná privilegia, nebo jen legendu o nich – ať už v případě Chodů či celého národa.

Domažlice, Chodsko, západní Čechy – to je rámeček začátku, prostředku i konce kázání kanovníka Staška na svatém Vavřínečku, „srdci slavného chodského kraje“,⁵ kde připomíná draženovského rychtáře Kryštofa Hrubého z Dražanova, který před svou popravou v Praze chtěl pouze vědět, na kterou stranu je jeho město Domažlice. Na otázku vězeňského lékaře, k čemu mu taková vědomost bude, vysvětlil: „Nu tak, habych viděl nebe, co je v naší stranu, nad naším krajem.“⁶ Sedlák Jan Sladký Kozina prý podle Staška při své popravě mohl tak statečně umírat proto, že „věřil, že Pán Bůh neopustí chodský kraj a vrátí mu jeho práva.“⁷ Vidíme tedy, že je to Bůh starostlivý, který řeší i stará zemská práva. A stejně tak Bůh nemá opustit celý český národ, který v něj věří a v jeho pomoc doufá.

Stašek ale nebyl zakotven jen na západě Čech, důležitou roli (byť asi přece jen o něco slabší) v jeho

případě hrál Vyšehrad. To jistě nemůžeme pominout při promýšlení základů jeho extrémně silného vztahu k národu a vlasti. Při přemýšlení o vlasti běžně užíval slova „náš domov, naše drahá země, naše otčina“;⁸ „naše matička, drahá vlast a otčina“.⁹ Chodové a Vyšehrad – mohlo to dopadnout jinak?

Důraz na MÍSTO, fyzicky ve Staškově pojetí vlastenectví můžeme pozorovat i v jeho snad nejznámější vlastenecké akci, jíž se na jaře 1939 stalo přenesení ostatků Karla Hynka Máchy z Litoměřic na pražský Slavín. Byl to právě Bohumil Stašek, kdo byl původcem a hlavním realizátorem této myšlenky. Nebylo mu jedno, kde už více než století tlejí ostatky jednoho z hlavních symbolů národního obrození, resp. že po mnichovské tragédii jde o území domněle navždy pro Čechy ztracené. Proto bylo důležité, aby spočívaly v české půdě – nejen symbolicky, ale skutečně – konkrétní kosti na konkrétním, pro národ posvátném místě. Při pohřebních obřadech na Vyšehradě, pár měsíců poté, co vedl pohřební obřad Karla Čapka tamtéž, pronesl v květnu 1939 kázání, v jehož závěru slíbil, že národ nezapomene na práci národních buditelů a zůstane jí věrný. Ostatně s péčí o jazyk a kulturu národních buditelů měl osobní zkušenosti – už jako bohoslovec přispíval do vlasteneckých tiskovin: *Musea, Čecha, Nového věku, Meditace, Časopisu katolického duchovenstva*.¹⁰

Pro pochopení konkrétního tvaru jeho kázání na svatém Vavřínečku je zapotřebí vnímat kontext doby a žánr. Kontextem byla doba po uplynutí téměř jednoho roku od mnichovských událostí a půl roku od březnové okupace zbytku Němci zmrzačeného Československa. Bohumil Stašek přitom v září 1938 patřil do Výboru na obranu republiky, tedy do seskupení několika poslanců různých parlamentních stran zleva doprava, kteří apelovali na prezidenta a vládu, aby nekapitulovali a nevydávali pohraniční pevnosti nepříteli. To už ale bylo v té době minulostí. Naopak, etabloval se režim nacistické Třetí říše, která o sobě tvrdila, že bude tisíciletá. Kázání zaznělo tři týdny před vypuknutím války, kdy ne-



Msgre. Bohumil Stašek před poutním kostelem svatého Vavřínce na Veselé hoře u Domažlic dne 13. srpna 1939.

byla naděje na brzký zvrat situace, a to ani v řádu let. Český národ tak byl svými elitami připravován na to, že nová situace, v níž se během roku ocitl, není provizoriem, ale skutečností, na niž je třeba se adaptovat.

Důležité je si rovněž uvědomovat žánr útvaru, o nějž se zde hlavně opíráme. A tím bylo kázání – tedy značně specifický žánr dnes a snad ještě více tehdy. Není šťastné, když se kázání analyzuje jako vědecký text; vždyť jde vlastně o dialog, v němž kazatel často reaguje na neverbální (v tomto případě i verbální – viz zaznamenané prvky dialogu účastníků a kazatele) projevy, které však s odstupem nevidíme a jen těžko můžeme zohlednit. Působit také může místo, kde je kázání proneseno – jinak se káže ve staroslavné katedrále, jinak při polní bohoslužbě při západu slunce na skautském táboře a ještě jinak na pouti před více než sto tisícem účastníků. Musíme si také připomínat, že v tomto konkrétním případě šlo o kázání v době předkoncilní, které bylo

fakticky i formálně oddělené od mše svaté. To je hodně důležité, neboť v tomto případě, stejně jako v řadě jiných, nahrazovalo projev na manifestaci. K tomu nahrával právě i prostor, neboť na hojně navštěvovaných poutích znělo často kázání mimo kostel – na velkých prostranstvích.

Tak můžeme vysvětlit třeba závěr Staškova „svatovavříneckého“ kázání, který nám do dnešní představy o kázání nezapadá: „Co slíbíme a řekneme své matce české? Slíbíme jí a přísahati budeme v této památné chvíli jménem svým a všeho českého lidu, že ji nikdy neopustíme, neznadíme a až do posledního tlukotu srdce milovati budeme. (Shromáždění volá: ‚Přísaháme.‘) Přísahati budeme, že svou prací, svorností, národní jednotou a životem řízeným podle zásad křesťanské morálky postavíme opět vlast svou na onen stupeň cti, blahobytu a slávy, jakou prožívala v nejslavnější své minulosti, v dobách slavných českých knížat a králů a největšího z nich blahé paměti Karla IV. (Shromáždění volá: ‚Přísaháme.‘) Tuto slavnou naši přísahu nechť Bůh a svatí naši patronové požehnáním svým a pomocí svou provázejí a potvrdí. Amen.“¹¹

Jak Msgre. Stašek odůvodňoval tak těsné spojení svého hluboce žitého křesťanství a podobně hlubokého vlastenectví? „Víra křesťanská a vlastenectví jsou rodnými sestrami, jejichž společným otcem je sám Syn Boží.“¹² Připomíná, že Spasitel „neplakal, když ho bičovali, neplakal, když ho trním korunovali, neplakal, když těžký kříž nesl ani když ho křižovali, ale plakal, když si vzpomněl na zkázu hlavního města své rodné země a na hrozný konec svého národa, poněvadž odepřel se státi národem křesťanským.“¹³ (Lk 19,41)

A zde je klíč – vlast a národ pro něj nebyly idolatrií, ale měly smysl pouze jako národ křesťanský a vlast křesťanského národa. Tedy ne národ jako cesta sama o sobě, ale národ věrný Bohu, který pomáhá svým synům a dcerám na cestě spásy. V kázání při přenesení Máchových ostatků to formuloval jasně: „Má-li míti celý tento slavný národní pohřeb Má-

chův smysl, potom je to onen příkaz, který si český lid musí odnést od hrobu Máchova: Spojiti mravní řád, Bohem nám daný, s láskou k rodné zemi a svěmu národu v pevný základ, tak pevný, jako je ta vyšehradská skála, na němž bychom znovu vybudovali pevnou existenci i štěstí drahého národa.“¹⁴

Nová budoucnost a rozkvet národa měly být založeny na zdravých a šťastných rodinách, „věrném manželství, usilovné práci, občanské poctivosti a spravedlnosti, křesťanské mravnosti a víře v Boha, bez níž žádný národ se nestal dosud velkým a šťastným.“¹⁵ V těžkých dobách „musíme pevně věřit. Věřiti v sebe, věřiti v národ, věřiti v život, budoucnost a především v Pána Boha, který, když tisíc let náš národ v nejhroznějších dobách udržel, zachoval a jemu žehnal.“¹⁶

Jeho vlastenectví nebylo katolicky exkluzivistické. Nepotřeboval se za každou cenu vymezovat proti všem, kdo nesdíleli náhled katolického proudu na české dějiny – na rozdíl od spousty katolických bojovníků v jeho době. Uměl rozlišovat. Třeba František Palacký mu nebyl otcem bezbožného či protikatolického výkladu českých dějin, jako mnohým jiným – katolíkům i nekatolíkům. Byl mu „ctihodným patriarchou a otcem českého národa“.¹⁷ Odkazoval i na Havlíčka – na ikonu českého antiklerikalismu. Msgre. Stašek zde působil jako člověk o tři čtvrtě století zpožděný – ještě v šedesátých letech 19. století byl totiž Havlíček i katolíky chápán a připomínán jako národní mučedník a byla za něj sloužena slavná rekvie. Teprve později, v 90. letech 19. století, se Havlíček spolu s dalšími stal výhradním symbolem pokrokových struktur. To ale Staškovi nevadilo. Ve svém kázání dokonce Palackého a Havlíčka označil za nejvzácnější a nejryzejší velikány a vůdce. Podobně odkazoval na svobodného zednáře Viktora Dyka, pochovával Karla Čapka, s nímž měla nemalá část tehdejší církve velké problémy, apod.

Souzněl s Palackým, že nemáme být „Čechy a vlastenci toliko slovem, ale hlavně skutkem, neboť jen prací usilovnou nahradíme, co nám chybí na počtu a velikosti. Dějiny naše, praví Palacký,

ukazují, že kdykoli jsme vítězili, vítězili jsme nikoli převahou hmotnou, nýbrž duchem a mravností.“¹⁸

Ukazoval cestu i do všedních, neheroických dnů, když si pomohl Havlíčkovým citátem: „Kdysi lidé pro národ umírali, dnes musíme pro národ žít a pracovat.“¹⁹ A dodal: „To je pravá láska k vlasti, když pracuješ věrně, oddaně a poctivě na tom místě, na které tě postavil Bůh, ať jako dělníka, zemědělce, živnostníka, úředníka, kněze nebo učitele. To je pravá láska k vlasti, když touto prací ztverdnu tvé ruce a zbělí tvá hlava, a když je třeba, uděláš z noci den a dřeš až k nejzazším hranicím síly svých svalů a svého ducha.“²⁰ Takže ne řeči, ne krasořečnění a divadla, ne demonstrace a politika, ale práce. Zní nám to zvláště, pár dní před začátkem války, nicméně připomeňme si, že kontext doby byl jiný – a skutečně šlo o zvykání na novou realitu, která měla být trvalá, civilní, neheroická.

Jeho vlastenectví totiž bylo široké, nikoli jen úzce jazykové či kulturní. „Český národ je dnes dále, než byl před padesáti lety. Národ dnes už nežije jen mateřskou řečí, knihami, básněmi, písněmi a divadlem, nýbrž také továrnami, dílnami, bankami, laboratořemi a motory.“²¹ Toto vlastenectví, model roku 1939, bylo exkluzivně národní, v souladu s převládajícím dobovým přesvědčením jej chápal v protikladu k evropanství a světovosti. Pozici, v níž se tehdy národ nacházel, vnímal jako důsledek odvrácení synů a dcer národa od prosté matičky, důsledek pohrnutí jejími obyčejí, mravy, zbožností, krojem i písní, následování cizích vzorů a příkladů. „Otevřeli často své srdce pyše, nesvornosti, velikášství, hmotařství a bezbožnosti, a tak připravili své dnešní konce.“²² Inspiraci viděl právě v chodském lidu zmíněném na začátku, který prý „proto nezhynul, že neopustil a věrným zůstal své české zemi, svému svérázu, svému krásnému nářečí, svým čistým mravům, víře, náboženství, zvykům, písním, obyčejům, svému kroji a stroji.“²³

Jeho předválečné vlastenectví ale nebylo nutně ostře zaměřené proti jiným národům. Vlastně v pro-

tikladu k tehdejší liberálům ve straně – Šrámkovi a jeho proudu – chtěl spolupracovat s katolickými sudetskými Němci, Slováky, Maďary, v tom měl podporu pražského arcibiskupa Kordače i papežského nuncia.²⁴ Ideovou oporou mu byla svatováclavská tradice, již rozvíjel už za první republiky – stál pak také za jejím vyzdvižením za republiky druhé.

Byl zatčen hned 1. září 1939 v rámci nacistické policejní akce Albert I. a celou druhou světovou válku pak prožil v nacistických věznicích a koncentracích, nejdelší dobu v Dachau. Když se v květnu 1945 vrací se zdecimovaným zdravím, po téměř šesti letech věznění a ponižování, mění se jeho vlastenectví v poměrně ostrý nacionalismus definovaný jasně protiněmecky. Kdo se ale může divit dlouholetému vězni z Dachau a kdo ho může soudit? Vždyť podobně tehdy mluvil i pozdější arcibiskup Josef Beran, který si prožil podobnou zkušenost.

V červnu 1945 budoucí vyšehradský probošt říká, že po tisíci letech přichází doba zúčtování s Němci, na něž neplatí přikázání lásky k bližnímu.²⁵ V tom ale, jak bylo řečeno, v zásadě souzněl s dobou a s politikou poválečné ČSL. Když pak v srpnu 1945 opět kázal na pouti na sv. Vavřínečku, propojoval biblické a vlastenecké obrazy s národním utrpením za okupace: „Ale Bůh je spravedlivý! Splnilo se, co volal žalmista Páně pln starosti, ale i důvěry k svému Hospodinu: ‚Hospodine, rozmetej národy, které chtějí válkám, a potři je silou svou!‘ (Ž 67,31) A Bůh rozmetal ten národ! Kde je jeho říše? Kde jsou jeho milionové armády? Kde jsou jeho hrdá, starobylá města? Kde je jeho bohatství? Kde jsou jeho vůdcové? Kde jsou ty šelmy, jež schlemtaly tolik lidské krve? Bůh rozdrtil je silou svou, poněvadž chtěli válkám, a rozmetal je.“²⁶ (Ekumenický překlad uvádí: „Rozpraš národy válekychtivé!“, liturgický překlad „Rozmetej národy, které rády válčí!“ Ž 68,31.)

Zajímavou paralelu můžeme konečně v kázání z roku 1939 nalézt v souvislosti s blížícím se třicátým výročím Listopadu 1989. V pasáži o prvo-

křesťanském mučedníkovi svatém Vavřinci mu Msgre. Stašek totiž vložil do úst tato slova: „Věřil jsem, že pravda zvítězí nad lží, právo nad bezprávím, láska a soucit nad násilím.“²⁷

* * *

Studujeme-li s vědomím dobových a jiných souvislostí Staškovo pojetí vlasti a národa, vidíme možná až překvapivě civilní a křesťanský rozměr, který je zajímavou výzvou i pro současnost. Pro současnost, která má jiné akcenty, jiné výzvy, přesto možná podobný základ. Potřebujeme vlastenectví méně pozéřské a více civilní. Vlastenectví, které bude zakotvené ve vztahu k místu, kde se cítíme doma; vlastenectví, které nutně nebude útočit na jiné, a naopak bude hledat styčné body s lidmi dobré vůle. Vlastenectví, které nebude úplně nezbytně vázané pouze na českou kotlinu a moravské úvaly – vždyť i Stašek vyzýval k trvalé spolupráci s dalšími státy proti hrozbě z Německa a Sovětského svazu.²⁸ Uvědomoval si také, a to je dnes obzvláště důležité, že vlastenectví a národní cítění jako jediné umí v moderní době v širokých společenstvích napomáhat usmíření mezi různými třídami a zájmy.

K tomu všemu nás vybízí už více než sedm desetiletí zvěčnělý Msgre. Bohumil Stašek.

Poznámky:

¹ Vejvar, S.: Monsignore Bohumil Stašek, život a dílo. In: *Bohumil Stašek (1886–1948). Život a doba*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2009, s. 17–18.

² Blíže viz tamtéž, s. 9–30.

³ Kotous, J.: Bohumil Stašek a Vyšehrad. In: *Bohumil Stašek (1886–1948). Život a doba*, s. 51.

⁴ Stašek, B.: *Kázání na pouti u svatého Vavřínečka, jež proslavil Bohumil Stašek v neděli 13. srpna 1939*, Praha: Vyšehrad 1939, s. 24.

⁵ Tamtéž, s. 7.

⁶ Tamtéž, s. 5.

⁷ Tamtéž, s. 14.

⁸ Tamtéž, s. 16.

⁹ Tamtéž, s. 25.

¹⁰ Vejvar, Monsignore Bohumil Stašek, s. 11.

¹¹ Stašek, *Kázání*, s. 25–26.

¹² Tamtéž, s. 7.

¹³ Tamtéž, s. 7–8.

¹⁴ Kotous, Bohumil Stašek a Vyšehrad, s. 41.

¹⁵ Stašek, *Kázání*, s. 21.

¹⁶ Tamtéž, s. 16.

¹⁷ Tamtéž, s. 17.

¹⁸ Tamtéž, s. 17–18.

¹⁹ Tamtéž, s. 18.

²⁰ Tamtéž, s. 19.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž, s. 23–24.

²³ Tamtéž, s. 24.

²⁴ Šebek, J.: Stašek a Němci. In: *Bohumil Stašek (1886–1948). Život a doba*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2009, s. 74.

²⁵ Šebek, Stašek a Němci, s. 79.

²⁶ Stašek, B.: *Když křižovali český národ*, Praha: Nakladatelství Atlas 1946, s. 121.

²⁷ Stašek, *Kázání*, s. 11.

²⁸ Vejvar, Monsignore Bohumil Stašek, s. 20.

Upravený text příspěvku na konferenci *Národní identita ve sjednocené Evropě* pořádané Biskupstvím plzeňským a Západočeskou univerzitou v Plzni 16. 10. 2019.

Stanislav Balík působí na Katedře politologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity; věnuje se moderní české politice, jejím dějinám a komunální politice.

Hans Belting: historik umění propojující kultury a světy

IVAN FOLETTI

Čestný doktorát Masarykovy univerzity, označovaný také jako titul *doctor honoris causa*, převzal od rektora Martina Bareše v Brně 24. října tohoto roku jeden z předních světových historiků umění, německý badatel Hans Belting. Nositel Balzanovy ceny, která se uděluje významným osobnostem v oblasti humanitních věd, věd o živé přírodě a kultury, získal univerzitní ocenění mimo jiné za to, jak změnil paradigma svého oboru, i za to, že výrazným způsobem podpořil obor dějin umění na MU. Následující laudatio na celouniverzitním shromáždění přednesl děkan Filozofické fakulty Milan Pol.

Kdybychom se zeptali jakéhokoliv historika umění na globální úrovni, kdo je nevlivnějším badatelem oboru posledních desetiletí, odpověď by ve většině případů nepochybně zněla: Hans Belting. A co víc, tento názor by sdíleli historici umění zabývající se rozličnými tématy od středověké Byzance po dvacáté století v Africe a Číně. Jméno Hans Belting je dobře známé také mezi současnými umělci a badateli z širokého spektra oborů: religionistiky, antropologie a mnoha dalších.

Tato jedinečnost je výsledkem něčeho, co bychom mohli nazvat „bezchybným příběhem úspěchu“. Chápat však Beltinga pouze skrze ideu „úspěchu“ by bylo bolestně zjednodušující. Hans Belting je především modelem učenosti, jednak skrze svou encyklopedickou znalost, ale mnohem více svou neutuchající zvědavostí, věčně pátrající za hranicemi oboru, věčně interagující s kolegy z celého světa.

Z pohledu střední Evropy je tu však další aspekt, který musí být od začátku zmíněn: Hans Belting ztělesňuje dialog mezi Východem a Západem, mezi Byzancí a latinskými královstvími, mezi ortodoxním a katolickým uměním a mezi všemi částmi Středo-



Hans Belting při předávání čestného doktorátu Masarykovy univerzity.

moří. Porozumět Hansi Beltingovi tak mimo jiné znamená porozumět střední Evropě, a České republice obzvlášť, jako místu kulturního setkání a dialogu.

Hans Belting se narodil roku 1935 v Andernachu. Studoval dějiny umění, archeologii a filosofii na Univerzitě Johannese Gutenberga v Mohuči a na univerzitě La Sapienza v Římě. I přes svůj hluboký zájem o soudobou uměleckou tvorbu se velmi záhy rozhodl specializovat na středověké umění pod

vedením Friedricha Gerkeho (1900–1966), významného specialisty na raně křesťanskou archeologii.

Po dokončení své doktorské práce Belting zamířil na jedno z nejuznávanějších výzkumných pracovišť své doby v oboru studia Byzance: Dumbarton Oaks při Harvardově univerzitě. Překročil Atlantik, aby prošel skutečně život měnící zkušeností. To, co Belting na konci 50. let v Dumbarton Oaks potkal, popisuje jako „starou Evropu“. Evropu bez železné opony. Místo, kde emigranti z Německa, Ruska, Československa, Řecka, Turecka, Francie a mnoha dalších zemí společně přemýšlejí a pracují. Pro Beltinga toto období odpovídá objevení skryté jinakosti, které bude mít rozhodující dopad na směr jeho pozdějšího výzkumu.

Působení v Dumbarton Oaks bylo zásadní také z jiného důvodu: Belting se zde setkal s Ernstem Kitzingerem (1912–2003), významným byzantinistou, který se stal jeho druhým mentorem. Pod Kitzingerovým vedením se začal hlouběji zabývat tím, čemu se od 17. století říká Byzanc. Co začalo v Dumbarton Oaks, vyústilo o třicet let později v publikování *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beltingovy pravděpodobně nejvlivnější knihy, přeložené do desítek jazyků. Jejím jádrem je náboženský obraz, *Kultbild*. Kniha je revoluční především proto, že nerozlišuje mezi Východem a Západem, vytváří jeden příběh propojující Evropu. V tomto smyslu se zdá být téměř „vesmírným vtípem“, že kniha, připravovaná řadu let, vyšla poprvé v roce 1990. Berlínská zeď padá a obnovená jednota Evropy je již přítomna v Beltingově textu.

Pro české publikum není bez zajímavosti, že třetím zásadním elementem Beltingova působení v Dumbarton Oaks bylo setkání s Františkem Dvorníkem (1893–1975). Tento československý katolický kněz a vynikající historik zabývající se byzantskou historií seznámil Beltinga se zemí v srdci Evropy, s níž je Belting v posledních letech nerozlučně spjat.

Působení v Dumbarton Oaks, následované mnoha pozdějšími návraty, bylo tedy z mnoha důvodů zásadní pro formování Beltingova výzkumu. Bylo by však příliš zjednodušující mluvit o Hansi Beltingovi pouze jako o skvělém byzantinistovi. V roce 1965 se habilitoval na Hamburské univerzitě prací zabývající se středověkým uměním jižní Itálie. Poté byl jmenován profesorem na Univerzitě v Heidelbergu, kde působil deset let, a následně v roce 1980 přijal významnou pozici vedoucího katedry na Mnichovské univerzitě. Současně s působením v Mnichově byl také hostujícím profesorem na Harvardově univerzitě a na Kolumbijské univerzitě.

Během posledních let práce v Heidelbergu a prvních roků v Mnichově začal Belting otevírat novou, naprosto zásadní oblast výzkumu dějin umění. Jeho klíčová kniha o Bazilice svatého Františka z Assisi, snad nejzkoumanějším středověkým monumentu, vyšla v roce 1977. Podle svých vlastních slov touto knihou pronikl do jádra oboru. Světem dějin umění však bezpochyby otřásl na začátku osmdesátých let, kdy vydal stať *Das Ende der Kunstgeschichte?* Jako medievalista v ní mluví ke světu současného umění, překračuje tím všechny hranice, které tradice považuje za přijatelné, a popisuje krizi oboru způsobenou odloučením současného umění a výzkumu. Zároveň poprvé navrhuje radikálně nový metodologický přístup k řešení této krize. Ve stejné době začíná Belting pracovat na široké škále témat, sahající od Florencie 14. století po Marcela Duchampa (1887–1968).

V roce 1992 se vzdal své pozice v Mnichově a stal se zakládajícím členem Staatliche Hochschule für Gestaltung v Karlsruhe. Tam sestavil nové osnovy dějin umění a teorie médií a zahájil interdisciplinární doktorský program s názvem *Image – Medium – Body*. Zároveň v tomto období Belting napsal některé ze svých nejvlivnějších knih: *Die Deutschen und ihre Kunst* (1992), *Das unsichtbare Meisterwerk* (1998) a *Bild-Anthropologie* (2001). V poslední ze jmenovaných knih navrhl radikálně nové paradigma



Hans Belting s rektorem Masarykovy univerzity Martinem Barešem.

pro studium dějin umění. Bez přehánění lze říci, že dějiny umění posledních 40 let lze rozdělit na dvě části: před a po *Bild-Anthropologie*. V následujících letech zastával pozici evropského předsedy na Collège de France, kde přednášel na téma „dějiny pohledu“. V letech 2004–2007 stál současně v čele International Center for Cultural Science ve Vídni a Karlsruhe Museum's International Center for Art and Media (později přejmenované na Global Studies). Zároveň se věnoval řadě projektů, které doplňují jeho neuvěřitelně široký okruh zájmů. Patří mezi ně monografie o renesančním umění v Benátkách a Flandrech a kniha *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*.

Ve svých pozdějších publikacích Belting opouští Středomoří a otevírá se globální perspektivě, jak je vidět v kolektivní monografii *The global art world: audiences, markets, and museums* (2009) a částečně v jeho poslední knize *Ein Afrikaner in Paris: Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne* (2018), psané společně s Andreou Buddensieg.

Hans Belting se těší mimořádnému mezinárodnímu uznání. Obdržel čestné tituly od londýnského Courtauldova institutu a je členem institucí jako Zentrum für Literatur- und Kulturforschung v Berlíně, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, American Philosophical Society, American Academy

of Arts and Sciences, Medieval Academy of America a Academia Europea. Mezi mnohými jeho oceněními je také německý titul Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste a francouzský titul Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Ocenily ho také Academy of Sciences v Budapešti a Ateneo Veneto. Je čestným profesorem dějin umění na Univerzitě v Heidelbergu a v roce 2013 se stal držitelem I Tatti Mongan Prize, kterou uděluje Center for Italian Renaissance Studies at Florence při Harvardově univerzitě. Jak je vidět z působivého – a neúplného – výčtu úspěchů, Hans Belting přispěl rozhodujícím dílem ke „stvoření“ současných dějin umění. Nikdy nebyl pouze následovníkem trendů, vždy si pokládal a nadále pokládá nové otázky a neustále přichází s inovativními přístupy, jak metodologickými, tak intelektuálními.

Od roku 2014 je Hans Belting pravidelným hostem v Brně: poté, co se účastnil několika konferencí a jiných akademických událostí, nabídl naší univerzitě účast v mezinárodním interdisciplinárním výzkumném projektu *Iconic Presence*, financovaném Balzanovou cenou – Nobelovou cenou v oblasti humanitních věd –, kterou Belting v roce 2015 získal. V roce 2016 navíc věnoval naší univerzitě svou soukromou knihovnu. Díky tomuto štědrému daru má nyní Seminář dějin umění jednu z nejdůležitějších knihoven ve střední Evropě.

Pro Beltinga je Brno a Česká republika jedním z míst, kde se Východ a Západ mohou potkávat, místo kulturní výměny a dialogu. Skutečné srdce Evropy. Pokud to tak skutečně je, a my si to z celého srdce přejeme, pak snad neexistuje vhodnější místo, kde bychom mohli Hanse Beltinga ocenit titulem doctor honoris causa. Se svým přelomovým výzkumem propojujícím Východ, Západ a globální svět je Hans Belting skutečným zosobněním těchto ideálů.

Ivan Foletti přednáší dějiny umění na Masarykově univerzitě v Brně.

Beltingovy úvahy o Němcích a jejich umění

FRANTIŠEK MIKŠ

Útlá, nicméně hutná kniha předního německého historika umění Hanse Beltinga *Němci a jejich umění: problematické dědictví* je důležitá pro každého, kdo se zabývá německými kulturními dějinami a především výtvarným uměním. Není knihou o tom, *jaké je* německé umění, zabývá se především problémy, se kterými se během staletí Němci potýkali ve snaze své umění interpretovat a přijmout. Dobře například osvětluje pozadí toho, co se událo v Německu v době Třetí říše, kdy nacisté rozpoutali drakonické tažení proti moderně a důsledně vyplnili moderní galerijní sbírky po celé zemi. Silnou stránkou knihy je, že na pozadí líčení sporů o umění umožňuje čtenáři nahlédnout do pověstné německé *Innerlichkeit*, do způsobu jejich citění, uvažování a jednání, a to nejen v oblasti kultury. Záležitosti týkající se výtvarného umění se mohou zdát ve srovnání s tím, co nás učí pohnutá německá historie, málo podstatné, možná i okrajové. Ale není to úplně pravda, jak se snaží Belting doložit. „Německé umění není o nic méně problematické téma než německá historie.“

Pokud Belting píše o „umění“, má na mysli výhradně umění vizuální, tedy sochařství, architekturu a zejména malířství. Ukazuje, že vizuální umění hrálo v Německu vždy zvláštní roli, jež byla odlišná od jiných evropských zemí, a dobře se v něm zrcadlí jeho bolestný kulturní a politický vývoj po pozdním sjednocení v roce 1871. Bylo to především (i když nejen) vizuální umění, jehož prostřednictvím se Němci snažili najít svou kulturní identitu a v němž projevovali iracionální strach z toho, že budou ovlivněni cizinou. To se nakonec projevilo zvláště silně ve třicátých letech v bojích o moderní

umění a expresionismus, jediný skutečně původní německý styl.

