

Z básní JANA VLADISLAVA

PETR FIALA / Naše nynější krize a politická matematika

MILAN UHDE / Spisovatel a prapor

ALENA POMAJZLOVÁ / Cesty Růženy Zátkové

R. J. NEUHAUS / Usmiřování Východu se Západem

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

BRONISŁAW WILDSTEIN / Euroutopie

MILENA BARTLOVÁ / Naše, národní umění

FRANTIŠEK MIKŠ / „Sochař Německa“

Adolf Hitler: politizace estetiky a estetizace politiky

Ročník I. (XX.) • cena čísla 100 Kč • Vydává Centrum pro studium demokracie a kultury

2/2009

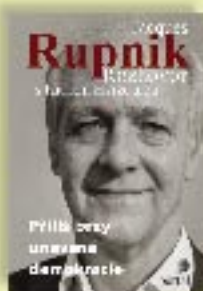


Karel Hvížďala Jacques Rupnik

Přilís brzy unavená demokracie

Časově velmi tržlivě mapuje témata, jako je americká válka s terorismem, ale i česká politika a české dějiny nebo role České republiky v rámci Evropské unie. Kniha vicholí světovou hospodářskou krizí na začátku roku 2009. Pohled francouzského Čecha, který většinu života prožil v Paříži, ale často pobýval také v Praze, na malichernosti v české politice i ve veřejném životě je inspirující a nadčasový.

vaz., 280 s., 339 Kč



Fritz Riemann Schopnost milovat

Nejvíce nás ovlivňuje rodinná láska, která by měla dát pocit bezpečí a jistoty. Díky tomu můžeme vystupovat vůči vlastnímu partnerovi s důvěrou, s odpovědností a toleťností. Autor ukazuje, jak různé formy lásky ovlivňují sexualitu, volbu partnera, ale i způsob soužití ve vztahu. Publikace je vhodná nejen pro každého, kdo téma lásky zajímá, ale také pro psychology či psychoterapeuty.

brož., 112 s., 179 Kč



Roman Braun Umění rétoriky

Kvalita komunikace určuje do velké míry profesní i osobní úspěch. Autor nabízí řadu technik a podnětů, které pomohou dospět k rétorické zdatnosti. Čtenář se dozví, jak rozvíjet své chvilky a působení na druhé, jak se vyvarovat častých chyb a vystupovat jistě. Kniha také potvrdí, jak ovládnout prezentaci a rozhodnutí a přiblíží téma hypnózy a rétoriky – využití sugestivních účinků.

brož., 240 s., 319 Kč



Richard Osborne, Borin Van Loon Východní filozofie

Kniha zábavnou komiksovou formou předkládá přehled důležitých myšlenek a konceptů východní filozofie. Zvláště se zabývá myšlenkami proudu, které se zrodily v Číně a Indii a dnes stále více ovlivňují západní svět. Semínáme se tak se základy východní eschatologie, neosobní etiky, spojmy osvícení a nitvána.

brož., 176 s., 239 Kč

Žádejte v knihkupectvích nebo na adrese nakladatelství Portál s. r. o., tel. 283 028 203, e-mail: obchod@portal.cz

Knihkupectví Portál: Jindřichská 30, Praha 1, Dominikánské n. 8, Brno, Husova 60, České Budějovice, Prokopova 19, Plzeň, www.portal.cz



ROZRAZIL

Mladý, vlnový umělecký tvorčí a její reflex, ověřen, reakcí a ohlédem na společenské otázky. V každém čísle Rozrazil propojuje sdělně nasouvající tématu (sociální, umělecký, společenský, jazyk/teorie atd.). Konceptuální skladba revue prolíná výtvarnou složkou, debaty, rozhovory, umělecké, odborné a historické texty. Rozrazil se nabízí tak dělitel a nové otázky, odpovědi a pohledy na zvolené tématu. Mladí přispěvatelé Rozrazilu patří k mladým výtvarníkům (Kladov, Niki, Siala), spisovatelům (Švenda, Stelgerwald), novinářům (Šustrová, Hvížďala, Matyáš), politikům (Láňa, Schwarzenberg) a další.

Vychází se čísel ročně. Revue vychází v červenci a srpnu v době dlouhodobých prázdnin.

Cena jednorázového výtisku 19 Kč. Roční předplatné 190 Kč. Desetileté předplatné 1900 Kč.

Objednávky předplatného: rozrazil@veternavyhry.cz. K dostání u dobrých knihkupectví a na webových stránkách.

Internetový Rozrazil najdete na webové stránce www.rozrazilonline.cz nabízí aktuální informace o divadelním dění: rozhovory, recenzie, glosy, polemiky, blázy (Přibyl, Pokorný, Maršálek, Lída...). To najdete i na stránkách rozrazilonline.cz a hořko sládko online u nás!

Vážení čtenáři,

rád bych se zapojil do aktuální debaty o krácení finanční podpory kulturních projektů ministrem Jehličkou, a to jak z pozice vydavatele časopisů a nekomerčních knih, kde se pohybují téměř dvě desetiletí, tak z pozice bývalého člena Státního fondu kultury ČR.

V České republice postupně vznikl ustálený systém podpory nekomerčních kulturních aktivit, do něhož sice nešel nijak velký objem financí a který byl v některých ohledech nedokonalý, nicméně byl to systém funkční, stabilní a do velké míry i průhledný a předvídatelný. Vzhledem k nevelkému českému kulturnímu „rybníku“ každý věděl, kolika penězi zhruba který odbor disponuje, na co a o kolik si může dovolit žádat, a pokud odváděl kvalitní práci a poradil si s úřednickými vrtochy při vyúčtování, mohl s nějakými financemi na rozjezd nových projektů počítat. Poté už nebyl takový problém vyrazit shánět zbývající peníze ke sponzorům, pro které byla obvykle finanční účast MK nejlepším doporučením. Víím také, že po letech tápání a získávání zkušeností se lidé v jednotlivých ministerských komisích naučili posuzovat předložené projekty vcelku objektivně a rozumně a že peníze až na řídké výjimky plynuly do smysluplných a hodnotných kulturních akcí. Shrnutí a potvrzení, nikdo ze zavedené praxe příliš nejásal a bylo dost toho, co by se dalo vylepšit, ale byli jsme na tento systém zvyklí a především nějak fungoval.

Pak skončilo osm let vlády socialistů a já se z nějakého (dnes mně samému obtížně pochopitelného) idealismu domníval, že s nástupem středopravé vlády se blýská na lepší časy i pro kulturu. Vláda se zavázala k postupnému zvyšování výdajů na kulturu až na 1 % státního rozpočtu, prohloubení průhlednosti v nakládání s veřejnými rozpočty v oblasti kultury i k „vnímání nákladů na kulturu jako investice do společenského a hospodářského vývoje“. (Programové prohlášení Vlády ČR ze 17. 1. 2007) Očekával jsem tedy, že financí na kulturu nejen přibude, ale že bude prosazen i efektivnější a méně byrokratický způsob jejich čerpání. Jako jednu z možností jsem tehdy viděl posílení role Státního fondu kultury, který vláda podle zákona 239/1992 Sb zřizuje a jenž by měl podle svého statutu být „aktivním finančním nástrojem podpory české kultury“. Stal se však přesný opak.

Začnu obecně známým: již o půl roku později schválila vláda návrh rozpočtu na rok 2008, v němž se podíl na kulturu nejenže nezvýšil, ale poklesl o více než desetinu na 0,67 % s výhledem dalšího snižování na 0,62 % v roce 2009. Další „dárček“ vydavatelům i jiným subjektům působícím v kultuře připravila hned počátkem roku 2008 v podobě zvýšení DPH na 9 %.

U vydaných knih v komisích po celé ČR představovalo přecenění neřešitelný problém, takže řada nakladatelů zvýšení DPH do skladovaných knih nepromítla a ztrátu vzala na sebe. Aby toho nebylo málo, vláda v té době rovněž donutila občanská sdružení, jejichž roční obrat převyšoval tři miliony korun, přejít na podvojný účetnictví, což pro nakladatele znamenalo „dodání“ skladovaných knih. To je v důsledku stavělo před krutou volbu: buď zaplatit vysoké daně za něco, co možná nikdy neprodají, nebo přistoupit k masové likvidaci hodnotných knih, o které sice není momentálně velký zájem, ale které budou za několik let na trhu chybět. (Připomínám, že k nepsaným povinnostem nekomerčního nakladatele patří držet skladové zásoby titulů pro další dorůstající generace čtenářů a studentů.) Sorva nakladatelé tyto likvidační vládní kroky nějak „vydýchali“, přišla nová rána, tentokrát ze strany introvertního a dosud pasivního ministra kultury, který se z jakýchsi podivných pohnutek rozhodl zničit vyvážený systém podpory nekomerčních kulturních aktivit, jenž jeho předchůdci roky pracně budovali.

Nyní ke Státnímu fondu kultury ČR, jehož jsem byl od roku 2004 členem a ve kterém jsme v letech 2005/2006 rozdělili přes 20 milionů na více než 230 projektů. Koncem roku 2006 vypršel členům rady SFK mandát a ministr Jehlička následně zcela rezignoval na to, aby Poslanecké sněmovně předložil návrh na jmenování členů nových. Nepodnikl ani žádné kroky, aby pro fond zajistil finanční prostředky, jako to dělal jeho předchůdce Pavel Dostál. Naopak si vše ulehčil tím, že Poslanecké sněmovně předložil návrh zákona na zrušení SFK, který je nyní již ve druhém čtení.

Několikrát jsem se pokusil prostřednictvím různých kanálů upozornit ministra Jehličku na potřebnost fondu a že je třeba novou radu navrhnout. Při jednom krátkém setkání jsem mu celou věc připomněl osobně. Odbyl mě s tím, že ve fondu stejně nejsou peníze. Když jsem namítl, že fond má ročně minimálně šest milionů z pronájmů a že další peníze by se daly jistě získat, mávnutím ruky to přešel s tím, že by tam muselo být alespoň sto milionů, aby to mělo cenu. Po mé následné námitce, že to je typicky památkářský pohled a že pro živou kulturu (každé divadlo, festival, knižní i výstavní projekt) je grant padesát či sto tisíc požehnáním, celou debatu ukončil a odešel.

A nakonec to nejhorší: SFK vlastní tři nemovitosti, z nichž má zajištěn roční výnos 6 milionů, a při optimálnějším ošetření celé věci by mohlo jít až o 10 milionů korun ročně, které by měly podle zákona jít na podporu kulturních projektů. Protože od roku 2006 není jmenována rada, která by je rozdělila, leží tyto peníze nevyužity na účtu SFK. V současné době jde zhruba asi o 26 milionů, které po zrušení fondu, projde-li zákon, propadnou do státního rozpočtu.

FRANTIŠEK MIKŠ

Vzpomínka /

Z básní JANA VLADISLAVA 3

Texty /

PETR FIALA

Naše nynější krize a politická matematika . . . 6

MILAN UHDE

Spisovatel a prapor 12

FRANTIŠEK MIKŠ

„Sochař Německa“ – Adolf Hitler:
politizace estetiky a estetizace politiky 17

RICHARD JOHN NEUHAUS

Usmířování Východu se Západem 33

BRET STEPHENS

Střet uvnitř civilizace
Je muslimský svět jen jeden? 40

BRONISŁAW WILDSTEIN

Euroutopie 45

MILENA BARTLOVÁ

Naše, národní umění 51

Portrét /

ALENA POMAJZLOVÁ

Cesty Růženy Zátkové 59

Rozhovor /

Hledání něčeho nevysvětlitelného

Rozhovor nejen o francouzských

„prokletých“ básnících dvacátého století

s ERIKEM LUKAVSKÝM a PETREM ZAVADILEM . . . 68

STANISLAS RODANSKI

Nadbytečné nebytí 73

GUY VIARRE

Přestat dře 75

GEORGES HENEIN

Logika je ještě na druhé straně obzoru 77

Téma /

IVANA RYČLOVÁ

Kabaret jako „silové pole“
předrevoluční ruské kultury 83

Nad knihami /

JIŘÍ HANUŠ

Trvalý romantický řád

Nad knihou Maartena Doormana 94

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti (RePP)

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 I. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XX.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** Kateřina Mikšová (jazyková redaktorka), 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** Reprocentrum Blansko • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 1803-6988 • Vychází s podporou Ministerstva kultury ČR a statutárního města Brna (projekt RePP – společensko-kulturní revue) • **Na obálce** Gergard Keil: Cvičenky, Gemäldegalerie Neu Meister, Dráždany

Z básní Jana Vladislava

Jan Vladislav (15. 1. 1921 – 3. 3. 2009). Básník, překladatel, esejista. Jeho neefektní poesie, soustředěná k základním otázkám lásky, násilí a smrti, lidské konečnosti a touhy po jejím přesažení, patří napříště svou výrazovou oprostěností i pronikavostí k pevnému jádru české literatury.



NOČNÍ SKICA

Krajina s jasným aktem
přitékajícím z tmy
s plachým zvířecím okem
ženského okna
se starým stříbrem rukojeti
těžkého zrcadla vlasů
mezi stromy

Krajina jako Znáš to...

Stačí jen škrtnout
zápalky k cigaretě
v koutě uličky
v koutě mozku

a papír

beznadějně

Krajina s těžkým aktem
touhy tekoucí z žil...

(Hořící člověk, 1946–1948)

S PĚSTÍ

S pěstí
místo hrdla
ani nepromluvíš,
natož krásně.

Se srdcem
místo pěsti
neurveš,
neuchopíš.

A tak
přešlapuješ,
přehazuješ,
tu žhavou podkovu,
kterou ti dali
bez ptaní.

Co životů,
je možných,
až je to k pláči,
že všechny nebudeš.

Co životů,
až je to k zalknutí,
že nemůžeš
ani ten jeden.

(Věty, 1962–1972)

UŽ JENOM KOŘENY

Už jenom kořeny
vědí, že kdysi zmrzl,
jen jedno místo
pod kůrou na ohmat
prozradí starou jizvu,
kterou se pnula
k zenitu hlavní větve. Teď
je už jen pomyslnou svislicí
a všechno ostatní
se hrne kolem ní,
o závod se to přerůstá,
hlaholí hrdly, šumí hnízdy
a zakrývá ten neviditelný,
ten útlý vzdušný vír,
který je jeho osou. Prázdnota,
smrt, jež mu dává tvar
tak jako všemu,
i čekající Danae,
do níž se propadáš
deštěm.

(Věty, 1962–1972)

PÁTÝ FRAGMENT

Vojsko už odtáhlo, bojiště zpustlo,
slavnostní průvod stromů je pryč
a loď šla ke dnu. Jen tonoucí ráhna
dál ryjí do mlhy pavoučí kresbu
větví a hnízd, jen tlející listí
tiskne do hlíny vzor příštích korun
se všemi suky, zlatými plody
a hořkými semeny, ve kterých zraje
to, co má být. Obraz za oknem
se zvolna zbavuje posledních barev
a mizí v kouři, obraz za oknem
pozvolna ztrácí poslední krůpěj
průsvitné krve, obraz za oknem,
už jenom mrazí stříbrnou mincí

na samém dně. Ano, hovoříš s ohněm,
tím starým psem, který ti u nohou
s praskotem vzpomíná na rodný hvozď
a horoucí léta, ano, jsou města,
do nichž už nevstoupíš, ano, jsou ulice,
které se neozvou ozvěnou tvých kroků
po dlažbě z valounů, ano, jsou dveře,
které jsi zavřel a už je neotevřeš
do krajin nových, horoucích lét,
horoucích závratí nad slávou mladých těl,
zářivých tváří, údů a klínů,
zpytavých pohledů, těch, těch, jež způsobí,
že starý muž najednou zešílí
a začne vzývat dceru přítele
jako milenku, s níž vstane z mrtvých
a Bůh mu ji přiřkne ve své spravedlnosti,
aby ji mohl líbat na stehna,
docela nahoře, docela u kořenů,
poněvadž je básník, poněvadž je kněz
a prokletý člověk. A ty i bez prokletí,
ty šílíš s ním, pátravě sledován
neznámou tváří, která se zjevuje
co chvíli večer v setmělém skle
a vždycky stačí uhnout před pohledem,
když zvedneš hlavu: nechá ti napospas
zas jen ten starý, zmačkaný obličej,
který znáš z Rembrandta. Kam se chceš vracet
s tím šíleným starcem? Do snědých těl
na freskách Knossu? Do klína dívky,
na váze z Arezza? Do pestrých křidel,
které maloval andělům Zvěstování
bratr Angelico? Do krajin s vízkami
a pahorky mládí, s kukaččím voláním,
jež zvalo k lásce, s urputným ostružím,
které v ní bránilo a školním milencům
drásalo kolena, když před ní prchali
horoucím létem; do dnů, kdy prvním,
váhavým dotekem dvou horkých dlaní
celý svět vzplanul tak jako nikdy,
už nikdy potom? Teď už jen doutná,
vojsko odtáhlo, bojiště zpustlo,
slavnostní průvod stromů je pryč
a loď jde ke dnu. Obraz za oknem

se zvolna zbavuje posledních barev
a mizí v kouři. Ano, hovoříš s ohněm,
tím starým psem, který ti u nohou
s praskotem vzpomíná, ano, jsou města
do nichž už nikdy nevstoupíš poprvé,
ano, jsou ulice, jež se už nikdy
neozvou poprvé ozvěnou tvých kroků,
ano, jsou dveře, které neotevřel
ani ten starý muž, básník a prokletec,
když do nich bušil jako šílený
a chtěl je rozrazit do krajin s vízkami
a pahorky mládí, s kukaččím voláním,
které zve k lásce, s urputným ostružím,
které v ní brání a školním milencům
drásá a líbá stehna až nahoru,
až k samým kořenům.

(Fragmenty, 1978–1989)

* * *

Žárlím na řeku, v které ses včera
v noci koupala, chraptěl vášnivě
zpěvák flamenka, půjdu ji večer
sešlehat prutem,
a dole na ulici přihlížel hlouček mužů,
jak mladá žena k tomu tančí a zvedá
cíp černé sukně.

Štěstí nechce, abychom se na ně
dívali příliš zblízka,
napsala mi třináctého června
osmnáct set padesát sedm,
a velmi mu prospívá, když je přijímáme
s očima zavřenýma.

(Příběhy, 1997–2003)

Básně vybral Petr Král.

Naše nynější krize a politická matematika

PETR FIALA

Nechcete-li respektovat převládající interpretační schémata a určující diskurs veřejné debaty, riskujete neporozumění. S vědomím toho, ale také s přesvědčením, že poznání nelze prohlubovat bez překračování dosavadního způsobu uvažování, se v následujícím textu pokusím ukázat hlubší a reálnější příčiny a souvislosti pádu české vlády v březnu 2009, než ty, které jsou nám dosud v mediálním prostředí novinářů i politickými analytiky převážně nabízeny.

Neznamená to, že bych zcela odmítal otázky typu, kolik viny má na pádu vlády premiér Topolánek, prezident Klaus, primátor Bém, předseda Paroubek, předseda Bursík, nejružnější nezařazení či už zase zařazení poslanci a poslankyně, Vlastimil Tlustý či Marek Dalík. Nepopírám vliv událostí, jako jsou kauza kolem odvolání nejvyšší státní zástupkyně Vesecké či poslance Wolfa nebo otázka Lisabonské smlouvy, nepochybně tu či onu osobní animozitu, pomstychtivost, ješitnost, selhání, výměnu peněz, služeb či jiných typů kapitálu. To všechno jistě *také* hraje roli, ale až druhotnou. Jsou to stejně jako konec vlády jen důsledky. Pád vlády Mirka Topolánka do jisté míry souvisí s evropskou politikou, ale jeho skutečnou příčinou jsou hlubší strukturální problémy českého politického systému, podoba současné české politické kultury. Není výjimečnou událostí, ale jedním z logických produktů systémově-kulturních charakteristik nynější české politiky. Jinými slovy a pro ty, kteří nemají rádi sice přesnější, ale někomu složitě znějící sociálněvědní jazyk: konec vlády Mirka Topolánka uprostřed předsednictví Evropské unie nemá na svědomí jen špatní nebo dobří politici a jejich lobbyisté, ale je výsledkem toho, jak u nás děláme politiku, jak jsme si to jako občané nastavili, co jsme připraveni v politice snést a jak dlouhodobě politicky jednáme.

Evropské souvislosti

Nejeden čtenář si jistě povšiml, že název tohoto příspěvku odkazuje k práci Tomáše G. Masaryka z poloviny 90. let 19. století, v níž se zabýval krizí tehdejších

stran a problémy české politiky.¹ Některé Masarykovy myšlenky, byť formulované ve zcela jiném historickém, společenském, politickém a vlastně i kulturním kontextu, jsou ještě dnes nepochybně inspirativní. Důležitý je stále kupříkladu Masarykův důraz na konkrétní uvažování o státě (nikoliv jako o něčem nadspolečenském až mytickém, ale jako o souhrnu obyvatel s konkrétními fyzickými a duchovními vlastnostmi), jeho poukazování na nutnost kultivovat politiku a politiky („...chceme-li mít zdatné sněmy a poslance, musíme se starat o důkladné vzdělání politické. Konstitucionalismus, parlamentarismus bez politického vzdělání poslanců, a tedy voličů, je maskovaným absolutismem...“), jeho přesvědčení, že politická krize není úpadkem národa, ale jen politických stran, nebo jeho zasazení české politiky do širšího evropského či světového kontextu. Právě posledně zmíněný aspekt představuje i kolorit naší současné vládní krize. Už sama skutečnost, že české vládě byla vyslovena nedůvěra uprostřed výkonu evropského předsednictví, dodává celé záležitosti jakýsi evropský rozměr. Myslím však, že evropské aspekty nynější politické krize jsou minimálně tři.

Vyslovení nedůvěry vládě v době, kdy jsme předsedající zemí Evropské unie, je přinejmenším neobvyklé. V situaci, kdy zjevně neexistuje žádný další plán, tedy není jasné, jak má být vláda nahrazena, se takový výsledek politické práce jeví až nepochopitelným. Skutečnost, že nutnost nějak zvládnout předsednictví nepůsobila jako brzdicí element vládní krize a naznamenala pozdržení pádu vlády do období po skon-

čení půlročního předsednictví, svědčí o hlubokých problémech v české politické kultuře. Přinejmenším to znamená, že se vytrácí základní konsenzus v oblasti zahraniční politiky a mezinárodních zájmů České republiky, což by mělo být varující pro všechny bez ohledu na to, jaký politický názor právě zastávají.

Předsednictví Evropské unie samozřejmě není navzdory mediálním a politickým výkladům nic osudově významného, je to spíše organizační úkol, pro nějž jsou možná důležitější úředníci než politici. Kromě toho ani případný nepřilíš úspěšný průběh předsednictví v případě malé země nic neznamená (mnoho se ostatně neočekává), úspěch či neúspěch navíc nelze nijak měřit, takže pokud je vše dobře administrativně připraveno a politici se chovají přiměřeně kultivovaně, nelze se nakonec setkat s většími obtížemi. Na druhé straně je jasné, že výměna vlády realizaci tohoto úkolu komplikuje, nutí k vytváření nových neformálních sítí, na což není čas, vytváří nejistotu u zahraničních partnerů, vyvolává dojem provizoria a slabosti, a je tedy z hlediska České republiky nepochybně nevýhodou.

Jiný evropský aspekt celé záležitosti je v tom, že právě výkon předsednictví byl pravděpodobně jednou z bezprostředních příčin, proč vláda přestala být schopna držet pohromadě křehkou většinu. Přestože na předsednictví z politického hlediska příliš nezáleží, znamená přece jen významnou zátěž jak pro politicko-administrativní aparát, tak pro politiky samotné. Navíc se zdá, že to někteří čeští politici vzali opravdu vážně a snažili se hrát aktivní evropskou roli. Politickému vůdcovství Evropy se však lze plně věnovat jen v případě, že máte doma dostatečně jistou pozici a/nebo tehdy, pokud je zahraničněpolitická agenda důležitou součástí vnitřní politiky, což se děje jen v případě velkých zemí. Ani jedna z těchto dvou podmínek u nás splněna nebyla, a proto muselo dojít k vnitropolitickému oslabení (nejde o preference, ale o skutečnou politickou moc).

S tím souvisí ještě jeden „evropský“ problém, který měl na pád vlády alespoň nepřímý vliv. Nejsilnější vládní strana se dlouhodobě profilovala jako strana „eurorealistická“ s tím, že kritický odstup k některým aspektům evropské integrace byl součástí její politické

identity. V období vládnutí však část politické reprezentace Občanské demokratické strany začala tento aspekt oslabovat, byla připravena některé dříve jednoznačně odmítané evropské záležitosti akceptovat (Lisabonská smlouva) a posléze dokonce revidovat svůj evropský postoj. Tento vývoj, urychlený výkonem předsednictví, vedl ke znejistění pozice vedení ODS a především k tomu, že se v české politice vytvořilo evropské cleavage. Vytvoření konfliktní linie (tedy zlomu, na němž vznikají politické strany) na postoji k integraci je v evropském prostředí zatím neobvyklé, v české společnosti přitom toto cleavage produkuje hned několik stran s dominantním pro- nebo proti-integračním programem. Vytvoření tohoto „evropského“ konfliktního štěpení jako vedlejšího produktu vlády a předsednictví bylo jedním z faktorů umožňujících pád vlády, ale současně je perspektivně jedním z potenciálních ohrožení ODS z hlediska její pozice hegemonu v pravé části stranickopolitického spektra.

Přestože jsou evropské aspekty pádu vlády důležité, nejsou zdaleka rozhodující a z dlouhodobého hlediska představují vlastně jen náhodný katalyzační prvek.

Dichotomie nestability a stability

I když se nám dnes jeví pád současné vlády jako mimořádná událost, vládní nestabilita je typickým produktem českého politického systému. Pokud si tuto skutečnost nepřiznáme, nemůžeme o příčinách a souvislostech pádu Topolánkovy vlády správně uvažovat.

Připomeňme si proto některé skutečnosti. Především, za šestnáct let existence samostatného českého státu jsme již měli devět vlád, přičemž průměrná délka jejich funkčního období je asi 650 dní. Pokud to srovnáme se situací v zemích Evropské unie, pak snadno zjistíme, v čem je česká situace výjimečná. Průměrná délka vlády v zemích EU v časovém období 1993–2008 totiž byla 1 030 dní, nejkratší funkční období má v průměru italská vláda s 580 dny, pak následují státy jako Lucembursko či Dánsko, kde vlády v průměru vydrží asi 800 dnů.² Z toho je zřejmé, že Česká republika patří v evropském srovnání spolu s Itálií do skupiny zemí, jež představují krajní variantu s mimořádně krátkou průměrnou délkou vlády.

Vládní nestabilita je tedy charakteristickým příznakem českého politického systému.

Jiným důležitým faktorem, který může na první pohled působit vůči prvně jmenovanému protikladně, je vysoká stabilita struktury stranickopolitického systému, která nemá v zemích střední a východní Evropy obdobu a jež je spíše výjimečná i v celoevropském srovnání. Od vzniku České republiky – a tedy od okamžiku, kdy se český stranickopolitický systém stal z hlediska politického systému „rozhodující“ stranickou soustavou – se jeho struktura mění jen nepatrně a vykazuje vysokou kontinuitu. Strukturou zde myslím rozložení, podobu a velikost stranickopolitických subjektů. Uvědomme si, že ze současných pěti parlamentních stran (zastoupených v Poslanecké sněmovně)³ byly čtyři relevantními politickými stranami již v roce 1993 a pátá, Strana zelených, byla tehdy v parlamentu přítomna jako součást Liberální a sociální unie. ODS, KSČM, KDU-ČSL měly zhruba stejné procento hlasů, jako mají nyní, a kdybychom při troše systémového zjednodušení považovali Zelené za nástupnickou stranu celé tehdejší LSU, pak i oni jsou zhruba na výsledku před šestnácti lety. Jen síla ČSSD je významně jiná, než byla v první polovině 90. let, kdy levice měla v české politické kultuře jinou pozici a byla více rozdělena. Nicméně už před dvanácti lety, v roce 1996, se situace stranickopolitického systému i z tohoto hlediska přiblížila dnešní.

Podoba stranického systému je tedy dlouhodobě následující: Dvě silné strany (ODS a ČSSD) napravo a nalevo od středu disponují zhruba třetinou voličů, na levém kraji je silná KSČM kolem 15 procent (ale vždy třetí nejsilnější s velkým odstupem od čtvrté strany), úspěšnější, pokud je u moci ČSSD, slabší, když jsou sociální demokraté v opozici a když do parlamentu pronikne krajní pravice, což se ovšem v posledním desetiletí už neděje. Uprostřed jsou stále se zhruba stejnou podporou asi dvanáctiny voličů křesťanští demokraté a systém vytváří ještě volné místo kolem svého středu, kde se střídají různé subjekty, v poslední době např. US-DEU a Strana zelených. Lze tedy říci, že základní struktura relevantní části českého stranického systému je z osmdesáti až devadesáti procent s drobnými odchylkami stále stejná, k jis-

tým změnám dochází pouze v jeho středu (dříve ještě na jeho pravém okraji). Celá volební hra spočívá potom jen v několika otázkách: kolik přijde tzv. nerozhodnutých voličů a která z velkých stran z obou pólů je získá, a tím se stane silnější, kdo z malých zpravidla liberálně-sociálních subjektů pronikne do Parlamentu a jaký bude podíl hlasů mezi sociální demokracií a komunisty, přičemž v tomto případě lze dobře již dopředu odhadovat výsledek. Stranický systém je v mnoha směrech mimořádně stabilní, což souvisí s nacionální a sociální homogenitou české společnosti, regionálním rozložením stran, obecně nízkou mobilitou uvnitř i vně státu, politickou kulturou a dalšími faktory, kterým nejspíše ani nerozumíme.

Podstatné jsou tedy dva poznatky: z hlediska mezinárodního srovnání je český politický systém velmi stabilní, pokud jde o soustavu politických stran, a současně velmi nestabilní, pokud jde o výkon vlády. Než se dostaneme k příčinám, podívejme se nejprve pozorněji na důsledky této situace.

Dva středy a politické centimetry

Stabilní stranickopolitické poměry produkují v čase velmi obdobné silokřivky, abych to vyjádřil exaktně a současně poeticky. Stranickopolitický systém zahrnující pouze parlamentní strany můžeme znázornit jako kruh, pomocí některého typu grafu apod. Pro jednoduchost si jej nyní ale představme jako úsečku o délce deseti centimetrů, která nám ukazuje relevantní část stranickopolitického systému, jak se projevuje podle rozložení sil v dolní komoře parlamentu.⁴ Na takové úsečce v posledních letech zabírá zprava ODS zpravidla něco přes 3 cm, zleva KSČM něco kolem 1,5 cm (nyní mírně přes), další více než tři centimetry obsazuje ČSSD a mezi ní a ODS zbývají necelé dva centimetry, o něž se dělí KDU-ČSL a nějaký další subjekt, tentokrát je to Strana zelených. Přesná polovina úsečky je ve vzdálenosti 5 cm od kraje, jak víme ze školy. Ideový střed této úsečky je ovšem posunut více vpravo, bude možná někde ve čtyřech či čtyřech a půl centimetrech od pravého okraje, což znamená, že pravice je menší a levice je větší – a tak je tomu v českém politickém systému trvale.

Pro sestavení vlády potřebujete poskládat strany tak, aby zabraly společně část delší než pět centimetrů. Ideový střed ovšem jen zdánlivě není tak významný z hlediska vlády jako ten geometrický. Důležité jsou v tomto obraze oba středy. Jedním z velkých problémů totiž je, že ideový střed se nekryje s geometrickým středem a nekryje se s ním stále stejným způsobem. Pokud by ideový střed podle výsledku voleb kolísal mezi levou a pravou polovinou úsečky, potom by to bylo v pořádku. To se však v realitě neděje, což vede k tomu, že v českém politickém systému nemůže vzniknout ideově vyhraněná pravicová a dokonce ani středopravá vláda, protože strany, které by ji tvořily, by zabraly maximálně pouhých čtyři a půl centimetru naší pomyslné úsečky, a tedy by nevytvořily většinu. Může se konstituovat jenom taková „pravicová“ vláda, která dokáže integrovat ještě nějaký subjekt z levého středu (dnes Stranu zelených) tak, aby dohromady vytvořily koalici delší než pět centimetrů. Zdálo by se, že levice, která vlastně vždy zabírá větší část úsečky, to musí mít snazší. Není to však pravda kvůli jiné charakteristice celého systému, kterou je to, že zhruba jeden a půl centimetru, jež zleva obsazuje KSČM, nejde a dosud nikdy nešlo k ničemu přičíst (pokud jde o vytváření vlády). Levicová vláda tedy musí počítat s tím, že ke třem a více centimetrům ČSSD musí přidat něco ze středu, a to někdy až z toho pravého, pokud za takový chceme pokládat KDU-ČSL nebo dříve za jistých okolností i US-DEU.

Jednoduše řečeno: nemohou vzniknout pravicové nebo levicové ideově homogenní vlády. Ať začneme vládní většinu (potřebných 5 cm) sčítat od leva nebo zprava, vždy překročíme na tu či onu stranu ideový střed (připomínám, že nalevo začínáme sčítat od nuly až po jednom a půl centimetru, zatímco zprava od nuly v nula centimetrech s výjimkou doby, kdy byla v parlamentu SPR-RSČ) a vytváříme ideově nevyhraněné vlády, které navíc sotva dají dohromady oněch pět centimetrů. Další možností je pak už jen sečíst tři a tři (nebo o něco více či méně), spojit oba póly a vytvořit velkou koalici nebo nějakou jinou variantu tohoto součtu (opoziční smlouva). Protože je systém z hlediska zabíraných centimetrů i z hlediska těch subjektů, které úsečku obsazují, velmi stabilní, musí

být naopak výsledné součty velmi nestabilní, trochu nesourodé a vždy vyvolávající další obtíže.

Jiným problémem „dvou středů“ je skutečnost, relativně nová, že zatímco něco přes jeden a půl centimetru z levé strany úsečky není možno přičíst k jiným centimetrům při sestavování vlády, lze je dobře přičíst k „délce“ sociální demokracie v případě jiných rozhodování. To znamená, že ať už bude vláda poskládána jakýmikoliv součty centimetrů z naší úsečky, musí počítat s tím, že pro řadu hlasování v parlamentu je možno za určitých okolností začít zleva provádět jiný „výpočet“ a sčítat centimetry KSČM a ČSSD. Někdy součet funguje, jindy ne, ale v zásadě to vede k dvojímu počítání, protože ideový střed je vychýlený do pravé části spektra. Občas lze tedy bez ohledu na „součet“ vlády v obzvláště ideově vyhraněných otázkách udělat jiný součet, kdy se navíc k pěti centimetrům zleva připočítá ještě nějaký ten ideový milimetr či celý centimetr ze středu (např. v případě radaru nebo poplatků ve zdravotnictví). Tento dvojí možný způsob sčítání ještě nadále oslabuje vládu, protože tu a tam zpochybňuje její pracně sečtené centimetry.

Další problém vzniká z toho, že poměrně často je vládní součet jen těsně kolem pěti nebo dokonce rovných pět. To vede ke snaze přidat k oněm pěti či necelým pěti centimetrům ještě několik milimetrů, aby se potřebná hranice pro sestavení většinové vlády překonala. Ty milimetry je ovšem potřeba odstříhnout z některého subjektu, což vyvolává vznik fenoménu nazývaného se nezařazení, rebelující či tolerující poslanci. Tento jev není žádnou výjimkou, ale je v českém politickém systému již také pravidlem (od Wagnera a Teplíka přes Kotta až po ty současné).

Shrňme si tedy dosavadní poznání na základě uvedeného příkladu/obrazu: Deseticentimetrová úsečka je rozdělena na pět (nyní) či šest (dříve) nestejných částí, každá z nich zaujímá v čase stále zhruba stejný počet centimetrů. Pro sestavení většinové vlády se musí dát dohromady centimetrů pět, ideový střed je ale jinde než v polovině úsečky a vlastně to není střed, protože má delší levou stranu. Od leva se nesčítá od kraje, ale až od jednoho a půl centimetru. Proto se nikdy nelze dopočítat takové vlády, která by obsahovala více než pět centimetrů (aby měla potřebnou většinu),

ale současně měla méně než pět centimetrů (aby byla ideově stejnorodá). Když už se dá ideově méně zřetelně vyprofilovaná vláda nějakým součtem dohromady, zpravidla napočítá sotva pět nebo milimetr nad pět centimetrů. Proto si potřebuje opatřit další milimetry a ti, co mají mírně pod pět, se zase snaží, aby jí nějaký ten milimetr odstříhli. Co z toho všeho vyplývá a co s tím?

Obchod, úřad a obnovení politiky

Na uvedeném příkladu jsem se snažil srozumitelně vysvětlit, že systém s danými parametry nemůže fungovat jinak, než jak funguje. Převážně slabé vlády s ideově nepevným profilem jsou závislé buďto na křehké většině několika poslanců, nebo přímo na toleranci opozice. Za takové situace nelze realizovat ani významnější reformní kroky, ani prosazovat podstatnější změny systému a občas ani udržet vládu. Relativně slabé vlády, které již samy vznikly na ideovém kompromisu, jsou často navíc nuceny uzavírat v podstatných otázkách další kompromisy, aby obnovily nebo získaly potřebnou většinu. To je velmi příznivá situace pro politické obchody všeho druhu. Vyměňovat hlasy a podporu se stalo běžnou součástí politické kultury a většině české politické reprezentace už to ani nepřipadá zvláštní; i velmi slušní a ideově vyprofilovaní politici vás budou považovat za naivní, pokud budete tuto praxi příliš zpochybňovat.

Vlády, které musejí neustále obchodovat, mají nepevnou většinu, jen stěží mohou kvůli svému složení i křehkosti prosazovat podstatnější reformy a jsou bez ohledu na osoby a obsazení slabé. Výsledkem také je, že se posiluje pozice úředníků z politicko-administrativního aparátu, a celý slabě řízený politický systém se tak ještě navíc byrokratizuje a komplikuje. Vše dohromady musí vyvolávat rozčarování, nespokojenost a nedůvěru občanů, která přitom není závislá na jejich sociálně-ekonomické situaci. Důležité je, že problém je systémový a nespočívá v kvalitě jednotlivých stran či politiků, i když samozřejmě platí, že dlouhodobé působení takového systému může vést k tomu, že se stane stále méně atraktivním pro osobnosti, které chápou politiku jako službu veřejnosti nebo nástroj

na regulování společenských konfliktů a hierarchizaci moci, ale nechť jí realizovat jako byrokraticko-obchodní výkon.

Nastavený systém tedy ze všech těchto důvodů vykazuje funkční deficit, produkuje výsledky, které trvale vedou ke zhoršování jeho kvality a akceptace – a proto je špatný. Pokud si nemyslíme, že je dobré mít co nejslabší vlády se slabým ideovým profilem a že politika má spočívat v obchodování s hlasy a pozicemi, pak musíme tento systém vnějším zásahem změnit, protože jeho parametry (a to víme na základě šestnáctileté zkušenosti) jsou takové, že působením vlastních procesů sám zřejmě nezačne fungovat jinak a lépe.

Jediné rozumné řešení, které by mohlo systémové podmínky modifikovat a tedy přinést dobrý výsledek, je úprava volebního mechanismu. Měl by být takový, aby velké subjekty získaly v důsledku jeho působení na politické úsece o něco více než jen tři či tři a půl centimetru a byly schopny s jedním dalším menším subjektem (přinejhorším se dvěma) dát dohromady vládu, jež by disponovala dostatečnou většinou. Je jedno, které konkrétní řešení se zvolí, návrhů odborníků na volební systémy existuje celá řada. Limit takové úpravy je zřejmý a představuje ho článek 18 Ústavy České republiky, který pro volby do Poslanecké sněmovny předepisuje poměrný volební systém.⁵ Česká ústava není příliš dobrá, mj. proto, že upravuje to, co by ústava upravovat neměla (např. právě charakter volebního systému, navíc pojmy, které jsou vzhledem ke kontinuitě většinových a poměrných prvků ve volebních mechanismech problematické) a neupravuje to, co by upravovat měla (např. kdy je kdo vlastně premiérem apod.). Kromě toho vytváří velmi komplikovaný systém schvalování, který vede přes Poslaneckou sněmovnu a Senát k prezidentovi (popř. zase zpátky do Poslanecké sněmovny) a pak ještě k Ústavnímu soudu, což činí jakékoliv rozhodování a rozumný výkon politiky ještě složitější. Nicméně vzhledem k výše uvedené politické geometrii je prakticky nemožné ústavu změnit, protože na to je potřeba překonat různé překážky a ještě při tom dosáhnout asi sedmi politických centimetrů (a to na dvou „úsečkách“, v dolní i horní komoře parlamentu), což je za daných podmínek zcela nemožné.

Nezbývá tedy než volební mechanismus měnit v souladu s ústavním vymezením jen tak, aby byl stále převážně poměrný. Z hlediska účelu však tato překážka není příliš velká. Teoreticky není vůbec obtížné tzv. poměrný systém zavedením většinových prvků modifikovat tak, aby měl významné většinové účinky. Navíc, jak se ukázalo, zachování poměrnosti volebního systému není otázkou odborného posouzení a ani jen politického rozhodnutí, ale především interpretace právníků (jako ostatně stále více věcí v zemi, kde selhává politika), takže jde o to vybrat některou z možných úprav a následně ji právně interpretovat jako provedenou v rámci poměrného systému.

Je to tedy vlastně především otázka politické vůle. Protože však politická vůle v této věci chybí a úmysly těch či oněch politiků či stran v této záležitosti opakovaně selhaly, měla by to být věc občanů-voličů, aby podmiňovali své odevzdání hlasu konkrétním příslibem změny volebního systému a následně ve veřejné diskusi vytvářeli odpovídající tlak na to, aby k takové změně došlo. Pokud to neuděláme – což ovšem bohužel shledávám jako pravděpodobné – nedivme se a nepohoršujeme se nad tím, jak vypadá výkon politiky (vládní i parlamentní), protože ve stávajícím systému se to o mnoho lépe prostě dělat nedá.

Nejsem stoupencem volebního inženýrství a v minulosti jsem napsal několik prací zpochybňujících přímou kauzální vazbu mezi volebním systémem a stranickopolitickým systémem, protože jeho podobu podle mě více než mechanismus volby ovlivňují jiné politicko-kulturní faktory.⁶ Netvrdím také, že existují objektivně dobré a špatné volební systémy, ale přikláním se spíše k tezi, že různé volební mechanismy více či lépe odpovídají potřebám konkrétních společností z hlediska výběru politické reprezentace, jsou tedy více či méně přiměřené. Přesto nebo právě proto již od devadesátých let opakovaně podporuji úsilí o úpravu volebního systému pro volby do Poslanecké sněmovny, protože se zřetelně ukazuje, že

vzhledem ke strukturálním a kulturním charakteristikám české společnosti a na základě zkušenosti s jeho fungováním je používaný systém nevhodný a neplní dobře svou selektivní funkci.

Společnost by měla mít zájem oslabit kritická místa v institucionální struktuře a vytvářet vhodné podmínky pro realizaci politiky. K tomu je nejprve důležité poznání toho, proč výkon politiky není dostatečně kvalitní a jaké jsou systémové překážky omezující dobré fungování politického systému. Proto o tom píší, byť se stále menší nadějí, že to ti, kteří současný stav mohou změnit, čtou a snaží se tomu porozumět.

Poznámky:

¹ Masarykova práce *Naše nynější krize* vyšla v roce 1895. Nové vydání např. Masaryk, T. G.: *Česká otázka – Naše nynější krize – Jan Hus*. Spisy TGM, sv. 6. Ústav T. G. Masaryka, Praha 2000.

² Srov. např. Kaniok, P.: *Padne během předsednictví vláda?* Nepravděpodobné.... <<http://www.e15.cz/predsednictvi/padne-behem-predsednictvi-vlada-nepravdepodobne8230;-71367/>>

³ V dubnu 2009 bychom jich tam při určitém způsobu uvažování mohli napočítat už šest nebo dokonce sedm (Demokratická strana zelených, Libertas), ale jejich počet závisí na interpretaci a z hlediska výkladu je nedůležité.

⁴ Je to myšleno v delším časovém okně a s jistým zjednodušením, proto jsou čísla přibližná, pro jednotlivé strany v dlouhodobém průměru; jinak by to bylo možno konkrétně dopočítat pro jednotlivé roky, což pro účel tohoto obrazu není podstatné.

⁵ Přesně řečeno ústava říká, že se jedná o „hlasování na základě všeobecného, rovného a přímého volebního práva, podle zásad poměrného zastoupení“. Další odstavec upravující volby do Senátu hovoří o hlasování „podle zásad většinového systému“. *Ústava České republiky* ze dne 16. prosince 1992, čl. 18.

⁶ Např. Fiala, P.: Kritická interpretace „zákonů“ o vlivu volebních systémů na stranické systémy. In: Novák, M.; Lebeda, T. a kol.: *Volební a stranické systémy. ČR v mezinárodním srovnání*. Dobrá Voda: A. Čeněk 2004, s. 51–65.

Petr Fiala, politolog a historik, rektor Masarykovy univerzity, zabývá se srovnávací a evropskou politikou.

Spisovatel a prapor

MILAN UHDE

V roce 1975 jsem prožil neobvyklý příběh: laborantka mé paní k nám přiběhla pozdě večer velice vyčerpáná a prosila o radu a pomoc. Její manžel se chová stále podivněji, pokládá se za pronásledovaného, je přesvědčen, že se mu dějí různá organizovaná příkoří, a je ochoten mluvit o tom otevřeně pouze se mnou; k nikomu jinému nemá důvěru. Absolvoval jsem poté s jejím mužem dlouhou procházku, při níž se neustále ohlížel, pozoroval okolní okna a domovní dveře a vyprávěl, že se stal objektem celostátního policejního experimentu: tisíc náhodně vybraných občanů nejrozumnějšího věku a zaměstnání má být vystaveno soustavnému otevřenému sledování, šikanám v práci, pokusům o otravu v závodní jídelně a existenčnímu tlaku vrcholícímu ohrožením života prostřednictvím záhadného záření. Cílem celé akce je ověřit, zda by takový experiment uplatněný posléze na celou společnost mohl vést k jejímu naprostému ovládnutí a k její proměně ve stádo tupých a bezvýhradně poslušných tvorů.

Jako amatérský zájemce o psychologii a psychiatrii – měl jsem sestru, která byla dlouhá léta duševně nemocná – jsem pochopil, že mám před sebou případ akutního onemocnění paranoidní schizofrenií a že nemocný naléhavě potřebuje péči, protože se několikrát zmínil o tom, že uniknout teroru lze nejspíše sebevraždou a že i jeho ženě a dceři by bylo lépe zemřít než být vystaven policejní mstě za to, že jejich manžel a otec odolal útisku a volil raději smrt než konformitu. Nabídl jsem mu, že ho doporučím ke své tetě-psychiatrice, na niž je na základě jejího dosavadního statečného života spolehnutí, že se nespojí s nepřítelem a nenapodobí lékaře, které pacient navštěvoval doposud a na kterých zásluhou své údajné zvláštní citlivosti rozpoznal, že spolupracují s policií. Byl pak rozhodnutím mé příbuzné hospitalizován, ale po dvou týdnech na zákrok vedoucí lékařky propuštěn. Má teta

totiž jako vyloučená ze strany byla pouze trpěnou zaměstnankyní kliniky; doklad odborné nedostatečnosti by se hodil jako podklad k výpovědi: lehkou situační poruchu posoudila mylně jako vážnou psychózu.

Propuštěný pacient se ženě doma svěřil, že jednak nebral předepsané prášky a zahazoval je vyjma jeden den v týdnu, po kterém se konala namátková kontrola prováděná odběry, jejichž detailní plán však visel na sesterně, pacienti do něj volně nahlíželi a podle něj se zařizovali, jednak že vystihl, co od něho lékaři chtějí slyšet, a vyšel jim vstříc: namluvil jim, že už ví, že podlehl nesmyslné vidině, která nemá se skutečností nic společného, a své dosavadní chování nahlíží kriticky jako nenormální. Jeho manželka mně a mé paní o tom všem pověděla. Vytušila, že její muž disimuluje, a v souladu s naší radou informovala vedoucí lékařku. Potázala se však se zlou: stranicky ukázněná psychiatricka ji obvinila, že hodlá manželova lehkého onemocnění zneužít a jeho domněle těžkou chorobou odůvodnit rozvod, a výslovně ji vybídla, ať si nedá radit od lidí, kteří politicky selhali – jako například má teta nebo já. Propuštěný pacient mezitím přestavěl v bytě nábytek, aby se aspoň na lůžku uchránil před ničivými paprsky, které do bytu vysílají z protějšího domu, a ultimativně vyzval manželku ke společné sebevraždě. Její odmítnutí si vyložil jako zradu. Podezření prohloubila nejbližší nemocniční kontrola, při které ho vedoucí lékařka seznámila s manželčíným pokusem vrátit ho na kliniku. Naše schopnost poradit byla u konce.

Zoufalá manželka nakonec na oko souhlasila se sebevražedným pokusem, ale využila vzniklé situace k zavolání pohotovosti, a tak se jí manžela spolykavšího tubu silných neuroleptik přece jen podařilo znovu a včas hospitalizovat a doložit, že je nemocen vážně. Pobyl si v nemocnici déle než půl roku. Jeho příběh

a příběh jeho manželky jsem ve své televizní hře *Pán plamínků*, napsané v letech 1976–1977, spojil s příběhem jiné mladé ženy, která pro mě kdysi v šedesátých letech opisovala divadelní a jiné texty a externě jako písárka spolupracovala s naší redakcí. Po letech, kdy jsme se už nestýkali a časopis byl dávno zrušen, na ni tajná policie uhodila s obviněním, že se podílí na opisování samizdatů zakázaných autorů, a způsobila jí velkou komplikaci v rodině i v zaměstnání. – Zdálo se mi, že se na osudech manželského páru obyčejných lidí ve zhuštěné podobě odrazila doba takzvané normalizace. Vidiny a konfabulace duševně nemocného člověka se téměř slévaly se zvráceným plánem Husákovy a Biřákovy ekipy uvrhnout společnost znovu do bezvýhradného poslušnosti ideologie, která se zcela očividně projevila jako neplodná a scestná. Jako samozřejmé nám připadalo, že paranoidní schizofrenik čerpá prvky své projekce nikoli z dějin napoleonských válek, nýbrž z nejnaléhavější současnosti, a skládá z nich obraz málem věrohodný. Doba byla šílená.

Jako epizodní postavu jsem do hry vtělil spisovatele, který upadl v nemilost úřadů a je na pochybách, zda ještě rozpoznává normální skutečnost od nenormální, protože vidí kolem sebe triumfovat hrubou sílu a násilí, ale jako nesnesitelně tíživou chápe společenskou situaci kromě něj pouze občan duševně nemocný. Není právem podezřelý z duševní nemoci každý, pro nějž je taková situace tíživá? Nemá takzvaná psychiatrizace opozice něco reálného do sebe? Netrpí každý opozičně smýšlející člověk takzvaným reformátorským bludem a mesianistickým komplexem? Tajní policisté mu to předhazují: Chcete se vážně stavět proti moci, jakou disponujeme my a jakou na mezinárodním poli představuje Sovětský svaz? V tom případě jste nemocný a měl byste se léčit. – Šlo mi o to, abych umožnil divákovi nahlédnout situaci také ze zorného úhlu diametrálně odlišného od názoru hrdinů. Stavět se okázale a zaujatě na jednu stranu mi připadalo ploché. Cítil jsem podvědomě, že poetika protestsongu, poetika dramatu nebo jiného scénického útvaru koncipovaného jako protest je vyčpělá, třebaže okupační režim, který se na dvě nekonečná desetiletí usadil v Československu, samou svou povahou po občanském protestu volá.

