

Za krásnější svět – rozhovor s historikem
a teoretikem architektury MARTINEM HORÁČKEM

MATTHEW ARNOLD / Hebraismus a helénismus

IVANA RYČLOVÁ / Divadelní legenda Jurij Ljubimov

JOSEF MLEJNEK / Duchovní autorita Alain Besançon

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

MARTA FILIPOVÁ / Brno
a Výstava soudobé kultury 1928

RYSZARD KRYNICKI / Mám bohužel zpomalené reflexy

JEREMY ROZANSKY / Pobírači a tvůrci

MARIANA DUFKOVÁ / Pozdní výtvarné dílo
Josefa Čapka a jeho poválečná reflexe



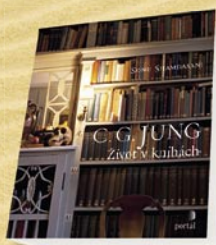
5/2013

Sonu Shamdasani

C. G. Jung – Život v knihách

Kniha vychází z unikátních, dosud nezveřejněných Jungových rukopisů a z faksimile knih z Jungovy knihovny. Znovu se setkáme s ukázkami z tzv. *Černých knih* a z *Červené knihy*, s knihami, které Junga vedly ke studiu nevědomí, s texty gnostickými a alchymickými i s klasickými rukopisy orientální moudrosti.

váz., 224 s., 1100 Kč



Carl Gustav Jung

Červená kniha

Čtenářská edice

Stejně populární jako velkoformátová *Červená kniha* v podobě středověkého foliantu s Jungovými vlastnoručními kresbami je ve světě její čtenářská edice, která obsahuje pouze text bez grafického doprovodu, který ovšem o to víc vyniká svou profetickou silou obraznosti a jazykové barevností.

váz., 552 s., 899 Kč



Vychází současně jako e-kniha

Martin Bedřich

Martin C. Putna**– Vždycky v menšině**

Knižní rozhovor s Martinem C. Putnou překračuje hranice časů (od pozdní antiky po evropskou modernu), regionů (z jižních Čech přes Itálii a Ameriku až do Indie), prostředí (církvního, akademického, mediálního...) i subkultur. Je poutavým přiblížením prožívání a promyšlení bohaté kulturní a intelektuální tradice v duchu „radostné vědy“ a jejího stále živého působení.

váz., 240 s., 329 Kč

Vyjde 7. 11. 2013



Vychází současně jako e-kniha

Karel Hviždala

Jiří Příbání**– Tyranizovaná spravedlnost**

Rozhovory Karla Hviždaly s profesorem právní filozofie v Cardiffu Jiřím Příbáním se snaží pojmenovat některé neduhy naší společnosti v oblasti práva a ve vztahu k Evropě. Oba aktéři se zabývají např. rolí soudce, stavem české společnosti, neprofesionální politiků, postavením a rolí Evropy ve světové politice a dalšími tématy. Rozhovory vznikly v průběhu bezmála posledních deseti let.

brož., 280 s., 385 Kč

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

Knihkupectví Portál: Praha 1, Jindřišská 30 / Praha 8, Klappova 2



Foto: Iva Zimová

Cena DMS je 30 Kč, příjemce obdrží 28,50 Kč.

Darujme dětem v Etiopii budoucnost. Postavme jim školu!

Veřejnou sbírku pořádají



mamacoffee™

Partner kampaně

Pošlete dar na 222 444 555 / 0300 nebo

DMS AFRIKA na 87 777.

Přispějte do kasiček skautů.

www.skolavafrice.cz

Do předčasných voleb zbývá už jen pár dní, či dokonce hodin. Od listopadových událostí roku 1989 budeme vybírat osmou sněmovnu, do úřadu se pomalu chystá čtrnáctá vláda. Situace je ještě tristnější, když si uvědomíme, že od roku 1996, a tedy prvních voleb, jež skončily tzv. patem, půjde o vládu dvanáctou – a to v průběhu pouhých sedmnácti let. Smutné je, že nikdo z vlivných politických hráčů nenabízí recept na smysluplnou nápravu tohoto nenormálního systému.

Česká politika je v mnoha ohledech nevyzpytatelná a překvapivá. Dlouhou dobu to vypadalo, že volby budou znamenat přelom přinejmenším v ukončení téměř pětadvacetileté vládní abstinence komunistů. Na historickou revanš za zmařené čtvrtstoletí se těšily a těší kdysi nadějně komunistické kádry, jejichž kariéry byly přervány těsně před vrcholem a kteří dnes dobře vědí, že mají před sebou poslední příležitost.

Přes tato očekávání se ale může celkem snadno stát, že vše bude jinak. Předpokládaný vítěz voleb – sociální demokraté – si totiž možná bude moci vybírat: zda jít do starosocialistického paktu s komunisty, či do nevyzkoušených dobrodružství s Babišovci a Zemanovci, možná s podporou revitalizovaných lidovců. Vzhledem k obrovské fluktuaci hlasů a vzhledem k tomu, že až pětaticet procent hlasů, jež podle průzkumů schází někdejšími vládními stranám, visí ve vzduchoprázdnu, mohou volby skutečně dopadnout jakkoli. Na rozmanitosti různých spojení zřejmě nic nezmění ani zbytečné předvolební deklarace, kdo s kým určitě nemůže spolupracovat – v této souvislosti je ale letošní míra předvolebních „zablokování“ nadmíru vysoká.

Za tři a půl roku, jež uplynuly od minulých voleb, se leccos změnilo. Právce definitivně promrhala očekávání, jež byla do její vlády někdy od poloviny nultých let a od dob vlády Špidly, Grosse a Paroubka vkládána. Výrazným způsobem se změnil diskurs, v němž probíhá debata o dalším směřování české politiky. Zatímco v roce 2010 stačilo pro oblouznění devítiny voličů slibovat konec politických dinosaurů, dnes jsme jinde – slibuje se přímo společenská systémová změna. Pravda,

zatím nijak konkrétní, o to je to ale horší. Jedna má jít směrem všelidových hlasování a přímého odvolávání politiků, od čehož si, bůhví proč, někdo slibuje posun k lepšímu.

Druhá zase slibuje, že stát bude řízen jako firma. Paradoxně se tato jinak blíže nespecifikovaná varianta dočkává v českém národě podle všeho nemalé podpory – ve společnosti, pro niž jsou jinak termíny jako zisk, efektivita, kapitál apod., tedy slova spojená s firmou, téměř neslušnými slovy. Je možné, že se člověk, který jinak nadává na majitele své firmy, že jej odírá a chce po něm stále větší výkony za účelem většího zisku, zhlédne v miliardáři s pochybnou minulostí a pověstí tvrdého byznysmena?

A nejde přitom jen o chudé důchodce dojímací se na Babišových mítincích, této ideji buď uvěřili, nebo se ji alespoň nestydí propagovat i někteří intelektuálové, umělci, stávající i bývalí vrcholoví sportovci. Mezi nimi řada individualistů se zajímavými schopnostmi a úspěchy. Dochází jim, že firma mívá obvykle jen jednoho ředitele? Že prostor na diskusi bývá omezen, pokud je vůbec jaký? Že z firmy, na rozdíl (alespoň doufejme) od státu může být neschopný, kverulující či nespokojený zaměstnanec vyhozen?

Pokud Babišovo hnutí vystavené na vůli jediného člověka přehazujícího na poslední chvíli bez vysvětlení místa na kandidátkách skutečně uspěje a bude participovat na exekutivě, nečekají společnost lehké časy. Začne-li své mlhavé představy realizovat, bude dokonán protiliberální obrat, jenž začal Zemanovým nástupem na Hrad. Na nevýrazné a rozhárané časy Nečasovy vlády budeme náhle vzpomínat jako na zlatý věk svobody. Vyloučen ale není ani neúspěch – náraz na bariéru parlamentarismu, složitých koaličních vyjednávání a soudní ochrany kdečeho. Kam se posléze obrátí hněv frustrovaných a zklamaných voličů, ani nechtějme domýšlet. Babiš se svými pomocníky v rolích Leninových užitečných idiotů rozehrál nebezpečnou hru, která snad ani nemůže mít dobrý konec.

STANISLAV BALÍK

Rozhovor /

- Za krásnější svět. Rozhovor s historikem
a teoretikem architektury
MARTINEM HORÁČKEM 3

Texty /

- BRONISŁAW WILDSTEIN
Postpolitičnost čili postdemokracie 10

- ALEŠ DVOŘÁK
Rudolf Jedlička: samaritán v bílém plášti . . . 14

- MATTHEW ARNOLD
Hebraismus a helénismus 22

- IVANA RYČLOVÁ
Divadelní legenda Jurij Ljubimov 29

Portrét /

- JOSEF MLEJNEK
Duchovní autorita Alain Besançon 45

Téma: Umění a politika /

- MARTA FILIPOVÁ
Brno a Výstava soudobé kultury 1928.
Výstava jako symbol národa a státu 49

- MARIANA DUFKOVÁ
Přivlastněný umělec. Pozdní výtvarné dílo
Josefa Čapka a jeho poválečná reflexe 57

Literatura /

- RENATA GORCZYŃSKÁ
Poezie přesnosti.
Rozhovor s Ryszardem Krynickým 64

- RYSZARD KRYNICKI
Mám bohužel zpomalené reflexy 72

- JIŘÍ HANUŠ
Byl jednou jeden dům...
Roderick Usher a jeho pád 76

Básníci čtou básníky /

- Vybírá ZDENĚK VOLF 82

Poezie /

- ZDENĚK VOLF
Zaskočen 89

Nad knihami /

- ALAIN BESANÇON
Zkrvavené země.
O stejnojmenné knize Timothy Snyderova . . . 92

- JEREMY ROZANSKY
Pobírači a tvůrci 95

- Z nových knih* 99

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

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

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

Ročník V. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XXIV.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Stanislav Balík, Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** David Jalový (jazykový redaktor), Lenka Váchová (výkonná redaktorka) • **Celoroční předplatné** 500 Kč • **Sponzorské předplatné** 1 000 Kč • **Objednávky předplatného** Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz • **Bankovní spojení** 120 402 514 / 0600 • Nevyžádané rukopisy se nevracejí • **Tisk** Reprocentrum, Blansko • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 1803-6988 • **Na obálce** Josef Čapek: Oheň, 1939 • Vychází s finanční podporou Statutárního města Brna, Ministerstva kultury ČR a Státního fondu kultury ČR.



Za krásnější svět

Rozhovor s historikem a teoretikem architektury Martinem Horáčkem

Proč se nám líbí stará města a stavby v tradičních slozích, ale souběžně vedeme spory o tom, zda je dnes přípustné stavět podobně? Jak se sympatie k tradičním architektonickým formám vyrovnávají s novými názory a potřebami? Cestu k odpovědím na tyto a související otázky nabízí obsáhlá kniha Martina Horáčka *Za krásnější svět*, která se brzy objeví na knihkupeckých pultech. Vysvětluje, proč jsou tradiční (nemodernistické) architektonické styly stále populární a živé, a vypráví příběh vztahu člověka k tradičnímu stavění od konce 19. století do současnosti. Ukázku z rukopisu jsme přinesli v minulém čísle *Kontextů*. Nyní otiskujeme rozhovor s autorem, pořízený v době dokončování redakčních prací na jeho knize.



Co vás přivedlo k zájmu o problematiku tradicionalismu v současné architektuře?

Kombinace pracovních úkolů, náhody a několika dalších životních příhod. Studoval jsem v devadesátých letech dějiny umění na univerzitě v Olomouci; tam jsme se k tématu nedozvěděli skoro nic, byli jsme však velmi dobře vyškoleni v dějinách modernistických směrů od funkcionalismu po současné proudy, včetně jejich teoretického zázemí. Když jsem v roce 2005 získal práci na Vysokém učení technickém v Brně, bylo mým prvním úkolem připravit přednášky o současné architektuře. Mě osobně víc zajímala architektura 19. století – té jsem věnoval své závěrečné studentské práce a několik odborných studií. Jednou, pár let poté, co se rozšířil internet, jsem do vyhledávače zadal „classicism“ – a vypadla na mě fotografie klasicistní budovy v Cambridgi s vročením 1986. Byl jsem zaskočen: Něco tady přece nehraje! Začal jsem téma sledovat podrobněji – budovy ve „starých“ stylech postavené v posledních letech – a také jsem o tom vícekrát na různých místech republiky přednášel, mezi akademiky i mezi širším obecnstvím. Narazil jsem na různé reakce – a zjistil, že zejména profesionálům, architektům a historikům architektury, se „tento způsob architektury“ nedaří jaksi začlenit do jejich obrazu světa. Bylo potřeba se zamyslet nad tím, jak se vlastně uvažuje o architektuře

a jejich dějinách: co komu vlastně na budovách přijde z výtvarného hlediska významné a proč. Čekal byste možná, že se touto základní otázkou odborníci velmi zabývají – avšak není tomu tak na Západě a u nás už vůbec ne. Promýšlení teoretických otázek a průběžně narůstající poznání materiálu vedlo k sepsání zmíněné práce, tedy k dějinám tradicionalismu v architektuře posledního století.

Za leitmotiv tradicionalismu pokládáte zápas „za krásnější svět“, jak zní také název vaší knihy. Tradicionalismus však nemá nejpozději od konce druhé světové války v architektuře příliš zastánců, neboť žijeme v zajetí modernistických stereotypů. Například na dnešních architektonických školách, jak ukázal například Jan Michl v nedávném rozhovoru pro Kontexty, se nic jiného než modernismus neučí...

Jan Michl má pravdu. Nebudu opakovat jeho argumenty z rozhovoru pro jarní *Kontexty*, jenom bych k tomu dodal to, co on i já známe ze své zkušenosti „stýkání se a potýkání“ s kolegy architektky, kritiky, teoretiky a historiky architektury a designu: jde v podstatě o pokračování sporu o správný styl, a to je nesmírně citlivá záležitost. Každý ví, jak nekonečné a prudké mohou být diskuse o tom, proč se někomu to či ono líbí, nebo nelíbí (dům, oblečení, automobil,

televizor, jeho tvar, barva a podobně). Vždycky, zdůrazňuji vždycky, z toho – pro jedince-klienta – vyjde nějaký vítěz a nějaký poražený – to, co se vám líbí, koupíte, a to druhé necháte ležet, i když to nedokážete racionálně „vyargumentovat“, prostě svou preferenci zdůvodníte pocitem, intuicí. Ideologové modernismu velmi rafinovaně z debaty vyloučili tzv. „staré“ slohy (gotiku, klasicismus apod.) – prohlásili, že už samotný fakt jejich staršího původu je diskvalifikuje ze soutěže o neoptimálnější řešení toho nebo onoho zadání (designu výrobku nebo budovy). V praxi to vypadá tak, že architekti se porovnávají jen s tzv. „soudobými“ architekty: minimalista s jiným minimalistou, dekonstruktivistou s jiným dekonstruktivistou, eventuálně minimalista s dekonstruktivistou (ve skutečnosti z hlediska výběru výtvarných prostředků a jejich kompozice nejsou daleko od sebe, jak se také v knize dokládá). Jenomže: když – jak Jan Michl, já nebo jiní autoři navrhnou – do hry vrátíte všechno tzv. „staré“, a posuzujete tím pádem úspěšnost řešení podle mého názoru spravedlivěji, dramaticky se zvýší konkurence a šance soudobého architekta na prohru. Jinými slovy: jestli je vaše budova, třeba kaple, se stěnami z pohledového betonu a dvěma malými okny minimalističtější než kaple od minimalistických hvězd Tadaa Anda nebo Petera Zumthora, není příliš důležité, protože jsou si venkoncem všechny dost podobné a vy snadno srovnatelnou estetickou hodnotu vašeho návrhu obhájíte. Ale co když svou kapli srovnáte s kaplí od Michelangela nebo Borrominiho? Kdo soudný by v takovém srovnání hlasoval pro minimalistu? Takové srovnávání je z modernistického pohledu ta nejstrašnější podpásovka!

Dobře, ale má dnes tradiční architektura v konkurenci s modernismem šanci? Ve vaší knize (ale i jinde) jsem četl názor, že moderním lidem, sužovaným stresem a přesyleným vizuálními vlivy, zůstávají jemné finesy tradiční architektury nepřístupné. Jejich vizuálně zahlcené mozky se zkrátka brání „přehřátí“ tím, že hledají únik v minimalistických nebo dekonstruktivistických formách, jež jsou dnes tak populární...

Ale vždyť tradiční architektura ve skutečnosti tu ne-tradiční pořádk s převahou válcuje! Vezměte si místa,

kde se soustředí cestovní ruch a kde se přetlačují amatérští fotografové! Na jaře jsem byl ve Švýcarsku, kde je velmi zajímavá, početná a v rámci svých vlastních měřítek zdařilá minimalistická architektonická produkce – a přesto se tam život koncentruje do „starých“ jader měst a zájem návštěvníků přitahují budovy ve „starých“ slozích nepoměrně více než ty minimalistické. Problém je v tom, že jsme se naučili krásné a malebné budovy oddělovat od svého normálního života: vnímáme je jako turistické atrakce nebo jako muzejní exponáty a neuvědomujeme si, že by mělo jít o automatickou součást našeho životního prostředí. Výletníci by nezacpávali Karlův most, kdyby celá Praha nabízela stejně atraktivní místa k výletům.

Ano, ale není právě v tom kouzlo tradiční architektury? Že ji vnímáme jako něco starého, co je spojeno jen s minulostí, uzavřeno? Nelíbí se nám právě proto, že je jiná než to, co nyní žijeme? Nechci tím říci, že se mi zdá současný stav ideální, právě naopak. Ale ptám se: Neztratila by tradicionalistická architektura něco ze svého kouzla, kdyby se v takovémto stylu dnes hojně stavělo, dobře i špatně, jak už tomu bývá?

Ptáte se jako přesvědčený modernista! V tom právě vězí ten rozdíl mezi tradicionalistickým a modernistickým postojem ke světu: modernista jako by se neustále díval do kalendáře – pozor, už je úterý, musím žít jinak než v pondělí! Všechno, co se stalo v pondělí, je z jeho pohledu – jak jste řekl – uzavřeno, začínáme od začátku, na nepopsaném listu papíru... Kdežto tradicionalistovi na datu nesejde, pro něj je vše, co kolem sebe nachází, stejně přítomné, současné a živé... Modernista paradoxně zaujímá k minulosti sentimentálnější postoj než tradicionalista, který výdobytky dřívějšíka posuzuje pragmaticky: co se hodí, to použiji, a nezáleží mi na tom, kdo, kdy a kde to vymyslel. Nezdá se vám to přirozenější, bližší „zdravému selskému rozumu“? Vynikající teoretik architektury Geoffrey Scott, z nějž se v knize hodně cituje, psal o „romantickém omylu“, kterého se můžeme dopustit při posuzování architektury: takovému pozorovateli se při pohledu na chrám sv. Petra v Římě honí v hlavě naučené vědomosti o papežích a životním stylu prelátů v 16. století a unikají mu umělecké kvality stavby samotné. Jistě, na Karlo-

vě mostě si možná téměř každý bezděky vzpomene na Karla IV. (přesněji: na to, že se kdysi ve škole cosi učil o jistém Karlu IV.), ale v tom přece kouzlo Karlova mostu netkví...

Přesvědčeným modernistou rozhodně nejsem a váš pohled je mi sympatický, ale jako redaktor musím klást znepokojivé otázky. Ale zkusme to z jiné strany: v knize často pracujete s pojmem „strukturální řád“. Proč je pro vás tento pojem tak důležitý?

Pojmem strukturální řád, který přebírám od amerického teoretika architektury Nikose Salingarose, se exaktně popisuje to, co tušíme odedávna: že útvary, které jsou rozčleněné na drobnější díly v pravidelných stupních měřítka, připadají většině lidí hezčí než útvary monotónní anebo chaoticky členěné. V knize pojem strukturální řád slouží jako leitmotiv: příběh jeho vytrácení z architektury je podle mého názoru klíčovým příběhem architektury posledních dekad. Pro naše hodnocení staveb je zásadní jejich vzhled, respektive náš úsudek o něm. Nemůžete přece zaujmout postoj k tomu, co nevidíte nebo nemáte šanci nějak smyslově zaznamenat (to se týká třeba kvality konstrukcí). Pojmem strukturální řád vhodně propojíte laickou a profesionální rozpravu o architektuře a současně i rozpravu o architektuře s jinými druhy odborné rozpravy: může s ním produktivně pracovat například psychologie, biologie, geometrie nebo teorie vědy. Strukturální řád je vědecký, testovatelný pojem. To je významné samo o sobě a také pro praxi, pokud chcete ovlivňovat architektonickou politiku – třeba zdůvodňovat památkářská opatření. Víme všichni, jak lehce jsou třeba regulace vzhledu novostaveb v chráněných lokalitách napadány jako „subjektivní“, přestože „cítíme“ jejich správnost. Strukturální řád tyto regulace objektivizuje s dostačující přesvědčivostí.

Každý, kdo dnes hájí tradicionalistickou architekturu, musí počítat s tím, že dříve nebo později jeho odpůrci vytáhnou známý argument o spojení tradicionalismu s politickou reakcí... Jak tento argument vnímáte?

Jmenovaná zkazka se zřejmě začala šířit s tím, jak někteří levicoví učitelé z Bauhausu utekli před nacisty do USA, a od té doby se na to nabalují další podobné he-

roické historky o boji dobra se zlem (například „hodných“ stoupenců bruselského stylu se „zlými“ umělci socialistického realismu u nás). Naproti tomu druhá strana poukazuje na demokratické asociace standardně spojené s americkým klasicismem (Bílý dům, Kapitol), na to, že Hitler ani Mussolini nepodporovali památkovou péči, anebo na to, že jeden z absolventů Bauhausu projektoval koncentrační tábory. Takové debaty podle mého názoru vedou do slepé uličky. Nedávno se v novinách psalo, že palác syrského vůdce Bašára Asada (respektive jeho otce Háfize) projektoval významný modernistický japonský architekt Kenzo Tange. To cosi vypovídá o morální integritě Kenza Tangeho, ale patří takové úsudky do kompetence historiků a kritiků architektury? Ludvík XIV. byl asi příšerný panovník-tyran a v dnešní době, slovy Karla Schwarzenberga, by nejspíš skončil před haagským tribunálem. Bude proto ale plivat na Versailles? Tím nechci zlehčovat žádnou oběť nebo kohokoli ospravedlňovat; jenom tvrdím, že soud o kvalitě architektury není soudem o kvalitě lidí, kteří jsou s jejím vznikem spojeni.

Ano, o případu Fritze Ertla z Bauhausu, který v roce 1941 přijal nabídku projektovat baráky v Osvětimi, jsem už kdesi četl. Ale ještě překvapivější pro mě bylo zjištění, že například i „brdinové“ modernistické architektury, zakladatel Bauhausu Walter Gropius a jeho pozdější ředitel Mies van der Rohe, se pro uspokojení svých uměleckých ambicí podbízel nacistům. Francouz Le Corbusier nabízel své služby nejdrive Mussolinimu a poté se stejnou důvěřivostí i Stalinovi. Rozdíl je v tom, že o těchto prohřešcích modernistů se spíše cudně mlčí, zatímco hříchy tradicionalistů máme stále „na talíři“. Ve vaší knize mě zaujal životní osud architekta Paula Schultze-Naumburga, jehož snaha o obranu tradiční architektury, hledání akceschopné politické podpory v její prospěch, přivedla až do řad Hitlerovy NSDAP.

Paul Schultze-Naumburg představuje pěkný příklad toho, jak se život a dílo jednoho člověka vzpírá jednoznačnému zhodnocení. Byl to bystrý pozorovatel a citlivý člověk, spustil se s ďáblem a také na to osobně doplatil. Jeho kniha *Kulturarbeiten* by stála za překlad do češtiny. Vždyť on si před sto lety všiml toho, co trápí nás v daleko větší míře: reklamní poutače kolem cest,

energetické rozvodny, nevhodně vysázené jehličnany, sídelní kaše atd. Když vidíte vedle sebe na obrázcích takto encyklopedicky shrnuté všechny estetické hříchy, dojde vám, jak obrovská tahle hydra nevksu je. Později, když se objevila architektura bílých nezdobených krabicovitých domů s plochými střechami, Schultze-Naumburg ji přiřadil k hlavám oné hydry. Ne kvůli nějaké její „absolutní“ ošklivosti, ale proto, že se podle jeho názoru nehodila do vyváženého obrazu středoevropské krajiny. Přičítal jí s ohledem na podobnost s tradiční orientální architekturou orientální původ – a argumentoval proto proti tzv. funkcionalismu rasisticky. To se nám zrovna nemusí zamlouvat, nicméně byla by chyba s vaničkou vylévat i dítě. Snažím se v knize v pasážích o různých teoreticích zdůraznit ty partie z jejich úvah, které jsou podle mého názoru inspirativní i ve 21. století.

To pokládám na vaší knize za velmi přínosné, že nabízíte i takovéto úhly pohledu. Stejně tak cenné jsou i vaše popisy současných obhájců tradicionalistické architektury. Jedním z nejvýznamnějších je princ Charles, který mimo jiné poskytl podporu při budování známého anglického městečka Poundbury, jež se stalo pomyslnou vlajkovou lodí Nového urbanismu v Evropě. Jak vnímáte tyto aktivity? Princ Charles tradicionalistickému hnutí velmi pomohl, vždyť v Evropě neměli jeho protagonisté mezi politickou elitou žádného srovnatelně významného zastánce přibližně čtvrt století. Na druhou stranu, jeho maminka odměňuje šlechtickými tituly zapálené anti-traditionalisty (Lord Norman Foster, Lord Richard Rogers) a princ Charles svým nekonvenčním zaměstnáním (princ!) tvoří snadný terč útoku kritiků, kteří tradicionalismus spojují s aristokratickým (tedy nestandardním či antikvovaným) životním stylem. Inspirativnost princova vystoupení však tkví především v tom, že tradicionalismus nechápe jako formální hru se stylovým jazykem, ale jde mu o mnohem víc: trvale udržitelný život a stavění v souladu s přírodou a jejím estetickým (řekněme strukturálním) vizuálním řádem. To zní jako klišé – a přece: který jiný vrcholný politik věnoval tomuto tématu srovnatelné množství energie? Který jiný vrcholný politik pracuje na biozahradě a finančně podporuje obnovu památek? A – abychom

problematiku dobrého vkusu uchopili v nejširší souvislosti – který jiný vrcholný politik současně vyhrává ankety o nejlépe oblékaného muže?

No vidíte, to jsem ani nevěděl, že je tak úspěšný ve světě módy. Ale zpět k tradicionalistické architektuře. Je míst jako městečko Poundbury více?

Některá jsou v knize zmíněna a vyobrazena: nejbližší českým hranicím se nachází nové centrum v Drážďanech. To je vůbec mimořádné místo: kolem rekonstruovaného barokního kostela vyrostly ulice a náměstí s domy, jejichž fasády se více nebo méně snaží přiblížit fasádám historických domů zničených za války. Vtip je v tom, že jde o výsledek občanského snažení! Žádný princ ani jiný vlivný politik, ale občanská iniciativa, která parcelu od parcely přesvědčuje jednoho investora po druhém, aby použili její projekt na rekonstrukci zaniklého renesančního nebo barokního průčelí anebo jiného umělecky hodnotného detailu! Obecně, nové tradicionalistické urbanistické celky nebývají velké, jednak proto, že tradicionalisté preferují malá sídla zvládnutelná pěšky, a také proto, že plánování nového města je nesnadný a komplexní úkol, a kdo ho chce vyřešit rychle, řeší ho bez ohledu na estetické hledisko a nezadává projekt tradicionalistům. Potom to ale dopadá jako v Číně nebo v Angole, kde se dnes staví velkokapacitní nová města ještě daleko méně humaní, než byla panelová sídliště ze sedmdesátých a osmdesátých let.

To si snad ani neumím představit, i když jsem prošel některá panelová sídliště na Ukrajině, která ta česká v leccems překonávají. Ale pojďme spíše mluvit o tom pozitivním, krásném. Které ze současných tradicionalistických architektů si ceníte nejvíce a proč?

Zkusím odpovědět trošku oklikou: nejvíce chváleni by měli být asi takoví architekti, jejichž dílo dlouho dobře funguje po všech stránkách a objektivně mu nemůžete nic vytknout, nepřestane vás těšit ani po několika návštěvách nebo při každodenním užívání. Věřím, že se takoví architekti objevují – podle mého názoru k nim patřil třeba Benedikt Ried, Raffael, Filippo Juvarra, Leo von Klenze, Edwin Lutyens nebo Kilián Ignác Dientzenhofer. Nejsem si jist, zda dnes dochází

k takovému protnutí tvůrčího talentu a vhodných zakázek, jako se to podařilo dříve v případě jmenovaných autorů. Velké veřejné stavby, třeba muzejní, u nichž se počítá s tím, že se stanou novými dominantami-ikonami měst, se tradicionalistům z ideologických důvodů nesvěřují (musí přece reprezentovat pokrok, rozvoj atd.) – a současní tradicionalisté proto nutně působí jako méně významní jak v porovnání s tradičními architekty minulosti, tak v porovnání se současnými modernistickými architekty. Můžu tedy třeba říci, že mám rád stavby Johna Simpsona, protože zajímavým a inovativním způsobem pracují s dórským řádem, ale nelze to přeložit tak, že si myslím, že Simpson je nejvýznamnější anglický architekt počátku 21. století. Jmenuji vám ale dva příklady z druhé poloviny 20. století, kdy tradicionalističtí architekti vytvořili prvotřídní, mimořádná díla, o jejichž náležitosti do „top ten“ evropské architektury 1950–2000 nepochybuji: jde o anglikánskou katedrálu v Liverpoolu od Gilese Gilberta Scotta a městečko Port Grimaud v jižní Francii od Françoise Spoerryho. Tu katedrálu musíte vidět, zážitek z ní se fotografií téměř nedá zprostředkovat, no a Port Grimaud: když jsme tam byli se studenty architektury, všichni protestovali proti odjezdu... Dobrá architektura má opravdu terapeutické účinky, zklidní vás a současně „nakopne“...

Když jsme u dobré architektury... Jak vnímáte ve světě ojedinělý fenomén českého kubismu v architektuře? Přináší tento styl k avantgardě, nebo naopak k proudu snažícímu se o moderní rozvíjení tradice s ohledem na zachování strukturálního řádu? Z vaší knihy vyplývá, že tento směr chápete někde uprostřed, jako esteticky velmi zajímavé propojení tradice a modernosti...

Máte pravdu, kubismus se nachází někde v půli cesty. Toho zakotvení v tradici si byli vědomi už současníci, já jsem se nyní pokusil zpřesnit pozici kubistické architektury právě pomocí teorie o strukturálním řádu. Název kubismus, jak nedávno upozornil historik architektury Jindřich Vybíral, byl tomuto architektonickému proudu přiřazen dodatečně a dnešního diváka spíš mate. Spojujeme Picassovy obrazy rozlámaných kytar s Gočárovým domem U Černé Matky Boží a zapomínáme na to, že tyto výtvarné počiny vyvěrají

z odlišných úvah a záměrů. To je mimochodem pěkný příklad toho, jak je potřeba permanentně prověřovat uměleckohistorické hypotézy – když jednou zlidoví, je velmi obtížné je vykořenit a nahradit lepšími.

Jednou z výrazných postav českého tradicionalismu, o níž v knize pojednáváte a která mě zaujala, byl brněnský architekt Ferdinand Hrach, mimo jiné autor nového Zemského domu na dolním konci Veverí (dnes sídlo Krajského úřadu Jihomoravského kraje). V čem je tento architekt tak zajímavý?

Hracha znovuobjevila brněnská historička architektury Šárka Svobodová, avšak navzdory jejímu poctivému pátrání toho pořád o něm příliš nevíme. Mně přijde zajímavý jako autor vámi zmiňované budovy (když odhlédneme od jiných), kterou pokládám za nejlepší brněnskou administrativní stavbu vůbec a za jeden z nejlepších příkladů architektury Beaux-Arts v českých zemích. Má monumentální a bohatě zdobené průčelí, charakteristickou a impozantní siluetu, vzrušující vnitřní prostor, precizně provedené detaily. Další důvod, proč se Hrachem zabývat, vidím v jeho teoretické a politické aktivitě – usiloval o ochranu památek a uměleckou reformu a snažil se to – jako Schultze-Naumburg – skloubit dohromady. Památková péče a pokrokářství se nemusí tlouci, a stejně tak dobré úmysly se scestným politickým idealismem, v Hrachově případě opět nacionálně socialistickým. Analýza osobností, jako je Hrach, nám – historikům – může mimo jiné pomoci připravit se na analýzu podobně komplikovaných autorů, kteří se zapletli s komunistickým režimem a jejichž osudy představují zatím příliš živé téma, než aby mohly být podrobeny zkoumání.

Které autory máte na mysli, třeba Karla Honzíka, jemuž se v knize také hodně věnujete?

Karel Honzík zrovna nepatří k těm nejkontroverznějším osobám, už proto, že má málo realizací a v podstatě nedostal šanci cokoli pokazit. Měl jsem na mysli zejména dvě skupiny architektů: průkopníky panelákového stavění v čele s Karlem Janů a potom ty, kdo se podíleli na devastaci historických center, vesnic nebo krajiny. Přitom někteří z nich jsou počítáni k předním

reprezentantům předválečného nebo poválečného modernismu a nemůžete je jen tak odsoudit, když jde o autory – paradoxně – toho nejlepšího, co zde v daném období vyrostlo. Vezměte třeba uznávaného velikána brněnské architektury 20. století Bohuslava Fuchse: v padesátých letech byl existenčně ohrožen, v šedesátých dostal titul národního umělce, plánoval „regenerace“ historických center měst, ačkoli měl pro jejich výtvarné hodnoty málo pochopení, podepsal se pod brutalistický obchodní dům Dyje v centru Znojma... Kritický Fuchsův životopis dosud nevznikl, a to se bavíme o dávno zesnulém autorovi! Jak chcete potom vyváženě psát o díle architektů, kteří jsou stále aktivní a kde se případné averze vůči dílu střetávají se zdvořilou úctou k jejich šedinám!

Z brněnských tradicionalistických autorů jsme vzpomněli Ferdinanda Hracha. Kterí další stojí za připomenutí? Určitě František Pawlu, stavitel a stavební podnikatel, mimo jiné autor skvělých barokně-secesních činžáků Tivoli na Konečného náměstí, anebo Vladimír Fischer. Také tito tvůrci už jsou postupně „objevováni“ a popularizováni odborníky: k dispozici máme třeba výborný průvodce po brněnské architektuře let 1815–1915 od Pavla Zatloukala anebo letos vydaný katalog architektů německé národnosti působících na brněnské technice v první polovině 20. století.

A jak vnímáte dalšího známého architekta spojeného s Brnem, Slováků Dušana Jurkoviče, jenž se originálně inspiroval lidovou architekturou?

Jurkovič je osobnost vyčnívající nad jiné, jeden z mála architektů z česko-moravsko-slovenského prostředí, kteří jsou atraktivní a originální z celosvětového pohledu. I lidsky šlo zřejmě o velmi sympatickou postavu: sportoval, chránil památky a přírodu, studoval lidovou architekturu, staral se o bydlení nezámožných obyvatel. Uvažovalo se o zápisu Luhačovic do seznamu Světového kulturního dědictví – možná by stálo za to, přeformulovat návrh a předložit průřezový výběrový seznam staveb Dušana Jurkoviče na Moravě (Pustevny!), na Slovensku a v Polsku, tak jako se o to pokoušejí jiné státy s dílem Le Corbusierovým.

Mimochodem, když jsme u lidové architektury: jako jeden z mála autorů ve své knize oceňujete často vysmívaný fenomén chalupaření, který u nás rozbujel zejména za socialismu. Do jaké míry se chalupáři zasloužili o uchování tradiční architektury a strukturálního řádu?

Chalupáři jsou hrdinové normalizační památkové péče. Kde nebyli, původní venkovská architektura téměř zmizela. Chalupáři hledali na venkově odpočinek a idylu a občas se jim vytýká, že vytvořili jakýsi falešný obraz venkova, kde býval život převážně drsný a nepohodlný. Na to můžeme říci: No a co? Středověká města také smrděla, ale to přece není argument pro to, abychom zbořili všechny gotické kostely a nahradili je třeba parfumeriemi. – Fenomén svépomoci a občanského aktivismu v péči o kulturní dědictví je vůbec u nás přehlížen a státní památková péče se s ním sblíží, řekl bych, zbytečně pomalu. Přitom političtí reprezentanti českého státu se v posledních deseti letech chovají k památkové péči nejčastěji jako k nechťnému dítěti. Dva příklady z poslední doby: ministři kultury za TOP 09 (tedy přesněji za hnutí Starostové a nezávislí) se v mediálně proslulé kauze osobně zasadili o neprohlášení stavby za kulturní památku (dům na Václavském náměstí v Praze) a ministerstvo pro místní rozvoj (SPOZ) čerstvě na žádost hejtmana Olomouckého kraje (ČSSD) zrušilo památkářské regulace v Zásadách územního rozvoje kraje, aby se mj. uvolnila cesta pro stavbu kontroverzních komerčních novostaveb ve výtvarně hodnotných centrech Olomouce (primátor ODS) a Prostějova (primátor ČSSD, dříve KSČ). Bez podpory zdola z péče o kulturní dědictví zůstanou jen slova.

Ty kauzy jsem podrobně nesledoval, takže nemohu zasvěceně reagovat. Ale obecně si samozřejmě myslím, že je třeba uchovat z architektury minulosti vše, co jen lze, už vzhledem k tomu, co se u nás dělo v minulosti a o kolik jsme toho už vlivem komunismu přišli. V minulém čísle jsme přinesli ukázkou z vaší knihy o brutálním ničení strukturálního řádu a tradiční architektury v poválečném Československu. Překvapil mě názor, jenž se zde objevil, že hlavními viníky nebyli v první řadě komunističtí vůdci či jim poplatní architekti (i když samozřejmě nesou velkou část viny), ale především monopolní a vlivné stavební firmy, které určovaly tehdejší pravidla hry...



Harmonie a hierarchická kooperace: Edinburgh – tráva, stromy, gotická, klasická a vernakulární architektura, kopce a oblaka v perfektní estetické souhře.



Filippo Juvarra, Palazzo Madama, Turín, schodiště, 1718–1721.



Lindsay Suter, Millennium Belvedere, Poundbury, 1999–2006. Město Poundbury, budované od roku 1993 podle návrhu Léona Kriera v jihozápadní Anglii, představuje klíčový výkon soudobého tradicionalismu v Evropě.



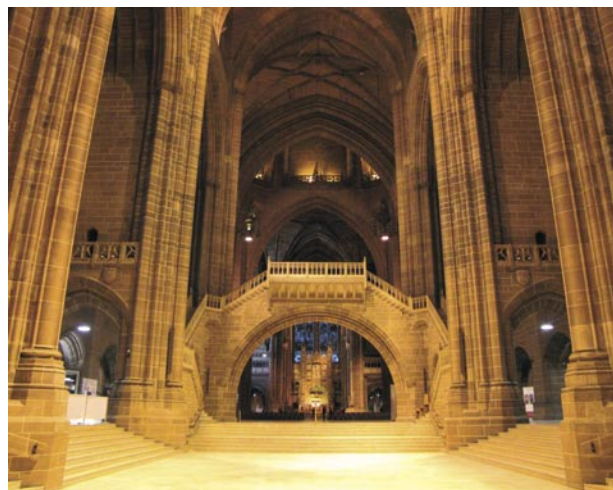
Paul Schultze-Naumburg, zámek Cecilienhof, Postupim, 1914–1917.



John Simpson, tržnice a městská síň Brownsword Hall, Poundbury, 2000, podloubí v rustikálním dórském slohu.



John Simpson, Královna galerie, Buckinghamský palác, Londýn, 1997–2002, detail vstupního portiku v klasickém dórském slohu.



Giles Gilbert Scott, anglikánská katedrála, Liverpool, 1904–1978, pohled k hlavnímu oltáři.



Drážďany, Frauenkirche a Neumarkt,
ve výstavbě od roku 1992.



Demetri Porphyrios / Porphyrios Associates, čtvrť Pitoussa,
Spetses, 1993–1996.



Claudio Silvestrin – Lorenzo Parilli – Oliver Kampshoff,
Kotelna, administrativní budova vzniklá přestavbou
kotelny, Praha-Karlín, 2004. Vlevo Carlo Baumschlager –
Dietmar Eberle / Baumschlager Eberle, Cornlofts
Šaldova, bytový dům vzniklý přestavbou
a dostavbou sýpky, 2005–2009.



François Spoerry, Port Grimaud, 1963–2009. Zcela nové město v mediteránním stylu vyrostlo na místě bažin nedaleko Saint-Tropez podle projektu architekta-vizionáře.



François Spoerry, Port Grimaud, 1963–2009. Pohled ze zvonice kostela, v popředí radnice.



Josef Gočár, dům
U Černé Matky Boží,
Praha, 1911–1912.



Josef Gočár, Anglobanka, Hradec Králové, 1922–1925.

Ferdinand Hrach,
Zemský dům II,
Brno, 1903–1909.



Ferdinand Hrach, kostel sv. Klementa Marie
Hofbauera, Brno – Horní Heršpice, 1911–1912.



Ferdinand Hrach, radnice, Hustopeče u Brna, 1906.



Dušan Jurkovič, Spolkový dům, Skalica, 1904.



Dušan Jurkovič, mohyla spoluzakladatele československého státu generála Milana Rastislava Štefánika, Bradlo (západní Slovensko), 1927–1928.

Těžko říci, kdo byl více vinen. Zkusme si to převést do současnosti: Kdo je více vinen za politický marasmus v zemi a prznění krajiny, konkrétně třeba pražským jižním obchvatem anebo dálnicí přes České středohoří? Politici a manažeři firem, kteří podepsali příslušné smlouvy? Anebo občané, kteří tyto politiky zvolili a proti jejich rozhodnutí neprotestovali? Anebo – když to přeženu – manželky oněch manažerů, vyžadující luxus, a jejich rozmazená děcka? Anebo rodiče oněch politiků, kteří své ratolesti nevychovali k tomu, aby byly moudré, mravné a měly vkus? Anebo učitelé ve školách, kde se dobrý vkus nepěstuje a o estetickém významu architektury se nic neučí? Já jsem se snažil v knize situaci přesně popsat a pochválit ty, kdo se snaží, aby svět kolem nich a kolem nás ostatních byl krásnější. Ale najít hlavního padoucha...? Platí přirozeně to, že s mocí roste zodpovědnost, takže můžeme nadávat na to, že prezident Husák neměl vkus, protože kdyby on rozkázal, tak – což za totality bylo teoreticky proveditelné – by se nepostavilo tolik nevzhledných panelových sídlišť. V tomto smyslu můžeme určit stupeň provinění; za předpokladu, že zanedbání estetického aspektu stavění pokládáme za odsouzeníhodný čin. Slabinou takového přístupu je to, že svádí k alibismu: lidé se vymlouvají na „Husáka“ nebo na „ režim“, na „mocné“ nebo – jak píšete – na „firmy“. Můžu k tomu povědět jen to, že zanedbání estetického aspektu stavění pokládám za nesprávné a za vhodný příspěvek k nápravě věci ze své pozice považuji sepsání a zveřejnění knihy *Za krásnější svět*. Každý se musí svým svědomím probrat sám.

Dobře, nechme stranou „padouchy“ minulosti a obraťme se k dnešku. Ve své knize zaniceně píšete o estetické devastaci krajiny od druhé světové války až po dnešní dobu. Jedna věc mi zde však schází, má-li být kniha současná. Co solární a větrné elektrárny, které se u nás v poslední době začaly rodit jako „houby po dešti“? Nejde v některých ohledech o stejnou devastaci krajiny jako necitlivou architekturou?

Víte, dnes se kdekdo naváží do tzv. alternativních energetických zdrojů, a kdybychom teď k tomu při-

dali hlas krasoduchův, že jsou vlastně hrozně ošklivé... Řekl bych to tak: nejsem nadšený z toho, jak soláry a větrníky bují na střechách, polích a kopcích, ale relativně malé rozměry těchto jednotek a jejich rychlý technologický vývoj dovolují doufat, že budou v ne-dalekém budoucnu demontovány a nahrazeny něčím výkonnějším a snad i elegantnějším. Kdežto Temelín, Prunéřov nebo Pražský jižní okruh jsou prakticky neodstranitelná monstra. Samozřejmě by mělo platit, že ve výtvarně cenných pohledově exponovaných územích by se solární panely ani větrníky objevovat neměly, stejně jako věžáky, stavby s nevhodnými fasádními materiály apod.

Popravdě řečeno, mně se ty „větrníky“ a solární „plantáže“ nezdají zase tak malé... Ale rád budu sdílet váš optimismus, že v blízké budoucnosti je nahradí něco menšího a účinnějšího, a tedy i méně ohyzdného. Možnosti technologického rozvoje jsou nekonečné... Jen bych si přál, aby při tom všem začala opět být alespoň trochu zohledňována také estetická hlediska, jako to dělali naši předci, kdy i třeba obyčejná továrna mohla být nádhernou stavbou, již dodnes obdivujeme. Snad k tomu i vaše kniha přispěje. Děkuji vám za rozhovor.

Připravil František Mikš.

Fotografie v barevné příloze Martin Horáček (18) a Marcela Horáčková (1).

Martin Horáček (1977) se narodil v Olomouci, od roku 2009 žije v Brně. Studoval dějiny umění na Univerzitě Palackého v Olomouci, nyní působí na Ústavu architektury Fakulty stavební Vysokého učení technického v Brně a na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Zabývá se architekturou 18. až 21. století, památkovou péčí, historiografií a teorií umění. Je autorem knihy *Přesná renesance v české architektuře 19. století: Dobová diskuse o slohu* (2012), spoluautorem knih *Slavné vily Olomouckého kraje* (2007), *Slavné vily Čech, Moravy a Slezska* (2010) a *Naprej! Česká sportovní architektura 1567–2012* (2012). Podílel se na založení občanského sdružení Za krásnou Olomouc.

Postpolitičnost čili postdemokracie

BRONISŁAW WILDSTEIN

Demokracie je v současném světě nesporným vítězem na politické aréně. Zdaleka to neznamená, že tento systém není ohrožen, formálně však alternativní model nikdo nenavrhne. Proces, který k tomuto stavu vedl, probíhá už od války. Připomínám, že totalitním systémům a různým despotickým režimům se také říká „demokracie“.

Všichni (nebo téměř všichni) se na demokracii odvolávají, což neznamená, že ji berou vážně. V našem civilizačním okruhu se dnes demokracie stala pojmem-fetišem. Všechny nové iniciativy, i kdyby v podstatě neměly politický charakter, musí probíhat pod její hlavičkou. Demokracie tak funguje jako hodnotící pojem a její původní význam se přesouvá jinam. Přestává se tudíž vztahovat k realitě. Demokracie nikdy není dost, čím je jí více, tím prý lépe. Více demokracie může znamenat lépe – pro rodinu, pro kulturu, církve atd. Instituce obviňovaná z absence demokracie je automaticky zavrhována.

Znamená to snad, že demokracie v našem životě skutečně dominuje? Zdaleka ne. Žijeme v postdemokratickém světě, kde tento systém ztrácí svůj základní význam. Protože současná politika se s demokracií deklarativně ztotožnila, znamenají slova o postpolitičnosti deklaraci postdemokracie. Bylo by to ostatně samozřejmé, protože demokracie má výlučně politický význam a pokusy přenést ji do jiné dimenze ji zbavují smyslu, být se tak před nějakým časem díky fetišizaci demokracie už stalo.

Nechci se zabývat dějinami pojmu demokracie a jeho různými významovými odstíny, které od počátku prozrazovaly jeho mnohoznačnost. Upozornil bych pouze, že v klasickém světě byl zdůrazňován především její rovnostní aspekt. Demokracie nebyla totožná s republikou, již klasici (samozřejmě ne všichni) považovali za správné řešení, které z demokracie zachovává to, co je dobré, a vystříhá se jejích léček.

Takový stav věcí existoval prakticky od počátků politického myšlení. Aristotelova *politeia* byla přece republikou, jejímž základním rysem byla péče o obecné dobro. Což je pojem, který se musí vztahovat k přesně vymezenému subjektu. Vznik ideje republiky je tedy spojen s vymezením kolektivního subjektu a bez ohledu na to, nakolik konfliktní mohou být jeho vnitřní vztahy, ti, kdo jej tvoří, musí rozeznávat společnou identitu, jež přesahuje partikularismy, v nichž se zmiňují. Občané *res publica* musí uznávat nadřazený ráz společného dobra. V opačném případě by bylo nemožné, aby republika vznikla a trvala.

Je příznačné, že všechny dnešní demokracie vznikaly jako republiky – Spojené státy, Francie atd. Během doby se stále více demokratizovaly, ovšem onen původní, republikánský charakter, si zachovávají dodnes. Obecné dobro se musíázat na subjekt čili národ, samozřejmě ne v etnickém, ale politickém smyslu. Bez takto chápaného národa republika ani demokracie neexistuje. Dnes se však národ ocitl na indexu.

2. světová válka, která vlastně uzavřela epochu velkých celoevropských a celosvětových konfliktů v letech 1914–1945, kdy se projevovaly fáze chladu a vření, byla interpretována – podle mě nesprávně – jako důsledek exploze nacionalismů. Tento jev byl tehdy skutečně přítomen, nebyla to však výlučná ani hlavní příčina onoho vražedného konfliktu. Větší váhu v něm sehrál ideologický faktor. V Evropě však převládala interpretace 2. světové války vyvolané nacionalismem.

V souvislosti s tím se po jejím skončení projevila zásadní nedůvěra nejen vůči excesům nacionalismu, ale také národa, bez něž by samozřejmě podobná nebezpečí nenastala. Politickým cílem většiny evropských elit se stalo překročení této nebezpečné, národní, nacionalismem ohrožené identity. Poválečné nálady způsobily, že silně formulovaná definice národa, jasně

vymezující jeho hranice, se považovala za negativní jev, který je nutno překonat.

V tomto duchu se do určité míry už od počátku nesla idea evropského společenství. Původně však jeho otcové-zakladatelé zkoušeli překonávat národní antagonismy zdola, evoluční metodou. Počítali s tím, že se podaří dosáhnout cíle budováním společných projektů – třeba zakladatelským Evropským společenstvím uhlí a oceli – díky prolamování celních bariér, spolupráci a evidentním přínosům. V posledních desetiletích se však všechno změnilo. Od maastrichtské smlouvy je Evropská unie antidemokratickým projektem. Má suverénním státům odebrat moc a předávat ji jakémusi blíže neurčenému evropskému společenství.

Evropský *demos* neexistuje, jsou jen konkrétní demosy – finský, španělský nebo německý. Evropská identita je situována v dosti abstraktní rovině a nevytváří pocit reálné, hlouběji vnímané komunity. Pokud ovšem neexistuje *demos*, zbývá z demokracie *kratos*, tedy samotná moc. A kdo je u moci? Samozřejmě k tomu delegovaní představitelé, čili v daném případě byrokraté, nekontrolovaní žádným suverénem. Takto chápaný evropský projekt je mýtem, utopií, kterou nelze uskutečnit, která se však váže s určitými důsledky.

Evropský projekt, zvláště po Maastrichtu, je také ideologicky silně motivován. Je to pokus o zásadní přeformulování naší kultury. Kdybychom se mohli pokusit pojmut je v jednom, zásadním heslu, byla by jím zřejmě „emancipace“. Máme se emancipovat od identit, které nás dosud omezovaly – první, již máme překonat, je identita národní, ale pak následují další, stále hlouběji zasahující do lidské přirozenosti.

Onen ideologický plán má vést k hlubokému přeformulování evropské identity, ačkoliv jeho ambice sahají dál a konečným cílem je vytvoření nového člověka. K realizaci tak revolučního projektu, tedy změny evropské kultury, je potřeba mít moc, která by podstatně překračovala tradiční, demokratický mandát. A současná evropská levicově-liberální ideologie je orientována na získání této moci. Sahá k novým formám násilí, především symbolického, tedy užívaného v kultuře a – především – v médiích. Avšak hlavním nástrojem vytváření nového občana Evropy je unijní právo. Je to zásadní změna přístupu ke koncepci práva.

