

STANISLAV BALÍK / Kořeny komunismu
v české společnosti

GRACE DAVIEOVÁ / Výjimečný případ Evropa?

Portrét LESZKA KOŁAKOWSKÉHO

Koledy a vánoční verše polských básníků

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

JAN LUKAVEC / Romano Guardini
a jeho ohlas v českých zemích

FRANTIŠEK MIKŠ / Opatrný kritik modernismu.
Ke stému výročí narození E. H. Gombricha

Rozhovor s BOHUMILOU GRÖGEROVOU

ALEŠ FILIP / Nad dílem Františka Bílka





NAKLADATELSTVÍ
VYŠEHRAD
SPOL. S R. O.

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

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

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

celokry

kohtout

apivá

Phyllis...

GALSKÝ KOHOUT ZPÍVÁ

Básnická antologie *Galský kohout zpívá* je obsáhlou přehlídkou francouzské poezie od trubadúrů až po moderní autory. Lze ji považovat za velkou literární zahradu, v níž se procházíme za doprovodu největších francouzských básníků, k nimž nesporně patří Villon, Ronsard, La Fontaine, Hugo, Baudelaire či Apollinaire, ale i mnoha dalších. V jejich řadách nejednou objevíme jména, která co do literárního významu si zaslouží naši pozornost. Antologii ocení nejen studenti romanistiky, pro něž bude vítanou pomůckou, ale všichni, kdo mají rádi poezii – zejména francouzskou. Překlad Gustav Franci.

Váz., 770 s., 495 Kč

Jaroslav Vokoun

POSTKRITICKÝ PROUD V SOUČASNÉ ANGLAMERICKÉ TEOLOGII

Postkritická teologie je otevřena současnému světu, vyrovnává se s jeho kulturou a vědeckými standardy. S postmodernisty sdílí postkritičtí autoři kritiku moderny, nikoli však její nihilistické a relativistické důsledky, avšak naopak dokazují, že argumenty proti věrohodnosti článků výřstojí na chybných předpokladech novověkého myšlení, takže znovu kvíle dospívají. Tato kniha ovšem nechce pouze podat přehled o jednom proudu teologického uvažování, ale předkládá širokou diskusi, jež mezi stoupenci tohoto proudu probíhá.

Broš., 304 s., 288 Kč



Paul Collier

MILIARDA NEJCHUDŠÍCH

Profesor ekonomie a znalec ekonomiky afrických zemí P. Collier nabízí ve své aktuální knize nový pohled na řešení světové chudoby. Podle něho je většina tzv. „rozvojových zemí“ dnes fakticky na vzestupu a náleží do globální ekonomiky. Zhruba miliarda lidí však zůstává tímto pozitivním vývojem naprosto nedotčena. Tím, co těmto zemím brání v rozvoji, jsou „pasti“ různého druhu („past ozbrojeného konfliktu“, „past špatné vlády v malé zemi“ atd.), jejichž vinou dochází k trvalé stagnaci, nebo dokonce k propadu. Collier zkoumá problém chudoby na základě přesných ekonomických analýz a dat a snaží se ukázat zcela novou strategii k odstranění stávajících „pastí“, zahrnující aktivitu v právní, ekonomické, v krajně podobě i vojenské oblasti.

Váz., 224 s., 305 Kč



DINGIR

Religionistický časopis o současné náboženské scéně

Vychází čtvrtletně od roku 1998.

Řídí doc. PhDr. Zdeněk Vojtíšek, Th. D., spolu s redakční radou (doc. Pavel Hošek, Th. D., doc. ThDr. Ivan O. Štampach a další).

Aktuální články z domova i zahraničí o současném duchovním životě, témata, rozhovory, události, informační servis, práce studentů.

Zásadní články jsou odborně recenzovány.

Více na <http://www.dingir.cz>.

Cena: 49,- Kč.

Objednávky: <http://www.send.cz> v sekci kulturních časopisů, prostřednictvím telefonu 225 985 225 nebo e-mailu administrace@send.cz.

Většina starších čísel je k dispozici v redakci (e-mail: dingir@dingir.cz).

témata posledních čísel

Mužská a ženská spiritualita
Hnutí víry
Šamanismus a neošamanismus
Náboženství a násilí
Atheismus

Svědkové Jehovovi a vývoj jejich společenství



Vážení čtenáři,

na konci prvního ročníku vydávání časopisu by se nejspíše čekalo, že budeme, jak se dnes říká, „bilancovat“. Už latinský původ toho slova naznačuje, že bilance má co dělat s rovnováhou, vyrovnaním a tedy se jměním. Kdybychom nezůstali přímo u rozpočtu, u něž by nepochybně v případě *Kontextů* „bilance“ neznamenal „balanci“, mohli bychom kupříkladu hodnotit prodejnost časopisu, počty čtenářů, množství přispěvatelů, poměr mezi obdrženými a přijatými příspěvky apod. Nic z toho dělat v tuto chvíli nebudeme, protože to nepokládáme za to nejdůležitější. Naši roční „bilanci“ bych si dovolil shrnout v jedné krátké poznámce, jež se váže k obecnějším souvislostem našeho redakčního a vydavatelského úsilí.

Cíle časopisu *Kontexty* jsme podrobněji vysvětlili v předcházejících Editorialech (v č. 1 a 4), kde jsme také připomenuli kontinuitu našich časopiseckých aktivit a objasnili i svého druhu návrat ke koncepci časopisu, jež představovala revue *Proglas* vydávaná bezprostředně po listopadu 1989. V této souvislosti je zajímavá jedna skutečnost, jíž jsme dosud nezmínili, protože jsme si ji plně neuvědomili. V českém prostředí, které přikládá symbolický význam rokům zakončeným osmičkou či devítkou a také šťastným a nešťastným dvacetiletím, je však zajímavá. Dvacet let po listopadu 1989 jsme intuitivně dospěli k závěru, že ve svých redaktorských aktivitách musíme podstoupit od každodenní politiky a vrátit se k širším kulturně-sociálním souvislostem života společnosti a zabývat se více filozofickou reflexí politiky a vlivy formujícími politickou kulturu, než konkrétními politickými strukturami a procesy – a tím jsme se, poučenější a bohatší o dvacetiletou zkušenost s demokratickou politikou, jakoby znovu ocitli tam, kde jsme ve svobodných poměrech s vydáváním časopisu začínali.