Nezahrával jsem si s relativismem. Byl bych rád jako dramatik vystavět hru coby napínavý spor, nikoli jako obžalobný plaidoyer, fotbalově řečeno jako utkání na jednu branku, tudíž předem rozhodnuté a nudné. – Hra prodělala osud příznačný pro část disidentské tvorby: překladatelka ji převedla do angličtiny, a protože byla dcerou emigrovavšího literárního teoretika, kritika a překladatele, nalezla příležitost nabízet text nejružnějším televizním stanicím. Nepochodila však nikde, prý nikoli pro příliš výlučné zakotvení příběhu v československé skutečnosti, nýbrž pro depresivní účín, který si žádný producent ani veřejnoprávní, tím méně soukromý nemůže troufat předložit obecenstvu. *Pána plamínků* uvedla nakonec v roce 1991 Česká televize v režii Jaroslava Dudka a dramaturgii Jany Dudkové. Kromě ohlasů zdvořile uznaných, na kterých nebylo nic převratně překvapivého, zazněl i soud televizní a filmové kritičky Mirky Spáčilové, která tehdy psala do *Lidových novin*. *Pána plamínků* ostře odmítla. Nesděloval podle ní nic nového. Režisérovo vedení herců označila za poplatné poetice sedmdesátých a osmdesátých let uplatňované v takzvaných bakalářských povídkách, tj. v žánrově popisných obrázcích ze života, jež podle písemných návrhů diváků zpracovávali profesionální scenáristé. Televize měla podle Spáčilové uvést *Pána plamínků* v roce 1977, kdy mohl znít alespoň jako aktualita.

Příznávám, že mě odsudek nepotěšil. Zejména jsem se v duchu bouřil proti předhůzce neaktuálnosti a proti představě, že by uvedení hry mělo smysl pouze před čtrnácti lety v hloubi komunismu. Teprve s přibývajícím odstupem jsem začal uvažovat věcněji: kritička zřejmě na mé hře nalezla jedinou hodnotu, totiž její časovost. Ano, jediné jako bezprostřední reakce na štvavou kampaň, kterou režim rozpoutal proti signatářům Charty 77, měl *Pán plamínků* určitý rezistentní patos. V roce 1991 byl pouhým interpunkčním znaménkem, pouhým vykřičníkem za sdělením, které bylo beletrizací skutečností obecně známých, byť beletrizací řekněme vynalézavou. Soukromě jsem si totiž vážil toho, že mé dílko snad úspěšně účtovalo s vyjadřovacími prostředky takzvané modelové hry – hrdinové a hrdinky Pána plamínků usilovali být živými lidmi, nikoli pouhými modely podírajícími abstraktní

rozvrh paradoxní dramatické situace –, jenže zároveň jsem si postupně uvědomoval, že snaha učinit příběh prostorem pro spor vyzněla naprázdno a navzdory vši případné vynalézavosti. Kritička dokonce onemocnění hlavní postavy vyvodila z temnoty doby a autorův postoj i v tom zredukovala na polemický, zatímco mně šlo o zdůraznění, že paranoidní schizofrenie je choroba endogenní, na jejíž vznik konkrétní situace nemocného nepůsobí. Rozhodující však pro mě byla domněnka, proč Spáčilová přehlédla autorův pokus dát dramaticky rovnocenně zaznít i mínění „ďáblova advokáta“: zřejmě se jí zdál neúčinný. Nerad jsem připouštěl, že v tom měla pravdu. Komunističtí tajní policisté v mém podání zůstali navzdory mé snaze vtělenými ďábly. Lidé se z nich nestali.

Pán plamíneků krátce řečeno byla angažovaná hra v duchu šedesátých let. Velká část umělecké obce – totiž část, která směla tehdy publikovat, neboť zákaz mnoha autorů platil až do roku 1968 a liberalizovaná atmosféra „milostivého léta“ se zdaleka netýkala všech – bytostně prožívala boj s takzvanými dogmatiky a zápas za uvolněnější pojetí socialistického dogmatu ve sféře kultury, zápas, který místy přerůstal ve zpochybnění celé komunisticky převýchovné funkce umění usilujícího o zplození nového člověka. Nástrojem takového angažmá v oblasti literatury a zejména divadla byla mimo jiné modelová hra a jejím uznávaným mistrem a učitelem byl například Friedrich Dürrenmatt. Jeho hra *Fyzikové* šla ovšem dál, než dovolila domácí cenzura tuzemským autorům: například oba světové politické a vojenské tábory vycházely z Dürrenmattova zobrazení jako imperiální seskupení, jedno za osmnáct, druhé bez dvou za dvacet. V tomto směru překračovala dürrenmattovská modelová hra meze angažované literatury: patos švýcarského dramatika se lámal v existenciální pocit zoufalství zmáhaného černohumornou nadsázkou.

V šedesátých letech se ozvala původní česká námitka proti zapřahování literatury do politické káry. Jan Lopatka a jeho přátelé sdružení kolem revue *Tvář* několikrát vyjádřili názor, že občansky stranit takzvaným antidogmatikům není totéž co angažovat se na jejich straně umělecky. Obrazně řečeno: Zatloukat hřebík mikroskopem je sice možné, ale adekvátním

nástrojem takové práce je kladivo. Mikroskop se při tomto použití snadno poškodí a znehodnotí. Spodním, utajovaným tónem těchto námitek bylo přesvědčení, že snaha o obrodu marxistického socialismu je marná a dílo koncipované jako její podpora může být jen ploché a pochybné. S úvahami zásadně zpochybňujícími každou uměleckou angažovanost dosud přicházeli jen zahraniční myslitelé. V revui *Divadlo* v čísle 7 ročníku 1967 jako vstupní esej vyšel český překlad studie Theodora Wiesengrunda Adorna *Angažovanost*, byla napsána v roce 1962 a pro mě znamenala frontální útok na estetiku angažovaného umění. Adorno si za předmět demonstrace svého náhledu zvolil nejvyšší úctyhodné výtvoř, totiž kromě Brechtových her i skladbu Arnolda Schönberga *Ten, který přežil Varšavu*, občas hranou i pod titulem *Varšava*.

Schönbergova kantáta spočívá na jímavém dějovém základě: židovští zajatci se po poraženém varšavském povstání mají sami odpočítat a určit, kdo z nich bude popraven. V rozpočítávání se pletou a nutí tím nacistického dozorce, aby dal proceduru opakovat. Pocit ohrožení se v obětech střetá s pocitem hrdosti a integrity, který pod smrtonosným tlakem paradoxně narůstá a posléze vítězí: skladba vrcholí kolektivním zpěvem prastarého chorálu *Zvedni se, Izraeli*, na nějž si odsouzcenci k smrti bezděčně vzpomněli. Při premiéře tohoto díla na americké půdě se přihodilo něco, co nemá v dějinách světových koncertů obdoby: po doznění několikaminutové skladby si ovace obecnstva vynutily její opakování. – Navzdory takovému skvělému účinku vyčítá Adorno Schönbergovi, že si rozvrhl složky konfliktu nikoli dramaticky, nýbrž morálně. K té skladbě se prý „druží cosi trapného“. Z obětí se cestou estetizace stává „umělecké dílo – a předhazuje se k žrádlu světa, který je (rozuměj: ty oběti) zavraždil“. Hrůza výjevu mizí a dává „problesknout heslu, ať žije lidskost“. Trpící u Adorna triumfují. Mezi řádky eseje se skrývá kritické obvinění velkého avantgardního skladatele z líbivosti, ne-li přímo z kýče. Ačkoli jsem věděl, že Adorno neměl Schönberga a jeho poetiku osobně rád, byla jeho analytická argumentace objektivně působivá.

Adornův pochybovačný názor na uměleckou angažovanost vyslovil v jiné podobě také Graham Gree-

ne, a ještě dříve než Adorno. Ve dvou dopisech adresovaných na sklonku čtyřicátých let přátelům Elisabeth Bowenové a V. S. Pritchettovi manifestoval vynikající britský romanopisec a praktikující katolík postoj umělce, který ve svých dílech programově odmítá komukoli stranit: „...nehodlám obhajovat bezprávné. Nejsem pro tendenční literaturu, jakou pěstovali Dickens, Charles Reade a Thomas Hood. Umělcův tvůrčí akt už sám v sobě uzavírá sympatii, a ty postavy, s nimiž nevzbuzuje účast, nejsou živými tvory. Tendenčnímu umění jde o to, vzbuzovat sympatie pro nevinné nebo pro ty, které by spisovatel chtěl pokládat za nevinné, a činí tak na úkor vinných: také on je travičem studní.“ Greene si dokonce přeje budit sympatie i pro Adolfa Hitlera, pokud by o něm psal, jako Shakespeare budil sympatie pro vraždícího Macbetha: ten byl v klasické podání nikoli moralisticky odsuzovaným zločincem, nýbrž tragickým, politováníhodným štvancem své touhy po moci, touhy stejně tak lidsky pochopitelné jako ničivé a sebeničivé. Greene nehodlá své lidi v žádném případě soudit z nějakého ideového hlediska. Hitlerovské zlo by zřejmě zobrazil jako lidské, tudíž nakažlivé. „Což nemáme ke všem svým postavám víceméně tento poměr: ‚Toto jsem já, a kéž mi Bůh odpustí?‘“

Dva dopisy Grahama Greena otiskl pod názvem Proč píšu? jako vstupní esej ve svém 7. čísle ročníku 1967 časopis *Host do domu*, v němž jsem pracoval jako redaktor, a měl jsem tedy příležitost přemýšlet o Greenově textu při několikerém důkladném čtení korektur. Dával jsem vynikajícímu Britovi za pravdu, stejně jako jsem po dlouhém váhání přijal za svůj postoj vyznání Adornovo. Opakoval jsem si po Greenovi, že spisovatel má tři povinnosti stejné jako ostatní občané, totiž platit daně, starat se o rodinu a umřít, když se státu zachce. Kromě toho prý má dvě povinnosti ryze spisovatelské: psát pravdu bez všech ohledů takovou, jakou ji vidí, a nepřijímat od státu žádné výsady, protože stavějí mezi něj a společnost přehradu. – Ale výsady, jimiž stát odměňoval spisovatele za loajalitu, jsem přijímal až do chvíle, kdy mě jich zbavil. Ani později se přijatý teoretický postulát neuplatnil v praxi, když jsem se jako disident v sedmdesátých letech ocitl v přímém sporu s režimem, tj. ve sporu,

který se odehrával doslova na mé kůži a i při velmi střizlivém posouzení byl sporem na život a na smrt, třebaže jeho okolnosti byly daleko mírnější, ba nerosovatelné s okolnostmi padesátých let. Hněv občanský pochopitelný byl dramatikovi špatným rádcem. Vzbudit sympatie pro tajné policisty, přesněji řečeno kreslit je jako živé jsem nedokázal. Četl jsem také otevřenou polemiku, kterou Milan Kundera z pařížského exilu adresoval umělecké praxi disidentů, pokud se v ní odráží jejich politicky protestní angažovanost. Tato úvaha jako by mluvila přímo ke mně. Teprve v druhé polovině osmdesátých let jsem ji však četl bez osobního negativního zaujetí a chápal do hloubky její argumenty.

Nic se tím nezměnilo na mé účtě k občanským výkonům disidentů. Nebyly u nás dodnes veřejně doceněny, spíš neúměrně poškozeny okázalými a přehnanými připomínkami podílu, který mezi nimi představovali smluvně vázaní spolupracovníci policie a bývalí čelní komunisté. Jsem hrdý na to, že se mi podařilo mezi disidenty se zařadit, i když k tomu nedošlo na základě původní volby, nýbrž na základě opožděného a neochotného poznání, že mě státní orgány jako disidenta navždy označily a nesleví z toho, ani kdybych se o to sebevíc snažil. Ale popřevratový návrat zakázaných autorů do literatury, jakkoli za svůj zákaz nemohli a o rehabilitaci usilovali právem, znamenal zároveň veřejně se prosazující návrat estetické normy nebo spíše angažované stranicí poetiky příznačné pro šedesátá léta, a tudíž překonané a neplodné.

Mirka Spáčilová negativně posoudila můj text v duchu tohoto přesvědčení. Pramenilo u ní nikoli v uznaném vztahu ke komunistické diktatuře – v prvních okamžicích po přečtení jejího kritického článku jsem ji z toho tajně podezíral, protože patřila k autorům publikujícím před převrácením a její jméno jsem si dokonce spojoval s bývalým československým velvyslancem v Německu, zřejmě neprávem a zejména mimo věcnou relevanci. Měl bych se jí i za ta nevznesená podezření omluvit. Byla v mém případě naopak nejvyšší náročnou uměleckou kritičkou a svým soudem mi pomohla dále se osvobodit od předsudku „zlatých šedesátých let“, kdy sice vznikaly vynikající filmy Formanovy a dalších představitelů nové vlny, vycháze-

81

revue **PROSTOR**

společnost politika kultura umění

Autoři, kteří bytostně inklinují k úsilí vyslovovat se umělecky ke společenským konfliktům, samozřejmě prožívají otevřenou společnost nikoli jednoznačně. František Halas, který patří k nejúctyhodnějším a nejmilovánějším z nich, básník manifestující druhdy přesvědčení, že „není potřebí víry k tvorbě“, ale na druhé straně přiznávající silné a autentické sociálně kritické nutkání „zbroj starou rezavící na sebe vzít zase/ Vám je to k smíchu/ Zlatých pat veršů nárek chudých ptá se/ proč tolik tance v žalujícím tichu“, vystihl svou rozpornou situaci verši: „Pod jakým praporem se bít?/ Svobody vítr nechce/ Svobody vítr nechce/ už žádný rozvichřit.“ Při veškerém pochopení pro básníka nemohu smlčet otázku, která se mi nad jeho výkřikem vnučuje: Potřebuje nutně spisovatel prapor?

Kontexty 2/2009

„Sochař Německa“

Adolf Hitler: politizace estetiky a estetizace politiky

FRANTIŠEK MIKŠ

Tvrdí se, že umění má humanizující a zušlechťující vliv. Jedno známé rčení říká, že dům, v němž nevisí na stěnách jediný obraz, je domem chorého člověka. Umění v nás naopak probouzí to nejlepší, co dělá člověka člověkem. Ale je tato teze pravdivá? Abychom pozitivní vztah mezi uměním a humanitou zpochybnili, postačí připomenout životní dráhu nacistického vůdce Adolfa Hitlera a jeho výrazné umělecké zájmy. Příležitost k tomu nabízí rozsáhlá práce amerického diplomata a spisovatele Frederica Spottse *Hitler a síla estetiky*, jež se před časem objevila i v českém překladu.¹

Osudy umění dvacátého století a jeho vztahu k politice jsou spleť. Na podzim roku 1907, kdy Picasso a Braque malují v Paříži svá první proto-kubistická plátna, přichází do Vídně sedmnáctiletý student ze zapadlého městečka na rakousko-německém pomezí, aby zde vstoupil na Akademii výtvarných umění a započal vysněnou dráhu malíře. O tom, že bude přijat, nemá žádné pochybnosti. Jak později napíše, „vydal jsem se na cestu vyzbrojen tlustým balíkem kreseb a s přesvědčením, že zkoušku složím hravě. Na realce jsem byl daleko nejlepší kreslíř ve třídě; od té doby se mé schopnosti ještě zcela mimořádně vyvíjely, takže moje vlastní spokojenost mě činila hrdým a šťastným a dávala mi naději na to nejlepší.“²

Dříve než se kandidáti vůbec dostanou před komisi Akademie, jsou přísně posouzena jimi předložená díla. O tom, že náš mladý adept není úplně bez talentu, svědčí i fakt, že celá třetina ze 113 uchazečů je vyřazena již na základě předložených prací, zatímco on postupuje před komisi. Aby byl dobře připraven, bere hodiny ve známém ateliéru vedeném Rudolfem Panholzerem.³ Zkoušky se konají první dva říjnové dny a jeho úkolem je pořídit sérii kreseb na určená témata, jako jsou lov, podzim, radost, milosrdný samaritán či noc. Když po posouzení obdrží zamítavý verdikt komise, zasáhne to sebevědomého adepta jako blesk z čistého nebe. Jeho kresby jsou podle posuzovatelů neuspokojivé a na

studia je přijato jiných dvacet osm uchazečů. Nevzdává se a následující rok se pokouší o přijetí na Akademii podruhé, tentokrát však nejsou jeho práce shledány ani natolik dobrými, aby mohl předstoupit před komisi. Tato pokořující zkušenost ho trvale poznamená a vyvolá v něm celoživotní nedůvěru vůči nejrozličnějším institucím, úřadům a expertům. Přestože je prakticky bez finančních prostředků, zůstane ve Vídni a pokračuje v malování. Během pěti a půl roku pobytu zde vytvoří více než sedm set obrazů. Mezi jejich kupci jsou převážně turisté, obchodníci s rámy a také židovští obchodníci žijící v okolí. Později o tomto nelehkém životním období napíše: „...co se tehdy jevilo jako tvrdý osud, chválím dnes jako moudrost Prozřetelnosti. Tím, že mě vzala do náruče bohyně nouze a často mi hrozila rozmačkáním, rostla vůle k odporu a nakonec zvítězila vůle.“⁴ A je to především nezdolná vůle, doprovázená nezbytnou dávkou štěstí, jež neúspěšného adepta umění o čtvrtstoletí později vynese na politický vrchol, odkud rozpoutá nejbrutálnější tažení proti modernímu umění v dějinách, jež provzdu změní uměleckou mapu Evropy dvacátého století.

Neznámý umělec

V květnu 1913 opouští mladý Hitler Vídeň a vydává se do Mnichova, bavorského hlavního města, kde se



Obr. 1: Adolf Hitler diskutuje s Gerdou Troostovou a sochařem Georgem Kolbem o způsobu instalace výstavy Velkého německého umění, 1937.

na policii zapisuje jako *Kunstmaler*, umělecký malíř. V podstatě zde pokračuje v započaté dráze malíře laciných žánrových obrazů v naturalistickém stylu. Zpočátku se prosazuje obtížně a s obrazy obchází kavárny, pivnice a soukromé obchodníky, aby se vůbec uživil. Později se jeho klientela rozšíří a příjmy mírně vylepší, ale nikdy nedosáhne výraznějších úspěchů. Nedochová se také žádný záznam o tom, že by v Mnichově podnikl nějaké konkrétní kroky, aby se dostal na zdejší uměleckou akademii.

Vypuknutí první světové války Hitler přivítá – podobně jako mnoho jiných německých umělců – s nadšením jako cestu ze života bez perspektivy: „Mně se zdály tehdejší hodiny jako vysvobození z mrzutých pocitů mého mládí. Nestydím se ani dnes za to, že jsem byl přemožen bouřlivým nadšením, klesl na kolena a děkoval z hloubi srdce nebi, že mi dopřalo to štěstí žít v této době,“ napíše později v knize *Můj boj*. Nadcházející válku označuje za „dosud nejmohutnější boj za svobodu, jaký svět ještě neviděl“. Přestože je rakouským občanem, podaří se mu vyjednat vstup

do bavorského pěšího pluku, kde slouží jako spojka: „Nechtěl jsem bojovat za Rakousko, ale byl jsem připraven kdykoli zemřít pro svůj národ a pro Říši, jež jej ztělesňovala.“⁵ V bojích prokáže statečnost, je dvakrát raněn a dvakrát vyznamenán. Ve volných chvílích podobně jako mnoho jiných umělců skicuje válečné výjevy. Některé z těchto kreseb, akvarelů a skic se dochovaly, ale jsou převážně rozptýleny mezi soukromými sběrateli.

Po válce se Hitlerova pozornost obrací k politice a malířskou dráhu opouští, ačkoli o umění se bude aktivně zajímat do konce svého života. Přestože byl v podstatě samouk a chyběla mu hlubší odborná příprava i výraznější talent, některé jeho obrazy z mládí vykazují pozoruhodné zvládnutí techniky, jak to můžeme vidět například na akvarelu Starý vídeňský dvůr u kostela svatého Oldřicha z počátku desátých let (bar. I.).

O Hitlerově umělecké kariéře toho veřejnost moc neví, neboť běžné představy jsou stále v zajetí reziduí válečné propagandy, jež ho líčila jako malíře pokojů a tapetáře. V lepším případě pak jako nesmělého napodobovatele poštovních pohlednic a autora „strnulých a mdlých kopií budov“. Problém spočívá v tom, jak upozorňuje Spotts, že Hitlerovo malířské dílo se stalo obětí politické korektnosti, a to především ze strachu, aby nebyl diktátor ukázán v humánním světle (bar. II.–IV.). O Hitlerově díle neexistuje téměř žádná literatura a samotné obrazy jsou k vidění zřídka. V roce 1983 vyšla ve Švýcarsku publikace *Adolf Hitler als Maler und Zeichner* (Adolf Hitler jako malíř a kreslíř), jež měla být jakýmsi *catalogue raisonné* obsahujícím okolo 750 Hitlerových skic, akvarelů a olejomalb. Kniha byla v Německu zakázána. Přestože byla zbavena některých problematických míst a nabídnuta v překladu newyorským nakladatelstvím, byla odmítnuta.⁶ Později vyšla soukromě pod názvem *Adolf Hitler: neznámý umělec*.⁷ Při psaní této stati jsem se snažil knihu Hitlerových akvarelů objednat, abych si jeho díla blíže prostudoval, ale zjistil jsem, že je beznadějně rozebrána a na internetu se mezi sběrateli prodává jako rarita za neuvěřitelnou cenu 400 až 800 amerických dolarů.



Obr. 2: Hlediště na Zeppelinově pláni v Norimberku navržené Albertem Speerem. Kamenná stavba dlouhá 430 metrů a vysoká 25 metrů byla jedním z největších stavebních symbolů Třetí říše. Albert Speer ve svých pamětech píše: „Když se začalo se stavbou Zeppelinovy pláně, ... plánu muselo ustoupit norimberské železniční depo. Když bylo odstřeleno, procházel jsem kolem změti ze železobetonové konstrukce. Železné tahy visely ven a začínaly rezivět. Člověk si lehce dokázal představit jejich rozpad. Tento bezútěšný pohled mi dal podnět k myšlence ohledně jedné stavby, kterou jsem potom přednesl Hitlerovi jako ‚teorii hodnoty ruiny‘. Moderně konstruované stavby, to byl výchozí bod teorie, se bezpochyby málo hodily k tomu, aby tvořily Hitlerem požadovaný ‚most tradic‘ k příštím generacím: bylo nemyslitelné, aby kupy rezavějícího šrotu poskytovaly onu heroickou inspiraci, kterou obdivoval Hitler na monumentech minulosti. Proti takovému dilematu měla působit moje ‚teorie‘. Použití vybraných materiálů, jakož i zohlednění určitých statických úvah mělo umožnit realizaci staveb, které by se, i co se týče možného rozpadu, měly po stoletích (tak se počítalo) nebo tisíci letech podobat snad římským vzorům. Pro ozřejmění svých myšlenek jsem nechal vyhotovit romantickou kresbu: znázorňovala, jak by vypadala tribuna na Zeppelinově pláni poté, co by se o ni celé generace nestaraly. Zahlcená brečťanem, s pobořenými sloupy, sem tam zborčené zdivo, ale v hrubých rysech ještě rozeznatelná. V Hitlerově okolí se kresba považovala za ‚blasfémii‘. Už jenom představa, že jsem pro právě založenou tisíciletou Říši zakalkuloval periodu úpadku, se zdála mnohým neslýchaná. Hitler ale tuto úvahu bral jako inspirující a logickou. Nařídil, že napříště se nejdůležitější stavby Říše mají realizovat podle tohoto ‚zákona ruin‘“ (s. 65–66)

„Sochař Německa“

Pro Spottse je Hitler mezi ostatními diktátory zajímavý především tím, že na rozdíl od Stalina, Lenina, Mussoliniho či Mao Ce-tunga projevoval po celý život hluboký a nepředstíraný zájem o hudbu, malířství, sochařství a architekturu (obr. 1).⁸ Po celou svoji politickou kariéru si opakovaně stěžoval, že obětoval své umělecké zájmy ve prospěch břemene vládnutí.⁹ Politiku pokládal pouze za prostředek k dosažení cíle, jímž bylo umění. Často hovořil o tom, že povahou vlastně není politikem, ale umělcem a že po naplnění svých vojenských a politických cílů se bude věnovat tomu, čemu přikládal prvořadý význam – vytvoření německého kulturního státu, kde umění bude nadevše. Umělecky založení lidé z vůdcova bezprostředního okolí, jako byli sochař Arno Breker či architekt Albert Speer, i někteří jeho němečtí životopisci se shodli v tom, že moc pro Hitlera byla především instrumentem k naplnění jeho kulturních ambicí. Nepochybně věřil, že hodnotu společnosti a vlastně i celé éry lze nejlépe měřit kulturními úspěchy. Historie bude jeho samého posuzovat, jak ukazuje příklad starověku, především podle jeho skutků v oblasti umění. Rád vysvětloval, že staví proto, aby světu zanechal svědectví o své epoše, neboť velké epochy v historii vždy připomínají jenom jejich monumentální stavby.¹⁰ Speerova „teorie hodnoty ruiny“, kterou architekt údajně vymyslel při výstavbě tribuny na Zeppelinově pláni, Hitlera velmi zaujala a také nařídil budovat podle ní nejdůležitější stavby v Říši (obr. 2).

Spotts si samozřejmě uvědomuje, že k vlastnostem megalomanů v dějinách vždy patřila snaha zneužívat umění k ovládnutí druhých, k posílení vlastní moci, získání úcty a nesmrtelnosti prostřednictvím zvěčnění. Všichni absolutističtí vládci počínaje Dareiem I. a Augustem až po Stalina mysleli a jednali podobně. Manipulovali s uměním a snažili se ohromit prostřednictvím budování gigantických staveb. Hitler ale všechny překonal. Jako jediný z nich použil estetiku, aby se dostal k moci a aby se u moci udržel. Jako jediný definoval a legitimizoval svoji vládu v pojmech kultury. Hitlerův zájem o umění byl osobní, opravdový a hluboký a jelikož chápal kulturu jako nejvyšší



Obr. 3: Sochař Německa, karikatura ze satirického magazínu *Kladderadatsch*, 3. 12. 1933.

hodnotu, chtěl ji dostat pod svou kontrolu. A v tom tkví podle Spottse celá tragédie: „Kdyby byl Hitler jako Mussolini kreténským šosákem, jenž se nezajímá o umění, mohl být méně destruktivním.“¹¹

Spotts vhodně vybral do úvodu kapitoly „Nové Německo a nový Němec“ čtyřdílnou karikaturu z německého satirického časopisu *Kladderadatsch* z prosince 1933, tedy z doby necelý rok po jmenování Hitlera kancléřem (obr. 3). V prvním okénku nový kancléř v sochařském plášti přísně a pohrdlivě shlíží na malou plastiku rozhádaného a bojujícího davu, jež symbolizuje chaotický stav německé politiky v době Výmarské republiky. Ve druhém drtí rozhodným úderem pěsti propletenou směsici a ve třetím a čtvrtém z tohoto materiálu vytváří sochu nového člověka, silného a mocného arijského Němce se sevřenými pěsti. Autor původního uměleckého díla, zobrazený jako ošklivý brýlatý Žid, se nejprve vyděšeně dívá, jak

je jeho práce ničena, a v posledních dvou okénkách ze scény úplně mizí. Karikatura nese příhodný název „Sochař Německa“ a ukazuje Hitlerovu ambici založit moderní jednotný německý stát vytvářející příhodné podmínky pro nové, silné a kvetoucí umění.¹²

Kultura a umění však nebyly pro Hitlera pouze oním vyvrcholením, k němuž směřovala moc, o kterou usiloval, ale také jedním z prostředků jejího dosažení. Tento zajímavý aspekt Hitlerovy cesty k moci a následného vládnutí rozebírá Spotts v kapitolách „Umělec jako politik“ a „Politik jako umělec“. Hitler považoval umění nejen za součást vládnutí, ale tvrdil, že samotné vládnutí je uměním. Politické vedení, prohlásil už při svém soudním procesu roku 1924, musíme považovat nikoli za *Staatswissenschaft* (politickou vědu), ale za *Staatskunst* (politické umění). A protože politika není věda, ale umění, nelze ji nastudovat. Člověk se s tímto nadáním buď narodí, nebo jej nikdy nezíská. Pouze umělecky senzitivní osobnost může cítit chvění lidské duše, a tudíž vědět, jak vést. Díky své estetické citlivosti Hitler brzy instinktivně pochopil, jakou emotivní moc mají prapory, uniformy či standardy, a věnoval velkou pozornost navrhování stranických symbolů (obr. 4). Od počátku své kariéry zaměřoval své výzvy nikoli na myšlení lidí, ale na jejich smysly. Přestože měl mimořádný řečnický talent, celé pasáže svých vystoupení si nacvičoval do posledního gesta, jako by měl vstoupit na divadelní scénu. Když nechal zdobit města gigantickými prapory a pochodovat jimi oddíly v černých, hnědých a rudo-hnědých uniformách, pohrával si s barevnými kombinacemi, jako kdyby byl stále malířem. Prostřednictvím orchestrů a masových sborových zpěvů vytvářel náladu, jako kdyby byl skladatelem. Aranžoval bloky lidských bytostí seřazené v geometrických formacích, jako kdyby byl architektem. Velmi dobře si uvědomoval psychologický účinek tmy a přesouval důležitá shromáždění na večer. Plápolající pochodně či světlomety, víření bubnů a vytrubování fanfár vtahovaly diváky do mystické říše, které pak snadno podléhali (obr. 5).¹³ V této souvislosti jsou pro nás zajímavé pasáže Spottsovy knihy věnované Hitlerovu zanícenému zájmu o jevištní výtvarnictví a především operní scény, jejichž studiem i kreslením se bavil po celý život.¹⁴

Útok na modernismus

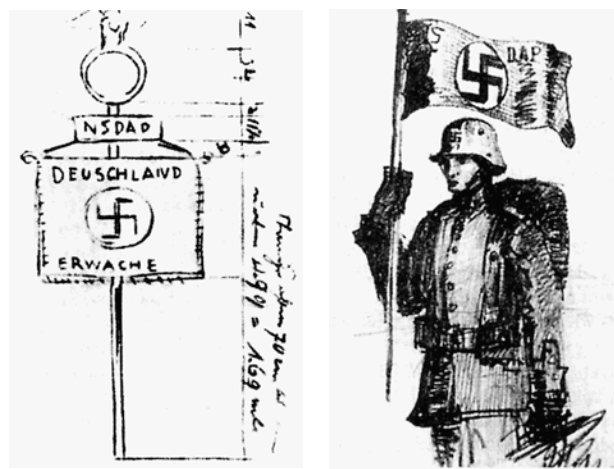
O tom, že kulturu a umění Hitler chápal jako klíčový prvek identity a pověsti Německa, nasvědčují již pasáže z *Mého boje*, kde klade rovnítko mezi úpadek politický a kulturní, přičemž ten kulturní je patrný dříve a signalizuje skrytější úpadek politický. Jedním z nejzřetelnějších znamení rozkladu staré Bismarckovy říše bylo podle Hitlera pomalé klesání všeobecné kulturní úrovně a nejpozději od přelomu století se do německého umění začal vkrádat prvek, který byl do té doby zcela neznámý a cizí: „Tak jak byl ještě před šedesáti lety jen těžko myslitelný politický rozvrat dnešní velikosti, o kulturním poli vůbec nemluvě, tak se již od roku 1900 začal odrážet ve futuristických a kubistických výtvorech. Před šedesáti lety by výstava takzvaných dadaistických ‚zážitků‘ byla naprosto nemyslitelná a její pořadatelé by skončili v ústavu pro choromyslné, zatímco dnes dokonce předsedají uměleckým svazům. Tehdy se tento mor nemohl vyskytnout, neboť by to nedopustilo jak veřejné mínění, tak ani stát.“¹⁵

Přestože Hitlerovy tehdejší znalosti moderního umění byly kusé a slabé (o čemž svědčí umísťování vzniku futurismu a kubismu již do roku 1900), měl neotřesitelnou jistotu, že úkolem státní správy je nedopustit, aby národ byl vydán do spárů „duševního šílenství“, a že „...pokud je periklejské období zosobněno Parthenónem, pak je bolševická přítomnost zosobněna kubistickým úšklebem“.¹⁶ Umění ve zdravém státě proto musí být očištěno od všech projevů zahnívajícího světa a postaveno do služeb morálního, politického a kulturního ideálu.

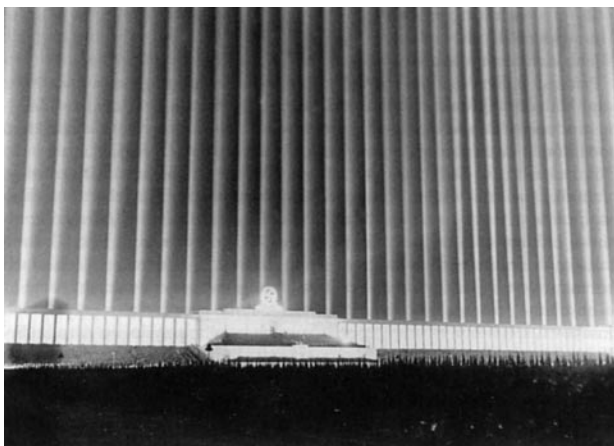
Hitler bezesporu nenáviděl moderní umění, které považoval za degenerované, bolševické a účelově ovládané Židy, a čas od času proti němu plamenně řečnil. Bylo by však chybou se domnívat, že on sám byl původcem myšlenky uskutečnit nechvalně známou výstavu Degenerovaného umění, jež měla v očích veřejnosti diskreditovat moderní umělecké směry.¹⁷ Ve skutečnosti to byl Goebbels, kdo přišel s tímto nápadem, poté co se definitivně přerodil z obhájce expresionistického umění v jeho úhlavního nepřítele.¹⁸ Hitler na Goebbelsův nápad reagoval zprvu opatrně a ně-

kolik týdnů se k němu nevyjadřoval. Pak přišel s myšlenkou, aby se taková výstava konala souběžně s plánovanou výstavou Velkého německého umění v novém Domě německého umění. Zamýšlel tak uskutečnit nejdramatičtější konfrontaci v dějinách lidstva mezi protichůdnými uměleckými směry – zdravým německým uměním a degenerovaným židovsko-bolševickým. Proto podpořil Goebbelsův návrh a koncem června 1937 vydal výnos, jímž ministra propagandy zplnomocnil shromáždit předměty německého úpadkového umění od roku 1910, jež se nacházely ve veřejných sbírkách v Německu. Konfiskacemi byl pověřen malíř Adolf Ziegler (bar. V.–VI.), nově jmenovaný ředitel Říšské komory výtvarných umění, který se se svými asistenty pustil do práce tak horlivě, že mnohdy překročili své pravomoci a zabavovali také díla vytvořená před rokem 1910 i díla neněmeckých autorů, jako byli Matisse či Picasso.

Na obsáhlé výstavě „Degenerované umění“ (obr. 6 a 7), jež započala v červenci 1937 v Mnichově a postupně putovala až do roku 1941 po dalších dvanácti německých městech, bylo vystaveno veřejnému posměchu 650 děl od 112 umělců z dvaatřiceti německých muzeí a byly zde zastoupeny všechny styly moderního německého umění – expresionismus, verismus, abstraktní umění, Bauhaus, dadaismus i nová



Obr. 4: Hitlerova skica stranické standarty opatřená přesnými mírami. Hitlerova skica partajní vlajky a uniformy příslušníka úderných oddílů.



Obr. 5: „Katedrála světla“ při stranickém shromáždění na Zeppelinově pláni, kterou údajně vymyslel Albert Speer. Samotný nápad však mohl pocházet i od Hitlera, který byl od mládí posedlý scénografií a zajímal se o účinky světla na jevišti.

věcnost, ale také díla některých „adoptivních“ Němců (Chagall, Jawlensky) a dvou neněmeckých malířů (Mondrian, Munch). Tištěný průvodce od Fritze Kaisera zdůvodňoval její podobu a opakoval klišé nacistické umělecké politiky. Akce se stala senzací v dějinách výstav a jen během prvních šesti týdnů ji v Mnichově zhlédl milion lidí a v průběhu dalších šesti měsíců více než dva miliony. Hitler se cítil posílen tím, že veřejnost navštěvuje výstavu v tak hojném počtu, a rozhodl se, že tažení proti modernismu dovede do vítězného konce. Prostřednictvím Goebbelse vydal pokyn zplnomocňující Zieglera, aby byla ze všech muzeí v Německu definitivně odstraněna všechna dekadentní díla. Mezi srpnem a zářím 1937 tak bylo veškeré moderní umění z německých muzeí vypleněno; zabaveno bylo téměř 5 000 obrazů a 12 000 kreseb, tisků a soch od přibližně 1 400 umělců. Většina těchto děl byla v cizině vyměněna za staré mistry, prodána v zahraničních aukcích mnohdy za směšné ceny, uskladněna nebo jednoduše zničena.

Velká ironie a zřejmě i příčina Hitlerova útoku proti modernismu spočívají podle Spottse v tom, že Německo bylo v tomto směru průkopníkem a bylo zde více modernistických malířů než kdekoli jinde. V roce 1897 Berlínská národní galerie jako první koupila obraz od Cézanna a Muzeum Folkwang v Essenu

bylo jedním z prvních, které propagovalo Gauguina a van Gogha. Jejich příkladu brzy následovalo asi padesát dalších německých muzeí, jejichž sbírky byly rozšiřovány i mezi válkami, kdy francouzská a britská muzea běžně odmítala díla modernistů, byť šlo o bezplatné nabídky, s poukazem na to, že „mohou působit rušivě a škodlivě ovlivňovat mladé malíře“. V Německu bylo nejen nejvíce uměleckých muzeí se sbírkami avantgardních děl, ale také mnoho významných soukromých sbírek. Celkový počet obrazů modernistů v Německu v době Hitlerova nástupu k moci pravděpodobně dosahoval počtu 18 000, přestože jejich obliba byla záležitostí úzké skupiny obyvatel. Všeobecná odezva na avantgardní umění byla spíše od lhostejnosti přes nepochopení až k nepřátelskému vztahu a Hitler tudíž mohl v klidu tvrdit, že v důsledku modernismu umění ztratilo svou masovou přitažlivost a stalo se výsadou jen malé skupiny lidí.²⁰

Velkorysý mecenáš „zdravého“ německého umění

Hitler často a rád mluvil o tom, že západní civilizace dosáhla svého největšího rozkvětu ve starověkých kulturách Středomoří a zejména jeho obdiv k Řecku byl bezmezný. Toto nekritické nadšení pro civilizaci starých Řeků se v mnohém podobalo – jak si správně všimá Spotts – teoriím německého historika umění osmnáctého století Johanna Joachima Winckelmannna.²¹ Při různých příležitostech Hitler opakoval, že „jediný způsob, jak se stát velkým..., spočívá v napodobení Řeků“. Stejně jako Winckelmann spatřoval v řecké kultuře nejvyšší estetický ideál, „kombinaci nejmajestátnější fyzické krásy s jiskřivou myslí a vznešeným duchem“. Z Goebbelsových zápisků víme, že během války zakázal bombardování Athén a že ho velmi mrzelo, že musí bojovat s Řeky. Speer ve svých pamětech líčí, jak hluboce Hitler litoval, že Německo nemá podobně velkolepé dějiny jako Řecko a Itálie, a s jakým despektem se díval na Himmlerovy archeologické aktivity na území Německa:

„Himmler nechal vědce provádět vykopávky. Proč říkáme pořád celému světu, že nemáme dějiny? Nestací, že Římané stavěli své velké stavby v době, kdy

naši předkové ještě žili v hliněných chatrčích? Teď začíná Himmler ty hliněné vesnice vykopávat a je u vytržení nad každým střepem a kamennou sekerou, co najde. Dokazuje tím jenom, že jsme ještě házeli kamennými sekerami a dřepěli kolem otevřených ohnišť, když bylo Řecko a Řím už na nejvyšším kulturním stupni. Měli bychom vlastně mít důvod být o takové minulosti zticha. Místo toho to Himmler vytrubuje. Jak se dnešní Římané musí takovým objevům opovržlivě smát.“²²

Hitlerův všeobecně známý obdiv k antice dokázal obratně využít říšský ministr propagandy Goebbels, aby ospravedlnil zásahy nacistického státu do umělecké svobody ve jménu ochrany a podpory umění: „Říká se sice, že státní vedení a podpora mohou jen zkazit umělecký charakter... Celá kulturněhistorická minulost lidstva a samozřejmě i přítomnost však dokazují pravý opak. Nelze popřít, že umění v nejširším smyslu prožívalo svůj největší rozkvět, když se těšilo ochraně a podpoře veřejných vedoucích instancí. Nebylo by myslitelné žádné antické umění, žádná římská nebo řecká stavební památka, žádný obraz nebo plastika doby renesance, kdyby jejich tvůrce na to nedostal objednávku od nadřazeného vedoucího místa.“²³

Nacisté v čele s Hitlerem se chopili role „osvěcujících“ mecenášů a ochránců „zdravého“ umění skutečně velkoryse. Hitler s potěšením uděloval svým oblíbeným umělcům odměny, ceny, granty, honoráře, penze, daňové úlevy, stipendia, dary, tituly, profesury, ateliéry a dokonce i celé domy, některé z nich konfiskované Židům. „Kdyby němečtí umělci věděli, co všechno pro ně hodlám udělat,“ prohlásil údajně Hitler ještě před příchodem k moci, „všichni by stáli při mně.“ Není náhodou, že Goebbels tento Hitlerův výrok později opakoval, kde jenom mohl, přestože s postupnou radikalizací nacistické kulturní politiky a útokem na moderní umění dostával poněkud trpkou příchuť. Přesto však mohl ministr propagandy bez přehánění tvrdit, že žádný královský mecenáš nebyl nikdy tak štědrý k umělcům jako Hitler.²⁴ Nařídil například vyplátit téměř dva miliony říšských marek na obnovu mnichovského Künstlerhausu (domu umělců) a dalších 10 000 každý měsíc na pokrytí výdajů mladých umělců na ubytování a stravu. Poté ne-

chal to samé zajistit i pro berlínské umělce. Již v roce 1938 schválil seznam 773 jmen umělců ze všech oblastí, jimž byly sníženy daně z příjmů až o 40 procent. Z umělců, které si zvláště oblíbil, udělal boháče, což platilo především o režimních sochařích Arnovi Brekerovi a Josefu Thorakovi, ale například i o architektu Speerovi. Thorak dostal tučné odměny a gigantické studio, Brecker celé venkovské sídlo s obrovským ateliérem. Hitler se rovněž nechal slyšet, že Breckerovi zajistí roční plat nejméně milion říšských marek a snížení daně na maximálně 15 %. I když není jisté, zda sochař někdy získal tak velkou daňovou úlevu, existují dokumenty, že diktátor platil umělci vysoké částky v hotovosti. Například Martin Bormann podepsal v dubnu roku 1942 převod nezdanitelného honoráře ve výši 250 000 marek. Abychom si udělali představu, o jaké částky šlo, uvedme, že průměrný dělník v té době vydělával 1 800 říšských marek ročně, kurátor něco přes 4 000 a ředitel muzea asi 14 000 říšských marek ročně.²⁵ O finanční podpoře Hitlerových oblíbených umělců z jeho vlastní kapsy či ze státní pokladny by se daly popsat desítky stran a Hitler v ní pokračoval i poté, co Německo začalo na bojištích prohrávat a zhoršila se jeho ekonomická situace.

O tom, jak mimořádné místo kultury a umění ve státě Hitler přikládal, svědčí i fakt, že již v předvečer útoku na Polsko v roce 1939 nechal vytvořit seznam chráněných umělců, kteří byli vyjmuti z vojenské služby, aby nemuseli umírat na bojištích a německé umění se mohlo rozvíjet i během války. To byla výsada, jíž se v nacistickém Německu netěšila žádná profesní skupina, dokonce ani vědci. Spotts uvádí, že počet těchto výjimek se během války postupně rozrostl až na 20 000 osob zahrnujících malíře, sochaře, architekty, průmyslové designéry, literáty, skladatele, herce, zpěváky, instrumentální hráče i všechny členy devíti symfonických orchestrů. Další jména umělců byla neustále na seznam přidávána a Hitler se jej zdráhal zredukovat i v časech nejtěžších bojů na východní frontě. Když v roce 1942 padl v Rusku Ulrich Roller, syn známého scénografa Alfreda Rollera, Hitler se údajně rozzuřil a hřímal: „Jaký to má smysl posílat na frontu umělce? Aby tam pak takového člověka nějaký ruský idiot prostě zastřelil! ... Muže, který je ve svém oboru nenahraditelný.“²⁶



Obr. 6: Obálka průvodce výstavy Degenerované umění s textem Fritze Kaisera.

CO CHCE VÝSTAVA „DEGENEROVANÉ UMĚNÍ“?

Chce dát na začátku nové éry německého lidu prostřednictvím původních dokladů nahlédnout do odporné poslední kapitoly kulturního úpadku posledních desetiletí před velkým bodem zvratu.

Chce, apelujíc na zdravý úsudek lidu, skoncovat s prázdnými řečmi a slogany těch literárních bratrstev a klik, které by dokonce ještě dnes rády popíraly, že u nás došlo k úpadku umění.

Chce objasnit, že za tímto úpadkem umění se skrývalo něco víc než jen přechodné delirium několika bláznivých nápadů, pošetilostí a příliš odvážných experimentů, které by i bez národně socialistické revoluce samy od sebe vymizely.

Chce doložit, že zde máme co dělat nikoli s „nutným procesem fermentace“, nýbrž se systematickým útokem na samu podstatu a další existenci umění obecně.

Chce ukázat společné kořeny **politické** a **kulturní** anarchie, demaskovat úpadek umění jako **umělecký bolševismus** v plném slova smyslu.

Chce odhalit ideologické, politické, rasové a morální účely a cíle hnacích sil úpadku.

Chce také ukázat, do jaké míry se tyto projevy úpadku šířily od vědomých hnacích sil k více či méně naivním, slepým přívržencům, kteří byli navzdory svému formálnímu nadání... natolik **slabí** ve svém **svědomí**, **charakteru** nebo **instinktu**, že se zapojili do všeobecného židovského a bolševického podvodu.

Chce však také zcela jasně upozornit na to, jak nebezpečný byl vývoj, který řídilo pár židovských a politicky jednoznačných bolševických mluvčích, když mohl pro **kulturně-politické** bolševické plány vedoucí k anarchii získat i lidi, kteří by snad jinak měli ke **stranickopolitické** víře v bolševismus daleko.

Chce tím ukázat, jednou a provždy, že nikdo z těch, kdo se tehdy nějakým způsobem podíleli na tomto úpadku umění, nemá šanci mluvit o „nevinné mladické nerozváženosti“.

Fritz Kaiser, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin (Verlag für Kultur-und Wirtschaftswerbung, 1937).¹⁹



Obr. 7: Dvojstrana z katalogu výstavy Degenerované umění. Díla na výstavě neměla rámy, byla opřena o zdi a nebyla dobře osvětlena. Vedle děl byly uvedeny ceny v markách z doby inflace, za které je zakoupili ředitelé galerií. Mezi 112 zastoupenými umělci byli Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, Conrad Felixmüller, George Grosz, Erich Heckel, Wassily Kandinsky, Ernst L. Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc, Emil Nolde, Max Pechstein či Karl Schmidt-Rottluff.



Obr. 8: Hitler při zahájení výstavy Velkého německého umění v Mnichově.

Hitler zarputile odmítal poslat do války umělce i v době, kdy Speer po porážce u Stalingradu požadoval totální mobilizaci a Goebbels navrhoval zredukovat výjimky o 3 500 osob. Některým berlínským umělcům Hitler údajně zakázal, aby dobrovolně vstoupili do armády. Teprve později, po vytrvalém Speerově i Goebbelsově naléhání, vznikl jakýsi redukovaný seznam 300–400 tzv. „božských“ umělců, kteří museli zůstat vyjmuti z vojenské nebo civilní služby za všech okolností. Důsledkem této Hitlerovy neústupnosti bylo, že například symfonické orchestry a operní soubory pokračovaly v činnosti v nacistickém Německu až do jeho hořkého konce. Když diváci opouštěli 13. dubna 1945 koncertní sál, kde zazněla Brucknerova Čtvrtá symfonie, zastavovali je u východu uniformovaní členové Hitlerjugend a zdarma jim rozdávali kapsle s kyanidem.²⁷

Vášnivý sběratel umění

Další formou podpory umělců i jejich „výchovy“ byly pravidelné Hitlerovy nákupy obrazů a soch, zejména na každoroční výstavě Velkého německého umění (obr. 8), poprvé uskutečněné v roce 1937 v nově otevřeném Domě německého umění v Mnichově (obr. 9). Jak již bylo zmíněno, tuto výstavu Hitler zamýšlel jako zásadní konfrontaci mezi zdravým německým a degenerovaným židovsko-bolševickým uměním prezentovaným na výstavě Degenerovaného umění. Obě souběžné výstavy měly být ústředním bodem Hitlerova kulturního programu a ukázat Němcům i celému světu jeho estetické preference i odhodlání očistit německé umění od modernistického braku. Původním Hitlerovým záměrem bylo umístit v Domě německého umění díla za celé milénium s tím, že by se výstava měla nazývat „1 000 let německého malířství a sochařství“, ale nakonec se zde rozhodl prezentovat výhradně díla soudobých autorů. Chtěl tak nejen tato

díla dostat do uměleckých síní, ale také umožnit jejich koupi rodinám s průměrnými příjmy, čímž by finančně pomohl umělcům a zároveň dostal do běžných německých rodin svůj ideál krásy. Proto nejen osobně dohlížel na výběr vystavovaných děl, ale také nařídil, aby jejich ceny byly stanoveny mírně – oleje kolem 250 říšských marek a kresby maximálně za polovinu.

Přestože Hitler nebyl s většinou prezentovaných obrazů zcela spokojen (naopak sochy se mu zdály být v pořádku), výstavu navštívilo celkem 600 000 návštěvníků a většina děl se vzhledem k nízkým cenám prodala. Konala se pak pravidelně až do roku 1944 a přestože putovala každým rokem i do Berlína a dalších měst, její otevření v Mnichově bylo vždy zlatým hřebem. Hitler pravidelně kupoval celou řadu děl: v roce 1937 šlo o 202, v roce 1938 o 372 a v roce 1939 celkem o 264 děl; v průměru každoročně z výstavy kupoval něco mezi dvěma a třemi sty díly. Pokud jde o peníze, v roce 1937 na nákupy vynaložil téměř 600 000 a například v roce 1942 více jak jeden milion říšských marek. Obvykle ignoroval obrazy glorifikující nacionální socialismus a dával přednost prostým krajinám nebo dílům, která Speer označil jako „konvenčně krásná“. Přesto se zdá, jak nasvědčují dochovaná svědectví, že Hitler tato díla často kupoval nikoli proto, že by se mu nějak zvláště líbila, ale z výchovných důvodů – aby šel příkladem a umělce na správné cestě povzbudil. Stěžoval si, že „dnešní umělci nikdy nevynaloží tolik péče a trpělivosti jako malíři ve velkých historických obdobích“.²⁸

Tu opravdovou, velkolepou sbírku s největšími díly všech evropských malířských škol a period až do dvacátého století, jež by byla jeho osobním odkazem Německu i „pomníkem“, plánoval Hitler umístit ve svém domovském městě Linci, aby zastínil nenáviděnou Vídeň. Konkrétnější obrysy dostal projekt lineckého *Führermusea* pravděpodobně po anexi Rakouska v březnu a diktátorově státní návštěvě Itálie v květnu roku 1938, kde si prohlédl přední galerie v Římě i Florencii a pojal ideu vytvořit podobně velkolepé muzeum v Říši. Koncem téhož roku Hitler s projektem seznámil mladého schopného a bezpáteřného kunsthistorika Hanse Posseho, v té době ředitele drážďanské Obrazové galerie, a v červnu 1939 ho ofi-



Obr. 9: Dům německého umění měl být podle Hitlera „chrámem ryziho a věčného německého umění“.

ciálně jmenoval do funkce ředitele lineckého muzea. Projekt byl od počátku držen v tajnosti, získaná díla byla ukrývána a kromě několika výjimek nebyla nikdy vystavena.