Belting dokládá, že vizuální umění bylo Němci vždy silně politizováno, úzce spojováno s nábožensko-vlasteneckými tématy a mělo také větší společenský dopad než v jiných zemích – nebo se v to alespoň věřilo. Především proto, že panovala všeobecná nejistota ohledně toho, jakou roli mají ambiciózní Němci hrát v utváření moderního světa. To souviselo nejen s jejich spletitou cestou k národnímu státu a se zarputilým odmítáním západní *Zivilisation*, zejména britského parlamentarismu a volného obchodu, ale také s jejich poněkud zvláštním vztahem ke světu, který již spisovatel Thomas Mann označil za *abstraktní* a *mystický*.

Odpor vůči modernímu umění nebyl samozřejmě pouze německou záležitostí, v Německu však měl extrémní podobu, neboť moderní umění bylo vnímáno jako hrozba pro srdce a duši mladého německého národa. Již za německého císařství se vášnivé debaty o moderně a modernismu téměř výhradně točily kolem otázky německé kulturní identity, přičemž cizí avantgarda, samozřejmě hlavně francouzská, byla vnímána jako nepřátelská samé podstatě německé. Na ostrakizaci modernistických umělců za Třetí říše proto nelze nahlížet zjednodušeně jako na výlučný produkt kulturní politiky nacistů. Jak Belting ukazuje, ve skutečnosti šlo o probuzení a radikalizaci dávných resentimentů, neboť většina argumentů na obhajobu věčné německé umělecké formy a proti modernímu umění zazněla mnohem dříve, již za německého císařství. Když se v Německu dostali k moci nacisté, stačilo jim pouze

vypůjčit si z tradiční německé debaty o výtvarném umění klíčové ideje a slogany, které okamžitě padaly na úrodnou půdu a podněcovaly obavy Němců z nebezpečí moderního hnutí.

Belting jde však mnohem dál do historie. Německé pochyby o vlastním umění lze podle něj vysledovat až do patnáctého století k Albrechtu Dürerovi, kdy byl diskurz o umění teprve ve svých počátcích. Již tehdy se však objevily obavy, že němečtí tvůrci budou stereotypně označováni za umělecké barbary, jak je později vylíčil ve svých *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* vlivný italský architekt Giorgio Vasari. Poté přišla reformace a s ní spojený ikonoklasmus rozerval německé umění na dvě nesourodé části soupeřící o právo vyjadřovat pravou křesťanskou víru. Právě Luther, ve svatém zápase skoncovat s katolickým malířstvím, započal podle Beltinga „tradici rozdělení“, jež byla pro německé vizuální umění charakteristická. Romantici autoři později pozvedli umění naroveň náboženské víře a s umanutostí alchymistů hledali ryzi německé umění v pozdním středověku, v gotice a rané renesanci, zejména u Dürera. Po umělcích se požadovalo, aby odolávali všem cizím vlivům a vystříhali se vyumělkovanosti a zkaženosti západního umění. *Kunstpolitik* sjednoceného Německa po roce 1871 se rovněž snažila za každou cenu udržet zemi v izolaci před mezinárodním moderním hnutím. „Pokud německé umění bude moderní,“ zněly varovné hlasy, „ztratí spojení se svými kulturními kořeny.“ Jako protiněmečtí byli odsuzováni i nejvýznačnější němečtí impresionisté Max Liebermann a Lovis Corinth. Hitlerova Třetí říše (po prohrané Velké válce a krátkém dramatickém intermezzu Výmarské republiky) dílo zkázy na poli umění dokonala. Po porážce nacismu přišla další rána, opět v podobě *zweierlei deutsche Kunst*, násilného rozdělení německého umění a kunsthistorie v rámci poli-

tik sovětského a západního bloku. Zatímco západní umělci nacházeli po hrůzách národního socialismu zapomenutí v tavicím kotlíku mezinárodní moderny, v němž chtěli rozpustit svou identitu, východoněmečtí umělci byli násilím přinuceni sledovat oficiální socrealistickou kulturní linii Sovětského svazu.

A právě tato poslední štěpicí linie, poválečné rozdělení německého umění mezi Západ a Východ na dvě nesourodé části, podnítila Beltinga k napsání této knihy. Psal ji původně pro německé publikum krátce po sjednocení Německa v roce 1990, kdy se znovu vynořily některé staré otázky, které po rozdělení zapadly. Kniha vyšla v roce 1993 v nakladatelství Beck v Mnichově, avšak velkou diskusi (jak Belting přiznává) v Německu nevyvolala. O pět let později, v roce 1998, jeho práce vyšla v anglickém vydání (Yale University Press), které doplnil obsáhlým úvodem pro neněmecké čtenáře. V úvodní ediční poznámce píše, že se snažil pohroužit do dějin, které sdílí se svými krajany, a najít v nich poučení: „Pro mnoho čtenářů mimo Německo tato kniha odhalí, nakolik u nás umění bylo, a stále je, věcí národního zájmu a do jaké míry je ovlivněno současnými zájmy a mýty. Může rovněž ukázat, jak je kunsthistorie sama subjektem dějin, i když obvykle předstírá, že je psána z neutrální pozice.“

Odpověď na aktuální otázku, jak se daří dnešní německé umělecké kritice a kunsthistorii vyrovnávat se svým *problematickým dědictvím*, Beltingova kniha samozřejmě dát nemůže, neboť od jejího napsání uběhlo již čtvrt století. I tak je ale dodnes aktuální a mimořádně zajímavou sondou do duše Němců a jejich rozpolceného přístupu k vizuálnímu umění.

František Mikš, šéfredaktor časopisu *Kontexty* a šéfredaktor nakladatelství Books & Pipes.

Co je německé umění

HANS BELTING

Na rozdíl od hudby a literatury, což jsou témata, která mají v Německu bohatou tradici, Němci cítí, že ve výtvarném umění nemají tak zcela pevnou půdu pod nohama. Mají potřebu výtvarné umění bránit, a dokonce ospravedlňovat výzkum na tomto poli, i když to ve skutečnosti není zapotřebí. Výtvarným uměním mám samozřejmě na mysli architekturu, sochařství a zejména malířství, u nichž badatelé zkoumali, nakolik byly v minulosti skutečně německé nebo zda jejich německost přežila nástup výrazně mezinárodní moderny. Tyto otázky do charakteristických oblastí zájmu německé historiografie už nespádají, bez ohledu na to, jak dalece jsme si zvykli na myšlenku, že starověké a předmoderní umění ztvárňuje obrazy z dějin. Snad existují i témata zapomenutá, neboť jen málo badatelů, najdou-li se vůbec takoví, si dnes klade otázku, co to vlastně je „německé umění“; pokud ovšem nezabřednou do sporů ohledně role, kterou hrála věda o umění ve třetí říši nebo v někdejší NDR, a neúčastní se tak investigativního procesu, v jehož průběhu jsou protagonisté ke svému nekonečnému překvapení neustále konfrontováni s problémem vymezení německého umění. Zdá se, že pro mnohé nastal po sjednocení Německa čas téma německého umění opět pozvednout.

Vztah Němců k tradici vlastního výtvarného umění byl vždy problematický, a je nutné podívat se na historii tohoto vztahu, abychom věděli, do čeho vstupujeme. V této historii dějiny umění vždy samozřejmě hrály důležitou roli, zvláště když se zdálo, že říkají právě to, co lidé chtějí slyšet. Proto tedy navrhuji, že se dříve, než obrátíme pozornost k široké

veřejnosti a umělcům, podíváme, jak se k tomuto tématu stavěli historikové umění. Zpočátku budu nucen omezit svůj rozklad na období před druhou světovou válkou, prostě už proto, že se v Německu v posledních padesáti letech stalo módou vědecky se zabývat nikoli německým uměním, ale uměním západním neboli „okcidentálním“ (ve smyslu evropského umění v západní tradici). Nemám v úmyslu popisovat „historii kunsthistorie“, jako by to byla disciplína specifická pro německou tradici. Nicméně zkoumat způsob studia výtvarného umění tímto způsobem je nevyhnutelné, protože kritické bádání před válkou bylo zrcadlem, které zachycovalo obraz a odráželo očekávání širokého publika reprezentovaného vzdělanými třídami.

„Německé umění“ jako předmět zkoumání bylo pro poválečné německé badatele tabu. Zabývali se jednotlivými umělci nebo specifickými regiony či obdobími, ale nikdo ho neřešil jako celek v rámci sdílené německé tradice. Existovaly pro to dobré důvody: předmět byl pošpiněn a historikové umění nebyli jediní, kdo ho zneužívali. Tak jako všichni Němci po válce i badatelé se úzkostlivě snažili svou poskvrněnou identitu nahradit identitou novou – raději „okcidentální“ než evropskou, ale v každém případě ne „německou“. Otázka národních hranic se stala příliš kontroverzní, než aby mohla být řešena přímo; dělat například výzkum, jako by severozápadní Polsko bylo kulturně německé, jak tomu bylo po staletí před válkou, by bylo naprosto nepřijatelné. Rozdělení Německa znamenalo, že všechny jeho východní provincie byly v určitém smyslu ztraceny. Historikové

umění už nebyli schopni, a vlastně ani ochotni vymezovat svou práci v rámci tradičních geografických parametrů. Bylo lepší se ptát, co je umění, než co je německé umění. V takovém směru zkoumání byly historické epochy důležitější než geografie.

Během studené války historie umění ztratila sdílený teoretický základ, a to jak ve Východním, tak v Západním Německu. Západoněmečtí badatelé se zaměřovali na umění svého teritoria; malby, sochy a historické monumenty Východního Německa zůstaly na druhé straně téměř nepropustné hranice. Rozdělení německého kulturního bohatství jako by mělo více než jen praktické důsledky. Protože naše dědictví bylo rozděleno na dvě poloviny, z nichž každou vlastnila jiná země, na tom, co zbývalo, se nemohl zakládat racionální diskurs o předmětu jako celku. Někjaké badatelské kontakty s „druhou stranou“ se samozřejmě udržovaly i nadále, to ale nikdy nevytvořilo dostatečný základ pro řešení tematiky sdílené kulturní tradice. Celou věc navíc komplikovalo to, že ze západoněmeckých badatelů se stali nadšení „okcidentalisté“, kdežto jejich kolegové na východě pracovali v zemi, v níž v prvních desetiletích upadly všechny historické tradice s výjimkou „dělnického hnutí“ v nemilost a byly diskreditovány jako pravicově nacionalistické nebo angažované ve službách kapitalismu. Dobrymi příklady z raných let Východního Německa jsou v tomto ohledu stržení Královského paláce v Berlíně nebo vykazání jezdeckého pomníku Friedricha II. do zapadlého kouta zahrad paláce Sanssouci.

Německé umění tedy nebylo na předním místě zájmu ani na jedné straně. Východní Německo nakonec objevilo jakési „vlastní“ pruské dědictví, ale faktem zůstává, že jeho umělečtí historikové byli nuceni respektovat stranickou linii (se značným odporem) a výuka dějin umění na univerzitách byla drasticky omezena, protože ji vláda nepokládala za důležitou pro rozvoj socialistické společnosti. Po znovusjednocení Německa se historické monumenty a muzea někdejší NDR pro západní badatele opět zpřístup-

nily. Toto kulturní bohatství ale nevítili všichni badatelé s nadšením, zejména ne ti, kteří už německé umění nepovažovali za předmět seriózního studia.

Jako specializovaná disciplína se dějiny umění parametrům evropského umění snadno přizpůsobily, protože, přísně vzato, synonymem pro umění bylo vždy evropské umění. Aby se ospravedlnily diskuse o umělecké tradici, která žádné pochybnosti ohledně svého národnostního původu nevyvolávala, nebylo nutno rozvíjet nějakou zvláštní „evropskou“ koncepci. To samé platilo o evropské historii, jejíž periody zahrnovaly epochu sahající od klasického starověku až k modernímu období. Z tohoto pohledu je „Evropa“ geografickou entitou, v níž jsou periody evropské kulturní historie hmatatelně reprezentovány uměleckými výkony. Jak uvidíme dále, v rámci této entity bylo německé umění vždy nějak problematické, a němečtí badatelé pocítili úlevu, když mohli místo něj zkoumat umění evropské.

Byla to skutečně podivná shoda okolností, že finále sjednocování Evropy probíhalo zároveň se sjednocením Německa, na něž jsme nebyli mentálně připraveni. Zatímco Němci se dívali dovnitř ve snaze nově definovat sami sebe jako národ, naši politikové pohlíželi ven a ujišťovali naše sousedy, že chyby, jichž se v minulosti dopustil nerozdělený německý stát, se už nikdy nebudou opakovat. Ale zde vstoupil do hry ještě třetí faktor: nejenže naše „nová Evropa“ zahrnovala někdejší NDR, ale padla také železná opona. Na horizontu se vynořila východní Evropa, kterou jsme po válce bez jakýchkoli skrupulí oddělili od „naší“ Evropy. Východní Evropa, kde výše zmíněné periody kulturní historie probíhaly v odlišném časovém rámci nebo úplně chyběly, by se mohla stejně tak dobře nacházet na jiné planetě. Když jsme tedy stanuli na prahu sjednocené Evropy, naše pohodlné definice toho, co je tato „Evropa“, byly otřeseny. To proto, že jsme naši kulturu ztotožnili s představou utopického „Okcidentu“ (*Abendland*), jehož geografické charakteristiky jsou

identické s těmi západoevropskými národy, které tvořily jádro EHS a podepsaly Římské smlouvy.

Koncept Okcidentu byl po válce historickým modelem pro politickou obnovu západní Evropy, která byla podmíněna existencí východního bloku. V důsledku toho bylo například ruské umění předmětem vážného studia pro východoněmecké kunsthistoriky, ale mnohem méně pro ty západo-německé, kdežto italské umění se nakonec stalo pro východní badatele něčím exotickým. Umění středního a východního Německa, k němuž západní věda už neměla přístup, se stalo tématem pro ty, kteří ztratili svou vlast a cítili nostalgii. V západním Německu mohl být obraz středověku konečně přehodnocen, aby se jevil jako západoevropský fenomén.

Jestliže se zaměřím jen na úlohu, kterou hrají dějiny umění, pak nenacházím žádnou současnou odpověď na otázku „Co je německé umění?“. Odpověď nenabízí ani minulost, alespoň ne odpověď uspokojivou. A právě tuto nepříjemnost chci nyní řešit. Zmatek ve studiu německého umění je důsledkem dvou širokých koncepcí, které spolu navzájem příliš nesouvisí. První koncepcí využívala v devatenáctém století téma německého umění k prosazování „mýtu národa“. Druhou je koncepcí „okcidentálního umění“, která v druhé polovině dvacátého století sloužila k podpoře nového mýtu o sjednoceném Západu. Starší z nich se svými nacionalistickými podtóny spadá do období, kdy dějiny umění jako disciplína teprve vznikaly. Němečtí romantikové hledali význam umění v národní identitě a věřili, že toto umění by mělo národní identitu odrážet. Propast mezi abstraktním kulturním pojmem *das Volk* a skutečnou národností byla snadno překlenuta, jakmile to vyžadoval *Zeitgeist*. Tlak na vytvoření jednoho národa pro všechny Němce v devatenáctém století s sebou nesl zakládání národních muzeí a vyústil do vědeckého postulátu „národní školy“ umění. Ale dát umění národní identitu nebylo jednoduché. Na druhé straně koncepci okcidentální kultury jako

obecného paradigmatu badatelský výzkum v období do konce druhé světové války obvykle nepodporoval.

Reformace Německo doslova rozervalo na kusy, snad více než jakoukoli jinou část Evropy, a důsledky této rozpolcenosti lze vycítit i v období romantismu a ve volání po „jednom národě“. Konfesní či denominační rozdělení bylo jedním z důvodů snahy sjednotit všechna německá knížectví pod jednou vlajkou. Nešlo při tom jen o ušlechtilé demokratické ideje. Od té doby stále, vždy v jiném kontextu, nacházíme dva velmi odlišné typy Němců, navzájem soupeřící o morální a intelektuální převahu, jako by tento boj sám definoval naši národní identitu. Od reformace existují také dva různé druhy německého umění, i když ještě ve středověku byla jen jedna tradice vyznávající jedno náboženství. Výraz „katolické“ neměl ještě ten význam, jako má nyní, protože neexistovalo slovo protestant.

Během reformace se z umění stala doslova otázka víry, jeho funkcí bylo sloužit náboženství. V raných letech reformace trpěli umělci v protestantských oblastech Německa nouzí, protože nově vytvářené světské umělecké sbírky jim v žádném případě nemohly poskytnout dlouhodobou kompenzaci za ztracené církevní zakázky od velkorysé katolické církve. V takové atmosféře netrvalo dlouho a umění už nebylo ani tak německé, spíše se rozlišovalo na katolické a protestantské – pokud ovšem někdo neztotožňoval protestantské umění s německým a ke katolickému umění nechoval nedůvěru jako k umění cizímu (toto rozlišování je podezřele podobné moderní představě protikladu národního a mezinárodního umění). Vlastně už to, že se německé umění nepodílelo na „opravdové“ renesanci v katolické Itálii, připravilo německé umělce o jejich nevinnost a konfesní rozdělení to jen zhoršovalo. Širší německá umělecká komunita – kterou v moderní době tvořili hlavně protestantští akademikové – však nemohla skrýt potíže, které měla s uměním vznikajícím prostě jen pro potěšení, a tento nedostatek se

dal překonat jen v teoretickém diskursu o umění. Od reformace tak bylo rozděleno nejen německé umění, ale umělecký diskurs obecně. Svým trváním na čistě teoretickém přístupu prozrazoval předpojatost, jež by se dala pokládat za zvláštní německý rys. Snad i to je důvodem, proč snahu o vymezení „skutečného“ německého umění vždy provázely ostré spory. To nás ovlivňuje dodnes. Jediným způsobem, jak se tomu vyhnout, je zřejmě řešení, které nabídl Goethe ve své *Italské cestě* – snažit se definovat principy umění spíše v oblasti abstraktních idejí, kde se otázka německých rysů jako taková nevyskytuje.

To, jak bylo vědecké hodnocení německého umění využíváno a zneužíváno před druhou světovou válkou, zanechalo nepěkné vzpomínky. Takové hodnocení německého umění trpělo buď nedostatkem sebejistoty, nebo už přesně vědělo, co to německé umění je, což ani v jednom případě nepomáhalo objasnit podstatu věci. Autoři cítili skutečnou potřebu přesvědčit sami sebe nebo čtenáře, u nichž viděli, jak se usilovně prodírají nepochopením toho či onoho druhu. V úvodu ke své knize *Kunst der deutschen Keiserzeit* (Umění císařského Německa) z roku 1935 německý historik umění Wilhelm Pinder varuje své

čtenáře před krizí sebedůvěry, která prý Němcům brání, aby si své umění oblíbili. „Působí zde komplex méněcennosti,“ píše, komplex, který vše opravdu německé příliš snadno nahlíží jako „deformované nebo degenerované“. Pinder tím neodkazoval jen k nacistům, od nichž se opatrně distancoval, ale také k ahistorické *Deutsch-National* tradici.

Důležitá okolnost, o níž se Pinder zmiňuje, se týká vnímání umění. Němečtí historikové umění, píše, by se měli „nejprve naučit od italského umění metodě vidění“. Trpí tím, že ve svém zorném poli mají jen jednoho Dürera, ale žádného Raffaela ani žádného Michelangela. Proto se musejí nejprve zaměřit na „naši vlastní tradici výtvarného umění“, která představuje „jedinečný svěbytný druh v rámci celého kmene evropského umění“. Antika a stejně tak renesance se odehrávaly mimo Německo a klasicismus v Německu nezdolal. Nicméně, říká Pinder, v našem umění lze nalézt národní charakteristiky. Ty však vyžadují takový druh estetiky, v němž je prostor pro téma „vlastního“ či naopak „zvráceného“ umění.

Ukázka z knihy *Němci a jejich umění: problematické dědictví*, kterou připravuje nakladatelství Books & Pipes.



VYJDE V LEDNU 2020

BOOKS
& PIPES

Hans Belting

Němci a jejich umění

Problematické dědictví

brož • 152 stran • běžná cena 245 Kč

CENA PŘES WWW.BOOKSPIPES.CZ: 184 Kč

Co má společného Reinhard Heydrich a světový PEN klub?

MARKÉTA HEJKALOVÁ

Mezinárodní organizace spisovatelů PEN klub byla založena roku 1921. PEN neznamena jen pero, do nedávné doby základní nástroj spisovatelů, ale také počáteční písmena tří anglických slov: *poets* (básníci), *essayists* (esejisté), *novelists* (romanopisci). K básníkům, prozaikům a autorům náročné literatury faktu přibyli časem také překladatelé, literární kritici, ale někdy i knihovníci a knihkupci, prostě ti, jejichž činnost prospívá literatuře.

PEN klub založili anglická básnířka a dramatička Catherine Amy Dawson Scottová (1865–1934) a mnohem známější prozaik a nositel Nobelovy ceny za literaturu John Galsworthy (1867–1933), který byl i jeho prvním prezidentem. PEN vznikl v době, kdy se lidé vzpamatovali z hrůz první světové války. Tehdy se říkalo velká válka, lidé ještě nevěděli, že byla první a že zanedlouho bude následovat druhá, ještě strašlivější. Naopak, lidé věřili, že začíná nová, šťastná moderní doba, kdy k sobě lidé a národy budou mít čím dál blíž. Původně byl PEN typický anglický klub, kde se při večerích měli stýkat a besedovat spisovatelé z různých zemí a prostřednictvím své tvorby pak přispívat k porozumění mezi národy.

Brzy začala vznikat centra PEN klubu v dalších zemích – československé vzniklo mezi prvními, v roce 1925, z iniciativy Karla Čapka. Ze společenského londýnského klubu se PEN za téměř sto let své existence změnil v celosvětovou organizaci, která má dva hlavní cíle: propagovat literaturu

a hájit svobodu slova. Někde, např. ve Francii či v balkánských zemích, se členové PEN klubu soustředí především na literární akce – autorská čtení, festivaly, poetické večery aj. Ve Skandinávii je PEN klub chápán téměř výhradně jako organizace hájící lidská práva, německý či americký PEN klub se zase hodně zapojují do celospolečenských debat. Nedávno tak americké centrum PEN klubu protestovalo proti udělení Nobelovy ceny za literaturu rakouskému spisovateli se slovinskými kořeny Peteru Handkemu, který v devadesátých letech aktivně podporoval politiku Slobodana Miloševiče a obhajoval jeho snahy o genocidu muslimů v Bosně a Albánců v Kosovu. Otázkami každodenní politiky by se PEN klub zabývat neměl (což se ne vždy dodržuje), ale v žádném případě by se neměl snižovat k podpoře nedemokratických a totalitních režimů.

Nasnadě je tedy otázka, co má se světovým PEN klubem společného pražský kat Reinhard Heydrich, který je přímo symbolem jednoho z nejtemnějších období nejenom české, ale i světové historie. Rychlá a stručná odpověď by mohla znít, že vůbec nic, ale není to tak úplně pravda. Spojení Reinharda Heydricha se světovým PEN klubem opravdu existuje, i když má spíše povahu kuriozity.

Onou spojnicí je Heydrichova manželka Lina. V okamžiku Heydrichovy smrti byla těhotná (nejmladší dcera Marte se narodila na konci července 1942) a z „první dámy Třetí říše“ se stala vdovou odbačenou čtyřmi dětmi. Existenční starosti neměla,

až do konce války by žila v dostatku a blahobytu na zámku v Panenských Břežanech – nebýt tragédie, k níž došlo v říjnu roku 1943, kdy při autonehodě zahynul její nejstarší syn Klaus. Vjel na kole přímo pod nákladní auto, v němž český řidič Karel Kašpar vezl fotbalisty FK Panenské Břežany. Řidič nemohl nehodě nijak zabránit – přesto se můžeme podívat tomu, že ho protektorátní soud v plném rozsahu osvobodil. Další z historických paradoxů, ale to by byl jiný příběh.

Po válce se situace změnila. Lina Heydrichová byla v Československu odsouzena k trestu smrti. Uprchla a nejprve se ukrývala pod falešnou identitou na bavorském venkově, chtěla se provdat za rakouského hraběte Leopolda von Zanettiho – který ji ale opustil, když zjistil, kdo ve skutečnosti je. Pak se i s dětmi vrátila na rodný ostrov Fehmarn v Baltském moři, kde později začala provozovat penzion Imbria Parva.

V roce 1963 se o ní objevila zmínka v časopise *Der Spiegel* – a ten se dostal do rukou finskému divadelníku Maunovi Manninenovi. Ten ještě téhož večera na ostrov Fehmarn zatelefonoval a pozval slavnou vdovu do Helsinek.

V mém románu *Měj mě rád/a* – a možná i ve skutečnosti – se ta scéna odehrála takto:

Mauno Manninen se zklamaně rozhlédl. Oblíbená helsinská divadelní restaurace je téměř prázdná. V pondělí divadla většinou nehrají a lidé se drží doma. A je ještě brzy. Snad se někdo objeví později, aspoň pár známých.

Mauno si objednal večeri. Karelskou pečení. Jistě, co jiného kuchař v pondělí vymyslí než smíchat nedělní zbytky a pořádně okořenit. Ale doma by ho nečekalo ani to. A lepší sedět sám v hospodě než doma, i když doma by to vyšlo levněji. Ale koňak si objedná až po jídle. Jestli se ho dočká. Netrpělivě se rozhlédl. Po číšníkovi ani potuchy a po jídle už teprve ne. Vstal, protáhl se, přešel ke stolku s novinami. Ty finské skoro štítlivě odsunul. Finský tisk ho bude zajímat zase až za dva měsíce. Po premiéře. Už se nemohl dočkat. Hádky

s herci při zkouškách, premiérový ruch, opojení, napětí, jestli Kekkonen přijde i tentokrát, čekání na recenze. Několik veselých týdnů, a pak zase život upadne do letargie. A do smutku. Finské noviny ho nezajímaly, a ty zahraniční byly většinou beznadějně staré. Ale tenhle časopis je teprve z minulého týdne. Nepřehlédl jsem se, je opravdu z letošního roku, ne z loňského? podívil se a přinesl si německý časopis ke stolu. Bez většího zájmu otáčel stránky plné fotografií – až pak se na jedné stránce zarazil. Pohroužil se do čtení.

„Koňak, jako obvykle?“ zeptal se vrchní, když přišel uklidit prázdný talíř.

„Máte telefonní seznam?“ zeptal se Mauno Manninen.

Vrchní přikývl. Výstřední host ho nepřestával udivovat. Prý velký umělec... Možná. Vrchní věděl jen to, že do čtvrté až páté sklenice je to celkem příjemný člověk. Uznalý. Zato pak... pak už tolik ne.

„Mezinárodní telefonní seznam?“ upřesnil Mauno Manninen otázku, ale na odpověď nečeká. „Musím totiž volat do Německa. Okamžitě. Ostrov Fehmarn, penzion Imbria Parva, paní Lina Heydrich. Tady jsem vám to napsal. Zařídíte to? Až vás spojí, tak pro mě přijďte!“

„Koňak si dáte až po telefonátu?“ zeptal se vrchní. Pokud ho úkol překvapil, nedal to na sobě znát. Pan Manninen je stálý zákazník a nechává tu každý měsíc nemalé sumy.

„Kdepak! Koňak si dám hned. A přineste rovnou celou láhev. Ale ten telefonát je důležitější!“

„Heydrich?“ ozvalo se u stolu. Mauno vzhlédl. Že by toužil strávit večer zrovna s tímhle zkrachovalým kritikem, to se říct nedá, ale když už tady je... „Posad se,“ kývl.

„Slyšel jsem správně? Říkal jsi Heydrich?“ zopakoval kritik otázku. Nezapomněl. Zřejmě je ještě střizlivý a všechno mi vypije, pomyslel si Mauno, ale koňaku nelituje. Kritik zareagoval přesně tak, jak měl. „Ten je přece dávno mrtvý...“

„Heydrich mrtvý je,“ přikývl Mauno, „ale jeho vdova ne. A brzo přijede do Helsinek!“ prohlásil.

„Pane Manninene, ráčil byste se obtěžovat k telefonu? Máte na lince paní Heydrichovou,“ objevil se vrchní jako na zavolanou. V divadle by mi takové načasování nevyšlo, pomyslel si Mauno a zalitoval, že publikum tvoří jen jeden zkrachovalý kritik. Zatím! Brzo budou zírat všichni. Mauno Manninen se konečně ožení. V téměř padesáti letech, ale ne jen tak s někým. Nevezme si žádnou pokornou a tichou finskou hospodyňku. V Helsinkách všichni ostošest poklonkují před velkým medvědem, našlapují po špičkách, aby se náhodou a nedejbože něčím nedotkli Rusáků – a on si sem přivede Linu Heydrichovou. Vdovu po pražském katovi! To bude pro ty finské patolízaly jako červený hadr pro býka. To bude bomba. Bouře ve sklenici stojaté vody. Už dlouho se po žádné premiéře nestrhl pořádný skandál, tak teď si to vynahradí.

A taky už nebudu utíkat před osamělými večery, blesko mu hlavou, když spěchal k telefonu, plný vzrušeného očekávání. Jako by se všechny ty radostné představy opravdu mohly změnit ve skutečnost.

„Milostivá paní, ani nevíte, jak dlouho už vás toužím poznat,“ vydechl, když mu vrchní v kanceláři podal sluchátko telefonu.

