

ALAIN DE BENOIST / Totalitarismus

GAO XINGJIAN / Prostředí a literatura

IVANA RYČLOVÁ / Srpatý a kladivatý
básník Vladimír Majakovskij

PETR PELČÁK / Profil architekta Bedřicha Rozehna

Rozhovor s básníkem MARTINEM STÖHREM

Kontexty

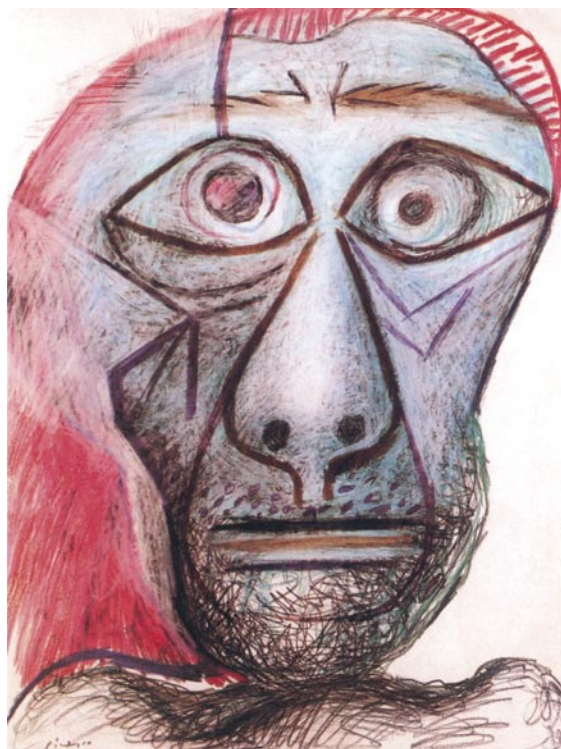
časopis o kultuře a společnosti

Rozhovor s PETREM KRÁLEM o Tristanu
Tzarovi, poesii, jazycích a živlech

JIŘÍ HANUŠ / Pozdní romantik Josef Pekař

PAVEL ŠVANDA / Z éry nevinности do epochy provinilosti

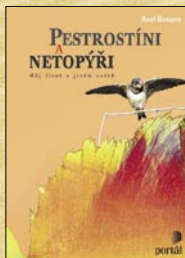
FRANTIŠEK MIKŠ / Rudý kohout Picasso



Axel Brauns
Pestrostíni a netopýři
 Můj život v jiném světě

Unikátní pohled zevnitř do světa autismu. Skrze bizarní, často humorné obrazy autor mapuje své originální a autistickým viděním světa ovlivněné složité objevování dětství a mládí. Biografický text tak dosahuje netušeného uměleckého a literárního efektu.

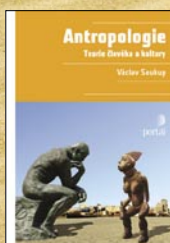
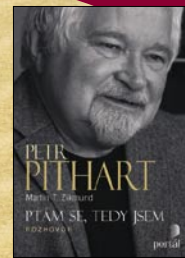
váz., 312 s., 395 Kč



Martin T. Zikmund
Petr Pithart
 - Ptám se, tedy jsem

Knižní rozhovor mapuje v osobě svého protagonisty životní příběh a myšlení jedné z významných postav generace, která dozrávala v letech šedesátých. Levicové ladění, které si Petr Pithart odnesl z domova, přispělo jen částečně k jeho komunistické epizodě (1960–1968), za níž následovalo vystřízlivění.

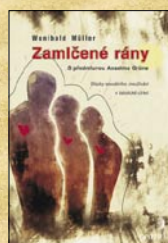
váz., 280 s., 359 Kč



Václav Soukup
Antropologie
 Teorie člověka a kultury

Publikace navazuje na titul *Přehled antropologických teorií kultury*. Nabízí přehled nejvýznamnějších antropologických koncepcí kultury a jejich základních pojmů a modelů. Nové vydání je rozšířeno o kapitoly týkající se postmoderní antropologie, kulturních studií, kulturologie a současných trendů v sociální a kulturní antropologii.

váz., 744 s., 897 Kč



Wunibald Müller
Zamčené rány

Otázky sexuálního zneužívání v katolické církvi

Kromě kazuistik autor nastiňuje možné cesty k prevenci sexuálních přečinů a k uzdravení. Kniha se pokouší porozumět složitému předevu vztahů, které se ve spirituálním prostředí mohou proměnit v mocenský nástroj vychovatele-pastýře k vychovávanému-dítěti.

brož., 216 s., 305 Kč

Žadejte v knihkupectvích nebo objednávejte: Portál, s. r. o., tel.: 283 028 203, e-mail: obchod@portal.cz
 Knihkupectví Portál: Praha 1, Jindřišská 30; Praha 8, Klapkova 2; Brno, Dominikánské nám. 8



NAKLADATELSTVÍ
VYŠEHRAĐ
 SPOL. S R. O.

VÍTA NEJEDLÉHO 15,
 130 00 PRAHA 3
 tel./fax: 224 221 703
 info@ivysehrad.cz

Vyšehrad - expedice.
 Štěrbolská 44/1307,
 102 00 Praha 10
 tel./fax: 271 961 380
 distribuce@ivysehrad.cz

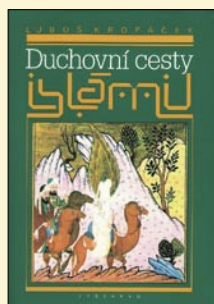
Při nákupu
 v **expedičním skladu**
slava 20 %
 na **www.ivysehrad.cz**
slava 15 %



Harold S. Kushner

PŘEKONAT STRACH

Jak se radovat ze života ve světě plném hrozeb
 V této nové knize autor naznačuje způsob, jak překonat strach, který nám brání radovat se ze života a plně se rozvinout. Vedle strachu z vnějších hrozeb jako je terorismus, přírodní katastrofy a zánik světa, se věnuje obecným lidským obavám jako je strach ze změny, strach ze ztráty zaměstnání a ztráty milovaného člověka, strach ze stárnutí a smrti. Navazuje na myšlenky terapeutů a náboženských myslitelů a na příkladech konkrétních lidí v obtížné situaci ukazuje, že lidé mají v sobě a kolem sebe sílu, která jim může pomoci strach překonat. Váz., 192 s., 248 Kč



Luboš Kropáček

DUCHOVNÍ CESTY ISLÁMU

Pro velkou oblibu kniha vychází již v 5. vydání. Kniha vynikajícího islamisty zachycuje dějiny a strukturu jednoho z nejvýznamnějších učení současnosti. Autor seznamuje čtenáře se základy islámu a ukazuje na rozdíly mezi islámským náboženstvím a ideologií politického a náboženského terorismu. Z obsahu: V co věřili Arabové před Muhammadovým vystoupením? * Kdy se vlastně Muhammad narodil? * Jak vznikl Korán? * V čem spočívají zvláštnosti jeho stylu? * Čím se liší od bible? * V čem tkvějí shody a rozdíly islámu a křesťanství? * V čem se rozchází islám s apoštolským významem víry? * Co vykládá Korán o Ježíšovi? Váz., 312 s., 348 Kč



Šárka Horáková Maixnerová
PŘÍSNĚ TAJNÉ VRAZDY

Knižka *Přísně tajné vraždy* navazuje na stejnojmenný dokumentární cyklus České televize. Mapuje a osvětluje tragické osudy řady obětí předlistopadového režimu, jejichž případy, často spletité až záhadné, se dodnes nepodařilo dotáhnout do konce a zjednat tak obětem „přísně tajných vražd“ spravedlnost. Projektu scénaristky a publicistky Šárky Horákové a jejích spolupracovníků se podařilo vynést na světlo množství utajených informací a stop, a v řadě případů přispět k vyřešení a rozuzlení dlouho nevyřešených případů. Předmluva Jefima Fištejna. Brož., 200 s., 198 Kč

V jedné z nejznámějších povídek Raye Bradburyho *Burácení hromu* (*A Sound of Thunder* z roku 1952) se při lovecké výpravě do šedesát milionů let vzdálené minulosti dopustí lovec Eckels malé chyby. Cesty do minulosti jsou organizovány tak, že nesmí dojít ani k malému zásahu do tehdejší skutečnosti, dokonce jsou lovena pouze ta pravěká zvířata, která by tak jak tak o několik minut později zahynula přirozenou smrtí. Eckels však při pohledu na obrovského tyranosaura propadne panice a na malý okamžik se dotkne země. Zašlápne přitom motýla. Tato zdánlivě banální událost má pro současnost, kterou je v povídce rok 2055, významné následky: lidé se trochu jinak chovají, je používán jiný pravopis a prezidentem se stal jiný kandidát, než který zvítězil, když do minulosti odlétali.

Bradburyho povídka byla zřejmě jednou z inspirací amerického matematika a meteorologa Edwarda Lorenze, významného představitele teorie chaosu, při formulaci tzv. motýlího efektu v 60. a 70. letech minulého století. Podle této koncepce může mávnutí křídel na jednom konci světa zapříčinit na jiném kontinentu třeba tornádo. Jen malé změny podmínek mohou mít při dalším vývoji velké důsledky. Zašlápnutý motýl v pravěku či pohyb křídel jiného motýla v naší současnosti jsou obrazy, jež nám připomínají, že systémy a události jsou spolu navzájem provázány a že i maličkosti mohou být důležité.

Když uvažujeme o stavu politiky nebo třeba o ekonomických obtížích, věnujeme často pozornost pouze příčinám, které jsou součástí politického či ekonomického světa. Podobu politiky pak přisuzujeme třeba výběru politiků ve volbách nebo korupčnímu jednání konkrétních jednotlivců, za zdroj ekonomických potíží považujeme třeba chování bank, špatné hypotéky či vývoj cen nerostů na tzv. světových trzích. Tyto příčiny jsou nepochybně důležité a bezprostřední, ale přesto nám neposkytují vysvětlení dostatečné. Samy jsou totiž nejen příčinami, ale také důsledky jiných jevů a procesů, které se světem politiky a ekonomiky třeba na první pohled nespojujeme. Naše politické a ekonomické chování ovšem dalekosáh-

le ovlivňují takové záležitosti, jako je třeba stav kultury, estetické podněty, které přijímáme, nebo hodnoty, které sdílíme či odmítáme. A navíc podobu „velkého světa“ ovlivňují naše mikrosvěty, všechny ty „mikrokosmy“, jak ony důležité maličkosti kolem nás a v nás nazval ve své stejnojmenné knize Claudio Magris. Může nám to připadat absurdní, ale světová politika je nepochybně trochu ovlivněna i tím, co čteme, jak se staráme o svůj dům, jak se chováme ke svému sousedovi.

Koncepce časopisu *Kontexty* vychází z podobného přesvědčení. Snažíme se poukazovat na kontexty, na souvislosti věcí, jež nás obklopují. Pokoušíme se ukazovat to, co pokládáme za důležité, zajímavé a hodnotné. Píšeme o umění, politice, historii nebo otiskujeme básně – a tím usilujeme o vyjádření určité ideové představy o světě. Zveme vás k poznávání a sdílení K(k)ontextů...

Umberto Eco řekl o knize, že „je jako kladivo, kolo nebo nůžky. Jakmile jste je jednou vynalezli, už to lépe udělat nemůžete. Nemůžete vymyslet lžíci, která by byla lepší než lžíce... Kniha se osvědčila a nevíme, zda je možné pro účely četby vymyslet něco lepšího. Možná se změní její složky a stránky už nebudou z papíru. Kniha ale zůstane tím, čím je.“ To stejné platí podle našeho názoru o časopise. Systematicky editovaná a promyšleným způsobem jednou začas (nikoli neustále) prezentovaná kompozice autorů, stylů a formátů, které tvoří jeden celek, jsou hodnotou, jež pro část lidí bude důležitá i v době, kdy třeba většina z nás bude svůj reálný život tak trochu ztrácet uvízlá v nereálné sociální síti. Protože je svět plný paradoxů, snadno se stane, že tak trochu konzervativní časopis je vlastně menšinovou alternativou.

Kontexty nejsou v dnešním mediálním světě ničím víc než jen mávnutím motýlích křídel. A přesto nebo právě proto mohou být důležité. Také letos se proto budeme snažit, aby *Kontexty* „ovlivňovaly“ současnost i budoucnost tím, že budou přinášet nám a čtenářům radost a poučení, a nikoliv tím, že budou zašlápnuty nějakým lovcem (rozuměj naší pohodlností nebo nedostatkem prostředků) jako ten pravěký motýl v Bradburyho povídce.

PETR FIALA

Texty /

FRANTIŠEK MIKŠ

Rudý kohout Picasso 3

ALAIN DE BENOIST

Totalitarismus.

Komunismus a nacionální socialismus 25

GAO XINGJIAN

Prostředí a literatura – o čem psát dnes? 36

IVANA RYČLOVÁ

Srpatý a kladivátý básník

Vladimir Majakovskij 44

JIŘÍ HANUŠ

Josef Pekař: pozdní romantik

plující proti proudu 56

Téma /

PETR PELČÁK

On pan profesor Rozehnal tomu

prostě vzdoroval. Rozhovor s architektem

Jaromírem Sirotkem 62

Portrét /

PETR MOTÝL

Kam se poděli všichni ti úžasní mladí muži? . . . 79

Naslouchám, ale diktát ještě nezačal...

Rozhovor s básníkem

a redaktorem MARTINEM STÖHREM 81

MARTIN STÖHR

Vyprané povětrí 83

Literatura /

Všechny možné cesty k básni. Rozhovor

s PETREM KRÁLEM o Tristanu Tzarovi,

poesii, jazycích a živlech 85

TRISTAN TZARA

V otvorech rudě vě život 90

Nad knihami /

JIŘÍ HANUŠ

Znamení zániku éry tolerance? 97

PAVEL ŠVANDA

Z éry nevinnosti do epochy provinilosti 99

Z nových knih 102

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 III. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XXII.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** David Jalový (jazykový redaktor), Lenka Váchová (výkonná redaktorka) • **Celoroční předplatné** 500 Kč • **Sponzorské předplatné** 1 000 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** Helbich Brno • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 1803-6988 • **Na obálce** Pablo Picasso, Autoportrét, 1972 • Vychází s podporou Statutárního města Brna a Ministerstva kultury ČR.



B | R | N | O |

Rudý kohout Picasso

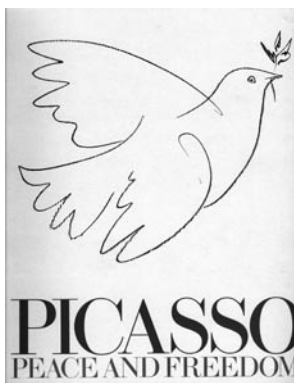
FRANTIŠEK MIKŠ

„Jsem komunista a moje malířství
je komunistické malířství.“
Pablo Picasso¹

Evropou obchází strašidlo komunistické výstavy *Picasso: Mír a svoboda*, představující malířova díla z období po druhé světové válce, kdy se stal prominentním členem Komunistické strany Francie a klíčovou osobností Mezinárodního mírového hnutí.² Výstava začala v pobočce britské Tate Gallery v Liverpoolu, odtud se přesunula do vídeňské Albertiny a zanedlouho bude otevřena v Louisiana Museum v dánském Humlebaeku. Její uspořádání se *mohlo stát* dobrou příležitostí k prozkoumání vztahu umění a politiky v ideologicky vypjaté době studené války a také příčin tehdejšího nadšení intelektuálů a umělců pro věc komunismu. *Mohlo, ale nestalo*, neboť celý projekt je výrazně levicově orientovaný. Nepřekvapí také, že je částečně financován Evropskou unií, konkrétně z Evropského regionálního rozvojového fondu.

Soudruzi sobě

Zpočátku jsem pokládal obálku doprovodného katalogu k výstavě za recesi, za vtipné připomenutí dobové mírové komunistické agitky. Jednoduchá grafika, malířova holubice míru s ratolestí v zobáčku a titul *Picasso: Mír a svoboda* (obr. 2).³ Již při četbě úvodního textu mi však začal úsměv tuhnout na tváři. Nemyslí to snad editoři vážně!? Nechtějí nám opravdu namluvit, že Picasso v Mezinárodním mírovém hnutí, o němž je všeobecně známo, že bylo *založeno, řízeno a využito* Sověty jako účinná ideologická zbraň proti Západu, bojoval za skutečný mír? Že se aktivní podporou francouzského i sovětského komunismu zasazoval



Obr. 2: *Picasso: Mír a svoboda*, obálka katalogu.



Obr. 1: Picasso před Stalinovým plakátem během návštěvy Říma, 1949. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 183.

o více svobody ve Francii, v Sovětském svazu či na celém světě? Jsou autoři katalogu opravdu tak politicky naivní, marxisticky postižení, nebo se jen snaží nešikovně obhájit geniálního malíře, nedostižného „boha“ modernistů, jenž prokázal mizerný politický úsudek a slabou morálku?

Původní ideou výstavy bylo, jak se dočteme v katalogu, „prozkoumat Picassa v době studené války ze čtyř ideologických pozic: SSSR, východoevropských zemí Varšavské smlouvy, západní Evropy a Spojených států. Záměrem nebylo privilegiovat jednu ideologii

před druhou, ale povznést se nad rozdělení studené války a ukázat, jak Picassovo umění překračuje politické a estetické opozice ve službách míru...“⁴ I když je takovéto bezhodnotové výchozí vymezení projektu samo o sobě problematické, člověk by byl dokonce rád, kdyby se ho pořadatelé alespoň drželi. To, co nám však ve výsledku nabízejí, je něco úplně jiného – perspektiva ideologické pozice Sovětského svazu a jím ovládané Komunistické strany Francie. Nebo jinak: perspektiva západních nepolepšitelných levičáků a bývalých komunistů, kteří se ve své době sice ve všem ztraceně mýlili, ale mysleli to dobře a nyní mají ve všem úplně jasno.

Jako největší autority na Picassa jsou v katalogu vynášeni sovětský mírový propagandista a lhář Ilja Erenburg a francouzský spisovatel Pierre Daix, v padesátých letech militantní komunista prosazující spolu s Louisem Aragonem Ždanovovu doktrínu socialistického realismu. V teoretické rovině se editoři dovolávají materialistické dialektiky marxistického historika umění Maxe Raphaela. Čtenářovo oko nezůstane suché, když levicová historička Annette Wieviorka líčí idylický přátelský vztah Picassa a vůdce francouzské komunistické strany Maurice Thoreze. Téměř dušínovsky ušlechtilá partička dobromyslných levičáků bojujících za světový mír, řekl by si člověk, pokud by ovšem neznal fakta. Je příznačné, že jediný smysluplný text do katalogu napsali společně Čech a Polák, historici umění Vojtěch Lahoda a Piotr Bernatowicz, a týká se vnímání Picassova díla ve střeoevropském prostoru po roce 1945.

Abychom pochopili, proč je celý projekt tak neskonalě hloupý, musíme zapátrat po motivech jeho iniciátorky a autorky většiny textů v katalogu, britské kunsthistoričky Lyndy Morris. V rozhovoru na internetové adrese *MutualArt.com*, což je server pyšící se podivným podtitulem „revolutionary online art information“, najdeme možné vysvětlení. O uspořádání výstavy začala prý uvažovat, když psala článek o Picassově účasti na mírovém kongresu v Sheffieldu v roce 1950: „Byla to má odpověď na mé přestěhování do jižní Anglie a noční můry z jaderné války.“⁵ Zdá se tedy, že to byla především vášeň autorky pro levicová mírová hnutí a strach o „světový mír“, co ji vedlo k tomu, aby ve svých textech citovala kdejaký nezajímavý žvást,

který na těchto propagandistických akcích zazněl, a na druhé straně trestuhodně zamlčovala, jaké byly skutečné cíle celého hnutí a kdo je řídil.

Na celém „výzkumu“ kurátorky Lyndy Morris je smutné i to, že byl vlastně zbytečný. Stejný materiál, více než třicet krabic politické korespondence zaslané malíři po roce 1944, jež jsou uloženy v archivu Picassova muzea v Paříži, prozkoumala již před deseti lety americká badatelka Gertje R. Utley. Její kniha *Picasso: Komunistické roky* je na rozdíl od katalogu *Picasso: Mír a svoboda* prací objektivní, vyváženou a ideologicky nezatíženou.⁶ To je také nejspíš důvod, proč renomovaná Američanka nebyla do levicově zabarveného projektu přizvána.

Posedlost Lyndy Morris levicovou politikou a bojem za „mír“ jde navíc tak daleko, že zneužívá dokonce i samotného Picassa, neboť řadě jeho obrazů na výstavě (například *Alžírské ženy*, *Las Meninas* nebo *Únos Sabine*) připisuje uměle politický podtext, ačkoli ho vůbec nemají. Jak poukázali ve svých člancích Gertje R. Utley⁷ a John Richardson,⁸ některá z těchto děl mohou nanejvýš vyjadřovat malířův trvalý strach z válečného konfliktu. Na druhé straně některá Picassova skutečně důležitá politická díla na výstavě chybějí, především *Vražední v Koreji* (bar. V), jiná nejsou v katalogu dokonce ani zmíněna, například dvojice grafik a pamfletická báseň *Frankův sen a Frankova lež* (obr. 7 a 8). Tento nedostatek má zřejmě nahradit bohatá kolekce kýčovitých mírových holubic, na které člověk naráží téměř na každém kroku. Po vstupu do knihkupectví vídeňské Albertiny jsem si připadal jako na propagační akci mírového hnutí. Katalogy s mírovou holubicí, plakáty s mírovou holubicí, nejrůznější trička s mírovou holubicí, hrníčky a klíčenky s mírovou holubicí, zápisníky, pouzdra na vizitky, dokonce i gumy s mírovou holubicí. A aby toho nebylo málo, na polici mezi katalogy se prodával i Marxův *Komunistický manifest* vázaný v červeném plátně. To nejhorší mě však čekalo uvnitř. Byl jsem na výstavě ve všední den a sály procházela jedna třída školáků za druhou. A rakouské učitelky afektovaným hlasem dětem předčítaly z ideologicky podbarvených materiálů, jak ušlechtilý malíř bojoval za mír a proti válce osnované kapitalistickými imperialisty.

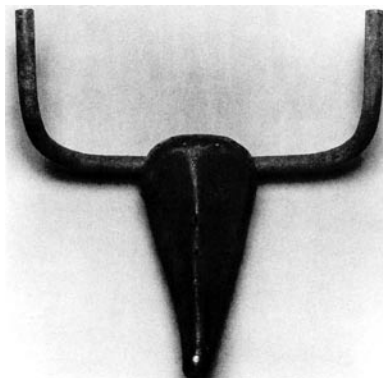
Výhodné spojení

Picasso vstoupil do Komunistické strany Francie 4. října 1944, necelých šest týdnů po osvobození Paříže, a této politické příslušnosti se nikdy nevzdal ani ji žádným způsobem nezpochybnil. Vstup proběhl v redakci listu *L'Humanité*, oficiálním tiskovém orgánu strany, v přítomnosti jejich vysoce postavených členů a některých prominentních komunistických intelektuálů a umělců, jako byli například Louis Aragon nebo Paul Éluard. Zpráva o tomto umělcově kroku se stala senzací, jež následujícího dne zabírala více než polovinu



Obr. 3: Výřez z titulní strany *L'Humanité*, 5. října 1944. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 4.

Texty



Obr. 4: Hlava býka, 1942, cyklistické sedlo a řídítka, Musée Picasso, Paříž. Repro: Pablo Picasso 1881–1973, s. 444.

titulní stránky novin, a zastínila dokonce i zprávy z válečné fronty o postupu Rudé armády (obr. 3).

Picassův vstup do strany byl pečlivě naplánován a načasován, aby na něm co nejvíce vydělaly obě strany, komunisté i umělec.⁹ Hned den poté, kdy se překvapivá zpráva rozšířila, byl v Paříži slavnostně zahájen každoroční Podzimní salon, překřtěný tentokrát na „Salon osvobození“. Hlavní hvězdou očekávané kulturní události, jež se po čtyřleté okupaci měla stát manifestací francouzského umění a byla do značné míry režírovaná komunisty, se však překvapivě nestal některý z francouzských umělců, jak tomu bylo v předchozích letech, ale Španěl Pablo Picasso; ve zvláštní sekci nazvané „Pocta Picassovi“ bylo vystaveno 74 jeho obrazů a pět soch vytvářených v období nacistické okupace. Prolnutí těchto dvou sfér, politiky a moderního umění, jež bylo intenzivně pronásledováno nacisty, představovalo v poválečné době zjitřených emocí výbušnou směs. Již pouhý fakt, že sám šéf *L'Humanité* Marcel Cachin napsal, že „největší světový malíř“ je na jejich straně, přitáhl na výstavu obrovské množství komunistů a jejich stoupenců. Před vstupem stály zástupy čekajících návštěvníků, kteří však byli většinou zcela nepřipraveni na brutalitu a agresivitu Picassova stylu, na deformované lidské postavy zobrazované z různých úhlů pohledu, lidské a zvířecí lebky v zátiších či sochury typu *Hlava býka*, jež byla na výstavě prezentována pod umírněnějším názvem „Cyklistické sedlo“ (obr. 4, bar. III a IV).

Picassova výstava byla skutečným šokem a sklidi-la i mnoho negativních reakcí. Kritizován byl malířův

vstup do strany, nestravitelnost vystavených obrazů i fakt, že nebyl pro slavnostní událost vybrán francouzský umělec. Lidé hlasitě žádali návrat vstupného a objevily se dokonce pokusy o stržení některých děl ze zdi (například již zmíněné *Hlavy býka*), takže Picassovu sekci museli nakonec hlídat francouzští policisté (obr. 5). Jak líčí tehdejší vypjatou atmosféru autoři knihy *Paříž po osvobození 1944–1949*, „po vernisáži salonu uspořádali tradicionalisté a přátelé proskribovaných umělců uvnitř demonstraci: ‚Sundat! Sundat!‘ pokřikovali před Picassovými obrazy... Mladí pravičáci se dokonce rozběhli po Paříži, kde přemalovávali komunistická hesla ‚Pétain na šibenici!‘ na ‚Picasso na šibenici!‘. Vzrušená atmosféra neopadávala – každý byl buď vášnivým stoupencem Picassa, nebo jeho odpůrcem.“¹⁰

Navzdory těmto kritickým reakcím veřejnosti byl dobře načasovaný vstup do komunistické strany Picassovým mistrovským tahem, za který by se dnes nemusel stydět ani špičkový marketingový specialista. Právě zde začíná jeho kariéra celosvětově oslavovaného umělce s obrovským renomé, jež bylo do značné míry živeno stranickou propagandou. I když je pravděpodobné, že by se talentovaný a dravý Španěl po válce prosadil



Obr. 5: Francouzská policie hlídá Picassovy obrazy na Podzimním salonu (Salonu osvobození), 1944. Foto: Robert Doisneau. Musée Picasso, Paříž. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 50.

i bez pomoci komunistů, určitě by se to nestalo tak rychle a v takové míře. Přestože byl uznávaným malířem, jeho díla byla před válkou vyjma soukromých galerií jen zřídka k vidění a znala je pouze malá skupina umělců, přátel, sběratelů, kritiků a galeristů. Během války, kdy nemohl vystavovat, se propast mezi Picassem a veřejností ještě prohloubila. Až poválečné spojení s komunisty z něj učinilo nedostižného šampióna mas a přivedlo jej do širokého povědomí.

To ovšem neznamená, že by Picassův vstup do strany byl pouze pragmatickým krokem. Dle svědectví mnoha mu blízkých lidí bylo jeho komunistické přesvědčení skutečně upřímné.¹¹ V jeho známém prohlášení „Proč jsem vstoupil do komunistické strany“, které krátce nato přetiskl list *L'Humanité*, se rovněž odrážejí některé převládající dobové iluze francouzských intelektuálů, například že komunisté byli nejstatečnějšími bojovníky proti Němcům, že komunismus je jedinou bezpečnou alternativou vůči fašismu a také zárukou budoucích šťastných a svobodných zítřků. Svůj vstup do strany Picasso prezentuje jako logický důsledek celého svého dosavadního života a díla, neboť malbou vždy „bojoval jako revolucionář“, ale nyní shledává, že musí bojovat nejen svým uměním, ale celou svou bytostí:

„A proto jsem vstoupil do komunistické strany bez nejmenšího zaváhání, protože v nitru jsem k ní vždycky patřil. Aragon, Éluar, Cassou, Fougeron, všichni mi přátelé to dobře vědí. Nebyl jsem v ní dosud oficiálně, náležel jsem k ní jaksí ‚nevinně‘, poněvadž jsem věřil, že mé dílo a má citová náklonnost postačují, ale ve skutečnosti to už byla moje strana. Není to snad ona, která nejvíc udělala pro poznání a přestavbu světa, pro to, aby lidi dneška i zítřka víc věděli, aby byli svobodnější, šťastnější? Nejsou to komunisté, kteří jsou nejstatečnější ať ve Francii, ať v SSSR nebo v mém Španělsku? Jak bych mohl váhat? Strach zavázat se? Ale já se naopak nikdy necítil svobodnější, úplnější! ... Komunistická strana Francie mi otevřela náruč a já v ní našel všechny ty, kterých si nejvíc vážím, největší vědce, největší básníky a všechny ty nesmírně krásné tváře pařížských povstalců, které jsem viděl v srpnových dnech. Jsem zase mezi svými bratry!“¹²

Od anarchismu ke komunismu

Picasso nebyl marxistou v teoretickém smyslu slova. Podobně jako mnoho jiných intelektuálů a umělců, kteří v té době vstoupili do strany, pravděpodobně Marxe nikdy nečetl.¹³ Ke komunismu dospěl postupným vývojem od anarchismu, pod jehož vlivem byl v mládí, což tehdy nebylo mezi umělci nic neobvyklého, podobný vývoj prodělali například malíři Paul Signac a Fernand Léger či hudební skladatel Erik Satie.¹⁴ Kořeny jeho politických inklinací lze najít v politicko-sociálním klimatu Barcelony přelomu století, kam se přestěhoval se svými rodiči ve čtrnácti letech, v roce 1895, a kde prožil své umělecky formativní roky. Španělsko se tou dobou vzpamatovalo z prohrané španělsko-americké války, v níž ztratilo Kubu, Portoriko a Filipíny, a otřásalo se sociálními nepokoji. To se projevovalo zvláště silně v Barceloně, která měla díky své geografické pozici těsnější spojení s Francií i dalšími evropskými zeměmi. Jak později popsal tamní situaci Picassův přítel a pozdější životopisec Roland Penrose, široké lidové hnutí nabývalo podoby anarchistického syndikalismu a bylo inspirováno spisy Tolstého, Bucharina a Kropotkina, jež byly k dostání snad v každém kiosku.¹⁵

Picassův úzký kontakt s uměleckými anarchistickými kruhy, pravidelně se scházejícími v baru Els Quatre Gats (Čtyři kočky), nepochybně ovlivnil jeho politické smýšlení, nicméně není doloženo, že by se tehdy nějak výrazněji politicky angažoval. Víme však, že když se později přestěhoval do Paříže, španělské úřady informovali francouzskou policii o jeho anarchistické minulosti.¹⁶ Rovněž řada jeho tehdejších obrazů odrážela témata literárního anarchismu; podobně jako mnoho sociálně citících umělců se zajímal o chudé, pasivní a bezmocné lidi žijící na okraji společnosti, jak to vidíme na jeho plátnech z tzv. „modrého období“ z let 1901–1904 (bar. I a II).

I když v pozdějším kubistickém období se zdá být Picassovo dílo zcela apolitické, není to úplně pravda. Jak dokládá v knize o malířově vztahu k anarchismu Patricia Leighton,¹⁷ téměř polovina výstřižků z novin užitých v jeho kolážích z let 1912 až 1913 obsahuje politická témata. Pierru Daixovi například Picas-



Obr. 6: Sklenice a láhev aperitivu Suze, 1912, koláž, 64,5x50 cm, Washington University Gallery of Art, St. Louise. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 13.

so řekl, že článek francouzského socialistického vůdce a pacifisty Jeana Jaurèse, použitý v koláži *Sklenice a láhev aperitivu Suze* (obr. 6), vědomě vybral kvůli jeho politickému obsahu.¹⁸ Přestože by nebylo rozumné politické poselství těchto děl přeceňovat, neboť v nich šlo především o estetickou stránku věci, napovídají něco o tehdejších malířových sympatiích.

Pozdější Picassova spolupráce s Ruským baletem Sergeje Ďagileva a jeho sňatek s ruskou primabalerínou Olgou Chochlovou ho sice přivedly do mondénní společnosti a buržoazních kruhů, což mohlo na chvíli oslabit jeho levicové cítění, nicméně pravidelnými kontakty se surrealistickými umělci od poloviny dvacátých let (Aragon, Breton, Éluar, Bataille, Zevros, Tzara) se brzy vrátil do tábora radikální levice. Neexistují však doklady o tom, že by se nějak výrazněji politicky projevoval. První Picassovo veřejné politické stanovisko je zaznamenáno až roku 1932, kdy podepsal petici na obranu Louise Aragona obviněného z „podněcování vojáků k neposlušnosti a z nabádání k vraždě ve smyslu anarchistické propagandy“ v obsáhlé provokativní básni *Rudá fronta*.¹⁹ Je však možné, že motivací k podpisu petice bylo více přátelství s Aragonem než politický rozměr celé věci.



Obr. 7, 8: Frankův sen a Frankova lež, 1937, suchá jehla, 31,4x42,1 cm, Fine Art Museum of Saint Francisco. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 50.

K Picassově politické radikalizaci dochází až po vypuknutí občanské války ve Španělsku v červenci 1936, kdy podepsal mnoho deklarací na podporu republikánů a byl zapojen v řadě organizací na pomoc uprchlíkům, jimž poskytoval štědrnou podporu. Počátkem roku 1937 píše pamfletickou báseň *Frankův sen a Frankova lež* doprovázenou dvěma stejnojmennými grafickými listy, jež v řadě po sobě jdoucích karikatur zesměšňují generála jako tragického rytíře pustošícího svoji zemi (obr. 7, 8). Na jednom z výjevů například Franko jede na praseti a útočí kopím proti slunci, na jiném klečí před monstrancí za plotem z ostnatého drátu, na jiných je zobrazeno utrpení civilního obyvatelstva, zejména žen a dětí. Výtěžek z prodeje limitované edice tisíce kusů díla a z prodeje pohlednic byl věnován na podporu republikánských uprchlíků. V závěru básně malíř líčí barvitý obraz hrůz a násilí v jehorodném Španělsku:

„křik dětí křik žen křik ptáků křik květin
křik trámů a kamenů křik cihel křik nábytku
postelí židlí záclon hrnců koček a papíru
křik pachů které se drápají křik kouře který
bodá v hrdle křik který vře v kotli a křik
deště ptáků zaplavujících moře které hryže
kost a vylamuje si zuby hryzajíc vatou kterou
slunce nabírá s talíře který peněženka a žok
schovávají do otisku jež noha zanechává na skále“²⁰

O několik měsíců později vytváří Picasso pro španělský pavilon na Světové výstavě v Paříži legendární plátno *Guernica* (obr. 9), kterým reaguje na vybombardování stejnojmenného baskického městečka. Ačkoli se toto dílo zprvu setkal s rozporuplným přijetím, přerostlo postupně v nejznámější protiválečnou malbu opěvovanou levicí, později za studené války bohužel často zneužívanou Moskvou řízenými západními „mírovými“ aktivisty. Například sovětský propagandista a Picassův přítel z Mezinárodního mírového hnutí Ilja Erenburg tvrdil, že zde malíř již „vyslovil předtuchu atomového šílenství“.²¹ Je velmi pravděpodobné, že další Picassovo poválečné politické angažmá a radikalizace vyplynuly do značné míry z „morální“ odpovědnosti a očekávání, jež na něj bylo jako na tvůrce legendární *Guerniky* uvaleno levicí.²²

Během druhé světové války a německé okupace Francie se Picasso nijak politicky neprojevoval, pouze pasivně přežíval. Nejprve z Paříže uprchl do přímořského letoviska Roayan, ale po podepsání francouzsko-německého příměří v červnu 1940 se do Paříže vrátil, ačkoli se mu nabízela možnost emigrace do Spojených států nebo Mexika. Válku prožil podobně jako mnoho jiných umělců v okupovaném hlavním městě, což ovšem nebylo, jak později řekl své milence Françoise Gilot, ani tak „manifestací odvahy, ale prostě jen druhem netečnosti“.²³ Z jeho tehdejších děl nelze vyčíst žádná politická sdělení či stanoviska, ale v tom se příliš nelišil od ostatních francouzských malířů, kteří se roz-

hodli zůstat. Nezapojil se ani do hnutí odporu, nicméně stýkal se s lidmi, kteří se v něm aktivně angažovali či s ním spolupracovali, což vyžadovalo jistou dávku odvahy. Na druhé straně je doloženo, že ve svém atelieru občas zdvořile přijímal německé návštěvy, které si chtěly prohlédnout jeho díla.

Přestože Picasso prožil okupaci v tichosti a ústraní, o to hlasitěji byl slyšet po osvobození a o to přísnější byl na malíře, kteří se nějak zkompromitovali. V jednom rozhovoru údajně prohlásil, že doufá, že Deraina zastřelí. Celkově vyšel z okupace jako hrdina, což však bylo více založeno na historkách, jež sám šířil, než na skutečnosti.²⁴ Za odpor proti nacistům se po válce ve Francii pokládalo již to, že maloval moderním způsobem, že nacisté útočili na jeho malbu *Guernica* a že byl zahrnut do proslulé výstavy „Degenerované umění“, zahájené v Mnichově v roce 1937. Byť na výstavě bylo nejspíše jen jedno jeho dílo, řada dalších prací byla prodána v červnu 1937 v Galerii Fischer v Lucernu během aukce „degenerovaného umění“ vyřazeného z německých muzeí. Hlavním důvodem získání pověsti hrdiny však bylo, že Picasso nesměl v době okupace vystavovat, což si po německých úřadech vyžádal Frankův režim. To bylo při benevolentní nacistické kulturní politice ve Francii něco neobvyklého; kromě židovských malířů nesměl být vystavován pouze Ferdinand Léger, který byl ovšem v exilu ve Spojených státech.²⁵

Pod tlakem socialistického realismu

Picasso byl pro francouzskou komunistickou stranu cenným úlovkem. Spolu se spisovatelem Louisem Aragonem a nositelem Nobelovy ceny fyzikem Frédéricem Joliotem-Curiem patřil k největším stranickým hvězdám, k tzv. „třem mušketýrům“, jak se jim mezi členy důvěrně říkalo.²⁶ Přestože řečnění nebylo jeho nejsilnější stránkou a veřejně sám téměř nevystupoval, až s obdivuhodnou trpělivostí se účastnil rozvleklých a nudných stranických ceremoniálů a oslav. Už jeho pouhá přítomnost vedení strany uspokojovala, neboť dokládala, že světově uznávaný umělec patří do jejích řad. Podle americké spisovatelky a novinářky Janet Flanner, jež po válce působila dlouhá léta v Paříži jako dopisovatelka časopisu *The New Yorker*, byl Picasso „...největším, nejúchvatnějším a nejoslavnivějším propagandistickým pérem, jaké kdy měla na klobouku kterákoli komunistická strana v Evropě... Strana ho využívala jako nějakého exotického zlatého bažanta a na dělnických mítincích... ho vystavovala na tribunách potažených červeným sukrem... Pro masy proletariátu se tak stal známým zjevem... Picasso sedával na rudě vyzdobeném pódiu, se symbolickým srpem a kladivem v pozadí, vedle soudruhů vůdců Thoreze a Duclose, jejichž projevy obvykle dohromady zabraly tři hodiny, zatímco on sám sotva kdy promluvil.“²⁷



Obr. 9: *Guernica*, 1937, olej na plátně, 350x776,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Repro: *Picasso: Peace and Freedom*, s. 20.



Obr. 10: Márnice, 1944–1945, olej na plátně, 200x250 cm, The Museum of Modern Art, New York. Repro: *Picasso: Peace and Freedom*, s. 73.

Současně však byl Picasso hvězdou hodně problematickou, neboť jeho modernistické dílo se brzy dostalo do rozporu s radikalizující se komunistickou kulturní politikou. Umění hrálo v poválečné politice francouzské komunistické strany důležitou roli a na příklonu k socialistickému realismu se prověřovala politická loajalita spisovatelů, malířů i dalších umělců. Jako člen poválečné vládní koalice a později jako strana v opozici nemohli samozřejmě komunisté ve Francii prosadit oficiální zavedení socialistického realismu, jak tomu bylo v Sovětském svazu, ale mezi svými členy a sympatizanty si dokázali poslušnost tvrdě vynutit. Měli obrovský vliv na levicové intelektuály a privilegia udělovaná poslušným umělcům stejně jako chvála vlivného komunistického tisku byly mocnými pobídkami. Efektivně působily také všudypřítomný strach z vylučování a všepronikající atmosféra podezírání. Již sám fakt, že Picasso se nikdy tomuto dogmatu nepřizpůsobil, ukazuje na jeho mimořádné postavení ve straně, i když jeho pozice pochopitelně oslabila v dobách, kdy bylo tažení proti modernímu umění nejtvrďší.

Picasso musel od začátku tušit, že zavděčit se po umělecké stránce komunistům nebude snadné. S nepochopením francouzských soudruhů se setkal již jeho první poválečné angažované plátno *Márnice*,

namalované na základě krátkého filmového dokumentu o španělské republikánské rodině zavražděné v kuchyni svého domu (obr. 10). Rozměrný a ponurý obraz byl poprvé vystaven v Paříži na výstavě Umění a rezistence v roce 1945 a komunistická kritika mu vytýkala nejen to, že je namalován modernistickým stylem a působí nedokončeně, ale také že je příliš pesimistický a není v něm přítomen náznak naděje. Navzdory tomu, že oslavovali *Guerniku*, nepřišli komunisté ve skutečnosti nikdy na chuť Picassovu přístupu k angažované malbě, spočívajícímu v zobrazování utrpení pasivních obětí na způsob klasického motivu „vraždění nevinů“. Strana od „nového“ umění očekávala zobrazení nikoli srdcervoucí tragédie, nýbrž vítězného úsilí v boji s nepřítelem či v budování socialistické budoucnosti. Tón měl být optimistický a bojovný a jazyk jasný a snadno srozumitelný. A toho se Picassovi nedostávalo.²⁸

Nedostatek nadšení, který strana projevila u obrazu *Márnice*, byl prvním z dlouhé řady nepochopení, jichž se Picassovým pokusům o angažované umění od jeho spolustraníků dostalo. V době po osvobození Paříže, kdy do komunistické strany vstupoval a maloval *Márnici*, mohl ještě doufat, že kulturní politika strany bude poměrně liberální. Na X. sjezdu Komunistické strany Francie v červnu 1945 například spisovatel a vlivný člen strany Georges Cogniot tvrdil, že strana *nebude svým členům vnucovat žádnou konkrétní estetiku*, což však bylo více jeho soukromým přáním než nastupující politickou realitou. Již na podzim následujícího roku vypukla na stránkách komunistického tisku dramatická polemika o socialistickém realismu, která ukázala, že francouzští soudruzi nemají v otázkách svobody umění úplně jasno. V kulturní politice umírnění komunističtí intelektuálové jako Roger Garaudy, Raymond Cogniat či Pierre Hervé zastávali názor, že „neexistuje žádná jednotná estetika komunistické strany“. Jak napsal Garaudy s odkazem na Picassa: „Komunistický malíř má právo malovat jako Picasso a má právo malovat jinými způsoby. A komunista má

právo, aby se mu líbilo Picassovo dílo nebo dílo nějakého anti-Picassa... Marxismus není vězení. Je to nástroj k porozumění světu.²⁹ Na druhé straně barikády vedl polemiku Louis Aragon, jenž se krátce předtím vrátil se svojí ruskou manželkou Elsou Triolet z letního pobytu v Sovětském svazu a už cítil ve vzduchu nové sektářství. V srpnu téhož roku zde rozpoutal Stalinův kulturní zmocněnec Andrej Alexandrovič Ždanov svoji poválečnou kampaň proti modernímu umění, jež označil za nasáklé ideologií, která je Sovětskému svazu cizí. To se stalo pro Aragona signálem k tomu, aby i ve Francii zahájil tažení za socialistický realismus.³⁰ Jak napsal v *Les Lettres françaises*, „komunistická strana má estetiku, a ta se nazývá realismus“. Jen realismus je slučitelný s historickým materialismem. Osvojit si realismus znamená sloužit věci „pravdy“.³¹

Polemika ve stranickém tisku skončila tak, jak v situaci postupného utužování svazku francouzských komunistů s Moskvou skončit musela: Garaudy byl sesazen ze svého postu stranické spojky s intelektuály a donucen provést sebekritiku. Na jeho místo byl dosazen mnohem militantnější Laurent Casanova, nekompromisní vyznač Ždanovovy doktríny, jenž provedl změny ve vedení některých důležitých komunistických novin a časopisů. Louis Aragon byl pověřen vedením večerníku *Ce Soir* a od roku 1948 neoficiálně zastával i vedoucí pozici v *Les Lettres françaises*, které spolu s jeho šéfredaktorem, spisovatelem Pierrem Daixem, proměnili v hlásnou troubu stranického kulturního dogmatu. Nikdy však paradoxně nepřestali podporovat Picassa.³²

Situaci navíc vyhrotil pocit ohrožení a izolace, jež ve straně narůstal po založení de Gaullova antikomunistického Sdružení francouzského lidu v dubnu 1947 a po vypuzení komunistů z vlády socialistickým premiérem Ramadierem v květnu téhož roku. Ve vypjaté atmosféře se osobně angažoval i komunistický vůdce Maurice Thoreze, který ve svém projevu na XI. sjezdu strany ve Štrasburku v červnu téhož roku vyložil politiku francouzské komunistické strany vůči intelektuálům a mobilizoval je k účasti na třídním boji:

„Obhajujeme optimistickou literaturu, která se zabývá budoucností, vyzvedává úsilí, spolupráci a cestu k lepší

společnosti, kterou musíme vybudovat našima rukama a kterou také vybudujeme. Intelektuálům, kteří se dostali na nesprávnou cestu a ztratili se v labyrintu otázek, přinášíme jistotu a neomezené možnosti vývoje. Vyzýváme je, aby se odvrátili od falešných problémů individualismu, od pesimismu a dekadentní estetiky, a dali svému životu smysl tím, že ho spojí s životy jiných. Vyzýváme je, aby z oživujícího styku s lidovými masami čerpali energii a sílu potřebnou k tvorbě trvalého díla.“³³

Podobnými prohlášeními se však Thorez a vedení francouzské komunistické strany začali dostávat do stále silnějšího rozporu, z něhož nebylo lehké najít cestu ven: Jak smířit tvrdé prosazování socialistického realismu a současné oslavování přítomnosti modernisty Picassa v jejich řadách? A řešili to v podstatě tak, že tento rozpor přehlíželi. Přestože jen málo členů komunistického vedení mělo pochopení pro Picassovo umění, většina si uvědomovala, že jeho členství v očích mnoha lidí dodává straně prestiž a zvyšuje její důvěryhodnost. A tak nechali Picassa na pokoji. Thorez na malířovu adresu údajně prohlásil: „I kdyby Picasso dělal obrazy, které nejsou ve shodě s naší politikou... už sám fakt, že je maluje, když se cítí spokojený v naší straně, je důležitým faktorem našeho intelektuálního vlivu.“³⁴ Picasso měl rovněž to štěstí, že se kromě své prestiže mohl opřít o přátelství Aragona a Daixe, ale také Casanovy, s nímž se seznámil již v době okupace. Když v srpnu 1947 sovětská *Pravda* přinesla článek ruského malíře Alexandra Gerasimova, v němž Picassa a Henryho Matisse podrobil zdrcující kritice za tvorbu buržoazního a dekadentního umění a „otravování čistého vzduchu sovětského umění“,³⁵ francouzští soudruzi se za spolustraníka Picassa postavili. Éluard otiskl v *Les Lettres françaises* článek na malířovu obranu,³⁶ zatímco Thorez, Aragon a Cogniot manifestovali svůj postoj tím, že se nechali vyfotografovat před Matissovým plátnem při zahájení Podzimního salónu. Fotografie se objevila na titulní straně *L'Humanité* a byla pokládána za gesto nezávislosti na Moskvě v kulturní politice.³⁷

Ale ani tato umírněná demonstrace nezávislosti neměla dlouhého trvání. V září 1947 zorganizoval Ždanov v Sklarske Porębě nedaleko polské Vratislavi konspirační setkání hlavních evropských komunistických

stran, na němž byla založena Kominforma (Informační byro komunistických a dělnických stran) jako sovětská odpověď na Trumanovu doktrínu a Marshallův plán. Na konferenci si Sověti vynutili zavržení staré taktiky z roku 1943 o uskutečňování tzv. „národních cest“ k socialismu a nastolili strategii nového jednotného společného boje všemi dostupnými prostředky proti Američanům.³⁸ A v rámci tohoto jednotného postupu, jakožto nástroj participace umělců v kulturním „boji“, byl nastolen socialistický realismus jako oficiální kulturní doktrína komunistických stran.

Od roku 1948 nabývala Ždanovem vytyčená kulturní linie v politice Komunistické strany Francie na síle. Aby však francouzští soudruzi vyvrátili podezření z přílišné servility vůči Moskvě, byl výraz *réalisme socialiste* (socialistický realismus) ve stranické rétorice z velké části nahrazen Aragonovým termínem *nouveau réalisme* (nový realismus). Ideálem toho, co strana očekávala od svých umělců, bylo především dílo Andrého Fougersona, dříve modernistického malíře stylem blízkého Picassovi, jenž však v zájmu strany učinil zásadní obrat k socialistickému realismu. Fougersonův snadno přístupný výtvarný jazyk se stal ve Francii paradigmatickým poválečného socialistického realismu a za své obrazy jako *Pařížanky na trhu* (obr. 11) byl oslavován jako „malíř dělnické třídy“. Za svoji loajalitu dostal v roce 1948 také vlastní „sloupek“ v časopise *Nouvelle Critique*, odkud velmi tvrdě útočil na abstraktní malíře.³⁹



Obr. 11: André Fougerson: Pařížanky na trhu, 1947–1948, olej na plátně, 195x130 cm, soukromá sbírka. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 135.



Obr. 12: Staline à ta santé, 1949, 21x15 cm, Musée Picasso, Paříž. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 182.

Picassův vliv ve straně naopak oslaboval. Na Podzimním salonu v roce 1949 již socialistický realismus zcela dominoval a jako hlavní stranická hvězda byl oslavován Fougerson, jenž byl komunistickými kritiky vynášen jako Jacques-Louis David novodobého proletariátu. V prosinci téhož roku vybralo stranické vedení jako hlavní dar Stalinovi k sedmdesátinám Fougersonův obraz *Pocta Andrému Houllierovi*, znázorňující truchlící Houllierovu rodinu na místě, kde policista zastřelil jejich syna při vylepování komunistického plakátu. Naproti tomu Picasso pořídil jen narychlo nahozenou skicu ruky pozvedající číši, která upjaté straníky šokovala žoviálním nápisem „Staline, na tvé zdraví“. Kresba nakonec vyšla v únoru 1950 na titulní straně čísla *Les Lettres françaises*, věnovaného francouzsko-sovětskému přátelství.⁴⁰ Otázka, jak smířit Picassa a Fougersona, se v té době stala důležitým stranickým problémem, přičemž vedení nakonec jako kompromisní řešení sporu mezi táborem socialistického realismu a Picassovými obdivovateli prohlásilo Fougersona oficiálním malířem francouzské komunistické strany a Picassa oficiálním malířem Mezinárodního mírového hnutí, které bylo krátce předtím založeno.

„Užitečný idiot“ mírového hnutí

Picasso si samozřejmě uvědomoval, že komunistům se jeho obrazy nelíbí a že neodpovídají doktríně socialistického realismu. Ale stranické vedení ho jako prominenta vždy podrželo, a on zase podržel stranu, kdykoli to bylo potřeba. Byl jejím největším soukromým sponzorem,⁴¹ o jehož štědrosti se všeobecně vě-

dělo, a absolutně loajálním členem. Když na jaře 1948 skupina spisovatelů kolem časopisu *Action* zaslala vedení strany petici požadující větší svobodu v kulturní sféře, počítala s Picassovou podporou.⁴² Ten však odmítl podepsat, neboť se úzkostlivě vyhýbal jakékoliv veřejné kritice strany, dokonce i v oblasti umění. A pokud v soukromých rozhovorech občas připustil, že Stalin se v kulturní politice může mýlit, připisoval to skutečnosti, že diktátor musí věnovat svůj čas a pozornost jiným věcem, především pokračující revoluci. Frázi o tom, že malování není to nejdůležitější a že „to jediné, o co skutečně jde, je zachránit revoluci“, od něj jeho blízcí přátelé slyšali po dlouhá léta.⁴³

Jak poukazuje ve své knize Gertje R. Utley, ve francouzské komunistické straně existovaly po válce ve skutečnosti dvě kategorie intelektuálů a umělců. První a širou skupinu tvořili lidé méně důležití, které strana nějak zaměstnávala v administrativě nebo v některém z početných stranických periodik. Komunisté nabízel mladým levicovým intelektuálům a umělcům práci novinářů, reportérů či spisovatelů, a jako chleboďarci od nich tudíž vyžadovali absolutní poslušnost. Levicoví malíři byli běžně najímáni za hodinovou mzdu kvalifikovaných dělníků, aby pracovali na výstavách nebo na výzdobě sálů pro stranické sjezdy a schůze. Loajální umělci, kteří svá díla obsahově a formálně přizpůsobovali komunistické ideologii, mohli publikovat ve stranických časopisech a vydávat knihy v komunistických nakladatelstvích, pro malíře strana organizovala výstavy na komunisty ovládaných radnicích či v jiných jí spravovaných prostorách. Strana rovněž povolným umělcům zaručovala pozitivní kritiku v komunistických novinách a časopisech ve Francii i v zemích sovětského bloku, neboť komunistické tiskoviny zásadně psaly o uvědomělých spisovatelích a malířích samou chválu. Mnozí tvůrci tak mohli svojí servilností hodně získat, což znamenalo, že politická horlivost šla často ruku v ruce s profesionálními ambicemi.⁴⁴

Druhá, velmi úzká skupina zahrnovala prominenty, jako byl například Picasso, jejichž největším přínosem byla reputace, kterou ve svém oboru získali, a jejichž jména se strana při každé příležitosti dovolávala, aby ospravedlnila svoji politiku. K těmto privilegiovaným členům byli komunisté mnohem tolerantnější

než k ostatním, neboť se obávali ztráty jejich podpory. Pokud jde o Picassa, vedení strany si samozřejmě uvědomovalo, že malíře nemohou příliš vydírat a že nebude nikdy plnit obvyklé povinnosti francouzského komunistického intelektuála, k nimž patřilo například vylepování plakátů a pouliční prodej *L'Humanité*. Bylo jim také nejspíše jasné, že se nikdy zcela nepodřídí požadavkům socialistického realismu. A proto mu raději v době, kdy se začala komunistická kulturní politika radikalizovat, přisoudili hlavní a nejviditelnější roli zdánlivě „mimo stranu“, v Mezinárodním mírovém hnutí, kde Picasso poslušně plnil vše, co se od něho jakožto od bojovníka za mír očekávalo.

Mezinárodní mírové hnutí uvedl na scénu Stalin v roce 1948. Jeho cílem bylo využít všeobecně rozšířeného strachu z války a silné nedůvěry evropských elit k Američanům jako účinného nástroje boje proti Západu. Vliv hnutí na intelektuální život v evropských zemích byl obrovský a až do Stalinovy smrti byl „boj za mír“ jedním z klíčových témat veřejných diskusí. Mírové hnutí a k němu přidružené organizace byly od počátku jednou z hlavních arén, kde se od intelektuálů a umělců typu Picassa očekávalo, že uplatní svou autoritu a prestiž. Moskva od začátku uplatňovala taktiku, aby tato hnutí byla formálně oddělena od jednotlivých komunistických stran, čímž se stávala důvěryhodnější i pro široké skupiny nekomunisticky smýšlejících občanů.⁴⁵ Ve skutečnosti však byli míroví aktivisté pod ustavičnou přísnou kontrolou komunistů.⁴⁶ Ti sice těmto loutkovým osobnostem veřejně vzdávali hold, ale ve skutečnosti měli často pro iluze svých „poputčků“ jen slova pohrdání. Jak napsal známý britský historik Tony Judt, těmto naivním západním „mírotvorcům“ se při organizovaných návštěvách komunistických států dostávalo velkolepého přijetí a mimořádného ocenění, ale za zády se jim komunisté vysmívali jako „holubičkám“ a nově generaci přislovených Leninových „užitečných idiotů“.⁴⁷

Picasso stál u mírového hnutí od samého počátku. Přestože nerad cestoval a z létání měl hrůzu, stal se jednou z hlavních hvězd zakládajícího Světového mírového kongresu intelektuálů v polské Vratislavi, který sovětské komunisty v čele se Ždanovem pečlivě zorganizovali v srpnu 1948. Intelektuální a kulturní

sešlost zde byla vsutku pestrá: za francouzskou stranu se vedle Picassa zúčastnili například malíř Fernand Léger, básník Paul Éluar, spisovatel Pierre Daix, v předsednictvu zasedla Irène Joliot-Curie a delegaci vedl sám Laurent Casanova. Sověty zastupoval předseda Svazu spisovatelů SSSR Alexandr Fadějev, spisovatel Michael Šolochov a všudypřítomný agitátor Ilja Erenburg. Mezi delegáty se dále nacházeli například britský historik A. J. P. Taylor, „Rudý děkan z Canterbury“ Hewlett Johnson či maďarský marxistický filosof György Lukács.⁴⁸

Picasso na kongresu pronesl krátký politický projev, v němž žádal propuštění Pabla Nerudy vězněného v Chile.⁴⁹ Po něm k řečnickému pultu přistoupil Alexandr Fadějev, instruovaný zevrubně Ždanovem, jenž se začal agresivně dožadovat vyhlášení otevřené války proti dekadenci západní literatury, přičemž nevybíravě označil francouzského spisovatele Jeana Paula Sarrtra za „šakala s perem“. Vyhlásil rovněž, že za spojení dělnické třídy lze přijmout *pouze* malíře socialistického realismu. Picasso sice nebyl veřejně kritizován, avšak později v soukromých rozhovorech byl za své dílo napadán a urážen.⁵⁰ Příznačné rovněž bylo, že i když byl jedním z nejvýznamnějších hostů kongresu, polští pořadatelé se snažili za každou cenu vyhnout uspořádání výstavy jeho obrazů. Vystaveny byly pouze jeho keramické práce, které Picassa představovaly jako řemeslníka. Nekonal se rovněž žádná jeho přednáška o umění, nedošlo k žádnému setkání se studenty uměleckých



Obr. 13: Picasso a Aragon na Světovém kongresu bojovníků za mír v Paříži, duben 1949. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 110.