Nabízí se otázka, proč po dvaceti letech cítíme znovu stejnou potřebu věnovat se hledání a připomínání podstatných hodnot, jež utvářejí demokratickou společnost a byly (a snad ještě i jsou) zdrojem těch nejlepších výkonů, kterých evropská civilizace dosáhla. Vždyť vnější podmínky, stav české demokracie, možnosti a způsob předávání informací, to vše je dramaticky jiné a nepochybně lepší než před dvaceti lety. A přece... Možná přes to všechno a přes všechen náš realismus, pochopení pro současný vývoj, pro nezbytnou nedokonalost společenských struktur a přes uvědomění si všech pozitiv, která naše současnost nabízí, v nás sílí pocit jistého ohrožení. Souvisí s některými tendencemi v současném vývoji západní civilizace, ale také velmi úzce se stavem české politiky. Většina české elity dala – což je jeden ze specifických rysů české politické kultury – už před časem ruce pryč od politiky, věnovala se podnikání, vědě, umění, občanským aktivitám, ale ne starosti o věci veřejné v politickém smyslu. Politika se najednou stala doménou ekonomických zájmů, jinde neuspokojených ambicí, druhem podnikání, zploštěla, zhrubla, rozpadla se a přestala být, čím má. Výsledek vidíme dobře, vždyť dvacáté výročí demokracie v českých zemích jsme si připomenuli uprostřed politické a do jisté míry i ústavní krize.

Naše editorské a redaktorské „poodstoupení“ od politické každodennosti není tedy výrazem lhostejnosti či rezignace, ale naopak starosti a péče o veřejné věci a také o politický rozměr naší existence. Časopis *Kontexty* toho jistě mnoho nezmůže, ale může napomoci, je příspěvkem k úsilí o kultivaci veřejného prostoru. O to více jsme potěšeni, že se během prvního roku setkal s tak překvapivým zájmem přispěvatelů a pozorností čtenářů.

Jménem editorů a redakce přeji všem čtenářům, autorům a přátelům časopisu *Kontexty* příjemné a radostné vánoční svátky a vše dobré v příštím roce. Budeme potěšeni, budete-li i rok 2010 prožívat doprovázeni četbou našeho časopisu.

PETR FIALA

Texty /

STANISLAV BALÍK
Kořeny komunismu v české společnosti 3

GRACE DAVIEOVÁ
Výjimečný případ Evropa? 9

ALEŠ FILIP
Nad dílem Františka Bílka
Cesty k porozumění 17

Keynesovští ekonomové
se jen trefují do postojů laiků
Rozhovor s ISRAELEM KIRZNEREM 29

JAN LUKAVEC
Romano Guardini
a jeho ohlas v českých zemích 33

Výročí /

FRANTIŠEK MIKŠ
Opatrný kritik modernismu. Příspěvek
ke stému výročí narození E. H. Gombricha . . 42

Rozhovor /

„Začal jsem vytvářet svůj plán...“
Rozhovor s RADOSLAVEM VEČERKOU 61

Portrét /

JOSEF MLEJNEK
Leszek Kołakowski – portrét 69

BRONISŁAW WILDSTEIN
Kołakowski neboli návrat náboženství 70

Literatura /

„K výsledku, který má nějakou cenu,
může dojít jenom ten, kdo se věcí zabývá
důkladně a dlouho“
Rozhovor s BOHUMILOU GRÖGEROVOU . . . 75

Poezie /

Boží narození. Koledy
a vánoční verše polských básníků 79

Nad knihami /

ANNA BATISTOVÁ
Filmová jízda jako morální problém 92

PETR MOTÝL
Vlastně každá báseň mohla by mít název
„Okamžik“ 96

Rejstřík ročníku 2009 100

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti (RePP)

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

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



Ročník I. (v návaznosti na časopis *Proglas* ročník XX.) • Vychází šestkrát ročně • **Editoři** Petr Fiala, Jiří Hanuš, František Mikš (šéfredaktor) • **Redakce** Kateřina Mikšová (jazyková redaktorka), Lenka Váňková (výkonná redaktorka) • **Celoroční předplatné** 500 Kč • **Sponzorské předplatné** 1 000 Kč • **Objednávky předplatného** Venhudova 17, 614 00 Brno, tel./fax: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz • **Bankovní spojení** 120 402 514 / 0600 • Nevyžádané rukopisy se nevracejí • **Tisk** Reprocentrum Blansko • **Registrace MK ČR** E 18685 • **ISSN** 1803-6988 • Vychází s podporou Statutárního města Brna (projekt RePP – společensko-kulturní revue) • **Na obálce** František Bílek: Mojžíš, 1905, Praha, Pařížská ul. (detail)

Kořeny komunismu v české společnosti

STANISLAV BALÍK

V čase dvacátého výročí pádu komunistického režimu kdekdo vzpomíná, ba si i přikrašluje, neboť to milosrdný závoj dvou desetiletí už dovoluje, na svou distanci od komunismu v jeho závěrečné vládní fázi. Objevilo se také množství analýz a postřehů o tom, jak se vlastně mohlo stát, že se režim, zdánlivě pevný a na věčné časy, mohl téměř ze dne na den zhroutit. Příčin bývá shledávána přehršel – ztráta moskevské záštity, rozkolísání komunistické soustavy Gorbačovovou perestrojkou, ekonomické problémy, selhávání systému centrálního plánování, kádrová a motivační krize, gerontokracie komunistického vedení, frakční boj uvnitř strany a její ideové vyprázdnění, ztráta vůle k moci, skleróza stranických struktur (týmž strukturám, jež zvládly v roce 1948 a 1968 přes noc zmobilizovat stovky tisíc svých členů, trvalo v roce 1989 týden, než byly schopny svolat zasedání svého ústředního výboru) apod.

Občas se objeví svědectví o tom, že naděje na změnu před zásahem na Národní třídě doslova visela ve vzduchu – sám nezapomenu na proroctví svého otce pronesené na rodinné zabíjačce 11. listopadu 1989, že komunisti už neuvidí kvést třešně. (Nikdo z přítomných ale nevěřil, že by to mohlo jít tak rychle.) Připomínán, někdy i pozapomínán, bývá vliv velkých postav světové politiky osmdesátých let – Ronalda Reagana, Jana Pavla II., Margaret Thatcherové, Helmuta Kohla či už vzpomenutého Michaila Gorbačova a dalších.

Přijmeme-li normativní tezi, že komunistická ideologie českou společnost zdevastovala a neměla by dostat k témuž opětovnou příležitost, mají všechny dosavadní úvahy jeden nedostatek – neplyne z nich žádné poučení, jehož by se měla společnost držet, aby opět neopakovala, byť třeba v jiných kulisách a maskách, tytéž chyby.