V roce 1965 se Lina Heydrichová a Mauno Manninen vzali. Ženich i nevěsta do manželství vstoupali s falešným očekáváním. Mauno Manninen, bohém, milovník skandálů a provozovatel malého, ale svým způsobem věhlasného Intimního divadla, očekával, že příjezd Heydrichovy vdovy zajistí jeho divadlu pozornost a publicitu (což se do jisté míry splnilo), očekával však i bohaté věno, snad se domníval, že nevěsta přiveze válečné poklady, které nacisté ukryli. To se nesplnilo. Nevěsta naopak očekávala zabezpečení od svého finského ženicha, o němž se domnívala, že je to bohatý pán, ředitel finského Národního divadla... Oba brzy prohlédli a manželství pak už jen skomíralo v oboustranných výčitkách a hořkostech. Manninen např. Lině vždycky, když byl opilý, vyčítal, že má na rukou prolitou krev židovských dětí – a opilý byl jako

správný Fin své doby téměř každý den. V roce 1969 se rozvedli a Lina se vrátila na Fehmarn.

Mauno Manninen nebyl bohatý a nebyl ani ředitelem Národního divadla, ale pocházel z význačné kulturní a umělecké rodiny. Jeho maminkou byla Anni Swan, slavná autorka dětských knížek, tak respektovaná a oblíbená, jako byla později v sousedním Švédsku Astrid Lindgrenová. A otec Mauna Manninena byl Otto Manninen, básník, profesor finské literatury – a také zakladatel a první předseda finského PEN klubu, založeného v říjnu 1927.

Možná že spolu manželé Manninenovi za druhé světové války (což ve Finsku znamenalo finsko-sovětská válka) vedli podobný rozhovor jako v již zmíněném románu *Měj mě rádla*.

„Dobré ráno,“ pozdravila Anni Swan, ještě napůl rozespálá. Manžel už sedí u stolu, pije kávovou náhražku a čte noviny.

„Češi zabili Heydricha!“ zvedl k ní hlavu a ukázal na velký článek v novinách. Manžel řekl zabili, ale v titulku článku je jiné slovo: zavraždili. Čeští zoldáci zavraždili říšského protektora Reinharda Heydricha.

„Je to dobrá, nebo špatná zpráva?“ zeptala se. Chtěla přivolat zpátky jejich hru, zvyk z dávných bezstarostných let. U každé světové zprávy se ptala manžel, co si o ní myslí. Jestli je dobrá pro ně a jestli je dobrá pro Finsko.

Podíval se na ni, jako by na jejich starou hru zapomněl. Nebo na šťastný bezstarostný svět. Na mládí. Už dlouho věděla, že Otto zapomíná čím dál víc a čím dál častěji. A teď si uvědomila, že nejenom zapomíná, ale taky stárne. A schází. Až tady nebude, bude jí scházet.

„Dobrá zpráva?“ zopakoval udiveně její otázku.

Jako by za války existovaly dobré zprávy.

Špatných zpráv se Anni bojí každý den. Mauno na frontu nemusel, přihlásil se jako dobrovolník. „Nemůžu si hověť doma, když je Finsko v nebezpečí,“ odbyl ji, když mu to chtěla vymluvit.

Neuměla si představit, jak to Mauno na frontě zvládne. I druhý syn je na frontě, ale o Mauna se bojí

víc. Je tolik... citlivý, i když na většinu lidí tak nepůsobí, je tak jiný. Hrozbu smrti si představit umí, ale všední dny v zákopech ne. Od synů občas přicházejí dopisy, ale z těch se nic nedozví. Mám se dobře, nic mi nechybí, jsem zdravý, počasí nám přeje, posílám pozdravy všem doma, pořád stejné věty. Ví, že nic jiného psát nemůžou. Kdyby se dopisu zmocnil nepřítel, mohl by z něj vyčíst třeba zoufalství a z toho hned usoudit, že Finové jsou na kolenou a brzy se vzdají.

A co když se to doopravdy stane? Ted' už není tak jasné jako ze začátku, že Německo válku vyhraje. A Finsko s ním. Vybojuje zpátky Karélii, kterou mu Stalin ukradl, jinak se to říct nedá, a pak se stáhne stranou a velmoci ať si to mezi sebou vyřídí. Co bude z Finska, jestli vyhraje Stalin? Jeden veliký gulag? A co bude s nimi, s ní a s Ottou? Jejich názory na Rusko jsou přece veřejně známé. Pošlou je na Sibiř? A co udělají s vojáky, kteří ted' proti Rusku bojují? Rovnou je zastřelí?

Ale z Německa také přicházejí znepokojivé zprávy.

„Je to dobrá, nebo špatná zpráva?“ zeptala se znovu, ale Otto jí ani ted' neodpověděl. Na takové otázky ted' nemá odpovědi nikdo, ani její manžel ne, i když je profesor a básník. Němci jsou spojenci, a co škodí Němcům, nemůže být logicky dobré ani pro Finsko. Ale logika ted' taky přestává mít smysl.

„Musím pracovat,“ dopila kávovou náhražku a zvedla se. Termín odevzdání knihy se rychle blíží. Anni byla zvyklá psát na zakázku. Nakladatelé jí vždycky něco diktovali, nejenom termíny, ale i témata: ted' je v módě Laponsko, tam by se měla knížka odehrávat, jindy by zase měla své hrdiny poslat na cesty po Evropě nebo ukázat, že i chudí se o sebe dokážou postarat, když se budou snažit. Ale tohle je státní zakázka: poslat hrdiny na frontu, aby finské děti viděly, proč s nimi tatínkové nemůžou být doma.

„Musím pracovat, ale vůbec mi to nejde,“ zopakovala, aby oddálila chvíli, kdy si sedne k psacímu stolu a do stroje vsune bílý papír. „Copak já vím, jak to vypadá na frontě?“

„Ty si s tím poradíš, uvidíš,“ usmál se manžel a dolil do jejího šálku zbytek náhražky z konvice. „Já jsem ho vlastně znal,“ řekl zničehonic.

„Koho? Heydricha?“ podivila se. „Z kongresu PEN klubu?“ napadla ji nepravděpodobná možnost.

„Jeho vlastně ne. Jeho ženu. Ale když jsem ji viděl, byla malá holčička. Psal jsem si s jejím otcem. Když, za první světové války. Bydlel na jednom ostrově v Baltském moři. Dokonce jsem tam za ním jednou byl. Fehmarn. Takový malý ostrov. Za první války se tam tajně cvičily finské jednotky. Bůhví, co s ním je ted'. Dlouho jsme si psali. Před několika lety jsem na ty dopisy narazil, když... však víš.“

Ví. Na začátku války, když to vypadalo, že Rusové možná během pár dní dobudou Helsinky. Jako první likvidovali papíry. Co se musí spálit, co vyhodit a co uschovat.

„A objevil jsem svatební oznámení. To byl myslím poslední dopis, který jsem od něj dostal. Lina von Osten, to byla ta malá roztomilá holčička. A brala si Reinharda Heydricha. Když mi to poslal, nic mi to jméno neřikalo. Asi jsem jim tehdy i pogrataloval. Ted' jsem si na to vzpomněl,“ řekl, jako by se za tu vzpomínku omlouval.

„Skutečně? Netušila jsem, že máš takové... známosti,“ zaváhala, jaké slovo zvolit. Nechtěla se manželžela dotknout, ale zaskočilo ji, že v Ottově životě existují věci, o nichž ona nic neví. Po dlouhých letech manželství. „Máš to oznámení ještě?“

„To jsem přece spálil,“ zavrtil hlavou. „Ale o Heydrichovi jsem mluvit nechtěl. Prý to byl tyran, ale co my o tom víme. Ať odpočívá v pokoji. Přemýšlel jsem, co bude po válce.“

„Já také!“ podívala se na něj překvapeně, jako by bylo něco divného na tom, že po dlouholetém manželství je napadají stejné věci.

„Němci tuhle válku asi nevyhrají,“ ztišil hlas. „A co se stane s Finskem, to nikdo neví. Ale nic dobrého to nebude. Přemýšlel jsem, jestli bychom se neměli pokusit odejít do Švédska. Ty jsi tam známá. Zase bys začala psát švédsky, jako na začátku. A já bych mohl učit na univerzitě.“

Anni je čím dál zmatenější. Copak by mohli uprostřed války opustit vlast? Dezertovat jako krysy z lodi? Opravdu jí to její manžel navrhuje?

„Přece tady nemůžeme nechat Mauna a Antera. Oni jsou na frontě, a my...“ nedořekla.

Najednou se jí v hlavě mihl děj té budoucí knihy. Dva kamarádi. Tohle schéma umí, je v jejích knížkách obvyklé. Sice to většinou byly dvě dívky nebo jeden kluk a jedna dívka, ale nedá se nic dělat. Teď to budou dva chlapci. Mladí muži. Jeden půjde na frontu a ten druhý... ten by se mohl pokusit utéct třeba zrovna do Švédska. Zatím to je jen nejasný nápad, mlhavý obrys, ale věděla, že už to půjde, našla klíč. Ale o knihu teď přece nejde.

„Kdyby někdy potřebovali utéct, aspoň by měli kam.“

„Ty myslíš...“ zašeptala, radši ani nechtěla vyslovit, čeho se bojí. Na co před chvílí myslela.

„Kde oslavíme letní slunovrat?“ zeptala se, aby zahнала zlé myšlenky. Jako by žádná válka nebyla, jako by byl obyčejný rok, obyčejný začátek června, obyčejné finské léto, obyčejné dva měsíce světla, Mauno a Antero by byli doma v Helsinkách, roztomilá Lina na ostrově Fehmarn a Reinhard Heydrich u všech čertů.

Německo skutečně za první světové války cvičilo dobrovolnické finské oddíly, které pak bojovaly v občanské válce na straně bílých, a zasloužily se tak o svobodu a samostatnost Finska. Tvrzení, že se Otto Manninen znal s otcem Liny Heydrichové, a že se dokonce podílel na výcviku finských vojáků na ostrově Fehmarn, je ovšem jen výplodem autorčiny fantazie.

Otto Manninen zemřel v roce 1950 a Anni Swan v roce 1958, ani jeden se tedy se svou problematicky proslulou snachou nesetkali. Je otázka, zda Lina Heydrichová o rodičích svého druhého manžela vůbec něco věděla, jestli si třeba přečetla aspoň jednu

z knížek Anni Swan, které byly jistě přeloženy do němčiny. Odpověď na tuto otázku asi nenajdeme.

Finsko Lině Heydrichové k srdci nepřiřostlo – na rozdíl od Čech, na něž až do smrti vzpomínala se sentimentální láskou a nostalgií. V rozhovoru, který poskytla v roce 1979 zpravodaji Československé televize, se s odzbrojující upřímností vyznává, jak celý život vzpomínala na krásný život v Panenských Břežanech a jak litovala, že Češi se odmítli podřídit ušlechtilému vedení jejího milého Reinharda. Jako by vůbec nic nepochopila. Pro někoho zase může být obtížné pochopit, že Československá televize, v níž za totality nesměla zaznít jména Tomáše Garrigua Masaryka, Milady Horákové, Josefa Toufara, bratří Mašínů, Milana Kundery, Josefa Škvoreckého a tisíců dalších statečných a významných Čechů, považovala za důležité informovat diváky o osudu vdovy po jednom z nejvýznamnějších a nejzavrženějších nacistů.

Lina Heydrichová z Finska utekla a s finským manželem se rozešla, ale jeho jméno si ponechala až do smrti. Zemřela 14. srpna 1985 na ostrově Fehmarn a na jejím hrobě stojí dvě jména: Lina Manninen, rozená von Osten.

Příběh, jehož aktéři již nejsou na světě, víc než o spojení Reinharda Heydricha se světovým PEN klubem vypovídá o náhodách a paradoxech 20. století a o tom, že život nelze odložit na později. Dobu, v níž svůj život prožijeme, si vybírat nemůžeme. V těch šťastnějších a svobodnějších časech se ale můžeme rozhodnout, nakolik dovolíme době a společenským poměrům zasahovat do našich životů.

Markéta Hejkalová, spisovatelka a překladatelka z finštiny. Členka výboru Českého centra PEN klubu, od roku 2009 do roku 2015 byla členkou mezinárodního výboru světového PEN klubu.

Vzestup a pád říše stínu

VÍT JANOTA

VÍT JANOTA – básník, chodec po periferiích reality, letec pod radarem, překladatel, hudebník. Narozen 3. března 1970 v Praze, kde žije dodnes. Vystudoval obor fyzika molekulárních a chemických struktur na Matematicko-fyzikální fakultě UK, vystřídal různá zaměstnání a nyní pracuje jako programátor. Je ženatý a má dvě děti. Publikoval časopisecky a je též zastoupen v rozličných almanaších, sbornících a antologiích. Vydal básnické sbírky *K ránu proti nebi* (Dauphin, 2002), *Fasování košťat* (Dauphin, 2004), *Praha zničená deštěm* (Dauphin, 2006), *Miniová pole* (Dauphin, 2008), *Jen třídit odpad nestačí* (Dauphin, 2011), *Noc a děšť* (Dauphin, 2013), *Víkend v jakémsi Švýcarsku* (Dauphin, 2016) a *Uličnice* (Dauphin, 2016). Jeho básně byly přeloženy do angličtiny, němčiny, francouzštiny, rumunštiny, polštiny a ukrajinštiny. Podílel se na českých překladech vybraných básní Tomase Tranströmera (spolu s Milanem Richterem, *Přijde smrt a vezme ti míry*, Dauphin, 2015), do češtiny přeložil sebrané básně Alfreda Brendela (*2 x 2=13*, Volvox Globator, 2018). Za knihu *Víkend v jakémsi Švýcarsku* byl nominován na cenu Magnesia Litera 2017 v kategorii poezie. Sólově nebo v příležitostných sdruženích vystupuje jako hráč na saxofony a klarinet.

Vzestup a pád říše stínu

(Lucerna, velký sál, asi 19 hodin 27 minut)

Někdy se pod kůží dalo nahmatat
cosi hladkého a tvrdého
nějaký do masa zarostlý oválný předmět
v takových chvílích
se slova vypouštěla jako dým
jen na zapřenou sevřeným koutkem úst
a po prasklinách po tepelných tunelech
v podloží těch vět
vzlínal mráz

*

stávali jsme mlčky
s rukama v kapsách
s tváří obrácenou k soumraku

plni jemně nařaseného
pečlivě poskládaného vzdoru
a pokud někdo z nás
přeci jen našel odvahu
překročit křídou nakreslený kruh
pak jen proto
aby se naplnila slova proroků

*

byli jsme mladí v těch dnech
a po širokých schodištích
jsme sestupovali s hlavou hrdě vztyčenou
neboť bez ohledu na armády démonů
které již umetaly cestu
pokora nepatří k výsadám mládí

*

byli jsme mladí
a na prvním schodu jsme dosud necítili
onu tektonickou závrať
se kterou znavený poutník nehybně hledí
do doutnajícího kráteru osamění
se kterou špinavá klec
plná nemytých upocených těl
trhavě letí vstříc antracitové hlubině zítřka

*

dech ještě nebyl cítit
dezinfekčními roztoky a chirurgickou ocelí
každý krok neklesal jako batyskaf
pod nezměrnou tíhou oceánu
vždyť poznání
ke kterému jsme v naivní víře směřovali
mělo být něčím víc
než jen zelenkavým přísvitem
za obludně vypouklými skly žabích průzorů
než jen pohledem strnule upřeným
na světélkující ciferník hloubkoměru

*

jenže to
co k nám nakonec doopravdy přicházelo
se natolik míjelo s naším očekáváním
až se nám nevyhnutelně začínalo zdát
že každá z těchto skutečností
musí být jen jakousi iluzorní součástí
nějakého předem připraveného
promyšleného plánu

*

zlo se zahánělo zlem
vyšší se poměřovalo nižším
soucit byl jen chatrnou zástěrkou
pro bezuzdné kontemplace
o nadřazenosti vlastních citů

*

čekání se stále častěji
vyplňovalo jalovým tlacháním
nekonečným rozvažováním
o skrytém významu gest
i sakury kvetly dříve
jako by snad krásou svého květu
paradoxně jen chtěly dotvrdit
čím dál tím zjevnější
ohavnost tohoto spiknutí

*

bolestnou zkouškou našeho odhodlání
se pak stával
prohlubující se rozpor vnímání
věci které jsme považovali za mimořádné
byly přehlíženy
zatímco plytkost byla vyvyšována
na piedestal geniality

*

a tento rozpor byl natolik příkrý
že někde v našich srdcích
pomalu začal klíčit pocit viny
takže jsme zprvu se zapřením
a později se stále větší odhodlaností
přítakávali beztvaré našedlé průměrnosti
až se i naše obličejové potáhly
lepkavou mázdrovou prázdnotou

*

právě tak
jsme jednoho jarního odpoledne
v kavárně na hlavní třídě
okouzleni perlou nezemské krásy
uzavřeli příměří s vlastní lhostejností

*

právě tak
jsme na sebe vzali
podobu věrozvěstů nočních tramvají
spřísahanců tragické neopětované sebelásky
vydědenců navždy zalitých
v jantaru sedmi moří

*

kávu jsme pili vídeňskou
v těch neuchopitelných dnech
a než jsme se každého večera rozešli
podáním ruky jsme si ve své umanutosti
svatosvatě slibovali
že napříště již svrchníky
nebudeme odkládat v šatně

*

ale toto vše bylo jen předehtou
ještě cosi jiného
plíživě vystávalo z nebytí
cosi děsivějšího
sublimovalo z plyše těžkých závěsů
a zlacených rámců zrcadel
jakási nová temnota
obestírala smysly
a usazovala se v záhybech lidských duší

*

ti z nás které posedla
pak beze smyslu bloudili ulicemi
jako loutky kroužili
kolem reklamních poutačů
a rozzářených skel výkladních skříní
hrozili holemi
povýšeně odcházeli
když se jiní chystali promluvit

a znovu se vraceli
s tvářemi staženými
do podivných
maskám podobných grimas

*

ve skrytu svých domovů
potají vršili
oltáře z barevných časopisů
z artefaktů vyžebnaných v podzemní dráze
klaněli se pejskům
momentkám vytrženým z příloh sobotních novin
blouznivě snili o letu mraků
o nejasných znameních
na kterých stavěli
vratké důkazy vlastní predestinace

*

a jako už tolikrát předtím
našel se i král těchto blouznivců
který ale vlastně nikdy nebyl králem
stařec dutý a prázdný
zjevně klesající
stále hlouběji do artéské studně šílenství
kterého jen náhodně
vyvolili ze svého středu

*

a v jeho bezzubých ústech
se jako mávnutím kouzelného proutku
vše měnilo na svůj opak
lež na pravdu
pravda na lež
až najednou v našich životech
kromě nejistoty
už jisté nebylo vůbec nic

*

i město
vycítilo tuto změnu
a stále častěji se choulilo
do studené náruče stínu
stále častěji
hypnotizovaně hledělo
na narůstající stín frontální oblačnosti

*

jeho krása vadla
rozpačité ticho polehávalo
v kdysi hlučných ulicích
obcházelo po římsách opuštěných domů
nocovalo v hromadách tlejícího listí
a slunce v tom čase
rozpité a bledé
už jen nedbale atakovalo obzor
řídnoucí kavalkádou svých paprsků

*

tehdy nás navštěvovala zjevení
v nichž cesta stále ještě vedla
úzkým koridorem
mezi prohlubující se neschopností porozumět
a černou hradbou nočních stromů
kde nic nekvetlo
nic se nehýbalo
až už jen samotná představa pohybu
se stávala skutečnější než pohyb sám
kde strach na sebe bral podobu
bronzového býka s dvojími rohy
s tlamou plnou ohně
a vítr od útesů přinášel
ozvěnu dívčích hlasů
a mastné šupinky spálené kůže

*

neboť po tom všem
zela hluboko v našich srdcích
propast jako mariánský příkop
to chladné místo
kde ticho a tma jsou tak dokonalé
že bytost které bylo dáno vládnout nad tvorstvem
vykonávat činy zázračné a neslýchané
hroutí se ve studené lepkavé hrůze
neboť právě nahlédla samu podstatu samoty
neboť právě v plnosti pocítila
deset tisíc devět set šestnáct metrů
mlčenlivé mořské vody nad svou hlavou

*

a pak

*

jako když oblé rybí břicho
podvodního člunu
bez varování dosedne
do třaslavých polštářů řídkého bahna
jako když kalužinami šerosvitu
na krátký okamžik vyrvanými
reflektorem věčné tmě
propluje jakýsi přízrak
spíš prelud než stín
dokonale lhostejný
neboť světlo a tma
leží mimo hranice jeho vnímání
nadešla chvíle
která v elegantním gestu
znovu rozvlnila průsvitné závoje časoprostoru

*

chvíle
ve které se konec stává počátkem
a počátek koncem
ve které se vše splétá

pod obrovským tlakem koncentruje
do jediného bodu

a zároveň
jako vlající perleťový šál
mlhavě rozprostírá do věčnosti

*

a náš pohled opět klouzal
po hladkých křivkách umělého mramoru
klesal jako balastní zátěž
záhadným čtvrtým rozměrem času
neboť více jak dvacet let uplynulo
od těch dávných heroických dní

*

jako ve snách jsme sestupovali
po širokých schodištích
sloupořadími a balustrádami
fascinováni odlesky kočičího zlata a falešné perleti
až k podzemním sálům
rezonujícím ozvěnami dávného veselí
až k chvějivým stalaktitům
vyklenutým nad zářivě hladkými hladinami
tanečních parketů

*

vždyť právě tam
hluboko pod pyšnými třídami města
pod chodníky a jízdními drahami
v spletenci cévních svazků
parovodů a kanalizací
ještě přežívaly kolonie živočichů
dávno považovaných za vyhynulé
diluviální biotopy barů a osvěžoven
přisedlé jako skořápky parazitů
k obrovskému vrásčitému tělu
prastaré koncertní síně

*

vždyť právě tam
jsme ironií osudu znovu vstoupili
na vratkou palubu zapomenutých příběhů
na nýtované krunýře gigantických strojů
jejichž ozubená soukolí
se hladově zahryzla
do našich ochablých těl
neboť krystal
který měl být rozdrčen v mlýnicích času
rozpuštěn v palčivé lučavce dospívání
zazářil znovu v netušené kráse

*

a to
co jsme skrze jeho štíhlou stélu spatřili
defilovalo kolem nás
v soustředných kruzích
jako postavy svatých
v prastarých mechanismech orlojů
kroužilo v bezbřehém kolotání
stejných forem a tvarů
jaké teď zahanbeně
vydávala i naše vlastní paměť
probuzená tímto kouzelným dotykem
z mráкотného spánku

*

vše bylo důvěrně známé
a přeci jsme nic nepoznávali
slova měla stejný zvuk
a přeci jsme jim nerozuměli
bylo to skvostné ve své mnohosti
ale bolestně přeludné
ve své samotě

*

jako hermeticky uzavřená kovová kapsle
zarputile putující
níž a níž
trávicím traktem planety

*

jako ticho na její palubě
přerušované jen šuměním přístrojů
a sténáním ocelových vzpěr

*

jako sarkofág
nad kterým se zvolna uzavírá
mlčenlivý kruh Sirén

*

jako krev
v systolách a diastolách hnaná
řečištěm vyděšeného těla

*

až jsme nakonec
v příšeří nízkých kleneb průchodů
a nažloutlého svitu slepnoucích žárovek
v místech
kde hra stínů bývá nejhlubší
kde se unavený pohled
tak rád mate
svým vlastním zřením
neodvratně
spatřili sami sebe

*

a jestliže jsme dříve ničemu nerozuměli
pak toto nám bylo
definitivním znamením konce

*

jako žebráci
jsme opět k výšinám pozvedli
prázdnou misku svého zraku
a útrpně vložili
nohu na první prošlapaný schod
neboť tomu
komu bylo dáno uvidět
nezbývá jiné cesty
než cesty zpět

*

uvidět
že největším žalem lidského srdce
je porozumět velkému dílu
jeho struktuře i řádu
a zároveň s nezvratnou jistotou pochopit
že naše síly a schopnosti
nikdy nebudou stačit k jeho vytvoření

*

byli jsme mladí v těch dnech
ale už nejsme.

„Umělec rozpolcený jako broskev“

Několik poznámek k malířskému dílu Marka Chagalla

FRANTIŠEK MIKŠ

*Spí
Teď se probudil
Znenadání maluje
Sáhne na kostel maluje kostelem
Sáhne na krávu a maluje krávou
Sardinkou
Hlavami rukama noži
Maluje nervovým vláknem vola
Všemi pošpiněnými trýzněmi malých židovských měst
Ztrápených horoucí láskou z hlubin Ruska*

BLAISE CENDRARS'

Chagallova malba člověka doslova zahltí, nejen svým rozsahem (vytvořil kolem deseti tisíc děl), ale i expresivní silou, omračující barevností, záhadnou melancholičností, vážností i bláznivostí námětů, zvláštním neutuchajícím chaosem. Na svých plátnech jako by rušil zemskou přitažlivost, létají na nich nejen andělé, ale i lidé, půvabné dívky a zamilované páry, potulní židé, podivně zmutovaná zvířata, kohouti, krávy, koně, ale třeba i ruské saně. Přesto tvrdil: „Neříkejte o mně, že jsem fantasta! Právě naopak, jsme realista. Miluji svět.“ „Umělec rozpolcený jako broskev,“ napíše o něm jeho přítel, básník Blaise Cendrars.

Interpretovat Chagalovy obrazy není snadné, výklady se rozcházejí, napsat souhrnné pojednání o jeho tvorbě v časopiseckém rozsahu nelze. Ome-



Obr. 1: *Kamkoli mimo tento svět*, 1915, olej na lepence, 56 × 45 cm, soukromá sbírka. Repro: Marc Chagall (2018), s. 82.

zím se jen na několik obrazů, které mi připadají umělecky zvláště zajímavé nebo jsou spojeny s důležitým obdobím malířova života. Podrobnější informace o malíři, především o jeho raném období, najde čtenář v následujícím textu Ivany Ryčlové.

Zrození (1911)

Chagallovo dětství a mládí jsou obestřeny tajemnou poetickou mlhovinou a nejspíš se nikdy nedozvíme, zda se vše skutečně událo tak, jak to zachytil ve svých vzpomínkách a na svých obrazech, nebo zda si něco později nepřikrášlil, či dokonce nevymyslel. Začít bychom mohli hned tím, jak přišel na svět. Narodil se v chasidské komunitě poblíž Vitebska, města ležícího na území dnešního Běloruska, do rodiny negramotného dělníka z podniku na zpracování sledů. Byl nejstarší z devíti dětí. Ve své autobiografii píše, že přišel na svět „mrtvě narozený“. Nechtělo se mu žít: „Představte si bílou bublinu, které se nechce žít... Píchali do ní špendlíky, nořili ji do kádě s vodou. Až pak konečně vydala slabé zakňourání. Ve své podstatě jsem ale pořád mrtvě narozený.“²

Plátno *Zrození* (bar. I), které Chagall namaloval krátce poté, co odešel v roce 1911 do Paříže, můžeme interpretovat i jako záznam malířova dramatického příchodu na svět. Vidíme na něm zakrvavené lůžko s vyčerpanou matkou a mrtvolně bílé novorozeně nad kádí s vodou. Sebevědomá, barevně odvážná a dynamická malba má již výrazně modernistické rysy, což vynikne zvláště ve srovnání s tradičnějším plátnem, namalovaném o rok dříve v Petrohradě na podobný motiv (bar. II). Je zřejmé, že umělcův přechod na jazyk pařížské výtvarné moderny byl rychlý a spontánní.

Přestože Chagall tvrdil, že byl mrtvě narozený, ve skutečnosti se narodil pod šťastnou hvězdou. Dožil se bezmála sta let, ačkoli o život mohl přijít nejméně dvakrát, nepočítáme-li zmíněné problémy u porodu. Poprvé mu ho paradoxně zachránil jeho umělecký sok Kazimir Malevič, agilní komunista a propagátor bezpředmětné malby, který ho v roce 1919 vytlačil z místa ředitele umělecké školy ve Vitebsku. Rozčarováný Chagall rezignoval na funkci oblastního zmocněnce pro kulturu a v roce 1920 odešel do Moskvy, kde však brzy pochopil, že

nový revoluční režim jeho malbu nepřijme za svou. V létě roku 1922 Rusko opustil, nějaký čas pobýval v Berlíně a o rok později se trvale usadil v Paříži. Kdyby malíř zůstal v Rusku, nepochybně by se jako židovský umělec stal obětí krvavých stalinských čistek v druhé polovině třicátých let, podobně jako například jeho vitebský učitel Jehuda Pen.³

Podruhé Chagall unikl pravděpodobné smrti v roce 1941, kdy ho Varian Fry, předseda Emergency Rescue Committee, organizace na pomoc ohroženým umělcům a intelektuálům v okupované Francii,⁴ přesvědčil o tom, že musí co nejdříve opustit zemi a emigrovat do Spojených států. Jako známého modernistického malíře židovského původu by ho zde dříve či později čekal stejný osud jako ve stalinském Rusku.

Já a vesnice (1911)

„Moje umění potřebuje Paříž, tak jako strom potřebuje vodu,“ tvrdil Chagall. V Paříži žil mezi lety 1911 a 1914, poté od roku 1923. Jeho začátky zde nebyly snadné. Neuměl dobře jazyk, byl bez peněz, cítil se osamělý a toužil po návratu do Ruska. Na francouzskou metropoli si zvykal těžce, ale po čase ji začal považovat za svůj druhý domov. „Můj druhý Vitebsk,“ říkával. Jedním z klíčových obrazů z tohoto období je velké a originální plátno *Já a vesnice* (bar. III). Přestože jde o dynamickou a moderní malbu (svým geometrickým kruhovitým členěním a barevností odkazuje na orfický kubismus Roberta Delaunaye), je prostoupena nostalgickou náladou a idealizovanými vzpomínkami na mládí prožité v provinčním Rusku. Na pravé straně zobrazuje malíř sám sebe se zelenou tváří, na levé je jeho rodný Vitebsk symbolizovaný bílou krávou, uvnitř jejíž hlavy je – tak jako v ruské matriošce – další kráva dojená vesnickou ženou. Malíř hledí krávě zamilovaně do očí a podává jí jakousi zvláštní třeptivou kyticí. Vzadu na kopci je kostel a několik domů, z nichž některé jsou obráceny střechou dolů – provinční

Vitebsk, ani město, ani vesnice. Dvojice vesničanů, žena v bílém obrácená vzhůru nohama a muž s kosou a rouškou, symbolizuje život a smrt, koloběh života.