Obr. 14: Plakát pro Světový kongres bojovníků za mír v Paříži s Picassovou holubicí. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 109.

CONGRÈS MONDIAL
DES PARTISANS
DE LA PAIX
SALLE PLEYEL
20-21-22 ET 23 AVRIL 1949
PARIS

oborů. Malíř zůstal zcela izolován od tamního uměleckého prostředí.⁵¹ Po kongresu Poláci odvezli Picassa a další francouzské soudruhy na návštěvu koncentračního tábora v Osvětimi a potom do Varšavy, kde stali na sutinách bývalého ghetta, což údajně dohnalo Picassa k slzám. Nacistická zvěrstva v té době stále patřila mezi nejpádňější argumenty stalinistické propagandy, jež tvrdila, že opakování takovýchto zločinů může zabránit jedině Sovětský svaz.⁵²

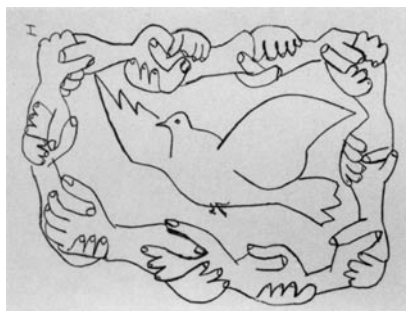
Picassova zkušenost z Vratislavi byla nepochybně dostatečná na to, aby si udělal správný obrázek o povaze vznikajícího mírového hnutí i o vztahu východních soudruhů k jeho dílu. Přesto se stal jednou z největších hvězd komunisty režírované „mírové“ mašinérie. Osobně se s nadšením účastnil i dalších mírových kongresů, v Paříži v roce 1949 (obr. 13), v Nice a v Sheffieldu v roce 1950, pro mírové hnutí vytvořil jeden z nejznámějších a nejneužívanějších politických symbolů, pověstnou mírovou holubici, a také řadu jiných propagačních materiálů (obr. 14). Při návrhu těchto materiálů prokazoval Picasso vůči vrtochům francouzských soudruhů občas až neuvěřitelnou trpělivost a shovívavost, neboť nebylo lehké se jim zavděčit. Například pro mírový kongres pořádaný v prosinci 1952 ve Vídni vytvořil postupně celkem sedm návrhů, než konečně dostal souhlas strany. Soudruzi zavrhl první návrh holubice vznášející se v kruhu spojených rukou (obr. 16) jako příliš nejasný, poté odmítli holubici připomínající rozloženou papírovou vystřihovánku na

pozadí barevné duhy (bar. VI), neboť se jim zdál příliš abstraktní a mohl by vyvolávat pocit, že se holubice, potažmo celé mírové hnutí rozpadá na kusy. Nakonec komunisty uspokojila až holubice zachycená v realistickém pohledu, s opěřenou vyklenutou hrudí a s doširoka rozepjatými křídly (obr. 15).

Mnoho Picassových plakátů vzniklo ve službách různých místních, národních i mezinárodních odnoží rozvětveného mírového hnutí, jež se na Picassa obracely s žádostmi o peníze, o příspěvek v podobě uměleckých děl či aby se osobně účastnil různých akcí. Kromě místních a regionálních mírových výborů bylo ve Francii s mírovým hnutím spojeno nejméně sedmáct různých asociací a organizací. Děkovné dopisy v Picassově archivu přicházející z Francie i od mezinárodních skupin z tak vzdálených zemí, jako je např. Japonsko, hovoří o malířových štedrých darech.⁵³ Jak si rovněž pochvaloval Ilja Erenburg, nikdy neodmítl pomoci, dokonce i když byl velmi umělecky zaneprázdněn.⁵⁴ Své dceři, kterou mu Françoise Gilot porodila roku 1949, v době pařížského mírového kongresu, dal dokonce jméno Paloma, což ve španělštině znamená „holubice“. Za svoje úsilí obdržel Picasso v roce 1951 Stalinovu cenu míru a v roce 1962 Leninovu cenu míru, které s vděčností přijal.



Obr. 15: Plakát s Picassovou holubicí pro mírový kongres ve Vídni, 1952. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 109.



Obr. 16: Holubice v kruhu spojených rukou, 1952, litografie. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 125.

Vraždění v Koreji a bakteriologická válka

V roce 1950 se sektářská atmosféra ve francouzské komunistické straně ještě více vyostřila. Maurice Thorez byl po záchvatu mrtvice odvezen pod záminkou léčení do Moskvy, kde byl držen až do Stalinovy smrti na jaře 1953.⁵⁵ Iniciativy ve straně se chopil ambiciózní a v uměleckých otázkách mnohem více nekompromisní Auguste Lecoeur, jenž začal prosazovat dodržování stranické kulturní linie železnou rukou. Glorifikace Fougerona (obr. 11) jako oficiálního malíře strany začala být vynucována jako dogma a jakákoli pochybnost o úspěších socialistického realismu byla pokládána za skutečný politický útok na stranu. Přizpůsobit se musel i Picasso a jeho straničtí ochránci. V listopadu 1950 například v Paříži otevřel hodně umírněnou výstavu, jejímž hlavním cílem bylo učinit jej přijatelným pro komunistické publikum. Text do katalogu a článek pro *Les Lettres françaises* napsal sám Aragon. Mezi vystavenými díly byla komunisty uznávaná socha z doby okupace *Muž s beránkem* (obr. 17), považovaná za jakýsi sochařský doplněk *Guerniky*, některé přípravné kresby pro tuto sochu, několik aktů a samozřejmě řada holubic. Jak tehdy správně poznamenal kritik Guy Marester v časopise *Combat*, „nic na této výstavě nepřipomínalo krutost, s níž se Picasso někdy dívá na náš svět“.⁵⁶ I přesto však aparátčící v čele s Lecoeurem zorganizovali jakýsi trucpodnik, spočívající v Picassově konfrontaci s Fougeronem, jemuž ve stejné době uspořádali v Paříži výstavu kreseb a obrazů dokumentujících život horníků v Pas de Calais na severu Francie. Celá akce nakonec přerostla v jakýsi tichý stranický bojkot Picassovy výstavy, Lecoeur a jeho lidé



Obr. 17: Muž s beránkem, 1943, bronz, Musée Picasso, Paříž. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 32.

odrazovali komunistický tisk, aby o Picassově výstavě referoval, a členy strany, aby ji navštívili. Naopak zahájení Fougeronovy výstavy přitáhlo komunistickou smetanou a vyvolalo neuvěřitelné množství oslavných reakcí ve stranickém tisku.⁵⁷

Nebyla to jistě náhoda, že pouhé dva dny po zahájení komunisty opěvované Fougeronovy výstavy začal Picasso malovat svůj propagandistický obraz *Vraždění v Koreji*, jímž na sebe chtěl v tvrdě sektářském klimatu doby upozornit a posílit svoji pozici. Příležitost blýsknout se angažovanou malbou se sama nabízela. Necelého půl roku předtím rozpoutala komunistická Severní Korea s tichou podporou Moskvy na Korejském poloostrově krvavý válečný konflikt, jenž hrozil přerůst v konflikt globální. Vina byla Moskvou od počátku svalována pochopitelně na Američany⁵⁸ a komunistická propaganda se předháněla v líčení jejich zločinů, včetně těch na civilním obyvatelstvu. V návaznosti na tuto kampaň Picasso na svém obraze obratně spojil konkrétní propagandistické cíle s odkazem k širší evropské umělecké tradici, ke Goyovým *Hrůzám války* či Manetově *Popravě císaře Maxmiliána*. Na podlouhlém obraze vidíme šedivou a válkou zničenou krajinu a v jejím popředí dvě skupiny postav, svým provedením značně odlišné. Na pravé straně vojáky v podobě jakýchsi odosobněných a agresivních válečných strojů,

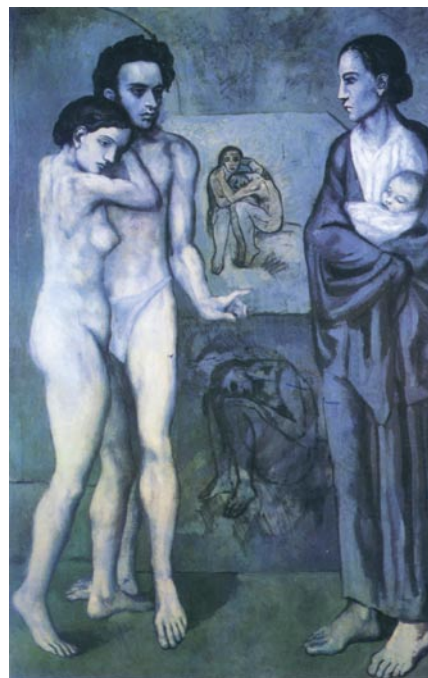
oděné do čehosi, co připomíná kombinaci futuristických výstrojů a středověkých brnění. V levé části pak skupinu nahých a bezbranných žen a dětí, na něž vojáci míří zbraněmi a v jejichž tvářích a gestech se zračí bezmocnost a strach (bar. V).

Přestože bylo *Vraždění v Koreji* velmi angažovaným dílem, Picasso se za něj předpokládaného uznání od strany nedočkal, alespoň ne jednoznačného. Francouzští soudruzi sice ocenili malířovu snahu „zaujmout širší publikum politickým tématem“, sám obraz se však setkal s podobně vlažným přijetím jako dříve plátno *Márnice* (obr. 10). Straně vadila jeho „drsně moderní forma“ a také po stránce obsahu byl pokládán za politicky nekorektní. I když byli komunisté velkými zastánci historické malby a vybízeli umělce, aby se zaměřovali na masy, chtěli vidět heroický zápas korejského lidu, nikoli pouze utrpení pasivních a bezmocných obětí. Jinými slovy, Picasso na plátně znovu zobrazil své typické „vraždění nevinů“, jako už dříve v *Guernice* a *Márnici*, což pro něj představovalo skutečnou tragédii války. A co bylo horší, ani konkrétně neodhalil a neodsoudil agresora. Jak měl člověk poznat, zda jsou oběti Jihokorejci, nebo Severokorejci, zda jde o americké, nebo o čínské vojáky? Přestože nemohlo být tehdy pochyb o tom, jak malíř své dílo myslel a jak ho vnímala veřejnost, tato paranoidní komunistická obava se nakonec ukázala jako oprávněná, neboť *Vraždění v Koreji* se rychle stalo univerzálním protiválečným obrazem. Jeho kopie byla například roku 1956 vystavována (samozřejmě bez vědomí Picassa) v černém rámu v ulicích Varšavy na protest proti krvavému potlačení povstání v Maďarsku sovětskými vojsky.⁵⁹

Picasso si vzal výtky francouzských soudruhů nepochybně k srdci, neboť již v následujícím roce vyzdobil na zakázku odsvěcenou kapli v komunisty ovládaném městečku Vallauris, blízko něhož se roku 1948 s rodinou usadil, monumentálním propagandistickým cyklem obrazů *Válka a mír* (bar. VII), v němž očekávání strany jednoznačně naplnil. V kapli, jež se v jeho pojetí stala jakousi „Svatyní míru“, postavil do ostrého kontrastu panel *Mír* (bar. VIII), zobrazující jakýsi arkadický ideál komunistické budoucnosti pod vedením Sovětského svazu, s protilehlým panelem *Válka*, líčícím brutální americkou válečnou agresi (bar. IX). Na



I. Chudí lidé na pobřeží, 1903, olej na desce, 105,5x69 cm, National Gallery of Art, Washington. Repro: *Pablo Picasso 1881–1973*, s. 101.



II. La Vie (Život), 1903, olej na plátně, 196,5x128,5 cm, The Cleveland Museum of Art. Repro: *Pablo Picasso 1881–1973*, s. 105.



III. Žena s kloboukem sedící v křesle, 1941, olej na plátně, 130,5x97,5 cm, Kunstmuseum Basilej. Repro: *Pablo Picasso 1881–1973*, s. 441.



IV. Sedící žena (Dora Maar), 1941, olej na plátně, 100,5x80,5 cm, Staatsgalerie moderner Kunst Mnichov. Repro: *Pablo Picasso 1881–1973*, s. 441.



V. Vražední v Koreji, 1951, olej na překližce, 110x210 cm, Musée Picasso, Paříž. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 148.



VI. Holubice, 1952, nerealizovaný návrh k mírovému kongresu ve Vídni. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 125.



VII. Válka a mír, 1952, Temple de la Paix, Vallauris, celkový pohled od vstupu. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 146.



VIII. Válka a mír, 1952, Temple de la Paix, Vallauris, detail panelu Mír. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 159.



IX. Válka a mír, 1952, Temple de la Paix, Vallauris, detail panelu Válka. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 158.



Obr. 18: Fotografie z časopisu *Regards*, č. 346, 4. 4. 1952. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 167.

tomto obraze již nenajdeme žádné pasivní a odevzdané oběti, jak tomu bylo dříve, ale naopak urostlou postavu jinocha s kopím, štítem s pověstnou mírovou holubicí jako symbolem míru a váhami jako symbolem spravedlnosti, který hrdě čelí nepřátelským temným silám.

Obraz však nese ještě další poselství. Na začátku padesátých let, kdy Picasso *Válku a mír* maloval, se komunistům podařilo vyvolat ve světě vlnu protiamerických nálad, podněcovaných intenzivní propagandou, že Američané shazují na území Severní Koreje bomby, z nichž se po dopadu na zem uvolňují mračna hmyzu nakaženého bakteriemi, jež ničí úrodu a vyvolávají choroby, jako jsou dýmějový mor, malárie a cholera. Mohutná kampaň vedená komunisty rozpoutala ve Francii masovou hysterii a strach z epidemií, což v květnu 1952 vyvolalo nejbouřlivější demonstraci poválečné éry.⁶⁰ Stránky listu *L'Humanité* a dalších komunistických tiskovin líčily Američany jako „nejnebezpečnějšího nepřítele světového míru a lidské spravedlnosti“ a přísné odsouzení bakteriologických zbraní se stalo pro komunistické intelektuály prvořadou povinností.

Zapojil se i Picasso, který v dubnu 1952 podepsal prohlášení odsuzující Američany za vedení bakteriologické války a tento motiv zpracoval i do svého propagandistického díla ve Vallauris. Na panelu *Válka* rozprašuje imperialistický hrdlořez z vozu bakteriologické zbraně, jak je tehdy vykreslovala komunistická kampaň. Zobrazení nakaženého hmyzu na obraze, jak si všímá Gertje R. Utley, se velmi nápadně podobá fotografiím z článku o bakteriologických zbraních otiš-

těných v komunistickém periodiku *Regards* (obr. 18). Rovněž malířovy přípravné kresby (obr. 19) dokládají, že mu velmi záleželo na tom, aby vytvořil nejen působivé a srozumitelné odsouzení války, ale také aktuální kritiku údajného používání bakteriologických zbraní Američany.⁶¹

Cyklus *Válka a mír* konečně přinesl Picassovi uznání strany, po kterém tak toužil. Byl chválen, že se vyhnul přílišnému intelektualismu *Guerniky*, *Márnice* a *Vraždění v Koreji* a že vystoupil z věže ze slonoviny do skutečné politické arény, aby všichni pochopili závažnost jeho varování. Aragon vynášel adresnost a srozumitelnost obrazů, přičemž dodal, že odpovídají „politicky zásadnímu přístupu v současném umění“. Thorez malíři zaslal blahopřání, v němž vyjádřil



Obr. 19: Studie k panelu *Válka*, duben 1952, Musée Picasso, Paříž. Repro: *Picasso: The Communist Years*, s. 158.



Obr. 20: Picassův portrét Stalina na titulní straně *Les Lettres françaises*, 12.–19. 3. 1953.

nedočkavost, až bude moci obdivovat tato nádherná díla se svými syny. Reakce přicházely i ze zahraničí, dokonce až od komunistů z Japonska, kteří děkovali Picassovi za to, že „před lidmi celého světa odhalil zločiny bakteriologické války“ a „kruté činy páchané v Koreji americkými imperialisty“.⁶²

Stalinův portrét

Navzdory úspěchu s propagandistickou malbou *Válka a mír* však měl nejtvrdší útok na Picassovo privilegiované postavení ve straně teprve přijít, a to počátkem března 1953 v souvislosti s jeho portrétem Stalina uveřejněným v *Les Lettres françaises*. Malíř se v té době stal terčem nevybíravých útoků od skalních stoupenců socialistického realismu, ždanovismu a kultu sovětského vůdce. Celá záležitost byla natolik absurdní, že stojí za to ji podrobně popsat.⁶³

Když počátkem března 1953 Stalin neočekávaně zemřel, rozhodli se Aragon s Daixem připravit zvláštní číslo *Les Lettres françaises* věnované diktátorově památce. Úvodní stranu měly tvořit příspěvky tří největších intelektuálních hvězd strany, již zmíněných „tří muž-

ketýrů“: Aragona, Joliot-Curieho a Picassa. Daix na Aragonův příkaz neprodleně zaslal Picassovi do Vallauris následující telegram: „Připravujeme číslo *Les Lettres françaises* k poctě Stalina, bez tebe se to nemůže obejít. Do úterka nám pošli, co chceš, text nebo kresbu, srdečně Aragon.“⁶⁴ Umělec jako vždy straně ochotně vyhověl, jeho kresba však dorazila do redakce těsně před uzávěrkou, což nejspíše sehrálo důležitou roli.

Z dnešního pohledu samozřejmě není na Picassově kresbě nic znepokojivého. Přestože připomíná portrétní bustu, působí vcelku živě a přesvědčivě. Je rovněž umírněná a poměrně realistická, i když zjednodušená a poněkud ledabyle provedená energickými silnými čarami se zřetelnými stopami dřívějších tahů v pozadí. Sovětský vůdce je na ní vyobrazen s vlasy sčesanými dozadu a typickým hustým knírem a obočím (obr. 20). Podle vlastního vyjádření chtěl Picasso ukázat Stalina jako člověka z lidu, bez uniformy a různých vyznamenání. Záměrně ho také vyobrazil mladého, přičemž kresba odpovídá Stalinově podobě z doby někdy kolem roku 1918 (obr. 21), což mělo zřejmě i svůj politický význam. Jak v rozhovoru s Gertje R. Utley potvrdil Pierre Daix, Stalinova smrt následovala krátce po popravě Rudolfa Slánského a dalších československých komunistů, a proto bylo příhodné ukázat diktátora v lepším světle, v době údajné neposkrvněné mladosti na počátku revoluce.⁶⁵

Aragon a Daix, zjevně pod časovým tlakem a uchlácholení relativní věrností skutečné Stalinově podobě, umístili kresbu s popiskou „Stalin od Pabla Picassa“ doprostřed titulní strany listu, mezi články Joliot-Cu-



Obr. 21: Josif Vissarionovič Stalin, kolem roku 1918. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 184.

rieho a Aragona, jež pochlebně oslavovaly „neobyčejného člověka, jehož miloval a jako mistra ctil každý z nás“ (obr. 20). I když se kritické hlasy ozývaly již při odevzdávání čísla do tisku, časovaná bomba naplno vybuchla druhého dne, kdy se *Les Lettres françaises* objevily na novinových stáncích. Redakci okamžitě začaly zaplavovat urážlivé telefonáty a postupně přicházelo množství nejrůznějších dopisů od pobouřených čtenářů, jež portrétu vyčítaly, že neodráží „lásku, již dělnická třída cítí k oplakávanému soudruhu Stalinovi a k Sovětskému svazu“, a že nevystihuje morální, duchovní a intelektuální osobnost geniálního vůdce. „Ne, to není Stalinova tvář,“ rozhořčoval se jeden pisatel, „ta tvář, která byla zároveň laskavá i pevná, tak působivá, vyvolávající takovou důvěru v poctivost našeho milovaného velkého Stalina.“ „Kde je ten jas, ten úsměv, ta inteligence – jedním slovem lidskost, na jiných portrétech našeho milovaného Stalina vždy tak dobře patrná?“ ptal se jiný. Další Picassa otevřeně uráželi a obviňovali z domýšlivosti a z neúcty k modelu: „Tvůj talent není dost ušlechtilý na to, abys mohl pojednat Stalina.“⁶⁶ Zdrcující dopis přišel i od malíře Fougereona, žárlicího na Picassovu privilegovanou pozici ve straně, v němž vyjádřil rozhořčení nad tím, že Aragon svou volbou Picassova portrétu „tiše podpořil pokračování v neplodných šablonách estetického formalismu“. Jako organizátor blížící se výstavy k sedmdesátému výročí úmrtí Karla Marxe Fougereon jednoznačně prohlásil, že absolutně odmítá přijmout jako Picassův příspěvek tento „takzvaný portrét“.⁶⁷

Když krátce po vypuknutí skandálu volal vyděšený Pierre Daix Aragonovi domů, aby ho varoval, vzala telefon jeho manželka Elsa Triolet, která již také obdržela výhružné telefonáty. Jako militantní komunistka, navíc pocházející z Ruska, okamžitě správně vycítila, že se na jejího manžela řítí politická katastrofa. Dle Daixova svědectví mu tvrdě vyčetla, že se museli v redakci zbláznit, když otiskli něco takového. „Ale no tak, Elso, Stalin přece není Bůh!“ vpadl jí do řeči šéfredaktor. „Ale je,“ přerušila ho nekompromisně. „Nikdo nebude přemýšlet o tom, co Picassova kresba znamená. On nedeformoval Stalinovu tvář. On ji dokonce respektoval. Ale opovážil se jí dotknout. On se opovážil, Pierre, rozumíš tomu?“⁶⁸

Intuice Elsy Triolet byla správná a celá záležitost rychle dostávala politický rozměr. Stranický sekretariát pod vedením Lecoœura využil toho, že Thorez se stále „zotavoval“ v Sovětském svazu, a rozpoutal proti Aragonovi a Picassovi nevybíravý útok. 18. března vyšlo v deníku *L'Humanité* následující prohlášení:

„Sekretariát Komunistické strany Francie kategoricky nesouhlasí s otištěním portrétu Velkého Stalina od soudruha Picassa v *Les Lettres françaises* dne 12. března.

Aniž zpochybňuje cítění velkého umělce Picassa, jehož oddanost věci dělnické třídy je každému známá, Sekretariát Komunistické strany Francie vyslovuje politování nad tím, že soudruh Aragon, člen Ústředního výboru a ředitel *Les Lettres françaises*, který v jiných ohledech statečně bojuje za rozvoj realistického umění, vůbec připustil toto otištění. Sekretariát Komunistické strany Francie s potěšením děkuje četným soudruhům, kteří Ústřední výbor okamžitě informovali o svých námitkách. Kopie obdržených dopisů budou zaslány soudruhům Aragonovi a Picassovi. Sekretariát Francouzské komunistické strany vyzývá soudruha Aragona, ať zveřejní podstatné pasáže z těchto dopisů, což bude představovat příspěvek k pozitivní kritice.“⁶⁹

Jak z prohlášení sekretariátu strany plyne, aféra tvrdě zasáhla především Aragona a jeho *Les Lettres françaises*, které si nárokovaly jistou míru kulturní nezávislosti. Nyní musel veřejně předvést, nakolik je on i časopis pod přímou politickou kontrolou strany. Hned v následujícím čísle byl přinucen otisknout výše citované prohlášení stranického sekretariátu a uveřejnit sebekritiku v *L'Humanité*, v níž připustil, že podlehl svodům individualismu. Uveřejnit rovněž musel, jak strana nařizovala, nejkritičtější z dopisů čtenářů, které vybral a redakčně utřídil zástupce ideologické sekce strany.

O absurdních poměrech, jež tehdy v partaji panovaly, svědčí především to, že otištění pouhé kresby dokázalo vyvolat politickou vichřici, která otřásla stranou od samých základů. „Nelze popřít, že jsme byli stalinisti a Picassova kresba neodpovídala představě, již jsme měli o našem hrdinovi,“ vzpomínal na aféru po letech komunistický malíř Boris Taslitzky.⁷⁰ Jak tvrdili další

pamětníci, ani sovětské monstrprocesy a další zločiny, které vyšly najevo po Stalinově smrti, nepůsobily tak rozkladně jako spory v otázkách umění.⁷¹ Aragon se cítil poníženy a reagoval jako obvykle – hrozil, že spáchá sebevraždu. Jeho žena Elsa Triolet marně prosila, aby strana po manželovi nežádala sebekritiku. Přestože se za německé okupace musela s Aragonem skrývat, dobu po otištění Picassova portrétu Stalina později popsala jako pravděpodobně nejhorší „ze všech zlých časů, které jsme prožili bok po boku“.⁷²

Naopak Picasso se zdál být v relativním klidu a celou záležitost si nijak zvlášť nepřipouštěl, neboť dobře cítil, že strana si nemůže dovolit přijít o svého nejprestižnějšího umělce a sponzora a že ho přátelé jako obvykle podrží. Aragon vzal od počátku vše na sebe a v *Les Lettres françaises* prohlásil, že o Picassově upřímnosti nelze absolutně pochybovat: „Máme u nás muže, kterého nám opozice šíleně závidí... velkého umělce, slavného po celém světě, autora *Guerniky* a *Holubice*, muže, který má za sebou dlouhý život věnovaný práci a poznávání, nesmírně skromného člověka, mého přítele, našeho přítele Pabla Picassa.“⁷³ Přestože americký tisk i francouzská vláda schválně přilévaly olej do ohně, aby malíře a stranu rozdělily, svazek zůstal pevný a Picasso ani v nejmenším neuvažoval o rozchodu se stranou či alespoň o její kritice. Podle Françoise Gilot pouze prohlásil, že estetické otázky jsou diskutabilní, že strana má právo ho kritizovat a on že nevidí nutnost věc politizovat: „Ve straně to máte stejné jako v kterékoli velké rodině,“ řekl údajně. „Vždycky se tam najde nějaký hlupák, který dělá rozbroje, ale musíte to s ním prostě vydržet.“⁷⁴ V rozhovoru s Pierrem Daixem, kterého za ním poslal Aragon, se k celé záležitosti dokonce stavěl s cynickým humorem, velmi přesně vystihujícím absurditu tehdejší situace:

„Dovedeš si vůbec představit, že bych udělal Stalina tak, jak tehdy vypadal, se všemi těmi vráskami, s pytlíky pod očima a s bradavicemi... Portrét jako od Cranacha. To by všichni řvali – znetvořil Stalina, udělal ho staršího... A tak jsem si říkal – proč by ne Stalin v heroické nahotě?... No dobře, Stalinův akt, ale co s jeho mužstvem?... Když si vezmeš penis klasických soch... Je tak malý... Ale Stalin, to byl přece skutečný samec, jako býk. Když mu dás

ale úd jako býkovi... budou na tebe hulákat: Ale vždyť jsi z něho udělal sexuálního maniaka! Chlípnička! Tak si jako správný realista vezmeš centimetr a všechno jak se patří proměříš. A zase špatně, udělal jsi ze Stalina průměrného chlapa. Tak se odhodláš, že se obětuješ, a otiskneš do sádky vlastního ptáka. No, to je ještě horší. Cože, ty se opovažuješ vydávat za Stalina?... Ostatně Stalin, ten musel mít v jednomu kuse erekci, jak ty řecké sochy... Řekni mi, ty bys to měl vědět, socialistický realismus, to je Stalin, když mu stojí, nebo když mu nestojí?“⁷⁵

Picassovy narážky na Stalinův penis před tehdy militantním členem strany svědčí o tom, jak si byl jistý svým výjimečným postavením hvězdy. Jak správně předvídal, celá záležitost se nakonec vyřešila, jako obvykle v jeho prospěch. Po návratu Thoreze z Moskvy se ve straně změnil poměr sil a útoky ustaly. V kulturních otázkách umírněnější Thorez od počátku nesouhlasil s tím, jak vedení strany celou věc řešilo, a jedním z prvních soudruhů, se kterými se po návratu ze Sovětského svazu sešel, byl Picasso, aby se mu za chování strany omluvil. List *L'Humanité* o setkání náležitě informoval, aby ukázal na trvalý dobré vztahy mezi malířem a stranou. Celá aféra se nakonec obrátila proti Lecoeurovi, jenž za ni zaplatil svojí politickou kariérou. V září Jacques Duclos přednesl oficiální sebekritiku strany a v říjnu Thorez na schůzi stranického vedení Picassa a Aragona formálně rehabilitoval. A celá absurdita se uzavřela o tři desítky let později, když v březnu 1983, při příležitosti třicátého výročí události, redakce *L'Humanité* Picassův portrét Stalina s omluvou přetiskla.⁷⁶

Komunistou až do konce

Po skandálu se Stalinovým portrétem už nikdy nebyla Picassova angažovanost ve straně tak intenzivní jako dříve, ale jeho loajalita zůstala nedotčena. Nadále pokračoval ve vytváření plakátů a kreseb pro mírové hnutí a jemu přidružené organizace, občas se ukázal na nějaké významné stranické události, ochotně podepisoval petice a protesty, které komunisté organizovali. Přestože po roce 1953 postupně vycházela na světlo zvěřstva páchaná Stalinovým režimem, spolu se stranou se

tvářil, že je nevidí, neboť mezi francouzskými komunisty panovalo přesvědčení, že taková kritika by jen nahrávala Američanům.⁷⁷ V říjnu 1956 byla při příležitosti Picassových 75. narozenin otevřena jeho výstava v Puškinově muzeu v Moskvě. Když krátce poté Sovětský svaz brutálně potlačil povstání v Maďarsku, mnoho lidí se k Picassovi obracelo s nadějí. Jako od autora oslavované *Guerniky* a čelného představitele mírového hnutí od něho očekávali, že zaujme kritické stanovisko. Malíř byl zavalen dopisy, aby se k věci vyslovil; jedna skupina maďarských exulantů mu například psala: „Udělejte pro Budapešť, co jste udělal pro Guerniku a Koreu...“⁷⁸ Ještě naléhavější žádost obdržel v dopise, který mu poslal jeho přítel maďarský malíř Béla Czóbel, jenž se s Picassem znal už z doby před první světovou válkou:

„Vrátil jsem se z pekla, které v Maďarsku zavedli Sověti. Moje první myšlenka byla, že ti napíšu, abych ti sdělil, že se mimoděk ocitáš ve společnosti banditů, kteří už jedenáct let plení, spalují a drtí mou vlast... Zajed do Budapešti, aby ses na vlastní oči přesvědčil, že sovětské tanky zcela bezdůvodně zničily 50 000 budov, a to ani nemluví o tom, že do dnešního dne je 70 000 mrtvých a 125 000 uprchlíků... Snažně tě prosím, použij svou autoritu a podpoř mé svědectví tak veřejně, jak to jen jde, a namaluj novou *Guerniku*, mnohem děsivější, než byla ta první... Ty víš, jak moc tě mám už padesát let v lásce a úctě. Tisknu ti ruce, Béla Czóbel.“⁷⁹

Picasso neudělal samozřejmě nic, podepsal pouze bezzubý dopis žádající po straně více informací.⁸⁰ Naopak v červnu následujícího roku oslavil francouzsko-sovětské přátelství kresbou signovanou francouzsky a rusky (obr. 22). Jeho opatrný postoj v době potlačení maďarského povstání se stal předmětem kritiky z mnoha stran, mezi jinými i od polského básníka Czesława Miłosze, který ho v otevřeném dopise mimo jiné obvinil, že „během let, kdy bylo malířství v SSSR a tzv. lidových demokraciích systematicky ničeno... propůjčil své jméno deklaracím glorifikujícím Stalinův režim...“⁸¹

Podobná kritika ovšem nemohla Picassova politická stanoviska změnit. Když koncem padesátých let

Obr. 22: Kresba k francouzsko-sovětskému přátelství otištěná ve *France-URSS*, č. 142, červen 1957. Musée Picasso, archiv. Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 200.



psal Roland Penrose malířův oslavný životopis, pobýval nějakou dobu v jeho vile „La Californie“ v Cannes, kam se malíř uchýlil před přílišnou popularitou v Paříži. Picassovu politickou angažovanost, jak jí byl svědkem v té době, líčí Penrose s překvapivou naivitou: „Ve svém ústraní Picasso často přijímá návštěvy funkcionářů Komunistické strany Francie. Přicházejí obvykle s prosbou, aby vytvořil kresbu pro nějakou stranickou akci nebo aby podepsal nějaký manifest. Picasso se na ně dívá jako na politiky a věří, že své věci rozumějí. Ví, že jeho obrazy moc nechápou, a ani to od nich nečeká. Tato vzájemná shoda se osvědčuje i přesto, že svého času vznikly nesrovnalosti kolem Stalinova portrétu.“⁸²

V dubnu 1962 Picasso s vděčností přijal již zmíněnou Leninovu cenu, k níž mu dopomohl jeho dobrý sovětský přítel z Mírového hnutí Ilja Erenburg (obr. 23). Když v šedesátých letech vzpomínal na bývalé problémy se stranou ohledně svého díla, drze prohlašoval, že to, čeho v malířství dosáhl, byl opravdový socialistický realismus a strana si to prostě jen neuvědomovala.⁸³ Opakovaně rovněž tvrdil, že byl politickým malířem. V březnu 1968 vyjádřil solidaritu s demonstrujícími studenty v Paříži. Když o několik měsíců později vstoupila vojska zemí Varšavské smlouvy do Československa, mezi přáteli sice tuto agresi odsoudil, ale odmítl to udělat veřejně.⁸⁴ O několik měsíců



Obr. 23: Picasso a Ilja Erenburg v roce 1962: Repro: Picasso: *The Communist Years*, s. 47.

později v rozhovoru pro časopis *Look* prohlásil, že „už politice levice nerozumí a že nemá žádnou chuť o ní mluvit“, ⁸⁵ což bylo nespíše výrazem jeho pokračujícího rozčarování. Pověstným „užitečným idiotem“ komunistů, zaštiťujícím svojí uměleckou autoritou jejich zločiny, však zůstal až do své smrti v dubnu 1973. A vezmeme-li v úvahu v úvodu zmíněnou putovní evropskou výstavu, je jím vlastně dodnes.

Poznámky:

¹ Pablo Picasso v interview s Jeromem Secklerem, otištěném v americkém komunistickém časopise *New Masses*, 13. března 1945. Česky viz např. „Býk je býk“, in *Picassovo literární dílo*, Odeon, Praha 1967, s. 74.

² *Picasso: Mír a svoboda*, Tate Gallery Liverpool, 21. 3. 2010 – 30. 8. 2010, Albertina, Vídeň, 22. 9. 2010 – 16. 1. 2011, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dánsko, 11. 2. 2011 – 29. 5. 2011.

³ Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph (eds.): *Picasso: Peace and Freedom*, katalog k výstavě, Tate Publishing, London 2010.

⁴ Morris, Lynda – Grunenberg, Christoph: „What Picasso Stood For“, in *Picasso: Peace and Freedom*, s. 17.

⁵ <http://www.mutualart.com/OpenArticle/-The-Political-world-of-Picasso-is-very-/D4CC23F0CA3FEB0E/Venues>

⁶ Utley, Gertje R.: *Picasso: The Communist Years*, Yale University Press, New Haven and London 2000.

⁷ Utley, Gertje R.: „Picasso's politics“, *The Burlington Magazine*, září 2010, s. 616.

⁸ Richardson, John: „How Political Was Picasso“, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/nov/25/how-political-was-picasso>.

⁹ O pečlivém plánování a načasování vstupu svědčí např. vzpomínka Picassova přítele a obchodníka s uměním Rolanda Penrose: „Mám pro vás velkou novinu, šeptal mi do ucha Paul Éluard, když byl měsíc po osvobození na návštěvě u Picassa v jeho ateliéru. „Do týdne bude oznámen Picassův vstup do komunistické strany.““ Viz Penrose, Roland: *Picasso. Jeho život a dílo*, Odeon, Praha 1971, s. 332.

¹⁰ Beevor, Antony – Cooperová, Artemis: *Paříž po osvobození 1944–1949*, Beta Dobrovský a Jiří Ševčík, Praha – Plzeň 2007, s. 159–160. K Picassovým dílům z toho období viz Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso 1881–1973*, díl II., kapitola 15 „The Picasso Style, 1937–1943“, Taschen 2007, s. 403–452.

¹¹ Jak píše Gertje R. Utley, mnoho Picassových blízkých přátel a členů rodiny, s nimiž rozmlouvala při sbírání materiálu ke své knize, to jednoznačně potvrdilo. Viz Utley, Gertje R., s. 11.

¹² Česky viz „Proč jsem vstoupil do komunistické strany“, in *Picassovo literární dílo*, s. 64–65.

¹³ Picasso to přiznal například v rozhovoru se svojí tehdy mladičkou milenkou a modelkou Geneviève Laporte, viz např. O'Brian, Patrick: *Picasso. Životopis*. BB/art, Praha 2004, s. 377–378.

¹⁴ Viz Utley, Gertje R., s. 11–12.

¹⁵ Penrose, Roland, s. 33.

¹⁶ Utley, Gertje R., s. 11.

¹⁷ Leighton, Patricia: *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914*, Princeton University Press, 1989. Viz také Antliff, Mark – Leighton, Patricia: *Cubism and Culture*, Thames & Hudson, New York 2001, s. 177–185.

¹⁸ Daix v soukromém rozhovoru s autorkou, Utley, Gertje R., s. 13.

¹⁹ O případu více Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, Votobia, Olomouc 1994, s. 297–299. Viz také Utley, Gertje R., s. 14.

²⁰ Český překlad celé básně je otištěn v knize *Picassovo literární dílo*, s. 162–163.

²¹ Erenburg, Ilja: *Lidé, roky, život*, II., Československý spisovatel, Praha 1963, s. 329.

²² Něco podobného naznačuje ve své knize i Gertje R. Utley, s. 25.

²³ Viz např. Jackson, Julian: *Francie v temných letech 1940–1944*, BB/Art, Praha 2006, s. 302–303.

²⁴ Tamtéž. O vizuálním umění v době okupace blíže viz Cone, Michèle: *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton 1992, s. 131–153. Viz rovněž Bertrand-Dorléac, Laurence: *L'Art de la défaite*, Seuil, Paris 1993, s. 190–202.

²⁵ Viz Utley, Gertje R. s. 28.

²⁶ Užívání této přezdívky v rámci strany potvrdil Gertje R. Utley například komunistický malíř Boris Taslitzky, viz Utley, Gertje R., s. 186.

²⁷ Flanner, Janet: *Men and Monuments*, Harper & Brothers, New York 1957, s. 198, viz Utley, Gertje R., s. 53.

²⁸ Podle autorů katalogu *Picasso: Peace and Freedom* Picasso obraz dokončoval v době, kdy byly zveřejněny první fotografie z německých koncentračních táborů, což se na obraze rovněž projevovalo, s. 70.

²⁹ Garaudy, Roger: „Artistes sans Uniforme“, *Arts de France*, č. 9, 15. 11. 1946, Utley, Gertje R., s. 134, citace ve francouzštině pozn. 3, s. 235.

³⁰ Utley, Gertje R., s. 134. K sovětské doktríně socialistického realismu více viz Ždanov, Andrej Alexandrovič: *O umění*, Orbis, Praha 1950.

³¹ Aragon, Louis: „L'Art: 'zone libre'“, *Les Lettres françaises*, 29. 11. 1946. Polemiky se účastnili i další autoři, například již zmíněný Raymond Cogniat, Pierre Hervé, viz Utley, Gertje R., s. 135, citace tamtéž.

³² Tamtéž, s. 137.

³³ Thorez, Maurice: „Au service du peuple de France“, projev na XI. kongresu Francouzské komunistické strany ve Štrasburku, 25.–28. 6. 1947, cit dle Utley, Gertje R., s. 135, citace ve francouzštině pozn. 9, s. 236.

³⁴ Toto Thorezovo prohlášení cituje Pierre Daix, ve francouzském znění viz Utley, Gertje R., pozn. 60, str. 237.

³⁵ *Pravda*, 11. 8. 1947, francouzsky *Les Lettres françaises*, 7. 9. 1947. Viz Utley, Gertje R., s. 136.

³⁶ „Picasso, bon maître de la liberté“, *Les Lettres françaises*, 23. 9. 1947. Viz tamtéž.

³⁷ *L'Humanité*, 27. 9. 1947.

³⁸ Ke vzniku Kominformy viz např. Mastný, Vojtěch: *Studentá válka a sovětský pocit nejistoty 1947–1953*, Aurora, Praha 2001, s. 40–46.

³⁹ Vi např. Beevor, Antony – Cooperová, Artemis, s. 315, K Fougeronovi více Utley, Gertje R., s. 135–138.

⁴⁰ *Les Lettres françaises*, 9. 2. 1950.

⁴¹ Například účet z roku 1949, zasláný stranou malíři, potvrzuje jeho dar stranickému listu *L'Humanité* ve výši jednoho milionu franků.

⁴² Mimo jiné Roger Vailland, Pierre Courtade, Edgar Morin, Pierre Hervé a Robert Antelme, kteří se scházeli u Marguerite Durasové v rue Saint Benoît, viz Utley, Gertje R., s. 142.

⁴³ Viz Parmelin, Hélène: *Picasso Plain: An Intimate Portrait*, London 1963, s. 188. Viz Morris, Lynda: „Picasso, Ilya Ehrenburg and the Soviet Union“, in *Picasso: Peace and Freedom*, s. 52.

⁴⁴ Utley, Gertje R., s. 9.

⁴⁵ V roce 1952 Moskva vydala novou direktivu, podle níž měla být mírová hnutí i před veřejností více propojena se západoevropskými komunistickými stranami, což se ovšem hned projevilo negativně na počtu účastníků demonstrací, a tak byl rychle vyhlášen návrat k původní taktice držet mírová hnutí od stran na oko oddělená. Viz Mastný, Vojtěch, s. 158–159.

⁴⁶ Pokud by někdo pochyboval o pravdivosti tohoto tvrzení, pro důkazy nemusíme chodit daleko. V dubnu 1951 se Světová rada míru (SRM), již předsedal Frédéric Joliot-Curie, přestěhovala z Paříže do Prahy. V lednu 1952 jedná například Pantělejmon V. Guljajev, novopečený sovětský představitel v sekretariátu SRM, s novým tajemníkem ÚV KSČ Antonínem Novotným a ministrem bezpečnosti Karlem Bacílkem, přičemž v zápise můžeme číst: „Kádrové otázky SRM. Žádá nás, abychom prozkoumali veškerý český personál. U zahraničního personálu, k některým pracovníkům nám předal svoje poznámky. Nabízí, že bude v tomto ohledu spolupracovat. Upozornil na Italku Campitelli, Belgičanku Collignon,

všechny Angličany a některé Francouze. Bude nutno organizovat nenápadný dozor nad třemi sekretáři SRM – Darr (John, Američan), Fenoaltea (Giorgio, Ital), Gore (Roy, Angličan).“ Obrátně míru a předsedkyně českého výboru hnutí Anežka Hodinová-Spurná se v listopadu téhož roku táže aparátu ÚV KSČ: „Protože byl s.

Joliot-Curie při svém posledním pobytu hostem strany – ubytován ve zvláštním objektu a doprovázen členem STB – prosím, abyste mi laskavě dali zprávu o tom, jak má být tentokrát postupováno.“ Viz Bartošek, Karel: *Zpráva o putování v komunistických archivech. Praha – Paříž (1948–1968)*, Paseka, Praha – Litomyšl 2000, s. 110–111.

⁴⁷ Viz např. Judt, Tony: *Poválečná Evropa. Dějiny od roku 1945*, Slovart, Praha 2008, s. 224.

⁴⁸ Viz např. Beevor, Antony – Cooperová, Artemis, s. 283.

⁴⁹ Picassův projev viz Morris, Lynda: „Picasso, Ilya Ehrenburg and the Soviet Union“, s. 56.

⁵⁰ Viz Beevor, Antony – Cooperová, Artemis, s. 283–284, Utley, Gertje R., s. 107.

⁵¹ Viz Lahoda, Vojtěch – Bernatowicz, Piotr: „Picasso and Central Europe after 1945“, in *Picasso: Peace and Freedom*, s. 46.

⁵² Beevor, Antony – Cooperová, Artemis, s. 284. Je příznačné, že Pierre Daix, který Picassa na mírový kongres doprovázel, problémy s polskými a sovětskými soudruhy v katalogu raději vůbec nezmiňuje, zato dojatě vzpomíná na Picassovu návštěvu koncentračního tábora. Daix, Pierre: „Encounters with Picasso 1945–1954“, in *Picasso: Peace and Freedom*, s. 21. Podobně je tomu i u Lyndy Morris, která se ve svých textech křečovitě vyhýbá všemu, co by nějak naznačovalo ovládnání Mezinárodního mírového hnutí sovětskými komunisty.

⁵³ Utley, Gertje R., s. 108.

⁵⁴ Morris, Lynda: „Picasso, Ilya Ehrenburg and the Soviet Union“, s. 56.

⁵⁵ Stalin se v té době rozhodl více dohlížet na západoevropské komunistické strany a chtěl mít jejich vůdce pod dohledem. „Zotavit“ se do Moskvy po autonehodě přiletěl poté i šéf italských komunistů Togliatti. Viz Mastný, Vojtěch, s. 128.

⁵⁶ *Combat*, 2.–3. 12. 1950. Viz Utley, Gertje R., s. 143.

⁵⁷ Vyšlo např. šestnáct oslavných článků v *L'Humanité*, pět v *Ce Soir* a šest v *Les Lettres françaises*. Viz tamtéž, s. 144.

⁵⁸ Obvinění Američanů z toho, že chtějí vyvolat válku, aby ji zneužili pro sebe, se objevilo hned v prvním zásadnějším úvodníku o konfliktu v sovětské *Pravdě* 28. května 1950, viz Mastný, Vojtěch, s. 114.

⁵⁹ Viz Utley, Gertje R., s. 151–152.

⁶⁰ Demonstrace se konala 28. května 1952 a komunisté ji pečlivě zrežirovali jako protest proti jmenování generála Matthewa Ridgwaye šéfem jednotek NATO v Evropě, jejichž velitelství sídlilo nedaleko Paříže. Mělo se za to, že právě Ridgway, který předtím působil jako vrchní velitel v Koreji, je zodpovědný za používání bakteriologických zbraní. Proti jeho umístění poblíž Paříže se hlasně protestovalo jako proti bezprostřednímu ohrožení Francie. Viz Utley, Gertje R., s. 166.

⁶¹ *Regards*, č. 346, 4. 4. 1952. O Picassově obrazu *Válka* a komunistické kampani proti bakteriologickým zbraním více viz Utley, Gertje R., s. 165–168.

⁶² Kaple však byla pro veřejnost otevřena až v roce 1959, viz tamtéž, s. 175–176.

⁶³ Případ se Stalinovým portrétem je v katalogu *Picasso: Peace and Freedom* popsán v samostatné stati, viz Wieviorka, Annette: „Picasso and Stalin“, s. 26–33. Obsáhleji a mnohem lépe jej popisuje Gertje R. Utley v samostatné kapitole „Stalin's Portraitist“, s. 177–190. Pro srovnání viz také Beevor, Antony – Cooperová, Artemis, s. 315–316.

⁶⁴ Uvedeno v Daix, Pierre: *Aragon*, Paris 1984, viz také Wieviorka, Annette, s. 26, Utley, Gertje R., s. 182.

⁶⁵ Viz Utley, Gertje R., s. 184.

⁶⁶ Citováno tamtéž, s. 187.

⁶⁷ Fougeronův dopis viz Wieviorka, Annette, s. 29.

⁶⁸ Záznam rozhovoru pochází z knihy Pierra Daixe *Aragon*, kde autor případ se Stalinovým portrétem rozebírá, s. 456–463. Zde citováno dle Wieviorka, Annette, s. 29. Viz rovněž Beevor, Antony – Cooperová, Artemis, s. 316.

⁶⁹ „Communication du Secrétariat du Parti Communiste Français“, *L'Humanité*, 18. 3. 1953, viz Utley, Gertje R., s. 187, Wieviorka, Annette, s. 29.

⁷⁰ Viz Utley, Gertje R., s. 186. Boris Taslitzky v rozhovoru s autorkou.

⁷¹ Hélène Pamelin v rozhovoru s Gertje R. Utley, s. 187–188.

⁷² V předmluvě vydání svého románu *Le Monument* (1957) z roku 1964, viz Utley, Gertje R., s. 189.

⁷³ *Les Lettres françaises*, 9. 4. 1953, viz Utley, Gertje R., s. 187, Wieviorka, Annette, s. 30.

⁷⁴ Gilot, Françoise – Lake, Carlton: *Life with Picasso*, McGraw-Hill, New York 1964, s. 278. Cit. dle Utley, Gertje R., s. 188.

⁷⁵ Původně uvedeno v Daix, Pierre: *J'ai cru au matin*, Robert Laffont, Paris 1976, s. 323–327. Cit dle Utley, Gertje R., s. 188–189, přesné francouzské znění viz pozn. 65 a 66, s. 242.

Viz také Daix, Pierre: „Encounters with Picasso 1945–1954“, in *Picasso: Peace and Freedom*, s. 23.

⁷⁶ *L'Humanité*, 5. 3. 1983.

⁷⁷ Francouzská komunistická strana si ze všech západoevropských komunistických stran nejzatvrzeleji odmítala vzít poučení z Chruščovovy řeči na XX. sjezdu KSSS a nejdéle vyznávala kult Stalina. Viz např. Aron, Raymond: „Francouzské nejistoty“, in *Historie XX. století*, Academia, Praha 1999, s. 741.

⁷⁸ Cit. dle Utley, Gertje R., s. 197.

⁷⁹ Dopis z 15. 12. 1956, citováno podle Lahoda, Vojtěch – Bernatowicz, Piotr, s. 51.

⁸⁰ Picassův podpis se objevil pod krotkým textem v *Le Monde* 22. listopadu 1956, ale zdaleka nepředstavoval odsouzení sovětské agrese v Maďarsku. Spolu s devíti jinými členy francouzské komunistické strany zde Picasso mluví o „útocích na revoluční poctivost“ a odmítá „jakoukoli tendenční interpretaci tohoto kolektivního dopisu, jakékoli zpochybňování jejich oddanosti straně a její jednoty“. Viz Utley, Gertje R., s. 198.

⁸¹ Tamtéž, s. 199–200.

⁸² Penrose, Roland, s. 384.

⁸³ Otero, Roberto: *Forever Picasso: An Intimate Look at his Last Years*, Harry N. Abrams, New York 1975, s. 184. Viz Utley, Gertje R., s. 141.

⁸⁴ Informace pochází z rozhovoru autorky s Robertem Oterem. Utley, Gertje R., s. 201.

⁸⁵ Část rozhovoru in Lahoda, Vojtěch – Bernatowicz, Piotr, s. 51.

Podstatně zkrácená verze této studie vychází souběžně v týdeníku *Reflex*.

František Mikš, šéfredaktor časopisu *Kontexty*, ředitel Institutu pro politiku a kulturu CDK, šéfredaktor nakladatelství Barrister & Principal.



Totalitarismus

Komunismus a nacionální socialismus

ALAIN DE BENOIST

Alain de Benoist (*1943) je známý francouzský politický myslitel a filosof, jehož početná díla jsou opakovaně vydávána a byla přeložena mnoha do cizích jazyků. Autor je znám také jako vůdčí myslitel francouzské Nové pravice (Nouvelle droite), jejíž myšlenky jsou dobře známy i v zahraničí. Do češtiny však zatím nebylo od tohoto autora nic přeloženo. Díky péči překladatele Jana Hlaváče se nyní mohou čtenáři *Kontextů* seznámit s jednou z kratších Benoistových prací vydanou v roce 1998 v Paříži pod názvem *Communisme et nazisme. 25 réflexions sur le totalitarisme au XX^e siècle (1917–1989)*, kterou otiskneme v mírně zkrácené verzi ve třech samostatných textech. (red)



Černá kniha komunismu, jež vyšla k osmdesátému výročí Říjnové revoluce a která byla napsána skupinou historiků pod vedením Stéphana Courtoise, vyvolala ve Francii a potom i v cizině rozsáhlou debatu.¹ Dílo, jehož předmluvu napsal několik měsíců předtím zesnulý historik François Furet, se snaží ve světle dnes dostupných informací sestavit bilanci lidských životů vyžádaných komunismem. Tato bilance obnáší sto milionů mrtvých, je tedy čtyřikrát větší než počet obětí na životech, který titíž autoři připisují nacionálnímu socialismu.

Tato čísla přesně vzato nepředstavují žádné odhacení. Od Antona Ciliny a Andrého Gida po Kravčenko, od Borise Souvarina až po Roberta Conquesta a Solženicyna se již četní autoři zajímali o sovětský systém trestných táborů (gulagů), o úmyslně udržované, i když Kremlem nevyvolané hladomory, které si v letech 1921–1922 a 1932–1933 vyžádaly na Ukrajině pět, respektive šest milionů mrtvých, o deportace, kterým padlo v SSSR v letech 1930–1953 za obětí sedm milionů lidí (kulaků, povolžských Němců, Čechenců, Ingušů a jiných kavkazských národů), o miliony mrtvých, které si vyžádala čínská Kulturní revoluce, atd. Ve srovnání s těmito dřívějšími pracemi se zdá být bilance sestavená v *Černé knize* tou nejmenší. Vyskytly se také již podstatně vyšší odhady.

Význam knihy spočívá spíše v tom, že se opírá o důkladnou, autentickou dokumentaci, která pochází z největší části z moskevských archivů, jež byly mezitím zpřístupněny badatelům. Proto si čísla obsažená v *Černé knize* sotva někdo dovolil zpochybnit. Někteří pozorovatelé proto došli k závěru, že „bilance komunismu představuje největší politické krveprolití dějin“² nebo že nyní je pravda „o dosud největším, nejkrvavějším zločineckém systému dějin“ nezvratná.³

Tak jako tak vyvolala diskusi spíše interpretace fakt než fakta sama. Stéphan Courtois poznamenává, že všude ve světě povýšily komunistické režimy „hromadné vraždy na typický systém vlády“. Bylo by logické učinit z toho závěr, že komunismus nezabíjel v rozporu se svými zásadami, nýbrž ve shodě s nimi; řečeno jinými slovy: komunismus nebyl jenom systémem, který páchal zločin, nýbrž také systémem, jehož sama podstata byla zločinná. „Již nikdo nebude nyní moci,“ píše Tony Judt, „zpochybňovat kriminální podstatu komunismu.“⁴ K tomu přistupuje, že komunismus zabíjel mnohem více, po delší časové období a již před nacionálním socialismem. „Metody vypracované Leninem a systematizované Stalinem a jeho žáky připomínají metody nacistů, často je však předjímají,“ píše Courtois. Dodává, že již sama tato skutečnost dává podnět „k úvaze o podobnosti, která existuje

mezi nacionálně socialistickým režimem, na který se po roce 1945 pohlíží jako na nejzločinnější systém, a režimem komunistickým, jehož mezinárodní legitimita nebyla až do roku 1991 zpochybněna a který je dodnes v určitých zemích u moci a má stejně jako dříve stoupence v celém světě.“

Byly to tyto dvě otázky, na něž navázala diskuse. Představa, že se může na komunismus pohlížet jako na zločinecký a potenciálně schopný vyhlazování, totiž nadále naráží na nejsilnější odpor. To rovněž platí o předpokládané srovnatelnosti komunismu a nacionálního socialismu. Protože se Stéphane Courtois obou těchto témat dotkl, byl s neobvyklou prudkostí napaden od autorů, kteří v souvislosti s jeho knihou neváhali mluvit o „intelektuálním podvodu“ a o „propagandistické akci“ (Gilles Perrault), o „slátanině“ (Jean-Marie Colombani), o „daru Národní frontě v době Paponova procesu“ (Lilly Marcouová), o „ponurém účetnictví jednoho velkoobchodníka“ (Daniel Bensaïd), o „ideologickém pamfletu“ (Jean-Jacques Marie), o „podvodu“ (Maurice Nadeau), o „negování dějin“ (Alain Blum), a dokonce o „negativismu“ (revisionismu) (Adam Ryski).

V tomto ohledu je příznačné, že Stéphane Courtois mohl být obviňován, že napsal tuto větu: „Smrt ukrajinského kulackého dítěte, které stalinistický režim záměrně vydal napospas hladomoru, je stejně závažná jako smrt židovského dítěte ve varšavském ghetu.“ Člověk by totiž mohl být toho názoru, že není skandální tato věta, nýbrž skutečnost, že je shledávána závadnou. Philippe Petit dokonce napsal, že „všichni mrtví nejsou stejní“.⁵ Kritéria hodnocení, která by umožňovala rozlišovat mezi oběťmi prvního a druhého stupně, ovšem blíže nepopsal. Skutečnost, že je nutno ještě dnes přinášet argumenty, aby člověk mohl být toho názoru, že zločin je zločin, nebo dokazovat, že všechny oběti jsou rovnocenné, vypovídá mnoho o duchu doby.

Představu, že je možno komunistický a nacionálně socialistický režim srovnávat, komunisté vždy s pobouřením odmítli. Většinou se zapomíná, že by byla bývala také se stejným rozhořčením odmítnuta od nacionálních socialistů. Přesto odedávna prováděli toto srovná-

ní tak odlišní autoři jako Jacques Bainville, Élie Halévy, George Orwell, Victor Serge, André Gide, Simone Weil, Marcell Mauss či George Bernard Shaw. Již před druhou světovou válkou Waldemar Gurian popisoval Hitlera jako „Leninova mladšího bratra“ a nacionální socialismus jako „hnědý bolševismus“⁶, zatímco Trockij označil v roce 1938 stalinismus a nacionální socialismus za „symetrické jevy“. Kdo měl tu smutnou čest být po sobě internován v sovětských i nacionálně socialistických táborech, mohl srovnávat konkrétně. Po svém osvobození z tábora Ravensbrück (patřila ke skupině německých komunistů, kterou NKVD dopravila ze sibiřských táborů smrti rovnou do vězení gestapa) vysvětlovala Margarete Buberová-Neumannová: „Nemyslím, že byl nějaký rozdíl ve prospěch sovětských táborů nebo že ještě je.“⁷ Byla ihned umlčena.