Posse během své hektické, avšak krátké kariéry ředitele Führermusea (zemřel v roce 1942 na rakovinu) nashromáždil sbírku, jejíž vybudování by jinak trvalo celá staletí. Měl k tomu více jak velkolepé podmínky: disponoval od Hitlera téměř neomezenými pravomocemi a prostředky na nákupy (často i vynucené) a navíc měl možnost přednostního výběru z obrovského množství konfiskovaných děl získaných Hitlerovou expanzivní politikou. V době, kdy se projekt rozbíhal, bylo zabráno Rakousko a ve Vídni vypuklo pravé umělecké drancování, přičemž se dlouho nevědělo, jak s kořistí naložit. Posse nakonec získal pro Linz kolem 182 prací, většinu z majetku Rothschildů, mezi nimiž byla některá velmi významná díla.²⁹ Vzápětí bylo obsazeno Československo a o několik měsí-

ců později německé armády začaly tažení Evropou. Ve východní Evropě bylo možné zabavit vše,³⁰ v Evropě západní byly veřejné sbírky zachovány v nedotčeném stavu, ale soukromých kolekcí se to netýkalo. První na ráně byli samozřejmě Židé a další nepřátelé Říše. Podle Spottse linecké muzeum obdrželo například jen z Francie celkem 2 239 obrazů, tisků, tapiserií a kusů nábytku, přičemž více než sedmdesát procent z toho pocházelo z konfiskovaných židovských sbírek.³¹

Historii nacistických uměleckých loupeží je věnována řada prací a není záměrem této statě se o nich podrobně rozepisovat.³² Shrňme jen, že celkový počet děl zakoupených či uloupených pro Hitlerovo linecké muzeum Hansem Possem a později jeho následovníkem Hermannem Vossem byl v květnu 1945 Američany vyčíslen na neuvěřitelných 6 755, z toho 5 350 bylo označeno jako staří mistři. Přestože tato první čísla nebyla přesná a dnes znalci hovoří přibližně o 4 800–5 000 dílech určených přímo pro Führermuseum, jednalo se o kolekci nevyčíslitelné hodnoty. Zajímavé rovněž je, že Hitler zprvu nakupoval díla ze svých vlastních zdrojů (obrovských honorářů z fotografií, knihy *Můj boj*, portrétů na známkách a darů), ale koncem dvacátých let zavrhl ideu soukromé sbírky. „Hitlerovy nákupy obrazů skončily poté, co stanovil vedoucího dražďanské galerie, Dr. Hanse Posseho, svým zplnomocněncem pro výstavbu linecké obrazové galerie,“ píše Speer. Do té doby podle něj prováděl Hitler výběr dle dražebních katalogů, přičemž „občas padl za obětí vlastnímu principu pověřit jedním úkolem dva nebo tři navzájem si konkurující partnery, takže občas udělil pokyn, aby na dražbách dělali neomezené nabídky, jak svému fotografovi, tak jednomu ze svých obchodníků. Jeho pověřenci se pak bez rozpaků trumfovali i poté, co všichni ostatní zájemci odpadli.“³³

Když se staly Hitlerovy sběratelské plány ambicióznějšími, obratně zamlžil podobně jako většina vysokých nacistických pohlavářů hranici mezi osobním a státním majetkem, přičemž velké sumy za nákupy ze státní kasy bedlivě tajil před veřejností, jež s pokračující válkou stále více strádala a musela se omezovat. Projekt Führermusea později přerostl do megalomanského projektu lineckého Evropského kulturního cen-



Obr. 10: Hitler nad modelem Lince v berlínském bunkru, 1945.

tra s komplexem galerií, knihovnou, operou, operetou, koncertním sálem, biografem, hudebním a činoherním divadlem, k jehož realizaci již nedošlo.

Čím více se blížila neodvratná vojenská katastrofa, tím více Hitlera jeho linecký sen pohlcoval. Velký model budoucího Lince byl v únoru 1945 dokonce převezen do bunkru pod kancléřstvím a Hitler se k němu do poslední chvíle vracel (obr. 10). Ve své poslední vůli, sepsané těsně před sebevraždou, se zmiňuje o tom, že nikdy nekupoval obrazy ve svůj vlastní prospěch, ale za účelem zřízení muzea v Linci. I když to byla zřejmě pravda, je třeba dodat, že hlavním účelem projektu Führermusea od počátku bylo zachování památky jejího zakladatele jako jednoho z největších kulturních sponzorů v dějinách.³⁴ Tím Hitler bezesporu byl. I když je obtížné vše přesně vyčíslit, podle hrubých propočtů utratil během svého života za umění více jak kdokoli v dějinách lidstva – 163 975 000 říšských marek.³⁵

Nesmrtelnost skrze architekturu

Prostřednictvím lineckého projektu Evropského kulturního centra se dostáváme k další Hitlerově vášni, jíž byla architektura. V obsáhlé části „Mistr stavitel“ se Spotts věnuje Führerovým projektům na výstavbu reprezentativních říšských budov a monumentů i na plánovanou přestavbu celých měst (Berlín, Hamburk, Norimberk, Mnichov, Linec), jak je známe především z obsáhlých pamětí jeho architekta Alberta

Speera (česky 1996). V této souvislosti je nutné především korigovat obraz, který o své spolupráci s Hitlerem vytvořil sám Speer. V pamětech se často snaží vyvolat dojem, že to byl on, kdo svobodně rozvíjel své architektonické nápady, které Hitler po prostudování buď přijal, nebo po diskusi změnil. Z dochovaných svědectví je však zřejmé, že tomu bylo jinak a že Hitler většinou hrál hlavní roli v každém aspektu zrodu stavby, na které mu osobně záleželo. Přestože Speer byl jistě více než pouhým pasivním vykonavatelem Führerových architektonických programů, všechna významná rozhodnutí dělal sám Hitler. Speerův talent spočíval spíše v pochopení Hitlerových idejí, jejich okrášení a dotažení do konce.³⁶

Hitler byl stavitelstvím posedlý a nelze mu upřít, že měl v této oblasti rozsáhlé znalosti, o čemž shodně svědčí řada lidí, kteří s ním přišli do styku. Od mládí byl dychtivým čtenářem knih o architektuře a později nashromáždil v této oblasti obrovské množství literatury a dalších materiálů. V knihovně amerického Kongresu je od války uloženo asi 3 000 zachovalých položek z jeho soukromé knihovny, což je ovšem pouze část původní sbírky. Měl výbornou paměť a údajně znal z paměti údaje o každé významnější budově na světě. Podle Speera dokázal držet krok až s patnácti stavebními projekty v různých německých městech a kdykoli mu někdo předložil nějaký plán, byl schopen se okamžitě zorientovat, i když ho naposledy viděl před několika měsíci. Při poradách s architekty neustále dělal náčrty, aby ilustroval svoji představu, a někdy přes noc vytvořil i dobře vyvedený výkres. Speer píše, že tyto náčrty a návrhy vždy byly provedeny v přesné perspektivě a „architekt by to lépe nesvedl“. Když v lednu 1934 zemřel Hitlerův oblíbený architekt Paul Ludwig Troost, vůdce si dokonce chvíli pohrával s myšlenkou, že by převzal jeho úřad.³⁷

Podle Spottse měl Speer s Hitlerem více společných vlastností, než byl ochoten přiznat – vysokou inteligenci, omezený rozsah emocí, brutalitu, chorobný egoismus, vulgární vkus, zálibu v dramatickém efektu a neodolatelnou touhu po moci. Ne náhodou Hitler považoval Speera za jediného člověka ve svém bližším okruhu, který byl intelektuálně a kulturně na jeho úrovni. Mnohé čtenáře Speerových pamětí mož-

ná překvapí, že to byl často architekt a nikoli Hitler, kdo navrhoval zvětšit rozměry významných staveb na nejzazší mez, za což si ho prý dobíral i Hitler. Gerda Troostová, vdova po již zmíněném architektovi Troostovi, je autorkou anekdoty, u níž prý i Hitler vybuchl smíchy: Kdyby býval Führer řekl jejímu manželovi, aby vypracoval návrh stavby o délce sto metrů, Troost by se zamyslel a odpověděl by, že ze stavebních a estetických důvodů by to mohlo být pouhých devadesát šest metrů. Ale kdyby Hitler o totéž požádal Speera, tak by odpověď zněla: „Mein Führer, dvě stě metrů.“

Tato anekdota se mi po prostudování Spottsovy knihy i dalších prací zdá příznačná nejen pro velikost navrhovaných říšských budov a obecně pak pro celý vztah mezi Hitlerem a Speerem, ale také pro fungování nacistické kulturní byrokracie jako celku. V mnoha případech to nebyl Hitler, kdo zavdával podnět k tomu, aby byly věci dohnány do nejzazších extrémů; tato radikální (či se stále radikalizující) řešení často přicházela od jednotlivých soupeřících představitelů nacistického režimu usilujících o vůdcovu přízeň. V širší veřejnosti byl dlouho udržován mylný obraz hierarchicky monolitního systému vlády Třetí říše s Hitlerem jako samovládcem a démonem na špici, což vedlo k řadě mylných interpretací. Systém vlády důsledně organizovaný podle vůdcovského principu a fungující bez rozporů pod dominancí vůdce a jedné ideologie ve Třetí říši neexistoval.³⁸

Historici se shodují, že základní charakteristikou nacistického státu byl institucionální zmatek, neboť Hitler vybavil autoritou jak stranické, tak státní úřady, přičemž hranice jurisdikce se příznačně stíraly. Politika a byrokracie v oblasti kultury přitom odrážela jako mikrokosmos nacistický stát jako celek – třemi hlavními sférami autority byly: Führer, stranické úřady a říšský neboli státní aparát.³⁹ Jak píše německý historik Peter Reichel v knize *Svůdný klam Třetí říše*, „nacionálněsocialistickou kulturní politiku lze vůbec charakterizovat jako oblast, kde se střetávaly odlišné ideologické proudy a kde spolu spolupracovalo a soupeřilo vícero stranických pohlavárů. Ti sice zastávali odlišné vedoucí a reprezentační funkce, sledovali vlastní mocenskopolitické zájmy, zároveň ale byli

vázání snahou pomoci nacionálněsocialistickému režimu k úspěchu. Tato snaha nutně zahrnovala jejich ochotu podílet se více či méně aktivně a přesvědčeně na nacistických násilných zločinech.⁴⁰ Kromě Hitlera, který měl nepochybně hlavní slovo, byli z titulu svých funkcí oprávněni dohlížet na kulturu tři ministři: Joseph Goebbels, říšský ministr propagandy a veřejné osvěty; Bernhard Rust, říšský ministr pro vědu, vzdělání a veřejnou výchovu, pod jehož kontrolu spadala muzea, umělecké školy a jiné kulturní instituce; a Alfred Rosenberg, hlavní stranický ideolog a Führe-rův zástupce pro intelektuální a filosofické vzdělávání a výchovu členů NSDAP. Tito vedoucí představitelé tvrdě bojovali o oblasti svých pravomocí nejenom mezi sebou navzájem, ale i s různými jinými ministry, například s Himmlerem a Göringem, kteří využívali svého postavení a moci jako prostředku k neoprávněnému zasahování do jiných oblastí. Toto soupeření se dále rozšiřovalo o regionální vůdce, tzv. gauleitery, a později také o správce území okupovaných během války.

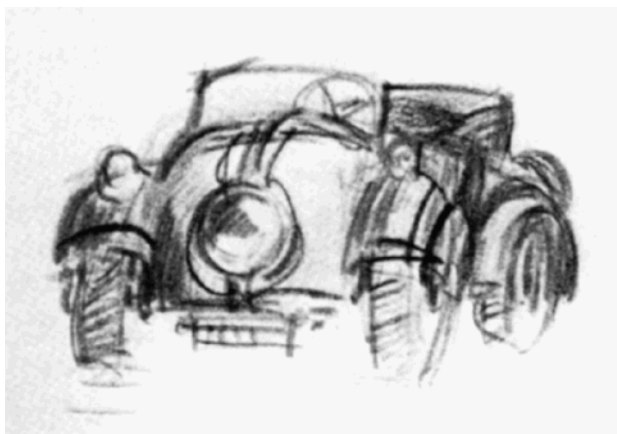
Oblast výtvarného umění je typickou ukázkou toho, jak nejasně vymezené pravomoci, bezohledné prosazování soukromých zájmů a vzájemné soupeření ve snaze zalíbit se Führerovi vedly krok za krokem k postupné radikalizaci nacistické kulturní politiky, jež nakonec vyústila v naprostou likvidaci moderního umění a zvlí při konfiskacích uměleckých sbírek. Ne ve všech případech a oblastech byl však Hitler tak radikální jako někteří primitivní a zbrklí nacističtí pohlaváři a někdy dokonce musel jejich radikalismus krotit.

Mistr hudby a mistr stavitel

V této stati jsem dosud zmiňoval především některá základní témata z oblasti malířství, sochařství a architektury, nicméně Spottsova kniha je mnohem komplexnější. Podrobně mapuje Hitlerův vztah ke světu vážné hudby, rodině Wagnerů a festivalům v Bayreuthu, které popsal Wagnerův pravnuček Gottfried v knize *Kdo nevyje s vlkem* (česky 2006).⁴¹ V tomto směru stojí za zmínku, že ani v hudbě nepřekročil Hitlerův vkus svůj stín, tedy hranice pozdního německého ro-

mantismu; měl tuto hudbu rád, protože byla melodická, libozvučná a hlavně přístupná, podobně jako jeho oblíbené obrazy.⁴² Zajímavé je i to, že v oblasti hudby byl Hitler mnohem méně rigidní než Rosenberg a ostatní ideologičtí cenzoři hudebního světa. Umlčel stranickou kritiku pokud šlo o díla Lehára či Johanna Strausse a musel zasáhnout i v případech některých Mozartových děl. Když se například dozvěděl, že partajní činitelé považují Kouzelnou flétnu kvůli zednářské scéně za nepřijatelnou, natolik se rozzuřil, že celou věc dokonce zmínil ve svém projevu na norimberském shromáždění v roce 1937. Terčem jeho hněvu se stali také nacističtí představitelé, kteří chtěli zakazovat křesťanskou náboženskou hudbu, neboť ji považoval za součást německého kulturního dědictví. Když se k němu v roce 1943 doneslo, že někteří straniční činitelé zakázali i takové opery, jako byly Carmen, Tosca a Lohengrin, a že „arizovali“ některé operní texty, nařídil svému úřadu, aby vydal úřední oběžník, v němž byly tyto aktivity označeny jako „groteskní“. V oběžníku rovněž stálo, že „vyvěrají z primitivní ideologické ostražitosti, která je neudržitelná“, a že jakmile skončí vítězná válka, Führer osobně rozhodne, které texty, pokud to vůbec bude třeba, se podrobí změně.⁴³ Obecně lze říci, že v hudební oblasti napáchal Hitler mnohem méně škody než ve sféře malířství a sochařství. Přestože i zde poznamenal život mnoha uměleckých talentů, kteří museli ze země odejít, a potlačoval díla modernistů, až na řídce výjimky mohli komponovat i skladatelé, kteří byli ideologicky podezřelí, a jejich díla se dokonce někdy uváděla.⁴⁴

Zajímavá je také kapitola věnovaná dopravě („Estetika a doprava“), neboť projekty dálniční sítě a lidové vozidlo Volkswagen (obr. 11) jsou příklady toho, jak obratně Hitler dokázal zkombinovat estetiku, technologii a sociální inženýrství.⁴⁵ Jeho plány i samotné výsledky byly v tomto směru tak impozantní, že byly vychvalovány jako jeden z projevů velkého Hitlerova génia a vitality nacionálního socialismu nejen v Německu, ale i zahraničními pozorovateli. Když například v září 1936 přicestoval do Německa bývalý britský premiér David Lloyd George, při zdvořilostní návštěvě mimo jiné hovořil s Hitlerem o dálkových komunikacích, které si rovněž pozorně prohlédl.



Obr. 11: Jedna z Hitlerových skic malého vozu, jež nakonec vyústily v oblíbený Volkswagen.

Domů se vrátil plný dojmů a svého hostitele označil jako „velkého muže“.⁴⁶

I přes nezpochybnitelné modernizační kroky, jako byl například projekt dálnic, se Spotts domnívá, že Hitlerem proklamovaná „nacionálněsocialistická revoluce“ nebyla skutečnou revolucí, ale spíše kontra-revolucí. Mnohem méně také šlo o „revoluci“ sociální, ale spíše kulturní. Jeden z paradoxů úspěchu, s jakým se Hitlerovi podařilo zneužít německou kulturu pro své cíle, spočíval podle něj v tom, že kultura měla v německém životě výjimečné postavení. Neměli bychom však zapomínat, že by se to Hitlerovi nikdy nepodařilo bez aktivní účasti nejen partajních aparátčků typu Rosenberga, Goebbelse či Speera, ale i kolaborujících kurátorů, jako byli Posse či Voss, a umělců typu Zieglera či Breckera.

Poznámky:

¹ Spotts, Frederic: *Hitler and the Power of Aesthetics*, Hutchinson, London 2002, česky Nakladatelství EPOCH, Praha 2007, přeložil Ivan Brož. Kniha je dobře napsaná, obsahuje zajímavá a málo známá fakta i mnoho provokativních tezí. Jejím kladem rovněž je, že nevidí Hitlera černobílými očima, ale snaží se poctivě zhodnotit i jeho nadání, schopnosti a estetické cítění. Pokud bychom měli něco autorovi vytknout, pak především to, že knihu nevybavil poznámkovým aparátem ani seznamem použité literatury. To práci redukuje na pouhou literaturu faktu a pokud si chce čtenář některé údaje ověřit či doplnit, musí sáhnout po nějaké jiné práci. Mrzí také drobné chyby a terminologické

nepřesnosti překladatele, které unikly při redakčním zpracování. Odborník znalý důkladně problematiky by jistě také narazil na občasná zjednodušení, ale v tak složitém a spleťtém tématu je obtížné se tomu ubránit. To vše však hodnotu knihy nijak zásadně nesnižuje.

² *Můj boj*, s. 22.

³ Panholzer, Rudolf (1874 Jihlava – 1928 Vídeň), akademický malíř a sochař, absolvent Vídeňské akademie.

⁴ *Můj boj*, s. 23.

⁵ Tamtéž, s. 118–119.

⁶ Spotts, s. 150.

⁷ Price, Billy F.: *Adolf Hitler: The Unknown Artist*, Noontide Pr., 1984.

⁸ Spotts, s. 18.

⁹ Viz např. Speer, s. 287. Ještě na sklonku války se Hitler „vracel rád ke svým starým stížnostem, že se stal politikem proti své vůli, že je v podstatě zneužívaný architekt...“

¹⁰ Spotts, s. 16–35. „Co zůstalo po imperátorech světové říše římské? Co by o ní dnes podávalo svědectví následníkům, ne-li její stavby.“ Speer, s. 65.

¹¹ Spotts, s. 428.

¹² Tamtéž, s. 107–109.

¹³ Spotts, s. 62.

¹⁴ V Hitlerově bunkru byla objevena místnost zaplněná ilustrovanými knihami o architektuře divadel s operní scénou. „Tyto knihy pro Hitlera musely znamenat velice mnoho, když je počátkem roku 1945 vzal s sebou po odchodu ze svého bytu v kancléřství.“ Spotts, s. 301.

¹⁵ *Můj Boj*, s. 187.

¹⁶ Tamtéž, s. 188–190.

¹⁷ Výstava Degenerované umění byla pouze největší z řady „výstav ošklivosti“ či „kabinetů umění hrůzy“, které spontánně pořádali horliví nacističtí pohlaváři v různých německých městech již od svého nástupu k moci v roce 1933, tedy v době, kdy ještě nebylo zřejmé, co Hitler hodlá udelat s moderním uměním. Konaly se například ve Stuttgartu, Karlsruhe, Saské Kamenici, Drážďanech, Norimberku, Vratislavi či Mannheimu.

¹⁸ Goebbels byl zprvu zapáleným podporovatelem expresionismu, v němž viděl výraz německého ducha, ale poté, co pochopil Hitlerovu neústupnost, oportunisticky otočil, aby si udržel vliv v oblasti kultury. Spotts, s. 167, viz také „Degenerate Art and State Interventionism, 1936–1938, in: Petropoulos (1996), s. 51–74.

¹⁹ Citováno podle Long, Rose-Carol Washton (ed.): *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, s. 308–309.

²⁰ Spotts, s. 173.

²¹ Spotts, s. 28. O Winckelmannových teoriích více viz můj text „Ušlechtilá prostota – tichá velikost. Řecký ideál a Winckelmannův fyziognomický klam“, in: Mikš, František: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*, Barrister & Principal, Brno, 2008, s. 229–233.

²² Speer, s. 104.

²³ Goebbels, s. 41–42.

²⁴ Spotts, s. 89.

²⁵ Více informací o výši podpory Hitlerových oblíbených umělců nalezneme v knize Jonathana Petropoulouse *The Faustian Bargain*, s. 215–272.

²⁶ Spotts, s. 94–96. Speer si nicméně stěžoval, že na listině výjimek vyhotovené Goebbelsem a Hitlerem zaujímali architekti a sochaři málo místa a nebyli tam ani vědci: „Převážná většina osvobozených byli zpěváci a herci. Na to, že pro budoucnost mají význam také mladí vědci, se přišlo díky mně teprve v roce 1942,“ dodává poněkud velkohubě. Speer, s. 174.

²⁷ Spotts, s. 97.

²⁸ Spotts, s. 188.

²⁹ 122 děl bylo určeno pro lineckou galerii a 60 děl pro jiná německá muzea, přičemž se s nimi počítalo jako s rezervou pro Linec.

³⁰ Československo bylo do jisté míry výjimkou a drancování uměleckých děl zde nebylo tak drastické jako například v sousedním Polsku.

³¹ Spotts, s. 223. Hitlerova kulturní politika vůči Francii je vůbec zajímavou kapitolou. Ve svých pamětech Speer píše o svých francouzských „přátelích v Paříži“ Vlamincovi, Derainovi a Despiuovi: „Seznámil jsem se s nimi při mých pobytech v Paříži a přes svoji služebnu jsem jim vícekrát ‚přihrál‘ zakázky. Kuriózní bylo, že měli větší volnost, než jejich němečtí kolegové, protože když jsem za války navštívil pařížský Podzimní salón, byly zdi ověšeny obrazy, které by šly v Německu na pranýř coby dekadentní umění. O výstavě uslyšel i Hitler. Logika jeho reakce byla překvapující: ‚Copak máme zájem na nějakém duševně zdravém národu? Nechme je, ať se zkaží. Tím lépe pro nás!‘“ Speer, s. 190.

³² Viz např. Feliciano, Hector: *The Lost Museum. The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, Basic Books, New York 1997.

³³ Speera na tento fakt upozornil berlínský aukcionář Hans Lange, Speer, s. 185.

³⁴ Spotts, s. 235.

³⁵ Petropoulos (1996), s. 185.

³⁶ Spotts, s. 372.

³⁷ Spotts, s. 356. „Bezpochyby ho to po několik týdnů dráždilo – představit si sám sebe v čele zaběhnutého ateliéru.“ Speer, s. 60.

³⁸ Reichel, s. 72.

³⁹ Pro Hitlera bylo typické, že neměl rád, „když se jasně vymezovaly kompetence. Naopak úmyslně pověřoval služebny či konkrétní osoby stejnými nebo podobnými úkoly. ‚Pak,‘ říkával rád, ‚se prosadí ten silnější.‘“ Speer, s. 212.

⁴⁰ Reichel, s. 76.

⁴¹ Wagner, Gottfried: *Kdo nevyje s vlkem. Autobiografické záznamy Wagnerova pravnuka*, Barrister & Principal, Brno 2006.

⁴² Spotts, s. 248.

⁴³ Tamtéž, s. 293–294.

⁴⁴ Tamtéž, s. 295.

⁴⁵ Tamtéž, s. 427.

⁴⁶ Tamtéž, s. 411.

Literatura:

Duffack, J. J.: *Dr. Joseph Goebbels: Poznání a propaganda*.

Komentovaný překlad vybraných projevů, Naše vojsko, Praha 2002, s. 41–42.

Hitler, Adolf: *Můj boj*, přel. Slavomír Michalčík, Otokar II., 2000.

McCloskey, Barbara: *Artists of World War II*, Greenwood Press, London 2005.

Petropoulos, Jonathan: *Art as Politics in the Third Reich*, The University of North California Press, 1996.

Petropoulos Jonathan: *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Oxford University Press, 2000.

Reichel, Peter: *Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*, přel. Josef Boček, Argo, Praha 2002.

Speer, Albert: *V srdci Třetí říše. Paměti Hitlerova architekta a ministra zbrojního průmyslu*, Bonus A, Brno 1996.

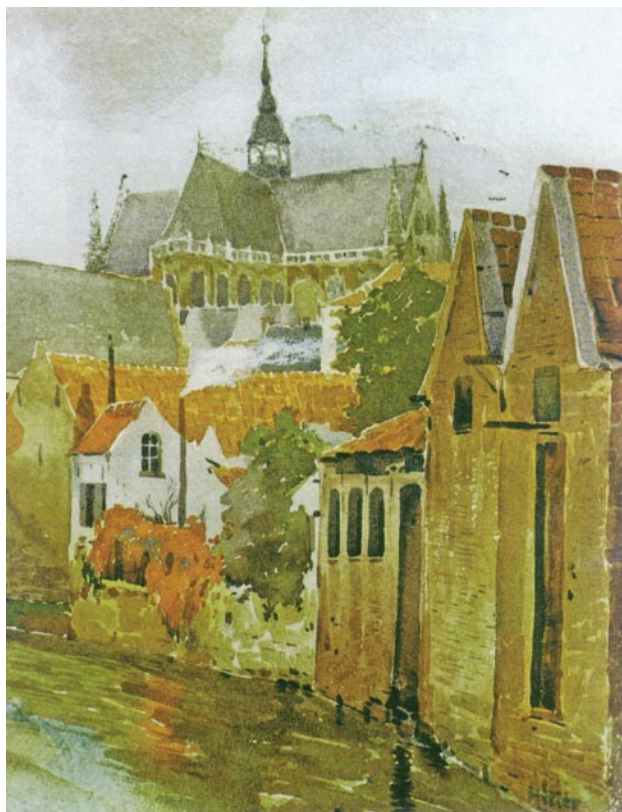
Spotts, Frederic: *Hitler a síla estetiky*, přel. Ivan Brož, Nakladatelství Epoque, Praha 2007.

Tabor, Jan (ed.): *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland und der Sowjetunion 1922–1956*, 2 svazky, Verlag Grasl, Baden 1994.

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



I. Adolf Hitler: Stary vídeňský dvůr u kostela sv. Oldřicha, 1911–1912 (repro: Spotts, bar. příloha).



II. Adolf Hitler: Seminární kostel v Haubourdinu, 1916
(repro: Spotts, bar. příloha).

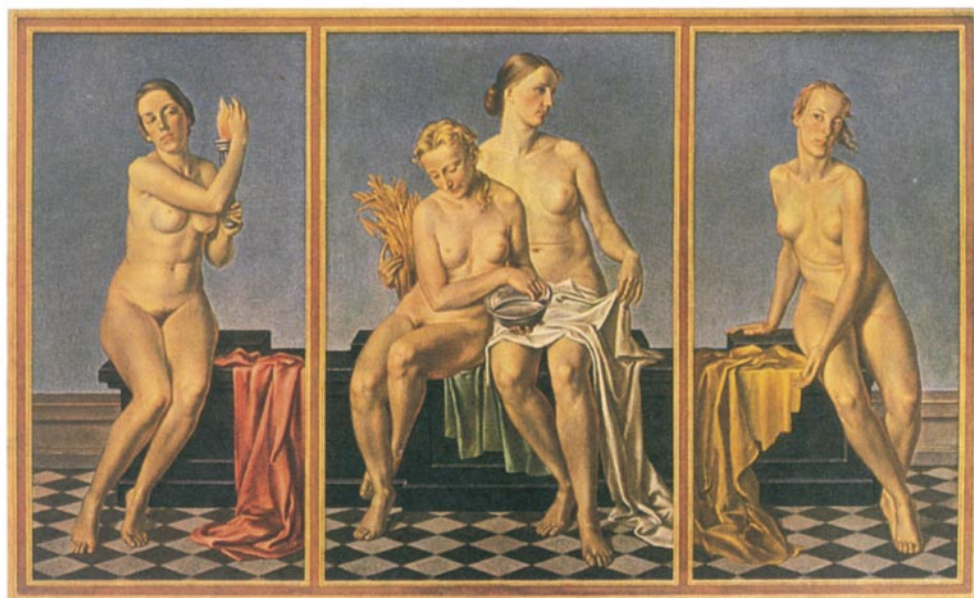


III. Adolf Hitler: Vídeňský kostel Karlskirche
(repro: Spotts, bar. příloha).



IV. Adolf Hitler: Starý Burgtheater (repro: Spotts, bar. příloha).

V. Adolf Ziegler: Akt, 1939.
Tzv. „krása bez smyslnosti“ –
akty v nacistickém umění
nesměly být výrazně erotické,
tváře žen byly vždy bezvýrazné a
nikdy s úsměvem
(repro: Kunst und Diktatur, 172).



VI. Adolf Ziegler: Čtyři živly 1938/37. Obraz visel v Hitlerově rezidenci a říkalo se o něm škodolibě, že by se měl spíše jmenovat „Čtyři smysly“ – protože chyběla chuť (repro: Kunst und Diktatur, 172).



VII. Martin Amorbach: Výsev, 1937
(repro: Art of the 20th Century,
Éditions du Chêne, 2002, s. 220).



VIII. Hans Sterbik: Voják v Polsku, 1941
(repro: Kunst und Diktatur, s. 174).

Usmiřování Východu se Západem

RICHARD JOHN NEUHAUS

Dne 8. ledna 2009 podlehl dlouhodobé nemoci americký katolický kněz Richard John Neuhaus, zakladatel a šéfredaktor revue *First Things*, z níž jsme publikovali články v časopisech *Proglas* a *Teologie & Společnost*. Neuhaus se narodil v roce 1936 v Kanadě, stal se lutherským pastorem a po řadu let působil v černošských slumech v Brooklynu; spolupracoval též s Martinem Lutherem Kingem. V roce 1990 konvertoval ke katolicismu a založil zmíněnou revui, v níž usiloval především o židovsko-křesťanský dialog a o smíření mezi katolíky a evangelikálními církvemi a hnutími. Na stránkách svého časopisu též neúnavně propagoval římsko-katolický nekompromisní postoj k důstojnosti lidského života od narození až do smrti a kritizoval sekularismus. K jeho posledním knihám patřily tituly: *The Chosen People in an Almost Chosen Nation: Jews and Judaism in America* (2002), *Your Word is Truth: A Project of Evangelicals and Catholics Together* (2002), *As I Lay Dying: Meditations Upon Returning* (2003), *Catholic Matters: Confusion, Controversy, and the Splendor of Truth* (2007), *American Babylon: Notes of a Christian Exile* (2009). V tomto čísle *Kontextů* přinášíme jeden z Neuhausových posledních textů, který je věnován ekumenismu, především perspektivě vztahu mezi katolíky a pravoslavnými.

Není žádným tajemstvím, že úsilí o jednotu křesťanů prochází těžkým obdobím. Prvotním úkolem katolíka je zde vyjasnit, že katolická církev není úsilím o jednotu ani vyčerpáná, ani rozčarovaná. Nynější papež a jeho předchůdce opakovaně prohlásili, že se katolická církev nezvratně zavázala k viditelné jednotě jedné církve Kristovy, chápané jako plné společenství. Nezvratně, to znamená pevně a neotřesitelně. Párkrát jsem poznamenal, a myslel jsem to napůl v žertu, že jediná věc, která chybí k plnému společenství mezi Východem a Západem, je plné společenství. Je to cíl, který je tak blízký, ale zároveň se zdá být tak vzdálený.

Uplynulá léta způsobila, že se katolíkům naděje na plné společenství s protestanty stále vzdaluje. Je tomu tak zejména u lutheránů a anglikánů, kde se ekumenický dialog kdysi zdál být velmi silným příslibem usmíření. Naději na jednotu všech křesťanů rovněž hrozivě ohrožuje bujně množící se tisíců nových křesťanských společenství globálního Jihu.

Mezi katolíky a pravoslavnými však existuje mocná kontinuita apoštolské služby, nauky a zbožnosti, která nás v našem rozdělení spojuje. Právě mezi námi se začaly objevovat rány na těle Kristově, a není nero-

zumné věřit, že právě mezi námi musí začít i uzdravení. Katolicismus a pravoslaví mají jedinečnou zodpovědnost, neboť jsou správci takového chápání církevní jednoty, která je věrná apoštolské tradici, z níž je odvozeno veškeré autentické křesťanství.

Nemáme žádný jistý plán či program, který by rozštěpení mezi Východem a Západem uzdravil. Máme pouze imperativ, výzvu k poslušnosti vůle Kristovy. Alexander Schmemmann rád říkával, že církevní usmíření mezi Východem a Západem by vyžadovalo koncil celého pravoslaví, a připomínal, že takový koncil je eschatologickým pojmem. V podobném duchu psal po mnoho let i kardinál Joseph Ratzinger, že naděje na plné společenství mezi všemi křesťany náleží k tomu, co je eschatologické. Říká, že se musíme otevřít mocnému vanutí svatého Ducha, které nedokážeme předvídat a které zcela jistě nemůžeme naplánovat či ovládnout. Ale mluvit o eschatologickém neznamená si zoufat. Naopak, eschatologie je naplněna nadějí a připraveností reagovat na to, že se nečekané a neočekávatelné možnosti, jichž nejsme strůjci, vlomí do našeho života, vytvoří jeho součást. Pracujeme, modlíme se, doufáme, čekáme. V ekumenismu, stejně jako ve

všem úsilí, které překonává naše směřování, je připravenost vším. A věrnost je vším.

Věrnost je závazek – nezvratný závazek. V rozhovoru s Janem Pavlem II. jsem mu jednou položil otázku: „Když jste byl zvolen papežem a nevěděl jste, jestli váš pontifikát bude dlouhý nebo krátký, jaké věci jste chtěl nejvíce dosáhnout?“ Bez sebemenšího zaváhání odpověděl: „Jednoty křesťanů.“ Vysvětloval pak, proč jednota křesťanů znamená nejprve a zejména usmíření mezi Východem a Západem. Uzdravení musí začít tam, kde začalo rozdělení. Toto chápání bylo vyhlášeno v roce 1995 ve velké encyklice na téma jednoty křesťanů *Ut unum sint* (Ať jsou jedno). Encyklika *Ut unum sint* společně s dekretem o ekumenismu druhého vatikánského koncilu tvoří jakousi „magnu chartu“ nezvratného závazku katolické církve.

Po pravdě řečeno, mnozí pravoslavní, stejně jako mnozí protestanté na Západě, nepotřebují přesvědčovat o tom, že je Řím církevní jednotě nezvratně zavázán. Přesně to je totiž znepokojuje. Katolická církev je často chápána jako obr, který v křesťanském světě ohrožuje ostatní. Z více než dvou miliard křesťanů na světě tvoří katolíci více než polovinu a přes všechnu rozmanitost a napětí jsou spojeni ohromnou sítí duchovenstva a institucí pod vedením římského biskupa. Strach z římského „církevního imperialismu“, posílený dávnými a hořkými vzpomínkami, je pochopitelný. A stejně tak je pochopitelné i podezření, že pro katolickou církev znamená smíření církví kapitulaci nekatolíků. Tyto obavy a podezření se tvořily po staletí a stejně dlouho může trvat, než budou překonány, pokud se je někdy vůbec překonat podaří.

Pravoslavný teolog David Hart to v časopise *First Things* vyjádřil v březnu 2001 bez obalu: „Jakkoliv se to může zdát nefér, pravoslavným křesťanům se často zdá, že – bráno z katolické strany – pokud je uznán papežský primát, představuje všechno ostatní pouze nepodstatný ornament. Z čehož plyne smutná ironie, že čím víc se katolická církev snaží přizpůsobit nárokům pravoslavných křesťanů, tím více mají mnozí z nich sklon vidět v tom pouze předsunutou misi všezahrávajícího církevního impéria.“

Jsem přesvědčen, že dynamika, která pohání nezvratný závazek katolické církve vůči jednotě křesťanů,

není dynamikou výkonu moci či touhou po rozmachu, natožpak po církevním výboji. Ve skutečnosti je tomu právě naopak. To, co pohání usilování o jednotu, není síla, nýbrž slabost. Jinými slovy, katolická církev upřímně přiznává, že nemůže být plně tím, za co se prohlašuje, pokud je oddělena od ostatních křesťanů a zejména od pravoslavných. Vzpomeňme si, jak často mluvil Jan Pavel o církvi, která opět „dýchá oběma plícemi“, východní i západní. Je to metafora, ale nikoliv pouze metafora. K tomu, abychom byli plně těmi, jimiž jsme, se navzájem potřebujeme.

U rozličných protestantských denominací a církevních společenství je chápání sebe sama odlišné. Obvykle mívají jinou eklesiologii, jiné chápání toho, co to znamená být církví. Věří, tak jako ostatně i pravoslavní a katolíci, v „neviditelnou církev“ všech věřících, živých a mrtvých, ale zde na zemi jsou jejich církve chápány jako lidské výtvořiny, v nichž se lidé dobrovolně sdružují. Ačkoliv většina z nich souhlasí s tvrzením, že hlubší jednota křesťanstva ve smyslu vzájemného pochopení a spolupráce je velice žádoucí, není nutná k tomu, aby byli tím, čím věří být. Výjimku je nutno učinit u některých anglikánů, jako např. u Fellowship of St. Alban and St. Sergius, ale zdá se čím dál tím více zřejmé, že tito anglikáni nepředstavují budoucnost anglikánského společenství, což je smutné.

Pro katolíky a pravoslavné je situace velmi odlišná. Ačkoliv je pravda, že svátostná plnost církve je přítomna v každé správně uspořádané jednotlivé či místní církvi, přirozenost jedné, svaté, katolické a apoštolské církve je všeobecná, to jest univerzální. Církev je apoštolsky uspořádané společenství víry a bohoslužby v čase až do konce věků. Naše nejednotnost však toto chápání žalostným způsobem narušuje a oslabuje a každého z nás zbavuje duchovních darů, které máme všichni navzájem sdílet. Spolu s poslušností vůle našeho Pána, abychom byli viditelně jednotni, spočívá právě v tomto dynamika, která pohání nezvratný závazek katolické církve k sjednocení křesťanů, chápáném jako plné společenství.

Samozřejmě existují katolíci i pravoslavní, kteří se spokojí s tím, že řeknou, že právě jejich církev je ta jedna pravá a ve svém nafouknutém pocitu soběstač-

nosti ekumenický imperativ odmítají. Ekumenismus je jim příliš často pouze volitelným zájmem, jehož si lze dopřávat pouze do té míry, v níž neohrožuje jejich spokojenost se sebou samými. Tento způsob myšlení je ale cizí jak katolické, tak pravoslavné eklesiologii. Pro tyto křesťany má být církev, apoštolsky ustanovená samotným naším Pánem, ve své viditelné jednotě v průběhu času svědkem vykupitelského plánu Božího pro celé lidstvo. Naše rozdíly pak představují *skandolon*, úskalí, léčku a past, důkaz naší neposlušnosti. Právě proto encyklika *Ut unum sint* opakovaně zdůrazňuje, že opravdový ekumenismus vyžaduje konverzi. Jan Pavel II. napsal:

Na pomoc nám opět přichází druhý vatikánský koncil. Lze říci, že celý dekret o ekumenismu je prosycen duchem obrácení. Ekumenický dialog v tomto dokumentu nabývá své vlastní povahy, mění se v „dialog obrácení“, a tím se podle slov papeže Pavla VI. stává opravdovým „dialogem spásy“. Dialog se nemůže odvíjet jen po horizontální linii, nemůže se omezovat jen na setkání, výměnu názorů nebo dokonce jen darů, které jsou jednotlivým společenstvím vlastní. Má také, a především, vertikální rozměr, směřující k Vykupiteli světa a Pánu dějin, jenž je naším smířením. Vertikální rozměr spočívá ve společném a vzájemném uznání našeho stavu – jsme muži a ženy, kteří zhřešili. Právě tím se v bratřích žijících ve společenstvích, která mezi sebou nemají plné společenství, utváří onen vnitřní prostor, v němž může Kristus, pramen jednoty církve, účinně působit s veškerou mocí svého Ducha, Paraklita.

Jan Pavel II. podobně jako jeho předchůdce Pavel IV. upřímně přiznal, že Petrův primát, ustanovený Kristem kvůli jednotě jeho Těla, se v očích mnohých stal hlavní překážkou usmíření. Požádal tedy církev, které nejsou ve společenství s Římem, aby se společně s římským biskupem pokusily nalézt „způsob, jak vykonávat primát; způsob, který by nezpochybnil to, co je pro toto poslání zásadní, byl by však otevřený nové situaci“.

Odpověď na toto vyzvání byla, řečeno laskavě, smíšená. Mezinárodní anglikánsko-římskokatolická komise vydala pozoruhodný dokument „Autorita v církvi“,

který uznal potřebu primátu v univerzální církvi a povšiml si rovněž, jakými způsoby v minulosti naplňoval tuto potřebu Řím. Bohužel však vývoj v posledních letech položil otázku, zda členové této komise odrážejí identitu a směřování anglikánského společenství.

Co se týče pravoslaví, cařihradský patriarcha Baroloměj mnohé překvapil, když jednou rezolutně prohlásil, že Kristus nedal Petrovi vyšší autoritu než tu, kterou poskytl všem učedníkům. Na sympoziu v Římě v roce 1997 se však několik pravoslavných teologů zabývalo Petrovým úřadem a profesor Dumitru Propescu předložil tezi, že existují čtyři hlavní interpretace Ježíšových slov v šestnácté kapitole Matoušova evangelia „Ty jsi Petr“, které se navzájem nevylučují. První z nich říká, že Petr sám je skálou, na níž Kristus zbuduje svou církev; podle druhé je tento slib dán všem apoštolům, kteří sdílejí Petrovo vyznání víry; třetí tvrdí, že skálou je víra, kterou Petr vyznal; a podle čtvrté je skálou samotný Kristus, jehož Petr vyznal.

Poté, co vysledoval dějiny těchto různých interpretací, řekl Propescu následující: „Pravoslaví přijímá primát římského biskupa, je to ale primát služby... Vláda v církvi je synodální či kolegiální. Zkušenost papežství může mít pro jednotu křesťanů velký význam, ale má-li být všemi přijata, musí být vykonávána v kontextu eklesiologie, která umísťuje společenství zároveň na viditelnou a neviditelnou úroveň církve, totiž vztahuje společenství k institucionálnímu aspektu církve.“ V tomto rozlišení mezi dvěma aspekty církve, společenstvím a institucí, odkazuje Propescu k velkému dominikánskému eklesiologovi Yvesi Congarovi.

Metropolita Jan z Pergamonu (Ioannis Zizioulas) prohlásil na stejném sympoziu, že redukovat papežský primát na jeho status patriarchy Západu by byl vážný omyl. Zizioulas prohlásil: „Takové chápání římského primátu by vedlo ke schématu rozdělení světa na dvě části, Západ a Východ.“ Vedle dalších problémů, které z tohoto schématu vyvstávají, se v něm neřeší otázka, kdo má primát nad těmi částmi světa, které byly v době Říma, Alexandrie, Antiochie, Konstantinopole a Jeruzaléma neznámé. Propescu soudí, že univerzální primát by v sjednocené církvi, řízené eklesiologií společenství, byl nejen užitečný, nýbrž i potřeb-

ný. Nositel tohoto úřadu by byl „předseda všech hlav církví a mluvčí celé církve při vyhlášení rozhodnutí, k nimž se konsensuálně dospělo“.

Nikolaj Losskij od sv. Sergije v Paříži v dalším příspěvku na sympoziu tvrdil, že římský primát nelze redukovat pouze na primát čestný, který dle jeho slov neznamena „prakticky nic“. Primát podle něj nutně předpokládá konciliaritu a naopak. Kdyby se mezi Římem a pravoslavnými církvemi obnovilo společenství, mohl by Řím ve sporech mezi biskupy opět sloužit jako poslední odvolací soud. Losskij se domnívá, že většina pravoslavných teologů by primát Říma v tom smyslu, jak byl vykonáván v prvním milénium, přijala. Nejdůkladnější odpověď na výzvu Jana Pavla II. v encyklice *Ut unum sint* předložil Olivier Clément (rovněž od sv. Sergije) ve své knize z roku 1997 *Rome Autrement. Une réflexion orthodoxe sur la papauté* (Jiný Řím. Pravoslavná reflexe nad papežstvím). Jak napsal kardinál Avery Dulles, „Tato kniha, pevně zakotvená v pravoslavné tradici, je tuším přesně ten druh odpovědi, v níž papež Jan Pavel II. doufal.“ Dulles spojuje Clémentovy teze s myšlením Hanse Urs von Balthasara a poznamenává, že „v jakékoliv diskuzi o úřadu a primátu se musíme snažit zabránit tomu, aby tato jedna otázka ovládla celé pole eklesiologie“. Připomeňme si, že Balthasar rozlišil čtyři archetypické dimenze církve: petrovskou, která představuje hierarchicky uspořádaný úřad; pavlovskou, představující charismatickou misi; janovskou, představující kontemplativní lásku; a mariánskou, představující panenskou plodnost a univerzální výzvu ke svatosti. Vzhledem k tomu, že se Clément zabývá primátem, zdůrazňuje přirozeně dimenzi petrovskou, ale ve hře ponechává všechny čtyři.

Ve své trojiční teologii vykresluje Clément církev ve známém pojetí domu Otcova, těla Synova a chrámu svatého Ducha. Uiverzální církev existuje ve formě plurality místních církví; v každé z nich je mysticky přítomna celá církev. To je samozřejmě v plném souladu s konstitucí o církvi *Lumen gentium* druhého vatikánského koncilu, kde stojí: „Kristova církev je opravdu přítomna ve všech zákonitých místních shromážděních křesťanů, která ve spojení s jejich pastýři Nový zákon nazývá také církvemi.“ A v dekretu o bis-

kupech koncil dodává, že v každé diecézi je „opravdu přítomna a působí jedna, svatá, katolická a apoštolská církev Kristova.“

Clément stejně jako Druhý vatikánský koncil zastává názor, že primát, kterého se Petrovi dostalo, je primát uvnitř, nikoliv nad kolegiem biskupů. Tvrdí, že primát Říma byl od počátku založen nikoliv na geografických, politických či ekonomických zřetelích, nýbrž na osobách Petra a Pavla, kteří zastávali duchovní úřad v Římě a zemřeli tam mučednickou smrtí. Tři slavné petrovské texty, 16. kapitola Matouše, 22. kapitola Lukáše a 21. kapitola Jana, podle Clémenta jasně zdůrazňují postavu Petra. A i když je Petr Pánem pokárán a v jednom případě i terčem Pavlovy výtky, není to podstatné, neboť se nikde nenaznačuje, že by Petr a jeho následovníci byli bez viny. Jan Pavel II. v *Ut unum sint* píše: „Je důležité si povšimnout, jak Petrova a Pavlova slabost jasně ukazují, že církev je založena na nekonečné síle milosti.“

Clément je mistrem patristické tradice a uspořádal k otázce přenosu úřadu Petrova primátu na římské biskupy mimořádnou sbírku svědectví z prvních staletí. Svědectví pokračují až hluboko do druhého milénia, což je zřejmé u význačných teologů Byzance jedenáctého, dvanáctého, ale dokonce i patnáctého století, kteří papeže kritizovali právě proto, že na ně jakožto na Petrovy následovníky kladli zodpovědnost za směřování univerzální církve. Clément říká, že popisovat to pouze jako čestný primát či říci, že papež je „prvním mezi rovnými“, rozhodně nepostačuje.

Primát má však být vždy vykonáván kolegiálně. První vatikánský koncil tuto pravdu podle Clémenta zastřel, ale druhý vatikánský koncil ji zase odhalil, neboť vrátil biskupskému úřadu jeho plnou svátostnost a obnovil společnou zodpovědnost papeže a biskupů za vedení univerzální církve. Tato náprava hrála klíčovou roli v navázání „láskyplného dialogu“ z iniciativy Pavla IV. a konstantinopolského patriarchy Athanagorase I. a pozdějšího dialogu „smíšené komise“, které přes veškeré obtíže, s nimiž se setkávají, musí být chápány jako znamení obtěžkané naděje na konečné smíření.

Všimněme si, že pontifikáty Jana Pavla II. a Benedikta XVI. navazují na iniciativy Pavla VI. Benedikt

zatím nevydal nové doktrinální dokumenty ohledně vztahu katolické církve k Východu, nicméně jakožto kardinál Joseph Ratzinger byl nejbližším spolupracovníkem Jana Pavla II. při přípravě textů jako jsou *Slavorum Apostoli* (1985), *Euntes in Mundum* (1988), *Orientale Lumen* (1995) a samozřejmě i *Ut unum sint*. A i když Clémentova kniha vyšla osm let před volbou Benedikta, trajektorie katolického učení a činů, které s kritickým uznáním zkoumá, se v letech od vydání knihy pouze zrychlila.

Clément ale zároveň kritizuje jistý vývoj v rámci pravoslavní samotného, zejména princip autokefality národních církví, který se stal význačným rysem pravoslavní v uplynulých dvou staletích. Katolíci zde uvidí znepokojivé paralely s galikanismem, který na několik staletí prakticky vyňal francouzské církve [sic! plurál] z loajality vůči Římu, a obdobné nacionalistické směry v Německu a Rakousku. Obroda papežství v devatenáctém století zahrnovala odmítnutí toho, co bychom mohli nazvat západními verzemi principu autokefality, jejichž prostřednictvím nacionalismus a světská vláda ovládaly směřování církve. Na Západě se tato situace nazývala starý režim (*ancien régime*) a mnozí ji tak nazývají dosud, ale samozřejmě na tom nebylo vůbec nic starého. Byl to spíše zdeformovaný okamžik dějin, v němž nacionalismus a nespoutané ambice národních států radikálním způsobem narušily apoštolsky konstituované vedení církve Kristovy.