O něco později (1912) dokončí Chagall velké podlouhlé plátno *Obchodník s dobytkem* (bar. IV), jež je neméně zajímavé, způsobem zpracování i skrytým významem. Také zde malíř obratně mísí naivistickou lidovou malbu s kubizujícím moderním stylem, přičemž postavy obchodníka a jeho ženy (ale i zvířata) zachycuje podle egyptské konvence z profilu. Na černém pozadí vidíme vůz tažený březí klisnou, jež má v břiše nenarozené hříbě. Vzadu na voze pasivně leží kráva odvážená na jatka. Zvířata hledí opačnými směry, jedno na stranu života, druhé na stranu smrti. Život a smrt se setkávají i v postavě ženy za vozem, jež je těhotná a na ramenou nese tele, nejspíš také na jatka.

Pohled z okna na Paříž (1913)

V roce 1913 Chagall maluje obraz *Pohled z okna na Paříž* (bar. V), plátno pojaté v odlehčeném, hravém duchu, jež je především poctou francouzské metropoli. Ale ani zde si malíř neodpustí trochu nostalgie a dvojznačnosti, když v pravém dolním rohu zobrazí sám sebe jako muže dvou tváří. Jedna tvář se dívá z okna na chaotický ruch velkoměsta (vlak je vzhůru nohama), druhá hledí nostalgicky zpět do rodného Ruska. Umělec rozpolcený jako broskev, vzpomeňme znovu Cendrarsovo přirovnání. A právě nejspíš malíř sám je oním tajuplným parashutistou, který v pravém horním rohu přistává u Eiffelovy věže. Nebo se alespoň jako výsadkář z cizí kultury ve francouzské metropoli cítí. Je umělcem rozkročeným mezi dynamickou Paříží a provinčním Ruskem, mezi modernismem a židovskou tradicí, jak vidíme i na obraze *Autoportrét se sedmi prsty* (bar. VI). Především je ale svůj a má mimořádný talent. „Je to umělec nesmírně originální, jenž má předpoklady pro monumentální tvorbu a není

zatížen žádným systémem,“ napíše o Chagallovi v roce 1914 Apollinaire, hlavní propagátor moderního umění ve Francii.⁵

Mateřství (1914)

Co se týče žen, byl Chagall, vychovaný v tradiční židovské rodině, zprvu velmi cudný a nesmělý. Ve svých vzpomínkách líčí, jak byl rozechvělý, když ve Vitebsku maloval první akty, samozřejmě své snoubenky Belly:

Pózuje mi.

Bělostný ležící akt dostává oblé linie.

Bázlivě se k ní blížím. Musím se přiznat, že nikdy předtím jsem nahou ženu neviděl.

Přestože byla už téměř mou snoubenkou, ostýchal jsem se k ní přiblížit, přistoupit k ní a dotknout se celého toho pokladu.

Ležela přímo přede mnou jako sváteční pokrm.

Pořídil jsem její skicu a pověsil si ji na zeď.

Příští den ke mně přišla matka a studii uviděla.

„Co to má být?“

Nahá žena, její ňadra, tmavé skvrny.

Stydím se. Ona také.

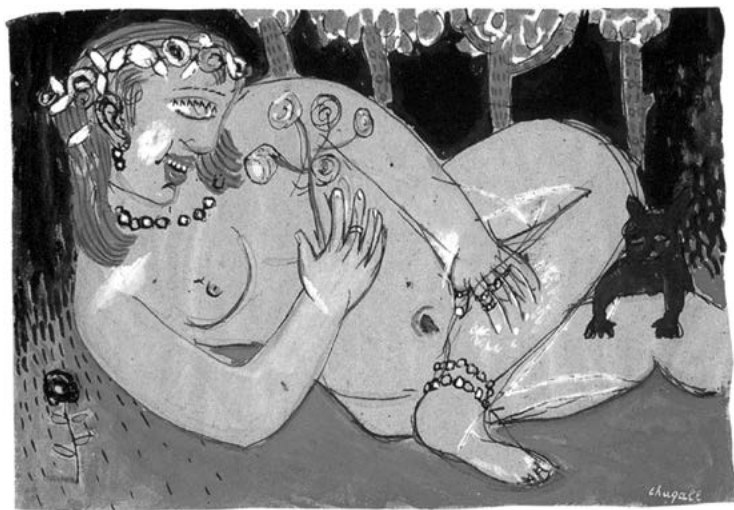
„Dej tu holku pryč,“ přikázala mi.⁶

Po příjezdu do Paříže se malíř osměluje a vytváří řadu aktů v moderním stylu, jež však nejsou umělecky nijak zvlášť zajímavé. Mnohdy působí chladně a vykalkulovaně, v podstatě jsou jen opakováním modernistické manýry, jako by si na nich malíř zkoušel tehdy módní deformace ženského těla ve stylu Picassa a dalších umělců (obr. 2 a 3). Své opravdu původní a procítěné dílo v tomto žánru vytvoří až v roce 1914 po návratu do Ruska – půvabný poloakt *Mateřství* (bar. XIII). Jemná, jakoby pastelová malba je prodchnutá mateřskou láskou i něžnou erotikou, tradice se v ní prolíná s modernou, Francie s Ruskem. Cítíme v ní něco z nálady rokokového malíře François Bouchera, kterého Chagall



Obr. 2: *Akt s hřebenem*, 1911/1912, kresba perem a kvaš, 33,5 × 23,5 cm, soukromá sbírka. Repro: *Marc Chagall* (1987), nečíslovaná příloha.

Obr. 3: *Odaliska*, 1915, kresba perem a akvarel, 20 × 29 cm, Sbírka E. W. K., Bern. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 44.



obdivoval v Louvru, z moderních umělců Henriho Matisse, je v něm však hodně i z východních pravoslavných ikon. Jakási novodobá kojící madona. Jeden z nejkrásnějších Chagallových obrazů.

Sen (1927)

Za zmínku stojí i Chagallův vztah k surrealismu, za jehož předchůdce je někdy kvůli magičnosti a snovosti svého díla považován, nikoli neoprávněně. Umění surrealistů mu bylo v něčem blízké, a sami surrealisté jeho obrazy často obdivovali. Dokonce ho opakovaně lákali do svých řad, ale nikdy se k nim nepřidal. Nejspíš proto, že ho odpuzovalo Bretonovo autoritářství. Měl již své trpké zkušenosti s agresivním Malevičem, přísně organizovanými uměleckými skupinami a jejich potrhými manifesty. Nesouhlasil rovněž s tím, že by umělecká tvorba měla být založena na psychickém automatismu, rozumem nekontrolovatelném proudu asociací, jak

jej líčí André Breton v *Surrealistickém manifestu*. Později o tom napsal:

Když jsem se vrátil v roce 1922 do Paříže, byl jsem příjemně překvapen, že se setkávám s novým, jiným uměleckým mládím – se skupinou surrealistů. V roce 1922, nejsem ještě dostatečně seznámen s jejich uměním, domníval jsem se, že nacházím v jejich tvorbě, co jsem sám nejasně a skrytě pociťoval v letech 1908–1914. Ale proč, říkal jsem si, vyhlášovali automatismus? Jakkoli fantastické a nelogické se může zdát složení mých obrazů, byl jsem polekán tím, že jsou s automatismem směřovány.⁷

Obraz *Sen* z roku 1927 (bar. XV) je skvělou ukázkou toho, jak bohatá byla Chagallova fantazie, aniž by k tomu potřeboval obezličky Bretonova automatismu, někdy i uměle navozovaného narušováním psychické rovnováhy umělce, ať již alkoholem, drogami či hypnotickými a extatickými

stavy. Můžeme ho vnímat jako jemnou snovou hříčku, ale i jako odkaz na oblíbený malířský námět, mýtus o únosu Evropy. Na obraze (jen zdánlivě namalovaném ledabyly a spontánně) vidíme podivné zvíře, jehož hlava více než koně či osla připomíná zvětšeného králíka z říše Carrollovy *Alenky*, jak unáší na zádech polonahou spící (snící?) dívku. Při pozornějším pohledu zjistíme, že modré pozadí plátna není moře, kam Zeus v podobě bílého býčka podle mýtu Evropu odnesl, ale noční krajina s měsícem, kterou umělec obrátil vzhůru nohama, což dává celému výjevu neskutečnou, snovou atmosféru. V podobném duchu je nesen i poetický obraz *Kohout*, jenž malíř vytvořil ve stejném roce. Mlčenec v podobě velkého kohouta odnáší na zádech dívku, která ho láskyplně drží kolem krku a něžně k němu tiskne hlavu. Láska je naznačena i další zamilovanou dvojicí, která se objímá v lodičce v pozadí (bar. XIV).

Nesoulad mezi Chagallem a surrealisty byl však hlubší povahy. Surrealisty znepokojoval lyrismus a náboženské vyznění jeho pozdějších obrazů, on naopak po zkušenostech v bolševickém Rusku nepochápal jejich obdiv k Sovětskému svazu a marxistickou politizaci, k níž docházelo od konce třicátých let.

Revoluce (1937)

Chagall se o politiku nikdy nezajímal, k bolševické revoluci se připlétl tak trochu náhodou. V červnu roku 1914 odcestoval z Paříže do Berlína, kde měl úspěšnou výstavu v Galerii Der Sturm Herwartha Waldena. Odtud pokračoval do rodného Vitebska, kde se chtěl oženit se svou snoubenkou Bellou a poté se s ní vrátit do Paříže. Týden po příjezdu do města vypukla první světová válka a cesta na západ se uzavřela. V Rusku nakonec strávil osm let. Díky konexím se mu podařilo vyhnout odvedení na frontu a válku prožil v závětví vojenské zásobovací kanceláře v Petrohradě. Bylo to vlastně další uniknutí

pravděpodobné smrti či zranění, tentokrát v pekle zákopové války.

Když na podzim roku 1917 vypukla bolševická revoluce, Chagall ji nadšeně přivítal. Poprvé se židům v Rusku dostalo občanských práv a zdálo se, že se otevírají i nové možnosti pro jeho umění. Na nějaký čas se zapletl s bolševickým režimem (z Paříže se znal s Anatolijem Lunačarským) a přijal funkci zmocněnce pro kulturu v rodném Vitebsku. Po známých událostech však vystřízlivěl. Nebyl stavěn na úřadování a stranické intriky, nový režim navíc jeho styl malby nepřijal.

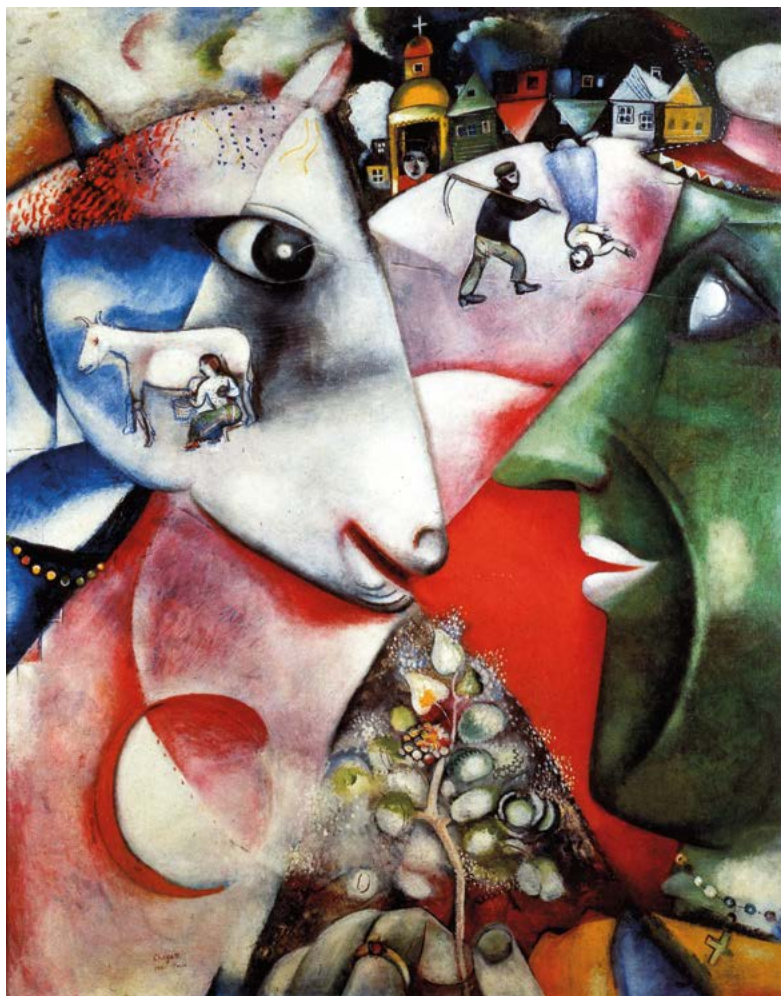
„Rusko se pokrylo ledy. Lenin ho celé obrátil vzhůru nohama, jak to dělám já na svých obrazech,“ vzpomínal později Chagall.⁸ S bolševickou revolucí se vyrovnává na obraze *Revoluce* z roku 1937 (bar. XVIII). Uprostřed podlouhlého plátna vidíme Lenina, jak dělá na stole stojku a staví z nohou na hlavu nejen ruskou společnost, ale i celý umělecký svět, zachycený v pravé horní části obrazu. V levé části vře rudá revoluce, na zemi leží zkroucená v krvi první oběť. U stolu, na němž Lenin balancuje, sedí schoulený rabín s tórou, vedle stojí ruský samovar, o kousek dál na židli dřepí kozel s kbelíkem u nohou, na zemi se válí velký rudý prapor. Normální svět, jak se zdá, přechází jen v pravé dolní části obrazu na střechu venkovské chalupy – na bezpečném místě, kam se tak rád s houslemi uchyloval Chagallův svérázný dědeček, jak malíř píše ve svých pamětech.

Za zmínku stojí, že toto ironické plátno namaloval Chagall v době, kdy většina francouzských umělců a intelektuálů (často i jeho přátel) upírala k bolševickému Rusku své naděje a každá kritika jeho politiky byla vnímána negativně. On věděl své. Chtěl se stát francouzským občanem, ale jeho žádost o občanství byla roku 1933 úřady zamítnuta s tím, že zastával významné funkce v bolševickém Rusku. Po intervencích vlivných přátel, především spisovatele a kritika Jeana Paulhana, jej nakonec v roce 1937 získal.



I. *Zrození*, 1911, olej na plátně, 46×36 cm, soukromá sbírka. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 54.

II. *Porod*, 1910, olej na plátně, 65×89,5 cm, Kunsthaus Zürich, Curych, Švýcarsko. Repro: *Marc Chagall* (1994), s. 11.



III. *Já a vesnice*, 1911, olej
na plátně, 192 × 151 cm,
The Museum of Modern
Art, New York. Repro:
Marc Chagall (2008), s. 51.

IV. *Obchodník s dobyt看*, 1912,
olej na plátně, 97 × 200,5 cm,
Kunstmuseum Basel, Bazilej.
Repro: <https://en.wikipedia.org>.





V. *Pohled z okna na Paříž*, 1913, olej na plátně, 136 × 141 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 32.



VI. *Autoportrét se sedmi prsty*, 1913/1914, olej na plátně, 128 × 107 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 73.



VII. *Troubící jezdec*, 1918, akvatinta, tužka a kvaš na papíře, 23 × 30 cm, soukromá sbírka. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 100.



VIII. *Hudba* (Židovské divadlo), 1920, tempera a kvaš, 213 × 104 cm, Tretjakovská galerie, Moskva. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 108.

IX. *Literatura* (Židovské divadlo), 1920, tempera a kvaš, 216 × 81 cm, Tretjakovská galerie, Moskva. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 108.



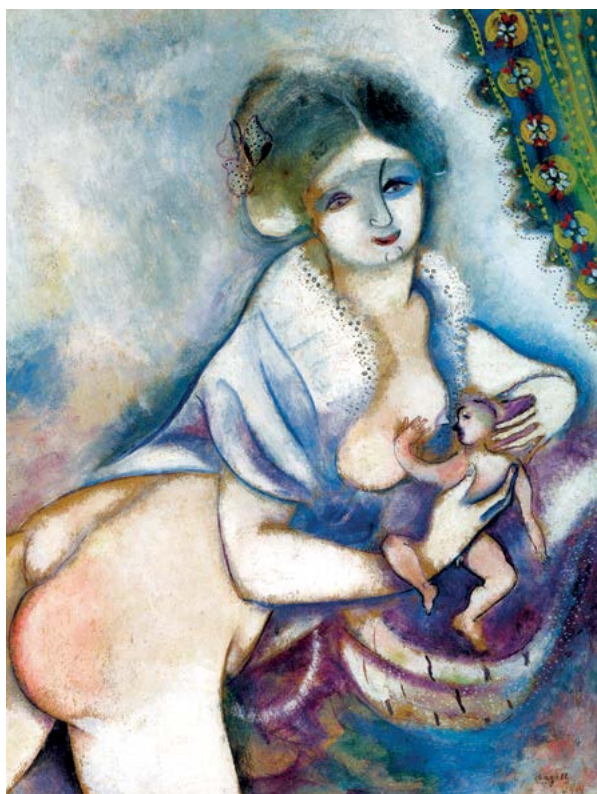


X. Úvodní scéna k Židovskému divadlu, 1920, tempera a kvaš, 248 × 787 cm, Tretjakovská galerie, Moskva.
 Repro: <https://www.russianartandculture.com>.



XI. *Tanec* (Židovské divadlo),
 1920, tempera a kvaš,
 214 × 108,5 cm, Tretjakovská
 galerie, Moskva. Repro:
 Marc Chagall (2008), s. 109.

XII. *Drama* (Židovské divadlo),
 1920, tempera a kvaš,
 212,5 × 107 cm, Tretjakovská
 galerie, Moskva. Repro:
 Marc Chagall (2008), s. 109.



XIII. *Mateřství*, 1914, olej na papíře,
50 × 38 cm, Albertina, Vídeň.
Repro: *Chagall to Malevich* (2016),
Albertina, Wien, s. 147.

XIV. *Kohout*, 1929, olej na plátně,
81 × 65 cm, Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza, Barcelona.
Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 127.

XV. *Sen (Králík)*, 1927, olej na plátně,
81 × 100 cm, Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris, Paříž.
Repro: *Marc Chagall* (1987), s. 52.



XVI. *Odloučení*, 1933/1934, olej na plátně, 96 × 158 cm, Muzeum umění v Tel Avivu, Izrael. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 136.

XVII. *Exodus*, 1952–1966, olej na plátně, 130 × 162 cm, soukromá sbírka. Repro: *Marc Chagall* (1994), s. 83.





XVIII. *Revoluce*, 1937, olej na plátně, 20 x 100 cm, Centre Georges Pompidou, Paříž. Repro: *Marc Chagall* (2008), s. 144 a 145.

Když později vypukla druhá světová válka, Chagall pochopitelně podporoval Sovětský svaz v boji proti nacistickému Německu. Nikdy ale nevstoupil do komunistické strany ani nepodepsal žádný manifest. Ale i zde byl rozpolcený. Cítil se stále jako ruský umělec, který chtěl pracovat pro svou zemi, navzdory tomu, že byla pod diktaturou bolševiků. Jak zmiňují malířovi životopisci, v roce 1945, nejspíš zmítán touhou po domově a otřesený nedávnou smrtí manželky Belly, napsal naivní a servilní dopis Stalinovi, neboť doufal, že dostane pozvání do Sovětského svazu.⁹

Odloučení (1934)

„Židovská rasa se dosud neprojevila ve výtvarném umění. Z moderního malířství lze například uvést snad jen Pissarra, patřícího mezi významné průkopníky impresionismu,“ píše v roce 1914 Apollinaire, když pojednává o Chagallově díle.¹⁰ Viděno z historického odstupu to samozřejmě není pravda, neboť židovských umělců té doby, kteří se významně zapsali do dějin umění, bylo víc. Stačí zmínit dva tehdejší Chagallovy spoluobyvatele legendárního pařížského Úlu (La Ruche), „útulku“ pro chudé začínající umělce – běloruského malíře Chaïma Soutina a Itala Amedea Modiglianiho. V díle žádného z nich se však židovské kořeny neprojevují tak silně jako u Chagalla, jenž je oprávněně pokládán za nejvýznamnějšího židovského malíře dvacátého století. A nejde pouze o idealizované obrazy inspirované dětstvím a mládím v židovské komunitě rodného Vitebska či o známá velkoformátová plátna se starozákonními náměty. Malíř měl vřelý vztah k nově vzniklému Státu Izrael, kam opakovaně cestoval, naposledy ve svých devadesáti letech.

Chagall poprvé navštívil Svatou zemi v roce 1931, ještě před vznikem Státu Izrael, když byla pod britskou mandátní správou. Jedním z důvodů jeho dvoutměsíční cesty bylo, že chtěl načerpat in-

spiraci k ilustracím ke Starému zákonu, významné zakázce, kterou ho pověřil známý pařížský obchodník s uměním a vydavatel Ambroise Vollard. Jak zmiňuje malířův životopisec Jacob Baal-Teshuva, již při své první návštěvě byl Chagall „fascinován pionýrským duchem kibuců a hluboce dojat Zdi nářků a dalšími svatými místy“.¹¹ Sám o tom později napsal:

Přijel jsem do Palestiny, abych si ověřil určité představy, bez fotoaparátu, dokonce i bez štětců. Nešlo mi o dokumenty, o turistické dojmy, a přesto jsem rád, že jsem tam byl. Zdaleka proudí ke Zdi nářků vousatí židé ve žlutých, modrých a červených rouchách a s kožešinovými čepicemi. Nikde člověk nevidí tolik zoufalství a tolik radosti; nikde není tak otřesený a zároveň tak šťastný při pohledu na ony tisícileté hromady kamení a prachu v Jeruzalémě, v Safedu, na horách, kde jsou pohřbeni proroci.¹²

Plátno *Zed' nářků* (obr. 4) namaloval Chagall krátce po návratu z Palestiny a je dnes ve stálé expozici Muzea umění v Tel Avivu, stejně jako některá



Obr. 4: *Zed' nářků*, 1931, olej na plátně, 96 × 158 cm, Muzeum umění v Tel Avivu, Izrael. Repro: Marc Chagall (2008), s. 137.

další díla s židovskými náměty, která muzeu daroval – například melancholický zimní obraz *Žid s tórou*, vytvořený roku 1925 (obr. na obálce). A především známé plátno *Odloučení* (bar. XVI), dokončené v roce 1934 v reakci na převzetí moci v Německu nacisty a vzrůstající antisemitismus. V pravé části sedí fousatý žid zahalený v talitu, modlitebním plášti, tvář má zachmuřenou a opřenou o dlaň, v druhé ruce svírá tóru. Na potměšilé obloze, hrozící bouřkou, září anděl, symbol naděje, vlevo od rabína spočívá (typicky chagallovská) bílá kráva. Vedle ní vidíme housle, v pozadí je nějaké město či vesnice. Vzpomínka na Vitebsk, na tamní židovskou komunitu, nebo i něco víc? Tři světlá místa v jinak tmavém zlověstném obraze: židovský talit, anděl a kráva. „Izrael je umíněný jako umíněná kráva,“ můžeme číst u proroka Ozeáš, byt v poněkud jiném kontextu.

Chagall měl v Izraeli řadu zásadních výstav a v Jeruzalémě realizoval některé velké zakázky – vitráže *Dvanáct kmenů izraelitských* pro synagogu Lékařského centra při Hebrejské univerzitě (1961/1962) a především tři velké nástěnné tapiserie a dvanáct mozaik pro nově otevřenou budovu Knesetu, izraelského parlamentu (1969). Dostalo se mu zde i několika významných ocenění, přestože jeho vztah k Izraeli a židovství nebyl vždy bez problémů. Také v otázce náboženství byl umělec rozpolcený, nechtěl být považován za „pouhého židovského malíře“, jeho vztah k institucionalizovanému náboženství byl vlažný. Pro svá plátna si vybíral motivy i odjinud, maloval často například Ukřižování a na svých plátnech židovské a křesťanské symboly různě kombinoval (bar. XVII), což někteří židovští obdivovatelé jeho obrazů vnímali s rozpaky.

V Izraeli se rovněž nepodařilo realizovat velkovýřisý plán na výstavbu samostatného muzea pro Chagallova velká plátna se starozákonními náměty, který od roku 1964 prosazoval švýcarský architekt a sběratel malířova díla Marcus Diener. Pro výstavbu tohoto monumentálního památníku si malíř

nakonec zvolil Francii, svou adoptivní vlast. Národní muzeum Marka Chagalla (Musée national Marc Chagall), známé také jako Chagallovo muzeum Biblického poselství, bylo otevřeno v červenci 1973 v Nice u příležitosti 86. malířových narozenin. Jeho jádro tvoří sedmnáct velkých pláten se starozákonními náměty, která umělec věnoval městu o sedm let dříve. Jistě k velkému zklamání izraelského uměnímilovného publika. Již zmíněný izraelský spisovatel a malířův životopisec Jacob Baal-Teshuva vzpomíná, že se ho Chagall ještě nedlouho před smrtí ptal: „Stále se na mě ještě v Izraeli zlobí, že jsem věnoval toto monumentální dílo Francii?“¹³

Na rozdíl od malířovy první ženy Belly, hluboce zakořeněné v židovské kultuře, byla jeho druhá manželka Vava vůči židovství chladnější, ačkoli pocházela z židovské rodiny. Když Chagall v roce 1985 zemřel, odmítla nabídku vrchního rabína v Nice, že umělce pohřbí na místním židovském hřbitově. Posledním paradoxem Chagallova dlouhého a rozpolceného života tak bylo, že jako největší židovský malíř dvacátého století našel místo posledního odpočinku na katolickém hřbitově v Saint-Paul-de-Vence.¹⁴

Chagall, Inc.

Za zmínku stojí i složitý vztah, který měl Chagall s Pablem Picassem, guruem pařížské moderny. Respektovali se, ale neměli se příliš v lásce. Chagall s humorem říkával: „Picasso, takový génius. Škoda jen, že nemaluje.“ Picasso naopak troustil: „Chagall, to není umělec, to je byznys.“ Když si v padesátých letech Chagall koupil dům v Provence nedaleko Picassovy vily, došlo i na „přátelskou“ návštěvu, jejíž průběh zaznamenala Picassova družka Françoise Gilotová. Picasso se na ni dostavil v mrzuté náladě a hned na úvod si do Chagalla rýpl, že dlouho nenavštívil Sovětský svaz: „Milý příteli, nechápu, proč vy, tak oddaný a loajální Rus, se nejedete podívat do své země.“ Chagall v zjevné narážce na Picassovo

členství v Komunistické straně Francie opáčil: „Až po vás, milý příteli. Podle toho, co slyším, v Sovětském svazu vás velmi milují; méně se už obdivují vašemu malování. Až se tam jednou podíváte a na místě poznáte atmosféru, třeba se k vám přidám; uvidíme, jak se přizpůsobíte.“ Nato se Španěl urazil a jen odsekl: „Předpokládám, že u vás je to finanční otázka. Tam se nedá vydělávat.“¹⁵

Prostořeký Picasso, přestože měl sám v tomto směru „máslo na hlavě“, nebyl daleko od pravdy. Chagall byl mimořádně talentovaný a citlivý umělec, ale i tvrdý a nesmlouvavý obchodník. Jeho pozdní období, datující se zhruba od definitivního návratu do Francie v roce 1948, se skutečně více podobalo jednomu velkému a neutuchajícímu byznysu. Byl prostě všude, maloval obraz za obrazem, někdy i ve více kopiích, přijímal jednu zakázku za druhou. Často to bylo na úkor přesvědčivosti díla, jako by jen v nekonečných variacích neustále sesazoval dohromady jednotlivé prvky dřívějších obrazů. Bylo to únavné, předvídatelné, zahlcující. Výčet jeho nástěnných maleb, vitráží a mozaik je neuvěřitelný. Umělecký kritik Michael Kimmelman to vyjádřil za mnohé, když při příležitosti otevření jedné Chagallovy posmrtné retrospektivy kousavě napsal: „Cítíte se divně, když při vyslovení jména Marc Chagall musíte nejprve myslet na společnost Chagall, Inc., dvorního dodavatele folklorního kýče. V pozdním malířově období to byl podnik jednoho muže, zaplavující trh přívětivým a průměrným nasládlým zbožím. Zemřel v roce 1985, v 97 letech, obklopený aureolou všezahrnující náklonnosti. Dlouho předtím však přestal být zajímavý.“¹⁶ Ruský divadelní scénograf Boris Aronson, který se s Chagallem znal už z Ruska, to pospal ještě výstižněji: „Je jako okouzlující dívka, u níž nikdo neví, proč je okouzlující, nedá se to vysvětlit. Když jí to však dlouho každý říká, začne toho vědomě využívat. Ale když se okouzlující stane systémem, kouzlo zmizí. To je pozdní Chagall... Chce být legendou.“¹⁷

Možná až příliš příkré odsudky, ale Chagall se na sklonku života skutečně stal obětí svého dlouhého života, mimořádného úspěchu a všeobecné obliby. Nemění to však nic na tom, že ve svých nejlepších obdobích vytvořil fascinující a silná díla a patří k nejzajímavějším malířům dvacátého století.