Právě toto srovnání posloužilo později jako podklad pro výzkum totalitarismu. K pojmu totalitarismus, který mezi jinými teoreticky zpracovala Hannah Arendtová, se ještě vrátíme. Také Alan Bullock napsal souběžný životopis Hitlera a Stalina.⁸ Není to tak dávno, co pronesl François Furet: „Stalinizovaný bolševismus a nacionální socialismus představují dva příklady totalitních režimů ve 20. století. Nejsou jen vzájemně srovnatelné, neboť představují do jisté míry také samy o sobě politickou kategorii.“⁹ Tentýž autor dlouho pátral po hlubších důvodech zdráhání se srovnávat navzájem oba systémy. Píše, že „tento zákaz zvnitřněný velice zklamanými jako nějaká kvazináboženská pravda neumožňuje představit si komunismus v jeho skutečné podstatě, jež je totalitní.“¹⁰ Nacionální socialismus a komunismus popsal Pierre Chaunu jako „heterozygotní dvojčata“.¹¹ Ve své zprávě u příležitosti veřejné výroční schůze Institutu de France po letní přestávce 1998 je Alain Besançon popsal jako systémy „stejnou měrou zločinecké“.¹²

Srovnávání mezi nacionálním socialismem a komunismem je ve skutečnosti nejen legitimní, nýbrž také bezpodmínečně nutné, neboť bez něho nebudou oba jevy pochopitelné. Je možno je – a s nimi dějiny první poloviny 20. století – pochopit jenom tehdy, když jsou „pojaty společně“ (Furet), zkoumají se „ve své době“ (Nolte), to znamená ve společném dějinném okamžiku.

Jedním z pilířů, které tuto poznávací cestu podepírají, je to, co Ernst Nolte pojmenoval „kausální nexus“ (příčinná souvislost) mezi komunismem a nacionálním socialismem. V mnohém ohledu se totiž nacionální socialismus jeví jako symetrická reakce na komunismus, podle Nolteho jako „antimarxismus“, který se pokouší zničit nepřítele tím, že vyvine příbuznou, nicméně plně protikladnou ideologii, a tím, že používá přibližně identické, i když typickým způsobem obměněné metody. Již při „Pochodu na Řím“ neopomněl Mussolini vytvořit frontu proti „rudému nebezpečí“. O rok později při pochodu k Feldherrnhalle (mnichovskému památníku hrdinů padlých ve světových válkách) vycházel vznikající nacionální socialismus ze vzpomínky na Bavorskou republiku rad a na povstání spartakovců. Se zřetelem k parlamentním systémům, které byly poctívány jako slabé a nezpůsobivé, se jevil nacionálně revoluční státní převrat jako logická odpověď na bolševický státní převrat. Přitom zavedl do civilního života způsoby jednání odvoditelné ze zkušeností v zákopech. Nyní se mohl nacionální socialismus definovat jako antikomunismus, který převzal od protivníka jeho formy a metody, v prvé řadě však prostředky teroru. Tento názor, který zastával Sigmund Neumann již v roce 1942,¹³ systematizoval Nolte ve svém „historicko-genetickém“ výkladu totalitního fenoménu.¹⁴ Nutí k tomu dotazovat se na poměry vzájemného tvoření a vzájemného ovlivňování nebo na závislost mezi oběma systémy. Když se dožene do krajnosti, může také vést k zanedbávání jejich ideologických kořenů, které spadají do období před první světovou válkou; obsahuje přesto nepochybně část pravdy. Tento názor je možno jinak formulovat otázkou, zda by byl nacionální socialismus přijal formy pro něj příznačné, kdyby býval neexistoval sovětský komunismus. Odpověď bude s největší pravděpodobností záporná. Alain Besançon poznamenává, že „násilné posílání do pracovního tábora bylo vymyšleno a systematizováno sovětským systémem. Nacionální socialismus je jen napodobil.“

Dalším důvodem, který ospravedlňuje srovnání obou systémů, je úzké dialektické propojení jejich dějin. Jak sovětský systém stále mobilizoval ve jménu „antifašismu“, tak mobilizoval nacionálně socialistický systém ve jménu antikomunismu. Druhý viděl v libe-

rálních demokraciích slabé formy vlády, které hrozily, že povedou ke komunismu, zatímco prvý je odsuzoval proto, že domněle připravují cestu fašismu. Antinacisticky zaměřený komunismus se pokoušel dokazovat, že každý důsledný antinacismus vede ke komunismu. Antikomunisticky orientovaný nacionální socialismus se opět pokoušel podobným způsobem využít antikomunismus tím, že zdůvodňoval svoji legitimitu vztahem k domnělému společnému nepříteli. Tento pokus nacionálního socialismu, respektive komunismu, těžit z antikomunismu či antinacismu nezůstal neplodný. Jak si všiml George Orwell, stali se ve třicátých letech mnozí lidé nacionálními socialisty z podloženého odporu ke komunismu, zatímco mnozí jiní se stali komunisty ze zdůvodněného odporu k nacionálnímu socialismu. Zdůvodněný strach před komunismem dohnal mnohého k tomu, aby podpořil Hitlera v jeho „křížovém tažení proti bolševismu“, zdůvodněný strach před nacionálním socialismem přivedl mnohé k tomu, aby viděli v Sovětském svazu poslední naději lidstva.

Srovnávat samozřejmě ještě neznamená stavět na roveň: srovnatelné politické systémy nejsou nutně stejné, i když to mnozí autoři v případě komunismu a nacionálního socialismu tvrdí. Srovnávat znamená stavět vedle sebe dva určité druhy jednoho a téhož rodu, dva jedinečné jevy uvnitř téže kategorie, aby je bylo možno z určitých zorných úhlů společně pozorovat. Srovnávání také neznamená zlehčování nebo relativizování. Oběti komunismu neumožní zapomenout na oběti nacionálního socialismu, stejně jako naopak. Není možno se opírat o zločiny jednoho režimu, aby se ospravedlnila a snížila závažnost zločinů druhého: Mrtví se navzájem nevyrovnávají, nýbrž přistupují jedni k druhým. To, že byl komunismus ještě ničivější než nacionální socialismus, nečiní nacismus lepším nebo menším zlem, neboť volba se nikdy neomezuje na jednu alternativu ze dvou.

Komunismus zničil mnohem více lidských životů než nacionální socialismus. Přesto nadále převládá mínění, že nacionální socialismus byl něčím mnohem horším. Jak je to možné? Jak je možno se zřetelem ke dvěma stejnoměrně ničivým systémům za méně hnusný považovat ten, který napáchal větší škodu? Jak je možno

nadále odmítat představu, že je lze srovnávat? Aby bylo možno zastávat takovéto stanovisko, musí se člověk přirozeně odvrátit od současné bilance obou systémů, protože srovnání není v souladu s tím, co chce dokázat.

Nejčastěji uváděný argument se odvolává na rozdíly v záměrech tvořících základ. Nacionální socialismus je prý nenávistné učení, komunismus jedno z učení o osvobození. Komunismus je prý nesen láskou k lidstvu („úplným spojením,“ říká Robert Hue, bývalý vůdce Komunistické strany Francie z let 1994–2002¹⁵), nacionální socialismus prý doprovází odmítnutí pojmu lidstvo. Jean-Jacques Becker ujišťuje, že „podstatou komunismu je zcela v protikladu k nacionálnímu socialismu humanismus“¹⁶. Co se týče Rogera Martelliho, ten píše, že „komunismus přísluší k racionalistickému a humanistickému pojetí rovnosti mezi lidmi“.¹⁷ Podle Rolanda Leroye „je podstatou nacionálního socialismu nenávist k lidem (...). Podstatou komunismu je láska k lidem.“ Guy Konopnicki je toho názoru, že „se člověk stal nacistou z nenávisti vůči lidskému rodu. Komunistou se člověk stal z důvodů zcela opačných.“¹⁸

Argument koneckonců neznamená, že účel světí prostředky, nýbrž že prostředky nemají uvádět účel v zapomenutí, a především, že ho nemají diskreditovat. Diskuse o otázce, zda nějaký „vznešený“ cíl činí určité prostředky ke svému dosažení přijatelné, potom zůstává otevřená.

Z toho se vyvozuje, že zločiny nacionálního socialismu byly předvídatelné, komunistické oproti tomu ne. Stalinovy zločiny prý vyplývají z deformací komunismu, který „sám o sobě představoval ideál lidského osvobození“,¹⁹ kdežto Hitlerovy zločiny prý vyplývají ze zjevné nenávisti naplněné a ničivé ideologie. Nacionální socialismus je prý přirovnatelný k masovému vrahu, komunismus k smolařskému altruistovi, který zabíjí ty, jimž chtěl přijít na pomoc. Ničením lidských životů dodržel svým posláním zločinecký nacionální socialismus své sliby a uskutečnil svůj program. Nedopatřením zločinný komunismus své sliby zradil. Praktiky nacionálního socialismu se nechaly bezprostředně odvodit z jeho učení, zatímco praktiky sovětského komunismu „představovaly tak říkajíc neobratné použití léčivé ideologie“.²⁰ Komunismus se prý stal jenom náhodou, nedopatřením nebo neobratností ničivým.

Protože jeho zločiny se prý mají odvozovat z nesprávného výkladu či pomýlení, má se komunistický teror klást na stejnou rovinu s nešťastným osudem, s „nehodou zaviněnou do jisté míry meteorologickými okolnostmi“ (Alain Besançon). Komunismus se prý zkrátka navzdory svým sto milionům mrtvých může pojímat jako myšlení naplněné bratrskou láskou, které nechtěně propadlo nenávisti, jako čestný projekt, který se nezdařil.

Průvodní lidské škody komunismu se mají připisovat „odchylce“ nebo „zbloudění“, které nás jako takové nemá co učit o vlastní podstatě systému. To tvrdil Claude Lefort ještě v roce 1956. O dvacet let později u příležitosti vydání *Souostroví Gulag* popsal Jean Elleinstein stalinismus rovněž jako pouhou „nehodu“.²¹ Sovětský teror, vysvětluje dnes Jean-Jacques Becker, především pramení z „neschopnosti jeho vůdců stále prosazovat základní ideál spočívající nadále ve štěstí a sociální spravedlnosti jinými prostředky“.²² „Komunističtí bojovníci,“ přísazuje si ještě Gilles Perrault, „lpěli na projektu, který měl být univerzální a osvobozující. To, že tento ideál byl odveden ze správné cesty, nesnižuje vůbec jejich pohnutky.“ Tvrdit, že komunismus se rovná nacismus,“ doplňuje čestná předsedkyně Ligy za lidská práva Madeleine Rebériouxová, „znamená zapomínat (...), že SSSR nikdy neorganizoval vyloučení některé skupiny lidí základním zákonem o státu!“²³

Tato argumentace si zaslouží, aby byla blíže prozkoumána.

„Člověk se může právem ptát,“ píše Stéphane Courtois, „jak dalece je možno spíše promíjet zabíjení z naděje na lepší budoucnost než zabíjení ve jménu rasového učení; do jaké míry iluze – anebo pokrytectví – představují pro masové vraždy polehčující okolnosti.“²⁴ Není totiž jasné, proč by mělo být méně špatné nebo alespoň méně zavrženíhodné zabíjet ty, jimž se dala naděje na štěstí, než ty, kterým se nic takového nepříslíbilo. Není zřejmé, proč by měla být nějaká ideologie méně zavrženíhodná jen proto, že je nejprolhanější. Činiti zlo ve jménu dobra není lepší než zlo ve jménu zla. Zničení svobody ve jménu svobody není lepší než její zničení ve jménu nutnosti ji odstranit. V mnohém ohledu to je dokonce horší. Nepra-

vost je ještě méně omluvitelná, když je vykonána učiteli ctnosti, neboť tito jsou ještě více vedeni k tomu, aby dodržovali své zásady. Člověk též může být toho názoru, že zločinci jsou tím nebezpečnější, čím více se představují jako dobrodinci lidstva. „Komunismus je zvrácenější než nacionální socialismus,“ píše například Alain Besançon, „protože vystupuje v duchu spravedlnosti a dobroty, aby šířil zlo.“²⁵ Nepostrádá to tedy jistou logiku, když se přísněji posuzuje systém, jehož úmysly možná byly dobré, který si ale „ve skutečnosti všude, kde se násilím prosadil, vyžádal mnohem více mrtvých než strana, jejíž úmysly je možno bez diskuse označit za špatné.“²⁶ Řečeno jinými slovy: Přitěžující okolnosti nejsou tam, kde je lidé tuší.

Vynoří se pak otázka, zda se mají politické režimy soudit za své úmysly, nebo za své činy. Je třeba si všimnout, že Marx jako první morálku záměru nikdy neuznával a že komunismus vždy tvrdil, že chce především uskutečnit novou praxi. Zmiňování se o čistotě původních úmyslů není proto pro komunistu nic jiného než zpětné upadnutí do onoho Marxem tak tupeného buržoazního farizejství.²⁷ Chantal Delsolová poznamenává: „Když nějaký idealista páchá osmdesát let zločin a pak se na základě svého původního úmyslu ohrazuje proti tomu, aby byl nazýván zločincem, pak ten úmysl snese hodně.“²⁸ „To, že se poslední marxisté této země odvolávají na morálku úmyslu,“ připojuje Jacques Julliard, „zůstane pro toho, kdo se rád zasměje, jedním z nejlepších vtípů tohoto přelomu století.“²⁹

Tvrdit, že ideál zůstává netknutý, když je úmysl dobrý, znamená kromě toho tvrdit, že správnost nějakého učení se kryje s upřímností toho, kdo se na něj odvolává.³⁰ Tento postoj je dnes velice rozšířen. Je nerozlučně spojen se subjektivním a zároveň morálním posuzováním dějin myšlení. Místo toho, aby se rozlišovalo mezi správnými a nesprávnými myšlenkami, rozlišují lidé raději mezi „dobrymi“ a „špatnými“, aniž by ostatně blíže uvedli, ve srovnání s čím je na ně třeba tak pohlížet. (To je jeden z důvodů, proč se lidé nesnaží vyvracet nesprávné myšlenky.) Když člověk označí komunistický ideál za „ušlechtilý“, ještě tím ve skutečnosti nic neřekl. Vynoří se totiž ihned dvě otázky. První zní: Na základě jakých měřítek je „ušlechtilý“? A druhá: Je „ušlechtilá“ myšlenka nutně správná? Ko-

munismus a nacionální socialismus jsou dva politické systémy, které spočívají v nesprávných myšlenkách. Oproti tomuto zjištění je jejich průvodní, skutečná nebo domnělá „ušlechtilost“ nevýznamná. A rádi bychom připojili: Když se ve jménu nějaké „ušlechtilé“ myšlenky může zabít čtyřikrát více lidí než ve jménu nějaké nenávisné doktríny, potom je snad nejvyšší čas nedůvěřovat ušlechtilosti.

Nakonec ještě zbývá poznamenat, že se člověk při tomto mámení lidského neštěstí vědomě postaví na stranu kata, a ne na stranu oběti. Když je člověk nyní také obětí nějaké krásné myšlenky, ačkoliv se tato ocitla na scestí, zůstává nicméně obětí: když je někdo střelen do týlu, kde je potom rozdíl? Když inkvizice posílala lidi pro jejich dobro na hranici, necítili se tím být utěšeni. Když jsou použité prostředky stejné, stírá se tím rozdíl mezi vytčenými cíli.

Nestačí říci, že komunismus je krásná myšlenka, která se špatně vyvíjela. Je třeba také ještě vysvětlit, jak se mohla špatně vyvíjet. To znamená dotazovat se, jak učinit krásnou myšlenku imunní proti hrůzám, jejichž rozvinutí stejně tak málo zabraňuje jako špatná myšlenka. Když se tvrdí, že oba systémy původně vzešly z plně protikladných popudů, pak je tím obtížnější vysvětlit, že se mohly v cílovém bodě opět setkat. Jak bylo možné pronásledovat ve jménu dobra, zřizovat pro osvobození lidí koncentrační tábory a ve jménu pokroku zavádět teror? Jak se mohla stát z naděje noční můra? To je skutečně filosofická otázka.

Předložená odpověď sama o sobě neobsahuje nic filosofického. Spokojí se s tím, že zdůrazní okolnosti. Leninské násilí prý bylo dědicem carského násilí. Bylo prý živeno násilím první světové války, ba dokonce kapitalistickými vztahy, které se tehdy v Rusku plně rozmáhaly. Pro bolševiky prý vyplynulo z nutnosti čelit násilné opozici bílých armád během občanské války. Bolševici, kteří se dostali k moci v zemi bez demokratické tradice, prý byli zahnáni „do koloběhu násilí, které nedokázali zastavit“ (Michel Dreyfus). Toto násilí prý však bylo drženo v určitých mezích. Stalinský teror prý oproti tomu představuje odchylku od ruského komunismu, respektive jeho radikální deformaci. Násilí se prý tehdy nezměnilo svým rozsahem, nýbrž podstatou.

Ale právě toto vysvětlení už není od uveřejnění *Černé knihy* udržitelné. Vyvracejíc bajku o „dobrém“ Leninovi a „zlém“ Stalinovi ukazuje totiž *Černá kniha*, že se teroristický systém v Sovětském svazu etabloval hned po převzetí moci Leninem.³¹ Ten napsal již v roce 1914: „Celá podstata naší práce je zaměřena na přeměnu války na občanskou válku,“ která sama o sobě je jen „pokračováním, vývojem, přirozeným zesílením třídního boje.“ 20. prosince 1917 byla založena Čeka (v březnu 1922 byla přejmenována na GPU, potom postupně přivedla na svět NKVD, NKGB, MGB a KGB). Trockij ihned vysvětloval: „Za méně než jeden měsíc nabude teror extrémně násilných forem, tak jak k tomu došlo při Velké francouzské revoluci.“ Zatímco carský režim vynesl mezi lety 1825 až 1917 celkem 6 321 rozsudků smrti, přičemž velká část z nich byla změněna na nucené práce, dala Leninova vláda během pěti měsíců zabít 18 000 lidí.³² 26. června 1918 psal Lenin Zinověvovi: „Když je důležité jednat, nelze se příliš rozmyšlet. Je třeba rozpoutat proti poslancům sovětu masový teror.“ 31. srpna nařídil šéf Čeky Dzeržinskij deportaci každého individua, které by se „odvážilo dělat tu nejmenší propagandu proti sovětskému režimu“. Příkaz ke zřízení koncentračních táborů byl uveřejněn 10. září v *Izvestijích*. Trockij objasnil, že „otázku, komu patří moc, nebude možno řešit odvoláváním se na článek ústavy, nýbrž použitím veškerých forem násilí“. V roce 1921 již bylo napočítáno sedm koncentračních táborů, kde byly umístěny převážně ženy a starci. V roce 1923 jich bylo pětasedmdesát a k tomuto datu bylo již popraveno 1,8 milionu opozičníků.

Jako pouhé pokračování předrevoluční politické kultury se komunistický teror také nedá vyložit. Rovněž tak málo se v něm zrcadlilo „násilí pocházející z lidu“ či „tradice ruské káznice“. A nemůže být koneckonců ani považován za pouhý protiúder proti bílému teroru, neboť svého plného rozsahu dosáhla represe teprve tehdy, když už občanská válka skončila.

Argument odkazující na „okolnosti“ podněcuje k uvažování o komunistických zločinech v souvislostech. To znamená brát v potaz historické sřetězení příčin a následků, případně nutnost bránit se proti nepříteli. Pokud jde o nacionálně socialistické zločiny, šlo se touto cestou zřídka. Přesto: kdyby komunistic-

ký teror v sobě neměl nic komunistického, mohlo by se stejně dobře tvrdit, že nacionálně socialistický teror sám o sobě neměl nic specificky nacionálně socialistického. Při veškerém nároku na všeobecnou platnost je prý komunismus do jisté míry „vysvětlitelný geograficky“. Skutečnost, že všude tam, kde se dostal k moci, působil zhoubně, vyvolává ale skepsi vůči rozhodujícímu vlivu kontextu. Když se položí důraz na okolnosti, je třeba se zeptat, jak je možné, že se tyto okolnosti všude opakovaly. Jestliže Stalin teroristický systém založený Leninem pouze systematizoval, může být komunistický ideál jen stěží použit v praxi. Je rovněž obtížné vidět v teroru důsledek nějaké „úchylinky“, když se tato objevila už v počátečním období systému. Je možno samozřejmě tvrdit, že sovětský systém neměl nikdy nic společného s komunismem. Když však Lenin nebyl komunistou, kdo jím tedy byl?

„Do jaké míry jsou zločinci, kteří se odvolávají na dobro, méně odsouzeníhodní než zločinci, kteří se odvolávají na zlo?“ táže se Jacques Julliard.³³ Otázka je výstižná, ale nesprávně formulovaná. Nacionální socialismus se totiž stejně jako komunismus nikdy „na zlo neodvolával“. Odvolával se na názory, které je možno považovat za nesprávné, a tedy i špatné. A to je něco úplně jiného. Nemůžeme ale dělat tak, jako by rozsudek, který nad ním vynášíme, odpovídal tomu, který nad sebou vynesl sám. Jinak bychom, měřeno odpořem, který v nás jeho myšlenky dokážou vzbudit, mohli rovněž tvrdit, že se komunismus neodvolával na dobro, nýbrž na zlo.

Ve skutečnosti pamatoval nacionální socialismus stejně jako komunismus na to, aby „obšťastnil“ ty, na které se obracel. Svým stoupencům nabízel neméně „skvělé“ výhledy do budoucna. Opačné tvrzení, tak jak to zhruba dělá Daniel Lindenberg, podle něhož dosáhli nacisté „nejednoho souhlasu na základě vychvalování vraždy“,³⁴ nevysvětluje podporu ze strany mas. Tvrdit, že může nějaký politický systém vyvolat nadšení tím, že se představí jako nositel „nenávistné doktríny“, znamená pohlížet na jeho stoupence jako na blázny, nemocné, zločince nebo zvrácené. Je třeba potom ale vysvětlit, jak se může celý národ zbláznit. Jestliže to je dáno přirozeností lidu, jaká pak panuje představa o lidské

přirozenosti? Jestliže se oproti tomu zblázní náhodou, jak tedy šílenství začíná a jak zase přestává?

Nacionální socialismus a komunismus svedly lid odlišnými představami o ideálu, které se ovšem mohly jevit stejnou měrou přitažlivé. Celý problém dojme tím, že uskutečňování těchto ideálních představ znamenalo v obou případech vyhubení části lidstva. Rozlišování mezi likvidací jako prostředkem k uskutečnění politického cíle a likvidací jako samoučelem je takto viděno pochybné: ani jeden politický režim nikdy nepohlížel na masové vraždy, kterých se dopustil, jako na „samoučel“. Stéphane Courtois označil „genocidu z rasových důvodů“ a „třídní genocidu“ jako dvě podkategorie zločinu proti lidskosti. Postup je rozhodně stejný. Utopie beztřídní společnosti a utopie čisté rasy si vyžadovaly eliminaci těch lidí, kteří uskutečnění tohoto „velkolepého“ plánu, to znamená vytvoření od základů lepší společnosti, stáli v cestě. V obou případech vedla ideologie (rasový boj nebo třídní boj) k vyloučení „špatného“ principu zastoupeného kategoriemi lidí („nižšími“ rasami nebo „škodlivými“ třídami), jejichž jediným zločinem bylo, že k nim příslušeli, to znamená, že existovali. V obou případech byl předurčen absolutní nepřítel, se kterým bylo nemyslitelné uzavřít kompromis. Z toho se na obou stranách vyvinula stejnoměrně naplánovaná hrůzovláda. Sociální a rasová prevence je jedním a tímtéž.

V tomto ohledu nepředstavuje „třída“ kategorii, která by byla méně nehybnou a nevyhladitelnou než „rasa“. Jedna i druhá byly stejně zabsolutizovány. 1. listopadu 1918 prohlásil jeden z prvních vůdců Čeky Martyn Lacis: „Nevedeme válku proti jednotlivcům, vyhlazujeme buržoasii jako třídu. Nehleďte při vyšetřování dokumenty a důkazy ohledně toho, co obžalovaný provedl (...). První otázka, kterou je mu třeba položit, zní, ke které třídě patří.“ 24. ledna 1919 nařídil ústřední výbor KSSS, že kozáci mají být „až do posledního vyhubení, fyzicky zlikvidováni“. Stalin později dospěl k názoru, že „kulaci nejsou lidé“. V roce 1932 k tomu doplnil Maxim Gorkij: „Třídní nenávisť se musí pěstovat se základním odporem vůči nepříteli jakožto nižší bytosti. Je mým vnitřním přesvědčením, že nepřítel je nejspíše méněcenná bytost, která je jak fyzicky, tak i mravně pokřivená.“ V roce 1940

při vpádu do baltických zemí oznámila Rudá armáda, že podmanění obyvatelé budou souzeni „na základě jejich minulosti a činů předchozích generací“. Například z pohledu Lysenka, který obhajoval dědičnost získaných povahových rysů, se mohly sociální vady rovněž považovat za dědičné...

François Furet napsal, že nacionální socialismus a komunismus „proti sobě stojí jako zvláštní a všeobecné“. (Býval by mohl poznamenat, že tento protiklad vykazuje jistý dialektický ráz: od internacionalismu k „socialismu v jedné jediné zemi“ v případě Stalina, od německého nacionalismu k universálnímu rasismu v případě Hitlera.) Jiní připisovali komunismu k dobru, že byl poháněn alespoň nějakým universalistickým úsilím. Ale také tato argumentace je nesprávná. To, že nacionální socialismus chtěl obšťastnit pouze část lidstva, totiž německý národ, zatímco komunismus usiloval o blaho celého lidstva, nemluví ve prospěch druhého.

Na základě svých předběžných hypotéz mohl nacionální socialismus popsat mnoho svých protivníků jako „podlidi“. Na základě těch svých mohl komunismus všechny své nepřátele pouze vyloučit z lidstva. Snaha o regeneraci celého lidstva vede totiž, když se předstírá, že to souvisí s objektivními zájmy, nutně k tomu ty, kteří této obnově údajně stojí v cestě, vyloučit z lidského kruhu. „Kdo bojuje za lidstvo,“ píše Claude Polin, „bojuje proti nepříteli lidstva, to znamená proti těm, kteří k němu nepatří.“³⁵ V roce 1927 dokonce sovětský propagandista A. Arosev napsal: „Nepřítel je každý, kdo tělesnými, psychickými, sociálními, morálními náznaky vzbuzuje dojem, že není v souladu s ideální představou lidského štěstí (sic).“³⁶ Na základě takovýchto definic může být každý plným právem zatracen. Universalismus zostrňuje totalitarismus nejenom proto, že dělá z celého světa své bojiště, nýbrž také proto, že se „boj všech proti všem“ obecně rozšiřuje. „Ještě výrazněji než nacionální socialismus,“ poznamenává Claude Polin, „využívá komunistický despotismus malého tyрана, který v každém člověku vězí, a popouzí tím každého proti každému.“ Nepřítel už není někdo jiný, nýbrž bližní, právě proto, že je bližním.³⁷ Právě proto, že chtěl komunismus odpočátku bojovat ve jménu lidstva, vztahovala se jeho ničivá

podstata na celé lidstvo. Jeho universalistické snahy mu nemohou sloužit jako polehčující okolnosti. Jsou spíše tím, co jeho obecně krutou podstatu vysvětluje.

Úsilí emancipovat celou Zemi také nezabraňuje teroru, nýbrž mu ve větším měřítku propůjčuje lepší legitimaci. Nasazení ve jménu absolutního ideálu neospravedlňuje stejnou měrou nasazení absolutních prostředků. V orgánu kyjevské Čeky *Krasnyj meč* (Rudý meč) bylo možno v srpnu 1919 číst: „Naše mravnost je bezpříkladná, naše humanita bezpodmínečná, neboť spočívá v novém ideálu: zničit každou formu útla-ku a násilí. Nám je dovoleno vše, neboť jsme první na světě, kdo mávají mečem, a to ne proto, abychom potlačovali a zotročovali, nýbrž abychom zbavili lidstvo jeho pout (...) Krev? Krev ať teče proudy!“

Mnozí autoři, kteří jsou ze zásady proti každému srovnávání mezi komunismem a nacionálním socialismem, tvrdí, že – kromě domněle odlišných popudů – poznali rozdíl v pohnutkách a chování. „Mladý muž, který se sblíží se komunismem,“ píše Jean Daniel, „je přinejmenším naplněn přáním po souladu. Oproti tomu je mladý fašista fascinován pouze mocí. To představuje zásadní rozdíl.“³⁸ Jean-Marie Colombani připojuje: „Vždy bude existovat rozdíl mezi těmi, kteří se angažují věřící v nějaký ideál, který je zjevně spojen s demokratickou (sic) nadějí, a těmi, kteří jsou přitahováni systémem, který spočívá ve vylučování a apeluje na nejnebezpečnější pud člověka.“³⁹ V podobném smyslu mohl Jean-Jacques Becker bájít o „světlé stránce“ sovětského režimu: „Světlá stránka komunismu existovala, a sice v milionech a milionech prostých komunistických bojovníků, kteří byli schopni obětovat vše pro jednu věc, ve kterou věřili (...) Mimo jiné právě kvůli této světlé stránce nemůže být komunismus v žádném případě směřován s nacionálním socialismem.“⁴⁰

Tato hodnocení jsou zcela subjektivní. Jak správně poznamenal Alain Besançon, nabízely ve skutečnosti jak komunismus, tak i nacionální socialismus „vznešené ideály“, které byly schopny „vyvolat nadšenou oddanost a hrdinské činy“. Stejnou měrou pro sebe oba získaly osoby význačných jmen a špičkové intelektuály. Jeden jako druhý vyvolaly nesobecké činy a doká-

zaly v neobvyklé míře pohnout k sebeobětování. Větší část německého národa stála při svém vůdci navzdory troskám a mrtvým až do konce, kdežto sovětská moc již v okamžiku svého zhroucení ztratila veškerou důvěru lidu. Navzdory tomu představoval také komunismus pro miliony mužů a žen neobvykle velkou nadějí. Pustil se do střetů a bojů, které byly často spravedlivé a nutné. Kdo jako Jean-Jacques Becker tvrdí, že „nacionální socialismus nebo fašismus nikdy nevyvolaly tentýž elán“ jako komunismus,⁴¹ zapomíná, že bylo 368 000 zahraničních dobrovolníků u Zbraní SS oproti pouhým 35 000 v internacionálních brigádách.

Když totalitní systémy samy organizovaly mobilizaci mas, těžily nicméně – přinejmenším nějakou dobu – z masivního spontánního souhlasu, který se mohl projevit v chování vzbuzujícím obdiv. Místo toho, aby toto člověk popíral nebo ignoroval, by se měl spíše zeptat, jak politické systémy, které se v dějinách projeví jako nejničivější, dokázaly vyvolat tolik nesobeckosti, hrdinství, obětavosti a oddanosti. Při prvním přiblížení by mohla odpověď spočívat v tom, že tyto systémy, pokud usilovaly o dosažení absolutního cíle, podněcoval v nejhorším stejně jako v nejlepším absolutní chování. Tvrzení, že nějaký systém může být nejen zločinný, nýbrž že také dokáže povzbudit k obdivuhodnému chování, může urazit jenom naivního nebo předpojatého člověka: buď z toho (neprávem) vyvodí, že takový systém vůbec nebyl zločinný, nebo dospěje k závěru (rovněž neprávem), že toto chování přece nebylo obdivuhodné. Že se stoupenci totalitního systému mohli chovat hrdinsky, nečiní ještě věc, za kterou se zasazovali, lepší. Podstata této věci zase naopak nesnižuje jejich hrdinství. Ctnost lidí nečiní ctnostnými učení, na které se odvolávají. Blaise Pascal říká neprávem, že člověk má věřit jenom těm svědkům, kteří se dají zabít: to sice svědčí o síle jejich přesvědčení, ne však o jeho správnosti.

Roger Martelli se podivuhodným způsobem opírá o skutečnost, že Stalin čistky uvnitř své strany opakoval, když píše: „Existovali komunisté, kteří byli proti Stalinovi; nacionální socialisté, kteří by byli proti Hitlerovi, se ale nikdy nevyskytovali.“⁴² Nicolas Werth po tomto argumentu sáhl a tvrdil, že „nacionálně socia-

lističtí spolubojovníci nikdy nekritizovali „hitlerismus“ ani se nesnažili reformovat systém zevnitř“. Skutečnost, že se komunisté stali obětmi stalinského režimu či že se zpěchovali proti „překrucování“ svých myšlenek sovětským režimem, dosvědčuje prý tedy zradu komunistického ideálu „oficiálním“ komunismem.

Tento argument je slabý. Během Velké francouzské revoluce nepředstavovala gilotina úlohu revolučních ideálů, právě naopak. Robespierre se stal obětí hrůzovlády. To jej nezabavuje viny, že ji nastolil. Patří ke zvláštnostem každého politického systému, že ve svém středu plodí disidenty všeho druhu. Z toho nutně nevyplyvá, že disidenti mají ve srovnání s dřívějšími spolubojovníky pravdu. A tvrzení, že nikdy neexistovali „antihitlerovští nacionální socialisté“, už vůbec není pravdivé.

Vedle všech těch, kteří v Německu v roce 1933 usilovali o „národní revoluci“ a Třetí říši byli nejenom zklamáni, nýbrž často i pronásledováni, by bylo možno jako příklad uvést bratry Gregora a Otto Strasse-rovy, jakož i oběti čistky v lednu 1934. Také by bylo možno jmenovat Hermanna Rauschninga, jehož dílo *Revolution des Nihilismus* (Revoluce nihilismu), které vyšlo v předvečer války, lze srovnávat se spisem *Stalin* od Borise Souvarinea.⁴³ Bylo by možno konečně vzpomenout na ony opoziční kruhy, které se vytvořily během války uvnitř SS či Sicherheitsdienstu. Jestliže by Třetí říše byla bývala vydržela déle než oněch dvanáct let, po které byla u moci, pak by byli bývali takoví disidenti pravděpodobně zesílili a rozmnožili by se, aniž bychom samozřejmě mohli vědět, v jakém směru.

Oproti tomu můžeme říci, že nacionální socialismus skutečně zabil méně nacionálních socialistů než komunismus komunistů. Vypovídá to ale ve prospěch toho druhého? Jednou ze zvláštností sovětského systému bylo, že – v protikladu k nacionálně socialistickému systému – nebyli stoupenci režimu méně podezříváni a ohrožováni než jeho protivníci. V sovětském systému byla představa komplotu citově prohloubena, na stoupence se pohlíželo jako na pouhé potenciální zrádce. Čistky nebyly prováděny pouze aparátem ve společnosti, nýbrž stejnoměrně jak ve společnosti, tak i v aparátu. Proto byl dozor nad obyvatelstvem ještě systematictější a povzbuzování k denunciaci ještě silnější: V roce 1939

zaměstnávalo gestapo 6 900 osob, NKVD oproti tomu 350 000. Ve stejném roce bylo při příležitosti 18. sjezdu KSSS přítomno jen 35 lidových zástupců z předchozího sjezdu (z celkového počtu 1 966), 1 108 z nich bylo mezitím kvůli „kontrarevolučním zločinům“ uvězněno. Dva roky předtím v době Tuchačevského aféry končila čistka Rudé armády popravou 30 000 důstojníků, mezi nimiž bylo 90 procent generálů a 80 procent plukovníků, zatímco v Paříži komunistické noviny *L'Humanité* u příležitosti této očisty od „zrádců ve službách Hitlerovy špiónáže“ gratulovaly!

Další podstatný znak komunistického teroru, který při moskevských procesech zřetelně vystoupil do popředí, byla vůle nechávat disidenty přiznávat se ke zločinům, které nespáchali, to znamená přivádět je k sebezapření. Klasická krutovláda se omezovala na umlčování opozice. Totalitní režimy chtějí též dosáhnout souhlasu a kontrolovat nejenom činy, nýbrž také



myšlenky. Sovětský komunismus chtěl kromě toho kontrolovat i postranní úmysly. Lenin a Stalin nechali tedy ve velkém počtu zabít i své bratry ve zbrani, což Hitler s výjimkou čistek v lednu 1934 nečinil. Je pochopitelné, že toto byl pro přežívající velký šok. Je oproti tomu podivné, když se někdo opírá o toto větší množství nelidskosti a dospívá k závěru, že komunismus byl lidštější.

Kromě toho zjišťujeme, že nacionální socialismus zacházel s Němci docela jinak než s obyvatelstvem obsazených zemí, zatímco Stalin nezacházel s ruskou společností méně brutálně než s obyvatelstvem zemí, které dobyl. V nacionálně socialistických koncentračních táborech byla Němců jenom malá menšina. Oproti tomu bylo mezi lety 1934 až 1947 posláno na gulag patnáct milionů Rusů. To, že se nacionálně socialistický režim prohřešil převážně na cizozemském obyvatelstvu, zatímco komunistické režimy vraždily převážně vlastní obyvatelstvo, nemluví také zde pro ty druhé. Když se spáchá zločin na vlastní rodině, pohlíží se na to v trestním právu ve srovnání se zločinem spáchaným na cizích lidech většinou jako na přitěžující okolnost.

V jednom úvodníku, který by měl důstojné místo v antologii ideologicky ovlivněné literatury, se vrací Jean-Pierre Colombani k argumentu strategické povahy. Tvrdí v něm, že obsah *Černé knihy* může „nahrávat extrémní pravici“. Mluví se v něm o „ideologickém stranictví“, o „zjednodušování“ a o „zmatku“. Vlastní nebezpečí prý spočívá v tom, že „slouží jako alibi těm, kteří chtějí dokázat, aby, pokud se jeden zločin rovná druhému, padly poslední bariéry, které nás chrání před uznáním té nejkrajnější pravice“. ⁴⁴ Jediný prostředek, jak „zbavit krajní pravici legitimacy“, prý tedy spočívá v tvrzení, že ne všechny zločiny jsou stejné. To znamená, že některé jsou zavrženíhodnější než jiné. Ale podle jakých měřítek?

Argument, podle něhož prý odsouzení zločinů komunismu slouží zájmům nejkrajnější pravice, představuje kompletní převzetí stalinské rétoriky ohledně mobilizace proti někomu třetímu, kdo je představován jako společný nepřítel. Tato rétorika se zakládá na jednoduchém sylogismu: protože je třeba zatratit mnoho antikomunistů, měl by být člověk opatrný s kritikou

komunismu, aby jim nedodával argumenty, které by mohli využít. Člověk se nachází uprostřed teleologického utilitarismu. Existují prý nežádoucí, (protože) neúčelné pravdy a nutné lži. Je jen otázka, v čem je hodnota pravdy: v tom, že vychází najevo pravdivé, nebo v tom, že od ní člověk za jistých okolností může očekávat výhodu? Jestliže hodnota pravdy nespočívá v ní samé, nýbrž pouze v tom, že ji člověk může dát do služby nějaké věci nebo nějaké víry, potom už vůbec žádná pravda neexistuje. Kromě toho: když odpověď na otázku, zda je vhodné říkat pravdu, závisí na tom, jaký užitek z toho člověk může mít, potom už neexistuje nic, co by připouštělo tvrzení, že nějaké učení je pravdivější než jiné. Právě proto už dnes nehraje pravdivost myšlenek žádnou roli. Člověk už neposuzuje, co je pravdivé a co je nesprávné, nýbrž co je „dobré“ a co „špatné“, co je čistě instrumentální „dobro“, které nemá vůbec žádný vztah k pravdě.

Poznámky:

¹ Stéphane Courtois (ed.): *Le livre noir de communisme*, Robert Lafont, Paříž 1997; česky: *Černá kniha komunismu. Zločiny, teror, represe*, Paseka, Praha – Litomyšl 1999.

² Martin Malia: „The Lesser Evil?“, *Times Literary Supplement*, 27. 3. 1998, s. 3.

³ Pierre Chaunu: „Les jumeaux ‚malins‘ du deuxième millénaire“, *Commentaire*, jaro 1998, s. 219.

⁴ Tony Judt, *International Herald Tribune*, 23. prosince 1997.

⁵ Philippe Petit v *Marianne*, 10. listopadu 1997.

⁶ Waldemar Gurian: *Der Bolschewismus als Weltgefahr*, 1935.

⁷ Margarete Buberová-Neumannová: *Als Gefangene bei Hitler und Stalin*, Stuttgart 1958.

⁸ Allan Bullock: *Hitler and Stalin, Parallel Lives*, Londýn 1991 (česky: *Hitler a Stalin: paralelní životopisy*, Mustang, Plzeň 1995).

⁹ François Furet: *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Robert-Lafont-Calmann-Lévy, Paříž 1995, s. 216 (slovensky: *Minulosť jednej ilúzie: esej o ideí komunizmu v 20. storočí*, Agora, Bratislava 2000).

¹⁰ Dopis Jeanu Danielovi z 23. května 1993 uveřejněný v *Commentaire*, jaro 1998, s. 246.

¹¹ Pierre Chaunu, c. d., s. 219.

¹² Text vyšel v *Commentaire*, zima 1997/8, s. 790.

¹³ Sigmund Neumann: *Permanent Revolution. Totalitarianism in the Age of International Civil War*, Harper, New York 1942.

¹⁴ Viz mimo jiné: Ernst Nolte, *Der europäische Bürgerkrieg, 1917–1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Ullstein, Berlín 1987.

¹⁵ Pozn. překladatele.

¹⁶ Jean-Jacques Becker: „Les fièvres anticomunistes“, in: *L'Histoire*, listopad 1997, s. 7.

¹⁷ Roger Martelli: „Une différence de nature“, in: *Avantgarde*, prosinec 1997, s. 28.

¹⁸ Guy Konopnicki: „Un naufrage dans l'archipel du Goulag“, in: *L'Événement du jeudi*, 6. prosince 1997, s. 22.

¹⁹ Robert Hue: „Nazisme, communisme. La comparaison est odieuse et inacceptable“, in: *L'Événement du jeudi*, 13. listopadu 1997, s. 59.

²⁰ *L'Histoire*, leden 1998, s. 3.

²¹ Claude Lefort, *Le Monde*, 15. února 1975.

²² Jean-Jacques Becker, Interview in: *La Vie*, 27. listopadu 1997, s. 11.

²³ Madeleine Rebériouxová v *Le Journal du dimanche*, 2. listopadu 1997.

²⁴ Stéphane Courtois: „Comprendre la tragédie communiste“, *Le Monde*, 20. prosince 1997.

²⁵ Alain Besançon: *Le malheur de siècle*, Fayard, Paříž 1998.

²⁶ Ernst Nolte: Dopis Françoisi Furetovi, in: *Commentaire*, zima 1997–98, s. 806.

²⁷ François Furet: „Sur l'illusion communiste“, *Le Débat*, březen–duben 1996, s. 164.

²⁸ Chantal Delsolová: „Criminels par erreur“, *Valeurs Actuelles*, 22. 11. 1997, s. 31.

²⁹ Jacques Julliard: „Ne dites plus jamais!“, *Le Nouvel Observateur*, 20. 11. 1997, s. 49.

³⁰ „Není důležité, jestli je moje řeč pravdivá, nýbrž jestli je upřímná“, napsal Albert Jacquard (*Petit philosophie a l'usage de non-philosophes*, Calman-Lévy, Paříž 1997, s. 205).

³¹ Viz Michel Heller, „Lénine et la Vetchka ou le vrai Lénine“,

in: *Libre*, 2, 1977, s. 147–170; Hélène Carrère d'Encausse: *Lénine, le chef de sang et de fer*, Fayard, Paříž 1998.

³² Na základě zprávy o činnosti ruské trestní správy odhadl Leroy-Baulieu roku 1883, že vyhnanství z politických důvodů postihlo v období 1871–78 pouhých 38 osob v ročním průměru. V roce 1889 poukázal jeden z nejrozhořčenějších protivníků carského režimu, Stenjak, na to, že v největším vězení Sibíře bylo umístěno pouhých 150 vězňů (viz Jocelyne Fenner: *Le Goulag des Tsars*, Tallandier, Paříž 1986).

³³ Jacques Julliard: *L'Anée des fantomes*, Grasset, Paříž 1998, s. 342.

³⁴ Daniel Lindenberg, „Remous autour du Livre noir du communisme“, *Esprit*, leden 1998, s. 192.

³⁵ Claude Polin: *L'esprit totalitaire*, Sirey, Paříž 1977, s. 132.

³⁶ Citováno u Michela Kellera: *La machine et les rouages. La formation de l'homme soviétique*, Calmann-Lévy, Paříž 1985, s. 21.

³⁷ Claude Polin: *L'esprit totalitaire*, c. d., s. 121.

³⁸ Jean Daniel v *Le Nouvel Observateur*, 30. října 1967, s. 51.

³⁹ Jean-Marie Colombani: „Le communisme et nous“, in: *Le Monde*, 5. prosince 1997.

⁴⁰ Jean-Jacques Becker: „La vengeance du communisme“, in: *Le Monde*, 28. prosince 1996.

⁴¹ Jean-Jacques Becker: „Les fièvres communistes“, c. d., s. 6.

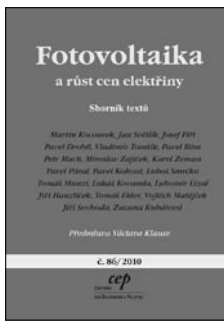
⁴² Roger Martelli, c. d., s. 28.

⁴³ Hermann Rauschning: *Die Revolution des Nihilismus*, 1938 a 1964; Boris Souvarine, *Aperçu historique du bolchevisme*, Gérard Lebovici, Paříž 1985 (1. vydání 1935).

⁴⁴ Jean-Marie Colombani, c. d.

Z francouzštiny přeložil Jan Hlaváč.

Autorovi děkujeme za bezplatné poskytnutí autorských práv.



CEP nabízí sborník č. 86/2010 **„Fotovoltaika a růst cen elektřiny“**, do něhož přispěli **M. Kocourek, J. Světlík, J. Fírt, P. Drobil, V. Tomšík, P. Bém, P. Mach, M. Zajíček, K. Zeman, P. Páral, P. Kohout, L. Smrčka, T. Munzi, L. Kovanda, L. Lízal, J. Hanzlíček, T. Ehler, V. Matějček, J. Svoboda a Z. Kubátová**. Předmluvu napsal prezident **Václav Klaus**. Editorem je **M. Loužek**.

Cena: 100 Kč, 140 stran.

CEP nabízí knížku **Stanislavy Janáčkové** „Križe eurozóny a dluhová krize vyspělého světa“ (2010). První část zkoumá varovné signály hospodářského zpomalení 2007–2009. Druhá část diskutuje světovou finanční krizi. Třetí část rozebírá eurozónu v krizi. Kniha by neměla chybět v knihovně žádného ekonoma zajímajícího se o krizi eurozóny. Předmluvu napsal prezident **Václav Klaus**.

Cena: 100 Kč, 100 stran.

objednávky na www.cepin.cz • tel. 222 814 666 • e-mail: cep@cepin.cz

Prostředí a literatura – o čem psát dnes?

Zahajovací proslov na literárním fóru Mezinárodního PEN klubu v Tokiu, září 2010

GAO XINGJIAN



Nejprve mi dovolu, abych poděkoval předsedovi japonského PEN klubu panu Takashimu Atodovi za pozvání do Tokia, kde se dnes scházejí autoři z celého světa, a za možnost uvést téma tohoto fóra: „Prostředí a literatura – o čem psát dnes?“ Rád bych vám představil několik svých pohledů na tuto otázku a předložil je veřejné diskusi.

Literatura tváří v tvář životnímu prostředí, jinak řečeno onen dvojí vztah mezi člověkem a přírodou a mezi člověkem a společností, se dnes nachází ve svízelné situaci. Zhoršující se znečištění přirozeného životního prostředí stejně jako problém klimatického oteplování se palčivě dotýkají lidstva jako celku. I když narušení ekologické rovnováhy dávno patří mezi vděčná politická a mediální témata, po nějakém účinném řešení a jeho uplatňování není ani vidu ani slechu – i kdyby se podařilo alespoň mírně zpomalit narušování společenského životního prostředí, na němž závisí lidská existence, rychlost destrukce přirozeného prostředí se naopak zvyšovat nepřestává.

Na druhou stranu člověk ani ve svém existenčním společenském prostředí nedokáže zabránit zásahům politiky a postupné invazi tržního hospodářství, politika spolu s reklamou pronikají díky všudypřítomnosti médií do nejskrytějších koutů společenského života, jako by se dnes na této velké planetě Zemi nenašlo jediné místo, kterého by se toto znečištění nedotýkalo! Tak vážné je dilema, před kterým se dnes literatura v otázce životního prostředí ocitá.

Co v takové situaci může spisovatel dělat? Jinými slovy: dokáže literatura nějakým způsobem změnit postavení lidstva v takovém stavu tísně? To je první otázka, které bych se chtěl dnes věnovat. V takové situaci,

tváří v tvář této absolutní bezmoci, nemá dnes spisovatel na výběr. Vždyť literatura není ničím jiným než jeho vlastním hlasem – a kdyby se tento jedinec ve své slabosti neuchýlil například k mytologii nebo sci-fi, nezmohl by už vůbec nic...

Literatura svět nezmění. Nezbyvá jí proto nic jiného, než svými vlastními prostředky tuto základní lidskou tíseň popsat, stát se očitým svědkem lidské existence a postojů jedince vůči ní. Údělem spisovatele je popsat věrně existenciální zápas současného člověka, nebo, lépe řečeno, vystihnout jeho jednotlivé projevy.

Spisovatel nezaujímá v dnešní společnosti žádné zvláštní postavení, nemá moc ani výsady a v případě, že se nezapojí do politiky a stranických her, zůstává zcela osamocen. Pokud ale nemá jiné zaměstnání nebo rodinný majetek a živí se výhradně psaním, může se vůbec ubránit nátlaku trhu, zachovat si za všech okolností nezávislost ducha a prostě do svých textů zaznamenávat jen svá pozorování a myšlenky? Přitom je to jediný způsob, jakým se spisovatel i v dnešní době dokáže pravdivě a bez kompromisů postavit skutečnosti!

Literaturou mám na mysli tu, jež se staví čelem ke skutečné situaci člověka, nikoliv k žebříčkům nejprodávanějších titulů, byť i toto je fenomén, se kterým se musí dnešní literatura vypořádat. Nechce-li se dnes spisovatel nechat vtáhnout do politikaření stran, tleskat na předvolebních mítincích či podkuřovat politické moci, odmítá-li se vézt na módních vlnách diktovaných trhem, pak se nutně ocitá tváří v tvář skutečnosti, kterou již obejít nelze. Existenciální tíseň moderního člověka je tak neviditelně spjata s konkrétním dilematem spisovatele a jeho tvorby.

Tohoto dilematu se evidentně nelze nadobro zbavit, ale jak tedy může spisovatel v dnešních společenských podmínkách udržet své dílo mimo rozměr prospěchu, jak se může bránit vnějším tlakům, pokusem a zachovat si nezávislost ducha? Nelze pochybovat o tom, že je to těžký boj, a bylo by zřejmě namístě zabývat se touto otázkou i v následné diskusi.

Spisovatel není světec, ostatně kam ti se poděli?! Spisovatel není nadčlověk, stvořitel nebo spasitel, neměl by ze sebe dělat mluvčího svých spoluobčanů, ani hlásnou troubu své generace či ztělesnění sociální spravedlnosti. Tuto roli je lépe přenechat již tak přetíženým politikům, kteří sice dennodenně panáčkují v médiích jako na kolotoči, svět ale zdaleka nezachraňují.

Literatura svět nepřetvoří, a stane-li se z ní nástroj či zbraň, je to vždy z politických důvodů. Svým vstupem do politiky však literatura nijak politiku nemění – ta přeci spočívá na dočasné rovnováze mezi soupeřícími silami a jejich vzájemných výměnách založených na konkrétním zisku. Tuto pravdu nelze zakrýt žádnou politickou rétorikou... Takzvaná politická korektnost jen sleduje zlomy v této prozatímní rovnováze, zaznamenává její proměny v čase i následné založení norem nových. Jediným výsledkem vstupu literatury do politiky je to, že literatura začne politice sloužit. Zopakujeme tedy ještě jednou, že ona *realpolitik* není nic jiného než politický boj různých stran. Jak si může vůbec někdo myslet, že by spisovatel mohl takový střet ovládnout? Autor poplatný politice se nikdy nestane ozdobou politického života, nýbrž obětí jeho boje. Tento fenomén, tak častý v právě završeném dvacátém století na Západě i na Východě, v Evropě i v Asii, jistě nemusí dál rozvádět.

V totalitních režimech se literatura troufající si zpříma nahlížet na existenciální zápas člověka vždy setkává s útlakem, zákazy a umlčováním. Přestože se dnes státy, ve kterých dříve držela výhradní moc komunistická strana, také otevřely kapitalistickému tržnímu hospodářství, jejich literární svět se nedokázal zbavit politického dozoru. Literatura se v nich stala naopak součástí tržního mechanismu, čímž si naložila, dá se říci, ještě těžší břemeno. Literatura v rámci demokratického režimu není sice pod přímou kontrolou moci, ale ovlivnit ji může tzv. politická korektnost

vycházející z jedné z vládnoucích ideologií. Spisovatel jí naslouchat může, a nemusí, jasné však je, že tato svoboda není zadarmo. Volba mezi svobodou tvorby, nebo trhem je pro spisovatele vždy bolestivou zkouškou. Chce-li spisovatel nebýt ani nalevo, ani napravo a vyjadřovat se nezávisle, ať to stojí, co to stojí, musí mimo jiné umět zůstat sám.

V dnešní společnosti je myslím obtížné docílit toho, aby se literatura postavila mimo politiku, nepoklonkovala trhu a zůstala nezávislá. Následkem takového úsilí nemůže být nic jiného než postupné a nevyhnutelné vytlačení literatury na pokraj společnosti.

Literatura mizí nejen z médií a zpráv, i masy o ní přestávají projevoval zájem. Jenže o to nám v této diskusi jde – o literaturu, která neslouží politice a nepodřizuje se konzumu a trhu, o nezávislou, svěbytnou literaturu stavící se čelem k existenciální lidské tísní.

Výhodou literatury přesahující politiku je to, že nemusí politice vůbec ustupovat, nepodílí se na zápase o politickou moc. Zachovává si naopak odstup nutný k pozorování, nedělá zjednodušující závěry ani morální soudy. Všichni si jistě uvědomujeme, že tázání se po dobru a zlu již dávno nahradily nejrůznější variace na téma politické korektnosti. Každá strana či škola si za účelem obrany svých zájmů založí vlastní kód politické správnosti, který postupem času upravuje, aby měla pravdu úplně i zčásti, ať už se řekne cokoli. Spisovatel by samozřejmě neměl následovat takové poryvy politického větru, protože barometr politických stran sleduje vždy vrtochy boje o moc, měnící se ze dne na den. Tak povrchní hodnoty často nevydrží ani po dobu nutnou k sepsání podstatnějšího eseje a podléhají rychlé zkáze. Spisovatel není novinář, novinka zůstane novinou, to je úplně něco jiného. Nezapomínejme, že literatura stranící se médií stojí přirozeně na hodnotových soudech, které si musí autor stanovit sám.

Otázka pravdivosti je pro spisovatele jediným hodnotovým soudem podstatným pro literaturu: Ukazuje autor ve svém díle pravou tvář lidského bytí, byť jsou jeho postavy smyšlené? Jsou situace a prožitky protagonistů přesvědčivé? Kritérium pravdivosti však není nějakým autorovým výmyslem, zakládá se nepochybně na našich poznatcích o lidské přirozenosti, které ve své podstatě přesahují výše zmíněnou filozofii prospěchu

i svou dobu, jsou dlouhodobým výplodem lidské společnosti a můžeme je chápat jako jakési vrozené poznání předávané z pokolení na pokolení.

Umění pravdivého vyjádření svých prožitků v díle vychází především z autorova poznání lidského světa, z jeho schopnosti jasně nahlédnout nespočetné proměny lidského života a strasti našeho světa. Toto umění nezávisí v prvé řadě na talentu, ale na tom, jak poctivě se autor staví ke své tvůrčí práci: dokáže se vyhnout onomu prospěchářskému smýšlení, popsat svědomitě své opravdové pocity a poznatky? Proto jsou upřímnost a opravdovost jedinými etickými hodnotami, kterých si literatura žádá.

Pokud spisovatel taková morální kritéria uzná, zmizí před ním všechna tabu. Dosahuje nezávislosti ducha a dostatečné svobody umožňující přesažení nejen politiky, ale i myšlenkových systémů, kterým politika dodává všechny tzv. dostatečné důvody.

Právě završené dvacáté století se stalo věkem ideologického přebujení – ideologie nahradila náboženství a dala vzniknout několika vlnám revolučních mýtů, tentokrát moderních. Od komunismu po nacionalismus, revoluce nejrůznějších tvarů a barev, revoluční literatura a literární revoluce se všemi možnými způsoby pustily do literatury, literatura v tu chvíli sloužila jako ideologická příručka a revoluční propaganda nahradila kázání o ctnostném životě. Všechny mutace těchto revolucí, ony utopie a mýty o novém člověku a nové společnosti jedna po druhé vyhasínají, veškeré volání po lidovém teroru, agitace revolučního boje, oslavování revolučních vůdců, všechna díla určená k chvále a opěvování strany revoluce se dnes mění v cáry papíru, kterými se již nikdo přehrabovat nebude. Stín této ideologie postavené na kritice kapitalismu, ať už se jedná o marxismus, leninismus nebo maoismus, však ještě zcela nezmizel. I dnes se stává, že u levicově i pravicově smýšlejících osob taková ideologie zastíní střídme nahlížení na svět.