Klíčovou otázkou pro pochopení úlohy českého komunismu by totiž nemělo být, proč se tak snadno zhroutil, ale daleko spíše: Jak se vůbec mohlo stát, že po druhé světové válce tak snadno uspěl? Resp. otázka zdánlivě z druhého konce: Jak je možné, že v červnu 1990 získala komunistická strana při téměř stoprocentní voličské účasti více než 13 % hlasů (nejvyššího výsledku dosáhla ve Sněmovně národů – 13,8 %)? Tyto hlasy posbírala na jaře 1990, před tvrdým dopadem ekonomických reforem, před velkým zdražením a znehodnocením úspor, dlouho před objevením se nezaměstnanosti, ve chvíli, kdy bylo zřetelně v paměti systémové selhávání centrálního plánování, nedostatku kdekého (nebo vlastně všeho), kdy bylo nadmíru zřejmé, jak moc české země zaostávají za Rakouskem a Německem, s nimiž se kdysi směle poměřovaly, kdy byla příroda zplundrována veskrze bolševickým způsobem, kdy se lidé dusili, potoky byly otrávené, lesy uschle nikoli od kůrovce, ale od emisí, ve chvíli, kdy komunistická strana neměla hodnověrné vedení a dynamiku, kdy ještě nebyla protestní stranou, ve chvíli, kdy z kriminálů nedávno vyšli nespravedlivě věznění političtí vězni osmdesátých let a kdy se nahlas mohlo začít mluvit o zvěrstvích let padesátých. Třináct procent národa přece nepředstavovalo pouze bolševickou nomenklaturu s rodinami a známými. Dokonce je vlastně zajímavější otázkou, jak to, že komunisté měli takovou podporu v roce 1990, daleko spíše než se donekonečna ptát, jak je možné, že ji mají ještě dnes, kdy už se ale na řadu nepříjemných věcí zapomnělo.

Odpověď může být jednoduchá a složitá zároveň, s mnoha dalšími vedlejšími konotacemi. Hlavní, byť jistě provokativní odpovědí je, že komunismus byl a je součástí české duše, resp. jeho česká podoba souzní se základními charakteristikami českého národa (s omluvou za takovou generalizaci – jak ale bez gene-

ralizací vysvětlovat?), že komunismus je odpovědí na staleté tužby národa, či alespoň zpočátku spíše jeho elit, které (tužby i elity) nemusí být vždy jen ctihodné, ale též pěkně nemravné.

Komunismus nebyl do české kotliny a moravských úvalů přivezen na pásech sovětských tanků jako v Maďarsku. Nenastoupil po vyhrané (prohrané) občanské válce jako v Polsku. Ani nebyl produktem vítězného masového domácího protihitlerovského odboje jako v Jugoslávii. Proč byl doma právě v českých zemích? A byl zde skutečně doma? zeptá se pochybovač. Pokusme se představit několik indikátorů, které to dokládají – ve zpětném sledu.

Poválečné indicie

Dnes tolik mytizované pražské jaro 1968 nemělo základní protikomunistickou motivaci (opět viděno obecně, samozřejmě, že řada jednotlivců i skupin tehdy vyvíjela někdy i silně protikomunistickou činnost; veřejná podpora celému procesu vzcházela mnohdy právě z protikomunistické motivace). Šlo o pokus reformulovat některé základní komunistické postuláty, navléci je do vábnějších šatů namísto již otrhaných hadrů, o pokus nasadit komunismu škrabošku socialismu s lidskou tváří. Ve chvíli, kdy byly zpochybněny některé nedotknutelné atributy v čele s rozvolněním vazby na Sovětský svaz, došlo v srpnových událostech a následné normalizaci společnosti ke stržení škrabošky a vyjevení surové a syrové tváře. Nicméně o opuštění socialismu jakožto žádoucího společenského zřízení na jaře a v létě 1968 žádná *vlivná* síla neuvažovala. I ta má skautská organizace se tehdy hlásila k budování socialismu, řada činovníků dokonce z osobního přesvědčení; stejně jí to ale na začátku normalizace pranic nepomohlo.

České země fakticky neměly reálný protikomunistický odboj z padesátých ani žádných jiných let, byť o něm možná někdy budou mít zákon. Až na čestné a nepočtené výjimky neměl nikdo potřebu odporovat se zbraní v ruce. Všimněme si jedné zajímavosti – velká část perzekuovaných, či dokonce popravených do toho „spadla“ bez velkého aktivního přičinění, jen měli tu smůlu, že patřili k potenciálně nebezpečným skupinám. Ti, kdo zbraň do ruky skutečně vzali, ti,

kdo prováděli závažné (i pitoreskní) sabotážní akce, byli často mladí, romantičtí dobrodruzi na hranici dospělosti. Opět – ani náznakem nesnižujeme jejich utrpení, zásluhy, oběti. Jen je zajímavé, že se do odboje nezapojily všechny sociální či věkové vrstvy národa, jako to učinily o deset let dříve v době odboje proti nacismu. A tak když chceme vztyčit pomník hrdinům domácího protikomunistického odboje, odvrhneme-li Mašiny, nemáme tam koho postavit.

Únor 1948 nebyl kabinetním pučem bez podpory veřejnosti. Byl podpořen skutečně masově, statisíce lidí v pražských ulicích, stejně jako (odhadem) statisíce nadšených budovatelů nových zítřků v akčních výborech kdejakého úřadu a spolku čistících veřejný prostor od reakcionářů nebyli lidé zmobilizovaní strachem z postihů. Věřili komunismu a byli ochotni leccos obětovat. Samozřejmě, Únoru napomohla mezinárodní situace, bez ní by to snad ani nešlo. Stejně tak by ale Únor neproběhl doma tak hladce, kdyby neměl podporu veřejnosti. V souvislosti s únorovými výročími nastolení komunismu pravidelně zaznívají slova evokující, jako by se český národ stal nevinnou obětí světové komunistické agrese. Nestal! Český národ ve skrytu duše či snad i veřejně o nastolení komunismu snil. Český národ není nevinnou obětí, český národ si za komunismus může sám.

Kapitolou samou pro sebe je poválečné tříletí, které bylo jednoznačnou přípravou pro další čtyřicetiletí. Mnohé základní komunizující kroky byly učiněny už tehdy, také s masovou podporou – omezení politického pluralismu, etatizace veřejného života a ekonomiky apod. Dokonce v mnohých ohledech byly některé síly daleko komunističtější než samotní komunisté. Při debatách o znárodňovacích dekretech tak byli komunisté zastíňováni sociálními demokraty, kteří vystupovali mnohem radikálněji. Již tehdy se stali komunisté masovou stranou s více než půldruhým milionem členů, takže téměř každý pátý obyvatel byl jejím členem. Dodávat, že právě v českých zemích naprosto unikátně – přinejmenším v prostoru střední a východní Evropy – zvítězili komunisté v roce 1946 ve volbách se čtyřiceti procenty hlasů, je možná i zbytečné.