V tomto novém vydání je chápáno ideologicky, vstupuje do všech oblastí života a snaží se je stále precizněji regulovat. Právo vytlačuje i politiku, která je doménou svobody. Tradičně byla justice pouze širokým rámcem, v němž působily jiné systémy, které regulovaly lidské jednání. Byla to morálka, etika, zvyklosti, ale také politika coby řetězec rozhodnutí, jimiž kolektiv reaguje na výzvy reality. Tato rozhodnutí plynou ze svobodné volby, z toho, jak chápeme naše společné dobro.

Všechny tyto regulační systémy jsou dnes v EU vytlačovány právními normami, které tvoří diktovaný model definitivního a jednoznačného utváření naší společné politické reality. Tento rámec je stále užší a svírá nás stále těsněji. Jednou z metod zásahů do politického života s užitím metod sociálního inženýrství je obrana libovolně konstruovaných menšin. Právní normy a soudní praxe, která má eliminovat arbitrálně vyhledávanou „diskriminaci“, a tedy sloužit zavádění stejně abstraktně chápané rovnosti, se stávají nástroji svévolného formování sociálních vztahů.

Je evidentní, že demokracie musí mít své meze a že má bránit práva menšin. Musíme si však položit otázku, jak dalece má být omezována vůle národa a jak hluboko lze s použitím práva zasahovat do politiky a do života společnosti.

V Polsku máme zkušenost s Ústavním soudem, který často sám sebe nazírá jako instanci nadřazenou parlamentu, jež dosti svévolně, s odvoláním na „ducha ústavy“, zasahuje do jeho rozhodnutí. Není to výlučně polský problém. Problémy, s nimiž se potýkáme ve III. Rzeczpospolité, jsou extrémnějším vydáním obtíží, které dnes narůstají na Západě. Ve Spojených státech je podobná situace s Nejvyšším soudem a s „aktivismem soudců“, který soudnější právní myslitelé kritizují. Ústavní soudy byly v Evropě ustaveny po zkušenosti nacismu, aby demokracie nemohla znovu spáchat sebevraždu. Časem však, což se děje se všemi nekontrolovanými institucemi, začaly rozšiřovat své kompetence a stále hlouběji zasahovat do politiky. V Polsku je to zvláště patrné, a pokud Ústavní soud konstatuje, že nelze zrušit povinnou regulaci profese advokáta, neboť v ústavě stojí, že korporace má právo regulovat záležitosti v okruhu své působnosti, pak jasně vidíme, jak dalekosáhlá oprávnění si tento orgán připsuje.

Pokud se zužuje prostor politické svobody, začíná demokracie chřadnout a stále více se proměňuje v oligarchii. Reprezentativní systém už od počátku měnil fundamentální smysl demokracie a zaváděl do ní konfuční prvky. Pro klasického Řeka musela být demokracie ze své podstaty přímá a zastupitelský systém je oligarchií. Pojem reprezentace demokracii odporoval, proto také ony experimentální, velké národní republiky byly od počátku zatíženy obtížně řešitelným dilematem. Ostatně mnohé klasické teoretiky demokracie – jako byl Jean Jacques Rousseau – koncepce zastupitelské demokracie silně pobuřovala. Onen zásadní problém zastupitelské demokracie se dnes umocnil. Například v EU jsou zastupitelské orgány odsouvány stále dále od občanů, jejichž kontrola nad nimi je stále iluzornější. Pokud vytváříme další a další mnohastupňové mezinárodní instituce, které postupně zvětšují své pravomoci v dalších a dalších oblastech, stále silněji onu beztak omezenou demokracii redukuje. Pokud tvoříme nadnárodní právní systémy a multiplikujeme právo národní, omezujeme ji ještě více.

Dalším jevem, který je takto nasměrován, je bujení gigantických korporací, schopných ovlivňovat politickou moc a vynucovat si zásadní rozhodnutí nejen v ekonomické, ale také v právně-politické oblasti. Děje se tak pod hesly svobodného trhu, ovšem řekneme-li, že dnešní velké korporace fungují podle jeho pravidel, pak je to výsměch. Korporace se stále častěji domáhají pomoci státu, zvláště pokud jde o pojistky, které jim otevírají cestu k nesmírně riskantnímu podnikání. Tomuto jevu se říká morální hazard čili možnost nezodpovědného investování, reálně jištěného státem nebo nadstátními organizacemi, které v případě neúspěchu intervenují.

Formulace „příliš velký, než aby zkrachoval“ mnohé vysvětluje. Ve vztahu k těmto obrům nepůsobí pravidla volného trhu, založená na riziku, a tudíž možnosti prohrát, jež znamená, že neracionální rozhodnutí vedou k porážkám v podnikání. Takový mechanismus nutí k odpovědnému jednání, vylučuje nepromyšlené podniky a neseriózní subjekty. Vynucuje si racionalitu. Pokud státy nebo nadnárodní organizace podporují za peníze daňových poplatníků velké spekulanty, podněcují je k nezodpovědnosti a narušují tržní mechanismy. Tento stav věcí také ukazuje, kam se posouvá

centrum rozhodování a jak málo společného s demokracií mají mechanismy působící v dnešních státech.

Dobrým testem oněch mechanismů jsou krize. Byli jsme svědky reakce na poslední ekonomickou krizi, počínaje Paulsonovým plánem – 700 miliard dolarů, které americká administrativa musela „okamžitě“ uvolnit, jinak měl nastat konec světa, tedy hospodářská krize likvidující dominovým efektem naši civilizaci. Lidé, kteří onen plán podepisovali, neměli nejmenší ponětí, co dělají – nebyli schopni akceptovaný dokument promyslet či prodiskutovat. Bankovní experti, tedy zdaleka ne nestranní odborníci, je ujišťovali, že pokud tak neučiní okamžitě, je katastrofa nevyhnutelná. Bushův tým a americký parlament se podpisem tohoto dokumentu podřídily bankovní lobby, což dnes její představitelé přiznávají. Jak se dalo předpokládat, další vláda činila na podobném principu podobné ústupky vůči velkému kapitálu. Stejně události se děly a dodnes dějí v Evropě. Viděli jsme už několik dalších „summitů poslední záchrany“, na nichž musela být okamžitě a bez rozmyslu přijímána řešení prosazovaná dominující lobby. Muselo se tak činit hned, protože nebyl čas na nic, hlavně ne na myšlení... Návrhy na veřejnou debatu, nemluvě už o řešeních typu referendum, byly zavrhovány coby krajní forma populismu.

Popis naší reality ukazuje, jak málo skutečné demokracie v ní zbylo. Podstatným prvkem tohoto jevu je vznik nové vládnoucí třídy, tedy oligarchie, která se považuje – aniž by to kdykoliv přímo formulovala – za svého druhu současnou aristokracii. Pronikání kapitálových a politických elit postupuje stále hlouběji. V Evropě se na tomto procesu zvláště intenzivně podílí levice. Což by nemělo překvapovat. Levici tak vzdálený volný trh stojí na konkurenci, která je pro velký kapitál bičem. Představitelé velkých korporací se státem rádi vyjednávají o co největších omezeních konkurence a v každém případě se snaží vytvořit si příznivé podmínky, samozřejmě ve jménu „civilizování kapitalistických principů“. V Evropě v tomto ohledu ostatně už neexistují zvláštní rozdíly mezi tradičně konkurenčními politickými uskupeními levice či pravice, které ve všech možných ohledech procházejí dalekosáhlou konvergencí. Pokud vysocí politici končí kariéru, nejčastěji přecházejí do velkých korporací, zvláště do bank.

Tyto politicko-obchodně-kulturní elity tvoří také specifickou subkulturu a vyznávají ideologii, která má ospravedlnit jejich zvláštní postavení. Oproštěny od tradičních hodnot a přesvědčeny o své příslušnosti ke kulturně-intelektuální avantgardě propagují levicově-liberální emancipační projekt, jež samy zosobňují. Vlastní ideologicko-zvyklostní postoje považují za emanaci civilizačního pokroku. Operaci, která je má vnutit zbytku společnosti, pak vnímají jako odůvodněnou vlastní mimořádné role, a tudíž i moci.

Hlavním nástrojem tohoto jednání je – vedle masové kultury a médií – evropské právo. Listina základních práv EU zasahuje velmi hluboko do života společností, a to i do jejich základní formace, jakou je rodina. Heslo dětských práv činí ze subjektu, který na ony normy dohlíží, arbitra, jenž reguluje vztahy rodičů a dětí. Absurdní znění typu: „[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,“ mají nezanedbatelné důsledky. Všechny takovéto pasáže v Listině práv jsou sice opatřeny poznámkou: „V souladu s vnitrostátními zákony, které upravují výkon těchto práv,“ jenomže nějakým způsobem je v členských zemích regulována každá z dotýčných záležitostí. Pokud se tvoří podobné normy, je samozřejmé, že dříve či později vznikne na této linii konflikt. Je to jako s Čechovovou „puškou na zdi“ – visí tam už v první scéně a nic se s ní neděje. Je však jasné, že v té poslední vystřelí.

Netvrdím, že nám dnes hrozí vláda evropské byrokracie. Současný projekt EU má utopický ráz, a právě můžeme být svědky jeho postupného fiaska. A jak tomu v případě utopií bývá, líbivá hesla a nereálné záměry končí obyčejnou přetahovanou. V současné Evropě je nejsilnější Německo a ve spolupráci s Francií je stále dominantnější. V nové Evropě se však demokracie tak snadno neobnoví, tím spíš, že není jasné, jakým směrem se budou vyvíjet její instituce.

Hodně se dnes mluví o postpolitičnosti, mnohem méně o zániku demokracie, který je jejím důsledkem. Procesy oligarchizace nejsou přímo pojmenovány, spíš se prezentují jako nová, vyšší forma demokracie, ani se přímo neříká, že jsou spojeny s předáváním stále rozsáhlejších pravomocí nové aristokracii, která se cítí být

povolána k vytvoření Huxleyova překrásného nového světa. V tomto království racionality nebude příliš místa pro politiku. Její odmítnutí je spojeno s projektem, který vyplávají intelektuální laboratoře – vždy pokrokové, od té doby, co existuje levice, tedy přinejmenším od 18. století – a který předpokládá, že svět lze definitivně a racionálně zorganizovat, protože schopností našeho individuálního rozumu vytvoříme systém dokonalých algoritmů, jež nám umožní ovládnutí všech jevů na světě. Skončí nejružnější konflikty, spory a antagonismy, nebudeme se muset potýkat s národním ani jiným partikularismem, nastane všeobecný a věčný mír, a politika se tudíž stane zcela nepotřebná – vždyť politika coby doména konfliktu je přece ošklivá.

Zošklivování politiky se v dnešních sdělovacích prostředcích usídlilo nastálo. Věnují se mu také politici – ti, kteří skutečně vládou a dominují. Tento jev můžeme zcela zřetelně pozorovat v III. Rzeczpospolite. Za zošklivováním politiky stojí celkem jasný záměr. Jde o to, přimět občany, aby se politikou, představovanou jako – což je ostatně pravda – nečistá sféra, nezábývali a nepřekáželi vládnoucím v nesení tohoto břemena, tedy v klidném vládnutí.

Ve volební kampani v roce 2011 hlásal na plakátech politik z titulních stran novin, premiér Donald Tusk (který se nikdy ničím jiným než politikou nezábýval): „Nepolitizujme, stavme stadiony, mosty, školy.“ Pokud bychom onu výzvu vzali vážně, museli bychom premiéra okamžitě odvolat, protože není vzděláním inženýrem. Co však taková kampaň znamená? Naznačuje, že je potřeba zanechat politických sporů, debat, tedy společného, tudíž konfliktního spoluvytváření vlastní svobody. Politika se má stát technologií. Vládnutí má být otázkou technologie a vládnoucí ujišťují, že disponují patřičnými kvalifikacemi, tedy že získali ony mimořádné, v podstatě technické schopnosti. Znamená to samozřejmě konec politiky, a přirozeně také konec demokracie. To je směr, který nám udávají dominující elity.

Přeložila Lucie Szymanowska.

Bronisław Wildstein, polský spisovatel, esejista, publicista. Přední představitel současného polského konzervativního politického myšlení. Redaktor týdeníku *UważamRze*.

Rudolf Jedlička: samaritán v bílém plášti

ALEŠ DVOŘÁK

V roce 2013 uplynulo sto let od založení Jedličkova ústavu. Těžko bychom u nás hledali člověka, který o něm nikdy neslyšel. Daleko snáz se můžeme setkat s lidmi, kteří nikdy neslyšeli o jeho zakladateli profesoru Rudolfovi Jedličkovi. Tento výjimečný lékař, lidumil a vlastenec se ani ne devadesát let po své smrti valné většině národa ztrácí za temnou oponou zapomnění, ačkoliv by svým vnitřním ustrojením mohl být soudobé společnosti poměrně srozumitelný a dnešním generacím v mnohém zářným příkladem. Přinášíme průřez ze stejnojmenné knihy Aleše Dvořáka, která vyjde v říjnu 2013 v nakladatelství Barrister&Principal.

Medicína jako rodinný úděl

Rod Jedličků má své kořeny na Jičínsku. Po svatbě se manželé Jedličkovi usadili v Lysé nad Labem, kde MUDr. Michal Jedlička dostal místo obvodního praktického lékaře a rodinného lékaře u kněžny Štěpánky Rohanové. První potomek, syn pokřtěný jménem Rudolf Tomáš, se manželům Jedličkovým narodil 20. února 1869. Z Rudolfových sourozenců se dospělosti dožili tři bratři a sestra Eliška. Bratr Kamil Jedlička odešel po absolvování gymnázia v Praze studovat Zvěrolékařskou fakultu ve Vídni a stal se c. k. vojenským veterinárním lékařem se specializací na koně. Další bratr Tomáš vystudoval farmacii a stal se lékárníkem. Poslední z bratrů, Michal, narozený deset let po Rudolfovi, obdržel otcovo svolení ke studiu medicíny a ve dvacátých letech potom pomohl bratru Rudolfovi s udržení kontinuity Jedličků ve vedení Pražského sanatoria.

Otec Michal Jedlička časem dosáhl i významného společenského uznání povýšením na císařského zdravotního radu. Když v roce 1907 zemřel, byl pohřben na vyšehradském Slavíně.

Studium a slibné počátky kariéry

Prvorozený syn a bystrý, zvědavý žák Rudolf Tomáš Jedlička byl hned po obecné škole poslán otcem na stu-

dia do Prahy. Maturitní zkoušku na českém Akademickém gymnáziu úspěšně složil 8. července 1889 a přihlásil se podle očekávání na Lékařskou fakultu české Karlo-Ferdinandovy university. Když vstoupil do třetího ročníku, přišel na fakultu profesor Karel Maydl,¹ který svou první přednáškou o antisepsi a nových směrech v chirurgii nadchl Rudolfa Jedličku natolik, že se záhy vyhranil jako budoucí chirurg. Rudolf Jedlička byl promován doktorem všeobecného lékařství 28. července 1895. Docentury dosáhl v roce 1901 ve svých dvaatřiceti letech. Zabývala se novým způsobem anestezie, jenž by mohl vyloučit potíže se zvracením a dušením běžné u dosavadní techniky. Posléze působil na české chirurgické klinice prof. Maydla. Jedlička kliniku definitivně opustil v roce 1904 a přijal místo na univerzitní poliklinice v Příčné ulici na Novém Městě, k němuž si ještě otevřel soukromou praxi.

Na Vánoce 1895, tedy v roce, kdy Rudolf Jedlička promoval, uveřejnil Conrad Roentgen zprávu o objevu nového typu záření, které nazval *paprsky X*. Český tisk přinesl tuto zprávu 7. ledna 1896 a v únoru se konala přednáška profesora Strouhala, jejíž součástí byla i demonstrace paprsků X. Jedlička vyvinul nemalé úsilí, aby se na přednášku dostal, a jako jeden z prvních pochopil význam objevu pro budoucnost medicíny. Než se uzavřel rok 1896, měl již vyjednaná a zřízen soukromý rentgenový kabinet v hotelu U Černého koně a jako první v celé monarchii začal provádět skiaskopická



Rudolf Jedlička, 1913.

a skiagrafická vyšetření. Bez nadsázky lze tedy tvrdit, že Rudolf Jedlička už půldruhého roku po promoci stál u zrodu české lékařské rentgenologie.

Prvním mužem v Čechách, který byl ochoten investovat do Roentgenova přístroje, byl právě hoteliér Antonín Cífk, majitel hotelu U Černého koně, dnes Slovanského domu v ulici Na Příkopě. Hosté se při čekání na jídlo mohli obveselit prohlížením kostí vlastních rukou; tato reklamní kratochvíle významně zvyšovala návštěvnost hotelu. Prvním praktickým použitím bylo Jedličkovo diagnostikování hřebu v žaludku tesaře, jenž ho při práci oběma rukama a rutinním držení v ústech omylem spolkl. Postupem času se rentgenologický zájem Rudolfa Jedličky začal stále více zaměřovat na vrozená onemocnění kostry a tento zájem ho později přivedl do Spolku pro léčbu a výchovu rachitiků a mrzáků.

Vedle rentgenologie vykonal Rudolf Jedlička velké průkopnické dílo i v rodícím se oboru radiologie. Když v roce 1902 Marie Curie-Sklodovská separova-

la čistou radiovou sůl, opatřil si opět na vlastní náklady asi 20 mg této vzácné látky. Jako první v Čechách ji pak začal používat pro léčebné účely. Přišel s aplikací radia v platinových dutých jehlách, jež byla nazvána radiumpunkturou. Zkoumal účinky ozařování zhoubných nádorů a usiloval o prosazení radioterapie jako běžné součásti jejich léčby, jež by byla hrazena zdravotní pojišťovnou.

Za své nezměrné osobní nasazení, s jakým razil cestu rodící se rentgenologii a radiologii, neplatil pouze vysokými obnosy z vlastní kapsy, ale i vlastním zdravím. Tehdejší medicína ještě neměla ponětí o škodlivosti paprsků X při častém a dlouhém působení. Jedlička tak běžně používal vlastní ruku ke zjištění a nastavení správné tvrdosti záření. V letech 1904–1923 se začaly projevovat trvalé následky, postupně mu byly exartikulovány jednotlivé články prstů levé ruky, až mu z ní zbyl pouze palec a ukazováček. Pomocí speciální pinzety byl ale schopen i nadále operovat bez zjevného poklesu kvality provedení.

Zakladatelem Pražského sanatoria v Podolí

Dne 9. července 1909 koupil Rudolf Jedlička zanedbanou zahradu o rozloze asi čtyř hektarů na jižním a jihovýchodním svahu Vyšehradu, která však už spadala do katastru tehdy ještě samostatné obce Podolí.² Zaplatil za ni 345 000 korun (172 500 zlatých).

K založení samotné firmy, jež byla následně zapsána do rejstříku obchodního soudu pod názvem Pražské sanatorium, společnost s ručením omezeným v Praze, došlo 24. října 1909. Svým úpisem se připojilo jedenáct profesorů a čtyři docenti Lékařské fakulty české Karlo-Ferdinandovy university, dva primáři pražských nemocnic, dvacet pražských a dva venkovští praktičtí lékaři, bratr profesora Jedličky Michal a advokát Petr Celestin Nesý. Zřetelná převaha lékařského stavu nebyla dílem náhody, nýbrž záměrem prosazovaným hlavně prostřednictvím *Časopisu lékařů českých*: „*Není třeba upisovati velké obnosy, jedná se o to, aby co možná nejvíce lékařů bylo podílíky tak, aby podnik a jeho další osudy byly v rukou lékařů.*“

První řádná valná hromada zanedlouho upravila pravidla i parametry upisování. Rozhodla o navýšení



Správní rada sanatoria, vila Nový svět, Harrachov.

kmenového kapitálu na 1 500 000 K a obrátila se na širší veřejnost s cílem získat další společníky.

Pražské sanatorium nebylo jen úspěšným podnikatelským záměrem, nýbrž ztělesňovalo také myšlenku vykročení lékařské péče u nás dosud nevyzkoušenou cestou, inspirovanou jeho zkušenostmi ze Spojených států amerických v roce 1908. Jedlička byl fascinován hlavně nerozlučným sepětím kliniky s posledním vědeckým výzkumem. Dále ho nadchl způsob financování, v němž měli bohatí klienti možnost připlatit si za nadstandardní péči, načež z výnosu jejich příplatků byla zčásti hrazena péče o chudé pacienty. V českém zdravotnictví té doby totiž panovalo sociální rozštěpení péče mezi fakultní nemocnice, jimž se zámožnější pacienti vyhýbali z hluboce zakořeněné nedůvěry k práci nezkušených mediků, a tak se jim svěřovaly jen chudší vrstvy, které neměly na výběr, a mezi poměrně drahá a úzce specializovaná soukromá sanatoria. Od víceoborovosti ústavu si sliboval plodnou interdisciplinární spolupráci specialistů a výrazně nižší provozní náklady: „...zříditi v Praze soukromé moderní léčebné ústavy pro choroby interní a nervové (mimo infekční a duševní); pro dietoterapii a veškerou fysikální léčbu s úplným velkým ústavem vodoléčebným; pro choroby kožní; ústav operativní pro choroby chirurgické, gynecologické, oční, laryngologické atd. a soukromou porodnici.“

Projekt sanatoria byl dílem tou dobou již věhlasného architekta a profesora Vysoké školy architektury

a pozemního stavitelství Rudolfa Kříženeckého, který byl ve věci stavby zainteresován také nemalým úpisem na jistinu.

Firma Nekvasil, která vyhrála soutěž s nejlevnější nabídkou, přesto vyčísllila náklady na stavbu na závratnou částku 1 800 000 K. Po dvou a čtvrt roce, počátkem roku 1914, byla stavba hotova. Většina veřejnosti i tisku přivítala budovu sanatoria s nadšením. Ukázkou její velkoleposti může být trakt vodoléčby vybavený bazénem o rozměrech 10 krát 16 metrů s umělým vlnobitím, saunou, tělocvičnou, slunečními a písčivými lázněmi, který byl mostem v prvním patře spojen s hlavní budovou. Za všechny uveďme alespoň citát z časopisu *Český svět*: „*Imposantní budova se svými četnými bílými a kvítím zdobenými balkony a výstupky (...) elegantním vstupem a zevnějškem činí dojem rozsáhlého, moderně zařízeného hotelu.*“ O něco dále je učiněn závěr, že se jedná o „*jeden z nejkrásnějších pomníků našeho hospodářského rozkvětu*“. Přesto však veřejně zazněly i odmítavé hlasy, z nichž jeden patřil velké autoritě tehdejšího stavitelství Janu Kotěrovi.

První pacient byl přijat dne 29. května 1914. Prvním ředitelem byl jmenován člen představenstva a stavebního výboru sanatoria docent Otakar Kose. Jako ředitel se docent Kose snažil upevňovat vazbu praktických lékařů na sanatorium nabídkou využití diagnostického i terapeutického inventáře sanatoria k léčbě jejich vlastních pacientů výměnou za příslib svěřovat je do péče sanatorních specialistů, jakmile se ukázala nezbytnou. Tato snaha však převážně vyznívala naprázdno, neboť většina praktiků nebyla ochotna ani připravena spatřovat v sanatoriu něco více než jen silného konkurenta.

Nacházelo se zde oddělení chirurgické, interní, kožní, nervové, oční a porodnické společně s velkorysým zázemím pro dietoterapii a hydroterapii velmi pokročilého stupně a odvážného stříhu. Dietoterapii používali sanatorní lékaři jako samozřejmou součást léčby cukrovky (diabetes mellitus), otylosti a pakostnice čili dny. Lékařům byly k dispozici laboratoře pro histologické, bakteriologické, chemické, serologické a hematologické rozbory a dále též oddělení fyzikální terapie sestávající z elektroterapeutické, fototerapeutické a radioterapeutické části.

Návštěvník, který vstoupil do sanatoria poprvé hlavním vchodem, musel být bezpochyby okouzlen. Uvítala ho rozlehlá vstupní hala kruhového půdorysu s mramorovým schodištěm palácového ražení a s ozdobnou fontánou doplněnou květinami. Celkem bylo v sanatoriu k dispozici 540 prostorných a slunných místností, jimž lomený tvar budovy navíc zajišťoval úchvatný pohled na stříbřitou hladinu Vltavy. Sanatorium nabízelo lůžkovou péči až pro 120 pacientů a souběžně provozovalo péči ambulantní. Vybaveno bylo i technickými novinkami, jako byl osobní výtah, telefon, elektrické zvonky na přivolání sestry nebo potrubní čili pneumatická pošta. V areálu nechyběly ani významné společenské prostory, především knihovna, čítárna, vyhlídka v parku a gloriety – dřevěný altán. Promítla se sem rovněž myšlenka samozásobitelství.

Záhy po zprovoznění přibrzdila slibný rozjezd sanatoria světová válka. Jednotliví lékaři byli postupně povoláváni do armády, část budovy s osmnácti pokoji a sto lůžky byla uvolněna pro potřeby Červeného kříže.

Když se v dubnu 1916 konala řádná valná hromada, sešlo se na ní čtyřicet společníků, jimž byla předložena zevrubná zpráva o činnosti za rok 1915. Zpráva ukázala, že sanatorium přijalo celkem 1 200 pacientů, z nichž největší díl, celkem 723 nemocných, směřoval na chirurgické oddělení. Z úhrnného počtu 418 velkých chirurgických operací se většina týkala patientek gynekologického oddělení. Doba první republiky se s odstupem let často hodnotí jako zlatý věk Pražského sanatoria. Pro chudé pacienty bylo nově zřízeno lidové oddělení, kde byla lékařská péče poskytována zdarma a platily se jen takzvané hotelové služby neboli holé náklady na stravu a ubytování. V roce 1924 přibyla ještě Druhá gynekologická klinika vedená přednostou prof. Antonínem Ostrčillem a disponující padesáti lůžky, operačními sály a ambulancí.

Rostoucí věhlas sanatoria se začal projevovat v prodlužování seznamu vzácných návštěv i prominentních pacientů. V květnu 1920 ho poctila svou vizitací samotná hlava státu, prezident Tomáš Garrigue Masaryk. Mimořádným významem byla též zčásti utajená návštěva objevitelky radia a polonia Marie Curie-Sklodowské, jež se v sanatoriu přímo ubytovala, aby

se vyhnula obtěžování ze strany novinářů, které hrozilo v případě ubytování v hotelu. Z pacientů slavného jména zmiňme na prvním místě ministra financí JUDr. Aloise Rašína, který zde mezi 5. lednem a 18. únorem 1923 statečně zápasil o život, francouzského bohemistu profesora Ernesta Denise nebo propagátora a organizátora sportu Josefa Roesslera-Ořovského. Jedličkovo zaujetí pro rentgenologii a radioterapii bylo v polovině dvacátých let korunováno založením Československé společnosti pro rentgenologii a radioterapii, jejíž první sjezd oblesaný 150 členy a hosty se pak uskutečnil na půdě podolského sanatoria v květnu 1926. Pro churavějícího Rudolfa Jedličku to byla poslední velká akce. Ředitelem se posléze stal mladší bratr MUDr. Michal Jedlička, který se kupříkladu osobně zasadil o zahájení činnosti léčebného oddělení Československého spolku pro zkoumání a potírání zhoubných nádorů v lednu 1927 pod střechou Pražského sanatoria s kapacitou deseti lůžek.

Po druhé světové válce bylo sanatorium vyvlastněno. Ministerstvo školství umístilo v roce 1948 do budovy sanatoria Třetí gynekologicko-porodnickou kliniku. Od roku 1951 je zde Ústav pro péči o matku a dítě.



Lékaři Pražského sanatoria s Rudolfem Jedličkou (uprostřed), kolem roku 1915.

U zrodu Jedličkova ústavu

Myšlenka organizované ústavní péče o zdravotně postižené má u nás své kořeny v době josefinské. První institucí zajišťující organizovanou hromadnou péči o smyslově postižené byl v roce 1786 Ústav pro hluchoněmé. V samotném závěru „století věd a umění“, jak se devatenáctý věk hrdě označoval, však stále chyběl ústav pro mrzáčky neboli děti tělesně vadné. Požadavek na jeho zřízení byl poprvé na více různých úrovních zformulován v roce 1898 v souvislosti s panovníčským jubileem³ císaře a krále Františka Josefa I., které se po celé monarchii připomínalo především zakládáním rozličných dobročinných institucí. Toho roku také profesor Tomáš Garrigue Masaryk zveřejnil v časopise *Posel z Budče* obsáhlou sociologickou argumentaci ve prospěch péče o mrzáčky. Jádrem jeho rozboru byla myšlenka, že z dětských mrzáčků vyrůstají zpravidla dospělí žebraři, že bez zvláštní odborné péče bude i nadále skupina tělesně vadných dětí odsouzena k roli přítěže společnosti, což ovšem u mnohých není nevyhnutelným předurčením. V roce 1907 začal MUDr. Jan Dvořák připravovat založení Spolku pro léčbu a výchovu rachitiků a mrzáků v Praze, k němuž následujícího roku skutečně došlo. Spolek si kladl za cíl zajistit zmrzačelým dětem soustavnou ortopedicko-chirurgickou léčbu spojenou s výchovně-vzdělávacím působením, které by hledalo nejspolehlivější cestu k ekonomické nezávislosti svých svěřenců v dospělém věku.

V letech 1908–1911 však spolek spíše živořil a k opravdovému zakladatelskému počínu měl, mírně řečeno, stále stejně daleko. V roce 1910 ho o kýžene prvenství v Čechách připravil jeho sudetoněmecký protějšek, když v Liberci (Reichenbergu) založil Gottsteinův ústav. V roce 1911 se předsednické funkce Spolku pro léčbu a výchovu rachitiků a mrzáků v Praze ujal Rudolf Jedlička. Z představy bezodkladně založit ústav pro mrzáčky ani tváří v tvář neoddiskutovatelné insolvenční neslevil. Na koupi vlastní budovy se mu podařilo vyjednat výhodnou půjčku, za niž se ručilo objektem samotným. Na vybavení ovšem už musela být shromážděna hotovost ze soukromých zdrojů. Nejštědřejším dárce byl zpočátku sám profesor Jedlička, jemuž se však současně dařilo poměrně drama-

tický rozšiřovat členskou základnu, a tím i rozhojňovat příjmy spolkového rozpočtu. Na konci roku 1912 již spolek čítal na dvě stě členů a na účtu měl 23 938 korun 64 haléře. Budova nazývaná „Polsko“, kterou spolek vybral a zakoupil, se nacházela na Vyšehradě v ulici nazývané V Pevnosti. Hlavním argumentem ve prospěch vyšehradské budovy však bylo její bezprostřední sousedství s pozemky Pražského sanatoria, a tím i otevřená cesta k zamýšlenému využívání sanatorních zařízení ze strany chovanců ústavu.

Jako budoucího ředitele ústavu si Jedlička už v první polovině roku 1912 vyhlédl Františka Bakuleho,⁴ učitele z Malé Skály u Turnova, který byl podobně jako on zcela oddán své profesi a platil za neúnavného a zapáleného novátora didaktiky. Ústav pro zmrzačelé zahájil svou činnost 1. dubna 1913, v listopadu téhož roku pak přijal do svého názvu Jedličkovo jméno. Byl připraven na přijetí pouhých deseti dětí. Podmínky pro přijetí musely být i proto poměrně přísné. Nepřekročitelnou byla absence duševních poruch a vad, která znamenala základní předpoklad vzdělatelnosti. „*Do Jedličkova ústavu se přijímají děti tělesně vadné, duševně normální, jejichž pohyblivost tělesná a výkonost jednotlivých údů jest následkem vrozených nebo získaných vad a defektů soustavy kostní, svalové nebo nervové trvale omezena, a které by ve svých vlastních rodinných a sociálních poměrech zůstaly doživotně odkázány na pomoc a milosrdenství jiných.*“



Rudolf Jedlička s prvními chovanci ústavu a jeho ředitelem Františkem Bakulem, 1913.



Péče v Jedličkově ústavu byla komplexní. Zahrnovala léčbu, rehabilitaci, výchovu, vzdělávání a praxi.

Asi jen jedna pětina dětí měla své postižení vrozené, zbývající čtyři pětiny byly mrzáčky buď po těžkém úrazu, nebo prodělané chorobě s trvalými následky. Velmi častým úrazem, jenž vedl k amputaci jedné nebo obou rukou, bylo popálení elektrickým proudem. Dalším čteně zastoupeným případem bylo zmrzačení při práci se zemědělskými stroji. Relativně méně, i když nikterak okrajově se vyskytovaly případy amputací či ochrnutí v důsledku střetu s vlakem nebo omrznutí. Z nemocí zanechávajících trvalé následky byla nejčastěji na vině dětská obrna.

Péče poskytovaná zmrzačeným dětem se souběžně uskutečňovala ve třech oblastech. Tou základní byla lékařská péče, druhou oblastí byla výchova a vzdělávání, třetí oblastí pak byl řemeslný výcvik. Záměrem nebylo omezit se na košíkářství coby tradiční řemeslo mrzáků, ale nabídnout širokou paletu řemesel, proniknout do techniky zpracování dřeva, papíru, látky, kovu i kamene. Statistika z roku 1933 uvádí, že nejvíce odchovanců Jedličkova ústavu se uplatnilo na místech úředníků, ševců a vazačů koberců. Zřídka se bylo možné setkat i s jejich působením na místech listonošů, vrátných, kameletů a liftboyů, výjimečně i truhlářů a zedníků.

Ve druhé polovině dvacátých let byla na Pankráci postavena takzvaná Nová budova zamýšlená a zpočátku využívaná jako škola, později rozšířená o další objekt, v němž se usídlila ortopedická léčebna s chirurgickým sálem a čtyřiceti lůžky. V původním vyšehradském působišti zatím mohutněla nabídka řemeslných

dílů. Významnou roli si z válečných let udržely čtyři ortopedické dílny, kde se za součinnosti a odborného vedení lékařů vyráběly dřevěné protézy na míru a další protetické pomůcky, jimiž byla kupříkladu přímidla. V roce 1925 získala dílna pro výrobu ručně vázaných koberců nejvyšší cenu (Grand prix) na světové výstavě dekorativních umění v Paříži. O rok později vyhrál Jedličkův ústav stříbrný pohár na výstavě v anglickém Exeteru. Na stavbu nové školy na Pankráci daroval prezident T. G. Masaryk 100 000 Kč a jeho dcera Alice Masaryková přivedla do ústavu nejmenovaného amerického bankéře, který přidal 5 000 dolarů.

Po dvaceti letech provozu mohl být Jedličkův ústav právem hrdý nejen na své výsledky, ale i na nárůst počtu chovanců, jimž poskytoval svou péči. Z původních 11 na konci roku 1913 stoupl během dvou dekad na 125.

Po uchvácení veškeré moci komunisty v roce 1948 byl rozpuštěn Spolek pro léčbu a výchovu mrzáků a Jedličkův ústav zestátněn jako příspěvková organizace ministerstva sociální péče.

Dobrovolně se Srby. Válečným chirurgem v první balkánské válce

První balkánská válka v letech 1912–1913, v níž se křesťanské, převážně slovanské národy Balkánu postavily proti oslabené Osmanské říši, se stala trochu i naší věcí, poněvadž to tak mnozí lidé chápali a cítili. A právě

profesor Jedlička a jeho dobrovolná pomoc bojujícím Srbům jsou toho nepochybným dokladem.

Vřelý vztah českého národa k Srbům a jejich osvozeneckému boji se nedlouho po započetí válečných operací projevil vysoko vzdušnou vlnou ochoty k nezištné pomoci. Organizace tohoto ušlechtilého odhodlání se ujal Český pomocný lékařský komitét, který postupně vyslal do srbského zázemí balkánského bojiště na sto padesát lékařů, zdravotních sester a mediců a třináct vagónů zdravotnického materiálu. Postupně zamířily do Bělehradu, Niše, Valjeva, Kragujevace a černohorské Cetyně. Český tisk vyzýval ke sbírkovým akcím, které převzaly pod svá křídla vlastenecko-výchovné spolky v čele s Českou obcí sokolskou a jež celkem vynesly úctyhodnou sumu přesahující milion korun (půl milionu zlatých).

Rychleji než Český pomocný lékařský komitét však reagoval Rudolf Jedlička, jenž vypravil na vlastní náklady svou soukromou expedici již 24. října 1912. Čeští lékaři v lazaretu Vojna bolnica podávali obdivuhodné výkony. Sám Jedlička i přes ještě nezacelené rány na levé ruce, jež si způsobil prací s rentgenovou lampou, operoval někdy až čtyřicet pacientů denně. Všechna devatenáct Čechů zde provedlo celkem 1 788 operací s nadmírou uspokojivým výsledkem, jelikož pouze 38 operovaných pacientů se neuzdravilo a zemřelo. Srbské království ocenilo Jedličkovy zásluhy vysokým státním vyznamenáním se zvukným názvem Řád svatého Sávy a starý král Petr I. mu věnoval svou záramovanou fotografii s vlastnoručním podpisem, jež v budoucnu Jedličkovi ještě přinese velké nepřijemnosti.

Krátký podzim života

Krátce po svých padesátých narozeninách zamířil Rudolf Jedlička k vrcholu své vědecké dráhy, k dosažení titulu řádného profesora. Ve zprávě mapující Jedličkovu kariéru vyzdvihují jeho každoroční vědecké cesty a odborná studia na klinikách ve Spojených státech, v Německu, Francii, Velké Británii a v Rusku, chválí studijní cesty po zahraničních univerzitách v Kodani, Londýně, Edinburghu, Uppsale, Stockholmu a leckde jinde, v neposlední řadě oceňují i jeho mimořádné výkony v roli válečného chirurga. Ve výčtu vědeckých prací je uvede-

no 27 vydaných spisů s chirurgickou, rentgenologickou a radiologickou tematikou a přehled odborných přednášek ve Spolku lékařů českých, kde nechybí problematika léčby válečných zlomenin, operativního zákroku proti plicní tuberkulóze, léčby různých typů neuralgií nebo vlastní metoda operace pankreatických cyst. Dne 19. října 1921 jmenoval prezident republiky T. G. Masaryk Rudolfa Jedličku řádným profesorem chirurgie.

V říjnu roku 1925 bylo Jedličkovi nabídnuto místo přednosta První chirurgické kliniky, o které o jednadvacet let dříve velmi usiloval a jež mu nebylo dopřáno. Vědom si na jedné straně svého chabého zdraví a ubývajících sil a na straně druhé těžkého břemene mnoha závazků a povinností tuto nabídku odmítl.

Na jaře 1926, po sedmapadesátých narozeninách, se zdravotní stav profesora Jedličky začal nezadržitelně zhoršovat. Sečetly se všechny jeho získané i vrozené neduhy a slabosti těla, hlavně však následky rentgenologických a radiologických pokusů, dlouhodobé přepínání sil a přemáhání únavy, zanedbávaná srdeční nedostatečnost (angina pectoris) a vášnivě kouření. Začal trávit poněkud více času na svém svátečním a prázdninovém sídle, kterým byla secesní vila Nový svět v Harrachově. Jezdil sem se svou družkou, sálovou sestrou Alexandrou Marií Helfertovou, kterou poznal během dobrovolnické mise v Bělehradě v roce 1912. Snad jen zde dokázal odpočívat a věnovat se zahrádce a zvířatům.

V Praze se téměř nedokázal odpoutat od práce, ale pokud už si trochu času vyšetřil, věnoval ho četbě, návštěvám divadel a společenským stykům s významnými veličinami národní kultury. Pilně se účastnil bohatého spolkového života, kromě sdružení spojených s lékařskou profesí přijal členství například v Dendro-



Letní vila Rudolfa Jedličky Nový svět v Harrachově.

logické společnosti, Spolku k ochraně zvířat pro Čechy nebo v Českém zemském svazu pro povznesení návštěvy cizinců v Republice československé. Rudolf Jedlička skonal v úterý 26. října 1926.

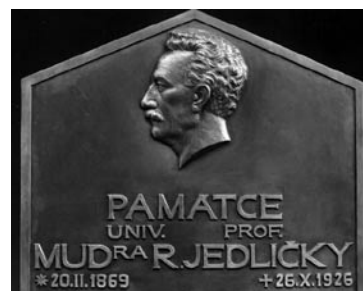
Pohřeb profesora Jedličky se odehrál o čtyři dny později v Pantheonu Národního muzea. V záplavě květin nechyběl smuteční věnec od prezidenta republiky, Spolku československých mediků, sester Pražského sanatoria, dětí Jedličkova ústavu, Jedličkovy oktávy z roku 1889 a mnoha dalších.

Dobrá setba zvěčnělého profesora

Čím se však profesor Jedlička odlišuje od drtivé většiny věhlasných lékařů své doby, je jeho velkolepé zakladatelské úsilí. Byl mužem dobrých nápadů, nepostrádal cit pro okamžik, kdy je vhodné svůj nápad či inspiraci odjinud správně opracovat, zveřejnit a nasměrovat, a hlavně se nebál světa velkých peněz a neúprosných tržních sil, ani překážek kladených do cesty úředníky všech úrovní s jejich tradiční nedůvěrou k velkým novotám. S odstupem času je na místě uznat, že novinové titulky výjimečně nepřeháněly, když označovaly jeho Pražské sanatorium za nejmodernější soukromou všeobecnou nemocnici ve střední Evropě. Ve čtyřicátých letech je potkalo dvojí vyvlastnění, nejprve německou Třetí říší, potom třetí Československou republikou. Zredukováno na Ústav pro péči o matku a dítě si vysokou úroveň péče sice udrželo, avšak málokdo je dnes spojuje se jménem jeho zakladatele. Jedličkův ústav byl v tomto ohledu šťastnějším počinem. Teprve až dnes můžeme docenit nesmírnou hodnotu nápadu vložit do jeho názvu profesorovo jméno. Jak se ukazuje, vznikla tím nejtrvanlivější a pro mnohé jediná připomínka jeho pamětihodné osobnosti. Ústav sám povznesl péči o tělesně postižené děti na vysokou úroveň, která se na desítky let stala inspirací pro mnohé evropské země, zejména v oblasti přípravy dětí na plnohodnotnou účast v pracovním procesu.

Ještě více dokázal vybočit z průměru v době první balkánské války. Se Srby sice tehdy soucítil bezmála každý rodilý Čech, ale profesor Jedlička bez zaváhání jednal. Jím zorganizovaná dobrovolnická mise českých lékařů byla na místě právě včas, zachytila mohutnou vlnu raněných z první velké bitvy a vykonala mimo-

Pamětní deska
na rodném domě
Rudolfa Jedličky
v Lysé nad Labem.



řádné dílo, jež Srbové nadlouho vepsali do svých srdcí. Jejich vděk Čechům příliš neutrpěl ani první světovou válkou a byli to právě oni, kdo nejhlasitěji protestovali v roce 1938 proti mnichovskému diktátu a v roce 1968 proti okupaci naší země. I tyto důsledky lze právem řadit mezi profesorovu dobrou setbu.

Nakonec zbývá nejhůře uchopitelná, přesto výsostně důležitá oblast. Dalo by se možná spočítat, kolik lidí za svůj život vyléčil, ale nikdo zřejmě nemůže nikdy změřit, kolik lidí nadchl, inspiroval, povzbudil, donutil k výkonu, přiměl k přehodnocení postojů či vlastním příkladem obnovil v laskavém vztahu k druhým. A přestože se pohybujeme na tenkém ledě pouze tušeného, můžeme prohlásit, že právě tato oblast přirozeně sjednocuje a důstojně korunuje všechny předchozí počiny výjimečné osobnosti a dobrého člověka, profesora Rudolfa Jedličky.

Poznámky:

¹ Karel Maydl (1853–1903), žák prof. MUDr. Eduarda Alberta, je považován za zakladatele moderní české chirurgie. Zaměřoval se na neurochirurgii (mozkové nádory), urologii a břišní chirurgii.

² Podolí bylo připojeno k Praze v roce 1922, do té doby končila na vyšehradských hradbách.

³ Toho roku slavil císař padesáté výročí nástupu na trůn.

⁴ František Bakule (1877–1957), od září 1897 učitel na venkovských školách, propagátor experimentálních metod v pedagogice a výchovy v duchu Rousseauova Emila.

Foto Historický archiv Jedličkova ústavu a Ústav pro péči o matku a dítě.

Aleš Dvořák (1971) působil jako pedagog, v současnosti pracuje na Ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy. V roce 2006 mu vyšla kniha *Jak dědíme, tak žijeme* a v roce 2012 kniha *Pluhem a perem. Příběh rodu Prokůpků z Kutlíř u Kolína*.

Hebraismus a helénismus

MATTHEW ARNOLD

Básníka a kritika MATTHEWA ARNOLDA (1822–1888) si česká kulturní veřejnost připomíná přamálo. Bývá občas uváděn citát, který zařadil Ray Bradbury do *451 stupňů Fahrenheita*, a báseň *Doverská pláž*, která vyjadřuje ústup náboženství z kulturní evropské mapy. Jeho zásadního díla si též občas všimne nějaký historik umění, který se pokouší vystihnout moderní rozlišení na vysokou a nízkou (lidovou) kulturu. Pokusy o překlady jeho děl do češtiny však takřka neexistují, což bývá zdůvodňováno výjimečností a specifíčností témat viktoriánské Anglie, tolik odlišných od kontinentálních. Toto nevhodné hodnocení překonal už Arnold za svého života svým zájmem o dějiny Francie a dalších evropských i neevropských zemí, když zkoumal povahu své doby. Nedostatek povědomí o Arnoldově práci *Kultura a anarchie* (knižně 1869) chceme napravit uvedením jedné kapitoly z této pozoruhodné knihy, která se mimo jiné věnuje antickým a židovským kořenům, na nichž spočívá kultura a civilizace našeho kontinentu. V tomto smyslu se dílo M. Arnolda stává znovu aktuální pro naši přítomnost, plnou fragmentace a upřílišněné subjektivity a formální nedostatečnosti umělecké tvorby.

Dovolte mi na chvíli se vrátit k tomu, co jsem již citoval z biskupa Wilsona: „Za prvé nikdy nevzdoruj nejlepšímu světlu, které máš; za druhé pečuj, aby se tvé světlo nestalo tmou.“ Řekl jsem, že jako národ prokazujeme chvályhodnou energii a vytrvalost v tom, že kráčíme podle nejlepšího světla, které máme, ale snad dostatečně nedbáme na to, aby naše světlo nebylo tmou. To je jen další verze starého příběhu o tom, že naším silným místem a lichotivou charakteristikou je energie, nikoli inteligence. Této myšlence však můžeme dát ještě obecnější formu, v níž může mít ještě širší uplatnění. Můžeme tuto energii zaměřenou na praxi, tento hluboký smysl pro závaznou povinnost, sebeovládání a práci, tuto vážnost, s níž mužně kráčíme v nejlepší světlo, jaké máme, považovat za jednu sílu. A můžeme považovat inteligenci zaměřenou na ideje, jež jsou konec konců základem správné praxe, ostrý smysl pro všechny nové a měnící se kombinace idejí, jež s sebou přináší rozvoj lidstva, nezkrotné puzení je dokonale znát a vzájemně sladit, za jinou sílu. A tyto dvě síly můžeme chápat jako v jistém smyslu rivaly – rivaly nikoli z nezbytí jejich vlastní přirozenosti, ale z toho, jak se projevují u člověka a v jeho ději-

nách – a jako rivaly, kteří si mezi sebe rozdělují říši světa. Abychom tyto síly nazvali podle dvou lidských ras, které poskytly jejich nejzřetelnější a nejskvělejší manifestaci, můžeme je po řadě nazvat silami hebraismu a helénismu.¹ Hebraismus a helénismus – mezi těmito dvěma silovými centry se pohybuje náš svět. Jednou cítí silněji přitažlivost jednoho z nich, jindy druhého; a měl by být, třebaže nikdy není, rovnoměrně a šťastně vyvážen mezi nimi.

Konečný cíl jak helénismu, tak hebraismu, jako vůbec všech velkých duchovních disciplín, je nepochybně týž: člověková dokonalost či spása. Samotný jazyk, který oba používají pro naši výchovu, je často stejný. A dokonce i když jejich jazyky svou odlišností – někdy značnou odlišností, často jen drobnou a subtilní odlišností – naznačují různost stylů myšlení převládajících v každé z obou disciplín, i tehdy je stále zřejmá jednota jejich konečného cíle a úmyslu. Abychom použili skutečná slova disciplíny, s níž jsme my všichni nejdůvěrněji seznámeni, a tedy slova, která jsou nám nejbližší, tento konečný cíl a úmysl je, abychom se „stali účastnými božské přirozenosti“.² To jsou slova hebrejského apoštola, ale jak říkám,

toto je cílem stejně helénismu i hebraismu. Když jsou tyto dva směry konfrontovány, jakože velmi často bývají konfrontovány, je to skoro vždy s tím, čemu říkám rétorický záměr: mluvčí se zaměří pouze na to, aby povýšil a dosadil na trůn jeden z obou směrů a používá ten druhý pouze jako pozadí a pomůcku k tomu, aby lépe prosadil svůj úmysl. U nás to zjevně bývá helénismus, který je takto redukován na stať triumfu hebraismu. Existuje kázání o Řecku a řeckém duchu od muže, jehož nelze nikdy citovat bez zájmu a respektu, Fredericka Robertsona,³ v němž toto rétorické použití Řecka a řeckého ducha a jejich neadekvátní prezentace z toho nutně plynoucí působí bezmála směšně a museli bychom autora odsoudit, kdyby ho neomlouval žánr kázání. Na druhou stranu Heinrich Heine a jiní pisatelé jeho druhu nám poskytují úplně opačnou podívanou na hebraismus používaný pouze jako pozadí a kontrast helénismu, který má více vyjevit nadřazenost helénismu. V obou případech dochází k nespravedlnosti a zkreslení. Cíl a úmysl jak hebraismu, tak helénismu je, jak jsem řekl, jeden a týž, a tento cíl a úmysl je vznešený a obdivuhodný.

Svůj cíl však prosazují velmi odlišným způsobem. Klíčová myšlenka helénismu je vidět věci jak skutečně jsou; klíčová myšlenka hebraismu je správné chování a poslušnost. Tento nevykořenitelný rozpor nemůže nic odstranit; řecký svár s tělem a jeho tužbami je, že brání správnému myšlení, hebrejský svár s nimi je v tom, že brání správnému jednání. „Blaze tomu, kdo zachovává Zákon;“⁴ „není nic sladšího, než dbát na Hospodinova přikázání“⁵ – to je hebrejské pojetí štěstí; a toto pojetí, vášnivě a vytrvale prosazované, neponechá Hebreje v klidu, dokud si nakonec, jak je dobře známo, ze svého zákona neodvodí síť předpisů zahrnující celý jeho život, ovládající každý jeho okamžik, každý popud, každý čin. Řecké pojetí štěstí naopak dokonale zjevují tato slova velkého francouzského moralisty:⁶ „*C'est le bonheur des hommes*,“ kdy? Když si oškliví to, co je zlé?⁷ – ne; když se dnem i nocí cvičí v zákonu Hospodinově?⁸ – ne; když se denně umrtvují?⁹ – ne; když krácejí po novém Jeruzalému s palmovými ratolestmi v rukou?¹⁰ – ne; ale když správně myslí, když se jejich myšlenka treťí – „*quand ils pensent jus-*

te“.¹¹ V základech jak řeckého, tak hebrejského pojetí je člověku vrozená touha po božím rozumu a vůli, tužba po univerzálním řádu – jedním slovem, boží láska. Avšak zatímco hebraismus se chápe určitých prostých, základních zjevení univerzálního řádu a upíná se na ně, mohli bychom říci, s nesrovnatelně vznešenou vážností a intenzitou jejich studia a následování, sklonem helénismu je pružně a aktivně následovat celou souhrnu univerzálního řádu, uvědomovat si, kdykoli některá jeho součást chybí, kdykoli se některá součást obětuje jiné, vymknout se každému lpění na tom či onom zjevení, jakkoli významném. Nezamlžená jasnost myslí, nerušená hra myšlenek je tím, k čemu tento sklon míří. Vůdčí myšlenkou helénismu je *spontaneita vědomí*; vůdčí myšlenkou hebraismu *přísnost svědomí*.