K tomu, aby literatura dosáhla takového poznání skutečného světa, musí transcendovat filozofii prospěchu a zároveň se i vymanit ze způsobu uvažování, který je ideologiím vlastní. Posuzování existující společnosti na základě jediné prefabrikované utopie a s tím spojená sociální kritika zdaleka nezanikly s komunistickou revolucí. Globalizaci kapitalismu již nic nebrání, vždyť

bývalé komunistické státy si v honbě za penězi v porovnání se „starými“ kapitalistickými zeměmi počínají ještě divočeji. Kde je ale psáno, že svět se každým dnem posouvá kupředu na cestě pokroku? Co se týče pravd, které nám tyto evoluční, materialistické pohledy na historii daly, o těch máme dnes každopádně právo hluboce zapochybovat.

Kam se tedy lidstvo ubírá? Na to neodpoví žádná ideologie a s největší pravděpodobností ani filozofie se svým spekulativním myšlením. Literatura se nepokouší o dokonalé vysvětlení světa, v tom právě spočívá rozdíl mezi spisovatelem a filozofem. Tam, kde filozof usiluje o vytvoření co možná nejsystematičtějšího vysvětlení, spisovatel zůstane u popisu něčeho věčně nezavršeného. Zatímco filozof pečlivě buduje vlastní myšlenkový systém, spisovatel se tváří v tvář nespoutanosti lidského světa snaží podat jedno z jeho estetických ztvárnění.

Je-li tedy pro autora opravdovost základním měřítkem literatury a jsou-li subjektivní pocity, které do díla vkládá, již jistým vyjádřením jeho estetické volby, pak svým dílem zaujímá místo jak zjednodušujících politických soudů, tak arbitráže mravokárců. Spisovatel člověka nesoudí, ani se nesnaží změnit svět – není to jen otázka bezmoci, svět se zkrátka takto změnit nedá. Své postavy však autor dokáže danou estetickou volbou inspirovat k tragédii, komedii, tragikomedii, radosti, zvláštnímu či absurdnímu. Pokud spisovatel zcela žije emocemi svých postav, pak si jeho volba udržuje sílu – takoví hrdinové se stávají našimi společníky na celé věky, stačí jen, aby literární dílo stálo za to být znovu čteno! A to se naštěstí děje zcela nezávisle na nekončících politických půtkách i postupných proměnách společenských zvyklostí.

Literatura přesahuje politiku i ideologii a od toho se odvíjí její jedinečná hodnota i nezávislost její estetické volby. Díky této schopnosti dokáže literatura zůstat nezávislou a plně svébytnou. A tak tomu bylo odjakživa. Literatura coby součást politiky, literatura s politikou svázaná nebo dokonce jí poplatná, to je dobová nemoc dvacátého století. Revoluční literatura, literární revoluce, stejně jako stranicky angažovaná literatura, to jsou všechno specifické výplody ideologií onoho věku. Začneme aplikací Leninových stranických principů na literaturu v Evropě, z kterých se v asijských

podmínkách stalo Mao Zedongovo „umění jako služba dělníkům, rolníkům a vojsku“ a skončíme literaturou představující „drobný šroubek ve stroji diktatury proletariátu“. Mezitím se však ze spisovatele stal zaměstnanec stranické propagandy.

Kořeny této ideologie čerpají z marxismu – v momentu, kdy se lidská podstata bez výjimky vyjadřuje souhrnem sociálních vztahů a společenské postavení člověka závisí na třídních vztazích: člověk je podle nich sice moderní kapitalistickou společností odcizen a zároveň má být *zoon politikon*. Politika není ničím jiným než zhuštěným projevem sociálních vztahů, revoluce zase hnacím motorem historie, angažovaná literatura tedy po revoluci volat musí. Kritika kapitalismu se zde stává premisou ideologického systému a literatura touto ideologií inspirovaná nástrojem kritiky.

Po této ideologii, pečlivě budované několika generacemi marxistických intelektuálů, zbyla po krachu komunistické revoluce pouze prázdná myšlenková struktura, neschopná podat jakýkoli poznatek o skutečném člověku či společnosti. Nepřetržitá revoluce, jak ji hlásali jejich pokračovatelé, a její tzv. rozvracečství nejen že neotřásly strukturou dnešní společnosti, ale nakonec se zcela rozpustily v tržním prostředí konzumní kultury. Její podvrtná síla spočívá v jednoduchém rétorickém postupu: v rozkladu samotného významu slov prostřednictvím sémantické analýzy. Z této mazané hříčky se občas stává přímo drsná show, která se v postmoderním diskursu současného umění opakuje znovu a znovu, až se z toho zvedá žaludek.

Jenže literatura žádné premisy nevytváří, neměla by se snažit o vytvoření další utopie, ani sociální kritika není jejím posláním. Samozřejmě, že literatura věnuje společnosti a všem jejím otázkám obrovskou pozornost, přesto není společenskou vědou. To, oč literatuře jde, je člověk uvnitř této společnosti – lidské hledání, jeho podstata, složitosti jeho lidství, návrat k existenciálnímu postavení člověka, to je skutečný cíl literatury.

Jsou i moderna a postmoderna dvacátého století, oceňované revolucemi a jejich subverzí, určeny ke stejnému zániku? Pokud tato znamení doby vnímáme na základě materialistické koncepce historie, které přispívá k jejich vzniku, pak přirozeně nemohou trvat věčně. V porovnání s lidskou přirozeností se jedná

jen o povrchní nálepky. Co se však zásadně nemění, je právě lidská přirozenost, kterou tedy nelze ani přetvořit nebo odcizit.

Toto je odvěký námět literatury – složitost a hloubka lidství zůstávají totiž bezedné. Člověk, o kterém literatura pojednává, každá konkrétní živá osoba, i v případě, že je pouze výplodem fikce, vychází z autorovy přímé zkušenosti a vnímání. Člověka abstraktního ponechme filozofii. Tento ČLOVĚK, byť ho napíšeme velkými písmeny, je pouhá idea a koncept. Vezměme si například volání po lidských právech – nejsme-li schopni jednat přímo na úrovni jednotlivce, pak v prostředí lidské společnosti nemůžeme dosáhnout konkrétních výsledků a ze všeho bude zase jen mlácení prázdné slámy.

Právě s tímto žvaněním musí literatura skoncovat, měla by se zaměřit jen na lidskou skutečnost, jinými slovy na stav existenciální tísně člověka. Jak můžeme mluvit o sebeovládání či o transformaci světa, když ani nevíme, je-li člověk vůbec s to tento svět pochopit? Kafka jako první popsal reálnou situaci člověka v moderní průmyslové civilizaci. Vnímání jeho absurdního postavení poté rozvinuli třeba Camus nebo Beckett. Otázka vysvětlitelnosti světa zdaleka není jenom filozofickou, dá se říci, že je prostě lidskou. Je totiž vědomým návratem k samému počátku člověka, to znamená k počátku literatury. *La raison d'être* literatury není nic jiného než tážení se člověka nad svojí vlastní existencí.

Tak jako k vědě patří racionální nástroje a logika k metafyzické spekulaci, i literatura má kromě předmětu bádání své vlastní postupy.

Ona neznámá lidské existence se po dlouhé věky obracela k náboženství. Bible ležící na počátcích křesťanské civilizace může být bez výhrad čtena jako literární dílo, jen tak je ostatně schopna čtenáři vydat i svá nejskrytější tajemství. Ani východní buddhistický kánon se od literatury nedá oddělit. Od předbiblických mýtů antického Řecka, přes *Tázání nebes* básníka Qu Yuana, vyhnance z čínského státu Chu ze 3. století př. n. l., po Kafkovy moderní zkazky můžeme na tato díla nahlížet jako na hlubinný průzkum světa, na nichž spočívá lidská existence. Z tohoto úhlu pohledu se z dějin literatury samozřejmě zcela vytrácí pojem prospěchu. Před člověkem se otevírá cesta s cílem duchovním a stává se jeho niternou potřebou.

Co je konečně člověk pro člověka? Není tato otázka stejně nezodpověditelná jako ta o poznání světa? Obě se vymykají rozumu – žádným vědeckým nástrojem, žádnou empirickou logikou se výsledku nedobereme. To, co poznat nelze, co nazýváme bohem, tj. personifikovaným obrazem člověka, fátém, tj. hýbatelem lidského osudu, co dnešní člověk nazývá absurdním, je ve skutečnosti jeho skutečná situace. Absurdita není jen jistý lidský pocit, je to přímo jedna ze základních vlastností skutečnosti – stav tísně tváří v tvář vlastní bezmoci změnit člověka v podmínkách reálného světa.

Člověk a příroda, člověk a společnost, člověk a nepoznatelný osud, to, čemu se říká bůh nebo smrt, křehká hranice jednotlivých lidských životů – nic z toho člověk neovládá. A to jsou náměty, před kterými dnešní literatura nesmí utíkat.

Od generace Franze Kafky uběhlo již celé století, ale na postavení člověka se toho příliš nezměnilo. V této postindustriální, nebo, chcete-li, informační společnosti, použijeme-li kategorie ze slovníku společenských věd, ani technický pokrok nebyl s to zlepšit základní stav existenciální tísně člověka. Bezmoc člověka vůči prostředí, v němž existuje, naopak vzrostla. Člověk tváří v tvář zhoršujícímu se životnímu prostředí, politické vřavě, neomezené moci médií, všudypřítomnému trhu a reklamě – jak by se ubohý, naprosto bezmocný lidský jedinec pod tíhou toho všeho neztrácel? A jak v takových podmínkách zaslechnout skutečný hlas tohoto bezvýznamného lidského tvora?

Literatura a jedině literatura dokáže vypovědět to, co politika neřekne a ideologie řící nedokáže – hlas jednotlivce, jeho skutečné prožitky. Aby se mohl dotknout nejzazších významů lidské existence, musí autor odjakživa stavět na vlastních zkušenostech, což je ovšem úkol, který nemá konce. Ono hledání vychází z lidské potřeby sebeutvrzování a právě v tomto věčném tázání se člověka vzniká literatura. Otázky může klást kdokoli, odpovědi na ně se budou různit, ale ať už jsou jakéhokoliv data, pramálo záleží na nálepkách, které jim jednotlivé věky přidělí. Historii literatury proto nelze psát na osnově lineárního pokroku, stejně jako musíme odmítat, aby do ní zasahovala politická moc či dobová měřítko. Literaturu lze číst a zase

jen číst, jen tak si lidé z generace na generaci předávají své zkušenosti a s nimi získané poznání.

Tyto duchovní vztahy leží v základech mezilidské komunikace. Tázání po posledních věcech člověka, jinými slovy otázky života a smrti, se totiž bytostně dotýkají každého z nás. Úcta k nepoznatelnému, která takové tázání doprovází, drží člověka zpět a zároveň tvoří hranice mezi jednotlivci. Na nich pak vzniká ono téměř náboženské rozpoložení soucitu a pokory. Z těchto náboženstvím daných kořenů rostou mezilidské vztahy umožňující komunikaci.

„Bědovat nad neúprosností Nebes a soucítit s člověkem“ – pramen tohoto tragicky získaného vědomí nepřestává podněcovat naše hledání krásy a inspirovat literaturu. Byť je lidské poznání nevyčerpatelné, má svoje hranice. Tento zdánlivý protimluv, téměř sofismus, svým krajním realismem však přesahuje všechny filozofické spekulace. Ví snad člověk, kam míří a co ho čeká? A kam přesně tuto obrovskou otázku situovat? Kdo z nás na to dokáže odpovědět? Proto se člověk obrací k literatuře. Jedině hledáním krásy lze zmírnit, překonat tuto úzkost a utvrdit se v existenci. Tragédie osvobozuje tím, že dává volný průchod neřešitelným bolestem a vášním, komedie zas smíchem uvolňuje člověka, kterému každodenní život jde po krku.

Člověk, jak ho pojímá literatura, je postavou s novou identitou. Spisovatel se pomocí vlastních estetických postupů, na základě osobních zkušeností a pocitů mění v jiné postavy, a zároveň tak sublimuje své vnitřní demony. Proto je literární dílo tvorbou – nejedná se ani o popis světa, ani o změnu skutečnosti. Člověk není všemohoucí stvořitel. Jeho možnosti jsou sice omezené, dokáže si však osvojit jisté technické postupy. Pokud spisovatel umí takto využívat svůj jazyk, může si vytvořit vnitřní svět, ve kterém plně projevuje vlastní poznání a zároveň utvrzuje sebe sama. Poměrně novým fenoménem v tomto směru je důraz na sebeuvědomění u jednotlivce, jinými slovy nekontrolovaná inflace já dnešního člověka, která se ostatně také stává jedním ze stěžejních námětů moderní literatury. I Sartrovo tvrzení „Peklo jsou ti druzí“ je jistým vyjádřením vztahů mezi člověkem a společností. Jenže co čert nechtěl, mé já je v očích těch druhých úplně stejným peklem, Já-Chaos nepůsobuje katastrofy jen těm dru-

hým, ale přivádí často do záhuby i sebe sama. Můžeme říci, že Freud odhalením dalších hloubek ega nejenom otevřel cestu psychoanalýze, ale zároveň nabídl moderní literatuře příležitost k dalším velkým objevům.

Dokáže se člověk tomuto já postavit tváří v tvář, a jestli ano, jakým způsobem? Stejně jako v případě střetu člověka s přírodou, společností či neznámem, ani tomuto závažnému námětu se literatura nesmí vyhýbat, její poznatky totiž vycházejí v prvé řadě právě z pozorování lidského já.

Pocit prázdnoty a beznaděje, iluze a úzkosti, demence i jasná mysl, samota, svědomí, to vše se v prvé řadě odvíjí od poznání já: nedisponuje snad člověk schopností sebereflexe, sebeironie a práce na svém já? Není s to klidně nazírat na fenomenální konstelace tohoto ukřižovaného, spletného světa lidí a s odstupem soudit ono chaotické, proměnlivé já? Jenže proto, aby se tato problematika mohla projevit v celé své literární síle, musí spisovatel vládnout dobrými rozlišovacími schopnostmi a pronikavým zrakem.

Spisovatel očividně není žádným moudrým starcem, spíše se mu jako všem smrtelníkům nevyhýbají žádné slabosti či neduhy. Na literatuře je úžasný právě její odosobňující způsob tvorby, který také usnadňuje autorův kritický odstup a přidává jeho vlastnímu zraku jakési vidění navíc. Nazvěme to třeba třetím okem, okem moudrosti, pozorujícím to, o čem píše. Proces literární tvorby se pro autora stává vnitřní katarzí, v takovém okamžiku je psaní samozřejmě vzdáleno jakémukoli prospěchářskému smýšlení a stává se vyjádřením vnitřní potřeby tvůrce.

Naše doba je časem úplného rozkladu starých ideologií a to není vůbec špatná věc. Svět jako takový nemá žádnou fundamentální konzistenci – nač si stále lámat hlavu s vyráběním dalších *-ismů* a strkat lidskou myšlenku do nových ohlávek. Myšlenkové šablony jsou svým způsobem spisovatelovou nejtěžší překážkou: nezávislost ducha a svébytnost literatury jsou totiž zásadní podmínky jeho tvorby. Literatura nikomu neslouží, nepřijímá instrukce od žádné politické moci – vládní ani opoziční, nemá proč se přizpůsobovat žádné ortodoxní či takzvané disidentské ideologii.

Literatura není nic jiného než autorovo nejhlubší osobní poznání, jinými slovy stavem probuzení jeho

nediskursivní mysli. Tedy pokud neutíká před existenciální tísní člověka, zabíhá do nejtemnějších koutů lidské přirozenosti. Takové dílo tak překonává teritoria a hranice, dokonce i lingvistické bariéry, může být překládáno, nevymezuje se kulturou jediného národa a stává se naopak světově platným. Tento skrytý celosvětový rozměr literatury však existuje od nepaměti jak na Západě, tak na Východě a nikdy se neztratil.

Tzv. kulturní identita národa je též součástí politického diskursu a literaturu bohužel zatahuje zpět do kolejí zanechaných ideou národního státu. Spisovatel není státní zaměstnanec a ani vůči státní moci není povinován žádnou službou. Kultura národa vzniká dlouhodobým usazováním nejrůznějších nánosů. To, co je na každé vrstvě usazenin nejvýznamnější, není činnost obrovité státní mašinerie, ale právě jedinečné osobnosti spisovatelů a umělců, kteří ji poznamenali. Státní moc se bude vždy pokoušet literární tvorbu nějak ovlivnit. Pokud stát k literatuře nezaujímá dostatečně liberální postoj a autora ještě napadne nepodrobovat se jeho pravidlům, řečeno dnešními slovy, pokud vydrží ve svém osobním hledání, pak je umlčován nebo přinucen k útěku, a to nejen v případě zemí autoritářských. Ano, útěk je spisovatelova spása. V dávné minulosti to pochopil jak Qu Yuan na Východě, tak Dante na Západě. A dnes? Kolik světových spisovatelů muselo právě ve dvacátém století utéct do exilu, kde mimochodem, ať už z přinucení, nebo svobodné volby, dále tvořil velký počet těch nejvýznamnějších. Joyce, Hemingway, Nabokov, nikdo z nich nedbal na svou národní kulturní identitu, a přesto vytvořili díla patřící dnes mezi klasiku světové literatury.

Těžko bychom dnes hledali autora, který by byl nějakým způsobem vyňat z prostředí současné kulturní různorodosti – důraz na národní kulturní identitu proto z pohledu umělecké tvorby nemá téměř žádný smysl. Literatura není žádnou reklamou na regionální turistiku, své čtenáře lovit nemusí. Samozřejmě, že autor je nositelem národní kultury, ve které se narodil. Mnohem důležitější je však to, co nového jako tvůrce svým dílem přináší, a tím obohacuje stávající kulturní dědictví. V dnešním tak praktickém věku informačních toků a kulturní komunikace se žádný spisovatel z vlastní vůle do národní kulturní tradice zavřít nenechá. Idea identifikace

s národními hodnotami nebo kulturní identitou vychází pouze z politických potřeb států-národů.

Literatura nezná hranic, literární díla se obejdou bez pasů, autora duševní svoboda zdaleka přesahuje úzkoprsoست nacionalismů i patriotismů, proto se již od starověku literární díla prostřednictvím překladů stávají duchovním bohatstvím celého lidstva. Konečně i ten hamižný kapitál našeho globálního věku na hranice nehledí. Proč by se pak literatura, která se za žádným ziskem nežene, nemohla volně a jen tak procházet po celém světě? Spisovatel je ze své podstaty, tj. v rámci svého duchovního přesahu, světoobčanem, není omezován žádnou politickou silou nebo státem. Jako nespoutaný hřebec si pod sluncem pobíhá, kam se mu zachce – to je jedna ze základních charakteristik literatury.

Sama literární tvorba je jakousi rukavicí hozenou společnosti, prostředím, v němž autor žije, výzvou člověka vlastní existenci. Právě díky takovým výzvám k boji si člověk dokáže uvědomit svůj stav tísně, z něhož není úniku, a vepsat stopu svojí existence. Tato výzva k boji není vzpourou proti společnosti, nějakou další „kulturní“ revolucí, svržením starého světa, popřením všeho předchozího, velkou vodou strhávající kulturní tradice a dědictví. Negace nemůže být premisou literární tvorby. Doufejme, že všem těm kulturním a uměleckým revolucím dvacátého století, které jako by si z oka vypadly, snad již nadobro odzvonilo.

Reforma i kontinuita v literatuře totiž nepřestávají nikdy působit. Ze skrytých mechanismů literatury samotné vyplouvají na povrch stále nové poznatky a postupy. Slepá víra v revoluci, kterou vyprovokovalo dvacáté století, uvrhla literaturu na cestu nepřetržitě revoluce. Z literární tvorby a kritiky se stala věčná negace a dialektický způsob uvažování založený na „negaci negace“ vstoupil do literatury. Vlnu vážně tvářících se esejů o „smrti spisovatele“ nahradily další úvahy tentokrát na téma „smrti literatury“, koncepty jako literární reforma a evoluce se staly součástí historických manuálů pokroku i reakce. Tento výhradně esejistický, teoretický pohled učinil z literatury smutnou hru idejí, pro kterou pak vytvářel nejrůznější pravidla. Nezanedbal však po sobě žádné dílo, které by stálo za zmínku.

I tento historicismus je výplodem ideologie a s literární tvorbou nemá nic společného. Spisovatelova

tvorba zůstává vždy bezprostřední, i když se musí vypořádat i s dílem svých předchůdců. Neodkazovat na ně ani nemůže, neboť literatura nepřišla na svět z čista jasna. Autor konfrontovaný s literárními díly minulosti, ať už je má v oblibě, nebo je nesnáší, si na jejich základě vytváří jakýsi systém souřadnic, ze kterého pak vyráží na svou vlastní cestu. Díla předchůdců jsou prostě zde, není proč je zadupávat do země. Právě naopak, jen díky základům vytvořeným z děl našich předchůdců můžeme stavět další patra a nabýt tak nových rozhledů. To, oč nám v literatuře v první řadě jde, je tvůrčí proces – jinak by nebylo proč znovu popisovat něco, co před námi již vyjádřili jiní. Literatura není žádná aréna a spisovatel není matador. Co nás zajímá, není vítězství, jenom vyprávění.

Svědectví předávaná literaturou nezávisí ani na jejích stáří. Pokud autor zajde až na samou hranici svého umění a zanechá důkladný portrét své doby a současníků, pak jeho dílo zkrátka zestárnout nemůže. Zůstane naopak pravdivější než všechny kroniky psané na zakázku mocných. Historie psaná velkými písmeny rukou státních úředníků a přepisovaná po každém převratu se podobá nekončícím grimasám jarmarečních šašků, kterými chce moc prokazovat svoji legitimitu. Literární dílo se od okamžiku zveřejnění nemění, autor se tak slavnostně zavazuje vůči dějinám. Právě díky tomuto závazku je historie ducha pro lidstvo mnohem pravdivější výpovědí.

Tento dnešní *bez-ismus* a literatura, která s ním vzniká, podle mého dosti přesně odpovídají samotné podstatě literatury a blíží se realitě lidského života i lidské přirozenosti. *Bez-ismus* není popíráním myšlenky – spisovatel jen své zkušenosti, pozorování a vjemy přetváří do vnímatelných obrazů přesahujících ideové výklady a diskursy. Vyprávění zajišťuje dílo samotné a postavy v něm, není nutné, aby si autor ještě namáhal hlasivky zcela zbytečným křikem...

Toto je věk bez manifestů a literárních hnutí, spisovatelé ve všech koutech světa se ocitají sami a na pokraji společnosti. A protože sama literatura v dnešní společnosti již na periférii je, nic nebrání kontemplativnímu pohledu na nepřeborné konstelace jevů našich tisícíročních světů. Osobní reflexe a nečekané intuice přímo volají po peru. Tento již dlouho trpící svět zdaleka

není nejmladší. Poté, co lidstvo zažehalo dvě nevídané světové války a všeničící katastrofu komunistické revoluce, je načase, aby řeklo sbohem také své mladické nerozvážnosti i zbožňování svých vůdců. Je to věk vůdců bez myšlenky, a tak to zřejmě má i být. Spisovatel nemá zapotřebí naslouchat učením lídrů, má přece svoji hlavu jako všichni, tak proč by následoval třestění kdejakého filozofa a stavěl se při tom na hlavu. Ne, on by měl stát raději nohama pevně na zemi. Ona hluboká tíseň, z které se současný člověk nedokáže vysvobodit, patří totiž k chodu tohoto světa.

Kam se poděl člověk kdysi volající po humanismu, oné harmonii těla a mysli? Pokud lidská práva nesestoupí až na úroveň fyzické existence jedinců, pak jsou jen planými řečmi. Pravda, kromě svobody fyzické je pro spisovatele zdaleka nejdůležitější svoboda mysli a projevu. Kdo však takovou svobodu spisovateli zaručí? Nikdo jiný než on sám. Ostatně tato svoboda stejně nebyla nikdy zadarmo – jenom na autorovi záleží, jak si ji vybojuje, v každém případě jde tedy jen o svobodu volby, o nic jiného!

Kdo v tomto věku, v němž materiální tužby naplno využívají zbídačenosti lidského ducha, ve věku poznamenaném světovou finanční krizí, kdy se zákon kapitálového zisku šíří bez omezení a člověk nemá čím ho

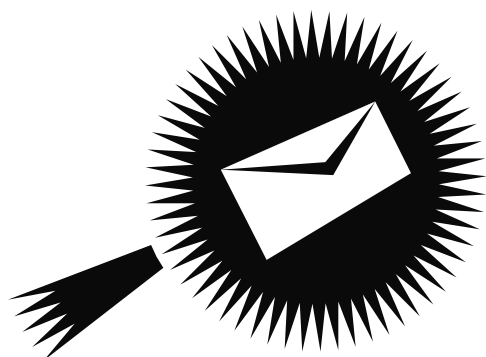
zastavit, kdopak ho dokáže pravdivě postihnout a svá zjištění popsat? Obávám se, že jedině literatura dokáže tuto lačnost lidské přirozenosti vyjevit v celé své šíři.

Nad dnešním světem se vznáší stín civilizačního zániku: konec ekonomické krize i západní dekadence jsou zatím v nedohlednu, takzvané nové, rychle vyvíjející se země nenapadlo nic jiného, než se pustit starou cestou kumulace kapitálu, takže lidské civilizaci nepřinášejí žádnou novou naději. Kdy tedy nastane nová Renesance?

Kdo z nás ale dokáže přinést konkrétní odpověď? Možná, že literatura jako taková bude s to podat pár vysvětlení. Vždyť Shakespearovo divadlo vznikalo v temné době renesanční Anglie a Cao Xueqinův *Sen v červeném domě* v té nejdusnější atmosféře feudálního císařství dynastie Qing. Oba autoři, dva naprosto náhodné úkazy, přesto dokázali historii osvětlit nevídaným způsobem. Proto v dnešní, pro mnoho lidí tak zarážející době vložíme své naděje do literatury a její schopnosti přinést takové světlo i dnům budoucím.

Z čínštiny přeložil Denis Molčanov.

Gao Xingjian (1940), dramatik, spisovatel a malíř čínského původu, nositel Nobelovy ceny za literaturu. Český překlad jeho románu *Hora duše* vydalo v roce 2010 nakladatelství Academia. Žije ve Francii.



Dopis Gagarinovi

Československá literární soutěž

Cena pro vítěze 10 000 Kč

Složení poroty:

Jan Antonín Pitínský (režisér, spisovatel),
Arnošt Goldflam (režisér, spisovatel),
Michal Ženíšek (knihkupec),
Ján Zavarský (scénograf, grafik),
Pavel Řehořík (nakladatel),
Petr Minařík (nakladatel)

Uzávěrka soutěže 1. března 2011

Dopisy v rozsahu do čtyř stran prosím zasílejte na adresu:
Větrné mlýny (DG), Radlas 5, 602 00 Brno

Soutěž vyhlašuje nakladatelství Větrné mlýny,
vydavatel měsíčníku RozRazil.

Autoři dopisů přihlášením do soutěže
udělují organizátorům svolení texty publikovat.
www.vetrnemlyny.cz

Větrné mlýny



Srpatý a kladivatý básník Vladimir Majakovskij

IVANA RYČLOVÁ

„... Čtěte,
závidte mi,
já jsem občanem
Sovětského svazu...“

V. Majakovskij: Verše o sovětském cestovním pasu

Píší se sedmdesátá léta. Nedělní chvilka poezie. Kamera zabírá profil herce Eduarda Žemly: nehnutě, až se tají dech, recituje Verše o sovětském cestovním pasu básníka Vladimira Majakovského. Finále básně vybízající k národní hrdosti, k pyšce na „kladivatý, srpatý sovětský pas“, je podbarveno razantními tóny. Náhle recitátorova tvář odplovává do neznáma a místo ní se na televizní obrazovce před očima užaslých diváků objevuje obrovský srp a kladivo. Poslední okamžiky němého strnutí, detailní záběr podbarvený dramatickou hudbou. Nedělní chvilka poezie končí...

Takto, jako symbol sovětské agitační poezie, je vepsán básník Majakovskij v myslích několika generací. Svoji zásluhu na tom má nepochybně nařízení ÚV VKS (b) z druhé poloviny třicátých let iniciované Stalinem, jehož cílem bylo vyzvednutí v té době již mrtvého Majakovského na piedestal sovětské poezie. Proč padla volba právě na Majakovského? Velikostí svého talentu patřil k titánům meziválečné ruské i světové básnické avantgardy. S příznačnou smělostí novátora Majakovskij vtrhl do předrevoluční ruské poezie, jež od dob Puškinových zůstávala prakticky beze změn. Po Říjnové revoluci 1917 pak vytvořil styl korespondující s duchem doby, styl určený širokému auditoriu v obrovských sálech, styl, jehož hlavním cílem bylo působit na tisíce posluchačů úderným slovem, strhujícím autorovým přednesem. Hyperbolické skici sovětské budoucnosti se střídaly s kontrapunkty a rozvitými metaforami. Majakovského verše malovaly před očima stovek posluchačů jásavými barvami obrazy nové reality, jež si mysl zpravidla ani nedokázala představit.

Výstřel, jímž sedmatřicetiletý básník v dubnu 1930 dobrovolně opustil svět, otrásl intelektuálními vrstvami ruské společnosti. Skutečnost, že od roku 1935 až do roku 1991 se spis vyšetřující Majakovského sebevraždu nacházel v osobním fondu šéfa NKVD Ježova v kremelském archivu ÚV KSSS a badatelům byl zpřístupněn teprve v roce 1995, napomohla tvorbě mnoha verzí zatemňujících okolnosti básnickovy smrti. I když musel Majakovskij poslední rok života, kdy porevoluční nadšení a oslavné tóny jeho budovatelských veršů vystřídala společensko-politická satira, čelit útokům ze všech stran, domněnky, že básníkova sebevražda byla zinscenována, zůstávají historicky nepodloženy.

Napůl Gruzín, napůl kozák

Vladimir Majakovskij se narodil 7. července 1893 v západní Gruzii. Po předcích obou rodičů kolovala v Majakovského žilách kozácká krev. (Rod Majakovských patřil k záporožským kozákům, matka se narodila v kozácké stanici na Kubáni.) Po otci budoucí básník zdědil neopakovatelný sametový tón a zálibu v recitování. V básnickově mládí nalezneme dva momenty: udivující paměť a plachost, jež byla při jeho mohutné postavě (byl vysoký 190 cm) poněkud nečekaná. Později jeden z Majakovského kolegů z výtvarného učiliště vzpomínal, jak býval básník před veřejnými vystoupeními doslova ochromen strachy. Nakonec však sebral síly a zadávaje si rytmus vlastními verši se rozhodně, téměř strojovým krokem vydal na jeviště.¹ Možná právě podobné situace zapříčinily, že v Majakovského tvorbě nalezneme množství básní napsaných v pochodovém rytmu.² Nepředbíhejme však události. Než bude Vladimir recitovat před mnohatisíčovými davy, ještě několik let potrvá.



Vladimir
Majakovskij
jako futuristický
básník.

Mládí prožil budoucí básník na Kavkaze, odkud se rodina po smrti otce přestěhovala roku 1906 do Moskvy. Zde se dostává poprvé do kontaktu s revolučně laděnou mládeží a dva roky nato, v roce 1908, vstupuje do strany bolševiků, podílí se na ilegální politické činnosti. Je zatčen a téměř rok stráví v butyrské věznici. I když své politické postoje nezměnil, v politických aktivitách po propuštění nepokračuje. Pravděpodobně v obavách, že další pronásledování by mu znemožnilo věnovat se tomu, co ho lákalo nejvíce: výtvarnému umění. Roku 1911 nastupuje na moskevské Učiliště malířství, sochařství a architektury. Zde se sbližuje s představiteli kubofuturismu, tvořícími jádro předrevoluční ruské výtvarné avantgardy, např. s malířem a teoretikem výtvarného umění Kazimírem Malevičem.³ Tento směr ovlivnil výrazně také ruskou poezii. K jeho projevům patřilo zachycení složité skutečnosti z mnoha úhlů pohledu pomocí spontánního proudu představ a asociací, prolínání časových rovin. Neméně důležitou složkou byla vizuální podoba básně: geometrické uspořádání mělo působit jako kubofuturistický obraz. Tento obtížně představitelný rys zřetelně vystoupí, položíme-li vedle sebe např. Majakovského báseň a Malevičův obraz. Je mimo jakoukoli pochyb-

nost, že Vladimir Majakovskij vyrostl v gigantickou osobnost ruské literární avantgardy díky tomu, že než se zrodil básník Majakovskij, existoval Majakovskij – avantgardní malíř a výtvarník.

Futuristické začátky

Majakovskij, obrazně řečeno, rozrazil dveře do ruské literatury v listopadu 1912, kdy před publikem petrohradského intelektuálního kabaretu *Toulavý pes*⁴ přednesl své verše. O měsíc později, v prosinci roku 1912, vyšel futuristický almanach *Políček veřejnému vkusu*, do nějž byly zařazeny také *Noc* a *Jitro*, dvě básně dosud neznámého mladého autora Majakovského. Jméno Majakovského stálo společně se jmény významných představitelů ruské literární avantgardy⁵ také pod stejnojmenným futuristickým manifestem, opatřeným podtitulem *Na obranu svobodného umění*, otištěným v úvodní části almanachu. Žertovně ironickým tónem napadali autoři manifestu přezíraví obecný literární vkus. Čtveřice nonkonformních básníků ve svém prohlášení mimo jiné psala: „Jenom my jsme tváří naší doby. Roh doby troubí námi ve slovesném umění. Minulost je těsná. [...] Svrhněme Puškina, Dostojevského, Tolstého a další z Parníku současnosti.“⁶ Z „výšky mrakodrapů“⁷ pohlíželi autoři manifestu na „nicotnost“ umění ruských symbolistů, ale také na literární tvorbu mnohých dalších literárních předchůdců i souputníků. Mezi kritizovanými byli např. Maxim Gorkij či pozdější první ruský nositel Nobelovy ceny za literaturu Ivan Bunin. Autoři manifestu dále „přikazovali, aby byla ctěna práva básníků“,⁸ jež spočívala v oproštění se od přežitých „nálepek zdravého smyslu“.⁹

Počátkem roku 1913 vycházejí další futuristické almanachy s Majakovského verši. V květnu 1913 se objevuje první samostatný sborník Majakovského veršů – *Jál*, vytištěný v množství 300 exemplářů a sestávající pouze ze čtyř básní. Majakovskij velmi intenzivně veřejně vystupuje. Jeho drzé verše odporující zažitým klišé o poezii společně s jeho vystupováním na scéně vzbuzují zájem. Začátkem prosince 1913 se v Petrohradě koná představení poetického monodramatu, tragédie *Vladimir Majakovskij*, kde vystupuje básník nejen jako autor, ale také jako herec představující hlavní roli

– „Vladimira Majakovského, básníka stáří 20–25 let“. Zima roku 1913/1914 se nesla ve znamení turné futuristů po ruských městech. Turné napomohlo nejen celoruské popularitě Majakovského a básníků, kteří se ho účastnili, ale také celého futuristického hnutí.

První poema

Následující rok 1915 píše Majakovskij svoji první poemu *Oblak v kalhotách*. Nalezneme v ní všechny prvky, jež jsou typické pro básníkovu ranou tvorbu: lyrického hrdinu splývajícího s autorem, hluboké milostné téma a sociální citění. Jak Majakovskij poemu tvořil, vylíčil barvitě ve svých vzpomínkách básníkův přítel, spisovatel Korněj Čukovskij: „Finské letoviště Kuokkala. [...] Tam, na pláži, v příbojovém pásu, ční z vody balvany. [...] Po těchto kamenech dnem i nocí kráčel dlouhonohý obr – nebo spíše kolohnát, – v amerických žlutých střevících a brumlal nějaká slova. Mnozí ho považovali za poloblázna. Občas se zastavil, zapálil cigaretu, zamyslel se, jindy se dal zase do divokého běhu, skákal z kamene na kámen, ale nejčastěji kráčel jako náměsíčný přemýšlivý, pomalým krokem, zešířena našlapuje obrovským nohama – a ani na okamžik nepřestával vést sám se sebou zajímavý rozhovor.“¹⁰ Tak psal Vladimir Majakovskij svoji první poemu. Občas mu nějaký rým zabral celý den, ale když si to, co vytvořil, napsal, neměnil už ani řádku. Převážně si nápady zapisoval na krabičky od cigaret, mimochodem paměť měl takovou, že mohl recitovat celé knihy veršů v pořadí podle stran.¹¹

Velmi rád v té době recitoval především své verše; každý den, všude, kde se scházeli lidé. Nejraději se prezentoval na odpoledních sedáncích svých přátel z literárních a uměleckých kruhů, z nichž většina patřila ke špičce kulturně-společenského života předrevolučního Ruska. Nedobrovolné publikum v Majakovském již tenkrát cítilo „časovanou bombu“ a dávalo otevřeně najevo svůj hněv. „Někteří naši sousedi k nám přestali chodit,“ popisoval situaci jeden z hostitelů, spisovatel Korněj Čukovskij, výše zmiňovaný básníkův přítel. „Dnes se to může zdát kruté, ale pokaždé, když Majakovskij vstal od stolu, stoupl si ke kamnům a začal recitovat verše, mnozí demonstrativně odcházeli.“¹² „Jest-

li přivedete tu Vaši žlutou blůzu (Majakovskij s oblibou nosíval žlutočernou pruhovanou košili), budu se s Vámi muset srdečně rozloučit,“ dočteme se v jedné z odpovědí na Čukovského pozvání k posezení v kruhu literárních přátel.¹³ Nejen Majakovskij, ale všichni futuristé vzbuzovali po uveřejnění již zmíněného manifestu *Políček veřejnému vkusu* v literárních kruzích silné emoce. Leonid Andrejev, jehož jméno později figurovalo na futuristy vytvořeném seznamu literátů, jejichž tvorbu je třeba „svrhnout z Parníku přítomnosti“, předem vrátil Majakovskému „políček“ básní *Prorok*, v níž s notnou dávkou sarkastické ironie vykreslil z lůzy povstavšího proroka ve žluté blůze, jenž „odevšad potupně vyhnán, zpívá namalovaným ksichtem hymnus pitomostem“.¹⁴

K tomuto období Majakovského života se váže ještě jedna příhoda,¹⁵ z níž si lze učinit obraz o básníkově témě renesančním spektru nadání. Ruský malíř Ilja Repin, který namaloval mnoho ze svých slavných současníků včetně spisovatele Lva Tolstého, vědce Dmitrije Mendělejeva, hudebního skladatele Modesta Musorgského aj., vycítil instinktem velkého umělce jeho talent a projevil přání básníka portrétovat. Majakovskij tuto čest dlouho odmítal s odůvodněním, že pózování ho nebaví. Nakonec však souhlasil: „Dobrá, vy namalujete mě, a já – vás!“¹⁶ „A než Repin udělal tři nebo čtyři tahy štětcem, Majakovskij měl portrét hotový.“¹⁷

Setkání s Brikovými

Majakovskij byl vynikající kreslíř, ale už měl rozhodnuto: poezie. Všechny jeho myšlenky byly soustředěny na jeho novou poemu: na *Oblak v kalhotách*. Kdo *Oblak* vydá? Kde najít nakladatele? Tato otázka trápila Majakovského tím častěji, čím více se poema blížila ke konci. Nakladatelé mlčeli nebo dávali vyhyčivé odpovědi. Nikdo neměl zájem vydat skandální dílo: opěvovalo jak vášnivý milostný cit, tak vášnivý odpor ke všemu starému, tradičnímu, duchovnímu, elitářskému. Zlom nastává, když se v červenci 1915 v Petrohradě seznamuje s židovským manželským párem Lili a Osipem Brikovými. Osip,¹⁸ sám teoretik umění a publicista, je poemou nadšen a rozhodne se její vydání, byť ve velmi skromné grafické úpravě, finan-

covat. Setkání s Brikovými bude mít na Majakovského tvorbu ještě jeden dopad: chlapecky křehká Lili,¹⁹ pamětníky často připodobňovaná k Coco Chanel, se stane jedním ze zdrojů básnickovy okouzující milostné lyriky. To, že byla vdaná, básníkovi nevadilo. Setkání s Brikovými Majakovskij ve své autobiografii *Já sám* nazval „nejradostnějším datem“ roku 1915 a část svého života prožil s manželi v jednom bytě ve svérázném milostném trojúhelníku.

Láska v životě Majakovského – to je zcela mimořádné, nedozírné téma a ještě několikrát se k ní vrátíme. „Miluji, miluji, přesto přese všechno a díky všemu, miloval jsem, miluji a budu milovat, budeš-li ke mně hrubá nebo něžná, má nebo cizí... [...] Láska je život, to nejdůležitější. [...] Láska je srdcem všeho. Když přestane bít, všechno ostatní odumírá, stává se zbytečným, nepotřebným,“ psal Lili roku 1923, po osmileté známosti, stále zamilovaný básník. V předsmrtném dopise, jenž byl jakousi Majakovského neformální závětí, stojí jméno Lili Brik na prvním místě mezi členy básnickovy rodiny. I když udržoval paralelně několik dalších vztahů (zamilovával se často, někdy stačilo jen pár minut, aby se dámě vyznal z mohutného citového vzplanutí), sečtělá a všestranně erudovaná Lili byla jeho instancí jistoty, pevným bodem, neod diskutovatelnou autoritou ve všech otázkách. „Lili má vždycky pravdu!“ říkával Vladimír.²⁰

Vraťme se však zpátky k Majakovského tvorbě a posuňme se dále. Rok 1915 je pro začínajícího auto-



Osip Brik, Lili Briková, Vladimír Majakovskij.

ra zlomovým i z toho důvodu, že se jeho verše a poemmy stále častěji stávají předmětem analýzy literárních kritiků²¹ nejen jako jev futuristický, ale také jako velký objev ruské poezie dvacátého století. Básnickovo předrevoluční umělecké hledání i myšlenkové a lidské zranění našlo tehdy výraz v cyklu vnitřně propojených poem se sociálním podtextem: lyrickou poemu *Oblak v kalhotách* (1915) doplnily před revolucí poem *Flétna páteř* (1915), *Vojna a svět* (1917) a *Člověk* (1917). Společným motivem těchto děl, jež jsou jakýmsi lyrickými monology tvůrce, je hluboký soucit s trpícími, jdoucí až k myšlence básníkovy sebeobětování. Majakovského emotivní výpovědi o světě, pro něž jsou typické ostré přechody od radosti k hořkosti a tragickému smutku, od soucitu ke vzpouře, jsou poznamenány provokativní ironií vůči buržoaznímu světu. Z cyklu je patrný básníkův pocit odpovědnosti za osud lidstva a předtucha blízkého příchodu revoluce. K ní byl Majakovskij, rebelující básník, připraven.

Básník revoluce

Zlomový revoluční rok 1917, vnímaný částí ruské inteligence jako vstup do noční epochy dějin, přijal Majakovskij s nadšením jako osvobození od Věšládcy, jako reálné ztělesnění svého romantického snu, touhy o přetvoření světa. Básník a revoluce splynuly v jedno. Nová skutečnost představovala pro básníka nové impulzy k tvorbě. A jak jinak přivítat všechny změny nežli novou, dosud nevyzkoušenou formou, která by umožnila vyjádřit to, na co poezii přece jen scházely výrazové prostředky? Majakovskij sahá intuitivně po dramatu a k prvnímu výročí Říjnové revoluce píše *Mysterii-buffu* (1918), opatřenou podtitulem *Heroický, epický i satirický obraz naší epochy*. Inspirován podobenstvími a motivy ze Starého a Nového zákona, vytvořil novodobou mysterii opěvující revoluční převrat, apoteózu krásy *nové skutečnosti*. Hra, jež se vymykala tradičním představám o dramatickém tvaru, vyžadovala netradiční scénické uchopení a v divadelní historii se stala výjimečnou hned v několika ohledech: skandálem s herci a tím, že spojila v tvůrčí spolupráci výjimečně talentované osobnosti z různých uměleckých oblastí. Futuristický text režíroval v Petrohradě

extravagantní režisér a světově proslulý reformátor divadla Vsevolod Mejerchold, výtvarníkem abstraktně řešené scény a kostýmů byl suprematistický malíř Kazimir Malevič. Vzniklý avantgardní scénický tvar, nescoucí rysy politické „agitky“, však některé z herců natolik vyděšil, že těsně před premiérou účast na představení odmítli, respektive se jednoduše nedostavili. A tak musel hned v několika rolích zaskakovat Majakovskij, neboť jako autor znal text.²²

Po revoluci Majakovskij zakouší očividný příliv nových tvůrčích sil. Uvědomuje si, že mu naslouchají tisíce „lidí z ulice“. Jeho básnický hlas začal vyjadřovat to, co vyjadřovala „ulice“. Básnička Marina Cvetajevová jej nazvala „prvním masovým básníkem na světě“.²³ A ještě jedna věc důležitá pro pochopení porevolučního směřování Majakovského: podle Majakovského zejména lid, masa, která následkem revoluce dostala právo řídit stát, postavil do svého čela vůdce, moc realizující toto právo. A nová sovětská moc, vláda jsou právě tím nástrojem, „převodovou pákou“, kterou lid řídí zemi, bere na sebe odpovědnost za její osud.

A sovětská (bolševická) moc po vítězství Říjnové revoluce velmi potřebovala přilákat známé činitele tehdejší kultury na svoji stranu. V prvním období neměla mnoho příznivců, nepočítáme-li čistě bolševické, proletářské spisovatele. A uprostřed těchto „nemnoha“ byli nejaktivnější skupinou levicových umělci, především futuristé a jim blízké směry ruského avantgardního umění. Psychologie svrhávání starého a nepotřebného z „parníku přítomnosti“, ambice na monopol v oblasti umění („jenom my jsme tváří naší doby“), energičnost a rozhodnost tam, kde ostatní vrstvy inteligence zůstávaly pasivní, dopomohly k tomu, že zejména „leví“ futuristi, byť nebyli početní, stanuli v čele řady státních a společenských kulturních organizací. Výmluvně situaci ilustruje zdravice petrohradských umělců zasláná Majakovskému, která vznikla jako reakce na vydání prvního a zároveň posledního čísla novin *Gazeta futuristov* (15. 3. 1918), jež básník spoluredigoval. Mimo jiné v ní stálo: „Postavme se všichni proti hájení buržoazního harampádí v umění. Společně s námi instalujte separátory oddělující tvorbu od umění! My jsme u kormidla. Vlevo od kormidla! [...] Nevzpouzejte se, vy, co jste tvrdí, oceloví: nezničitelní jsme jen my, když

hravě rozsekáváme státy, když ve státním času zvedáme porvy větru. A přitom kdo ví, vystačí-li nám prostor času?“²⁴ Jak je patrné, text byl plný snadno čitelných aluzí odkazujících k futuristickému manifestu a k Majakovského veršům a vystoupením.

I když je Majakovského porevoluční tvorba jasným přítakáním politickým změnám – jak je patrné například z *Ódy na revoluci* (1918), přijímající Říjnovou revoluci jako jarní probuzení, či ze svérázného hymnu proletářské moci nazvaného *Levý pochod* (1918) – ideologové *Proletkultu*²⁵ se snažili zdiskreditovat Majakovského tím, že jej obviňovali z „intelektuálské“, buržoazní, „bohémské“, případně futuristické minulosti. Co se týče futurismu, v nových porevolučních podmínkách Majakovskij pojetí futurismu stále více překoncipovává v přímém filozofickém, sociálně-historickém smyslu jako *futurum* – budoucnost. Zároveň se však básník ani v nejmenším nedistancuje od své předrevoluční futuristické minulosti, od uměleckých výsledků futurismu jako umělecké školy. Porevoluční doba chaosu a mravní inverze byla současně obdobím uvolnění tvůrčí energie. Majakovskij vystupuje nejen jako básník, ale také jako vynikající polemik. Na diskuse o otázkách umění, literatury a ideologie, iniciované ve dvacátých letech vládnoucí stranou bolševiků nebo jinými ústředními organizacemi, se však Majakovskij obvykle přihlašoval – a to si zaslouží naši pozornost – jako nezávislý umělec nepatřící k žádné literární skupině.

Proti buržoazii, církvi a kapitalistické morálce

Hovoříme-li o Majakovském, lze se obtížně vyhnout otázkám ideologie, politiky, problému „umělec a společnost“, „umělec a moc“. Je mimo jakoukoli pochybnost, že vliv a působení Majakovského v těchto letech sahaly daleko za rámec literatury. A nikoli náhodou byli mezi autory, kteří hovořili a psali o Majakovském, tehdejší nejvyšší představitelé stranické a státní moci: Lenin, Trockij, Bucharin, Lunačarskij a další. Vráťme-li se zpátky na počátek dvacátých let k Majakovského tvorbě, nezbyvá než konstatovat, že Majakovskij se cítil „mobilizován a povolán“ bolševickou revolucí, neboť

odpovídala mimo jiné jeho romantickým představám o válce proti buržoazii, proti církvi, proti morálce založené na penězích.

Roku 1919 se Majakovskij vrací do Moskvy a stává se spolupracovníkem ústřední tiskové agentury *ROSTA* (*Rossijskoje telegrafnoje agentstvo*). Využívá výtvarný i literární talent jako autor agitačních plakátů zvaných *Okna ROSTA*. Na vysvětlenou dodejme, že *Okna ROSTA* byla svébytným druhem agitačně masového umění, jenž vznikl v období občanské války a vojenské intervence 1918–1920, kdy krize tiskárenského i ostatního průmyslu způsobila, že výroba jakýchkoli publikací i jejich šíření byly velmi omezené. Proto agentura vylepovala na veřejných prostranstvích, budovách, plotech aj. čerstvé zprávy či agitační výzvy. Jejich celý název zněl *Okna satiry ROSTA*.

V této době také začíná psát poemu *150 000 000* (1919–1920), v níž údernými verši, či spíše výkřiky promlouvá ústy sto padesáti milionů a v hyperbolických obrazech vyzvedává ruský národ jako zvěstovatele celosvětové socialistické revoluce.²⁶ Patos milionů bezejmenných („miliony zpívám“) nahrazuje v básnickové tvorbě časem koncepce osobnosti vůdce revoluce a po Leninově smrti píše poemu *Vladimír Iljič Lenin* (1924), v níž je ten, jenž v Rusku inicioval jeden z nejkrvavějších historických experimentů, nazýván „nejlidštějším ze všech lidí“. Společně s Maximem Gorkým tak Majakovskij stojí u zrodu *sovětské leniniány*, děl oslavujících hlavní postavu Říjnové revoluce, toho, jenž dovedl k vítězství proletariát. Leninův obraz je básníkem vykreslen nikoli realisticky, ale v romanticky zideologizované podobě, v duchu romanticko-futuristického vidění světa. Přestože básník intuitivně cítil nebezpečí zbožštění „nejlidštějšího ze všech lidí“ a tyto obavy do poemu zakomponoval, byl to právě jím vytvořený obraz, jenž později objektivně přispěl k vytvoření Leninova kultu. V tomto období zakládá Majakovskij společně s Osipem Brikem levicovou kulturní frontu reprezentovanou literární skupinou *LEF* (*Levyj front iskusstva*).²⁷ I když propagandistická tvorba tohoto období zcela zastínila básnickovu intimní lyriku, připomeňme alespoň jednu z nejznámějších milostných básní *Miluji* (1922), věnovanou Lili Brikové.

Cesty po světě

Ve dvacátých letech se z Majakovského stává významná osobnost sovětského kulturního života, doma i v zahraničí roste množství ohlasů – pozitivních i negativních – na jeho tvorbu. V této souvislosti je třeba poznamenat, že Majakovskij jako prominentní osobnost sovětského Ruska patřil po revoluci k těm nemnoha, jimž byl vydán cestovní pas a mohli svobodně cestovat. Jeho zahraniční cesty směřovaly na západ i na východ (Paříž, Berlín, Varšava) a měly převážně charakter „služební“. Vystupoval v nich jako politický předák mladého sovětského státu zpochybňující buržoazní zřízení. K nejvzdálenějším destinacím, které jako reprezentant sovětského režimu navštívil, patřily v roce 1925 USA, Mexiko a Kuba. Výjezdy do zahraničí, kde na rozdíl od Ruska ještě neproběhla proletářská revoluce, chápal jako cesty do minulosti. V tomto směru je nejmotivnější cyklus *Verše o Americe* (1925–1926), v němž mj. čteme: „Spěchal jsem sedm tisíc verst vpřed, ale přijel jsem sedm let zpátky.“ Téma Ameriky – duchovní provincie je v ruské literatuře tradiční, proto nás v nejmenším nepřekvapí, že básníkovi neunikl „kapitalistický chaos“ ani to, že za velkolepou fasádou mrakodrapů se skrývá „předrevoluční prázdnota“. Nalezneme zde však i básně jako např. *Broodway, Brooklynský most*, v nichž autor nadšeně vzdává hold výtvarům techniky a lidského umu. Kromě ideologicky zabarvených veršů napsal Majakovskij během svých cest množství cestopisných črt a reportáží, např. pásmo publicistických črt *Moje objevení Ameriky*, v nichž se projevil také jako talentovaný publicista.

Amerika vyryla stopu nejen v Majakovského tvorbě, ale také v jeho soukromí. Cestě na americký kontinent předcházela velmi vážná roztržka s Lili, jež mu před odjezdem napsala, že k němu již „necítí to, co cítila“²⁸. V rozbolavělém citovém rozpoložení se básník v New Yorku seznamuje s ruskou emigrantkou Ellis Jones. Romance, z níž se v roce 1926 narodila dcera Elen-Patricia, byla krátká a smutná: na zpáteční cestě se Lili a Majakovskij sešli v Berlíně a jejich vztah pokračoval, jako by se nic nestalo. Kromě toho Majakovskij dostal přidělený prostorný byt na Gendrikově pereulku, kam se ze stísněných dvanácti metrů

čtverečních celá trojice – Lili, Osip a Vladimir – přestěhovala.

Během cestovatelského období, podporovaného sovětskou mocí a sloužícího především k propagaci socialistické revoluce, navštívil básník v roce 1927 také Prahu. Majakovského pražský pobyt, při němž se básník mimo jiné setkal s mladými levicovými intelektuály, výtvarníky a básníky ze skupiny *Devět-sil*, ve svých memoárech barvitě popisuje Vítězslav Nezval. Ten vzpomíná, jak jednoho dubnového dne roku 1927 zažili herci i obecenstvo *Malé revue* o přestávce „otřásající číslo mimo program“: „Jako nějaký gigantický pylon, který by prorazil střechu a proletěl stropem, objevil se na naší scéně dohola ostříhaný obr Vladimir Majakovskij a jal se recitovat své básně. [...] Hleděli jsme na něho s úžasem ze zákulisí a divadelní sál se otřásl jeho hlasem, hlasem revoluce.“²⁹

K desátému výročí Říjnové revoluce Majakovskij píše poemu *Správná věc* (1927), dílo vyjadřující básnickovo nadšení z uplynulého desetiletí. Stejně jako svého času *Oblak v kalhotách* považoval „říjnovou poemu“ za programovou věc. Tu a tam sice z básně o tom, že „republika se staví, vzkvétá“, vypadl kousíček satiry, nicméně závěrečná výzva „Velebme verš i kladivo“ měla to správné ideologické zbarvení. Majakovskij chtěl původně ještě vytvořit poemě zrcadlový obraz, *Špatnou věc*, ale místo toho vznikly dvě satirické hry *Štěnice* (1929) a *Horká lázeň* (1930). Ještě předtím se však odehraje událost, jež bude mít na závěrečnou etapu



Tatjana Jakovlevová, 1929.

básníkovy života fatální dopad. Dva roky před smrtí, počátkem prosince roku 1928, se Majakovskij v Paříži seznamuje s ruskou emigrantkou Tatjanou Jakovlevovou,³⁰ jednou ze dvou žen, kterým na rozdíl od mnoha dalších věnoval nejen srdce, ale také verše (druhou ženou, respektive první v pořadí, byla Lili Briková). Téměř stejně vysoká dvaadvacetiletá dlouhonohá plavkyně se zářícími blondatými kadeřemi, jež oslňovala ve společnosti nejen krásou, ale také sečtělostí a velkým kulturním rozhledem, byla básníkovou pařížskou múzou. Hned při prvním setkání před ní padl na kolena a vyznal se jí z vášnivé lásky. I když Majakovskij věnoval Tatjaně nádherné milostné verše (*Dopis z Paříže o podstatě lásky* a *Dopis Tatjaně Jakovlevové*), na nabídky k sňatku i naléhání, aby se s ním vrátila do Moskvy, reagovala vyhýbavě. V hloubi duše věděla, že Moskva – to je Lili Briková. Proto pokračovala ve vztahu s vikomtem Bertrandem du Plessis (později organizátorem flotily Svobodných francouzských válečných vzdušných sil generála de Gaulla).³¹ Byť u většiny Majakovského biografů narazíme na klišé, že Jakovlevová dala přednost pařížskému luxusu před bolševickým Ruskem, dostupná fakta spíše nasvědčují tomu, že si jen pro život zvolila mravně konzistentnějšího člověka, než byl volnomyšlenkářský básník, žijící v manželské komunitě.³²

Prozření

Závěr dvacátých let, poslední dva roky Majakovského života, je obdobím, v němž básník stále intenzivněji naráží na silící rozpor mezi propagovanými světlými ideály revoluce a stále disharmoničtější sovětskou skutečností. S konsolidací systému podporujícího proletářské spisovatele a nepřátelského k experimentálnímu umění sílí útoky zejména ze strany nechvalně proslulé *Ruské asociace proletářských spisovatelů (RAPP)*,³³ masové organizace vzniklé v roce 1925, jejímž hlavním požadavkem byla *stranickost umění*. Silící satiricko-kritické vidění stavu sovětského života postupně vrhá Majakovského na „opačnou stranu barikády“, ze spojení režimu se stává nepřítel. V Majakovského satirické tvorbě se úspěšně projevila tradice klasiků ruské satiry 19. století – N. V. Gogola a M. E. Saltykova-Ščedri-

na. Při pranýřování starých nešvarů, jež v nové době pouze změnily podobu, ale i těch, které zrodila teprve sovětská skutečnost, vytvořil básník v druhé polovině dvacátých let panoptikální galerii mimořádně zdařilých satirických typů. Objevují se verše *Přísně zakázáno*, *Umělí lidé*, *Úplatkáři*, *Všeobecná rukověť pro začínající patolízaly* aj. V roce 1928 se stal událostí cyklus satirických básní a balad publikovaný pravidelně v jednotlivých číslech časopisu *Krokodýl*. Současně vycházely v denním tisku Majakovského vtípem sršící básně vzbuzující nelibost u stranických funkcionářů.