Alexander Schmemmann napsal: „O potřebě univerzální hlavy, to jest římského biskupa, a reálnosti jeho postavení již nelze prohlásit, že se jedná o přehánění. Je-li církev univerzálním organismem, musí mít jako svou hlavu univerzálního biskupa, který je ohniskem její jednoty a orgánem svrchované moci. Představa, která je populární v pravoslavní apologetice, totiž že církev nemůže mít viditelnou hlavu, neboť její neviditelnou hlavou je Kristus, je teologický nonsens. Kdybychom ji aplikovali důsledně, pak by musela rovněž odstranit nezbytnost viditelné hlavy každé místní církve [sboru], tj. biskupa.“ Schmemmann svoji argumentaci rozvíjí následovně: „Princip autokefality byl v posledních několika staletích vskutku v pravoslaví jedinečným organizačním principem, a je tudíž jeho ‚výkonným‘ kanonickým pravidlem. Příčina je

jasná: ‚autokefalita‘ v jejím partikulárním významu plně odpovídá specificky východní formě křesťanského ‚nacionalismu‘, neboli redukci církve na ‚přirozený svět‘. ...všechny nedostatky eklesiologického svědomí Východu lze připsat dvěma hlavním zdrojům: úzké ‚identifikaci‘ církve se státem ... a náboženskému nacionalismu. Oba dva tyto faktory vysvětlují triumf teorie ‚autokefalismu‘, vůči němuž nebylo vzneseno námitek.“

Kontroverze, podezření a soupeření, které autokefalita zrodila, vedou někdy katolíky k tomu, že na pravoslaví shlížejí s jistou blahosklonností. David Hart to vysvětluje následovně: „Často se stává, že se západní křesťané oprávněně urazí nad nepřátelstvím, s nímž někteří pravoslavní reagují na jejich pokusy o sblížení, a předpokládají potom, že největší překážkou opětného sjednocení je nedospělost a rozdělení Východu. Problém je pak odmítnut jakožto ‚psychologický‘ a jediná rada, která je poskytnuta, zní ‚trpělivost‘. Budiž. Desetiletí komunistické tyranie, která následovala po staletích jiných, mnohem nepřemožitelnějších tyranií, v podstatě roztržila pravoslavný svět na svárliovou federaci národních církví, které se snaží zachovat své vlastní regionální identity vůči všemu ‚cizímu‘ vlivu, a za těchto okolností přecházejí jen ti zatvrzelí.“

Olivier Clément si byl této dynamiky plně vědom, trval nicméně na zvláštní roli, kterou hraje Petr v Novém zákoně, na „tajemství“ přítomnosti Petra a Pavla v Římě, na „předsednictví v lásce“, které starověké autority Východu důsledně připisovaly církvi v Římě. Clément se domnívá, že protikatolická hysterie, která se převálila přes východní pravoslaví, otrávil atmosféru natolik, že florentský koncil v 15. století, který měl přinést unii, byl interpretován jako koncil, kde došlo ke kapitulaci. Podobně jako Hart i Clément nalézá v některých pravoslavných regionech, teprve nedávno osvobozených od sovětského impéria, znepokojující stupeň této protikatolické hysterie.

Zároveň je ovšem Clément ostře kritický vůči některým aspektům katolické církve a některé z jeho kritik si musejí katolíci vzít k srdci. Clément zdůrazňuje historické příklady, kde papežové nebyli úplně věrní „víře kdysi sdělené svatým“, byť na podporu svého omylu neuplatnili úplnost vlastní autority. A kato-

líci se samozřejmě shodnou na přehnanosti nároků, které někteří papežové ve středověku vyslovili v souvislosti se svým úřadem, zejména v otázkách jejich autority nad světskou sférou. A nikdo asi nebude popírat, že v reakci na protestantské schisma šestnáctého století chápala katolická protireformace církev někdy příliš úzce jurisdikčně a legalisticky, což zadusilo mnohá charismata svatého Ducha.

Díky oživení patristiky v katolicismu na počátku dvacátého století pod hlavičkou *ressourcement* [návratu k pramenům] se do značné míry podařilo napravit úzce institucionální eklesiologii, která převládala po několik staletí, a pozvednout organičtější chápání církve jakožto mystického Těla. Tyto změny závažným způsobem čerpaly z dříve zanedbávané moudrosti pravoslavi a přispěly k mnohem bohatší a živější eklesiologii druhého vatikánského koncilu. Bez onoho *ressourcement*, spojovaného se jmény jako Henri de Lubac, Hans Urs von Balthasar a Yves Congar, bychom si mohli jen velmi obtížně představit, jak by mohl druhý vatikánský koncil učinit po právu (což se mu podařilo) komplexní a logicky promyšlené eklesiologii, v níž je církev chápána jako viditelné společenství hierarchického řádu, ale zároveň i jako neviditelné společenství milosti oživované Duchem svatým.

Nikdo by neměl popírat, že katolická církev občas neměla k východním církvím dostatečný respekt, pokud jim nebyla přímo nepřátelská. Ve své knize *After Nine Hundred Years* ukázal Yves Congar, že nepřátelství obou stran bylo často poháněno politickými a kulturními konflikty. Ve středověku bylo papežství přesvědčeno součástí karolínského císařství v jeho soupeření s Byzancí. Lev III. a jeho následovníci, kteří se obávali roztržky s Východem, nicméně vzdorovali tlaku západních císařů, aby do kréda vložili *filioque*, učení, že Svatý duch vychází z Otce i ze Syna. Konečně v devátém století papežství povolilo a přijalo *filioque* na základě předpokladu, že je teologicky ortodoxní, chrání proti sklonům k arianismu a je v souladu s cítením modlících se věřících ve smyslu zakoušeném v uplynulých třech nebo čtyřech staletích v místních církvích. V dnešním katolickém chápání již *filioque* není problém, který by církev rozděloval, a je velmi důležité si povšimnout, že církev východního ritu,

kteří jsou v plné shodě s Římem, *filioque* do kréda nezahrnují.

Přesto zůstává množství vzpomínek, které posilují hořkost a odcizení. Historikové se přou o to, co přesně kdo komu učinil a proč, ale vyplenění Konstantinopole čtvrtou křížovou výpravou mezi tyto vzpomínky jistě patří. Když Jan Pavel II. 4. května 2001 navštívil Athény, obrátil se k arcibiskupu Christodoulovi s těmito slovy: „Některé vzpomínky jsou obzvláště bolestné a některé události dávné minulosti zanechaly hluboká zranění v myslích a srdcích lidí až do dnešního dne. Mám na mysli nešťastné vyplenění císařského města Konstantinopole, které bylo tak dlouho baštou křesťanství na Východě. To, že se útočníci, kteří se vydali na cestu, aby zajistili volný přístup pro křesťany do Svaté země, obrátili proti vlastním bratřím ve víře, je tragické. Skutečnost, že to byli římstí křesťané, naplňuje katolíky hlubokou lítostí. Jak bychom mohli nevidět, že zde v lidských srdcích působí *mysterium iniquitatis*?“

Kardinál Dulles napsal: „Je důležité, aby katolíci a pravoslavní společně přezkoumali minulost, s úctou naslouchali, co mohou jedni druhým říci, a uznali chyby a omyly svých předků.“ Pouze poté, co proběhne toto otevřené a bolestné přezkoumání, říká Dulles, „můžeme začít budovat společné dějiny, v nichž se minulost druhého společenství stane, alespoň do značné míry, naší vlastní minulostí. Pouze pak můžeme doufat, že dosáhneme společné budoucnosti.“

Z katolické perspektivy je člověk v pokušení říci, že to jediné, co chybí k plnému společenství s pravoslavím, je plné společenství. Pokud existují doktrinární rozdíly, pak jich je jen velmi málo, a lze si představit nikoliv to, jak je obejít, ale jak se jich zbavit. Existuje samozřejmě pochopitelné znepokojení ohledně vztahu mezi primátem a „jurisdikcí“. Druhý vatikánský koncil a prohlášení Jana Pavla II. a Benedikta XVI. však ozřejmují, že papež vládne jako biskup mezi biskupy, nikoliv jako císař nebo král. V prohlášeních o usmíření s Východem se neříká, že podmínkou plného společenství je papežská jurisdikce tak, jak je vykonávána na Západě. V těchto a dalších otázkách se navrhuje, že by se takovéto cír-

kevní usmíření v lecčems podobalo spíše „nerozdělené církvi“ prvního milénia než katolické církvi druhého milénia.

Samozřejmě zůstává otázka ekumenických koncilů, které pravoslaví za ekumenické nepovažuje. Připomeňme však, že Západ nepovažoval první cařihradský (381) a druhý nikejský (787) koncil za ekumenické, a to z pochopitelných důvodů. Dodatečně však byly Římem schváleny a staly se takříkajíc ekumenickými *ex post facto*. Dulles poznamenává: „Dogmatické dekry západních ekumenických koncilů si dělají nárok na to, že vyhlášují pravdy, které by měly být přijaty všemi křesťany na základě zjevení. Ale pokud, nebo dokud tyto koncily nebudou přijaty na Východě (reinterpretovány ve světle východní tradice), nemohou být jejich dekry pro pravoslavné věřící závazné. Plné společenství tak, jak je chápu já, předpokládá, že jak katolíci, tak pravoslavní přijmou všechna dogmata, která druhé společenství považuje za věroučná.“

I zde můžeme souhlasit s pravoslavným teologem Johnem Ericksonem, který napsal, že abychom dosáhli jednoty, nelze se jednoduše vrátit k „nerozdělené církvi prvního milénia“. S dohodou, která by jednoduše ignorovala vývoj posledního tisíce let, by nemohli žít ani katolíci, ani pravoslavní. To neznamená, že by bylo nutné dosáhnout shody o všem, co se v tomto období odehrálo. Například definice neomylnosti papeže prvním vatikánským koncilem je značnou překážkou. Clément píše, že se pravoslavní a katolíci musejí „pustit do společné reflexe nad rozhodnutími, která byla učiněna ve stoletích, kdy byli rozdělení, a zvláště podrobit novému zkoumání dogma z roku 1870, které již částečně vyvážil druhý vatikánský koncil“.

Vypadá to, že bychom se mohli dohodnout o zjeveném učení, a „dovolit, aby se určité sekundární otázky staly předmětem teologické debaty“, jak to navrhuje kardinál Dulles. Například se zdá, že ohledně „vycházení“ svatého Ducha, jak nám jej předkládá otázka *filioque*, není zásadní dogmatický spor. A je možné, že by pravoslaví mohlo souhlasit s tím, že je římský biskup následníkem Petrovým s primátem učitelské a vládnoucí autority podle principů stanovených v *Ut unum sint*. To znamená, že by byly ústupky a odlišnosti v tom, jak je tato moc na Západě a Východě vykonávána a dosti pravděpodobně rozličné eklesiologické názory, které by spadaly do sféry teologické diskuse a nepředstavovaly by překážku plnému společenství.

Nevíme, kolik času nám zbývá. Je možné, že v rámci širšího Božího dějinného plánu jsme právě my ranou církví. Jak si všímá Dulles, chalcedonským a nechalcedonským trvalo čtrnáct staletí, než si začali uvědomovat, že ohledně božství a lidství Krista spolu v zásadě souhlasí. „Lze doufat, že hluboké rány, které si katolíci a pravoslavní uštědřili na počátku druhého milénia, si nevyžádají léčbu čtrnácti staletí.“

Na začátku článku jsem citoval náhled Alexandra Schmemanna a Josepha Ratzingera, že usmíření Východu se Západem se může jevit jako eschatologická perspektiva. To však není výmluva pro odklady či lhостejnost. Naopak, eschatologická naděje je důvodem, abychom spíáchali již nyní. Takováto naděje zdůrazňuje, že to, co činíme, nebo co neučiníme, má důsledky pro věčnost. A protože je vůlí našeho Pána a Spasitele, abychom byli jednotni, má naše nynější práce na usmíření věčný význam.

First Things, December 2008, přeložil Štěpán Káňa.

Střet uvnitř civilizace

Je muslimský svět jen jeden?

BRET STEPHENS

Loni v prosinci zemřel Samuel Huntington, americký politolog a autor knihy *Střet civilizací*. Nedlouho před jeho skonek uveřejnil časopis *Commentary* text, jenž s Huntingtonem ostře polemizuje: nabízí odlišný pohled na muslimský svět.

„Islám má krvavé hranice,“ napsal Samuel Huntington v roce 1993 v článku „Střet civilizací?“ pro časopis *Foreign Affairs*. Argumentoval tím, že předešlá období národnostních a ideologických konfliktů budou zastíněna, že „bojová linie budoucnosti“ se povine „rozpornými stránkami civilizací“.

Tehdy se aplikace dané teze na „islámský blok“, rozprostírající se od Maghribu po Východní Indii (nebo ještě lépe po jihovýchodní Asii či Indonésii), zdála více než věrohodná: na Balkáně šli ortodoxní Srbové po krku Bosňanům a později kosovským Albáncům. V Africe byli muslimové zapojeni do různých šarvátek nebo válek s křesťany – v Nigérii, Súdánu a Etiopii. Na Kavkaze probíhala mohutná válka mezi ortodoxními Rusy a muslimskými Čečenci, mezi křesťanskými Armény a muslimskými Ázerbájdžanci, k násilným nepokojům docházelo i mezi ortodoxními Osetinci a muslimskými Inguši.

Na Blízkém východě zasahovalo proti intervenci Iráku do Kuvajtu na půl milionu amerických vojáků. Izrael přetrpěl několik let první palestinské intifády, jež brzy po falešném mírovém procesu vedla k intifádě druhé – a ještě krvavější. Pákistán a Indie byly mezi sebou na nože kvůli Kašmíru, v samotné Indii panovalo napětí mezi hinduistickou většinou a muslimskou menšinou. Stejně jako v Indonésii mezi křesťany a muslimy.

Pro Huntingtona to vše představovalo část mozaiky sahající do dob bitvy u Poitiers v roce 732, kdy Karol Martel zastavil postup Arabů, a zachránil tak Evropu

a její křesťanství. Byl však skeptik: „Po staletí trvající vojenská interakce mezi Západem a islámem nebude pravděpodobně slábnout,“ napsal. „Mohla by být i prudší.“

Protiamerické nálady v muslimském (arabském) světě byly na vzestupu už dávno před 11. zářím 2001 a Georgem W. Bushem na postu prezidenta. Vzrůstala i aktivita teroristů proti americkým cílům. Začaly vysílat kanály jako al-Džazíra nebo al-Manár (Hizbaláh), jež nabízely silně protiamerické, protiizraelské, antisemitské zpravodajství, propagandu a islamistickou indoktrinaci.

Nemělo by proto být žádným překvapením, že po útocích z 11. září reagovali muslimové spíše euforicky. Platnost Huntingtonovy teze potvrzují i průzkumy veřejného mínění: dlouhodobě ukazují na klesající tendenci oblíbenosti „Ameriky“, dokonce i v těch muslimských zemích, jež jí byly dříve nakloněny. V Turecku podle Pew Global Survey klesla „míra americké oblíbenosti“ z 52 procent v roce 1999 na 12 procent v roce 2008, v Indonésii z 75 na 37 procent. Tato zjištění jsou o to více zářející, že Spojené státy Indonésii v roce 2004, po zásahu ničivou vlnou tsunami, poskytly ohromnou humanitární pomoc. Dobré mínění o USA klesá i v Pákistánu, byť se podobně jako v Indonésii podílely na odstraňování následků ničivého zemětřesení v roce 2005.

Fenomén „muslimské zuřivosti“ není namířen jen proti Spojeným státům. Je patrný i v zemích s rozdílnou zahraniční politikou: v „postkoloniálním“ Španělsku, Nizozemí, Velké Británii, Francii a Němec-

ku. I zde přispívají teroristická spiknutí, útoky, vraždy a masové nepokoje k prohlubování propasti mezi rozhořčenou a často radikalizovanou muslimskou menšinou a společností okolo ní. Dokonce i v „neškodné“ Belgii, jež muslimy vždy důsledně respektovala a jejíž vláda byla v kritice americké intervence v Iráku nejméně slyšet, se celé bruselské předměstí Molenbeek stalo podle vlámského deníku *Het Volk* „líhni pro tisíce kandidátů džihádu“.

Navzdory tomu všemu však nelze většinu světových konfliktů, v kontrastu s předpověďmi Samuela Huntingtona, charakterizovat jako boj a soutěž mezi jednotlivými civilizacemi. Dochází k němu především uvnitř nich. A v muslimském světě je to viditelné nejvíce. Podívejme se na periferii islámského půlměsíce, kam Huntington umístil „bojovou linii“ konfliktu mezi islámem a Západem. Zásah NATO v Bosně a Hercegovině znamenal zabezpečení muslimské populace a ukončení vlády srbského režimu Slobodana Miloševiče. V Africe se američtí diplomaté podíleli na ukončení dvaadvacetileté občanské války v Súdánu, čímž napomohli vytvoření faktické autonomie silně křesťanského jihu země. Druhá intifáda v Izraeli, doprovázená vlnou sebevraždných útoků a bombardování, skončila kombinací agresivních protipovstaleckých operací a vybudováním oddělovací zdi. Na Kavkaze byla válka mezi Arménií a Ázerbájdžánem ukončena příměřím, jež trvá dodnes (pravda, Čečensko bylo sraženo na kolena brutální vojenskou kampaní Ruska vedenou prezidentem Vladimírem Putinem). V Kašmíru přímý boj mezi Indií a Pákistánem neprobíhá; představitel tamější hlavní džihádistické skupiny si v červenci 2008 dokonce postěžoval, že pákistánský prezident Parváz Mušarraf „kašmírskou věc pohřbil“. K oslabení radikálního islamistického hnutí Abú Sajjáf došlo i v Mindanau na Filipínách – díky spolupráci filipínských a amerických jednotek.

Pravdou je, že ne všechny konflikty na periferii islámského světa skončily: rakety Hamásu Qassám létají z Gazy na Izrael stále a Hizballáh, prostředník Íránu, se znovuvybrojil (poté, co v létě 2006 proběhla libanonská válka). V lednu 2007 vpadla Etiopie do sousedního Somálska, aby svrhla tamější režim podobný Tálibánu. Vnitrostátní vlakovou linku v Bom-

baji zasáhla v roce 2006 nálož podobná té z Madridu. Muslimská menšina v Thajsku je agresivní.

Pozoruhodné ale je, že války, které jítří (především) muslimský svět, se nenacházejí pouze na jeho periferii. Naopak jsou v centru a stavějí muslimy proti muslimům. Genocida v Dárfúru je páchána režimem stejně muslimským a černým, jakými jsou jeho oběti. Palestinci přešli od intifády k občanské válce: v letech 2006–2007 zemřel násilnou smrtí – a rukou jiných Palestinců – téměř stejný počet Palestinců jako rukou Izraelců. V Libanonu proběhly loni krvavé střety mezi šiíty, sunnity a drúzy. V roce 2007 musela libanonská vláda vyslat do palestinských uprchlických táborů armádu, aby potlačila vzbouřence financované teroristickou skupinou ze Sýrie.

Tím to nekončí. Saúdská Arábie je už šest let vystavena útokům al-Qáidy. Jordánsko bylo v listopadu 2005 terčem masivních sebevraždných útoků ve třech hotelích v Ammánu, mezi jejichž oběťmi byli sunnitští muslimové – stejně jako jejich vrazi. V Afghánistánu bojuje prezident Hamíd Karzái (paštún) proti islámským radikálům zbytku Tálibánu, kteří jsou také povětšinou paštúni. V Pákistánu se konflikt přesunul z východu na západ, kde jsou rozsáhlé oblasti kontrolovány militantními islamisty; v roce 2007 zemřelo při teroristických útocích přes patnáct set Pákistánců, mezi nimi i bývalá premiérka Bénazír Bhuttová.

A pak tu máme Irák. Počet více než čtyř tisíc mrtvých Američanů, kteří byli od dubna 2003 v zemi zabiti, bledne v porovnání s počtem Iráčanů, kteří zahynuli ve vnitrosektrářských střetech: od roku 2006, kdy se rozběhly naplno, zemřelo přes sto tisíc lidí.

Muslimové se v posledních letech až příliš často stávali oběťmi svých souvěrců. V roce 2007 zemřelo na Blízkém východě při teroristických útocích na osm tisíc lidí, jen hrstka z nich však byli Izraelci. Zhruba 240 z celkového počtu 270 sebevraždných útoků bylo spácháno v muslimských zemích. Terčem teroristů se stalo přibližně sto mešit.

Dalo by se říct, že boje „uvnitř“ islámu jsou staré jako náboženství samo. Podle sunnitské tradice byl přímý nástupce proroka Muhammada, chalífa Abú Bakr, patrně otráven. Vznik šiitské větve islámu je pak spojen se zavražděním třetího chalífy Uthmána.

V muslimském světě bylo po druhé světové válce zavražděno přes sto prominentních osob v čele státu.

Dlouhou historii násilí je možné vysvětlit několika faktory. Neexistuje zde demokracie, což znemožňuje nenásilné střídání vlády – a nesouhlas se odsouvá do mešit. Kletba jménem ropa umožňuje státům, jakým byl například Saddámův Irák, financovat drahé války, kupovat politickou podporu, udržovat rozsáhlou byrokraci a zamezovat modernizaci a diverzifikaci ekonomiky. V arabské společnosti je silně zakořeněná i kmenová organizace; pojí příbuzenstvo, klade důraz na rodinnou čest, podřízenost ustavené hierarchii, podezíravost vůči každému, kdo není členem klanu. Zapomínat nelze ani na morální abdikaci muslimské intelektuální vrstvy, jež až na světlé výjimky podlehla snad každé špatné myšlence, která se objevila. Důležitou roli hrála rovněž samotná historie islámu, jež z vojenského dobývání učinila přednost; vždy se drsně vypořádával s kacíři a až do roku 1924, kdy turecký Mustafa Kemal Atatürk zrušil chalífát, propojoval politickou a náboženskou autoritu v jednu.

Problematickým je konečně i neblahé dědictví evropských koloniálních režimů: více či méně liberální hnutí jako egyptský Wafd začala působit jako loutky Západu, neschopna nenásilnými prostředky dosáhnout svých (národních) cílů. I kvůli tomu muslimský svět zahořkl vůči liberalismu, ještě než jej stačil poznat. A tradiční liberální strany a jejich politika byly zdiskreditovány ve prospěch radikálnějších alternativ: Muslimského bratrstva, násilných arabských nacionalistických stran Baath v Sýrii a Iráku, Gamála Abd an-Násira a Svobodných důstojníků v Egyptě, alžírské Fronty národního osvobození atd.

Co se odehrálo pak, bylo v muslimské historii pouhým intermezem. V roce 1988 skončila irácko-iránská válka. Zdálo se, že smrt ájatolláha Chomejního (1989) utlumí iránské revoluční vášně. Skončila i občanská válka v Libanonu a Jemenu a většina muslimských režimů byla zkonsolidována jako nikdy předtím. Rozpad Sovětského svazu znamenal pro Blízký východ konec role studenovědeckého bitevního pole. Zvenčilo se mohlo zdát, že dojde ke vzniku „Nového Blízkého východu“, jak si ve své knize z roku 1993 naivně představoval izraelský premiér Šimon Peréz.

Kolaps Sovětského svazu a bývalé Jugoslávie měl ale ještě jeden důsledek: přepsal mapu muslimského světa. Po Sovětském svazu zbyly nezávislé republiky. Některá hnutí v Čečensku a v Bosně získala muslimské zabarvení. A panislamistické uvědomění, jež nabralo rychlost iránskou revolucí z roku 1979 a válkou mudžáhidů proti Sovětskému svazu v Afghánistánu, se rozšířilo. Rozvoj masové komunikace tento vývoj dále podnítil, stejně jako tisíce Saúdskou Arábií placených škol (madras), jež hlásaly „zkostnatělou“ verzi pouštního islámu.

Nejzajímavějšími byli islamističtí radikálové, kteří považovali zrušení chalífátu nikoliv za přínos, ale za historickou chybu. Devadesátá léta 20. století pro ně představovala příležitost. A jelikož terorismus na „padlé“ režimy Blízkého východu nezabíral, rozhodli se zaměřit se na vyhnání svého patrona – Spojených států.

Myšlenka zabít co nejvíce lidí ze Západu, nejlépe pak Američany, byla jak dobře proveditelná, tak populární. Proveditelná proto, že supervelmoc se zdála být poté, co Reaganova administrativa v roce 1983 stáhla své jednotky z Bejrútu, lehce zastrašitelná (totéž učinil Clinton v Somálsku o deset let později), populární proto, že muslimský svět Spojenými státy skutečně opovrhoval.

Strategie „stupňující se řady“ teroristických útoků na americké cíle byla navržena džihádistickým teoretikem Abú Bakrem Nádžím v dokumentu „Ovládnutí divochů“ uveřejněném v roce 2004 na internetu.

Okamžitě po útocích 11. září označila Bushova administrativa Usámu bin Ládina za vyvrhele. Fakta ale hovořila jinak. Na Filipínách a v Indonésii se na jeho podporu konaly masové veřejné demonstrace. V muslimské části Thajska se jméno „Usáma“ stalo velmi populární (podle zprávy z *Hindustan Times* z roku 2001). Od Bangladéše po Nigérii se stal prodej portrétů bin Ládina dobrým byznysem. Podle průzkumů veřejného mínění považovalo 42 procent Kuvajťanů, jež Američané deset let předtím osvobodili, bin Ládina za „bojovníka za svobodu“. Al-Qáida obliby zdaleka nepozbyla. Průzkum Pew Global Survey v roce 2004 zjistil, že bin Ládinovi je nakloněno 55 procent Jordánců a 65 procent Pákistánců. Evropské bezpečnostní služby v roce

2002 oznámily rapidní nárůst snah al-Qáidy rekrutovat nové členy. Znepokojující bylo i to, že se organizace transformovala: ze skupiny na hnutí. Některé džihádistické skupiny jako at-Tawhíd wa 'l-džihád založená Abú Mus'abem az-Zarqáwím a alžírská skupina salafistů přísahaly věrnost přímo bin Ládinovi. Jiní, včetně indonéské Džamá'a islámíja, začali při útocích na západní cíle napodobovat metody al-Qáidy. Buňky se rozšířily také v Gaze. Během londýnského bombového útoku v červenci 2005 příznivci al-Qáidy zabili dvaapadesát lidí a plánovali zavraždit kanadského premiéra. Nádží ve svém „Ovládnutí divochů“ napsal, že na budoucí džihádisty měla rozhodující vliv invaze USA do Afghánistánu a Iráku. Radikální televizní kazatel šejch Júsuf al-Qaradáwí prohlásil, že „islámské právo říká, že pokud je muslimská země napadena, ostatní muslimské země jí musí, nežli je opět osvobozena, pomoci – svými penězi i dušemi“. Na konci roku 2006 mohla al-Qáida v Iráku počítat s pěti až deseti tisíci aktivními členy. Většinou pocházeli ze zahraničí, a i když nepatřili mezi sunnity, jejichž povstání se země loni zmocnilo, tvořili 90 procent všech sebevražedných útočníků. Najednou nebylo nereálné, že se Nádžího strategie předpovídající vytvoření „osvobozených zón“ pod patronací skupin typu al-Qáidy opravdu uskuteční.

Iráckou provincii Anbár al-Qáida „osvobodila“ nespoutanou kampaní teroru proti jiným sunnitům. Vedla rovněž politiku úmyslného krveprolití proti iráckým šíitům s cílem vytvořit v zemi neovládnutelný chaos. Skupina pro irácké studie ve Spojených státech vedená Jamesem Bakerem a Lee Hamiltonem doporučovala do oblasti neposílat další americké vojáky a Demokratická strana, která počáteční rozhodnutí do Iráku vpadnout většinou podporovala, začala vydávat výzvy k okamžitému stažení.

Náhly odchod amerických jednotek z Iráku by byl vnímán jako ústup Sovětského svazu z Afghánistánu v roce 1988. Al-Qáida by navíc měla důvod aplikovat „irácký model“ na jiné muslimské státy, zvláště pak na ty slabší a sekulární, například na Jordánsko.

Události se našťastí vyvíjely jinak. Prezident Bush povstalcům neustoupil a al-Qáida se neocitla na ústupu pouze v Iráku (byť ještě v létě 2007 bezpečnostní agentury varovaly, že je v pozici, kdy by moh-

la na USA zaútočit). V roce 2008 mohl ředitel CIA Michael Hayden pro *Washington Post* prohlásit, že „v Iráku a Saúdské Arábii jsme al-Qáidu téměř strategicky zničili. Z globálního hlediska jsme ji zastavili (...) mnoho muslimských států se od současné formy islámu odklání.“ Podpora al-Qáidě podle průzkumů veřejného mínění v mnoha státech poklesla. Islamistické strany v Pákistánu byly v únorových parlamentních volbách poraženy, leaderi al-Qáidy zabiti.

Uvedený vývoj by nebyl možný bez podpory sunnitů, kteří militantním islamistům ještě v roce 2007 poskytovali útočiště. Jak si jejich obrat vysvětlit? Barbarským chováním al-Qáidy k obyčejným lidem i sunnitským kmenovým vůdcům v době „anbárského chalífátu“. Otázka pak zní: proč se al-Qáida se sunnity pustila do války a nepoužila je coby spojence a nástroj k prosazení svých cílů? Odpověď leží v samotné povaze džihádistického hnutí.

„Všechny existující muslimské společnosti jsou také společnostmi džáhilíje,“ napsal v roce 1964 duchovní otec al-Qáidy Sajjid Qutb. Odkazoval na předislámskou pohanskou Arábii žijící v „neznalosti řádného božího vedení“. Řečeno pregnančněji: Qutb a jeho následovníci jsou ve válce proti modernímu světu, jak jej definuje liberální demokracie a společenské mravy Západu, ale nejen proti němu.

Násilně protestují také proti muslimům snažícím se nalézt mezi západním a islámským kompromis. Snaží se svrhnout sekulární muslimské režimy v Indonésii a Jordánsku a náboženské režimy, které udržují kontakty ve Západem (Saúdská Arábie).

Jsou ve válce s předmoderním světem, tradičními kmenovými společenstvími, v nichž je autorita předávána z otce na syna a islám náboženstvím, nikoliv závazným právním řádem či politickou ideologií. Pro džihádisty představuje klanová struktura dvojí politický problém: za prvé, dané struktury mají silně vštípen smysl pro místní identitu – oproti té striktně panislámské; za druhé, jejich systém patronství a charity je v rozporu s džihádistickou agendou radikální společenské změny.

Byl to právě protikmenový postoj doplněný o naprosté barbarství, jež džihádisté v praxi uplatňovali, co al-Qáidu v Iráku přivedlo k záhubě. Když se al-Qáida po 11. září transformovala ze skupiny na hnutí, došlo

současně i ke ztrátě kontroly nad tzv. disciplínou sdělení jejího vedení. „Opakuji varování před oddělováním se od mas, a to za jakéhokoliv nebezpečí,“ napsal v dopise az-Zarqáwímu v roce 2005 Ajman az-Zawáhírí, v němž zdůrazňoval zastavení zabíjení jiných muslimů, zejména šíitů. Az-Zarqáwí tuto radu ignoroval.

Neúspěch al-Qáidy a její obrat zasel pochyby o jejím základním smyslu. Průlom přišel po vydání knihy Sajjida Imáma aš-Šarífa, Dr. Fadla, jež systematicky vyvrací jak její teologii, tak metody. Dr. Fadl byl prvním „emírem“ egyptského islámského džihádu. Jádrem jeho knihy tkví v myšlence, že aktivity džihádistů musejí být podřízeny normální morální úvaze. Dr. Fadl píše, že „džihádista nesmí ve jménu džihádu krást, vraždit muslimské civilisty, náboženské menšiny, zahraniční turisty, snažit se svrhnout existující muslimské režimy nebo neuposlechnout svých rodičů“.

Dr. Fadl nepředstavuje obraz moderního sekulárního myslitele. Jeho manifest spíše odmítá radikalismus džihádu ve prospěch ortodoxnějších (konzervativních) hodnot a návratu k podstatě islámu. Ze všeho nejvíc jde o uvědomění si reality, že lidé jako az-Zarqáwí vedou muslimy do další slepé uličky.

Platí to obecně? Al-Qáida je sice slabší, ale Hizballáh svou pozici posílil. V Iráku se Bushova administrativa neztratila, vůči iránské snaze stát se jadernou mocností je však spíše neúspěšná. Izrael porazil dru-

hou (Arafátovu) intifádu, ale brzy jej může sužovat třetí, intifáda Hamásu.

Úpadek al-Qáidy nabízí miniportrét civilizace, která se nepřetržitě hroutí sama na sebe. Jde o hnutí, pro nějž je sebevražda, destrukce sebe sama, vrcholným sebeprosazením. Hnutí, které se považuje za předvoj islámu, ukazující cestu ke skutečné muslimské ummě (společnosti), a přitom v permanentní válce s muslimskými společnostmi, v nichž působí.

Podobný model se objevil v 50. a 60. letech 20. století v panarabských režimech. Stejně síly dnes působí v Íránu: režim směřuje své „revoluční aktivity“ vně – od podpory Hamásu, řízení Hizballáhu v převzetí kontroly nad Libanonem po vytváření jaderné zbraně –, aby vyvážil své rozpory doma.

Hovořit o islámské civilizaci je chybné. Existuje spíše muslimský svět. Dříve se kauzy a konflikty muslimů přelévaly pouze do neislámského světa (například v roce 1990). Dnes, do jisté míry také díky nám samotným, jde o konflikty vnitřní povahy. A nejsou výrazem střetu civilizací jako spíše nepokoje v jedné z nich.

Text z časopisu *Commentary*, září 2008, přeložila Iveta Frízlová. Redakčně upraveno.

Bret Stephens, člen redakční rady deníku *Wall Street Journal* a autor pravidelného sloupku „Global View“, jenž vychází jednou týdně tamtéž.



**PRÁVNÍ SPECIALIZACE
VEŘEJNÁ SPRÁVA**

**POLITOLOGIE
A MEZINÁRODNÍ VZTAHY**

BUĎ TÍM ČÍM CHCEŠ BÝT!

CEVROINSTITUT
Instituce pro politiku a společnost

VYSOKÁ ŠKOLA

Prezenční i kombinovaná forma bakalářského a magisterského studia v centru Prahy. Nové i studium MPA. Výuka probíhá v exkluzivním prostředí zrekonstruované Městanské besedy. Renomovaný pedagogický sbor v čele s Prof. Miroslavem Novákem a Prof. Dušanem Hendrychem.

Dny otevřených dveří: 1. dubna, 6. května 2009.

Kontakt: CEVRO Institut, o. p. s., Jungmannova 17, Praha 1
tel.: +420 221 506 706 (707), e-mail: info@vsci.cz

WWW.CEVROINSTITUT.CZ

Euroutopie

BRONISŁAW WILDSTEIN

Přinejmenším od doby osvícenství v západní kultuře narůstá proces rozpadu jejích náboženských základů, a v důsledku i hodnotových systémů vycházejících z metafyzického základu. Více než sto let se podílíme na procesu drolení lidské racionality, tedy faktoru, který člověka vyčleňuje ze světa zvířat. Levicový boj s tradiční kulturou (tedy s tou, která existuje, ve jménu té, která ještě není), jež se jeví jejím protivníkům jako zdroj dominance, trhá pouta svazující animální prvek v člověku. Současná kultura, především ta masová (i když přece v duchu postmoderního kánonu dělení na vyšší a nižší tvorbu již ztratilo smysl a masová kultura si začíná stále více podmaňovat vysokou kulturu), exponuje do popředí biologický aspekt lidské existence. Odmítnutí hierarchie, překračování dalších bariér a lámání tabu, dominance sféry vášně, sexu, kult spontánnosti a okamžitého uspokojení, idolatrie mládí, všechno to jsou odvolání k lidské animalitě.

Dobrá zvířata

V souladu s levicovou antropologií vycházející z Rousseaua a následně z „utopických“ socialistů (jako kdyby existovali jiní), levicových následovníků Hegela, Marxe a jeho pokračovatelů, je člověk nezkaženou bytostí. Popření prvotního hříchu znamenalo popření prvku zla v lidské přirozenosti. Společně s odmítnutím metafyziky muselo dojít ke zpochybnění zla v substantiálním smyslu. Zastánci těchto názorů, kteří současně považovali sociální realitu za příčinu zkaženosti člověka, se vystavovali značnému riziku intelektuální ekvilibristiky. Jen sotva lze totiž vysvětlit esenciální zlo sociální reality, jestliže je člověk považován v podstatě za dobrou bytost. V každém případě tato nová levicová antropologie velmi specificky vnímala druhovou přirozenost člověka.

Měl by být výjimečným druhem, neboť zbaveným agrese, nepodléhajícím instinktu přežití, který diktuje egoistické postoje. Tato naivní představa je výsledkem nepromyšlení animálního stavu člověka. Ideologie jeho „osvobození“, která v současnosti vládne, nesouvisí totiž s žádnou reflexí o důsledcích tohoto typu aktivit. Osvobození toho, co je v člověku přirozené v biologickém smyslu, při současném zamítnutí existence „přirozenosti“ v potenciálně-normativním smyslu vede k osvobození lidské animality. Přispívají k tomu již uvedené faktory: spontánnost, absence reflexe, akulturnost. Dochází takto k paradoxu současné kultury, který spočívá v tom, že čím více chceme člověka „osvobodit“, tím více jej činíme animálním. Čím více jsme zvířaty, tím více jsme údajně lidmi.

Zákaz konkurence

Podle v Evropě dominantní levicové ideologie se stát musí stáhnout z výchovně-kontrolní funkce, již doposud plnilo právo, kultura a vzdělání a která spočívala v prosazování společenství prospěšných a s etickými vzory shodných postojů. Ve skutečnosti tato ideologie usiluje o to zapráhnout stát do rozvratu tohoto klasického modelu. Ve jménu světskosti je křesťanství nejen vytlačováno z veřejné sféry, ale jeho vyznavači bývají diskriminováni – příklad Rocca Buttiglioneho. Ve jménu multikulturality jsou zpochybňovány principy západní civilizace; ve jménu boje s vyloučením a emancipace je veden útok na institut rodiny atd.

Apoteózu lidské animality provází zároveň boj s volným trhem a hospodářskou soutěží. Evropská levice se sice musela smířit se skutečností, že pouze tržní ekonomika je efektivní, ale kapitalismus považuje za nutné zlo a snaží se jej všemi možnými způsoby svazovat a omezovat. Trh, jistě, ale ne „divoký“, ka-

pitalismus, ale ne nespoutaný, jenž má domněle vést k aktivaci dravé přirozenosti člověka. V souladu s evropskou ideologií se divokost neprojevuje odstraňováním zákazů a kulturních hierarchií či v touze po okamžitém uspokojení, ale prostřednictvím tržní soutěže. Takto motivované omezení tržní soutěže je nerozumné, ba přímo absurdní. Volný trh je výsledkem lidské, kulturní evoluce, která egoistické vášně zapojuje do mezilidské spolupráce, lidskou agresivitu vměstňuje do právního rámce a podřizuje ji (každopádně ve značné míře) obecnému blahu. Jestliže předpokládáme (i když je tato interpretace málo pravděpodobná), že současní ideologové státu se řídí imperativem dohlížení na animální přirozenost člověka, pak se ukazuje, že tento imperativ je v rozporu s jejich ostatními aktivitami, které spočívají naopak v emancipaci západního člověka z dalších kulturních forem. Neboť tyto formy jsou osvědčeným a optimálním modelem krocení lidské divokosti.

Absolutní eliminace sociálního darwinismu, a tedy likvidace nebo deformace konkurence, pakliže vycházíme z toho, že člověk je součástí světa zvířat, povede k degeneraci lidského druhu, protože zásadně omezuje fundamentální stimulaci člověka, jíž je soutěž s ostatními. V důsledku povede k atrofii lidských ambicí a život jako boj, chápaný metaforicky, kde je střet doslovně nahrazován konkurencí vměstnanou do právního rámce, se změní na vegetování. Nejenom že na tom budou všichni tratit a nejkreativnější, nejenergičtější, nejaktivnější jednotlivci nebudou mít možnost realizovat vlastní potenciál, ale obecně neustále více budou omezovány tvůrčí a aktivní přístupy. Současně to znamená model podpory průměrnosti, místo snahy o dosažení ideálu, zvláště jestliže ony ideály byly již dříve úspěšně dekonstruovány.

Poslední Evropan

Zpochybnění marxistické doktríny a akceptace tradiční demokracie bylo pro evropskou levicu spojeno s přijetím modelu welfare state, pečovatelského státu. Tento stát měl zajistit všem maximálně možnou úroveň blahobytu a zabezpečit je před vrtochy štěstěny a možností porážky. Splňoval několik základních postulatů

levice. Měl se stát ztělesněním racionality, kterou stát vnutil přirozenému běhu věcí. Byrokratickými metodami na základě Keynesova perpetuum mobile měl zavést racionální pořádek ve vesmíru ekonomiky. Vyrovnával statut svých klientů, jelikož v podmínkách shora nařízené péče je jen stěží lze označit za občany. Omezoval tedy soutěž a možnost dostat se nad úroveň celku.

Péče však vytváří principiálně nesymetrické vztahy mezi pečovatelem a příjemcem péče. Pečovatelský subjekt, v tomto případě stát, se staví do nadřazené pozice vůči objektu vyžadujícímu péči. Potřeba péče je znakem jisté formy postižení. Osoba, o kterou je třeba pečovat, ztrácí svoji suverenitu ve prospěch toho, kdo o ní pečuje. Začíná být závislá na jeho vůli. Nepřekvapí tedy, že pečovatelský stát, tedy byrokracie, jež ho spravuje, měl paternalistický vztah vůči svým klientům. Čím větší péče, tím větší závislost na pečovatelské instituci. Není divu, že v některých ohledech vývoj takového státu začal připomínat měkkou totalitu. Přece proto, aby bylo možné pečovat, je třeba ovládat osobu, která péči vyžaduje. Je třeba si o ní rozšiřovat a zvětšovat znalosti, což znamená rozšiřovat byrokratický aparát, na němž bude občan takového státu neustále závislejší.

Tradiční společenství nebo korporální sociální model byly založeny na soudržném, hierarchickém řádu světa zakotveném v kosmickém řádu a na z něj vyplývajícím žebříčku hodnot a cílů členů společnosti. Bezpečnost, kterou zajišťovaly, byla v první řadě duchovní bezpečností a teprve její odvozeninou byla fyzická bezpečnost, ostatně ne vždy reálná. Opatrovnictví inženýrů současné Evropy, kteří vedou s tradičními hodnotami ideologickou válku, je redukováno výhradně na neustále bujnější vegetování jedinců, kterým je odebírána svoboda a odpovědnost náhradou za stále více skleníkovou vegetaci, a především „rovnoměrnou redistribuci statků“. Podstatné není ani tak množství těchto statků, jako jejich rovné rozdělování státem, který bdí nad svými poddanými. Obraz Evropana, který vystupuje z tendencí dominujících našemu světa, je k nerozeznání podobný Nietzscheho „poslednímu člověku“. S tím, že to, co bylo pro autora *Tak pravil Zarathustra* hrozbou antiutopii, je dnes v Evropě opěvováno jako naplnění jejího poslání.

Svoboda nebo determinismus

V tradiční státně-korporativní společnosti se jednotlivá společenství starala o své členy a strop ambicí určovala příslušnost k určitému kolektivu. Myšlenka fundamentální rovnosti člověka, nacházející svůj odraz v rovnosti před zákonem, otřásala těmito skupinami snad i více než průmyslová revoluce. Jestliže lidé jsou si rovni, pak teoreticky záleží výhradně na nich samotných a jejich schopnostech, jaké místo ve společnosti dokáží zaujmout. Pokud... k tomu mají rovné příležitosti. Je tedy otázkou, nakolik by jim měla zákonná moc ony příležitosti (majetkové, vzdělávací, kulturní a jiné) dorovnávat.

Odpověď závisí na našem posouzení lidské svobody. Ti, kdo věří v potenciál svobody a její fundamentální hodnotu (to znamená, že ji pokládají za podmínku nezbytnou pro rozvoj člověka), budou akceptovat výchozí rozdíly příležitostí, které budou považovat za překročitelné a někdy dokonce i stimulující. Vybavení zákonné moci dalekosáhlými možnostmi vyrovnávání oněch příležitostí redukuje sféru svobody občanů a začíná měnit jejich statut na poddanský. I když přispívá k vyrovnávání příležitostí, stejně si vynucuje omezování aktivit člověka, nespravedlivě mu odebírá rozličné možnosti. Ostatně moc není neosobní a představa, že dokáže vytvořit a uhlídat fungování ideálního, vyrovnávacího modelu, je nebezpečnou utopií.

Vyznavači determinismu, neboli plné závislosti člověka na sociálních podmínkách, si přisuzují nevšední (podivně se vyčleňující ze světa determinace a danosti) poznávací schopnosti. Zastávají názor, že jsou schopni rozlišit lidský *kosmos* a ovládnout ho, vnutit mu svoji vůli. Domnívají se, že jsou schopni analyzovat důsledky svých dalekosáhlých experimentů dokonce i u tak složitého organismu, jakým je lidská společnost, i přesto, že veškeré zkušenosti dokládají, že je tomu naopak. Lze konstatovat, že vyznavači determinismu přisuzují některým institucím (státu, zákonné moci) paradoxní, prométheovskou svobodu, tedy schopnost libovolného upravování lidské reality a vypovězení poslušnosti kulturně nejhlouběji podmíněným principům. Tento sklon k experimentům je o to snadnější, že není omezován úctou ke svobodě

jiných, která je přece, podle mínění vyznavačů determinismu, otázkou dohody.

Vycházejí ze stanoviska, že činnost zákonné moci je nezbytná, aby vyrovnala příležitosti lidí, kteří přináležejí k postiženým skupinám. Předpokládají tak, že dokonce i člověk vybavený svobodou nedokáže změnit svůj sociální statut, ba ani jej významně zlepšit, což by dokládalo, že svoboda je v lidské skutečnosti přeludem. V tomto smyslu je tradiční spravedlnost, která říká, že lidskou osobu je třeba za její úspěchy odměňovat, rovněž iluzí. Vyjdeme-li však z těchto předpokladů, zbude místo pro lidskou osobu a její důstojnost? Není tímto způsobem redukována na zástupce apodikticky stanoveného kolektivu, a její identitu s ostatními lidmi lze určit výhradně na biologickém základě?

Evropský skleník

Jinými slovy předmět utopie evropských intelektuálů je popřením toho, co je základem západní kultury: představy svobodné a zodpovědné lidské osoby. Nahrazuje ji představitel skupiny, jedinec, který se realizuje při nárokování rovnoměrné redistribuce statků, jejíž součástí má pro něj být poskytnutí jistot všeho druhu.

Tradiční kultura chápe omezenost a nedokonalost člověka jak ve smyslu možnosti lidského poznání tak z hlediska morálky, a proto se drží ověřených institucí, které plní funkci pout kvůli jeho destruktivním sklonům a směřují jej k vyšším cílům. Současně si všímá obrovských schopností člověka vyvolaných jak konkurencí, tak i spoluprací s ostatními. Společnost, která se chce rozvíjet, by měla svým občanům otevírat v rámci platných zákonů možnosti soutěže, která předpokládá možnost úspěchu i porážky. Představa, že jsme schopni ze života odstranit riziko, které je neoddelitelně spojeno s lidskou konkurencí a lidským životem, je zároveň nereálná, jakož i nesmírně nebezpečná. Nereálná, jelikož lidský život je ponořen do smrti a v neustálém nebezpečí, plný napětí a nenaplnění. A nebezpečná, neboť vytváření sociálního skleníku redukuje život a připodobňuje jej vegetaci. Takový umělý ráj je možné udržet jen krátkou dobu,

jelikož se velmi rychle zborčí pod údery vnitřních a vnějších barbarů. Západním Evropanům žijícím si nad poměry ve svém umělém světě se povedlo vybudovat pocit bezpečí, který se neustále dramatičtěji střetává s jejich každodenní zkušeností. Růst kriminality, problémy s imigrací a současně nutnost reformy sociálního systému, který už nemá kdo udržovat, narážejí na očekávání, že právě stát má na sebe vzít veškeré problémy a ulehčit od nich občanům.

Ideologická ústava

EU lze v její aktuální podobě považovat za nový pokus o uskutečnění této ideologické utopie. Návrh evropské ústavy, který byl původně prezentován jako nezbytný dokument pro uspořádání téměř sta tisíc stran evropských regulací, se ukázal ve své větší části být ideovou deklarací.

V tomto dokumentu se v části „Unijní cíle“ dočítáme o „sociálním pokroku“, o „potírání vyloučení“, o „ochraně /.../ zejména dětských práv“. Tyto nepřesné formulace jsou rozvinuté v „Listině základních práv Evropské unie“, která představuje větší část návrhu. Např. „Zakazuje se jakákoli diskriminace založená zejména na /.../ sexuální orientaci“. Což musí vést k uznání homosexuálních manželství se všemi právy, které přísluší heterosexuálním manželstvím, v tom mj. adopce dětí a také mnoho jiných aktivit z rejstříku sociálního inženýrství. „[Děti] mohou svobodně vyjadřovat své názory. V záležitostech, které se jich dotýkají, se k těmto názorům musí přihlížet s ohledem na jejich věk a vyspělost.“ Tato naprosto nesmyslná formulace vytváří jako „základní právo“ pro byrokracii možnost dalekosáhlých zásahů do rodinného života.

Autoři manifestu se dovolávají na ústavu jako na dokument nutný pro stvoření nové evropské identity. Lze usuzovat, že se snaží Evropě vnutit určitou ideologickou podobu, kterou sice považují za výdobytek našeho kontinentu, ale postrádají jistotu, zda obyvatelé jsou natolik dospělí, aby jej ocenili. Zejména postrádají jistotu, zda jejich myšlenku dokážou ocenit noví členové z postkomunistických zemí.

Osvícení a ti ostatní

EU v současné podobě, na což zřetelně ukazuje návrh této ústavy, je ideologickým modelem, který se „osvícené“ elity Evropy pokoušejí vnutit jejím obyvatelům, a v budoucnu možná dokonce i celému světu. Ostatně takto je dnes EU vnímána představiteli různorodých „pokrokových“ uskupení, které dnes v Polsku bojují na poli kultury. Za takovou ji považují rozliční zastánci „tolerance“, kteří se dožadují vymanění Poláků z jejich tradiční kultury a vnucení jim pokrokových, evropských standardů. Slyšíme, že po přistoupení k Unii budeme muset změnit svůj právní systém, tzn. rozšířit jej tak, aby byly odstraněny různorodé nerovnosti, někdy označované za „nespravedlnost“. Představitelé oněch menšin mají díky tomu získat nové nátlakové nástroje. Zákony jsou zapleťovány paragrafy o obtěžování a mobbingu, mají vzniknout normy, které povedou k „pozitivní diskriminaci“, tedy zavedení kvót pro ženy, k zásahům do rodinného života atd., atd.

Onen ideologický projekt je nástrojem v rukou jeho tvůrců, levicových intelektuálů, které dokonale reprezentují autoři evropského manifestu. Časy se změnily. Pryč je doba, kdy se hegelovec Tadeusz Kroński radoval, že sovětské pažby naučí Poláky dialektickému myšlení. Filozofové se dnes štítí násilí. Po zkušenostech s komunismem jsou i aspirace skromnější. Avšak i nadále by „osvícení“ chtěli osvobodovat lidi z tenat pověr a vytvářet pro ně dokonalý (nebo alespoň radikálně lepší) řád. I když, jak je vidět, levicoví intelektuálové jsou s realitou EU stále více smíření (ostatně do značné míry ji spoluvytvářejí), pořád jsou kritičtí vůči světu, ve kterém žijí, domnívají se, že i člověk, který v ní žije, je stále ještě deformovaný tradiční kulturou a výchovou, často tedy není schopen akceptovat intelektuální „dobré zvěsti“. Tímto směrem je tedy zapotřebí jej formovat a vytvářet okolnosti, které probudí, anebo přinejmenším radikálně promění jeho vědomí. Proto také intelektuálové nechovají přehnanou úctu k pravidlům demokracie, i když deklarativně ji vcelku schvalují. Podstatná je jejich mise a demokracie má být nástrojem k jejímu splnění.