Křesťanství na tomto podstatném sklonu hebraismu upřednostňovat jednání před věděním nezměnilo nic. Sebepřemáhání, sebeobětování, následování nikoli vlastní individuální vůle, nýbrž vůle boží, *poslušnost*, je fundamentální myšlenkou této formy, tedy disciplíny, jíž jsme přiřadili obecné jméno hebraismu. Pouze když Starý zákon¹² a síť předpisů, jíž obalil lidský život, byl zjevně hybnou silou nedostatečně motivující a zkoumající na to, aby dosáhl zamýšleného výsledku – trpělivé stálosti v činění dobra a sebepřemáhání –, křesťanství jej nahradilo neomezenou oddaností inspirujícímu a dojemnému příkladu sebepřemáhání, který nabídl Kristus; a takovouto novou hybnou silou, jejíž podstatou bylo toto, pomocí lásky a úcty, s níž křesťanské církve po staletí obměňovaly, zesilovaly a přizdobovaly její prostý popis, křesťanství, jak sv. Pavel správně říká, „potvrzuje zákon“¹³ a mocí mohutnější síly, kterou takto poskytlo k jeho naplnění, vykonalo divy své historie, jež všichni vidíme.

Pokud nezapomeneme, že helénismus i hebraismus jsou oba hluboké a obdivuhodné projevy lidského života, tendence a síly a oba směřují ke stejnému konečnému výsledku, sotva můžeme dost silně trvat na odlišnosti jejich směřování a způsobu, jímž postupují. Je to odlišnost tak veliká, že vpravdě říká prorok Zachariáš:¹⁴ „Tvými syny, Sione,¹⁵ se proti Řekům oženu!“¹⁶ Rozdíl, zda očekáváme nejvíc od jednání nebo od vědění, a praktické důsledky z tohoto rozdílu plynoucí zanechávají stopy na celých dějinách

naší rasy a na jejím vývoji. Můžeme rozsáhle citovat řeč helénistů i hebraistů, abychom vzbudili dojem, že oba plují po stejném proudu a míří ke stejnému cíli. Ano, vpravdě směřují oba ke stejnému cíli; ale proudy, které je nesou, jsou nekonečně odlišné. Je pravda, že Šalamoun¹⁷ může chválit poznání: „Prozíravost je zdrojem života těm, kdo ji mají.“¹⁸ A v Novém zákoně opět Kristus je „světlo“¹⁹ a „pravda vás učiní svobodnými“.²⁰ Je pravda, že Aristoteles může podceňovat poznání: „Co se týče ctnosti,“ říká, „jsou nezbytné tři věci, vědění, svobodné rozhodování a pevná stálost; zatímco však poslední dvě podmínky znamenají všechno, vědění znamená málo nebo nic.“²¹ Je pravda, že se stejnou netrpělivostí, s níž sv. Jakub člověku nařizuje nebýt zapomnětlivým posluchačem, ale tím, kdo *jedná*,²² nás Epiktétos napomíná, abychom *činili* to, co jsme si dokázali, že máme činit; nebo se vysmívá naší marnosti, když jsouce vybaveni vším potřebným k důkazu, že lhat je špatné, stejně pořád pokračujeme ve lhaní.²³ Je pravda, že Platón slovy téměř Nového zákona nebo Následování nazývá život přípravou na umírání.²⁴ Ale pod tímto povrchním souladem stále přetrvává zásadní odlišnost. Šalamounovo pochopení je „chozením po cestě přikázání“; to je „cesta pokoje“ a z ní pochází požehnání.²⁵ Silou, která nám dává boží pokoj a osvobozuje nás, je v Novém zákoně láska Kristova, jež nás nutí, abychom stejně jako on a se stejným cílem mravní regenerace ukřižovali tělo s jeho vášněmi a choutkami, a tak potvrdili zákon. Sv. Pavlovi se zdá možné „držet pravdu v nepravosti“;²⁶ což právě Sokrates považoval za nemožné. Na druhou stranu mravní ctnosti jsou Aristotelovi pouze vchodem a přístupem k intelektuálnímu životu, a jen ten je požehnaný.²⁷ Účast na božském životě, kterou, jak jsme řekli, helénismus i hebraismus stanovují jako korunu svého úsilí, Platón výslovně upírá člověku pouhých praktických ctností, přemáhajícimu sebe sama s jakýmkoli jiným motivem než je dokonalé intelektuální zření; rezervuje ji milovníkovi čistého poznání, vidění věcí, jaké skutečně jsou – filomathovi.²⁸

Jak helénismus, tak hebraismus vyrůstají z potřeb lidské přirozenosti a věnují se uspokojování těchto potřeb. Ale jejich metody jsou tak odlišné, kladou důraz na tak odlišné body a svou kázní uvádějí do života

tak odlišné aktivity, že tvář, kterou lidská přirozenost ukazuje, když přechází z rukou jednoho z nich do rukou druhého, již není táž. Zbavit se nevědomosti, vidět věci takové, jaké jsou, a tímto viděním nahlížet jejich krásu, to je prostý a přitažlivý ideál, jež helénismus nabízí lidské přirozenosti; a díky jednoduchosti a kouzlu tohoto ideálu helénismus a lidský život v rukou helénismu je obdařen jakoby vzdušnou lehkostí, průzračností a jasem; je plný toho, co nazýváme sladkost a světlo. Nevěnuje pozornost obtížím, všechny myšlenky upírá ke kráse a racionalitě. „Nejlépe žijí ti, kdož se nejlépe přičiňují, aby se stali co nejlepšími, nejpříjemnější pak ti, kdož nejvíce cítí, že se již polepšují.“ – tento výklad záležitosti z úst Sókrata, pravého Sókrata Vzpomínek,²⁹ v sobě má cosi tak prostého, spontánního a nelíčeného, že nás jakoby naplňuje jasnem a nadějí, když ho slyšíme. Ale je výrok o Sókratovi, který jsem slyšel připisovat Carlylovi – velmi šťastný výrok, ať už je opravdu od Carlyla, nebo ne – jenž výborně vyznačuje podstatný bod, v němž se hebraismus liší od helénismu. „Sókratés,“ říká tento výrok, „je *na Sionu* strašně bezstarostný.“ Hebraismus – a to je zdroj jeho podivuhodné síly – byl vždy vážně zaujat děsivým vědomím, že nelze být na Sionu bezstarostný; vědomím obtíží, jež se stavějí do cesty lidskému úsilí o dosažení té dokonalosti, o níž Sókratés mluví tak nadějně a – jak bychom bezmála mohli říci z tohoto úhlu pohledu – tak povrchně. Je úplně v pořádku, když se mluví o odstranění nevědomosti, o reálném vidění věcí, o vnímání jejich krásy; ale jak toho dosáhnout, když existuje cosi, co ohrožuje a kazí všechno naše úsilí? Toto cosi je *hřích*; a prostor, který hřích vyplňuje v hebraismu ve srovnání s helénismem, je vskutku nesmírný. Tato překážka dokonalosti vyplňuje celou scénu, zatímco dokonalost je v pozadí a jeví se vzdálená a nadzemská. Potíže s poznáním sebe sama a zvládnutím sebe sama, které brání člověkově cestě k dokonalosti, se pro hebraismus stávají reálnou, aktivní entitou nepřátelskou vůči člověku, tajemnou silou, kterou jsem kdysi slyšel dr. Puseyho³⁰ v jednom z jeho působivých kázání přirovnávat k ošklivému hrbu sedícímu na našich zádech, a hlavním úkolem našich životů je nenávidět ji a vzpírat se jí. Disciplína Starého zákona může být shrnuta

jako disciplína učící nás ošklivit si hřích a prchat před ním; disciplína Nového zákona jako disciplína učící nás odumírat hříchu. Jako helénismus mluví o jasném myšlení, vidění věcí v jejich podstatě a kráse, jako o velikém a cenném lidském výkonu, tak podobným výkonem je pro hebraismus uvědomit si hřích, vzbudit v sobě smysl pro hřích. Je jasné, jak velké odlišnosti musí vést tyto rozdílné tendence, jsou-li aktivně uplatňovány. Jak přecházíme a vracíme se od helénismu k hebraismu, od Platóna ke sv. Pavlovi, máme pocit, že si musíme promnout oči a zeptat se, zda skutečně člověk je vznešená a prostá bytost, projevující stopy ušlechtilé a božské přirozenosti, nebo nešťastný zajatec v řetězech, pachtící se s nevýslovným sténáním, aby se osvobodil z tohoto smrtelného těla.³¹

Byla to očividně helénistická koncepce lidské přirozenosti, která nebyla zdravá, protože svět podle ní nedokázal žít. Nazývat ji nezdravou absolutně však znamená propadnout rozšířenému omylu jejích hebraizujících nepřátel; byla však nezdravá v onom určitém okamžiku lidského rozvoje, byla předčasná. Nepostradatelná základna chování a sebeovládání, platforma, na níž jediné může rozkvést dokonalost, o níž usilovali Řekové, nebyla pro naši rasu tak snadno dosažitelná; abychom se na ni dostali, potřebovali jsme staletí zkoušek a disciplíny. Proto jasný příslib helénismu vybledl a světu vládl hebraismus. Ukázalo se tehdy úžasné divadlo, tak dobře naznačené často citovanými slovy proroka Zachariáše, kdy se mužové všech národů a jazyků chápou cípu jeho, Židova, roucha a říkají: „Půjdemo s vámi, slyšeli jsme, že s vámi je Bůh.“³² A ten hebraismus, který takto obdržel a ovládl svět, jenž celý sešel z cesty a stal se úplně jalovým, byl (a nemohl nebýt) pozdějším, duchovnějším, přitažlivějším rozvinutím hebraismu. Bylo to křesťanství; to jest hebraismus usilující o sebepřemáhání a záchranu z otroctví nízkých vášní nikoli poslušností k literě zákona, nýbrž připodobněním k obrazu sebeobětujícího vzoru. Světu stíženému mravní ochablostí křesťanství nabídlo své divadlo inspirované sebeobětí; lidem, kteří si neodpírali nic, ukázalo někoho, kdo si odepřel všechno: „Můj Spasitel odvrhl radost!“ říká George Herbert.³³ Když *alma Venus*,³⁴ životodárná a radost skýtající moc přírody, tak důvěrně uctívaná pohanským světem, nemohla

zachránit své přívržence před nespokojeností se sebou samými a nudou, vážná apoštolova slova zazněla jako svěží vzpruha: „Nenechte se od nikoho svést prázdnými slovy, aby vás nestihl Boží hněv jako ty, kdo ho neposlouchají.“³⁵ Epochu po epoše, generaci za generací naše rasa, či ta nejživotnější a nejpokrokovější část naší rasy, byla *křtěna ve smrt*³⁶ a tělesným utrpením usilovala o zbavení se hříchu. Oživující působení a utrpení raného křesťanství a dojemný asketismus středověkého křesťanství jsou největšími historickými projevy tohoto úsilí. Jeho literární pomníky, každý svým způsobem nesrovnatelný, zůstaly v listech sv. Pavla, Význáních sv. Augustina a ve dvou původních a nejprostších knihách Následování.

Ze dvou disciplín – z nichž jedna klade hlavní důraz na jasnou inteligenci, druhá na přísnou poslušnost; jedna na podrobné poznání základů svých povinností, druhá na pečlivé provádění těchto povinností; jedna na všechnu možnou péči (abych zase použil slova biskupa Wilsona), aby naše světlo nebylo tmou, a druhá, abychom náležitě kráčeli v nejlepší světlo, které máme – přednost přirozeně náleží té disciplíně, která upevňuje mravní síly člověka a nachází pro něho nepostradatelnou základnu charakteru. A proto se právem říká o židovském národu, který byl pověřen, aby mocně vyhlásil tuto stránku božského řádu, na níž ukazují slova *svědomí a sebeovládání*, že mu „byla svěčena Boží slova“;³⁷ stejně jako bylo správně řečeno o křesťanství, jež následovalo po judaismu a vyhlášovalo tuto stránku s mnohem hlubším záběrem a mnohem širším vlivem, že moudrost starého pohanského světa byla ve srovnání s ním bláznovstvím.³⁸ Žádná slova úcty a obdivu nemohou být příliš silná k vyjádření díky těmto blahodárným silám, které lidstvo tolik posunuly kupředu v jemu vytčeném díle získat poznání a ovládnout sebe sama – především v těch velkých okamžicích, kdy jejich působení bylo nejprospěšnější a nejnezbytnější.

Ale vývoj těchto sil, odděleně a izolovaně, není celým rozvojem lidstva – jejich samotná historie není celou historií člověka; i když se jejich obdivovatelé neustále snaží ji za celou historii vydávat. Hebraismus ani helénismus nejsou, žádný z nich, *zákonem* lidského rozvoje, jak tomu chtějí jejich obdivovatelé; jsou, každý z nich, *příspěvky* k lidskému rozvoji – vznešenými

příspěvky, neocenitelnými příspěvky; a každý z nich se nám ukazuje vznešenější, neocenitelnější, mocnější než ten druhý, podle toho, kdy se jich chápeme, a podle postoje, jaký k nim zaujímáme. Národy našeho moderního světa, děti onoho mohutného a ozdravného hnutí, jež rozdrtilo pohanský svět, nevyhnutelně k helénismu zaujímají postoj, který ho umenšuje, a k hebraismu postoj, který ho zvětšuje. Nevyhnutelně mají sklon chápat hebraismus jako zákon lidského rozvoje, a ne jen jako příspěvek k tomuto rozvoji, jakkoli cenný. Chtě nechtě se však musí naučit, že lidský duch je širší než i ta nejvzácnější ze sil, které ho posouvají kupředu, a že také hebraismus stejně jako helénismus je jen příspěvkem k rozvoji člověka.

Nahlédnout to jasněji nám snad pomůže příklad, vzatý ze zacházení s jednou velkou myšlenkou, která hluboce zaměstnávala lidského ducha a poskytla mu vynikající příležitosti, aby mohl ukázat svou ušlechtilost a energii. Zajisté vycítíme, že idea nesmrtnosti duše, jak se tato idea ve své obecnosti týčí před lidským duchem, je přece celkově větší, pravdivější a uspokojivější, než jak se ji každý po svém snažil rozvinout a doložit sv. Pavel ve slavné patnácté kapitole epístoly Korintánům a Platón ve Faidónovi. Jistě nemůžeme než cítit, že argumentace, s níž se hebrejský apoštol pouští do výkladu této velké myšlenky, je konec konců zmatená a nepřesvědčivá; a že úvahy čerpané z analogií podobnosti a stejnosti, které zde používá řecký filosof, jsou vyumělkované a sterilní? Nad a za neadekvátními řešeními, o něž se zde pokoušejí hebraismus a helénismus, se týčí nesmírný a vznešený problém sám i lidský duch, který ho zrodil. A tento jediný příklad nám může naznačit, jak se stejná věc děje i v jiných případech.

Ale mezitím lidský duch postupuje dál střídáním hebraismu a helénismu, člověkovými intelektuálními a mravními impulsy, úsilím vidět věci, jaké skutečně jsou, i úsilím nabyt pokoje sebeovládáním; a každá z těchto dvou sil má své určené hodiny kulminace a období vlády. Jako velké hnutí křesťanství bylo triumfem hebraismu a mravních impulsů člověka, tak velké hnutí známé pod jménem renesance³⁹ bylo vzpourou a znovunastolením lidských intelektuálních impulsů a helénismu. My v Anglii, oddané děti protestantismu,

známe renesanci hlavně podle její podřízené a druhotné stránky reformace. Reformace často byla nazývána hebraizujícím oživením, návratem k zanícení a rylosti prvotního křesťanství. Nikdo však nemůže studovat vývoj protestantismu a protestantských církví, aniž by vycítil, že i do reformace – hebraizujícího dítěte renesance a nepochybně potomka jejího zápalu spíše než její inteligence – pronikl subtilní helénistický kvas renesance a že nelze snadno oddělit přesné části hebraismu a helénismu obsažené v reformaci. Co však můžeme pravdivě říci, je, že vše, čeho si byl protestantismus sám o sobě jasně vědom, vše, co se mu podařilo jasně vyjádřit slovy, má charakter hebraismu spíše než helénismu. Reformace byla silná v tom, že byla vážným návratem k Bibli a k tomu, aby člověk ze srdce konal boží vůli tak, jak je tam zapsána; byla slabá v tom, že nikdy vědomě nepochopila a neuplatnila ústřední myšlenku renesance – helénskou myšlenku sledovat ve všech liniích aktivitu zákon a vědu, sledovat, abychom užili Platónových slov, věci, jak skutečně jsou. Měl-li tedy protestantismus nějakou přímou nadřazenost nad katolicismem, byla to mravní nadřazenost, nadřazenost plynoucí z jeho větší opravdovosti a vážnosti – určité aspoň v okamžiku, kdy se objevil – v zacházení se srdcem a svědomím; jeho nároky na jakoukoli intelektuální nadřazenost jsou obecně dost iluzorní. Pro helénismus, pro myslící stránku člověka, jak ji odlišujeme od aktivní stránky, se myšlenkový postoj protestantismu k Bibli neliší od myšlenkového postoje katolicismu k církvi. Způsob myšlení toho, kdo si představuje, že Bileáмова oslice promluvila,⁴⁰ se v ničem neliší od způsobu myšlení člověka, který si představuje, že dřevěná nebo kamenná Madona mrkala; a jeden, který tvrdí, že věří tomu, k čemu ho přivedla boží církev, i druhý, který říká, že věří tomu, k čemu ho přivedlo boží slovo, se pro filosofa dokonale shodují v tom, že skutečně a opravdově nevědí, co tvrdí nebo o čem svědčí, když říkají „*boží církev*“ nebo „*boží slovo*“.

V šestnáctém století tedy helénismus znovu vstoupil do světa a opět se nacházel v přítomnosti hebraismu – hebraismu obnoveného a očištěného. Už bylo také vícekrát poznamenáno, že v sedmnáctém století helénismus postihl osud v některých ohledech podobný tomu, který ho postihl na počátku naší éry.

Renesance, to další velké probuzení helénismu, ten nedolatelý návrat lidstva k přirozenosti a k vidění věcí jaké jsou, který přinesl tak nádherné plody v umění, v literatuře a ve fyzice, měl stejně jako předchozí helénismus pohanského světa stránku mravní slabosti a uvolněnosti či necitlivosti mravního nervu, jež se v Itálii projevila v nejúžasnější nahotě, ale byla velmi zjevná i ve Francii, Anglii a jiných zemích. Tato ztráta duchovní rovnováhy, tato výhradní přednost dávaná straně člověka vnímání a poznání, tento nepřirozený nedostatek na jeho citové a činné straně opět vyprovokoval reakci. Vystopujme tuto reakci tam, kde se nás nejbližší týká.

Věda nyní každému ukázala velké a důsažné rozdíly spočívající v rase i to, jak výrazným způsobem tyto rozdíly odlišují génia a historii Indoevropanů od génia a historie Semitů. Helénismus je indoevropského původu, hebraismus semitského původu; a zdálo by se, že my Angličané, národ indoevropského původu, bychom měli přirozeně patřit k helénistickému hnutí. Nic však silněji nenaznačuje podstatnou jednotu lidstva než podobnosti, které v tom či onom ohledu můžeme pozorovat mezi členy jedné rodiny národů a členy jiné; a žádná podobnost tohoto druhu není vyznačena silněji než shoda síly a významu mravního nervu, jež přes obrovské dílčí rozdíly jistým zvláštním způsobem pevně spojuje génia a historii nás Angličanů a našich amerických potomků za Atlantikem s géniem a historií Hebrejů. Puritanismus, který byl tak obrovskou silou v anglickém národě a v nejpevnější části anglického národa, byl původně v sedmnáctém století reakcí svědomí a mravního smyslu naší rasy proti mravní lhostejnosti a uvolněným pravidlům chování, jež v šestnáctém století přišla s renesancí. Byla to reakce hebraismu proti helénismu; ta se mohutně projevila a byla přirozená v národě, který má tolik toho, čemu říkáme hebraizující povaha, a zřetelnou náchylnost ke sklonu, jenž byl vůdčím sklonem židovského života. I když je naprosto indoevropská svým humorem, silou, kterou manifestuje darem imaginativně přijímat mnohotvárné aspekty problému života, a tak se vyvažovat z přílišné sebejistoty a vysmívat se vlastní přílišné tvrdošijnosti, naše rasa přesto v otázkách praktického života a mravního chování sdílí (a v tom spočívá znač-

ná část její síly) velký díl židovské sebejistoty, tvrdošijnosti a intenzity. Tato letora se projevila v puritanismu a poslední dvě století se silně podílela na utváření naší historie. Nepochybně u nás zadržela a pozměnila to renesanční hnutí, jež jsme v době Alžbětina panování viděli přinést tak podivuhodné plody; nepochybně zastavila nadvládu a přímý rozvoj toho řádu idejí, který nazýváme jménem helénismus, a předala prvenství odlišnému řádu idejí. Zřejmě také platí, co jsme řekli o předchozí porážce helénismu: byl-li helénismus poražen, ukazuje to, že helénismus byl nedokonalý a jeho nadvláda by v té chvíli nebyla k dobru světa.

Existuje však velmi důležitý rozdíl mezi porážkou zasazenou helénismu křesťanstvím a tím, jak puritanismus zadržel renesanci. Velikost rozdílu lze dobře změřit rozdílem v síle, kráse, významu a užitečnosti mezi prvotním křesťanstvím a puritanismem. Před osmnácti stoletími nastala zcela hodina hebraismu; prvotní křesťanství bylo tehdy legitimně a vskutku vládnoucí silou světa a cesta pokroku lidstva vedla přes plný rozvoj křesťanství. Další osudová hodina lidského rozvoje začala v patnáctém století a hlavní cesta jeho pokroku tehdy po jistý čas vedla přes helénismus. Puritanismus už nebyl hlavním tokem pokroku světa, byl to vedlejší proud, který zkrížil a zadržel proud hlavní. Ono zkrížení a zadržetí snad bylo nezbytné a prospěšné, ale to neodstraní podstatný rozdíl mezi hlavním proudem postupu lidstva a příčným či vedlejším proudem. Po více než dvě staletí hlavní proud postupu lidstva směřoval k poznání sebe sama a světa, ke schopnosti vidět věci, jaké jsou, spontaneitě vědomí; hlavní impuls velké části, a sice nejsilnější části našeho národa mířil k přísnosti svědomí. Ve špatnou chvíli učinili druhotné prvotním a prvotní v této špatné chvíli považovali za druhotné. Toto porušení přirozeného řádu zplodilo, jako takové porušení vždy musí zplodit, jisté zmatení a nesprávné směřování, jehož nepříhodnost nyní v téměř každém směru začínáme cítit. Náš obvyklý způsob jednání jako by ve všech směrech ztrácel účinnost, kredit a autoritu, jak u jiných, tak dokonce i u nás samotných; všude vidíme klíčit zmatek a potřebujeme vodítko k nějakému zdravému řádu a autoritě. To můžeme získat jen tak, že se vrátíme ke skutečným instinktům a silám řídícím náš život, nahlédneme, jaké skutečně

jsou, propojíme je s jinými instinkty a silami a rozšíříme svůj celkový pohled na život a jeho zvládání.

Poznámky:

¹ Název hebraismus je vytvořen podle antických Židů (Hebrejců), helénismus podle antických Řeků (Helénů).

² Druhý list Petrův 1,4, Český ekumenický překlad.

³ Frederick William Robertson (1816–1853), anglický duchovní. Arnold má na mysli jeho kázání v Brightonu z 6. prosince 1849, v němž Robertson předložil čtyři charakteristiky starořeckého života a náboženství, jež podle jeho názoru způsobily úpadek křesťanství.

⁴ Přísloví 29,18, Český ekumenický překlad.

⁵ Sírachovec 23,27, Český ekumenický překlad.

⁶ Arnold má na mysli Sainte-Beuva, ten zde ovšem cituje Fridricha II. Velikého.

⁷ Srov. Římanům 12,9.

⁸ Srov. Žalm 1,2.

⁹ Srov. 1. list Korintánům 15,31.

¹⁰ Srov. Zjevení sv. Jana 7,9.

¹¹ „C'est le bonheur des hommes quand ils pensent juste.“ – francouzsky „Štěstím lidí je myslet správně.“

¹² Myslí se židovské mravní a náboženské předpisy, obsažené zejména ve starozákonním Pentateuchu (Tóře).

¹³ Římanům 3,31, Český ekumenický překlad.

¹⁴ Zachariáš či Zacharjáš (6. stol. př. n. l.), jeden z tzv. malých proroků Starého zákona.

¹⁵ Sion či Sijón, chrámová hora v Jeruzalémě, symbolické místo setkávání s Bohem.

¹⁶ Zachariáš 9,13 (Překlad 21. století); „synové Sionu“ jsou Hebrejové, Židé.

¹⁷ Šalamoun či Šalomoun (10. stol. př. n. l.), izraelský král, tradičně považovaný za vzor moudrého panovníka a za autora některých mudroslovných knih Bible.

¹⁸ Přísloví 16,22, Český ekumenický překlad.

¹⁹ Jan 8,12 a 9,5, Český ekumenický překlad.

²⁰ Jan 8,32, Český ekumenický překlad.

²¹ Srov. Etika Níkomachova, Kniha druhá, 3; parafrázi upravujeme ve shodě s překladem Antonína Kříže.

²² Srov. Jakub 1,25.

²³ Srov. Rukojeť 35.

²⁴ Srov. Faidón 64A.

²⁵ Srov. Žalm 119,32; Přísloví 3,13–17.

²⁶ Římanům 1,18, vlastní překlad z angličtiny; české překlady Bible zde postrádají dvojsmysl anglického „to hold the truth“ a umožňují pouze výklad „zadržovat“ či „potlačovat“ pravdu.

²⁷ Etika Níkomachova 10, 8.

²⁸ *Filomath*, řecky „milovník poznání“; k Platónovým názorům na tuto záležitost viz Ústavu 5 a dialog Faidón.

²⁹ Xenofon, Vzpomínky na Sókrata, Společnost přátel antické kultury, Praha 1940, přel. Josef Hruša, s. 157.

³⁰ Edward Bouverie Pusey (1800–1882), anglický teolog.

³¹ Srov. Římanům 8,26 a 7,34, Izajáš 52,2.

³² Zachariáš 8,23, Český ekumenický překlad.

³³ George Herbert (1593–1633), velšský básník a anglikánský kněz; citát pochází z básně The Size.

³⁴ Latinsky „živná Venuše“, narážka na Lucretiovu báseň O přírodě, začínající vyzváním alma Venus.

³⁵ Efezským 5,6, Český ekumenický překlad.

³⁶ Srov. Římanům 6,3: „Nevíte snad, že všichni, kteří jsme pokřtěni v Krista Ježíše, byli jsme pokřtěni v jeho smrt?“

³⁷ Římanům 3,2, Český ekumenický překlad.

³⁸ Srov. První list Korintským 1,18–25.

³⁹ Arnold zde místo anglického termínu *Renaissance* používá méně obvyklé *Renascence* a v poznámce pod čarou to vysvětluje jako pokus více poangličtit toto stále častěji užívané slovo.

⁴⁰ V příběhu ze Čtvrté knihy Mojžíšovy 22,22–35 oslice pohanského věštce Bileáma promluví a kárá svého pána, že ji bezdůvodně bije.

Kapitola z připravované knihy *Kultura a anarchie*, která vyjde na podzim 2013 v Centru pro studium demokracie a kultury. Přeložil Jan Spousta.

Matthew Arnold (1822–1888), anglický básník, esejista a kritik.

Divadelní legenda Jurij Ljubimov

IVANA RYČLOVÁ

„...Divadlo má tolik výrazových prostředků, že může mezi slovy, gesty, perspektivou ukázat situaci v takovém světle, že současnému divákovi zazní jinak...“

VSEVOLOD MEJERCHOLD

Zeptáte-li se v Rusku těch, co pamatují období totality a nepatřili právě ke stoupencům režimu, na „svobodné divadlo“, budou mít okamžitou a jedinou asociaci: *Taganka* a Ljubimov. Přesněji řečeno, vybaví se jim moskevské legendární *Divadlo na Tagance* a ten, kdo stál od poloviny šedesátých do poloviny osmdesátých let minulého století v jeho čele – odporem k moci proslulý režisér Jurij Ljubimov. Učíme proto zadost tomu, co bývá vágně nazýváno dějinnou spravedlností, a připomeňme si osobnost režiséra, jenž např. vzal do hereckého angažmá básníka Vladimira Vysockého, barda s nezaměnitelným hlasem, jehož písně se staly součástí i naší svobodomyslné kultury.

Nejen herce, ale i materiál ke scénickému ztvárnění si šéfrežisér *Taganky* vybíral tak, aby jeho prostřednictvím mohl něco závažného sdělit, „vykřičet“ do hlediště pravdu, tonoucí v bažině lži, která do sebe stále hlouběji vtahovala zemi. Na představení *Divadla na Tagance*, jež se záhy stalo ideologicky nejkontroverznější, a proto také nejvyhledávanější sovětskou scénou, stávali Moskvané dlouhé fronty. Chodili si sem pro doušek svobody. Od konce šedesátých let, kdy režim skoncoval s Tvardovského *Novým mírem*,¹ byla Ljubimovova scéna jediným prostorem, kde neplatily sovětsko-orwellovské zákony.

Každá premiéra byla očekávána s napětím. Nikdy nebylo předem jasné, čím režisér Ljubimov překvapí, jaké neotřelé jevištní metafory se zrodily pod jeho bohémsky rozevlátou kšticí, jež v nepřetržitém zápase za uvedení každé nové inscenace brzy zbělela. V atmosfé-

ře socrealistického jevištního umění spoutaného ideologickými direktivami byl Ljubimov se svojí poetikou navazující na tradici světově proslulé ruské porevoluční avantgardy zjevením, s nímž si mocenský byrokratický aparát nevěděl rady. Není proto divu, že režiséra potkal osud, jenž v sovětském období postihl nejednoho rebelu vyjadřujícího nesouhlas s tím, v čem žil: byl zbaven sovětského občanství a donucen k emigraci. Po návratu do vlasti v roce 1988 sice znovu stanul v čele svého divadla, někdejšího „taganského ducha“ se mu však již obnovit nepodařilo. Změnila se doba, změnilo se Rusko. Perestrojka osvobodila divadlo z područí cenzury, náznaky ani metafory už nebyly potřeba. Velká část publika, které dříve přicházelo do divadel, aby se nadechlo svobody, ztratila tuto potřebu a zmizela. Legenda o *Divadle na Tagance* a jejím režisérovi, jenž stejně jako Mistr z Bulgakovova proslulého románu *Mistr a Markétka* postavil svobodu lidského ducha nade všechny etické hodnoty, však zůstala. Této legendě, charismatickému tvůrci, jenž se narodil ve stejném roce jako Říjnová revoluce, je věnován následující text.

Dítě nepřátel lidu

Jurij Ljubimov se narodil dva měsíce před Říjnovou revolucí jako třetí dítě v rodině drobného živnostníka a učitelky s cikánskými kořeny. Když zemi zachvátila porevoluční vlna represí, dopadla i na jeho rodinu: oba rodiče byli zatčeni. Z Jurije a jeho sourozenců se tak staly děti *zbavenců*² neboli těch, kteří byli zbaveni občanských práv. Rodina těžkou situaci vydržela. Nikdo se nikoho nezřekl. Otec s matkou po návratu z vězení dál vychovávali děti v úctě ke kulturním hodnotám. I když musel Jurij vyměnit školu za manuální vzdělání, aby se přiblížil dělnické třídě, nadále zůstával intelektuálem. Paralelně s elektrotechnickým učilištěm

navštěvoval choreografické studio, kde se vyučovalo podle metody průkopnice moderního tance Isodory Duncanové. Večery trávil okouzlen představeními moskevského MCHATu. V roce 1934 byl sedmnáctiletý Ljubimov přijat do studia, jež při této prestižní scéně existovalo. Když bylo studio v rámci Stalinova boje proti formalismu počátkem roku 1936 zavřeno, Ljubimovových plánů stát se hercem se to příliš nedotklo. V té době byl již čerstvým studentem (od roku 1936) Vachtangova divadelního učiliště,³ v němž se vyučovalo myšlenice, že hercovo tělo, ať už odhalené, pomalované nebo jinak nekonvenčně pojaté, je na jevišti rovnocenné slovu. A nebyla to náhoda, že talentovaný adept herectví Ljubimov upoutal pozornost režiséra Vsevoloda Mejercholda,⁴ Mistra, jehož jevištní umění znal celý svět. Když došlo k osobnímu setkání, mladičká šťastná Ljubimov netušil, že jednou bude neméně slavný jako Mejerchold, k němuž obdivně vzhlížel. V roce 1939 dokončil dvaadvacetiletý Ljubimov Vachtangovo divadelní učiliště a nastoupil povinnou vojenskou službu. Když vypukla Velká vlastenecká válka, vystupoval Ljubimov ve frontovém souboru písní a tanců organizovaném NKVD. Programy pro soubor psal mj. populární dramatik a scenárista Nikolaj Erdman,⁵ hudbu skládal Dmitrij Šostakovič. Ljubimov vystupoval jako konferenciér. Představení se často odehrávala v bezprostřední blízkosti frontové linie.⁶



Vsevolod
Mejerchold.

Po válce Ljubimov nastupuje jako herec do Vachtangova divadla (1946), scény s vysokým hereckým renomé. Díky desítkám filmových rolí se stává populární postavou sovětské kultury. I když navenek vedl bohémský život filmové hvězdy, k němuž patřily milostné aféry, uvnitř byl neústupný charakter. Stále intenzivěji cítil, že s tím, jak pracuje, i s tím, v čem žije, nesouhlasí. Jak Ljubimov přiznal, vždycky měl pocit, že hrát a inscenovat by se mělo jinak. Sám však přesně nevěděl jak „jinak“. Neustále něco na jevišti zkoušel, navrhoval, opravoval, připomínkoval, improvizoval. O jeho iniciativu však žádný z režisérů nestál. A tak při veškerém vnějším blahobytu a statusu herecké hvězdy narůstalo v Ljubimovovi vnitřní napětí, jež se s přibývajícími léty stupňovalo. Určité odpoutání se od pocitu podřízenosti, jež s sebou nese plnění režisérových pokynů, mu od roku 1953 přináší práce se studenty herectví na Ščukinově divadelním institutu.⁷ Netuší, že o deset let později mu jedna inscenace, kterou zde připraví, naprosto změni život. Když v roce 1963 odehrají studenti třetího ročníku herectví pod Ljubimovovým vedením inscenaci Brechtovy hry *Dobrá člověk ze Sečuanu*, stane se z představení událost, která vyvolá rozruch po celé Moskvě. Proč právě inscenace o bozích, kteří sestoupili na zemi, aby zjistili, zda na ní žije alespoň jeden dobrý člověk (ano, je to prostitutka ze Sečuanu), vzbudila tolik pozornosti a stala se impulzem ke vzniku Ljubimovova divadla? Ponechme zatím stranou divadelní stránku věci a podívejme se na atmosféru doby, v níž se vše odehrávalo.

V atmosféře „tání“

Psal se rok 1963. Poslední rok slavného „tání“, liberalizace, jak byla chápána sovětským režimem. Přesto šlo o období, kdy se umění v zemi nadechlo čerstvého vzduchu. Svobodomyšlní intelektuálové uháněli každý měsíc do trafiky, aby si mohli přečíst Tvardovského *Novyj mir*,⁸ každé číslo bylo okamžitě rozebráno. Písně Bulata Okudžavy a Alexandra Galiče se prodávaly na magnetofonových páscích k posluchačům, skřípěly v kvalitě odpovídající dobové audiatechnice ze stísněných kuchyní komunálních bytů⁹ a sovětských paneláků.

Inteligence nečekaně získala svůj hlas, pocítila, že i ona má v „zemi dělníků a rolníků“ právo na vlastní názor. Projevovalo se to mimo jiné diskusemi, jež se vedly na stranických zasedáních. Bývali na nich přítomni také zástupci z řad pracujících i tvůrců inteligence, mezi nimi i sovětský herec, nositel Stalinovy ceny, Ljubimov. Později, když byl nucen opustit vlast, režisér vyprávěl zahraničním korespondentům úsměvné příhody, jež na zasedáních zažil. Jako například tu, kdy ukrajinská kolchoznice¹⁰ vystoupila s kritikou práce moskevských divadel: „...Na tribunu vystoupil obvykle klidný a mlčenlivý herec a režisér MCHATu Michail Jaščin. Jeho zavalitá dobrotivá postava zpočátku vypadala vedle bojovně vzpřímené kolchoznice, ověšené z obou stran hrudi řády, jako pytel brambor. Nikdo nikdy neslyšel od Jaščina ostrého ani hlasitého slova. I tentokrát, za přítomnosti členů vlády, odpověděl klidně, ale bez humoru: „... *Vážená madam, já vás neučím, jak pěstovat salát. Salát miluji, ale na trhu je moc drahý. Nešlo by ho zlevnit? A vy mě učíte... Jak inscenovat představení...*“¹¹ Podobné příhody byly na počátku šedesátých let v uvolněné atmosféře sovětské společnosti běžnou součástí stranických diskusí. Taková nevázanost, za Stalinovy vlády nemyslitelná, vyvolávala „nahore“ neklid. Nápravy se chopili nejlepší specialisté, v čele s hlavním ideologem strany Michailem Suslovem,¹² na Západě přezdívaným „šedý kardinál“. Suslov, jenž měl bohaté zkušenosti z boje proti ideologickým odpůrcům, navrhl Chruščovovi, aby zorganizoval podle Stalinova vzoru setkání s inteligencí.

Setkání vedoucích představitelů strany s uměleckou inteligencí se za Chruščova konala dvakrát, v prosinci 1962 a v březnu 1963. Byla v souladu s duchem doby – slavnostní a okázalá. Probíhala v Kremlu, v nové budově Sjezdového paláce. Orchester hrál valčík Dunajské vlny. Všichni seděli u stolu s občerstvením. Chruščov přednesl čtyřicetiminutový přípitek, potom probíhala diskuse o případných ideologických pochybeních konkrétních umělců. Atmosféra druhého setkání byla o poznání vyhrocenější. Na tomto setkání, či spíše zasedání, Chruščov poprvé zformuloval novou cynickou formu vztahu státu a umělce: „Jak vy k nám, tak my k vám.“ Chruščovovo: „Jsme ti, co pomáhali Maďarům zatočit s povstalci. Zkušeností máme dost.

My vás všechny naučíme!“¹³ řezalo hrobové ticho v sále. „...Nebude žádné tání, buď léto, nebo mráz...“¹⁴ Na této scéně, jak zaznamenali očití svědkové, byl nejstrašnější potlesk přítomných. Setkání, svolané proto, aby byly konsolidovány síly sovětské literatury, přineslo nečekaně opačný výsledek.

Titíž umělci, jež se Chruščov se Suslovem snažili v kremelském paláci výhružkami zastrašit, se na jaře 1963 sešli v maličkém sále na starém Arbatu, kde Ljubimov se svými svěřenci Ščukinova institutu uvedl skromnou studentskou inscenaci německého dramatika Bertolda Brechta *Dobry člověk ze Sečuanu...* Dlouho nevidělo sovětské divadlo tak vybrané publikum. Na omšelých dřevěných studentských židlích v nepohodlných řadách těsně za sebou seděli: básník, spisovatel a publicista německo-židovského původu Ilja Erenburg, dramatik Nikolaj Erdman, vyhnaný za bajky o Stalinovi na Sibiř, režisér-„vachtangovec“ Jurij Zavadskij... A samozřejmě „spisovatelská mládež“, z níž se měli brzy stát hybatelé sovětské undergroundové kultury.¹⁵ Přišla také hvězda baletního nebe „balerina absoluta“ Maja Plisecká¹⁶ a její muž, hudební skladatel Rodion Ščedrin. Sešla se celá moskevská kulturní elita. Atmosféra v sále byla vzrušená... Brechtova hra zapůsobila v Ljubimovově režii¹⁷ jako estetický výbuch: spojení mladého, radostného scénického výtržnictví a – lidské moudrosti. Pro sovětskou společnost izolovanou od okolního světa to bylo nemyslitelně otevřené představení, odehrávající se v atmosféře vybízející k sounáležitosti. Herci vybíhali zpoza kulis a nesli s sebou neutuchající energii, jako kdyby se právě prodrali k publiku přes obrovské překážky. Nechali za zády „nelze“, „je zakázáno“ a šťastně se tetelili u rampy, když zjistili, že jsou mezi „svými“. Zalykající se, ve spěchu rozehrávali podobenství o vztahu mezi dobrem a zlem. A zlo pod nátlakem veselého divadelní hry kapitulovalo. S využitím všech prostředků lidové podívané – od klauniády a pantomimy až po patetické gesto – vytvořil Ljubimov inscenaci s „chytrým ponaučením“.¹⁸ Jako kdyby se mu podařilo probudit prastarou, zapomenutou sílu divadla, jeho magickou energii, která se společně s rozpustilým představením prodrala skrze jeviště do sálu. Zdálo se, že Mejercholdovo velké stylizované divadlo dvacátých a počátku třicátých let

minulého století, utonulé v krvi stalinistických represí, se vrátilo z nebytí.¹⁹

Z herce režisérem

I když senzací budící studentské představení nemělo nic společného se socialistickým realismem, režisér byl nečekaně odměněn. Získal divadlo! Málokdo dnes uvěří tomu, že symbol odporu proti režimu Jurij Ljubimov získal *Divadlo na Tagance* především díky tomu, že byl považován za spolehlivého umělce.²⁰ Překvapivě tomu tak bylo. Zaujímal v systému sovětské kultury pevné místo. Dosavadní tvůrčí kariéru prožil ve Vachtangovově divadle, jež mělo, jak známo, od Stalinových dob velmi blízko ke špičkám politické moci (stejně jako MCHAT a Velké divadlo). Odehrál množství divadelních i filmových „kladných“ rolí. A u diváků – u úředníků rovněž – existuje tendence ztotožňovat lidské vlastnosti hrdiny s jeho hereckým představitelem.²¹ Stručně řečeno, v okamžiku vzniku *Divadla na Tagance* nikoho ze strážců socialistické kultury nenapadlo, jak brzy a jak velmi budou tohoto kroku spojeného s obsazením Ljubimova do funkce šéfrežiséra litovat.

Začalo to maličkostmi. K původnímu názvu *Divadlo dramatu a komedie přibýlo na Tagance*. V úřednických hlavách se okamžitě rozblikala červená: Proč právě tohle? Vždyť Taganka není pouhé náměstí. V minulosti se tak říkalo vězení, které se zde nacházelo. Dokonce existuje píseň: „Taganko milá, proč jsi mě zahubila?...“ Není to náhodou aluze? Právě aluzí se divadelní úředníci báli nejvíc – jako malí běsové vyskakovaly všude, nedalo se bez nich existovat. Od Ljubimova žádali, aby Taganku z názvu odstranil. Bránil se. Nějakou dobu prohrával a z hlavního moskevského plakátu slovní spojení „na Tagance“ zmizelo. Potom se však zase vrátilo na své místo. Podezřele vypadalo i logo divadla – červený čtverec lemovaný černou nepravidelnou linkou. Není to náhodou narážka na ostnatý drát?²² Dnes se nám bude možná zdát nepochopitelné, proč bylo tolik rizika vkládáno do boje o nepodstatné věci. Ale v dobách, kdy všechno bylo pod ideologickou kontrolou, byl boj o tyto maličkosti strategicky důležitý.



Diváci čekající před Divadlem na Tagance, 60. léta.

Získat divadlo se ukázalo být snadné. Ljubimov později sám přiznal, že když pracoval se studenty Ščukinova institutu na představení, se samostatnou divadelní činností nepočítal. Ale teď měl své divadlo, kterému musel získat renomé a udržet je. Nestál o funkci vedoucího kulturního zařízení. Chtěl divadlo jako živý organismus, který se zapojí do uměleckého i společenského dění. A z hlediska tohoto cíle byla situace, v níž se nečekaně ocitl, značně problematická. Ljubimovovi nebyla předána budova jako prostor, v němž měl tvořit, ale společně s ní také herci, kteří v ní hráli, soubor, jenž měl svoji minulost, plány do budoucna, své místo v divadelním životě Moskvy, pověst (byť průměrnou) a své vděčné diváky. Ljubimova čekal nelehký úkol: výběr herců, vylučování, propouštění. Mohl se samozřejmě jediným gestem zprostit celého hereckého kolektivu, ale to zdaleka nechtěl. Ljubimov byl sice začínající režisér, avšak zkušený divadelní politik. Ne náhodou stál nějakou dobu v čele hereckého souboru Vachtangovova divadla, což byla skvělá škola zákulisního boje a intrik. Věděl, že studentské „jádro“ nemá zkušenosti ani sílu na to, aby na svých bedrech uneslo budoucí repertoár, že bude potřebovat herce různých věkových skupin, různých typů. Tak se část původního souboru smísila s Ljubimovými herci ze Ščukinova institutu. Ljubimovi se však zdálo, že na plnohodnotný divadelní soubor to nestačí. Někteří z řad čerstvých absolventů totiž místo nejistoty na rodící se scéně zvolili zajištěnou

existenci a přijali nabídky jiných divadel. S energií sobě vlastní se proto Ljubimov pustil do hledání mladých herců mezi absolventy jiných moskevských divadelních škol.

Když hledal Ljubimov řešení problému, často spolehal na intuici. Řídil se jí i tentokrát. Během nekonečného náboru se občas z množství zájemců vynořil někdo, kdo Ljubimova zaujal natolik, že ho přijal. Z těch, z nichž pak v *Divadle na Tagance* vyrostly osobnosti, se největší legendou stal absolvent herecké školy MCHAT, ale také básník a později bard s nezaměnitelným hlasem – Vladimir Vysockij. Spojení Ljubimov–Taganka–Vysockij se později stane pro bdělé úředníky repertoárového výboru noční můrou. Jak by také ne. *Divadlem na Tagance* se v Moskvě na jaře roku 1964 zrodilo nové divadlo – novátorské, drzé, svobodné, aktuální. Divadlo, jež navázalo na nejlepší tradice ruské scény, divadlo, v němž znovu ožili ti, co měli užstat z vůle moci navždy zapomenuti.

Konec „tání“

V říjnu 1964 byl Prezídium nejvyššího sovětu zbaven funkce Nikita Chruščov. Oficiálně na vlastní žádost, ze zdravotních důvodů...²³ Odvolání Chruščova, za nímž stály stranické, vládní a armádní špičky cítící se ohrožené nekonečnými reformami, znamenalo změnu společensko-politického klimatu směrem k dobám minulým. „Tání“ se svým liberalismem, byť omezeným, ale pro sovětskou společnost tolik osvěžujícím, vystřídal „mráz“. Za nejnebezpečnější nositele antisovětských nálad byly v tajných stranických dokumentech označeny tvůrčí inteligence a studentská mládež.²⁴

Snad není nutno vysvětlovat, proč bylo od prvního představení *Dobrého člověka ze Sečuanu* zjevné, na čí straně Ljubimovovo divadlo hraje. A s nastupujícím mrazem musel přijít samozřejmě první zákaz. O čtvrt století později (v roce 1989) se Ljubimov k události vrátil na jednom z divadelních sympozií: „... Představení mi zakázali s oficiálním razítkem, že jsem urazil lid a že Brecht je dramatik našemu lidu cizí... Byli vyzváni zástupci dvou továren *Stankolit* a *Borec* – staré metody –, aby řekli, s čím nesouhlasí a co jim na Brechtovi vadí. Ale zástupci pracujícího lidu, ne-

vím proč, stiskli ruku rektorovi, prorektorovi (Ščukina divadelního institutu) a řekli: Moc se nám to líbilo...“²⁵ Takže zakázat představení z vůle pracujících se nepodařilo.

Portréty ve foyeru

Ljubimov viděl divadlo jako celek a podobně jako Stanislavskij²⁶ měl za to, že „začíná od šatny“. Proto atmosféra, v níž se divák ocitne před začátkem představení, byla první věcí, kterou začal v novém divadle řešit. Opustil světlé radostné tóny obvyklé v prostorách sovětských divadel a velkou stěnu oddělující scénu a jeviště vymaloval tmavou barvou. Ve foyeru pověsil tři černé obdélníky, z nichž vystupovaly tři černobílé portréty: Vachtangov, Brecht, Mejerchold. Byly to portréty-manifesty. Dávaly najevo, že *Taganka* se hlásí k velké scénické tradici stylizovaného umění, voluntaristicky zavržené a zlikvidované v letech Stalinovy vlády. Portrét Brechta, tentýž, co „hrál“ v *Dobrému člověku ze Sečuanu*, se pouze přesunul ze scény do foyeru – byl to talisman spojený s prvním představením. Jako problémový se však ukázal Mejerchold. I když byl k trestu smrti odsouzený režisér v roce 1955 rehabilitován, zákaz jeho „formalistických“ myšlenek v sovětském divadle trval. Ljubimovovi bylo „doporučeno“ sundat Mejercholda a nahradit ho z pohledu teoretiků socrealismu nekonfliktním Stanislavským. Sundat portrét Mejercholda, geniálního režiséra a reformátora divadla zlikvidovaného v mučírnicích Lubjanky, Ljubimov odmítl: „Jestli chcete, sundejte ho sami, já jsem ho nevěšel.“²⁷ Na tuto svou odpověď, nejen drzou, ale zároveň mnohoznačnou, je Ljubimov do dneška hrdý. Bylo to riskantní, ale Ljubimov se svojí rodinnou anamnézou jinak odpovědět nemohl. Po nějakém čase Stanislavského portrét, aniž by sundal Mejercholda, přece jen pověsil. Kompromis? Jen na první pohled. Ještě jako student herectví Ljubimov pilně navštěvoval seminář, v němž se učil Stanislavského „systému“ – technice herecké práce.

Než se podíváme, jak pokračoval Ljubimovův boj za myšlenkově i formálně svobodné divadlo, postůjme okamžik u obrazu Mejercholda. Když se Ljubimov, motivován vzdorem proti tupé úřední moci, rozhodl

instalovat a nesundat jeho portrét, netušil, jak mocnou celoživotní oporou mu Mistrův odkaz bude. Netušil, jak často a jak mnoho bude při hledání východisek z umělecky zapeklitých situací z jeho zkušeností (a nejen z jeho, ale z celé ruské porevoluční divadelní avantgardy) čerpat. Poprvé a velmi záhy to bude, když *Hrdina naší doby*, v pořadí druhá inscenace *Divadla na Tagance*, skončí naprostým fiaskem. Po několika neúspěšných reprízách dílo klasika ruského romantismu Lermontova stáhl z repertoáru a jal se hledat inspiraci, kudy dál.

Když zapátral v historii porevolučních představení, zrodil se nápad: po revoluci získala velkou oblibu monumentální „davová“ divadelní představení evokující atmosféru revolučních událostí roku 1917. Každý z kolemjdoucích si mohl zahrát, mohl znovu prožít opojný pocit vítězství. Přesně jako tenkrát... Taková pouliční podívaná obvykle končila dělovými salvami a slavnostním ohňostrojem. Tak se zrodilo představení *Deset dnů, které otřásly světem*, inspirované reportáží o událostech Říjnové revoluce z pera amerického novináře Johna Reeda.²⁸ Když si na jaře 1965 diváci na plakátech přečetli, že moskevské *Divadlo dramatu a komedie na Tagance* uvádí lidovou podívanou „s pantomimou, cirkusem, bufonádou a střelbou“ podle knihy Johna Reeda, byli zneklidněni. Na první pohled se takové spojení jevilo jako drzost, v lepším případě klukovina. Jak chce divadlo spojit pantomimu a cirkus s revoluční publicistikou Johna Reeda? Jednoduše: slučovat neslučitelné je totiž výzva a pro Ljubimo-



Divadlo na Tagance. J. Ljubimov (vpravo) ve své pracovních s básníkem A. Vozněsenským, 1965.

va žádná výzva nebyla dost velká na to, aby se ji nepokusil pokořit.