Post scriptum: Básník

Uvědomoval si Chagall, že ho opouští tvůrčí síla, že se jeho tvorba točí v kruhu, že často jen v nekonečných variacích opakuje a vyprodává mnohokrát použité zboží? Nejspíš ano, ale nemohl jinak. Nasvědčují tomu některé jeho dochované básně. Poezii začal psát již v mládí, jakmile se naučil rusky, jak zmiňuje ve své autobiografii, a psal ji celý život.¹⁸ Může být jakýmsi pandánem k jeho výtvarnému dílu, neboť některé básně jde vztáhnout přímo ke konkrétním obrazům. Z těch pozdějších cítíme hlavně smutek a beznaděj:

Má cesta je plamen
s jiskrami
zhaslých roků.
Ve snu jsem chodil
do onoho světa
jako domů.

Kde jsem já sám?
Bůhví,
kde jsem se ztratil.

Nehledejte mě,
sám sebe nenajdu.
Opustil jsem svůj život,
jsem pryč...

Vykopu si hrob,
ulehnu,
utonu
sám v sobě.¹⁹

Poznámky:

- ¹ Cendrars, Blaise, úvod básně Marc Chagall ze sbírky *Dix-Neuf poèmes élastiques*. Zde citováno dle Ingo F. Walther – Rainer Metzger: *Marc Chagall. Malířství jako poezie* (1994). Slovart: Bratislava, s. 22.
- ² Chagall, Marc: *Ma vie / Můj život* (2013). Metafora: Praha, s. 7–8.
- ³ Chagallův oblíbený učitel Jehuda Pen (1854–1937) byl zavražděn za nevyjasněných okolností v době největších stalinských čistek v roce 1937. Chagall později této smutné události věnoval básně Můj učitel (viz následující výbor z Chagallových básní *Anděl nad střechami*, báseň První učitel).
- ⁴ K Emergency Rescue Committee podrobněji viz např. McCloskey, Barbara: *Artists of World War II* (2005). Greenwood Press: Westport, Connecticut, kapitola Artists in France, s. 17–40.
- ⁵ Apollinaire, Guillaume: *O novém umění* (1974). Odeon: Praha, s. 207.
- ⁶ Chagall, Marc: *Ma vie / Můj život* (2013), s. 80.
- ⁷ Tomeš, Jan M.: Mezi anděly, in *Slovo a tvar* (2003). Torst: Praha, s. 604–605. Viz rovněž Targat, François le: *Marc Chagall* (1987). Odeon: Praha, s. 119 a dále.
- ⁸ Chagall, Marc: *Ma vie / Můj život* (2013), s. 141.

- ⁹ Viz např. Wulschlager, Jackie: *Chagall: A Biography* (2008). Alfred A Knopf: New York. Harsha, Benjamin: *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative* (2003). Stanford University Press: Stanford.
- ¹⁰ Apollinaire, Guillaume (1974), s. 207.
- ¹¹ Baal-Teshuva, Jacob: *Marc Chagall* (2008). Taschen: Köln, s. 134.
- ¹² Cit. dle Walther, Ingo – Metzger, Rainer: *Marc Chagall* (1994), s. 61.
- ¹³ Baal-Teshuva, Jacob: *Marc Chagall* (2008), s. 266.
- ¹⁴ Tamtéž.
- ¹⁵ Gilotová, Françoise – Lake, Carlton: *Život s Picassem* (1969). Mladá fronta: Praha, s. 231.
- ¹⁶ Kimmelman, Michael: When Chagall First Learned to Fly (1996), <https://www.nytimes.com/1996/03/29/arts/art-review-when-chagall-first-learned-to-fly.html>.
- ¹⁷ Cit. dle Baal-Teshuva, Jacob: *Marc Chagall* (2008), s. 268.
- ¹⁸ Viz Kšicová, Danuše: „Poetika Chagallových obrazů“, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/103484/1_SlavicaLitteraria_12-2009-1_5.pdf?sequence=1.
- ¹⁹ Úryvek z básně Vzdálené město, přeložila Danuše Kšicová, viz následující ukázka z Chagalovy poezie.

František Mikš, šéfredaktor časopisu *Kontexty* a šéfredaktor nakladatelství Books & Pipes Publishing.

SALVE

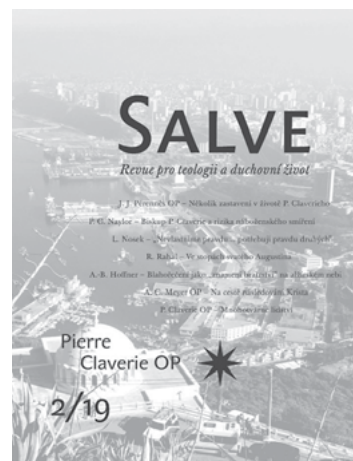
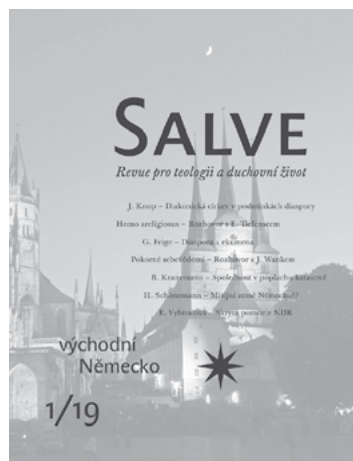
Revue pro teologii, duchovní život a kulturu

vychází čtyřikrát ročně, cena 100 Kč;
roční předplatné včetně poštovného
375 Kč, sponzorské 600 Kč a více;
číslo účtu pro sponzorské příspěvky:
2105992658/2700 v.s. 72583

salve.op.cz

připravujeme / zneužívání • příslušnost k církvi

distribuce – objednávky / Postservis, odd. předplatného, Česká pošta, s.p., 190 00 Praha 9,
www.postabo.cz, e-mail: postabo.prstc@cpost.cz, bezplatná infolinka České pošty 800 300 302
oddělení periodického tisku, Olšanská 38/9, 225 99 Praha 3



Na zelených koních Marka Chagalla

IVANA RYČLOVÁ

*Zdalo se mi, že se s těmito buclatými ženami, s těmi-
to bradatými venkovany, kteří se neúnavně křížovali,
vznáším k nebesům nad brízy, sněh, oblaka dýmu...*

MARC CHAGALL: *Můj život*

Nikoho není třeba přesvědčovat, že fenomenální solitér Marc Chagall (1887–1985) patří k nejpozoruhodnějším zjevům výtvarného umění 20. století. I když více než šedesát let ze svého téměř stoletého života tvořil jako francouzský umělec, tvůrčí sílu čerpal především z vlastní identity – z židovských kořenů a vzpomínek na rodný Vitebsk. Své vzpomínky a prožitky, v nichž dominovala láska, propojil s vyjadřovacím jazykem západní moderny v obrazový svět, jaký nemá obdoby: zelený houslista vznášející se nad střechami domů představujících malířův rodný Vitebsk, milenci plující oblohou v růžovém oparu, červená koza s tělem koně zavěšená v oblacích... Na rozdíl od Modiglianiho, s nímž na pařížském Monparnassu začínal, se mu uznání nedostalo až po smrti. Už za Chagallova života se jeho obrazy, vyznačující se barevností a snovou atmosférou, prodávaly za závratné sumy. A nejen to. Jeho vitráže zdobily okna katedrál a staveb patřících ke klenotům světové architektury; jeho nástěnné a stropní malby vítaly návštěvníky prestižních operních scén v Paříži a v New Yorku. Žádná z těchto nádherných výzdob kulturních památek by nikdy nevznikla, stejně jako by nevznikly stovky Chagallových pláten, nebýt malíře Kazimira Maleviče. Ten jako deus ex machina zasáhl v porevoluční vřavě dvacátých let do Chagallova osudu a vypudil svého uměleckého



Marc Chagall, kolem roku 1920. Repro: https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall

soka z Ruska. Ještě předtím se však Chagall stačil stát jedním z hybatelů porevolučního svobodného židovského divadla. Mnohé z fantaskních a barevných výjevů, jež jsou reprodukovány tak často, že se staly jakýmsi „umělcovým logem“, vytvořil Chagall právě tenkrát. Pojďme se tedy z Chagallova rodného Vitebska vydat přes Říjnovou revoluci do světa malířovy divadelní fantazie, prostoupeného poněkud protikladnými prvky – přijetím revoluce, chasidskou radostí, ale i židovskou mystikou.

Židovské kořeny

Marc Chagall se narodil jako Mojše Segal či také Šagalov na předměstí Vitebska 6. července 1887 jako nejstarší z devíti dětí židovského obchodníka. Když

přišel na svět, nedýchal a z okolních domů šlehal plameny – ve městě právě vypukl požár. Přesto se chlapce na přání šokované rodičky podařilo pícháním špendlíky do nehybného tělíčka a jeho střídavým ponořováním do vědra s ledovou vodou oživit. Poté, co se za těchto dramatických okolností ocitl na světě, osud mu daroval devadesát sedm let života... Základního vzdělání se mu dostalo doma. Jako většina Židů té doby studoval tóru, talmud a učil se starohebrejštině. Dalo by se říci, že vyrostl v tradiční židovské rodině obklopen láskou, hudbou a vírou. Později se Chagall netajil tím, že barevné postavy houslistů vznášejících se nad střechami Vitebska jsou obrazy jeho židovského dědečka, řezníka vyluzujícího masitými prsty něžné tóny houslí. Když přišel čtrnáctiletý Mojše za matkou, že by chtěl být umělcem, matka se podivila, nicméně odvedla svého syna k vitebskému malíři Jehudovi Penovi.¹ Mistr židovské renesance byl akademik, pracoval ve všedním realistickém a portrétním žánru, zatímco jeho žák tíhnul k avantgardě. Odvážné malířské experimenty mladého Chagalla zkušeného učitele natolik šokovaly, že mu dával hodiny malby bezplatně a po nějaké době mu navrhl, aby se jel učit malířství do Petrohradu, kde tou dobou vycházely avantgardní umělecké časopisy a probíhaly výstavy současného západního umění. „Vybaven dvaceti sedmi rubly, jedinými, které jsem v životě od otce dostal (na své umělecké vzdělání), prchám, pořád růžový a kudrnatý, s kamarádem do Petrohradu. [...] Na otcovy otázky jsem koktavě odpověděl, že bych chtěl vstoupit do u...umělecké školy,“² vzpomínal později Chagall. V Petrohradu se učil malbě u Léona Baksta.³ V té době se formoval Chagallův umělecký jazyk: maloval v expresionistickém duchu a zkoušel nové malířské techniky. Roku 1909 se vrátil do Vitebska. Vzpomínal, jak bloumal ulicemi a hledal inspiraci: „Město se vzdouvalo jako houslová struna, a lidé, kteří opustili svá obvyklá místa, se začínali vznášet nad zemí. Mí známí usedali na střechy, aby si odpočinuli. Barvy se mísí, mění se ve víno, a to pění na mých plátnech.“⁴

Ve Vitebsku potkal Chagall svoji lásku, múzu a první ženu – Bellu Rosenfeldovou: „Cítil jsem, že ona je má žena. Její bledá pleť, její oči. Jak jsou veliké, kulaté a černé! To jsou mé oči, má duše.“⁵ V autobiografii Chagall píše, že vedle Belly pociťoval neobyčejný klid, lehkost, jako kdyby se vznášel. Takovou ji také kreslil – lehkou, stoupající k nebi, zamilovanou. Věnoval jí verše i svá plátna, je zachycena na stovkách Chagallových obrazů. Bella byla krásná a umělecky nadaná. Mohla se stát talentovanou spisovatelkou nebo herečkou (když ji Chagall potkal, byla studentkou herectví u Stanislavského), avšak dala přednost lásce – lásce k Marku Chagallovi. Prošla s ním vším: od jeho revolučního zápalu přes neúspěšnou snahu stát se pedagogem a společenským činitelem, hladový život moskevského umělce až po útěk – nejprve ze Sovětského svazu a potom do Ameriky před německým válečným antisemitismem. Tady, nedaleko New Yorku, na počátku září 1944 nečekaně zemřela na těžkou infekci, s níž si její tělo bez antibiotik nedokázalo poradit. Žádná z dalších



Marc Chagall s Bellou na obraze *Procházka*, 1917, Státní ruské muzeum, Petrohrad. Repro: Marc Chagall (2008), s. 74.

žen v Chagallově životě lásku k Belle nepřekonala. Do konce života, když maloval lásku, maloval Bellu.

Paříž

Chagall měl mimořádný talent, ale rovněž byl v přelomových letech ve správnou dobu na správném místě. V roce 1910 se ocitá v pařížském La Ruche, tedy v Úlu, bývalém pavilonu vín na Světové výstavě, který sochař Alfred Boucher odkoupil a proměnil v tři sta miniaturních ateliérů, sloužících zároveň jako levný domov pro uměleckou bohému ze všech zemí. Žilo se zde bez vody a topení v nepředstavitelné bídě. Jak později Chagall řekl: „Tady se buď umíralo hladem, nebo stávalo slavným.“⁶ A zatímco Modigliani skicoval po nocích tělo půvabné Anny Achmatovové, Chagall maloval v duhových barvách levitující postavy a vzpomínky na rodný Vitebsk. Protože neměl peníze, maloval na vše, co mu přišlo pod ruku: „Ateliér se naplňoval obrazy a plátny, která byla, než jsem je roztrhal, mými ubrusy, mými příkrývkami, mými nočními košilemi. Dvě tři hodiny ráno. Nebe je modré. Nastává úsvit. Nedaleko porážejí dobytek, krávy bučí a já maluji.“⁷ Tak vzpomíná Chagall na počátky svého pařížského období.

V letech 1912–1914 už Chagall vystavuje, „bez poroty a bez odměny“,⁸ v Salonu nezávislých, kam chodil dříve obdivovat Cézanna a Braqua.⁹ Upoutá pozornost. Výsledkem je velká samostatná výstava v Berlíně v galerii časopisu *Der Sturm*, kolem něhož se formovala německá výtvarná a literární avantgarda. Expozici tvořilo třicet čtyři Chagallových pláten a sto šedesát papírových skic. Historici umění dávají tehdejší náhlý boom německého expresionismu do přímé souvislosti se zmíněnou výstavou.

Zpátky v Rusku

V létě 1914 se Chagall vypraví z Paříže do Vitebska na svatbu své sestry. Chce se vrátit do Paříže, ale vypuknutí první světové války mu překazí plá-

ny. Před odchodem na frontu ho zachránil služba v petrohradské vojenské zásobovací kanceláři. V té době pro něj byly okamžiky, které trávil v ateliéru, velmi vzácné. Pokud maloval, byly to vzpomínky na Vitebsk, Belliny portréty nebo plátna, v nichž se odrážely válečné události.

Život v Petrohradu a výstava v Moskvě přivádí Chagalla do kontaktu s básníky a umělci zvukných jmen: seznamuje se s králem ruského symbolismu Alexandrem Blosem, s mistrem poetických obrazů Rusi básníkem Sergejem Jeseninem, s budoucím nositelem Nobelovy ceny Borisem Pasternakem... Stává se součástí ruského uměleckého světa. Dodejme, že bez ohledu na válku bylo toto období – mezi dvěma ruskými revolucemi – časem rozkvětu umění, stříbrným věkem ruské kultury, jehož zář zhasla s Říjnovou revolucí. Součástí všeobecného tvůrčího kvasu byla mimo jiné divadélka a kabaretní scény,¹⁰ nacházející se v nekonvenčních, zpravidla sklepních prostorách. Byly to jakési divadelní laboratoře, kde to doslova bublalo scénickými experimenty. Pod pseudonymem Doktor Dapertutto zde například dělal své první kroky k biomechanice¹¹ excentrický „mág“, hlavní postava dějin divadla dvacátého století, Vsevolod Mejerchold. Tento barevný svět, v němž hrála hlavní roli imaginace, Chagalla přitahoval. Dodejme, že Chagall byl od počátku v kontaktu s tím nejlepším, co ruské divadlo skrze významné režisérské osobnosti nabízelo.

První, kdo jej neoslovil jako malíře, ale jako scénografa a kostýmního výtvarníka, byl Nikolaj Jevrejnov – později emigrovavší režisér a divadelní teoretik, jehož divadelní myšlenky, předjímající teorii a praxi evropského divadla dvacátého století, ovlivnily Bertolta Brechta a nositele Nobelovy ceny italského dramatika Luigiho Pirandella. Přál si, aby Chagall vytvořil výtvarný rámec pro představení *Dokonale veselá píseň*, jež chystal v petrohradském uměleckém sklepním klubu Prival komediantov.¹² Jako základ scény použil Chagall zvětšenou kompozici svého pařížského plátna *Opilec*. Očití svědkové vzpomínali,



Chagallovo rodné město Vitebsk na pohlednici z roku 1915.

že ruce a tváře herců malíř přetvořil v „nehmotné objekty“ – pokryl je zelenou a modrou barvou, aby mu nerušily kompozici. Přestože se inscenace neuskutečnila, pro Chagalla představovala cennou zkušenost.

Když si u něj moskevský divadelní mecenáš Jakov Ščukin¹³ objednával pro své divadlo Ermitáž dekorace k jednoaktovkám inspirovaným vybranými Gogolovými díly, dává se s chutí do návrhů scény a kostýmů. Netuší, že ani tento divadelní projekt se neuskuteční. Tentokrát nepoužije žádné ze svých předchozích plátén, ale vytvoří originální scénické artefakty. Z dochovaných skic si lze vytvořit představu o tom, jak malíř vnímal svoji „divadelní roli“. Svědčí o tom, že se ve scénografii snažil o splnění toho, čemu režisér Stanislavskij říká „nadúkol“ – chtěl ukázat a zafixovat skrytou podstatu dění na jevišti. Proto v návrhu pozadí k inscenaci Gogolových *Hráčů* vidíme groteskní zdeformovaný obraz hrajících postav, odhalující jejich charakter i skryté úmysly: bezohlednost, s níž jeden podvod stíhá druhý.

Kulturním zmocněncem

Zatímco Chagall zajišťoval chod na petrohradském úřadu pro válečné hospodářství, na bojištích narůstaly ztráty ruské armády a po celé zemi hlad a dlouhotrvající nespokojenost s carskou vládou. Když přišla Říjnová revoluce, která doslova obrátila

Rusko naruby, Chagall nemusel hledat odpověď na otázku: Přijmout, či nepřijmout? Bolševické ideály založené na společenské rovnosti mu byly blízké.

Už 1. prosince 1917, necelý měsíc po revoluci, oslovil lidový komisariát pro osvětu Ruska (Narkomat osvěty) ze stránek novin *Pravda* kulturní a umělecké osobnosti a vyzval je ke spolupráci.¹⁴ Výzva neměla žádnou odezvu. Předrevoluční inteligence přivítala Říjen nepřátelsky nebo s nedůvěrou. Někteří odjeli z Ruska, jiní zaujali otevřeně nepřátelské pozice. „Takových umělců, kteří by přijali revoluci jako blaho, kteří by cítili, že jejich srdce unisono bije s ní, se v Rusku objevilo jen velmi málo,“ reagoval na mlčení, které nastalo, lidový komisař pro osvětu Lunačarskij (dnešní terminologií ministr kultury). Inteligence byla opatrná. Vyčkávala, s jakými dalšími opatřeními sovětská moc přijde. A ona brzy přišla: vyzvala tvůrčí inteligenci, aby se podílela na vzniku uměleckých institucí, jež měly tvořit oporu kultury bolševizované země. Je potřeba, aby se lídři kultury státu dělníků a rolníků staly osobnosti, jejichž jména v kulturním světě již něco znamenají. Na funkci zmocněnce pro kulturu ve Vitebské gubernii navrhuje Lunačarskij Marka Chagalla – se Chagallem se znal z Paříže, věděl, že jako umělec je perspektivní.

Tricetiletý Chagall souhlasí. Proč by ne. Co je špatného na tom mít možnost kulturně rozvíjet milovaný rodný kraj? A že bude skrze kulturu propagovat bolševické myšlenky? To mu taky nevadí. Vždyť jsou mu blízké! Poté, co v dubnu 1918 Lenin podepisuje dekret známý jako *Leninův plán monumentální propagandy*, konkrétní plán využití umění k propagandě myšlenek proletářské revoluce a rozvoje kultury v nových společenských podmínkách, iniciuje Chagall z titulu své funkce založení umělecké Komise pro výzdobu Vitebska. Ta pod jeho vedením zahajuje práce na výzdobě města k oslavám prvního výročí vítězství proletářské revoluce. Vitebsk byl vyzdoben transparenty s revolučními hesly a girlandami se zelenými elektrickými ilumi-

nacemi. Na hlavních ulicích stály ozdobné vítězné oblouky, na náměstí Svobody se zvedala improvizovaná tribuna z velkých krychlí ozdobená látkovými drapériemi. Vše doprovázel orchestr a výjevy pouličního divadla. Kejkliři poutali pozornost publika velkými transparenty „Kupředu, stále kupředu“, „Sláva práci“, „Za revoluční divadlo“. Noviny *Izvestija Vitěbskogo ispolnitělnogo komitěta* 9. listopadu psaly o zkrášlení města ve svátečních dnech jako o „největším úspěchu ze všeho, co bylo učiněno v rámci oslav proletářského svátku“. Výzdoba Vitebska pod Chagallovým vedením byla natolik nečekaná a grandiózní, že ačkoli se týkala šest set kilometrů vzdáleného provinčního města, psaly o ní petrohradské i moskevské noviny.

Vitebská výtvarná akademie

Oslavy Říjnové revoluce udaly tón kulturnímu životu města. Tou dobou se všechny Chagallový síly upínaly k otevření Vitebské výtvarné akademie (šlo o prakticky zaměřenou střední odbornou školu).¹⁵ V podmínkách občanské války, kdy se nedostávalo budov pro nemocnice a kasárna, dosáhl toho, že z arzenálu znárodněných nemovitostí byla pro tyto účely vyčleněna velká vila, jež původně patřila jednomu z ředitelů akciové společnosti Vitebská tramvaj. Aby nikdo nepochyboval o uvědomělých cílech školy, ve vitebském tisku byl opublikován její program, ve kterém bylo mimo jiné zakotveno, že umělecké dílny mají povinnost podílet se na výzdobě města. V komentáři Chagall napsal: „Sny o tom, aby se děti vesnické chudiny, čmárající doma po papíře, učily lásce k umění, se staly skutečností. [...] V našem zařízení jsou zastoupeny a svobodně koexistují všechny směry od levicového umění až po to pravé.“¹⁶ Tak vznikla na počátku roku 1919 Chagallova Vitebská výtvarná akademie.

Aby tuto myšlenku naplnil, pozval Chagall do Vitebska umělce z Moskvy, kteří se měli stát pedagogy na jeho škole. Mezi nimi byl i výtvarník, poz-



Nad Vitěbskem, kolem roku 1914, olej, kvaš, tužka a inkoust na papíře, 31 × 39 cm. Philadelphia Museum of Art. Repro: Marc Chagall (2008), s. 79.

ději mezinárodně uznávaný designér a fotograf El Lisickij.¹⁷ Jeho zásluhou se pak ve Vitebsku na podzim 1919 octne také průkopník geometrického abstraktního umění, autor pověstného *Černého čtverce na bílém pozadí*, Kazimir Malevič. I když bývá Malevič považován za hlavní příčinu Chagallova odchodu z Vitebska, důvodů, jež vyústily v malířův odchod z rodného města, bylo více.

Chagallový konflikty začaly dávno předtím, než přišel do Vitebska Malevič. V čem spočívaly? Už rok po návratu do rodného města začíná na Chagalla, který byl stále více kulturním zmocněncem a ředitelem výtvarné akademie nežli malířem, doléhat pocit, že být úředníkem už dál nevydrží. Koncem léta 1919 přibýlo k jeho už tak časově náročným a nudným povinnostem ještě řízení Komise pro sociální zabezpečení a pracovní povinnosti studentů, jejíž činnost byla od práce na kulturním rozvoji města hodně vzdálená. K tomu všemu se přidaly nesnesitelné životní podmínky: „Bydleli jsme vedle kasáren. Rojilo se tu tisíce much, velice veselých, udatně poletujících ulicí a vnikajících k nám všemi škvírami. Bodaly do obrazů, do tváří, do paží, do nábytku, štípaly ženu a dítě, až se z toho rozstonalo.“ vzpomínal Chagall.¹⁸ Když se rozhodl přestěhovat

do budovy školy, stejně jako to udělalo několik učitelů před ním, byl z toho skandál, protože jeden z nich se kvůli Chagallově rodině musel vystěhovat. Studenti výtvarné akademie se však Chagalla zastanou, stejně jako se na jeho stranu postaví vitebský tisk. Nakonec se situace urovná – Chagall dál zůstává ředitelem akademie, pokračuje v práci kulturního zmocněnce i ve vykonávání ostatních společenských funkcí.

Revoluce na zelených koních

Protože se blíží druhé výročí Říjnové revoluce, Chagall se s invencí sobě vlastní znovu chopí organizace jejích oslav (bar. VII). Je třeba zmínit, že jeho spolupráce s místními umělci, mistry řemesel, malíři a dalšími, které při tvorbě gigantických pláten a panelů potřeboval, nejdříve odporovala principu dobrovolnosti. Jako reprezentant moci využíval všech prostředků, jež měl k dispozici. Tuto skutečnost ilustruje mimo jiné nařízení zveřejněné ve vitebském tisku, jež vyzývalo všechny občany a instituce vlastníci malířské stojany, aby je dali dočasně k dispozici Komisi na výzdobu města.¹⁹ Atmosféru, která oslavy vítězství proletariátu provázela, ve svých vzpomínkách živě a barvitě vylíčil literát Isaak Abramskij:²⁰

Když se obyvatelé Vitebska 7. listopadu 1919, v den druhého výročí Velké říjnové socialistické revoluce, probudili, jejich údiv neznal hranic. Budova chrámu na hlavním náměstí byla potažena obrovskými pomalovanými plátny: uprostřed starci s dlouhými vousy na křiklavě zelených koních hleděli do nebe... Obyvatelé města si v hloučcích bázlivě prohlíželi záhadnou scénérii a rychle se rozcházelí, skleslí a zneklidnění... Nejvíce zneklidněný byl učitel Marka Chagalla Jehuda Pen, nejstarší umělec města. S hořkostí povídal:

„Marku, Marku, cožpak necítíš, že to všechno jsou jenom slova – krásná, ale prázdná... Zářivý ohňostroj... Velkolepý, ale chladný... Ale umění

musí být hřejivé, vlídné, inspirující. A hlavně – nesoucí lidem myšlenku, velkou a pochopitelnou... Jenomže to, co děláš ty, to je rébus, hádanka. Můžeš říct, co jsi to na svých plátnech namaloval? Kam letí ti vousatí šediví staříci na zelených koních?“

„Cožpak to není jasné?“ – vzdychnul Chagall. – „Očistný vichr revoluce smetl všechny překážky... A koně, to je lidská touha: mladá, zelená jako kvetoucí sad, zelená jako mladá naděje...“

„Aha...“ – vzdychnul Pen. – „Bohužel, jenom ty jediný tomu rozumíš... Ale za mnou dnes přicházel soused se slzami v očích, že se vysmíváš starým lidem... Že se nestydíte, říkali mi, váš žák zneuctil celé naše město. Co jsem jim měl odpovědět?...“

Když už jsi jednou opustil ateliér, vydal ses do ulic a rozhodl ses mluvit s lidem, buď tak laskav a mluv tak, aby ti bylo rozumět. Plakáty, transparency musí nést velkou, jasnou myšlenku. A kdepak ji máš?“²¹

A ozývaly se i další kritické hlasy. Místní noviny se znepokojeně pozastavovaly nad marnotratností umělce, nad zbytečným mrháním peněz za plátna a barvy.

Kazimir Malevič

Kromě oslav revoluce, konzervativními obyvateli provinčního města nepochopených, se na podzim 1919 odehraje ještě jedna událost. Chagall posílá do Moskvy Ela Lisického, jenž se po strastiplné cestě (tam a zpátky trvala po válkou zničených železnicích osm dní) vrací s velkou trofejí – suprematistickým malířem Kazimírem Malevičem. Dodejme, že Malevič měl kufr na cestu do Vitebska sbalený rychle. Cokoli bylo lepší než trávit další zimu v hladové Moskvě.

Chagall si od Maleviče sliboval, že jeho působení na výtvarné akademii vzbudí o školu zájem, připoutá pozornost. Ačkoliv sám jeho výtvarnému stylu neholdoval, v suprematismu, umění čisté geomet-

rické abstrakce, spatřoval jednu z možností uměleckého sebevyjádření porevoluční mládeže. Dal tedy Malevičovi volnou ruku, aby suprematismus, tento radikální výtvarný směr odpoutaný od předmětné malby, mezi vitebskou mládeží zpopularizoval. Malevič byl rozený vůdce, navíc velmi schopný. Když Chagall viděl organizační talent nového pedagoga, hned po první Malevičově veřejné přednášce – mimochodem byla strhující, Malevič měl velké charisma – učinil další pokus zbavit se administrativní práce. Celou bytostí toužil po tom, aby jeho ruce neznající poslední dobou nic jiného než razítkování mohly zase malovat. Už nechtěl být „zbožňovanou městskou celebritou plodící desítky malířů“, ²² jeho nadšení a zápal už dávno vyprchaly. Ještě téhož dne, kdy měl Malevič přednášku, 17. listopadu 1919, žádá, aby byl uvolněn z funkce ředitele akademie. Podle jedné pramenů Chagall žádal, aby byl jmenován řadovým pedagogem, podle jiných, aby mu byla dána příležitost vykonávat adekvátní pedagogickou činnost v Moskvě. ²³ Na nátlak studentů nakonec znovu zůstává: „Naléhají na mne, abych se vrátil do školy. Sepsali petici, v níž tvrdili, že mě potřebují...“ ²⁴

Vítězství suprematismu

Chagall vnímal suprematismus jako jeden z mnoha směrů výtvarného umění, jimž se v jeho škole učilo. Suprematisté, kterých mezi studenty obdivujícími charismatického Maleviče přibývalo, však měli jiný názor. Zatímco Chagall se snažil naučit své studenty malovat, Malevič je učil suprematismu. Za měsíc či dva výuky, především teoretické, byli jeho žáci hotovými umělci.