Nová evropská třída

Při tomto záměru jsou intelektuálové zajedno s evropskými politiky. Neboť v Evropě se neustále zřetelněji formuje skutečně nadnárodní třída politiků, pro které se Brusel stává jejich vlastí, třída, která se neustále více sama v sobě integruje, která se domnívá, že jejím povoláním a posláním je přinejmenším spoluvládnutí, pakliže ne přímo vládnutí Evropě. Její představitelé mají k voličům spíše skeptický vztah, zejména jestliže pro získání významné pozice v EU není zapotřebí vůle lidu, ale jenom místo v systému bruselských společenských styků. Fungují mimo politické dělení, které pro ně nemá valný význam. Jako u všech grémií tohoto typu mají pocit vlastní výjimečné úlohy, znalostí a vloh, které jsou jejich kvalifikací pro úkoly, které by nikdo jiný nezvládl. Příznačným způsobem kolem sebe vytvářejí auru mudrců a morálních autorit, i kdyby je nic z jejich aktivit neopravňovalo k vystupování v tomto smyslu.

Mnohokrát byly popisovány klasické mechanismy rozrůstání a odcizování bruselské byrokracie. V menší míře byla pozornost zaměřena na ideologický a propagandistický (symbolický) průmysl EU, který vytváří vlastní byrokracii bující pod záštitou odborníků, analytiků, vědců atd. Jsou povoláváni, aby za společné peníze odváděné jednotlivými státy prosazovali unijní myšlenku. Tedy vědecky, odborně, analyticky a profesionálně mají odpovědět na otázku: proč je EU optimálním řešením pro Evropu a proč čím více unie, tím lépe, a jak o tom přesvědčit všechny její obyvatele. Vznikají instituty a nadace, jejichž jediným cílem je unijní propaganda a angažování dalších adeptů pro tuto samorozmnožovací strukturu, která slouží výhradně sobě samé a začíná mít čím dál tím větší vliv.

Vzpoura elit

V evropském měřítku se vyskytuje značné množství peněz určených pro vědu a kulturu. Část z nich získají smysluplné projekty, které by bez nich měly potíže, část obdrží projekty hodnotu postrádající. V každém případě jejich příjemci jsou na nich stále závislejší a ve svém dobře pochopeném zájmu usilují o prohloube-

ní integrace, což znamená zvětšení možností zpětného rozdělování ze strany Bruselu. Patří do názorotvorných, intelektuálních a uměleckých kruhů.

Skupinové a ideologické zájmy se tak začínají vzájemně dokonale proplétat. Ostatně mají společný původ. Umělecko-intelektuální třída nikdy příliš nemilovala demokracii a démos. Samozřejmě si hýčkala vlastní myšlenku lidu, pracující třídy, proletariátu, ale čím více se nechávala unášet svým vlastním vytvořeným ideálem, tím méně snášela jeho pokřivené, reálné vtělení. Také reálná demokracie neuspokojovala maximalistické ambice mnoha představitelů této skupiny. Odtud tedy pocházejí nápady nahradit onu nedokonalou, a podle mínění jejích protivníků ne-li přímo falešnou, „buržoazní demokracii“ pravdivou, lidovou demokracií, systémem rad nebo konečně čímkoliv jiným.

Členové této elitní skupiny se pohybují ve světě rozumu a fantazie ve značné vzdálenosti od sociální reality. Poměrně snadno tedy podléhají pokušení absolutizovat rozum, vlastní poznávací schopnosti a svět považují za surovinu pro umělecké výtvořky nebo údaje pro myšlenkové experimenty. Nechávali se svést racionalistickou iluzí, gnostickou pýchou absolutních znalostí a morální dokonalostí. Aktivitám z nich vyplývajícím stála v cestě tvrdá fakta sociální reality. Kultura a sociální řád dané skupiny a také omezená, ale přece existující alespoň jako potenciál lidská svoboda, která neumožňovala považovat ty, kdož jí disponovali, za stavební prvky nového nádherného světa. A právě proto bývaly tyto kvality nenáviděny vizionáři nového řádu. Proti kultuře a současnému řádu umělecko-intelektuální absolutisté stavěli kulturu a řád budoucna, to znamená neexistující a pouze mlhavě tušené, a proti omezené lidské svobodě – absolutní svobodu.

Na těchto základech založené ideologie umožňovaly zástupcům tvůrčích elit plnit roli kněží nového řádu. Poskytovaly odtrženým od konkrétního života a touto situací frustrovaným estétům příležitost proměnit se v tvůrce reálných světů, získat statut inženýrů duší. Komentátoři a analytici se opájeli naplněním soudů dějin.

Evropská utopie

Porážka komunismu je přiměla, aby upustili od oněch velkých revolučních předsevzetí, v nichž se Apokalypsa snoubila s Genesis. Nedostatek reflexe této porážky však umožnil návrat utopického myšlení. Nejedná se již o onu romantickou utopii krve, železa a skla, avšak skupina, kterou dříve tato utopie fascinovala, přenesla z dávných dob svou představu o vlastním poslání a misi, kterou je třeba v dnešní době prosazovat již ne pomocí zbraní, ale paragrafů. Namísto utopie jednoty proroků s vyvoleným lidem nebo třídou přichází utopie nasyceného stáda na sentimentální pastvině, o kterou chtějí pečovat její něžní intelektuální a političtí pastýři. Cílem se stává stádo lidí-ovcí, jejichž beránčí přirozenost lze vytvořit pečováním o ně, jejich krmením a hlídáním, aby žádná z nich neutekla z ohrady. A samozřejmě vymítáním všech jiných představ o člověku. Toto pronásledování všech mužských ctností a představ o jiném lidském poslání, dů-

sledná destrukce kultury povinností a závazků, disciplíny a odpovědnosti, tedy hierarchie – je jediným hrdinským rozměrem moderní revoluce.

Konzumující, souložící, neomezeně se bavící a bezstarostné stádo má být ztělesněním postmoderní utopie. Snaha o její uskutečnění hrozí měkkým totalitarismem, který jako apoteóza zbabělé dekadence v sobě již nese zárodek vlastní zkázy.

Pomineme-li kvalitu oné utopie, stojí za to si připomenout, že takovéto pastviny existují výhradně na rokokových obrázcích a jejich životnost je podobná životnosti porcelánu z této doby.

Z polštiny přeložil Jan Baron.

Bronisław Wildstein, bývalý disident, zakladatel Studentského výboru solidarity (1977), po roce 1989 jeden z nejznámějších polských publicistů. V letech 2006–2007 byl ředitelem veřejnoprávní televize. Publikoval několik knih esejů a také řadu románů (poslední z nich, *Údolí nicoty*, patřil vloni mezi bestsellery).



Znáte **UNIVERSUM**?

Komentáře • rozhovory • analýzy • trendy

Čtvrtletní revui České křesťanské akademie
UNIVERSUM
objednávejte na adrese

SEND Předplatné, s.r.o., P. O. Box 141, 141 21 Praha 4,
tel.: 225 985 225, fax: 225 341 425, send@send.cz.

Naše, národní umění

MILENA BARTLOVÁ

Otázky národa a národní příslušnosti dnes českou společnost nezajímají a účelově je zneužívají jenom krajně pravicové, přesněji fašizující strany a skupiny. Své národní otázky jsme si úspěšně vyřešili v 19. století a dnes jako dospělí můžeme shovívavě shlížet na poněkud dětinské Slovensko, kde národní téma ještě může přivést do parlamentu krajně populistické politiky a kde se konfrontaci s národní otázkou ve veřejném prostoru nelze vyhnout. Je tomu ale skutečně tak?

Právě instrumentalizace národních témat extremistickou politickou scénou prozrazuje spíš pravý opak. Definitivně mrtvé a pietně balzamované téma by přece nestálo za pozornost, protože by nikoho nepřitahovalo. Krajní spektrum politické scény stejně jako jiné marginální oblasti je místem, kam se ukládají produkty veřejného exorcismu – vyhnání ďáblů a pokušitelé, o kterých si společnost chce myslet, že se jich zbavila a že jejich zbylými stopami na hraně zákona už není třeba se zabývat jinak než represivními nástroji. Marginalizovaná témata však stále žijí a vzdálenost od intelektuálního diskursu jen vede k syndromu Kašpara Hausera: chybí jim kultivovaný jazyk, přezívají představy a měřítko, které v jiných oblastech společenského života překonalo otevření dneška a světa. Češi nejsou početným národem a ještě před sto lety by málokdo nesouhlasil s tím, že vlasteneckou povinností každého Čecha je o národní identitu pečovat, ba dokonce ji bojovně bránit. Jak je možné, že se dnes národní téma stalo téměř neviditelným?

Obávám se, že vymizení národních témat z českého veřejného prostoru a intelektuální práce není důkazem jejich definitivního vyřešení, ale spíše symptomem rituální tabuizace a kolektivního potlačení. Není národní otázka jedním z kostlivců v naší společné skříni? Miroslav Hroch je evropsky uznávaným odborníkem na národní hnutí 19. století a počátkem 90. let vyšly podstatné práce k historii chápání českého národa od Alexandra Sticha a Františka Šmahela. Ale ve střední a mladší generaci českého intelektuální-

ho světa zajímá národ jen ojedinělé výjimky. Nechceme nic slyšet, nediskutujeme, a tudíž jen málo víme o dvou věcech, které ve 20. století radikálně proměnily situaci českého národa: vyhnání Němců po druhé světové válce, ale také konstrukce československého národa jakožto politické podmínky obnovy samostatného českého státu po válce první, a jeho postupný rozpad (1939, 1968 a 1992). Ještě marginálnější existenci vedou otázky po potvrzení nebo odmítnutí národního statutu Moravanů a Slezanů (v tomto případě jako části většího národního celku, jehož historický osud rozdělení několika státními hranicemi není příliš vzdálen například situaci Kurdů), či přiznání statutu národnosti Romům a Židům. V těchto případech se na stavu veřejné diskuse neblaze podepisuje nedostatek nového intelektuálního přístupu k takovým kategoriím, jako je etnikum, národnost, kmen či rasa, který by je vymanil z neúnosného esencialismu dvou minulých století a pohlížel na ně z hlediska konstrukce identit a jejich zjednávání v menšinových a většinových společenských kontextech. Bez nově promyšleného pojmového instrumentáře a sémantické sebe-reflexe ovšem nebude nová debata o národě možná. Slova totiž mají nemalou váhu.

Ústřední slovo, na kterém záleží, je sám pojem Čech, český, Čechy. S Maďary sdílíme nepřijemnou absenci takového slova, které by dovolovalo označovat dvěma různými pojmy jednak národ a jednak historický státní celek, který tento národ v minulosti sdílel s jinými národy. *Böhmisch* není *Tschechisch* – ale obojí

společně je *český*. Naše neochota diferencovat zemi od národa se stala problémem tehdy, když se národ přestal definovat jen jazykově, ale začal se chápat i pokrevně, tedy když se k sociální a komunikační definici přidala definice biologická. Nedostatek vhodného slova nám ztěžuje nezbytná rozlišování a vymezování. Biologická definice národa sice po šoa (holocaustu) začala ustupovat do pozadí, zůstává však živá – snad příznačně právě Izrael a Německo dodnes oficiálně přiznávají nárok na státní občanství přistěhovalcům na základě pokrevního příbuzenství. Ochota nemalého procenta dnešních Čechů hlásit se právě na pokrevním základě (přesněji na jeho fikci) ke Keltům by byla úsměvná, kdyby nešlo o projev totálního zmatení a nedostatku společenské reflexe. Strach, jež vyvolává pouhá zmínka o Moravanech jako možné samostatné národnosti, je dědictvím stejné – dnes již zbytečné – zátěže starého, esenciálního konceptu národa. Zapomněli jsme ale ve 20. století i na promyšlenou formulaci *otce národa* Františka Palackého, který věděl, že píše dějiny Čechů „v Čechách a v Moravě“ a že není správné zahrnovat historickou zemi Moravu do jediného pojmu Čechy. Korektní východisko v pojmu Česko, označujícím dnešní stát Českou republiku, stále ještě mnoho lidí emocionálně odmítá přijmout.

Je to všechno veteš minulosti a nepotřebné slovíčkáření? Právě tak vnímali Češi hned v prvním roce po pádu totalitního režimu *pomlčkovou válku*, kdy slovenská politická reprezentace trvala na vložení pomlčky mezi obě části adjektiva Česko-Slovenská republika a kdy nabýval na politické aktuálnosti úzce jazykovědný spor o to, zda taková pomlčka je *rozdělovník* nebo *spojovník*. Rozdělení společného státu následovalo jen za několik let a nemalou měrou k jeho podobě přispěl naprostý nedostatek reflexe celé otázky na české straně. Dokud mají jednotlivci potřebu být si vědomi své národní identity, nejde o věci nepodstatné. Je to potřeba, již vystihují Švejkova slova *bejt přimo odněkud* – a to se nedá nahradit konzumním leskem národních sportovních reprezentací. Ty jsou ve skutečnosti státní: jen ledabylým překladem do češtiny nabývá anglické *national*, označující v původním sémantickém rámci právě příslušnost ke státu, souvis-

lost se středoevropským chápáním národa jako etnické jednotky.

Bude snad poučné porovnat tuto diagnózu se situací v Německu, jež bylo a zůstává naším historickým soupeřem a svého druhu dvojníkem. Národní témata tam přezívala po II. světové válce dlouho na okraji politické scény, nikoli však intelektuální práce. Obnovu veřejného zájmu a především přesun tematiky do politicky korektní sféry podnítilo před dvěma lety konání mistrovství světa ve fotbale. Také u nás se mluví o tom, že privilegovaným místem realizace pocitů národní příslušnosti a rovnou i hrdosti na národ jsou právě výkony národních reprezentací ve sportu. Vítězství českého hokejového týmu na olympiádě v Naganu se stalo *historickým faktem*, který si v zimě 2008 dokonce zasloužil připomínku desetiletého výročí. Na rozdíl od Německa však tato událost nenastartovala novou veřejnou debatu o národě a především o národní identitě jednotlivců, ani o tom, co z toho plyne pro vztah k jiným národům a jejich příslušníkům. Němci mají díky řadě let náročné intelektuální sebereflexe, a zejména díky její systematické implementaci ve školní výuce, celkem jasno jak o tom, kde byla nebezpečí starého nacionalismu, tak i o tom, do jaké míry a v jaké podobě je nové uvědomování národní identity důležité pro budoucnost Němců v globalizovaném světě a sjednocené Evropě. Starý nacionalismus a rasismus, který byl klíčovou složkou německého národního socialismu se všemi jeho zhoubnými dopady, byl poražen právě díky soustavné intelektuální a pedagogické péči o rozvíjení tolerance a otevřenosti, již doplňovala jednoznačně negativní konotace národních témat ve veřejném prostoru. Ve východních německých zemích, kde pod sovětským režimem tato intelektuální péče chyběla, přetrvává jak vyšší tolerance vůči neonacismu, tak horší schopnost vyrovnávat se s obojí totalitní minulostí.

Jedna dobrá definice národa říká, že je to taková skupina lidí, kteří si navzájem rozumějí lépe než s těmi ostatními. K tomu patří nejen jazyk, ale i vizuální komunikační prostředky. Dějiny umění tudíž patří k disciplínám, které jsou s tématem národa hluboce a podstatně spjaty. Přesto se ve standardních přehledech metod dějin umění jako vědeckého oboru zpra-

vidla téma národa ponechává stranou. Na potřebu zabývat se přesto těmito otázkami jsem narazila v první polovině 90. let při psaní své doktorské disertace na téma *Vztah českých milostných madon k ikonám*, snad díky skutečnosti, že anonymní dějiny středověkého umění se zvláště dobře hodí pro různé národně přivlastňovací strategie. Zároveň se však při její obhajobě (v Ústavu dějin umění AV ČR v roce 1995) ukázalo, že na výsledky, ke kterým jsem docházela při *podrobném čtení* specializované uměleckohistorické literatury, není domácí odborné publikum připraveno. Proto jsem s jejich publikací otálela. V uplynulém desetiletí jsem s jednotlivými příspěvky vystoupila v Berlíně, Vídni, Frankfurtu, Bruselu a v Bratislavě, jeden vyšel ve sborníku v Japonsku. Teprve časem jsem nabyla přesvědčení, že je správné a snad dokonce nezbytné konfrontovat obor českých dějin umění s nepříjemnými otázkami jeho vlastní minulosti a že při jejím hodnocení nelze vystačit se studiem metodických teorií, ale je třeba se zabývat i oborovou praxí. Ta se může od intencí deklarovaných v teoretickém konceptu jednotlivých badatelů odlišovat, a právě národní otázka patří mezi ty, které působily nejčastěji na neuvědomělé rovině obecných myšlenkových modelů běžných v určité společnosti. Jak už tomu s potlačenými tématy bývá, nic jí taková skrytost neubírá na naléhavosti. Nakonec jsem ale dospěla k názoru, že kritický průzkum nástrojů, které dějiny umění používají při vyrovnávání se s národní otázkou, může patřit k těm tématům, jimiž by odborní historikové umění mohli oslovit i širší kulturní veřejnost. Připravila jsem tedy knížku shrnující jednotlivé případové studie, které se snaží na konkrétních příkladech z dějin dějepisu středověkého umění systematicky prozkoumat a dekonstruovat riskantní pojmy a myšlenkové postupy související s národem.

Nejdůležitějším a autoritativním počinem českých dějin umění je vydání *Dějin českého výtvarného umění* v šesti dílech o jedenácti svazcích velkého formátu mezi lety 1984–2006. Sepisování *velkých* historických řad patří k nejdůležitějším nástrojům konstrukce a potvrzování národní identity nejen v historiografii, ale i v dějinách umění. Můžeme-li prokázat, že české umění má plynulou kontinuitu ne-li od Věstonické

venuše, pak určitě od velkomoravských rotund a šperků po dnešek, pak stojíme jako národ sebevědomě na svém místě. Popularita modelu národního půdorysu velkého historického vyprávění vyplývá nejen z vlasteneckých tradic, ale podporují ji i požadavky školních programů výuky. Chceme-li *ukázat film historie od začátku do konce*, vždy předpokládáme, že je tu nějaká jednotná dějová linie, něco, co umožní spojit jednotlivé události či umělecká díla v celek, který se dá smysluplně vyprávět: tedy používáme určitý *myšlenkový model* (řečeno slovy významného moravského historika umění Václava Richtera). Nepřekvapí příliš zjištění, že spojující linií či půdorysem příběhu v *Dějninách českého výtvarného umění* je česká národní příslušnost umělců a jejich publika, a tím se rozumí tedy i umění samotného. Ve IV. díle (1890–1938) se dozvíme o německých, ruských či ukrajinských a slovenských umělcích, kteří působili na české (de facto na pražské) scéně, ve III. díle (1780–1890) se tematizuje probíhající česko-německá diferenciace národních identit, jinými slovy národní obrození. Půdorysem celého příběhu ale zůstává *českost*, zahrnující i Moravu a české Slezsko (zvláštní pozornost je v samostatných kapitolách věnována moravské situaci pouze v části II. dílu o barokním umění a ve III. díle). Dějiny českého výtvarného umění tuto nikde výslovně nepopsanou a nedefinovanou českost názorně předvádějí. Mají k tomu proti obecným dějinám tu výhodu, že ukazují její bezprostředně a pro každého viditelné doklady – umělecká díla.

V průběhu třiceti let vydávání celé série se společensko-politická situace výrazně změnila, takže dnes máme odlišný názor na to, jak konstruovat a popisovat souvislý vývoj českého umění. Teprve dnes postrádáme to, co před třiceti lety napadlo málokoho – totiž že v dílech o středověku a baroku se nepočítá s existencí starého českého státu a že se jen okrajově věnuje pozornost skutečnosti, že Čechy s Moravou patřily od 16. do 20. století do habsburské monarchie. Pro dnešního Čecha střední a starší generace bez speciálního historického vzdělání bývá velkým překvapením zjištění, že země Koruny české tvořily od 14. do 17. století podstatně rozsáhlejší území nežli dnes. Historické země Slezsko a Lužice, které spolu s menšími

oblastmi jako Kladsko, Vitorazsko či Pirna s okolím k starému českému státu patřivaly, dnešní české historické povědomí vůbec nezná. Z obrazu českých dějin vypadly tvůrcům konceptu emancipace českého národa v 19. století proto, že to byly oblasti dominantně osídlené Němci. Československo se k nim z téhož důvodu už nemohlo hlásit vůbec: po započtení těchto německy mluvících zemí a po odečtení Slovenska a Podkarpatské Rusi by byl musel vzít za své obraz historické dominance slovanských národů v čele s Čechy, která legitimizovala postavení československého národa jako vedoucího etnika ve státě. Naproti tomu se dnes jeví jako přirozené a samozřejmé, že *Dějiny českého výtvarného umění* vynechaly umělecké vztahy se Slovenskem. V době koncipování řady se už sice vycházelo z představy dvou národních kultur, české a slovenské, jejichž vydělení z jediného národa československého se v politické praxi realizovalo federalizací státu v roce 1968. Absence zmínky o tehdejší státě v úvodních textech, napsaných počátkem 80. let 20. století ovšem tvoří součást právě popsané lhostejnosti ke státním celkům, jejichž součástí Češi byli. Díky úplné rezignaci na politické hranice států, v nichž Češi a Moravané od středověku do roku 1992 žili, nezbyvá než konstatovat, že *českost* se v akademických dějinách umění vymezuje zásadně etnicky. Jsou-li navíc základním paradigmatem většiny textů dějiny umění podle jedinečných autorských osobností a nikoli podle objednavatelů, publika a sociálních kontextů, pak je to zřejmě etnicita nikoli v kulturním, nýbrž v pokrevním a jazykovém smyslu. Tato otázka však není v celém monumentálním díle nikde tematizována, zvážena a argumentačně analyzována. V tomto směru zůstávají *Dějiny českého výtvarného umění* souhrnem a monumentem minulosti, ale neposkytují orientaci do budoucnosti.

Rozbor (nereflektované) koncepce akademických *Dějin českého výtvarného umění* ukázal, že odborná obec si uvědomuje jen o málo více (tím málem je např. zahrnutí německy mluvících československých umělců do partií o meziválečném umění), než co ví obecné mínění. Na přelomu let 2007 a 2008 byla na zpravodajském serveru Aktuálně.cz k nalezení debata o tom, jak je možné, že Věstonická venuše není na

seznamu národních kulturních památek. Diskutující neřešili věcnou podstatu otázky (totiž skutečnost, že jeden sbírkový předmět nemůže být podle dnešní legislativy do kategorie památek zařazen a je třeba tam zařadit celou sbírku), ale rychle a sebevědomě definovali národní památku jako předmět, vztahující se k českému etniku. Ačkoli by málokdo z diskutujících asi uměl přesně uvést příslušná data, shodla se většina na tom, že paleolitická soška do této kategorie nespadá, a tudíž je celkem jedno, zda se národní kulturní památkou stane nebo ne. Když jsem přednášela dějiny umění na katedře historie pražské pedagogické fakulty, zadání znělo „české umění od Velké Moravy do roku 1945 s nezbytnými kontexty umění v Evropě“. Dějiny výtvarné či vizuální kultury v Čechách a na Moravě by však ve skutečnosti měly začínat ne-li právě Věstonickou venuší (25 000 let před dneškem) a figurou z Hlubokých Mašůvek (třetí tisíciletí před naším letopočtem), pak určitě Hlavou Kelta z Mšeckých Žehrovic a kování z Maloměřic (první století před naším letopočtem) – všechny tři právě zmíněné sochy jsou přitom z evropského hlediska významnější než většina českého uměleckého kánonu. Jeden z důvodů, proč tomu tak v obecném povědomí není, spočívá v přežívání obrozenecké definice českého národa jako slovanského etnika, které svou identitu definuje především jazykem, kdežto se zemí, v níž žije, se identifikuje jen sekundárně. V době národní emancipace v 19. století bylo takové rozlišení nezbytným nástrojem, pokud mělo jít o konstruování *my Češi* v protikladu k *oni Němci* za situace, kdy obě etnika obývala již řadu století společnou zemi *Bohemia* a v politické tradici splývala v jazykově nedefinované kategorii *Bohemi*. Dějiny české literatury již zahrnují do svého kánonu i písemnictví psané na českém území latinsky (dosud ovšem nikoli to, které bylo psáno německy), dějiny hudby a výtvarného umění ovšem jsou v jiné situaci. Jejich předmět je z podstaty věci mimojazykový, a připsat jej etnicky slovanskému prostředí lze s určitou mírou spolehlivosti teprve od druhé poloviny 19. století.

Se starším uměním je z hlediska národní příslušnosti vůbec potíž: nelze totiž zpětně oddělit českojazyčnou kulturu středověkých, barokních a osvícen-

ských Čech či Moravy od německojazyčné. Ve druhé polovině 19. století probíhal jak na vědeckém poli, tak i v žurnalistické veřejné debatě spor o národní přivlastnění středověké kultury, jehož dozvuky se razantně objevily při vzniku ČSR a naléhavěji v letech nacismu. Díky jazykové nejednoznačnosti výtvarného umění byl spor v rámci dějin umění prakticky neřešitelný. Paradoxně jej několikrát rozhodly mocensko-politické prostředky, nikdy však nebyl vyřešen jako takový, takže umělecké památky českého středověku i baroka si dodnes přivlastňují obě strany. Skutečnost, že přes mnohdy poctivou reflexi ze strany německých badatelů je takové přivlastnění stále založeno na etnické, pokrevní definici národa, vidíme názorně na rozdílu mezi německým a rakouským pojetím. Zatímco do nejnovějších rakouských dějin umění byly zahrnuty jen takové památky mimo území dnešního Rakouska, které demonstrují jeho historickou spojitost s německými zeměmi (a projekt neobsahuje na to téma žádné teoretické zdůvodnění), dějiny německého umění se bez českých památek neobejdou nikdy a reflexe této otázky má svou tradici. Rakouské i německé dějiny mají ovšem stejný problém s vymezováním územního rozsahu svého předmětu jako ty české: mluvit o Rakousku před rokem 1918 a o Německu před rokem 1871 je věcně nesprávné. Podobné a ještě náročnější problémy se ovšem týkají i zemí na východ od Moravy – Slovenska, Maďarska, Polska či Litvy.

Výtvarné umění a jeho dějiny velmi podstatným dílem přispívají ke konstrukci národních identit. Děje se to na dvou rovinách: na rovině dějin umění a jejich výkladových struktur, a na rovině tvorby, která intencionálně chce vyjadřovat národní hodnoty a příslušnost. Národně uvědomělé umění vzkvétalo nejen v době emancipačního hnutí (*národního obrození*) v 19. století, ale neméně i za první Československé republiky, za protektorátu a v poválečných letech před prosazením doktríny tzv. socialistického realismu. Výtvarné či vizuální umění a architektura měly ve srovnání s jinými uměleckými druhy vždy výhodu v tom, že poskytují viditelné a hmatatelné objekty, které zpřítomňují nehmotný pojem národa. Při srovnání s literaturou měly naproti tomu vždy pozici o něco složitější, protože jsou svou podstatou mimo-

jazykové a případnou národně uvědomělou intenci musejí vyjadřovat jinými prostředky. Samozřejmě se nabízející možností je především využívání takových námětů a figurací, kterým společnost bude rozumět jako šifram národní identity, *českosti*. V období historismu 19. století byla takovým polem především zásobárna obrazů z dějinných vyprávění, v čele s motivy z *Rukopisu královédvorského a zelenohorského*, tedy z fiktivních středověkých básnických děl. Historická tematika se jako národní příznak částečně vrátila za protektorátu (i když zřetelnější je to ve filmu a literatuře nežli ve výtvarném umění), zatímco v meziválečné Československé republice se zejména na úrovni populární vizuální kultury věnovala pozornost folkloristickým kořenům české vizuální kultury. Pozoruhodnou kapitolu československého umění tvoří modernistické umění Slovenska, které národní tematiku v silném smyslu pěstovalo promyšleně a soustavně v modernistických formách, a tím přispívalo k specifické výtvarné konstrukci *slovenskosti* na hranici mezi folklorismem a modernou.

Vizuální umění (ve 20. století vedle klasických výtvarných médií také velmi významně fotografie a film) se podílejí mimořádně významnou měrou na konstrukci *národního mýtu*, jenž je jedním ze zdrojů individuální národní identity. Tuto kategorii zformulovalo bádání o evropské kultuře 19. století a i u nás jí tento obor věnuje soustavnou pozornost, bohužel bez většího ohlasu ve veřejnosti a populární kultuře. Mýtus v tomto případě neznamená *nepravdivé vyprávění*, které by bylo třeba uvést na pravou míru, nýbrž v souladu s pojetím Claua Léviho-Strausse, Rolanda Bartha či Mircey Eliade je to zakladatelské vyprávění, formulující a konstruuující principy existence a fungování společenství – v tomto případě národa. Český historik Dušan Třeštík, který pro studium i reflektované oživení českého národního mýtu vykonal v posledních desetiletích nejvíce, říkal, že národ, který si přestane vyprávět své mýty, se rozpadne a zanikne, protože zapomene na to, co jej drží pohromadě. V tomto smyslu je národní mýtus trvalý, jeho podoba a témata se však proměňují. Česká moderna a specificky především vlivné avantgardní směry český národní mýtus jako celek odmítly a ironizovaly, protože si jej ne-

dovedly představit v jiné formě nežli v romantické, novoromantické a kýčovitě pseudoromantické. Před modernistickým pohledem s jeho zálibou v primitivismu obstála pouze folklorní inspirace a malířem, který v této době přispěl závažným dílem k vytváření vizuální tradice českosti, byl Josef Lada. Přetrvávající obliba jeho díla v nejširších vrstvách společnosti dokládá, že Češi se i na počátku 21. století ztotožňují s ladovskou představou národa vzešlého z malých poměrů a vesnických chaloupek. V méně idylické poloze se výtvarná podoba národního mýtu nezanedbatelně podílela na legitimizaci komunistického režimu, navazujíc na válečnou tradici, kdy stejně posloužila i domácímu fašistickému (na Slovensku) či kolaborantskému (v Česku) režimu.

Výtvarné umění ovšem při angažmá v národní věci nevystačí s tematizací národních mýtů, s ilustrováním historických a národních kořenů, ani s národní identifikací jednotlivých tvůrců a konstrukcí velkých příběhů národního umění. Emocionální složka uměleckého díla sugeruje, že umění má blízko k přirozenosti a podstatě člověka. Přesvědčení o tom, že ve formě uměleckého díla se zvláště názorně otevírá přímý vhled do podstatných jevů duchovního světa, vedlo i ke korelaci mezi vývojem forem a vývojem *ducha dějin*. Představa, že dějiny umění odrážejí historický vývoj národů Evropy, je hluboce zakotvena v humanistickém a buržoazním vzorci historického diskursu, je jeho přesnou ilustrací, ba dokonce i důležitou složkou při jeho vzniku. Dějiny umění se ukázaly jako výstižná reprezentace představy o kyvadlovém či spirálovitém pohybu dějin – po antickém realismu následuje středověký křesťanský idealismus, po něm se vrací humanismus a realismus renesance, ten je proměněn náboženským iracionalismem baroka, aby dospěl k realismu druhé poloviny 19. století. Tím si dějiny umění získaly velkou popularitu i autoritu, a pojmy velkých slohových epoch, zejména gotiky a baroka, se staly důležitými klasifikačními kategoriemi dějepisu. Společně s folklórem se výtvarné umělecké dílo stalo výrazem národní povahy či národní duše. Jestliže je možné z forem vizuálního díla vyčíst informace o vývoji *světového ducha*, lze v nich stejně rozpoznat i národní charakteristiku tvůrce. V představě romanti-

mu, jež zůstala dlouho dědictvím evropského myšlení, patří národní příslušnost právě k samé přirozenosti. Ostatně české slovo samo ukazuje, že národ si nelze volit, protože se do něj vždy již *narodíme*. Asociace nejen archaického, ale i středověkého umění s kořeny a s přirozeností se odrážela v termínu, jímž byly označovány malby před 15. stoletím v Itálii: *i primitivi*. Ve 20. století bylo mimo odborný kontext dlouho zvykem označovat slovem *primitivové* i středověké zaalpské malíře. Tato asociace stála také za přesvědčením, že právě v tomto umění se v čisté a ničím nezakryvané podobě nejvíce a nejčitelněji projevují typické charakterové vlastnosti národů. Esencialismus a anachronické promítání představ o podstatné (pokrevní) kontinuitě národů staré Evropy s moderními národními státy stojí za dodnes značně rozšířenou představou, že tvarové charakteristiky uměleckých děl vytvořených umělci různých národů jsou zřetelné, jasně definovatelné a navzájem výlučné.

Pro české umění se díky vlastenecké tradici polarizování mezi tím, co je slovanské a co germánské, ujala charakteristika *lyričnosti* jako poznávacího znaku jeho *českosti*. Stalo se to s takovou intenzitou, že *česká lyričnost* pronikla i do odborného diskursu; k údivu literárních vědců se tímto slovem v dějinách umění míní něco zcela odlišného nežli v poetice, kde jde o dosti přesně vymezený strukturální prvek. Nepřekonatelné obtíže, s nimiž se setká každý, kdo by měl slovy přesně a jasně vysvětlit a popsat výtvarnou *českou lyričnost*, vyplývají především z transformace tohoto pojmu v odborné uměleckohistorické terminologii. V rámci uměleckohistorického zhodnocení tvarové psychologie Wilhelmem Worringerem v období vzniku a rozmachu výtvarného formalismu se tímto tématem u nás důkladně zabýval zejména Václav Mencl ve svých knihách z válečných let. Není výmluvnějšího příkladu historické situovanosti vědeckého poznání: právě tehdy vrcholila nutnost najít taková čistě uměleckohistorická kritéria, která by umožnila jasně oddělit kulturní dědictví českého etnika od německého a která by obstála v tehdejšímu aktuálním ideovém diskursu. Stejnou metodu *tvarového ucítění* ovšem aplikovali i přední německy píšící historikové umění, někdy docházející až ke komparaci s rasovým zařazením

biometricky proměřených lebek, aby rozpoznali „bylostně německý charakter středověkého umění mezi Vosgými a Karpatami“ (Otto Kletzl, *Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren*, 1941).

Dějiny umění ovšem *po krachu ducha dějin v holocaustu* hledají jiné cesty k pochopení a výkladu uměleckého dědictví i aktuální tvorby. Jedním z důležitých myslitelů obecnějšího obratu evropského myšlení v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století byl, mimochodem, významný historik umění Ernst H. Gombrich. I když mnozí v oboru se dodnes nevyrovnali s Gombrichovou kritikou, natož s *koncem dějin umění*, jak jej radikálně ohlásil koncem osmdesátých let Hans Belting, přece jen se duchovněné paradigma stále výrazněji opouští. V souvislosti s tím ztrácíme také jistotu o možnostech identifikace národní příslušnosti tvůrců uměleckých děl bezprostředním čtením jejich formy. Ostatně sama psychologicky určitá osobnost umělce jako autonomního tvůrce se v dnešním pohledu při studiu předmoderních epoch rozplývá – stejně významnou roli při vzniku díla a jeho smyslu hraje publikum. Z hlediska konstruktivistického přístupu dnes soudíme, že formy uměleckých děl se spíše podílejí na formování a definování formálních charakteristik národního umění, než aby je vyjadřovaly a odrážely, a podobně tomu je s jejich podílem na tvorbě a životě národních mýtů. V obou případech může takovou konstruktivní aktivitu začít hnutí, instituce a především stát mocensky kontrolovat. Jedním z témat umělekohistorického studia tedy musí být kritický průzkum strategií a pojmů, které umělecká tvorba nebo její vědecké studium využívaly k produkci národních příznaků. *Naše umění* nepochybně existuje, stejně jako nelze upřít skutečnou existenci národům. Zděděné kategorie a pojmy, jimiž je charakterizujeme a jež používáme při mluvení o nich, ale nefungují – jsou nejednoznačné, sporné a některé z nich diskreditoval podíl na nepřijatelné politické praxi německého nacismu i jiných moderních nacionalismů. Jsou to pojmy s nebezpečným sklonem k polarizaci a antagonistickému řešení situací, které nemohou mít v dnešním světě jiné než tolerantní a pluralitní řešení.

Stejně jako v Německé demokratické republice byla i v Československu národní otázka v letech so-

větské nadvlády záměrně odsunuta a zanedbána. Proto teprve nejmladší generace českých občanů mají šanci, že budou národně socializovány promyšlenější a věrohodnější verzí výuky dějepisu a občanské výchovy, nežli byla ta, která vládla řadu desetiletí. Stávala z nekoherentního a intelektuálně obskurního spojení přežívajícího obrozeneckého patosu (k jehož vyjádření posloužily *Staré pověsti české* od Aloise Jiráska s ilustracemi Mikoláše Alše) s rétorikou leninského internacionalismu, který ovšem před národními hodnotami dával přednost ideálům světové revoluce. Dlužíme ovšem sobě i světu také pečlivou a vědecky zodpovědnou reflexi unikátního charakteru českého levicového diskursu, v tom i otázky po strategiích a metodách vzniku a fungování tohoto myšlenkového konglomerátu. Takový výzkum ale zatím neprobíhá. Co je horšího, nedělá se na státní úrovni nic pro ovlivňování všech, kdo chodili do školy dříve než před koncem tisíciletí. A nejpodstatnější je, že dosud nevznikla a nerozvinula se veřejná intelektuální a kulturní diskuse na téma českého národa, jeho možných specifik a minulosti i jeho situace v dnešním světě. Politiky a státní úředníky, kteří od roku 2006 připravují nový systém státní podpory vědy a výzkumu, původně vůbec nenapadlo, že by mělo být životním zájmem českého národa, a tedy i agendou jeho státu, věnovat zvláštní péči těm vědeckým oborům, které se zabývají tématy národních dějin, jazyka, kultury a vzdělávání. Je samozřejmé, že poměřovat a následně financovat tyto obory podle stejných měřítek kvantifikace a mezinárodní prestiže jako ostatní vědecké obory – nechávám zde stranou pochybnou smysluplnost takového snažení obecně – by vedlo pouze k jejich rychlému a neodvratnému úpadku. Po nátlaku ze strany českých humanitních vědců a za naprostého nezájmu širší veřejnosti se věc vyřešila tak, že tyto obory byly zařazeny do specifické oblasti *věd podporujících národní identitu*. Měřítka pro jejich hodnocení nedávno vypracoval byrokratický aparát Ministerstva kultury ČR, aniž by měl oporu ve vědeckých publikacích a veřejné diskusi kulturní veřejnosti: stále se zdá, jako by český národ byl samozřejmou skutečností v minulosti i v současnosti. Z hlediska obrozenců je to nepochybně doklad obrovského úspěchu

jejich úsilí, z našeho dnešního hlediska je to ale spíše riskantní ledabylost.

Důraz na lokální rozměr politiky i ekonomiky patří stejně nedílně k dnešnímu světu jako jeho globalizační rozměr a Češi nebudou schopni v takovém prostředí obstát, pokud nerozvinou vlastní národní diskurs nikoli už na základě pokrevnosti, jazyka a výlučnosti, nýbrž v rámci pojmů jako je konstrukce a zjednávání identity, vícečetné identity a otevřené systémy. Jedině při důkladném, vědecky zodpovědném a interdisciplinárním promýšlení tématu národa se staneme plně legitimní součástí Evropy i světa. Ne že by tam byly tyto otázky *vyřešené*, ale pro jejich zvládnání existuje pojmový a metodologický instrumentář, odpovídající počátku 21. století – a nikoli jen ten zděděný ze století předminulého. Svou připravovanou knihu

bych chtěla aspoň malým podnětem přispět k tomu, aby se u nás více o národu mluvilo, a to zejména na intelektuálně vysoké úrovni. Aby se téma nepřenechávalo extremistickým stranám a populistickým politikům všech úrovní. Abych nemusela potkávat obrovské plakáty, které mne budou – věřím, že jen zcela bezmyšlenkovitě – vylučovat z národa heslem *kdo nefandí není Čech!* pouze proto, že mne opravdu nezajímá mistrovství světa v jakési sportovní disciplíně v Liberci...

Milena Bartlová je profesorkou dějin umění na FF MU. Příspěvek je mírně upravenou úvodní statí ke knize *Naše, národní umění*, kterou v letošním roce vydá nakladatelství Barrister & Principal společně se Seminářem dějin umění FF MU.

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



Nejčastěji vycházející literární časopis v českých zemích, letos již 20. ročník. Čtyřicet stran novínového formátu, jednatřicet 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

Cesty Růženy Zátkové

ALENA POMAJZLOVÁ

V minulém čísle jsme přinesli obsáhlou stať ke sto letům vzniku italského futurismu. Následující text je připomínkou významné, nicméně u nás zapomenuté představitelky tohoto směru Růženy Zátkové (1885–1923).

V prosinci 1921 navštívil Filippo Tommaso Marinetti v rámci turné propagujícího futurismus Prahu, kde uvedl ve Švandově divadle své divadelní syntézy a přednášel o futurismu. Druhý pražský proslov uzavřel zvoláním: „Ve jménu Růženy Zátkové ať žije futurismus! Ať žije futuristická Praha!“¹ V paměti pražských posluchačů zůstala příznačně pouze Marinettiho druhá věta – ta předchozí, v níž vyslovil jméno v Praze téměř neznámé, navíc spjaté s problematickým italským futurismem, se přešla mlčením a posléze byla zapomenuta. Toto symbolické zapomenutí nepostihlo jenom Marinettiho výrok, ale i samotnou Růženu Zátkovou. Ač byla několikrát představena a reprodukována v článcích ze začátku 20. let,² po její předčasné smrti v roce 1923 veškeré zmínky ustaly a možnost návratu jejího díla do Čech se uzavřela.³

I v současné době je víc známá v Itálii než u nás. Přispěly k tomu výstavy, které měly zprvu za úkol rehabilitovat futurismus v době po druhé světové válce,

později detailně mapovat a hodnotit jeho projevy.⁴

Právě tehdy se dostala do sféry zájmu – jednak pro osobní vazby k protagonistům futurismu, jednak pro svou originální experimentální tvorbu. Nyní se bez jejích děl neobejde žádná velká výstava italského futurismu (naposledy Futurismo 1909/2009 v Palazzo Reale v Miláně), i když se její zařazení k tomuto hnutí může z určitého pohledu jevit jako sporné. Lze to tvrdit i s vědomím, že mnoho děl a pramenů je ztracených nebo nezvěstných a že mnohé z toho, co bychom měli zjistit, zůstane asi navždy neodhalené. Kdo tedy byla Růžena Zátková, kterou Marinetti před pražským publikem obhajoval a jejímž jménem vyzdvihl futurismus?



Obr. 1: Růžena Zátková, 1910.



Filippo Tommaso Marinetti se svým portrétem od Růženy Zátkové, Milán 1922.

Z Českých Budějovic do Prahy

Růžena Zátková (obr. 1) se narodila 15. března 1885 v Březí u Českých Budějovic v rodině Vlastimila Zátky a Karoliny Zátkové, neteře Karla Havlíčka Borovského. Rozvětvená rodina Zátků se výrazně zapsala do dějin Českých Budějovic pro svou podnikatelskou činnost, politickou angažovanost i kulturní aktivity (zásluhy má především Zátkové děd Hynek Zátka a její strýc Augustin). Růženin otec byl nejprve spoluvlastníkem pekárny a továrny na výrobu těstovin v Březí, později, v roce 1901, převzal firmu svého ze-

mřelého bratra Ferdinanda v Karlíně (káva, sodovka, šampaňské, hořčice) a celá rodina se přestěhovala do Prahy. Dvě dcery ze svých šesti dětí, Růženu a Slávu (později provdanou Tondrovou), rodina velkoryse podporuje v uměleckých aktivitách: obě se učí malbě, a to u Antonína Slavička, Růžena navíc navštěvuje kurzy harmonie Vítězslava Nováka. Obě sestry ještě pokračují ve studiu na ženské akademii v Mnichově (Damen-Akademie der Münchner Künstlerinnen-Vereinigung) u Angela Janka, malíře, ilustrátora a grafika, člena Mnichovské secese. V Mnichově se také Růžena v roce 1908 zasnoubí s Karlem C. von Loeschem, ale zasnoubení vzápětí zruší. Cestuje za uměním do Paříže, navštěvuje muzea a kopíruje staré mistry. Její první práce vzniklé v té době – studie květin a portréty – se řadí k tehdy běžné produkci, zejména malbu květin lze vnímat jako dobově charakteristické „ženské“ malování. Důležitější roli pro další vývoj tvorby Růženy Zátkové sehrály obrazy krajin a pohledy na Prahu (bar. I.). I když zachycují věrně a detailně zvolený motiv, je v nich patrné poučení z uvolněnější malby zdůrazňující atmosféru a světelné kvality. Jednu práci, pastel *Pozdní odpoledne*, představí v roce 1906 na 67. výroční výstavě Krasoumné jednoty.

Z Prahy do Říma

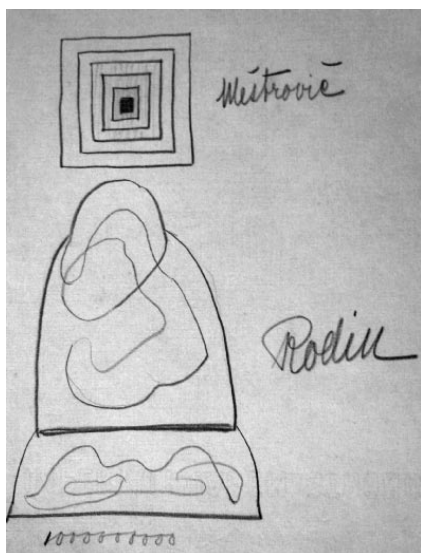
Zásadní proměna nastává až v roce 1910 po sňatku s Vasilijem Chvoščinským, synem carského generála z Petrohradu, který působil jako atašé na ruském



Obr. 2: Ivan Meštrović, Podobizna Růženy Zátkové, bronz, v. 100 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou.

velvyslanectví v Římě.⁵ Přesídlení do Říma znamená mimo jiné, že se Růžena Zátková odpoutává od rodného zázemí domova i okruhu středoevropského umění a ocitá se v novém prostředí plném inspirativních uměleckých střetů. Už jen výčet známých umělců, s nimiž se setkala nebo byla v užším kontaktu, je velkolepý: patří k nim okruh italských futuristů v čele s Marinettim; byla žačkou Giacomu Bally, Enrico Prampolini jí psal úvod do katalogu samostatné výstavy. Řadí se k nim dále chorvatský sochař Ivan Meštrović, žijící v letech 1911–1914 v Římě, a v neposlední řadě skupina kolem Ďagilevova Ruského baletu, Michail Larionov, Natalie Gončarova, Leon Bakst, Igor Stravinskij a mnozí další. Společně s komplikovaným životním příběhem a některými osudovými setkáními je biografie Růženy Zátkové spíš námětem na román nebo filmové zpracování.

O římských začátcích Růženy Zátkové je relativně málo informací, mnohdy nelze určit bližší časové zařazení událostí. Pohybovala se, také díky svému muži, v mezinárodní společnosti diplomatů, politiků, milovníků umění i umělců, poznala mnoho Rusů žijících nebo pobývajících v Itálii, v Rusku ale asi nikdy nebyla. Jedním z důležitých center, s nímž byla v kontaktu, byl v té době umělecký salón Angela Signorelliho a jeho ženy Olgy Resnevič, původem z Ruska. Od desátých let vytvářeli rozsáhlou sbírku uměleckých děl, zajímali se o divadlo a literaturu, italskou a ruskou kulturu, jejich dům byl otevřen mnoha setkáním. Díky nim se s římskými výtvarnými kruhy seznámil i chorvatský sochař Ivan Meštrović, který se v roce 1911 účastnil Mezinárodní výstavy v Římě a získal na ní první cenu za sochy. Po výstavě zde zůstává až do roku 1914. Osobně i v názorech na umění se sblíží s Růženou Zátkovou, v přátelském kontaktu zůstanou i po Meštrovićově odjezdu. V roce 1912 vytváří její sochařský portrét (obr. 2) jako přísnou hieratickou sedící figuru, později se k ní a k římskému pobytu vrací v beletrizovaných vzpomínkách.⁶ Růžena Zátková velmi intenzivně vnímala jeho dílo, bylo to pro ni setkání s moderní duchovně zaměřenou, expresivní primitivistickou tvorbou, kterou obdivovala například i v italském předrenesančním umění. Meštrovićovu abstrahovanou a koncentrovanou tvorbu srov-



Obr. 3: Růžena Zátková, Srovnání Meštrovič–Rodin, tužka, papír 30x21 cm, soukromá sbírka.

návala se sochařstvím Augusta Rodina, s kterým se také v Římě setkala při jeho návštěvě v roce 1912, znamenala to dokonce v symbolickém nákrese dvou zcela rozdílných tvůrčích osobností (obr. 3).

V té době nezůstává Zátková jen v Římě – v první polovině desátých let hodně cestuje, jezdí malovat na Mallorku, roku 1913 se připojí ke skupině malířů z Latinské Ameriky, která zde vytvořila uměleckou kolonii, fungující zejména po roce 1914, v době první světové války. Jeden z jejích členů, mexický malíř Roberto Montenegro namaluje její portrét a také se o ní krátce zmiňuje ve svých pamětech. Na Mallorce se tvorba Růženy Zátkové výrazně posouvá k syntetičtějšímu pojetí: zůstává sice u přírodních námětů, motivů jižní krajiny, ale obraz se stává dekorativní plochou pojednanou ve velkých barevných skvrnách, bez bývalé koncentrace na detail a bez iluzivní prostrovosti (bar. II.). Tvary jsou jasně a pevně vymezené, někdy i tmavou obrysovou linkou jako v *Autoportrétu* z roku 1911 (obr. 4).

V této době také dochází k prvnímu setkání s ruskými umělci Natalií Gončarovou a Michailem Larionovem, které bude mít pro další cestu Růženy Zátkové za uměním zásadní význam. K setkání mohlo dojít už v roce 1914, kdy se v Římě konala v galerii Sprovieri Mezinárodní výstava futurismu (duben–květen). Kromě italských futuristů se na ní představili

ruští umělci⁷ Alexandr Archipenko, Alexandra Exter, Nikolaj Kulbin a Olga Rosanova a další zahraniční tvůrci. Účast Larionova a Gončarové potvrzena není, nicméně jejich práce jsou v Římě známé díky výstavě v pařížské galerii Paula Guillauma v červnu 1914 (podle jedné hypotézy jeli do Paříže přes Řím), na začátku roku 1915 je také Larionov reprodukován v italském časopise *Lacerba*. V červnu 1915 odjíždějí Gončarova a Larionov definitivně z Ruska: na pozvání Sergeje Ďagileva, který připravuje inscenace Ruského baletu, se přesouvají do Švýcarska. V Larionových fragmentárních zápiscích se uvádí: „V červnu roku 1915 v Lausanne a Uschi na pozvání D. jsme se s ním opět sešli. Po celý půlrok až do prvních prosincových dní se každý den scházela nevelká společnost: Gončarova, Mjasin, Larionov, Růžena Chvoščinská a Ďagilev. Každý den jsme jezdili na Mjasinovy zkoušky na Liturgii a Soleil de Nuit... scházeli jsme se u snídani a oběda...“⁸ Není jasné, zda se Gončarova a Larionov se Zátkovou blíže seznámili až ve Švýcarsku nebo dříve. Nicméně v témže i v příštím roce už Zátková s Larionovem a Gončarovou cestuje do Španělska. Během svých pobytů naváží velmi úzké přátelství, které se stává pro Zátkovou v těžkých životních situacích zásadní oporou. Velmi si cení i jejich tvorby. Viděla u nich jednak specifickou interpretaci dynamické abstrakce inspirované italským futurismem, na druhé straně si na jejich tvorbě uvědomila vazbu k duchovnímu a symbolickému světu ikon a primitivismu lidového umění. Takto zaměřená tvorba se v italském futurismu nevyskytuje a jeho podoba u Zátkové může souviset právě s Larionovem a Gončarovou, byl



Obr. 4: Růžena Zátková, Autoportrét, po 1911, olej, plátno, nezvěstné.

to však i v mnohém obdobný přístup, jaký poznala u Meštroviće.