Než dáme slovo režisérovi, zmiňme se ještě o jedné úsměvné okolnosti, která uvedení inscenace předcházela. Když dostali moskevští úředníci scénář pouličního představení, nápad se zpočátku všem nesmírně líbil. Vytvořili komisi a jeli zjistit podrobnosti. Prohlédli si celou trasu, na níž se mělo hrát – od ulice Gorkého přes Majakovského náměstí až ke stanici metra Krasnaja Presňa. A tu se vynořila u vedení komise otázka: Jak přehradit ulice, aby na místo děje nechodili lidé z postranních uliček, aby se nedej bože nezačali shromažďovat? Dav je vždycky nebezpečný, dává pocit sounáležitosti a síly, od něj je jen krůček k nepokojům. Ljubimov vysvětloval, že pouliční divadelní představení je právě od toho, aby na ně mohl přijít každý. Vždyť jde o to, aby lidé na ulicích mohli ochutnat kousek revoluční atmosféry, na vlastní kůži si prožít... Ukázalo se, že probouzet revolučního ducha Moskvanů nikdo z „načalstva“ rozhodně nechce. Když komise trvala na tom, že po celé trase, kde se bude hrát, postaví policejní kordony, Ljubimov upravil představení do jevištní podoby. Po premiéře, která se konala na počátku dubna 1965 v *Divadle na Tagance*, vysvětloval: „...Chtěli jsme udělat toto představení v tradicích oslav prvních výročí Října, masových podívaných [...] s využitím bohatých výrazových prostředků agitačního plakátu, hrdinskorevoluční grotesky, bufonády, mystérie...“²⁹

Co tedy spatřili diváci, kteří na *Deset dnů, které otřáslы světem*, přišli? Ve dveřích divadla stáli vedle bi-letářek rudoarmějci s puškami, foyer byl plný námořníků s harmonikou a častuškami. Jako tenkrát... Pod stropem od zdi ke zdi visely obrovské vybledlé plachty s hesly psanými charakteristickým předrevolučním pravopisem: „Všechna moc sovětům“, „Ať žije revoluce dělníků, vojáků a rolníků“. Potom, už v sále, slyšeli diváci z amplionu hlas, čtoucí hesla s typickou Leninovou dikcí včetně ráčkování. Představení bez děje, po-jaté jako montáž žánrově různorodých scének, pantomimy a skečů spojených revoluční tematikou, vyvolala v tisku rozporuplné reakce. Zvedly se polemické hlasy napadající režiséra, že bez ohledu na vynikající herecké obsazení „rudý leitmotiv knihy Johna Reeda – socialistickou revoluci“³⁰ vyjádřit nedokázal.

Nutno říci, že Ljubimovova interpretace revolučního tématu byla poněkud nekonvenční: během představení se čas od času na protilehlých stěnách divadelního sálu rozzářila na obrazovce Leninova tvář – „tu vážná a klidná, tu sarkasticky se usmávající, tu dobrácká, doširoka se usmávající s vesele přimhouřenýma očima. Jako kdyby se vůdce revoluce dění kolem sebe škodolibě usmíval. A sálem zněl Leninův hlas – silný a vášnivý, když se obracel k bojovníkům revoluce, vražedně ironický a hněvivý, když se řeč týkala nepřátel...“³¹ Představení bylo postaveno na efektu „účasti“, zapojení diváka do děje. Začínalo již před divadlem na náměstí a končilo svérázným referendem ve foyeru, kde byly na konci představení nainstalovány dvě volební urny. Diváci měli vhodit své již nepotřebné lístky do jedné z nich, podle toho, zda se jim představení líbilo, nebo ne. Patrně šlo o jediné demokratické – přímé a svobodné – volby v sovětské zemi.

Dodejme, že i když se Ljubimov rychle vypracoval od parodizování revolučních agitek k mnohem hlubší jevištní poetice, představení *Deset dnů, které otřásl světem*, v sobě zahrnovalo všechny rysy Ljubimovova nespoutaného režijního rukopisu následujících dvaceti let, kdy veškerou tvůrčí energii věnoval *Divadlu na Tagance*. Za toto období vytvořil třicet šest inscenací, z nichž dvě poslední – *Vladimir Vysockij* a *Boris Godunov* byly nařízením Ministerstva kultury na počátku osmdesátých let zakázány a staly se jednou z příčin Ljubimovova vyhoštění z vlasti.

Hamlet s kytarou

O každé inscenaci, kterou Ljubimov na *Tagance* vytvořil, máme v současnosti k dispozici obšírný archivní a recenzní materiál i bohatou fotodokumentaci. Je těžké si z tohoto gejíru režijních nápadů vybrat a psát jen o některých. Pravidlo volby odvíjející se od důležitosti díla v kontextu umělcovy celoživotní tvorby se u Ljubimova aplikovat nedá. Všechna představení, která se na *Tagance* hrála, měla charakter události celospolečenského – a postupem času stále více politického – významu.

V repertoáru *Taganky* lze vysledovat tři hlavní linie. Občas se protínají, ale nelze jednu zaměnit za dru-

hou. Ljubimov říkával, že kmen má divadlo jeden, ale výhonky, větve jsou různé. První „větvi“ bylo pouliční, karnevalové divadlo (např. *Deset dní, které otřásl světem*), druhou aktualizovaná klasika (např. *Tartuffe*, *Hamlet*, *Zločin a trest*, *Tři sestry*, zakázaný *Boris Godunov*) a konečně třetí „větvi“ poetické divadlo aneb, jak říkával Ljubimov, „pásma básnických představ“ (např. *Vladimir Vysockij*).

Ljubimovovi často vytýkali, že herec je v jeho představeních nepodstatným prvkem, jenž se ztrácí v množství režijních a scénických efektů. Kritikové a recenzenti včetně těch, co *Tagance* přáli, psali, že v Ljubimovově divadle nejsou žádné výrazné herecké talenty, jen nevýrazné, režiséřskému diktátu poslušné loutky. Pravdou je, že Ljubimovův herec ze všeho nejvíce připomínal středověkého jokulátora, jen na rozdíl od svého předchůdce nebyl potulný. Jinak byl však schopen všeho: salt a přemetů, baletních pohybových kreací, zpěvu a hry na hudební nástroj v nejrůznějších krkolomných pozicích. A mimoto samozřejmě stále musel být hercem... Snad není třeba zdůrazňovat, že být „jen loutkou“ v Ljubimovově náročné choreografii nebylo pro každého. Šlo o způsob práce, jež bychom mohli nazvat „totálním herectvím“.³² Na všech úrovních se herec pohyboval na samé hranici toho, co mu tělo, ale i psychika dovolily.

Postupem času výhrady kritiků zmizely.³³ Nevšimnout si herců bylo stále těžší. Z někdejšího houfu mladých, jak se jim říkalo, se postupně vyprofilovala



Divadlo na Tagance, scéna z představení *Hamlet*.

plejáda velkých hereckých osobností, jejichž jména českému čtenáři mnoho neřeknou.³⁴ Až na jednu výjimku – Vladimira Vysockého. Postupně se ukázalo, že všestranně nadaný absolvent herecké školy MCHATu a invencí hýřící režisér k sobě mají blízko nejen umělecky, ale i v pohledu na sovětskou realitu. Od roku 1966, kdy osmadvacetiletý Vysockij strhujícím způsobem ztvárnil roli Galilea,³⁵ učenice, jehož osud se odvíjí od skutečnosti, že „moc je silnější než rozum“, nebylo na *Tagance* představení, v němž by nezazářil. Jeho temperament byl pro Ljubimova jedním z hlavních zdrojů energie, s níž dávala *Taganka* svým divákům lekce historie a občansky statečného myšlení.

Mimořádnou inscenací nejen v historii *Divadla na Tagance*, ale i v kontextu dějin inscenací shakespearových dramat dvacátého století se stal Ljubimovův jevištní výklad *Hamleta* (1971). Věčné problémy dobra a zla v tak čisté podobě, jak je předestřel klasik, zněly v atmosféře Brežněvovy vlády obzvlášť ostře. Inscenace byla výrazem toho, co cítila a prožívala myslící část sovětské společnosti sedmdesátých let minulého století. Kontroverznost Ljubimovovy scénické interpretace Shakespearova dramatu, zachycujícího v tak čisté formě věčné problémy dobra a zla, byla umocněna hned několika skutečnostmi: Pasternakovým překladem, Vysockým v hlavní roli, absencí historických kostýmů. Postava překladatele *Hamleta*, jenž se z politických důvodů musel zříci Nobelovy ceny (1958), se v mnohém asociovala s problémem básníkovy konfliktu s mocí. Skandální byly i herecké kostýmy – džíny a svetry, jež byly tehdejší cenzurou chápány jako propagace Západu. Nejproblematičtější však bylo obsazení Vysockého, jehož *Hamlet* s kytarou byl hlasem znějícím po celé zemi z magnetofonových pásků – hlasem veřejného protestu. Když se v listopadu 1971 odehrála kontroverzní premiéra, bylo to především zásluhou akademika Alexandra Aniksta, mezinárodně uznávaného shakespearologa, jenž přes negativní stanovisko „kulturní komise“ uvedení inscenace silou své vědecké autority prosadil.

Když v noci z 24. na 25. července 1980 dotlouklo dlouhodobou závislostí na morfiu oslabené Vysockého srdce, uzavřela se v životě *Divadla na Tagance* jedna etapa.³⁶ I když vztahy mezi Ljubimovem a Vysockým

byly stále komplikovanější – národem milovaný bard a herecká opora souboru se stále více potýkal sám se sebou, s rostoucími zdravotními a psychickými problémy –, bez jeho energie bylo naráz na jevišti prázdné. Nápad na divadelní představení o Vysockém vznikl bezprostředně po pohřbu. Vysockij vyrostl a zformoval se jako básník v *Divadle na Tagance* a Ljubimov chápal inscenaci o něm jako svoji morální povinnost.³⁷ Soubor myšlenku nadšeně přijal a s nástupem nové divadelní sezóny (v říjnu 1980) ji začal intenzivně rozvíjet.

Na jaře 1981 byla na Hlavní kulturní správu³⁸ podána žádost o zařazení představení o Vladimíru Vysockém do repertoárového plánu *Divadla na Tagance*. Aby se vyhnul problémům s úředníky, Ljubimov v doprovodné dokumentaci zdůraznil, že se nejedná o inscenaci, ale o „večer divadelního kolektivu“, věnovaný zesnulému soudruhovi, který se uskutečnil u příležitosti prvního výročí jeho předčasné smrti. Mezitím, co si divadlo dopisovalo s Hlavní kulturní správou, které byl zaslán text „scénické kompozice“, na úrovni nejvyšších stranických orgánů probíhala také korespondence – přísně tajná – mezi KGB a ÚV strany. V záhlaví stálo: *O možnosti protispolečenských projevů souvisejících s výročím smrti Vysockého*, podepsán byl šéf KGB (a pozdější hlava státu) Jurij Andropov.³⁹ V průběhu června 1981 bylo totiž představení jako veřejná zkouška pětkrát odehráno před diváky a vždy s obrovským ohlasem.

Zákaz inscenace o Vysockém

Podíváme-li se do archivu *Divadla na Tagance*, zjistíme, že po každé ze zkoušek se konalo zasedání umělecké rady divadla, na němž probíhala diskuse: Ljubimov a vedení divadla za přítomnosti diváků reagovali na připomínky zástupců Hlavní kulturní správy, ale také odborné veřejnosti z řad divadelních kritiků. Je strhující číst tyto záznamy – dramatický boj nejen o jedno představení, ale o pravdu a svobodu vůbec, jenž postupně přerostl v zápas o existenci *Divadla na Tagance*. Vystupují před námi osobnosti, o nichž málokdo z českých čtenářů tuší, jak velmi se v nerovném boji s mnohohlavým drakem sovětského režimu angažovaly.

Nebyli to jen představitelé svobodomyslné části sovětské kultury (zpívající básník Bulat Okudžava, básnířka Bella Achmadulina, hudební skladatel Rodion Ščedrin, baletka Maja Plisecká aj.), ale také uznávané osobnosti sovětské vědy a techniky. Za všechny jmenujme alespoň ty mezinárodně známé: fyzika a matematika Sergeje Kapicu⁴⁰ (syna Pjotra Kapicy, nositele Nobelovy ceny za fyziku)⁴¹ či palubního inženýra vesmírných lodí, trojnásobného kosmonauta Georgije Grečka. Právě jejich vystoupení na podporu Ljubimovova souboru a scénického pásma o Vysockém patřila k nejmotivnějším.

Dodejme, že Vysockij byl fenoménem doby. Lidé se s jeho písněmi identifikovali, protože v nich zněla pravda, to, co mnozí z nich prožili na vlastní kůži. A právě ona pravda se stala hlavní příčinou nelibosti členů kulturní komise, kteří „antisovětské“ představení odmítali schválit. Všechny tyto diskuse vedl Ljubimov jako člen strany, jeden ze soudruhů, jemuž jde především, ostatně jako všem přítomným soudruhům, o pravdu. Bojoval stejnými zbraněmi jako ti, co seděli proti němu. Argumentoval svým „stranickým svědomím“, jež mu nedovolí pracovat jinak než dosud. Stenografické záznamy těchto diskusí proto místy působí jako absurdní drama. Fantasmagorická pře se odehrála například kolem Vysockého písně o válečném invalidovi, veteránu Velké vlastenecké války, pravdivě vykreslující smutný osud milionů, o jejichž zmrzačené životy se po návratu z fronty země, za kterou bojovali, nebyla schopna postarat. Jeden z členů komise kategoricky žádal, aby byla píseň z představení vypuštěna. Argumentoval tím, že Vysockij v písni zaujímá „nesprávnou občanskou pozici“,⁴² neboť takové věci se ve společnosti rozvinutého socialismu nepřipomínají. Tak bychom mohli pokračovat ještě dlouho. Výčet připomínek nebral konce. Když po veřejné zkoušce odehrané 21. července 1981, čtyři dny před výročím Vysockého smrti, na zasedání umělecké rady členové komise znovu napadli Ljubimova za to, že ústřední postava nezaujímá správnou občanskou pozici, režisér se přestal ovládat. „... Vyškrtl jsem deset stran textu. Všechno, co si soudruzi přáli, jsem udělal. Ale aby všichni věděli: když soudruh Škodin říká, že sice nikdy nebojoval, ale nelíbí se mu, když se zpívá píseň o in-

validovi [...], že ho to uráží... Potom je pro mne velmi těžké se soudruhem (Škodinem) hovořit. I s dalšími soudruhy je pro mne těžké hovořit...“,⁴³ dočteme se ve stenografickém záznamu. Diskusi plnou vypjatých emocí ukončil Ljubimov tím, že komisi považuje za nekompetentní a že další jednání povede na jiné úrovni, na vyšší. A nejen to – napíše dopis a pošle ho rovnou na politbyro. O pár měsíců později bude toto Ljubimovovo chování klasifikováno v tajném stranickém dokumentu nazvaném *O chování režiséra Ljubimova v souvislosti s přípravou inscenace Vladimír Vysockij v Divadle na Tagance*⁴⁴ (viz Přílohu na konci textu) jako „drzé a výhružné“.

Ljubimov pochopil, že i když má nad soudruhy z komise duševní i mravní převahu, souboj nevyhraje. To, že situace je vážná, věděl, když se podíval z okna: divadlo bylo obklíčeno kordony policistů. Dělo se tak už několik týdnů – před každou zkouškou představení o Vysockém se Ljubimov musel prodírat do divadla přes těžkooděnce. Poslední možností záchrany představení, kterou režisér měl, bylo obrátit se rovnou



Vladimír Vysockij v roce 1979.

na šéfa KGB, jemuž podléhaly jak policejní kordony, tak problematika „občanské uvědomělosti“ a případných „antisovětských projevů“ v oblasti kultury. Velkou službu prokázal v této situaci Ljubimovovi nositel Nobelovy ceny Pjotr Kapica. Nabídl mu svůj osobní „stranický“ telefon, aby se mohl spojit s tím, kdo byl obyčejným smrtelníkům nedostupný – šéfem KGB Jurijem Andropovem.⁴⁵ Andropov byl vstřícný. Přestože druhý den byla sobota, svolal na desátou hodinu ranní komisi, která povolila jedno představení. Tím byla záležitost z pohledu úředníků vyřešena. Nikoli však z pohledu *Divadla na Tagance*.

Na podzim 1981 začal nový boj – o zařazení inscenace do stálého repertoáru. 31. října 1981 se znovu hrálo. Znovu kordony policistů před divadlem, lidé, kteří chtěli dovnitř, ale nesměli. Představení bylo veřejnosti „uzavřené“, hrálo se jen pro komisi. Ta měla vynést ortel nad scénickým obrazem básníka Vysockého, jenž se rovnal bytí či nebytí celého divadelního souboru. Když komise opřipomínkovala scénář představení tak, že z původního sedmdesátistránkového scénáře tříhodinového představení zbylo sedm stran, nebylo o čem diskutovat.

Historie se, jak známo, opakuje, zopakovala se i tentokrát. Když se Stalin před půl stoletím rozhodl zlikvidovat *Divadlo Vsevoloda Mejercholda*, neudělal to naráz, ale použil metodu postupných kroků, dílčích zákazů a obvinění, jež ve finále vedly k tomu, že divadlo bylo zavřeno (1938). Zákaz představení o Vysockém byl na podzim roku 1981 prvním krokem k likvidaci *Divadla na Tagance* tak, jak ho Moskvané znali – s Ljubimovem v čele. Nebude totiž trvat dlouho a Ljubimov přestane být sovětským občanem. Nepředbíhejme však čas a vraťme se k událostem, jež režisérovu vypovězení z vlasti předcházely.

Zákaz Borise Godunova

Končil rok 1982. V Kremlu ve dnech šedesátého pátého výročí Říjnové revoluce umíral starý vládce (Brežněv), jenž se po dobu své vlády neprojevil ničím než houstnoucím obočím a neslavnými pochody na Československo a Afghánistán. Moskvané hádali, kdo přijde po něm. Nový panovník – někdejší hlava tajné po-

licie Jurij Andropov – se vládcem země vyhlásil sám. Když vystoupil na mauzoleum na Rudém náměstí se smuteční řečí na počest zemřelého,⁴⁶ vyjádřil se do mikrofonu ve stejném duchu jako bojar Masalskij ve finále Puškinovy historické tragédie *Boris Godunov*: přikázal lidu provolat zdravici novému vládci – sobě. Slova byla samozřejmě jiná, z lexikonu dvacátého, nikoliv šestnáctého století, ale podstata zůstala.

Nečekanou shodou okolností ve stejných dnech na druhém moskevském pahorku, na Taganském náměstí, činilo známé divadlo poslední přípravy k uvedení Puškinovy tragédie. Nový vládce se ještě ani nestačil zabydlet v kremelských komnatách, když moskevští komedianti rozehráli na generální zkoušce „příběh o samozvanci“, jak nazval hru sám autor. Komise složená z vedoucích pracovníků odboru umění byla zděšena především závěrečnou scénou, silně evokující aktuální politickou situaci. Zpráva o tom, že noví kremelští mocipáni zakázali Puškina, okamžitě obletěla zasněženou Moskvu, pronikla do zahraničního tisku a vyvolala skandál a debaty nejen literárního charakteru.

Co dodat k Puškinově myšlence o nezničitelné touze po svobodě žijící v lidu, jenž se dokáže, když přijde jeho čas, vzepít tyranovi? Puškinův *Boris Godunov* byl v Ljubimovově interpretaci inscenací bez centrálního hrdiny. Ústřední postavou byl lid, který ztratil víru ve své vládce. Jako v každé inscenaci vyjádřil Ljubimov hlavní ideu formou metafor – tentokrát kostýmních. Nebylo si možné nepovšimnout, že některé šedivé pruhované kostýmy připomínaly vězeňské mundúry současných zeků.⁴⁷ Historická maškaráda vrcholila obrazem hlavního intrikána hry – Vasilije Šujského.⁴⁸ Kožený plášť, vysoké holínky a brigádýrka se štítkem vyvolávaly u diváka známé čekistické asociace. Scénický prostor byl upraven tak, aby většinu děje viděli diváci herce ztělesňující lid jen ve výřezu, jako kdyby celou dobu klečeli na kolenou. Ve finále, po zavraždění dětí cara Godunova, smíšený chór herců pomalu vycházel na scénu a zastavil se strnulý strachem na samém okraji jeviště. Někdy scéna. Na diváka upřeně hledí rozšířené oči. Pootevřená ústa, tváře – masky zmrtvělé v němém křiku. V tom okamžiku vchází bočním vchodem do sálu Godunov.⁴⁹ Herec měl na sobě civilní moskevské šaty. Ničím se od sedících v sále nelišil. Beze spěchu

vystoupal na scénu a téměř bez výčitky, aniž by čekal odpověď, se obrátil k divákům: „Proč mlčíte? Volejte: ať žije...“ Sál mlčel. Mlčel i chór na scéně. Ale po chvíli, podržuje se rytmu dramatu, přerušil ticho a začal zpívat „Na věčnou památku všem nevinně zabítým...“

Když byl v prosinci 1982 *Boris Godunov* zakázán, Ljubimov ztratil trpělivost. Píše dopis Andropovovi, v němž oznamuje, že nebude-li zákaz odvolán, odstupuje z funkce šéfrežiséra *Divadla na Tagance*. V naději, že ho Andropov, jako již tolikrát, podrží, pokračuje v práci a začíná zkoušet *Divadelní román* Michaila Bulgakova. Události se však mezitím vyvíjely jinak, než Ljubimov očekával. V souvislosti se změnami ve stranické hierarchii se odpovědným za ideologii, potažmo i kulturu, stal namísto Andropova jeho nepříteli vzdělaný stranický konkurent Konstantin Černěnko.⁵⁰ Nový rok 1983 žádnou změnu do situace v *Divadle na Tagance* nepřinesl. Atmosféra byla napjatá, Ljubimovovi se vyrazil nervový ekzém. Než se herci rozjeli na prázdniny, shodli se, že takto – bez cíle a beze smyslu – se dál pracovat nedá. V tomto kritickém momentu sovětské úřady Ljubimovovi nabídly, že může okamžitě odjet do Londýna a pracovat na inscenaci Dostojevského románu *Zločin a trest*, o níž se pět let vedla zdoluhavá jednání. Zdálo se, že už se neuskuteční, tím spíše, když propukl otevřený konflikt mezi Ljubimovem a zástupci moci. Ale teď ho pobízeli a dokonce mu dovolili odjet společně s rodinou...

Ještě z letiště Ljubimov poslal druhý dopis Andropovovi; na první stejně nedostal odpověď (ostatně stejně jako na druhý): „Vzniklá situace znamená, že já ani divadlo nemůžeme pracovat, zůstanou-li naše představení zakázána...“⁵¹ Šest týdnů intenzivní práce s londýnskými herci uběhlo jako voda. 5. září 1983 se v *Lyric Theatre* konala úspěšná premiéra *Zločinu a trestu*. Téhož dne vyšlo v londýnských *Timesech* s Ljubimovem velké interview.⁵² Přestože neobsahovalo nic jiného než to, co režisér již mnohokrát řekl svým odpůrcům v Moskvě: „...Mé inscenace jsou zakázány a já se s tím nemohu smířit...“,⁵³ u stranických orgánů vyvolalo nevoli. O několik dní později zopakoval totéž na BBC pro sovětské posluchače i pro své herce. Když pracovník sovětského velvyslanectví v Londýně přijel na setkání s Ljubimovem do *Lyric Theatre* a výhružně

pronesl: „Zločin byl spáchán, teď přijde trest,“ pobouření Angličané jej vykazali ven.⁵⁴ Na počátku března 1984 byla v *Divadle na Tagance* svolána schůze celého souboru. Vedoucí odboru kultury města Moskvy přečetl krátké nařízení, jehož obsahem bylo, že Jurij Ljubimov, nacházející se momentálně v zahraničí, se odvolává z funkce uměleckého vedoucího divadla z důvodu „neplnění svých pracovních povinností“.⁵⁵ Tak bylo úředně zúčtováno s dvacetiletou prací zakladatele *Divadla na Tagance*. Ljubimovův portrét sundali ze zdi foyeru, jeho jméno zmizelo z plakátů, přestože inscenace, které vytvořil, se hrály dál.⁵⁶ O několik měsíců později, v létě 1984, byl Ljubimov zbaven sovětského občanství. Během vynucené emigrace pracoval (jako občan Izraele a Maďarska)⁵⁷ v řadě evropských i mimo-evropských činoherních a operních divadel.

Konec „starých časů“

V době perestrojky získal režisér Ljubimov zpět sovětské státní občanství (1988) a mohl se vrátit do vlasti. Nyní by se nabízelo říci: „Konec dobrý – všechno dobré...“ Ljubimovův životní příběh, tak úzce spjatý s *Divadlem na Tagance*, je však mnohem složitější. Příliš mnoho očekávání, příliš mnoho emocí bylo spojeno s Ljubimovovým návratem. Soubor čekal, že s režisérem se vrátí i staré časy *Taganky*. Ty se však nevrátily. Změnila se doba, změnilo se prostředí, do kterého se vrátil, mnozí říkali, že se změnil také Ljubimov. Když došlo k roztržce mezi herci a režisérem, jenž po nastudování jedné inscenace odjel režírovat zpátky do zahraničí, dala většina původního Ljubimovova souboru svému někdejšímu Učiteli najevo, jak velmi je po návratu zklamal.

Podíváme-li se na konflikt jako nestranní pozorovatelé, můžeme pouze říci, že Ljubimovův návrat byl spíše symbolické gesto. O žádný návrat do vlasti ve skutečnosti nešlo, ani jít nemohlo. V zahraničí měl uzavřené kontrakty do roku 1991, kterým musel dostát. Kdo by za něj zaplatil smluvní pokuty za nerealizovaná představení? To si nikdo z herců, zvyklých třicet let pracovat v sovětských (tedy nekomerčních) podmínkách, nepřipustil. Herců se rovněž dotkl Ljubimovův záměr *Divadlo na Tagance* privatizovat, o němž začal



Jurij Ljubimov v plné síle. Šály jsou nezbytnou součástí jeho image.

režisér na počátku devadesátých let vyjednávat s moskevskými úřady.

Stenografické záznamy diskusí, které se na toto téma v hereckém souboru rozpoutaly, nemají žádné racionální jádro. Převažují v nich na obou stranách emoce. Ostatně, v hereckém prostředí to ani jinak být nemůže. Konflikt mezi herci, kteří se cítili nastolením nových podmínek ohrožení, a režisérem, jenž si v zahraničí zvykl na jiný než socialistický způsob práce a byl navíc ekonomicky zodpovědný za novou rodinu – ženu a nezletilého syna –, vyvrcholil v roce 1992 rozdělením *Taganky*. Drama se odehrálo na nejvyšší úrovni. Rezoluci o rozdělení divadla na dva samostatné divadelní subjekty vydal na základě tajného hlasování členů souboru sám prezident Jelcin. Třicet šest herců z původního Ljubimovova souboru se odštěpilo a pod vedením někdejšího Borise Godunova – Nikolaje Gubenka založilo *Společenství herců Taganky*.

Co dodat? Ljubimovovi je devadesát šest let, a i když se už netěší tak dobrému zdraví, aby mohl pracovat, až donedávna tomu tak bylo. Na jaře letošního roku byl režisérův zdravotní stav kritický, v současné době je stabilizovaný. Zpráva z posledních dnů praví, že odebral *Divadlu na Tagance* licenci na všechna svá představení, která tvoří i dnes stěžejní část jeho repertoáru (je jich v současné době šestnáct).⁵⁸ Jak je vidět, ani požehnaný věk Ljubimovovi nic neubírá na jeho někdejší nekompromisnosti. Jde-li o princip, jde o všechno. I kdyby to mělo znamenat konec jednoho divadla, respektive jedné etapy ruské divadelní historie. A ta, obávám se, se již stejně uzavřela. Nezměrná tvůrčí energie, v níž se boj za svobodnou kulturu v posledních letech sovětské vlády odehrával, již není potřeba. Je to dobře. A je dobře si atmosféru doby, která není ještě tak dávno minulá, čas od času připomenout.

PŘÍLOHA

Razítko:

ÚV KSSS

10. listopadu 81 39726

Vrátit do obecného oddělení ÚV

Tajné

Ex. č. 1

ÚV KSSS

O chování režiséra Ljubimova, Ju. P. v souvislosti s přípravou představení Vladimir Vysockij v Divadle na Tagance

V poslední době se šéfrežisér moskevského Divadla dramatu a komedie na Tagance Ju. P. Ljubimov obrací na vedoucí instance, vedoucí osobnosti strany a vlády, jelikož jsou mu kladeny překážky při přípravě představení Vladimir Vysockij. V této souvislosti považuje ministerstvo kultury SSSR za nutné sdělit následující.

25. července tohoto roku, v den výročí smrti Vysockého, Divadlo na Tagance uskutečnilo večer věnovaný jeho památce podle speciálně připravené literární kompozice. Zároveň vedení divadla požádalo vedení odboru kultury města Moskvy,

aby byla literární kompozice zařazena do stávajícího repertoáru pod názvem Vladimir Vysockij.

Vladimir Vysockij je známý jako populární divadelní a filmový herec a také jako autor a interpret písní, z nichž část byla nahrána na gramofonové desky firmou Melodija a část je masově rozšiřována „samizdatovými“ nahrávkami. V popularitě Vysockého, zejména po jeho smrti, se zřetelně projevuje prvek senzacechtivosti, usilovně podporovaný nepřátelskými kruhy v zahraničí, které mají zájem na tom, aby byl Vysockij zařazen do kategorie disidentů, „outsiderů“.

Básnický i písňový odkaz Vysockého je nevyrovnaný a velmi rozporuplný, což bylo dáno jeho světonázorovou omezeností. Na uměleckém osudu, chování a myšlení Vysockého se zlobně podepsaly jeho ideová nezralost a také osobní aspekty, jako byl sňatek s francouzskou herečkou M. Vladi, alkoholismus, což prohloubilo jeho duševní drama a rozdvojenost, zapříčinilo duševní a tvůrčí krizi.

Literární kompozice, jejímž autorem je Ju. P. Ljubimov, chce reagovat na zájem společnosti o tvorbu a osobnost Vysockého, vytvořit představení o „národem uznávaném“ básníkovi. Přičemž si jakoby klade za cíl vyprávět o tom, jak se upevňoval a sílil básníkův talent, zdokonalovalo se jeho mistrství, rostla mravní uvědomělost, vnímání sebe jako nedílné části velkého celku, jenž se nazývá – „sovětský národ“. Avšak ve skutečnosti celý obsah kompozice směřuje k tomu, aby bylo dokázáno, že básník byl „uštván“, že měl konflikt s naší společností, že jeho smrt byla předem daná a nevyhnutelná. Většina písní zařazených do kompozice pochází z desek vydaných v zahraničí, z Vysockého archivu a nebyla schválena vedením literární komise [Glavlitem, pozn. aut.]. Úryvky z Shakespearova Hamleta, zařazené do kompozice, jsou použity tendenčně, se zřetelným podtextem. Se stejným cílem jsou použity úryvky z děl amerického dramatika Stopparda, známého svými antisovětskými názory a díly.

Básně a písně jsou vybrány tak, aby předpojatě vystavěná kompozice vyvolávala „temnou“ atmosféru, z níž Vysockij vystupuje jako umělec, který stojí v opozici vůči sovětské společnosti. Vysockého osobní drama, jež způsobilo jeho krizi, je vydáváno za drama společenské, které je důsledkem básnickových neshod se sovětskou skutečností. Pozice umělce ve společnosti je charakterizována takto: „Kytaru sebrali, s ní i svobodu,“ „Zahubili moji duši, vzali svobodu, zprůtrhali stříbrné struny.“ Ve Vysockého verších použitých v kompozici je člověk zobrazován jako přizemní, intelektuálně omezený, nevěřící ničemu,

bez ideálů a perspektivy. V mnoha verších a písních Vysockého převažují hospodské motivy, mluví se o rvačkách, pitkách, vězeních, „černých havranech“ [tak se říkalo od Stalinových dob černým automobilům, jimiž byli odváženi lidé do vězení, pozn. aut.], podivných existencí a děvčkách.

[...]

Ve Vysockého verších o Velké vlastenecké válce se místo obrazu hrdinství sovětských vojáků setkáváme s popisem činů trestných oddílů, zrady a nevěry žen. Politicky dvojsmyslné jsou verše, kde se hovoří o zemích socialistického tábora: „polské město Budapešť“, „české město Budapešť“, „k Polákům do Ulánbátaru pojedu nakonec!“

[...]

Tvůrce kompozice staví Vysockého tvorbu do opozice proti socialistickému realismu. V autorské poznámce je s výsměchem napsáno: „Můžeme pro vás zobrazit klauny... jestli chcete, vrahy, přízraky a bitvy, politické intrikány, hrdiny, mizery, trpící milence, rozmařilé ženy, povětrná děvčata – nádherná fraška za skvělou cenu. To vše pod praporem realismu [je míněn socialistický realismus, pozn. aut.] pro který existuje speciální termín.“

Během přípravy večera věnovaného památce Vysockého se v chování Ju. P. Ljubimova projevovala snaha vystupovat ze spekulativních pozic v roli „opravdového zachránce talentu“, vytvořit rozruch kolem básníkovy jména, využít nezdravých nálad jisté části publika. Během debaty na hlavní správe moskevského městského odboru kultury Ju. P. Ljubimov prohlásil, že má v úmyslu inscenovat představení o Vysockém na počest XXVI. sjezdu strany, „rehabilitovat dobré jméno Vysockého – ruského básníka, chloubu Ruska, jemuž nebylo nic dovoleno“.

Ju. P. Ljubimovovi bylo doporučeno, aby dodržoval doporučený postup práce na představení, avšak on povýšeně prohlásil, že předkládat materiály nikomu k odsouhlasení nebude. Věcný rozhovor týkající se rozpracované inscenace Ju. P. Ljubimov hrubou, urážlivou formou odmítl. 15. července letošního roku vedení divadla bez souhlasu vedení odboru kultury [moskevského městského odboru kultury, pozn. aut.] uskutečnilo zkoušku s pozvanými diváky, mezi nimiž byli zahraniční diplomati, představitelé zahraničního tisku, rozhlasu a televize.

S Ju. P. Ljubimovem se konal pohovor na Ministerstvu kultury SSSR, kde mu bylo sděleno, že koncepce kompozice je nepřijatelná. Avšak Ljubimov tyto připomínky odmítl

a spáchal přestupek tím, že 23.–24. července uskutečnil znovu dvě zkoušky za účasti velkého množství diváků. V poslední době Ju. P. Ljubimov organizoval veřejně přístupné zkoušky a diskuse o představení, snažil se vytvořit nezdravou atmosféru a hrubě narušoval nařízení vedení odboru kultury. Během poslední diskuse o představení 31. srpna Ljubimov vystoupil s provokativním prohlášením, že pokud nebude inscenace schválena, bude nucen opustit divadlo.

Je třeba dodat, že během setkání a diskusí se Ljubimov choval vyzývavě, snažil se hovořit nepřipustně urážlivým způsobem.

Práce na kompozici o Vysockém, vytrvalé zastávání ideologicky cizích stanovisek, snaha za každou cenu vytvořit rozruch kolem této inscenace svědčí o tom, že Ljubimovovým cílem je přesvědčit veřejné mínění, především v zahraničí, že je lídrem „alternativního divadla“, „výjimečného proudu“ v umění.

Tato tendence se projevila u Ljubimova již dříve. Svého času (v letech 1968, 1973, 1975–1979) se intenzivně dožadoval, aby mu bylo povoleno představení *Živý podle hry B. Možajeva*, v níž je ve velmi temných barvách vykreslen obraz poválečné vesnice a na tomto pozadí ukázán těžký osud řadového kolchozníka, bývalého frontového vojáka, který se stal obětí bezpráví a zvláště odpovědných osob. O tom svého času Ministerstvo kultury SSSR referovalo (informovalo) ÚV KSSS.

Nedávno Ju. P. Ljubimov inscenoval v Maďarsku představení *Žebrácké opery* [Budapešť, Národní divadlo, září 1981, pozn. aut.]. Sovětské velvyslanectví v Maďarské lidové demokratické republice (soudruh Pavlov, V. Ja.) charakterizuje toto představení negativně a má za to, že obsahuje „řadu politicky nebezpečných momentů“.

V posledních letech byly s Ju. P. Ljubimovem vedeny z různých důvodů četné pohovory, bylo mu vysvětlováno, že jeho pozice i vystupování na veřejnosti jsou nesprávné. Avšak Ju. P. Ljubimov z toho potřebné závěry nevyvodil.

Ve vzniklé situaci Ministerstvo kultury SSSR podporuje stanovisko vedení odboru kultury a považuje za vyloučené, aby představení vytvořené podle literární kompozice Vladimír Vysockij bylo v dané redakci hráno.

Ministr kultury SSSR
P. Děmčev
11. listopadu 1981

Poznámky:

¹ Ryčlová, I.: Alexandr Tvardovskij – básník redaktorem. In: *Kontexty*, č. 3, 2013, s. 15–29.

² Rusky *lišenci*.

³ Vachtangovo učiliště bylo na úrovni střední odborné školy.

⁴ Viz Ryčlová, I.: Mejercholdův román se sovětskou mocí. In: *Ruské dilemma*. CDK, Brno 2006, s. 53–74.

⁵ Viz Ryčlová, I.: Kdo napsal scénář k Mrazíkovi? In: *Ruské dilemma*. CDK, Brno 2006, s. 133–138.

⁶ O půl století později, v roce 1996, za to Ljubimov dostal řád Velké vlastenecké války II. stupně.

⁷ Jedná se o prestižní vysokou školu herectví, udržující tradici ruské porevoluční divadelní avantgardy. Divadelní institut Borise Ščukina se původně jmenoval Moskevské dramatické studio J. B. Vachtangova, kde mladý Ljubimov začínal jako herec. Unikátnost tohoto institutu spočívá v tom, že od jeho založení (v roce 1917 předčasně zesnulým režisérem Jevgenijem Vachtangovem) na něm jako pedagogové působí výhradně jeho absolventi. Tak se udržuje divadelní tradice a kultura výuky.

⁸ Viz Ryčlová, I.: Alexandr Tvardovskij – básník redaktorem, *c. d.*

⁹ Rusky se jim říkalo *komunaly* nebo *komunalki*. Byl to systém sovětského bydlení, kdy v jednom bytě žilo několik rodin (každá obývala jeden pokoj), které sdílely společnou kuchyni, WC a koupelnu.

¹⁰ Šlo o Naděždu Zagladu, organizátorku kolchozního hnutí na Ukrajině, proslulou přebornicí v pěstování řepy.

¹¹ Seven days. Interview s J. Ljubimovem vedené korespondentem BBC Z. Zininkem. In: *New York Times*, 3/1983, s. 15.

¹² Michail Suslov (1902–1982), vysoký stranický činitel, patřil do okruhu Stalinových nejbližších spolupracovníků. Společně se Ždanovem organizoval kampaň proti satiriku M. Zoščenkovi, básnířce A. Achmatovové a mnoha dalším, kteří dávali svojí tvorbou najevo, že „myslí jinak“. Během odstraňování Chruščova od moci vypracoval referát, v němž kritizoval Chruščovovy chyby. Vrchol jeho kariéry přišel v době Brežněvovy vlády. Byl zodpovědný za ideologii, kulturu, cenzuru a vzdělání.

¹³ Gerškovič, A.: *Těatr na Taganke (1964–1984)*. Soljaris, Moskva 1993, s. 59.

¹⁴ Tamtéž, s. 60.

¹⁵ Básník J. Jevtušenko, básnířka B. Achmadulina, bardi B. Okudžava a A. Galič a mnozí další.

¹⁶ Během stalinských čistek v noci 30. dubna 1938 byl zatčen a téhož roku odsouzen a popraven otec Plisecké. Její matka byla vyslána do Kazachstánu, do Akmolinského tábora, který byl určen pro ženy, jejichž manželé zradili svou vlast. Aby nemusela malá Maja do dětského domova, ujala se jí její teta z matčiny strany, Sulamif Messerer, která byla baletka.

¹⁷ Bylo mu v té době čtyřicet šest let a na režijního debutanta nebyl již nejmladší.

¹⁸ Junost', 1965. Dostupné na <http://www.novascena.cz>.

¹⁹ Zakladatel ruského stylizovaného divadla V. Mejerchold byl v roce 1940 zastřelen.

²⁰ Po Moskvě se šeptalo, že to nemůže být jen tak, spekulovalo se o nejrůznějších důvodech. Díky válečnému působení v Souboru písní a tanců NKVD (jak bylo výše zmíněno, působili v něm mnozí,

o nichž nelze říci, že by byli sympatizanty režimu, byli ve vojenské službě a rozkaz byl rozkaz) se nad Ljubimovem vznášel černý stín. (A různým způsobem hypnotizoval každého, kdo se zajímal o divadelní dění.) Důvody, jež vedly k tomu, že tak snadno získal vlastní divadlo, byly mnohem prozaičtější.

²¹ Viz Ryčlová, I.: Alexandr Tvardovskij – básník redaktorem, c. d., s. 17.

²² Současné logo je čtverec s ostrými konturami.

²³ Oficiální verzí bylo, že prezídium Nejvyššího sovětu SSSR vyhovělo žádosti Nikity Chruščova (bylo mu sedmdesát), aby byl zproštěn všech státnických a stranických povinností s ohledem na svůj „pokročilý věk a zhoršující se zdravotní stav“. Nutno připomenout, že Stalin vládl do svých pětasedmdesáti, Brežněv vládl o rok déle a plejáda starců, kteří přišli po něm, byla v pokročilém věku do funkce hlavy státu bez problémů zvolena.

²⁴ V šedesátých letech řešil každý intelektuál otázku, na čí stranu se přiklonit: k *Novému miru*, na jehož stránkách vycházel Solženicyn, nebo k sovětskému *Ogoňku* (a stranické *Pravdě*)?

²⁵ Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: Ličnoje dělo odnogo téatra*. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2007, s. 13.

²⁶ Podrobněji viz Ryčlová, I.: *Ruské dilema*. CDK, Brno 2006, s. 31–51.

²⁷ Krečetova, R.: *Troje. Ljubimov. Borovskij. Vysockij*. AST-PRES SKD, Moskva 2005, s. 43. V té době ještě nebyla odtajněna skutečnost, že rozsudek smrti na Mejercholdovi byl vykonán zastřelením.

²⁸ Během svého pobytu v sovětském Rusku John Reed zemřel a je jediným Američanem, který je pohřben u Kremelské zdi.

²⁹ Ljubimov, J.: Velenije vremeni. In: *Izvestija*, 19. února 1995. Cit. podle Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: Ličnoje dělo odnogo téatra*, c. d., s. 50.

³⁰ Zubkov, J.: Leninskaja tema i otvestvennost' chudožnika. In: *Moskovskaja pravda*, 10. července 1968. Cit. podle Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: Ličnoje dělo odnogo téatra*, c. d., s. 63.

³¹ Bojadžijev, G.: *Ot Sofokla do Brechta za sorok téatral'nych večerov*. Prosveščenie, Moskva 1969, s. 278–273. Cit. podle Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: Ličnoje dělo odnogo téatra*, c. d., s. 63–64.

³² Dovolila jsem si použít termín Petra Scherhaufera (1942–1999), režiséra brněnského Divadla na provázku, jehož u nás nepublikovaný text (šlo o vystoupení na ruském sympoziu věnovaném odkazu V. Mejercholda) jsem v roce 1988 překládala do ruštiny.

³³ I když Ljubimovův herec zůstal, stejně jako tomu bylo u Mejercholda, přísně definovanou jednotkou představení.

³⁴ Například Valerij Zolotuchin (1941–2013), později umělecký šéf *Divadla na Tagance*, kterého mohou znát čeští diváci z filmu Jiřího Menzela *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Čonkina*, 1994. Ljubimov mu dal pro jeho oddanost a dlouhé působení v *Divadle na Tagance* přezdívkou „domovoj“ – domácí skřítek. (Podle ruské folklorní tradice má tohoto skřítku každé obydlí, je to ochránce domova a jeho obyvatel.) Zolotuchin působil v postperestrojkovém období historie *Taganky* jako umělecký vedoucí divadla.

³⁵ Šlo o inscenaci *Život Galilea* podle B. Brechta.

³⁶ Závislost na morfiu vznikla u Vysockého jako vedlejší produkt léčby závislosti na alkoholu. Sovětská lékařská zmiňovali morfiem abstinenci příznaky pacienta. U morfia se velmi rychle rozvíjí psychická i fyzická závislost. Otázka příčiny Vysockého smrti nikdy nebude zodpovězena, pitva se nekonala. Verzí je mnoho. Reálné okolnosti smrti byly takové, že v důsledku olympiády, jež v té době

probíhala v Moskvě, byla zpřísněna opatření v letecké dopravě a piloti aeroflotu, přes něž putovalo k Vysockému morfium ze zahraničí, museli své dodávky přerušit. Morfium tak nahradila vodka a psychofarmaka. Vysockého osobní lékař, jenž mu byl stále nablízku, svého pacienta pravděpodobně psychofarmaky předávkoval. Nutno dodat, že Vysockého smrt byla stejně jen otázkou měsíců. Průběžně mu selhávaly všechny životní funkce, měl za sebou již jednu klinickou smrt.

³⁷ Viz <http://taganka.theatre.ru/performance/vysotskij>.

³⁸ Glavnoje upravlenije kultury.

³⁹ Jurij Andropov (1914–1984), vysoký stranický a státní činitel; 1967–1982 stál v čele KGB, poté byl zvolen generálním tajemníkem KSSS a až do své smrti stál v čele SSSR (vládl 15 měsíců). Dopis byl datován 13. 7. 1981 a je dostupný v archivu *Divadla na Tagance*. Těž in: Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: ličnoje dělo odnogo téatra*, c. d., s. 537.

⁴⁰ Pro zajímavost uvedme, že S. Kapica se narodil rodičům v Cambridge a ke křtu jej nesl známý fyziolog I. P. Pavlov.

⁴¹ Pjotr Kapica (1894–1984), sovětský experimentální fyzik. Za zásadní vynálezy a objevy v oblasti fyziky nízkých teplot byl v roce 1978 odměněn Nobelovou cenou. Politicky s *Divadlem na Tagance* sympatizoval, ale pro vysoký věk již nebyl aktivní.

⁴² Podrobněji viz stenografický záznam zasedání umělecké rady Divadla dramatu a komedie na Tagance z 21. července 1981. In: Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: ličnoje dělo odnogo téatra*, c. d., s. 552–560.

⁴³ Tamtéž, s. 553.

⁴⁴ Tajný dokument pochází z 10. listopadu 1981 a byl adresován ÚV KSSS. Celý text dokumentu viz tamtéž, s. 593–597.

⁴⁵ Ljubimov nepřijal Andropovova syna a dceru do svého divadelního souboru. Později se dozvěděl, o čí děti šlo a že jejich otec byl proti.

⁴⁶ Brežněvův pohřeb se konal 15. listopadu 1982. Byl nezapomenutelným zážitkem i pro občany tehdejšího Československa, kteří jej sledovali v přímém televizním přenosu. Rakev nosičům vyklouzla z rukou a se slyšitelným zuchnutím se zřítila do hrobu.

⁴⁷ Zek je ruské slovo označující vězně. Je neodmyslitelně spjato se zkratkou GULAG. Vzniklo v období stavby Bělomořsko-baltského kanálu (1931–1933).

⁴⁸ V roce 1591 vedl Vasilij Šujskij vyšetřování případu smrti careviče Dimitrije.

⁴⁹ Borise Godunova hrál národní umělec N. Gubenko (1941), herec schopný mimořádně hlubokého a přesvědčivého projevu, režisér, scenárista. Po smrti A. Efrose byl nějakou dobu uměleckým vedoucím *Taganky*, ale nереžировал (1987–1989). Svůj post chápal jako dočasný, tj. že překlene období, než se vrátí zpátky Ljubimov. V roce 1989 se Gubenko přímo z tohoto postu odebral na Ministerstvo kultury. Byl posledním ministrem kultury před rozpadem SSSR (1989–1991). Gubenko byl po Lunačarském prvním sovětským ministrem kultury, který svoji funkci vykonával kompetentně.

⁵⁰ Po Andropovově smrti převezme Černěnko po svém někdejších stranickém konkurentovi i funkci nejvyšší – funkci hlavy státu.

⁵¹ Gerškovič, A.: *Těatr na Taganke*. Soljaris, Moskva 1993, s. 140.

⁵² Interview mělo název *Kříž, který nese Ljubimov*.

⁵³ Gerškovič, A.: *Těatr na Taganke*, c. d., s. 141.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Lídři hereckého souboru, herci Gubenko (hrál Borise Godunova), Zolotuchin, Smechov vystoupili s požadavkem, aby bylo Ljubimovovo odvolání zrušeno. Několik herců na protest divadlo opustilo.

⁵⁷ Poté, co byl Ljubimov vyhoštěn z vlasti, přijal pozvání izraelského divadla Habima, žil a pracoval v Jeruzalémě. Stát Izrael ho zaštitil svým občanstvím, byť neměl židovský původ. Jeho stávající žena byla Maďarka (židovského původu). Díky sňatku měl Ljubimov i občanství maďarské.

⁵⁸ Ljubimov tak přijde měsíčně o nemalou finanční částku. Podle deníku *Izvestija* činí Ljubimovovy tantiémy z hraných inscenací kolem šesti set tisíc až jednoho milionu rublů měsíčně. Viz <http://izvestia.ru/news>.

Použitá literatura:

Abeljuk, E., Leenson, E.: *Taganka: ličnoje dělo odnogo tčatra*. Novoje litěraturnoje obozrenije, Moskva 2007.

Gerškovič, A.: *Tčatr na Taganke*. Soljaris, Moskva 1993.

Krečetova, R.: *Troje. Ljubimov. Borovskij. Vysockij*. AST-PRESS SKD, Moskva 2005.

Ljubimov, J.: *Rasskazy starogo trepača*. Novosti, Moskva 2001.

Maľceva, O.: *Poetičeskij tčatr Jurija Ljubimova*. Rossijskij institut istorii iskusstv, Sankt-Petěrburg 1999.

Zolotuchin, V.: *Na plache Taganki*. Algoritim, Moskva 1999.

Zolotuchin, V.: *Taganskij dněvnik. 1*. OLMA-PRESS, Moskva 2001.

Zolotuchin, V.: *Taganskij dněvnik. 2*. OLMA-PRESS, Moskva 2002.

<http://taganka.theatre.ru/performance/vysotskyi>

<http://www.taganka-sat.ru>

<http://www.world-shake.ru/ru/Encyklopedia>

<http://izvestia.ru/news>

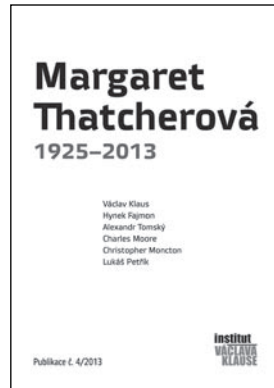
Ivana Ryčlová, literární historička, překladatelka, zabývá se dějinami ruské literatury a dramatu 20.–21. století a literárněhistorickými aspekty vztahu tvůrčí osobnosti a totalitního systému.



Institut Václava Klause nabízí sborník **„Dnešní polemika o veřejší privatizaci“** (2013), do něhož přispěli **Jiří Weigl, Václav Klaus, Dušan Tříška, Karel Dyba, Ladislav Jakl, Jan Stráský, Tomáš Ježek a Marek Loužek**. Publikace by neměla chybět v knihovně žádného zájemce o českou privatizaci. Slouží nejen jako zdroj informací o příběhu české transformace první poloviny 90. let, ale také o příběhu české společenské diskuse let současných.

92 stran, 100 Kč.