Chagall hned nepochopil, že se něco děje. A když po pár měsících na jaře 1920 prozřel, byla již většina jeho studentů členy skupiny Upevňovatelů nového umění, ²⁵ kterou Malevič mezitím založil. Její členové se zdravili suprematistickým výkřikem „U – EL – EL – UL – TE – KA!“ a komunikovali



Tvůrčí komise výtvarné akademie ve Vitebsku, 1919; Marc Chagall (uprostřed), Kazimir Malevič (sedící vpravo).

převážně citoslovci a zkratkami. ²⁶ Kromě toho vydávali almanachy, manifesty a monopolizovali ve Vitebsku všechno, co bylo nějak spjato s uměleckou činností. V suprematistickém duchu natírali upevňovatelé nového umění tramvaje, navrhovali podobu potravinových lístků, upravovali interiéry státních institucí a fasády domů ve městě. Chagall zůstal osamocený. Legendární režisér Sergej Ejzenštejn, tvůrce slavného filmu *Křižník Potěmkin* (1924), jenž roku 1920 projížděl „suprematistickým“ Vitebskem, později vzpomínal: „Toto město je velmi zvláštní. Domy z červených cihel jsou na hlavních ulicích namalovány na bílo. Na bílém pozadí se kutálejí zelené kruhy. Oranžové čtverce, modré trojúhelníky... Po cihlových zdech táhl štetec Kazimira Maleviče.“ ²⁷

Pozdrav Lunačarskému

Chagallův příběh bývá tradičně interpretován v bulgakovském duchu: umělec zvučného jména chce v klidu pracovat, učit své žáky (Chagall), ale není mu to umožněno, protože do jeho hájemství vtrhnou kožené kabáty, brožury a hesla (Malevič). Kontext, v jehož světle konflikt vypadá jinak, jsme již opakovaně naznačili. Chagall reprezentoval moc, mnohými nebyl oblíben, po Vitebsku chodil s ostrahou. Co se týče jeho porevoluční tvorby, byl na tom

podobně jako divadelní režisér Vsevolod Mejerchold, podmanivý umělec, jenž se teatrálně a s velkými gesty přidal k bolševikům. Ani jeden z nich nebyl ve svém titánském úsilí sloužit revoluci pochopen. Byli si ostatně blízcí. „Mejerchold s rudým šátkem kolem krku, s profilem císaře v exilu, je baštou revoluce divadelní. Není to tak dlouho, co pracoval v carském divadle a skvěl se v uniformě. Mám ho rád, jediného ze všech. Dokonce lituji, že jsem s ním nikdy nepracoval,“²⁸ napsal Chagall těsně předtím, než opustil sovětské Rusko.

Stejně jako diváci nerozuměli Mejercholdovým extravagantním scénickým kreacím a opouštěli hlediště, obyvatelé Vitebska neocenili Chagallovu snahu o produkci umění odpovídajícího duchu nové doby. Jeho obří pestrobarevná plátna, například autoportrét s nevěstou vznášející se ve vzduchu nadepsaný *Pozdrav Lunačarskému*, budila velké rozpaky.

V autobiografii *Můj život* Chagall píše, že byl přesvědčen o tom, že ho chápou: „Když procházeli kolem, zpívali Internacionálu. Díval jsem se na jejich radostné tváře a byl přesvědčen, že mi rozumějí. Méně spokojení se však zdáli bolševičtí komisaři. Proč, proboha živého, je kráva zelená a kůň letí po nebi? Co měli společného s Marxem a Leninem?“ Nějakou dobu se umělec utěšoval, že alespoň „lid“ je na jeho straně. Ale nebyl: proletáři se smáli jeho zeleným koním ještě hlasitěji než chabě vzdělání komisaři. Chagall byl ochoten snášet posměch, závist, nepřátelství i nepohodlí každodenního života, dokud měl s kým a na čem pracovat. Poté, co ztratil žáky, kteří zběhli pod suprematistický prapor k Malevičovi, jeho život ve Vitebsku se nejen stal nepřijemný, ale přestal dávat smysl.

Revoluční divadlo

Předtím, než společně s nepochopeným Chagallem opustíme Vitebsk, vraťme se krátce na počátek roku 1919. V záplavě událostí provádějících soupeření suprematistických čtverců s barevnými postavami

Chagallových pláten zůstalo opomenuto divadlo. A to by byla škoda, protože Chagall byl, jak poznamenal herec a režisér Vladimir Malcev, „jedním z nejdivadelněji myslících umělců dvacátého století“.²⁹ Není bez zajímavosti, že ještě předtím, než Mejerchold vyhlásil program revolučních změn v oblasti divadelního umění,³⁰ vznikla ve Vitebsku první revoluční scéna, Divadlo revoluční satiry (1920).³¹ Tato scéna prakticky předjímala to, co v poněkud křečovitě snaze stanout po boku dělnické třídy stanovil v programu *Divadelní říjen* Mejerchold: tradiční divadelní žánry měly být nahrazeny „veselou divadelní podívanou se zpěvy a tanci“.³² Představení Divadla revoluční satiry, převážně improvizovaná, imitovala pouliční lidové divadlo. Cílem bylo „informovat diváky – rudoarmějce, dělníky a rolníky – o politických událostech a komentovat je novou uměleckou a humoristickou formou“.³³ Hrál se většinou bez jeviště, mezi lidmi, kteří byli vtahováni do děje. Repliky, otázky, výkřiky diváků, nezřídka nepřátelské a provokující, nutily herce být stále ve střehu. Vytvářníkem a scénografem divadla byl Marc Chagall, který jako hlavní výrazový prostředek používal *živý plakát*. V praxi to vypadalo tak, že na jeviště byl nainstalován paraván či desky, na kterých byly vyobrazeny groteskní postavy v bizarních pózách. Na místě hlavy a rukou byly vyřezány otvory pro herce, kteří stáli za nimi a nebyli vidět. Před diváky pak „hrály“ plakáty s živými tvářemi a živýma rukama.

Během jednoho roku odehrál soubor Divadla revoluční satiry více než tři stovky představení.

Odchod z Vitebska

Věhlas vitebského revolučního divadla byl tak velký, že Lunačarskij převedl Divadlo revoluční satiry v dubnu 1920 do Moskvy. O pár týdnů později, na počátku června, odchází s rodinou do Moskvy také Chagall. Avšak v Moskvě došlo v souboru divadla ke změnám a spolupráce s Chagallem, jehož dekorace hýřící barvami daly divadlu na počátku tvář,

nepokračovala. Chagall i přesto zůstává s divadelním světem v kontaktu. Píše o tom i ve své autobiografické próze: „Když jsem končil pobyt ve Vitebsku v roce 1919, poté, co jsem tam uvedl umění a umělce, přátele i nepřátele, přijal jsem s radostí Granovského a Efrosovo pozvání. Vyzvali mě, abych přijel spolupracovat na přípravách otevření nového židovského divadla.“³⁴ (Jednalo se o Židovské komorní divadlo v Moskvě.) Chagall věděl, že Granovskij byl dva roky na stáži v Berlíně u divadelního reformátora a experimentátora Maxe Reinhardta.³⁵ Předpokládal tudíž, že půjde o spolupráci, jež nebude svázaná konvenčními představami o scénickém umění. Polyglot Efros, který jako student přeložil do ruštiny a opublikoval Šalamounovu *Píseň písní*, rovněž nabízel bohatý intelektuální potenciál. Navíc všichni tři si byli blízcí – byli mladí, bylo jim sotva třicet –, měli v sobě obrovské množství tvůrčí energie. Židovské komorní divadlo se nacházelo ve vile židovského podnikatele Lva Gureviče, který k tomuto účelu uvolnil celé druhé poschodí. Jevišť vzniklo z původní kuchyně. Chagall dostal úkol vytvořit nástěnné malby v hledišti a výpravu prvního představení, či spíše večera věnovaného památce Šoloma Alejchema,³⁶ klasika literatury psané v jidiš. Nadšeně souhlasí. V knize *Můj život* píše o svých pocitech: „Teď, myslel jsem si, je příležitost skácet staré židovské divadlo, jeho psychologický naturalismus, jeho přilepené vousy. Tady na zdích se alespoň budu moci chovat zcela přirozeně a svobodně vyjádřit všechno, co se mi zdá nezbytné pro obrodu národního divadla. [...] Toužil jsem navázat styk s hereckou skupinou. Potichu jsem říkal režisérovi, hercům, kteří šli kolem: ‚Dohodněme se. Zbourejme společně celou tu veteš. Udělejme zázrak!‘“³⁷

Chagallova krabička

Chagall pracoval na výtvarném řešení divadla dva měsíce. Malbami pokryl vše. Podle dostupných historických zdrojů vytvořil devět pláten (zachovalo se



Solomon Michoels
v inscenaci na
motivy Šoloma
Alejchema, Židovské
komorní divadlo,
1921.

sedm), jimiž vyzdobil stěny, strop a oponu divadla (bar. VIII–XII). Vnitřnímu prostoru divadla se pro jeho neobvyklou plošnou výzdobu začalo říkat *Chagallova krabička*. Pozadí největšího plátna pro hlavní stěnu tvořily široké barevné pásy a geometrické obrazce, jako kdyby se sem zatoulaly ze suprematismu. Bylo to však jen pozadí, na němž umělec zobrazil naprosto neabstraktní figury lidí a zvířat. Vznik interiéru divadla popsal následovně. „Pro hlavní stěnu jsem namaloval největší plátno: Úvod k novému národnímu divadlu. Pozadí kompozice tvořil obraz stvoření světa. Ostatní zdi, strop a vlysy představovaly předky současného herce – lidového muzikanta, šaška, který bavíval svatebčany, tančící tetku, opisovače thory, prvního zasněného básníka a konečně soudobou dvojici poletující po jevišti. Mísy s pokrmů, preclíky a ovoce, rozložené na prostřených stolech, zdobily vlysy.“³⁸ Chagall pracoval hekticky až do samého začátku premiéry: kulisy dokončil doslova několik minut před vytažením opony. Později vzpomínal, že v den premiéry byl tak umazaný od barev, že ani nemohl přijít do hlediště.

Hercům se Chagallova práce líbila. Malby působily mysticky, divadelní prostor jako chrám. Solomon

Michoels,³⁹ jeden z herců, si plátna dlouho prohlížel, a dokonce Chagalla poprosil, aby mu půjčil skici. Po nějaké době se nechal slyšet, že Chagalovy obrazy ho přiměly k novému pohledu na herectví: „Naučil jsem se jinak používat tělo, gesto, slovo.“⁴⁰

Chagall chtěl svými plátny vzkřísit z nebytí židovské umění. Výzdoba prvního sovětského svobodného židovského divadla pro něj představovala nesmírně emotivní záležitost. „Teď pojďme tam, do krajin nad hvězdami, kde noc je světlá, kam dosáhne tma,“ zval v básni bez názvu do „divadelního chrámu“, který vytvořil.

Přestože mnozí výzdobu židovského divadla ocenili, nelze říci, že by byla přijata bez výhrad. *Chagallova krabička* – práce na ní a v ní – uzavírá ruské období malířova života. O tři roky později, v roce 1923, vystaví Lunačarskij Chagalovi víza a šestatřicetiletý umělec odchází do Francie, která se mu stane novou vlastí. Společně s ním opouští Rusko také Bella s jejich dcerou Idou. Těsně předtím Chagall ve své autobiografii napíše „Netoužím po ničém jiném než dělat obrazy a třeba ještě něco. Ani carské Rusko, ani sovětské Rusko mě nepotřebují. Jsem jim nesrozumitelný, cizí...“⁴¹



Chagalovy divadelní kostýmy z představení *Pták Ohnivák*, 1945 (první zleva) a *Dafnis a Chloé*, 1959.

Křídla

Po odchodu z Ruska prožil Chagall ještě nádherných šedesát let naplněných intenzivní tvorbou. I když divadlo na dlouhou dobu zmizelo z jeho života, ve čtyřicátých letech, během pobytu v Americe, kam prchl z Hitlerem okupované Evropy, se k němu vrátil. Tou dobou byl již světovým umělcem a nikomu nevadilo, že hlavní roli na scéně hrají jeho kostýmy. Dal neobvyklou tvář operám a baletům – kostýmy sám ručně maloval a při pohledu na jejich bizarní tvary se člověku až nechce věřit, že v nich bylo možné tancovat.

Léta v Rusku dala jasný směr Chagalově scénografii a výtvarnému řešení interiérů staveb sloužících k prezentaci umění. Přetvoření divadelní budovy v sakrální místo, čehož pomocí malby poprvé docílil v moskevském Židovském komorním divadle, se stalo hlavním rysem jeho práce na výzdobě vnitřních prostor center světového umění. Následníky Chagallových židovských panó se tak staly výzdoby interiérů operních domů zvučných jmen.⁴² Za všechny jmenujme strop pařížské Velké opery a foyer Metropolitní opery v New Yorku.

Chagall zemřel 28. března 1985 v Sant-Paul-de-Vence ve Francii, téměř stoletý, osamělý mezi umělci. V zemi, ze které po revoluci odjel, ale nikdy ji neopustil, právě začínala perestrojka.

Poznámky:

¹ Jehuda Pen (1854–1937), první profesionální malíř židovské národnosti. V letech 1892–1919 měl ve Vitebsku soukromou malířskou školu. Byl hlavní postavou židovské renesance v ruském a běloruském umění na počátku 20. století.

² Chagall, M.: *Můj život*. Odeon, Praha 1969, s. 72.

³ Léon Bakst (1866–1924), první ruský módní návrhář, světově proslulý výtvarník, reformátor pojetí divadelního kostýmu a scény, designér. Stal se jedním ze symbolů stříbrného věku ruské kultury. Jeho moderně pojaté divadelní kostýmy se ještě za jeho života vystavovaly v Louvru.

⁴ Dostupné na <https://g1.gallery.ru/catalog/artists/marc-chagall/bio/>.

⁵ Chagall, M.: *Můj život*, s. 81–82.

- ⁶ Podrobněji viz Ryčlová, I.: Anděl je šťast s řeckým profilem. In: *Host*, 2015/09, s. 67.
- ⁷ Dostupné na http://ceskapozice.lidovky.cz/recenze/marc-chagall-dite-v-pokrocilem-veku.A180831_102137_pozice-recenze_houd.
- ⁸ Salon nezávislých (Salon des Indépendants) založený v Paříži roku 1884 vznikl z potřeby umělců prezentovat svá díla široké veřejnosti svobodně, nikoli prostřednictvím oficiální selektivní metody Salonu, který založil Ludvík XIV. Salon des Indépendants vytvořil malý kolektiv inovativních umělců – Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro spolu s Albertem Duboisem-Pilletem, Odilonem Redonem, Georgem Seuratem a Paulem Signakem. Salon nezávislých zahájil činnost organizováním velkých výstav v Paříži.
- ⁹ Tehdy vznikl dnes ikonický obraz *Houslista* známý z Guggenheimova muzea v New Yorku.
- ¹⁰ Podrobněji viz Ryčlová, I.: Kabaret jako silové pole ruské kultury. In: *Kontexty*, 2009/2.
- ¹¹ Podstata Mejercholdovy biomechaniky spočívala v novém přístupu k výchově herce. Mejerchold vytvořil styl odpovídající věku strojů: herci byli cvičeni v gymnastice, cirkusových číslech, baletu, aby dokázali plnit požadavky režiséra efektivně jako stroje.
- ¹² Dostupné na https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/PRIVAL_KOMEDIANTOV.html.
- ¹³ Jakov Ščukin (1859–1926), zakladatel a ředitel divadla Ermitáž. V roce 1918 bylo divadlo Ermitáž znárodněno.
- ¹⁴ Dostupné na <https://lib.vsu.by/xmlui/handle/123456789/4377>.
- ¹⁵ Vitebskoje Narodnoje chudožestvennoje učilišče.
- ¹⁶ Chagall, M.: O Vitebskom narodnom učilišče. In: *Škola i revolucija*. 1919, s. 24–25.
- ¹⁷ El Lisickij (1890–1941), malíř, architekt, designér, učitel, typograf a fotograf, začal svou kariéru ilustrováním dětských knih v jidiš ve snaze povznést židovskou kulturu v Rusku. Patřil k nejdůležitějším osobnostem ruské avantgardy počátku 20. století. Přišel s významnými inovacemi na poli typografie, výstavnictví, fotomontáže a knižního designu, které mu přinesly mezinárodní uznání. Pokračoval i v roce 1941, kdy téměř na smrtelné posteli navrhl jednu ze svých posledních známých prací – sovětský propagandistický plakát vyzývající lid, aby vyrobil více tanků pro boj proti nacistickému Německu.
- ¹⁸ Chagall, M.: *Můj život*, s. 160.
- ¹⁹ Dostupné na <http://www.m-chagall.ru/library/vitebskaya-hudozhestvennaya-shkola23.html>.
- ²⁰ V plném znění si je lze přečíst v 10. čísle časopisu *Iskusstvo* z roku 1964.
- ²¹ Dostupné na <https://lib.vsu.by/xmlui/handle/123456789/4377>.
- ²² Chagall, M.: *Můj život*, s. 150.
- ²³ Dostupné na <https://arzas.academy/materials/559>.
- ²⁴ Chagall, M.: *Můj život*, s. 159.
- ²⁵ Používali zkratku UNOVIS – Utverditeli novogo iskusstva.
- ²⁶ Dostupné na http://artists/1105-Kazimir_Severinovich_Malevich/storie/2895.
- ²⁷ Dostupné na <https://lib.vsu.by/xmlui/handle/123456789/4377>.
- ²⁸ Chagall, M.: *Můj život*, s. 150.
- ²⁹ Dostupné na <http://chagal-vitebsk.com/node/87>.
- ³⁰ Program vešel do dějin jako *Divadelní říjen* (1920). Podrobněji viz Ryčlová, I.: *Ruské dilema*, CDK, Brno, s. 53–74.
- ³¹ Zkráceně Těrevsat – Těatr revoljucionnoj satiry.
- ³² Lozungi Oktabrja iskusstv. In: *Vestnik teatra*, 1921, 8. února, s. 1.
- ³³ Akuněvič, O.: *Iz istorii Vitebskogo Těrevsata. Malevič. Klassičeskij avantgard*. Vitebsk, 1988, T. 2, s. 60.
- ³⁴ Chagall, M.: *Můj život*, s. 170. Uměleckým vedoucím Židovského komorního divadla byl Abram Efros, režisérem Alexej Granovskij, který v druhé polovině dvacátých let během turné po Evropě emigroval.
- ³⁵ Max Reinhardt (1873–1943), rakouský režisér, ředitel divadla; zemřel v New Yorku. Největším Reinhardtovým přínosem je jeho zjištění, že neexistuje jeden přístup, který by se hodil pro inscenace všech her. Bez ostychu využíval řadu dobových novinek, jako například otáčivé jeviště, elektrické a barevné světlo, nebo dokonce běžící pás. Pohrával si se světelnými kontrasty, stínem, barvami.
- ³⁶ Šolom Alejchem (1859–1916), vlastním jménem Šolom Nochumovič Rabinovič, byl židovský spisovatel, se kterým jsou spojeny počátky americké židovské literatury.
- ³⁷ Chagall, M.: *Můj život*, s. 171.
- ³⁸ Tamtéž.
- ³⁹ Solomon Michoels (1890–1948), herec Židovského komorního divadla. V letech 1928–1929 se účastnil velkého turné po západní Evropě a po emigraci původního ředitele Alexeje Granovského byl pověřen převzetím jeho funkce. Za války byl předsedou Židovského antifašistického výboru. Po válce byl KGB utlučen k smrti a jeho tělo nechali přejet autem, aby smrt vypadala jako autonehoda.
- ⁴⁰ Dostupné na <http://www.m-chagall.ru/raboty/dekoracii-evrejskogo-teatra.html>.
- ⁴¹ Chagall, M.: *Můj život*, s. 171.
- ⁴² Opery a divadla, jejichž interiéry Chagall vyzdobil: londýnské divadlo Watergate (1950), malby ve foyer opery ve Frankfurtu nad Mohanem (1959), strop pařížské Velké opery (1964) a foyer Metropolitní opery v New Yorku (1966).

Ivana Ryčlová, literární historička, překladatelka, zabývá se dějinami ruské literatury a dramatu 20.–21. století a literárněhistorickými aspekty vztahu tvůrčí osobnosti a totalitního systému.

Anděl nad střechami

Z básní Marka Chagalla

PARAFRÁZE Z RUŠTINY DANUŠE KŠICOVÁ

Anděl nad střechami

Vzpomínáš na mne, moje město,
na chlapce se zvednutým límcem...

Vzpomeň si, řeko,
na mladíka, co sedal
na lavičkách
a čekal na svůj osud.

Tam mezi těmi šišatými domky,
kde hřbitov stoupá do kopce,
kde řeka spí,
tam jsem prožil svá zlatá léta.

A v noci zářil anděl
nad střechou stodoly
a přísahal, že moje jméno
bude na výsostech...

Synagoga ve Vilniusu

Schýlené stavení,
val...

Rok
dělí
fresky.
Posvátné roucho
vzal,

kouř
mete
stezky.

Zmizely svitky
časů
a sedmisvícen?
Vzduch zní
ozvěnou
hlasů,
v nebi
dým.

Chvěl se,
kladl barvy:
zelenou, okr...
nach,
třásl se,
strach –
poslední
vypovídal by...

Jákobův žebřík

Chodím světem, jako bych procházel lesem
po nohou i po rukou.

Se stromů opadává listí,
až mne jímá strach.

Maluji všechno jako ve snu,
a poté
sníh zasype les a můj obraz,
tu zvláštní krajinu,
kde stojím již
dlouhá léta.

Čekám, až do mne odněkud vstoupí zázrak,
prohřeje mi srdce
a zažene strach.

Přijdeš –
čekám tě odkudkoli.

A ruku v ruce
poletíme
a budeme stoupat
spolu s Jákobem.

Pomaloval jsem strop a stěny

Pomaloval jsem strop a stěny.
Jsou na nich tanečníci,
houslisté,
zelený vůl
a bláznivý kohout...

Daroval jsem duši své tvorby
vám,
moji němí bratři.

Teď pojďme tam,
do krajin nad hvězdami,
kde noc je den,
kde zmizela tma...

A naše písňe
nabydou
opět kouzla.

Uslyší je země
i ti,
co sídlí
někde
na nebesích.



OFTIS / 2016 / 80 stran

KRAJINA DUŠE Výbor z Chagallových veršů

Pod názvem *Krajina duše* vyšel v parafrázích z ruštiny překladatelky Danuše Kšicové soubor veršů jednoho z nejvýznamnějších zjevů moderního malířství 20. století. Rusko-francouzský malíř a grafik Marc Chagall psal verše po celý život. Jejich hudebnost souvisí s jeho muzikálním nadáním, které se u něho projevilo již v dětství. Originály celé řady básní se ztratily v neklidné době při četných změnách autorova pobytu, řada těch, které napsal později, byla inspirována ožíváním vzpomínek na jeho rodiště, sourozence, matku i první ženu Bellu. Ve verších z 2. světové války vyjadřuje svůj odpor k násilí a k osudu svého pronásledovaného národa. Po jeho smrti jak jeho obrazy, tak verše otevírající jeho duši zůstávají a konečně nalézají rovnováhu a jejich vnitřní napětí působí na čtenáře dodnes. Součástí sbírky je i výběr některých Chagallových obrazů.

Vzdálené město

Město
stále zní,
křídové stěny
synagogy,
dveře dokořán.

V rozkvetlých zahradách
vibruje život,
plavými pohyby
pluje k zenitu.

Klikatým uličkám
je ve mně smutno.
Šedivé náhrobky.
Ve svahu
tam leží
bohabojní Židé.

Kdyby tak
dávné plátno
s barvou sálající
mohlo obejmout
mou duši!

Má cesta je plamen
s jiskrami
zhaslých roků.
Ve snu jsem chodil
do onoho světa
jako domů.

Kde jsem já sám?
Bůhví,
kde jsem se ztratil.

Nehledejte mě,
sám sebe nenajdu.
Opustil jsem svůj život,
jsem pryč ...

Vykopu si hrob,
ulehnu,
utonu
sám v sobě.

První učitel

Z obrovské dálky,
z pradávných časů,
přišel mě navštívit
první učitel.

Zaživa
nepřijel.
Nedal jsem,
co jsem měl...

Padl a leží
s bradkou, stojanem...

Kdo vraždil?
Proč?
Účty s rabínem?
Přišli se rozloučit
až sem.

Dohasla lampa,
mlha,
mrtvý dům.

Chrámové dveře,
křížem kůl.
Portréty
zdejších Židů,
podestýlka,
zem...
nedojdu klidu,
nebyl jsem
jeho
andělem.

Obraz

Kdyby tak slunce svítilo v noci!
Spím,
smočený v barvách
ve své posteli z obrazů
a ty mi nohou ucpáváš ústa,
nedáš mi nadechnout,
dusíš mě.

Budím se v bolestech
probouzejícího se dne
s nedodělanou nadějí,
kterou musím ještě provést v barvách.
Běžím nahoru k uschlým plátnům,
tam,
kde jsem od rána rozpjatý jako Kristus.
Přibívám se ke stojanu.

Cože?
To že je můj konec?
Ale obraz ještě není hotov,
všechno v něm jiskří
a bublá,
jeden tah modrou,
pak zeleň
a trochu rudé.
Barvy jdou k sobě,
už se uklidnily.

* * *

Slyšíš mě,
mrtvé lůžko,
vyprahlá trávo,
lásko,
cos mě opustila
a co jsi znovu přišla,
poslyš,
co ti řeknu.

Přišel jsem pro tvou duši,
potřebuji tvůj život,
dopíjím zbytek
tvých dní.
Přecpal jsem se tvou lunou
i snem
o tvé nevinnosti
jen proto,
abych byl tvůj anděl
a mohl tě chránit
jako dřív.

Tolik let

Čas od času zatoužím zavolat.
Přání mi stoupá z duše
a ulpívá na rtech slovy modlitby;
kéž by rozkvetly růže
až ke mně přijdeš.

Chtěl bych někoho prosit
až se po třetí vzbudím,
aby zas v noci
byla taková krása,
abych tě nahý
hledal jako blázen.
Kde jsi?

Právě jsem procitl
ze spánku –
trval tolik let.
Ještě včera
jsem tě líbal
jako omámený
a tys mě uspávala
ve svém objetí.
Létali jsme
od jednoho stromu k druhému
a já jsem tě hledal.
Kde jsi?

Podzim a zima,
jaro a léto –
mne stále ženou vpřed.
Ale kam?
Pořád ještě držíš v rukou
čerstvou kytici
z těch dávných let
mého mládí,
ještě se houpe a čeká
na svatební noc.

V mých rukou nezůstalo nic,
jen moje roky,
pokryté prachem.
Znovu tě hledám –
Kde jsi?

Každý den
z toho množství mých dní
naléhá,
spěchá,
aby už byla noc,
stále jen vpřed –
ale kam?

Chci to – i nechci.
Už jsem se připravil,
složil jsem křídla,
aby se roztáhla –
abych tě zachytil
cestou k nebi.

A po celou dobu
co se vznáším
tě hledám.
Kde jsi?

Mé ruce chtějí
malovat svět,
odkud jsi odešla tak záhy.

Věřím,
že moje duše i rty
ti donesou
modlitbu.

Můj sen stéká z obrazů
k tvým nohám.
Kde jsi?
(1960–65)

Moje slovo

K čemu jsou moje slova?
Kdo na světě změnil život
slovem?
Ani Mojžíš,
Shakespeare,
ani Dante.
Nevím,
jak bych měl mluvit.
Můj hlas mizí v poušti.
Slyším ho jen já
a ty.
Díváš se
do mé tváře,
jsi cesta,
po níž odcházejí
moje pochybnosti.

Jsi ozvěna mé lásky.
Jsi rozpustná v té modři,
tvář ti rozpíjejí
všechny barvy.
Budu tvá oběžnice,
dokud budu žít.

Země mi ubíhá
pod nohama,
nese mne
dnem i nocí
v poduškách křídel.
Sladký a hořký je můj sen.

* * *

Kdy přijde můj čas,
kdy roztají jako svíce?
Kdy se s tebou setkám,
kdy najdu svůj nepoznaný klid?

Nevím,
jdu nebo stojím?
Nevím,
kdo jsem.
Nevím,
jak žít
s mou duší a hlavou.

Má mrtvá matko,
pohled,
jak zapadá tvůj syn,
jak jeho slunce mizí
v němém temném modři.

Básně jsou otištěny s laskavým svolením nakladatelství Oftis, vydavatele publikace *Krajiny duše. Výbor z Chagallovy básní* (2016).