První doložený kontakt s italskými futuristy je až z dubna roku 1915, kdy se Zátková účastní slavného Večera hřmotičů v Marinettiho bytě v Miláně. Mezi přítomnými byli Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Francesco Balilla Pratella, Francesco Cangiullo, Igor Stravinskij, Sergej Prokofjev, Sergej Ďagilev a tanečník Massine, tedy italsko-ruská umělecká společnost. Nemuselo to však být první setkání Zátkové s futurismem: jeho „vpád“ do Říma v předešlých letech byl nepřehlédnutelný. Předznamenala ho Boccioniho přednáška v roce 1911, roku 1913 se konaly bouřlivé futuristické večery organizované Marinettim a Boccionim programově končící skandálem, v témže roce byla také otevřena futuristická galerie novinářem Giuseppem Sprovierim, kde se kromě výstav konaly i pravidelné nedělní provokativní akce.

Při seznamování se s futurismem sehrál u Zátkové asi největší roli Umberto Boccioni. Obdivovala ho jako umělce a stále se k němu vracela. Promýšlela nejen jeho koncepci obrazového dynamismu, ale snažila se podle něj dále rozvádět subjektivní prožitky, emoce, „duševní stavy“. Uvažovala i o principech, které Boccioni prosazoval ve svých teoretických textech: fyzickém transcendentalismu (předmět vnímaný jako donekonečna se rozpínající soubor sil a energií, takže mizí hranice předmětu), simultánnosti (spojení vjemu a vzpomínky, vidění a fragmentů paměti), dynamismu (spojení relativního – viditelného pohybu a absolutního pohybu, který je podstatou všech věcí), kontinuitě forem (sledující pohyb hmoty) a koncepci linií-sil a tvarů-sil jako vnitřních hybných energií všech věcí. Výsledkem je dílo, které není reprodukcí vnějšího vzhledu, nezachycuje statický stav, ale symbolický a abstraktní obraz vnitřní dynamiky vlastní celé přírodě.

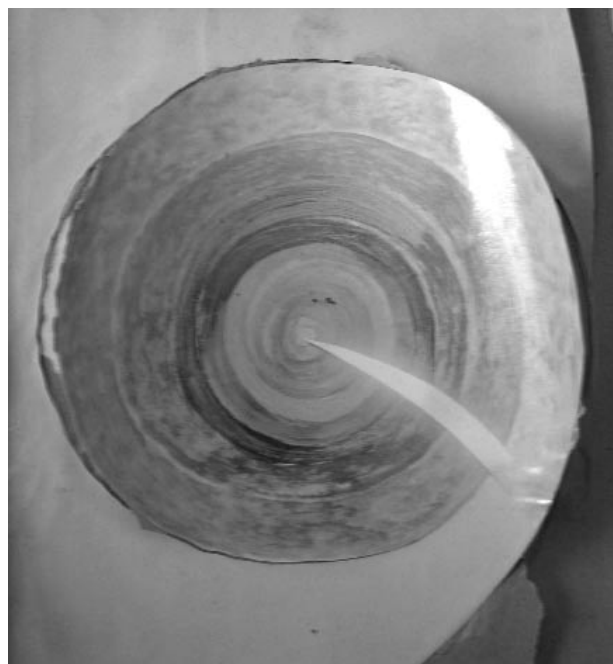
Druhým „duchem“, který se podstatně podílel na výtvarném formování Růženy Zátkové, byl malíř Giacomo Balla. Oba dva, Zátková i Balla, pracují s různými materiály, využívají jejich vlastností, struktury i barvy. Nezanedbatelný pro Zátkovou byl i duchovní svět Giacoma Bally, směřujícího podobně jako Boccioni k symbolistním představám, uvádí se dokonce jeho vazby k okultismu. Ballova abstraktní tvorba,

jeho zájem o světlo a pohyby planet nemají tedy jen technické parametry, ale především duchovní. Nicméně jako futurista se Balla zabýval především otázkou dynamiky a pohybu, provokativním využitím různorodých neuměleckých materiálů k vytváření skutečných moderních děl.

Zátková spojila tato dvě pojetí, neboť chtěla také proniknout k dynamickému nitru věcí, dospět až k jakémusi základnímu charakteru, k vyjádření podstaty, a vytěžit z nich emoci a cit, které mohou plně sdělit danou myšlenku. Právě tímto oprošťováním a koncentrací na emotivní působení se dostává až k hraničním abstrakce.

Abstrakce

V polovině desátých let je v tvorbě Růženy Zátkové patrná proměna tvorby: jako kdyby naráz vstřebala všechny podněty, s nimiž se do té doby setkala: exaltovanou expresi a soustředění na základní výraz Ivana Meštroviće, metodu vciťování a zachycení duševních stavů Umberta Boccioniho, dynamickou abstrakci



Obr. 5: Růžena Zátková, Úzkost, autorská fotografie studie s mobilním prvkem, 1916, soukromá sbírka.

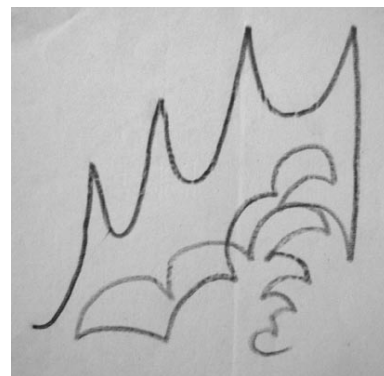
ruských avantgardistů, materiálové experimenty Giacomina Bally a posléze začleňování manuálně kinetických prvků do uměleckého díla, kterým se Balla v polovině desátých let zabýval. Společně s jejím citovým přístupem k tvorbě vznikaly – nebo lépe mohly vznikat – na svou dobu pozoruhodné a jedinečné práce.

Z roku 1916 je řada skic a nákrešů, které jsou zřejmě prvním zachycením myšlenky obrazů nazvaných *Duševní stavy*. Boccioniovské téma je pojato abstraktně: Zátková se soustřeďuje na vyjádření přátelství, extáze, úzkosti a jiných vnitřních pocitů „slovy nevyjádřitelných“, jak je charakterizovala, formou symbolických tvarů a barev, které vytvářejí obraz niterné představy. V této sérii obrazů, které si velmi cenila, pokračuje znovu ve dvacátých letech.

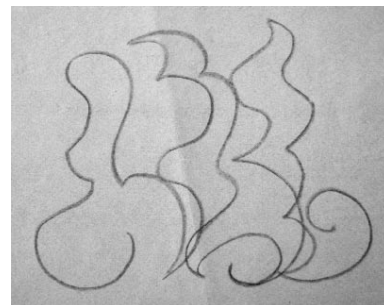
Ve studii k *Úzkosti* (obr. 5), datované rokem 1916, je poprvé doložen kinetický prvek. Zátková počítala v realizaci s kovovým otáčivým kotoučem, na němž je barevná (červeno-modro-fialová) spirála, jež má vizuálně evokovat pohyb do středového bodu označeného špičatým hrotem. Symbolistní téma, kterému se v Čechách dostalo také nových moderních forem vycházejících z inspirace francouzským kubismem (Otto Gutfreund), je zde ztvárněno jenom barvou a pohybem. Kinetismus díla je časově souběžný s podobnými pracemi Giacomina Bally a Fortunata Depera, jenom se obrací do vnitřního světa, nikoliv k futuristické vizi budoucího mechanizovaného univerza.

Další studie jsou obrazovými sondami do psychického světa lidí, s nimiž se znala a k nimž přidávala i heslovité komentáře (v angličtině): například k Meštrovičovi píše: „Mystický. Heroický. Tragický. Naprostá upřímnost spojená s uměleckým postojem (stylizace). Primitivní mysl – silný záměr – odvaha. Žášť k davům – nadvláda nad hmotou (zvládnutí kamene – silně národní.“ U abstraktního nákreš Gončarové je uvedeno: „Přísná redukce barvy, senzibilita linie – přímota vedoucí k mysticismu – metodická – obliba grotesky, ale spíš vážné než komické. Směs dětskosti a zkušenosti. Jisté mužské myšlenkové vlastnosti.“⁴⁹ (obr. 6, 7) K definitivním realizacím těchto a obdobných abstraktních konceptů však už v tomto období nedošlo, zůstávají jen jako přípravné studie (bar. III.). Dokládají hluboký zájem Růženy Zátko-

Obr. 6: Růžena Zátková, Studie Meštrovič, 1916, pastelka, papír 40x35 cm, soukromá sbírka.



Obr. 7: Růžena Zátková, Studie Gončarová, 1916, pastelka, papír 40x35 cm, soukromá sbírka.

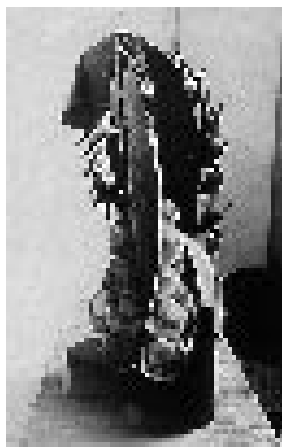


vé o lidskou psychiku, o její výtvarné zachycení, o zachycení snů a představ, které z ní vycházejí. V podobě studie zůstal i zmiňovaný projekt díla, které v sobě má kinetický prvek, z realizovaných (a zachovaných) prací se objevuje až u světelných maleb, které Zátková vytvářela na začátku dvacátých let. Nejdůležitějším dílem roku 1916 tak zůstává materiálová plastika nazvaná *Senzibilita, hluky a rytmické síly bucharu*.

Buchar

Buchar (obr. 8) byl zcela novým experimentálním dílem, ale jeho novost nevznikla z požadavku být za každou cenu avantgardní a naplnit předpoklady futuristické síly a dynamiky. Během konstruování plastiky došlo u autorky k zásadnímu tvůrčímu přerodu, ke změně vztahu nejen ke své práci a možnostem vlastního vyjádření, ale k hlubší reflexi tvůrčí činnosti a novému poznání smyslu umění.

Na *Bucharu* začala pracovat v novém ateliéru v Římě, který si pronajala hned po návratu ze společného pobytu s Gončarovou a Larionovem v lednu 1916



Obr. 8: Růžena Zátková, *Senzibilita, hluky a rytmické síly bucharu*, 1916, materiálův plastika, v. 100 cm, nezvěstné.

a který byl blízko staveniště. „Celý ten prostor se všemi svými formami chvěl se každý den už od rána pod hroznými údery parní mašiny... Bylo v tom i násilí, i utrpení, i lidská geniálnost, i pýcha, i pokora.“¹⁰ Neúprosnou činnost, která nově formovala a měnila své okolí, doprovázenou hlukem a duněním vnímala Zátková osobně, fyzicky. Zřejmě víc než pouhou dynamiku stroje a jeho činnosti se snažila vyjádřit sváry svých vnitřních pocitů, hledala to pravé vyjádření: „Ale jak ho zpracovat? Namalovat tu mašinu? To není to. Ty domy, tu páru, tu zem? To není to, to by znamenalo zastavit to násilí. Tak jsem jednou v době oddychu mezi prací sedla na okno a nakreslila celý výkres – celý v jednom dechu s pocitem celé duše – bez zájmu – ale z nutnosti jako se rodí dítě ať chceme nebo nechceme. Ale i to mi nedostačilo. Měla jsem v hlavě konstrukci skulpturní, neboť plocha mi nevyjadřovala toho, co jsem chtěla. Dala jsem se do práce a neřekla jsem o tom nikomu. Ale jaké práce! Snad jsem na ní ztratila všechno své zdraví. Trvalo to právě oněch posledních 6 měsíců před mým onemocněním. Ta věc měla své neúprosné zákony, svůj rytmus, svůj materiál, své proporce a nenajítí jich znamenalo směšné idiotství, neboť se vně svých zákonů celá ta konstrukce ničím neodůvodňovala.“¹¹

Zátková tedy zavrhlala tradiční formu obrazu, která nebyla schopna zachytit všechny aspekty výrazu, a vytvořila zcela ojedinělý objekt ze dřeva, kovu, kůže, skla a celulózy. Plastiku tvoří biomorfní abstraktní tvary, které lépe vyhovovaly autorčinu niternému pojetí

a potvrdily její orientaci na přírodní či živočišné metafory. Sílu a mohutnost symbolizují prvky ze zvířecí říše: šedá kůže sloní barvy či vztyčený, dovnitř zahnutý kel. Hlavním tématem díla se stal mechanický pohyb s rytmem pravidelného opakování, který je evokován vizuálně. V tomto díle se objevuje několik zcela nových momentů, které lze dát do bezprostřední souvislosti s futuristickým okruhem, s nímž se Zátková v Itálii sblížila, ale celkový kontext je zřejmě ještě širší. Základem je poznání nedostatečnosti dvourozměrného obrazu. Dílo se odpoutává od tradiční malby i od klasické sochy. Je nově stvořeným abstrahovaným objektem v prostoru, zachycujícím skutečnost dynamicky a v celistvosti.

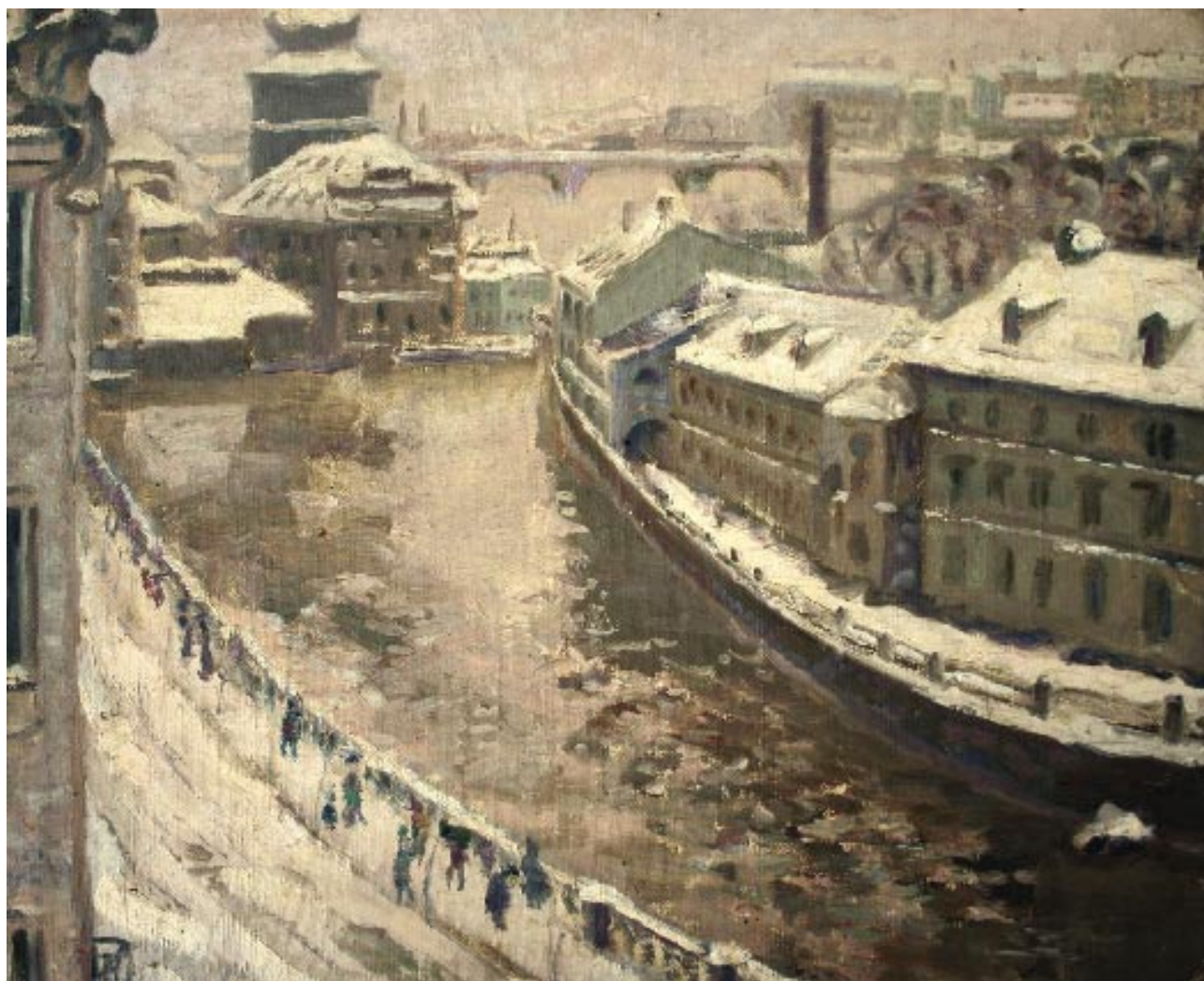
Bohužel dokončení díla zaplatila Zátková svým zdravím – v témže roce v létě je pro vyčerpání a podezření na tuberkulózu převezena do sanatoria ve švýcarském Leysinu, kde stráví léčením několik let.

Od moře do Leysinu

Z letního pobytu u moře se Zátková náhle ocitá v chladných velehorách, místo přátel ji čeká samota a lékařské prohlídky. Ocitá se naprosto vytržena ze svého života, který dosud žila. Po počáteční beznaději se postupně Zátková vrací k výtvarné práci, opět navazuje kontakty, tentokrát písemné, se svými přáteli. Nemůže ze zdravotních důvodů pracovat na žádných větších dílech, inspiruje se četbou Bible a začíná pracovat na biblických ilustracích. Vytvoří cyklus akvare-



Obr. 9 a 10: Růžena Zátková, *Ilustrace z cyklu Život krále Davida*, akvarel, nezvěstné.



I. Pohled na Vltavu, kolem 1902, olej, karton, 42x51 cm, soukromá sbírka.



II. Mallorca, 1913, akvarel, papír, 22x35 cm, soukromá sbírka.



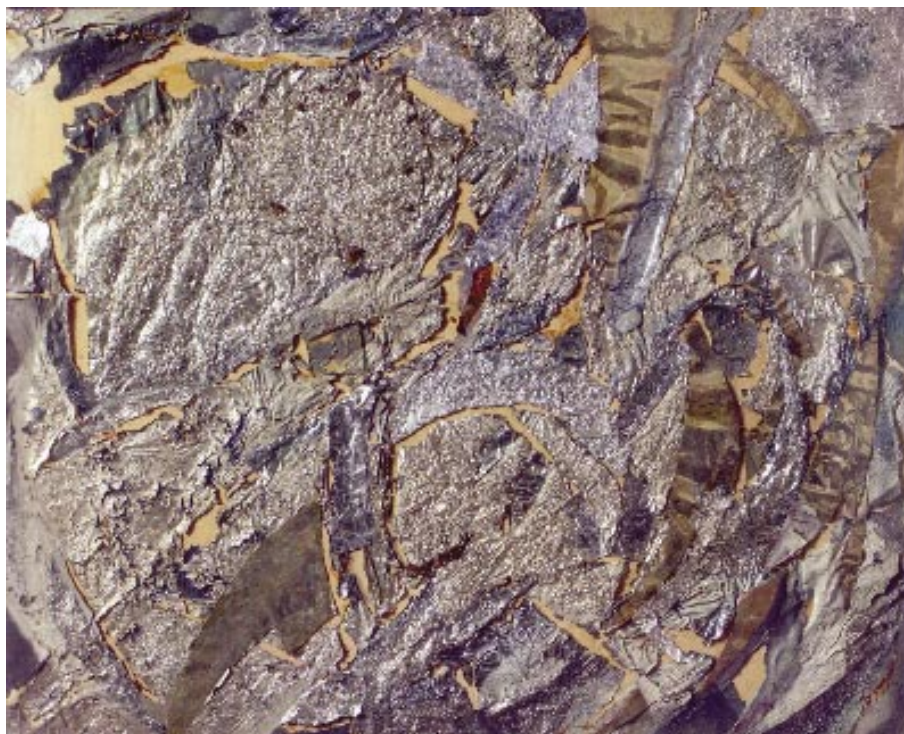
III. Abstraktní studie, kolem 1916, pastelky, černý papír, 41x36 cm, soukromá sbírka.



IV. Podobizna F. T. Marinettiho, asi 1921, olej, plátno, 100x90 cm, soukromá sbírka.



V. Slunce Marinetti, asi 1922, olej, plátno, 105x96 cm, soukromá sbírka.



VI. Ledovce, asi 1919–1922, kombinovaná technika, 64,5x79 cm, soukromá sbírka.



VII. Sníh v horách, asi 1919–1922, kombinovaná technika, 41x45 cm, soukromá sbírka v Římě.



VIII. Voda proudící pod ledem a sněhem, asi 1919, kombinovaná technika, pohyb, 49x39 cm, soukromá sbírka.



Obr. 11: Růžena Zátková,
Ilustrace z cyklu
Podobenství Evangelia,
akvarel, nezvěstné.

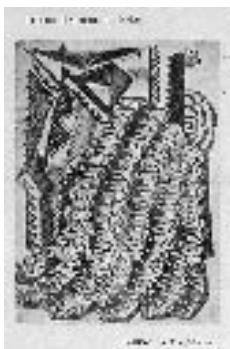
lů *Život krále Davida* (obr. 9, 10), které jsou inspirovány ruským lidovým uměním a perskými miniaturami, a *Podobenství Evangelia* (obr. 11), kde se spojuje primitivismus převzatý z ruských ikon s futuristickou fragmentarností výjevu, působící jako dynamická koláž. Vedle toho do hloubky přemítá o podstatě umění, o vztahu umění a náboženství, o umění a svobodě. V úvahách se vrací také k futurismu: „Ti nešťastní futuristé stále volají po osvobození a přitom sami sobě postavili novou klec, stejně těsnou, jako byla ta stará! ... Buď existuje pouze forma (starý názor), anebo žádná není! Je jen jedna nehybnost nebo jen jeden věčný pohyb! Cožpak krása pohybu není v tom, že existuje také nehybnost a naopak? Cožpak i sám umělec se neskládá z kostí, masa a zároveň také z tajemství? Ať je svobodné všechno! Země i Bůh! Forma i tajemství!“¹² Úvahy o svobodě v tvorbě Zátkovou nakonec přivedou k novému chápání role umělce, tedy role, kterou hraje i ona sama, přivedou ji k ojedinělému, ale přesně zdůvodněnému odmítnutí úlohy moderní umělkyně: „Rozhodla jsem se, že nebudu to, čemu se říká ‚současná umělkyně‘. Silně se mi zprotivilo toto spojení a nesvoboda... Práce má své zákony, svá vědění a radosti, a je dobré nerušit ji svým přesvědčením nebo nedej Bože takzvanou ‚individualitou‘.“¹³

Práce Růženy Zátkové se, i pod vlivem těchto úvah, nyní dělí do několika proudů – vedle uvažovaných experimentálních děl, podobných těm, které začala dělat před svým pobytem v Leysinu, tvoří dekorativně pojaté a barevně bohaté ilustrace, kromě toho kreslí i zcela realistické podobizny. V tomto rozvětvení a souběžné práci v různých „stylech“ zřejmě také

tkví i nejednotné datování jejích prací, které se objevuje v literatuře. Díla Zátkové totiž vůbec neodpovídají jednoduchému vývojovému konceptu tvorby: v jedné chvíli vznikají díla abstraktní i realistická, primitivistická či futuristická, autorka se vrací ke svým dřívějším projektům a realizuje je až po několika letech. Zcela konkrétně tak naplňuje svůj koncept svobodné tvorby, osvobození se od programů, směrů i od zžitých představ. Zřejmě zapůsobilo i dlouhodobé odloučení, hrozba nemoci a smrti, které Zátkové ukázaly relativnost některých podob lidského snažení.

Z Leysinu na italský venkov

V roce 1919 opouští uzdravená Růžena Zátková Leysin a po rozvodu s Vasilijem Chvoščinským i svůj minulý život. Kvůli zdraví se uchyluje nejdříve do Macugnagy v italských Alpách, pak do Pegli v Ligurii a nakonec do Anzia nedaleko Říma. V roce 1921 se znovu vdává, bere si novináře Artura Cappu, bratra budoucí Marinettiho ženy Benedetty. Tím je vlastně stvrzen příchod „do rodiny“ a Marinetti Zátkovou v této době velmi výrazně podporuje. V květnu 1920 publikuje reprodukce jejích děl (*Studie stromu-Borovice, Pokrytec, Studie stromu-Kaštan, Stroj*) v časopise *Roma futurista* (obr. 12), ale na přání Zátkové pod pseudonymem Signora X. Projevil se v tom její nejednoznačný vztah k futurismu, který odmítala přijmout jako svůj vlastní program. V dubnu 1921 Marinetti spolu s Giacomem Ballou a Benedettou vyberou a instalují její díla na první samostatné výstavě v Římě. Marinetti Zátkové píše: „S Ballou a Benny jsme uspořádali celé vaše dílo. Je tu mnoho krásných a velice originálních věcí, které jsou hodny vašeho jména. Nejvíce ze všeho se mi líbí váš Stroj, který se jeví jako typicky futuristický silný a mužný čin.“¹⁴ Marinetti dokonce výstavu Zátkové zahajuje. Její díla zařazuje i do dalších, tentokrát kolektivních výstav, na futuristickou výstavu v Bologni (leden–únor 1922), Mezinárodní futuristickou výstavu v Turíně (březen–duben 1922), která se reprízuje ve Florencii (červen). Zátková tyto výstavy obesílá novými kinetickými materiálovými díly inspirovanými zimní přírodou a velkými dynamickými portréty Marinettiho (bar. IV.



Obr. 12: Růžena Zátková,
Borovice z cyklu *Pocity rostlin*,
reprodukováno v časopise *Roma*
futurista 1920.

a V.). V listopadu se pak koná druhá a poslední samostatná výstava Zátkové v nedávno otevřené futuristické galerii Casa d'arte Bragaglia. Je vystaveno padesát děl z celého díla Růženy Zátkové, její tvorbu shrnuje v úvodním textu Enrico Prampolini.

Světelné malby

Na uvedených výstavách prezentovala Zátková obrazy, které nazývala *Světelnými malbami*. Představují jeden z vrcholů její tvorby, kdy analyzovala fenomén světla v jeho specifických přírodních podobách a převáděla ho do materiálových manuálně kinetických asambláží kombinovaných s malbou. Patří k nim obrazy *Sníh-děšť-vítr (Vánice)*, *Sníh v horách*, *Ledovce* a *Voda proudící pod ledem a sněhem*.

První obraz, *Sníh-děšť-vítr* (obr. 13), je materiálový, ale ještě bez pohybového prvku. Působí proměnami lesklého a matného povrchu, odlesky, kontrastem vystupujících ploch a pozadí. Kontrast struktur jednotlivých materiálů je tlumen povrchovým tónováním barvou. Další dva obrazy, *Ledovce* a *Sníh v horách* (bar. VI. a VII.), jsou abstraktní, nejsou pohledem na krajinu, spíš evokací struktury ledu a sněhu z bezprostřední blízkosti. Obrazy mají reliéfní strukturu z nalepovaných kousků barevných papírů, staniolu a celofánu; povrch není hladký, ale naopak s různě vypouklými a odstávajícími fragmenty. V něm se odráží světlo a jeho odrazy jsou proměnlivé, závislé na postavení diváka. Pod průsvitnými částmi obrazu *Sníh v horách* jsou malé pohyblivé korálky, kinetický prvek je spíš v poloze možnosti než skutečného pohybu.

Poslední ze zachovaných světelných maleb, *Voda proudící pod ledem a sněhem* (obr. 14 a bar. VIII.), je opět reliéfní asambláž z materiálů různých vlastností a struktur, která pracuje s plastickým povrchem, kontrasty lesklých a matných ploch, průsvitných a neprůsvitných částí. Je zde použit manuálně kinetický prvek podobný jako u abstrakce z roku 1916. Tvoří ho otáčivý kotouč s pruhy, umístěný pod svrchní papírovou vrstvu s vystříhanými paprskovitými úzkými otvory. Při otáčení se pruhy přerušovaně posouvají rastroem vystřižených otvorů a vytvářejí dynamický optický efekt.

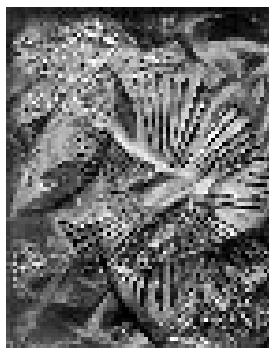
Všechny tyto práce jsou, i přes paralely s obdobnými experimenty, které se děly ve světovém umění, jedinečnými a odvážnými díly, které jsou výrazem autorčiny tvůrčí svobody. Vycházela z citového prožitku přírody, který převedla do nové abstraktní podoby, zachycující nikoliv reálnou skutečnost, ale její vnitřní podstatu: rytmus, řád, pravidelný koloběh, princip života. Podobně jako u *Bucharu* hledala pro své vyjádření adekvátní výtvarné prostředky, které našla v nových materiálech, jejich kombinaci a vrstvení, v dynamismu opakujícího se pohybu.

Místo do Prahy opět do Leysinu

Po úspěšných výstavách v Itálii chystala Zátková cestu do Čech, kde chtěla své práce představit domácímu publiku. Návrat domů jí svým způsobem připravil opět Marinetti, který ji během svého pobytu v Praze na konci roku 1921, jistě velice přesvědčivě, představil. Plánovaný odjezd na podzim roku 1923 se však už neuskutečnil. Zátková se uchyluje kvůli zhoršené-



Obr. 13: Růžena
Zátková,
Sníh-děšť-vítr,
asi 1919–1920,
kombinovaná
technika, 57x72 cm,
soukromá sbírka.



Obr. 14: Růžena Zátková, *Voda proudící pod ledem a sněhem*, asi 1919, kombinovaná technika, pohyb 49x39 cm, soukromá sbírka.

mu zdravotnímu stavu na jaře roku 1923 do rakouských Alp a posléze opět do švýcarského Leysinu, kde 29. října umírá.

Ještě na konci své životní cesty píše: „Proč je můj osud ženy tak podivný, vždy mimo jakýkoli řád života. Vdaná a nevdaná, zázrakem matka, ale záhy od své dcery odloučená, se svým uměním, které už skoro uměním není, s láskou, která musí žít daleko ode mne. Nyní chápu: má hvězda mne vykazuje z jakéhokoli středu a pro přílišnou vlídnost či slabost mne uzavírá do samoty. Protože mi chybí útočiště venku, musím si ho vytvořit sama v sobě. Můj dům nyní stojí dobře: vystavěla jsem ho na pevných základech své dětské víry, spojila vlastní krví. Malá zahrádka venku, v níž roste několik opravdových květin, je zalita mými slzami. Chci stavět, stavět bez oddechu, abych byla stále silnější a hodna života.“¹⁵

Torzálně zachované dílo Růženy Zátkové, které zde bylo v náznacích představeno, přináší náměty k širším úvahám, například o vztahu českého a světového umění. Zátková se ocitá mimo kontext české tvorby, ale nezapadá plně ani do italského futurismu, s kterým je nejvíc spojována. Její tvorba ji staví do pozice téměř nezařaditelného outsidera. Přesto jsou její práce srovnatelné s mnohými výkony světového umění a lze jen litovat, že se české umění od ní odvrátilo, protože její individuální výkon nezapadal do jím budovaného obrazu. Růžena Zátková nastoupila podivuhodnou cestu z Českých Budějovic do světa; na jejím začátku stojí pečlivě omalovaná květina, na konci pak umělecké experimenty, novátorská a přitom maximálně otevřená tvorba. Nelze ji však vnímat jako programovou nebo samoučelnou, vždyť v některých

chvích se Zátková k tradiční malbě a kresbě zase vrací. Otevírá tím problém moderního umění a jeho hranic, moderního umění a jeho podob. Ukazuje, alespoň v jejím podání, že modernost nespočívá ve vnější podobě díla, ale v přístupu, ve vědomí tvůrčí svobody. Tě chtěla zůstat věrná, i když s některými projevy (týká se to hlavně abstraktních děl) narážela na nepochopení. Snad ze zpětného pohledu dnešní doby bude její dílo konečně přijato a nově zhodnoceno.

Poznámky:

¹ Viz dopis F. T. Marinettiho Růženě Zátkové z prosince 1921. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

² *Veraikon* 1922, *Prager Presse* 1923, *Pásmo* 1925.

³ Nyní se připravuje retrospektivní výstava mapující její život a dílo, která se bude konat v Praze v roce 2011.

⁴ Týká se to zejména textů Enrica Crispoltiho, např. *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Ed. Celebes 1969, nebo pozdějšího katalogu *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino 1980, či knihy Maurizia Calvesiho, *Il Futurismo*, Milano 1967.

⁵ Chvoščinskij byl také významným sběratelem výtvarného umění, dokonce se autorsky podílel na knize o italské malbě 12.–16. století.

⁶ Ivan Meštrović, *Vatra i opeklina*. K tisku připravil Branimir Donat, Zagreb 1998.

⁷ Některé kontakty byly navázány i během návštěvy F. T. Marinettiho v Rusku v lednu roku 1914.

⁸ Rukopisné poznámky Michaila Larionova. Archiv Státní Třeťakovské galerie v Moskvě.

⁹ Původ anglických hesel lze s největší pravděpodobností přičíst kontaktům s baronem Bernersem (vl. jm. Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson), anglickým hudebním skladatelem, který se znal se Stravinským a později spolupracoval i s Ruským baletem.

¹⁰ Dopis Slávě Tondrové Zátkové z 2. 2. 1918, cit. podle Šmejkal František, *Futurismus a české umění*, *Umění* 1988, s. 35–36.

¹¹ Tamtéž. V této pasáži se také nachází klíč k datování díla: do Leysinu na léčení je Zátková převezena na konci srpna roku 1916, takže *Buchar* musí nutně být z první poloviny téhož roku.

¹² Dopis Růženy Zátkové Michailu Larionovi z 26. 4. 1917. Archiv Státní Třeťakovské galerie, Moskva.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Dopis F. T. Marinettiho Růženě Zátkové z února 1921. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven. Strojem je míněn *Buchar* z roku 1916.

¹⁵ Cit. podle Grildrig (Arturo Cappa) Rougena Zatková, la pittrice boema. *Il Baretto* 1925, s. 60.

Alena Pomajzlová přednáší dějiny umění na Masarykově univerzitě, specializuje se na dějiny moderního umění.

Hledání něčeho nevysvětlitelného

Rozhovor nejen o francouzských „prokletých“ básnících dvacátého století s Erikem Lukavským a Petrem Zavadilem

Erik Lukavský (*1975) studoval bohemistiku na Univerzitě Karlově v Praze, překládá z francouzštiny. Z překladů poezie knižně vydal verše francouzské surrealistické básnířky Joyce Mansourové v knížce nazvané *Výkřiky* (2003) a je spolupřekladačem knížky *Bytosti schopné zemřít* (2008), která má podtitul Francouzští prokletí básníci 20. století. Další překlady poezie uveřejnil časopisecky. Z prózy přeložil spolu s Annou Lukavskou z francouzských originálů knížky: Atík Rahímí *Země a popel* (2002), Tahar Ben Jelloun *Tichý den v Tangeru* (2003), Kang Čchol-hwan *Pchongjangská akvária* (2003), Tahar Ben Jelloun *Tati, co je to rasismus?* (2004), Claude Pujade-Renaud *Macecha* (2006), Muhammad Šukrí *Nahý chleba* (2006), Tahar Ben Jelloun *Posvátná noc* (2007).

Je také spolumajitelem pražského nakladatelství Fra, které je zaměřeno především na překladovou poezii a prózu a které provozuje také literární kavárnu Café a knihkupectví Fra, což je v posledních dvou letech jediné místo v Praze, kde se několikrát do týdne konají literární čtení. A nejen že Café Fra je jediné místo v Praze, kde se pravidelně čte poezie, vystupují tu takřka bez výjimky autoři a překladatelé, jejichž jména jsou v české literatuře zavedená a známá.

Petr Zavadil (*1975) vystudoval hispanistiku na Univerzitě Karlově v Praze. Překládá z francouzštiny a španělštiny. Z řady jeho knižně vydaných překladů je třeba připomenout alespoň tři tituly. Dva výběry z poezie španělských básníků: José Ángel Valente *V kořenech světla ryby* (2004) a Andrés Sánchez Robayna *V těle světa* (2007). A výběr z básní peruánské autorky: Blanka Varela *Křídla na konci všeho* (2006).

Rád bych rozhovor začal zmínkou o knížce Bytosti schopné zemřít, kterou považuji za pozoruhodnou, objevnu a přínášející opravdu dobrou poezii. Setkala se s dosti slušným ohlasem u čtenářů i u kritiky. Jak vznikl tento překlad, proč jste si vybrali právě autory, kteří v knížce jsou?

Erik Lukavský: Od prvního setkání s básníky, jejichž texty jsou v této knížce přeloženy, uplynulo už čtrnáct let. Tehdy objevil Petr Zavadil v knihovně Francouzského institutu knížku francouzského básníka a nakladatele Pierra Segherse *Poètes maudits d'aujourd'hui* (Prokletí básníci dneška). To byl první impulz, pro nás oba byl Seghersův výbor jednou ze základních, určujících knih v oblasti poezie. O překladu jsme ale začali konkrétně uvažovat až před čtyřmi roky. A zjistili jsme, že řadu básníků, jejichž texty vyšly v Seghersově výboru, si během uplynulého desetiletí francouz-

ští nakladatelé našli a jejich texty vydali samostatně, ať už ve výběrech z díla nebo i v sebraných spisech, jejichž knižní vydání existuje z „našich“ autorů u Jeana-Pierra Dupreyho (1930–1959) a Francise Giauqua (1934–1965). My jsme ale vycházeli nejen z knížek, které jsou dostupné, ale hlavně z archivů francouzské Národní knihovny, odkud jsme si nechali posílat fotokopie prvních vydání, která už se jinak nedají sehnat. To je placená služba knihovny, kterou jsme využili.

V Seghersově výboru je většina jmen, která se objevila i v knížce *Bytosti schopné zemřít*. Ale počet autorů jsme omezili a naopak prostor pro básně jednotlivých básníků jsme oproti francouzskému výboru rozšířili. Chtěli jsme, aby byl každý z autorů zastoupen takovým počtem básní, aby bylo možné udělat si představu o jeho tvorbě. Takže jsme museli některé autory vynechat, i když jejich texty jsou naprosto srovnatelné s námi uvedenými tvůrci. Do našeho

výběru se tak, bohužel, nedostali například Antonin Artaud, André Frédérique nebo Ilarie Voronca. A jednoho autora, kterého jsem překládal nikoliv ze Seghersovy antologie a hodně mě zaujal, jsme přidali, což je Francis Giauque.

Petr Zavadil: Já bych ještě chtěl doplnit, že třetím překladatelem v této knížce zúčastněným je Václav Jamek. Časopisecky vyšly jeho překlady básní Jeana-Pierra Dupreyho, které jsme znali a o kterých jsme si mysleli a myslíme, že jsou výborné, a chtěli jsme je určitě do knížky zařadit. Takže jsme Václava Jamka požádali o spolupráci a on souhlasil, a dokonce pro nás přeložil ještě další Dupreyho básně.

Podstatným autorem ve zmiňovaném výboru, kterého jsi, Eriku, překládal, je Stanislas Rodanski. Mohl bys o něm říci trochu více.

Erik Lukavský: Stanislas Rodanski (1927–1981) mě zaujal hodně, hned, když jsem jeho texty poprvé četl, ani vlastně nedokážu vysvětlit proč. Sám víš, že se nedá nějak přesně říct, proč se ti najednou nějaký autor, se kterým se setkáš, hned napoprvé líbí, oslovuje tě a pak to trvá. Zaujal mě i jeho způsob existence na okraji společnosti. Rodanski dobrovolně odešel do psychiatrické léčebny, dá se snad říct, že tam sám sebe zavřel a setrval tam až do smrti. Přijde mi zajímavé, když o někom vím, že jeho život byl „jiný“, zajímavé je pro mě i hledání, které následuje po prvním setkání s poezií, zjišťování, jak autor vlastně žil, přibližování se k jeho osudu a tím také k jeho tvorbě.

O Stanislasu Rodanském se vlastně moc neví, existuje pár několikaminutových filmů z konce sedmdesátých, ze začátku osmdesátých let, na kterých recituje, dost těžko srozumitelně, své verše, ale neříká nic dalšího o sobě. Informací o něm je celkem málo. Narodil se v Lyonu, za druhé světové války se dostal do koncentračního tábora v německém Mannheimu, kde jen o vlasek unikl smrti. Vlastní jméno Stanislasa Rodanského je Bernard Glucksman a z něj se dá celkem snadno poznat jeho židovský původ, a tedy příčina jeho osudů za války. Po válce se Rodanski vrátil zpátky do Lyonu, trpěl psychickými problémy, ztrátou identity, ve svých šestadvaceti letech se nechal dobro-

volně zavřít do blázince. Co vlastně v táboře za války zažil, to se dá vyčíst jen z jeho deníků a ze záznamů snů, které vznikaly v mnohem pozdější době v psychiatrické léčebně. A těžko se v nich poznává, co je skutečná vzpomínka a co jsou jeho vize. On se navíc převtěloval do různých mytických postav, jako je artušovský rytíř kulatého stolu Lancelot, nebo do Tristana z příběhu o Tristanovi a Isoldě. Což je signifikantní, protože hledal Lásku s velkým L, kterou zřejmě nikdy nezažil a nepoznal. Jako Lancelot a Tristan podepisoval i své dopisy. Ještě později se Rodanski začal považovat za Astu a opět se tak i podepisoval pod své texty. Jediné, co se o pojmu Astu ví, je, že to je podpis Friedricha Nietzscheho na jednom z lístků, které rozesílal poté, když se v Turíně v roce 1889 duševně zhroutil – a pak až do smrti žil v internaci.

Rodanského osobnost a verše na mě působily při překládání tak silně, že jsem se sám dostal do zvláštního psychického stavu, kdy jsem nebyl schopen rozlišovat skutečnost od fantazie. Naštěstí jen při překládání. Konkrétně báseň Nadbytečné nebytí na mě působila obzvláště zdrcující silou [viz str. 73, pozn. red.]. Nevěděl jsem jak dál. Naštěstí mi pomohl Petr a manželka, která se mnou jinak překládá.

Vy se s Petrem přátelíte dlouho...

Erik Lukavský: Já jsem se vlastně dostal na gymnázium díky Petrovi. Když jsem se přestěhoval z Rakovníku zpátky do Prahy, chtěl jsem přejít na některé gymnázium s kulturním zaměřením, do prvního ročníku, a jediné, co se nabízelo, bylo gymnázium ve Štěpánské, protože ten, kdo tam měl studovat, nenastoupil a byl někde v zahraničí s rodiči. A to byl právě Petr Zavadil, který byl na Kubě a nastoupil až za další rok. Zpočátku jsme se vlastně ani tak moc nekamarádili, jen v hodinách literatury jsme po sobě významně pokukovali, protože jsme byli jediní dva, co jsme knížky, o kterých naše češtinářka, paní profesorka Holanová, mluvila, četli.

Petr Zavadil: Na což ona koukala, co všechno čteme.

Erik Lukavský: A hlavně jsme s Petrem soutěžili v tom, kdo je lepší, kdo z nás toho víc přečetl. Takže třeba z literatury přelomu devatenáctého a dvacá-

tého století jsme si každý vybral jednoho autora, od kterého přečteme celé jeho dílo. Petr si vybral Březinu a já Machara. A předháněli jsme se, kdo toho přečte víc a bude o přečteném víc vědět. Potom jsme se začali scházet v metru cestou do školy a diskutovali jsme o zápasech NHL a o tom, co jsme zrovna četli. Ještě víc nás sblížila Francie, o které je vlastně tenhle rozhovor, Petr odjel studovat do Dijonu a psali jsme si a začali jsme si nějak mnohem víc rozumět přes tu dálku a já jsem tam pak za ním přijel a on jezdil do Prahy a od té doby jsme prostě taková dvojka. Naši rodiče si dokonce mysleli, že jsme teplí...

Petr Zavadil: Byli jsme totiž pořád spolu, chodili jsme do hospody U krále Jiřího a pak do parku na lavičku, kde jsme až do rána řešili poezii.

To byl takový odbočující příběh, nejsou tak trochu odbočkou ale i osobní příběhy básníků? V současnosti asi mnohem víc zaujme příběh Stanislase Rodanského než jeho poezie.

Erik Lukavský: Příběhy všech autorů, které jsme zařadili do knížky *Bytosti schopné zemřít*, jsou hodně pohnuté. Ale my jsme těch příběhů nezneužívali, v knížce jsou záměrně jen naprosto stručné informace, takže na čtenáře může působit opravdu jen poezie sama o sobě.

Jinak v současnosti větší zájem o příběh básníka než o jeho poezii nejspíš je. A spojení „prokletí básníci“ snad v Čechách funguje dokonce jako nějaké zaklínadlo, které vzbuzuje zájem i u lidí, kteří jinak poezii vlastně skoro nečtou.

Petr Zavadil: Mě, na rozdíl od Erika, trochu mrzí, že v té knížce alespoň o něco málo rozsáhlejší informace o autorech nejsou. Určitě třeba Rodanského životní příběh dodává jeho básním rovinu, která je důležitá a zajímavá a je škoda o ni přijít.

Na linii knížky Bytosti schopné zemřít, dá se říci, navazuje titul Bílé propasti autora jménem Guy Viarra. Zemřel dobrovolně ve třiceti letech, narodil se v roce 1971. Takže jsme u zcela současného „prokletého“ básníka. Knižku jsi přeložil ty, Petře, mohl bys k ní něco říct?

Petr Zavadil: Já bych chtěl říct, že bych byl nerad, aby to vypadalo, že si vybíráme jenom sebevrahy. Ta knížka nemá navazovat na *Bytosti schopné zemřít*. Na jméno Guy Viarra jsem narazil úplně náhodou v pařížském knihkupectví, kde se mi dostala do rukou jeho jediná knížka, která vyšla v alespoň trochu větším nákladu. Poezie Guy Viarra mě nadchla už právě v tom knihkupectví, kde jsem ji otevřel a na místě jsem ji celou přečetl. Z Prahy jsem se pak spojil s člověkem, který se stará o jeho pozůstalost, a ten mi poskytl veškeré jeho knižně i časopisecky vydané básně i několik básní z rukopisů.

Při překládání Guy Viarra [viz str. 75, pozn. red.] jsem měl podobné zážitky jako Erik při překládání Stanislase Rodanského, byl jsem trochu mimo...

Jak jsou vnímáni tito autoři v souvislostech francouzské poezie přímo ve Francii? Jsou jedním z mnoha proudů v tamější literatuře, jsou někde na jejím okraji, nebo mají naopak výrazný ohlas u kritiky a přízeň čtenářů?

Erik Lukavský: Jde o autory, na něž je ohlas i ve Francii minimální. Z hlediska širšího zájmu čtenářů jsou to okrajoví autoři, jejich knížky vycházejí většinou u malých nakladatelů nadšených poezií.

Petr Zavadil: Nakladatelství, které vydává dílo Guy Viarra, sídlí v malé vesničce v Pyrenejích.

Erik Lukavský: Náklady takových vydavatelství jsou stejné jako u nás, i když Francie má mnohem víc obyvatel. Prodává se zhruba dvě stě kusů sbírky. Tisíc kusů, to už je velký úspěch. A poezie se ve Francii obecně vlastně moc nečte, stejně jako u nás. Situace ve Francii je ale na druhou stranu v lecčems jiná a hlavně v Paříži existují knihkupectví, která prodávají jenom poezii. A různých skupinek a malých nakladatelů je spousta.

Petr Zavadil: Autoři, které jsme přeložili pro knížku *Bytosti schopné zemřít*, ale mají své čtenáře, především jsou to současní mladí básníci. Je to úzký, ale na druhou stranu důležitý okruh lidí.

Zaujalo vás výrazně něco dalšího v současné francouzské poezii?

Erik Lukavský: Zaujalo. A některé autory bych rozhodně chtěl představit i českým čtenářům. Je to určitě Malcolm de Chazal (1902–1981), surrealista, jenž byl kdysi Andrém Bretonem spolu s Jeanem-Pierrem Dupreym a Joyce Mansourovou zahrnut v jedné větě, která je označila za největší naděje francouzské poezie. Další autor, kterého chci přeložit, je francouzsky píšící Egyptan Georges Henein (1914–1973), jehož souborné dílo vyšlo před dvěma lety [viz str. 77, pozn. red.]. Další básník, jehož texty chci určitě přeložit, pochází z Belgie a je blízký surrealismu, jmenuje se Jacques Izoard (1936–2008). To jsou vlastně všechno autoři ne už příliš současní, ale pozoruhodní a u nás neznámí a nepřeložení.

Z úplně současné francouzské poezie mě hodně zaujala literární skupina, jejímž vůdčím duchem je Ivar Ch'Vavar (*1951). Ten uspořádal antologii poezie z Pikardie, z kraje na severu Francie, která zahrnovala několik desítek originálních básníků. Ovšem posléze se zjistilo, že i když v antologii je uvedeno zhruba osmdesát autorů, texty šedesáti z nich napsal Ivar Ch'Vavar a zbytek jeho dva kamarádi. Což je opravdu pozoruhodná věc, protože každý z básníků, které Ch'Vavar „stvořil“, je úplně jiný a každý je něčím zajímavý.

Petr Zavadil: Autoři, kteří stojí za pozornost, jsou určitě také v okruhu zmíněného Guy Viarra. Především jeho přítel Cédric Demangeot (*1974), který se stará o jeho pozůstalost a sám je také výborný básník.

Pak je tu řada dluhů českého překladu vůči francouzské poezii. Do češtiny je přeložen Yves Bonnefoy (*1923), díky Jiřímu Pelánovi, ale už ne další autoři zhruba jeho věku, kteří jsou na stejně vysoké literární úrovni. Podle mne určitě básníci Jacques Dupin (*1927) a André Frénaud (1907–1993). A prozaik Louis-René des Forêts (1918–2000). Ti všichni jsou u nás naprosto neznámí, nezaslouženě.

Básnířkou, která také patřila k surrealismu, je Joyce Mansourová (1928–1986), na jejímž knižně vydaném výběru máš, Eriku, zdaleka největší podíl, menší část překladů v knížce je ještě od Jana Gabriela a Pavla Řezníčka. Joyce Mansourová je pro současné české surrealisty, dá se říci, legendou. Mohl bys říct něco víc o této knížce?

Erik Lukavský: Když jsem s překlady z francouzštiny úplně začínal, tak se mi hodně líbili maghribští autoři, tedy autoři píšící francouzsky a pocházející převážně z Alžíru, Tunisu, Maroka a většinou arabského původu. Začal jsem se o ně víc zajímat a narazil jsem právě na Joyce Mansourovou, moje první překlady její poezie vyšly v časopise *Souvislosti*. A tenkrát jsem si řekl, že bych mohl přeložit celé její dílo, pro sebe, do šuplíku. Vůbec jsem nepočítal s knižním vydáním, ale sehnal jsem si její sebrané dílo a začal jsem překládat. Nakonec zůstalo jen u překladu její sbírky *Výkřiky* a možnost knižního vydání se objevila až o řadu let později. A tak jsem v překládání její poezie pokračoval až po dlouhé pauze. A přizval jsem i Jana Gabriela a Pavla Řezníčka, kteří Mansourovou také překládali. Když knížka vyšla, vznikla kolem ní dost nepříjemná situace.

I já jsem tě tenkrát za ten překlad slovně napadnul, s tím, že jsem si myslel, že Pavel Řezníček má v šuplíku přeložené celé Mansourové dílo. A lépe. A neměl jsem pravdu. Tak já bych nechal různé historky kolem ohlasu toho překladu v Čechách stranou, i když by možná čtenáře tohoto rozhovoru zajímaly. Ale to by bylo na samostatný text, těžko říci, zda smysluplný, ve kterém by se vyslovovali Jan Gabriel, Pavel Řezníček a ty a třeba ještě další jen o této knížce.