Další etapou práce Majakovského-satirika je odhalování společenského „neřádu“ nejen před čtenáři a posluchači, ale také před divadelním publikem, „vyvlečení“ veškeré té „špíny“ na divadelní jeviště. Už jednou, k prvnímu výročí Říjnové revoluce, se sešli dva geniální tvůrci – Mejerchold a Majakovskij – aby vytvořili pozoruhodný, zároveň však nikým nepochopený gejzír divadelních nápadů: *Mysterii-buffu*. Nyní, po deseti letech, se jako umělečtí partneři setkávají znovu.³⁴ Speciálně pro Mejercholdovo divadlo píše Majakovskij dvě satirické komedie, *Štěnici* (1928) a *Horkou lázeň* (Baňa, 1929). Obě komedie v sobě spojují satirický obraz sovětské skutečnosti dvacátých let a Majakovského oblíbený motiv – oživení hybernovaného člověka a cestu do komunistické budoucnosti. Ideologickou roztržku mezi Majakovským a režimem rozpoutala především druhá z her, *Horká lázeň* s podtitulem *Drama o šesti dějstvích s cirkusem a ohňostrojem*. Děj hry v ironických tónech kritizuje to, co básníka na rodící se nové společnosti popuzovalo nejvíce, především skutečnost, že negativní lidské vlastnosti zůstaly navzdory novému společenskému zřízení nezměněny. Hra vrcholí scénou, kdy se z komunistické budoucnosti zjevuje Fosforeskující žena. Společně s ní na palubě stroje času, zkonstruovaného přes všemožné překážky sovětského státního byrokratického aparátu, odlétají vstříc komunistickým zítřkům všichni opravdoví a upřímní budovatelé nové společnosti. Za sebou zanechávají byrokraty předstírající činnost, sobce, lenochy, žvanily a jiné škůdce a příživníky. Myšlenkové poselství dramatu je výmluvně čitelné ze závěrečné otázky jednoho z hlavních hrdinů Pobědonosikova, reprezentanta sovětské byrokracie, který byl z cesty do budouc-



Vladimir
Majakovskij,
1929.

nosti vyloučen: „Co jste tím chtěli říci? Že mne a lidi jako já komunismus nepotřebuje?“

Režisér Mejerchold kladl satirický talent Majakovského-dramatika na roveň ironii Molièrově. Kritika však *Horkou lázeň* nepřijala. Satira útočící na realitu první stalinské pětiletky, na nevýkonnou, přebujelou administrativu státního aparátu představitele sovětské moci příliš nepotěšila. Nastaly soustředěné útoky ze strany *Ruské asociace proletářských spisovatelů*. V novinách se objevily ostré výpady proti Majakovskému, dokonce takové titulky jako „Pryč s majakovštinou!“ Kdysi maloval plakáty a agitky, v nichž pranýřoval vše, co škodilo porevoluční společnosti. Teď jeho divadelní variace základního tématu, snaha očistit společnost tím, že zesměšní její negativní rysy, přestala být žádoucí.

Píše se rok 1930. Někdejší tribun režimu se ocitá ve slepé uličce. *Horká lázeň*, inscenovaná Mejercholdem, byla stažena z repertoáru³⁵, jubilejní výstava bilancující dvacet let jeho práce bojkotována. Nikdo z funkcionářů, kteří ještě před pár dny tleskali Majakovskému recitujícímu své nové básně na vzpomínkovém večeru k výročí Leninova úmrtí (21. ledna), na její zahájení nepřišel. Básník věděl, jak odpovídat na hrubé výpady, na zlou kritiku, na skandální neúspěch. To vše mu jen dodávalo sílu a zápal do nového boje. Ale mlčení a lhostejnost jej vyváděly z míry, na to nebyl zvyklý. Autor poemu o Leninovi, jenž byl celý svůj dosavadní život agitátorem revoluce, cítil, že strana kráčí

poněkud jinou cestou, než předurčovaly romantické ideály „jeho“ revoluce. V lednu 1930 dokončuje poemu *Plným hlasem*, jakýsi epilog svého díla, v němž se obrací k příštím generacím se zoufalým výkřikem zklamání nad koncem „světých let“: současnost nazývá „zkamenělým svinstvím“ („okamenějším govnom“) a realizaci svého ideálu Člověka přesouvá v blíže neurčené vzdálené „komunistické daleko“.

V únoru 1930 se Majakovskij odhodlá k nepochopitelnému činu. Opouští frontu levicového umění, již před lety spoluzakládal,³⁶ a vstupuje do *Ruské asociace proletářských spisovatelů*, snad v naději, že stane-li se jejím členem, jedním z „proletářských spisovatelů“, ustanou výpady proti jeho osobě. Básník-rebel, neúnavný experimentátor, se tak k velkému překvapení svého okolí přihlásil k oficiální kultuře, k těm spisovatelům, kteří exkomunikovali ze sovětské literatury Bulgakova, Pasternaka, Zamjatina a mnohé další osobnosti, jež se vzepřely požadavku ideologičnosti tvorby. Úleva, již měl tento krok básníkovi přinést, se však nedostavila. Kromě toho, že je dál *rappovci* obviňován z formalismu, ztrácí přátele – většina z nich jeho snahu přiblížit se oficiální kultuře odsoudila. Zvyklý na intenzivní společenský život, Majakovskij se ocitá v izolaci. Básníkovu osamělost ještě umocní odjezd Brikových, kteří se v únoru vydávají na dvouměsíční cestu po Evropě, zatímco jemu byla výjezdní doložka do Paříže, kde se chtěl sejit s Tatjanou Jakovlevovou, opakovaně zamítnuta. Básník přivyklý na svobodu pohybu, nakupování luxusních dáreků v opovrhovaném světě kapitalismu byl v šoku, něco takového dosud nezažil. Po době relativní umělecké volnosti přicházela doba „utahování šroubů“. Tentýž systém, jehož ideály básník v dynamických proudech metafor opěvoval, jej začínal pomalu drtit. A bylo toho více, co způsobilo, že se básníkovi „tíha světa“ zdála stále méně snesitelná. „Jeho“ Tatjana byla v Paříži sice již několik měsíců provdaná za vikomta du Plessis,³⁷ ale on po ní stále toužil. Nové citové vzplanutí k půvabné jednadvacetileté Veronice Polonské, herečce *Moskevského uměleckého akademického divadla*, přinášelo zase jen trápení – byla také vdaná a přes jeho naléhání se odmítala dát rozvést. Stavby melancholie, sebelítosti a osobní prohry se Majakovskij snaží zvládnout alkoholem. Místo

úlevy se však propadá do stále hlubších depresí. Přibývají zdravotní problémy a obavy ze ztráty hlasu, jež by představovala pro deklamátora, uvyklého rozezvučet přednesem obrovská auditoria, naprostou katastrofu. 12. dubna 1930 píše krátký dopis na rozloučenou. Forma je poněkud neobvyklá, respektive nese v sobě prvky Majakovského básnického stylu. Místo oslovení je zde nadepsáno: „Všem.“ Básník se obrací, jak je zvyklý, k širokému auditoriu, aby nespekulovalo o příčinách jeho smrti, a prosí, aby mu byl jeho čin odpuštěn. Potom se obrací k „soudruhu vládě“ s prosbou, aby jeho rodina nestrádala. Jako svoji rodinu uvádí Lili Brikovou, matku, sestry, ale také svoji poslední lásku Veroniku Polonskou.³⁸

Poslední výstřel

Když se 14. dubna okolo desáté hodiny ranní ozval z Majakovského pokoje výstřel, Veronika Polonská se v předsíni právě chystala k odchodu z bytu; spěchala na dopolední zkoušku v divadle. Byla rozrušená: Majakovskij znovu naléhal, aby opustila muže a stala se jeho ženou. „...Řekla jsem mu, že to nelze, protože ho (Majakovského) nemiluju. [...] Vyšla jsem za dveře pokoje, on zůstal vevnitř, šla jsem směrem ke dveřím bytu, v tom okamžiku se ozval výstřel z jeho pokoje. Ihned jsem pochopila, co se stalo, ale neodvážila jsem se vstoupit, začala jsem křičet...“³⁹ vypověděla Polonská několik hodin nato do vyšetřovacího protokolu. Literární historici se shodují, že byt Majakovského sebevraždě bezprostředně předcházela citová roztržka s Veronikou Polonskou, nelze ji chápat jako jediný či nejdůležitější důvod. Byla jen spouštěcím mechanismem, jenž vyprovokoval básníka, nacházejícího se dlouhodobě v duševní nepohodě, uskutečnit naplánovaný čin. Leccos také napovídá lékařská zpráva přiložená k vyšetřovacímu spisu, z níž vyplývá, že při pitvě byly v básníkově mozku nalezeny chřipkové mikroby, způsobující psychickou vyčerpanost.⁴⁰

Majakovského výstřel otřásl celou ruskou inteligencí. Mnozí mysleli, když zprávu přijali, že jde o aprílový žert, jelikož podle starého kalendáře připadalo datum básníkovy smrti na 1. dubna. 15. dubna měl Majakovskij v Moskvě v budově Polytechnického muzea



Majakovského pohřeb, 17. 4. 1930.

recitovat své verše. Místo toho teď ležela rakev s jeho tělem zasypaným květy v *Klubu spisovatelů* ve Vorovského ulici. Čestnou stráž drželi rudoarmějci moskevské posádky. S básníkem se přišly rozloučit desetitisíce lidí. 17. dubna 1930 proběhla občanská panychida. Za místa nejvyšší pronesl smuteční řeč na nádvoří Klubu spisovatelů lidový komisař osvěty Anatolij Lunačarskij. O několik hodin později bylo básníkovo tělo za zvuků *Internacionály* odevzdáno ohni.

Až budu mrtvý

Na jednom z mítinků s mládeží počátkem roku 1930 se Majakovskij, propadající v té době již depresím a záchvatům sebelítosti, svých posluchačů zeptal: „Co budete dělat, až umřu? Budete číst moje verše?“ Jako kdyby tušil, že osud jeho díla bude, až on odejde z tohoto světa, složitý. Majakovského přestali tisknout,

zmizel z učebnic, jeho knihy vyjímali z fondů knihoven. Byl jedním z prvních umělců, jejichž tvorbě bylo předurčeno zmizet z dějin. Asi by se tak skutečně stalo, kdyby se na sklonku roku 1935 nesešlo několik Majakovského přátel, aby se poradili, jak na věky uchovat Majakovského památku.⁴¹ Sešlost to byla poměrně zvláštní. Kromě Brikových, básníkovy tvůrčího partnera režiséra Mejercholda a jeho družky Zinaidy Reichové byl přítomen i Jakov Agranov (toho času zástupce šéfa NKVD Jagody). V jeho kremelském bytě se také schůzka odehrála. Výsledkem byl dopis Stalinovi žádající, aby nebylo zapomenuto Majakovského jméno, aby z titulu nejvyšší moci uvolnil byrokratické překážky, pomohl realizovat „veliký revoluční odkaz Majakovského“.⁴² Za všechny jej podepsala Lili Briková. Kromě toho, že byla Majakovskému za života nejbližší, nyní měla u sebe celý jeho archiv s rukopisy, redigovala, co básník napsal. Stalin Lili s dopisem sice nepřijal, ale přečetl si ho a pověřil „soudruha Ježova“⁴³, aby vypracoval plán na odstranění nedostatků v propagaci tvorby Majakovského, „nejlepšího a nejtalentovanějšího básníka naší sovětské epochy“.⁴⁴ Následovaly události, které znamenaly radikální obrat v názoru na básníkův odkaz. Počátkem prosince 1935 se v centrálním i regionálním tisku objevila Stalinova stať, v níž byl Majakovskij nazván „nejlepším a nejtalentovanějším básníkem naší sovětské epochy“. Ústřední výbor strany přijal obsáhlé usnesení, měnící Majakovského pozici v dějinách ruské literatury. Mnohastránkový dokument byl, použijeme-li současnou terminologii, jakýmsi manuálem básníkovy posmrtné slávy – slávy takového charakteru, jaký byl žádoucí. Dílo básníka disponujícího pozoruhodným talentem, který měl odvahu zpřetrhat vše, co by pojilo jeho poezii s tradicí, usilujícího o novou básnickou výpověď, bylo zredukováno na agitační politické verše namířené proti nepřítelům revoluce, na podporu sovětského patriotismu (viz *Verše o sovětském cestovním pasu* v úvodu této stati) a oslavu existence sovětského zřízení.

Epilog

Ve světové literatuře, kultuře, světové historii jsou díla, tvůrci, jména, s nimiž jsou asociovány smysl a podstata

celých epoch. Jsou jakoby symboly, památníky své doby. Nikoli mrtvými, strnulými v kameni a bronzu, spícími v policích knihoven a tichu muzeí, ale živými, dýchajícími kataklyzmaty své doby. Skrze tato jména, tyto fenomény se můžeme dotknout živé historie, ucítit reálný pulz. Takovým fenoménem je i Vladimir Majakovskij, jenž se stal symbolem své apokalyptické, zlomové epochy, která započala Říjnovou revolucí. Posmrtná oficiální jednostranná kanonizace Majakovského podryla jeho reputaci v době krachu komunistické ideologie, odvrhla od něj nové pokolení čtenářů. Při posuzování jeho literárního odkazu je však nutno mít vždy na zřeteli, že bez ohledu na ideologičnost velké části tvorby zůstává básníkem završujícím starou ruskou poezii, básníkem, jenž zbořil tradiční kánony a položil základ ruské poezie moderní doby.

Poznámky:

¹ Viz *Vladimir Majakovskij: pro et contra*. Sestavil Ďadičev, V. N. Russkaja Christianskaja humanitarnaja akademija, Sankt-Peterburg 2006, s. 13.

² Např. *Levyj marš* – Levý pochod, 1920; *Marš dvadcati pjati tysjač* – Pochod pětadvaceti tisíců, konec dvacátých let.

³ Malevič byl v té době také studentem, byť byl o patnáct let starší než Majakovskij. Po kubofuturistických začátcích Malevič (1878–1935) se svým slavným obrazem *Černý čtverec na bílém pozadí* zcela změnil rozměr tehdejšího umění. Své dílo, založené na kompozici geometrických tvarů v základních barvách, zdůvodnil ve slavném manifestu „Suprematisté – nepředmětný svět neboli osvobozené nic“, který vydal v roce 1915.

⁴ Rusky se kabaret nazýval *Brodjačaja sobaka*. Podrobněji o specifickém postavení ruského kabaretu, jenž plnil v předrevolučním Rusku roli intelektuální platformy, viz *Kontexty* 2009/2.

⁵ Davidem Burljukem (1882–1967), Alexejem Kručonychem (1886–1968), Velemirem Chlebnikovem (1885–1922).

⁶ Majakovskij, Vladimir: *Spisy I*. Praha 1956, s. 42. Upraveno podle pravidel současného českého jazyka. Originál viz *Serebrannyj vek. V poezii, dokumentach, vospominanijach*. Moskva 2001.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Podrobněji viz Čukovskij, Korněj: *Majakovskij v pjatnadcatom*. In: *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo. Dokumenty, vospominanija sovremennikov*. Moskva 2005. Citát ze s. 232–233.

¹¹ Tamtéž, s. 233.

¹² Čukovskij, Korněj: *Majakovskij v pjatnadcatom*. In: *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo*, c. d., s. 233.

¹³ Autorem odpovědi byl Vlas Doroševič (1865–1922), publicista, reportér a divadelní kritik. Majakovskij velmi stál o to, aby posoudil jeho básně. Kritikova odpověď je zároveň více než výmluvným vyjádřením stanoviska, které k básníkově tvorbě zaujímal.

¹⁴ Andrejev, Leonid: *Prorok*. Překlad I. R.

¹⁵ Viz Čukovskij, Korněj: *Majakovskij v pjatnadcatom*. In: *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo*, c. d., s. 235.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Brik, Osip (1888–1945), v roce 1926 napsal ve spoluautorství s Majakovským hru *Rádio-říjen* (Radio-oktábr).

¹⁹ Briková, Lili (1891–1978), rozená Kaganová, starší sestra spisovatelky Elsy Trioletové (Elsa se v roce 1918 provdala za francouzského důstojníka a odjela s ním do Paříže, od roku 1922 se věnovala literární tvorbě; známe ji jako francouzskou spisovatelku ruského původu Elsu Trioletovou).

²⁰ Lili Briková. Dostupné na <http://www.kalitva.ru/119857-lili-brik.html>.

²¹ Dostává se mu mimo jiné vysokého veřejného ocenění ze strany literární autority doby – Maxima Gorkého.

²² Podrobněji o její inscenaci režisérem Mejercholdem viz Ryčlová, Ivana: *Ruské dilema*. CDK, Brno 2006, s. 60.

²³ *Epos i lyrika sovremennoj Rossii. Vladimir Majakovskij i Boris Pasternak*. 1993. Cit. podle *Vladimir Majakovskij: pro et contra*, c. d., s. 21.

²⁴ *Vladimir Majakovskij: pro et contra*, c. d., s. 22.

²⁵ *Proletkult* (zkratka znamenající proletářskou kulturu) byla literárně-umělecká organizace působící v letech 1917–1932.

²⁶ Lenin poemu pro její futuristické rysy nepřijal.

²⁷ Později REF (*Revoljucionnyj front iskusstva*, 1923–1925) a *Novyj LEF* (1927–1928).

²⁸ Brik, Lilja Jurjevna. Dostupné na [www: http://www.wikipedia.org/wiki](http://www.wikipedia.org/wiki).

²⁹ Nezval, Vítězslav: *Z mého života*. Československý spisovatel, Praha 1959. Dostupné na [www: http://czech.ruvr.ru/](http://czech.ruvr.ru/).

³⁰ Jakovleva, Tatjana Alexejevna (1907–1991).

³¹ Bertrand du Plessis, sestřelený v červnu 1941 fašistickým protiletadlovým dělostřelectvem nad Středozemním mořem, patří k osobnostem, k nimž dnešní historie chová úctu. Po vikomtově smrti se Tatjana Jakovlevová (1907–1991) provdala za Alexandra Libermana a odjela s ním do Ameriky. Jakovlevová byla tvůrčí osobnost, v USA se stala jednou z předních světových modistek. Její klobouky nosily například Marlene Dietrich, Edith Piaf, Estée Lauder. V roce 1974 se Libermanovi v New Yorku setkali s Josifem Brodským a Liberman byl první, kdo publikoval Brodského poezii v angličtině.

³² Osip Brik a Vladimir Majakovskij dávali do společného rozpočtu finanční prostředky, Lili Briková se starala rovným dílem o oba muže a o domácnost.

³³ Organizace RAPP (*Rossijskaja asociacija proletarskich pisatel'ej*) vznikla roku 1925 na 1. všeruské konferenci proletářských spisovatelů. Byla funkční v letech 1925–1932. Proslula svými

výpady proti literátům neodpovídajícím kritériím opravdového *sovětského spisovatele*. Terčem její kritiky byli všichni *neideologičtí tvůrci*, např. M. Bulgakov, J. Zamjatin, B. Pilňak, B. Pasternak aj.

³⁴ Podrobněji viz *Mejercholdův román se sovětskou mocí*. In: Ryčlová, Ivana: *Ruské dilema*, c. d., s. 53–74.

³⁵ *Horká lázeň* byla znovu uvedena až po Stalinově smrti.

³⁶ Nyní se jmenovala *REF* (*Revoljucionnyj front iskusstva*, Revoluční fronta umění) a byla tvořena zbytky *LEF*.

³⁷ Sňatek proběhl v říjnu roku 1929. Majakovskij se o něm dozvěděl od jednoho z diplomatů.

³⁸ Celý text dopisu viz *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo*, c. d., s. 36.

³⁹ Vyšetřovací spis č. 50, svědecký protokol ze 14. dubna 1930. Faximilie viz tamtéž, s. 50–54.

⁴⁰ Tamtéž, s. 301.

⁴¹ Viz stenografický záznam s výpovědí B. J. Gorožaninové, vdovy Majakovského přítele V. M. Gorožanina, kterému Majakovskij věnoval báseň *Soldatam Dzeržinskogo*. Oba manželé se schůzky účastnili. Gorožaninová mj. vypověděla, že tím, kdo schůzku inicioval a nasytilizoval znění dopisu, byl její muž. Stenografický záznam byl vytvořen 25. prosince 1946. Opraven, doplněn a podepsán V. Gorožaninovou byl 16. dubna 1947. Podrobněji viz *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo*, c. d., s. 324.

Nutno dodat, že kolem autorství dopisu Stalinovi dodnes panují dohady. Některé prameny, a je jich většina, uvádějí jako autory manžele Brikovy. (Např. Kasack, W.: *Slovník ruské literatury 20. století*. Votobia, Praha 2005, s. 302.)

⁴² Dopis Stalinovi je datován 24. listopadu 1935. Stalin jej obdržel 29. listopadu. Celý text dopisu viz *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo*, c. d., s. 322–323.

⁴³ V té době Ježov ještě nezastával funkci šéfa NKVD.

⁴⁴ Viz *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo*, c. d., s. 324.

Použitá literatura

Ďadičev, Vladimir a kol.: *V. V. Majakovskij: pro et contra*. Russkaja Christianskaja humanitarnaja akademija, Sankt-Peterburg, 2006.

Groznova, Naděžda a kol.: *Russkije pisateli, XX vek*.

Bibliografičeskij slovar v dvuch častach. Čast 2. Prosveščeniye, Moskva 1998.

Hrala, Milan: *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Karolinum, Praha 2007.

Chorchodina, Tatjana: „*Neizvestnyj*“ *Majakovskij*. Rossijskij gosudarstvennyj humanitarnyj universitet, Moskva 2001.

Kasack, Wolfgang: *Slovník ruské literatury 20. století*. Votobia, Olomouc 2000.

Katanjan, Vasilij: *Lili Brik. Žizň*. Zacharov, Moskva 2003.

Majakovskij, Vladimir: *Antologija satiry i jumora Rossii XX veka*. Eksmo, Moskva 2005.

Majakovskij, Vladimir: *Spisy I*. Praha 1956.

Majakovskij, Vladimir: *Z dila*. Svoboda, Praha 1950. Přeložil J. Taufer.

Lavrentjev, Aleksandr: *Majakovskij – Rodčenko: klassika konstruktivizma*. Fortuna, Moskva 2004.

Pospíšil, Ivo a kol.: *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Libri, Praha 2001.

Radziševskij, Vladimir: *Meždu žiznju i smertju: chronika poslednich dnej V. Majakovskogo*. Progress-Plejada, Moskva 2000.

Sarnov, Benedikt: *Majakovskij. Samoubijstvo*. Eksmo, Moskva 2007.

Semenov, Julian: *Poslednije dni Majakovskogo. Istoričeskije versii*. Molodaja gvardija, Moskva 2007.

Strižněva, Svetlana a kol.: „*V tom, čto umiraju, ne vinite nikogo*“?... *Sledstvennoje delo V. V. Majakovskogo. Dokumenty. Vospominanija sovremennikov*. Gosudarstvennyj muzej V. V. Majakovskogo. Izdatelstvo Ellis Lak 2000, Moskva 2005.

Vinokur, Grigorij: *Majakovskij – novator jazyka*. Komkniga, Moskva 2006.

Zimenkov, A. P. a kol.: *Tvorčestvo V. V. Majakovskogo v načale XXI veka: Novyje zadači i puti issledovanija*. IMLI RAN, Moskva 2008.

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

Josef Pekař: pozdní romantik plující proti proudu

JIRÍ HANUŠ

Už delší dobu mne zajímá, jak naši známí historikové 20. století chápali dobu, které se cítili být ještě velmi blízko, totiž dobu století pro ně minulého, dobu romantismu a revoluce osmačtyřicátého roku, dobu vytváření národních institucí i mytologií, dobu emancipace národa i společenských tříd, případně evropské souvislosti těchto dějů. A nejen to. Doufal jsem, že v jejich rádcích a v dalších textech naleznu jisté klíče k tomu, co považovali tito historičtí mistři za podstatné nejen v pohledu na „blízkou minulost“, a též jak se vyrovnávali s otázkou své současnosti, již mohli chápat jako přelomovou. Vybral jsem ty historiky, kteří byli schopni – podle slov reprezentanta druhé generace hnutí Annales Fernanda Braudela – se povznést nad „ohňostroj blikajících událostí“ a ponořit se hlouběji, pohlédnout skrze efemérní události do ponorných řek tendencí a trendů, jimiž jsme spoluurčováni. Prvním zastavením setrváme u Josefa Pekaře, naprosto výjimečného talentu české historiografie. Právě u něj nejvíce napadá staré rčení: stojíme na ramenou obrů...

Intuitivní historik, publicista a „politik“

Josef Pekař (1870–1937) je člověkem, který prožil svůj život ve dvou režimech a rok vzniku Československa můžeme považovat za předěl, který významnou měrou určil jeho směřování, pohled na minulost a především na přítomnost. U něho více než u kohokoli jiného můžeme pocítit zásadní potřebu vyrovnat se s přerušáním kontinuity, kterou představoval rozpad (a mohli bychom říci sebedestrukce, u níž pociťujeme oprávněnou lítost) Rakouska-Uherska. Jeho znalost dějinného vývoje i přítomných problémů mu nikdy nedovolily vyhodnotit situaci jako černobílou, zcela jasnou, umožňující radikální postoj. Na druhé straně mu nescházela odvaha, srovnatelná s odvahou jeho současníka a intelektuálního soupeře Tomáše G. Masaryka, s nímž se potýkal značnou část svého života. Pekař sice nebyl tak akční jako prezident-Osvoboditel, ale v jakémsi umíněném trvání na poznané pravdě Masaryka, alespoň po roce 1918, v lecčems předčil. Jednoduše řečeno – často šel v oné době proti proudu obecného mínění.

To ovšem platilo od jeho raných prací. Už ve svém *Valdštejnovi*¹, díle „průbojného mládí“, byl schopen – poučen nejen svými učiteli, Jaroslavem Gollem a Antonínem Rezkem, ale též pobytem v Německu – polemizovat s celou řadou autorit, včetně svého celoživot-

ního vzoru Františka Palackého. Byl schopen oponovat názorům německých badatelů a také uměl přesně vystihnout vztah kořistnického kavalíra k české emigraci i důsledky konfiskací valdštejnského dědictví. I tímto dílem Pekař prokázal, že jeho jednoznačná akademická kariéra (habilitace 1897, 1901 mimořádný profesor, 1905 řádný profesor rakouských dějin, od roku 1898 v redakci *Českého časopisu historického*, kterému začal určovat jeho novou tvář) ho disponovala k tomu, aby se stal historikem, jehož větší knihy i menší studie budou hodny pozornosti ve středoevropském kontextu. Je zajímavé, že již v drobnějších studiích na přelomu století se setkáme se závěry, které mohl Pekař držet celý život – například přesvědčení o tom, že husitství bylo hnutím „dobře středověkým“. K tomuto období patří i stylistické ujasňování, pro které se později vžije formulace „umělecky oživit vědecky probádanou minulost“, které bude důsledně svým životním dílem sledovat Pekařův žák Zdeněk Kalista. A jsou tu přítomny i plodné sváry s německými učiteli, kteří tou dobou určují ráz moderní historické vědy celé Evropy. Pozdější tvrzení, že Pekař byl na rozdíl od TGM v zajetí „pozitivistické“ historie, berou za své, když se podíváme na to, s jakým zápalem Pekař studoval vývoj německého sporu o Karla Lamprechta a pak se k němu fundovaně vyjadřoval – abychom zmínili jen jeden, nejznámější případ, v němž

bylo ovšem obsaženo mnoho: hledání základů historie jakožto vědy, vztah k jiným vědním oborům a hlavně zásadní otázky hraničící s filozofií, především otázka poměru individuálního a kolektivního v dějinách. Pekař zde prožil něco, co později objevil jako jeden z hlavních principů českých dějin a co zůstává dodnes zásadním šiboletem: české historické směřování je podle něj napojeno v pozitivním a negativním smyslu na Západ a posléze na Německo. Jeho osobní zkušenost tak bere výt z plachet posledním zbytkům romantického slovanství, pod jehož vlivem byl Pekař ještě za svých studentských let. Dalo by se říci, že je i v tomto smyslu reprezentantem poslední, čtvrté generace národního obrození, generace, která se postupně vymanila ze starých snů a legend české intelektuální elity.

Ale přicházejí i další změny, ba výzvy. Zaměření na hospodářské a ústavní dějiny ustupují pod vlivem v podstatě intuitivního objevu „nejstarší české kroniky“, kterou Pekař uviděl nikoli v Kosmovi, ale v Kristiánovi, „legendistické perle 10. století“, která mu dokládala živý odkaz cyrilometodějské misie na našem území, tradici, kterou Kosmas upozadil. Mimochodem, právě na tomto tématu Pekař pozvedl na vyšší úroveň i zmíněný *Český časopis historický*, neboť v něm začal uveřejňovat nejen práce o Kristiánovi, ale také texty, jež se týkaly dalších legend, zejména ludmilských, kritiky starších dějepisců, například Josefa Dobrovského, a články a recenze věnované nejstaršímu období českého středověku. K hospodářským a ústavním dějinám se ovšem Pekař po bojích o Kristiána vrátil. V roce 1909 vychází první díl jeho *Knihy o Kosti*, díla, jež se stane patrně jeho nejznámějším. Je dodnes fascinující, s jakou virtuozitou se historik přenesl z šera středoevropského dávnověku do rolnického kraje, do života pánů a sedláků na kosteckém dominiu za Heřmana a Humprechta J. Černína. Pekař ve svém mistrovském opusu vystihl i změnu mentalit dvou generací, což přesvědčivě vystihl i jeho životopisec Rudolf Holinka: „(Pekař) sledoval snahy obou generací šlechtických po Bílé hoře. První zachraňovala své statky z hospodářského rozvratu po ztracené vojně a rozmnožovala je zbožím uprchlých nekatolíků. Byla pravověrná, kořeny svými tkvěla stále ještě v rodné půdě a cítila tedy česky. Její rozhled, vyjímaje několik



Josef Pekař v roce 1905 (z knihy *Listy úcty a přátelství. Vzájemná korespondence J. Golla a J. Pekaře*, Praha 1941).

jedinců, nebyl veliký, přesahoval sotva hranice zemské, a nezdá se, že by měla jiných starostí, kromě hospodářských. Byla to generace konzervující a praktická. Druhá, majíc již zabezpečenu hospodářskou základnu doma, často velmi rozsáhlou, byla vychována v románských zemích a přinášela odtud mravy, řeč a kulturu. Obdivovala románský ideál života – něco podobného doma neviděla – a její až naivní citlivost přiblížit se mu byla znamením, jak velice byla již ‚vykořeněna‘ z rodné země. Mluvila snad ještě česky, aby se dorozuměla se svými poddanými sedláky, ale sotva již cítila česky. (...) Tito velmoži nasyceni duchem doby, reagujícím v bojovném sebezáporu illusionismem pathetickeho sensualismu proti životní empirii, svým gestem dobyvatelů vytvořili novou epochu v dějinách umění a kultury vůbec, kterou zveme barokem.“² I současné bádání zaměřené na mentalitu a na uchopení prudkých společenských změn se může z tohoto Pekařova díla poučit. *Kniha o Kosti* však nebyla věnována pouze zrodu barokního životního pocitu – byla věnována tomu, jak „na bedrech českého sedláka mohla se vztyčiti jásavá výstavba barokní epochy“. O to nepochopitelněji vynívají pak ty kritické námitky ještě za historikova života a zejména po jeho smrti, které ho často podezíraly z nesociálního přístupu k české minulosti. Pekař nechtěl vidět pouze světlo, viděl i barokní stíny. Druhý díl knihy, vydaný v roce 1911, byl pak věnován

oněm hmotným a právním poměrům českého sedláka od středověku až do 18. století, tedy tématu, jemuž se chtěl Pekař věnovat dlouhodobě. Prozkoumal důkladně platy a dávky, pohyb selské půdy, roboty, vztah třicetileté války a selského stavu, růst dominikálu a další klíčové problémy, kterými se ukazovaly cesty dalšímu bádání. I zde Pekař dokázal, že pobělohorský stát zatížil významně poddaný lid, který „živil“ šlechtu a stát – s důrazem na pojem státu, který systematicky posiloval svoje postavení kontribucemi a ruinoval selský stav. Dalo by se říci, že tehdejší německé bádání vyprovokovalo v domácím prostředí i úvahy o státu v dějinné perspektivě, o tom, jaký typ státu je pro dané společenství nejvhodnější. Stát musí podle Pekaře dbát především o respektování tradičních sil, pokud nebyly překonány evolučním vývojem, nebo jinými slovy, úkolem státu je neustále se obrozovat pohledem na stále významné síly minulosti – v tomto pohledu je Pekař „moderním“ konzervativcem, ovšemže inteligentním a poučeným. Z tohoto pohledu ostatně pochází důraz na české státní právo, které počítá s právní a kulturní kontinuitou se staršími generacemi. Pouhý „přírozenoprávní“ základ mu nebyl dostačující garancí pro skutečně svobodnou pospolitost. Pro Pekaře se omyl přírozenoprávní austroslavistické koncepce ukázal i konkrétně historicky – a to pro Čechy v osudném roce 1867, roce rakousko-uherského vyrovnání. Státní právo je pro Pekaře perspektivním, i když nenaplněným politickým ideálem, což chtěl prokázat zejména ve své publicistické činnosti, a to za velké války 1914–1918. Dalo by se tvrdit, že právě za války byl Pekař nejen publicistou, ale svým způsobem i „politikem“, který chtěl dosáhnout obnovy české státní samostatnosti – v rámci habsburské monarchie. Jeho historický instinkt mu tehdy nedovolil jasnozřivě předvídat totální konec monarchie – je ovšem otázkou, kdo takovouto jasnozřivostí disponoval. Byl to ostatně samotný Pekař, kdo tento svůj „omyl“ přiznal, a to ve stati nazvané *K českému boji státoprávnímu za války* z roku 1930: „Není důvodu, abych nepřiznal svůj omyl – jako není důvodu, abych nevyznal, že obnovení samostatnosti státu českého v mezích soustátí habsburského, o něž psal a pracoval jsem na jaře r. 1917 tak horlivě, jevílo se mi výhrou, na niž před světovou válkou mohla

pomyslet jen tucha básníková a jež, splňujíc nejmělejší sny minulých generací našeho národa, byla by po mém soudu dostatečnou náhradou za utrpení minulá i dostatečným trestem za hříchy Rakouska ve světové válce.“³ Přírozenoprávní argumentaci považoval Pekař za reduktivní a za nebezpečnou pro jednotu a integritu českých zemí, navíc soudil, že české státní právo je dobře slučitelné s demokratickým uspořádáním společnosti.⁴ Zdá se, že až po roce 1989, kdy se rozvinula bohatá diskuse o české politice prvorepublikové a starší, můžeme nalézt mnohé skutečnosti na racionální podporu i tohoto Pekařova „omylu“. Ze současného pohledu je zajímavý například aspekt řešení v těchto Pekařových textech, který je věnován poměru mezi Čechy a Němci a případnému řešení jejich historicky zatíženému vztahu. Podstatné je, že u Pekaře najdeme v jeho válečné publicistice vyvážené stanovisko: na jedné straně bojuje proti umenšování českého podílu na vytvoření a udržení Rakouska (*Kdo založil Rakousko?*), na druhé straně vyjadřuje své hluboké přesvědčení, že české státní právo v sobě obsahuje pozitivní prvky pro řešení vzájemných problémů (*Český stát a Němci*).

V názvu jsem použil výraz historik „proti proudu“. Tento přívlastek patří Pekařovi právem, především v dílech a debatách po roce 1918. Historik začal razantněji vystupovat proti tomu, co chápal jako „popřevratový radikalismus“. Pekař nakonec přivítal vytvoření nového státu a považoval jej za dovršení českých politických snah – to ale neznamenalo, že se smířil se vším, co nová doba chápala jako nutné, včetně „vyrovnání se s minulostí“, jak zní dnešní poněkud vágní termín. Týká se to práce na dílech *Bílá hora* (knižně 1921), *Tři kapitoly z boje o sv. Jana Nepomuckého* (rovněž knižně 1921), *Omyly a nebezpečí pozemkové reformy* (1923), v níž se zračí jeho zásadní přesvědčení: „Prožíváme dobu revoluční, zasahující do života národního daleko hlouběji, než byl přechod z feudálních řádů k liberalistické společnosti z druhé poloviny XIX. století, nával fakt, myšlenek a požadavků, chtějících radikální změně ústavy sociální, hospodářské i politické, zmítá od dvou let duši národní. V tom útoku ideí a žádostí je mnoho oprávněného; moudrý zákonodárce jim musí vyjítí vstříc. Soudím, že se mu to podaří, nebude-li revoluce zbytečně a ukvapeně chtít ztvířiti na

celé čáře, nebude-li chtít rozbití souvislost s minulostí i tam, kde jsou poměrně nejspolehlivější podmínky setrvačnosti a nejhlubší kořeny konservatismu. Bez rozumného konservatismu věk pokroku nezíská, ale utrpí pohromu.“⁵ Dnes by se dalo zdůraznit, že zmíněná díla jsou nejen svědectvím Pekařovy odborné dispozice, ale i odvahy, s níž vystoupil v kauzách, které byly do značné míry ideologizovány. To se zčásti týká i Pekařova vrcholného čtyřsvazkového díla s názvem *Žižka a jeho doba* (1927–1933). Znovu zde nejen formuloval své pojetí husitství jako hnutí národního, náboženského i sociálního, znovu polemizoval s Palackým v pojetí Tábora jako demokratické strany, ale prohloubil své mínění, že husitskou revoluci je nemožné vyložit pouze jako reakci na církevní zkaženost a že revoluce byla v podstatě zhoubnou především pro český selský stav. Ale novum je v pojetí samotné osobnosti Žižkovy: Pekař se ostře postavil proti pojetí Václava Vladivoje Tomka – Žižka nebyl ani vyznavačem mírných zásad, ani mužem kázně a pořádku, nýbrž „tribun násilného převratu“, „vůdce vojska Božích bojovníků, bijící ranami národy, které se zprotivily zákonu Kristovu“, „fanatický i geniální voják“, u něhož šly záležitosti duchovní často stranou. Hlavní příčinu husitského hnutí hledá pak historik v rostoucím národním a politickém sebevědomí a mluví o opojení vlastní velikostí, které „stvořilo pychu, nemající daleko do velikášství“. Znovu se prokazuje Pekařova intuice, s níž předjal pozdější bádání o revolucích (nejen husitské), že totiž tyto systémove převraty nejsou mnohdy způsobovány bídou a protestem, ale naopak otevřenou perspektivou pokroku a sebevědomím revolučních aktérů.⁶

Periodizace českých dějin a romantický akcent

O sporu TGM s Pekařem a vice versa byla už napsána celá knihovna, proto zmiňuji jen to nezbytné, co je potřeba pro vysvětlení Pekařova periodizačního schématu. Jakkoli v tomto sporu historik vypadá na první pohled jednou jako přílišný detailista, jednou jako člověk nechápající moderní filozoficko-politickou koncepci, fakta nás přesvědčují o tom, že – odhlédaje od často vzrušeného osobního stylu souboje, ba skutečnosti, že se někdy

jednalo spíše o monology než dialogy – Pekař měl většinou věcně pravdu: naši buditelé skutečně zřejmě neznali humanitní ideál českých bratří, nehledě k tomu, že náboženství obrozenců v 19. století bylo odlišné od náboženství husitů, reformace a bratří. Je také podstatné, že „liberalistická“ Palackého koncepce byla pro Pekaře příliš novověká a neodpovídající středověkým normám. Pekař neodmítal vliv náboženských idejí, které prostupují českou historií, ale dával je do kontextu ostatních tendencí. S TGM se však nakonec shodoval v ocenění vlivu a významu Francouzské revoluce a německé filozofie, zejména myšlenek Herderových v českém prostředí. Nakonec, Pekař se o spoustu svých tezí přel posléze ani ne s Masarykem, ale se svými oponenty z řad historiků, především s britkým polemikem Janem Slavíkem.⁷ Pro naše tázání je však ještě důležitější, že národní akcent, který Pekař zdůrazňoval, odkazuje na periodizační koncept, jenž Pekař aplikoval na vývoj 19. století.

Tento koncept je přehledně vyložen zejména v rektorské přednášce nazvané *O periodisaci českých dějin* z roku 1932.⁸ Pekař ji využil jednak k připomínce svého učitele Jaroslava Golla⁹, ale též k představení svého vlastního tématu, kterým bylo určit, která období považuje instalovaný rektor přední univerzity za nosná, a vystihnout periodizační princip národních dějin.

V čem onen princip spočívá? Pekař se především přimlouvá za akceptování myšlenky, že bychom měli zkoumat především „duchovní disposici doby“, jejímž výtvozem jsou nejen kulturní díla, ale též filozofie, náboženství a sociální i hospodářský život společnosti. V podstatě jde tedy o kriteria, která se používají při periodizaci dějin umění, hudby a literatury, jež mají ovšem své předchůdce a zastánce spíše ve filozofii a dalších vědách (August Comte, Karel Lamprecht, Wilhelm Dilthey, Ernst Troeltsch, případně i Edmund Husserl). Při všech rozdílech u těchto i dalších myslitelů jde o „úsilí proniknout k základním duchovním složkám jednotlivých období minula, poznat jejich dynamiku, postihnout vývojové podmínky jejich změn, nástupu i ústupu, rozdíly jejich stylu, svérázu, mentality a v pokud možná jednotné fysiognomii zachytit zdánlivě tak rozmanitou tvář jejich“¹⁰. K bezpečné typologii určitých epoch vede tedy cesta poznávání jejich povahy, jak se jeví v umělecké a literární tvorbě.



Josef Pekař v roce 1933
(z knihy Rudolf Holinka /ed./:
O Josefu Pekařovi, Praha 1937).

Pekař při této příležitosti upozornil na vliv svého přítele Maxe Dvořáka, předčasně zemřelého dějepisce umění, a na jeho průkopnické dílo *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.¹¹

Nás však zajímá především, kterou epochu českých dějin hodnotí Pekař nejpozitivněji a nejvlivněji, popřípadě jak hodnotí nedávnou národní minulost. Vedle doby gotické ve stoletích 13. až 15. vidí Pekař podobný vzmach právě ve století devatenáctém, které nazývá všeobecně (a právě na základě dříve zmíněného třídění) dobou romantismu. Jedná se podle něj o „ducha“ příbuzného gotice v tom smyslu, že šlo o éru „osvobozovacího optimismu, snivě touhy, vzpínající se k ideálním hodnotám etické povahy“¹². Romantismus je plný národního elánu, který všechno ovládá, od poezie až po politiku, je plný nových kultů (rodná krajina, prostý venkovský lid). I poté, co vyhasl jeho prvotní žár, stále ještě žije ve společnosti a jejích vrcholných výkonech – v hudbě Smetanově a Dvořákově, v generaci, která budovala Národní divadlo, ba v bojích za státní právo i při vzniku Československa. V boji proti iluzi a mýtu se sice romantismus střetl s realismem a racionalismem, ovlivnil však zásadním způsobem českou společnost i ve chvílích Pekařovy současnosti.

Josef Pekař i vysvětlil, proč to byl právě romantismus, nikoli jiné směry, který byl určujícím stylem. Byl podle něj totiž zapotřebí právě po době politické a kulturní malosti ve století předcházejícím, stal se „hlavní zbraní bitevní v zápase o určitý ideál“ podobně, jako tomu bylo například v Katalánsku. Právě v romantismu můžeme tedy hledat to, co slyšíme u Pekaře v různých variacích: „...starost národní, péče o zachování,

obranu a rozvinutí vlastní individuality národní, je hlavním klíčem k porozumění českých dějin“¹³. Zde se kruh uzavírá, periodizace končí znovu v určení smyslu, jehož se může odvážit historik bez nařčení z přílišného užívání metafyziky.

Tento přístup ovšem sám Pekař neuplatňoval vždy a všude. U své slavné učebnice *Dějiny československé*, která byla přepracováním jeho rakouských dějin pro vyšší třídy středních škol, uplatnil zřejmě i tehdy požadované třídění epoch podle politických kritérií. Romantismu samozřejmě věnoval poměrně mnoho místa, zdůraznil vliv německé romantiky, situaci na Slovensku a především vliv Františka Palackého, který podle něj obrátil buditelské úsilí „věcněji“, od poezie k historii. Jinak je ale jeho periodizace 19. století založena na tříprvkové soustavě „hnutí za svobodu národní a občanskou“, „revoluce 1848“ a široce pojatá „doba Františka Josefa“, do níž zahrnul éru absolutismu, nové ústavnosti, války s Pruskem a Itálií, pokusy o české vyrovnání v rámci Rakouska i předválečnou dobu. Zde se však můžeme setkat s důrazem, o němž již byla zmínka u Pekařovy publicistiky. Značnou pozornost autor věnuje českému vyrovnání, souvisejícímu především s panovníkovým reskriptem z roku 1870, s Hohenwartovým ministerstvem (v němž byli ostatně i dva Čechové – Karel Habětínek a Josef Jireček), s tzv. fundamentálními články a jejich zmarem v důsledku protestních akcí německých a maďarských. I na tomto místě se rozhodně projevil Pekařův postoj: konec českých fundamentálek znamená i konec starého Rakouska, konec nadějí na „Velkorakousko“, které by bylo spravedlivé ke všem svým národům, včetně malých národů evropského jihovýchodu. „Na této cestě (spolku s Němci),“ podotýká Pekař, „vedena Maďary, šla monarchie vstříc konečné katastrofě ve světové válce.“¹⁴

S romantismem již nesouvisejí ani zmíněné Pekařovy aktivity poválečné. Zde je znovu možné zopakovat srovnání s Masarykem, bojovníkem proti moderním národním mýtům. Na tomto místě zaslouží pozornost nejen zápas o správné chápání náboženských otázek minulosti, reprezentovaných osobnostmi Jana Husa, Jana Nepomuckého a Jana Žižky, ale například i pozapomenutý zápas o podobu poválečné pozemkové reformy, do něhož se Josef Pekař zapojil jako odborný

posuzovatel návrhů a posléze i jako razantní kritik stávající podoby reformy. A nebylo možno v rámci Pekařova naturelu ani jinak: historik využil prostoru v aktuálních diskusích k prosazování tehdy neoblíbených názorů na českou šlechtu a její vývoj, k obhajobě „tvaru“ českého velkostatku, ale i ke konkrétní a adresné kritice socialistické a agrární strany, dokonce na vysvětlování podstatných „detailů“, jakými byla například otázka konopištského dědictví.¹⁵ Kontinuitní Pekařovo uvažování se tvrdě střetlo s radikálními silami české společnosti i s reprezentanty pragmatizujících politických trendů. Zde může být paradoxně Pekař označen jako Masarykův nástupce v boji proti nebezpečným iluzím pronikajícím jeho současnost.

Současný brněnský historik Jaroslav Marek ve svém mistrovsky napsaném přehledu české moderní kultury tvrdí, že Pekař může být považován – vedle Tomáše G. Masaryka a F. X. Šaldy – za jednoho z tvůrců a vůdčích duchů češství 20. století, a je namísto jednoznačný souhlas.¹⁶ Josef Pekař byl však z našeho pohledu rozhodně osobností z této trojice nejkonzervativnější, „nejorganičtější“. Na rozdíl od Masaryka nebyl tak optimistický v přesvědčení, že vývoj Evropy k demokracii je nezvratný, s prezidentem-Osvoboditelem i geniálním kritikem Šaldou ho však spojovalo mnohé. Byl schopen nahlédnout českou historii z perspektivy mnoha staletí, byl přesvědčeným stoupencem rozšiřování českého kulturního vědomí v rámci celé Evropy s historicky danou prioritní západní osou, byl schopen jít do odvážných půtek, které jsou dodnes svědectvím o svobodě nejen prvorepublikové, ale i relativní svobodě v předválečném Rakousku. Autoritativní postava historikova se může v mnohém ohledu jevit aktuálně i dnes, víc než sedmdesát let po jeho smrti. Jeho důraz na národní ideu, na niž přes všechny proměny můžeme pohlížet jako na zakladatelskou myšlenku, kterou není radno opouštět, je živý v současných diskusích o národním státě uprostřed Evropy. Jeho důraz na západní hodnoty, které jsme přejímali celá staletí, nás může chránit před přílišným okouzlením východem a jeho nakažlivými vlivy, které ovšem mají vlastní logiku i hodnotu. A jeho důraz na kontinuitu, jakkoli ji cítíme popřenou jak intelektuálně, tak historicky, nám připomíná, že se mnohdy vyplatí ji alespoň hledat.

Poznámky:

¹ Pekař, Josef: *Dějiny valdštejnského spiknutí (1630–1634). Kritický pokus*. Česká akademie, Praha 1895.

² Holinka, Rudolf: Dílo Josefa Pekaře. In: *O Josefu Pekařovi. Příspěvky k životopisu a dílu*. Redigoval R. Holinka. Vydal Řád v Praze 1937, s. 64–65. Tento sborník, který vyšel v roce Pekařova úmrtí a na který se často odkazují, patří k výjimečným nakladatelským počínům. Přispěli do něj nikoli pouze historikové, literární historikové a dějepisci umění, ale též básníci (Jaroslav Seifert, Jan Zahradníček, Václav Renč, František Lazecký a František Křelina).

³ Cit. Holinka, c. d., s. 93. Uvedený Pekařův postoj posléze tvrdě kritizoval Josef Slavík. Vyčítal mu, že nejen nezkoumal historii „sociologicky“ jako Masaryk, že záměrně zfalšoval předválečný poměr českého národa k habsburské monarchii a panovníkovi (srov. Slavík, Jan: *Dějiny a přítomnost. Věra v Rakousko a věda historická*. Praha 1931, zde zvláště kap. IV, s. 59nn.).

⁴ Srov. Pekařovy články v *Národní politice, Venkově, Národních listech* z roku 1917. Podstatné je publikováno v knize Pekař, Josef: *Na cestě k samostatnosti*. Editor Josef Hanzal. Panorama, Praha 1993.

⁵ Cit. Holinka, c. d., s. 110.

⁶ Srov. úvahy Françoise Fureta o Francouzské revoluci, např. *Proměšlet Francouzskou revoluci*. Atlantis, Brno 1994.

⁷ Srov. Pekař, Josef: *Smysl českých dějin. O nový názor na české dějiny*. Nákladem vlastním, Praha 1929.

⁸ Pekař, Josef: *O periodisaci českých dějin. Přednáška pronesená při rektorské instalaci dne 5. prosince 1931*. Historický klub, Praha 1932.

⁹ Zde snad je na místě připomenout, že současná česká historiografie se pokouší vystihnout poměr mezi „učitelem“ a „žákem“ v těchto zakladatelských obdobích, a tudíž analyzovat pojem „historické školy“. Srov. například Jiroušek, Bohumil – Blüml, Josef – Blümllová, Dagmar (ed.): *Jaroslav Goll a jeho žáci*. Jihočeská univerzita v ČB, České Budějovice 2005, zde především článek Zdeňka Beneše, s. 331nn.

¹⁰ *O periodisaci...*, s. 7.

¹¹ Dvořák, Max: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. R. Piper, München 1924.

¹² *O periodisaci...*, s. 9–10.

¹³ Tamtéž, s. 12.

¹⁴ Pekař, Josef: *Dějiny československé. Pro nejvyšší třídy škol středních*. Historický klub, Praha 1921, s. 151.

¹⁵ Pekař, Josef: *Omyly a nebezpečí pozemkové reformy*. Vesmír, Praha 1923.

¹⁶ Marek, Jaroslav: *Česká moderní kultura*. Mladá fronta, Praha 1998, s. 268–269.

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu FF MU, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století a dějinám historiografie.

On pan profesor Rozehnal tomu prostě vzdoroval

Rozhovor s architektem Jaromírem Sirotkem

PETR PELČÁK



Zleva: Jaromír Sirotek, Bedřich Rozehnal, Ivan Ruller, asi 1949, foto Otto Pruša.

Vzhledem k tomu, jak vehementně jsme se ještě nedávno vzpírali vůči „habsburskému“ klišé, že Češi jsou národem služek a podkoníků – až tak, že jsme se před čtyřmi generacemi rozhodli založit si vlastní národní stát –, je s podivem, jak malý zájem a pozornost dnes věnujeme vlastní kultuře a dějinám a jak špatně o ně pečujeme. Na poli architektury o tom výmluvně svědčí skutečnost, že během poslední dekády odešla nejvýznamnější brněnská poválečná generace – ta která vystudovala těsně po druhé světové válce a vytvořila svá vrcholná díla v šedesátých letech – aniž by smrt natolik významných architektů, jakými byli např. Zdeněk Chlup, Vladimír Palla, Zdeněk Řihák, Jaromír Sirotek, Milan Steinhäuser či František Zounek přinesla sebemenší ohlas v tisku, rozhlasu či televizi. Něco podobného by v sousedním Rakousku nebo Německu bylo sotva představitelné.

Okolnosti, za jakých tato generace studovala a vstupovala do profesního života, přibližuje následující rozhovor (doplňný stručnými životopisy v něm zmíněných architektů a vysokoškolských pedagogů). Je přepsaným zvukovým záznamem dvou z řady sobotních dopolední z počátku jara roku 2005 (19. a 26. března), kdy jsem navštěvoval pana architekta Jaromíra Sirotku v jeho bytě na Antonínské ulici s původně dohodnutým záměrem zaznamenat vzpomínky na jeho učitele, prvního zaměstnavatele i pozdějšího akademického spolupracovníka, vedoucího ústavu na brněnské technice prof. Bedřicha Rozehnala, jednoho z nejvýznamnějších československých architektů čtyřicátých let a současně téměř jediného, který zůstal moderní estetice věrný i v období stalinismu padesátých let, a byl proto po třídně-politických prověrkách roku 1958 ve vykonstruovaném procesu uvězněn (více o Bedřichu Rozehnalovi viz: P. Pelčák, V. Šlapeta, I. Wahla (eds.), *Bedřich Rozehnal 1902–1984*. Obecní dům Brno, Brno 2009). Původně zamýšlený rozhovor o profesoru Rozehnalovi se nakonec proměnil v cyklus životních vzpomínek, z nichž poslední setkání, věnované šedesátým letům a okolnostem založení i fungování jednoho z významných československých architektonických center té doby, Státnímu projektovému ústavu obchodu (SPÚO), se pro dysfunkci zapůjčeného reportérského diktafonu nepodařilo zachytit. K domluvené repríze tohoto setkání již nedošlo, neboť architekt Sirotek onemocněl a na podzim téhož roku zemřel.

Jaromír Sirotek (20. 2. 1921 – 17. 10. 2005) patřil k nejvýznamnějším osobnostem brněnské poválečné architektury. Narodil se do vzdělaného prostředí učitelské rodiny. V Brně také absolvoval reálné gymnázium. Na počátku okupace byl jeho otec zatčen a posléze popraven pro odbojovou činnost. Jaromír se pokoušel uniknout totálnímu nasazení dvouletým studiem stavební průmyslovky, během něhož se jako praktikant v kanceláři Jana Viška podílel na projektu Zemského divadla na Žerotíně.

vě náměstí, a poté studiem architektury na brněnské Škole uměleckých řemesel u Emanuela Josefa Margolda, významného berlínského architekta usazeného od třicátých let v Brně. Odtud byl odveden na nucené práce: dostal se do norského Trondheimu na stavbu ponorkové základny, avšak za dobrodružných okolností utekl do Švédska, kde pracoval ve Stockholmu v architektonické kanceláři a kde se také přihlásil do čs. zahraniční armády ve Velké Británii. Tam prodělal vojenský výcvik, během kterého ho zastihl konec války. Na podzim roku 1945 se Sirotek vrátil zpět do Brna, kde se zapsal ke studiu architektury na Vysoké škole technické dr. Edvarda Beneše, na níž v té době přednášeli nově povolání profesori Bohuslav Fuchs, Miloslav Kopřiva, Jaromír Krejcar a Bedřich Rozehnal; u poslední jmenovaného roku 1949 studia absolvoval a poté byl zaměstnán. Po zrušení jeho kanceláře komunistickým režimem přešel na školu jako Rozehnalův asistent. Když byl Rozehnal po vykonstruovaném procesu v roce 1960 uvězněn, odmítl Sirotek habilitaci i možnost další pedagogické kariéry a odešel do Stavoprojektu. Tam v soutěžním týmu vedeném pozdějším hlavním architektem města Brna (1965–1969) Zdeňkem Chlupem vypracoval projekt občanských staveb v návrhu velké mezinárodní soutěže na obytný obvod Moskvy, která měla pro kulturní svět demonstrovat konec stalinismu v sovětské architektuře a příklon k evropským hodnotám. Tento návrh získal ocenění, na jehož základě byl Sirotek vybrán na pozici ředitele zakládaného rezortního projekčního ústavu Ministerstva vnitřního obchodu. Státní projektový ústav obchodu (SPÚO) se za jeho vedení (s ústředím v Brně a pracovišti v Praze a Bratislavě) stal důležitým ohniskem vzniku československé moderní architektury a jako atraktivní pracoviště dokázal díky Sirotkovi přitáhnout špičkové mladé architekty (např. Alenu Šrámkovou, Zdeňka Řiháka, Růženu Žertovou či

Ivana Matušíka), kteří zde vyrostli v důležité osobnosti československé architektonické scény šedesátých let.

Jaromír Sirotek se také už ve druhé polovině padesátých let účastnil snah o obnovu brněnského kulturního a spolkového života. Roku 1957 stál u založení skupiny Brno 57 (spolu s malíři Bohumírem Matalem, Jánusem Kubíčkem, Vladislavem Vaculkou a Vladimírem Vašíčkem, hudebním skladatelem Janem Novákem, teoretiky umění Zdeňkem Kudělkou, Petrem Spielmannem a Jaromírem Zeminou a architekty Ivanem Rullerem a Zdeňkem Řihákem).