Za druhé světové války dokázali členové komunistické strany národu, že nejsou jeho umělým přívaz-

kem, ale integrální součástí. Odvrhli kdysi povinnou masku internacionalismu a stali se (vlastně už napořád) řádnými nacionalisty, bojujícími s odvěkým nepřitelem národa a celého Slovanstva – německým živlem. (Je zajímavé, že válka a protiněmecký odboj napomohly i pocitovému navrácení se do národní pospolitosti ideovému protivníkovi komunismu – katolické církvi, která prokázala, že i ona je věrnou dcerou národa.)

První republika jako urychlovač vývoje

První republika je v našich úvahách zajímavá hned z několika pohledů. Předně z institucionálního. Právě tehdy došlo k organizačnímu ustavení té komunistické strany, jejíž nástupkyně otravuje český veřejný prostor až dodnes. Československo bylo jedinou středoevropskou zemí, kde jeho pozdější totalitní vládce neživořil v meziválečném období na pokraji společenského a politického života, ale kde komunistická strana vzápětí po svém vzniku získala parlamentní zastoupení, mohla vyrůstat a získávat politické ostruhy v demokratickém politickém boji, zemí, která umožnila, aby si příští první dělnický prezident cvičil bojovné projevy hroící fyzickou likvidací svých názorových oponentů v demokratickém parlamentu. Tato strana jen čtyři roky po svém vzniku téměř vyhrála volby, kdy jí na porážku agrárníků scházelo v roce 1925 pouhého půl procenta hlasů.

V souvislosti s první republikou a jejím vztahem k pozdějšímu komunismu je ale důležitá ještě jiná věc, a sice její (na svou dobu) silně liberální atmosféra, zpochybňující a rozvolňující odvěké jistoty a kotvy. Zrušení šlechtických titulů symbolicky odseklo minulost a celou společenskou vrstvu, která však – přiznejme – již ve své většině stála mimo národní společenství. Když komunisté začali za své vlády s propagací pohřbu žehem a smutečních obřadních síní vyvádějících i poslední věci člověka pryč ze stínů kostelů, navazovali na dlouhodobou osvětovou (protikatolickou) činnost Spolku přátel žehu, který zažíval za první republiky velký rozmach. Obrovské sociální nepokoje přelomu desátých a dvacátých let byly rovněž předzvěstí budoucích událostí. Pozemková reforma, jakkoli ná-

rodnostně a sociálně ospravedlňovaná a hájená i např. prvorepublikovou pravící – agrárníky, naznačila, že soukromé vlastnictví nemusí být nedotknutelné. Radikální boj (nejen symbolický v podobě rozbíjených mariánských sloupů, soch sv. Jana Nepomuckého, ničených kaplí, vyvrácených křížů, křížů vyhazovaných ze škol a veřejných budov) s katolickou církví odťal od národa jeho tisíciletou historii a usnadnil všechny další kulturní revoluce, neboť jim dal příklad. Nebylo také náhodou, že ideovými a personálními pilíři státu a společnosti byli ruští legionáři, o jejichž bolševických názorech jak na vedení armády, tak na život společnosti existuje nespočet dokladů, a od nichž se již za první republiky distancovali jejich nepočetní druhové, kteří se kdysi v Rusku přidali na stranu Bílých.

Pokrokářské ovládnutí společnosti

Závažnou otázkou pak je, zdali nebyl komunistickou ouverturou samotný způsob rozchodu s habsburskou monarchií, případně několik posledních desetiletí jejího trvání a českého působení v ní. Již tehdy byly položeny základy pro budoucí ovlivnění myšlení českého národa skrze ovládnutí školství. Komunističtí učitelé totiž nenastoupili do základních a středních škol až 26. února 1948, ani 10. května 1945; byli tam již dříve, navíc – a to je důležité – tvořivě rozvíjeli odkaz svých vlastních učitelů, kteří dávali tvář českému školství již od konce 19. století. Tehdy nastoupila do škol první generace učitelů, kteří z velké části patřili k odpůrcům tradičního uspořádání společnosti, kteří se stavěli proti katolické církvi a dalším strukturám tradiční společnosti. Symbolicky se identifikovali s organizací Sokol, politicky měli blízko k socialistickým myšlenkám (v prvním desetiletí 20. století bylo až 90 % učitelů organizováno v „pokrokových“ organizacích navázaných na sociální demokracii či národní socialisty).

Jistě, po roce 1948 proběhly čistky i v základním školství, nicméně zdá se, že nebyly nijak masové, neboť takové být nemusely – vesměs totiž nebylo koho propouštět pro „pomýlené“ politické názory. Titíž učitelé, kteří pronášeli před rokem 1938 dojemné řeči při připomínce upálení „Mistra Jana“ či při naroze-

ninách prvního československého prezidenta Osoboditele Tomáše Garrigua Masaryka (ale kteří také – dlužno podotknout – podrželi národ v dobách nacistické nadvlády), během krátké chvíle změnili repertoár a dokázali stejně dojemně promluvit o geniálním vojevůdci světového proletariátu Josifu V. Stalino-vi a o jeho téměř stejně geniálním žáku, synu českého národa, prvním dělnickém prezidentovi republiky Klementu Gottwaldovi.

KSČ nevznikla na zelené louce, je opakováním známých skutečností, že se vydělila ze sociální demokracie, která při své radikalitě byla tehdejší nejsilnější politikou stranou. Ona ovšem neuspěla až v prvních prvorepublikových volbách v roce 1920, kdy zvítězila s více než dvojnásobkem hlasů na druhého v pořadí. Velké úspěchy zaznamenala již v prvních volbách se všeobecným hlasovacím právem v roce 1907, o čtyři roky později dokonce přesvědčivě vyhrála. I tento úspěch, který je nutno vnímat kontinuálně s úspěchy komunistů, ale navazoval na něco hlubšího, vycházel z dlouhodobějších tendencí.

A právě zde se ocitáme na už skutečně nejisté půdě, která nabízí prostor pro mnohá historická a sociálněvědní bádání.