**institut
VÁCLAVA
KLAUSE**



Institut Václava Klause nabízí sborník **„Margaret Thatcherová, 1925–2013“**, do něhož přispěli **Václav Klaus, Hynek Fajmon, Alexandr Tomský, Charles Moore, Christopher Moncton a Lukáš Petřík**. V přílohách jsou úryvky z díla Margaret Thatcherové: projev v Bruggách z 20. září 1988, úryvek z „Roky na Downing Street“ o pádu komunismu a úryvek z „Umění vládnout“ zachycující vzpomínky na Prahu. Předmluvu napsal **Václav Klaus**.

126 stran, 100 Kč.

objednávky na www.institutvk.cz

Duchovní autorita Alain Besançon

JOSEF MLEJNEK

Význačný současný francouzský myslitel, „historik idejí“ Alain Besançon (1932), řádný i hostující profesor řady západních univerzit, se na cestě k mezinárodnímu věhlasu vyrovnával s různými překážkami. V padesátých letech, jak sám říká, „ze studentské nerozvážnosti“ vstoupil do komunistické strany. Včas si uvědomil, že se stal obětí podvodu, a s komunismem se rozešel. Bylo mu tehdy čtyřicet let, nevykonával předtím žádnou stranickou funkci, ani nic nenapsal. V následujících letech se snažil tuto svoji angažovanost lépe pochopit, včetně toho, co jej při jeho volbě motivovalo. Reflexe této životní epizody jej nakonec přivedla k „rozhodně antikomunistickému a antisovětskému postoji“, z něhož do dnešních dnů nikdy neslevil. Přesto v dělení na ty, „jimž bylo odpuštěno“, a na ty, „jimž odpuštěno nebylo“, bývá ve Francii často zařazován mezi ty druhé. Od raných šedesátých let se soustavně zabýval studiem ruských dějin i dějinami ruského myšlení a umění, publikoval řadu studií a statí v revue *Cahiers du monde russe* (Sešity o ruském světě), v jejíž redakční radě působil od jejího založení v roce 1961. V první polovině šedesátých letech podnikl několik studijních cest do Ruska a v období relativní ideologické oblevy mu byl zčásti umožněn také přístup k archivním materiálům.



Alain Besançon.

Po rozchodu s komunismem se Besançon přiklonil k psychoanalytickému hnutí. V šedesátých letech představovala psychoanalýza v Paříži živou, výbojnou školu. „Mohla se stát alternativou k panujícímu marxismu, který ji tehdy ostře napadal,“ zdůvodňuje svoji volbu. Záhy se stal jedním z význačných představitelů psychoanalytického hnutí ve Francii. V roce 1971 vydal knihu *Dějiny a zkušenost Já* (v jedné z kapitol se zabývá výkladem snů u Dostojevského), o tři léta později připravil antologii *Dějiny psychoanalýzy*. Rozchod s hnutím v polovině sedmdesátých let u něho proběhl nenápadně: „Postupně jsem odešel, aniž bych se s někým pohádal nebo ztratil své přátele.“ Vyléčil svého posledního pacienta a žádného dalšího už nepřijal. I pro něho samotného zůstává záhadou například to, že se za dalších téměř čtyřicet let prakticky nedotkl žádného z děl své rozsáhlé psychoanalytické knihovny. Psychoanalytickou kúru však kvůli tomu podstoupit nemíní, neboť mu v pokročilém věku prý už chybí odpovídající podvědomí, komentuje ironicky s časovým odstupem. Ještě později však upřesnil, že v době jeho angažmá představovala psychoanalýza jediné intelektuální hnutí, které bylo mimo dosah kontaminujícího záření marxistického slunce. Mělo tehdy jít o zajímavou oblast francouzského myšlení, která byla podnětná a vzrušující: „Ale tím pádem jsem také potřeboval o něco víc času k tomu, abych poznal, že psychoanalýza je gnosí stejně jako marxismus.“ Důvody k rozchodu byly tedy víceméně analogické. Psychoanalýza je podle Besançona gnosí z toho důvodu, že jde o koncepci, která má na všechno hotovou odpověď; dokázala vyložit nejen jakoukoliv otázku týkající se *psyché*, ale i literární či výtvarná díla, nebo dokonce historické události. Naštěstí postrádala mocenské ambice, ani se nevnucovala s politickým projektem uchopení moci – její případné manipulace se omezovaly téměř výlučně

na oblast *mezilidských* vztahů. Zkušenost s komunismem však přispěla k tomu, že Besançon mohl podle vlastních slov projít svým psychoanalytickým obdobím bez větších škod a ztrát.

S komunismem se Besançon vyrovnával ve dvojí linii. Ideově se s ním rozešel, ale zajímal se i nadále o Rusko i o tehdejší Sovětský svaz. Na rozdíl od mnohých západních historiků nepropadal naivním představám o Rusku, které tehdy přiživovala i sovětská propaganda, podle nichž mělo jít o zaostalou zemi se samoděržavím, do níž se podařilo importovat společenskou revoluci, již nastínil Marx a Engels. V knize *Les Origines intellectuelles du léninisme* (Duchovní kořeny leninismu, 1977) mimo jiné dokazuje, že bolševické hnutí čerpalo především z domácích zdrojů a že leninská ideologie jen naplnila představy ruské *intelligenci* o budoucnosti země (Černyševskij, narodníci). Rok předtím vydal Besançon knihu *Court traité de soviétologie à l'usage des autorités civiles, militaires et religieuses* (Stručná příručka sovétologie pro potřeby občanských, vojenských a církevních úřadů), potvrzující, že sovětskou realitu zná z první ruky. Obě díla však způsobila, že jejich autor začal být doma i ve světě vnímán téměř výlučně jako *sovétolog* a politický spisovatel. Prvním jeho textem přeloženým do češtiny byla ostatně studie o čínských převýchovných táborech *lao-kaj* vydaná v exilových *Rozmluvách*.

Bylo to silné zjednodušení, které už tehdy neodpovídalo pravdě. Od konce sedmdesátých let až do dnešních dnů přispívá francouzský myslitel do prestižní konzervativní revue *Commentaire* založené v roce 1978 jedním z jeho učitelů Raymondem Aronem. Besançonovy zde publikované texty svědčí o tom, v jaké míře, do jaké šířky, ale i hloubky se postupně rozrůstal jeho záběr. Besançonovy úvahy se soustřeďují – nepomineme-li konflikty uvnitř křesťanského světa, a tedy rozkol mezi katolicismem a pravoslavím a později základní roztržku západního světa mezi katolicismem a protestantismem – na analýzu střetání křesťanské tradice s různými formami gnose a také na její konfrontaci se světem islámu. Nevyhýbá se ani zásadním úvahám o tom, jaké místo zaujímá katolicismus a katolická církev v současném světě.

V souvislosti s konflikty uvnitř křesťanského světa a s konfrontacemi s různými gnostickými systémy se Besançon stále soustředěněji zabýval otázkou zla v našem světě. V úvodu k jedné ze svých nejhlubších knih *La falsification du Bien. Soloviev et Orwell* (Falšování Dobra, Solovjov a Orwell, 1985) tvrdí, že ve dvacátém století se naplnila ta nejděsivější proroctví století předchozího, ale zároveň také jeho nejobdivuhodnější aspirace. „Nejsem si vůbec jistý,“ říká dále, „že by v tomto (tj. dvacátém) století bylo zlo rozšířeno více než ve stoletích minulých. Jsme poučeni dějinami, a přihlédneme-li ke kterékoli době, zjistíme v ní zřetelnou přítomnost zla, jehož hloubku neznáme a jež nejsme schopni poměřit.“ *Statisticky* se však dá zjistit a potvrdit, že v masovém vyvražďování lidí dospělo dvacáté století nepoměrně dále než století předešlá; jména jako Kolyma a Osvětim označují nové věci, s nimiž lidstvo dosud neučinilo zkušenost. K jádru věci nás může přiblížit Solženicynův výrok ze *Souostroví GULAG*: „Představivost a vnitřní síla Shakespearových zločinců se zmohla na desítky mrtvol. Protože neměli ideologii.“ Vladimir Solovjov si klade otázku: „Je zlo jen přirozená nedostatečnost a nedokonalost, která pokrokem dobra postupně sama zmizí, nebo jde o reálnou sílu, která si podmaňuje náš svět s takovou svůdností, že účinný boj proti ní vyžaduje, abychom se opřeli o jiný řád skutečnosti?“ Nemůže-li nás uspokojit klasická definice zla jako nepřítomnosti dobra, mějme na paměti, že tato nepřítomnost není míněna časově ani prostorově, ale že je *ontologická*. Solovjovův současník Ernest Hello říká: „Každá negace se zpočátku předstírá jako klad.“ Politické doktríny nacismu a komunismu lze podle Besançona analyzovat jako svého druhu *rozpravy o zlu*, o jeho příčinách, lokalizaci i o prostředcích, jimiž je možné zlo vymýtit, očistit od něho zemi. Zlo v podobě zfalšovaného dobra poukazuje na analogicky zfalšované „zlo“ a tvrdí, že likvidací určité části lidstva (rasy či třídy) lidský rod dospěje k harmonii se světem i se sebou samým. Jak si tedy vysvětlit, že během oné „očistné“ operace se zlo rozbujelo jako nikdy předtím? Nenabývá zlo tímto svým zdvojováním na intenzitě i na produktivité? Děsivé zárodečné ložisko podobných procesů nahlédli ve svých antiutopiích jak Solovjov v *Legendě o Antikristu*, tak Orwell v románu

1984. Falšování dobra se však neomezilo jen na vyhraněné formy totalitních systémů: „Dnes je zfalšovaná už samotná představa dobra šířením relativismu, který nivelizuje všechny etické systémy. A toto také zplodilo základní dezinformaci, jejímž následkem lze jen obtížně zrekonstruovat mravní kategorie. Jde koneckonců o kategorie, které byly *dekonstruovány* ve století, které vyvrcholilo totalitarismy. Velké totalitní systémy sice zmizely, ale morální destrukce, kterou zasely do lidských duší, je stále v pohybu a její šíření dále pokračuje,“ říká Besançon v jednom z rozhovorů.

O Francouzské revoluci tvrdí, že ke všem jejím důležitým a trvalým výsledkům došlo mezi květnem a prosincem 1789, nové instituce však záhy poté tragicky vybočily ze svých mezí. Považuje za omyl stavět do jedné linie rok 1789 ve Francii s bolševickým převratem v Rusku v roce 1917, který nepředstavoval žádný skutečný pohyb, ale zrušení jakékoli společnosti na celých sedmdesát let. Když v Rusku nastala po zhroucení komunistického režimu možnost společnost obnovit, muselo se začínat znovu od počátku. Za nepoměrně plodnější považuje Besançon spojení dat 1789 a 1968. Druhá revoluce přinesla logické rozšíření té první. Revoluce z roku 1789 prosazovala rovnost před zákonem v politické sféře, a podobně, jako tomu bylo v Anglii, předala moc občanské společnosti prostřednictvím zastupitelské vlády. Rok 1968 představuje okamžik, kdy se demokratický princip rozšiřuje mimo svou původně politickou doménu a zasahuje do všech oblastí života. Demokracie už nechce rozlišovat mezi mužem a ženou, hetero- a homosexuálem, občanem a imigran-tem, učitelem a žákem, mezi duševním zdravím a nemocí. Je inkluzivní, a nikdo nesmí zůstat vně.

Jaké místo zaujímá v tomto novém světě katolická církev, se Besançon pokusil nastínit v knize *Trois tentations dans l'Église* (Trojí pokušení v církvi, 1996). První pokušení spočívalo ve snahách o návrat do období *anciens régimes* nebo ve spolupráci s nedemokratickými režimy, druhé ochotě podlehnout nebo se přizpůsobit oné demokracii vyhlásil se z původních břehů. Moc v ní přitom nemá svůj zdroj v lidu, místo v její hierarchii nelze zaujmout běžným „zastupitelským“ způsobem, a zásadním posláním a funkcí církevní hierarchie je „být strážkyní víry, hlásat víru, udělovat

svátosti umožňující život z víry“. Z toho vyplývá řada konfliktů se „světem“, jichž jsme v současnosti svědky. Třetím v pořadí je pokušení islámem. Zde je Besançon ke křesťanům velice přísný: usilují podle něj za každou cenu o dialog, který však velice rychle vyústí v monolog. K tomu, abychom mohli vést dialog, je třeba vzít v úvahu, že ten druhý může mít pravdu, což je pro muslima považujícího islám za nejvyšší náboženství nemožné, přímo nepřípustné. Jádrem problému spočívá v tom, že se mnozí křesťanští myslitelé v poměrně nedávné minulosti snažili za každou cenu dokazovat, že islám je náboženství s křesťanstvím vnitřně hluboce spřízněné, „bratrské“. Avšak Abrahám Bible je někdo úplně jiný než Ibrahím Koránu, islám nezná pojem smlouvy Boha s lidmi. Biblické texty, Tóru, žalmy nebo evangelia, nepovažuje islám za autentické, neboť podle něj je židé a křesťané zfalšovali. Autentická Bible se nachází pouze v Koránu. Mohamed neměl víru Abrahámovu, ale Ibrahím měl víru Mohamedovu, opravdovými Ježíšovými žáky jsou muslimové. Stále se setkáváme například s výrazem „tři náboženství knihy“, aniž by jeho uživatelé chápali, co tato slova znamenají v islámu. Lidé jsou přesvědčeni, že jde o společnou úctu k Bibli, přitom však jde o jeden z výrazů muslimského práva, podle nějž jsou „náboženstvími knihy“ judaismus, křesťanství, zoroastristé a sabejci. Tato náboženství umožňují svým vyznavačům požádat na základě soustavy diskriminací „nevěřících“ zavedené v islámu o statut „dhimmi“, a zachovat si tak život a statky a vyhnout se smrti nebo degradaci na otroky. Jde tedy o podstatný rozdíl. Křesťané se na druhé straně velmi mýlí i tehdy, považují-li islám za náboženství prostoduché a primitivní. Jde naopak o náboženství silné, které představuje určité vykryštalizování vztahu člověka k Bohu. Ten je naprosto protikladný vůči židovskému a křesťanskému vztahu k Bohu, je však zcela koherentní. „K tomu, abychom pojednali islám odpovídajícím způsobem, by bylo třeba vytvořit velice obtížně představitelný pojem: *modlářství Boha Izraele*,“ říká Besançon. Muslimové uctívají v Alláhovi nepochybně svatého Boha Izraele, ale ne tak, jak to Bůh žádá, ale zcela na pohanský, „přirozený“ způsob. V této perspektivě také nabývá svůj pravý smysl jiné „riskantní“ tvrzení francouzského myslitele, že svět se

i dnes v zásadě dělí na židy a na pohany. Může být překvapivé pouze pro někoho, komu není už nic známo o tom, že křesťanství je podle slov apoštola Pavla větví naroubovanou na základní hebrejský kmen, který trvá jako živý svědek zjevení živého Boha Abrahámovy, Izákovy a Jákobovy, který se v Ježíši Kristu stal *Bohem s námi*. Na otázku, kým je pro něho Ježíš Kristus ve světle jeho životní cesty, Alain Besançon odpověděl lapidárně: Ježíš Kristus je pro mne tím, o němž hovoří *Credo* církve. Nemám k tomuto tématu žádnou originální myšlenku a není ani mou ambicí ji mít.

Kdo je – nebo kdo může být – v dnešní době autorita? Nemám teď na mysli jen autoritu mravní, ale někoho, kdo je schopen zásadní reflexe našeho místa ve světě, kdo dokáže nahlédnout skutečnou duchovní situaci doby na pozadí uplynulých staletí civilizačních a kulturních dějin. Mám na mysli autoritu duchovní, přesněji *autoritu z ducha*. Jedním z mála lidí, kteří odpovídají tomuto kritériu, je podle mne Alain Besançon. Velice aktivní a plodný vědec a myslitel nijak v kritickém pohledu nešetří společnost, k němuž přísluší svým narozením, tedy Francii, ani společnosti, k němuž přísluší svou inspirovanou volbou, v jeho případě katolickou církev. Nemá jen kritická slova, ale také slova *východisková*, jež mají svoji váhu a platnost i v situaci, která se může jevit jako bezvýchodná, protože reflektují skutečný stav.

* * *

V roce 1996 byl Alain Besançon přijat do Francouzské akademie, kde zaujal místo po zesnulém velkém rabínu Francie Jacobovi Kaplanovi, o jehož životě a díle napsal velice pěknou obsáhlou studii. O několik let později byl po filosofu Jeanu Guiltonovi „převeden“ ze společenskovědní sekce do sekce filosofické. Jeho tehdejší řeč vyjadřuje a doplňuje mnohé z toho, co se mi nepodařilo zachytit a vyjádřit v mém textu.

Vzděláním a svým duchovním zaměřením jsem historik. Tváří v tvář skutečnosti si kladu otázku: „Jakým způso-

bem spatřila světlo světa právě tato událost? Jaký význam jí přikládat v kontextu ostatních událostí?“

Otázka vyvolává v zásadě odpověď, která nikdy není definitivní. Každá z událostí je podmíněna všemi ostatními, počínaje potopou, včetně toho, co bylo po ní. Naše vystříhování, „vyřezávání“ skutečnosti, naše rozhodnutí, že budeme tu či onu událost nebo ten či onen čin považovat za důležité, naše omezená schopnost je postřehnout a odhalit mají rovněž vztah k dějinám, tvoří jejich součást. Způsob tázání a historické vědomí se v průběhu času proměňují jako obrázky v kaleidoskopu.

To nijak historii nebrání v tom, aby byla racionální disciplínou, neboť uchopíme-li věci za správný konec, můžeme dospět k jistému poznání prostřednictvím příčin. Není jen disciplínou kumulativní – i když se jednotlivá zkoumání liší ve svých cílech a metodách i ve své péči, jejich výsledky trvale zůstávají a lze jich použít znovu při nějakém jiném zkoumání; a právě tímto způsobem se historické vědění obohacuje. Stává se z něho spíše umění než věda, a posléze kultura.

Takový je alespoň ideál, jehož jsem ani zdaleka nedosáhl. Mým údělem je být připoután k obtížnému tématu, kterým jsem se zabýval dlouhou řadu let. V době, kdy jsem se začal soustavně zabývat dějinami Ruska, nebyly o nic lépe zdokumentovány než dějiny starověku, a navíc se staly předmětem neuvěřitelně protikladných výkladů. V rámci světových dějin představovaly něco jako sázku do loterie.

A představovaly v neposlední řadě také místo pro jevy natolik nové, natolik zneklidňující, že jejich svědkové k tomu, aby je pochopili, byli nuceni opustit pouhé hledisko historického výkladu a pustit se do výkladu filosofického a teologického. Šel jsem podobnou cestou jako oni. Myslím, že jsem pochopil, že historická kultura musí při svém rozvoji, alespoň v určitých případech a za určitých situacích, zasahovat a přesahovat do oblasti filosofie, estetiky, teologie, a nepochybně ještě do řady dalších oborů. Koneckonců i sama Akademie uznala za vhodné zařadit mne do filosofické sekce.

Výbor esejů Alaina Besançonova vyjde letos pod názvem *Svoboda a pravda* v Centru pro studium demokracie a kultury.

Josef Mlejnek, básník, kritik a překladatel.

Brno a Výstava soudobé kultury 1928*

Výstava jako symbol národa a státu

MARTA FILIPOVÁ

Velké umělecko-průmyslové výstavy jsou již dlouhý čas předmětem zájmu mnohých badatelů, kteří se na ně zaměřují z pohledu kulturní historie, antropologie či dějin architektury a designu.¹ Největší pozornosti se samozřejmě dostává těm největším podnikům, které měly celosvětový dopad na průmysl, obchod i umění a konaly se ve světových metropolích. Za jakýsi precedent v historii výstavnictví se všeobecně považuje Světová výstava pořádaná v roce 1851 v Londýně, která předurčila v mnohých ohledech směr, jakým se budoucí organizátoři a iniciátoři výstav ubírali.² Ovlivnila nejen obsah, ale i ideologické pozadí, na kterém se výstavy pořádaly.

Jako prvotní a nejdůležitější cíl měly tyto akce prezentaci výrobků pořádacího státu a podporu jejich prodeje, a proto jsou často spojovány se vzestupem modernismu a modernity, který se propagoval právě pomocí průmyslu, ale také vystavené kultury. K těmto úkolům se ale přidávaly i cíle již ne tak viditelné. Už v Londýně byla výstava proklamací velmocenského postavení Britského impéria, které zde vedle nejnovějších vynálezů vystavovalo i své kolonie a vše, co Británii přinášely, a podobný trend lze vysledovat na větších i menších výstavách, které následovaly.

Velké výstavy se ve zlatém období výstavnictví, za které se většinou považuje období od roku 1851 do druhé světové války, stávaly „prostory městské modernity“, v nichž se organizátoři pokusili na výstavní ploše vytvořit zmenšeninu světa – či národa a státu – v po-

době, v jaké se ho snažili prezentovat návštěvníkům.³ Výstavy však nebyly pouhým obrazem či symptomem historické situace, ve které vznikaly, ale díky svým specifickým problémům a politice, které je obklopovaly, se stávaly médiem, jež v mnoha případech zpětně historickou situaci ovlivňovalo. Lze se na ně tedy dívat jako na složité celky, kde výběr vystavených exponátů přispěl k vytvoření obrazu moderního státu, národa i města ve velkém „výstavním komplexu“.⁴ Podle Tonyho Bennetta, australského teoretika společnosti a kultury, tyto komplexy sestávají z promyšlené prezentace objektů, usměrněného chování návštěvníků či pečlivého rozvržení výstavní plochy, a jsou tak přímo svázány s ideologickým systémem režimu, čili s organizátorem, a přispívají a fungují k jeho utvrzení a posílení jednak v zemi, která výstavu pořádá, a jednak v kontextu zahraničního publika.

Myšlenka vytvořit takovýto komplex, který by představil československou kulturu a zároveň ukázal její provázanost se státní politikou, se zrodila v Brně mezi místními politiky a podnikateli hned po skončení války. Oficiálním cílem výstavy byla oslava kulturních, technických, ekonomických a sociálních výdobytků deseti let existence československého státu. Jako v případě ostatních velkých či světových výstav i v případě brněnské Výstavy soudobé kultury přibýly důvody neoficiální. V tomto příspěvku se tedy zaměřím převážně na politiku samotné výstavy i na její provázání s ideologickým kontextem, ve kterém se pořádala.

* Na jaře letošního roku se v Brně konal již IV. sjezd historiků umění v českých zemích. Odborná veřejnost tak měla možnost sledovat aktuální názory a tendence v oboru dějin umění, které se tentokrát věnovaly široce formulovanému problému vztahu umění, moci a nejrůznějších „politik“. Na třicet domácích historiků umění zde představilo své příspěvky v rámci pestrých tematických bloků. Z nich vybíráme pro čtenáře dva texty, které se nejvíce dotýkají problematiky, již se v *Kontextech* zabýváme.

Výstavní plán

Výstava soudobé kultury v Československu byla otevřena v květnu 1928 a za půl roku svého konání znamenala poměrně velký ohlas u návštěvníků, vystavovatelů i komentátorů. I Karel Čapek se k výstavě vyjádřil pozitivně. „*Předem budiž konstatováno,*“ prohlásil v *Lidových novinách* 8. července 1928, „*že brněnská výstava určila svým celkovým rázem novou úroveň našemu výstavnictví.*“⁴⁵ Novou úroveň měl na mysli rozsah výstavy, její organizaci, náplň a hlavně moderního ducha, který měl přispět k vybudování obrazu Československa jako střediska moderní, konkurenceschopné kultury. Pokud se mezinárodní či národní výstavy, expozice a Expa vnímají jako prostředky reprezentace státní politiky a společenského zřízení, brněnská Výstava soudobé kultury zastávala důležitou funkci při budování nové identity národa a státu.

Výstava chtěla vědomě navázat na dědictví výstav pražských – Všeobecné zemské (1891) a Národopisné výstavy československé (1895), ale jejím účelem bylo také zapojit se do takzvané „*sítě světových výstav*“, které sdílely mnoho společných vlastností.⁴⁶ Ambice organizátorů sice nesahaly – a ani nemohly sahat – tak daleko jako v případě světových výstav v Londýně, pařížských *expositions universelles*, evropských koloniálních výstav, amerických *world's fairs* či bližších výstav ve Vídni (1873) a Budapešti (1896). Jejich rozsah, finanční zajištění či množství zahraničních vystavovatelů byly s českými výstavami nesrovnatelné. V rámci regionů, tedy například střední Evropy, se však tvořily menší, lokálnější odezvy na světové výstavy, mezi které lze brněnskou výstavu spíše zařadit – ekvivalenty lze nalézt například v národnostně orientovaných výstavách v Krakově (1887), ve Lvově (1877 a 1894) nebo ve výstavách českých Němců, pořádaných počátkem 20. století v severních Čechách (Teplice, 1895,



Pohled na vstup do areálu výstaviště, Výstava soudobé kultury, 1928. Pohlednice ve vlastnictví autorky.

Most, 1898, Ústí nad Labem, 1903, Liberec, 1906, Chomutov 1913).⁷

I přes menší rozsah se výstavy konané v Čechách již od konce 19. století snažily vytvořit verze velkých mezinárodních spektaklů se vším, co k nim patřilo, včetně expozic domorodých kolonií (ať už to byly afričtí domorodci v Liberci, 1906, nebo moravští venkované v Praze) nebo nejrozumnějších atrakcí, jakými byly tobogány, kolotoče a občerstvovny nejrůznějšího druhu.

O jejich popularitě svědčila i hojná návštěvnost. Brněnskou výstavu navštívilo přes 2,5 milionu lidí, což je v průměru 19 tisíc osob denně. Pro srovnání – na Národopisnou výstavu v roce 1895 přijelo kolem 2 milionů návštěvníků, na vídeňskou Weltausstellung v roce 1873 přes 7 milionů (i když očekáváno zde bylo 20 milionů). Odkud byli návštěvníci brněnské výstavy, lze vysledovat z účasti různých školních výprav, které se v Brně ubytovaly (což tedy nezahrnuje výpravy z nejbližšího okolí). Nejvíce jich bylo z Moravy a Slezska, o polovinu méně z Čech, o další polovinu méně ze Slovenska a Podkarpatské Rusi. Komentátoři, včetně Čapka, si však všeobecně stěžovali na malý zájem publika pražského, který lze nejspíš přičíst faktu, že se výstava neodehrávala v hlavním městě.⁸

Okno do světa

Čtvrtmilionové Brno se stalo výstavním komplexem i „středem republiky“ 26. května 1928, kdy na ploše přes 25 hektarů na takzvané Bauerově rampě v Pisárkách vyrostl výstavní areál, který měl zviditelnit jak československou kulturu, tak i samotné Brno v rámci republiky. Jako město se rozrostlo až na počátku 20. století – ještě v roce 1890 mělo jen kolem 95 tisíc obyvatel.⁹ Po roce 1918 se k vnitřnímu městu připojilo několik okolních vesnic, město otevřelo několik univerzit a stalo se sídlem Nejvyššího soudu. Brno prodělávalo radikální přeměnu – výstavní katalog kromě historických památek vyzdvíhl i řady továrních komínů a koulí z železničního uzlu, které podle něj přestavovaly „symbol renomovaného průmyslu brněnského“.¹⁰ Orientace města na textilní, strojní a kožařský průmysl a jeho význam jako centra dopravy tak měly přispět

k vytvoření obrazu o charakteru v republice poměrně neznámého města.

Jedním z neoficiálních cílů výstavy bylo tedy zvýšit povědomí českého obyvatelstva o městě Brně, do kterého v mnohých případech nikdy předtím nezavítalo. Hlavními atrakcemi v okolí byla nanejvýš propast Macocha a v některých případech lidová exotika jiho- a východomoravských vesniček. Snaha organizátorů vytvořit z Brna centrum nejen výstavnictví, ale i průmyslu a kultury byla jasná. Podle starosty města Karla Tomše, si „výstavou a výstavištěm otevřelo [...] Brno okno do světa“.¹¹

Brno se chtělo stát i symbolem nové národnostní situace mladého československého státu a místem, kde si „všichni národové podávají ruce ke svorné spolupráci a k zápolení v práci kulturní“.¹² Také spisovatel František Pražák (1885–1947) ve svém fejetonu pro *Národní politiku* popsal předpřevratové Brno jako historicky sužované „útlakem německé nadvlády nad malým českým člověkem“.¹³ Víceméně přiznal, že město bylo po dlouhou dobu provinční a český národní život se odehrával mezi několika jedinci. V Brně převládaly německé organizace a kulturní spolky a první český osvětový spolek, Klub přátel umění, vznikl až v roce 1900. A když se v roce 1907 zakládalo Sdružení výtvarných umělců moravských, bratři Mrštíkovi, Joža Uprka a další si zvolili za své sídlo Hodonín oproti příliš německému Brnu, jak ho tito umělci vnímali.¹⁴

Architektura a organizace výstaviště

Průmyslový charakter města Brna a jeho nový obraz moderního centra se promítly i do koncepce rozložení výstavního areálu. Jelikož je výstavba moderní architektury jak výstaviště, tak i města v tomto období poměrně dobře prozkoumána, zmíním se o rozložení a obsahu výstavy jen krátce a spíše se zaměřím na otázky jejího spojení se státní, národní a sociální politikou.¹⁵

Hlavním výstavním palácem se stal palác obchodně-průmyslový architektů Josefa Kalouse a Jaroslava Valenty, dnešní pavilon A, ve kterém byly umístěny expozice vědy, duchovní a technické kultury, vysokého a středního školství, uměleckého průmyslu



Část expozice v pavilonu města Brna na Výstavě soudobé kultury, 1928. Archiv města Brna, foto, XVIIa 83.

a výtvarného umění. Dále zde byly postaveny pavilony několika měst či regionů – pavilon města Prahy (architekt Kamil Roškot), moravský zemský pavilon (Vlastislav Chroust), pavilon města Brna (Bohuslav Fuchs), elektrostátek (O. Vašíček) nebo pavilon dr. Absolona „Člověk a jeho rod“ (Jiří Kroha) a také menší pavilony různých firem, například Bati, expozice pekáren, pojišťovny, plynáren, novinářství i pavilony poživatin a nezbytná vinárna. Součástí areálu byl i umělý rybník, zahrady, zábavní park a kino s kavárnou od Emila Králíka. Akademie výtvarných umění tu měla pavilon od Josefa Gočára a Umělecko-průmyslová škola v Praze si nechala vybudovat pavilon od Pavla Janáka. Ten stavbu pojal jako rodinný dům knihkupce, který se sestával z knihkupectví, výstavních sálů, bytu „pro dobré bydlení středních vrstev“ a obytné zahrady.¹⁶

Obytný dům tu postavil i Josef Havlíček pro Svaz československého díla, čímž dokumentoval důležitost a nutnost výstavby domů v soudobém Československu a její provázání s posláním uměleckých svazů a spolků. Svaz československého díla byl vytvořen v roce 1920 na podnět Jana Kotěry, za předsednictví Josefa Gočára a s úkolem propagovat umělecký průmysl na členských a zahraničních výstavách, vychovávat v tomto odvětví, ale i ovlivňovat budoucí výrobní procesy pomocí různých přednášek a soutěží.¹⁷ Důležitý byl samozřejmě i rozměr komerční, který byl spojen s funkcionalistickým zaměřením moderního užitého umění. Podle Karla Heraina měla krása nových výrobků na brněnské výstavě vyplývat z dokonalého naplnění jejich funkce a jejich forma byla výslednicí požadavků materiálu a konstrukce.¹⁸ Cílem svazu tedy podle něj nebylo vytvářet umění reprezentativní, nýbrž demokratické, které tudíž bylo v souladu s politikou státu.¹⁹ Podobně dostupná pro všechny měla být i architektura propagovaná svazem. Vystavený obytný dům měl řešit bytovou otázku, jinak řečeno bytovou krizi, v poválečném Československu, kdy jednotlivé byty byly navrženy s ohledem na cenu, velikost a komfort se společnými zařízeními, například prádelnou, sušárnou, žehlírnou, a sledovaly současný trend kolektivního bydlení a důrazu na dostupnost.²⁰

Tyto atributy se staly důležitými i pro další expozice, které řešily naléhavé kulturní, politické či ekonomické otázky. Součástí projektu československé výstavy se staly i mnohé expozice řešící problémy bydlení či urbanismu v rychle rostoucích městech. Kromě různých moderních bytů na výstavišti se součástí výstavy stala i známá ukázková kolonie Nový dům z brněnské čtvrti Žabovřesky. A vlastní oddíly tu byly věnovány i například zahradním úpravám měst či hřbitovnímu umění.

Výstavní umění

Z expozic architektury, urbanismu a designu vyplývá, že vizuální kultura hrála na výstavě důležitou roli v tom, jak sledovala aktuální sociální otázky. Výtvarné umění všeobecně bylo po dlouho dobu nezbytnou součástí velkých výstav, kde se stávalo symbolem „tra-

dičních aspektů civilizace“ a vysoké kultury přinášející pořadateli společenskou prestiž.²¹ Bez umění by také výstava zůstala pouhým průmyslovým veletrhem, a tím pádem by ztratila jeden z hlavních motivů organizátorů – tedy ukázat to nejlepší ze současnosti a historie vystavujících.²²

Proto prominentní umístění v hlavním paláci dostala i Expozice československého výtvarného umění, jejímž hlavním organizátorem byl výbor pod vedením sochaře Bohumila Kafky, který zde prezentoval 818 děl umělců aktivních v posledních deseti letech. Ti zahrnovali malíře a sochaře, jako byli Vincenc Beneš, František Muzika, Emil Filla, Rudolf Kremlička, Otto Gutfreund a další.

Moderní umění tak bylo podle oficiální rétoriky prezentováno jako odpovídající poměrům v jiných evropských zemích, „zejména západních“, a jak podotkl Václav Rabas, autor textu o této sekci ve výstavním katalogu, expozice se stala „prvním pokusem o vytvoření obrazu současného umění v Československu“.²³ Kvůli omezenému prostoru ale poskytla pouze výběr, a to

„z děl nejvyspělejších osobností, představitelů určitých směrů uměleckých“.²⁴ Do tohoto obrazu a mezi nejvýspělejší osobnosti byla zařazena i tvorba „konzervativních“ starších škol „osvědčených hodnot“, jak je nazval Rabas, obsahující díla například Jakuba Obrovského či Maxe Švabinského.²⁵

Národnostní pozadí

Prostor na výstavě dostal i Spolek německých umělců Werkbund, jehož pavilon vystavěl Vinzenz Baier. Spolek, založený v Liberci v roce 1926 jako obdoba rakouské a německé organizace, symbolizoval snahu o uznání místa českých Němců v republice. Na rozdíl od národnostně motivovaných výstav konce 19. století v Praze a počátku 20. století v severních Čechách, které byly výhradními podniky Čechů, respektive Němců, dostali němečtí vystavovatelé v Brně poměrně velký prostor. To lze svým způsobem chápat jako vyrovnání se s minulostí, ale i součást procesu odrakouštění, vědomého nenavázání na některé historické okolnosti



Josef Kalous a Jaroslav Valenta, obchodně-průmyslový palác, Výstava soudobé kultury, 1928. Pohlednice ve vlastnictví autorky.

Rakouska-Uherska. K rakousko-uherské historii navíc na výstavišti všeobecně odkazovalo opravdu máloco a rok 1918 jako by se zde stal rokem nula.

Oficiální proklamace také hovořily ve prospěch národnostní reorganizace státu v novém, tolerantnějším prostředí. Jak prohlásil v úvodní řeči náměstek starosty Máša: „Československý lid v naší republice za deset let provádí po mnohé stránce nápravu křivd národních na něm dříve v Rakousku páchaných,“ což zahrnovalo i poskytnutí prostoru německé menšině.²⁶ Ale ačkoliv se Máša zmínil i o menšinách Maďarů, Poláků a Rusínů, jejich zastoupení na výstavě bylo nevyvážené. I Slováci, jako ostatně i mimo výstaviště, byli automaticky zahrnuti do konceptu československého národa, ve kterém se jaksí ztratili. Malá expozice města Bratislavy a hrstka se Slovenskem svázaných umělců byly jedinými příklady slovenské kultury.

Důvody pro takovouto nevyváženost lze částečně přičítat právě pojetí kultury, které bylo na výstavě hodně široké, ale jak již vyplývá z názvu výstavy, vztahovalo se k hmotným i duševním projevům československého státu. Vyzvedána byla zvláštnost a jedinečnost této kultury na jedné straně, ale i její mezinárodní charakter a konkurenceschopnost na straně druhé. Pro její ucelenou prezentaci bylo tedy nutné ji nekomplikovat, a tak podobně jako v politice se i na výstavě použil koncept československé národnosti a kultury, aby nemátl zahraničí, neznalé historie a etnického složení střední Evropy.²⁷

Jednotnost československé kultury byla vyzvedávána jak v expozicích, tak i v projevech během slavnostního zahájení. Předseda výstavního výboru Pluhař například upozornil na její originalitu a připomněl, že „každý národ má zvláštní duši, zvláštní svéráz a jenom na základě této osobitosti může tvořiti kulturu a přispěti tak ke kultuře všelidské“.²⁸ Podle něj jen národ, který má pevné kořeny, může dohonit a předčít jiné národy, a tak se i vystavovaná kultura může měřit s kulturou světovou. Tato snaha o mezinárodní přesah výstavy a vystavovaných exponátů tak brněnskou akci odlišuje od mnohem introvertněji orientovaných českých výstav předchozího století. Kde pražské výstavy upozorňovaly svět i Čechy na existenci a kvality české kultury, soudobá kultura

v Brně se pokusila přiřadit po bok kultuře takzvané „všelidské“, světové.

Výstava – národ – stát

I když tedy výstava nebyla přímo uspořádána vládou, ale akciovou společností s podporou města Brna, její vztah k oficiální politice státu, například tedy ke konceptu československé identity, byl úzký. I velké národní a mezinárodní výstavy lze v mnohém chápat jako prostředky státní propagandy. Světová výstava v Londýně v tomto směru opět vytvořila precedent – kolonie britského impéria s jejich obyvateli a produkty tu poskytovaly potřebnou jinakost britské (či evropské) moderní městské společnosti.

Takto zjednodušená polarita při konstruování identity pomocí etnografických a antropologických exponátů však neplatí stoprocentně, což je patrné zvláště v případě výstav středoevropských.²⁹ Národní identita a její proklamace samozřejmě hrály stěžejní roli u pražských výstav i u výstavy brněnské. Jako většina ostatních výstav ale právě brněnská výstava mísila snahy o vytvoření národních a nadnárodních (tedy moderních) identit. Navíc v Brně se snaha o vytvoření jednotného obrazu československého státu a národní kultury kloubila se snahou o zviditelnění města a vytvoření jeho vlastní moderní identity, jak bylo zmíněno výše.³⁰

Vystavení nové identity, která by naprosto nezavrhovala tradici národní, ale spojila ji s moderní vizí, je tak patrná v mnoha expozicích a samozřejmě i v sa-



Bohuslav Fuchs, pavilon města Brna na Výstavě soudobé kultury, 1928. Archiv města Brna, foto, XVIIa 78.

motné koncepci celé výstavy. Československo sice bylo stále ještě zemědělským státem, ale s rychle se rozvíjícím průmyslem. Přístup propagovaný Národopisnou či Jubilejní výstavou, které kladly velký důraz na dědictví lidové kultury, byl tedy opuštěn a Výstava soudobé kultury například na místo venkovana jako archetypu Čecha a češství postavila futuristický elektrostátek. Ten byl směřován na úsporu práce a ekonomizaci produkce a byl elektrifikován od sklepa až po půdu – kromě moderních zemědělských strojů se zde nacházely například elektrické dojičky, „moderně upravené hnojště“, „účelně zařízená drůbežárna“ a v kuchyni stroj na škrábání brambor či myčka nádobí. A ve sklepe samozřejmě nemohl chybět soubor destilačních přístrojů na elektrický pohon.³¹

Státek, vědomě prezentovaný jako utopie, byl jednou z mála upomínek na život mimo město, a tak přispěvatel *Pestrého týdne* mohl upozornit, že se v Brně vystavovaly „všechny stupně kultury, tedy i včetně primitivního způsobu hospodaření některých krajů“.³² Toto primitivní hospodaření, které bylo na pražských výstavách předchozího století synonymem tradice a českosti, zde ale bylo nahrazeno futuristickou vizí technologizace vesnice. Už tu také nenajdeme expozice samotných vesničanů, ať už figurín, či živých exponátů při různých každodenních či svátečních činnostech a v místních krajích. Kroje šlo zahlédnout pouze na fotografiích v expozici Moravského zemského muzea (staly se tak muzejními exponáty) nebo na některých návštěvnících (kde byly archaismem spojeným s předmoderní společností).

A odluku od schématu výstav 19. století a připojení se k racionální orientaci nové společnosti lze také spatřit v absenci náboženské sekce na výstavě. V Brně dominovala věda, technika a třeba i mamut, symbol evoluce, jehož replika byla zaplácena průmyslníkem Tomášem Baťou.

Závěr

Když anglický historik designu Paul Greenhalgh ve své knize o světových výstavách citoval Charlese Baudelaira a označil tyto události za efemérní, nepopřel tím jejich dlouhodobý dopad na společnost, ekonomiku

či kulturu, ve kterých se odehrávají. Jejich pomíjivost lze spíše hledat v prezentaci světa, státu či v tomto případě kultury jako idealizované utopie pro masovou spotřebu na ploše o velikosti malého města. Vědomé obrácení se k modernitě a samotná modernost fenoménu výstavy tak Brno na čas proměnily ve středisko československé kultury, jak byla definována organizátory a vystavovateli a jak odpovídala vizi československého státu. I Výstava soudobé kultury tedy skončila jako idealizovaná utopie krátkého trvání.

Poznámky:

¹ Například Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester 1990. Idem, *Fair World. A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851–2010*, Winterbourne 2011. Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Exposition of 1855 and 1867*, New Haven 1987. Robert W. Rydell, et al., *Fair America. World's Fairs in the United States*, Washington 2000. Alexander Geppert, *Fleeting Cities, Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke 2010.

² Jeffrey Auerbach, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, Londýn 1999. Louise Purbrick (ed.), *The Great Exhibition of 1851. New Interdisciplinary Essays*, Manchester 2001. John R. Davis, *The Great Exhibition*, Stroud 1999.

³ Geppert (pozn. 1), s. 3.

⁴ Tony Bennett, The exhibitionary complex, *New Formations*, No. 4, 1998, s. 73–102.

⁵ Karel Čapek, Brněnská výstava, *Lidové noviny*, roč. 30, 8. 7. 1928, s. 1.

⁶ Geppert (pozn. 1), s. 3.

⁷ Markian Prokopovych, *Habsburg Lemberg. Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914*, Cambridge 2009, s. 107. Tomáš Okurka, Průmyslové a živnostenské výstavy v severních a severozápadních Čechách před 1. světovou válkou, in: Marcela Oubrechtová – Václav Zeman (eds.), *Fenomén muzeum v 19. a první polovině 20. století*, Ústí nad Labem 2011, s. 118–133.

⁸ Čapek (pozn. 5).

⁹ František Šujan, Jak rostlo Brno, in: Vladimír Úlehla – Jaroslav B. Svrček – František V. Vaníček (eds.), *Výstava soudobé kultury v Československu Brno 1928. Hlavní průvodce*, Brno 1928, s. 51–52.

¹⁰ Alois Kožíšek, Brněnské pozoruhodnosti, in: Úlehla – Svrček – Vaníček (pozn. 9), s. 62.

¹¹ Karel Tomeš, Rozhovor, *Pestrý týden*, č. 5, 1928, s. 4.

¹² Jan Máša, Deset let československé republiky, in: Úlehla – Svrček – Vaníček (pozn. 9), s. 44.

¹³ František Pražák, K dnešnímu zahájení výstavy soudobé kultury v Brně, *Národní politika* XLVI, č. 146, 26. 5. 1928, s. 1.

¹⁴ Ladislava Hornáková et al., *100. výročí založení Sdružení výtvarných umělců moravských*, Hodonín 2007, s. 10.

¹⁵ Alena Janatková, *Modernisierung und Metropole. Architektur und Repräsentation auf den Landesausstellungen in Prag 1891 und Brünn 1928*, Stuttgart 2008. Zdeněk Müller et al., *Výstava soudobé kultury Brno 1928. Exhibition of Contemporary Culture*, Brno 2008. Lenka Kudělková – Zdeněk Kudělka – Jindřich Chatrný, *O nové Brno. Brněnská architektura 1919–1938*, Brno 2000. *Historický magazín: Osmdesát let brněnského výstaviště*, Česká televize, 31. 5. 2008.

¹⁶ P. M. Haškovec, Umělecko-průmyslová škola v Praze, in: Úlehla – Svrček – Vaníček (pozn. 9), s. 128.

¹⁷ Karel Herain, Křídlo u paprsku Hlinky – XI. Svaz československého díla. Umělecký průmysl, in: Úlehla – Svrček – Vaníček (pozn. 9), s. 130.

¹⁸ Ibidem, s. 131.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Hubert Guzik, Diogenova rodina. Kolektivizace bydlení v Čechách, 1905–1948, *Umění* LIV, 2006, s. 162–176.

²¹ Greenhalgh, *Ephemeral Vistas* (pozn. 1), s. 198.

²² Ibidem.

²³ Václav Rabas, Výstava československého výtvarného umění, in: Úlehla – Svrček – Vaníček (pozn. 9), s. 142

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, 141.

²⁶ Máša (pozn. 12), s. 44.

²⁷ Ladislav Holý, *Malý český člověk a velký český národ*, Praha 2001, s. 95.

²⁸ Slavnostní zahájení výstavy, *Národní politika*, č. 147, 27. 5. 1928, 2. příloha, s. 2.

²⁹ Penelope Harvey, *Hybrids of Modernity. Anthropology, the Nation State and the Universal Exhibition*, Londýn 1996. V českém prostředí výstav je jinakost zakomponována do mainstreamové společnosti více než na „západě“, venkované jsou spíše prezentováni jako stupeň na vývoji moderní společnosti a nositelé tradic.

³⁰ S podobným záměrem se setkáváme i jinde ve střední Evropě, například v případě poznaňské všeobecné výstavy konané v roce 1929.

³¹ L. Seyfert, Elektrostatek, in: *Národní listy*, č. 146, 26. 5. 1928, s. 2.

³² P. M. Haškovec, Duchovní život člověka, *Pestrý týden*, č. 6, 1928, s. 6.

Marta Filipová v současnosti působí na School of Art and Design, University of Wolverhampton. Zajímá se o vizuální kulturu a umění především ve vztahu k národním identitám. Publikuje v řadě domácích i zahraničních časopisů.



Mauer
Hrdlička
Trakl / Král
Soupault
Kemener
Blatný
Bryan

2₁₃

www.souvislosti.cz
revue pro literaturu a kulturu

Přivlastněný umělec

Pozdní výtvarné dílo Josefa Čapka a jeho poválečná reflexe

MARIANA DUFKOVÁ

Každé historické období pohlíží na umělecká díla poněkud odlišně a v tomto směru je také reflektuje a navazuje na ně. Příslušný náhled ovlivňují dobové a místní okolnosti formované dějinnými událostmi a v souvislosti s tím také prostředí, ve kterém jsou díla vystavována. Uměleckou výpověď tedy významně určuje nejen kontext, v němž dílo vzniklo, ale i ten, v němž je vnímáno.¹ Takto dochází k posunům v interpretaci, jež mohou leckdy podstatně změnit až překroutit smysl původního sdělení, a v tomto smyslu je pak čte a reaguje na ně následující generace.

Cílem mého příspěvku je ukázat, jak se ve světle nových událostí poválečné doby s nástupem komunismu změnila interpretace Čapkových protiválečně angažovaných obrazů z konce třicátých let 20. století (konkrétně cykly *Oheň* a *Touha*) a jak se s tímto nově nabytým výkladem autorových děl v průběhu totality dále pracovalo. Jde mi o zachycení historie recepce těchto obrazových cyklů, které se vlivem dobové interpretace v průběhu komunistické éry dodnes setkávají s nepochopením až averzí.

Rozsáhlé cykly obrazů a kreseb *Oheň* a *Touha*, které autor vytvořil mezi lety 1938–1939, zřetelně odrážely autorovy protihitlerovské postoje, záhy po válce však byly využity komunistickým režimem v rámci nové ideologické propagandy. Po únoru 1948 vycházela československá kulturní politika z doktríny socialistického realismu stalinsko-ždanovovského typu: umění mělo jasně a srozumitelně odrážet novou realitu vedoucí pracující lid k lepší budoucnosti, používat jednoduché symboly, hovořit jazykem širokých mas a reflektovat program komunistické strany. Problematika kultury, a tedy i výtvarného umění byla v tomto období úzce svázána se státní politikou země a stále větší důraz byl v nové společnosti kladen

na její sociální funkce. Kultura tak představovala důležitý bojový prostředek výchovy nového člověka, díky níž lidé dokážou na základě uvědomění změnit vlastní myšlení a současně proměnit i tradiční společenské struktury.

Na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949 byla ustanovena „generální linie“, v kulturní politice charakterizovaná vyhlášením socialistického realismu za jedinou přípustnou tvůrčí uměleckou metodu. Při této příležitosti byla uspořádána velkolepá přehlídka umění *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase. Výstava obrazů a soch 1918–1949* nejprve v dubnu v Gottwaldově (tam bylo vystaveno 359 exponátů)



Josef Čapek, *Oheň*, 1939, olej, plátno.



Josef Čapek, *Touha*, 1937, olej, plátno.

a následně v květnu až červnu v Jízdárně Pražského hradu (zde v plném rozsahu 591 exponátů). Expozice manifestovala nastoupenou novou cestu a organizátoři své pojetí opřeli o výběr z děl vytvořených za doby existence Československa. Předložená sbírka byla výběrovou projekcí přijatelné minulosti, v jejímž rámci komise předvedla díla, která tvořila předvoj socialistického realismu. Šlo o práce nejvíce odpovídající „novému dnešku“, v nichž bylo cítit „pravdivý a vřelý vztah k pracujícímu lidu, národu a jeho zemi, jež uchovávají národní tradice [...] klasického realistického umění před náporom cizorodých formalistických vlivů“. Výstava tak posílila oprávněnost nové socialisticko-realistické doktríny ukotvením v národním a lidovém umění a odklonem od formalistických mezinárodních inovací směrem k domácí tradici. Předestřela tedy novou interpretaci moderních dějin, v níž selekcí minulosti formovala novou budoucnost.²

Na výstavě ještě dominovali představitelé moderny, kteří byli později jako formalisté zavrženi (z Čechů šlo především o Emila Fillu a Pravoslava Kotíka, ze Slováků o Ludovíta Fullu, Miloše Alexandra Bazovského, Cypriána Majerníka ad.). Vliv nové doktríny se více než v zastoupení autorů odrazil spíše v námětu děl – výběr se soustředil na folklorní motivy, krajiny, zátiší či civilní a sociální tematiku, zatímco avantgardní díla modernistů byla zapovězena. Jedním z nejčastějších námětových okruhů se stal motiv práce, považovaný za hlavní proto-socialistickorealistické téma. Nechyběly zde však

ani podobizny státníků, ať už portrétní olej Klementa Gottwalda od Jana Čumpelíka z roku 1949, kolo-rovaná kresba Stalina od Antonína Pelce z roku 1946 anebo nedatovaná bronzová plastika režimem záhy vy-těsněného Tomáše Garrigua Masaryka od Jana Štursy. Současně se zde vystavovaly i portréty velkých českých osobností (Mistra Jana Husa, Aloise Jiráska, Antonína Dvořáka, Svatopluka Čecha), na jejichž odkazu stavě-la nacionálně-konzervativní rétorika státu. Velkolepá výstava se tak stala přehlídkou státní moci, jež poprvé představila výstavní předměty nikoli jako umělecká díla, ale jako nástroje masové propagandy.