Danuše Kšicová (1932–2017), vysokoškolská profesorka a rusistka. Svoji pedagogickou dráhu spojila s brněnskou Masarykovou univerzitou. Autorka a spoluautorka řady knih a odborných studií. V souvislosti s Markem Chagallem je třeba zmínit především její stať „Poetika Chagallových obrazů“, dostupná na https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/103484/1_SlavicaLitteraria_12-2009-1_5.pdf?sequence=1.

Vánoční

JAN ČEP

Jsme opět všichni spolu o této vánoční noci, všichni přítomní i vzdálení, živí i mrtví. Všechny cesty země jsou dnes plny putujících postav, všechny mají stejný cíl. Nemusíme se držet za ruce, abychom se cítili blízko jeden druhému; nemusíme si vidět do tváří, abychom věděli, kdo je vedle nás; nemusíme říci ani slova, abychom věděli, nač druhý myslí, co se v něm děje.

Sotva jsme překročili práh, obklopila nás blahodárná tma, tma podivuhodně živá, plná hlasů a proniklá skrytým zářením. Kolikrát jsme šli v životě touto cestou, od té první půlnoční, na kterou jsme směli jít poprvé s dospělými. Klopýtali jsme trochu ve zmrzlých kolejích nebo se bořili do sněhu – někdy také do bláta –, po obou stranách pole hluboce dřímající, ale zároveň podivně bdělá, s temným obrysem lesa na okraji oblohy. Hvězdy zářily záhadně, jako by nám nesly jakýsi vzkaz, jako by klenuly nad našimi hlavami tajemný prostor, jehož střed je blízko; jako by se chtěly všechny shluknout kolem něho, jako ohromný včelí roj, který se usazuje kolem země jako na větvi stromu. A najednou vyskočilo za svahem světlo nad kostelní branou, a zvony se rozezvučely od země k hvězdám, zblízka i zdaleka, ze všech farností, vesnic a měst, od počátku až do konce věků.

Kolikrát jsme šli tou půlnoční cestou od oné první vánoční pouti! Srdce bývalo těžší a bolavější, duše plná zmatků, hvězdy a zvony přicházely z velické dálky. Marnotratný syn hledal nesnadno šlépěje svého dětství na cestách přece tak známých, na světě jediných!

Jako by se propadaly vrstvami času a zkušeností, jako by se k němu nechtěly znát. Ještě včera okolo

něho hučelo město, řinčely tramvaje, spěchaly uzavřené tváře bez tajemství. Jak to všechno vměstnat do tohoto úzkého prostoru, jak unést břímě, které přilehlo k ramenům!

Osobní dramata nám často v mládí zakrývají obzor. Netušili jsme, jaké propasti se jednou rozklenou v našem světě, od východu k západu, od severu k jihu, mezi hvězdami a zemí; že cesta od srdce k srdci bude musit překračovat vzdálenosti mnohem závrtnější; že jedni budou násilím vzati, a druhí ponecháni; že se budou pohybovat v davech, ale s nedůvěrou jeden k druhému, skrývajíce lásku i bolest, víru i naději.

Musili jsme se dožít našeho času, abychom zakusili hloubku skutečné samoty, mráz nenávistných očí, zlobu úmyslů, krutost převrácených slov, patos falešných proroků, cynický smích herodesů. Čí srdce by nezakolísalo, když se zdá celá země přikryta tmou a všechny cesty obsazeny strážemi nepřítelů?

Drazí přátelé, každá tma je hlubokou studnou světla, každá samota semenem přátelství a lásky. Dnešní naše noc je táž, do které padlo světlo přes práh betlémské stáje, kterou se rozezvučel slavný zpěv andělského poselství. „Když byly všechny věci ponořeny v hluboké mlčení a noc urazila polovinu cesty na svém běhu...“ Všechny noci stvoření, všech čas lidského osudu se shlukuje kolem tohoto tajemného jádra, a opět se z něho rozvíjejí až do konce věků, až k oné nepředstavitelné hranici, kde je vstřebá světlo věčné Přítomnosti. Do té doby jsou svět a lidské dějiny ve stavu ustavičného zrodu, ustavičného kypění a růstu. Dnešní událost je vložena do jejich lůna jako nesmrtelný kvas, který má

nadzvednout a proniknout všechnu látku stvořeného světa, látku všech lidských životů od začátku do konce. Temná minulost kmenů a národů, které zanechaly stopy své pouti na stěnách podzemních jeskyň, je v ní obsažena právě tak jako všechny dějiny psané, všechny kultury známé i neznámé; jako naše přítomnost, jako nejistá a nedohledná budoucnost celého lidského pokolení!

Vy, jejichž dnešní cesta je vroubena posměšnými tvářemi a zasypána výhružnými výkřiky, vy, jejichž kostel je třeba zavřen tuto noc a zvony němé – vy všichni jste účastníky velikého společenství, z kterého vás nemůže nikdo vypudit. Jsou ho účastní i ti, za kterými jsou zavřeny už léta dveře vězeňských cel a na něž myslíme ustavičně, ve spaní, ve bdění; jsou ho účastní – byť proti své vůli nebo s touhou sotva vědomou – i ti, kteří otočili klíčem v zámku, i ti, kteří se starají, aby nemohl jít každý, kam by chtěl, aby nemohl dělat, myslet a mluvit, co by chtěl.

Po všech cestách země se dnes hrnou proudy poutníků k místu, na kterém se zrodila Naděje světa. Známí i neznámí, mrtví, živí i nenarození tvoří

velikou bratrskou jednotu. Jsme všude s nimi a oni jsou všude s námi. Nic je nemůže zastavit, závory žádných hranic je nedonutí k návratu. Zvony Svatého Petra v Římě a zvony pařížské Notre Dame se rozléhají pod nebem vítězně rozklenutým a jejich zvuk se slévá s plachým hlasem farnosti světa.

A tu překročuji i já opět rodný práh a cítím se obklopen blahodárnou tmou. Mám vás všechny s sebou, moji milovaní. Slyšíme za sebou kroky a hlasy těch, kteří se trochu opozdili. Nemusíme se rozmýšlet, nemusíme hledat cestu. Nejprve vpravo okolo lip a potom mírným svahem ke kříži, a odtamtud je už vidět světlo, které nikdy nezhasne. A vtom se rozezvučely zvony, zvony naší Notre Dame. Slyšíte je, moji nebožtíci – vždyť ležíte tak blízko, hned za kostelem?

Narodil se nám dnes Spasitel – nám všem!

Původně otištěno v časopise *Nový život* (Řím) 15, 1963, č. 12. Ukázka z knihy Jan Čep: *Meditace*, která vyjde v CDK koncem tohoto roku.

Jan Čep (1902–1974), spisovatel, esejista a překladatel.

V nakladatelství CDK dosud vyšlo



Objednávky na adrese: CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel.: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz

S básní já vstávám, s básní já usínám (a tak trochu tuším, že v tom nejsem sám)

DANIEL PODHRADSKÝ

Poesii číst, poesii psát, poesii žít, poesii žít. Poesie je mým denním údělem, ne, nepíšu, nýbrž čtu, vydávám, tedy rediguji, sázím, grafické úpravy a obálky tvořím, básníkům i básním na míru, dle přání a touhy. O peníze skoro jako čítankový básník škemrám, peněz se mi nedostává. Čtvrt století s poesii, více jak sto sbírek vydaných, nejvíce a nejlépe českých, to citlivého člověka poznamená. Básně se mi vpily do života, ano leckdy s básní vstávám.

Goethe ve své nadoblačné velikosti prý poznamenal: *Každý by měl denně poslouchat trochu hudby, přečíst nějakou báseň, podívat se na dobrý obraz a pokud možno říci několik rozumných slov.*

Já se domnívám, že každý člověk by se měl za život pokusit napsat jednu dobrou báseň, a pokud možno se tomu moc nedívat. Já se básně snažím vydávat, jsem takovým průtokovým ohřívačem, takové praktické Dražice české poesie nebo třeba Tatramat.

První mnou vydanou sbírkou bylo *Snoubení nebe a pekla* Williama Blakea, v nádherném Bablerově překladu, který předčil své následovníky. Oni jsou přesnější, důslednější a, ach!, o to méně básníví. Probíhalo to nějak takhle:

Přišel ke mně Anděl a pravil: „Ó bédný bláhový mladíku! Ó hrůza! Ó děsný stav! Pohled' na to žhavé, pálicí vězení, jaké si pro sebe na všechny věky připravuješ, k němuž spěješ takovýmto způsobem.“

Řekl jsem: „Snad budeš ochoten zjevit mi můj věčný úděl, pohlédneme naň spolu a uvidíme, zda tvůj úděl či můj je žádoucnější.“

I vedl mne tedy stájí a kostelem a do kostelní krypty, na jejímž konci byl mlýn: prošli jsme mlýnem a přišli k jeskyni: točitou slují dolů jsme tápali svou únavnou cestou, až se pod námi objevilo prázdné nekonečno jako spodní nebe; my pak drželi jsme se za kořeny stromů a viseli jsme nad touto nekonečností; i pravil jsem: „Prosím, svěťme se tomuto prázdnu a přesvědčme se, zda také zde je prozřetelnost: neučiníš-li tak, já učiním.“ On však odpověděl: „Neodvažuj se, ó mladíku; zůstaneme zde, a ty dobře dbej svého údělu, jenž se ti zjeví, jakmile mine tma.“

(*Snoubení nebe a pekla*, Pamětihodná vidina, přeložené Otto F. Bablerem, bylo vydáno jako I. svazek edice Plamen nakladatele Č. Berana v Olomouci v roce 1931, posléze Dauphinem v roce 1994)

Ano, téměř takhle to bylo, co jsem se upsal básním, básníkům, leckdy i básnírkám, dbal jsem a dbám svého údělu, držím se za kořeny stromů, snad.

Krátce po vydání Blakea mi však Viktor Šlajchrt řekl, že jsem amatér (ale až jindy doplnil, že v tom nejlepším slova smyslu – od *amare*, milovat, činit s láskou a v lásce). A já jako pravý amatér – v tom

přeneseném slova smyslu – jsem se bohovsky našel. Vše jsem ale při práci na jeho básnické sbírce pochopil, a mně zůstalo být hrdým amatérem, a to nejen ve vydávání poesie, a na tomto svém přesvědčení trvám i při psaní této rozpravy. Nezbyvá než citovat autora, který mi určil místo na této zemi poesie.

* * *

*Jde prase, jde.
Je černé, beztvaré a bledé.
Odkudsi kamsi jeho cesta vede
a končí kdoví kde.*

*Jde prase. Oblak růžový
valí se šedí mračen,
ostrov, jenž hledá ostrovy,
aby je zmácel pláčem.*

*Odkudsi kamsi prase jde,
rochá se k lidem šírou zemí,
k těm šťastným i k těm ublíženým.
Odkudsi kamsi... Vždycky zde.*

*Jde prase. Těžkým krokem duní
po pavučinách cest.
Čeká naň ostrá čepel luny
a zuřivý hlad hvězd.*

(Viktor Šlajchrt: *Pomalý pohyb*, Část II.,
Přežívání, Dauphin 1998)

Prase, ano, dvojcasé prase s lvíčkem na prsou,
tak si ho představuji, děkuji, Viktoro! Býci jsou
však také dobří, i s ocasy nerozeklanými, vrabce ne-
vyjímaje.

BRIGGFLATTS

Son los pasariellos del mal pelo exidos
(Vrabci se opeřují.)

I

*Chvástej se, něžný tenore, býku,
opěvuj madrigal řeky Rawthey,
každý oblázek je částí
pozdního jara na pustých kopcích.
Tanči na špičkách, býku,
černý proti hlohu.
Směšně a krásně
pronásleduj tyčící se stíny
od rána do poledne.
Květy jsou na býkové srsti
a v celém údolí
se brázdy plní květy hlohu
a vystylají cestu slepýšům.*

*Kameník buší kladivem
v rytmu skřivaniho trylku,
naslouchá, zatímco mramor
odpočívá, pokládá vodní váhu
na hranu písmena, jež teše,
konečky prstů zkoumá,
až kámen vysloví jméno,
které nikomu nepatří,
snad jen muži, jenž
již dávno zahynul.*

*Ubohý skřivane,
marně se snažíš vzlétnout!
Jemný úder kladiva říká:
On leží v hrobě a my
se také rozpadáme.*

čili

*Brag, sweet tenor bull,
descant on Rawthey's madrigal,*

*each pebble its part
for the fells' late spring.
Dance tiptoe, bull,
black against may.
Ridiculous and lovely
chase hurdling shadows
morning into noon.
May on the bull's hide
and through the dale
furrows fill with may,
paving the slowworm's way.*

*A mason times his mallet
to a lark's twitter,
listening while the marble rests,
lays his rule
at a letter's edge,
fingertips checking,
till the stone spells a name
naming none,
a man abolished.*

*Painful lark, labouring to rise!
The solemn mallet says:
In the grave's slot
he lies. We rot.*

(Basil Bunting: *Briggflatts*, přeložil Petr Mikeš,
Dauphin 2000)

Basil Bunting pro mne byl zjevením, poesie skutečně jako mramor, v romantických kulisách se odehrává ohromné dantovské drama. Však i tolik zmiňovaný a o to méně čtený Ezra Pound ho považoval za svého žáka, mimo to že byli dlouholetí přátelé. V době, kdy jsem vydával Buntinga a jiné bilingvy, byl jsem mylně přesvědčen, že vrchol poesie se nachází v jazycích cizích, za kterými naše rodná čeština jen tak v převodech pokulhává, pinoží se. Seifert a především Holan již odešli ze scény a ano, tam na západě i jinde, tam se odehrává ten pravý

literární ráj! Ano, ano, amatér, amatér nepoučený vzhlížel za kopce nevidá krajinu blízkou. Neznal pořádně Diviše, neznal pořádně ani Hejdu, ostatní básníky tehdejší doby nechápavě míjel nebo se s nimi chápavě probíjel bary plnými tehdá kurev a chlastu. Amatér. A od těch dob vyšlo více jak sto sbírek, kdo by to počítal, první Blake, kdože to byl poslední, zatím poslední Radovan Jursa, který nejenže básně píše, ale i básníkům na požádání mění orgány, aby zůstali plně funkční, ti básníci, poněvadž Radovan je kardiochirurg, transplantátor, muž z Ostravy, básník z Ostravy.

KREVEL

*Máš na rtech plátky rzi
trubka je plná hlíny
a dásně bez nátisku
půl na půl
řezníci pijí telecí krev
košťýře bokem
opřené o cihlovou zed'*

(Radovan Jursa: *Mezzovoce*, Dauphin, 2019)

S poesii jsem se tedy učil žít, otázek však neubývalo, jak to tak chodí, ale přibývalo. Správná odpověď na otázku (dle Douglase Adamse zní odpověď 42) byla stále k dispozici. Jen formulace otázek byla vágní. A k nim se vážou básnické příběhy, kterými snad odčiním téměř básnickou sebestřednost omezenou na nakladatelství Dauphin, se kterou jsem dosud v textu nešetřil. Tak tedy:

Rok 2019. V jistém menším měšťě na jistém poměrově větším knižním veletrhu jsem potkal jisté zahraniční bohemisty, velmi milé lidi. Slovo dalo slovo, sklenka následovala sklenku, a já byl okouzlen češtinou vykvetlou v dosti od sebe odlehlých koutech matičky Európy. Padala jména českých spisovatelů, padala i jména pisálků. Bylo patrné,

že oba se pohybují po české literární scéně s grácií, znají, vědí a chtějí vědět ještě víc. Zkrátka od Bajaji přes Radko Pytlíka k Haškovi a zpět, Ajvaze nevyjímaje, Viewegha taky zmíníme a o tom Reinerovi, jo, to jsme už taky slyšeli. Něčeho se mi však nedostávalo, nepadlo jméno jediného básníka. Po hodinové disputaci se došlo k závěru, že víno došlo a že soudobá česká literární tvorba nestojí za překlad, natožpak zahraniční publikaci, a když, tak jen pro radost z přátelství a přátel. Nedalo mi to, objednal jsem další lahev a jal jsem se zmiňovat jména: Hruška, Janota, Srbová, Kolmačka, Chrobák, Hábllová... a ajajaj a nic a nic, a ani ta Feryna nezabrala. Bohemisté byli soudobou českou poesií nepolíbení, zcela panenští...

Ano, jistě, mohla to být náhoda, vždyť česká poesie je překládána, má své zahraniční obdivovatele, jsou tu drážďanské ceny lyriky, Pavel Řezníček byl v Paříži svého času slavnější než v Praze, dej mu pánbů nebe surrealistů, Borkovec Petr má své publikum v Germánii... Ale co když je to jen takové to, že si jen myslíme, co by si o nás mohli jinde myslet, když nemohou si nic myslet, protože česká poesie je všem všude, vlastně i v rodné Bohemii šumák, šumafuk.

A tak tedy zadumán odešel jsem obtížen pochybami a nápoji spát. Ale spát mi to ani posléze nedalo. Co to vlastně to čtvrtstoletí činím, v jaké disciplíně se vlastně pohybují, je snad mé snažení hodné průměru „hrát kuličky za Bangladěš“? Už se ani tak nejednalo o ony milé lidi s libozvučnou češtinou s přízvukem jemným jak aroma drahého parfému, kteří, ač milovníci – amatéři českého jazyka, byli poesií soudobou českou nepolíbení, už se jednalo o otázku neustále kladenou a stále odkládanou, neb odpovědi na ni znějí jaksi cudně, tiše, nebo naopak halasně (záleží vždy na nádobě, která je myšlenkou ozvučena). Otázku, kterou lze formulovat v několika otázkách – jaká je soudobá česká poesie, jak si stojí soudobá česká poesie v kontextu „světových literatur“, má vůbec soudobá poesie smysl a pro

koho má smysl? V neposlední řadě pak rouhačské – existuje vůbec ještě poesie?

Trochu břímě klást takovéto všetečné dotazy sám sobě, tedy člověku, který sice byl u zrodu mnoha sbírek, ale vždy jako amatér. Však jsem si je zdaleka nezodpověděl, pouze odpovědi načrtl, a to za využití živých postav – postav živých básníků.

Ivan Wernisch – ornament na chrámu, který nikdy nestál a ani nikdy stát nebude

Ivana Wernische jsem nikdy neviděl, neměl jsem tudíž čest s ním vážně a seriózně promluvit. Kdyby jeho existence nebyla mnohokrát potvrzena hodnověrnými očitými svědky, byl bych odkázán pouze na víru v expertní tvrzení, Ivan Wernisch by pak patřil do stejné kategorie jako subatomární částice – jejich existence je evidencí, i když není mnoho těch, kteří třeba takový elektron viděli. Vždy, když přišla na Ivana Wernische řeč, někdo u stolu okamžitě ožil a přesvědčoval mne: Vždyť tady před chvílí byl – on už odešel? Ani jsem si nevšiml. Nebo ještě lépe: Tady přece seděl, pohrával si s táckem, no vždyť jste na sebe celou dobu koukali a tlemili se. Ne, Ivana Wernische jsem nikdy neviděl, nikdy jsme se nepotkali, nikdy jsem se na něj netlemil. Ba co víc, nikdy jsem ani nepřijal přímé výzvy: Tak zajdem k Placákovi, on tam sedí, sedí tam totiž furt, ten Wernisch. Na to jsem taky neskočil.

Ivan Wernisch totiž ve mně probouzí paleozoologický strach, strach vycházející odněkud z prodloužené míchy, či snad dokonce i míchy páteřní. Bojím se v skrytu duše strachem, strachem z prázdnoty, *horror vacui* též zvaným. Strachem, že zde existuje něco, co je přece dostatečně zjevné, a já to přesto nevidím, a to něco je ve mně nahrazeno prázdňem, které budí hrůzu. A to něco je skvostný chrám české poesie, podobný ledovému zámku, který nechal v sobě v kámen ztuhnout své architekty, úctyhodný a mohutný ledový zámek, pevný ve svých základech, křehký, ale jistý

ve výšinách svých věží, impozantní v kráse portálů, jedinečný.

Chrám, který Ivan Wernisch celý život věrně zdobí jako sochař, malíř a štukatér, řemeslník zcela oddaný stavbě, která není. Ornamenty, balustrády, gargouille, vitráže, vše je jen Wernischovým dílem. Bohatost motivů odkazuje na samotnou krásu chrámu, ornamenty nesou desítky skrytých významů, chrliče chrlí obdiv a porty se neslyšně otevírají a zavírají, ovládány tajemným mechanismem, který sestrojil v úterý v 17.31 (prý kdysi na podzim) inu – Ivan Wernisch. A ty sochy, třeba:

PENTHESILEA

Nelze věřit člověku, který nelže.

*Třaslavá hlava s rudýma ušima vepře se viklala na
násadě
vidlí vražených do pytle mouky. Zdálo se, že se
Penthesilea
každým okamžikem rozpadne.*

*Ale její paže! Pětiprsté, útlé, souměrné, bílé, lehce
narůžovělé...,
na okamžik hadi, chvíli krky vodních ptáků,
pomalu se kývaly a svíjely se, když Penthesilea
poklepávala
tabatěrkou na mramorovou desku stolu, když
vybírala
cigaretu a ukládala ji do jantarové špičky.*

*Když přiblížila k cigaretě zápalku, vzplanul celý
Smíchov.*

*Penthesilea sedávala za oknem Zlatého pavouka
a my hoši
jdouce ze školy domů postáli jsme vždy před touto
kavárnou,
těž ne jeden zralý muž pněl tam strnulý a hleděl.*

*Penthesilea, jako by nikoho neviděla, jako by
neviděla
věčně deštivou smíchovskou ulici, upírala vypouklé
hnědé
oko na prázdnou zeď pivovaru.*

*Je to děsivé? Asi sotva. Snad trochu smutné – falešná
vzpomínka,
utkvělá již v mládí. Nevím. Měl jsem divné dětství,
jako ostatně kdekdo.*

*Jedenkrát jsem ji potkal na ulici. Penthesilea
vycházela z divadla
doprovázena skupinkou rozveselených
zlomyslníků,
mezi nimiž vynikal strýc Panšvel, který nesl
lucernu. Byl
to jen vzdálený strýc, pomocný úředník
Zemědělské
spořitelny, v mládí postižen křivicí, velmi
vzdálený.*

*Penthesilea mlčela, plandavé uši ji pleskaly po
tvářích. Byl
prosincový večer, ozval se kovový úder, odbilo
čtvrt, nevím
na kolik, protože ve tmě, která v té ulici panovala,
jsem nedohlédl
na věž. To jako bych si v paměti vybavoval přesně.*

*Ještě si vzpomínám, že návštěvníci divadla
rozšířili tehdy
po Smíchově píseň Jak ty mně, tak já tobě. Měla
pět, možná
šest nebo více slok, nikdy jsem se ji nenaučil celou,
pojednávala
o rozhňevaném opilci, který si rozbije pěst, když
tluče do zdi, do vlastního stínu.*

A hned vedle Penthesilee stojí a trochu se chichotá:

KULHAVÁ ANIČKA

Šílená bába jde! křičely děti a utíkaly se schovat. Na ulici zůstala jenom kulhavá Anička. Zavřela oči a čekala, až ji bába strčí do pytle.

Děti opatrně vylézaly z domů. Tak co, Aničko, chytila tě? Bála ses báby, bála, že ano? Vid', žes měla strach? vyptávaly se.

A začaly se posmívat: Jüüüü! Bála, bála, kulhavá Anička se bála! Nebála jsem se ani maličko, řekla Anička a otevřela oči. Bába mě chytila, jak vítr letěla, daleko, daleko, až do svůjho paláce nádhernýho.

A cos tam viděla?

Všecko jsem viděla. Byla v pytli malá díra, tou jsem se koukala ven. Tak pověz, cos viděla! To bys rád věděl, vid'?

A do třetice, svatá Cecilie chrám zdobí:

CECILIA

Ve škopku krásná Cecilia stála, jedna služka mydlila ji, druhá polévala, třetí ji kartáčem lechtala. Chichichachi chichichacha smála se Cecilia. Zaslechl to pán vzdálené země, seskočil s koně a přikryl Cecilii pláštěm.

A na nákolníku poblíž fortny je Ivanem Wernischem umně vysochán lesní bůh:

LESNÍ BŮH

O puklé ostění ve vjezdu do dvora se opírá vyvrácený patník, odrolený kámen s rohatou zvířecí hlavou. Oči bez zorniček poulí na zrezivělou pumpu, ke které po setmění kaštanář přivazuje svá pojízdná kamna.

Tak a teď jsem vyšel s pravdou ven, já ten důmyslný chrám nevidím a jiní, pokud vidím, nevidí, že ho nevidí, jinak by snad na to někdo Ivana Wernische upozornil, vždyť ho lze najít furt u toho Placáka v antikvariátu. Třeba Josef Kroutvor, ten by mu to měl říct, je to seriózní muž a Wernischovi to dluží. V *Nesetkání* k Josefu Kroutvorovi díky Ivanu Wernischovi

přišla na návštěvu Claudia Cardinalová. Kroutvor nebyl doma. Cardinalová našla pod postelí květovaný župánek a převlékla se do něj, napsala rtěnkou na okno Y love you, my dárlink, pak si vzala z dřezu nedopitou láhev čerta, vlezla do postele a čekala. Kroutvor nepřicházel. Cardinalová si z popelníku vybrala vajgla a kouřila. Ale popálila si prsty. Vajgl jí spadl do výstřihu, vyskočila a vytřepala ho. Kroutvor stále nepřicházel. Bůhví, kudy se fláká, vykašlu se na něj, řekla si Cardinalová. Svlékla župánek, hodila ho na lustr a oblékla si zase své šaty. Najednou začaly hořet peřiny, Cardinalová popadla hrnec s dršťkovou polévkou, vylila polévku do postele a peřiny uhasila. Pak ještě připsala rtěnkou na okno Tintili vantili! a odešla. Za chvíli se Kroutvor vrátil domů. Ten koukal!

(Veškeré sochy pocházejí ze sbírky Ivana Wernische *Penthesilea*, Pavel Mervart 2019, návštěva v *Nesetkání* pak z *Doupěte latinářů*, Petrov 1993)

To je tedy jeden pohled na soudobou českou poesii, chrám, který není, nebyl a nebude, přesto

opěvovaný a hojně nazdobený, slavený a uctíváný, nebo je to jedna z četných staveb Ivana Wernische, který prý je a bude a tady někde ještě před chvílí byl.

A pak též Borkovec, Petr Borkovec, ten skýtá řadu formulací otázek na odpověď znící 42.

Petr Borkovec – milovník gest a zvyků nobility, která už dávno není

CO KVETE NA ZAHRADĚ V LÉTHĚ

*Eispneómenos aéras.
Anámixi ygroú kai vlénas.
To neró den einai pléon neró.
Epimelitírio.
Systatiká. Thánatos.
Neró. Sepse.
Simeío.
Aqua, corpus, aqua.
Allagés se óla:
ta ydátina sómata,
thermokrasía sto diástima,
ta nýchia, ta chéria, to chróno.*

Píše Petr Borkovec v *Herbáři k čemusi horšímu*, Fra, 2019. Ano, otázka je to pregnantně formulovaná, ani ne tak srdce botanikovo zajásá (v mládí jsem pěstoval botaniku, je to krásný koníček, ale vbrzku mne zarazila absence krásných děv na floristických kursech, a jelikož tyto se vyskytovaly vždy v barech, věnoval jsem se napříště barům, ne rostlinám) jako srdce milovníka cizího výraziva, především však v neexistujících jazycích. George Steiner, tento multilingvní génius, uvažuje, jak je možné milovat v cizích (rozuměj jiných) jazycích. Blixa Bargeld se ptá: *Kann ich in einer anderen Sprache küssen?* Petr Borkovec však básní v jiných jazycích, básní a je to dobré, lepší než dobré.

PODZIM SONET

*Listy se vzpřimují, svinují, hnědnou,
na rubu mají černé puchýře,
jsou mírně vkleslé, černé polštářky
zahnívají a zůstávají viset.*

*Prstence, čárky nebo mozaiky
na listech, které hákovitě duří;
čepele listů s karminovým lemem
a jejich žilky černé, vodnaté.*

*11 Na listech skvrnky s hnědým středem, lemem
10 nerovnoměrně rozprostřeným; líc
11 moučnatí, bělá*

*10
11
10*

*Listy zasychají a opadávají.
Listy odumírají.
Olivově zelené, později hnědočerné skvrny na listech.
Moučnatý, bělavý povlak na líci i rubu listů.
Ložiska na listech.*

Popisy rostlin, anatomie, morfologie, výpisy druhů podivuhodného hmyzu, opis Erbenovy *Kytice* jako báseň, opis jako popis, popis jak originál. Krása neexistujících světů, Italo Calvino viděl neviditelná města, Borges, ten toho ale viděl! a věděl!, ale Borkovec systematizuje, vytváří herbář či entomologickou schránku neexistujícího světa, píše o něm neexistující básně, které se vzdáleně zrcadlí v oněch skutečných existujících, vyšlých ve sbírce zvané *Herbář*. Člověk, kdyby neznal vážnost autora, mýsl by si, že se jedná jen o jistou hříčku, sbírku anekdot, koho by to ten Borkovec tak mohl připomínat? Že by Wernische? – ach ne, ten přece nemá smysl pro humor, ale to Borkovec přece

také ne... A tak ne, autor precizně systematizuje nikdy nestvořený svět, že by podobnost s výzdobou neexistujícího chrámu byla čistě náhodná? Ach ta česká poesie. Lze však psát poesii v jazyce, který postrádá tradici trubadúrů? V jazyce, v kterém nebyla složena téměř žádná dvorská báseň? V jazyce, který nebyl nikdy jazykem kurtoazie? V jazyce, který je a byl jazykem pekařů, stolařů, výčepních a hostů, jazykem berních úředníků, grantových formulářů a exekutorských komor? Kde pobrat onu noblesu nobility, která už dávno není, avšak poesie ji skrytě žádá, vždyť i Jirous, který k čuráku či zmrdu měl vždy velmi blízko, byl skrytá tajná nobleska. Petr Borkovec, ona skrytá nobilita soudobé poesie, si noblesu sobě vlastní vypsal, avšak v jakési vzdálené ozvěně, vzpomínce, krátkém ranním snu, ze kterého zbyde jen letmý pocit a hřejivé teplo. *Lido di Dante* je oním popisem čehosi, co odkazuje v náznaku na něco, co kdysi bylo naší noblesou i nobilitou, co všichni ve skrytu duše bráníme a chráníme, protože to nikdy neexistovalo.