Národní obrození jako pramátí (praotec) českého komunismu

Zdá se totiž, že v onom období předcházejícím rok 1918 a následující vývoj, nejsme schopni identifikovat nějaký výrazný zlom, který by vysvětloval zvlášt-

ní afinitu českého národa k idejím, na nichž stavěl komunismus. Pokud není zlom, musí být něco špatně od samotného počátku. Oním počátkem, zvláště v českém případě, je proces národního obrození, příp. řečeno spolu s Dušanem Třeštíkem, velký projekt znovuvymýšlení národa.

Je skutečností, že v českém případě národní obrození probíhalo ve znamení odmrštění tradiční struktury společnosti. Národ se neobrodil na bázi katolicismu, jako sousední Poláci, jimž právě katolická víra zbyla jako pojítka při jejich stoletém roztržení mezi tři státy. Tahounem obrození a probuzené národní hrdosti nebyla šlechta (ani ta nižší), jako tomu bylo v Uhrách/Maďarsku. Právě naopak – Češi si za znaky své obrozené identity vyvolují kacírství, resp. protikatolicismus, a nedůvěru vůči šlechtě jako něčemu nenárodnímu, či dokonce protinárodnímu.

Proč se tak stalo, že např. církev byla v Rakousku od konce 18. století pouhou služkou státu, že se šlechta od 17. století většinou neidentifikovala s českou zemí, je jiná věc. Každopádně, jak už bylo zmíněno, v Polsku a Maďarsku probíhal tento proces jinak; také tam ale komunismus nenašel tak výživnou půdu jako u nás. Co konkrétně způsobilo, že se tradiční společnosti bránily (byť neubránily), je další otázka.

Český národ se neobrodil ani na bázi sebevědomého měšťanstva, jako v některých případech západní Evropy. Obrodil se na bázi vzdělanců a umělců s kořeny v malých venkovských chalupách (ani ne gruntech!), příp. v maloměstských bytech či proletářských doupatech prvních generací. Smysl pro věčný řád mu tak

Navštivte internetové stránky CDK

www.cdk.cz

Naleznete zde podrobné 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 neúčtujeme!

nebyl dopřán, vždyť i ti sedláci byli odmítanou konzervativní třídou. Maximálně se z řad jejich dětí, na něž nezbylo otcovské dědictví, rekrutovali následní podporovatelé sociálních rovnostářských revolucí.

Smysl pro přesah všedního, každodenního horizontu národ také postrádal – pokud to nebyl druhý extrém: velké „chiliastické“ vize ráje na zemi. Velkým definičním znakem národa od jeho obrození je mnohem spíše silná tradice rovnostářství (jejíž vzrůstající síla a životnost je doložena i nejaktuálnějšími sociologickými výzkumy), plebejství, odmítání všeho tradičního a spirituálního, relativismus, odpor ke kapitálu a všem těm, kdo zaměstnávali více lidí než sebe a svou rodinu apod.

Jednu osobní vzpomínku jsem už zmínil, dovolím si ještě druhou, která snad dokumentuje výše zmíněné. Můj dědeček, sedlák a kovář narozený ještě za Franze Josefa, říkával, že komunismus je neporazitelný. Když prý má sedlák nebo fabrikant tři syny, nejstarší dostane statek nebo fabriku a z ostatních dvou, pokud se dobře neožení, se okamžitě stanou komunisti.

Proces národního obrození, jak byl zkratkovitě popsán, měl ale dvě linie. Tu první máme usazenou v povědomí. První, druhá generace osvícenců, osmačtyřicátý rok devatenáctého století, základní kámen Národního divadla, umělci, spisovatelé, divadlo, samostatná republika. To byla ale pouze jedna linka, městská, která ale nakonec dominovala proto, že v ní došlo k obrození elit. Venkov popravdě řečeno jazykové obrození nepotřeboval a vzdělanost si na něj začala razit cestu již v osvětském období paralelně s rozvíjejícím se národním obrozením. Národní obrození bylo na venkově spojeno mnohem více s katolickou církví, „sušilovskými“ knězi – národními buditeli, kteří vzbouřili cit pro jazyk, národ a víru. Spolu s postupující modernizací, industrializací a centralizací (ta jako plod josefinských reforem) si ale na venkov našla skrze elity, v tu dobu již pokrokaře a v dnešním slova smyslu volno-myšlenkáře, cestu ona linie první, obrození v podobě přeformulování vize žádoucí podoby společnosti. Tyto procesy jsou zajímavě reflektovány i krásnou literaturou konce 19. a začátku 20. století – viz např. romány a povídky Jindřicha Šimona Baara. Kolikrát předestřel rozpor mezi společností tradiční vesnice a přišedším

pokrokářským vzdělavcem či příchodem první fabriky, jež nakonec vede k odchodu původních vesnických společenství ze scény. Kolikrát zaznamenal úsilí o důstojnou smrt a pohřeb. A to Baar umírá v polovině dvacátých let. Původní venkovská cesta obrození neměla pokračování, byla slepou uličkou.

Program pro bádání

I kdyby vše dosud řečené byla pravda, což určitě bude kdekdo popírat, není úplně samozřejmé, že z průběhu obrození lze vést přímkou ke komunismu. Přiznávám, je to zatím spíše tušení stínu či souvislosti, skutečný výzkum je přede mnou (námi?).

Program výzkumu, který by naznačenou dějinnou linii mohl potvrdit (nebo naopak vyvrátit), by se neměl vyhnout následujícím tématům. Jaké bylo společenské myšlení a učení národních buditelů, tedy nikoli pouze jazykové požadavky? Kdy lze v jednotlivých oblastech a obcích rozpoznat jejich odklon od tradičních procesů a církve, kdy se začaly vyprazdňovat kostely, konat civilní pohřby, kdy začala tolerance vůči sociálně patologickým jevům? A s jakými podněty to souviselo? Lze vysledovat nějakou souvislost mezi josefinským zrušením hřbitovů v centrech měst a vesnic, jejich „vystrčením“ na hranice katastru, a odklonem od křesťanského vnímání posledních věcí člověka, s přesahem až do dneška? Odkdy můžeme pozorovat v české společnosti takový příklon k liberálnímu myšlení a žití, jaký pro ni je od 19. století charakteristický? Kdy a jak došlo k proměně Sokola z někdejšího všennárodního spolku pro všechny ve vyhraněně pokrokářské sdružení?