V těchto souvislostech zde byl prezentován také Josef Čapek, umělec-mučedník, jenž pro své protinacisticke postoje zahynul na sklonku války v koncent-račním táboře Bergen-Belsen. Čapkovy protiválečně-národní motivy totiž přesně zapadaly do koncepce prorežimní přehlídky, která se národním bojem proti nacismu zaštiťovala. Podobně jako mnozí další umělci byl tedy i Čapek svou přítomností na výstavě účelově využit, aniž se z vlastní iniciativy na ideologizaci kul-tury aktivně podílel. Nevadilo, že za svého života za-



Josef Čapek, *Květinářka s gestem Ohně*, asi 1938, kresba tužkou.

stával obecně skeptický názor na komunismus, který zformuloval v článku *Proč nejsem komunistou?*, uveřejněném 1. ledna 1925 v časopise *Přítomnost*. V otázce postoje k Sovětskému svazu byl sice v letech před válkou o něco optimističtější, komunistickou ideologii však nadále odmítal. Dokládá to text *Návštěvou v Sovětském svazu* ze 14. května 1938 pro *Lidové noviny*, který Čapek napsal po osobní návštěvě Sovětského svazu na jaře téhož roku.³ Navštívenou zemi v článku označil za kraj „*neomezených možností a tím i pevné, ba co víc, velice mocné budoucnosti*“ a podobně jako Edvard Beneš dával naději spojení s touto mocností jakožto důležité protivaže hitlerovského Německa. Zároveň ale v textu vyslovil důvěru, že komunistická ideologie v Sovětském svazu ustupuje ze svých pozic a že se tamní režim demokratizuje.⁴

Tyto Josefovy myšlenky tedy na výstavě nehrály roli a podobně se přehlížela i množící se kritika Čapkova bratra Karla, jemuž tehdejší tisk vytýkal zamítavý vztah ke komunismu stejně jako blízké spojení s masyrkovskou první republikou. V době výstavy se také ještě nevědělo, že o několik měsíců později, v prosinci téhož roku, bude zatčen malířův švagr Josef Palivec, později odsouzený ke dvaceti letům vězení za protistátní činnost. Tuhá stalinská éra se rokem 1949 pomalu začala odvíjet, její pravé důsledky se však ještě neprojeví naplno.

Na přehlídce byl Josef Čapek vedle jedné politické kresby zastoupen dvěma oleji z cyklu *Oheň* (v tehdejšíh znění *Plamen*) z roku 1938 a jedním olejem z cyklu *Touha* z téhož roku. Ačkoli Čapkovy cykly vykazují značný apelativní politický náboj, nikdy nebyly koncipovány jako prostředek ideologické propagandy. Sám autor to nepřímým deklaroval v knížce *Psáno do mraků* (psané mezi lety 1936–1939 a posmrtně vydané v roce 1947): „*Služebnost umění, jak je dnes reklamována a patrna ve fašismu, v komunismu, ba nakonec požadována i pro vhodný užitek demokracií, nedokazuje nic více, než že umění, ochotné ke služebnosti, by se dalo zeslužebniti vlastně ve všech, ať už jakýchkoli*



Honoré Daumier, *Ceci a tué cela*, litografie z *Le Charivari*, 9. 2. 1871
a *Épouvantée de l'héritage*, litografie z *Le Charivari*, 11. 1. 1871.

liv režimech. Jestli jaký zisk, tedy získávají tu spíše ty režimy než samo umění.“ V podobném duchu se pak ve výše zmiňovaném článku *Návštěvou v Sovětském svazu* z roku 1938 zamýšlí přímo nad socialistickým realismem, Čapkem přezdívaným jako „optimistní realismus“. Tento směr podle něj „*vyhledává úzký kontakt i se starší malířskou realistní tradicí, v architektuře s dekorativním monumentalismem starších období*“ a „*je třeba namnoze vyčkati, co tato programově usměrněná vlna [...] může obecněji přinést i formálně hodnotného. Ovšemže prudké a energické sociální výstavby nemají vždycky dosti času, trpělivosti i zájmu o nejvnitřnější věci umělecké a podřazují je i určitému diktátu, žádající mnohdy zvláště od výtvarného díla, [...] aby bylo dříve službou lidu a státní reprezentaci než službou umění.*“⁵ Podle Pavly Pečinkové lze navíc ideologičnost souboru *Oheň* vyvrátit i tím, že formálně navazuje na cyklus grafických listů *Levana a matky žalu* z dvacátých let a obrazy *Květinářky* z let třicátých.

Ve vypjaté pomnichovské době Čapek usiloval náležavost výpovědi umocnit bezprostřední aktualizací tradičního principu alegorie. Bojovné variace postojů a gest ženy-vlasti, povětšinou oděné do šatů národních barev, z cyklu *Oheň* a ženy-venkovanky, melancholicky hledící na zapovězený pohraniční kraj domova, z cyklu *Touha* bezprostředně vycházejí z Daumierových grafik, které měl malíř vystaveny v ateliéru.⁶



Pablo Picasso, *Guernica* (detail), 1937, olej, plátno.

Rovněž bojovné variace *Ohně* se pravděpodobně opírají o osvědčené motivy známých děl historie, jako je například alegorie svobody vedoucí lid na barikády z Delacroixova obrazu (1830) či Rudova sochařsky ztvárněná *Marseillaisa* (1833–1836). Jisté formální afinity lze vysledovat i na Picassově obraze *Guernica*, vytvořeném záhy po vybombardování španělského města fašisty roku 1937. Zatímco se však *Guernica* stala veřejnou politickou manifestací proti fašismu okamžitě po svém prvním vystavení ve španělském pavilonu na Mezinárodní výstavě moderního umění a techniky v Paříži v roce 1937, o Čapkových rozsáhlých cyklech veřejnost před válkou neměla tušení. Poprvé byly zveřejněny až u příležitosti jeho první posmrtné výstavy v létě 1945 v Praze a tehdy také dostaly své názvy. Ve skutečnosti jde o nedokončený triptych, který vedle burčující ženy-vlasti z cyklu *Oheň* a melancholické venkovanky z cyklu *Touha* měl být zakončen třetí částí – vítězným kohoutem, ohlašujícím konec války a vítajícím nový den, a holubicí míru. K jeho uskutečnění se už ale autor nedostal a zůstal pouze u jediného zachycení kohouta tužkou na papír.⁷

Cykly jsou tedy neobvyklým torzem jednoho velkého souboru, které navíc zvláště bujelo a rostlo. Přestože šlo o vysoce angažované umění, svou čitelností a srozumitelností primárně určené divákovi, nakonec se toto dílo stalo zcela privátní záležitostí samot-

ného umělce, který ve skrytu ateliéru posedle a bez přestání kreslil a maloval jedno a totéž téma. Z původně zamýšleného cyklu pro veřejnost⁸ se tedy postupně vyvinula niterná tvorba soukromého charakteru. Nekonečné opakování téhož motivu nakonec zjevně nesloužilo jako přípravné studie k zamýšlenému dílu, ale spíše jako naléhavý čin jinak bezmocného člověka. Z oněch sedmdesáti plátén a několika set kreseb je zřejmé, že umělci více než o výsledek díla šlo o proces tvorby a že se tím vyrovnával s tíhou doby.

Sugestivnost a tíhu cyklů, které jsou Čapkovou osobní výpovědí, a nikoli apriorní ideologickou tezí, lze pochopit teprve až v celé šíři a velikosti souboru. Tak ale na přehlídce v Jízdárně Pražského hradu cykly uvedeny nebyly. Nebylo třeba – zde se totiž neprezentoval umělec, nýbrž národní protihitlerovský postoj komunistické vlády. Zasazením do nových souvislostí se cykly rázem staly provládní uměleckou tvorbou, která se později zprofanovala tak, že jak uvádí Pavla Pečinková, v padesátých letech po období stalinského dogmatismu sloužila jako model pro budovatelské agitky.⁹

Čapek byl režimem oblíbený pro svou ryze českou lidovost a srozumitelnost podání i v jiných směrech. Často se prezentovala jeho dětská témata, využívaná již v krátkém čase poválečné doby demokracie: mezi lety 1947–1949 se v Topičově salonu opět vyráběly a nabízely dětské desény záclon a potahových látek, jejichž návrh Čapek v roce 1938 vytvořil a firma Sochor ze Dvora Králové nad Labem provedla tisk. Po nejtužším stalinském období mezi lety 1950–1953, kdy se Čapkovo dílo nevystavovalo,¹⁰ odstartovala novou vlnu zájmu o něj právě expozice *Dětské motivy v díle Josefa Čapka*, jež se uskutečnila v Divadle hudby v Praze v prosinci 1953. Dětské téma si později zvolil i Arsen Pohribný, který od června do července 1959 uspořádal Čapkovu výstavu v Liberecké galerii. Jeho úvodní text v katalogu ovšem dokládá, že prostřednictvím tohoto zdánlivě nezávadného tématu lze dojít k hlubší, nezávislé interpretaci Čapkova díla, nepoplatné režimu.

Na politicky protežované cykly *Oheň* a *Touha* se zaměřovaly Čapkovy souborné výstavy. Bylo to nejen v roce 1955 v Praze u příležitosti 10. výročí malířovy smrti na výstavě *Josef Čapek stále živý*, kde úvodní oslavný text do katalogu napsal Jaromír Pečírka a kde

Čapkova tvorba byla v duchu politiky zastoupena zobrazivými, neavantgardními díly, které k divákovi promlouvají „sdílnou a jadrnou českou řečí“, ale i roku 1960 v Brně, kde k 15. výročí umělcova úmrtí uspořádal rozsáhlou výstavu Jiří Kotalík. Tato událost se konala již v uvolněnější době, po rehabilitaci českého moderního umění, kterou roku 1957 učinil Miroslav Lamač, Jiří Padrta a Jan Tomeš výstavou *Zakladatelé moderního českého umění*.¹¹ Tehdy došlo k očistě českého expresionismu a kubismu, a tedy i Čapkovo dílo mohlo být od té chvíle nahlíženo v jiných než sociálně-realistických souvislostech. Čapkova brněnská retrospektiva tak umělcovy kubistické počátky nezamlčovala, a naopak je vystavila v reprezentativním počtu osmdesáti olejů z dvou set děl. Dobová kritika však přirozeně psala hlavně o tvorbě pozdější. V textu katalogu Jiří Kotalík cykly *Oheň* a *Touha* vyzdvihuje, když píše, že v tomto smyslu „Čapkova cesta odpovídá vývojové problematice a snahám československého moderního umění“. Na závěr hájí i malířův „kladný, aktivní vztah k realitě a životu“ na rozdíl od současných abstraktních tendencí rozvíjených po druhé světové válce, jež ztrácejí „společenskou platnost a působení“.¹²

O brněnské výstavě vyšlo mnoho recenzí, které byly nezřídka doprovázeny ilustrací *Ohně*. Příznačná je recenze v *Rudém právu* z 23. září 1960 od Jiřího Šmída, jenž umělcovy cykly vysoce hodnotí. Píše: „*Snad málokterý český malíř reagoval tak vášnivě a tak vynikajícím dílem výtvarným na události roku 1938 a 1939.*“¹³ O Čapkově pozdním díle se kladně vyjádřil i Miroslav Lamač, když je ve *Výtvarném umění* roku 1961 označil za „*myšlenkově vyzrálé*“. V překvapivě ideologickém tónu pak recenzi ukončuje: Čapka považuje za jednoho z těch umělců, kteří si nejvíc uvědomovali „*společenskou odpovědnost umění*“, a v tomto smyslu je i předbojovníkem „*našeho dnešního úsilí*“.¹⁴

Ve zcela novém kontextu byly cykly reflektovány na 6. Bienále v São Paulu roku 1961, kde měl Čapek jako zástupce Československa retrospektivu. Organizátor Bienále Mário Pedrosa se na jedné straně soustředil na současné poválečné abstraktní tendence (zastoupené například portugalsko-francouzskou malířkou Vieira da Silvovou, argentinskou sochařkou Alicí Penalbovou či francouzským kinetickým umělcem Nicolasem



Josef Čapek, *Oheň*, 1939, olej, plátno.

Schöffere) a na straně druhé na historické retrospektivy, věnované vedle českého umělce i Kurtu Schwittersovi či Jacquesi Villonovi. Na tuto mezinárodní přehlídku vyšla v říjnu 1961 ve francouzském časopise *Aujourd'hui*, zaměřeném na abstrakci, recenze z pera renomovaného portugalského historika umění a poválečného člena portugalské surrealistické skupiny José-Augusta Franço. Ten se k tamější abstraktní expozici vyjadřoval skepticky, zato oceňoval retrospektivní výstavy, především Schwitterse, Villona, mexického muralisty (José Clemente) Orozca a také „*jednoho starého českého kubisty*“, Josefa Čapka. Vážil si jejich jemnosti a inteligence, se kterou čelili brutalitě a demagogii vypjatých dob. V očích západoevropského kritika bylo tedy Čapkovo předválečné dílo nahlíženo prizmatem jeho kubistických počátků a v konfrontaci se západoevropskými avantgardisty. Umělec protežovaný komunistickým režimem v celosvětovém srovnání tedy obstál; nikoli však jako realista, ale jako kubista.



Jiří Kovanda,
Znepokojivý obraz,
1987, olej, plátno.

V českém prostředí protiválečné téma oživilo 20. výročí umělcovy smrti a konce druhé světové války. O jeho odborné zhodnocení se zasloužili Jaroslav Slavík s Miroslavem Halíkem, kteří roku 1964 u příležitosti výstavy *Bojovné dílo Josefa Čapka* v Hradci Králové publikovali obsáhlý katalog.¹⁶ Ještě téhož roku Slavík na stejné téma také otiskl článek v časopise *Umění*.¹⁷ Oba autoři se zjevně snažili Čapkovo pozdní dílo očistit od zavádějící interpretace padesátých let, a to vřazením do mezinárodních souvislostí a jeho novým kritickým zhodnocením. Přesto však cykly stále sloužily i k ideologickým účelům, když byly v rámci vzpomínaného výročí v letech 1964–1967 postupně vystaveny v osmi městech v zemi.

Zatímco bojovné dílo Josefa Čapka objíždělo republiku, v Paříži se roku 1966 uskutečnila výstava *Paříž – Praha – Picasso, Braque a jejich čeští vrstevníci*. Čapek se svými generačními kolegy tak byl v zahraničí opět prezentován jako avantgardista-kubista. Na jeho kubistickou výstavu na českém území však bylo třeba počkat až do roku 1969, kdy se přehlídka Čapkových kubistických děl uskutečnila mimo hlavní město – v Ústí nad Labem a Teplicích.¹⁸

V období normalizace se obrazy *Ohně* a *Touhy* hojně využívaly jako reprodukce na titulní stránky kata-

logů Čapkových souborných výstav, což do té doby kupodivu nebývalo zvykem.¹⁹ Šlo již o vyprázdněné klišé, které v sobě neskrývalo ani ideologický podtext padesátých let, ani upřímnou snahu o nové čtení z let šedesátých. Byl to dutý znak dutého režimu.

Roku 1987 vytvořil Jiří Kovanda *Znepokojivý obraz*, v němž po vzoru ruského SOCARTU kombinoval ikonografii socialistické propagandy se symboly popkultury. Zatímco popkulturu vyjádřil pomocí Milero-va Krtečka, za čelný symbol komunismu zvolil Čapkův *Ohně*. Přivlastnil tak režimem již jednou přivlastněné téma, aproprioval apropriované umění. Čapkův obraz četl prizmatem člověka své doby, v tehdejších historických souvislostech, aby ho pak následně významově posunul. Pachuti režimní ideologie dílo ovšem nezba-vil, naopak ji umocnil.

Závěrem

Jak připomíná filosof Jiří Fiala, slova nabývají smyslu až v kontextu rozpravy a vytváření takových kontextů či sémantických polí je podstatou rozumění. Někdy jsou slova v důsledku určité rozpravy znevážena (jak je tomu například u slova „soudruh“), takže se musí na čas odstavit, aby nabyla nové síly a následně i významu. Domnívám se, že obdobně byly do této chvíle odstaveny Čapkovy cykly *Ohně* a *Touha*. Doufám, že jsem je nevytáhla příliš brzy.

Poznámky:

¹ Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005, s. 9–10.

² Alexandra Kusá, Pavlína Morháčová, *Prerušená Pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948–1956* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 2012, s. 19.

³ Cestu do Sovětského svazu Čapek podnikl společně s Marií Majerovou a Josefem Koptou na pozvání sovětských spisovatelů.

⁴ Josef Čapek, *Návštěvou v Sovětském svazu*, in: Jiří Opelík (ed.), *Josef Čapek. Publicistika 1*, Praha 2008, s. 496–499.

⁵ Tamtéž, s. 498.

⁶ Šlo o dvě litografie otištěné v *Le Charivari* 11. 1. a 9. 2. 1871 – *Épouvante de l'héritage* (Zděšena dědictvím) a *Ceci a tué cela* (Toto zabilo tamto), které reagovaly na tragické vyústění prusko-francouzské války stran Francie.

⁷ Text Jarmily Čapkové, in: *Josef Čapek in memoriam* (kat. výst.), Umělecká beseda, Praha 1945. Viz Jiří Opelík – Jaroslav Slavík, *Josef Čapek*, Praha 1996, s. 479.

⁸ Jaroslav Slavík v monografii *Josef Čapek* uvádí, že cyklus *Oheň* vychází nejspíše z kresby *Opuštěná, oloupena – ale nezlomena!*, vytvořené bezprostředně po podepsání Mnichovské dohody západoevropskými spojenci s Německem a zamýšlené pro *Lidové noviny*. Kresba ale promlouvala tak jednoznačně, že se na ní octla redakční poznámka „To cenzura nepřipustí“ a k jejímu otištění skutečně nedošlo. Opelík – Slavík (pozn. 6), s. 467, 469.

⁹ Pavla Pečinková, *Josef Čapek* (kat. výst.), Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2009, s. 91.

¹⁰ Například vydání sborníku *Malíř-básník, Vzpomínání na Josefa Čapka*, které připravovala Umělecká beseda roku 1947, ale do tisku šlo až začátkem roku 1948, bylo nakonec zakázáno, zachovaly se jen signální výtisky.

¹¹ Organizátoři výstavy se snažili představit české moderní umění jako celek, a nikoli vybírat „vhodné tvůrce a tendence“ a „jiné nechávat pod pokličkou“. Ukázali ho tak v plné šíři „bez školometského a krátkodechého klasifikování“. Vedle děl J. Čapka zde vystavili práce E. Filly, O. Gutfreunda, V. Špály, J. Zrzavého ad. Srv. Miroslav Lamač, *Nové tendence, nové osobnosti, noví diváci*, in: Marie Judlová (ed.), *Česká kultura na přelomu 50. a 60. let*. Kolokvium konané GHMP u příležitosti retrospektivy Jiřího Balcara, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1992, s. 8.

¹² Jiří Kotalík, K výstavě Josefa Čapka, in: Jiří Kotalík (ed.), *Dílo Josefa Čapka* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1960, s. 16.

¹³ Jiří Šmíd, Malíř čistého lidského srdce, *Rudé právo*, 23. 9. 1960, s. 3.

¹⁴ Miroslav Lamač, Josef Čapek, *Výtvarné umění* 1, 31. 3. 1961, s. 24–30.

¹⁵ José-Augusto França, La 6. Biennale de Sao Paulo, *Aujourd'hui* 33, 1961, č. 6, s. 42–43.

¹⁶ Miroslav Halík – Jaroslav Slavík, *Bojovné dílo Josefa Čapka*, Hradec Králové 1964.

¹⁷ Jaroslav Slavík, K posledním dílům Josefa Čapka, *Umění* 12, 1964, s. 254–281.

¹⁸ Úvodní slovo do katalogu napsal Petr Spielmann. V textu kritizoval pařížskou výstavu *Paris – Prague*, na níž byl podle něj Čapkův přínos „podhodnocen“. Aktuální výstava se snažila umělcovo dílo rehabilitovat. V novém světle představila jeho „humanistický kubismus“ – „ryzí, originální“, „s vlivy naivního a lidového umění“. Viz Petr Spielmann, *Kubismus Josefa Čapka* (kat. výst.), Ústí nad Labem – Teplice 1969.

¹⁹ Tyto motivy se rovněž využívaly na československých známkách. Obraz *Oheň* také například figuroval na titulní straně *Encyklopedie českého výtvarného umění* z roku 1975.

Mariana Dufková, doktorandka na Katedře dějin umění a estetiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.



Poezie přesnosti

Rozhovor s Ryszardem Krynickým

RENATA GORCZYŃSKÁ

Básník, překladatel a vydavatel RYSZARD KRYNICKI je jedním z nejvýznačnějších tvůrců současné polské poezie. Společně s Adamem Zagajewským, Ewou Lipskou, Stanisławem Barańczakem a Julianem Kornhauserem patří k předním básníkům generace roku 1968 označovaným v Polsku jako *Nová vlna*. Narodil se 28. června 1943 v Sankt Valentinu nedaleko Lince v Dolním Rakousku – v pracovním táboře Wimberg, kam byli posláni jeho rodiče. Vystudoval filologii na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani. Je spoluzakladatelem nakladatelství a5, které vzniklo roku 1989 v Poznani a které vede se svou ženou Krystynou – od roku 1998 v Krakově. V tisku publikoval poprvé v roce 1966, první sbírka mu vyšla v roce 1969. Od konce šedesátých let publikoval v polských zahraničních časopisech, od roku 1974 rovněž na stránkách pařížského měsíčníku *Kultura*. V 70. letech byl spjat se vznikajícím disidentským hnutím, v roce 1978 se stal členem redakce podzemního literárního časopisu *Żapis*. Z dlouhé řady sbírek je třeba zmínit *Jestliže v nějaké zemi*, 1983, *Ne o moc více a jiné básně*, 1984, *Nepoddání nicotě*, výběr básní a překlady, 1989. Ryszard Krynicki překládá především z němčiny. Od roku 1998 žije v Krakově.

Mám před sebou tvé Vybrané básně, jejichž vydání v nakladatelství a5 tajně připravovala tvoje žena Krystyna ke tvým šestašedesátým narozeninám. Nejde zrovna o obvyklý dárek. Však také tvoje první reakce nebyla prý zrovna nejpriznivější. Byl jsi tehdy v bazénu, a tam ti tvoje obětovnice tu sbírku doručila.

Myslel jsem si tehdy, že jde o slepý exemplář, víš, co myslím, že je to jen obálka a prázdné stránky. Takové věci občas v tiskárně dělají, aby se změřila tloušťka hříbetu.

A prý jsi taky okamžitě začal zkoumat svůj autoportrét na obálce a nechal ses slyšet, že fotka není vycentrována, že je o zlomky milimetrů posunutá...

Jsem vizuální typ, takže takové rozdíly hned vidím. Ta fotografie navíc vznikla úplně náhodou. Tady vyvolává dojem, jako bych ji udělal účelově, zatímco jsem jen zkoušel fotoaparát ve výtahu se zrcadlem v Muzeu moderního umění ve Vídni.

Tebe vůbec stále víc přitahuje fotografie...

Fotografie mě zajímala vždycky. Dříve jsem neměl na fotoaparát, až v osmdesátých letech jsem začal dělat snímky, když jsem dostal jako dárek fotoaparát od přítelkyně Joanny Chraderové. Ona je fotografa a přijela tehdy do Poznaně.

Měl jsi už vlastní výstavu?

Tak daleko jsem se nedostal, ale Krzysztof Myszkowski byl tak laskavý a umístil v *Kwartalniku Artystycznym* přes desítku mých fotek. Pro mě osobně je to důležitá událost.

Existuje názor, že fotografie má mnoho společného s lyrickou poezií, konkrétně jde o zachycení okamžiku. Co na to říkáš?

Souhlasím, s tím podstatným rozdílem, že když děláš snímek, zvětňuje tu chvíli aparát. Samozřejmě, předtím musíš nastavit parametry. Ale tím to končí, protože dnes málokdo vyvolává fotografie v temné komoře.

Tím důležitější je způsob vidění...

Při fotografování je třeba mít ještě trochu štěstí, aby se člověk trefil, aby stihl zachytit tu pravou chvíli.

Takže jinými slovy je fotografie spojena s reálným časem, zatímco v lyrice je možné tu chvíli zachytit třeba po roce.

Klidně i po několika letech. Takže podobné je jen to, že v obou případech mluvíme o záznamu chvíle, pokud přistoupíme na to, že báseň takovým záznamem je. Ale vůbec to tak nemusí být.

Všimla jsem si, že se v některých tvých básních objevují od sebe dost vzdálená data. Takže něco po letech měníš, nebo dopisuješ?

Spíše škrtám.

Někdy mám dojem, že se vyhýbáš vydávání knih jen proto, abys mohl na svých básních stále pracovat, cizelovat je, minimalizovat. Považuješ je za útvary k dalšímu tvůrčímu zpracování?

Mám prostě rád, když je kniha *in statu nascendi*. Ale její vydání je pro autora vždycky svátek, takže i mně to dělá dobře.

Zvláště pro člověka, který je bibliofil.

Ne, nejsem bibliofil, jsem milovník knih. Ta slova znamenají zdánlivě totéž, ale ve skutečnosti to vypadá jinak. Bibliofil prostě sbírá knížky a nemusí je nutně číst. Zatímco já sám sebe nazývám milovníkem knih. Když chci mít takový bezvadný exemplář, kupuji hned dva.

Kdy ses naučil číst?

Poměrně pozdě, i když už jsem uměl číst, když jsem šel do školy; neuměl jsem ale psát.

Vzpomeněš si na svoji první přečtenou knížku?

Vybavuji si jen to, že to byla knížka z tátovy knihovničky, kradl jsem mu je. Protože to byl právě otec, kdo mě naučil číst.

V jedné ze svých krátkých próz podáváš pronikavý otcův portrét. Naučil tě taky opracovávat dřevo sekerou.

Jsou věci, o kterých nedokážu mluvit, také o svých rodičích. Co jsem dokázal říci, to jsem napsal.

Vybavuji si z tvého životopisu, že tví rodiče byli odlišného vyznání, chodili do dvou různých kostelů.

Ovšem, ale to bylo v mládí. Děda z máminy strany byl řecký katolík a jeho žena římská katolička, takže synové v té rodině byli řečtí katolíci a dcery římské katolíčky, takhle to bylo.

Jste vrstevníci, ročník 1943, a oba jste přišli na svět za dramatických okolností. Jak se stalo, že zrovna ty, který ses narodil v nacistickém táboře, jsi se začal učit německy, a po letech se z tebe stal vynikající překladatel a znalec básníků německého jazyka?

Německy jsem se začal učit pozdě, už jsem byl vlastně dospělý, protože to předtím se těžko dalo nazvat studiem. Chodil jsem na gymnázium, kde byly na výběr jenom dva jazyky: latina a angličtina. Vybral jsem si latinu, protože jsem si tehdy říkal, že se musí začít od základů. Na studiích jsem se potom dál učil francouzštinu. A němčinu – dělal jsem to čistě kvůli poezii, především jako samouk, nepřiliš systematicky. Moje studium zintenzivnělo, když jsem poznal Rilku – poezii. Nejdříve jsem ji samozřejmě četl polsky, a to v době, kdy Jastrunovy překlady ještě nevyšly knižně, takže jsem pro sebe objevil Rilkeho v překladech Witolda Hulewicze a Stefana Napierského. Všechny ty knížky byly náhodou v univerzitní knihovně v Poznani, protože – jak víme – Hulewiczovi byli spjati s Velkopolskem.

Četba Rilka pro mě byla podobně silným zážitkem jako předtím četba Kafky nebo Leśmiana. Pokoušel jsem se současně číst ho německy, prakticky bez znalosti jazyka. Hulewiczowzy překlady mě přivedly k německému expresionismu, což sice nemá s Rilkem moc společného, ale s bratry Hulewiczowými ano, protože oba utvářeli polský expresionismus.

A kdy sis poprvé uvědomil, že „jsi básníkem“?

Nemůžu říct, že bych si něco takového uvědomil. Spíš jsem cítil, že mám nějaký problém nebo potíž se sebou samým a se světem, protože jsem trochu jiný než mí kamarádi. Neznamenalalo to ale, že jsem si hned

myslel, že jsem básník. Dokonce ani když jsem se pokoušel psát, mi nepřišlo na mysl psát básně, chtěl jsem psát prózu.

Znamená to, že se distancuješ od básnického svazku vydaného v roce 1968?

Ne, nedistancuji se od něj, ale nemůžu ho považovat za svůj debut, protože do něj příliš zasáhla cenzura. Například tam chybí báseň *Náš zvláštní vyslanec*. Ale i tak do vydání zasahoval nakladatel, pro mě to byly velmi nepříjemné zásahy, s nimiž jsem se těžko smířoval.

Když čtu tvoje básně, napadá mě, že tvým oblíbeným stavem je mlčení. Je to tak?

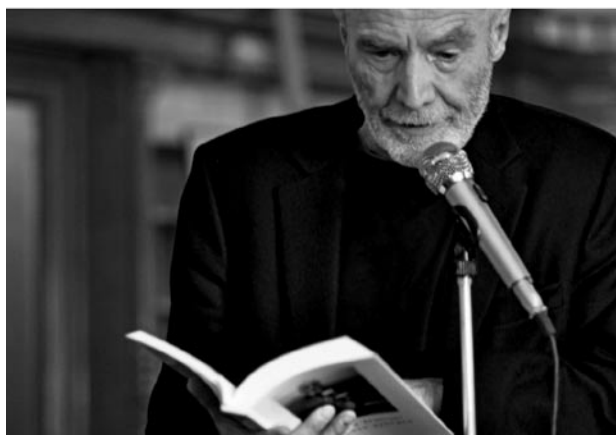
Nemohl bych říci, že mým oblíbeným stavem ducha je mlčení. Spíše – musím to tak nazvat – jím je kontemplace.

Jde mi o to, že mlčení je ve tvé poezii jedním z klíčových slov.

Musí se objevovat, protože se u mě vyskytují období spíše dlouhého než krátkého mlčení a nadto je mlčení určitým problémem, protože občas bychom chtěli slyšet nějakou odpověď, na kterou my, lidé, odedávna čekáme.

„Neboť kontemplace bez opory hasne,“ řečeno s Miłoszem. Čím se vzněcuje ta tvoje? Všim?

Ale to ne, všim ne, to moje mysl nepojme.



Ryszard Krynicki. Foto: Małgorzata Lebda.

Často se však ve tvých básních objevuje vize vesmíru, universum. Máš jednu dramatickou báseň, v níž píšeš, že za chvíli nastane věčná noc. V každém případě je tu snaha pojmut představivosti galaxií, vesmír: Kdo zaslechne / tichnoucí žalm země, němé volání / planet, loučení galaxií.

Myslím, že tak to není, podobné ambice neprojevují především proto, že to není možné. Ale zato cítím potřebu čas od času připomínat tu neuvěřitelnou nesmírnost, v níž žijeme. Nemám pocit, že to někdy náhle skončí. Nemůže to skončit, když to začalo. Vlastně to nemohlo začít, ale když to nastalo, musí to trvat. Jak začátek, tak konec jsou nepochopitelné, alespoň tak mi to připadá.

Vrátím se na chvíli k mlčení ve tvé poezii. Nad jednou básní jsem se velmi pozastavila, protože ji tvoří pouze věnování. Je věnována památce Bruna Jasiénského, jmenuje se Bílá skvrna, a samozřejmě následuje pouze bílá stránka. Bílá skvrna – jako by to byl její grafický zápis.

Řekl bych, že je to velice mnohoznačná báseň. Především je to čistá literární aluze na báseň samotného Jasiénského. Ve svém nejlepším období, futuristickém, napsal báseň *Nic*, skládala se pouze z názvu. Částečně šlo o žert nebo spíše o problém čistě noetické povahy. Protože nic je ničím pouze tehdy, pokud to není pojmenováno. Když je pojmenováno, přestává být ničím. Jestliže máme list papíru a na něm je napsané „nic“, už to není nic. A když píšu Bílá skvrna, přestává to být bílá skvrna a stane se narážkou na bílá místa v dějinách, na sibiřský sních a tak dále. Báseň je věnována Jasiénskému jako autorovi básně *Nic*, ale naráží také na jeho tragický osud.

Podobná, byť ne tak lakonická je báseň věnovaná Kazimierzovi Moczarskému.

Ta báseň je mu nejen věnovaná, ale je vytvořena z jeho věty...

Ano, rozumím, jde o citát z jeho knížky Hovory s kaťem. Také je označený kurzívou.

Ta knížka mnou ohromně pohnula. A v ní padla ona neobyčejná věta: „Měsíc svítí pro básníka stejně jako pro masového vraha.“

Máš ještě jednu báseň, v níž píšeš o „nic“. Například tuto s třemi hvězdičkami místo názvu: (Z Mistra Eckharta / nebo knihy Zohar?) // nic, Bůh.

Určitě nejenom jednu. Ale je jasné, proč to tak v té básni je.

„Paměť si se mnou dělá, co chce,“ opsala jsem si z jedné z tvých básní. Tvá osoba se tedy stále obrací zpátky...

Ano, protože literatura obecně musí být obrácená zpátky. I když je to nedávná, vždy je to neodvolatelná minulost.

Takže ti paměť napovídá, co psát? Podsouvá ti obrazy? A ty na ni nemáš nějaký zásadní vliv?

Mám, ale je velmi omezený. Patřím k těm, co mají prostě opožděné reflexy ...

Dokonce jsi o tom napsal báseň...

A myslím, že hlavně proto jsem nebo bývám básníkem, kvůli těm opožděným reflexům. Jak napsala Wisława Szymborská, jsem staříčkový smrtelník.

Ve tvé sbírce jsem našla mnoho básní věnovaných nebo připsaných básníkům. Například báseň o Audenovi, starém, vrásčitém, s výpadky paměti.

Tam je řeč o konkrétní fotce. Existuje Audenův portrét, asi nejčastěji reprodukováný, v každém případě se mi hluboce vryl do paměti.

Máš také elegie na odchod Brodského, báseň o Przybošovi. Nebyl po určitou dobu Przyboš tvým básnickým průvodcem?

Mám Przybošovy básně rád a velmi si ho jako básníka vážím. Mrzí mě, že se teď na něj zapomíná, ale to je osud většiny básníků, a vlastně nejen jich. Řekl bych, že se to týká většiny lidí. Takže Przyboš mi byl jako básník blízký, ale nemůžu říct, že by byl mým duchovním průvodcem.

A Rilke jím byl?

Do velké míry ano. Myslím tím jeho poezii, protože o samotném Rilkem toho moc nevím. Ono je těžké o něm něco vědět, protože ho charakterizoval velmi

intenzivní vnitřní život. Ano, víme, že byl Rodinovým tajemníkem, což je velice zajímavé. Ale abychom se vrátili k Przybošovi, jistě ti jde o to, zda na mě měl vliv.

Ne, spíše jde o spřízněnost volbou.

Určitě pro mě byl důležitější objev Leśmiana, někdy v sedmnácti letech.

A nečetl jsi v dětství jeho básně? Já jsem s nimi vyrůstala. Měla jsi nade mnou převahu, jistě jsi vyrůstala ve Varšavě, zatímco já vyrůstal na provincii a tam bylo těžké se ke knížkám dostat. Leśmiana jsem objevil v předposlední třídě gymnázia a byl to pro mě ohromný zážitek. Dodneška tu sbírku mám.

Asi už je pořádně ohmataná?

Ne, já čtu knížky opatrně. A určitě mě četba Leśmianových básní učinila vnímavým vůči poezii, v níž hraje velmi důležitou roli jazyk, a tedy vůči onomu proudu v polské poezii, který začíná Norwidem.

Ve své tvorbě nicméně nepoužíváš novotvary jako Leśmian, pro něhož to bylo příznačné.

To ano, nejenže je nepoužívám, ale přímo se jim vyhýbám. Ovšem u Leśmiana se často objevují slova, o kterých myslíme, že jsou novotvary, zatímco ona v jazyce existovala, byť se používala asi jako boty do rakve.

Přímo se zde nabízí připomenout úryvek z rozhovoru s tebou, kdy jsi mluvil o spojení Erotu s Thanatem u Leśmiana. A při té příležitosti jsi vyslovil lítost nad tím, že nenapsal více milostných básní.

Musím k tomu ještě dodat, že když jsem Leśmiana začal číst, byl jsem ve věku dospívání a jeho erotická lyrika na mě udělala velký dojem.

Leśmian používal mistrné rýmy. Ty obvykle píšeš volným veršem, ovšem básně – uvedení k jednotlivým sbírkám jsou rýmované a nadto psané kurzívou. Liší se jak literárně, tak graficky.

No, protože rýmované básně se mi nedaří tak často, prostě necítím takovou potřebu je psát, i když jsem i já

prošel obdobím sonetománie. V jistém období se básníci mé generace zabývali psaním sonetů.

To je formálně velice obtížné.

Sonet není tak těžký. Takže jsem si tím prošel také, ale naštěstí jsem žádný ze svých sonetů nepublikoval.

Leśmianova erotická lyrika zařazená do sbírky Vybrané básně je velice tajemná, hermetická. Ženy, o kterých se v nich mluví, se nacházejí na pokraji bytí a nebytí, mají něco ze snového zjevení. Nemají žádné jméno, nemůžeme si představit, jak vypadají.

Ano, protože ženy v poezii obvykle jsou na rozhraní mezi skutečností a snem.

Tvůj lyrický hrdina vůbec bývá dost často hrdinou snovým, onirickým, jak jsem to sama pro sebe nazvala. Protože i tvoje básně jsou často jedním sledem snových obrazů, navazujících jeden na druhý, anebo je jejich výchozím bodem nějaký sen.

Ano, podařilo se mi pár básní, ve kterých jsem se buď pokoušel popsat své sny, anebo nějaké věci, které ve snu začaly. Ale se sny je to obvykle tak, že když se člověk snaží si je vybavit, unikají mu. A když se je snažíme popsat, musíme je nějak pojmenovat. Je to jako ve filmu – nezdaří se nám popisy, ale scény, někdy dialogy. S tím, že ten film je divný – jako by ho viděl hlavní hrdina, kterého přitom nevidíme. Pokoušíme si na ně vzpomenout prostřednictvím nějakého popisu. A v tu chvíli se ukazuje, že sny jsou za prvé nepřeložitelné, a za druhé se následkem samotné činnosti popisování mění. Škoda, že se sny nedají nahrávat.

Kdyby je bylo možné nahrávat, byly by to široce přístupné informace pro nejrůznější speciální služby.

To je pravda. Myslím, že je dokonce dobře, že si ze snů moc nepamatujeme.

Souhlasíš s tím, že jedním z hlavních motivů ve tvé poezii je cesta?

Byla, byla určitě. Ale zda je jím nadále? Tím si nejsem tak jistý.

Poslední báseň, která uzavírá sbírku, je obraz Jeruzaléma. Je zde také Berlín, Vídeň a jiná města. Cestu ostatně chápeme vícero způsoby, také jako cestu od narození ke smrti.

Souhlasím, ale teď je to trochu jinak než v mládí. Mým základním prožitkem je cesta, kterou si nepamatuji, z tábora v Sankt Valentinu do městečka, z něhož pocházejí mí rodiče. Trvala velice dlouho a byla plná nebezpečí. A pak byla ještě cesta z tohoto městečka do Velkopolska, kde jsme se usadili.

Musel tě tížit pocit vyobcovanosti. V jedné básni píšeš, že chlapi ve škole nevěděli, kdo jsi, a přezdívali ti Rus, Šváb nebo Žid. Je zřejmé, že měli problém tě někam zařadit.

No, je to tak, věděli, že jsem se narodil v Rakousku, ale nejčastěji mně přezdívali Klokán, protože Rakousko (polsky Austria) se jim pletla s Austrálií. A protože moje rodina na rozdíl od mých kolegů z Velkopolska pocházela z východního pohraničí, říkali o sobě, že to oni pocházejí z Polska. To bylo takové základní dělení, na rodilé Poláky a na ty, co žili za řekou Bug. Za každou cenu jsem musel být cizinec. Nestačilo, že jsem se narodil v Rakousku a pocházel z pohraničí, ještě jsem i jinak mluvil.

Nepamatuješ si tu první cestu, protože jsi byl příliš malý, znáš ji jen z vyprávění rodičů...

... a to velmi kusého. Nicméně mnoho let to byly nejdelší cesty mého života. Protože pak jsem poprvé vyjel do zahraničí v květnu roku 1973, bylo to s Kateřinou a Zbigniewem Herbertovými krátce do Vídně, při příležitosti Herderovy ceny, která mu tehdy byla udělena. Náhoda tomu chtěla, že jsem jel do země, v níž jsem se narodil.

Klidně by ses mohl ucházet o rakouské občanství, kdybys po tom zatoužil.

Nikdy mě to nezajímalo, i když jsem si v Sankt Valentinu, kam mě zavezl Peter Lachmann, vracející se právě z Řecka do Německa a projíždějící Vídní, vyřídil rodný list. Nikdy jsem se nechtěl ucházet o rakouské občanství, možná bych mohl? Ale asi spíš ne, narodil jsem se tam jako zajatec.

Jak ses tam po letech cítil?

Především už nezůstala ani stopa po táboře, ve kterém jsem se narodil.

Díval ses na nějaké táborové fotografie?

Tehdy ne. V květnu roku 1978 to proběhlo na radnici dost tajemně, úředníci na ten lágr nevzpomínali.

Je to pro ně zahanbující téma.

Zato v roce 2008 mě pozvali do Sankt Valentinu při příležitosti výročí konce druhé světové války, bylo to 9. května, po mnoha letech tam položili pamětní kámen, ale ne v místě tábora. Ukázalo se pak ale, že tam byly tábory dva. Pro místní obyvatele je to samozřejmě trapná věc, takže trvalo dlouho, než se rozhodli uctít památku obětí. Kámen umístili na neutrálním území, mezi těmi dvěma tábory. Já jsem se narodil v lágru Windberg, a ten leží na úbočí hory. Ted se tam nachází exkluzivní obytná čtvrť pod stejným názvem.

To je velmi zvláštní větrné návrší...

Ano, protože je z něj navíc vidět Mauthausen. Dodneska nevím, jestli byl Windberg jeho pobočným táborem, nebo jestli fungoval zvlášť, protože v Sankt Valentinu byla velká továrna na tanky, třetí největší v celé Říši. To všechno jsem se dozvěděl, když jsem tam nedávno byl.

A zajatci těžce pracovali při jejich výrobě. Byl jsi jediné dítě?

Ne, mám ještě bratra a sestru, ale šest let jsem byl jedináček.

Výjimečný stav nebyl podle názoru některých lidí v polské literatuře nijak výrazně zobrazen. Ty jsi tomuto tématu věnoval řadu básní z cyklu Hlasy, které jsou velice působivé, mimo jiné taky pro svou neobyčejně hutnou formu.

To je právě ona sbírka, která nikdy nevyšla oficiálně, byla vydána v podzemí.

V sedmnácti exemplářích? To proto, že se jich už více nedalo pořídit?

Ne, ten v sedmnácti exemplářích, to byla sbírka *Všechno je možné*. Měl jsem stroj, na kterém bylo možné pořídit nejvýše tři průklepy. Třetí kopie už byla prakticky nečitelná. Člověk se nadřel, než to přepsal.

Některá z tvých sbírek vyšla jen v jednom vydání.

Ovšem, ale je těžké nazývat to sbírkou, šlo o koláže, to znamená o texty skládané ze slov vystřižených z novin, takže to byla knížka k ukazování, takže ve více než jednom exempláři nemohla existovat.

Jak dneska vzpomínáš na doby tajných tiskáren, nenápadně navštěvovaných sklepů, shánění papíru a kopíráků? Stálo to za to?

Já si takové otázky nekladl, tehdy ani dnes. Možná by bylo lepší se zeptat, jestli to bylo nutné a jestli to bylo nezbytné. Mám za to, že to opravdu nezbytné bylo. Jiná věc je, co z toho přežije jako literatura. To je, řekl bych, dost intimní otázka. Je to, jako bychom si připomněli, že dnes spíše nečteme všechno, co vyšlo v podzemí v době okupace, byt' to bývalo vykoupeno smrtí; dnes už to nevzbuzuje žádné velké emoce. Když to máme na paměti, můžeme připustit, že osud většiny děl, které vznikly za výjimečného stavu po roce 1981 v podzemí, může být podobný.

Uchvátila mě tvoje silná báseň Tváří ke zdi. Ještě taky Dobro je bezbranné, jenže ta jakoby odsouvá možnost jeho naplnění kamsi do nepředstavitelné budoucnosti. Dobro nemusí zvítězit: / Dobro je / nesmrtelné.

Někdo si toho nemusí všimnout, ale ve skutečnosti jde o polemickou báseň. Určitě si vzpomínáš, že na počátku výjimečného stavu média po jistou dobu ukazovala různé autority porůznu povytahované ze šuplíků – od profesorů po umělce. A ti lidé měli za úkol hájit výjimečný stav. Báseň je aluze na výpověď jednoho z nich, nějakého poznaňského medievalisty. Nevím, jak ho přinutili, aby vystoupil v televizi. Věděl jsem o jeho existenci, zabýval se raným středověkem, až ho dohnala současnost. A když tedy obhajoval výjimečný stav, tvrdil, že dobro občas potřebuje použít sílu. Už si nepamatuji, jak přesně to pojal, ale o tohle mu šlo. Takže mě přinutil napsat tuto báseň.

Všimla jsem si ve tvých básních jistého charakteristického typografického rysu: poslední verš je celkem často psaný s dvojitou mezerou, jako by měl být silným finálním akordem.

Souhlasím, to se stává často.

Jako čtenářku mě také zajímají poznámky, zvláště u básní. Nepoužíváš je ale moc často, člověk by jich chtěl mít víc.

Pokud jde o poznámky k básním, tak jsem je samozřejmě nevymyslel já. Rád bych se jim vyhýbal, ale abych pravdu řekl, mám poznámky v knížkách rád, a to už od dětství, hodně jsem se toho z nich dozvěděl. Ano, v poezii jejich používání zavládlo přinejmenším od dob Eliota. Osobně se snažím nezařazovat poznámky, které by vysvětlovaly text, ale cítím potřebu něco dopovědět nebo něco připomenout – jméno nebo místo. V polské literatuře byl velkým mistrem poznámek Miriam Przesmycki a právě on zavedl tento styl ve svém vydání Norwida.

Máme ještě jedno téma, kterého jsme se dosud nedotkli, a to tvé básnické překlady. Věnoval jsi překladům Nelly Sachsové do polštiny více než dvacet let. Překládal jsi také Celana, jehož tvorba vyžaduje právě velké množství poznámek. Překládal jsi Brechta a další německé básníky. Jaký je hlavní důvod pro podobnou činnost u básníka? Chtěl ses o ta díla podělit se čtenáři? Tříbit si formu?

Důvodů je vždy více, ne jen jeden. A taky je to různé. Občas jsem překládal také na objednávku, ale takových básní jsem přeložil nejméně. Teď se takovým úkolem spíš vyhýbám, protože prostě nejsem překladatel z povolání. Neznamená to ale, že považuji překlady na objednávku za horší a ty překládané z vlastní potřeby za lepší. To ne, jenže když si vybírám sám, můžu si dovolit větší luxus: pracovat na nich velmi dlouho. Neomezují mě žádné termíny, které musím dodržet. Dávám si je sám, nebo spíše mi je dává báseň, kterou překládám. Někdy ani nevím, jestli vůbec překlad některé básně dokončím. Překládám takové básně, které se mě dotýkají a které bych sám rád napsal, takže o tom rozhoduje hluboké spojení s originálem. A taky neskrývám, že nevidím moc velký rozdíl mezi překládáním básně a jejím psaním. Mimoto se snažím vydá-

vat překlady společně s originálem. To je pro mě velice důležité, aby si je čtenář mohl sám porovnat.

Existují básně, které se přeložit nedají. Člověk se dostane ke zdi – a dál už to nejde. Taková je například Celanova tvorba.

Celanova především, i když se to stává i v případě Nelly Sachsové, u ní je to ale z jiných důvodů, protože její básně nejsou tak silně zasazené do jazyka.

A Brechtova poezie takové překážky překladateli neklade? Jeho básnickou tvorbu jsem objevil dost pozdě, koncem šedesátých let. A tehdy jsem si uvědomil, že je polskému čtenáři v podstatě neznámá.

Část tvých básní jsou téměř haiku, jak také ostatně zní název jedné z nich. Často cituješ mistra tohoto žánru, japonského klasika Issu.

To má taky hodně společného s Brechtem, který byl vášnivým čtenářem poezie Dálného východu, i když asi víc čínské než japonské. Podle mě je to poznat v tom zmiňovaném cyklu elegií. I proto jsem ho začal mít rád.

A Issu jsi četl anglicky nebo francouzsky?

Nedřívě v ruštině. Koupil jsem si kdysi takovou antologii staré japonské poezie, později jsem ho četl hlavně v překladech do němčiny, které jsou mimochodem dokonalé. No a taky ho znám v překladech do angličtiny, z nichž, myslím, čerpal Czesław Miłosz. Když jsem narazil na jeho báseň *Při četbě japonského básníka Issy*, bylo to pro mě velké překvapení a zároveň velice vzrušující, neměl jsem totiž ponětí, že Miłosz čte právě básníka, který je pro mě ohromně důležitý. Ta událost má ostatně konkrétní datum a místo: byl jsem tehdy poprvé v západním Berlíně, zastavil jsem se u přátel. Přivezl jsem jim tehdy svou báseň *Básník Issa*. Oni potom odjeli, nechali mi k dispozici svůj byt i s knihovnou. Měli spoustu knížek vydaných v nakladatelství Kultura v Paříži a také řadu čísel stejnojmenného měsíčníku. A v jednom z čísel *Kultury*, asi z roku 1978, jsem našel báseň o svém básníkovi.

*Tvoje básně mají často podobu apostrofy. Odkud se bere
tůj sklon k nim a jejich obliba?*

Jsou to velice různá „ty“. A „ty“ je důležitější než „já“. Ostatně v polštině se to tak podsouvá téměř automaticky. Ne náhodou kdysi výborný časopis měl název *Ty a já*, nikoliv *Já a ty*.

*V čem ve své současné tvorbě čerpáš ze zkušeností Nové
vlny?*

Především se nezříkám toho, že jsem byl básníkem Nové vlny a že jím v jistém smyslu jsem stále, i když teď píšu úplně jiné básně.

A kde je tedy ta souvislost?

Myslím, že to, co je v jazyku Nové vlny nejdůležitější, je citlivost ke konkrétnímu. Její básníci to nevymysle-

li, ale přikládali tomu obrovskou váhu. A citlivost vůči konkrétní skutečnosti je jistě velmi podstatným rysem současné polské poezie od poválečných let až dodneška. Myslím si, že to vypovídá o její zvláštnosti nebo originalitě. Alespoň pro mě musí být báseň přesná.

Krakov, srpen 2012

Převzato z *Kwartalnik Artystyczny* 78, 2/2013, s. 109–120.

Z polštiny přeložila Lenka Daňhelová (redakčně upraveno a kráceno).

Renata Gorczyńska (1943), novinářka, publicistka, spisovatelka, literární kritička a překladatelka beletrie. Žije v Gdyni.

DN
divadelní
noviny

Kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky
22 čísel ročně atraktivního čtení o divadle, televizi, filmu, rozhlase a kultuře



- ★ **jediná komplexní reflexe současného divadla v ČR**
- ★ **původní rozhovory s herci, režiséry, dramatiky**
- ★ **kontroverzní kauzy, pohledy a reportáže z divadelního zákulisí**

Už dvacet dva let jsou Divadelní noviny
spolehlivým průvodcem českým a světovým divadlem.

Objednávka předplatného na internetu, telefonicky (224 809 115)
nebo na adrese: Společnost pro Divadelní noviny, Celetná 17, Praha 1, 110 00.

www.divadelni-noviny.cz

Mám bohužel zpomalené reflexy

RYSZARD KRYNICKI

Co tam?

Budím se ve 3:16.
Ve snu bylo přesně šestnáct nula tři,
viděl jsem to jasně na kostelních hodinách
v Londýně? nebo v Budapešti?

Před chvílí jsme mluvili o Brechtovi
s mým vrstevníkem
Györgyem Petrim,
který zemřel před dvěma lety.

(Upřímně řečeno, mlčeli jsme,
ale dobře jsme věděli, o co jde.)

No dobrá, přerušil jsem ho, ale řekni mi,
jak tam je?