Na počátku roku 1970 řídil jako člen výboru Svazu architektů poslední schůzi výboru, který se jako jediný z tvůrčích svazů založených v období Pražského jara na začátku normalizace sám nerozpustil, a proto na něj byl vyvíjen velký politický tlak. Schůze byla Sirotkem řízena tak, že výbor tomuto tlaku nepodleh a svaz byl zrušen až Husákovým ministerstvem vnitra. Poté musel SPÚO opustit a až do důchodu pracoval v brněnském Chemoprojektu.

Jeho nejvýznamnější realizací je hotel Sliezský dom ve Vysokých Tatrách (1965–1968).



Bedřich Rozehnal s prezidentem Eduardem Benešem a paní Hanou Benešovou nad plány nemocnice v Kyjově, 20. 6. 1947, foto ČTK.

Rozhovor s Jaromírem Sirotkem

Začal jste studovat architekturu hned po skončení války a znovuotevření našich vysokých škol. Jaké tehdy vlastně bylo studium na brněnské technice?

V roce 1945 byla škola obnovena, a to s novým názvem, jako Vysoká škola technická dr. Edvarda Beneše v Brně a byl na ní odbor architektury a pozemního stavitelství. Ovšem hned po osvobození Brna začali profesoři z techniky přebírat techniku německou. A také byl hned letní kurz. Byl to takový semestr, který probíhal v létě. Protože jsem se z Anglie, kde mne zastihl konec války, vrátil až 20. září 1945, tak jsem o ten kurz přišel a vlastně jsem začal studovat až v dalším, zimním semestru. 20. září jsem tedy přiletěl do Prahy, dostal jsem dovolenou, 24. října jsem byl zapsán jako řádný posluchač a 10. listopadu jsem byl propuštěn z armády. Když jsem přišel, tak jsem nedělal přijímací zkoušky. Mám pocit, že začaly až po roce 1948. Ono totiž ani v předválečných ročnících nebylo moc studentů. Ale teď se tam najednou sešlo pět ročníků velmi různého složení. Za prvé tam byli někteří studenti, kteří už začali studovat před válkou. Pak tam byli studenti, kteří měli vystudovanou průmyslovku a byli různě zaměstnaní a už měli delší praxi v oboru. Potom čerství lidé z gymnázia po maturitě, to byla generace kolem Rullera a to byl ten nejmladší ročník. A taky tam byli lidé, kteří byli partyzány. Dneska je těžké si představit Zouнка nebo Chlupa jako partyzány. Ale oni skutečně byli partyzány na Českomoravské vrchovině a už tehdy byli ve straně. Já jsem zase již tenkrát věděl docela přesně, co strana je. Jednak jsem samozřejmě četl knížky, třeba Gida. Ale hlavně jsem v Norsku poznal, že něco nehraje. Blízko nás byl lágr se sovětskými zajatci. My jsme jim byli ochotní sehnat chleba, ale oni o to vůbec nestáli, utíkali. Byli velice zubožení. Třeba anglický, americký, polský zajatec v Německu takto vůbec nevypadal. Najednou jsem viděl, že to jsou lidé z jiné civilizace.

No ale zpět ke škole. Část profesorů měla těžkosti se svou prací během války. Například profesor Babánek projektoval kafilerii a bylo mu vyčítáno, že pracoval na velice podivné zakázce. Ale dopadlo to dobře, zůstal na škole. Od začátku se na ní začaly vytvářet vztahy. Před válkou existovaly samozřejmě studentské

spolky, ty fungovaly také hned po válce. Mezi spolky, které sice nebyly politické, ale přesto se v nich formovaly už před válkou strany, byla například instituce, která se jmenovala Kostufra, to je Komunistická studentská frakce. V ní byli někteří lidé, kteří potom se hráli úlohu v roce 1948.

Po roce 1945 se to tedy moc nelišilo od předválečné doby. Tři roky po válce se také ještě dalo cestovat, i když Evropa byla rozbitá. Praktický příklad těch let: spolužák Máčel si v té době vzal holandskou manželku. Bylo to dáno i tím, že jeho maminka byla Rakušanka a tatínek český rakousko-uherský námořník. Máčel byl tedy dvoujazyčný, u nich doma se mluvilo německy a česky. Na škole ale byl následek války patrný, například že na teoretické předměty bylo v aule 400 nebo ještě víc posluchačů. Výuka tedy byla dost velkorysá. Také jsme měli určité úlevy, například některé věci jsme nemuseli absolvovat. To bylo dáno dekretem, člověk to měl napsané v indexu.

Já jsem v prvním ročníku patřil k těm nejstarším. Bylo mně už 24 a byl jsem tak o pět let starší než ostatní. Jinak ke studiu přistupoval člověk, který přišel z gymnázia, a jinak člověk, který měl za sebou pět let života v trochu jiném prostředí a s jinými zkušenostmi. Ale přesto se musely odstudovat také teoretické předměty. Například tam byly základy práva veřejného a soukromého, to učil bývalý pan starosta Spazier. Pak bylo národní hospodářství, dějiny architektury, ty učil pan profesor Babánek. Ten byl pro mne známá osoba, protože bydlel kousek od nás, podobně jako pan profesor Syřiště. Všechny zkoušky v té době se dělaly ústně a zkoušel přímo profesor. Tehdy se za zkoušky platilo, ale někteří profesoři přimhouřili oko. Ne vše člověk musel umět perfektně, ale musel prokázat jisté znalosti. To, co jsem uváděl, byly vesměs přednášky po dvou hodinách týdně. Ale například u stavební mechaniky už bylo i cvičení. To byl první ročník 1945–1946.

A jaký byl tehdy administrativní aparát školy?

Děkanát obvykle sestával z jednoho děkana a dvou sekretářek, to bylo vše. Ti byli u rektorátu na technice a teprve později, po roce 1948, to bylo už mimo rektorát, většinou u toho profesora, který byl děkanem. Když byl děkanem třeba Kroha, tak to bylo u Krohy,

a když byl děkanem Fuchs, tak to bylo u Fuchse. Hodně lidí bylo tehdy propuštěno z armády. Také pan Velčovský, který byl tajemníkem. To byla oficiální osobnost a známá osoba na škole. Je zajímavé, že to dokázal vést jeden člověk. Dneska je tam na to složitý aparát.

Ale ještě ke studiu: Ve školním roce 1946–1947 již byla architektura a tu učil Babánek. Začínalo se třeba s axonometrií vlastního bytu, tedy od jednoduchých věcí, třeba také, jako je plot. Pak bylo figurální kreslení, ateliér v té době byl nahoře pod střechou na Veveří. Učil tam profesor Hlavica a asistentem byl pozdější profesor Doubrava. To byl výborný kreslíř z mladší generace vedle Miléna, který učil na pedagogické fakultě. Takže figurální kreslení a krajinářství: kreslila se hlava, kreslilo se zátiší, chodilo se dokonce ven, kreslilo se Brno. Potom stavby železné a betonové, to učil profesor Hruban, a stavební mechanika, to učil Záruba. Pak tam bylo ornamentální kreslení, které učil Kurial.

Jaký obsah předmětu si lze představit pod názvem ornamentální kreslení?

To byl původně Králíkův předmět. Tam se učily slohy a kreslily se detaily. Jmenoval se tak ještě z dřívější doby, kdy ornament se učil jako předmět. Profesor Kurial zaměřoval za války takzvané lidovky. Za nás už se u Kuriala dělaly hlavně lidovky. Museli jsme jít do terénu, obvykle o prázdninách, a zaměřovat v měřítku 1:25. To mělo velký význam, protože jste se naučil vyměřovat. Ale hlavně jste se tam naučil konstrukci těch staveb. Jeden rok jsem dělal lidovky na Českomoravské vysočině a jeden rok na Slovensku. Na Slovensku to byla spíše hliněná stavba a na Vysočině dřevěná.

Rok 1947–1948 už byl velice zajímavý. V zimním semestru to ještě nebyl žádný problém. Tam byly pozemní stavby. Ty už učil Kopřiva, který přišel po Syříštěm. A dále architektura 1B, to učil Krejcar. Dvojku učil také Krejcar. Jenomže je tady potom změna. V zimním semestru Krejcar a v letním už to zkoušel Rozehnal, protože Krejcar odešel do Francie. On věděl, o co tu jde. Protože ke mně měl velice dobrý vztah, tak si vzpomínám na dobu, kdy mne přemlouval, abych odešel. Věděl, jak to tady dopadne, měl svou zkušenost z Ruska, kde už byl před válkou. A jeho paní byla Ruska.¹

Krejcar a Rozehnal se znali?

Ano, velice dobře. To byla ještě předválečná přátelství. To se třeba týká i Víška, který byl pozván přednášet na techniku do Prahy a Rozehnal ho chtěl získat do Brna. Ale proti tomu byl zřejmě Kroha, který asi Víška neměl dvakrát rád. V té době ještě Rozehnal velice rád jezdil do Prahy. Ale potom došlo ke změně na ministerstvu zdravotnictví, kde se už Rozehnalovi nepřálo tak jako před rokem 1948. Pak už do Prahy rád nejezdil.

Kdy jste se vlastně poprvé setkal s profesorem Rozehnalem?

S panem profesorem Rozehnalem jsem přišel do styku poprvé v prvním semestru studijního roku 1946–1947. Profesorem byl jmenován dekretem prezidenta Edvarda Beneše v roce 1945. Převzal ústav po profesoru Fischerovi, který už neučil, protože byl v důchodu. Oni totiž staří profesori z techniky byli roce 1939 vesměs dáni do důchodu. Škola byla sice zavřená, ale ústavy na Veveří byly zařízeny a fungovaly přes válku. Nemusely se tedy upravovat. Každý ústav měl svou učebnu, rýsovnu a sbírky. To je dost důležité – třeba u profesora Syříštěho byly velké sbírky krovů. Každý ústav měl také svou knihovnu, kde byl velice bohatý materiál. Já jsem znal dobře knihovnu u Rozehнала, tam byly věci ještě z německé techniky, například celé ročníky mnoha časopisů. V nich jste mohl studovat celý vývoj architektury od 19. století. Všechny teoretické předměty se přednášely na Veveří. Chodilo se do auly,



Léčebný ústav Dům útěchy v Brně, 1931–33, operační sál, foto De Sandalo.



Okresní nemocnice v Novém Městě na Moravě, 1937–41, operační sál.

poněvadž posluchačů, jak jsem již říkal, bylo dohromady třeba 400. Ale už tehdy – to se zachovalo ještě z doby před válkou – byla skripta. A když jste se zapísali, tak už pro každý rok byl program, ve kterém byl seznam profesorů i seznam látky, která se vyučovala. A byly tam i osnovy předmětů, takže jste věděl, jaké máte úkoly. Ovšem protože na techniku na Veveří nebylo možné celou školu umístit, byl ústav pana profesora Rozehnalova nově zřízen v budově německé techniky na Joštově 10. Ta byla postavena na začátku 20. století a byla velice dobře vybavena. Pan profesor měl svou vlastní místnost. Pak tam byla místnost odborných asistentů, kterých v té době ovšem bylo málo. Na teoretických ústavech byli staří asistenti, ale na architektuře takových moc nebylo. Takže tam byli vesměs čerství absolventi z ročníků 45, 46 a 47. V té době byl asistentem architekt Pruša. Potom tam byl Špaček, který později byl po Čtvrtníčkovi ředitelem Stavoprojektu v Ostravě, a ještě Orálek. To byl v podstatě personál ústavu. Mimoto tam byl sluha a uklízečka, ti měli zase zvláštní místnost, a byla tam rýsovací. Přednáškové sály byly společné. Ten ústav se jmenoval Ústav pro stavby užitkové – pozemní stavby k účelům speciálním. Co se týkalo přednášek, prakticky to byl Neufert² a to se také zkoušelo. Pan profesor měl velice zajímavé přednášky, protože výklad dokládal příklady ze své praxe. Měl tenkrát už postavenou celou řadu nemocnic.

Ten ústav se poprvé stěhoval v roce 1950. Tehdy vznikla vojenská akademie a vlastně byla zrušena stará technika. My jsme se stěhovali z Joštovy na právnickou fakultu, která tehdy byla jako odporující principům socialismu zrušena, kde jsme pobývali asi tak dva roky. Pak byla budova právnické fakulty opět zabrána vojenskou akademií, a tak jsme se stěhovali na Rybářskou ulici do budovy, která zase původně patřila německé technice. Tam měli ateliéry Makovský, Doubra, měli jsme tam ateliér my a ještě tam byl pan Cipr, který tam měl fotolaboratoř. Tehdy se totiž vyučovalo jako nepovinný předmět fotografování. To bylo velice příjemné místo. Jednak jsme tam měli styk s kumštem, jednak to bylo odlehlé. Byla to taková republika sama pro sebe, kde jsme prožívali padesátá léta.

Studenti měli Rozehnalova velice rádi. Zdá se, že to byl tehdy nejoblíbenější učitel na škole. Proč?

On byl velice klidné povahy a raději pochválil. Třeba při korekcích: to korigoval profesor a s ním chodil asistent. A on spíš na tom, co jste dělal, hledal dobré věci a řekněme na okraj potom kritizoval. Nedělal to nikdy obráceně. Čili ten asistent si obvykle zapsal něco kladného. Například v těchto poválečných ročnících bylo dívek ještě málo. Daly by se spočítat na prstech jedné ruky. A jedné, když viděl, že to není moc dobré, tak povídá: „Máte krásně napnutý papír.“

Na stěnách jsme měli jeho výkresy. Podle toho se dalo orientovat, co a jak dělat. Začínalo se od těch nejjednodušších věcí – řekněme malá venkovská pošta nebo malá škola. V dalších zadáních se už přešlo na větší stavby.

Jak vlastně Rozehnal vystupoval, jaký měl vzhled?

Byl vždy perfektně oblečený. Měl vždy šité šaty a klobouk – takový černý kastrolek jako Wright. Samozřejmě nosil kožené rukavice, bílé jelenice, když řídil auto. Nemusel tu eleganci předstírat, protože byl elegantní. To hodně lidí neumělo. A hodně lidí mu závidělo. Fakt je, že jsme věděli, že z těch lidí, co učí, je nejbohatší. Protože akce, které dělal, to byly vesměs zemí nebo městem zadávané zakázky. A u takových nebyly nikdy pro projektanta finanční problémy. A taky jeho partneři byli na tom líp se vzděláním než dnes. Proto-

že tehdejší úředníci, třeba na ministerstvu, měli vyšší vzdělání a praxi. Taký na ty stavby chodili, kontrolovali. Za protektorátu a ještě před ním, ve starém státě, by si nikdo nedovolil udělat nabídky, jako se teď dělají, které jsou předraženy. Tehdy to nebylo možné, na úřadech byli lidé, kteří uměli a věděli. I poválečná doba udržovala určitý rozpočtový standard, takže se vědělo, co ty věci můžou stát. Tak i podstata poválečné školy byla přenesena z doby před válkou, protože i noví profesori měli zase své profesory, kteří byli na vysoké úrovni a byli pro ně vzory. Takže věděli, co mají učit a jak to mají dělat. My jsme k nim vzhlíželi s úctou. Pro nás to byli lidi, kteří za sebou měli práci, kterou jsme znali. Ať už se jednalo o Fuchse, Krejcaru, Rozehnalu. Ten měl takovou obzvlášť úměrnou povahu. A ta uměřenost byla i v celém jeho jednání i navrhování. On nikdy nepřišel s nějakým výkřikem, ale vždy to mělo svou úroveň. Když vezmete jeho stavby od začátku do konce, tak mají pořád stejnou kvalitu.

Myslím, že pan profesor Rozehnal byl taky věřící člověk. To bylo poznat. V Letovicích během svého studia opravoval fresky v kostelích. Nikdy o tom nehovořil, ale myslím, že k tomu měl vztah. A hodně lékařů, se kterými spolupracoval, bylo taky věřících.

Pro své studenty prý i organizoval exkurze...

Pan profesor byl na tom tak dobře, že nám mohl zaplatit autobus, a jeli jsme na jeho nemocnici. Potom nás prováděl, takže jako studenti jsme přímo viděli, jak se ty věci dělají. Taký jsme jeli třeba do Prahy. Měl velmi dobré vztahy s Prahou i před válkou. S panem profesorem Rozehnalem jsme také navštívili Pražský hrad, kde nás prováděl prof. Janák. Tehdy mu bylo 65 let, byl hradním architektem a dělal románskou část hradu. Bylo to zajímavé, že jsme se jako studenti mohli dostat k takovýmto lidem, kteří k nám přistupovali velmi přátelsky. Na konci prohlídky nás pozval na párek do Vikárky a byl ochoten odpovídat na otázky. Mimochodem bych řekl, že pan profesor Janák měl k Rozehnalovi krásný vztah. Hodně toho pocházelo z toho, že ve vile v Květné ulici, kde pan profesor bydlel, se scházeli hudebníci. On měl dobrý vztah k muzice, a tak u něj byly koncerty. Přicházeli tam lidé, jako byl Josef Páleníček, Rafael Jeroným Kubelík, Alexan-

dr Plocek, Miloš Sádlo, a hráli. Také tam byl třeba dirigent Bohumír Liška a Soňa Červená. Ne že by tam někoho z nás zval, ale vím, že tam byli, protože potom se ti lidé někdy objevili na ústavu. Mám dojem, že měl dobrý hudební sluch. Vše kolem něj opěvovalo. Je fakt, že existovala určitá závist kolegů mimo školu. Možná si řada jiných lidí přála být na škole. Já mám dojem, že ten první výběr – koho na školu pozvat – záležel hodně na Krohovi, protože jistě v roce 1945 hrál ve městě dost významnou roli. Byl senior, ale zajímavé je, že si nepřipustil ty mládence z Kostufry. Tam byli Alexa, Meduna, Škarda... To byli lidé, kteří si možná o sobě mysleli, že by byli lepší, nebo nechápali, proč zrovna oni ne.

Proč byl tehdy profesorem jmenován také Kurial, který za sebou de facto neměl jedinou samostatnou stavbu?

Mám dojem, že to mělo souvislost s Krohou a že to byl jeden z těch lidí, kteří byli v Kostuffe. Tohle je ovšem těžká věc k povídání, člověk by nerad mluvil špatně o lidech, kteří jsou mrtví. Mám ale pocit, že komunisté do roku 1948 nechali do většiny stran a organizací infiltrovat svoje lidi. Například hlavním Benešovým problémem byl Fierlinger. To se projevilo až v roce 1948, že mnoho lidí, o kterých jste to nevěděl, byli v organizacích nasazení komunisty. Ti toho tehdy využili a vzniklo z toho zvláštní překvapení. Mám dojem, že Kurial byl jeden z těchto typů. Mezi úřady byl



Chirurgický pavilon Okresní nemocnice v Kroměříži, 1938–48, operační sál.

velmi oblíbený. Ovšem také lidé, kteří u něho studovali, třeba Velek nebo Spurný, ho měli velice rádi. Kurial spolupracoval s řadou lidí a také s Rozehnalem, jak by se dalo poznat na některých projektech z válečné doby. Přijde mi, že některá zeleň u Rozehнала je dělaná jeho rukou. Byly to nemocniční stavby, které i Němci potřebovali. Dneska se to už dá těžko zrekonstruovat, ale před rokem 1948 spolu dobře vycházeli a byl to kolegiální vztah. Kurial byl ovšem úplně jiná povaha a také jinak zaměřená. Sice měl práci, ale neměl takovou kancelář jako Rozehnal. Myslím, že vůči němu trpěl komplexem méněcennosti.

Pracovali v těch třech poválečných letech studenti u svých učitelů? Měl profesor jednu kancelář na škole a druhou kancelář vlastní?

Ne, ten můj případ, že jsem u něj studoval i dělal v kanceláři, byl dost výjimečný. To spíš asistenti dělali výpočty na statice. Profesor měl zakázku a oni u něj dělali.

Kdo z vašeho ročníku pro Rozehнала i pracoval?

Ze spolužáků, kteří byli zaměstnáni na jeho projektech, to byli Ruller, Řihák, Gilwann, Veselý, Drahoš, Kelbrel, Ustohal, Štván. On si vždycky vážil svých žáků a ti si zase vážili jeho.

Když jsme tam dělali, tak pan profesor začal na Dětské nemocnici a dělal už nemocnici klinickou. V té době měl ze zdravotnických staveb za sebou Dům útěchy. Ten dělal s profesorem Fischerem, ale nakonec ho dokončil de facto sám, protože profesor Fischer byl ročník 1870. Potom měl rozdělané nebo už postavené nemocnice v Novém Městě, Třebíči, Kroměříži, Hodoníně.³ Práce profesora Rozehнала byly už venku určitému okruhu známy. Ještě před válkou už byl v CIAM.⁴ A v roce 1947 byl kongres CIAM v Anglii. Zúčastnili se ho tehdy Fuchs, Kalivoda, Hruška a Rozehnalovy práce tam byly publikované. A taky byly publikovány v časopisech, myslím, že v *Architecture Review*. My jsme tehdy měli k dispozici spoustu současné literatury. Nebylo tak nákladné, abych jako stu-



V ateliéru nad vítězným návrhem klinické nemocnice v Bratislavě se svými žáky: Jiří Drahoš, Vladimír Ustohal, Jaromír Sirotek, Zdeněk Řihák, stojící Josef Kelbler, Ivan Ruller a Miroslav Orálek. Ústav užitečných staveb odboru architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. Edvarda Beneše v Brně na Benešově (dnes Joštově) třídě 10, 1949, foto Miroslav Gilwann.

dent neměl předplacené třeba tři, čtyři časopisy: *Work*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Baumeister*, *Domus*, *Architectur-re Review*.

V těch prvních letech, co jsem u něj dělal, bylo důležité datum červenec 1947. Tehdy byl odmítnut Marshallův plán a to bylo mezní datum mezi tím, co bylo předtím a co bylo pak. Tehdy ne všem bylo jasné, že už jsme v ruské sféře. To odmítnutí potvrzovalo rozdělení Evropy z roku 1945. Tehdy si ovšem nikdo neuvědomoval, že tady zůstali ruští poradci. Že znali přesně vojenskou problematiku našeho státu, a že tedy odmítnutím Marshallova plánu jsme i v hospodářském vztahu definitivně vázáni na Rusy. Již od té doby vše začala ovlivňovat politika. Byly sice základní strany, ale ty už tehdy patřily do Národní fronty, a musely tedy jednat pohromadě. Ovšem komunistická strana – a to se ukázalo až v roce 1948 – měla velice dobré informátory i v těch ostatních stranách a to pak vedlo k celému problému roku 1948, kdy se to rozhodlo. Od té doby už vše vypadalo docela jinak.

Nakolik tehdy byla naše architektura známa ve světě?

Já si třeba pamatuji, že se tehdy Angličani jeli podívat na Bílou labuť v Praze. Ještě totiž neznali takový způsob stavění. Anebo jsme rýsovali u Rozehnalů, to se zrovna dělala fakultní nemocnice, a přijel sem Angličan, který se jmenoval David Freeman a studoval v Londýně na AA.⁵ On přijel ke Krejcarovi, přišel na školu a zjistil, že Krejcar je pryč. To bylo o prázdninách. Tak jsme mu řekli, že když není Krejcar, může dělat s námi u Rozehnalů, kde jsme jako studenti pracovali. On tady byl dva měsíce a bydlel dokonce u nás. Prakticky jsme doma mluvili anglicky. Tehdy už jsem byl ženatý. Vzpomínám si na rozdílnou situaci Československa a Anglie: babička se ho ptala, kolik chce vajíček ke snídani. Tato otázka u nich neexistovala, u nich bylo samozřejmostí jedno vajíčko. Jeho tatínek byl myslím poslanec. Možná sem byl poslán, aby věděl, co se tady děje. Tehdy to ještě nebyl problém, že byl Angličan. O těch prázdninách se to tak ještě nebralo. To je taková zajímavá věc, že je třeba Únor 1948 a že to všechno nevypadá tak dramaticky, ale za dva roky už všichni poznají, že to není až tak jednoduché. Totéž platí pro rok 1945. To si taky nikdo neuvědo-

mil, že jsme vlastně okupováni. Všichni jsme považovali Rusy za osvoboditele. Ono ovšem něco jiného byli Rusové v Praze a něco jiného v Brně. Tady to osvobozoval ukrajinský front, a to byli lidé z Arábie, Rumunska, kdežto Prahu osvobozovala elita. Třeba bratr mé manželky byl v Praze a ten nebyl schopný pochopit, co se tady ten týden dělo: že ženy byly schovávány ve sklepech, kdežto tam se vítalo.

Ale v srpnu 1947 tady byl světový festival mládeže a byla tu spousta cizinců. A ještě v roce 1948 byl zájem cizích studentů o naši architekturu a studium. A tak se tu objevovali. Jako třeba onen Freeman, který přijel za Krejcarem. Krejcar ovšem už v roce 1948 odešel do Paříže a potom ještě chvíli učil na AA v Londýně, kde pak zemřel. Protože jsem v té době s Freemanem byl ještě v písemném kontaktu, věděl jsem, že se mu nedařilo dobře. Bylo to pochopitelné, protože tam jste si nemohl zařídit kancelář. Mohl jste dělat jenom s někým. To byl i případ Wiesnera, který tam už byl. Toho já jsem už osobně nepoznal. Ale poznal jsem Eislera. Náš vztah byl založen na tom, že byl v Norsku v internačním táboře. Vykládal, jak byl z Norska deportován do Německa do koncentračního tábora. A tam díky tomu, že rozuměl zahradám, byl zaměstnaný u velitele tábora a dělal zahradnické práce. Po válce se vracel přes Německo a viděl tam některé ty krásné parky. Po návratu se věnoval víceméně zahradám. K Rozehnalovi měl dobrý vztah, protože dělal většinu zahrad u jeho nemocnic. Eisler se znal s řadou zámeckých zahradníků, a tak od nich věděl přesně, co kde může být, a dovedl tyto věci používat. Jeho zahrada,⁶ to bylo dílo, které mělo fantastický vzhled a přitom šlo udržovat. Dovedl udělat nejenom zahradu podle formy, ale i podle vůně. Když se šlo k Eislerům do domu, tak se přešlo před domem a vcházelo se z boku. A přede dveřmi byla třeba žlutá růže, která nádherně voněla, a při příchodu jste se musel sehnout před borovicí, před ní byla louka a na louce chodila laňka. To všechno je bohužel pryč.

Pracoval jste i v soukromé kanceláři profesora Rozehnalů. Kdo v ní byl dále zaměstnaný?

Já jsem byl od července 1948 do června 1950 zaměstnaný přímo u něj v kanceláři. Ta kancelář byla v domě

na rohu Masarykovy a Panské ve čtvrtém nebo pátém patře – to už si přesně nepamatuji. Taký tam měl kancelář architekt Tymich a malířský ateliér tam měl pan Kadula. S tím on byl ve styku.

Složení kanceláře bylo následující: Sekretářka byla paní Marková. Ta přišla z národního výboru, kde měla malér, že v roce 1948 na psacím stroji překlepala básničku na Gottwalda. Oni na to přišli a byla odsouzena ke dvěma měsícům. Pan profesor ji vzal do kanceláře. To byla sekretářka starého typu, když jste jí diktoval, tak psala přímo. A mohl jste také diktovat německy, bylo to bezchybné. Dále tam byl pan stavitel Gajdošík a pan stavitel Hynčica. To byl základ. Pan stavitel Gajdošík řídil kancelář, a to nejenom po odborné stránce. Jako konstruktéři pracovali Tomáš Chlubný a Oldřich Prnka. Rozpočtářem byl pan Bárta a detaily dělal Tomáš Bláha. To byli přímo zaměstnanci, kteří tam pracovali. Profesor Cigánek dělal statiku pro většinu Rozehnalových staveb. Tehdy učil na průmyslovce. A profese dělali dodavatelé. Byli to lidé ze závodu, kteří prodávali a zařizovali ty věci. Málokdy se stalo, že by docházelo k rozporům.

Zákonodárství ve stavebnictví tehdy bylo ovšem podstatně jednodušší. Stavební zákon z té doby, to bylo možná pět listů. Vše se dělalo ve stovkách, muselo se dokonce malovat na plátno, které se zachovávalo pro archiv. Takže z těch stovek se stavělo. Rozdíl oproti dnešku ve stavění je takový jako v projektování. Já jsem začínal s tužkou, ještě u Víška jsem ořezával tužky na strojku, a dokonce ve Švédsku měli tehdy ještě malého chlapce, který ořezával tužky. Když jsme měli spočítat oslunění projektu, tak to byla záležitost na dva tři dny. Dnes na to je počítačový program. Zadáám data a za chvíli mám velice přesně spočítané poměry oslunění. Je tedy velmi těžké se přenést do tehdejší doby. Ale tím srovnáním dobových poměrů uvidíme základní přínos profesora Rozehнала. Když začínal, tak byla v Brně nemocnice U svaté Anny z druhé půle 19. století. Tam byl pokoj se šestnácti lůžky, kdežto Rozehnal začal na třech lůžkách. Čili uvedl úplně jiný standard. Tehdy ovšem také medicína ještě nebyla zdaleka na dnešní úrovni. Málo lidí si uvědomuje ten obrovský rozdíl, který za těch šedesát let nastal. Zubař ještě šlapal na vrtačku. Pan doktor, ke kterému jsem jako

dítě chodil, dělal laboratorní věci sám. Tedy to, co se dnes posílá do laboratoří a tam se dělá na přístrojích, to tehdy dělal jeden člověk. Tak i nemocnice se velmi změnila. Uvědomte si třeba jenom to, že když dělal pan profesor Rozehnal Dům útěchy, tak rentgen byla místnost a vedle ní byla další stejně tak velká, ve které stála ta mašina. Dneska to je celý v malém kufříku. To jsou změny, na kterých se Rozehnal podílel zásadním způsobem. Zdravotnickým stavbám dal úplně jiný ráz. Tehdy už fungovaly jím za války postavené nemocnice. Čili lidé to mohli vidět a lékaři také mohli v té krátké době mezi lety 1945–1948 jezdit ven a vidět i nejlepší zahraniční nemocnice, třeba ve Švýcarsku. Tehdy ještě Svatá Anna, to byly tmavé místnosti. A operační sály byly velmi jednoduché. My jsme v té době začali přemýšlet, co by se se Svatou Annou dalo dělat, a ono to udělaný není dodneška.

Rozehнала je tedy třeba posuzovat z hlediska, co mohl dělat a co udělal. A to byl velký skok. Například Dětskou nemocnici můžete dodnes užívat. On s těmi změnami v medicíně počítal. V projektu byla vždy celá řada místností jako rezerva do budoucna. Bylo tam napsáno denní pobyt nebo tak. A pan profesor říkal: „Až bude něco nového, tak oni si to tady z toho udělají, necháme jim tu ty možnosti.“ Ovšem ani on tehdy netušil, kolik bude potřeba proudu, kolik bude potřeba kabelů a spousty jiných věcí... Mnoho přístrojů tehdy nebylo a to samozřejmě velmi ovlivňuje stavbu a provoz nemocnice. On například viděl moderní nemocnici postavenou Američany v Nantes⁷ nebo měl k dispozici třeba kliniku bratří Mayových v Americe⁸. To byla první klinika, kde byly všechny jednotlivé obory pohromadě. On při našich možnostech ale dovedl udělat takové nemocnice, jako bylo třeba už za války Nové Město. Ale hlavně pro něj byla zásadní brněnská nemocnice. Výhoda byla, že znal lékaře jako své vrstevníky. Oni se daleko víc stýkali, to už dneska takový vztah není. Ti lidé měli podobné zájmy i v oblasti kultury. Nevím jak dnes, ale mám pocit, že moc architektů neuvidíte na koncertech. Jednak nemají čas, ale nemají ani ten přímý zájem. Kdežto to tihle lidi měli. Četli stejné knížky, chodili do stejných divadel – ta úroveň byla. Ti lidi si rozuměli. Mám pocit, že dnes dochází k tomu, že si přesně nerozumí, že na každé straně



Okresní nemocnice v Kyjově, 1938–48, operační sál.

je člověk s jinými zájmy a vše řídí někdo, kdo o věci vůbec nemá představu. Takže pan profesor Rozehnal vždy velice pečlivě projednával provozní věci nejenom s lékaři, ale taky se sestrami, poněvadž úklid je také důležitý. Co bylo zajímavé: dovedl dělat velice dobré hospodářské stavby. Všimněte si, jakou jim v projektech věnoval péči. A jsou velmi moderní, poněvadž zase dělal s lidmi, kteří ty věci dodávali. Dělal vždycky – všimněte si – vzdušné baráky. Klasický případ je Dětská nemocnice, ale i všechny ostatní nemocnice, jako například Kyjov, tyto momenty mají. Jenže přišel rok 1948. A hned se sešli architekti v Luhačovicích⁹ a diskutovalo se, co bude dál. Tehdy už ovšem byly skupiny, které si představovaly zestátnění projektových podniků. Do té doby to byly kanceláře, neříkalo se tomu ani ateliéry. Byla určitá skupina architektů, zejména Janů, Vozenílek, kteří už tehdy uvažovali o tom, že by bylo dobré to zestátnit všechno, a k tomu taky fakticky došlo. Když se mluví o Benešových dekretech, tak každý vidí třeba vyhnání Němců nebo zabránění majetku šlechtě. Ale těmi dekrety byly zestátněny všechny podniky. A v roce 1948 už se mluvilo o zestátnění podniků projekčních. Tedy ve skutečnosti drobných projekčních kanceláří. A tak vznikl Stavoprojekt. V něm dokonce ze začátku byli lidi jako třeba Kubové.¹⁰ Tam od pana profesora Rozehнала přešel taky napřed stavitel Hynčica, ale v roce 1950 přestala fungovat kancelář a přešla tam také.¹¹ Stala se z ní prakticky celá projekční skupina, co pracovala u Spurného. Ten byl přece

jenom pod jiným tlakem, byl pod jinými organizačními formami. A nemohl dost dobře dělat, řekněme, načerno Rozehнала. A taky už chtěl projektovat sám. Já jsem si to mohl dovolit, protože jsem byl na škole. A taky mně nevadilo, že dělám pro pana profesora a ne za sebe. V té době jsem neměl zájem na tom dělat bez pana profesora Rozehнала. Ale pro něho to bylo dost nepříjemné, poněvadž na tom dál dělali jeho lidé, ale názor na kliniku už byl docela jiný.

To mluvíte o bohunické nemocnici?

Ano. To byste musel mít a srovnávat plány profesora Rozehнала a Spurného ze Stavoprojektu, abyste viděl ty podstatné rozdíly. Je to pochopitelné, Spurný už dělal v jiné době, s jinými přístroji, s jinými lidmi, s jinými věcmi. Tehdy například předpisy byly takové, že na každou stavbu jste musel vyčlenit 5 % rozpočtu na uměleckou výzdobu, a to vedlo k velkým problémům, protože s tím se dalo hospodařit různě. Vznikly z toho potom všelijaké soudní spory.

A ještě jiné spory se dotkly i pana profesora Rozehнала. To bylo skutečně úmyslné. Řekl bych, že Kroha v tom hrál úlohu tím, že mlčel, nehlásil se k tomu a postrčil Alexu a Škardu, kteří proti Rozehnalovi svědčili. Byl to problém na celé škole, poněvadž se to týkalo rektorátu. Tam se nějak přišlo při kontrole na to, že daně některých učitelů jsou špatně vypočtené. Profesor Rozehnal, ale třeba i Fuchs a řada dalších nemuseli jako učitelé zdaňovat určité věci. Šlo finančně oproti dnešní době o zanedbatelné částky. Oni vydělali jenom na tom, že například na architektonické návrhy byl nižší daňový odvod. To se prošetřovalo na celé škole, ten problém byl rozsáhlý.¹² Dotkl se řady ústavů, které něco dělaly. Kdybyste viděl plány, které byly předmětem sporu, tak samozřejmě v té době šlo třeba o adaptace rentgenů ke Svaté Anně nebo o adaptace malého ústavu národního zdraví a tak. Čili to nebyla žádná velká díla, ale rozhodně to dělal profesor, který věděl, co činí. A byl by vidět rozdíl, kdyby to dělal někdo jiný. Ti hoši klidně mohli bez uzardění říct, že to prostě nejsou žádné zvláštní zakázky. Místo toho ale u soudu prohlásili, že to nemá žádnou architektonickou úroveň.

Bylo to tak, že pan profesor za to dostal zaplacené, a z toho platil lidi, kteří mu dělali profese, rozpočty

atd. Já jsem mu nakreslil plány. Pro mě to nic nebylo, já jsem byl zaměstnaný na škole. Ale třeba Bártovi a dalším se muselo platit. Oni nás zvali na výslechy, to nebylo nic milého, to s vámi jednali lidé, kteří neměli o projektování žádnou představu. A byli asistenti, kteří na to tvrdě doplatili. Třeba Weingart, který byl na státi, ten seděl asi čtyři roky.¹³

Pan profesor byl v té době dlouze nemocný. Myslím, že měl známé doktory, takže ho tam dlouho nemohli poslat. Když ho tam dostali, byl tam víceméně dva roky – odsouzený byl na čtyři. I když se povídá, že tam seděl s jinýma fajn lidma, tak kriminál je kriminál. Mluvil jsem s ním, když se vrátil, a on mi řekl: „Viš, nestálo to za to.“ Byl přesvědčený, že Kroha se staví proti němu. Venku už čekali na jeho místo lidi, změnila se celá škola. Fakt je, že učitelé, kteří přišli na místa těch vyhozených v roce 1958, už nebyli takovým přínosem. Ne že by byli špatní. Ale když srovnám třeba Škardu a Rozehnal – Škarda stavěl na Lenince správní budovu železnic.¹⁴ To architektovi jistě stačí pro srovnání.

Všechno to začalo rokem 1948, tehdy byla taková asistentokracie a studentokracie. A začal do toho mluvit kdekdo. Jednak byl akční výbor – prověrky nakonec na škole ještě dopadly dobře, poněvadž se jednalo řádově o deset vyhozených lidí. Kdežto na právnické fakultě to byla celá řada lidí, kterých se to dotklo. To bylo proto, že na architektuře byl Kroha a jemu záleželo na tom, že jeho fakulta, to jsou pokrokoví lidé. Potom přišly různé úvahy, jak to s tím zestátněným



Fakultní dětská nemocnice v Brně, 1947–54, operační sál, foto Jiří Cipr.

školstvím bude. Navrhli třeba, že budou trimestry. Malér také byl, že na ústavu byla paní posluhovačka, a ta druhý den seděla ve výboru, který mohl rozhodovat nejenom o osudu profesora, ale taky o osudu studentů. Uvědomte si, že třeba v roce 1948 to chodilo tak, že se začal přednášet marxismus-leninismus, a pak přišla schůze a studenti psali jeden na druhého posudky. Ne třeba zlé, ale mohly z toho vzniknout velmi nepříjemné věci. Můžu vám říct, že to nebyla snadná doba. Do toho přišli absolventi dělnických kurzů. To byla taky zajímavá věc. Žádný dělník by nešel na školu. Šlo o děti rodičů, co měli obchod, který jim znárodnili, a tatínka poslali do fabriky. Tím získal jeho syn dělnický původ, a tak do těch kurzů šel. Takže řada těch hochů, co přišla, prakticky nebyla dělníky. V té době například na krajském aparátu strany kulturu řídil dělník. Byl to dělník sociálnědemokratický, takže byl ještě docela slušný. Ale nerozuměl kultuře a dělal šéfa přes kulturu. A tam chodili kumštýři a žalovali na jiný kumštýře, že oni nejsou ti správní. Já jsem s tím člověkem přišel několikrát do styku a celkem byl ke mně vlídný. Říkal jsem mu: Prosím vás, přečtete si někdy aspoň Matějčkovy *Dějiny umění*. On odpověděl, že to od něj nemůžu čekat. Já jsem to chápal, ale nemohl jsem mu říct, že to tak nemůže dělat. On za to víceméně nemohl, oni ho tam dosadili. A z toho vznikla spousta malérů mezi malíři a sochaři kvůli honorářům. Taková byla situace.

Nakonec se dostali profesoři, třeba konkrétně pan profesor Rozehnal, pod tlak lidí z těchto kurzů, kteří věřili straně a vládě a byli velmi nevlídní. To byli hoši, kteří byli ochotni při zkoušce říct profesorovi: „Když mi to nepodepíšeš, tak vypadneš.“ A tito hoši byli potom ředitelé velkých projektových ústavů. To vše mělo okamžité dopady na lidi. Jednak na studenty, kteří měli tatínky, co tím byli najednou postiženi. Jiní byli zase vyneseni nahoru. To už si dneska nikdo nedovede představit, i když dnešní poměry taky nejsou nejsnadnější.

A Fuchs s Rozehnalem mohli v roce 1948 ještě na škole zůstat?

Poněvadž oni vstoupili do strany. Nejdříve byl nábor a pak byly prověrky. Tehdy z toho vystoupili a byli



Léčebný ústav Dům útěchy v Brně, 1931–33, spolupráce Vladimír Fischer, celkový pohled, foto De Sandalo.



Léčebný ústav Dům útěchy v Brně, 1931–33, čekárna pacientů, foto De Sandalo.



Okresní nemocnice v Novém Městě na Moravě, 1937–41, hlavní budova.



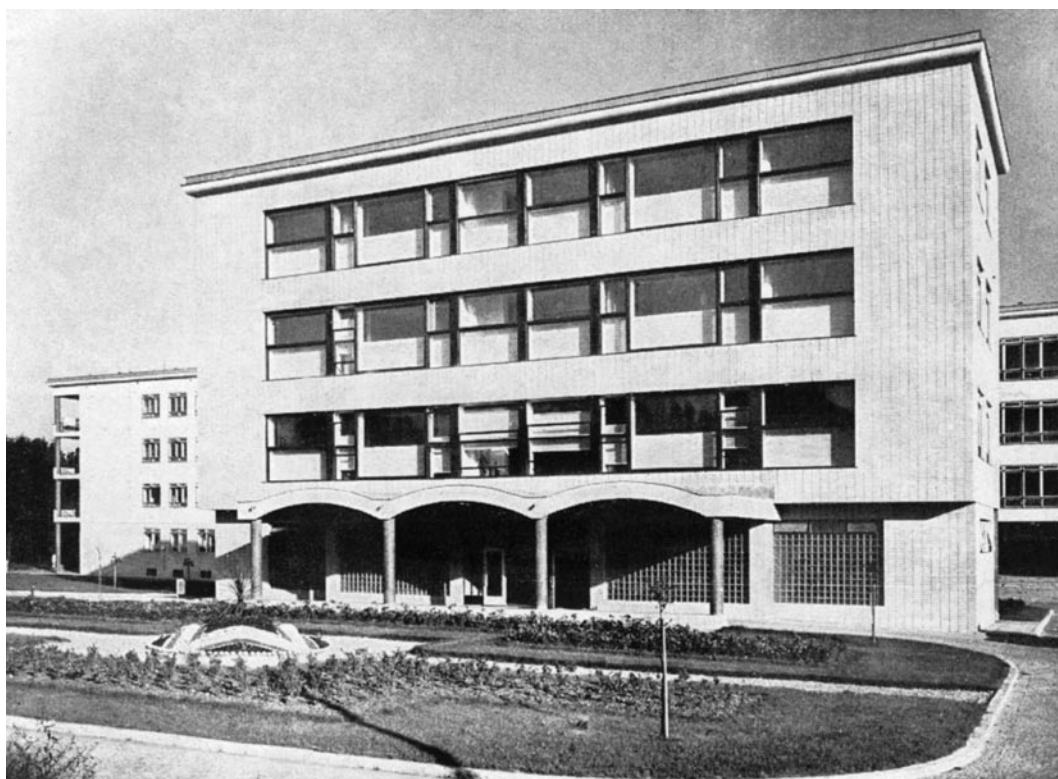
Okresní nemocnice v Novém Městě na Moravě, 1937–41, vstupní hala.



Okresní nemocnice v Třebíči, 1938–42, hospodářská budova.



Okresní nemocnice v Třebíči, 1938–42, hospodářská budova, jídelna lékařů.



Chirurgický pavilon Okresní nemocnice v Kroměříži, 1938–48, vstupní průčelí.



Chirurgický pavilon Okresní nemocnice v Kroměříži, 1938–48, prostor před vstupem do oddělení.



Okresní nemocnice v Kyjově, 1938–48, hlavní budova.



Okresní nemocnice v Kyjově, 1938–48, schodišťová hala gynekologického a dětského pavilonu.



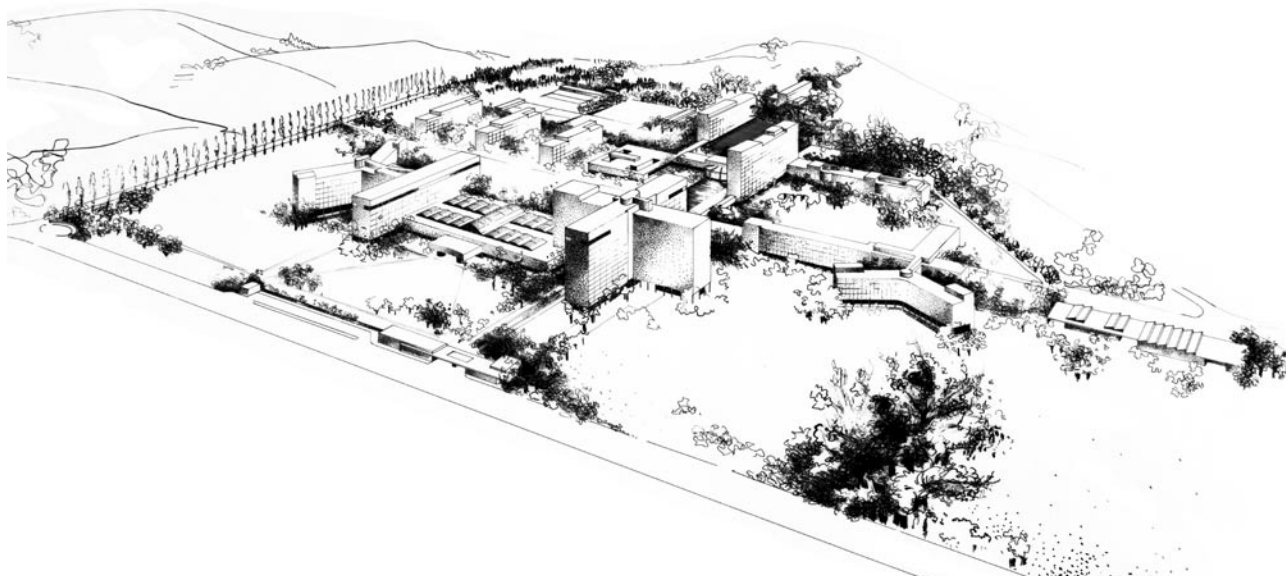
Fakultní dětská nemocnice v Brně, 1947–54, celkový pohled, foto Jiří Cipr.



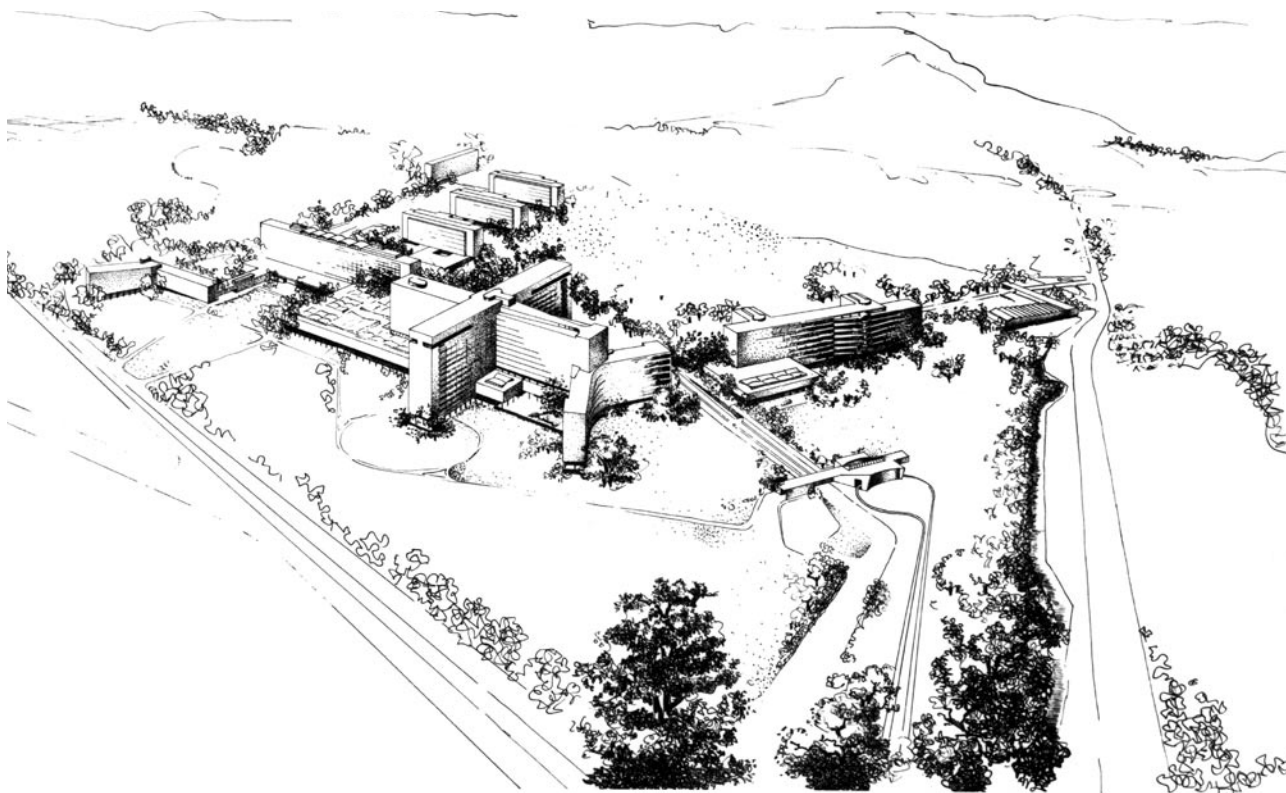
Fakultní dětská nemocnice v Brně, 1947–54, nádvoří s hlavním vstupem, foto Jiří Cipr.



Fakultní dětská nemocnice v Brně, 1947–54, vstupní hala, foro Jiří Cipr.



Druhý návrh Zemské klinické nemocnice v Brně-Bohunicích, 1948-49.



Soutěžní návrh na Klinickou nemocnici v Bratislavě, 1949.

rádi. Oni pořád neměli představu, že se to s tím zestatněním myslí vážně. Prostě oni neměli představu o Sovětském svazu. Vůbec nevěděli, o co vlastně jde. Protože takový Voskovec a Werich například, ti v člověku budili určité sympatie, hlavně sympatie k Sovětskému svazu. Málokdo si tedy uměl představit, že ti komunisti budou dělat věci, které potom dělali. Co pak přišlo, to nikdo nepředpokládal. Myslím si, že základní problémy byly v tom, že lidé si tehdy ještě opravdu věřili nebo si mohli věřit. Nenapadlo vás, že zítra bude člověk postavený do úplně jiné polohy. Pak byly najednou prověrky a lidé, kteří s vámi včera normálně hovořili, vás najednou prověřovali, jestli na škole můžete zůstat, nebo ne.

Uchoval si Rozehnal svou eleganci i během padesátých let? I její formální projevy?

To se neměnilo. Prostě on tomu vzdoroval. Ne úmyslně, ale prostě nebyl ochotný. Fuchs byl přece jenom spíš ochotný jednat, protože měl pocit, že by ho to mohlo zničit. Rozehnal si to neuvědomoval.

Cítil se být reprezentantem odporu vůči té barbarské době? Bral tak i svůj proces – že musí vydržet se svým názorem?

No určitě to tak bral. Ale možná ne jaksi zásadně. On totiž neměl na vybranou. Fakt je, že skutečně si to uvědomil, až když tam byl. Nenapadlo ho, že se mu to může někdy stát. Vezměte v potaz, že on opravdu v těch letech, do roku 1948, byl mezi těmi lidmi nejbohatší. Protože víte, jak vypadá veřejná zakázka, ta zaručuje daleko jistější příjmy. Ti ostatní to neměli vždycky tak jednoduché. Já si pamatuji, jak mně třeba Fuchs říkal: „Prosím vás, nikdy si nepůjčujte prachy.“ Poněvadž ten ještě po válce neměl splacený svůj dům a byl závislý na stavitelích. To Rozehnal nemusel říkat, pro něj v té době milion nebylo moc peněz – a milion bylo dost peněz na konci války. Ale on byl velkorysý. To z této garnitury byli všichni. Krejcar byl podobný typ...

Krátké životopisy zmíněných architektů a vysokoškolských pedagogů

Zdeněk Alexa (1911 Brno – 1972 Brno). Absolvent odboru architektury a pozemního stavitelství na České vysoké škole technické v Brně, na které od roku 1959 působil jako profesor katedry architektonické tvorby obytných a občanských staveb. V letech 1959–63 děkanem Fakulty architektury a pozemního stavitelství VUT v Brně. V období 1963–65 prorektorem VUT v Brně. Jeho nejvýznamnější realizací je nemocnice ve Vyškově (1943–1950), jejíž projekt mu přenechal Bedřich Rozehnal.

Bohumil Babánek (1896 Praha – 1963 Brno). V letech 1914–20 studoval odbor pozemního stavitelství České vysoké školy technické v Praze a souběžně dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Od roku 1936 mimořádným, v letech 1939(?)–49 řádným profesorem dějin architektury a kompozice na České vysoké škole technické v Brně. Ve studijním roce 1939–40 děkanem odboru architektury a pozemního stavitelství. Ze školy vyhozen v důsledku politických čistek po komunistickém puči v roce 1948.

Mojmír Cigánek (1906 Horní Štěpánov – 1976 Brno). Od roku 1954 docentem oboru betonové stavitelství, v letech 1961–74 profesorem oboru betonové a zděné konstrukce na Fakultě inženýrského stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně (později Fakulty stavební VUT).

Jiří Cipr (1915 Vídeň – ?). V letech 1946–78 vyučoval fotografii na všech fakultách VUT, kde od roku 1951 vedl Ústav technické fotografie, od roku 1956 odborným asistentem tamtéž.

Miloslav Čtvrtníček (1922 Brno – ?). V letech 1945–48 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně. Činný na Ostravsku, po komunistickém puči roku 1948 jako exponent diktatury proletariátu v projekční oblasti.

František Doubrava (1901 Litovel – 1975 Brno). V letech 1921–26 studoval malbu na Akademii výtvarných umění v Praze. Od roku 1931 vyučoval kreslení na České vysoké škole technické v Brně, na které byl od roku 1951 profesorem.

Jiří Drahoš (1923 Prostějov). V letech 1945–50 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně.

Otto Eisler (1893 Bystřice nad Pernštejnem – 1968 Brno). V letech 1910–22 studoval Německou vysokou školu technickou v Brně (patrně s přerušením kvůli vojenské službě 1915–18). Během studia praxe u Heinricha Tessenowa a Waltera Gropia(?). V letech 1930–39 komandistou ve stavební firmě bratrů Mořice a Arthura Eislerových. Po okupaci Československa v roce 1939 emigroval do Norska, kde byl po obsazení německou armádou při pokusu o ilegální přechod do Švédska postřelen. Vězněn v koncentračních táborech Osvětim a Buchenwald. V letech 1950–68(?) externím zaměstnancem Botanické zahrady Masarykovy univerzity v Brně.

Vladimír Fischer (1870 Fryšták – 1947 Brno). V letech 1887–93 studoval odbor inženýrského stavitelství Českého vysokého učení technického v Praze. Poté byl zaměstnán ve Vídni v kanceláři Emila von Förstera a dále Hermann Helmera a Ferdinanda Fellnera ml. V letech 1901–19 zaměstnán v technickém oddělení Moravského místodržitelství v Brně (1917 vrchní stavební komisař, 1919 stavební rada). V letech 1923–39 působil na České vysoké škole technické v Brně jako řádný profesor užitkových staveb. Rektorem byl v letech 1931–32, děkanem odboru architektury a pozemního stavitelství v letech 1924–25 a 1935–36. Po smrti MUDr. Bakeše byl předsedou spolku „Dům útechy“, dále členem Poradního regulačního sboru pro Velké Brno a mnoha akademických organizací.

Bohuslav Fuchs (1895 Všechnovice pod Hostýnem – 1972 Brno). V letech 1916–19 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze u J. Kotěry, v letech 1919–21 pracoval v Kotěrově ateliéru. V letech 1923–29 byl zaměstnán v architektonickém a regulačním oddělení Městského stavebního úřadu v Brně. V letech 1938–40 byl profesorem Školy umění ve Zlíně. Od roku 1945 mimořádným, v letech 1947–58 řádným profesorem stavby měst a plánování Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně, kde byl v letech 1948–49, 1951–52 a 1955–58 děkanem odboru, resp. Fakulty architektury a pozemního stavitelství. Roku 1958 po tzv. třídně-politických prověrkách ze školy vyhozen a ve vykonstruovaném procesu odsouzen ke dvěma letům vězení podmíněně. Roku 1968 rehabilitován a jmenován národním umělcem. Roku 1969 mu byla udělena cena Gottfrieda von Herdera. Členem řady organizací, např. SVU Mánes, architektonické sekce Levé Fronty, CIRPAC (Mezinárodní výbor pro realizaci soudobé architektury), dopisujícím členem RIBA (Královský institut britských architektů), stálým delegátem CIAM (Mezinárodní kongresy moderní architektury), čestný místopředsedou IFHP (Mezinárodní federace pro bydlení a stavbu měst).

Miroslav Gilwann (1924 Šenov – ?). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně. V období 1952–71 působil jako asistent na katedře pozemního stavitelství VUT, v roce 1955 založil Ústav průmyslových staveb tamtéž.

František Hlavica (1885 Vsetín – 1952 Vsetín). V letech 1902–07 studoval Akademii výtvarných umění v Praze. Za první světové války sloužil jako důstojník na ruské, rumunské a italské frontě. Od roku 1928 mimořádným, v letech 1935–50 řádným profesorem figurálního kreslení a krajinářství na České vysoké škole technické v Brně. Děkanem odboru architektury a pozemního stavitelství v letech 1931–32 a 1938–39.