*Jsem ti nevěrný v hotelu Zelená perla v Milano
Marittima, ale mé spoléčnice jsou věci: table vana;
vanity kit na polici pod zrcadlem; trezor ve skříní,
uvnitř vypolstrovaný a páchnoucí, s návodem
k použití až vzadu v hebké tmě; zadržovací*

*laundry bag s ceníkem praní a žehlení, do něhož
se boříš, ale nikdy se ho nedotkneš; minibar
s nehorázným minibar bill vzdychajícím rozkoší
(hraje to, ale právě ta faleš je slast); postel se slanou
pralinkou uprostřed polštáře; zdobně ohnutý konec
toaletního papíru spuštěný přes nástěnné stříbrné
pouzdro se sáčky na cokoliv chci. A já chci. Vana
v krajkováném overalu s otvory, už mature, ale tak
statná a pořád hezká. A – při vši sprostosti – tolik
vášnivých i starostlivých hlubokých polibků!*

A lze psát poesii v jiném jazyce než italštině a provenšálštině? A lze umřít, umřít prostě, umřít smrtí v Benátkách na Lido di Dante? Odpověď zní 42, otázky pak klade poesie. Odpověď na mé otázky, které si díky oněm dvěma milým zahraničním bohemistům kladu, otázky o smyslu soudobé české poesie, otázky o smyslu a vůbec, mi zatím pouze rámuji dvě ne nepodobné a nenáhodně vybrané postavy živých básníků. I budu muset podniknout další soukromá pátrání, zkoumání dalších živých je tedy dále nevyhnutelné.

Daniel Podhradský, platonický milovník poesie, v roce 1994 založil nakladatelství Dauphin. Žije na polosamotě u pololesa pod hradem Landštejn, kde provozuje nakladatelskou praxi polosám již téměř dvacet let.

Časopis Kontexty vychází i online

Časopis *Kontexty* je nyní dostupný i v elektronické podobě na portálu **Alza.cz**.
Můžete zakoupit kterákoli čísla od roku 2009 i celoroční předplatné.

Celoroční předplatné aktuálního ročníku (6 čísel)	300 Kč
Cena jednotlivého čísla aktuálního ročníku	60 Kč
Cena jednotlivého čísla archivního ročníku	40 Kč
Cena celého archivního ročníku (6 čísel)	200 Kč

Předplatitelé tištěných *Kontextů* mají přístup ke všem číslům aktuálního ročníku i k celému archivu zdarma. Unikátní kód je možné získat na adrese: objednavky@cdk.cz



alza media

www.alza.cz

Rejstřík ročníku 2019

Příjmení, jméno: název článku, číslo/strany

Editorial

Hanuš, Jiří: Alain Finkielkraut, 2/2
Hanuš, Jiří: Chvála předsudků, 4/2–3
Mikš, František: Listopad 1989 a tíha svobody, 5/2–3
Mikš, František: Vzpomínka na Rudolfa Kučeru a *Střední Evropu*, 1/2
Mikš, František; Dvořák, Petr: Co vypovídá kauza Rogera Scrutona o dnešní době, médiích a politice, 3/2–5
Redakce: Editorial, 6/2

Texty

Ackermanová, Galia; Lara Philippe de: Ukrajina, Evropa a památka *šoa*, 1/16–23
Balík, Stanislav: České volby do Evropského parlamentu 2019, 3/6–10
Balík, Stanislav: Vlastenectví v pojetí Bohumila Staška: dnešní pohled, 6/34–39
Balík, Stanislav; Fiala, Petr: Sté výročí Masarykovy univerzity, 1/54–58
Bártl, Lukáš: „Obdivuji se přírodě, její dokonalosti a její proměnlivosti.“ Pozapomenutý brněnský fotograf Adolf Rossi, 1/70–81
Bayly, Christopher A.: Zrod moderního světa: národ, umění a imaginace, 1/24–36
Belting, Hans: Co je německé umění, 6/45–48
Bendová, Kamila; Duka, Dominik; Marco Petrová, Jana; Palouš, Martin; Štěpánová, Bára; Vondra, Alexandr Listopad 1989 včera a dnes. Mánesovská setkávání, 5/11–20
Brague, Rémi: Bůh jako gentleman, 3/37–43
Cohen, Nick: Populismus, nebo spíš moderní extremismus?, 4/9–13

Čep, Jan: Vánoční, 6/86
Demetz, Peter: Diktátoři v kině: Lenin, 5/67–77
Ducháček, Ivo: Naše chyby v poválečné republice, 5/32–35
Dvořák, Petr: Přímá volba prezidenta, přímá cesta k chaosu, 4/4–8
Epstein, Joseph: Hrozba politické korektnosti, 6/3–9
Epstein, Joseph: Stefan Zweig, Evropan, 4/34–41
Fiala, Martin: Hollywood pod vlivem levicových ideologií, 5/89–92
Fiala, Martin: Kniha, která Trumpovi rozumí. *The Case for Trump*, 4/64–69
Fiala, Petr; Mikš, František: Konzervatismus dnes: návrat k člověku a jeho místu ve světě, 2/3–12
Foletti, Ivan: Hans Belting: historik umění propojující kultury a světy, 6/40–42
Furedi, Frank: Konec tradice? Proč dospělost závisí na autoritě minulosti, 3/17–22
Hadjadj, Fabrice: Apokalypsa jako milost, 2/34–38
Hanuš, Jiří: Historie není jenom paměť! Na okraj zakládání nových paměťových institucí, 5/36–38
Hanuš, Jiří: Kdo se bojí Jordana Petersona?, 3/66–67
Hanuš, Jiří: Příprava na totalitarismus. Krizové desetiletí 1938–1948, 3/32–36
Hejkalová, Markéta: Co má společného Reinhard Heydrich a světový PEN klub?, 6/49–53
Hošek, Pavel: Setonovo evangelium lesní moudrosti a česká duše, 3/44–50
Chagall, Marc: Anděl nad střechami. Z básní. Parafráze z ruštiny DANUŠE KŠICOVÁ, 6/80–85
Johnson, Daniel: Můžete milovat Evropu, ale zároveň kritizovat EU, 1/3–8

Johnson, R. W.: Británie a evropské integrační úsilí – problematický vztah, 2/13–21
Karlłowicz, Dariusz: Restart, nebo revoluce?, 6/10–20
Kohoutová, Kristina: Brněnské návraty – tři rodiny, čtyři kontinenty, 2/60–61
Kopeček, Lubomír: Za svobodou přes komunistické Československo. Východoněmečtí uprchlíci v Praze a zhroutení komunistického režimu, 5/21–28
Krouťvor, Josef: Společné počátky české státnosti. Naše tradice cyrilometodějská a svatováclavská, 6/28–33
Low-Beer, Daniel: „Proč se nezeptáš na směr, ani když už ses ztratil?“ Ukázka z knihy Daniela Low-Beera *Archy*, 2/51–59
Mazal, Tomáš: Terst: daleko odkud a zpět. Claudio Magris – 80 let, 2/78–82
Mezei, Balázs M.: Thomas Molnar a jeho místo v americkém konzervatismu, 5/39–49
Mikš, František: Beltingovy úvahy o Němcích a jejich umění, 6/43–44
Mikš, František: Krása je příslibem štěstí. Pierre Bonnard a chvála aktu, 4/78–92
Mikš, František: Toužit po ráji, vstávat na budík! Vzpomínka na básníka Karla Křepelku (1946–1999), 3/53–56
Mikš, František: „Umělec rozpolcený jako broskev.“ Několik poznámek k malířskému dílu Marka Chagalla, 6/60–69
Mlejnek, Josef jr.: Boj o duše, nebo politická válka? Pravoslavná církev Ukrajiny sice obdržela autokefaliu, pravosláví se však kvůli tomu ocitlo v rozkolu, 2/22–33
Mlejnek, Josef: Loučení s Františkem Derflerem, 4/29–33
Molnar, Thomas: Zlá vláda, 5/50–59

Munzar, Jiří: Ilse Tielsch – básnířka a kronikářka jižní Moravy, 1/82–87
 Musil, Roman: Příběh Kubištova *Paridova soudu*, 4/70–77
 Nekola, Martin: Ivo Ducháček: Hlas z Ameriky proti komunismu, 5/29–31
 Nekolný, Bohumil: Historie a osobní dějiny, 4/22–24
 Nekolný, Bohumil: Kulturní hodnoty a politický systém, 3/23–31
 Obrtlík, Jan: Mies van der Rohe 1886–1969. Půlstoletí od úmrtí jedné z otcovských figur modernismu, 6/21
 Paul, Jan: Alois Toufar, pedagog a dosud nedoceněný umělec, 3/86–96
 Paul, Jan: O vysokém uměleckém školství na AVU a VŠUP v Praze, 5/78–88
 Rokita, Jan: Zář 1939 a polská politická existence, 4/14–15
 Ryčlová, Ivana: Na zelených koních Marka Chagalla, 6/69–79
 Ryčlová, Ivana: S jiskrou v oku a se stoletím za zády. Vzpomínka na Jiřího Honzíka, 2/83–88
 Šiklová, Lucie: Karel Šlenger: Ženy a květiny, 3/71–78
 Šiklová, Lucie: Piš krví a zviš, že je duchem. Karel Šlenger (1903–1981), 3/68–70
 Šlenger, Karel; Tichý, František: Osamělí běžci na jedné trati. Z korespondence Karla Šlengra a Františka Tichého, 3/79–85
 Štaif, Jiří: Modernita a pocit společenské krize: Masaryk, Bráf a Bakule, 4/16–21
 Švábenický, Jan: Italský western ve stopách marxistické ideologie, 2/62–71

Švanda, Pavel: Kdo po Babišovi?, 3/11–16
 Švanda, Pavel: Krátce, 1/37–43
 Tučková, Lucie: Listování básnickými sbírkami Miloše Doležala, 2/93–97
 Uhde, Milan: Když promluví ulice..., 5/4–10
 Volf, Zdeněk: Zahlédnout sluchem. Sylvie Richterová: *Slyšet obrazy*, 1/101–102
 Vondráček, Jiří (ed.): U Medků. O setkávání přátel v bytě bratří Ivana a Mikuláše Medkových, 1/59–69

Rozhovor

Hanuš, Jiří: Ty jsi sladkost, a já jed... Fridrich Bridel (1619–1680). Rozhovor s HANOU BOČKOVOU, 4/42–46
 Hanuš, Jiří: Zásadová solitérka české politiky. O Heleně Koželuhové. Rozhovor s MICHALEM PEHREM, 4/25–28
 Hloušková, Kateřina: „O tom, že je naše rodinná historie pozoruhodná, jsem věděl již od mládí...“ Rozhovor s DANIELEM LOW-BEEREM, 2/45–50
 Mlejnek, Josef: Kulturní elity promarnily svůj vliv. Rozhovor s BOHUMILEM NEKOLNÝM, 2/72–77
 Mlejnek, Josef: Politika mě zajímá, ale zůstanu filosofem. Rozhovor s DARIUSZEM KARŁOWICZEM, 5/60–66
 Robinson, Peter: „Kdo ví o životě Josifa Stalina více, než věděl sám Stalin...“ Rozhovor se STEPHENEM KOTKINEM o sovětské kolektivizaci a teroru, 1/44–53

Robinson, Peter: Čekání na Hitlera. Druhá část rozhovoru se STEPHENEM KOTKINEM, 2/39–44
 Supínska, Agata: Zdravá Evropská unie je v zájmu všech. Rozhovor s politologem PRZEMYSŁAWEM ŻURAWSKÝM VEL GRAJEWSKÝM, 1/9–15

Básníci čtou básníky

Hayek, Elkan: Básník to ví a zná, 1/88–92
 Vilém, Hynek: Pod sněhem už klečí květy připravené ke startu, 1/93–100

Vaši nejmilejší básníci?

Filip, Aleš: Polibek na cestu, 3/61–65
 Hanuš, Jiří: Soběstačná hudba, 2/89–92
 Kudrna, Pavel: Proposlouchat se..., 5/93–98
 Podhradský, Daniel: S básní já vstávám, s básní já usínám (a tak trochu tuším, že v tom nejsem sám), 6/88–95
 Ryčlová, Ivana: Tisíce lesklých střel, 4/56–63

Poezie

Bridel, Fridrich: Co Bůh? Člověk?, 4/47–48
 Honzík, Jiří: Z básní, 2/86
 Janota, Vít: Vzestup a pád říše stínu, 6/54–59
 Král, Petr: V srsti, 4/49–55
 Křepelka, Karel: V ráně poslední prsty noci..., 3/57–60
 Slíva, Vít: A jako by právě tu, 3/51–52

Navštivte internetové stránky Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)

www.cdk.cz

Naleznete zde informace o všech vydaných i připravovaných titulech CDK, včetně obálek a anotací. Možnost platit online platební kartou.

Knihy jsou účtovány s 15% slevou, pro předplatitele časopisu Kontexty s 25% slevou. Při objednávce nad 500 Kč je poštovné i balné zdarma.

Z nových knih

TOMÁŠ ETZLER, JINDŘICH ŠÍDLO **KDO VÍ, KDE BUDU ZÍTRA** **Co znamená být novinářem** **v 21. století**

Vyšehrad, váz., 184 s., 299 Kč,
ed. řada Rozhovory

Jak to dopadne, když si uznávaný komentátor Jindřich Šídlo sedne s Tomášem Etzlerem, spolupracovníkem americké CNN a bývalým reportérem České televize v Číně, a povídají si o novinářině? Co tato profese obnáší dnes, v době Facebooku a Youtube? V čem je americká žurnalistika jiná než evropská, respektive česká? A proč vlastně lidé odcházejí do zahraničí? Dva ostřílení novináři spolu diskutují o řadě vážných i méně vážných témat.

TOMÁŠ ETZLER (* 1963) je český novinář, který v letech 2007 až 2014 působil jako stálý zpravodaj České televize v Číně. V roce 1999 začal pracovat pro CNN jako editor zpráv a poté působil pět let jako válečný zpravodaj CNN na Haiti, v Iráku a v Afghánistánu. Za svou práci obdržel řadu ocenění včetně Ceny Emmy, kterou získal jako první Čech v roce 2008. Během svého působení v Číně připravil a prezentoval přes pět set reportáží a živých vstupů.



JINDŘICH ŠÍDLO (* 1972) je český novinář a politický komentátor. Dlouhodobě působil v týdeníku Respekt a v deníku MF DNES, řídil domácí zpravodajství v Hospodářských novinách a v České televizi. Od roku 2016 působí v redakci videozpravodajství portálu Seznam Zprávy, kde uvádí satirický pořad Šťastné pondělí. V roce 2007 získal Cenu Ferdinanda Peoutky, v roce 2013 pak Novinářskou cenu za nejlepší komentář. Za svůj internetový pořad obdržel v roce 2018 ocenění Křišťálová lupa.

Nakladatelství Vyšehrad
Albatros Media a.s.
Na Pankráci 30/1618
140 00 Praha 4
www.albatrosmedia.cz

BARBORA VEGRICHTOVÁ **HROZBA RADIKALIZACE** **Terorismus, varovné signály** **a ochrana společnosti**

Grada, brož., 208 s., 339 Kč

Publikace se věnuje aktuálním otázkám, které jsou prioritou vnitřní bezpečnosti většiny států světa, protože bezprostředně ohrožují obyvatelstvo i základní pilíře demokratické společnosti. Přibližuje čtenářům nové



jevy a trendy, ale také příčiny rostoucího násilí, které akutně ohrožuje země EU a nejzákladnější lidské právo, tedy právo na život.

Hrozba radikalizace souvisí se všemi formami terorismu, ať jde o terorismus politický, náboženský, separatistický, environmentální nebo nacionalistický, a je spojena s dalšími sociálně patologickými jevy, předsudky a násilnými incidenty. Tento dynamický proces v současnosti představuje jednu z nejvýznamnějších bezpečnostních výzev. Kniha se zabývá následujícími závažnými problémy:

- Současná podoba globálního terorismu, jeho dopady na společnost, profily aktérů terorismu.
- Militantní interpretace islámského náboženství, formy džihádické propagandy.
- Radikalizační proces – jeho vznik, dynamika a průběh, modely radikalizace, specifika ve vězeňském prostředí.
- Možnosti rozpoznání varovných signálů a symbolů probíhající radikalizace.
- Prevence radikalizace v bezpečnostním a právním kontextu a metody deradikalizace – je třeba nalézt účinné nástroje těchto procesů i následných aktů masového násilí.

GRADA Publishing, a.s.
U Průhonu 22, Praha 7
tel.: 234 264 401
info@grada.cz
www.grada.cz

MAREK ORKO VÁCHA
JÍZDA V LEVÉM PRUHU
Rozhovor s Jožinem Valentou
Cesta, váz., 192 s., 268 Kč

Svůj první knižní rozhovor poskytl Marek Vácha svému příteli, bývalému studentovi a vedoucímu táborů pro mládež Jožinu Valentovi. Vácha v něm vydává svědectví



o své cestě k Bohu a ke kněžství, o radostech i bolestech kněžského života, hovoří o svých zkušenostech učitele a cestovatele, o tématech duchovních i společenských, a to vše v atmosféře rozhovoru dvou přátel, která se při jednotlivých setkáních příliš nelišila od momentu, kdy vzešel nápad knihu rozhovorů vydat – když spolu oba autoři jedné únorové noci 2018 seděli u ohně kdesi v argentinských horách.

Nakladatelství Cesta
nám. Republiky 5
614 00 Brno
tel. 774 997 746
cestanakl@volny.cz
www.cestabrno.cz

DANIEL ŠTROBL
PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY ZABITÍ
Triton, brož., 320 s., 299 Kč

Naši vojáci se účastní zahraničních operací daleko od České republiky. Na místech, kde je všechno doopravdy a kde jediná chyba může být osudová. Připravujeme je na ty nejkritičtější momenty a na kontaktní situace, abychom je ve zdraví zase všechny přivítali doma.

Každý voják ovšem ví, že i když všechno dobře dopadne, návratem domů to nekončí. K naší práci patří i těžké chvíle, na které se nedá zapomenout. Návrat z boje může být traumatizující. Měli bychom chápat, co tito vojáci prožívají, protože nejhorší je zůstat se svými problémy sám.

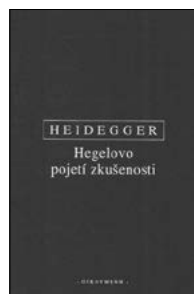
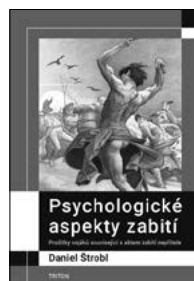
Proto jsem rád, že vznikla tato kniha a že se o tomto tématu mluví. Měli by ji číst velitelé, vojáci i jejich rodiny, protože právě jim může být nesmírně užitečná.

armádní generál Ing. Aleš Opat,
náčelník Generálního štábu AČR

Nakladatelství TRITON
Vykáňská 5
100 00 Praha 10
tel: 420 226 220 020
info@triton-books.cz
www.tridistri.cz

MARTIN HEIDEGGER
HEGELOVO POJETÍ ZKUŠENOSTI
OIKOYMENH, brož., 84 s., 148 Kč

V Heideggerově hlavním díle *Bytí a čas* vystupuje Hegel především jako představitel „vulgární“ metafyziky času. Přednáška *Hegelovo pojetí zkušenosti*, kterou Heidegger proslovil v rámci semináře k Fenomenologii ducha v akademickém roce 1942/1943, se však zaměřila na stěžejní motivy vlastní Hegelovy filo-



sofie. Heidegger se zde ptá po povaze filosofie samé i po tom, jak v kontextu Hegelovy filosofie rozumět konečnosti a vztahu konečných jsoucen k absolutnu. Především se však vypořádává se statusem zkušenosti ve *Fenomenologii ducha*, tedy s pojmem ústředním pro fenomenologii dvacátého století. Heideggerův komentář skýtá svou podrobností dobré východisko pro porozumění vztahu dvou filosofí, které patří k vůbec nejdůležitějším událostem západního myšlení. Přeložil Ivan Chvatík.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU
ÚVAHY O POLSKÉ VLÁDĚ
OIKOYMENH, brož., 152 s., 168 Kč

Úvahy (1771) jsou posledním Rousseauovým politickým dílem, vznikly v době, kdy se Rousseau po mnohých peripetiích vrátil v červnu 1770 do



Paříže a věnoval se psaní biografických děl, která podle autorova přání vyšla až po jeho smrti. Impulsem pro vznik *Úvah* byla žádost vzbouřených polských konfederátů o sepsání reformy polské ústavy. Rousseau v tomto spisu řeší možnost přežití polského národa ve chvíli ohrožení státní existence Polska. Předjímá tak národnostní hnutí 19. století a opět se ukazuje jako bytostně originální myslitel. *Úvahy o polské vládě* svými četnými odkazy na *Společenskou smlouvu* potvrzují jednotu autorova politického myšlení i to, že Rousseau ani v pozdní fázi svého života neztratil nic ze síly své výřečnosti a svého přesvědčení. Překlad Hany Fořtové je doplněn vysvětlivkami překladatelky,

rejstříkem, seznamem literatury a doslovem zasazujícím tento spis do dobových reálií.

TERTULLIANUS MUČEDNÍKŮM

OIKOYMENH, brož., 58 s., 98 Kč

Tertullianus se obrací na křesťany, kteří ve vězení očekávají mučednickou smrt, a snaží se je povzbudit, aby vytrvali ve svém odhodlání a nebáli se pro Boha zemřít. Pro tento jeho záměr se však zcela nehodila ani jedna z klasic-

kých literárních forem, které předepisovala antická tradice, tedy ani „útěcha“ (consolatio), ani „povzbuzení“ (exhortatio). Tertullianus proto obě formy smísil, podle starobylé rétorické tradice sahající až k Aristotelovi a detailně propracované Quintilianem je doplnil o „pohanská“ exempla, charakteristický motiv filosofické diatriby, a vytvořil tak žánr nový,



specifický a křesťanský, jež někteří badatelé neváhají počítat mezi nejvýznamnější díla svého druhu z celého starověkého křesťanství. Úvod, překlad a poznámky Petr Kitzler.

OIKOYMENH (Redakce a sklad)
Černá 3

Praha 1

tel./fax: 224 930 310/212

distribuce@oikoymenh.cz

www.oikoymenh.cz

Prodej pro veřejnost každý čtvrtek
mezi 9:30 a 16:30

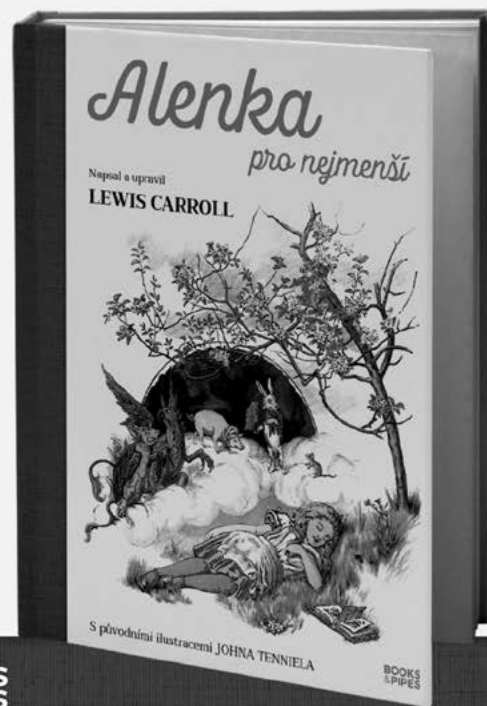
15% sleva, 20% sleva pro studenty

Pozvánka do světa četby a knih pro děti

Alenka pro nejmenší

Alenka v říši divů Lewise Carrola se již dočkala celé řady zpracování a adaptací pro větší i menší čtenáře. A přitom až nyní vychází v češtině upravená verze pro děti ve věku 0–5 let z rukou toho nejpovolnějšího, Lewise Carrola.

Tato původní *Alenka pro nejmenší* vyšla v roce 1889 a Carroll v ní prokázal obrovský cit pro fantazii dětí, které jsou ve věku, kdy sice zatím samy neumí číst, ale jsou pozornými a dychtivými posluchači příběhů, prostřednictvím kterých se postupně utváří jejich vztah ke čtení.



pevná vazba • 72 stran • běžná cena: 345 Kč •
cena na www.bpublish.cz: 259 Kč

BOOKS
& PIPES



Více o publikaci:
www.bpublish.cz

Listopad 1989 včera a dnes

- originální publikace k listopadovému výročí
- úvahy a vzpomínky bývalých disidentů a osobností sametové revoluce
- zajímavý obrazový materiál

/ edičně připravili Petr Fiala a František Mikš /

vyšlo k 30. výročí 17. listopadu

neprodejné

Knihu si lze objednat
za symbolickou 1 Kč + poštovné
na webu www.bpublish.cz.

Vydal:
Institut pro pravicovou politiku
a Pravý břeh – Institut Petra Fialy

IPPO

PRAVÝ BŘEH
PB
INSTITUT
PETRA FIALY

**Neudělejte
o Vánocích botu,
darujte Skutečný
dárek místo zbytečného**



Vyberte si z více než třiceti
Skutečných dárků ten svůj.
Třeba osivo, díky kterému
se dokáže chudá rodina
postavit na vlastní nohy.

Objednejte si
dárkový certifikát
na www.skutecnydarek.cz.



[Skutečný dárek.cz](http://Skutečnýdárek.cz)



Česká televize

Albi

RESPEKT

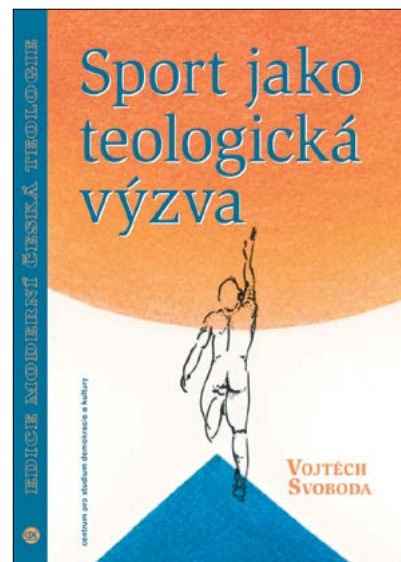
optreal

VOJTĚCH SVOBODA

Sport jako teologická výzva

Existuje souvislost mezi sportem a duchovním životem člověka? Autor této knihy ukazuje, že taková souvislost existuje, a podrobně zkoumá, jakými způsoby se mohou tyto dvě zdánlivě naprosto odlišné oblasti prolínat. Vychází z rituálního původu pohybových disciplín u předkřesťanských kultur, zejména řecké a římské, a seznamuje čtenáře s tím, jak byly tyto aktivity hodnoceny starocírkevními autoritami. Konkrétní poznatky pak zasazuje do současné teologie sportu, v níž se vede diskuse o možném transcendentálním rozměru sportu a jeho místě v duchovním životě moderního člověka. Kniha odráží autorův celoživotní zájem o pohybové aktivity a reflektuje i jeho vlastní zkušenosti se stavy změněného vědomí, které prožil při sportovních výkonech. Kniha je určena jak zájemcům o současnou teologii a humanitní vědy, tak všem, kdo přemýšlejí o sportu v širších souvislostech.

VOJTĚCH SVOBODA (1987) absolvoval obory humanistika (Bc.), teologie služby (Mgr.), teologie (Ph.D.) a fyzioterapie (Bc.) na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Během svého studia se jako kapitán české reprezentace věnoval vrcholově americkému fotbalu. Filosofickou a teologickou reflexí sportu se v akademickém prostředí zabývá od roku 2009.



Brož., A5, 292 stran, 298 Kč

Objednávky na adrese:

CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz

Předplatné časopisu *Kontexty* na rok 2020

Všem zájemcům o časopis *Kontexty* doporučujeme předplatné, je to nejspolehlivější a nejlevnější způsob jeho pravidelného odběru.

Roční předplatné (6 čísel včetně poštovného): 600 Kč

Sponzorské předplatné: 1 200 Kč

Objednávky předplatného:

- vyplněním objednávkového formuláře na: www.cdk.cz/casopisy/kontexty
- e-mailem na adrese: objednavky@cdk.cz
- případně telefonicky na čísle: 545 213 862 nebo písemně na adrese: CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno

Způsob úhrady předplatného:

- bankovním převodem na účet č. 120 402 514 / 0600 (variabilní symbol = číslo objednávky)
- platební kartou (pouze při objednání prostřednictvím objednávkového formuláře na www.cdk.cz, viz výše)
- hotově v redakci časopisu (Venhudova 17, Brno)
- přiloženou složenkou typu C (do zprávy pro adresáta uveďte „Kontexty“)

Upozornění:

Předplatitelé *Kontextů* mají **25% slevu** při nákupu knih CDK v internetovém knihkupectví www.cdk.cz a **neomezený přístup** do elektronického archivu časopisu *Kontexty* na stránkách www.alza.cz/kupon (kód na vyžádání v redakci: objednavky@cdk.cz).