Co tam, pokrčil rameny,
jsme přece tady.

Dnes v noci

...als ein Kranich
P. C.

Dnes v noci jsem tě navštívil ve snu
jako jeřáb.

(Nebudeš si to pamatovat, až se vzbudíš,
nemůžeš si to pamatovat –
jeden si vždycky pamatuje něco jiného než druhý,
jeden vždy cítí jinak.)

Proč jako jeřáb? Nevím.
Avšak toužil jsem po tobě, i když ani nevím,
zda jsem byl mužem.

(Ostatně ty jsi muže
měla.)

Co jsem dělal? Nic, jenom jsem němě volal
v předjitřní mlze,

za sedmero horami,
za sedmero lesy,
co vyrostly za tu dobu
mezi tebou a mnou,

za sedmiramennými řekami osudů –

ve tvém nebo mém: Ne-

vím?

Ano, jsem

Už mnoho dní
zas chodím
po Krakovu skrytém v mlze
avšak ještě jsem se nevrátil
ze svého růžovopísečného
ze svého růžovovápeného
Jeruzaléma.

Stále se vracím
ke Zdi nářků.

Stále bloudím
v úzkém labyrintu
Křížové cesty.

Někdy
v průsvitu nad hlavou
vidím měsíc,

stále v úplňku.

Stále bloudím
u počátku.

Vy jste Žid?
ptá se mě starý chasid,
jistě mladší než já.

Ano, jsem básník,
chtěl bych alespoň jednou odpovědět

ale jenom se na něj usmívám
a říkám:

Šalom, achi!

(2006)

Tři básně jenom pro tebe

Cokoliv

Ne všechno dělám z lásky k tobě.
Miluji tě,

cokoliv dělám.

Tiché, ostré

Tiché, ostré
světlo časného podzimu
zazářilo za oknem.

Teskním po tobě.

Vezmi mě

Vezmi mě do svého snu.
Ať v něm zůstanu.
Nechť v něm kroužím,
dokud se nerozplynu

pod tvými víčky.

Stále nevím

Můj milovaný Issa prý napsal na tři tisíce haiku.
Přečetl jsem to před čtrnácti lety
a stále nevím, co si o tom mám myslet.

Po dešti

Bratře a sestro, neodhadnutelná sfingo, vznešený slimáku:
jaký osud zaznamenáváš svým nejistým písmem
na desku letiště, v posledním podzimu zločinného století?

(říjen 2000)

Esprit de l'escalier aneb opožděná odpověď na jistou otázku

Mám bohužel zpomalené reflexy.
Proto mám rád vysoké schody.
Proto někdy píšu.

Pravda?

Co je to pravda?
Kde má své sídlo?
Kde má svůj úřad?
Kde má dozorčí radu?
Kde má své právníky?
Kde má své strážné?
Kde má své propagační oddělení?
Kde oddělení marketingu?
Jakou má sledovanost?
Jakou má sílu prorazit?
Jaký má mediální patronát?
Prodává se dobře?
Vstoupila už na burzu?

Kolik stojí její akcie?

Možná

„Až umřeš, budeš...“

Kdyby omylem nezazvonil telefon z druhé polokoule,
který mě vzbudil uprostřed noci,
možná bych se konečně

dozvěděl.

(23. prosince 2002)

Na rozpadajících se rukopisech

Na rozpadajících se rukopisech starého básníka
jsou vidět stopy popela, spousta dírek po
cigaretách, skvrny od kávy, jen zřídka
od červeného vína, a někdy
sotva čitelné otisky
kočičích tlapek, mizící

v časoprostoru.

(2001)

Jako obvykle jinak

Nejdřív musím přivolat práh dětství,
abych našel směr. Rovněž je východ,
jih po pravé, sever po levé ruce, zbytek
za zády. Jako obvykle jinak,

než myslím.

Holubi

V básni Poslední slova napsané
krátce před smrtí
vzpomíná Zbigniew Herbert
na básníka Miroslava Holuba

který se při krmení holubů
vrhl dolů
z okna šestého patra
Česká chyba?
Četl jsem přece v novinách
že to byl Bohumil Hrabal
který vypadl z okna nemocnice,
když krmil holuby.

(Nakonec se ukázalo
že šlo o pěknou legendu
kterou si vymyslela média.)

Nevím, zda Herbert
četl Hrabala.
Nevím,
zda mírný surrealista Holub
(setkal jsem se s ním kdysi v Malmö)
měl rád holuby.
Pamatuji si však, jak Herbert
krmil hrdličky
na parapetu kuchyňského okna
ve svém bytě
u Promenády
v únoru 1982.

(Mrazivá zima a výjimečný stav
stále trvaly.)
Herbert. Holub. Hrabal.
Tři různé osudy.
Tři šedí holubi
a ještě jedna
soví záhada.

Kvůli tomu

Mlčel jsem mnoho let.
Nic se kvůli tomu nestalo –

dobrého,
ani zlého.

(únor 2005)

10. května 2008

Dívka
v krátkém tričku
a bokovkách
jaké se ještě tuto
sezónu nosí
nejistě
usmívá se do objektivu
Neznámý
jehož před chvílí poprosila
dělá jí
památeční foto
na pozadí doširoka otevřených
zdobených dvířek
pece krematoria
v Mauthausenu

Vybrala a přeložila Lenka Daňhelová.

Ryszard Krynicki (1943), polský básník a překladatel. Je autorem třinácti básnických sbírek, reprezentativní výbor *Magnetický bod* v překladu Lenky Daňhelové vyšel v roce 2010 v nakladatelství Protimluv v Ostravě.

Byl jednou jeden dům...

Roderick Usher a jeho pád

JIŘÍ HANUŠ

„O onom dni a hodině však neví nikdo, ani anděl v nebi, ani Syn, jenom Otec sám.“ (Mt 24,36)

Málokdo udělal více pro rozšíření povědomí o díle Edgara Allana Poea a málokdo mu vzdal větší chválu ve 20. století než známý autor sci-fi a povídkových hororů Ray Bradbury. Ten se sice ve svém životopise odvolává na jiné autory a knihy, které na něj měly značný vliv (například na *Tarzana z rodu opic*), jeho slavná *Martánská kronika* však prozradila, jaký obdiv chová americký samouk k romantikovi, jenž určil do jisté míry žánr, v němž se Bradbury tak bravurně a se svou typickou lehkostí pohyboval. V povídce nazvané *Usher II* se na Marsu, na němž řadí úřední komise nepřipouštějící v novém světě nic starého a ohavného, připomínajícího zašlé časy, objeví nový dům Usherů, který je umně připravenou pastí na tuto bezduchou komisi, jež přijde na pozvání majitele, dopředu rozhodnuta nevhodnou stavbu zbořit. Majitel, znalec díla, jí však připraví veliké překvapení. (Mimochodem, autor těchto řádků si při opětovném čtení povídky nemohl nevzpomenout na analogii s bruselskou kontrolou evropských projektů spíše než s komisí z totalitních časů, což byl zřejmě původní Bradburyho záměr.) Podle scénáře převzatého z Poeových knih a s pomocí moderních technologií stavitel domu vyvraždí všechny komisaře a komisařky, když je předtím poučil o významu a obsahu Poeových hororových příběhů. Poslední z nich zemře podle vzoru nebohého Fortunata z povídky *Sud vína amontilladského* – je zaživa zazděn ve sklepení. Patří mu to – zní poučení z Bradburyho příběhu. Nepochopil, že lidský život potřebuje zakotvení a pokorný vztah k minulosti! Dům pak majitel

sám destruuje a tímto činem mizí vzpomínka na literárního velíkána Poea, který v jednom ze svých nejslavnějších děl oslavil jako hrdinu, nebo spíše antihrdinu, nikoli člověka či zvíře, ale dům.

Dům, to není ovšem pouze stavba z cihel a malty. Jedná se spíše o rod, který je se svým domem existenciálně, bytostně spjat – rod Usherů, respektive jeho poslední výhonky. Ostatně čeština zná výraz „dům“ pro šlechtický rod, jeho užívání je však v plebejském kmeni Čechů řídké. Snad se dnes ještě připomene pád domu habsburského, víc nic... Dům je však v povídce *Zánik domu Usherů* především vnějším obrazem nitra svých obyvatel. Je nejen sešlý, ale vyvolává chmurné pocity, plné sklíčenosti, chladu a skleslosti na duši. Vnější zdívo sice působí dojmem soudržnosti, ale zjevně je to soudržnost klamná, těsně před rozpadem. I vnitřek navozuje svou zšeřelostí, zastaralostí a nepohodlností hrůzu. Spíše než strach a děs vzbuzuje však poslední z Usherů, Roderick, soucit. Z pohledu vyprávěče, přítele z dětství, který ho navštívil a popsal jeho stav, trpí nervovou chorobou, duševní slabostí, která jej zcela ochromila. Roderickův život, ale i jeho duševní trýzeň, jsou svázány s domem – vytvářejí jeden celek. Jeho bledost byla bledostí zdí, jeho tenké vlasy připomínaly pavučiny na stěnách, jeho temný lesk očí připomínal močál u domu, jeho hrdelní hlas chvílemi skřípal jako parkety v síních, jeho strach byl strachem sklepních prostor.

„Z jeho úryvkovitých, matných narážek jsem poznal i další podivný rys jeho duševního rozpoložení. Podléhal jistým nadsmyslným představám o domě, který obýval a z kterého se už dlouhá léta na krok nevzdálil –

představám o působení sil, jejichž mystickou moc líčil příliš mlhavě, abych se zde o ní rozepisoval – představám o tom, jak prý si jisté vlastnosti již samé hmoty a tvaru rodinného sídla, jimž byl tak dlouho vystaven, podmanily jeho duši, jak nakonec hmotná podstata šedých zdí a věží a kalného močálu, v němž se zrcadlily, ovládly duchovní podstatu jeho bytosti.“ (s. 157–158)

Ani jeho umělecký talent, který se ovšem projevoval velmi svérázně, ho nedokázal probudit z letargie a překonat zakletí ve zdech jeho sídla. Hra na kytaru, malování, recitace veršů nedokázaly povznést melancholickou mysl jejich tvůrce. Naopak. Umění přivedlo Rodericka Ushera spíše k extravagantním názorům, podle nichž byly nejen rostliny, ale i neživé předměty, například nerosty, nadány jistou citlivostí i vnímáním. I v tom byl jeho dům jaksi oživen, dýchal, vnímal, trpěl společně s živými bytostmi žijícími v jeho zdech.

Nedosti na tom. Čtenář je brzy zasvěcen i do Roderickovy největší bolesti. Tu vytvářela smrtelná nemoc jeho sestry Madeliny. I její těžko probadatelné onemocnění bylo jakoby součástí domu – trpěla totiž, jak se posléze dozvídáme, apatií, vyčerpaností organismu, záchvaty katalepsie, tedy příznaky, které samy o sobě smrtelné nebyly. Usher byl ve své přecitlivělosti a duševní zjitřenosti naplněn představami temného osudu, který čekal dům, sestru i jeho samého. Rapsodie, které zpíval či recitoval za doprovodu komplikovaných hudebních improvizací, byly naplněny temnými věštbami a pochmurnými příběhy z minulosti, v nichž temnota vítězila nad světlem. Jeden z nich je věnován říši, která se nejdříve skvěla nádherou, ale její slávu překryly těžké stíny a zlí duchové.

„Kdo teď zbloudí do doliny,
spatří oknem krvavým
hrůzné, fantastické stíny
křepčit k tónům drásavým,
a jak peřej proudí branou
smečka zběsilá;
zří ji věčně rozchechtanou –
úsměv navždy ztratila.“ (s. 161)

To byly obrazy, jimž propadal tělesně i psychicky zubožený Roderick a jimiž si vytvářel analogie ke svému vlastnímu osudu i osudu celého svého rodu.

Příběh vrcholí smrtí Madeliny a podivným přáním jejího bratra pohřbít její tělo nikoli hned v hrobce, ale dočasně v podzemí domu. Na tomto místě poznává čtenář další prostory zvláštního stavení, do něhož Roderick se svým přítelem-vypravěčem přinesli rakev s tělem jeho sestry.

„Krypta, do níž jsme ji uložili (a která byla tak dlouho uzavřena, že nám v dusném ovzduší bezmála uhasly pochodně a v přítmí jsme takřka neviděli), byla malá, vlhká, bez přístupu světla a ležela velmi hluboko, přímo pod křídlem budovy, v němž byla má ložnice. Za dávných feudálních dob ji zřejmě používali k nejhorším účelům jako žaláře, v pozdějším čase pak jako skladiště střelného prachu nebo jiných vznětlivých látek, neboť část podlahy a celý vnitřek dlouhé chodby, kterou jsme přišli, byly důkladně pobity mědí. Masívní železné dveře byly podobně chráněny. Byly tak těžké, že při otáčení v závěsech pronikavě skřípaly.“ (s. 162)

Smrtí Madeliny však nic neskončilo, naopak. Jejím uložením do hrobu se Roderickova choroba zhoršila a v domě se začaly dít podivné věci – ozývaly se například zvláštní zvuky právě v křídle, v jehož základech leželo tělo zesnulé. K tragickému vyvrcholení příběhu dojde při jedné noční děsivé bouři. Přítel, chtěje ukonejšit zjitřeného Rodericka, mu předcítá starý středověký příběh, v němž dojde k tomu, že hlavní hrdina rozbije dřevěná vrata. V tom oba muži uslyší podobný lomoz, a dokonce i jek v kobce domu. Strašlivá podobnost se stane realitou: Roderick Usher se v hrůze přizná příteli, že tušil, že když pohřbívají jeho sestru, do rakve zatloukají živou bytost. Následuje scéna, kdy zkrvavená Madeline vejde starodávnými dveřmi do pokoje k oběma přátelům, vyčerpaná strašlivým úsilím, v němž se pokoušela dostat z rakve. Padne na svého bratra a spolu v pádu umírají.

Vypravěč prchá v hrůze z domu Usheroва. A jak jinak – ten musí následovat životní tragédii svých posledních obyvatel. Trhlina v domě se za svitu měsíce



Strašidelný dům. Kreslila Anička Balíková.

rozevírá a za dunění větru se dům na kusy rozpadne a pohltí jej temný močál.

Můžeme se ptát, jak vlastně vzniká dobrý horor. Vzhledem k oblibě a rozšíření tohoto žánru ve světové kinematografii by se mohlo na první pohled zdát, že záleží především na děsivosti monster (která ale nemohou nepřipomínat živočichy planety Země, i když jsou jakkoli zvýrazněny některé jejich znaky) a na překvapivých zkratkách, na úleku, který je dosažen u čtenáře, posluchače či diváka nějakou překvapující změnou kulis nebo proměnou hlavních aktérů. Zakladatel žánru Edgar Allan Poe nás ovšem poučuje ještě o něčem jiném: účinnosti a vystupňování děsu dosahuje mimo jiné vyvoláním představy, že veškeré děje, jakkoli nepravděpodobné, jakkoli neskutečné, jakkoli příšerné, se vlastně mohou ve skutečnosti odehrát, že jsou v zásadě možné. Dokonalost žánru je dána jakousi uměle vyvolanou nejistotou. Je to nepravděpodobné, řekne si čtenář, ale co když se mi to může stát?! Co když se to může přihodit třeba mé ženě a dětem? Podobně je příběh Poeův, jakkoli dnes může jeho vlastní jádro vyznívat nepravděpodobně, díky mistrově schopnosti vyvolat podobné pocity nejistoty, stále živý. Na druhé straně je pravda, že pro čtenáře první poloviny 19. století byla představa „pohřbení zaživa“ ještě mnohem aktuálnější než v dnešní době a mnoho opatření v tehdy vznikajících moderních nemocničních zařízeních na bázi osvícenských principů bylo zaměřeno na to, aby se

těmto hrůzným skutečnostem předcházelo (jakkoli se zřejmě ve skutečnosti děly mnohem méně než ve zjitřené fantazii tehdejších nemocných a jejich blízkých).

Redukovat *Zánik domu Usherů* a další povídky na horor by ale bylo nevhodné. Podobně, snad ještě případněji bychom mohli uvažovat nad psychologickým aspektem Poeových děl. Tento moment je přítomen i v povídkách, které přímo nepopisují psychickou chorobu či sklon k ní. O to může být konečný efekt ještě silnější. U zmíněného *Sudu vína amontilladského* není vrah-mstítel označen za psychicky nemocného, jeho chladně a racionálně provedený čin je ovšem o to zrudnější. Poe je v tomto smyslu prorokem znečitlivění lidské bytosti, jak se o ní uvažuje v souvislosti s vyvražďováním Židů a masovými etnickými čistkami ve 20. století. Prezентuje psychologickou, ale současně i existenciální hádanku: Jak je možné, že člověk někdy ztratí svou lidskou tvář, svou lidskou podstatu? U Rodericka Ushera je na druhé straně přítomen samotný proces destrukce lidské osobnosti, průběh nemoci, která vede až k smrti. Charakteristika tohoto procesu připomíná zcela aktuální poznání vztahu mezi lidskou psychikou a tělesnou stránkou člověka, v němž tělo i duše jsou propojenými nádobami a v němž jedno podmiňuje druhé. Roderick schází psychicky i tělesně, podobně jako jeho sestra, a i když se nedozvíme mnoho o příčinách jeho stavu – ztrácejí se v neznámé historii rodu –, jeho chátrání má tuto provázanou polohu. Velmi výstižné je také Poeovo upozornění na umělecký talent majitele domu, který má na jedné straně vynikající kvalitu, na druhé straně má až příliš komplikovanou, ba sofistickou podobu. Psycholog, pokud by mohl zkoumat Rodericka Ushera *face to face*, by jistě mohl použít například jeho obrazy, které měly hluboký vztah k jeho duševnímu zdraví.

„Mohl bych aspoň přibližně popsat jeden z těch fantazmagorických výtvorů, který nebyl malován v tak přísně abstraktním duchu. Malý obrázek představoval vnitřek nesmírně dlouhé, pravoúhlé krypty či tunelu s nízkými stěnami, hladkými, bílými, ničím nepřerušenými, nezdobenými. Jisté podružné detaily obrázku probouzely živou představu, že kobka leží úžasně hluboko pod zemským povrchem. Po celé její ohromné délce nebyl nikde

vidět východ, nebylo možno rozeznat ani pochodeň či jiný umělý světelný zdroj, a přece se tím prostorem šířila záplava oslnivých paprsků, nořících celek do strašidelného a nepřirozeného jasu.“ (s. 159)

Mimochodem, v uvedeném úryvku je spojena charakteristika psychického stavu hlavního hrdiny s již uvedenou schopností autora vyvolávat děsivou a velice působivou nejistotu – v tomto případě jde o vnitřní schopnost predikce budoucích dějů. Roderickův obrazek připomíná rakev či kobku, v nichž skončí jeho živá sestra. Také poukazuje na autorův zájem o tehdejší vědecké uchopení lidské psyché, což je skvělý námět pro literárního historika.

Specifické tóny amerického romantismu mají v Poeově géniu nezaměnitelnou podobu, podobně jako tóny Roderickovy kytarové improvizace. Často se mluví o chybějící historické perspektivě, jež je dána prostým faktem, že v Severní Americe nenalezneme evropskou podobu středověku. Evropský romantismus však nepohrdl i středověkem v podobě indiánské (Francois-René de Chateaubriand a jeho *Atala*), zatímco u vrcholů severoamerického romantismu, který představuje právě Poe, najdeme jeho geniálně imaginární „suplování“ tohoto historického období. Dům Roderickův je se vším všudy evropsky gotický, tajuplný, potemnělý, záhadný. Splňuje všechny předpoklady vzorového evropského typu, nebo lépe řečeno severoevropského, protože právě v romantismu převzaly žezlo kulturního prvenství a inspirátorství od jižních národů zaalpské země – a samozřejmě především Ostrovy.

Jsou zde ovšem další společné prvky Ameriky a Evropy, z nichž jednu dovedl k dokonalosti právě Edgar Allan Poe. Mám na mysli oslavu běsnících přírodních živlů, které jsou současně extrémně krásné i plné děsu, přičemž je za nimi cítit ruka hněvajícího se Stvořitele. Asi už nikdo nedokáže v tomto ohledu překonat *Pád do Malströmu*, povídku, která je holdem rozdivočelé přírodě a ve svém důsledku varováním a výzvou k pokoře. I *Zánik domu Usherů* obsahuje tyto prvky, například v situaci, kdy se k pokoji blíží Madelina, která vstala z hrobu, a kdy se rozběsí i obloha.

„Dravý van vichřice nás bezmála srazil k zemi. Byla to opravdu bouřlivá noc a přitom děsivě krásná, v hrůze i kráse fantasticky jedinečná. Smršť se zřejmě chystala propuknout v našem sousedství, neboť vítr kolem nás prudce měnil směr a mračna (doléhající až na samé věže) se jako živá divoce valila proti sobě – jak jsme i přes jejich nesmírnou hustotu mohli pozorovat –, ale přitom se vůbec nevzdalovala. Říkám, že jsme to i přes velikou hustotu mračen mohli pozorovat – a přece jsme nezahlédli ani měsíc, ani hvězdy, nikdy se neukázal jediný zákmit blesku. Avšak spodní okraj obrovských nakupe-
nin vzdutých par, stejně jako všechny předměty na zemi kolem nás plály v nepřirozeném světle bledě světélkujícího, ale jasně viditelného dýmného oparu, který se vznášel v prostoru a zahaloval dům.“ (s. 164)

Děsivá krása: právě napětí těchto slov je pravou estetikou autorovou, estetikou extrému, v němž se rozpoutají přírodní živly, ale nikoli nerozlišitelně, nikoli tak, že by ohlušily všechny smysly pozorovatelů. Bouře přichází ve vši své záhadnosti – je strašlivá, ale přitom umožňuje přesné vystižení jevů, které vyvolávají překvapení i strach. Je to jen jeden z dalších aspektů Poeova mistrovství. Úzkost a chvění jsou vyvolány nikoli *zablacením*, ale přesným, analytickým *rozlišováním* a skoro vědecky chladným, dopředu promyšleným popisem. Poe je literární chirurg par excellence. Ale aby nedošlo k mýlce: Poe je především dobrý spisovatel – jeho literární chirurgie se totiž nevyločovala s ironií a schopností napsat i veselé příběhy, jak prozrazuje například *Tisíc druhý Šeherezádin příběh*.

Zastavme se však na chvíli ještě nad jedním aspektem naší povídky. Její název zní „zánik“, což nám umožňuje uvažovat nad tím, o jaký typ destrukce či sebedestrukce se jedná. Takové uvažování by nám mělo jít docela snadno, neboť i začátek 21. století je ve znamení myšlenek na konec světa, jak ho známe, naší planety, naší (západní) civilizace. Přičemž si můžeme libovolně vybírat, jaké variantě konce dát přednost. I české intelektuální prostředí je plné úvah o různých typech zániků, ať již přejatých ze západního diskurzu, nebo docela původních – někteří mluví o zániku středních vrstev (Jan Keller), někteří o zániku konzervativních

hodnot (Václav Klaus), někteří o ztrátě společných nadějí (Jan Sokol), někteří o zániku demokracie a nebezpečí vlády pevné ruky a současně zániku díky rozšířenému konzumerismu (Erazim Kohák), jiní varují před energetickou krizí, před globálním oteplením, před internetovou nákazou, před islámským terorismem, před... a tak dále a tak podobně. Podobných scénářů a nápadů je plná evropská moderna: patrně začínají u známého historika Edwarda Gibbona s jeho slavnou historickou ságou o zániku římské říše, jedním z vrcholů je idea „krásného“ světa Aldouse Huxleyho či vize konce četby knih u zmíněného Raye Bradburyho v jeho díle *451 stupňů Fahrenheita*. Strach před koncem vlastního života má samozřejmě každý z nás a zřejmě vždycky měl, co byl člověk člověkem. Se strachem z konce civilizace je to zřejmě složitější. Když se ptají apoštolové Ježíše na to, „kdy přijde konec“, zní tato otázka spíše zvědavě než úzkostlivě – navíc Ježíš zjevně odpověď nezná: na rozdíl od mnoha moderních proroků, kteří se stavějí jako znalci budoucnosti a přesného termínu konce světa.

Jaký je zánik v pojetí Edgara Allana Poea? Čím je způsoben? Jaké obsahuje varování? Jako nejpravděpodobnější se jeví odpověď, že se zde jedná o kombinaci faktorů, z nich nejpodstatnější jsou ztráta vlastní vůle, která by se za běžných okolností a při plném zdraví projevila touhou po změně, a jakési zapletení do lsti vlastního osudu, z něhož se člověk nedovede vymanit. Navíc je zde „nemoc k smrti“, jakási neznámá ochablost, které nemůže uniknout. A pak – a nikoli v poslední řadě – vina, která sužuje hlavního hrdinu, neumožňuje mu klidný spánek a prostupuje nejen jeho bytost, ale veškeré prostředí, v němž se pohybuje. Dalo by se říci – romantismus naruby. Jak kontrastuje Roderick s jinými hrdiny evropského romantismu, kteří, ač ve svízelných situacích či postižení tělesnými slabostmi, svádějí svůj zápas navzdory nepříteli mocných sil! Je postižen jakousi klatbou, lapen do sítě, z níž mu nemůže pomoci ani jeho nejbližší přítel. Co víc, nepomůže mu ani umění, tento všelék moderny, který má své guru, kněze a kněžky, proroky, vizionáře. Ani důmyslná četba, kterou připraví přítel Roderickovi k osvěžení mysli, nemůže přemoci zapletení do zla, které je silnější než kultura. Navíc, hlavní hrdina

si evidentně již nedovede z kulturního dědictví vybrat optimističtější kusy. Jeho temnotu již nemůže nic rozjasnit.

K dokonalosti příběhu patří, že Poe ani nenaznačil, jakou nemocí stonali Roderick a jeho sestra. Postava lékaře, jednou se objevivšího v příběhu, nenabízí vysvětlení, naopak. Jeho potměšilý úsměv neprozradí případné tajemství, které by čtenáři usnadnilo racionálně pochopit případnou příčinu úbytku duševních sil sourozenců a jejich neodvratné směřování k zániku. Ani vypravěč se pravdu nedozví a pouze postmoderní genderová studia se mohou trápit marnou otázkou, zda se nejednalo o případný incest. Všichni jsou pouze pozváni být svědky konce, který se přibližuje závratnou rychlostí. Vypravěč a Roderickův přítel to sice v závěru povídky neřekne, ale můžeme si představit, že když se mu podařilo uniknout z domu po jeho totální destrukci, protřel si nevěřící oči a ptal se sám sebe: Nezdálo se mi všechno? Byl to sen, či skutečnost? Ano, povídka má podobu jakéhosi tíživého snu, snu o zániku. A podobně jako naše vlastní sny, obtěžkává naše poznání málokdy vysvětlitelnými tušeními a úzkostnými představami. Noční můra, říkáme. Ale i tyto sny patří do našeho života, i když nemůžeme říci, že by vytvářely nějaký typ naší vlastní budoucnosti. Jsou spíše výrazem úzkostí našeho bytí, tušením naší vlastní bídy, jakéhosi fatálního minulého ztroskotání lidské rasy, jakéhosi antropologického kořene všech našich nesnází.

V povídce zaniká dům i člověk, propojení v jedno. Zaniká člověk i jeho dílo, které je s ním bytostně spjato. Zaniká jakákoli možnost nápravy, opravy, změny, vyléčení. Konec je úplný, definitivní, bez odvolání. Dům přijal osud svého pána a paní, jejich nevléčitelné nemoci, jejich osudu. Neexistuje žádné *ale*, žádná naděje na možný zvrat děje. Čtenář je konfrontován se zánikem světa, který již nemohl a nedovedl dále existovat.

Kdo čte povídku *Zánik domu Usherů*, může si samozřejmě vybrat, jakou šíří a hloubku tomuto podobenství dá. Záběr může být opravdu značný – od varování před podceněním psychických nemocí přes znamení zániku společenských skupin až po hrozbu univerzálního konce. Je jedním z neklamných zna-

ků skutečného umění, že nabízí tak rozmanitou škálu možností pro naši fantazii. Případná katarze přichází díky prožití opravdové katastrofy, nikoli nějaké její náhražky.

Na závěr ještě jedna chvála. Klasická povídková próza byla již mnohokrát – tu zdařileji, tu méně – zpracována, převyprávěna, inscenována, zfilmována. K velmi zdařilým nahrávkám patří v českém uměleckém prostředí přednes herce, který sice zemřel relativně mlád, ale – také díky tomuto zpracování – zanechal opravdu hlubokou brázdou, svědčící o životnosti díla amerického romantika až do dnešních dnů. Vladimír Dlouhý se přiřadil svým pojetím *Zániku domu Usherů*, včetně kvalitní recitace balady nacházející se uprostřed povídky, k mistrům tohoto žánru, a zpřístupnil tak dílo těm, kdo raději poslouchají, než čtou. Díky

vynikajícímu přednesu se tak mohou zachvát a prožít něco z úzkostí, které zachytil Edgar Allan Poe ve svém díle a které tvoří nedílnou součást i jejich života.

K další četbě a poslechu:

Poe, E. A.: *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Odeon, Praha 1988.

Povídka *Zánik domu Usherů* na s. 150–168 (odtud citáty).

Poe, E. A.: *Pád domu Usherů*. Český rozhlas 2009 (čte Vladimír Dlouhý).

Bradbury, Ray: *Martánská kronika*. Mladá fronta, Praha 1963.

Cílek, Václav (ed.): *Tři svíce za budoucnost. Návodů a nápadů jak přežít konec světa*. Novela Bohemica, Praha 2012.

Jiří Hanuš, historik, pracuje na Historickém ústavu Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, věnuje se evropským dějinám 19. a 20. století.

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



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

Básně před psaním

ZDENĚK VOLF

ZDENĚK VOLF se narodil se roku 1957 ve Valašském Meziříčí. Absolvoval SZTŠ – obor veterinární v Kroměříži i mimořádné studium na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, obor český jazyk a historie. Po letech strávených na žíněnce v judu, oddán józe, meditacím a makrobiotice, přistoupil k obnově křtu z dětství. Pracoval jako nákupčí dobytka na jatkách v Kroměříži, jako insemináčnický technik na Bruntálsku a nyní jako soukromý inseminátor v okrese Brno-venkov v okolí Mohyly míru. Je otcem čtyř dcer, žije v ústraní v Brně-Tuřanech. Dosud mu vyšly básnické sbírky *Řetězy a ptáci* (1999), *K světu* (1999), *Stahy* (2003), *A mrvě prsteny* (2007), *Až na poslední pohled* (2013) a básnický deník *Srdcář* (2008). Spolupracuje s Českým rozhlasem Brno a Vltava, příležitostně píše recenze, k vydání připravil pozůstalost prokletého básníka Oldřicha Ludvy Kozlowského *Příběh na rozpálené žíly* (2007) a básnickou antologii z naší i světové poezie *Chlévská lyrika (aneb zvířata nám odcházejí ze života)* (2010) s fotografiemi Jindřicha Štreita.

Neměl jsem to štěstí... v dětství, aby mě někdo – tak jako moje žena svého nejmladšího bratra – uspával Erbenovým Vodníkem: „*Dvě věci tu v krvi leží – / mráz po těle hrůzou běží: / dětská hlava bez tělíčka / a tělíčko bez hlavy.*“ – dobrou noc, Pavlíčku! Spokojit musel jsem se pouze s verši pro děti, z nichž mi však lautr nic (na rozdíl od Pavlíčka) neutkvělo. Až někdy při povinné školní docházce za socialismu, v mém rodném Valašském Meziříčí, tedy na severu Moravy, „probrala“ mě na čas uhrančivá zvukomalba Bezručova sociálního refrénu: „*Plakala Maryčka Magdónova.*“ I brával jsem si později, v dospívání, *Slezské písně* (ve vydání z roku 1922) na túry do Beskyd – pro jejich rytmus a vzdor – jako dříví do lesa:

PETR BEZRUC

Vrbice

Pod Bohumínem, kde dozněla mých dědů řeč,
a mezi Hrušovem, fabrika rudá kde kouří,
fabrika panská, kde dýcháme těžko a ztěžka,
ležíš, má dědino s dřevěným chrámem.

Zapadlé domky, kde na střechách mechy se plazí
ve čtyřech topolech na kříži Kristus.

Tak

vrazili v čelo mi trnovou korunu při Bohumíně,
přibili ruku mně v Ostravě, v Těšíně v srdce mne bodli,
z Lipiny octu mi podali píti,
při Lysé nohy mi probili hřebem.
Jednou, ó jednou ty pro mne si přijdeš,
ty děvcho temných a bezlesklých očí,
co mák nosíš v ruce.

Dál bude bič znít, dál budou nás dávit,
pod Bohumínem a v Hrušově, v Lutyni, v Bašce,
já to víc neslyším, co je mi po tom –
co je mi po všem.

Ale člověk může mnoho veršů přečíst, než ho konečně něco nejenom „mákem“ zasáhne. Roztře-se! Než mu poezie, podobně jako první žena nebo „otčenáš“, sestoupí z mysli k srdci. Mezitím chodí do tanečních, sportuje, zpívá na výletech Bednu od whisky. Pak třeba zaslechne na potlachu protestsongy Karla Kryla („*písek je bílý jak paže Daniely / počkejte chvíli mé oči uviděly / tu strašně dávnou vteři-*

nu zapomnění / *Seržante mávnou a budem zasvěceni / Morituri te salutant*“), Sušilem sebrané lidové balady vyzpívané Hutkou, Kainarovo blues zhudebněné Mišíkem, když tu mu postarší stájník na brigádě v kravíně – jakoby ne spatra... rovnou shůry – zašeptá Apollinaira:

GUILLAUME APOLLINAIRE

Ocúny

Podzimní pastviny jsou krásné napohled
Krávy co pasou se
Spásají zvolna jed
To ocún kvete tam – má zbarvení tvých víček
Pod tvýma očima je tmavý pŕlměsíček
I ten je zbarvený jak ocúnový květ
I já z tvých očí spásám celý život jed

Hle školáci sem jdou jdou v rámusu a křiku
Jdou v dlouhých zimních foukají harmoniku
A ocún trhájí který se podobá
Všem ženám na světě a je jak víčka tvá
Do nichž jak do lístků zběsilý víchr duje

Pastevec písničku si něžně pobrukuje
Zatímco krávy už navždycky opouštějí
Tu velkou pastvinu i zhoubné květy její

(Přel. Milan Kundera)

A náhle zřetelně vyvstane (daleko od doporučené četby) skrze přítomný hlas a tvář ta tichá osobní potřeba prožitého slova dávající zapravdu básníku Seamusu Heaneyovi, nositeli Nobelovy ceny, že lidské duši v životě postačí jediná báseň. Ale právě ta jediná začne někdy vyvolávat nenápadné otázky: Co to vlastně je *poésie*? Jak číst, sít její krásu i „jed“? O to uvědoměleji začal jsem pak tahat po kapsách (zejména na dvouleté vojně, v zástupech na stravu) kapesní vydání dostupného Rimbauda, Baudelaira, Cendrarse, sonety Shakespearovy, Petrarcovy... A zároveň, snažil

jsem se zodpovědně přistoupit k tématu i z teoretičtější strany, přes Hrabákovu *Poetiku*, přes Nezvalovy *Moderní básnické směry*, přes *Jak číst poezii* zredigovanou Jiřím Opelíkem a především přes *Jak se dělá báseň* v uspořádání Jana Zábrany. A už už myslel jsem si, že jsem našel svou „jedinost“ u Josefa Hanzlíka nebo u Václava Hraběte („*Vincent van Gogh pořezaný sluncem / z kavárny vyběh / celý krvavý / a zastavil se na malou chvíli / Počítal / kolik mu zbývá přátel a kolik let*“), u „pouličního“ Jacquese Préverta („*klobouk ženy padá / Petře chci vědět všechno / řekni mi pravdu / otázka stupidní i velkolepá / Petr neví co by odpověděl / je ztracen / ten co se jmenuje Petr*“, přel. Petr Skarlant) či u „beatnického“ Lawrence Ferlinghettiho... Mezitím jsem přijal závazky, oženil se a počátkem osmdesátých let (kvůli studiím manželky) se přestěhoval do Brna. Do Brna ještě Mikulášková a Skácelova! Neuměl jsem si to vysvětlit... Středoškolský profesor kroměřížské „Veteriny“ Karel Vystrčil, ctitel poezie dojíždějící za ní v šedesátých letech i do Viohy, nás s oběma osobnostmi přece patřičně seznámil. Vždyť souvislost našich školních praxí na družstvech, na jatkách, se Skácelovou básní *Jak přicházejí na svět telátka* a Mikuláškovou (drásavou) *U soudců růžového* je nábíledni. A Skácelovu *Hodinu mezi psem a vlkem* a Mikuláškovy *Ortely a milosti* („*Nevídel jsem tě plakat bez příčiny. / Neslyšel jsem tě smát se pro nic. / To není láska.*“) nemohl jsem neukradnout již dávno předtím z veřejných knihoven. Teritoriálním přiblížením prostě jejich sbírky naprosto vtahovaly! A každou novou víc a víc. Miloval jsem je oba. Staršího Oldřicha – pokoušeje už nějaký čas poezii i osobně – v něčem praktičtější. Jeho pojetím: přísného volného verše (jako „ohně“) prohlédl jsem, jak jsou „mí“ beatnici „jaksi“ nedotažení... Mladšího Jana ale měl jsem všude. Ve vodě („*Navečer maminky nám umývaly nohy / dnes bych tu vodu pil*“), ve víně („*co víno o nás zná*“), v kravíně („*v průvanu vlají zlaté struny hnoje*“), ve vině („*At se kdo chce rýpe v našich vinách, / překrásné jsou noci na rovinách*“)...

Hlas

Najednou budu tlouci do ticha
Nejlehčí kůstkou

Snad se i taková ve vlastním těle najde
V márnici kde to dobře znám
A kde mne nevydělí cizí kostlivec
Sám si ji zvednu
Lehkou a dutou jako nosní flétna

Miluji bubínek a nenávidím paličky
Z cizího dřeva
Mám v těle kůstku k tomu účelu
A bubnuji si v rytmu vlastní krve
A bubnuji si jak mi rozkázal
Můj bílý cit

A bílá moje žízeň
Počítat bude slova na prstech
Počítat bude abych nepřekročil
Svou denní dávku

Teprve přes skácelovskou „jedinost“ jsem se otevřel... A prakticky zaráz, viděno zpětně, především dvěma propastem: Jakuba Demla („...trpí-li člověk bez míry, nikdy nemůže být milován s měrou.“) a Vladimíra Holana – jen s tím rozdílem, že do Demla (pro jeho kněžství?) mohl jsem propadávat nezadržitelně, kdežto Holana musel jsem odkládat po několika verších, před každým slovem „poklekaje“. V posvěcujícím listu Jiřímu Ortenovi Holan přiznává: „*A nebyl byste básníkem, kdybyste nebyl zranitelný na každém pulsu vědomého i nevědomého srdce.*“ Básníci totiž nikdy nepíší jinak než přes sebe:

Poézie

Necítí-li se člověk ztracen,
ztracen je všemu, co se děje ve druhých
a co se stane v něm.
A ztracen tomu, píše list a obálku
a pečeti a podtrhává: *Otevřít až po mé smrti!*

Však ztracen být a vydržet
a lůnu mít už v knize, ale noc teprve ve čtení,
nevědět konce ani kraje sebe,
ne býti sám, však ztracen být,
toť jako kdyby vlastní a nějaká cizí bolest
zrodily třetí srdce...

V roce 1982 jsem vystál (čtvrteční) frontu na *Věškerou poezii* Oldřicha Wenzla, uspořádanou Ludvíkem Kunderou, jenž o jeho bolestném osudu svědčil přesvědčivě již dříve, v souvislosti s Janem Zuskou a „post-surrealistickou“ *Skupinou Ra*. Zaujal mne od první básně, barevností, hudebností a s postupujícími sbírkami zvláštním existenciálním humorem. Na humor v poezii mám dosti značné nároky. Měl by pokud možno, dle mne, obstat „pod křížem“. Oldřich Wenzl, bránící se poezií pokračující roztroušené skleróze („*Mám vůbec velice pestrý / Milostný život*“), je mi takřka trvalou mírou. Ale snad jsem se v jeho textech znovu radostně setkal i s načteným Éluardem, jehož rád překládal... V každém případě doslova za vlastní беру Wenzlova slova: „...*velice miluji / Ve chvílích kdy píší básně*“.

OLDŘICH WENZL

Kterýkoli odstín modré barvy

Zpěv mladého pastýře
Ukolébá
Varhany tmy
Šumí
Stříbrnými proutky

A když se v dáli rozhoří prales
Nebe se podobá modré viole
Za zpěvu mladého pastýře
Cítím vždy daleko intenzivněji
Šalvěj

Červený střevíček
Na bílé noze
Milenky
Mého přítele

Jde vedle mne
Každý květ
Na kterém utkví
Jeho zrak
Září
Slovem zítra které mámí
Anebo jiným slovem zítra které se blíží
Širokými mílovými kroky

Ale já přece neobrátím hlavu
Vždyť bych musil znovu spatřit
Směšné motýly
Jezera
Kamení
A růže

Asi o rok později, o jiném knižním čtvrtku, přinesl jsem si domů výbor od jednoho z otců moderní americké poezie – povětšinou čtené za základě poezie ruské: Jesenin, Kljujev, Chlebnikov, Cvětajevová!, Mandelštam, Pasternak – Roberta Frosta: *Hvězda v kamenném člunu*. V případném přílehlém doslovu překladatelky Hany Žantovské („*Farmy, které později na přechodnou dobu vlastnil, udržoval ze svých literárních honorářů.*“) potvrdila se mi životodárná podmíněnost poezie a práce. Práce nikoli v literárních redakcích, ale třeba na farmě, v lese či na stavbě domu. Práce fyzické, „zpocené“, podněcující ještě i jinou obraznost... propojující víc slovo s osudem:

ROBERT FROST

Stařec v zimní noci

Zvenčí se všechno na něj dívalo
hvězdami mrazu na okenních sklech,
jak bývá v prázdných chladných pokojích.
Co bránilo mu do tmy pohledět,
to byla lampa, kterou držel v ruce.
Co bránilo mu vzpomenout si, jak
se octl zde, v té černé komoře,
to bylo stáří. Stál tam bezradně,
obklopen sudy, jež sem natahal,
neboť se děsil cesty do sklepa
i cesty zpátky, noci za okny
i jejích dávno zdůvěrnělých zvuků,
praskotu větví, bubnování stromů,
jako když padá hlína na rakev.
Byl světlem jedině sám pro sebe,
co šlo mu hlavou, věděl jen on sám,
byl světýlkem, a pak už ani to.
Víc věřil měsíci, jak právě byl,
pozdnímu lomenému měsíci,
že věrněji než slunce ohlídá
sníh na střeše a všechny rampouchy,
jež navěsil mráz venku pod okap.
Tak spal. Když v kamnech prasklo poleno
a propadlo se, ztišil těžký dech
a pohnul sebou a pak zase spal.
Jediný stařec – sám – nemůže udržet
farmu a stavení, a jestli přec,
takhle to v zimních nocích vypadá.

(Přel. Hana Žantovská)

S blížícími se kristovými lety, obzvlášť v tehdejší marxisticko-materialistickém vakuu, hledaje bytostnější zakotvení – coby aktivní judista nejprve ve východních naukách (józe, buddhismu, taoismu, makrobiotice) –, octl jsem se, poznenáhlu, jakoby v jiném vakuu. Ve vakuu vůči své vlastní evropské identitě! V niterném odcizení od jejích „rájů i pekla“, tedy i od tak zásadních děl, jako je Dantova

Božská komedie, Goetheho *Faust* nebo Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. K návratu zpět, k dědictví „otců“ už od Bridela... odpomáhal mi nakonec například Romain Rolland „přemostujícím“ spisem o ctihodném Rámakrišnovi a Vivékánandovi *Mystický a činný život dnešní Indie* či v neposlední řadě – básněmi v próze – Rabíndranáth Thákur: „*Když někomu dáš sílu unést nesmírné břímě lásky, rozplynou se docela všechny zábrany. [...] Už není poct ani ponížení, studu, zdráhání a strachu – ty jediný jsi mu vším. A netouží už po ničem, než stát tobě tvář v tvář, plnit si duši tebou; odhazuje všechny ostatní touhy, aby mohl udělat v srdci místo pro tebe.*“ – v překladu Dušana Zbavitele. A z druhé, řečně domáctější strany, to bylo bližší seznámení s knihovníkem Moravské galerie Zdeňkem Petrželkou (pomalu ale jistě přejmenovávajícím se na J. A. Pitínský), jež mi zároveň přineslo i seznámení se s jeho sečtělostí, v návaznosti na knížky ať vyřazené, ať ineditní, které mi obětavě půjčoval. Zdůvěrnil se mi tak svět Jana Zahradníčka (*Jeřáby!*, *Dům strach*), Zdeňka Rotrekla, Jana Čepa, Francise Jammese!, Charlese Péguyho, Bohuslava Reynka, Suzanne Renaud... O Reynkově zjevu jsem vlastně předzvěděl druhým rokem na vojně (1978), od jistého „absíka“, že uprostřed havlíckobrodské Vysočiny (má bábička pocházela od Tasova!, z Osové Bitýšky) „živořil“ básník a grafik, krmící vepře... Konečně jsem tedy narazil – po desítky let – i na jeho poezii (s doslovem Věry Jirousové). Jistěže mne zaujal! Tou přirozenou duchovostí „vyzbylou“ z pokory. Tou vyhrocenou určitostí jako by uloženou v kostech rýmů, čnící z totalitní doby... Ale můj vlastní vývoj již prošel „svými“ cestami, nicméně inspirující svědectví: společenství poezie, práce se zvířaty a modlitby („*hořím nadějí, / že věci, které se nedějí, / se stanou*“), jako nezbytné třetí podstaty (tak jako v buddhistickém gardu u Garyho Snydera), stalo se mi vnitřním stvrzením smysluplnosti tvůrčí existence:

BOHUSLAV REYNEK

Vzpomínky

Za obzor zmizely
hvězdy se stády.
Krabatý hřbet vřelý,
rohy, brady.

Nad čely rohů stín,
v tmě oči, zrcadla
zakletých kopretin,
tváře, jež uvadla.

Šíje koz, hlav kola.
Loukotě, jež letí.
Jazyk z tmy plápolá,
zuby, hladu děti.

Těžko pást se v smetí.
Těžko neúpěti...

Skály čel, straň holá
nad očištěm očí.
Loukotě, tmy kola.
Točí se. Netočí?

Rohy desatera,
soudu hodiny.
Dvanáctá, tmy dcera
– dnes už, ještě včera? –

zvoní na stíny.

Někdy po listopadu 1989, kdy docházelo k svéráznému soutoku tradice prorežimní, undergroundové, exilové a nastupující, což vedlo k znepřehlednění až zrelativizování jednotlivých poetik (byť těžce dobývaných), nahmátl jsem – probíraje se vyřazenými tituly z Mahenovy knihovny – útlu sbírku Ladislava Dvořáka z šedesátých let *Srdeň*. Nedělám si iluze o „tichém“ začtení se ve veřejných prostorách, ale ihned jsem vnímal svébytnou souvislost několika textů

s Mastersovou *Spoonriverskou antologií*; nosné „zkracování“, jímž jsem si zrovna u svého psaní procházel; a u nejdelší básně sbírky naopak pozoruhodně širokodechý svobodný verš... Nevím proč, ale k některým textům se vracívám v určité části přírodního roku, cyklicky. K Dvořákovu zemitému, mýticko-manželskému – když má žena vysévá v lednu do truhlíku semínka rajčat a paprik:

LADISLAV DVOŘÁK

Zimní úroda

*(Na paměť polička ve svatoprokopském údolí
v Jinonicích)*

Jsem šťasten že se nelekáš kamení toho kamení
které se objevuje každé jaro když sleze sníh
Jako by je přes zimu vytáhl z hloubi země mráz
a jako by je nasil a nasázel po našem poli
aby rostlo jako veliké bramborové hlízy
a aby z každého byla do podzimu kupa nového kamení
– Tady i v zimě pole rodí – řekla jsi – a jak –
Pak jsi mi pomáhala sbírat naši zimní úrodu
každé jaro od té doby co jsme spolu

Povídali jsme si při sbírání
Někdo z nás řekl možná že já
– Jednou z nich i z nás bude hlína – A ty určitě
ty na to – Ano proto s nimi mějme slitování –
A pleskáče ty byly naše protože z těch se krásně
stavěly zídky nebo terasy nebo věže zámků
Daly se donekonečna rovnat na sebe jako dlaň
hřbet dlaň hřbet dlaň hřbet zkamenělých rukou
dávnych pradávnych pohanských lidí a bohů
Jednou jsi při tom řekla – Doba před potopou
a doba po potopě si podávají ruce – A od té doby
kdykoli jsem sevřel kámen byl myslím i můj stisk
daleko srdečnější ale kámen ho dosud neopětoval

Slunce nám pražilo do sehnutých zad jak před potopou
Skřivani se třepetali kolmo nad našimi hlavami
tak kolmo že když jsi je chtěla spatřit
muselas zvracet hlavu až jsi přepadla naznak

jak jsi padala zachytila ses jistě jen bezděčně
mých ramen a strhlas mne na sebe doprostřed
kamení doprostřed kamenných předpotopních rukou
které se kolem nás pořád tiskly jedna na druhou
jako dlaň hřbet dlaň hřbet dlaň hřbet

Jednou ses vrátila z té červené vinohradské porodnice
a přineslas na ruce malou blondatou holčičku
Posadilas ji mezi kamenné stavby našich zámků
které jsme si spolu po celá léta stavěli
a když si s nimi začala Mařenka hrát řeklas
– Doba před potopou a doba po nás si podávají ruce –
Sehnula ses vedle mne a začala jsi mi pomáhat
sbírat zimní úrodu jako každé jaro co jsme spolu

Poezii – v celé své šíři – od nejtesklivější k satirické, od insitní k experimentální či od poémy v čítance k „neznámému“ haiku vygenerovanému z říše internetu („*Hole poutnické / na cestách až sejde sníh / hole toužících*“, Jiří Bureš), přijímám jako nejryzejší a nejméně zmanipulovatelné svědectví o lidské bytosti, jež nevnikne, pokud písíci neukápnou božskou... Vždyť ona od počátku provází naši euroatlantickou civilizaci jako *Bible*, i když z ní zatím nikdo, nevím proč, neuspořádal něco podobného jako v japonské kultuře *Manjóšú* (*Sbírka čtýřech generací*). Nejsелеktivněji na ni patrně působí, proč čteme... Pro sebe? Druhému, mezi čtyřma očima? Kvůli sloce na svatební oznámení („*lidé se berou pro ticho / které je slyšet jenom ve dvou / jinak to ticho neunesou / jinak je ticho přemůže*“, Jan Skácel), na parte či jen na pohled („*Sníh padá, / zem stoupá.*“, Vít Slíva), když sněží? Pro každoroční účast dcery v recitační soutěži? Anebo jejím spolužákům nahananým na besedu v místní knihovně? Normálně nemívám častější potřebu pročitat „krysaře“ Krchovského, uznávám však, že při přesně starostlivých verších: „*MÁŠ HEZKÉ KALHOTKY, – K VÁNOCŮM OD MÁMY? / ta vůně Azuru málem až omámí / Moc pěkné kalhotky! Co guma? Neřeže? / myslím, že raději zamknu ty dveře, že... / Hladoučké kalhotky... – Hedvábí? Mušelín? / Půjč mi je na chvíli, jak by mi slušely!*“ – i ti nejhluchnější zaskočeně zpozorní. U citlivějších... pod zvýšeným obočím paní učitelky, našťastí sem tam zabere i některá z tzv. nebásniček

Mileny Lukešové: „*PROSIL JSEM // – Aspoň psa, / když ne koně. // Ani / to ne. // Prý když, / tak andulku. // Nechci. // Nikoho / v kleci.*“ A již se těším, až jim přistě – z nejnovější sbírky Petra Hrušky *Darmata*, v níž nebývale odintelektualizoval a rozšířil rozpětí čtenářské základny na všechny věkové strany – zaujatě řeknu:

PETR HRUŠKA

Řeknu ti

(Z odposlechnutého rozhovoru dvou chlapců)

můžeš házet hořící slepice
a zabiješ ho
a získáš jeho schopnosti
on přišel se žralokem
který může chodit
je silný jako ty
vysál ti útok
a ty musíš dát pancéřové želvě
dvě stě lahviček
máš rohy na hlavě

a můžeš z nich střílet blesky
fontánky ti dodají bič
je druhé ráno
bič a meč
když si želvu necháš
budeš ji muset nosit
má samuraje
ale můžeš se prokopat ven
jenže bažiny
jenže žáby
nechoď na ně zkus se skamarádit
každá má dvacet pět tisíc útok
jedině ve spánku
tam mají obranu nula
jestli nějaká přežije
zabije
pět vesnic tři hrady
nalevo most
velké pavouky nezničíš
ale můžeš si sehnat bytosti
řeknu ti takhle:
našel jsi obrovské skladiště životů
sedneš si na šutr a čekáš

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

www.cdk.cz

Naleznete zde informace o všech vydaných i připravovaných titulech CDK, včetně obálek a anotací.