Pojďme jinam. Nakladatelství Fra nedávno překládala paní Anna Kareninová srovnala s průkopnickými počiny nakladatelství New Directions založeného žákem Ezry Pounda. To je jistě smělé srovnání, nicméně Fra je opravdu nakladatelství výjimečné v soustavném zájmu o překládání poezie autorů u nás dosud neznámých. O překladech ze španělštiny už jsme mluvili s Petrem Zavadilem v Proglasu číslo pět z minulého roku, tedy v časopise, na jehož dlouholetou tradici Kontexty navazují. Co další jazykové oblasti a poezie a Fra?

Erik Lukavský: Nejvíce překladů poezie ve Fra vychází právě z francouzštiny a španělštiny, protože je vybíráme s Petrem my dva a také jsme autory většiny z nich.

Ale Fra vydává překlady i z řady jiných jazyků, kromě poezie u nás vychází i próza a teoretické tex-

ty a vůbec profil nakladatelství je dost široký. Z toho, co chystáme z překladů poezie v nejbližší době, bych chtěl upozornit na švýcarského básníka Franze Wurma (*1926), který vyjde v překladu Věry Koubové dvojjazyčně německo-česky. A Petr Zavadil přeložil španělského básníka Antonia Gamonedu (*1931), který by měl vyjít také v letošním roce.

A chtěl bych připomenout, že na překladech z ruštiny a vůbec na ediční řadě poezie s námi spolupracuje básník Petr Borkovec, který zná hodně právě z ruské literatury, ale i z dalších oblastí. U nás vyšel jeho výbor z poezie Jurije Odarčenka (1903–1960) a měl by vyjít jím přeložený básník Georgij Ivanov (1894–1958).

Z anglicky psané poezie chystáme překlady z W. H. Audena (1907–1973) a chceme také vydat verše řeckého básníka Giorgiose Seferise (1900–1971).

Já ale nechci vyjmenovávat celý náš ediční plán ani všechny naše vydané tituly.

Vrátil bych se, na konci našeho rozhovoru, k jeho začátku, kdy jsme mluvili o knížce Bytosti schopné zemřít. Mají podle vás něco společného vámi vybraní autoři a „čeští prokletí básníci“, dejme tomu Karel Hynek, Zbyněk Havlíček, Karel Šebek, jaksi neprávem téměř zapomenutý Milan Koch, nebo z žijících Hana Fousková?

Petr Zavadil: Každý ten autor je jiný, třeba Karel Hynek, Zbyněk Havlíček, to byli spíš ortodoxní surrealisti, zatímco autoři z „Bytosti“ se všichni z rámce surrealismu vymykají a jejich životní osudy byly odlišné. Já myslím, že ty souvislosti jsou spíš velmi obecné. Jde vlastně o hledání něčeho nevysvětlitelného, to určitě mají společné všichni tito autoři.

Troufáte si odhadnout, kam se ubírá evropská či dejme tomu globalizovaná poezie na počátku dvacátého prvního století? Já osobně se domnívám, že dvěma základními směry, jedním z nich je právě zájem o autory „na okraji“ a druhým poezie mezinárodních literárních festivalů, stipendijních pobytů a univerzitního akademismu. Ani jeden z těchto navzájem se doplňujících protikladů nepovažuji za vzbuzující přílišné naděje. A současnost, pokud jde o její vztah k poezii, považuji za podobně ne-

šťastné období, jakým byla třeba padesátá léta minulého století. Jak to vidíte vy?

Erik Lukavský: Já myslím, že ten protiklad, který uvádíš, není v současnosti zas takový. Jsou autoři na okraji, ale na druhou stranu jim vyjde knížka v malém nakladatelství, jak jsme o tom mluvili na příkladu Guy Viarra. A pak jsou ti, co občas nějaké stipendium získají, ale jinak jsou mimo svět festivalů, a pak ti, kteří někam jezdí častěji, ale zase ne pořád, a pak europoetové, o kterých mluvíš, kteří festivaly vymetají. Ale vidím to jako široké spektrum, kde je řada různých možností, ne jako vyhraněné protiklady.

Je pravda, že poezie se nečte. A že se čte čím dál tím méně, což jako nakladatel, který vydává poezii, vidím v konkrétních číslech, hlavně v posledních dvou letech je pokles zájmu velký. Což je ale i všude jinde v Evropě. Poezie se píše, ale nečte se.

Petr Zavadil: Já jsem se ale v poslední době zajímal o mladou poezii v Jižní Americe a tam existuje silná nastupující generace básníků a funguje tam dokonce něco jako „jihoamerická básnická internacionála“, která přeci jen zájem čtenářů vzbuzuje a má ho. Takže bych to neviděl tak černě.

Erik Lukavský: Také je tu možnost, že se básníci rozdělí na básníky a „básníky“ v uvozovkách, kteří jezdí po festivalech, protože lidi tohle prostě mají rádi. Mě překvapilo a překvapuje, jak moc lidi chtějí básníka vidět a slyšet. Ten zájem prostě je, lidi přijdou, i když si pak knížku básníka, kterého viděli a slyšeli, nekoupí ani nepřečtou.

Ke čtení poezie, která tedy opravdu je poezií, ale naopak patří klid, ticho, soustředění. A skutečná poezie byla vždycky záležitostí elit. A zřejmě se v Evropě stane v budoucnosti elitářskou záležitostí par excellence. Bude ji číst pár lidí. Ale rozhodně nezanikne.

Takže naděje do budoucna tu je?

Petr Zavadil: Je!

Erik Lukavský: A musí být!

Rozhovor vedl Petr Motýl.

Nadbytečné nebytí

STANISLAS RODANSKI (1927–1981)

Nabýt život. Ale novorozený, nebýt.

Nebýt nic. Ale mrtvě narozený, nabýt nic.

Rodí se zbytečně. Nicota pouhého nabytí života, králův syn, jehož otec nebyl princ, jediný syn, jehož otec nebyl na světě. Nebyl ani on sám.

První příchozí je poslední narozený; prvorozený, kdo vrátí se poslední.

Jsem poslední z mrtvých a všude sám, když jsem.

Donekonečna. Astu.

Šel jsem, místo abych byl.

Jsem jako zvířata, o nichž Hegel řekl, že z přemíry zoufalství nic nepředpokládají a vrhají se na vytoužený objekt, aby ho sežrala. Okamžitě.

Pomalů tě následuji. O nic víc vlk než blázen. Ani míň bláznivý, ani víc moudrý.

Zároveň je nicota. Nabytý z bytí, jež víc je. Astu.

On je to jiné já. On je to jiné. On je to. On je. On

Můj cíl je můj záměr.

Můj cíl je být zaměřen.

Krvavá hvězda v moři

Mořská hvězda v krvi

Astu. Hvězdné moře a krev. Neon.

Beru celé to lépe než ty dvě budeš mít

Beru od nich. To. Od sebe ty.

Dvě ty já. Mé je tvé. To co ty máš.

Astu quo

Status quo

Mé To jsou dvě jejich co bereš od nich. To

Tvoje To jsou dvě mé a jeho To

Buď je všechno nebo nic To

Jeho holé To

Es ist ein

Sein ist die beide; meinen und deinen-Sein-en

Nein ist nicht ein ist Neon

Nein ist sein nicht. Aber Nietzsche Ich

Ničevo. Far niente. Neon. Astu

Myslím tedy jsem myšlení

následuje mě tedy mám rád jiného než sebe

sám jako můj stín mě zabíjí je

A

Sám

To

Uctívám

Ty nejlepší nemusím a nejhorší následuji

Horším se tím. A ti nejlepší to nemusí.

Tím jsem. Tím se rodím.

Nabýt život nebo nebýt.

Být jen nicota či nabytý jen

Být zhora nenabytý či zhora nebýt

Holý bod: hvězda Vega

z oblak

sholí žádné to

To holé rodí

roj

Negon
Být jen nicota či nabytý jen
Být zhola nenabytý či zhola nebyt
holý. Ať víc či míň nic než to
co na tom že holý nese
to či ono nese smůlu

Smůla vždy sobě rovná, co jí na tom záleží

Z ničeho že nějaká věc
se zrodí že něco je nic
že holá nabytá bytost byla to.
Bída je vždycky stejná
Nicotná bída. Panská bída.

Bído prašť jako uhod', ty jsi má Paní, zbytněl jsem
v tvé pánvi,
jsem tvé nic.
Už není moje víc než tvoje ani ne víc než jeho
už je jen Nic
už jen nic Není

Nic je jen krok, ale je ho tolik a víc, že ten krok ještě
zbývá
Je všechno nebo nic je jen bod
Je jen nepříjemnost nabytá jen do nicoty

nicota je zrozená z narozeného ničeho

nic je věc jako nicota nic není

Nicméně – bytí jež víc je –
bytí jímž jsem tečka odstavec.
Následkem toho je víc.

To je jiný žádný
To je žádný jiný.

Ta je zhola holá. Ta i ona
žádná a každá jiná holá.
To je má bída má věc mé nic
To je má Paní Bída
To je má bída že nic je není

na čáře životnosti
ostrážité čáře doživotní čáře

Sen buzený Sen vzbuzený

Nabyt nic než nicota není.

Nebýt než vůbec nic. Zbytnět jen z ničeho.
Narodit se narozený. Být jen v kundě ničeho. Všechno
popřít a poznat se tady a žádný v sobě poznat nic
z panské kundy. Bído. Ó bído má paní všechno jsem
popřel vsadil jsem všechno na tvá bedra vzepjatá od
komolého bodu až do snění mimo minulé kóma. Nit
slídí. Snít o slídě... N S A to Ty O

Oko pozoruje ticho

Z franc. originálu *Écrits* (1999) přeložil Erik Lukavský.

Přestat dře

GUY VIARRE (1971–2001)

Co znamená být starý
a neuhnout své mrtvé kůže
co jiného se potká?

Stav bytí se rovná stavu tlamy.

Na téhle straně smrti. Na straně jež proráží.

Nepadáme kvůli padání
ale prázdno existuje vším
útěcha ničím.

Nic tě neshodí jiného
nic jiného tě nezvedne
protože jak obolus nemáme jméno
máme jméno kůže a tíha a smrt.

Involuce – nové rozvinutí.

Samota se pojí k ničemu. Podruhé jedno.

Nyní podpalubí
delší v motoru
černější v motoru
ať kdekoli čekáme
a nic neměníme.

Dělíme se
nejsme stvoření pro to
nejsme stvoření pro nic jiného.

Nejsme stvoření pro bytí.

Zdálky se trpíme
zblízka vůbec
pocitem blízkosti umíráme
a tak se štěpíme

pořád se štěpíme.

Nedá se zemřít jindy než ve dne. Umírání je denní.

Smrt nemá žádné zobrazení. Umírání má všechna,
ty, já, všechno vždy.

Hněteme v ruce abychom zemřeli
nemožnost psát
či zpívat předtím.

Tvář je jasná
cituje smrt.

Kdo mluví? Jaký návrat
návratu
jenž má venku kopí.

Ozvěna smrti
tváří k zemi
ve slepém pokoji
dráždivá krupice
muset ji počítat
a počítat vodu
ve stoupající studni.

Netuším to, ale netuším to nekonečně.
A nekonečně, to je čelist.

Hlídám se špehuji se
jako postižený
své postižení.

Ano, postižený zpožděním, dětstvím
velkolepým dětstvím.

Ztrať otce.
Dřív jsi mrtvý.

Tam tudy prochází jedení.
Žádné jedení dřív.

Velmi zdrav kdo může hlídat smrt.
Velmi zdrav – velmi sám.

Ano mrtvý je matka.
Vždycky ztrácíme matku.
Co zůstane živé zůstane tele.

Zrod netopoří. Nejdřív se musí
projít smrtí. Stál nám, nastalo
ztenčení – a viditelný
tvar mrtvosti.

Nemilujeme se
jsi pozorná
jsi obezřelá
uklízíš si život
v těle
svůj život
do moc vysokých komínků.

Ani málo ani nic
co s tím svedeme
příliš se to podobá
tomu jak to je.

Přikryti jsme vagínou
celý den.
Vůbec ne Bohem.

Z definice je to nemožné
a bez definice tomu není
jinak. Poznání tělesna
jakoby pod skálou.

Pohlaví visí dolů smrtí
visí nahoru smrtí.

Z franc. originálu *Finir erre* (1999) přeložil Petr Zavadil.

Logika je ještě na druhé straně obzoru

GEORGES HENEIN (1914–1973)

Metro

obvod pachů
obíhá
díky kyselému závanu
trávení a podpaží

a pak pach
procházející nohama
jež přichází z dalekých krajů
zdvihá se až ke
klenbám jako břišní stěny

to je čas pachu
pachu druhých
který přenáší hluk
pod klenbami
hluk cest
po nichž projíždí lidé

koleje přináší pach a hluk
poslouchejte přicházet koleje
paralelní bílé chlupy
sešité v noci

dav vestoje
tleská
kolejnice a noc
a velké rychlé hračky
jež tunel vyvrhuje

velké rychlé hračky
plné lidí na nichž nezáleží

a všechny tyhle věci se nikdy nezastaví
ani kolejnice ani pach ani hluk
– ani hračky ani lidé

ze strachu se zastavit
ze strachu z odpočinku
ze strachu chybět
pach a hluk a barevné plakáty
hlásající že je potřeba koupit nábytek u Duschnoka

a vlhák podpaží a žluklé žaludky
fungují na dlouho
v úzkých chodbách kam lidé sestupují
sestupují
sestupují.

Výzva odpadu

Poplach
Společenská kurva je tu
Její maso za zlato
Její pleť za víno
Její syfilis za nic
Společenská kurva je tu

Uniformní zhýralci zbavují se nocí
otevívají se jako hlízy
v nichž stoupá hladina hnisu
hladina hnisu stoupá
hladina hnisu

a celé národy
svrchované národy
živí se touto šťávou
a ti kteří už nemohou

a ti kteří už nevědí
a ti kteří už nevěří

kořist kořistí
všichni bozi najednou
satani najednou
géniové najednou
všichni chudí a bohatí a lidé najednou

k jediné službě společenské kurvě

její fekální obzor
osvětluje básníka
přítele posláním
ctěné syfilidy

A k tomuto obzoru
Plouží se ponížené
Pomalé oběti
S bezútěšnými vředy

V tomto sinalém obraze
Vzývají ve své latině
Velcí neblazí kněží
Špinavé ctnosti

Společenská kurva je tu korunována
Uprostřed trhu s mršinami
Mezi jedním papežem jenž jí žehná
A druhým který ji líže
Společenská kurva je tu

Tyhle uctívané a smrtelné jedy
Tyhle utržené a pověšené údy
Tyhle zelené, černé, fialové nádory
Které zdobí zadnice naší humanity

Tyhle mlhy pro luxusní požitkáře
A smilstva velmi starých senátorů
Tahle těla horečnatá a zhanobená
Vloupáním souhlasícím s touhou

A jestli není dost zničených plodů
A jestli není dost vzkvétajících tasemnic

A taky vnitřností slušných lidí
Je to vinou komunistů –, řekl to generál!

Vinou komunistů
Když hladina hnisu
Nestoupne dost rychle
Když anonymní havěť a nesmírná hniloba
Nedostatečně
Strávily hmotu a potlačily ducha
Vinou komunistů
A už o tom nemluvm... řekl to generál!

Ať žije plamen který tohle všechno spálí!
Ať žije bomba která tohle všechno ztrestá!
Sodomu a Gomoru a všechno co budeš chtít
Ať žije blesk
Který utne ten bordel
V němž jsme uzavření
My živoucí mrtvoly! My vědoucí mrtvoly! My stojící
mrtvoly!

Pohlednice

Vypnutá
ňadra chycená do pasti
její dlaně s chutí alkoholu
roztažené nad zátokami
hnědé bolesti
jako vnitřek opuštěných kůží
její dlaně s nesmrtelným pohledem
z jednotvárného skla
dlaně jež přijímají bloudivé rozkoše
plodné dlaně jež zadržují pohlazení
tělo se jí teď třísť
zkroucená obruč
žilkované břicho vystupuje
vydané ničivému drápu
a pupek jí kvete
jako zajaté slunce
konečně navracené noční hořkosti
a tělo se vytrhává
s němými alabastry
až do rozkvětu těl

Bohyně jež se vlní jako vlasy
vláčené jedním větrem
tvoje doba páření kotlů
hýbe půdou hluboko v zemi
a rozdírá s chroptěním dlouhé zřícené pláne
řeky se zcela svobodně protínají
a dospělé listy
utírají tvůj vlhký ret
tvou zraněnou kůru barevné Madony
jejíž touha bije o nepřátelské zdi
puká v záři
která spaluje opery
Ty neporovnatelná
Ty jež krvácíš
slastná samice
kterou zavlažuje zkalený pot
zatímco liány přetrhávají tvé tryskající žlázy
Ty která vyzýváš sevření
soupeřících sloupů
utrpení jež tě zbije je tvůj kříž slasti
vidím na zemi popel stejný jako
konečky prstů co visí
bez ohledu na kalábrijský pach smrti

Probuzení

Zhýralý a slabý úsvit
postupuje
vleče na řetězu
řeky
a vlaky noci
bez tunelu
a obrazy dlouhých prázdných stromů
hlídačů krajin
věci se stávají
sebou samými
zdi s tmavými stranami
zdmi hřbitovů
na včerejšek
procesí továren
které se hádají o nebe
velkými pohyby kmenů
smutných

Slzy ronící pukliny ulic
vysušené řasami křížovatek
bledá vlajka dne
hanobí slabou chvíli
předměstí
plná dvorů
s napůl poztráceným prádlem

lidem je zima na nervy
ve společných postelích
pomalu pokládají
vydlážděnou pěst
na břicho žen
unavené břicho
se vzdouvá
jako ropucha se vzdouvá
z bahna
schlípá a známá manželka
přesouvá
pod rukou rána
hluk umývaného nádobí
schází patra
chodby s odpočívadly zrádců
naslouchají bledým gestům lidí
zubní pasta kloktadlo a bidet
fráze o ideálu
dva nad kávou se smetanou
co se týče ceny života...

plná tramvaj
na kraji široké silnice
hodiny podobné živým kamenům
počítají minuty
které zbývají
na způsob ticha
chlebíčky jsou na stole
já, ty, my, oni
znova
kořist ve výloze století
výstava dokonalých božích děl.

Nejtemnější znak

I.

poslouchejte
země je nemocný orgán

výkřik odnepaměti
stojící
v domě z popelu

chvilu utéct na místě
a dokončit co není
– je třeba rozřezat okno
a připojit se k vlkům

mezi skandálem sdíleného života
a rebelským křišťálem
umytým jedinou slzou

mezi úlomky které před sebou strkáme
aby nás předešla naše minulost

mezi věrnými bytostmi
které jsou věrnou reprodukcí
zapomenutých bytostí

také s tou vráskou pravdivého rána
– prchavá výčitka štěstí –
a zemí jež se chvěje v našich rukou

se svobodou se měnit
a skokem do lehké pěny
a jménem třikrát požehnaným
od ničitele věcí

s nejtemnějším znakem
a slávou nevysvětleného gesta
natáhnu se jednou
na pláni kde nic nezačíná
jako přiznání ve zbroji
jako svědomí války

II.

uvnitř rozšířené zřítelnice
září lucerna chudých

– příště, řekne pacient,
budeme vědět, kam udeřit
a jen interval,
jenž dělí dar od hrůzy
a jako zub
rozbíjí slovo
příště
bude kámen těžší
na poddajnějším těle
a kosá dýka
falešných probuzení
se smeká z jednoho bodu na druhý
v pokoji života
a nepotká se s lidským odporem

III.

na kopci prvního pohledu
odpočívá cestovatel
poblíž ramene z mramoru

venkovská holka se přiblíží
a trvá jí roky
rozbalit ruku neznámého
neboť si myslí že v ní našla
otevřený znak dobrodružství

zem ustoupila
kopec se ztratil
a pár posledního pohledu
už netvoří jen skoroostrov
zavěšený na úzkosti tisu.

(Bez názvu)

Růže mezi řadry
rukavice v prachu
žena odpovídající postupně několika jménům
z nichž žádné není to její

není jich potřeba víc aby odskočily
pečetě duše
a aby každý vytřepal svůj kabát trpělivosti
není jich potřeba víc
aby cestovatel procitl
a jeho první pohnutí v cizí zemi
bylo podobné klasu z něhož se zrodí
chléb pekelný

Lekce věci

nahatá holka
nahatější než bystřina

– je těžké jít drze dál

náčrt k němuž se schylují
klarinet do něhož se zamilují fontány
jakmile se opraví

dělá bílou dlaždici
ruka s ptačím kroužkem
den přibývá jako dva
a fontány odchází v řápkách
žebrat o koupající se ženu
po trpkých cestách
někdy trpkých na dotek
někdy po trasách jak v Aeneidě
jež se rozbíhají aby vyslyšely
sluneční prach
kde každý ohrožuje svých deset prstů

– zastávka –
déšť se už nedotýká země oznamuje hlídač

náčrt kočáru nebo spící ženy
jejíž hrdlo se bezdůvodně zvedá
na bod dne
to co je mi nejdražší
to co nejsem připraven nikomu podstoupit
doporučuji prudkému vzdušnému proudu
mého pádu.

Poéma pro velké město

prosít soužení jedněch a tajemství narození druhých

procházet se pod kaštiny když se Revoluce plní

hodit na ramena žen plášť mžení abychom je ochránili
před pěkným počasím

zahájit sezónu zavřených očí tím že položíme na tvář
kterou milujeme
jednoduchý závojíček hladovění

jít zpředu, jít zpředu reklamní plakáty se o vás
postarají
dětství umění je pár kroků

a nároky lásky nemilosrdně zničí městský povyk
autobusů.

Diferenciální počet

den k odečtení
výkřik k popsání
někdo vypráví o svém životě s desetinnými čárkami
v hlase
jeho posluchači se odvrátí a obcházejí věci,
jeden po druhém, vyhýbají se nábytku který bledne
jako dívky,
jeden po druhém, umlčují jména věcí které praskají
věcí samoty

v suchém divadle se hraje hra jejíž rozuzlení nikdo
nepřijímá
sníh je jako dopis který jsme zapomněli otevřít
ve středu zeměkoule je zduření slavnější než plyn
běžec probíhá s číslem na prsou
a všechno se přeruší tedy tepání železa
na konci jedné generace se návštěvy obnovují
pošta námořníků ztracených na moři se omlouvá
že nemůže odpovědět
na úsměvy které zůstaly na pobřeží
a dny rychle schází

ve špatně rozřezaných stromech
v nepřátelských lískách
ve velkém pondělí smrti.

Žena – zeleň

od určitého stupně ne-hoření
světa
šílená tráva šíří se nad vámi a nade mnou
nad zelení této ženy sotva objevené
z této ženy bláznivá tráva která odmítá hořet
odmítá léčit
z této ženy se simultánními nákazami
z touhy a z odloučení
ale symbol tvrdší ještě méně
než výbuch
každá stavba příslibená nehybnosti
rozbíjí se na mnoho trojteček
a pod velkým zmatkem z trosek
matně sténají klidné chvíle
života

Nic se netvoří

změt žen
s gesty zatíženými krví

vlna žen

pohupování žen
s prsy houpačky

odevzdání žen

prochází pamětí při odlivu
tam kde ticho hází svou síť
zbytečného rybáře

u jejich nohou dopisy
vzteky roztržené kapesníky
bledost úspěšných sebevrahů
nádražní hodiny zastavené na hodině setkání

doličné předměty jejichž stužky se rozvážou při
zavolání vlasů
srdce která zůstala stlačená protože dýchání jako
takové neznamena konec
je tam všechno co jsme opravdu považovali za ztracené

jsou to mušle které brzy naplní dětskou dlaň
jsou to možnosti postavit jednou zámek na neblahých
březích
jsou to odrazy žen jež se ženou přerušit svůj život
odrazu
jako kdyby se z bláznivé vědy dozvěděly že neexistují
jiné.

Zpráva o krizi sňatečnosti

klidný nábytek života
svoboda zhanobená kopanci kopyt
žena
jejíž ruka těžkne
pod vahou našich rtů
šarlatové vdovy jako staveniště postižené generální
stávkou
nakažlivé vdovy které pozvedáte své sklenky
na budoucnost myšlenky
ohňostroj vašich sukní
upoutá vždy znenadání naše oči

tady končí deset příkázání bídy
na nejnečistějším dvoře města
při prvním zajíkání vzplanutí
vynořuje se zesponu zem
ledové fontány deduktivní inteligence
tady končí moc vědy
zmatené tragickým projevem
smyslových vláken

běda netrpělivým
logika je ještě na druhé straně obzoru.

Z franc. originálů *Le Rappel à l'ordure* (1935), *Un effort* (1935), *Carrefours* (1936) a *Le Pont de l'épée* (1981) přeložil Erik Lukavský.

Kabaret jako „silové pole“ předrevoluční ruské kultury

IVANA RYČLOVÁ

Řekne-li se kabaret, učiní většina intelektuálně založených konzumentů divadelní kultury odmítavé gesto. Řekne-li, že s tímto druhem divadelního umění, nazývaného v němčině opovržlivě „*kleine Kunst*“ (malé umění), jsou spjati takoví velikáni ruského a světového divadla jako Konstantin Stanislavskij a Vsevolod Mejerchold či básníci stříbrného věku ruské kultury Anna Achmatovová, Osip Mandelštam, Lev Gumiljov, reformátor verše Vladimir Majakovskij či hudební skladatel Sergej Prokofjev, bude to znít jako odpověď drzého studenta, který se nepřipravil. A přesto je tomu tak. Jak k tomu došlo? Na tuto a některé další otázky spojené se specifickým postavením kabaretního umění v předrevolučním Rusku se pokusí odpovědět následující text.

Třicetileté zpoždění za Evropou

Kabaret jako žánr zábavného umění vznikl v 80. letech 19. století v Paříži (první byl *Chat Noir*, Černý kocour, v roce 1881 na Montmartru) a odsud se rozšířil po celé Evropě. Na rozdíl od Evropy měl kabaret v Rusku velmi specifické postavení. I když byly ruské kabarety inspirovány kabarety evropskými,¹ jejich obsah byl intelektuální! Za zdroje ruského kabaretu lze považovat literární, divadelní a hudební parodie, které



Hlediště kabaretu *Netopýr*, kresba F. Meňšova.

tvořily zvláštní, samostatnou oblast ruského uměleckého života. Velká ruská kultura totiž vždycky měla – a to je jeden ze znaků její velikosti – svůj parodický stín, veselého dvojníka. Čím mohutnější byl hlas ruského umění, tím hlasitěji zněl smích tohoto dvojníka, který svojí existencí garantoval zdravý rozvoj kultury jako systému, jenž měl schopnost sám se regulovat. Přesto bylo více než tři desítky let netečné ke scénickému umění (kabaret), které si podmanilo Evropu, a objevilo jej až poté, kdy k tomu vznikl komplex příhodných sociálních podmínek. První podmínkou byla nálada ve společnosti, druhou kulturní kontext, jenž vešel do ruské historie pod takovými protikladnými názvy jako „stříbrný věk“ a „prokleté desetiletí“, zaujímající časovou periodu mezi dvěma ruskými revolucemi 1905–1907 a 1917. Ruský kabaret byl zrozen svojí dobou a jako žánr spontánní, nespoutaný konvencemi dokázal obnažit mnohé z jejich kolizí. Proměnil se v jakési „silové pole současné ruské kultury“.

Charakteristickým rysem prvních ruských kabaretů byla *neverejnost*. Právo vstupu bylo omezeno na vybranou intelektuální a uměleckou společnost. V daném kontextu lze proto stěžít o zakladatelích ruského kabaretu hovořit jako o „kabaretiérech“: mám na mysli herce solidního Moskevského uměleckého divadla (*Moskovskij chudožestvennyj teatr*, dále v textu je budu označovat užívanou zkratkou MCHT) a jejich

váženého režiséra Konstantina Stanislavského, režiséra imperátorských divadel Vsevoloda Mejercholda,² uznávaného a zároveň obávaného divadelního kritika Alexandra Kugela... Tito a mnozí další, reprezentující to nejlepší z ruské, respektive ze světové divadelní kultury 20. století, stáli v Rusku u zrodu dosud neznámého druhu zábavy – u zrodu kabaretu.

Kabaret v ruském kulturním světě

Kabaret hrál různou roli v závislosti na odlišnosti společenských a uměleckých skupin. Pro některé byl jen způsobem trávení volného času, jiní jej chápali jako estetickou filozofii, další jako svébytný umělecký prostor. V neposlední řadě sloužil jako laboratoř nejnovějších divadelních forem. Na jeho půdě například mladý režisér Mejerchold hledal to, co na jevištích významných petrohradských scén nebylo zatím dost dobře možné – základy nové herecké techniky, později proslulé jako biomechanika.³

I když ruských kabaretních divadel byly v předrevolučním desetiletí díky kabaretní „epidemii“, která doslova zachvátila celé Rusko, stovky, ta nejslavnější, soustředěná v Moskvě a v Petrohradě, lze spočítat na prstech jedné ruky: *Netopýr* (Letučaja myš), *Křivé zrcadlo* (Krivoje zerkalo), *Toulavý pes* (Broďačaja sobaka), *Přístřešek komediantů* (Prival komediantov), *Mořská zátoka* (Lukomorje). Názvy leccos napovídaly o postojích, jež jejich iniciátoři zaujíмали ke světu.



Plakát *Křivého zrcadla*.



Pozvánka do *Přístřešku komediantů*.

Mezi těmito scénami si pak zvláštní pozornost zasluhují dvě – *Netopýr* a *Toulavý pes*. Důvod? Nikoli ten, že poněkud odpudivý savec uzpůsobený k letu a toulavý pes jsou si škálou emocí, jež v nás jejich představa vyvolává, poměrně blízcí. Obě kabaretní divadélka byla něčím výjimečná. *Netopýr* tím, že vznikl z iniciativy hereckého souboru legendárního MCHT, *Toulavý pes* zaujímá mimořádné historické postavení zase proto, že jako jediný mezi ruskými kabarety zůstal po celou dobu své činnosti nekomerčním uměleckým klubem. Vezmeme-li v úvahu důležitost pozice, kterou MCHT zaujímal, budeme-li respektovat jeho tehdejší prvenství v ruském divadelním světě, musíme bezesporu začít objevování světa ruských kabaretních divadel uměleckým klubem jeho herců – *Netopýrem*.

Netopýr místo racka

„Umělecké divadlo (míněno MCHT) je seriózní divadlo, jež s hrdinským úsilím, v kлокotu tvůrčích sil řeší nejobtížnější scénické problémy,“⁴ napsal o první ruské scéně na počátku století uznávaný divadelní kritik Nikolaj Efros. Připomeňme, že většinu onoho hrdinského úsilí a tvůrčích sil věnoval mchatovský kolektiv studiu a prezentaci dramatiky Antona Pavloviče Čechova, jehož úloha jako autora a rádce souboru se ocitla mimo veškeré zvyklosti. A byly to především inscenace čechovovského repertoáru, které soubor proslavily v Rusku i po celé Evropě a v Americe. Racek nad scénou, připomínající stejnojmennou Čechovovu hru, se stal symbolem MCHT.

Když v roce 1908 založili herci MCHT parodického dvojníka své domovské scény, pojmenovali ho *Netopýr* a jeho rozpjatou siluetu zavěsili nad hlavami diváků. Do programového prohlášení vzniklého kabaretního divadélka pak napsali: „*Netopýr* musí být místem neustálého odpočinku lidí spjatých s divadlem, musí být královstvím bezstarostných, ale krásných šprýmů a vzdálen od nepovolaného obecnstva...“⁵ Neveřejnost *Netopýra* byla jedním z hlavních bodů jeho programu. To, co se zde – v uzavřeném klubu herců MCHT – odehrávalo, vzbuzovalo velkou zvědavost a bylo pro veřejnost zahaleno rouškou tajemství. Hodně se o *Netopýrovi* „šeptalo“, říka-

lo se, že tam ti, jejichž jména jsou v divadelním světě vyslovována s úctou, páchají nepřístojností. Stanislavskij s Moskvinem (byl považován za jednoho z nejtalentovanějších herců MCHT) prý tančí kankán, slovnatá Olga Kniper-Čechovová tam zpívá lehkomyslnou šansonierku a Němirovič-Dančenko (který nikdy předtím nadržel dirigentskou taktovku v ruce) řídí malý orchestr, za jehož doprovodu tančí polku či ohnivou mazurku půvabná Alice Coonenová s hercem Kačalovem...

Netopýr byl polemikou – skrytou i otevřenou – se životem, který se odehrával za zdmi kabaretu. To přidávalo atmosféře této malé divadelní scény na přitažlivosti. Místo byrokratické oficiálnosti zde vládla přirozenost, nenucené chování. V kabaretu se ztrácely hierarchické bariéry rozdělující veřejnost, lidé odkládali oficiální masky. Tváře v civilním životě vážné a důležité hekaly v záchvatech nezadržitelného smíchu. V mchatovském kabaretu se v každém herci znovu probouzel klaun, emoce vyhnané ze zdí MCHT, posvátně uctívaného vedením divadla i souborem natolik, že se spontánnost stala něčím nepatřičným. *Netopýr* se stal místem nespoutaným konvencemi, svobodným prostorem, kde mohla být prezentována vlastní invence, samostatné tvůrčí úsilí, umělecký potenciál, jenž nebyl využit v představeních.

Princip číslo jedna: parodie

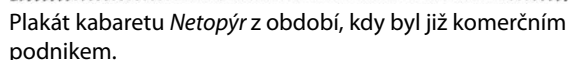
Kabaretní svět je, jak známo, světem zvláštním, světem, v němž vládne parodie. V *Netopýrovi* téměř všichni velikáni MCHT – od jeho zakladatelů Stanislavského a Němiroviče-Dančenka po posledního člena souboru – v sobě objevili dar scénické karikatury. Unikátnost této kabaretní scény spočívala v tom, že zesměšňovala divadlo, uvnitř něhož se zrodila. Hlavní postavou, vůdčí osobností, která organizovala představení, byl herec Nikita Balijev. „Umělecké večery“ v *Netopýrovi* byly vždy zahajovány parodiemi na představení MCHT.⁶ Parodie byly jakýmsi ventilem, jímž byl dáván průchod destruktivní energii nespokojeného souboru. Jak to tedy vypadalo v praxi? Parodické premiéry v *Netopýrovi* následovaly ihned za jejich mchatovskými předobrazy. Někdy se dokonce hrály



Obálka knihy N. Efroze *Divadlo N. F. Balijeva Netopýr*.

ještě tentýž den v noci po premiéře. Například roku 1909 noviny *Russkoje slovo* informovaly: „19. září bude zahájena divadelní sezona MCHT *Anathemou* Leonida Andrejeva, v *Netopýrovi* se téhož večera po hlavním představení hraje *Anathema naruby*.“⁷

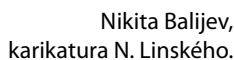
Grotesky, travestie a parodie v *Netopýrovi*, obracející naruby představení MCHT, byly jakousi prověrkou životaschopnosti váženého patrona (MCHT). Hrály se zpravidla po půlnoci a zesměšňovaly to, co bylo ve dne ověřeno úctou a slávou. Pro názornost přiblížme jednu z nejslavnějších *netopýřích* parodií, mchatovského *Hamleta* z roku 1911, pojatého na kamenné scéně jako impresionistická inscenace. Podíváme-li se na okolnosti⁸ vzniku takového pojetí *Hamleta*, pochopíme, proč se *netopýř* parodie stala proslulou. Stanislavskij si totiž nepřizval ke spolupráci na inscenaci nikoho menšího než Henriho Craiga (1872–1966), britského divadelního teoretika, scénografa, režiséra a herce, autora koncepce moderního divadla s dominantní úlohou režiséra, jenž „tvoří slovem, zvukem, světlem, prostorem a pohybem“.⁹ Složitá, stylizova-



Netopýr vznikl v období pro MCHT velmi složitým. Vůdčí osobnost divadla, režisér Stanislavskij, se snažil vyvést soubor za hranice již známých „čechovovských“ metod hraní a inscenačních řešení (realistické pojetí, propracovaná psychologie postav), snažil se rozšířit jejich okruh na divadelní tvary odpoutané od každodenního života. Proto se na scéně pouštěl do symbolistických a impresionistických experimentů.¹⁰ Mnozí z herců však byli konzervativní a tato hledání nepřijímali a nechápali. Naštěstí ani parodie hrané v *Netopýrovi* nemohly vysoký kredit MCHT nikterak ohrozit. Naopak: neustálá přítomnost polemizujícího dvojníka uvnitř dokazovala, že MCHT je živým divadlem, schopným neustálé obnovy, že jeho koryfeje jsou mladí, plní tvůrčích sil. Schopnost smát se sám sobě je přece projevem duševního i tvůrčího zdraví. *Netopýr* nestavěl mimo sféru zesměšňování ani sebe sama, čímž se odlišoval od ostatních kabaretních scén. Parodie v kabaretu MCHT měly ozdravný účinek: odhalovaly, a tím pádem otupovaly konflikty uvnitř divadla. Texty představení se nedochovaly. Parodické improvizace žily pouze v kabaretní atmosféře a umíraly společně s ní. Nikdy se neopakovaly, hrály se zásad-

Princip číslo dvě: tvář předurčená bavit

Duší *Netopyra* byl Nikita Balijev, rozený konferenciér a kabaretiér. Byl velkým obdivovatelem MCHT, přátelil se s jeho herci, až jej v roce 1907 členové souboru přijali mezi sebe. Balijevův herecký osud v MCHT však nebyl šťastný. Jeho talent se pro MCHT nehodil. Nehodil by se pravděpodobně pro žádné divadlo... Jeho tvář byla příliš kulatá, usměvavá, nebylo možné skrýt ji pod divadelní masku. Při pohledu na něj se diváci, byť by hrál sebevětšího tragéda, začínali mimovolně smát. „Můj obličej – to je moje tragédie,“ psal zoufalý Balijev Němiroviči-Dančenkovi,¹¹ když se snažil získat roli Purikese v *Anathemě*, tragédii chmurného expresionisty Leonida Andrejeva. „Začínám se vážně zamýšlet, za co mě Bůh tak potrestal. /.../ Roli Purikese zahraju /.../ a třeba se mi podaří ukázat Vám tragický humor v této roli. Uvěřte jednou v životě, drahý Vladimire Ivanoviči, jinak panebože – vždyť moje postavení je tragické. Buď mám jižanský akcent,¹² nebo zase příliš komickou tvář. Co mám dělat? Zastřelit se? Co si počít, když mám rád divadlo?“¹³ Roli Purikese, o kterou tolik usiloval, Balijev stejně



nedostal. Kdyby byli vedoucí MCHT Stanislavskij a Němirovič-Dančenko méně důslední a zásadoví, divadlo by získalo jednoho průměrného herce navíc a kabaret by navždy ztratil jednoho ze svých nejznamenitějších režisérů, zakladatele ruského konferování. Nešťastný Nikita Balijev se jako konferenciér stává jednou z nejpopulárnějších moskevských postav.

Balijev byl od přírody hercem-sólistou, mistrem improvizovaného představení. Podporoval a zároveň zlehka usměrňoval průběh obecného veselí, v němž se sám jakoby rozpouštěl. „Jeho nevyčerpatelný humor, vynalézavost, duchaplnost, /.../ odvaha často hraničící s drzostí, umění mít publikum ve svých rukou, umění balancovat na hranici arogantního a veselého, urážlivého a vtipného, umění včas se zastavit a dát žertu úplně jiný, dobrosrdečný směr – to všechno z něj dělalo zajímavou figuru žánru, který byl u nás nový,¹⁴ napsal o něm později Stanislavskij ve svých vzpomínkách.

Balijevův úspěch v roli konferenciéra rostl v závislosti na jeho divadelních neúspěších. Jeho pozice v MCHT se stále zhoršovala (v divadelní sezoně 1911/12 odehrál jen dvě malé epizodické role, přičemž jednu beze slov), naděje, že by se jeho postavení zlepšilo, neexistovala. „Umělecké divadlo (MCHT), kam mě zavál osud, není moje divadlo. Jsem hrubý, pro něj hloupý. A potom nezbyvá, byť by to bylo sebevíc těžké, byť by se měly zhroutit ideály, než rozhodnout se a odejít, dokud neřekli: jděte, my vás nepotřebujeme. A to se také může stát,¹⁵ psal Balijev v dopise Němiroviči-Dančenkovi.

Balijev měl už dávno své plány spjaté s *Netopýrem*. Zbývalo udělat poslední krok. Na jaře roku 1912 noviny oznámily, že Balijev opouští soubor MCHT a zakládá velký kabaret s právem vstupu pro širokou veřejnost. Tak se *Netopýr*, kabaret pro uzavřenou hereckou společnost, změnil v komerční podnik. Byl to přirozený, zákonitý vývoj, kterým dříve nebo později prošly, až na málo výjimky, všechny kabarety – ruské i evropské.

Cožpak nepřipomínáme toulavé psy?

Měníci se realita ruského života prvního desetiletí 20. století, hroutící se pevné základy carské moci, vyvolávaly prohlubující se pocity nejistoty, předtuchy

Spisovatel A. Tolstoj,
jeden ze zakladatelů
Toulavého psa,
karikatura
D. Melnikova.



nadcházejících změn, očekávaných s nadějemi i obavami zároveň. Revoluční dění 1905–1907 otráslо všemi. Rozpad vazeb vytvářejících dříve stabilní obraz světa naplnil společnost apokalyptickými vizemi. „...Věci umřely,“ psal teoretik literatury a umění Viktor Šklovskij,¹⁶ „ztratili jsme pocit světa, jsme podobni houslistovi, který přestal cítit smyčec a struny /.../ snadno se rozloučíme se životem, který necítíme...“¹⁷

Když jednoho z posledních prosincových dnů roku 1911 bloudila malá společnost herců, režisérů a spisovatelů po Petrohradě a hledala opuštěný sklep, v němž by bylo možné přivítat nový rok 1912, spisovatel Alexej Tolstoj nečekaně prohlásil: „Cožpak nepřipomínáme toulavé psy, kteří hledají, kde by se mohli schovat?“ „Našel jste název pro náš nápad,“ zvolal režisér Nikolaj Jevrejnov, „ať se ten sklep jmenuje *Toulavý pes*!“¹⁸ Tak vznikl proslulý *Toulavý pes*, kabaretní divadlo či – chcete-li – umělecký klub petrohradské bohémy.

Nutno podotknout, že až tak mimořádně originální název to nebyl. V té době byla stylizace bohémy (nejen ruské) do pozice psa bez přístřešku, bloudícího světem měnících se hodnot, velmi oblíbená. Jmenujme alespoň báseň Charlese Baudelaira *Slavní psi*, otištěnou v Rusku roku 1909. Obraz toulavého psa, přirovnávání básníka k toulavému psu se objevuje v poezii symbolistů Alexandra Bloka, Valerije Brjusova, Vladimira Sologuba, Igora Severjanina, ve verších a dopisech futuristického básníka Vladimira Majakovského a mnoha dalších, výčet by byl dlouhý. V Majakovského básni *Jak jsem se stal psem* (Vot kak ja sdělalsja sobakoj) je dokonce ukázán proces a ces-



Taneční suita Tamary
Karsavinové v *Toulavém*
psu, kresba S. Sudějkina.

ta této transformace. Psi bloudící nočním městem jako symbol nejisté doby se objevují i na plátnech některých malířů, například Martirose Sarjana.¹⁹ Vraťme se však zpátky k *Toulavému psu*. Hlavním bodem „stanov“, jejichž tvůrcem byl již zmíněný spisovatel Alexej Tolstoj, byla nezištnost. *Toulavý pes* se zformoval v noční umělecký klub, kde se scházeli jak umělci svými názory blízcí, tak představitelé literárních a divadelních skupin, uměleckých směrů a proudů stojících navzájem v opozici. K zastížení zde byli například futuristi Kamenskij, Kru-

čonych, Majakovskij, Chlebnikov, akmeisti Gumiljov, Mandelštam, Achmatovová, symbolisti Sologub, Balmont a další. Mezi návštěvníky však nebyli výjimkou ani vědci či solidní zástupci intelektuálních vrstev. Pravidelně sem chodíval i literární vědec a později významný lingvista, zabývající se otázkami obecné jazykovědy, Viktor Žirmunskij. V *Toulavém psu* bývalo plno, někdy až stovka diváků. Představení se hrála nejdříve dvakrát týdně (ve středu a v neděli), potom častěji. Populárními se staly také *kapustniki* (z ruského *kapusta*, zelí), masopustní týdny, kdy se podle starého ruského obyčeje v *Toulavém psu* pekly pirohy se zelím. Protože všechna divadla měla o masopustním týdnem zavřeno, ale tady se hrálo, zájem dostat se sem byl veliký.

Kabaret *Toulavý pes* byl pro ty, kteří se v něm scházeli, únikem od skutečnosti. Vytvářel se zde jakýsi autonomní sklepní svět, stojící v opozici proti světu reálnému, světu „nahore“, jehož hroutící se jistoty vyvolávaly u senzitivních umělců pocity apokalyptičnosti.

Řečeno s potřebnou dávkou nadsázky, byl to jakýsi stát ve státě se všemi státními symboly (hymnou, vlajkou, ústavou, státním znakem), vytvořenými s náleži-

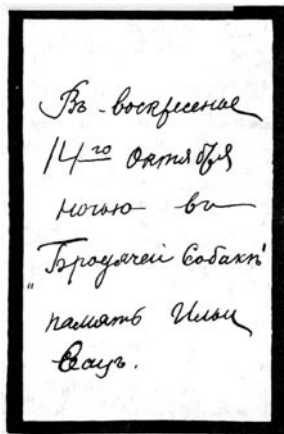
tou dávkou vtipu, jak se na symboly bohémského teritoria patří. Nejdůležitější byl znak: sedící pes s tlapou položenou na antické masce, jehož autorem byl významný ruský grafik, avantgardní scénograf a divadelní pedagog Mstislav Dobužinskij.²⁰ Tímto emblémem byly vyzdobeny i takzvané „psí papíry“ – různobarevné pozvánky, programy či kabaretní menu. Úsměvné byly i rituály, jež museli všichni návštěvníci kabaretu dodržovat. Tyto rituály byly vykonávány pomocí rituálních předmětů: destičky s kladívkem a prasečí knihy (svinnaja kniga), kterou z vepřové kůže nechal na zakázku vyrobit Alexej Tolstoj. Každý nově přichozí musel zabušit kladívkem na destičku u vchodu, a teprve když mu bylo zevnitř odpovězeno stejným zaklepáním obdobným kladívkem na obdobnou destičku, mohl vstoupit. Poté mu byla obřadně předložena prasečí kniha, jež hrála velmi důležitou, až posvátnou, roli – každý návštěvník se do ní musel podepsat. Postupně se z ní stala velmi zajímavá sklepní kronika, cenný historický dokument s vlastnoručními záznamy všech, kteří umělecký klub navštívili. Obsahovala verše Achmatovové, Mandelštama, Majakovského..., karikatury, notové záznamy, záleželo na druhu umění, jež návštěvník aktivně provozoval. Mezi žertovnými poznámkami a zábavnými obrázky se však objevovaly i důležité postřehy, míněné zcela vážně, například *Myslenky o divadle budoucnosti* (Mysli o teatre budoušcego), napsané rukou předčasně zesnulého režiséra-básníka Jevgenije Vachtangova.²¹

Stejně jako mchatovský *Netopýr* se i *Toulavý pes* probouzel k životu teprve s půlnocí a jeho dominantním rysem byla efemérita: nad ránem se barevné kulisy, tvůrčí energie, metaforicky řečeno, proměnily v prach. Místo divadelních parodií se zde však konaly různé literární hry a mystifikace, dramatická klání rytířů slov, kteří stejně jako středověcí těžkooděnci měřili své síly – tentokrát nikoli fyzické, ale tvůrčí – před napjatým publikem. Divácky nejdědnější souboje bývaly zcela logicky mezi těmi umělecky nejzdatnějšími. Tak proti sobě třeba stáli „jako soupeři na život a na smrt“ futuristi Vladimir Majakovskij s Velemirem Chlebnikovem, akmeisti²² Osip Mandelštam se Lvem Gumiljovem a další, jimž nechyběla odvaha a pohotovost. Bojovalo se třeba o to, kdo na místě

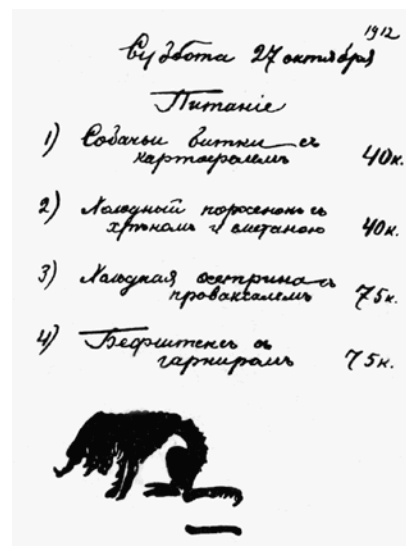
vytvoří v co nejkratší době verš definovaný určitými podmínkami. Svě místo měly také umělecké experimenty, například praktická ukázka, jak výtvarně zachytit rytmus futuristické poezie.

Během prvního roku existence *Toulavého psa* se z této alternativní scény stal prostor, kde se stíraly hranice mezi jednotlivými druhy umění, ale také mizely tradiční nepřekonatelné bariéry mezi tvorbou a teorií. V nočních hodinách se zde konaly improvizované přednášky, ale i naprosto seriózní vědecká vystoupení a filozofické disputace. Jejich nahodilý výčet – Symbolismus a akméismus, Vzpoura nebo revoluce, Divadelní diletantismus, O kinematografu²³ – výmluvně ilustruje, že se týkaly především palčivých otázek uměleckého i politického života zneklidněné ruské společnosti.

Atmosféru *Toulavého psa*, atmosféru nostalgického smutku „věcí, které zemřely“ a nejistotu očekávání „věcí nových“, předtuchu revoluce (Majakovskij byl přesvědčen, že přijde v roce 1916, Chlebnikov tipoval rok 1917, jiní básníci věřili, že to bude již v roce 1914...) dokreslovaly melodie klavíristy a skladatele Nikolaje Cybulského, jenž, oděn do omšelého fraku, dokázal nekonečné hodiny improvizovat. „Jeho skloněnou postavu bylo možné vidět za pianinem, na něž celé večery hrál fantastické bizarní valčíky, /.../ neobyčejné svojí krásou a kompozicí. Při těchto valčících nebylo možné kroužit v opojné lehkovážnosti. Byly plné tak naléhavého stesku, že se člověk neubráníl slzám, když se věčně opilý, obrylený, obrovský, špinavý a otrhaný Cybulskij probíral klávesami svýma stejně



Oznámení, že v *Toulavém psu* se koná vzpomínkový večer věnovaný I. A. Sacovi.



Menu *Toulavého psa*, 1912.