Jaké bylo politické myšlení Klementa Gottwalda, Václava Kopeckého, Zdeňka Nejedlého a dalších komunistických pohlavárů? Lze v jejich teoretických pracích a projevech skutečně nalézt odkaz na myšlenky, tužby a přání národního obrození, byť implicitní? Jak to bylo s prvorepublikovou podporou komunistické strany ve venkovských oblastech? Měla nějaké regionální rozrůznění, třeba i v závislosti na stupni industrializace regionu? Jak rozsáhlé byly čistky na jednotlivých školách v roce 1948 a 1968, jaký byl ideový profil prvorepublikových učitelů?

Do jakých oblastí se koncentrovala podpora komunistů v roce 1946? Byl vztah mezi zisky komunistů v roce 1946 a prvorepublikovou podporou agrárníků jako volby pro pokrokáře? Existuje nějaká kontinuita mezi výsledky voleb v roce 1946 a 1990? Jeden z prvních výzkumů na toto téma hledal odpověď na kontinuitu volební podpory komunistické strany v Olomouckém kraji za první republiky a v devadesátých letech. Ačkoli celkově taková kontinuita prokázána nebyla, přesto byly v kraji identifikovány dvě větší „komunisticky kontinuální“ oblasti. Jedna ve střední oblasti okresu Šumperk – kdysi šlo o území hraniční, bezprostředně související s územím před rokem 1945 osídleným německým obyvatelstvem. Není také bez zajímavosti, že v centru této oblasti – Bludově – byla před rokem 1918 první česká měšťanská škola pro českou severní Moravu a že zde byla v roce 1897 založena nejsevernější jednotka Sokola, která poté plnila funkci centra pro celé české okolí, které se do značné míry shodovalo s dnes identifikovaným územím sta-

bilní voličské podpory komunistů. Druhou oblastí je Kojetínsko, oblast, v níž KSČ dominovala již za první republiky a kde je rovněž nejpevnější i v současnosti.

Po zodpovězení těchto otázek by mohlo být jasnější. A mohlo by se také pokračovat v dalších, ještě aktuálnějších. Nečerpá kupř. dnešní kulturní boj v podobě masové veřejné podpory kultury smrti (snadná akceptace potratů, stavění homosexuálních svazků na roveň manželství, dobíjení nemocných v podobě eutanazie, masové rozšíření pohřbů bez obřadu a rozpad povědomí o důstojném zacházení s člověkem v jeho životě i smrti), v podobě masové podpory relativistického odmítání odlišování dobrého a zlého, vysokého a nízkého, z týchž kořenů a zdrojů jako kdysi komunismus? A nezavede nás do stejných nebo snad ještě horších konců?

Stanislav Balík, politolog a historik, vedoucí Katedry politologie na FSS MU, věnuje se moderní české politice, komunální a regionální politice a problematice nedemokratických režimů.



Znáte UNIVERSUM?

Komentáře • rozhovory • analýzy • trendy

Čtvrtletní revue České křesťanské akademie

UNIVERSUM
objednávejte na adrese

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

Výjimečný případ Evropa?

GRACE DAVIEOVÁ



Jedna z nejvýznamnějších socioložek náboženství navštívila na konci října Brno: na půdě Filozofické fakulty MU proslovila přednášku o současné situaci náboženství v Evropě a poté se zúčastnila prezentace své knihy o výjimečnosti evropského případu, která vyšla v nakladatelství CDK český. Grace Davieová patří k erudovaným vědcům, kteří upozorňují všechny své kolegy – sociology, ale i historiky a politology, aby vzali náboženství vážně a učinili je předmětem svého bádání a úvah. Uveřejňujeme text, který paní profesorka poskytla *Kontextům* jako výchozí základ své brněnské přednášky.

Chceme-li pochopit, jakou úlohu hraje v Evropě jednadvacátého století náboženství, musíme vzít v úvahu řadu faktorů.¹ Patří sem dědictví minulosti, konkrétně role, kterou historické církve sehrály v utváření evropské kultury; vědomí, že tyto církve mají v určitých uzlových bodech životů moderních Evropanů stále své místo, ačkoliv již nejsou schopny ukáznit víru a chování velké většiny populace; dále pak pozorovatelná proměna okruhů lidí, kteří v Evropě chodí do kostela, neboť je stále vhodnější popisovat chování těchto skupin prostřednictvím modelu založeného na volbě, nikoliv na závazku či povinnosti; a konečně pak to, že do Evropy přijíždějí skupiny lidí z mnoha rozličných částí světa, zejména tzv. globálního Jihu, jejichž náboženské aspirace jsou velmi odlišné od těch, které vidíme v hostitelských společnostech.

Postupně se budeme věnovat každému z těchto faktorů, abychom zodpověděli otázku, kterou jsme si položili v nadpise tohoto článku: představuje Evropa ve vzorcích svého náboženského chování výjimečný případ? Odpověď nás pak vede k dalším otázkám. Pokud dospějeme k závěru, že je Evropa opravdu „výjimečná“, tak proč tomu tak je? Anebo naopak – proč výjimečná není? A co můžeme říct o budoucnosti? Bude Evropa pokračovat v trajektorii, kterou určila její minulost, anebo se připodobní vzorcům, které lze nalézt jinde? Anebo – a tuto otázku si položit musíme – se zbytek světa připodobní Evropě?

Kulturní dědictví

Co se týče rolí, kterou historické církve sehrály v utváření evropské kultury, je třeba učinit dvě poznámky. Křesťanská tradice je v evropském vývoji faktorem vskutku klíčovým – ale zároveň rozhodně nikoliv jediným. O'Connell identifikuje tři formativní faktory či témata, které působily ve vytvoření a znovuvytvoření oné jednoty, již nazýváme Evropou: židovsko-křesťanský monoteismus, řecký racionalismus a římskou organizaci.² Tyto faktory se během času proměňují a vyvíjejí, nicméně ve formování a reformování způsobu života, který chápeme jako evropský, lze rozpoznat různé jejich kombinace. Náboženský prvek je v těchto kombinacích zcela evidentní.

Jeden příklad postačí: křesťanská tradice měla a má nevratný účinek na utváření času a prostoru v této části světa. Týden a rok kupříkladu vyplývají z křesťanského cyklu, i když jeho velké svátky začínají pro velké části populace ztrácet význam. Anebo, abychom vyjádřili stejný problém jinak, v některých částech Evropy probíhají nyní vášnivé debaty, zda by měly být v neděli obchody otevřeny, či nikoliv. Pátek v tomto ohledu za problém celkem vzato nepovažujeme – to se ale může změnit. Totéž platí i o prostoru. Ať už se v Evropě podíváte kamkoliv, převládají tam křesťanské kostely, a některé z nich si uchovávají obrovskou symbolickou hodnotu. Nechceme tím popí-

rat, že v některých částech Evropy (zejména ve větších městech) začíná městská silueta postupně dokládat rostoucí náboženskou rozrůzněnost. Evropa se proměňuje, ale dědictví minulosti jsou hluboce zakořeněna v prostředí hmotném i kulturním.