Knihy jsou účtovány s 15% slevou, pro předplatitele časopisů *Kontexty*
a *Církevní dějiny* s **25%** slevou.

Poštovné a balné neučtujeme!

Zaskočen

Z poezie Zdeňka Volfa

Trojice

K pláči
Bečvu.

Beskydy
ke vzdoru.

K prosbě
Hostýn.

(Ze sbírky *Až na poslední pohled*)

Přípitek kmotřičce

Nedávám naději, usoudil doktor.
Ale Pánbůh tě zřejmě chtěl
a ani tě nemuseli strkat do trouby,
jaká vedra nastala v červnu 1947.

I my jsme tě chtěli, Maruško.
Domácnost, v níž se k Duchu
svatému podává podšálek
jak pod štrůdl, kde naleznem?

A srdce, věčně se ztrácející
jak mobil, modlitbou
přímluvnou kdo prozvoní?

(Ze sbírky *Až na poslední pohled*)

Snažím se

Přicházím domů po právě udělené
svátosti smíření. Zvoní soused,
že je sám až k smrti. Po tolikáté
už v jeho kuchyni poslouchám,
proč mu žena odešla, do důchodu
jak svařoval v Roučce kotle...
Teprve před odchodem si s ním
dávám po štamprli. Před spaním
snažím se ještě pokát, když zas zvoní.
V ruce prázdnou flašku, v očích
anděly: proboha, jsem střízlivý!

(Ze sbírky *Až na poslední pohled*)

Zakázka

Zda prý bych nesložil slogan k osmi stům let
trvání Tuřan. Hlavně aby v něm byly zvony
a Matka boží v trní! Ale co boeingy, startující
nad našimi zahrádkami? Rozpáraná páteřní
kanalizace. Zrušení tuři?! Anebo měsíc
právě zrající do hlávky tuřanského zelí...
Či srdce něčí, vyzobané jak slunečnice v říjnu,
patřící do hledí Pálavy muškou Mohyly míru.

(Ze sbírky *Až na poslední pohled*)

Modly

Josefa Zahradníka

Přesýpací hodiny,
— do sebe dva
obrácené demižony.

Socha politika,
místo prstů
hrábě,
nad hlavou svatozář
jak zvednuté záchodové prkénko
nebo otvírák
na pivo?

Kulový s přehazovačkou
na kolečkách
s domácím barem
v útrokách.

Madona
s Ježíškem u prsu,
však s tváří
prodlabanou až
k vlasům...

Býk
na čtyřech zvoncích,
rohy
jako stehna,
očnice jak klíny —
na nichž můžeš
dlaně nechat.

(Ze sbírky Až na poslední pohled)

Dřevěnice (olej)

Břetislava Janovského

Koupili jsme ho v Rožnově
cestou na Horní Bečvu.
Nelíbil se mi víc než tobě,
nelíbil se ti míň než mně.
Přebalovali jsme pod ním dcery,
krouhali a nakládali zeli,
zapalovali svíčky na adventním věnci.
Z jeho střež určuješ: svítá, šerí se, taje.
Chodím v něm do lesa pro les.
Hledám v něm vodu,
z níž jsme si vařili čaje ze sněhu.
Díváme se na něho v noci
— jako když se zdráháš rožnout
na sebe.

(Ze sbírky Až na poslední pohled)

Záhon

Ukládám tyče, ty stěžně, k nimž po zmrzlých
vážeme rajčata. Bývává to naše první společná práce,
k večeru přecházející v milování. Vyrývám jamky,
zatloukám před lety nařezané střešní latě, podkládám
slepičince. Ty snášíš rostliny od Vánoc pěstované
za oknem. V postě se od nich učím, jak se drát k světlu
sklem. Poznali jsme se na lesní brigádě v Orlických
horách. Měl jsem před vojnou, tobě nebylo patnáct.
Obloukovkou jsme řezali označené stromy, mlčeli...
a to nám už zůstalo. Neudobří tě pozvání na večeri
ani do Divadla na provázku. Pro tebe, i jako alergik,
musím posekat zrána zahradu nebo alespoň
přemontovat kapající baterii a vytrít podlahu,
když prší. Ó časy, kdy jsem tě rozplakal verši.
Irští bardí však jimi vypudí ze záhonů hryzce!

(Ze sbírky Až na poslední pohled)

9. 11.

...křidel křik

když z vody se zvedají

I. M. J.

Kdekdo si myslí,
že nesněží
kvůli inverzi.

A sníh zatím čeká,
až vyhrabu
zahradu od listů.

A odpočnu
u hladiny rybníka
v Ponětovicích.

Jak před časem
z Egypta
zbloudilý ibis.

(Ze sbírky Až na poslední pohled)

Šustot...

Nešel bych ven, kdybych nemusel
se psem. Po dlouhé zimě mi Věroslav Mertl
odepsal, díky sušenkám z konopí sehnáním
v Brně: doufám v smrt rychlejší než parkinson
ve mně! Necítil jsem to na odpověď obratem,
spíše na ponoření se do jeho próz či na brodění se
suchým podzimním listím, jak okřtil listování
korespondencí tlející ve štelářích, poslední,
s nímž si ještě nepíšu mailem, ale první snad,
kdo se vnímá svobodný... bez psaní
— nečekaje to od sebe, v ty měsíce, dny,
vteřiny, mezi zábleskem a zahřměním,
smrtí a partem ve schránce.

(Z rukopisu)

Usedá

Zády k jízdě, aby déle viděl, odkud se
vrací domů. Vždy vlevo, kvůli keři
v kolejišti před Bystřicí a růženci
hřbitova pod Hostýnem s tajemstvím hrobu
z matčiny strany... Před druhou volbou
prezidenta, po snu, v němž se brali parkem
Kinských, v rukou tyče k prorážení,
když za dráty rozeznal uniformy Wehrmachtu,
probudil se. Pozůstatek četby z knihovny otce?
Po příchodu v sekretáři kontroluje: *Morava
v boji proti fašismu II, Za Volhou není země,
Partyzáni v Československu 1941–1945.*
Jedí sami. Otec ozřejmuje pátrání po bratranci,
interbrigadistovi ve Španělsku: dokumentujeme
jen průstřel břicha v Pražském povstání
— přišlo v týdnu z armádního muzea.
Mezi štamprlemi stržen pozoruje, jak strouhá
pro maminku jablíčko, jak ji v hospicu
pak krmí i promazává pod pažemi...
Od návštěvy k mostu jako vždy mlčí,
nahnuti vedle sebe nad řekou.
Bečva nemá srdce, teče z něho.

(Z rukopisu)

Zaskočen

Co všechno musíš udělat: polévku za okno,
do myčky talířky, na ráno granule pro psa...
A jak jsi pak na zádech, na zadku ledová,
na čele, v podpaždích zpocená, orgasmus tvůj,
když vyvolává můj, jak nucení mé za ty roky
tvé. A zda přece jenom nechceš k padesátinám
shlédnout na dům z koše balónu —
než WC stojící předělat na závěsné.

(Z rukopisu)

Zkrvavené země

O stejnojmenné knize Timothy Snydera

ALAIN BESANÇON

Přestal jsem se už pozastavovat nad tím, že čtenářský zájem o knihy tohoto druhu není příliš velký. Veřejnost má už dost všech těch příběhů vyvražďování, protože vyvolávají nepříjemné pocity hrůzy, protože se obracejí do minulosti a protože jejich aktéři i oběti jsou téměř všichni již mrtvi. A je tu ještě jeden důvod: vytvořilo se obecné schéma, doxa, od kterého nemá nikdo chuť se odchýlovat. Představme si řadu do sebe zapadajících kruhů, která má podobu terče. Uprostřed se nachází nejčernější skvrna, chápána jako absolutní zlo: Hitler a šoa. Ostatní soustředné kruhy se postupně stávají stále světlejšími a získávají podobu zla relativního.

Schéma knihy *Zkrvavené země* takové není. Její autor Timothy Snyder je mladý americký historik, který studoval v Oxfordu. Učí na univerzitě v Yale, kde vede Katedru dějin střední a východní Evropy. Aby se mohl zabývat svým tématem, naučil se všechny jazyky tohoto regionu. Zabýval se horou archivních dokumentů a svědectví. Čistě odborně řečeno, jde o dílo výjimečné kvality.

První Snyderovou zásluhou je, že dokázal své téma přesně vymezit prostorově a časově.

V prostoru a v čase

Územně se rozprostírá mezi východní německou hranicí a místy, kam nejdále dosáhl postup nacistických armád na území SSSR. Zahrnuje tedy Polsko, baltské země, Bělorusko, Ukrajinu, Moldavsko a část Ruska. To jsou *bloodlands*, zkrvavené země.

V čase začíná rokem 1933, nástupem Hitlera k moci, a končí Stalinovou smrtí v roce 1953.

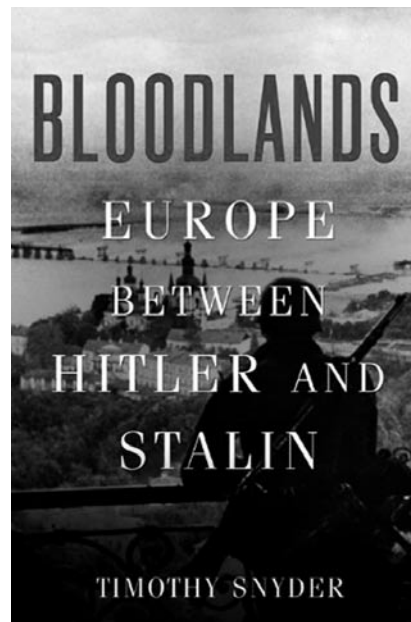
Snyder tedy zaujímá pokud možno pozitivistický přístup. Otázka, již (si) klade, se omezuje na zjiš-

tění: Kdo zabil koho? Kolik bylo mrtvých a jak byli zabiti?

Neplete se do politické filosofie. Ponechává stranou historickou analýzu nacismu a komunismu. Ve svém zjišťování se soustřeďuje na *evidence*, zřejmostní fakta, podobně jako při správně vedeném *vyšetřování* trestného činu, jehož důkazy policejní inspektor a *attorney* předloží porotě.

To je obhajitelné, ale jedna nesnáz tu je: přehlíží se vše, co se stalo mezi říjnem 1917 a jeho výchozím bodem, rokem 1933, jinými slovy se tím odděluje dosti dlouhý časový úsek prvních patnácti let bolševického režimu, která nejsou o nic méně krvavá. Lenin a Trockij jsou tak ponecháni zcela stranou. V této optice je odpovědnost jasně přenesena na soudně zodpovědné

Timothy Snyder,
*Bloodlands:
Europe Between
Hitler and Stalin.*
Basic Books 2010,
524 s.



osoby, tj. na Hitlera a na Stalina. Tato kniha nepředstavuje reflexi obou totalitarismů dvacátého století. Závěry si máme učinit sami. Snyder se vyhýbá častému užívání slov nacismus a komunismus. Bere v úvahu pouze to, co se odehrálo na území *bloodlands* při zákonné odpovědnosti Hitlera a Stalina. Ti, kdo neznají dějiny nebo je chtějí ignorovat, toho využijí k vyvinění Lenina a Trockého a ostatních zločinců z této generace a budou nahrazovat komunismus „stalinismem“.

A ještě jedno omezení: Snyder nepočítá válečné ztráty ve vlastním smyslu. Čtyři miliony německých a deset (?) milionů sovětských mrtvých nejsou vzaty v úvahu. Zemřeli pod svými prapory. Zůstávají tak mrtví civilní, muži, ženy, děti, kteří neměli být zabiti. Jsou to „neviní“, a je o nich třeba říci, že byli zavražděni.

Pekelné moře

Nyní se ponoříme do pekelného moře. Snyder střídá konkrétní svědectví, která výrazně oživují jeho líčení a statistické rešerše. Bez popsaných skutečností by číslům nikdo nevěřil a bez čísel by si nikdo nedokázal představit plný rozsah toho, co se stalo. Důvěřuji autorovi a číslům, která uvádí, nemám prostředky, jak si je ověřit. Blíží se těm, která uvádějí nejspolehlivější historikové. Snyder se po pečlivém zkoumání zpravidla rozhoduje pro nejnižší odhad. Pro celkových čtrnáct milionů mrtvých.

Věc hodná zaznamenání, Hitler a Stalin vycházejí *ex aequo*. Každý sedm milionů mrtvých. Kvantitativně není třeba činit rozdíl.

Rytmus „masových vraždění“ (Snyder upřednostňuje tento výraz před „genocidou“, která zavdává důvody ke sporům) časově nekoinciduje.

Stalin vraždí nepřetržitě, se zrychleními a případnými uvolněními, Hitler začíná systematicky vraždit později. Před válkou zahubil poměrně málo lidí, pohyboval se v řádu desítek tisíc. Jeho teror započal 1. září 1939 vpádem do Polska a trval až do posledních dní v květnu 1945. Je snadnější vyvražďovat v době války, když jsou všude mrtví a když se pozornost soustřeďuje na válečné operace.

V řetězci vraždění rozlišuje Snyder důležité body. Nejdrůbe je to *holodomor*, přesně naplánovaný hlado-

mor na Ukrajině v letech 1932–1934. Způsobil čtyři miliony mrtvých. Snyderovo líčení je ohromující o to víc, že toto vraždění nevstoupilo do evropského vědomí. A tolik jeho stop bylo zahlazeno, že nevstoupilo ani do povědomí ruského, ba dokonce ani do vědomí ukrajinského.

Po hladomoru následuje velký teror let 1938–1939. Je lépe znám na Západě, protože mezi nějakým sedmi sty tisíci obětí bylo hodně komunistů, nejvyšších kádrů z Leninova období, hýčkaných západním pokrokařským míněním. Tento teror proslavil Arthur Koestler. Metoda kvót, podle níž každá oblast musela zajistit určité procento „nepřátel lidu“, na něž v polovině případů čekala poprava a druhá polovina byla určena k deportaci, byla známa později.

Potom to byli vězni ze sovětské armády. Z pěti milionů, které zajal wehrmacht, zahynuly tři okamžitě po zajetí. Když byly dva miliony přeživších zajatců osvobozeny, Stalin je okamžitě deportoval do táborů, takže se o tomto vraždění už nemluvalo.

Následuje holocaust. Ze všech vražedných akcí je nejlépe zdokumentovaný a nejlépe udržovaný v paměti. Snyder přináší teorii, se kterou jsem se nikde nesetkal. Hitler, jehož patologický antisemitismus byl starou známou věcí, začal s vyhlazováním dost pozdě. Ve skutečnosti až tehdy, když pochopil, že jeho plány na *Blitzkrieg* v Rusku vzaly za své. Mimo jiné měl v úmyslu nechat pomřít hladu třicet milionů Židů a Nežidů z okupované zóny. Když nemohl být tento „vyhladovující plán“ uskutečněn, navrhl vůdce svému lidu náhradní vítězství: šoa. Pět a půl milionu obětí.

A je tu ještě jedno vraždění, o němž vím málo a které Snyder zkoumá do detailů. Po celé délce sovětských hranic žilo etnicky odlišné obyvatelstvo, Poláci, Bělorusové, Baltové, Němci, Slováci, Korejci, Číňané atd. V letech 1938 až 1941 byli vražděni nebo deportováni. Po stotísících.

Čísla jsou abstraktní. Jsou vágní, a když končí nulou, jsou ještě abstraktnější. Snyder nám s literárním talentem sděluje svoji emoci. Každý milion, to je pokaždé „jeden milion krát jeden“, nevinný ukrajinský rolník, nevinná malá židovská dívka, nevinný dělník, a nebojím se říci nevinný komunista sebraný v rámci plnění

kvóty, každý z nich se svým jedinečným životem, umírající hladem, zastřelením, udušením, pověšený na šibenici. Tato kniha nás nenechává lhostejnými.

Jak jsem již řekl, Snyder postupuje od zločinů a od stop, které zanechaly – mrtvoly, kostnice, společné hroby, kde si lidé jsou rovni. Nebuduje svoji knihu od *příčin*, jimiž jsou nacismus a komunismus, ale od *následků*, od společných hrobů, od popela krematorií, od slzí dětí a matek, od beznaděje. Nicméně není možné se vyhnout reflexi a vysvětlovat události počínaje příčinami, a Snyder se jí nezříká.

Vysvětlení

Zde je pět vysvětlení, která mi přicházejí na mysl:

Zavedené běžné pojetí, které jsem uvedl na počátku, je neudržitelné. Obraz terče s absolutní černí nacismu a šoa, po němž následují odstíněné vzdálenější kruhy, v nichž je zlo relativním, tj. komunismus nebo komunismy, tento obraz je falešný.

Ale to v žádném případě neznamená, že je třeba zahrnout pod jeden neodlišující pojem (příklad: *totalitarismy*) nacismus a komunismus. Neexistuje mezi nimi jednota. Jde o dva odlišné jevy, mezi nimiž existovaly vzájemné vlivy, výpůjčky, konflikty, ale podstatné rozlišení trvá, dokonce i tehdy, když se metody a nástroje jeví jako identické. Je třeba je srovnávat, ale nikdy je nelze ztotožňovat.

Pro označení těchto dvou směrů, formací bylo použito značení „dábelský“. Toto slovo často a spontánně vychází z úst obětí. A skutečně rozvinutí zvrhlosti a krutosti jako by přesahovalo naši představu o tom, čeho je lidstvo schopno. Stejně tomu je s rozvinutím hlouposti, stupidity, pod jakoukoli lidskou úroveň. Komunistická myšlenka stejně jako myšlenka nacistická spočívají jedna jako druhá na systémech nadpřirozeně nejasných, hloupých, které byly nicméně schopny rozložit i vzdělané mozky. V řadách SS bylo více

lidí s doktorským titulem než v pravidelných složkách wehrmachtu. Leninismu se s veškerou vážností vyučovalo na západních univerzitách. Ale jestliže ďábel existuje, je třeba vědět, že jde o dvě formy satanismu a že jsou vzácní ti, kdo bojovali proti oběma současně.

Zapomínání je přirozené. To se dalo pozorovat i při jiných příležitostech. Ti, kdo přežili Verdun, neměli chuť vyprávět o tomto pekle druhým, protože ti by je nechápali a protože oni sami, aby mohli přežít, to nechápali dobře. Zapomnění zakryje všechno. Je třeba vynaložit značné úsilí, abychom si v paměti zpřítomnili, co se stalo, a je také zapotřebí morálního úsilí k tomu, abychom to sdělili druhým ve formě svědectví obžaloby. Židé si to vzali jako své poslání. Ostatní se poddali přirozenému sklonu zapomínat.

Oba směry učinily opatření, aby zakryly své zločinné akce. Přísné tajemství zakrývalo okolí míst, kde se hromadně vraždilo, a stopy byly pečlivě zahlazovány. Nicméně stopy existovaly, byly více nebo méně známy, něco se o nich tušilo a oba režimy se více nebo méně úspěšně snažily přinutit svůj lid k účasti na zločinu. Ale bylo to neúčinné/neúčinné, protože se tyto zločiny udržovaly samy, úměrně tomu, nakolik byly přirozeně nepravděpodobné. Dějiny *bloodlands* byly završeny v mé generaci. A potom se jinde objevily jiné *bloodlands*. Byly uchovány proto, že byly nepravděpodobné, neuvěřitelné, nemyslitelné. Bylo zapotřebí vstoupit, dotknout se, aby se mohlo uvěřit a potom...

Z časopisu *Commentaire*, 142, léto 2013, s. 425–427, přeložil Josef Mlejnek.

Poznámka: anglický originál *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin* vyšel v roce 2010, český překlad připravuje nakladatelství Paseka.

Alain Besançon (1932) je současný francouzský filosof a historik idejí žijící v Paříži.

Pobírači a tvůrci

JEREMY ROZANSKY

Nicholas Eberstadt napsal nevelkou, důležitou knížku, která břitce ukazuje, jak se sociální stát rozšiřuje, a jež odhaluje propast, na jejíž hraně nyní v důsledku této expanze balancují přetrvávající ideály republikánské vlády. *Národ pobíračů: americká epidemie nárokování* je poučný a alarmující, avšak tomu, co je na našem nynějším politickém uspořádání skutečně zničující, se Eberstadt věnuje jen nepřímo.

Coby přední americký demograf se Eberstadt zaměřuje na „nárokovatelné výdaje“, což je oficiální termín vztahující se k finančním transferům od vlády k jednotlivcům, které se realizují na bázi jiné než odměňování. Za poslední půlstoletí se tyto nárokovatelné výdaje – po úpravě o inflaci a populační růst – zvýšily o více než sedm set procent. Dvě třetiny federálního rozpočtu jsou určeny právě na ně. Tato skutečnost je způsobena jak nárůstem plateb realizovaných na základě potřeby žadatelů (programy proti chudobě, jako je Medicaid nebo potravinové poukázky), jež se od roku 1960 zvýšily třicetinásobně, tak i plateb nárokových na základě věku (jako jsou programy typu Social Security a Medicare), jež se zvýšily dvanáctkrát. Většina Američanů již překročila to, čemu Eberstadt říká „symbolický práh“, a pobírá alespoň jednu z těchto federálních dávek – a není to způsobeno prostě jen stárnutím společnosti. Dávky nárokové na základě potřeby pobírá stále více amerických domácností bez ohledu na pokles či nárůst nezaměstnanosti nebo míry chudoby.

Eberstadt vyjadřuje obavy, že se Američané stávají stále „závislejšími na dávkách a jsou jejich otroky“. Jeho prvořadým zájmem je otázka, jaké morální dopady má tento stav na společnost, jejíž stát stále roste a je stále angažovanější v přenosu bohatství od bohatých k chudým a od mladých ke starým. Neznepokojuje ho, že je bohatství nespravedlivě odebráno těm, kdo ho zís-

kali svou chytrostí a tvrdou prací; spíše si dělá starosti o ctnosti, jež jsou podemílány sociálním státem a celým jeho morálním hazardem. Skutečné nebezpečí závislosti spočívá v tom, že oslabuje energické úsilí nezbytné pro úspěch státu, který je založen na duchu obchodu.

Jednou z protilátek na závislost je kultura, jež ji odmítá jako cosi nečestného. Zdá se však, že z touhy nesoudit či nestigmatizovat chudé jsme tento kulturní trend již rozmělnili. Potravinové poukázky bývaly snadno k poznání, protože byly větší než bankovky a trochu pestřejší; nyní vypadají jako kreditní karty, takže jejich uživatelé se při jejich používání necítí nepohodlně – buď vůbec, nebo jen trochu. Není náhodou, že od zavedení nového systému potravinových poukázek se jejich užívání velmi rozšířilo. Stejně tak lidé, kteří by se kdysi bývali styděli být na podpoře, stále více využívají nedbale kontrolovaných federálních dávek v invaliditě. Na federálních programech podporujících invalidy participuje více než osm milionů Američanů mladších šedesáti pěti let, přičemž uvádějí neurčité důvody typu „poruch nálad“ a problémů souvisejících se svalovou a kosterní soustavou – a to v míře vyšší než kdy předtím.

Eberstadt podává pozoruhodný výkon, když zachycuje rozšiřování dávek a sleduje, jaká je míra přerozdělování v nynějším systému – nabízí nám grafy ukazující, jak je celý tento mechanismus financován nejbohatšími Američany – nicméně v člověku zůstává pocit, že ačkoli kultura zodpovědnosti byla již poškozena, máme stále daleko k tomu, abychom se stali národem lidí prostých ctižádosti a závislých na vládě. Kniha také obsahuje dva eseje, které jsou reakcí na Eberstadta a jejichž autory jsou v jednom případě William Galston, ve druhém pak Yuval Levin.

Galston, veterán Clintonovy prezidentské administrativy, připouští, že s potravinovými poukázkami

a federálními dávkami pro invalidy jsou vážné potíže, zpochybňuje však představu o epidemii závislosti. Poukazuje na skutečnost, že velká většina redistribučních programů, jež Eberstadt rozebírá – Medicare a Social Security –, čerpá od mladých a dává starým. Programy proti chudobě snad mohou poškozovat pracovní etiku a tlumit úsilí i ambice, avšak programy pro seniory jsou ze strany těch, kdo z nich profitují, považovány za *zasloužené* nárokové, protože do nich po desítilétí přispívali. To se však pletou. Za každý dolar, který vložili do programu Medicare, prarodiče čerpají více než tři dolary; na svých vnucích pak nechávají, aby si nějak poradili se vzniklým schodkem. Senioři však nejsou ani odborníci na pojišťovnictví, ani ekonomové. Věří prostě něčemu, co jim řekli odborníci a politici, kteří se v této problematice vyznají nebo kteří si tyto experty najímají. Galston zastává názor, že jsme národem pobíračů – ale už ne národem lidí doopravdy závislých – a že s rozsáhlým sociálním státem můžeme vycházet v dobrém za předpokladu, že se z rozpočtového hlediska chová rozumně.

Galston zpochybňuje dvojici Eberstadtových alternativ, tedy že se rozhodujeme mezi závislostí a nezávislostí. Tvrdí, že existuje třetí možnost spočívající ve vzájemné závislosti, přičemž právě tato alternativa vystihuje moderní sociální stát nejpřesněji. Když je člověk mladý, platí za staré, a když je starý, budou mladí platit na něj. Když je člověk chudý, dostává podporu – a tu pak bude pomáhat financovat, až bude bohatý.

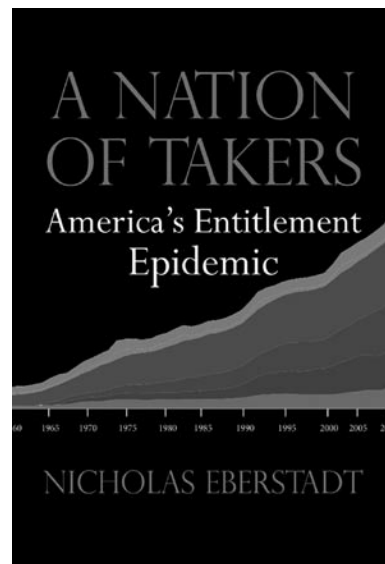
Yuval Levin, editor časopisu *National Affairs*, nesouhlasí s Galstonovou představou, že sociální stát je produktem vzájemné závislosti. Uznává, že Američané jsou navzájem závislí v tom smyslu, že jsou propojeni v rozsáhlé a různorodé směsici rodin, místních komunit, náboženských skupin, občanských sdružení a podniků, jež americké společnosti dodávají pestrost. Tento prostor mezi jednotlivcem a vládou označujeme jako občanskou společnost. Avšak občanská společnost je ze strany sociálního státu vystavena dvěma různým tlakům. Prvním je tlak vyvíjený seshora, který plyne z touhy sociálního státu dosáhnout určitých cílů (například neomezovaného přístupu k antikoncepci a potratovým pilulkám). Stát se ve smyslu tvorby konkrétních politik zmocňuje kontroly nad různými institucemi, které vze-

šly z občanské společnosti (nemocnice katolické i nekatolické), s úmyslem využít prostředků občanské společnosti k dosažení vládních cílů. Druhý tlak vychází z postupného vytěsňování občanské společnosti (a nejbezprostředněji soukromého podnikání) bobtnajícím státem, což má za následek pokles počtu finančních přesunů založených na mechanismu vzájemné závislosti, jež jsou typické pro systém svobodného podnikání. Místo soukromé dobročinnosti a trhem inspirovaných inovací je zaujímáno tím, co Levin označuje za „pomalé, otlělé, zbytné a necitelné monstrum“.

Eberhardt má pravdu v tom, že v našich obtížných politických dilematech nejde jen o matematiku, nicméně zaměření se na problém závislosti se dotýká pouze podružné části velké morální krize spočívající v proměně v národ pobíračů. Sociální stát si zasluhuje kritiku v mnoha ohledech, avšak tato kritika – ať už se týká závislosti, neefektivity či svobody – se sice obrací k jádru problému, nicméně nedokáže ho uchopit a porozumět mu. V zájmu politického působení a principiální čistoty konzervativci musejí být schopni lépe nastítnit, proč je národ pobíračů, národ, ve kterém dochází k tak rozsáhlému přerozdělování, méně životaschopný, méně hledící vpřed a méně *šťastný*.

Národ pobíračů není národem lidí závislých, jenž klopýtá přes falešné představy, dokud kohoutek nevyšchne a nepřinutí nás k bolestnému návratu. Je však

Nicholas Eberstadt:
*A Nation of Takers:
 America's Entitlement
 Epidemic.* Templeton
 Press 2012. 144 s.



národem, u kterého je pravděpodobné, že své každodenní činnosti bude shledávat méně uspokojivými. Pokud zauvažujeme nad tím, jaké jsou nejvýznamnější zdroje radosti a uspokojení, budeme přemítat nad věcmi, jež jsou trvalou expanzí vlády nenápadně podemílány, odsouvány a oslabovány.

Dovolím si tvrdit, že štěstí má dva hlavní zdroje: vydobytý úspěch a sdružení a vazby, na nichž se podílíme. Vydobytým úspěchem mám na mysli pocit z dobře vykonané práce. Takový pocit se neomezuje na naše pracoviště, nýbrž se vztahuje i na naše soukromé životy a službu veřejnosti. Toužíme po uznání, přičemž naše svědomí požaduje uznání *zasloužené*. Máme-li být skutečně šťastni, potřebujeme překážky, které bychom zdolávali, a obtíže, přes které se dokážeme přenést. Stejně tak, jako se někdy rozhodneme dívat se raději na televizi, místo abychom četli knihu, třebaže víme, že čas strávený nad knihou bychom si pravděpodobně užili více, vyhýbáme se občas obtížným úkolům slibujícím opravdový zisk a upřednostňujeme to, co získáme snadno a bez námahy. Jestliže muž cítí, že je schopen zajistit své ženě a dětem střechu nad hlavou, je v tomto pocitu skryta velká důstojnost. Taková schopnost si zaslouží uznání a onen muž z něj může čerpat uspokojení. Co se ale stane, jestliže stát řekne, že nikdo by neměl být bez střechy nad hlavou, a začne rozdávat dotace nebo realizovat stavební projekty? Je možné, že více lidí bude mít střechu nad hlavou, nicméně ten malý, leč trvanlivý úspěch dostupný každému, kdo má nějakou kázeň, zmizí – a s ním i uspokojení, které z něj plyne.

V průběhu posledních desetiletí lidé opouštěli řady pracujících jako nikdy předtím. Neměli bychom přehlížet myšlenku, že odešli zčásti proto, že naše kultura učinila absenci na trhu práce podstatně méně nepřítelivou, než jak tomu bývalo kdysi. A stejně tak bychom neměli odmítat představu, že postindustriální ekonomika lidem působí problémy. Svůj díl viny však má i skutečnost, že sociální stát tím, že lidem poskytuje hmotné zisky ve formě dávek, omezil uspokojení dosažitelné prací – zejména v případě těch, jejichž schopnosti jsou skromné.

Jedinečné uspokojení, jež plyne z našeho zapojení do různých sdružení a vazeb, je dalším klíčovým důvo-

dem, proč upřednostňovat dynamickou realitu občanské společnosti před bezduchým vměšováním a rušivými zásahy vládní byrokracie. Ponecháme-li lidi, aby si poradili, jak umí, pak ti, kdo sdílejí nějaké zájmy a starosti, mají sklon se spontánně sdružovat. Bez ohledu na to, zda jde o romantické námluvy, svědomitou péči o rodiče či děti, společnou pobožnost v kostele, soucítanou pozornost věnovanou sousedům ve zranitelném postavení, náhodnou konverzaci s prodávacem v železářství či dlouhé večery plné smíchu strávené s partáký z pokeru či čtenářského kroužku, ve všech těchto vztazích nacházíme opravdovou hodnotu, smysl i uspokojení. Všechny tyto momenty dalece překračují hranice materiálna. Takové organické sdružování je – jak napsal Alexis de Tocqueville – klíčem k „morálce a inteligenci demokratického národa“. De Tocqueville pak také říká, že „...pocity a myšlenky se obrozují, duše se posiluje a lidská mysl se rozvíjí právě jen skrze vzájemné styky lidí mezi sebou navzájem“.

Hrubý domácí produkt státu představuje souhrn naší námahy přepočítaný na peníze, sám o sobě je ale jen zlomkem našeho každodenního úsilí. Zároveň s tím, jak působnost vlády roste coby zlomek HDP, roste také jako zlomek naší práce. Stále větší část toho, co děláme, končí jako zdroje, které vláda přerozdělí, čímž plynule přebudovává strukturu našich vztahů. Stejně tak zároveň s tím, jak je stále více přirozeně se utvářejících institucí usměrňováno státní regulací, rozplývá se i smysluplnost a uspokojení, jež z občanské společnosti čerpáme. Naše aktivity se stávají stále řízenějšími a vztahy, v nichž jsme zapojeni, jsou stále častěji uskutečňovány skrze federální zprostředkovatele. Zrádné na tom je, že některé z těchto spolků a sdružení začínáme vnímat jako záležitost vlády. Proč bychom krmili někoho v nouzi, když může dostat potravinyové poukázky?

To vše ale neznamená, že bychom měli tvrdit, že je třeba sociální stát odbourat. Naše společnost je lepší a šťastnější, jestliže v ní existuje záchranná síť, která zachytí ty, jimž bezprostředně hrozí, že upadnou do skutečné nouze, z níž často není úniku. Naším cílem by tedy mělo být vytvoření sociálního státu s jasně vymezenými hranicemi, který ponechává maximální prostor občanské společnosti, sociálního státu, který pro

svobodné sdružování není příliš velkým břemenem a který s ním příliš nemanipuluje. Takového sociálního státu, který nás ochraňuje před těžkostmi, ze kterých nelze uniknout, ale který zároveň neodstraňuje všechny překážky. Nárokové dávky by měly být efektivnější a měla by se u nich přísněji zjišťovat skutečná potřeba. Měly by také jejich příjemce povzbuzovat, aby využívali svou činnost, a vždy, kdy to je možné, je naplňovat vitalitou občanské společnosti. Tyto podněty jsou jádrem agendy, která se velice blíží té republikánské: využívat trh k posílení hodnoty, již dostáváme za dávky, omezit výdaje na programy proti chudobě tak, aby plynuly jen těm, kdo chudí opravdu jsou nebo mají k chudobě blízko, zvyšovat a zlepšovat pracovní nároky, a stále být více než otevření iniciativám, které vycházejí z náboženského přesvědčení.

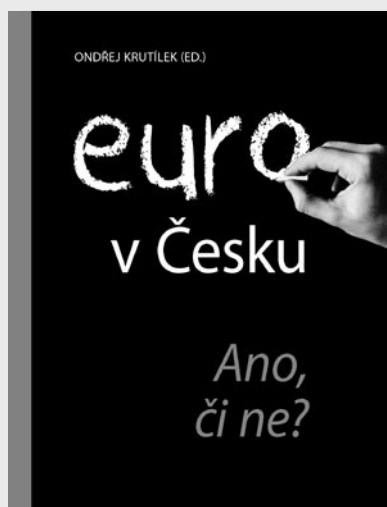
Eberstadt přesvědčivě tvrdí, že se stáváme národem, ve kterém je příliš mnoho pobíračů a příliš málo těch, kdo tvoří hodnoty. Je-li tomu tak, musíme být bystrozrací a uvědomovat si, jaký problém taková společnost má: není jím nerovnost v příjmech, nýbrž nerovnost v osobním uspokojení. Ti, kdo tvoří hodnoty, lidé, kteří jsou schopni vydobýt si úspěch a kteří utvářejí nová a plodná sdružení, jsou spokojení, naplnění

a šťastní. Jestliže se konzervativci chtějí přimlouvat za vládu, která může „uzavřít kruh naší blaženosti“, jak to formuloval Jefferson, nebo – řečeno slovy Lincolnovými – „připravit cestu chvályhodné snaze o získání všech“, musejí udělat více než jen dát od problému ruce pryč: tak, jako to udělal Mitt Romney, když byl na videozáznamu přistižen, jak říká, že 47 procent Američanů, kteří pobírají vládní dávky, je mimo jeho politický dosah.

Konzervativci se nemohou zajímat výhradně jen o ekonomickou neefektivitu státu rozdávajícího dávky či o nespravedlnost přerozdělování. Takové starosti jsou – v tom nejlepším případě – ve vztahu k opravdovému problému sociálního státu, který preferuje nároky, jen podružné. Oním problémem je, že zatímco stát je zde proto, aby poskytl pomoc těm, kdo ji potřebují, národ pobíračů je také předurčen k tomu, aby občanům odpíral nehmotné přínosy svobodné společnosti – ty přínosy, které ve skutečnosti potřebují nejvíce.

Z anglického originálu „Makers and Takers“, *Commentary*, November 2012, přeložil Pavel Pšeja.

Jeremy Rozansky je redaktorem časopisu *National Affairs*.



Euro v Česku: Ano, či ne?

Eurozóna se v posledních letech radikálně proměnila, závazek přijmout společnou evropskou měnu, který na sebe Česko vzalo vstupem do EU, však trvá. Předkládaný sborník tematicky navazuje na čtyři úspěšná vydání publikace *Euro versus koruna*, která analyzovala příčiny krize eurozóny, a zaměřuje se na její důsledky. Sborníkem obou knih je klíčová otázka, jak by česká politická reprezentace měla o potenciálním zavedení eura vůbec uvažovat.

Publikaci je možné objednat zdarma
(po uhrazení poštovného a balného) na www.cdk.cz.

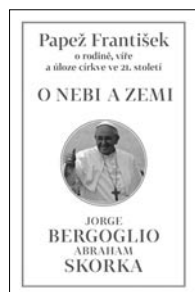
Z nových knih

**JORGE BERGOGLIO –
ABRAHAM SKORKA**

O NEBI A ZEMI

**Papež František o rodině, víře
a úloze církve ve 21. století**

Paseka, váz., 196 s., cena 249 Kč



Současný papež František se ještě jako kardinál Jorge Mario Bergoglio pravidelně scházel se svým přítelem rabínem Abrahamem Skorkou, aby spolu debatova-

li o otázkách víry, o Bohu i ďáblu, vině a odpuštění, politice, globalizaci, vědě a konfliktech současného světa. Nakonec se rozhodli, že svoje rozpravy zpracují do podoby knihy. Dialog obou přátel a zároveň představitelů svých náboženských obcí vyniká hloubkou a přesností, ale současně odpovídá srozumitelnou a svěží formou na otázky, které si každý den kladou věřící i lidé, kteří se k žádnému náboženství nehlasí.

- Názory papeže Františka na svět kolem nás
- Široká škála témat, někdy i kontroverzních
- Jiskřící dialog dvou velkých osobností současnosti
- Čtivá, aktuální, myšlenkami nabitá kniha

Nakladatelství Paseka s.r.o.,
Chopinova 4, 120 00 Praha 2
tel. 222 710 751, www.paseka.cz

MATT RIDLEY

RACIONÁLNÍ OPTIMISTA

O evoluci prosperity

Dokořán, Argo, překlad Petr Holčák,
váz. s přebal., 376 s., 498 Kč



Nejnovější kniha předního britského popularizátora vědy líčí cestu k prosperitě, kterou lidstvo ušlo ve zlepšování svého údělu od doby kamenné po dne-

šek. Autor odpovídá na tradiční otázku: Co bylo základním faktorem, který lidskému druhu umožnil rozvoj? Odpověď nalézá v obchodu – směna výrobků, služeb a myšlenek prostřednictvím specializace a dělby práce podněcovala k inovacím, které jsou motorem vzestupu. Díky jejich nekonečnému proudu jsou nyní lidé nejen bohatší, ale i zdravější, šťastnější, svobodnější a rovnější než kdykoli dříve. Ridley je přesvědčen, že lidstvo zůstane na cestě prosperity, dokud se budou „pářit myšlenky“. Svůj optimismus čerpá z podstaty člověka a celé historie lidstva autor staví do kontrastu s dnešním převládajícím pesimismem a s iracionální popularitou moderních proroků z kázy světa, z nichž se nikdy žádné nenaplnilo.

Dokořán, Holečkova 9,
150 00 Praha 5 - Smíchov
tel.: 257 320 803, tel./fax: 257 320 805
dokoran@dokoran.cz, www.dokoran.cz

JACQUES LE GOFF (ED.)

MUŽI A ŽENY STŘEDOVĚKU

Vyšehrad, váz., 448 s., 698 Kč



Výpravná chronologická encyklopedie velkých středověkých postav. Žijící legenda světové medievistiky, francouzský historik J. Le Goff, připravil s týmem spolupracovníků působivou sbírku portrétů významných mužů a žen středověku. Výstižnými portréty jsou představeni králové a královny, světice a učenci, obchodníci a objevitelé, umělci a povstanci, kacíři a inkvizitoři. Jedna kapitola je věnována imaginárním středověkým postavám, které se hrávaly v představivosti a životě středověkých lidí tak významnou úlohu: legendární král Artuš, víla Meluzína, papežka Jana či mýtický Kněz Jan. Důstojné zastoupení mají i postavy českého středověku: svatý Václav, svatý Vojtěch, císař Karel IV. a Jan Hus. Text a obraz mají v knize rovnocenné místo: obrazová příloha je skutečnou galerií, souborem jedinečných obrazových svědectví. Potěší všechny, které uhranula barvitost, rozmanitost a tajemnost tisíciletého období, jež nazýváme středověkem.

**MILOŠ TRAPL, KAREL KONEČNÝ,
PAVEL MAREK**

POLITIK DOBRÉ VŮLE

Život a dílo Msgre Jana Šrámka

Vyšehrad, váz., 464 s., 448 Kč



Kniha historiků z Filozofické fakulty UP, sleduje životní příběh jednoho ze zakladatelů křesťansko-demokratického politického směru u nás, jeho cestu ke kněžství a po-

sléze k sociální a politické činnosti, podíl na sjednocení moravských a českých křesťanských stran v Československou stranu lidovou v roce 1919, i vlivné postavení na politické scéně první československé republiky. Pozornosti se dostává i druhé, dramatictější části Šrámkovy života a politického působení, jeho emigraci před nacistickou hrozbou a působení v čele exilové vlády (předseda londýnské exilové vlády a posléze místopředseda kabinetu). Také po únorovém převratu 1948 neunikl osudu nekomunistických politiků a byl až do smrti zadržován v internaci. Fundovaný životopis z pera předních odborníků je splátkou dluhu „politikovi dobré vůle“, nepřehlédnutelné postavě našich moderních dějin.

Vyšehrad, s.r.o.,
Víta Nejedlého 15, 130 00 Praha 3
tel./fax: 224 221 703
info@ivysehrad.cz, www.ivysehrad.cz
nákup: Štěrboholská 44/1307,
102 00 Praha 10; 20 % sleva

JIŘÍ MIKULEC

**NÁBOŽENSKÝ ŽIVOT A BAROKNÍ
ZBOŽNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH**

Grada, váz., 416 s., 499 Kč



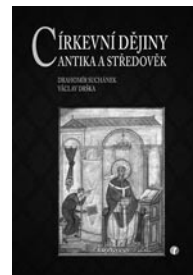
Víra, náboženství a zbožnost. V raně novověké společnosti prolínala tato témata každodenním životem příslušníků všech sociálních vrstev. Vydejte se s námi za poznáním a pochopením našich předků ze 17. a 18. století. Tato publikace nabízí vedle úvahy o vzniku a obsahu toho, co se obvykle zahrnuje pod pojem barokní zbožnost, také informace o kulte českého baroka, o rituálech a reáliích doprovázejících náboženský život, o laických institucích a aktivitách, jakými byla náboženská bratrstva a pouť. Nezapomíná ani na problematiku umírání a smrti, jež ve studované době představovala velké duchovní téma, ale ani na nepřátele katolické církve a jejího vyznání. V závěru se pak věnuje proměnám, kterými prošel náboženský život za osvícenství a které se do jisté míry podílejí i na jeho dnešní podobě.

**DRAHOMÍR SUCHÁNEK,
VÁCLAV DRŠKA**

CÍRKEVNÍ DĚJINY.

ANTIKA A STŘEDOVĚK

Grada, váz., 432 s., 599 Kč



Předložit přehledný a objektivní pohled na dějiny křesťanské církve v období od jejího počátku až do konce středověku představuje obtížný úkol. Autoři se pokusili vytvořit vyvážené, věcné a konfesně nezatížené podání církevních dějin, které odráží současný stav historického bádání a většinový pohled zainteresovaných odborníků. Publikace v sobě spojuje dvě hlavní ambice – přinést co nejúplnější pohled na problematiku církevních dějin a zodpovědět všechny základní otázky, včetně jinak opomíjených témat, jako je rozbor křesťanských herezí, misijní problematika či přehled církevní struktury. Současně by chtěla být kvalitní studijní pomůckou pro zájemce o církevní dějiny. Využijí ji jak studenti vysokoškolských humanitních oborů, tak studenti teologických či právnických oborů.

Grada Publishing,
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: 234 264 401-2, fax: 234 264 400
www.grada.cz

REVOLVER
VE
EVE



† FILIP TOPOL, † RUDOLF DZURKO / P. BLAŽÍČEK (1932–2002)
Wagnerová, Dohnal, Gebert – PRÓZY / POEZIE – Jágr, Hrdý / Žváček
INTERVIEW – Moucha / OBRAZY – Žáček, Koudela Hansen-Löve
Wagenbreth – PORTRÉT / ZE STOLU M. M. – „Peťák“ Lampl
SADO-MASO – rozhovory, bibliografie ad. / DESIGN – Haloun, Babák
Česká uměnověda – PADESÁTÁ LÉTA / Trabura – ATELIÉRY
Kritický COULEUR – reflexe / + PŘÍLOHA – Jedna věta – PÁLENÍČEK



zdarma kniha
JEDNA VĚTA.
Jean-Gaspard Páleníček

K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

host měsíčník pro literaturu a čtenáře

Soutěž pro nové předplatitele revue Host
Máte rádi literaturu a vše, co se jí týká?

Předplaťte si tištěný Host na rok 2014
nebo předplatné darujte
do 28. února 2014 a budete zařazeni
do slosování o tyto věcné ceny.

Předplatitelská cena je výhodnější,
předplatné komfortnější a všichni abonenti
mají navíc nárok na slevu kompletní knižní
produkce nakladatelství Host ve výši 25 %

Podrobné informace o předplatném
a dárkovém certifikátu na
www.casopis.hostbrno.cz



3x

CD — autorské čtení
Magorovy labutí písně



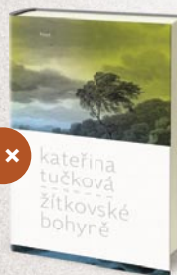
3x

CD — audiokniha
Muži, kteří nenávidí ženy



1x

Čtečka —
Pocketbook 622



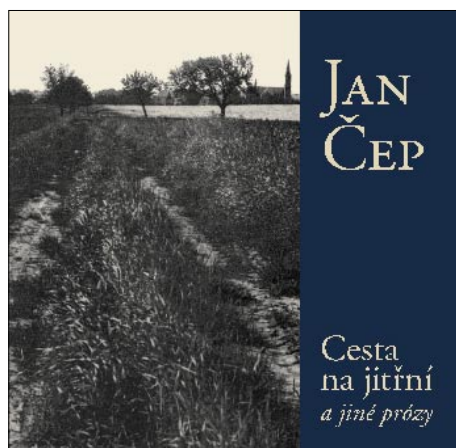
3x

Kniha — Žitkovské bohyně
s věnováním autorky přímo
předplatiteli



3x

Jan Balábán — Dílo I, II, III



JAN ČEP

Cesta na jitřní a jiné prózy

Audiokniha na CD

Náš výběr z Čepových próz sleduje sice částečně autorův vlastní výbor povídek, který vyšel v roce 1944 s názvem *Sestra úzkost*, byl ale především veden subjektivně. Kromě titulní povídky, dnes asi Čepovy nejznámější práce, jsme vybrali texty, které nás stále oslovují a zdá se, že jim ani desítky let, které uběhly od jejich zrodu, nic neubraly na působivosti. Zároveň jsme sledovali dvě témata. Nejdůležitějším z nich je smrt a umírání, jak to skvěle již v roce 1933 vystihl F. X. Šalda, druhým (Komůrka, Rodokmen, Cikáni, Květnové dny) je autorův exil v rodných Myslechovicích během druhé světové války. Poslední dvě povídky našeho výběru vyšly tiskem až po roce 1948 v exilu, a jsou tedy u nás méně známé; jejich zařazením chceme ukázat, že Jan Čep zůstal mistrovským prozaikem i v nepříznivých poválečných letech. Čte Luboš Ondráček, režie Petr Pleva.

Formát MP3, celkový čas 3h 21min, 179 Kč

ONDŘEJ KRUTÍLEK (ED.)

Euro v Česku

Ano, či ne?

Eurozóna se v posledních letech radikálně proměnila, závazek přijmout společnou evropskou měnu, který na sebe Česko vzalo vstupem do EU, však trvá. Předkládaný sborník tematicky navazuje na čtyři úspěšná vydání publikace Euro versus koruna, která analyzovala příčiny krize eurozóny, a zaměřuje se na její důsledky. Svorníkem obou knih je klíčová otázka, jak by česká politická reprezentace měla o potenciálním zavedení eura vůbec uvažovat.

Vydalo Studio ARX pro Skupinu Evropských konzervativců a reformistů.

Neprodejná publikace, zájemcům je v ČR zasílána za jednotné poštovné a balné ve výši 90 Kč. Posíláme max. 1 ks.

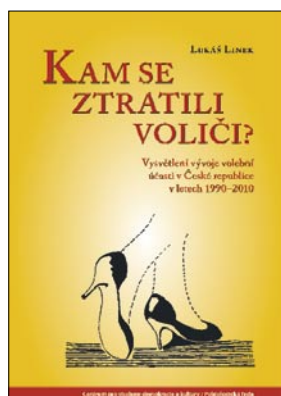
Rozesílání zajišťuje CDK.



LUKÁŠ LINEK

Kam se ztratili voliči?

Vysvětlení vývoje volební účasti v České republice v letech 1990–2010



Účast v parlamentních volbách v Česku postupně klesá již od počátku 90. let, a v letech 2002 až 2010 dokonce nepřesáhla hodnotu 65 procent. Protože účast ve volbách je jednou z nejvýznamnějších politických aktivit občanů v demokracii, zaměřuje se autor na vysvětlení jejího poklesu. Kniha shrnuje dosavadní způsoby vysvětlení volební účasti a důvodů jejího poklesu a představuje vlastní teorii volební účasti, která ji vysvětluje v obecné rovině mobilizací vnějšími aktéry a individuální motivací k účasti (instrumentální, expresivní a normativní motivací). Tento teoretický model je využit nejen pro vysvětlení volební účasti, ale i jejího poklesu. K němu přispělo menší zapojení občanů ve společenských sítích, nárůst kritického hodnocení politických stran a zvýšená nejistota o smyslu-plnosti hlasování ve volbách. Kniha tak představuje první systematické prozkoumání volební účasti a důvodů jejího poklesu v České republice.

Brož., 336 str., 379 Kč

Objednávky na adrese:

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