Konrád Jaroslav Hruban (1893 Dubany na Moravě – 1977 Praha). Roku 1916 absolvoval odbor inženýrského stavitelství České vysoké školy technické v Praze, kde v roce 1921 získal titul doktor technických věd. Od roku 1937 mimořádným, od roku 1946 řádným profesorem železobetonových staveb na České vysoké škole technické v Brně, na které byl v letech 1947–48 děkanem odboru

inženýrského stavitelství a zeměměřičského inženýrství. V období 1953–63 profesorem ČVUT v Praze. Byl zakladatelem moderního navrhování betonových konstrukcí u nás.

Emanuel Hruška (1906 Praha – 1989 Praha). V letech 1924–28 studoval odbor architektury na České vysoké škole technické v Praze, v letech 1928–31 na Akademii výtvarných umění u profesora Gočára. V roce 1934 obhajoba doktorátu technických věd na ČVUT v Praze, v roce 1938 docentem tamtéž. V období 1948–62 vedoucím Ústavu stavby měst na Fakultě architektury a pozemního stavitelství Slovenské vysoké školy technické v Bratislavě, na které byl v roce 1953 jmenován řádným profesorem.

Zdeněk Chlup (1921 Brno – 2002 Brno). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně. V 50. letech působil jako vedoucí ateliéru v košíckém Stavoprojektu, v letech 1965–70 jako vedoucí Útvaru hlavního architekta města Brna, který založil. V období 1968–69 byl poslancem České národní rady. Na začátku 70. let byl v důsledku normalizace zbaven všech funkcí, následoval zákaz jeho zaměstnání v Brně. Dalších dvacet let pak pracoval ve Výzkumném ústavu výstavby a architektury v Praze. Po listopadu 1989 odmítl Občanským fórem nabízenou funkci primátora města Brna. V roce 1967 se stal členem Institutu de la Vie v Paříži a čestným členem Svazu brazilských architektů.

Pavel Janák (1882 Praha – 1956 Praha). V letech 1899–1904 studoval architekturu na České vysoké škole technické v Praze, v letech 1906–1907 akademii výtvarných umění v ateliéru Otto Wagnera ve Vídni. V letech 1907–08 zaměstnán v ateliéru Jana Kotěry. V období 1915–18 válečná služba, byl zraněn. V letech 1921–41 byl profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, na které byl v letech 1922–24 a 1939–41 rektorem. V období 1924–39 byl předsedou Svazu československého díla. Od roku 1936 architektem pražského hradu. Spolu s Josefem Gočárem a Josefem Chocholem byl tvůrcem českého architektonického kubismu.

Karel Janů (1910 Praha – 1995 Praha). V letech 1928–33 studoval odbor architektury na Vysoké škole technické v Praze. V roce 1931 založil spolu s J. Štursou a J. Voženílkem Pracovně architektonickou skupinu (PAS). Po roce 1945 jako komunistický funkcionář pronikl do vysoké politiky, stal se předsedou Osídlovacího úřadu. Po roce 1948 vedl proces znárodnování stavebních firem, stal se generálním ředitelem Čs. stavebních závodů, poté náměstkem ministra stavebnictví a děkanem Fakulty architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze, kterou reorganizoval v duchu industrializace, typizace a normalizace.

Josef Kadula (1920 Ostrava – 1985 Brno). Malíř. V letech 1946–49 studoval Školu uměleckých řemesel v Brně a poté Filozofickou fakultu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně.

František Kalivoda (1913 Brno – 1971 Brno). V letech 1931–39 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na České vysoké škole technické v Brně. Mezi lety 1935–48 nejaktivnějším československým delegátem CIAM. Především jeho zásluhou

bylo přenesení sekretariátu československé skupiny CIAM z Prahy do Brna a pozdější vznik pobočky CIAM-Ost (1935). Propagátor avantgardní fotografie v Československu, v 50. a 60. letech se věnoval typografii.

Josef Kelbrel (1923 Znojmo – ?). V letech 1945–50 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně.

Miloslav Kopřiva (1894 Tučapy – 1968 Brno). V letech 1912–20 studoval odbor architektury na České vysoké škole technické v Praze. V období 1935–38 zastával místo přednosty technického oddělení města Košic. Roku 1938 jmenován řádným profesorem Slovenské vysoké školy technické v Košicích, na níž působil i po jejím přestěhování do Bratislavy do roku 1947. V letech 1947–60 profesorem pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně, kde byl v letech 1953–55 děkanem Fakulty architektury. V roce 1960 byl ze školy v důsledku třídně-politických prověrek vyhozen.

Emil Králík (1880 Praha – 1946 Brno). Roku 1905 absolvoval odbor pozemního stavitelství České vysoké školy technické v Praze. V letech 1906–10 profesorem na průmyslové škole stavební v Brně. Od roku 1920 mimořádným, roku 1923 řádným profesorem architektonického kreslení a ornamentální tvorby České vysoké školy technické v Brně. Děkanem odboru architektury a pozemního stavitelství v letech 1922–24 a 1933–34. Byl členem Poradního regulačního sboru pro Velké Brno. V letech 1942–45 vězněn v koncentračním táboře ve Svatobořicích.

Jaromír Krejcar (1895 Hundesheim – 1949 Londýn). V letech 1917–21 studoval u Jana Kotěry na Akademii výtvarných umění v Praze. V letech 1921–24 zaměstnán v ateliéru Josefa Gočára. Ve 20. letech byl vůdčím představitelem české levicové architektonické avantgardy, členem Devětsilu, zakladatelem Klubu za novou Prahu. V letech 1934–35 pracoval v Moskvě, po návratu revidoval svoje dřívější levicové názory a stal se římským katolíkem. V letech 1946(?)–48 vyučoval na odboru architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně. Od roku 1946 jako suplující profesor architektonické tvorby. Po komunistickém puči roku 1948 emigroval přes Francii do Velké Británie, kde získal profesuru Architectural Association v Londýně. V roce 1950 byl posmrtně z politických důvodů z brněnské techniky vyloučen.

Jiří Kroha (1893 Praha – 1974 Praha). V letech 1910–16 studoval odbor architektury na Českém vysokém učení technickém v Praze. Od roku 1925 mimořádným, v letech 1930–57 řádným profesorem architektury na České vysoké škole technické v Brně, v letech 1948–50 rektorem. V roce 1948 jmenován národním umělcem, v letech 1948–56 vedoucím Mistrovského ateliéru národního umělce Jiřího Krohy. Po roce 1945 předním exponentem tzv. socialistického realismu v architektuře.

Alois Kuba (1901 Nížkovice – 1979 Praha). V letech 1917–22 studoval na České státní průmyslové škole v Brně. V roce 1928 zaměst-

nán v kanceláři Bohuslava Fuchse. V letech 1928–32, 1932–38 projekční a stavební kancelář s Vilémem Kubou v Brně. V roce 1948 byl propuštěn ze Stavoprojektu, byl mu zabaven majetek a zakázán pobyt ve městě Brně. Léta 1949–50 strávil v táboře nucených prací v Ostravě. V letech 1951–60 zaměstnancem Československé myslivecké jednoty, v oboru své činnosti byl znovu zaměstnán až v roce 1961 ve Státním projektovém ústavu obchodu v Praze.

Vilém Kuba (1905 Nížkovice – 1961 Brno). V letech 1928–31 studoval u J. Gočára na Akademii výtvarných umění v Praze. V letech 1931–33 působil v projekční a stavitelské kanceláři Václava Dvořáka a Aloise Kuby v Brně. V letech 1933–38 vedoucím architektem v projekční a stavební kanceláři V. a A. Kuba v Brně. V roce 1948 spoluiniciátorem založení Stavoprojektu, v letech 1948–50 jeho ředitelem. Po třídně-politických prověrkách v roce 1958 byl ze Stavoprojektu vyhozen a poslán do stavební výroby jako pomocný dělník. Zemřel tragicky v Královopolské strojárně následkem pracovního úrazu.

Antonín Kurial (1907 Břeclav – 1983 Brno). Roku 1939 absolvoval odbor architektury a pozemního stavitelství České vysoké školy technické v Brně. Na škole působil v letech 1945–83, od roku 1945 jako mimořádný, roku 1948(?) jako řádný profesor architektonického a ornamentálního tvarosloví, od roku 1956 také teorie a dějin architektury. Jako jediný z profesorů jmenovaných v roce 1945 obhájil svou pozici během všech následujících politických změn a působil v ní až do své smrti.

Otakar Máčel (1920 Brno – 1997 Brno?). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně. Zabýval se problematikou ochrany památek lidového stavitelství.

Vincenc Makovský (1900 Nové Město na Moravě – 1966 Brno). V letech 1919–26 studoval sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze, v letech 1926–30 soukromě v Paříži v ateliéru Antoina Bourdella. V letech 1938–45(?) působil na Škole umění ve Zlíně. V letech 1945–53(?) působil na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně, nejprve jako docent a od roku 1947 jako profesor modelování.

Vladimír Meduna (1909 Brno – 1990 Brno). V roce 1935 absolvoval odbor architektury a pozemního stavitelství na České vysoké škole technické v Brně. V letech 1945–51 působil na Ostravsku jako exponent diktatury proletariátu v projekční oblasti. Od roku 1951 na VUT v Brně, kde byl roku 1951 jmenován docentem a roku 1959 profesorem urbanismu. Rektorem VUT byl v letech 1958–68 a 1970–76, kdy na škole nejdříve realizoval výsledky třídně-politických prověrek z roku 1958 a posléze normalizace po roce 1970. Od roku 1962(?) kandidát ÚV KSČ. V roce 1971 předsedou „normalizačního“ přípravného výboru svazu architektů ČSR. Od roku 1972 předsedou „normalizačního“ ústředního výboru Federálního svazu architektů ČSSR (od roku 1982 Svazu Československých architektů).

Eduard Milén (vl. jm. Müller) (1891 Frýdštejn – 1976 Brno). V letech 1912–14 a 1918–19 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze. V období 1921–41 a 1945–48 činný jako kreslíř a výtvarný redaktor Lidových novin v Brně. V letech 1941–45 profesorem Školy umění ve Zlíně. Pedagogicky činný i po roce 1945 jako profesor výtvarné výchovy Pedagogické fakulty (1946–56) a Filozofické fakulty (1956–61) Masarykovy univerzity.

Ernst Neufert (1900 Freyburg an der Unstrut – 1986 Rolle). Absolvent Bauhausu, asistent Waltera Gropia, učitel a člen různých organizací pro normalizaci.

Miroslav Orálek (1922 Tovačov – ?). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně, v letech 1948–51 asistentem Ústavu architektury II prof. Rozehnal tamtéž.

Otto Pruša (1909 Vídeň – 1995 Brno). V roce 1949 absolvoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně, na které až do svého penzionování působil jako asistent, do roku 1959 u prof. Bedřicha Rozehnal.

Bedřich Rozehnal (1902 Třebětín, okr. Blansko – 1984 Brno). V letech 1922–31 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství České vysoké školy technické v Brně. Od roku 1945 mimořádným, roku 1949 řádným profesorem Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně. V roce 1956 mu byl udělen titul doktora technických věd. V důsledku třídně-politických prověrek byl v roce 1959 ze školy propuštěn a roku 1960 ve vykonstruovaném procesu odsouzen k trestu odnětí svobody na čtyři roky. V letech 1960–62 vězněn v Praze na Pankráci, kde pracoval ve vězeňském projekčním zařízení „Basprojekt“. Roku 1962 propuštěn na základě dekretu prezidenta republiky. Roku 1968 se vrátil jako profesor architektury na Stavební fakultu VUT v Brně. V roce 1970 byl plně právně rehabilitován, v roce 1971 v důsledku probíhající normalizace ze školy znovu vyhozen.

Ivan Ruller (1926 Brno). V letech 1945–50 studoval Vysokou školu technickou Dr. E. Beneše v Brně. V letech 1948–52 a 1954–59 zaměstnán jako asistent tamtéž (u prof. Rozehnal a prof. Kopřivy). V letech 1990–94 byl prvním „polistopadovým“ děkanem Fakulty architektury VUT Brno, od roku 1994 profesorem tamtéž. Od roku 1997 členem Saské akademie věd.

Zdeněk Řihák (1924 Napajedla – 2006 Brno). V letech 1942–44 studoval Školu umění ve Zlíně v ateliéru Vincence Makovského, v letech 1945–49 odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně, na které byl během studia asistentem Bedřicha Rozehnal a Jaroslava Krejčara. V 60. letech autor několika významných hotelových staveb v Brně a v Tatrách.

Rudolf Spazier (1887 Brno – 1963 Brno). V letech 1935–39 byl starostou města Brna, po nacistické okupaci Československa odmítl opustit svůj úřad a byl z radnice vykázán gestapem. V letech 1939–45 vězněn v Brně na Špilberku a v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald. V letech 1945–49 řádným profesorem Vy-

soké školy technické Dr. E. Beneše v Brně. Po komunistickém puči roku 1948 musel profesorskou stolicí opustit a v roce 1950 byl ze školy vyhozen. V roce 1955 byl ve vykonstruovaném procesu odsouzen k sedmi letům vězení a k propadnutí majetku, posmrtně rehabilitován v roce 1970.

Miroslav Spurný (1921 Brno). V letech 1939–40 a 1945–48 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně. V letech 1949–82 byl vedoucím ateliéru ve Stavoprojektu Brno, ve kterém působil až do odchodu do penze v roce 1990(?). Specializoval se na zdravotnické stavby, autor Fakultní nemocnice v Brně-Bohunicích.

Jaroslav Syříš (1878 Litovice – 1951 Brno). Roku 1906 absolvoval odbor pozemního stavitelství České vysoké školy technické v Praze, na které do roku 1907 působil jako asistent. Od roku 1903 učil také na České státní průmyslové škole v Brně – od roku 1910 jako profesor –, které byl od roku 1919 ředitelem. V letech 1926–48 působil jako řádný profesor pozemního stavitelství na České vysoké škole technické v Brně, na které zastával funkci rektora v letech 1939–40 a 1945–46 a funkci děkana odboru architektury a pozemního stavitelství v letech 1927–28, 1929–31, 1937–38. Byl členem Poradního regulačního sboru pro Velké Brno.

Evžen Škarda (1905 Brno – 1975 Brno). V letech 1924–25 studoval inženýrské stavitelství, v letech 1925–32 studium architektury na České vysoké škole technické v Brně (během studia asistent Jiřího Krohy). Od roku 1959 externím vedoucím Ústavu architektonické tvorby na VUT v Brně. V letech 1961–72 profesorem na katedře urbanismu VUT v Brně.

Zdeněk Špaček (1922 Brno – 1996). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně. V letech 1951–87 zaměstnán ve Stavoprojektu Ostrava, od roku 1961 jako ředitel. Byl hlavním projektantem města Havířov.

Jaromír Štván (1924 Koryčany). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně. Po roce 1968 emigroval do Švýcarska.

Jan Tymich (1906 Lhota nad Moravou – 1979 Brno). V roce 1938 absolvoval odbor architektury na České vysoké škole technické v Praze. V 60. letech zaměstnán ve Stavoprojektu v Brně. Ve 40. letech se věnoval zejména projektům účelových staveb na venkově.

Vladimír Ustohal (1924 Říčany u Brna). V letech 1945–50 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně. Později zaměstnán ve Vojenském projektovém ústavu v Praze, autor Paláce kultury (dnes Kongresové centrum) tamtéž.

František Velčovský (1911 Třinec – ?). Od roku 1945 působil na děkanátu odboru architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně.

Jiří Velek (1922 Písek – 2001 ostrov Rab). V letech 1945–48 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole

technické Dr. E. Beneše v Brně. V letech 1964–85 zaměstnán ve Výzkumném ústavu výstavby a architektury v Brně.

Ivan Veselý (1921 Moravské Budějovice – ?). V letech 1945–49 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství na Vysoké škole technické Dr. E. Beneše v Brně, kde později působil na katedře urbanismu až do odchodu do penze v roce 1981. Spoluautorem obytné čtvrtě Brno-Lesná (1962–68).

Jan Víšek (1890 Božejovice – 1966 Brno). V letech 1910–14 a 1919–20 studoval odbor pozemního stavitelství na České vysoké škole technické v Praze. V letech 1915–18 válečná služba na ruské a italské frontě, roku 1919 – během maďarského povstání – na Slovensku. 1924–25 zaměstnán na Úřadu pro výstavbu Masarykovy university v Brně. Roku 1925 jako jediný český reprezentant vystoupil v legendárním brněnském přednáškovém cyklu „Za novou architekturu“ (dále zde přednášeli J. J. P. Oud, W. Gropius, Le Corbusier, A. Ozenfat a A. Loos). V letech 1945–48 suplujícím profesorem Ústavu architektonického navrhování na Vysoké škole architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze. Po komunistickém puči v roce 1948 ze školy vyhozen.

Jiří Voženílek (1909 Holešov – 1986 Praha). V letech 1928–33 studoval odbor architektury na Vysoké škole technické v Praze. V roce 1931 založil spolu s J. Štursou a J. Voženílkem Pracovně architektonickou skupinu (PAS). Po roce 1945 pronikl do vysoké politiky a spolu s Karlem Janů organizoval zestátnění stavebních firem a projekčních ateliérů a direktivně řízenou industrializaci stavební výroby. V letech 1948–51 generálním ředitelem Stavoprojektu Praha. V letech 1952–55 ředitelem Výzkumného ústavu vývoje architektury Praha, předsedou Státního výboru pro výstavbu. V období 1956–61 náměstkem ministra výstavby, předsedou Státního výboru pro výstavbu. V letech 1961–70 hlavním architektem Prahy a profesorem urbanismu na Fakultě architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze.

Karel Weingart (1916 Brno – ?), statik. Od roku 1948 asistentem, od roku 1950 odborným asistentem na Fakultě inženýrského stavitelství VUT v Brně. V roce 1958 byl po třídně-politických prověrkách a po nástupu Vladimíra Meduny na pozici rektora jedním z učitelů školy, kteří byli ve vykonstruovaném procesu odsouzení k odnětí svobody.

Ernst Wiesner (1890 Malacky – 1971 Liverpool). V letech 1909–10 studoval na Vysoké škole technické ve Vídni. V letech 1910–13 u F. Ohmanna na Mistrovské škole architektury Akademie výtvarných umění tamtéž. V letech 1913–14 asistentem F. Ohmanna ve Vídni. V letech 1914–18 vojenská služba v Polsku a v Jižním Tyrolsku. V letech 1919–39 činný jako samostatný projektant v Brně. V roce 1939 emigroval do Velké Británie. V letech 1948–50 asistentem na Škole architektury a stavebnictví Univerzity v Oxfordu. 1950–55(?) docentem oboru pozemních staveb na Škole architektury Univerzity v Liverpoolu. V roce 1969 mu byl udělen čestný doktorát Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně.

Ladislav Záruba (1886 Rohozná, okr. Svitavy – 1963). Roku 1911 absolvoval odbor inženýrského stavitelství České vysoké školy tech-

nické v Brně, kde roku 1914 získal doktorát. Na škole působil v letech 1911–58, od roku 1930 jako mimořádný bezplatný profesor železobetonových staveb. Od roku 1934 mimořádným, od roku 1938 řádným profesorem stavební mechaniky. V letech 1937–38, 1950–52 a 1955–56 děkanem odboru resp. Fakulty inženýrského stavitelství.

František Zounek (1921 Brno – 2005 Brno). V letech 1945–48 studoval odbor architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. E. Beneše v Brně. V 50. letech působil v košickém Stavoprojektu. V letech 1955–72 vedoucím ateliéru ve Stavoprojektu Brno. Funkce zbaven v důsledku normalizace, ve Stavoprojektu pracoval až do svého penzionování roku 1990(?). Byl autorem mnoha bytových objektů a souborů, spoluautorem obytné čtvrtě Brno-Lesná (1962–68).

Poznámky:

¹ Třetí a poslední manželkou Jaromíra Krejčara byla Riva Krejcarová, se kterou se oženil roku 1934 v Moskvě. Po jeho smrti byla v emigraci zaměstnána v rádiu Svobodná Evropa.

² Má se na mysli celosvětově rozšířená typologická příručka Ernsta Neuferta *Baueutwurfslehre* (Navrhování staveb), která byla prvně vydána v roce 1936 v Německu. Dnes je přeložena do všech světových jazyků, nejnovější je 37. německé vydání.

³ Ve zmiňované době byly dle návrhu B. Rozehnalů dokončeny či rozestavěny zejm. následující nemocniční stavby: Okresní nemocnice v Novém Městě na Moravě (1937–41), Kyjově (1938–48), Dačicích (1938–51), Hodoníně (1940–51); chirurgický pavilon Okresní nemocnice v Kroměříži (1938–48); pavilon Okresní nemocnice v Hranicích na Moravě (1940–?); hospodářská budova a dětský pavilon Okresní nemocnice v Třebíči (1938–43), hospodářská budova Okresní nemocnice v Přerově (1946–47) a Zemské nemocnice v Olomouci (1940–46). Většina těchto staveb byla v průběhu poslední dekády zničena přestavbou či nevhodnými stavebními úpravami.

⁴ CIAM (Mezinárodní kongresy moderní architektury) mezinárodní organizace prosazující moderní architekturu. Byla založena z iniciativy Le Corbusiera a jejího budoucího dlouholetého generálního sekretáře Sigfrieda Giediona skupinou 28 evropských architektů v roce 1928 na zámku la Sarraz ve Švýcarsku, který patřil patronce organizace Héléne de Mandrot. Pracovními orgány CIAMu byly kongresy, kterých se do zániku organizace v roce 1959 uskutečnilo celkem jedenáct. Na 4. kongresu, konaném v roce 1933 na lodi Patris II v řeckých vodách byl vyhlášen jeden z nejvýznamnějších manifestů moderní architektury a urbanismu Athénská charta. Českoslovenští architekti měli s CIAMem spojení od roku 1930, kdy byla ustavena Československá skupina CIAM. Kolem roku 1932 s ní však CIAM přerušil spojení, zřejmě z důvodů nepřijatelných extrémně levicových názorů Karla Teigea. Nové kontakty byly navázány z popudu Bohuslava Fuchse Františkem Kalivodou v 1935. V tehdejší ČSR tak existovaly paralelně dvě národní ústředí CIAMu, v Praze a v Brně, mezi kterými probíhaly spory

o kompetence. Mezinárodně úspěšná však byla brněnská skupina, která roku 1935 dosáhla založení bloku východoevropských skupin CIAM-Ost (ČSR, Maďarsko, Polsko, Rakousko, Jugoslávie a Řecko). Jedna z konferencí CIAM-Ost se konala v roce 1937 v Brně a ve Zlíně. Práce Československé skupiny CIAM měla velký ohlas na 6. kongresu CIAM v anglickém Bridgewateru roku 1947, rozvíjející se mezinárodní spolupráci však ukončil komunistický puč v roce 1948.

⁵ Architectural Association je nejproslulejší anglická škola architektury, založená roku 1847 v Londýně.

⁶ Zahrada vlastního rodinného domu bratří Otto a Mořice Eislerových v Brně-Masarykově čtvrti na Neumannově 10 (1930).

⁷ V Nantes taková nemocnice není. Možná jde o nerealizovaný projekt ve Francii naturalizovaného amerického architekta Paula Nelsona na nemocnici v Lille z roku 1932, nebo o nemocnici Centre Hospitalier mémorial France Etats-Unis v Saint-Lô realizovanou v letech 1946–56 dle návrhu téhož architekta.

⁸ Patrně dnes nejslavnější světové zdravotnické zařízení, Mayo Clinic, založené roku 1889 v Rochesteru, Minnesota, USA, počalo s přípravou výstavby vlastní nemocnice roku 1919. Shodou okolností nyní probíhá v areálu brněnské Fakultní nemocnice U sv. Anny výstavba mezinárodního centra klinického výzkumu ICRC, jehož partnerem je právě Mayo Clinic.

⁹ Neoficiální setkání architektů se konalo z iniciativy Jiřího Voženílk, tehdejšího ředitele projekčního oddělení n. p. Baťa a od září 1948 generálního ředitele Stavoprojektu, v Luhačovicích, patrně v březnu roku 1948. Došlo na něm ke střetu architektů

usilujících o družstevní organizaci architektonických kanceláří (F. M. Černý, R. Podzemný, B. Fragner, J. Havlíček, B. Fuchs) se skupinou prosazující totální znárodnění a založení obřího státního projekčního podniku – Stavoprojektu. Tato skupina, reprezentovaná zejm. J. Voženílkem, K. Janů, Z. Pokorným, měla velký politický vliv a její pojetí bylo vzápětí uskutečněno. Za informaci děkuji prof. Vladimíru Šlapetovi.

¹⁰ Bratři Alois a Vilém Kubovi, majitelé jedné z nejvýznamnějších brněnských stavebních firem první republiky.

¹¹ Zatímco projekční kanceláře architektů byly znárodněny v roce 1948 (nejpozději k 1. 1. 1949), soukromé architektonické kanceláře profesorů vysokých škol mohly fungovat až do roku 1950, kdy byly znárodněny v průběhu letních prázdnin.

¹² Více o stranické akci proti profesorům VUT viz Jiří Pernes, *Kapitoly z dějin VUT v Brně 1899–2009*. VITIUM, Brno 2009, s. 212–232.

¹³ Několik let ve vězení kromě něho strávili prof. Ing. Alexander Grimm a prof. Ing. arch. Bedřich Rozehnal. Prof. Akad. arch. Bohuslav Fuchs byl odsouzen k odnětí svobody podmíněně. Řada dalších učitelů byla ze školy v období 1958–60 z politických důvodů vyhozena.

¹⁴ Administrativní budova Ředitelství ČSD, dnes Krajské ředitelství Policie ČR, Brno, Kounicova 24 (1937–1948).

Petr Pelčák, architekt činný ve vlastní kanceláři a na Fakultě architektury VUT v Brně.

**literární kritika
recenze
literární historie
beletrie
rozhovory
polemiky
publicistika**



Nejčastěji vycházející literární časopis v českých zemích, letos již 20. ročník. Čtyřiadvacet stran novinového formátu, jednadvacet čísel ročně.

Lze objednat poštou, e-mailem, telefonicky, osobně
Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, tel.: 234 612 398, 234 612 399
e-mail: tvar@ucl.cas.cz
Cena pro předplatitele 22,- Kč

www.itvar.cz

Kam se poděli všichni ti úžasní mladí muži?

PETR MOTÝL

Před dvaceti lety byl Martin Stöhr jeden z mladých mužů plných nadějí a nadšení, kteří vstupovali do české literatury, jeden z těch, kteří jako vysokoškolští studenti v roce 1989 trhli oponou času a před nimiž se otevřel prostor svobody. Poezie byla tehdy pro spoustu lidí, především mladých, něčím, co zcela samozřejmě patřilo k jejich životu, četla se, diskutovalo se o ní a její autoři jí tehdy naplno žili. Martin Stöhr byl jeden z nich. Z té doby si na něj vzpomínám jako na rozevlátého „věčného studenta“ olomoucké univerzity, s dlouhými vlasy, okouzleného světem, se zářícími jiskrami v očích.

Vypadalo to tenkrát, že všechno bude krásné. A že poezie spolu s ostatními druhy umění zaujme v novém světě, který rozkvétal barvami květin na vyprahlé a šedé zahradě socialismu, místo ve středu pozornosti nové společnosti. Vypadalo to, že překopaná půda té zahrady teď vydá nebývalou úrodu. Po roce 1989 jako po roce 1918, kdy se vznikem Československa vstoupila do poezie generace autorů narozených kolem roku 1900. František Halas, Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, básník prózy Karel Schulz i „duchovní vůdce“ Karel Teige. Bylo jim osmnáct, devatenáct let, když padlo Rakousko-Uhersko. Tak jako bylo osmnáct, devatenáct let mladým mužům, kteří vstupovali do české poezie po pádu komunistického režimu. Martin Stöhr, Petr Borkovec, Petr Čermáček, Miloš Doležal, Tomáš Reichel, Pavel Ctibor, Martin Langer, Petr Maděra, o něco mladší „zázračné dítě“ Jaromír Typlt i o něco starší „strůjce“ Martin Putna a „strůjce“ věkem odpovídající Miroslav Balašík.

Z okouzlení, které přišlo po listopadovém převratu, jenž jakoby spadl jak plápolající kometa z nebe, vyrůstá i tónina první sbírky Martina Stöhra *Ted' noci*. Je to něco nového, co v chmurné atmosféře normalizace napsat možné nebylo, něco, co mohla vytvořit jen



Martin Stöhr,
1996, foto
Libor Stavjanik.

nová generace, která – na rozdíl od svých jen nepatrně starších předchůdců – před sebou neviděla perspektivu neměnného ubíjejícího režimu, který jako kdyby měl trvat věčně nebo alespoň celý život. Bylo to něco jiného, nadějeplného, co tehdy nejmladší autoři do poezie přinesli, něco, co znělo a rezonovalo a souznělo, vzbuzovalo zájem a bylo přijímáno s porozuměním. Něco, co skončilo dříve, než stačilo doopravdy začít.

Od listopadu 1989 uplynulo jedenadvacet let. Jedenadvacet let po říjnu 1918 obsadila Československo německá armáda. Básníci generace narozené kolem přelomu století měli tehdy za sebou po dvacetiletí tvorby výrazné umělecké dílo. Básníci narození kolem roku 1970 jako kdyby se k vyslovení svého díla stále teprve chystali. Po slibném začátku mlčení či tápání. V souladu s tím, jak se proměňovala společnost, na

počátku devadesátých let plná nadějí, idejí a ideálů – a tedy naladěná, kromě jiného, i na poezii. Cestou k sobectví, lhостejnosti a citové vyprahlosti ovšem pak poezie spolu se společností jít nemohla, proto to mlčení a tápání, hledání vlastního místa v realitě, jaká je; hledání, které trvá, a místo, které není nalezeno.

Ale zpět k Martinu Stöhrovi. Ten navázal na svou prvotinu velice zdařile sbírkou *Hodina Hora*, pak se odmlčel na šest let a *Přechodná bydliště* (2004) už jsou hodně jinde. Jiskry v básnickových očích pohasly, dlouhé vlasy už dávno nahradila seriózní imidž. Martin Stöhr se stal ve svém oboru úspěšným mužem, jehož jméno všichni znají a kterého všichni oprašují, proměnil se v jedno z koleček obíhajících v „literárním provozu“.

Ano, kam se poděli všichni ti úžasní mladí muži? Sedí v kancelářích, zní odpověď. Sedí, úřadují, nejspíš ale ne úplně spokojeně, o čemž vypovídá i nový rukopis Martina Stöhra, který by měl vyjít knižně co nevidět. Básník se v něm vrací až ke své prvotině, jako kdyby se pokoušel o nový začátek, o to navázat na ni a vydat se od ní jinou básnickou drahou, než po které šel. To je ale perná práce a její namáhání a pnutí je na sbírce patrné. A je dobře, že je tu ta dřina a pot, byť zahalená lehkým, šarmantním úsměvem. To je mnohem více než pokračování v stereotypu, než cesta v už vyjeté koleji.

S ozvuky poezie Ivana Blatného, které lze v novém rukopisu Martina Stöhra najít, je možné vzpomenout Ivana Blatného samotného, který se ve svém pozdním tvůrčím období vrací ke svým básnickým začátkům, k *Paní Jitřence* a *Melancholickým procházkám*, ale kde

stejně jako u současného Martina Stöhra na místě mladistvého okouzlení a nadějných vyhlídek nachází čtenář skepsi a ironii, ovšem zároveň s intenzivně přítomným nostalgickým vzpomínáním na „stříbrný vítr“ mládí.

Pozoruhodná je také blízkost s texty Petra Borkovce z poslední doby, který se prostřednictvím básnických parafrází vztahujících se k dílu obrozence Antonína Puchmajera rovněž vrací k hravým začátkům své tvorby. Petr Borkovec a Martin Stöhr byli a jsou nejtalentovanějšími básníky nejméně svého „ročníku 70“, nějakým způsobem to zřejmě oběma nedá a pokoušejí se to prokázat a dokázat i v poezii samé, právě psané. Vybudované společenské postavení postačuje jen zdánlivě a kupodivu není všechno, poezie se dere ven, chce se vyslovit, hledá, jak se vymanit z šablony „podnikání a postavení v oblasti literatury“, chce se zatřpytit odleskem neuchopitelného tajemství, ne pro publikum, ale především pro potvrzení existence sebe samé, té, která se dorozumívá více než s člověkem s tím, co člověka přesahuje. A náhle „jakoby zázrakem“ je tu to křehké a citlivé, jinak skrývané pod maskou.

Kam se poděl ten úžasný svět, který tu chvíli byl, když se zhroutil ten starý, šedivý, byla ta chvíle vůbec, nebo to byl jen sen? A je skutečné to, co je právě teď? Tak nějak se ptá nový rukopis Martina Stöhra připravený k brzkému vydání. Jeho autor se v něm vrátil k nejvlastnějšímu zdroji své poezie, spíš jako k záchrannému kruhu, než jako k prameni obnovy, ale i to je cesta. Až čas ukáže, kam povede dál.

Petr Motýl, básník, stálý spolupracovník časopisu *Kontexty*.

Naslouchám, ale diktát ještě nezačal...

Rozhovor s básníkem a redaktorem Martinem Stöhrem

Martin Stöhr se narodil ve Zlíně v roce 1970. Vystudoval Pedagogickou fakultu UP v Olomouci. Od roku 1997 žije v Brně a pracuje v časopise a nakladatelství Host jako redaktor. Vydal sbírky poezie *Těd' Noci* (1995), *Hodina Hora* (1998) a *Přechodná bydliště* (2004), za kterou obdržel Cenu Jana Skácela. Překlady jeho veršů vyšly v Polsku, Německu, Bulharsku a ve Slovinsku. V roce 2000 založil „poetickou edici“ MaPa, ve které vyšlo čtrnáct svazků.

Poezie není v žádném případě jenom vlivologie. Ale stejně, chtěl bych se tě zeptat na Blatného, Wenzla, Seiferta, Nezvala, jejichž přítomnost ve tvém novém rukopise cítím. Určitě tím nemyslím nějaké epigonství, ale návaznost, tak jako navazoval Blatný – z českých básníků – na Seiferta a Nezvala, Wenzl na Nezvala a Gellnera a Šrámka, Seifert na Sovu, Sládka a Vrchlického, a tak by se dalo ve sledování vlivů pokračovat až k Máchovi, stojícímu na počátku moderní české poezie. Nanos gigantium humeris insidentes – stojíme na ramenou obrů. A je na nás, jak se vyrovnat s tím, že místo na zemi stojíme na těch olbřímích ramenou.

Nedávno jsem na jisté přednášce zažil nečekaný náraz. Bez zjevné příčiny jsem se „probudil“ do jedné zrovna rutinně představované středověké iluminace. Naráz jsem tu věc nevnímal jen jako položku v příběhu umění, nezavalila mne jen jeho průkazná výtvarná kvalita, ale především vědomí, že mi to dílo umožňuje pobýt ve společenství kdysi živých a teď už mrtvých, ke kterému bezpochyby všichni patříme... A skrze toto vědomí jsem ten obraz spatřil jakoby z jediné správného místa, dokonale „čistý“, bez nánosů svých dosavadních estetických preferencí, deformací a tak dále. Byl to opojný a pro mne podstatný zážitek, který mne vnitřně „přepsal“. A podobně k tomu: Pokud bychom v poezii *opravdu* stáli na ramenou obrů, vlastně to není špatné místo. Pokud by se v dnešní poezii alespoň v „atomech jazyka“ uchovávalo například cosi z *Máje*, je to potěšující. Blatného, Seiferta i Wenzla jsem četl, čtu a obdivuji je. Seifert byl moje první velká láska v poezii. Nezvala moc nevyhledávám, ale respektuji ho.



Martin Stöhr, 2010, foto Dušan Tománek.

Jak se „hlásit k odkazu“ a zároveň „být svůj“ je na každý pád kardinální otázka. *Komu není dáno, v apatyce nekoupí...* Říká se to tak? To jsou ta naprosto „nekorektní“ – a zřejmě právě proto tak přitažlivá – pravidla umělecké tvorby.

A Bohuslav Reynek? Byl zmiňován, někdy i s Janem Skácelem, v souvislosti s tvou prvotinou. K tématu vesnice, k přírodní lyrice se už ve svých básních nevracíš? Přece to někde v tobě musí být...

Reynek i Skácel jsou pro mne stále živí básníci. Každý z nich hovoří z jiné epochy a snad i planety; nadto pro mne už napořád zůstanou „médiem“, které mne při četbě spolehlivě přenesou do jedinečného času přelomu osmdesátých a devadesátých let.

Lyrika, doufám, v mé poezii zůstala, prostor patří více městu. Ale město mne ovlivňovalo vždy,

přínejmenším v tom, že mi kdysi umožnilo vidět v kontrastech. Vyrůstal jsem na „statku kovoze­měděl­ců“ obtékaném industriálním Gottwaldovem, tehdy „městem práce“... Hned za těmito kulisami se rýsovalo další „druhé město“ – tajemný Zlín z pohádky o ševci, který dobyl svět.

Byl jsem přirozeně nábožensky vedený, a to, co píšu, snad také není úplně prosté duchovního hledání, ale k nálepce *křesťanský* či *katolický* básník sem přišel trochu jako slepý k houslím. Doma jsme neměli knihovnu, která by stála za řeč, a tak pro nesečtělého studenta průmyslovky byl „jazyk víry“ vlastně jediný *kulturní jazyk*, který jsem znal a pochopitelně po něm sáhl. Spíš na mne na začátku zapůsobili písničkáři, rockové texty... A jistě i ten Skácel. Tehdy zrovna vyšlo *Kdo pije potmě víno*... Oslnilo mne, jak popisuje krajinu.

A když pomínu vlivologii, takže četbu, zbývá ti ještě čas jít třeba někdy sám po ulici a sbírat „sedmikrásky nad Brnem“, když vyjdou na nebe? „Melancholické procházky“ se ve tvém novém rukopisu odehrávají – myšlené, skutečné?

Po ulicích chodím rád. Nejraději v létě, brzy ráno, když už se lije světlo, ale lidský svět ještě neožil a nezačal se vším neurvale třískat. Chodím skoro každý den do redakce, chodím na procházky s rodinou. Rád „píšu“ v pohybu. Při chůzi se navrstvila většina mých textů, ale zapisuji je, jen když si to opravdu vynutí. Skutečné psaní, všechny ty dodělovky, jsou vlastně docela otravné a ze všech sil se tomu „pucování“ snažím vyhnout... Na poezii je pro mne vlastně nejpřitažlivější „zření a třídění“... Jinak řečeno: Uvidět a ptát se

– *bude z toho něco?* Raději to moc nepokoušet, nevyplašit... Moc rád bych (si) daroval svoje vlastní „brněnské elegie“, jenže celá léta nevím, jak na to. Naslouchám, ale diktát ještě nezačal.. Možná jsem prostě nemožný...

A ještě na závěr znovu k četbě, zažils pocit okouzlení nad nějakým textem v posledním roce, dvou? Ale dávám si podmínku, že to musí být text, který nemá nic společného s tvou redakční prací. Něco, co sis četl pro sebe a co na tebe zapůsobilo a „zasáhlo“ tě osobně, ne inspirovalo redakční plány. Když se probírám tvým rukopisem, kdy naposledy jsi četl třeba Poklad na ostrově nebo Babičku?

Nedávno jsem znova četl *Máj* i tu *Babičku*. Ani se mi nechce připomínat, že tato díla k člověku hovoří v rozdílných životních etapách různě. Popravdě nevím, kde se vzala asi dost rozšířená představa o redaktorech jako o intelektuálně přežraných a unuděných cynicích. Redigování vyžádaných textů je většinou docela příjemná spolupráce s autory, o lavinu nevyžádaných zásilek se mezi sebou nějak podělíme. I jako „literární profesionál“ zůstávám normálním čtenářem. Loni jsem mimo „redakční politiku a ediční plán“ přečetl jistě dvacet titulů – sbírky, knižní rozhovory, romány, literaturu faktu... Mladý básník a kritik Jakub Řehák nedávno zakončil svůj zevrubný doslov k básnické antologii lapidárním a nečekaným konstatováním, že „z dobré básně, musí čtenáře zamrazit v žaludku“. Jsem rád, že to řekl. Cítím to tak dávno, ale vlastně jsem to s nikým neprobíral, zdálo se mi to jako měřítko takové – no, chtěl bych jen říct, že mne i po letech mrazívá docela často...

Připravil Petr Motýl.

Vyprané povětrí

MARTIN STÖHR

* * *

– ten večer jsme šli do opery
a ztratili se pod lavinou
jak je to jen možný – miláčku?
zdál se mi v té smrti sen
byla tma a plno sněhu
město prázdné – i já sám
nesl jsem tvůj tmavý kabát
pořád na něj zapomínal
tahal ho jak debil po zemi
padal jsem byl namol
a přece jak víš střízlivý
ano – bylo mi to v tom snu líto
– a co je to v tom okně – ráno?
no kdepak alej – jenom lípy
staré stromy z náletu
víš už se ani neprobouzím
už nejsem – zdám se –
zbývá tu –

* * *

všechno je tak nedělní
máš po mrtvé ty šaty
a říkáš – štěstí není...

orchestr z hotelu
marš od náměstí
tichý z kouře šál

zborcené vzdušné hrady
státní smutek léta
a nic co bych ti dal...

* * *

a naproti už svítí
okna od pošty
je to jasné jako facka
synové výčepu zkameněli

i tady hrálo bio svět
po koutech kvete plíseň evropy

holubi na římse
velcí tak akorát
vzlétnou a změní se všechno

vyzvání na malou
přestávku akademie stesku

ještě duše mladý pane!

jedna duše
jako kufr
s vranskou

* * *

v noci se mi zdála
ta naše cesta k pláži
že byla celá zasněžená

můžeš být třeba šťastná
ale jenom tak

ta slast pod peřím příboje
to naše povětrí načechrané

jistě tam sebou pleská
zbytečné jak praporek
u písčné chýšky

* * *

některé věci

jadýrko
snítka s pupeny
ošatka jonatánů
ohryzek v popelnici
stopka v prachu cesty
hromádka listů v závětrí
zapomenutá reklama
rozkvetlý sad
opilý motýl
smích ze sna
z ničeho nic
některé věci

změnit se nedají

vlny

*dávám vše co mávám
opřete ten mramor tady
bez ostří nic není
ale odepři ten dar*

voliéry nedělí
stonky které ohneš
nikdy nikdy nedolomíš

letní svetřík oběšený
i to co je zde mrtvé
plane po těle

zhlédneš ohanbí deště
rozkoš je jak mýdlo
ale dávno bez jelena

když je potom po všem
leží jako pozůstalí
po nesmyslu světa

kaplan dnes rozpažil překrásně
jsou obrazy nevývratné
kterými už profukuje

drogerie blatný
natěračství zahradníček
jiříčko! ty nejsi čaroděj

kvetou pole černá pole křenová
strojovny kostely refýže jatka
každý měl ponyho který mluvil

na farském záchodku
v pokleku před zdravotědou
věřím že můj vykupitel žije

opravna duší nezavírá
plave mi ovčín hoří hospoda
vlny a vlci mne žerou

konec karnevalu
spálou léta uondán
kráčí siuox na mši

ještě žiješ náčelníku?
voda už neplane
manitou odjel z města

jednou jsem zadřímál
hitlák mne odvezl
do čertovy rokle

v ulicích se stmívá
zkouřenej král volá na pěší
toto není dnešní večer!

z kterého nebe na klopou
přijde její hvězda?
veselá v rozkroku pláče

svatého vavřince slzy
marie panny prach
jednou ráno doručáno

má pudřenku s rozbuškou
v kabelce rouge požární
předpisy motýlí farmy

mám záděr a za nehtem
ten srpek první krve
ó měsíc monat moon

zlý zlín už dávno spí
černý frajír na stojáka
šuká u vrat pálenice

doutnají oharky září
v ústavní zahradě trčí
dvě matrace po exitu

a my cvičme v rytme!
levá pravá cukr káva
pane – save our soul!

usychá – je po potopě
opřete ten mramor tady
a já dávám vše co mávám

a já mávám vše co dám

* * *

mé sny tonou ve tmě
hlava se budí jako po výslechu
za celou věčnost je toho málo
k zadnímu vchodu
přivezou barevný film
začíná v kulisách známého města
pak se záběr změní
ulicí pod hlavní třídou
jedu v elektrice
pod náspem je vidět park
jak za časů monarchie
zahradní restaurace
jedna vedle druhé
ševel hostů podvečera
na konečné vyjdu schody
obzor se otevře
široké prázdné korzo
vyprané povětrí azurového rána
vlny moře nesmírného
běží přes útesy
nedá se tomu uvěřit
je to jako každé štěstí
nevýslovné
po kterém si každý zoufá
i já sám

(Ukázky z připravované
sbírky *Smích ze snu*)

Všechny možné cesty k básni

Rozhovor s Petrem Králem o Tristanu Tzarovi, poesii, jazycích a živlech

PETR KRÁL, narozen 4. září 1941, účastnil se činnosti postsurrealistické skupiny UDS, v srpnu 1968 odjel do Francie, kde se živil řadou příležitostných prací. Od roku 2006 žije opět v Praze.

Česky vydal v posledních letech básnické knihy *Přesuny* (2005), *Hm čili Míra omylu* (2006), *Svědék stmívání* (2006) a *Den* (2010), prózy *Základní pojmy* (2002), *Arco* (2005), *Zpráva o místech* (2008) a překlady básní Andrého Bretona *Otevřte, to jsem já* (2010).

Loni jste na společném večeru v Městské knihovně v Praze uvedl poesii Andrého Bretona a Tristana Tzary. Tento rozhovor bude věnován právě Tristanu Tzarovi a básním, které jste z něj přeložil pro připravovaný výbor. Mohu říct, že oproti Bretonově se mi Tzarova poesie zdá být méně uchopitelná a zařaditelná. Bretonovy básně jako by vždy obsahovaly jakousi jednotící kostru, která sice není na první pohled patrná, ale přítomná je. U Tzary to tak jednoznačně říct nejde. Tzara se mi zdá více rozprostraněný, pokrývající svou imaginací bezmála celé kontinenty. Co vám právě na Tzarově poesii připadá pozoruhodné a objevné, že jste se jí po Bretonově poesii zabýval?

U Bretona i u Tzary jako by byla stejná posedlost poesií a u Tzary snad ještě víc chuť „všechno říct“, dostat sám projev za jakousi běžnou hranici. To má v sobě i Bretonova poesie, ale u Tzary je to víc programové, tím spíš, že Tzara toho vlastně nemá tolik k vyslovení jako Breton. Breton má své obsese, i když je v básních nezdůrazňuje, a jde mu rovněž o to, uvést do literatury nový způsob projevu. Ale u Tzary jde vysloveně o radikální změnu způsobu psaní. V tom spočívá i rozdíl mezi nimi. Breton přece jen od začátku, po úvodním rozbití navykých forem, směřuje k jakési ucelenosti, k jednotícímu proudu, ne-li přímo proslovu. Kdežto Tzara, jak známo, rozbíjí básnický projev na atomy, na jednotlivá slova, kterým dává osamostatněním novou výrazovou schopnost. Ale to se děje až postupně, napřed se u něj projevuje hlavně ta vůle rozbít, provokovat, zkrátka a dobře dadaistické „épatérství“. V tom smyslu je jeho poesie oproti Bretonově tříštivější, na-

víc je tu další podstatný rozdíl. Tzara i po tom, co svůj projev víc sjednotí, chápe báseň spíš než jako proud slov jako verbální nebo obrazovou masu. Báseň působí jako objekt, nebo spíš materie. Tam, kde má Bretonova poesie vždy charakter proslovu, žije u Tzary napětím mezi masou a z ní vyvstávajícími jednotlivými verši, tajnými hesly a výkřiky.

Na základě vašeho výboru se mi zdálo, že u Tzary nejde snadno rozlišit jednotlivá tvůrčí období, jako to bylo možné právě u Bretona. Ve svém základním gestu mají jeho básně cosi zásadně společného. Jako by v nich byla stále uchována jistá mladistvost a Tzara v ní zůstával spíš stejný.

Chtěl bych také zdůraznit, že mě Tzara zajímá hlavně ve vztahu k surrealismu. Dadaismus vnímám jako směr, který surrealismu poskytl cosi jako inkubační dobu. Možná by mělo smysl povědět něco o vztahu dadaismu a surrealismu. Zdá se, že tu existovalo určité napětí. Například Breton byl dadaistou velmi krátce a mezi ním a Tzarou docházelo k rozporům. Naopak Tzara se ve třicátých letech stal členem surrealistické skupiny, a tedy přijal surrealismus za svůj.

Tzara se se surrealismem setkal vlastně dvakrát. V osbách francouzských dadaistů, kteří se později téměř všichni stali surrealisty: to znamená Paula Éluarda stejně jako Bretona nebo Benjamina Péreta. Nicméně k tomu, co o Tzarovi říkáte – že si udržuje jistou původní disponibilitu, tam, kde se Breton později vyvíjel – lze nejspíš poznamenat, že Breton, podobně jako

třeba Nezval, se nechtěl nikdy opakovat. Nechtěl podruhé napsat tutéž báseň nebo tutéž sbírku. To Tzarovi jako by nevadilo, nezabýval se tím a klidně se vracel k určitým polohám, které už vyzkoušel. Ten dojem může být posílen faktem, že Tzara netiskl své básně chronologicky, ale zařazoval do pozdějších sbírek rovněž rané texty. Jeho dílo se dá nicméně členit aspoň rámcově. S přijetím surrealismu nastoupí v Tzarově poesii tendence k jednotě, kdy Tzara sleví ze svého požadavku básně pojímané jako slovní masa, oslabena je i chuť rozbíjet větu či verš na jednotlivá slova. Nad tím pak lze nalézt cosi jako přeliv jednotícího lyrického elánu, který je srovnatelný třeba s dikcí Reného Chara. Jako by dokonce svou vlastní, tzarovskou dikci přizpůsobil vlivům, které na něj mohli mít programoví surrealisté. V tónu a jazyce je výrazný i vliv Éluardův, který se možná ještě víc projeví až po surrealismu. To je pak třetí vrstva, s odpuštěním komunistická nebo stalinistická, která se propadne do agitek; nebo spíš do poet bojovníkům za lepší svět, počínaje španělskými revolucionáři. Čistě proklamativní je však i v tomto směru Tzarova poesie málokdy. Určitá rétorická macha nicméně nahradí inspiraci, třebaže i v pozdních básních může znovu vytrysknout poesie v dost autentické podobě, aspoň ve vztahu k tomuto kontextu.

Pokud jde o dada a surrealismus, lze k této otázce přistupovat z různých hledisek, jde o to, zvolit si to své. Jsou lidé, kteří dada považují za radikálnější než surrealismus právě v míře, v jaké bylo čistě negativní. To je jedno hledisko, poněkud zjednodušené, zvláště u Tzary, který právě v tomto smyslu dada opustil – někdy až čítankově právě v poválečných letech, kdy dokazoval, že celá dadaisticko-surrealistická revolta směřovala k zvratu v komunisticky kladný postoj, což je nicméně dodatečná konstrukce. Pokud jde o spojení dadaismu a surrealismu, oba směry narazily na totožný zdroj, velmi volně řečeno na zdroj osvobozené řeči. Tady se velmi často zapomíná na to, že dadaistické večery v Curychu byly nesený nejenom nonsensovou linií, podvrtnou a vůči všemu skeptickou, ale také potřebou najít nový jazyk. A v tom provokace znamenala též invenci. Dadaismus má svou tvořivost, kdy nevytváří pouze trosky, ale spíš z trosek skládá cosi nového. Třeba Kurt Schwitters vyrábí díla z odpadků – teď ne-

mluvím o básníkovi, ale o výtvarníkovi –, z nichž vytváří velmi jemné, takříkajíc čistě pocitové struktury.

Možná by bylo zajímavé o Tzarovi promluvit i v kontextu rumunské avantgardy nebo literatury. Celá jedna linie rumunských autorů, tvořících ve Francii i v jiných zemích, je podivuhodná. Kromě Tzary se jednalo o tak různé a zároveň tak zásadní autory, jako byli Max Blecher, Ionesco, filosof Cioran, Paul Celan, Gherasim Luca nebo Gellu Naum. Lze v Tzarově díle vystopovat něco specificky rumunského, dal by se případně mezi ním a dalšími autory najít nějaký jednotící prvek? Například raná poesie Paula Celana je velmi imaginativní, stejně jako tvorba Maxe Blechera.

Ano, jsou imaginativní, a zároveň je u nich přítomna jakási skepse, která úzce souvisí s humorem. U všech autorů je otevřeně deklarován smysl pro humor. Ionesco se svým absurdním divadlem je v tom jen nejvýraznější příklad. Zčásti to patrně bude souviset s tím, že řada z těchto autorů jsou Židé. Podle Sebastiana Reichmanna, rumunsko-francouzského autora mé generace, je sebeironie dodnes vlastní rumunské poesii vůbec.

K reflexi Tzarovy poesie kupodivu v širším měřítku došlo až v druhé generaci českého surrealismu. Ve čtyřicátých letech ho začal překládat Zdeněk Lorenc. Nevím ale o tom, že by například ve třicátých letech byl Tzara více skloňován. To by právě nahrávalo oně skeptici, o které mluvíte. Mám pocit, že první generace českého surrealismu tuto skepsi úplně nevnímala; teprve až linie počínající Heislerem, Štyrským, posléze Effenberger a vůbec celá vaše skupina jako by teprve docenili onu skeptickou polohu. Zatímco meziválečná avantgarda přece jen světu spíš přitakávala.

Není to úplně tak, jak říkáte. Štyrský je přece z Nezvalovy generace, dokonce je starší. Je narozen před začátkem století, a ta skeptická poloha u něj existuje, je v tomto smyslu vysloveně důležitý. Je pravda, že mluvčími surrealistické linie byli hlavně Nezval a Teige, ale Štyrský se tam vždycky ozyval, byť jen jako spodní bas; a skeptické tóny se najdou například i u raného E. F. Buriana. Jsou nicméně překryty – kdyby jen kvůli tomu, že tu vznikla nová země, nový stát, a že se něco chtě nechtě budovalo...

Nemáte tedy pocit, že meziválečná avantgarda byla konstruktivnější a teprve až druhá linie mohla docenit onu skepsi?

Ale ano, chtěl jsem jen vaše vyjádření trochu zjemnit... První avantgardě jde také o vytváření nového lyristu, v tom se Teige i Nezval shodují. A nacházejí jej rovněž u Tzary. Teige na rozhraní dvacátých a třicátých let obdivně komentuje Tzarovu sbírku *Jízdní řád srdečních tratí* (1928), asi v tom smyslu, že teď, kdy opadl zájem o Tzaru jako skandálního dadaistu, je tím víc – aspoň pro ty, kdo pro to mají smysl – možné ocenit Tzaru jako opravdového básníka, a že sbírka obsahuje jedny z nejkřehčích, nejjemnějších moderních básní. Tady mluví Teige čtenář, žádný teoretik. Profesor Václav Černý si zato ještě v šedesátých letech myslí, že Tzara je jen křikloun a žádný básník, že v jeho básních jde čistě o ideologické slogany, ne o obrazy.

Co vás podnítilo k tomu Tzaru znovu přeložit? U Andrého Bretona to bylo jasné, na Bretona jsme čekali, aby ho tady někdo konečně uvedl. Nicméně Tzara už tu byl přeložen Zdeňkem Lorencem (viz výbor Daroval jsem svou duši bílému kameni, Concordia, 2007). Nechci se dostávat na ožehavou půdu srovnání obou překladů, spíš by mě zajímal onen básnický popud, který rozhodl o tom, že se Tzarovi budete věnovat.

Chtěl jsem si Tzaru ozřejmit právě na překladech. Jak působí, je-li přeložen co nejvěrněji. Chtěl jsem si ověřit „čitelnost“ Tzary samotného – protože v češtině se to pro mě jaksi lépe vyjeví – i to, nakolik se jeho poesie dá do češtiny převést; rumunština je jak známo románský jazyk, takže Tzara ve francouzštině byl od své mateřštiny méně vzdálen než v češtině. Tzara mě vždycky vzrušoval, proto jsem chtěl zjistit, nakolik zůstane vzrušující bez rušivých zamlžení, kterých se chtěl nechtě dopustit Lorenc. Překlady vznikaly spontánně. Přečetl jsem si v návaznosti všechny Tzarovy básně a jak jsem je četl, některé texty mě dráždily natolik, že ještě v posteli, kde jsem je četl, jsem si vzal papír a tužku a zkusil si je přeložit. Přeložil jsem toho tak plno, chybí mi vlastně jedině: aspoň jeden zpěv *Aproximativního člověka*, který kupodivu dodnes nebyl přeložen celý, vzdor tomu, o jak významnou skladbu jde. Ve výboru, který zamýšlím, by ale celý být ne-

měl; jsou v něm nicméně pasáže, které pro mne patří k nejpodstatnějším básním vůbec, a z těch tam něco být musí.

Jaké je postavení Tzary ve Francii vůbec? V jakém je třeba vztahu k Éluardovi, který je myslím ve Francii stále vnímán jako velký národní básník?

Myslím, že to pořád ve Francii není doceněný autor. Má sice své místo, mluví se o něm, byl vydán v sebraných spisech péčí Henriho Béhara a jeho redakčního týmu. Přesto jsou tu dvě nebo tři věci, které plnému přijetí Tzary ve Francii brání. Ve srovnání s Éluardem je to při nejmenším frapantní. Je ovšem otázka, zda i André Breton je ve srovnání s Éluardem doceněn; Éluard zkrátka zabral strašně místa. A i když se dnes daleko méně čte, pořád je to básník s velkým B. Bohužel ne kvůli svým nejlepším vlastnostem; jak už to bývá, cení se u něj také jistá líbivost, jakási krásná vágnost či umělecká neostrost, která ve Francii s obecnou představou poesie vůbec dost splývá. Co však u Tzary brání širšímu přijetí není jen to, že jeho poesie – až na výjimky – taková není. Jsou to i věci prozaičtější, především asi to, že Tzara není Francouz a že jeho francouzština to zcela nezapře. Ne tak chybami jako tím, že s francouzštinou zachází jinak než Francouzi, kteří to dobře cítí a u nichž – aspoň u určitého publika – to vyvolává jistý odstup. Zároveň u jiného publika dnes vyvolává odstup to, co Tzarovi dlouho pomáhalo: jeho spojení s velkou Stranou.