Delegované náboženství (vicarious religion)

Fyzická a kulturní přítomnost je věc jedna, ale aktivní role v každodenních životech evropských národů je věc druhá, a to dosti odlišná. Komentátoři různých proveniencí se shodují na tom, že ta druhá možnost již nepředstavuje pro historické evropské církve realistický cíl. To však neznamená, že by církve zcela ztratily svůj význam příznaků náboženské identity. Ve své práci jsem tuto přetrvávající ambivalenci postihla pojmem „delegovaného náboženství“ (*vicarious religion*).³

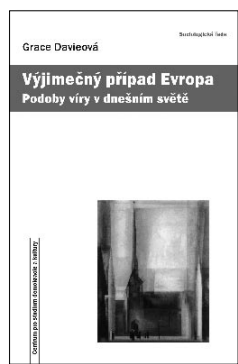
Delegovaným (zástupným) míním *pojetí náboženství provozovaného aktivní menšinou, která zastupuje mnohem větší množství lidí, kteří minimálně implicitně nejenže chápou, co ona menšina činí, ale zároveň je dosti zřejmé, že to i schvalují*. První část definice je relativně jasná a odráží běžný význam slova – to jest, činit něco v zastoupení někoho jiného, odtud slovo *vikář* (anglické slovo *vicarious* i české *vikář* mají společný kořen v latinském *vicarius* – zástupný, náhradný – pozn. překl.). Druhá část je kontroverznější a nejlépe ji doložíme příklady. Náboženství, zdá se, funguje zástupně v řadě způsobů: církve a jejich vůdcové provádějí rituál jménem druhých; vůdcové církví a aktivní věřící zástupně věří za ostatní; vůdcové církví a aktivní věřící ztělesňují mravní kodex ve prospěch ostatních; a konečně mohou církve poskytovat prostor pro

zprostředkování debat nad nerozřešenými problémy moderních společností. Podíváme se postupně na každé z těchto tvrzení, abychom ukázali plodnost tohoto pohledu na náboženství v Evropě.

Nejméně kontroverzní je tvrzení týkající se role církví a jejich vůdců v provozování rituálů jménem nejrozličnějších jednotlivců a společenství v kritických okamžicích jejich života. Nejnapadnější příklad lze nalézt v tom, že i v relativně sekularizované společnosti přetrvávají požadavky jistých náboženských rituálů při narození, svatbě a zejména pak smrti. V mnoha částech Evropy, byť ne ve všech, poptávka po prvních dvou rituálech v pozdějších desetiletích dvacátého století výrazně klesla. To se ovšem nedá říct o službách poskytovaných církvemi při úmrtí. Pokud ne jindy, tak právě v tuto chvíli se většina Evropanů dostává do přímého kontaktu se svými církvemi, a pokud by byly jejich požadavky církevního pohřbu odmítány, hluboce by je to urazilo. Odmítnutí pohřební liturgie či vhodné pastýřské péče by poškodilo hluboce zakořeněné předpoklady.

Ale tento argument lze i převrátit. Je samozřejmě naprosto možné zvolit si pro čas smrti světský obřad; ve skutečnosti to však učiní jen relativně málo lidí. Mnohem častější je to, co bychom mohli nazvat „smíšenou ekonomikou“ pohřbu – to jest liturgie, v níž je účasten náboženský profesionál a zachována křesťanská struktura, zároveň je však prostoupen nejrozličnějšími cizími prvky, mezi něž patří světská hudba či čtení, a velebení zesnulého nyní čím dál tím častěji nahrazuje kázání. Pohřeb princezny Diany v září 1997 je toho skvělým příkladem. Církve navíc udržují zástupně rituály, z nichž může širší obyvatelstvo čerpat, pakliže to okolnosti vyžadují, a ačkoliv toto obyvatelstvo očekává jistou svobodu rituálního vyjadřování, předpokládá zároveň, že institucionální struktury si zachovají své jisté místo.

Církve a jejich vůdcové nejenže provádějí rituály, ale i zástupně za ostatní věří. A čím význačnější či viditelnější je role církevního vůdce, tím je důležitější, aby tuto svou činnost prováděl správně. Abychom uvedli jen jeden příklad: angličtí biskupové jsou veřejně káráni (zejména bulvárem), pokud veřejně pochybují; konec konců jejich „práci“ je věřit. Nejpro-



Grace Davieová:
Výjimečný případ Evropa,
Podoby víry v dnešním světě,
CDK, Brno 2009.
Vázané, 208 str., 249 Kč.
Objednávky se slevou
na www.cdk.cz.

slulejší příklad „pochybujícího biskupa“ anglikánské církve, který ovšem není zcela oprávněný, představuje David Jenkins, biskup v Durhamu v letech 1984–1994.⁴ Kontroverze do značné míry závisela na často nesprávně citovaném výroku týkajícím se zmrtvýchvstání. Obrat „*nikoliv* prostě kouzelnický kousek s kostmi“ byl rychle převrácen, a biskup byl za něj širokými vrstvami pranýřován. Jinými slovy: očekávání v rámci kultury jsou taková, že biskupové věří. Pokud pochybují, pak je zcela jistě něco špatně.

Podobné tlaky se objevují i v souvislosti s kodexy chování: očekává se, že profesionálové v oblasti náboženství, ať už na místní nebo celostátní úrovni, budou podporovat jisté standardy chování – v neposlední řadě takové, které odpovídají spíše tradičním představám o rodinném životě – a vystavují se kritice, ať už v rámci církví, či přicházející z vnějšku, pokud jim nedostojí. Skoro by se zdálo, že lidé, kteří sami nejsou na církevním životě účastni, chtějí, aby představitelé církve ztělesňovali jistý společenský a mravní řád, a udržovali tak způsob života, který pro obecnou populaci již dávno přestal být normou. Pokud se jim to nedaří, objevují se obvinění z pokrytectví, ale i projevy nespokojenosti (v této souvislosti je zajímavé, že rozvody v rámci královské rodiny vyvolávají obdobné reakce). Tato očekávání jsou občas nerozumná, zejména co se týče partnerů a dětí církevních funkcionářů; není proto vůbec překvapivé, že rodiny duchovních jsou vystaveny značnému tlaku. Tlaky, jimž jsou vystaveni katoličtí kněží, jsou poněkud odlišné kvůli požadavku celibátu, ale jsou svým způsobem stejně náročné.