špinavýma rukama. Ale /.../ nic se nesnažil vytěžit ze svého bezpochyby velkého talentu, nic nechtěl a ani neuměl uchovat.“²⁴

Podobné vnímání světa bylo vlastní všem, kteří se v *Toulavém psu* scházeli. Noční improvizace reflektovaly krizi tradičních uměleckých forem, neschopnost přezívajícího jazyka umění zachytit tep měnícího se života, jeho nové kontury. *Toulavý pes* byl živnou půdou pro celou vrstvu umělců tvořících generaci, jejíž význam se posléze ukázal jako daleko větší, než se v době, kdy tuto svěbytnou kabaretní scénu navštěvovali, jevílo. Mnohé obrazy Jurije Sudějkina či Nikolaje Sapunovova, kteří spolu s dalšími kolegy stáli u zrodu výtvarné poetiky ruské moderny, verše již zmiňovaných básníků Anny Achmatovové, Vladimira Majakovského, Velemira Chlebnikova, Nikolaje Gumiljova aj., raná díla hudebního skladatele Sergeje Prokofjeva, který hrál v *Toulavém psu* čerstvě napsané skladby, to je jen malý a neúplný výčet tvorby, jež vyrostla z této organické půdy.

Režisér Boris Pronin

O osobnostech, z nichž se později stala zvučná jména ruské kultury 20. století a jež se jako elévové scházely v kabaretu, toho z ruské literární historie víme do-

statek. Je tedy namístě zmínit jméno, které mnohým pravděpodobně nic neřekne, jméno toho, jenž příštím tvářím ruské kultury poskytoval k uměleckému formování prostor. Duší a vůdčí osobností nočního světa *Toulavého psa* (v méně bizarním kontextu bychom řekli uměleckým ředitelem) byl režisér Boris Pronin.²⁵ Na rozdíl od mnoha jiných talentovaných diletantů, kteří plnili podzemní sál *Toulavého psa*, byl Pronin divadelní profesionál. Měl za sebou bouřlivé mládí, zahrnující kromě studia na moskevské a petrohradské univerzitě také ilegální revoluční činnost. Divadelní vzdělání získal na čerstvě otevřeném oddělení scénického umění při MCHT a poté praxí na nové experimentální scéně, v prvním studiu MCHT (založeno v roce 1905 Stanislavským a jeho žákem Mejercholdem). Tady začíná Proninova dlouholetá spolupráce s avantgardistou Mejercholdem. Jednou provždy je také určen Proninův status u Mejercholda: asistent režie. Slovo „asistent“ by si bezpochyby zasloužilo v daném kontextu psát s velkým počátečním písmenem. Svým tvůrčím temperamentem, provokativním a nekonvenčním myšlením si byli oba začínající režiséři velmi blízcí, navíc je pojilo hluboké přátelství. „Jedna z nejpřevratnějších myšlenek je ta, co nás za svítání napadla s Proninem,“ píše Mejerchold v roce 1906 herečce Veriginové. „Musíme vytvořit Komunitu bláznů (Obščinu Bezumcev)! Jenom tato komunita umožní vytvořit to, o čem sníme...“²⁶

Přes všechny předpoklady stát se uznávaným režisérem, možná stejně slavným jako později Mejerchold, bylo Proninovi divadelní jeviště těsné. „Jeho hlava byla nabitá plány neobyčejných večerů, nemyslitelných představení, bláznivých kabaretů. Všechní život přátel a známých považoval za nedopatření, nedorozumění způsobené nedostatkem fantazie,“²⁷ vzpomínal jeden ze zakladatelů *Toulavého psa*, již zmínovaný spisovatel Alexej Tolstoj. Měl-li Pronin režiséřský talent, a to nepochybně měl, pak materií jeho umění nebyl scénický prostor, ale sám život. Měl dar komunikace, schopnost vytvořit pocit v každém, kdo vstoupil do podzemí *Toulavého psa*, že je jeho přítelem a hostem.

Konec hry, čas vyjít ze sklepů

Vstup Ruska do první světové války a zostřující se sociální rozpory stále naléhavěji dotíraly i na ty, co se domnívali, že se dá od reality prchnout do sklepů. Atmosféra chorobného eskapismu se stala pro mnohé příznivce *Toulavého psa* nesnesitelnou. Achmatovovou, Mandelštama, Gumiljova a mnohé další osobnosti, jež byly ještě donedávna součástí veselého podzemního světa, či dokonce patřily k jeho zakladatelům, zde bylo možné potkat už jen zřídka. Dřívější přátelské ovzduší uměleckých večerů se postupně vytrácelo. Umělci, mezi nimiž nyní převažovali – s výjimkou Pronina, Majakovského a nemnoha dalších – diletanti nad osobnostmi, se nemohli smířit s tím, že do jejich uzavřeného podzemního světa začali zvenčí pronikat příslušníci jiných sociálních vrstev. Byli to ti, kteří nahoře u vchodu platili vstupné, ti, jejichž karikatury Majakovskij maloval v „Oknach RoSTA“ – „buržujové“. Mezi ně se řadili zavedení právníci, lékaři, architekti... a také mecenáši, jejichž finanční prostředky držely *Toulavého psa* při životě. V nočním uměleckém klubu, bezpečně ukrytém před realitou, se nečekaně rodila předtucha blížících se sociálních kolizí a katastrof. Slovní potyčky mezi reprezentanty různých literárních směrů a uměleckých skupin nepozorovaně přerostly v daleko hlubší konflikt: v zápas minulosti, jež musí být zničena, s budoucností.



Režisér Vs. Mejerchold,
karikatura N. Remizova.

Skrytá konfrontace, tiché nepřátelství se navenek čas od času projevovaly skandály. Poslední, předznamenávající graduující nesmiřitelnost sociálních rozporů a s nimi i konec *Toulavého psa*, se odehrál v únoru 1915, když na jednom z večerů Vladimir Majakovskij přednesl svoji obviňující báseň *Vám*: „Vám, kteří žijete orgii za orgií / Vám, co máte koupelny a teplé klozety! /.../ Vám, co máte rádi jen ženské a cpát si břicho / Kvůli Vám mám dát všanc svůj život!“²⁸ Na Majakovského rozhořčení, s nímž se pustil do těch, co z bezpečí svých vil pozorují vřavu krvavých válečných událostí, by nebylo nic zavrženíhodného, nebýt skutečnosti, že patos veršů revolučně naladěného básníka nečekaně souzněl s oficiální propagandou. Pronin barvitě popisuje atmosféru, za níž Majakovského verše v *Toulavém psu* vznikly. „Dovol mi vystoupit na pódium, mám něco zábavného, trochu buržousty rozhýbu,“ poprosil ho Majakovskij. „Tak jsem se,“ vypráví Pronin, „roztrpčený, že večer je nějaký neslaný nemastný, otočil k Věře Alexandrovně a povídám: ‚To bude skvělé!‘ A ona říká: ‚Tak do toho!‘“²⁹

Sociální vzpoura v *Toulavém psu* nebyla pro mnohé umělce ničím jiným než zábavou. Bohéma si hrála a brala přitom na sebe nejrůznější kostýmy a masky, o důsledcích ani v nejmenším nepřemýšlela. Neslyšela a ani si nepřála slyšet zvuky komturových kroků nad svou hlavou. Majakovského extempore znamenalo konec *Toulavého psa*. Udržet tento svět v izolaci od vnějšího světa už nebylo možné.

Několik poznámek na závěr

I když kabaretní kluby postupně ztratily intelektuální charakter a otevřely se široké veřejnosti, představovaly svébytnou oblast ruského kulturního života v období jeho největšího rozkvětu, nazývaného „stříbrným věkem“. V roce 1912 jen v Moskvě a Petrohradě existovalo současně kolem 125 kabaretních divadel a divadel malých forem.³⁰ Kolik jich bylo po celém Rusku, to už asi nikdo nikdy nezjistí. Mnohá z těchto divadel trvala jen krátce, zanikla, aniž by po sobě zanechala jakýkoli archivní materiál, zmizela beze stopy. Na místě jednoho kabaretního divadla či divadla malé formy se pak objevilo několik jiných, podobně orientovaných



Sklep *Toulavý pes*, akvarel Ju. Anněnkova.

scén. Nová divadélka si nacházela svá místa v opuštěných sklepech a skladištích, v prostorách, které dříve sloužily jako kavárny, restaurace či kuželkářské herny. Malé scény se brzy staly konkurenty velkých, kamenných divadel: připravovaly je o diváky, lákaly na svá jeviště herce. V kabaretních divadlech se zrodily nové „hvězdy“ – jejich fotografie zdobily stěny bytů, jejich hlasy zněly z gramofonů...

Změna společensko-politického klimatu po Říjnové revoluci způsobila, že se v rámci boje s „buržoazními kulturními přežitky“ kabaretní divadélka a s nimi i divadla malých forem na mnoho desítek let vytratila ze života.³¹ V očích vítězů revoluce představovaly zábavu „boháčů a prohnílé inteligence“, již bylo třeba okamžitě zlikvidovat a vytěsnit z historické paměti.³² Jedno i druhé bylo úspěšně vykonáno. Pro úplnost dodejme, že předrevoluční kabaretní tradice ožila ještě krátce mezi lety 1921–1929, v období „nové ekonomické politiky“ (NEP), jež byla jakýmsi náznakem kapitalismu v novém socialistickém Rusku.

Až na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století začali divadelní historici znovu sbírat dokumenty, otvírat archivy, hledat pamětníky a účastníky představení a jejich potomky, kteří jako zázrakem zachránili záznamy vzpomínek, o něž dosud nikdo neprojevil zájem: dopisy a fotografie. Za to, že se nám dochovalo tak málo pramenného materiálu, však částečně mohou sama divadélka. Lidem pracujícím v těchto divadlech nepřišlo – až na výjimky – na mysl, že by měli, jak je zvykem ve velkých kamenných divadlech, shromažďovat archivní materiály, ohlasy tisku, vést si záznamy

o představeních, uchovávat texty scének, skečů, anekdot, parodií, scénářů, písní, zkrátka všechen ten pestrý drobný repertoár, který se na jejich jevištích odehrával. Velká část cenných historických materiálů se nachází za hranicemi Ruska, v archivech v Harvardu, Londýně, Paříži atd. Jak známo, v prvních porevolučních letech mnoho ruských umělců, a tedy i herců kabaretních divadel a divadel malých forem, emigrovalo. Většina z nich si své osobní archivy odvezla s sebou. Ti, kteří zůstali ve vlasti, se snažili na svoji „kabaretní minulost“ co nejrychleji zapomenout, jednou provždy ji odstranit, vymazat z paměti. Důvod? Prostý: báli se, že by jejich jména mohla být dávana do souvislosti s žánrem, jenž byl svého času označován za „kapitalistický zábavní průmysl“, za „reakční buržoazní umění“. Například režisér *Křivého zrcadla*, divadla skepse a negace, Nikolaj Jevrejov (1879–1953), týž, který posléze režíroval davové revoluční divadelní představení pod širým nebem *Útok na Zimní palác*.³³ Obdobně se po říjnovém převratu nehlásil ke svým kontaktům s kabaretním světem a divadly malých forem ani režisér-experimentátor Vsevolod Mejerchold (1874–1940).³⁴ Není bez zajímavosti, že právě zkušenosti z experimentálního režirování v tomto hravém žánru využil Mejerchold alias divadelní mág Doktor Dappertutto (to byl jeho kabaretní pseudonym)³⁵ po Říjnové revoluci k propagaci vítězství sovětské moci. A nebyl sám. Jazykem stylu malých divadelních forem, kterým dříve hovořili o smutných pierotech, něžných kolombínách, maskách modernistické epochy, bylo možné vést antireligiózní propagandu nebo zesměšňovat nepřátele sovětské moci. Systém formálních postupů vypracovaných ve sklepech, na jevištích kabaretních scén a divadel malých forem byl organicky převzat revo-



Konec kabaretních divadel v Rusku...

lučním uměním a v různých modifikacích přešel do proletářské kultury. Divadelní jazyk, vzniklý v těchto svěbytných tvůrčích laboratořích, obdivuhodně pružný a univerzální, byl schopen na rozdíl od dožívajících divadelních forem přijímat nové impulzy života.

Poznámky:

¹ Obávaný ruský divadelní kritik Kugel vzpomínal, jak byl při své cestě po Německu nadšen „originálními malými divadélky“, což mu bylo impulzem k rozhodnutí vytvořit něco obdobného v Petrohradě. První kabarety začaly vznikat v Moskvě a v Petrohradě kolem roku 1908.

² O Moskevském uměleckém divadle, stejně jako o tvůrčích cestách a osudech K. Stanislavského a Vs. Mejercholda podrobněji pojednávám v knize *Ruské dilema*, CDK, Brno 2006. (Kapitoly *Konstantin Stanislavskij nenáviděný a uznávaný*, *Mejercholdův román se sovětskou mocí*.)

³ Mejerchold nazval svoji metodu později biomechanikou: herci měli být schopni plnit režisérovy příkazy „efektivně a přesně jako stroje“. Své předrevoluční experimenty realizoval mimo jiné na půdě kabaretu *Prival komediantov* (Přístřešek komediantů).

⁴ Efros, N. E.: *Těatr-kabare N.F. Balijeva Letučaja myš*. Moskva 1918, s. 12.

⁵ Tamtéž, s. 11.

⁶ *Modrý pták* (1909), *Anathema* (1909), *Bratři Karamazovi* (1910), *Živá mrtvola* (1911), *Hamlet* (1911) aj.

⁷ *Letučaja myš*. In: *Russkoje slovo*, 1909, 3. 9., s. 4.

⁸ Podrobněji viz Tichvinskaja, L.: *Kabare i těatry miniatur v Rossii. 1908–1917*. Moskva 1995, s. 27.

⁹ Craigovy režijní metody výrazně inspirovaly mimo jiné Mejercholda.

¹⁰ Viz symbolistická a impresionistická linie inscenací: *Modrý pták*, *Anathema*, *Hamlet*.

¹¹ V. I. Němirovič-Dančenko, spoluzakladatel MCHT, společně se Stanislavským divadlo vedl.

¹² Balijev byl rostovský Armén, jeho původní jméno a příjmení bylo Mkrtič Baljan.

¹³ Dopis N. Balijeva V. Němiroviči-Dančenkovi. Muzeum MCHT. Archiv V. Němiroviče-Dančenka, č. 3166.

¹⁴ Stanislavskij, K. S.: *Sobranije sočiněnij v 8-mi tomach*. Moskva 1954, t.1, s. 364.

¹⁵ Dopis N. Balijeva V. Němiroviči-Dančenkovi. Muzeum MCHT. Archiv V. Němiroviče-Dančenka, č. 3166.

¹⁶ Viktor Šklovskij (1893–1984), ruský literární kritik, uměnovědec, filolog a esejista. Jeho dílo představuje typicky ruské prolnutí vědy, umění a volného uvažování: nikde není zcela jasné, kde končí literární teorie a začíná krásná literatura. Zastával tezi, že podstatou umění je ozvláštnění (ostranění), tj. schopnost vidět věci nově, jakoby poprvé v životě, ze strany.

¹⁷ Šklovskij, V.: *Voskřešenie slova*. Sankt Petěrburg 1914, s. 12.

¹⁸ Petrov, N.: *50 i 500*. Moskva 1960, s. 142–143.

¹⁹ Martiros Sarjan (1880–1972), arménský malíř.

²⁰ Mstislav Valerianovič Dobužinskij (1876–1957)

spolupracoval jako scénograf v porevolučním období s Vs. Mejercholdem, dělal mj. návrhy k jeho kontroverzní inscenaci Gogolova *Revizora*.

²¹ Vachtangov, Jevgenij (1883–1922), jeho režijní dílo se vymyká pojmovému vymezování a teoretickému popisu. Měl za sebou pečlivou hereckou přípravu, ale osud mu vyměřil jen krátkou dobu pro uplatnění režiséřského talentu. Pracoval s několika studentskými soubory a vychoval řadu herců, takže jeho vliv byl značný. V jeho režijní metodě pokračovali jeho spolupracovníci a žáci, jako byli Jurij Zavadskij (1894–1977), Boris Ščukin (1894–1939), Ruben Simonov (1899–1968), Boris Zachava (1896–1976), Nikolaj Akimov (1901–1968), Alexandr Popov (1892–1961). Mnozí z nich zůstali v popředí ruské divadelní režie až do šedesátých let 20. století.

²² *Akméismus* (též adamismus, klarismus) byl literární směr v moderní ruské poezii počátku 20. století. Název je odvozen od řeckého *akmé* – vrchol. Hnutí bylo opozicí vůči symbolismu a požadovalo jasné básnické pojmenování. Za programovou deklaraci směru je považována stať M. Kuzmina *O nádherné jasnosti* (1910), otiskána v časopise *Apollon*.

²³ Podrobněji viz Tichvinskaja, L.: *Kabare i téatry miniatur v Rossii. 1908–1917*. Moskva 1995, s. 105.

²⁴ Mgebrov, A. A.: *Žizn v teatre*. V 2-ch tomach. Moskva 1929, t. 1, s. 178.

²⁵ Boris Konstantinovič Pronin (1875–1946).

²⁶ Mejerchold, Vs.: *Perepiska*. Moskva 1976, s. 67.

²⁷ Tolstoj, A.: *Sobranije sočiněnij v 10 tomach*. Moskva 1958, t. 2, s. 691.

²⁸ Volný překlad autorky textu.

²⁹ Parnis, E., Timenčik, R.: s. 165 (viz Tichvinskaja, L.: *Kabare i téatry miniatur v Rossii. 1908–1917*. Moskva 1995, s. 243).

³⁰ Uvádí Tichvinskaja v publikaci *Kabare i téatry miniatur v Rossii*, Moskva 1995.

³¹ V roce 1920 byla většina kabaretních scén a divadel malých forem zlikvidována zvláštním nařízením.

³² Podrobněji o kabaretech a divadlech malých forem po roce 1917 viz Uvarov, J.: *Estradnyj teatr: miniatury, obozrenija, mjuzik-choll (1917–1945)*. Moskva 1985. Zolotnickij, D.: *Zori teatralnogo Oktabnja*. Leningrad 1976.

³³ Po Říjnové revoluci si získala velkou oblibu monumentální divadelní představení pod širým nebem, jež byla apoteózou revolučních událostí roku 1917. Kromě Jevrejnova měl ambice režisovat tyty davové scény také Mejerchold, jehož projekt *Boj a vítězství* se nakonec neuskutečnil. (Podrobněji viz Jelagin, J.: Vsevolod Mejerchold. *Temnyj genij*. Moskva 1998, s. 196.)

³⁴ Podrobněji o proměnách Mejercholdových postojů vůči sovětské moci pojednává již citovaná kapitola z knihy *Ruské dilema*.

³⁵ Michail Kuzmin vymyslel režisérovi pro kabaretní účely masku elitárního divadelního čaroděje Doktora Dappertutto, což byl zároveň Mejercholdův pseudonym, který používal při experimentování s malými divadelními formami.

Použitá literatura:

Bělyj, Andrej: *Načalo věka*. Moskva–Leningrad, 1933.

Benua (Benois), Alexandr, Nikolajevič: *Moji vospomonanija*. Moskva 1980.

Efros, Nikolaj, Je.: *Těatr-kabare N. F. Balijeva Letučaja myš*. Moskva 1918.

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

Jelagin, Jurij: *Mejerchold. Temnyj genij*. Vargius, Moskva 1998.

Kačalov, Vasilij, Ivanovič: *Sbornik statěj, vospominanij, pisem*. Moskva 1954.

Mejerchold, Tairov, Ochlopkov. Moderní tvář divadla. (Upořádal a přeložil Karel Martínek). Československý spisovatel, Praha 1962.

Mgebrov, Alexandr, Avelevič: *Žizn v teatre*. V 2-ch tomach. Moskva 1929.

Muzeum MCHT. Archiv V. Němiroviče-Dančenka, č. 3166.

Petrov, Nikolaj: *50 i 500*. Moskva 1960.

Pjer, O.: *Brodačaja sobaka. Kapustniki*. In: *Birževyje vědomosti*, 1915, 6. února, s. 4.

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

Radiščeva, Olga: *Stanislavskij i Němirovič-Dančenko. Istorija teatralnych otnošenij 1917–1938*. Izd. Artist. Režisser. Těatr. Moskva 1999.

Rudnickij, Konstantin, Sergejevič: *Režisser Mejerchold*. Nauka, Moskva 1969.

Rudnitsky, Konstantin: *Russian and Societ Theatre*. (Edited by Lesley Milne). Thames & Hudson Ltd, London 2000.

Stanislavskij, Konstantin, Sergejevič: *Sobranije sočiněnij v 8 tomach*. Moskva 1954.

Stanislavskij, Konstantin, Sergejevič: *Polnoje sobranije sočiněnij v 9 tomach*. Moskva 1989–1999.

Šklovskij, Viktor, Borisovič: *Voskrešenje slova*. Sankt Petěrburg, 1914.

Šklovskij, Viktor, Borisovič: *Žili-byli*. Moskva 1964.

Švankmajer, Milan a kol.: *Dějiny Ruska*. Nakl. Lidové noviny, Praha 1995.

Tichvinskaja, Ljudmila, Iljinična: *Kabare i téatry miniatur v Rossii. 1908–1917*. RIK Kultura, Moskva 1995.

Tolstoj, Alexej: *Sobranije sočiněnij v 10 tomach*. Moskva 1958.

Uvarov, Jevgenij: *Estradnyj teatr: miniatury, obozrenija, mjuzik-choll (1917–1945)*. Moskva 1985.

Zolotnickij, Dmitrij: *Zori teatralnogo Oktabnja*. Leningrad 1976.

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

Trvalý romantický řád

Nad knihou Maartena Doormana

JIŘÍ HANUŠ

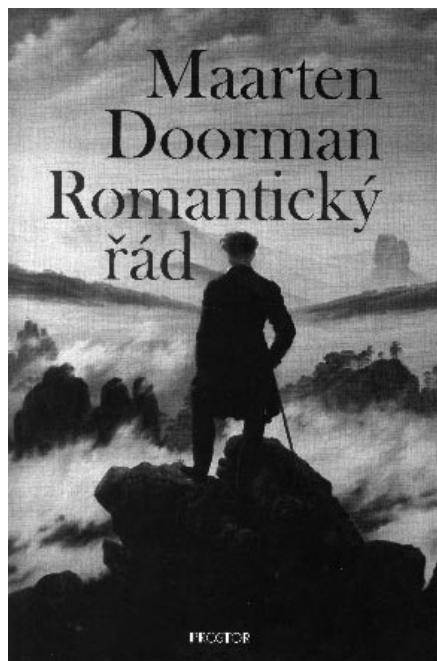
Kdo začne číst knihu maastrichtského profesora Maartena Doormana s názvem *Romantický řád* takříkajíc standardně, tj. od začátku, může být poněkud rozčarován. Úvod totiž nikterak nenapovídá, že slibný titul se rozvine v přesvědčivé, autorem pečlivě vyargumentované teze jednotlivých kapitol, v jakousi obhajobu romantismu, oné éry, která prostupuje od počátku 19. století až do naší přítomnosti. Počáteční rozpačitost je na druhé straně pochopitelná, neboť je zřejmé, že čím někdo ví více o svém předmětu zkoumání, tím bude neschopnější jej na úvod stručně představit – třeba prostřednictvím nějaké přesné, výstižné a smysluplné definice. Poněkud nejistě také působí kritické odvolání na Michela Foucaulta a další historizující filozofy 20. století a zejména charakteristika určitého období pomocí pojmu *epistémé*. Vypadá to na první pohled, že Doorman se až příliš zapletl do kliček moderních filozofických analýz, ba co víc, že úvodní partie nepřesáhne úroveň školských příruček, které musejí povinně zmínit Foucaulta a Kuhna, aby studenti nepřišli zkrátka.

Zmíněná nejistota se však rozplyne již v první kapitole a je nahrazena zážitkem nad velmi kvalitním, myšlenkově i stylově vytříbeným textem, který je s rozmyslem členěn a jehož autor má schopnost silné „kapitolové“ gradace. Každá z nich obsahuje jasnou ideu, která je rozvedena na přesvědčivých příkladech a je v závěru brilantně vypočítávána.

Pod názvem *Maškarní ples až do ranního kuropění – o subjektu a autenticitě* se skrývá náročný rozbor proměny chápání osoby, jejích společenských rolí a jejího hledání autentického životního prožitku, a to na příkladu známého románu v dopisech Choderlose de Laclos *Nebezpečné známosti*, případně na jeho filmových zpracováních. Ten totiž představuje

přechod k romantickému chápání vztahu k jiné bytosti i vlastnímu subjektu, jak je posléze pregnantně vyjádřen v Hölderlinově *Hyperionu* z konce 18. století. Romantická potřeba překročit vlastní já prostřednictvím splynutí s druhou bytostí je krajním projevem individua, které se chce stát tím, co poznává jako své vlastní určení. Kapitola *Woodstock a labutí píseň romantického života* je doložením dlouhotrvající romantické záliby v mládí a přírodě, která se podle autora táhne od Werthera, Nové Heloisy a Lucindy až do 60. let 20. století, ke známému festivalu beatové hudby v americkém Woodstocku. I inklinace k úniku do spirituálních dimenzí prostřednictvím drog ve spojení s hudbou (Janis Joplin, Jimi Hendrix) má své romantické předchůdce v opiových omámeních Tho-

Maarten
Doorman,
Romantický řád.
Prostor, Praha
2008, přeložila
Jana Pellarová,
310 stran.



mase De Quinceyho a Samuela T. Coleridge, nehledě na Edgara Allana Poa s jeho líčením plavby v kánoi po Antarktickém oceánu, „který lze jen těžko číst jinak než jako opiovou vizi“ (s. 71). Hudba navíc představuje přístup k „druhému břehu života“ a má takřka náboženský význam. Text s názvem *Heroičnost a politováníhodná požehnání přírodních věd* se vyrovnává s předsudkem, že romantika představuje pouhou opozici k moderně chápané vědě. Je na jedné straně pravda, že Goethova nauka o barvách, na níž autor Fausta pracoval jako posedlý v posledních desetiletích svého života, se ocitla ve stínu jeho literární tvorby a že tento osud je patrně symbolickým vyjádřením i dalších romantických teorií. Na druhé straně chápání přírody a místa člověka v ní jsou i ve 20. století ve znamení proměn a takoví autoři jako Charles Darwin jsou nahlíženi, zvláště v poslední době, ve své estetizující a etické perspektivě, která je vrací do romantizujícího kontextu. Exkluzivita přírodních věd se ostatně dostala do tvrdé palby kritiky přírodních vědců samotných. Romantismus má na vytvoření „objektivního“ a „odlidštěného“ obrazu moderní vědy svůj podíl, přitom však má stále inspirující vliv při odstraňování nedorozumění mezi krajnostmi, jak nasvědčují i díla soudobých filozofů, fyziků a feministek. Téma partie nazvané *Upadající genialita. Mýtus tvořivého umělce* se snad nejvíce brání, zřejmě díky proměnám umění ve 20. století, aby bylo chronologicky provázáno od Caspara Davida Friedricha a Ludviga van Beethovena až po Andyho Warhola a Mikea Bidla. Romantické pojetí génia sice zaniklo či bylo zgruntu přetvořeno, umělec se svou jedinečnou tváří však zcela ze všech oblastí uměleckého světa nezmizel – často se pouze „přesunul z jeviště do šaten“. Jakkoli bylo už mnoha modernisty romantické pojetí umění a umělce zesměšněno, ironizováno či zcela zatraceno, v rámci pluralitního uměleckého života existují stále ještě mistři slova či štetce, v jejichž díle se s vlastní osobností neustále pracuje, ba je na ní založeno (stačí například vzpomenout práci s obálkami LP a CD bývalého frontmana skupiny Genesis Petera Gabriela). Výjimečnost umělce, jakkoli je dnes občas trapným svědectvím o vnitřní prázdnotě a hodnotové zmatenosti, je stále ještě zbytkem romantického dědictví. Kapito-

la *Cross-over aneb Spříznění volbou v umění bez hranic* ukazuje, v čem a jakým způsobem chce romantismus překročit hranice. Jedná se především o hranice mezi druhy umění (s důrazem na poezii a hudbu), o přechod od mimetického ideálu k ideálu expresivnímu provázený nástupem akcentu na obraznost. Romantickou dobou začíná vlastní pluralita umění, která se projevuje ve 20. století naprostým setřením všech hranic – nedá se však říci, že by romantičtí umělci a kritikové neuvažovali nad teoretickými koncepty. „Řeč pocitů“ neznamenal konec hledání pravidel, i když se konvence právě na počátku 19. století chápou stále více jako omezování osobní svobody (viz Hugův Cromwell) a i když jsou úvahami nad rolí génia v dějinách zpochybněny hranice lidských možností jako takové. *Nepostradatelný pojem národ. O romantické legitimitě politika* je část knížky, která oprávněně vyvolává velký zájem, a to především díky diskusi o trvalosti i proměnlivosti nacionální problematiky. Vznikl romantismus spojením francouzského univerzalizmu v Rousseauově pojetí s německým herderovským partikularismem? A do jaké míry je evropské nacionální myšlení vysvětlitelné jako reakce na francouzskou revoluci s jejími ideály i přesvědčením o nutnosti francouzské osvěty pro celou Evropu? Je to jistě složitější, například v tom, že i německá romantika nemůže být redukována na herderovský koncept. Fichte a především Humboldt zakládají novou kulturní tradici založenou na vzdělání, především univerzitním, a na vazbě na starověké tradice. Na druhé straně zůstává faktem, že romantismus ve spojení s idealismem (Hegel) „mění důvěru v národ ve víru“ (s. 210). Politický vliv romantismu můžeme vidět především v onom důrazu na fantazii a imaginativnost, který je jedním ze stavebních prvků moderních „vynalezených“ národních identit. Výborně je to vyjádřeno v následujících větách: „Nacionální myšlení získává uplatněním historizujících tendencí ještě silnější vnitřní náboj. Nejedná se tedy o historickou konstrukci kultury v zájmu utváření vlastní identity, ale o dynamiku, kterou Isaiah Berlin spojoval s německým hnutím Sturm und Drang. Tato dynamika má politické pozadí ve výše zmíněném idealismu, který rozlišuje mezi tím, co je empirické a co je transcendentní, mezi tím, co

reálně existuje, a ideálem“ (s. 214). Romantici v tomto smyslu mluví nejen o národě, ale také o státu, který představuje „hluboce procítěné společenství“ a „živoucí celek“. Současný stav je sice možné charakterizovat jako stav zpochybnění národní ideje důrazem na regiony a v důsledku zahraniční emigrace a multikulturality, idea národa je nicméně stále ještě tou nejsilnější, která hýbe světem.

Nikoli poslední, ale pro recenzenta nejzajímavější kapitolu tvoří *Nokturno dějin kultury. O nemožnosti zániku dějin*. Je vlastně analýzou románu *Johann* z roku 1998 z pera Martina Walsera, který ukazuje hranice i možnosti historického líčení, toho líčení, které se počíná v nám známé podobě právě v dobách romantických. Tehdy se totiž udála zásadní změna v chápání času, projevující se vědomím otevřené budoucnosti a v prognózách založených na lidské činnosti – namísto staré představy konce časů s očekáváním božské spásy. Romantismus změnil dějiny ve smyslu lineárního a integrálního celku a též ve smyslu angažovaného poměru k minulosti, ať již starověké (Německé či Anglické Řecko!) či středověké. Řečeno s Coleridgem, je zapotřebí rozpoznat „nádheru a zázraky předchozího světa“ (s. 93). Doorman si velmi dobře uvědomuje, že romantická změna souvisí především s novým typem herderovského nacionalismu a pojetím kultury, v níž je ukotvena identita novodobých národních celků nebo etnických skupin. Kult národního folkloru je ostatně opět stále se vracející romantická ozvěna až do dnešních dnů. Historikové první poloviny 19. století (Michelet například, který má tolik společného s naším Františkem Palackým!) začínají věnovat více pozornosti každodennímu životu obyčejných lidí, přičemž si silně vypomáhají probuzenou představivostí. Na druhé straně je v romantismu již přítomen rozpor – dějiny „k nám přicházejí v tom nejubožejším stavu: zfalšované, poskvřené, rozdrásané, ztracené a jen v útržcích své existence“, jak napsal Thomas Carlyle. To je ovšem pojetí, které vyznává i součas-

ník autora Martin Walser ve svém románu, který líčí dětskou idylu na březích Bodamského jezera, i když v bezprostřední blízkosti zuří válka a vyhlazování národů. A to platí nejen pro soudobé romány, ale i pro historická díla: „(Historiografie) je jako nádražní čekárna s neznámým jízdním řádem, kde od osmdesátých let (20. století) na peronech staví nápadně mnoho romantických vlaků“ (s. 98).

Přes všechny zajímavé postřehy by se mohlo zdát slabinou Doormanovy knížky, že autor se nechává romantismem uhranout natolik, že jeho projevy vidí prostupovat i přítomností. Slabiny jsou ale často současně velkou silou, na což se někdy zapomíná. Za prvé proto, že publikace i pro toho, kdo se nekloní k autorovu stanovisku o „věčnosti“ romantických idejí, představuje nezpochybnitelně zajímavou sondu i do rysů přítomné kultury a evropské společnosti. Ty, kteří jsou nakloněni s Doormanovou základní tezí ze značné části souhlasit (a recenzent k nim patří), zase kniha inspiruje nejen k hledání romantických stop v jejich okolí, ale především v hledání odpovědí na zásadní otázky po vazbách minulosti k přítomnosti, po proměnných a stálých prvcích moderní kultury a civilizace, po ambivalenci moderny, která byla postmodernou pouze vystupňována, nikoli zrušena. V nejzajímavějších kapitolách o romantické historii a politice Doorman navíc jednoznačně prokázal, že jeho „výlety do přítomnosti“ nejsou samoúčelné, ale že naopak vystihují přesně jádro věci. Kdo by například mohl tvrdit, že nežije stále v romantickém nastavení mezi občanským a národním principem a že toto nastavení netvoří páteř dvě stě let trvajících debat od Novalise a Rousseaua až po Daviese, Bragua a Dinera?

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu FF MU, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století a dějinám historiografie, je autorem publikací, které se zabývají fenoménem tzv. skryté církve, církevními dějinami v ekumenické perspektivě a evropskou sekularizací.

Z nových knih

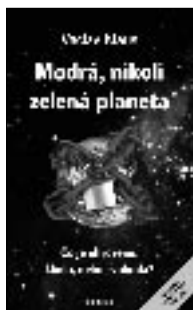
VÁCLAV KLAUS

MODŘÁ, NIKOLI ZELENÁ PLANETA

Co je ohroženo:

klima, nebo svoboda?

Dokořán, druhé rozšířené vydání, váz. s přebalem, 216 s., 250 Kč



Václav Klaus v této knize veřejnosti předkládá své komplexní stanovisko k dnešní tolik zjitřené debatě o životním prostředí a zejména o tzv. globálním oteplování. Toto téma se stává zá-

sadním ideovým a politickým střetem naší současnosti. Do jaké míry ovlivňuje klimatické změny člověk? Nakolik je možné jim zabránit nejrůznějšími omezeními a politickými zásahy? V. Klaus tvrdí, že nejlepším prostředím pro člověka je prostředí svobody, a právě tím je třeba poměřovat všechny představy a kategorické požadavky environmentalistů. Dochází k jednoznačnému závěru: ochrana přírody ano, environmentalismus ne.

Dokořán,
Zborovská 40, 150 00 Praha 5
tel.: 257 320 803, 603 432 056
dokoran@dokoran.cz, www.dokoran.cz

SLAVOMIL FISCHER, JIŘÍ ŠKODA

SOCIÁLNÍ PATOLOGIE

Analýza příčin a možnosti

ovlivňování závažných sociálně patologických jevů

Grada, brož., 224 s., 299 Kč



V současné době zaznamenáváme zvýšený výskyt jevů, které jsou společností hodnoceny jako nežádoucí, nebo dokonce nepřijatelné. Zcela přirozeně se proto

zvýšuje zájem o dostatek informací objasňujících příčiny zmíněných jevů a zejména pak o možnosti jejich řešení. Kniha Sociální patologie seznamuje studenty psychologie, sociologie, pedagogických oborů a odbornou veřejnost s vybranými sociálně deviantními jevy. Autoři se zabývají obecnými okruhy sociální patologie a deviace, vymezením základních pojmů a postižením zdrojů a faktorů, které jsou považovány za příčiny rozvoje společensky negativních jevů. Rozebírají společensky závažná témata, jako například kriminální chování, problematiku závislosti na psychoaktivních látkách, impulzivní a návykové poruchy, problémy spojené s nevhodným působením rodiny, otázky agresivity, násilí, suicidalitu apod.

Grada Publishing,
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: 220 386 511, 603 262 018
www.grada.cz

MAREK ORKO VÁCHA

TANČÍCÍ SKÁLY

O vývoji života na Zemi,
o člověku a o Bohu

Cesta, dotisk, váz., 188 s., 199 Kč



Dotisk úspěšné knihy, určené především středoškolským studentům. Fascinující dějiny naší existence od velkého třesku po vznik samostatně uvažujících bytostí tvoří bohatý zdroj inspirace pro

teologii. Jsme bytosti obdarované nesmrtelnou duší a zároveň jsme bytosti utvořené z hmoty 15 miliard let vzdáleného velkého třesku. Prostým vývojem událostí vznikají ze žhavé výhně počátku vesmíru tvorové schopní složit Devátou symfonii nebo vyzdobit Sixtinskou kapli. Jsme obdařeni nesmrtelnou duší a zároveň jsme stvořeni z prachu země. Jsme tančící skály. Čím víc rozumíme vesmíru, tím více si uvědomujeme nesamozřejmost naší existence, nesamozřejmost objevení se života na Zemi – a především nesamozřejmost vzniku nás samých, bytostí obdařených inteligencí a schopností se tomu všemu divit.

CESTA,
nám. Republiky 5, 614 00 Brno
tel.: 545 574 373
cestanakl@volny.cz, www.cestabrno.cz

MARTA EDITH HOLEČKOVÁ
CESTY ČESKÉHO KATOLICKÉHO
SAMIZDATU 80. LET

Vyšehrad, brož., 224 s., 228 Kč



Kniha se zaměřuje na neformální společenství lidí vznikající v souvislosti s vydavatelskými aktivitami a od konce 70. let stále aktivnější jako jedno z ohnisek nezá-

vislého života v rámci katolické církve a celé „normalizační“ společnosti. Jádrem práce tvoří rozhovory se skupinou tvůrců a distributorů samizdatových tiskovin a publikací. Vzpomínky pamětníků přibližují nejen fungování nezávislých tiskáren a organizací distribuční sítě, ale i úvahy o vztazích křesťanů a Charty 77, zkušenostech se zahraničím a vztazích v „tichém společenství“ samizdatu. Autorka využila také dokumentů vzešlých z činnosti StB, svědčících o jejím zájmu o tuto skupinu obyvatel i o dopadu činnosti tajné policie na samizdatové aktivity. Knihu doplňují stručné životopisy vybraných osobností.

Vyšehrad, s.r.o.,
Víta Nejedlého 15, 130 00 Praha 3
tel./fax: 224 221 703
info@ivysehrad.cz, www.ivysehrad.cz

JAN WANNER
OD OSMANSKÉ ŘÍŠE
K MODERNÍMU TURECKU

Libri, brož., 296 s., 100 obr. a map,
390 Kč

Knížka renomovaného historika a našeho předního znalce Předního východu (v Libri mj. publikoval Krvavý Jom Kippur a Bitva o Suez 1956) líčí i na



základě diplomatických pramenů zrod novodobého Turecka po skončení 1. světové války, který se odehrává na pozadí války s Řeckem a mocenského soupeření Velké Británie s novým bolševickým režimem v Rusku. Jedním z protagonistů celého dění byl přirozeně kontroverzní zakladatel moderního Turecka a jeho první prezident Mustafa Kemal nazývaný Atatürk – Otec Turků.

LIBRI,

Na Hutmance 7, 158 00 Praha 5
tel.: 251 613 113, 603 552 215
libri@libri.cz, www.libri.cz

LEOŠ ŠATAVA
JAZYK A IDENTITA ETNICKÝCH
MENŠIN
Možnosti zachování a revitalizace
SLON, 2. vydání, 215 s., 259 Kč



Současný svět je vystaven silným globalizačním a unifikačním tendencím. Tato skutečnost zásadním způsobem ovlivňuje řadu oblastí života společnosti. Mezi ně patří také sféry jazyka a etnicity, v nichž sílí procesy asimilace. Odhaduje se, že ze šesti tisíc dosud existujících jazyků světa je okolo 90 % bezprostředně ohroženo zánikem. Text knihy se zaměřuje na snahy zmíněný trend, ochuzující „kulturní bohatství lidstva“, alespoň částečně omezit, zpomalit či dokonce obrátit. Zabývá se fenoménem etnicity a problematikou menšinových jazyků – především snahami o jejich zachování

a znovuoživení. Kniha podrobně dokumentuje řadu úspěšných případů etnicko-jazykové revitalizace – jak z teritoria Evropy, tak i jiných světadílů. Součástí práce jsou i rozsáhlé přílohy, poprvé publikované v češtině, stejně jako obsáhlý seznam relevantní literatury.

PIERRE-LAURENT COSSET,
LENKA GRAFNETTEROVÁ
JAK ČTOU ČEŠI, FRANCOUZI
A NĚMCI HRABALOVA
ANGLICKÉHO KRÁLE
Esej ze sociologie četby
SLON, 224 s., 330 Kč

Na základě sociologického výzkumu provedeného mezi čtenáři české, francouzské a německé národnosti otvírají autoři v této knize diskuzi nad otázkou existence čistě kulturní-



ho, přesněji národního přístupu k románu Bohumila Hrabala Obsluhoval jsem anglického krále. Práce, opírající se o výzkum v oblasti sociologie, antropologie, historie, analytické filozofie, recepční estetiky a teorie překladu, je v širším smyslu zamyšlením nad aktem čtení. Jak čteme? Co je to akt čtení? Můžeme mluvit o „národní“ (v daném případě české, francouzské a německé) četbě románu Obsluhoval jsem anglického krále, a pokud ano, za jakých podmínek a do jaké míry? Jak se stane, že si k fiktivní románové postavě dokážeme vytvořit tak silný citový vztah, jako by se jednalo o skutečnou osobu? Jak ovlivňuje překlad naši četbu? Lze mluvit o dobrém, resp. špatném překladu? A jestliže ano, jaká jsou kritéria dobrého překladu?

JINDŘICH KREJČÍ
KVALITA SOCIÁLNĚVĚDNÍCH
VÝBĚROVÝCH ŠETŘENÍ V ČR
 SLON, 196 s., 250 Kč

Knihy má tři cíle: 1) seznámit se současnými kritérii kvality ve výběrových dotazovacích šetřeních; 2) posoudit prostředí pro realizaci výběrových dotazovacích šetření v ČR; 3) provést hlubší analýzu ve dvou vybraných oblastech: návratnost výběrových dotazovacích šetření v ČR a realizace šetření



tření volebních preferencí v ČR. Prostředí pro realizaci výběrových šetření u nás se proměnilo. Sociální výzkum se přibližuje vyspělému světu v rozsahu svého uplatnění, musí však čelit také podobným problémům. Pro dosahování kvality je tak třeba přehodnotit některá východiska

a přizpůsobovat metodiky nové situaci. Lze věřit výsledkům dotazníkových šetření? Otázky kvality výběrových dotazníkových šetření přesahují koncepty matematické statistiky k výběrové chybě a psychometrické přístupy validity a reliability.

Sociologické nakladatelství SLON,
 Jilská 1, 110 00 Praha 1
 tel.+fax: 222 220 025
 slon@slon-knihy.cz, www.slon-knihy.cz



cep
 Centrum
 pro Ekonomiku a Politiku



CEP nabízí sborník číslo 73/2008 „Jean-Jacques Rousseau – 230 let od úmrtí“, do něhož přispěli Milan Znoj, Ján Pavlík, Miloš Bednář, Vladimír Čechák, Jiří Chotáš a Marek Loužek (editor sborníku). Publikace přináší přílohy – výňatky ze slavných děl Jean-Jacques Rousseaua, např. Vyznání, O původu a nerovnosti mezi lidmi a O společenské smlouvě. Předmluvu napsal prezident Václav Klaus.

Cena: 70 Kč, 132 stran.

CEP nabízí sborník číslo 74/2008 „Biopaliva – pomoc přírodě, nebo zločin proti lidskosti?“, do něhož přispěli ministr zemědělství Petr Gandalovič, Jan Rovenský z Greenpeace, ČR, Ladislav Tajovský z VŠE, ekolog Ivan Brezina, dále Petr Havel, Jiří Hanzlíček a Alena Rollerová. Editorem je Marek Loužek. Předmluvu napsal prezident Václav Klaus.

Cena: 100 Kč, 82 stran.

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

Informace o předplatném časopisu *Kontexty* na rok 2009

**Všem zájemcům o časopis *Kontexty* doporučujeme předplatné.
Je to nejspolehlivější a nejlevnější způsob jeho 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“)
- na základě vyžádané faktury **bankovním převodem**
- po dohodě **přímou platbou** na účet č. 120 402 514 / 0600 (je třeba sdělit redakci variabilní symbol platby)
- **hotově** v redakci časopisu (Venhudova 17, Brno)

Na požádání Vám vystavíme daňový doklad nebo fakturu.

Objednávky předplatného

- **telefonicky** nebo **faxem** na čísle: 545 213 862
- **e-mailem** na adrese: objednavky@cdk.cz
- vyplněním objednávkového lístku na: www.cdk.cz
- **písemně** na adrese: CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno

Předplatitelé mají 25% slevu při nákupu knih CDK v internetovém knihkupectví
www.cdk.cz

revuepolitika

od ledna 2009 pouze na internetu !

Politicko-společenská revue CDK s dvacetiletou tradicí

Newsletter, měsíční přehled uveřejněných
textů, e-mailem zdarma, RSS kanál
Více na **www.revuepolitika.cz**





NAKLADATELSTVÍ
VYŠEHRA D
SPOL. S R. O.

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

Vyšehrad - expedice,
Belova 352,
109 00 Praha 10
tel./fax: 271 961 380
distribuce@ivysehrad.cz

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



Simon Philip de Vries
**ŽIDOVSKÉ OBŘADY
A SYMBOLY**

Autor, rabín židovské obce, si povšíml židovského zájmu veřejnosti o život a tradice židovských společenství. V knize vysvětluje vznik a význam synagogy, slavení šabat, hlavních židovských svátků, obřizku, prorozenectví, košer stravu, nemoc i umírání, a také povahu základních židovských kanonických textů. Snaží se odhalit něco z vnitřní povahy a hlubšího smyslu židovství a vést tak k jeho pochopení.

Váz., 312 s., 295 Kč



Jiří Hoblík
**PROROCI, JEJICH SLOVA
A JEJICH SVĚT**

Obsáhlá monografie Jiřího Hoblíka *Proroci, jejich slova a jejich svět*, je věnována starověkým prorockým, zvláště hebrejským profétii. Autor se zabývá otázkou, co profétii rozumět, jak ji zařadit, a sleduje její dějiny od prvních dokladů na starém Předním východě až po rané křesťanství. Kniha je otevřená všem zájemcům o svět starověkých proroků a proroků a snaží se odpovědět na otázku, co hledat v prorockých spisech Starého zákona.

Váz., 520 s., 495 Kč



Caesarius z Heisterbachu
VYPRÁVĚNÍ O ZÁKRACÍCH

Středověký život v zrcadle exemplu. Vyprávění s mravním ponaučením, která vkládali do kázání duchovní pro větší přístupnost a srozumitelnost, nabízí unikátní pohled na život ve středověku. Pozoruhodné je například zachycení zbožnosti, představa a často i krutého konce různých skupin heretiků – vyděděnců středověkého světa, či neobyčejná škála barvitých až bizarních líčení setkání s pokušitelem a úhlavním nepřítelem lidí – ďáblem.

Váz., 308 s., 395 Kč

HOŠTINĚ KNIH PRO LITERATURU A STŘEŽ



ČASOPIS STRAŽNÍK SAHAJÍ DO PRVNÍ REPUBLIKY
OD POLOVINY OSMANÉSTÝCH LET NEPŘERUŠENÁ KONTRAKTA
VÍCE NEŽ DESET LET VÁM PRANDE LITÉRATURNÍ

ukázky poezie a prózy z dosud nevydaných děl
eseje o literatuře a kultuře
rozhovory se spisovateli
oblastky novozáti a knižky blok věnovaný novým knihám
oblastky přílohu věnovanou literatuře
tematické a literární historické bloky
zprávy a reflexe aktuálních literárních událostí
clanky o literatuře a literární kritice
rubriky pro začínající autory
profily českých fotografů

www.hostino.cz



JAN ZAHRADNÍČEK

Mezi nás prostřena noc...

Dopisy z vězení ženě Marii

Jan Zahradníček (1905–1960) se řadí mezi nejsobitější české básníky 20. století. Předkládaná edice obsahuje 250 dopisů, které Jan Zahradníček napsal z vězení své ženě Marii. Vypovídají o zápase víry s beznadějí, vůle s rezignací, mísí se v nich prožitky, dojmy, sny, nálady. Dočítáme se o zoufalství člověka, který byl násilně vzdálen od svých blízkých, mezi řádky tušíme drama básníka, který musí své básně potajmu zaznamenávat nebo uchovávat v paměti. Je to však v prvé řadě příběh lásky, již nedokázalo oslabit ani devět let odloučení. To vše činí z těchto dopisů jedinečný celek, který se bezpochyby zařadí mezi nejobdivovanější korespondenční souboje v dějinách českého písemnictví.

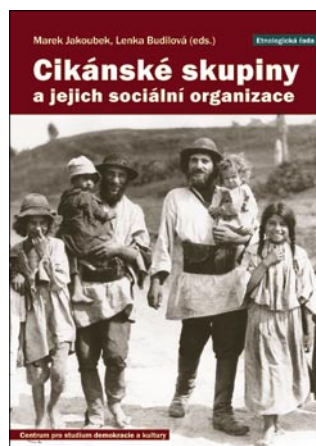
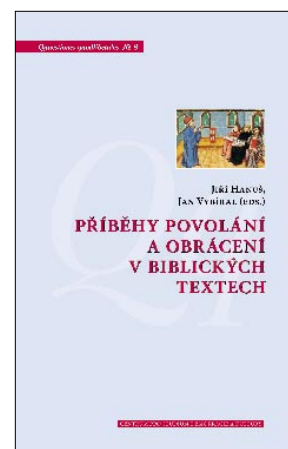
Vázané, formát B5, 336 stran + 32 stran fotopříloha, 398 Kč

JIRÍ HANUŠ, JAN VYBÍRAL (EDS.)

Příběhy povolání a obrácení v biblických textech

Dvanáct biblických příběhů vyložených v této knize spojuje motiv povolání a obrácení. Rozmanité zkušenosti s Božím povoláním či oslovením v příbězích Abrahama, Jáкова, Mojžíše, svatého Pavla, Marie Magdalény a dalších biblických postav přivedly autory jednotlivých příspěvků k rozboru a výkladu různých aspektů obrácení. Ve svém celku tak publikace podává plastický obraz zkušenosti obrácení, jak o ní pojednávají knihy Starého a Nového zákona, a umožňuje této zkušenosti porozumět. Kniha je určena všem zájemcům o biblistiku, teologii a kulturní dějiny.

Edice Quaestiones quodlibetales, brož, 136 stran, 135 Kč



MAREK JAKOUBEK, LENKA BUDIŠLOVÁ (EDS.)

Cikánské skupiny a jejich sociální organizace

Hlavním tématem knihy je problematika vzájemných vztahů cikánských skupin a jejich vnitřního uspořádání, která je v ciganologických bádáních považována zcela po právu za problematiku klíčovou. Vedle těchto obecných témat se zahrnuté studie dále dotýkají také celé řady přílehlých oblastí jako je příbuzenství, rituální nečistota či vůdcovství v cikánských skupinách. Kniha čtenáři umožňuje nejen komparativní pohled na celou škálu různých cikánských skupin, ale také možnost srovnání akademických tradic různých (nejen) evropských zemí v různých dobách.

Etnologická řada, brož, 360 stran, 349 Kč

Objednávky na adrese:

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