Komunisti a s nimi spojení autoři a příznivci vytvořili po válce ve Francii – v kulturních institucích – velmi silné mocenské struktury, z kterých těží dodnes. Na toto téma ostatně existují různá pojednání. Například básník Jacques Darras má velmi vtipnou stat o tom, jak si v poválečné Francii komunisté přisvojili poesii, což jí zrovna neprospělo, a pravice si „vzala“ prózu. Podstatné je, že Tzara je chť nechtě spojován s určitou ideologií, s určitým přístupem nejen ve vlastní poesii, ale i v její prezentaci jinými. Třetí moment, který mu ve Francii škodí, je sám duch jeho básní, včetně onoho skepticismu, který tu sám působí cizorodě; aspoň zas u určitých lidí. Francouzských čtenářů Tzary jsem tak moc nenašel – kromě těch, kteří se jím zabývali, jako Béhar. On sám mi říkal, že občas svým

studentům nabízí několik souborných vydání Tzary, která zachránil před stoupu, oni ale nejeví zájem. Nemá to ani metr, říká mi, a ono je to nezajímá.

Na první čtení mě ve vašem výboru zaujaly delší celky – Vesmírné skutečnosti vanilka tabák okamžiky vzbuzení (1922) nebo Studnař pohledů (1932), také raná báseň V otvorech rudě vře život (1914). Mohl byste k těmto básním něco říci? Případly mi v něčem základním jiné než ostatní Tzarovy básně.

Myslím, že každá z těch básní Tzaru zastihuje v jiné poloze, nicméně jejich „cyklovitost“ je něco, co mu velmi sedí. Možná i vzhledem k jeho metodě, k tomu, že psal po fragmentech, z nichž až pak sestavil větší celek. To je mi blízké, sám tak v některých případech píšu. U Tzary to zdůrazňuje diskontinuitu, která je pro něj klíčová, je mu přímo jakýmsi výchozím postojem; vzrůstá tak nejen napětí mezi fragmentem a celkem, ale i mezi slovem a veršem, snad také mezi lyrismem a mystifikací. Báseň *V otvorech rudě vře život*, která byla psána ještě rumunsky, jako by tento poslední aspekt zvláště „ilustrovala“. Tzarovy rumunské básně totiž nebyly žádné mystifikace nebo dadaistické experimenty; byly to lyrické texty, i když zároveň hledaly nový jazyk. To, že je Tzara byl schopen včlenit do dadaistických celků, svědčí o tom, jak k těmto věcem přistupoval.

Svým způsobem – ale tímhle bych jeho poesii nechtěl moc zatížit – by se dalo říct, že všechno je pro něj text. Že do textu může vstoupit cokoliv a až závěrečné gesto, které jednotlivé fragmenty spojí, určuje jeho smysl, byť samozřejmě nijak jednoznačně. Jistá vrstevnatost je rozhodně pro Tzaru důležitá, i pokud jde o tón promluvy vrství i uvnitř básní různé polohy, což jim dává maximální otevřenost – stejně vůči vážné jako nevážné interpretaci. Právě tak se v nich provokace prolíná s přímočarým sdělením.

Nemyslím, že lze v Tzarovi vidět básníka města, také ale ne básníka přírody, možná spíš básníka živlů, které se vzájemně střetají.

Ano, to si myslím také. Žádná vnější dekorace není u Tzary určující, jeho poesie se odehrává vevnitř a v takřka geologických přesunech – jak pod reál-

nou krajinou, tak uvnitř autora. Konstanty básně leží mimo běžný lidský svět. Nejčastěji mezi ně patří noc, hvězdy, živly, tma a světlo. To jsou věci, které v jeho básních dominují, a ve všech se znovu a znovu vracejí, ať už je doplňují předměty městské nebo venkovské, stromy nebo domy. To, co se děje za nebo pod nimi, je podstatnější.

U Tzary se takřka nedá najít klasický milostný tón, jako třeba u Bretona nebo u Éluarda. U Bretona je zjevné, kam nebo ke komu jsou jeho básně zaměřeny, u Tzary jako by promluva mizela víc do prázdna.

Například ale *Strom cestovatelů* (1930) obsahuje sérii milostných básní. Jsou psány pro básníkovu ženu Gretu Knutson, vznikly při jakési společné cestě nebo za pobytu u moře. Milostné jsou, pravda, zas jen fragmentárně. Třeba báseň *Pohledy-veslaři*, kterou jsem ze *Stromu cestovatelů* přeložil, je velmi intimní sklonění nad spící ženou, nakonec ale jako vždy převládá okolní noc a žena, než se zase vrátí, v ní zmizí. Přelévání z živlu do živlu a z jedné vesmírné síly do druhé nabyde vrchu i nad tím milostným motivem. Nehledě na to, že Tzara občas v poslední redakci milostné motivy zastírá nebo dodatečně komplikuje. Vnáší do nich ambivalence, jednak proto, že tak fungoval, že jakési trápení bylo součástí jeho milostné sensibility, jednak proto, že měl sklon k sentimentalitě, který nechtěl dát najevo a dodatečně jej korigoval. U Bretona se problém takhle neklade. Nejde o sentimentalitu, když je tam cit, Breton se za něj nestydí.

Tzara je vlastně jaksí distancovanější. Občas jsem z jeho básní měl téměř pocit jisté vědeckosti, snad právě v onom rozkládání skutečnosti na prvočinitele, o kterém jste mluvil. Kdo byl Tzara jako člověk, jakou měl historii? Inklinoval třeba k nějakému studiu?

Tzarův otec byl rabín, Tzara tak zřejmě zdědil potřebu vyrovnávat se s filosofickými koncepty v širokém smyslu slova. Četl také hodně odborné literatury, podle jednotlivých životních období nejen filosofické, ale třeba i ekonomické texty – v době, kdy byl marxista –, respektive studie o politice, také ale studie o moderní vědě, na niž se v teoretických statích často odvolává. Velice ho zajímala lingvistika, nebo zas rituály primi-

tivních kmenů. Měl velkou sbírku afrických masek a takzvaným primitivním uměním se zabýval vlastně už od dadaismu. Některé básně, které se četly na švýcarských večerech, byly označeny jako negerské, ať šlo o překlady z afrických jazyků nebo o jejich čistě zvukové parafráze v uměle vytvořeném jazyce, jakými se proslavil třeba Hugo Ball.

Mohl byste ještě něco říct k Tzarově knize Zrna a slupky, jež vedle sebe klade básně a teoretické texty? Tzara mi paradoxně nepřipadá jako básník vyloženě intelektuálního typu, který by výrazněji reflektoval, co píše. Nicméně je autorem dadaistických manifestů i tohoto textu.

Effenberger tuto Tzarovu knihu (jejíž název překládá jako „Zrno a plevy“) značně přecenil, ve své snaze zdůraznit na surrealismu to, co uniká estetice – to znamená ideologické prvky. Není to jen kniha básní, ale především zkoumání toho, co je za nimi. Zkoumání obraznosti. Když to ale člověk čte, zjistí, že tam nic úžasného řečeno není. Jde jen o dost vleklé a rozbředlé úvahy, protože Tzara bohužel v konceptuálním myšlení nebyl příliš silný, roli hrála i určitá překotnost jeho myšlení a nedostatečná jazyková kázeň. Tzara vychází ze snů, snaží se je rozvíjet a říct, čím by sny mohly vstupovat do skutečnosti, jak by se do ní mohly přelít co aktivní síla. Nakonec se ale utopí v abstraktních úvahách na toto téma, žádný konkrétní příklad nedá. V těchto polohách je nesrovnatelně inspirovanější Dali. A Tzara sám tam, kde zůstává konkrétní. Například v surrealistické anketě o možných úpravách známých francouzských monumentů je pro mě nejkrásnější to, co Tzara navrhuje provést s Pantheonem: rozříznout ho uprostřed a oddálit obě poloviny o *padesát centimetrů*. To se mi vždycky zdálo nádherné, ale je to prostě konkrétní obraz. V *Zrnech a slupkách* bohužel nic takového není.

Jak o Tzarovi nyní hovoříme, cítím, že se v něm jako v tvůrci skrývá jistý rozpor. Na jedné straně je to autor velmi spontánní, a na straně druhé jakoby ne dost spontánní. V něčem intelektuální, a zároveň opět jaksi ne dost.

Podle mne byl Tzara velmi spontánní básník, který chtěl tuto spontaneitu podpořit něčím takříkajíc so-

lidnějším, nebo aspoň ucelenějším. Sám jste říkal, že Tzarova poesie se tolik nemění, i když se dá odstínit. Co se ale v každém případě mění, je kontext, do kterého vstupuje, a jakési intelektuální lešení, které tu poesii obklopuje. To dadaistické je vlastně antilešení, protože se říká, že neexistují žádné ideje; všechno jsou jenom slova, slova, slova, žádné ideje se nedají brát vážně a jsou zajímavé, jenom když se mohou kdykoli zvrátit ve svůj opak. Nicméně je to postoj, který od začátku té poesii slouží aspoň jako komentář. Pak přijde surrealismus s posunem do vysloveně revolučního způsobu úvah. A samozřejmě také ona poválečná marxistická vrstva, která se k tomu přidá později; mezi tím ale existují i další filosofické náhledy, vždycky má zkrátka Tzara potřebu své básně k něčemu vztahovat. Jako by jejich vydanost, již přitom v poesii obnažil jako nikdo předtím, nestačila – nebo jako by ho samotného lekala.

Na závěr bych vás požádal, abyste aspoň v krátkosti komentoval některou z básní, které jsem vybral pro Kontexty.

Nad známou básní, již překládám – aspoň zatím – jako *Krystal bílý skok*, mě napadá, že na ní mám rád zvláštní slovní „konstelace“; přestože sestávají ze statických slov a přerušují běžná významová spojení, jaká se skládají do vět, nechávají si jakousi dynamickou energii: „*modrý arcibiskupe jsi železné housle / a řehtej / zeleně řehtej / cifry*“. Báseň je velmi předmětná a její tajemná energie jako by byla předána nebo vtištěna přímo věcem nebo jejich jménům, z nichž je složena – to je nesmírně působivé a vím podle sebe, že to v člověku dál pracuje. Ostatně to také odpovídá tomu, co je pro mě v poesii zvlášť důležité, jejímu extatickému momentu. Každý básník má svůj, u Tzary je jen tento moment jakoby hmotnější, fyzičtější. Extáze se u něj může jaksí rozvinout z čehokoliv. A to patří k věcem, které mě k němu přitahují. Tzara jako by věděl, že poesie je nekonečná, snažil se za ní posedle jít z různých stran a vyzkoušet si všechny možné cesty, které vedou k básni.

Rozhovor vedl Jakub Řehák.

Jakub Řehák (1978), básník, esejista a literární teoretik, vydal básnickou sbírku *Světla mezi prkny* (2008).

V otvorech rudě vře život

TRISTAN TZARA

V otvorech rudě vře život

Tituško
Tituško
tvůj bratr
křičí
a ty mu říkáš
s rukou mezi listy knihy
vápnem mi pomaluj víru
žhni bez svíce jako drát
Tituško

Tvůj bratr křičí
Říkáš mu
s rukou mezi vlhkými listy
knihy
vápnem mi pomaluj víru
žhni bez světla jako drát
vprostřed bolesti
jsou organismy a déšť
v torzech vře rudý
život*

V otvorech rudě vře život
chtějí abych pro ticho počítal radosti

Řekla jsi mi abych s tebou měl soucit
a já jsem neplakal dokud jsi byla u mne, byl bych ale
chtěl plakat v tramvaji
Řekla jsi mi chci odejít
perly na věži tvého hrdla mne studily klouzavý
buben na srdcích
Hmyz myšlenek mne nebodá, ach
a chceš-li, budu se smát jako požár a jako kaskáda

řekni to: pouštní myšlení
mlčím a vím
chtěl bych být
violoncellem

Když ti před odchodem podám kabát, zdálo by se že
nejší má sestra

v ledové oceli
to zvoní
spíš pokud prší?
na panství služebnictvo myje honicí psy
a král se prochází následován dvořany podobnými
holubům
svázanou věž (s ubohým vězněm) jsem sám viděl
u moře
v zákopech otevřte elektrinu to co následuje
Pane můj Pane
odpusť mi

čtvrtek říjen
tituško udělám báseň ale nesměj se
kolem nás jsou čtyři ulice a my jim odříkáváme
světlo na modlitebních Lucernách
a ty tys mluvila k cirkusovým slonům, jako světlo
nechci už abys byla nemocná, víš
v dnešním ránu To proč chceš vypískat telefon
to nechci ne nechci a svírá mě to Až Příliš

v dnešním ránu
ze zvonoviny se tvůj hlas chvěl na drátě
žluť se na zámek zavírala v praporku jako krev

* První dvě sloky jsou už v původním rumunském textu ve francouzštině.

majitelka zezelenala a zezelenala se rozlila jak mlha
mezi zvonky
pohled, světlo které by mohlo být černé
slz

nad liliemi z oceli a soli mi zas povíš mělas
dobrotivou matku
já jsem stále širší čára chci se rozrůstat v plechové
trubce
to říkám abych tě rozptýlil

ne proto že bych mohl být voskovým andělem
nebo večerním deštěm a katalogem aut

opony kloužou NEZMĚRNÉ SLZY
koňské hlavy na asfaltu
stejně se tříští skleněné hračky vprostřed hvězd
připoutaných řetězem k zvířatům

a v ledovcích bych chtěl následovat
s kořenem
se svou nemocí
s pískem hemžícím se v Mozku
neboť jsem velmi inteligentní
a ve tmě

PORCELÁNOVÝ popěvek na klavír
cestou vpřed – myšlený popěvek
strom praská potravou jako lampa

PLÁČU chtěl bych vystoupit k nebi, výš než fontána
která se klikatí do výše neboť ve škole
už není zemská gravitace
má chladná a suchá ruka ale ta polaskala výbuch vody

a já jsem ještě spatřil cosi (rovněž na nebi) jako
se voda zamyká do ovoce a lepu na ptáky

když ale myslím na to co se mi stalo jsem vážný
Títuško
títuško
títuško
TITUŠKO

(1914, *První básně*, 1934)

Žlutý chlad

jdeme tu oblaka mezi eskymáky
zkrášlit rekonvalescenci svých botanických idejí
pod pokroucenými soumraky
vibrující sajrajt zelenavý
blavý

uklidil jsem své sliby cukroví hoteliér do jeho prodejny
definitivní paulovnie
vzdalování probíhá mrazivé a břitké jak dostavník
deštivé dospívající
vzdalování
zvučné *jinde*

horečný chodec shnilý a
schvácený a spravitelné výšivky
myslel jsem na něco dost choulostivého
podzimní kalendář v každém stromu
mám modrý milostný orgán
jsem smrtelný pane modromodrý

a z mrtvoly stoupá divná země
stoupá stoupá k jiným astronomiím

(*Dvacet pět básní*, 1918)

Krystal bílý skok

m jancovi

na hřebíku
na výšku rozložený šicí stroj
zpřeházet kousky černé
vidět žlutě téct
tvé srdce je oko v gumové krabici
lepit se na náhrdelník očí
lepit ti na oči známky

odjet koně norsko svírat
šperky červy
chceš? plač
líže cestu stoupající k hlasu

abraham roste v cirkuse
tabák mu kvasí v kostech
abraham roste v cirkuse
močí do kostí
koně se točí elektrické lampy místo hlav
lez vzhůru vzhůru vzhůru
modrý arcibiskupe jsi železné housle
a řehtej
zeleně řehtej
cifry

(Dvacet pět básní)

Vycházím ze svého přepychového bytu

zima nás drtí
cigareta ze zlaté drti
giocondino dobrý den
dává dobrý den všem

únava zvířat zvoní
na pytle soli a motýlů bolesti a vzduchu
ale masožravé světlo
a giocondino dobrý den
je chladno je chladno
dál dávají dobrý den všem

houpem se s otevřenýma očima na vyváženém laně
otevřené oči tančí na špičkách
je chladno chladno v láhvi zavřeného hlasu
je chladno těžko na cestě
a vítr po cestě tlačí světlo
giocondino dobrý den sviští podél cesty
jako další auta kola éra mota na cestě

zima nás drtí
nás zlaté náustky cigaret ze zlaté drti
uhlazené lidi

(O našem ptactvu, 1922, 1929)

Nemoc hladina

odříkává šanson jíní a pekla má ztuhlý krk
jeho ohon je rozkvetlý drát
jeho vlasy jsou pružiny hlava zploštělá růžice
všechno má zoxydované cválá po čáře
jsem-li blázen bože chryzantémo mé srdce jsou staré
nadívané noviny
moc mne nepozoruj tvá světla se změní v dráty
a kostra tvého dítěte taky

strom má jen jeden list
strom má jen jeden list
slyším bláznův krok prosba pozoruj zeleného koně
bezstarostného atleta a světcův skok v krystalu
kov variací podél sloních slechů
klavír který rozlévá sírovou duhu a měsíčkovité květy
fosfor a vzduch řeky s výšivkami uhlí
ty do mne mnohobarevně vtékáš
žíly v jistých kamenech
jiskry otvírané v kamenech
listí krvácí
vzlíná
ovčí záliv
nehty uhelnatí smrtí
tvé světloplaché ruce laskají vlky a veletoky
tvé oko vře: slez pavouk z mědi
čekej mám na srdci krásné skvrny
s jizvami na lemu jako róby dívek
z popelavé duhy
barvy tu obcházejí vlhké
opilé

(O našem ptactvu)

**Vesmírné skutečnosti vanilka tabák okamžiky
vzbuzení
(výňatky)**

1

poslyš udělám báseň ale nesměj se
kolem nás jsou čtyři ulice a my jim odříkáváme
světlo

NA MODLITEBNÍCH

SLOUPECHA TYS MLUVILA ^K
cirkusovým slonům jako světlo
nechci už abys byla nemocná víš to?
proč ale proč v dnešním ránu chceš vypískat
telefon
nechci ne nechci a svírá mě PŘÍLIŠ
PŘÍLIŠ SILNĚ

2

v dnešním ránu
z mědi drkotal tvůj hlas na drátě
žlut se uzavírala v praporku jako krev
žena pokrytá měděnkou měděnkou
se rozptýlila jak mlha mezi zvonky
slz – větrná růžice – slz bíle
podívej záře která by mohla být černá
sléz

6

rudý život vře v jamách
pro ticho chci sčítat své radosti
řekla jsi mi abych s tebou měl soucit
a já neplakal když jsi mne viděla, byl bych ale chtěl
plakat v tramvaji
říkáš mi chci odejít
perly na věži mého hrdla studily velící buben srdcí
a klouže
hmyz v myšlení mě nekouše,

ach { prsty-lilie
voda zavýje

a chceš-li budu se smát jako požár a jako kaskáda

8

když odcházíš držím ti kabát jako bys nebyla má sestra

11

VELIKÉ SLZY kloužou podél draperií
koňské hlavy na basaltu jako se
tříští skleněné hračky mezi hvězdami s řetězy pro
zvířata
a v ledovcích bych rád následoval
s kořenem
se svou nemocí
s pískem hemžícím se v mozku
neboť jsem velmi inteligentní
a s temnotou

12

PORCELÁNOVÝ popěvek myšlenka
jsem unaven – popěvek královen
strom puká potravou jak lampa
PLÁČU chtít vystoupit výš než se vodotrysk klikatí
k nebi neboť ve škole a v mozku zemská tíže
už neexistuje
má ruka je chladná a suchá polaskala ale výtrysk
vody
a já jsem ještě spatřil cosi (na nebi) jako voda utahuje
ovoce a gumu

14

tvé oko je veliké
pane v draperiích
tvé oko za mnou běží
tvé oko je veliké jako koráb odpusť mi
pošli léky
kámen

16

záliv
srdce ti vzletí když dělá tak vznosné věci
na schodištích záchvěvů sevřených jako strom
mezi ruměnci záblesků
odcházíš
cesty
větve
lízou sních kyčlí

(O našem ptactvu)

Pohledy-veslaři

jak jsi řekla – stažené žaluzie
přes něž lákavá melodie věcí cedí své druhé já
a oblaka obklopující věci
tkají světlo

jak jsi řekla – migrace ptáků
hnětou vzduch zvětšený žářem lodních přídílů
jejich starostlivé třeštění dělí na tvých rtech
do dvou opačných toužení vznikající silný proud

vlečen a tažen aniž tuší proč
příboj křídel listů ostrovů chaos letní noci
v jejíž bledosti tančí rozjařené věci
tančí na vlnách spolu se svými strachy svými
dvojníky

ale když se bezejmenným rukoum vrátila viditelnost
a bylo je vidět se nořit do své hluboké substance: do
vzduchu ovdovělého po hvězdách
našel jsem zas pod tvými ranními víčky důvěrně
známé tajemství
v němž už nehrozí neuvážené o hvězdách blouznící
absence

(*Strom cestovatelů*, 1930)

Kde pijí vlci (výňatek)

kudy jsem prošel prošlo žhavé železo
a oči šířené ohněm slz
prošly krví a lvem
ó ztuhlá

žádný vítr se nezachvěl hloub v noci
než temný dluh
sluneční trh vstoupil do ložnice
a ložnice do bzučící hlavy

nechat zrát roznětky zmatení
jež bázlivější uvrhli na zemi
teplá mdloba noci na staveništi
žít svoji neúčast ji celou

a noc tak klidná pokud jde v opojení
se mate ve městě rostlin
neviditelná ruka mě tlačí planého
na staré cesty zahradníků

kde drnčí čerstvé zprávy
ryjí se trávníky
dosud lze čerpat zbylé slzy
kroutit v zimě železa

(*Kde pijí vlci*, 1932)

Studnař pohledů (výňatek)

žije na jemném křídle kde míjejí nestálé
mocnosti propasti
nemá strach z ohně živých listů
ani z kadeří větru
ani ze zlata
hlubokých zvěstí o naprostém odpočinku
ona hukot měst s vesly préríjních očí
opuštěnými vprostřed jezer
strašlivě palčivá trhlina obklopujících zdí
sklíčenost trávníku příliš zeleného a nahého
než aby z něj jediný obraz čerpal strach
železná židle kterou jí vložili do oka
sražená zeleň klíčů k nadšení
další hříva mrtvý řetěz
nepředvídatelné vzdušné plavidlo
další k plameni opačný půvab
už to není pohled jež nám značí duna
podle pravitka hladkých a povlovných moří
fretka komínů s žízněním květů z oliva
které rostly v oddechování
v řetězech rozeznělých hlasů na balkonech
zpuchřelých ledovců

věčné mlhy plísňe a mléka
a včely – včely rozmotávají šňůrky vzduchu
okenice jsou tekuté a okna stékají z toho obilného
těla

které se hýbe pod bulvou
je také palčivost doušků alkoholu
v oparu vchodů do metra
losí lsti nedosáhly k lesům
k zubům lavic mezi bušícími dveřmi
je krev zavražděného uvnitř vraha
zářící s průzračností rentgenu
náraz spaní na pilíře stínu
stínové pěsti venkova
nevinnost horských hřebenů
když oheň líže eufrat šílenců a šípy nefritu
neskutečné brebentění kondorů
z ocilky
žár ovoce
zrcadla hlasů jednoho dne na lovu
na kance v rozvaleném údolí kraje hlad
žízeň nespavost kontraaltových pňů
brokáty mechu mezi budícíma se ušima hor
vrčení rtů těkajících po bláně napjaté od vrcholku
k vrcholku

proč v bouři nemám své základy širá království
větru a dní skrápějících slinou noc pouště
proč nemám digitální sníh kam sype piáno krátké
rýmy

nad svatozáří kolem kola dynama – mluvím o očích
a křísím plamen středověké hranice – ach sucha
ach dešti máje a máku – rozechřátá hrdla mládí
a ruby dveří milované ženy
jež lze laskat jen konečky pohmožděnin
– neživé oživené –
a nehýbat se a nekřičet
chodit po špičkách plamenů svíček
drobné mince smíchu

ještě je slunce na nose vousatých koček
a bude ještě slunce na róbách a ve vlasech hnětených
na venku
na břehu potoka jehož jas bude krví
a zhoubou budou listoví a chuť

(Kde pijí vlci)

Slaměná slova (výňatky)

8

ještě jsem nic neřekl
ale myslím si toho dost

vypít šálek čaje
vyhrát čas na nízké sázky
navštěvovat obchody
plýtvat cukrem smíchu
dávat pít nemocným
drobně klusat
dojit skály
varovat kouř
rozávat motýly bratrství
počítat kopřivy
tušit rolety v okně
co nám to skrývá
s tisíciletou chutí
v ústech

9

ovce jedna v druhé
šleháte pěníci spánek
až na dlani
nastane den

něha krouží opilá zdlouhavostí
pokud není jen krupicí
nepřístojnou jistotou
posetou zuby okovanou láskou

vidím vás na pouti
koulet zlobně očima
v bílém chlebu písňe
jste jak zrcadlo dospělého
zapudrovaného po krk

možná existuje pověra
která se rozdává den po dni
která zná
podzim

(Mluvit sám, 1950)

40 zpěvů a odzpěvů
(výňatky)

2

po tom co jsem po třicet let myslel
na obohacení rýmů
říkám
nejlepší nejjistější rým
je slovo rýmující se sebou samým

věc a věc
nejsou dvě

3

jasná voda dobrý sen
ústa věcí
šitá bílou nití

rozumím jim
chápu jejich slova
a ta zdlouhavá gesta
jimiž po staletí
dovršují své cykly

21

drhne a škrtne
má zápalka
pozor na klíčovou díрку
ohně
nehrajte si s dětmi
venku je chladno a naho
mohly by do toho spadnout

22

opožděně vyšlé
předčasně zapadlé
zimomřivé slunce
pověz mi o Boticellim

(1972, psáno začátkem 50. let)

Přeložil Petr Král.

Znamení zániku éry tolerance?

JIRÍ HANUŠ

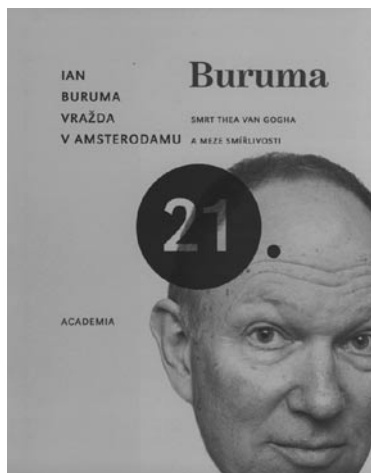
Ediční řada nakladatelství Academia s názvem *XXI. století* už přinesla nejeden zásadní titul – společným jmenovatelem jednotlivých knih je zřejmě analýza naší současnosti, která může být podnětem pro kvalifikované odhady vývoje v nejbližší budoucnosti. Vedle odvážného, i když poněkud škarohlídkového Rakušana Konrada Liessmanna, který si postupně získal srdce mnoha akademicky orientovaných Čechů svou kritikou evropských školských reforem, došlo na trefu do černého, a to uvedením titulu *Smrt v Amsterdamu*.

Titul může být poněkud zavádějící, hlavně pro čtenáře detektivek. I když, po pravdě řečeno, se začleněním této knížky do určitého žánru může mít problém i zkušený literární teoretik. Sám bych navrhl tři oblasti, jimž se kniha přibližuje, i když není výhradně ani jednou z nich. První je poučený politický komentář, jehož nestandardnost je dána především délkou textu a hlubším záběrem, druhou je metoda „oral history“ nebo přinejmenším některé z jejích postupů (autor strávil půl roku rozhovory v centru Amsterdamu s vědci, učiteli, politiky i kabaretiéry), a tou třetí

tí je kritická esej, která nepostrádá osobní zaujatost, i když s řádným kritickým odstupem. Celkově vzato, kombinace těchto tří prvků je zcela mimořádná, a když se k nim přidá ještě zmíněná „detektivní nota“, je dosažen maximální účín. Pokud bychom chtěli hledat někoho, kdo by se tomuto stylu blížil z domácích komentátorů a politických glosátorů, pak bychom hledali marně: většina z nich se vyčerpává denním zpravodajstvím, u něhož se někteří pokoušejí alespoň o vtip. V akademickém prostředí bychom pak o tento styl ani nezavadili – většina humanitních vědců má pocit, že by zřejmě zradili svou disciplínu, pokud by psali à la Buruma. Opak je pravdou, neboť jeho knihy se staly bestselery, a přitom nepostrádají to, čemu se říká esprit.

Základním tématem knihy je nesnadné a v zásadě zřejmě neřešitelné téma současnosti: možnost asimilace a integrace osob neevropského původu v prostředí tradičních evropských společností, především západoevropských. Zdá se, že celé moderní dějiny jsou prochnuty vlnami víry v možnost akulturace a vyrovnání rozdílů a jejich následnou destrukcí – již devatenácté století si prožilo jak etapu první, tak druhou v otázce asimilace židovského obyvatelstva na základě občanského principu. Druhá etapa skončila holocaustem a vytvořením Izraele, moderního sekulárního „národního“ státu, tedy de facto obrovským neúspěchem toho, v co věřili osvícení Evropané takřka osmdesát let, od Velké revoluce až po zhroucení liberální politiky v sedmdesátých letech devatenáctého století.

Přelom dvacátého a jednadvacátého století přinesl leckterou změnu. Evropa se již nepokouší asimilovat židovstvo (protože je z velké části vyvražдила), ale musí se potýkat s několika generačními přílivy politické i ekonomické migrace ze zemí jiných kontinentů, kde je silné islámské náboženství. Migrace je ale



Ian Buruma: *Vražda v Amsterdamu. Smrt Thea van Gogha a meze smířlivosti*. Academia, Praha 2010.

komplikována mnoha dalšími aspekty: vývojem v samotném islámu, respektive růstem radikálních politických hnutí (použijeme-li termíny fundamentalisté či náboženští fanatici, vždycky jsme nutně reduktivní), změnou mentality přicházejících lidí, tedy změnou generačních akcentů, proměnou evropské společnosti, která začíná chápat, že široce otevřená náruč a bezbřehá tolerance nemusejí být vždy k dobrému ani přijímajícímu, ani přijímanému, a v neposlední řadě posuny v globálním chápání celosvětové politiky, především v pojetí Spojených států, s čímž souvisí symbolický politický uzel Izrael-Palestina.

Ian Buruma ale tento zapeklitý uzel neřeší vůbec teoreticky – asi si je dobře vědom obtížnosti takového úkolu. Zvolil jiný přístup: na příkladu své vlastní rodné země (Holandska) ukazuje všechny zmíněné změny a ještě mnoho dalších, které souvisejí s čistě holandskými tradicemi, s jejich kulturními vzory a mentalitami. Publikace je tudíž složena z množství jednotlivých příkladů a případů, je to z jistého pohledu mozaika, která ovšem po přečtení podává celkový obraz. Autor se nevyhýbá ničemu, co by mu mohlo pomoci vystihnout šíři i hloubku problému: rozmanitým osudům jednotlivých postav, jejich ideovému vývoji, stopování motivů vedoucích k držení velmi protikladných pozic, holandské kultuře včetně fotbalových zápasů (v nichž se dnes projevuje národnost i vztah k historii!). Žádným detailem neopovrhne, jinak by z mozaiky mohlo zmizet něco důležitého.

Zajímavý je jeho hodnotící přístup: v zásadě, jak jsem již konstatoval, se vyhnul celkovému posudku, tím méně návrhu řešení. V každém odstavci však čtenář ví či vytuší, jaký je autorův postoj, jaký názor se mu zamlouvá více či méně. Někdy to dokonce Buruma jasně vysloví, ale pokud tak učiní, zvolí nenásilnou, inteligentní formu: je to případ příběhu jedné z hlavních hrdinek knihy, političky Aján Hirsí Aliové, která kvůli svému kritickému postoji k islámu a svým provokativním filmům musela opustit Amsterdam a přesídlit do USA. Buruma na závěr líčení jen smutně konstatuje, že bez její přítomnosti se mu jeho vlast

zdá „o něco menší“. Jak jednoduché a přitom výstižné vyjádření...

Vedle osudu politizující filmařky jsou zde ovšem hlavní dvě vypravěčské osy. Totiž osud vraha a zavražděného, „naděného chlapce“ Mohammeda Bouyeriho a filmového režiséra Thea van Gogha. Jejich životní příběhy jsou nesmírně zajímavé a pro českého čtenáře snad až fascinující. Česko můžeme srovnávat s Holandskem v řadě věcí, ale s takovými výraznými typy se doma nemáme šanci potkat. Oba portréty jsou vyličený bravurně. U van Gogha se chce občas dodat známé „ne vrah, ale zavražděný je vinen“, u mladého muslima zase ohromí snadnost a rychlost, jakou lze v západní, demokratické a tolerantní zemi dojít k tak totálnímu nihilismu, že se smyslem života stane heslo „zabít a zemřít“. U van Gogha napadne, kde jsou hranice náboženské tolerance, vkusu a ironie, u Bouyeriho zase, jaký nebezpečný kompilát se může skrývat ve špatně pochopené náboženské ideji kombinované s pocitem vykořeněnosti – to vše opepřené úpadkovými prvky euro-americké popkultury. Žádný barvotisk, ani náznakem.

Uvedením titulu *Smrt v Amsterdamu* se bez nadsázky seznamujeme s jádrem evropských problémů. Všechny ostatní těžkosti (zbytnělost sociálního státu, přebujelá byrokratizace života, vakuum po zhroucení sovětského impéria, vyčerpanost politiky) se jeví vedle tohoto ústředí jako vlaky na vedlejší koleji, i když nelze pominout provázanost celé „železniční soustavy“. Konkrétní a ošklivý mord v jednom západoevropském městě, dřívější mekce evropské tolerance, je až příliš výmluvným znamením slepé uličky, v níž jsme se ocitli. Skutečnost, že zde v Čechách či na Moravě jsme dosud poněkud v závětrí a že hlavní existenciální vítr vane tentokrát na západ od nás, nás nemůže příliš ukolébat. Vždyť netvrdíme již dvacet let celému světu i sobě, že patříme odjakživa k západu a že jeho osud je i osudem naším?

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu FF MU, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století a dějinám historiografie.

Z éry nevinности do epochy provinilosti

PAVEL ŠVANDA

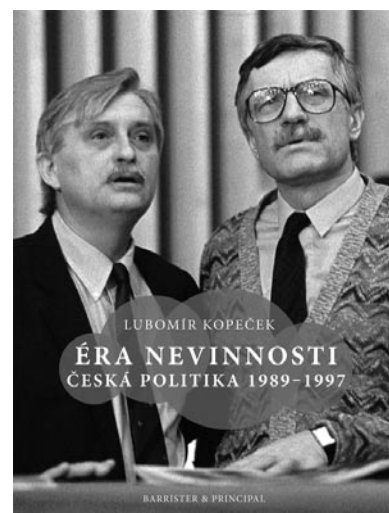
Kniha Lubomíra Kopečka *Éra nevinности* nemá být dalším příspěvkem k aktuálním vnitropolitickým polemikám, nýbrž analýzou. Autor, docent politologie na Fakultě sociálních studií MU, nabízí srozumitelný „vývoj a kontext“ (s. 7) české politické scény v prvním desetiletí po roce 1989. Kromě historiků, novinářů a politologů je zřejmě adresátem i širší veřejnost. Poněkud překvapivý název *Éra nevinности* vysvětluje autor tak, že v prvním desetiletí po roce 1989 převažovali mezi českými politiky ti, kteří (podle rozlišení Maxe Webera) žili spíše „pro politiku“, nikoliv „z politiky“, na rozdíl od svých předchůdců i nástupců. Před rokem 1997 ještě podle průzkumů veřejného mínění politika také „představovala poměrně respektovanou a uznávanou oblast lidské činnosti“ (s. 6). Což se posléze změnilo, jak dokazuje dnešní podezíravý vztah české veřejnosti vůči vlastním voleným zástupcům.

Lubomír Kopeček zkoumá případné souvislosti a návaznosti listopadu 1989 na Pražské jaro 1968 a poměrně podrobně charakterizuje „zamrzlý normalizační režim“ (s. 10) jako posttotalitu. Osvětluje jeho relativně konzumní charakter a vliv na přidušený kulturní život v Československu. Zabývá se podobou a důsledky činnosti Václava Havla a vnitřním složením Charty 77. Tato část je jen stručným úvodem k vlastnímu tématu. Přesto si neodpustím dvě poznámky pamětníka: a) normalizace nebyla až tak ustrnulým údobím duševní nehybnosti, jak jsme si zvykli říkat. Její psychickou diferenciaci jsem se pokusil popsat, viz *Monstrum a jiná domácí zvířata*, Atlantis 2002, s. 46. b) je ustáleným českým zvykem vyvozovat domácí politický (ale například i estetický) vývoj pouze samoplozením, tedy výhradně z vnitřních českých zdrojů a popudů. Myslím však, že vliv bouřlivého dění v Polsku i celkově volnější atmosféry v Maďarsku na naše mysli a na české politické klima nelze při zvažování prožitku osmdesátých let opomíjet.

Vlastní téma Kopeček otevírá kapitolou „Jak nechat ležet moc na ulici: listopadové váhání a tápání OF“ (s. 25). Jeho pohled je také příspěvkem k občas propukávající debatě na téma, zda se na konci roku 1989 odehrála v naší zemi revoluce, tedy cílené převzetí moci, nebo zda šlo pouze o dramatickou, avšak kontinuální proměnu politického systému. K otázce samé se Lubomír Kopeček vrací v samostatné kapitole v závěru *Éry nevinности*, kde upozorňuje, že „důraz na kontinuitu při změně režimu (*není, švnd.*) žádnou novinkou“ (s. 328) a že váha kladená na legalitu charakterizovala všechny dějinné zvraty v naší zemi ve 20. století, počínaje 28. říjnem 1918.

Popis váhání uvnitř OF, postupná proměna jeho strategie v posledních týdnech roku 1989, je užitečným připomenutím, že koneckonců na počátku zrodu nového československého politického systému nebylo až tak jasno, kam se země bude ubírat. Přinejmenším až do volby Václava Havla prezidentem sehrával tlak široké veřejnosti, hluboce frustrované neomezeným

Lubomír Kopeček:
Éra nevinности. Česká politika 1989–1997,
Barrister & Principal,
Brno 2010, 329 s.



panstvím KSČ, důležitější roli než lépe informované, ale právě proto poněkud váhavé pražské centrum Občanského fóra, jež si bylo více vědomé akutních rizik.

Složitě „klopýtání k prvním svobodným volbám“ (s. 39) připomíná, že se náš politický systém rodil po roce 1989 takřka z ničeho. Složitá „dekomunizační agenda“, k níž patřily i lustrace a konflikty OF s lidoveckým ministrem vnitra Sacherem, byly významným, byť dnes už pozapomenutým dobovým příznakem. Celkově Lubomír Kopeček užitečně evokuje „věk nejistoty“ na počátku 90. let, ústící v parlamentní systém, nabízející sice dosud vratkou a náladám vydanou, avšak v podstatě již demokratickou politickou strukturu. Čtenáři před očima defilují mnohá, kdysi významná, ale dnes už pozapomenutá jména a také politické konflikty, jež hrály v očích veřejnosti roli dramatických impulsů, na nichž se štěpily názory a rozpadaly lidské vztahy. Ale kdo si na většinu z nich dnes ještě vzpomene?

Po ustavení první vlády Václava Klause, k němuž došlo za dominance ODS, se nadále scéna proměňovala. Kopeček kromě jiného věčně popisuje dělení Československa z českého hlediska, tedy především jako nikoliv zcela nečekaný, ale přesto svým způsobem náhlý impuls pro vytvoření vlastních představ o české státnosti, když iniciativa k samostatnosti byla zjevně na slovenské straně. Dočasně opouští politickou scénu také Václav Havel, aby se posléze vrátil jako český prezident. Poněmáhle dochází k eliminaci drobných politických subjektů, jejichž předáci se přikláněli buď k vládní pravici, nebo k těžce se formující demokratické levici. Do této doby také patří geneze protikatolického tíhnutí uvnitř liberální ODS. „Jako by se vrátily počátky první československé republiky, kdy politici občanských a socialistických stran chtěli odčiňovat Bílou horu a považovali katolickou církev za vřed na těle národa“ (s. 178). Liberální pravice (neschopná i neochotná řešit problém restitucí církevního majetku) se tak v dočasném vítězném opojení zbavuje politických křesťanů jako svého dlouhodobého přirozeného politického spojence. Příznačně se v téže chvíli rodí politický fenomén jménem Josef Lux a nastává nenápadný, avšak nezadržitelný přechod KDU-ČSL z pravice do levého středu.

Posléze také propukl „skrytý proces sebeustrukce ODA“, který za druhé Klausovy vlády „...vstoupil do

nové, mnohem viditelnější fáze“ (s. 252). ODS se rovněž hrouží do vlastních problémů. Vnitřní komplikace pravicových stran jsou provázeny konsolidací na levici, především ČSSD, již Kopeček popisuje se smyslem pro průvodní detaily a roli některých, dnes již politicky nefungujících, kdysi však nepominutelných jmen. Zapomenuto je také bouřlivé schvalování česko-německé deklarace, jež naráželo na odpor zejména na levici a u Sládkových republikánů. „K doprovodnému republikánskému cirkusu patřilo pálení německé vlajky a pokus zastavit automobilovou kolonu s německým kancléřem“ (s. 259). Nad obzor rovněž vystupují některé „věčné“ problémy českého politického provozu, jako například dodnes nerealizovaná reforma zdravotnictví a důchodového systému. Naopak mezi dnes již vyprchalé problémy české politiky patřily živé moravistické nálady a politické strany požadující pro Moravu statut spolkové země.

„Hospodářství v roce 1994 poprvé v polistopadové éře zaznamenalo malý, ale viditelný růst a totéž se opakovalo v roce 1995. Také nezaměstnanost a inflace zůstávaly stejné“ (s. 207). Naopak propukly sociální konflikty, neboť „do hry vstoupily nátlakové akce několika zájmových skupin, které cítily příležitost prosadit své požadavky...“ (s. 207). Také volební rok 1996 přinesl zvýšené pnutí na politické scéně. Následky se pro některé strany (zejména ODA, ale i ODS) posléze ukázaly být fatální. Zároveň dochází ke konsolidaci ČSSD pod vedením Miloše Zemana a k její dominanci v levé části politického spektra.

Čtenář *Éry nevinnosti* si může na vlastní oči uvědomit postupnou proměnu charakteru české politiky. Při popisu první poloviny 90. let dominují zásadní politická a hospodářská opatření a zejména problémy související s dělením Československa a hledáním české politické identity. V druhé polovině desetiletí jak houby po teplém dešti rostou jeden za druhým politické skandály. Jako řetězové exploze jsou otevírány kauzy obsahující údajně závažná obvinění. (Osobně bych za přelomové datum nalomení „éry nevinnosti“ navrhl už leden 1995, kdy Jan Kalvoda obvinil BIS ze sledování – a jak se dnes zdá, zkomponoval první výrazný politický skandál.)

Zápas o prosazení dílčích politických i hospodářských zájmů sílí. Ale politický provoz se také komplikuje kvůli vládám, ale i stranickým vedením, vesměs

odkázaným na křehkou většinu, či spolupráci „přeběhlíků“. Tady se už vlastně o žádné mladistvé nevinnosti české politické scény nedá mluvit, byť kolem hracího stolu stále ještě vesměs sedí aktéři prvních polistopadových let. Naopak je zřejmá tendence ovládat zejména pražské veřejné mínění pomocí skandalizace protivníků; také masová média vstupují do politické hry jako samostatní, vlivní hráči. Zraje systém, v němž žijeme dodnes: utváří se postupně politická hra na „italský způsob“, v níž je nejsilnějším, i když ideově prázdným argumentem výzva k vyslovení nedůvěry vládě.

K „sarajevskému atentátu“, jímž vyvrcholily obecné politické rozpaky na podzim 1997, Kopeček strážlivě podotýká, že „události 28. listopadu 1997 byly především důsledkem několika dlouhodobých faktorů“ (s. 291). Patřily mezi ně dlouhodobé směřování lidovců mimo vládní koalici, vnitřní napětí v ODS a nepříznivá ekonomická a společenská situace. „Ruml s Pilipem do této konstelace vstoupili nešťastně a politicky amatérsky“ (s. 292). Platný je nejen Kopečkův popis podzimní vládní krize v roce 1997, ale i jejích trvalých následků. Mezi ně patřily „emoce puštěné ze řetězu“ (s. 292), charakterizující též Havlův projev v Rudolfinu. Stručná zpráva

o sestavení Tošovského vlády a vzniku Unie svobody uzavírá spolu s bilancí pohnuté „éry nevinnosti“ historický přehled. Lubomír Kopeček ještě připojil již zmíněný příspěvek k debatě o principu právní kontinuity/diskontinuity (s. 325) v české politice ve 20. století.

Štěpení ODS a celková sebedestrukce pravice a naopak vzestup sociálně demokratické levice a postupný kolektivní pád pražské politické komunity do soustavných vendet je vyústěním první dekády české politiky. Dnes se zdá zřejmé, že česká pravice levici a naopak v dohledné době nepřetlačí rozhodujícím způsobem. Jejich případná (proreformní?) spolupráce by však byla považována – v duchu tradic sporu a boje – za krajní neslušnost. K „italské éře“ nestability a obecného pocitu provinilosti patří zejména mediální exponování politických skandálů. Konec těchto poněkud paranoidních zvyklostí, vychovávajících českou veřejnost k jistému politickému nihilismu, není prozatím v dohledu. I toto mnohoznačné poznání patří k výsledným úvahám čtenáře Kopečkovy užitečné *Éry nevinnosti*.

Pavel Švanda je spisovatel, přednáší na Divadelní fakultě JAMU v Brně.



No.81

ZIMA

ČASOPIS KULTURNÍ SEBEČBRANY

2010

KRCHOVSKÝ – básně / KREMLIČKA – tři texty
 BAMBUŠEK – rozhovor / DRÁBEK, RUDNICKI – prózy
 MLADĚJOVSKÝ – malby a objekty / KORINA – portrét
 KOMUNÁLNÍ BYTY – Přibyl, Čumlivski / ISTANBUL
 ZÍVR – deník 1943 / GOMBROWICZ, CIORAN – dispute
 DOKUMENTARISTÉ – festival Jihlava / COULEUR – recenze, eseje
 FORMÁNEK – Jedna věta – zvláštní příloha / a jiné



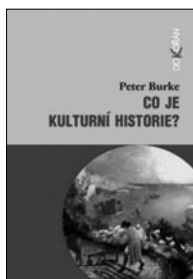


K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: www.revolverrevue.cz
 e-mail: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

Z nových knih

PETER BURKE CO JE KULTURNÍ HISTORIE?

Dokořán, překlad Stanislav Pavlíček,
brož. s klopami, 220 s., 265 Kč



Kniha je stručným a čtivým úvodem do disciplíny zvané kulturní historie. Definuje kulturní historii, seznamuje s jejím předmětem, vznikem, metodami, klíčovými

tématy a otázkami, hlavními představiteli a díly, a to v celosvětovém měřítku. Autor, který je emeritním profesorem tohoto oboru na univerzitě v Cambridgi, sleduje vývoj této disciplíny od tzv. klasického období (1800–1950), přes reakci marxistů a následnou renesanci tohoto oboru v 70. letech 20. století (tzv. nová kulturní historie) až do současnosti. Pozornost je věnována také vztahu mezi kulturní historií a příbuznými vědními disciplínami, z nichž některé se z ní vyvinuly a postupně se osamostatnily. Nechybí ani zamyšlení nad budoucností kulturní historie či chronologický přehled stěžejních děl tohoto oboru od počátků a do dnešní doby.

Dokořán, Holečkova 9,
150 00 Praha 5 – Smíchov
tel.: 257 320 803, tel./fax: 257 320 805
dokoran@dokoran.cz,
www.dokoran.cz

VOJTĚCH BEDNÁŘ INTERNETOVÁ PUBLICISTIKA

Grada, brož., 216 s., 279 Kč



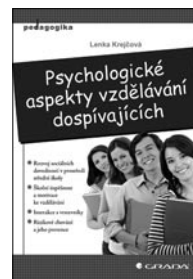
Praktický průvodce pro publicisty přibližuje technické nástroje k publikování on-line a funkční a obchodní modely on-line médií. Popisuje základní pra-

vidla pro tvorbu textu k on-line publikaci a poskytuje čtenářům ucelený pohled na internetová média nejen v českém prostředí. Přináší informace potřebné k samostatné tvorbě a publikaci autorských děl na webu i ke spolupráci s redakcemi on-line médií.

Publikaci jistě ocení všichni studenti žurnalistiky a mediálních studií, publicisté pracující s on-line médii a píšící pro ně a lidé zajímající se o problematiku fungování žurnalistiky v prostředí internetu.

LENKA KREJČOVÁ PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY VZDĚLÁVÁNÍ DOSPÍVAJÍCÍCH

Grada, brož., 232 s., 259 Kč



Publikace se primárně zabývá procesem socializace a rozvojem sociálních dovedností dospívajících v prostředí střední školy. V této souvislosti se

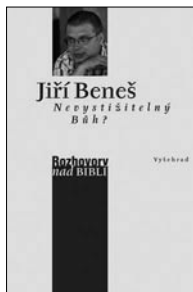
věnuje také motivaci středoškolských studentů ke školní práci, interakci s vrstevníky i učiteli, výskytu rizikového chování ve škole a jeho prevenci. Prezentované informace jsou založeny na soudobých tuzemských i zahraničních výzkumech i současné praxi středních škol v ČR.

Publikace je určena studentům učitelství a učitelům se zaměřením na terciární vzdělávání. Mohou z ní čerpat také studenti psychologie a pedagogiky, kteří se věnují práci s dospívajícími. V neposlední řadě je užitečná poradenským pracovníkům, kteří působí ve školských poradenských zařízeních.

Grada Publishing,
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: 220 386 511, www.grada.cz

JIŘÍ BENEŠ
NEVYSTIŽITELNÝ BŮH?

Vyšehrad, váz., 288 s., 288 Kč



Kniha obsahuje biblické rozhlasové pořady, které moderuje Petr Vaďura. Autor, ThDr. Jiří Beneš, český teolog, biblista a starozákonník, žák profesora Jana Hllera, hledá odpovědi na

otázky smyslu bolesti a utrpení, zkoumá lidské nitro a nahlíží, co o sobě odhaluje Hospodin. Jedinečnost Benešova přístupu k biblickému textu je v preciznosti a v poctivosti, s níž jej zkoumá. Nebojí se klást si otázky, na něž nezná odpovědi, aby se mohl znovu důkladně zabývat místem či problémem, kterému je těžké porozumět. Beneš se nechá vést slovem a promýšlí jeho význam. Po vzoru židovských rabínů dává průchod asociacím, které v něm hebrejský tvar konkrétního pojmu vyvolává. Důsledkem tohoto přístupu je skutečnost, že čtenář i známá místa Bible začíná chápat nově a v nečekaných souvislostech. Pro Beneše je Bible kniha živá, skrze níž promlouvá Hospodin. Její četba nemá vést ani tak k novým poznatkům či intelektuálnímu potěšení, nýbrž především k proměně našich postojů a vztahů.

JAN SOKOL
ETIKA A ŽIVOT
Pokus o praktickou filosofii
Vyšehrad, brož., 240 s., 248 Kč

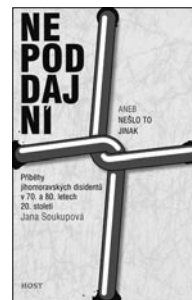


Prof. Jan Sokol, filosof, překladatel a pedagog, se v knize věnuje snad nejzávažnější otázce: Jak žít dobře? Dle autora chce kniha „přispět ke zřetelnějšímu rozlišování mravně

významných fenoménů, aby se o nich dalo přesněji uvažovat a smysluplně hovořit; připomenout změněnou situaci, v níž se jako jednající lidé dnes pohybujeme: situaci „globalizovaného“ světa, kde hrají stále významnější roli instituce; a vyjít vstříc naléhavé potřebě společných východisek či základů univerzální a „všelidské“ mravnosti, jak ji tyto proměny vyvolávají“. Tuto potřebu podle J. Sokola nemohou naplnit mravní systémy pozitivních náboženství, ale je třeba užít „prekérnějších postupů praktické filosofie“. Ve svých úvahách vychází z širokého spektra filosofické tradice, historických zkušeností i z výsledků biologických a antropologických věd.

Vyšehrad, s.r.o.,
Víta Nejedlého 15, 130 00 Praha 3
tel./fax: 224 221 703
info@vysehrad.cz, www.ivysehrad.cz

JANA SOUKUPOVÁ
NEPODDAJNÍ
ANEB NEŠLO TO JINAK
Příběhy jihomoravských disidentů v 70. a 80. letech 20. století
Host, brož., 268 s., 239 Kč



O českém disentu vyšla již řada knih i studií. Většinou se však jednalo o pohled historiků a v centru pozornosti stála pražská skupina chartistů. Kniha Jany Soukupové nabízí jiný

pohled. Cíleně mapuje situaci disentu v Brně a na jižní Moravě a její reportáže-portréty vycházejí z autentických vzpomínek samotných aktérů. Příběhy disidentů vytvářejí plastický obraz moravských opozičních aktivit v době normalizace a ukazují, že zde vyrostla řada osobností, které pak v mnoha oblastech ovlivnily i polistopadový vývoj u nás. Kniha je specifická i tím, že autorka sama byla součástí tohoto hnutí, což jí umožňuje pohlížet na jednotlivé aktéry i události zevnitř. Čtenáři se zde setkají s příběhem Jaroslava Šabaty, Petra Cibulky, Evy Trúdy Vidlařové a mnoha dalších, stejně jako se studentskými či kulturními protirežimními aktivitami, brněnskou hudební novou vlnou, Ochotnickým kroužkem i koncertem zpěvačky Nico v brněnském hospodském sálku.

Host, Radlas 5, 602 00 Brno
tel.: 545 214 468, fax: 545 212 747
redakce@hostbrno.cz, www.hostbrno.cz

REVUE ČESKÉ KŘESŤANSKÉ AKADEMIE

www.krestanskaakademie.cz

UNIVERSUM

► rozhovory
► analýzy
► komentáře



Ukázkové číslo či předplatné zajistí: **SEND Předplatné, s. r. o.**, P. O. Box 141, 141 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax 225 341 425, e-mail: send@send.cz

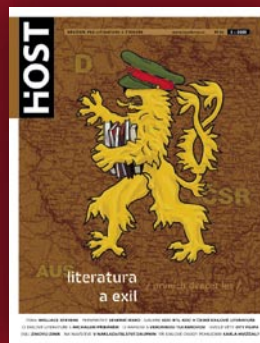
► vychází 4x ročně ► cena 40 Kč ► roční předplatné 160 Kč ► ukázkové číslo zdarma ► www.send.cz



Eugène Minkowski *Tomáš Vítek*
Joseph Mitchell Jan Horáček
Jiří Sádlo
VLADIMÍR BINAR
Adam Zagajewski Luboš Svoboda
Ladislav Nebeský *Ivan Binar*
Vladimir Kantor
DANTE ALIGHIERI
Martin Pokorný *Leo Spitzer*
Theodore „Teddy“ Roosevelt
FERNANDO ARRABAL

A DALŠÍ

4 / 2010
WWW.SOUVISLOSTI.CZ



ČASOPIS S TRADICÍ SAHAJÍCÍ DO PRVNÍ REPUBLIKY
OD POLOVINY OSMDESÁTÝCH LET NEPŘERUŠENÁ KONTINUITA
VÍCE NEŽ DESET LET VÁM PRAVIDELNĚ NABÍZÍME:

ukázky poezie a prózy z dosud nevydaných děl
eseje o literatuře a kultuře
rozhovory se spisovateli
obsáhlý recenzní a kritický blok věnovaný novým knihám
obsáhlou přílohu světová literatura
tematické a literárněhistorické bloky
zprávy a reflexe aktuálních literárních událostí
články o fungování nakladatelství a knižním trhu
rubriku pro začínající autory
profily českých fotografů

www.hostbrno.cz

DINGIR

Religionistický časopis o současné náboženské scéně

Vychází čtvrtletně od roku 1998.

Řídí doc. PhDr. Zdeněk Vojtíšek, Th. D., spolu s redakční radou
(doc. Pavel Hošek, Th. D., doc. ThDr. Ivan O. Štampach a další).

Aktuální články z domova i zahraničí o současném duchovním životě,
téma, rozhovory, události, informační servis, práce studentů.

Zásadní články jsou odborně recenzovány.

Více na <http://www.dingir.cz>.

Cena: 49,- Kč.

Objednávky: <http://www.send.cz> v sekci kulturních časopisů,
prostřednictvím telefonu 225 985 225 nebo e-mailu administrace@send.cz.

Většina starších čísel je k dispozici v redakci (e-mail: dingir@dingir.cz).

téma posledních čísel

Atheismus

Svědkové Jehovovi a vývoj jejich společenství

Média a náboženství

20 let náboženské svobody u nás

Neviditelné náboženství

Náboženství a děti



NOVÉ PUBLIKACE CDK

Více informací a objednávky: CDK, Venhuda 17, 614 00 Brno,
tel./fax: 545 213 862, e-mail: cdk@cdk.cz, www.cdk.cz



Informace o předplatném časopisu *Kontexty* na rok 2011

Všem zájemcům doporučujeme předplatné. Je to nejspolehlivější a nejlevnější způsob pravidelného odběru.

Roční předplatné (6 čísel včetně poštovného): 500 Kč

Sponzorské předplatné: 1 000 Kč

Způsob úhrady předplatného

- **složenkou typu C** (do zprávy pro adresáta uveďte „Kontexty“)
- **přímou platbou** na účet č. 120 402 514 / 0600 (je třeba požádat redakci o přidělení variabilního symbolu)
- **hotově** v redakci časopisu (Venhuda 17, Brno)
- na základě faktury **bankovním převodem** (fakturu Vám vystavíme **na požádání**)

Objednávky předplatného

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

Upozornění:

Předplatitelé našich časopisů mají 25% slevu při nákupu knih CDK v internetovém knihkupectví www.cdk.cz.