Poslední typ zástupné funkce tuto věc dále rozvíjí, a to způsobem, jenž se může zdát provokativní. Je tomu tak, že církve nabízejí prostor k debatám o specifických a často kontroverzních problémech, které se jinde ve společnosti otevírají jen s obtížemi? Možným příkladem je diskuse o homosexualitě, která právě probíhá v anglikánské církvi, a tuto interpretaci posiluje skutečnost, že média věnují této diskusi mimořádnou pozornost, a to nejen v Británii. Jedná se prostě o vnitrocírkevní dialog na téma jmenování vysoce postavených duchovních do úřadu, v němž jednotlivé lobbistické skupiny uvnitř církve vytvářejí své tlaky? Anebo jde o jeden ze způsobů, jimiž se společnost jako celek

vyrovnává s hlubokými proměnami v morální oblasti? Pokud je druhé toto tvrzení nepravdivé, lze jen těžko pochopit, proč se církvím v tomto ohledu dostává takové pozornosti. Pokud však je pravdivé, musí vzít sociologické myšlení tento faktor na vědomí. Ať tak či onak, zdá se, že velká část evropských médií takřikajíc chce, aby se vlk nažral a koza zůstala celá. Vrhají světlo na kontroverze uvnitř církve, přitom však tvrdí, že náboženské instituce musejí kvůli samotné své povaze hrát v moderní společnosti marginální roli.

Sociální vědci, kteří se této scéně věnují, si podobné pochybení dovolit nemohou. Zájem veřejnosti, zjevný ve výše uvedených příkladech, si především vyžaduje, abychom pochopili, jaký mají náboženské instituce význam i pro ty, kteří v nich v konvenčním smyslu slova „neparticipují“. To je navíc běžná situace v evropských společnostech, kde panuje situace dosti odlišná od Spojených států. Během desetiletí přednášek jak v Evropě, tak ve Spojených státech jsem vskutku jen zřídkakdy potkala v Evropě publikum, které by nebylo schopno okamžitě pochopit princip delegovaného náboženství a důsledky, které pro situaci v Evropě má. Tak tomu ovšem nutně nebývá ve Spojených státech, kde jsou vztahy mezi obyvatelstvem a jeho náboženskými organizacemi chápány velmi odlišným způsobem. Existují výjimky, ale zástupné jednání není obecně součástí toho, jak Američané pojmají sami sebe.⁵

Zde navíc spočívá důležité vysvětlení „výjimečné“ povahy evropského náboženství. Odvíjí se od specifických dějin vztahů mezi státem a církví, z nichž vyrůstá pojetí státní církve (či její nástupkyně) jakožto veřejně prospěšného podniku, nikoliv jako soukromé organizace. Taková veřejná služba je dostupná obyvatelstvu jako celku ve chvíli, kdy ji potřebuje, a je placena z daní. Přesně tato kombinace přetrvává v evropských luteránských zemích. Ústavní i finanční poměry jinde prošly změnami – někdy radikálními –, zdá se ale, že dosáhnout stejných posunů v rámci smýšlení je obtížnější.

Od závazku ke spotřebě

Je důležité pochopit, jak se v moderní Evropě proměňuje chození do kostela, a má-li se nám to podařit, je

potřeba vyjasnit, kdo tvoří takřikajíc okruh abonentů. Věřících, kteří v Evropě chodí do kostela pravidelně, sice ubývá, přesto se jedná o důležitou skupinu, která udržuje tradici ve prospěch ostatních, jak jsme to popsali v předchozí části. A dochází zde k následujícímu pozoruhodnému posunu: od kultury závazku či povinnosti ke kultuře spotřeby či volby. To, co bylo až donedávna prostě na věřící uvaleno (se všemi negativními konotacemi tohoto slova) nebo co zdědili (což zní mnohem pozitivněji), se stává věcí osobní volby: „Chodím do kostela (či jiné náboženské organizace), protože chci, možná jen krátce, nebo dlouhodoběji, naplnit ve svém životě nikoliv obecnou, ale specifickou potřebu, a tento svůj svazek budu udržovat tak dlouho, dokud mi instituce bude poskytovat to, co chci, ale nemám žádný závazek, ať už tam vůbec chodit, nebo v tom pokračovat, pokud se mi již nechce.“

Tento vzorec jako takový je plně slučitelný s principem zástupného náboženství: „Je potřeba, aby zde byly kostely, abych se mohl(a) bohoslužeb zúčastnit, pokud se pro to rozhodnu.“ Ona „chemie“, provázející každý vztah, se však postupně proměňuje, a tento posun je rozpoznatelný jak v praktikách, tak ve víře, neřku-li ve spojení obou. Například co se týče biřmování, lze posun v rámci anglikánské církve snadno doložit. Celkový počet biřmování se v poválečné éře dramatickým způsobem snížil, což opět dokládá úpadek instituce. Biřmování už v Anglii není přechodovým rituálem mladistvých, nýbrž relativně vzácnou událostí, kterou podstupují lidé všeho věku na základě osobní volby (ve skandinávských zemích tomu tak dosud není). Lze vysledovat dosti značný nárůst v podílu biřmovaných dospělých v poměru k celku uchazečů rituálu – jejich podíl se v polovině devadesátých let 20. století zvýšil o 40 % (to ovšem rozhodně nestačí na to, aby vyrovnal pokles biřmování u mladistvých).

Biřmování se tedy stává velmi důležitou událostí pro ty, kteří se pro tuto volbu rozhodnou, což je postoj, který jistě ovlivní samotný ritus, jenž nyní poskytuje prostor pro veřejné vyznání víry. Biřmování se stává příležitostí, jak učinit veřejným to, co bylo a je často zcela soukromou aktivitou. Stále častěji dochází k tomu, že biřmování bezprostředně předchází křest dospělého uchazeče, a toto gesto je potvrzením pokle-

su v křtění dětí o nějakých dvacet nebo třicet let dříve. Společně tyto události ukazují na zřetelnou proměnu v povaze členství v historických církvích, které se v jistých ohledech mnohem více připodobňují svým nezavedeným protějškům. Dobrovolnost (a trh) se postupně začínají prosazovat *de facto*, bez ohledu na institucionální postavení církví. Anebo, abychom analogii „chemie“ dotáhli o něco dále, do pohybu byl uveden celý soubor nových reakcí, který může mít v *dlouhodobé* perspektivě (ten důraz je zde důležitý) závažné důsledky pro chápání zástupnosti.

Trendy jsou mnohem zřejmější v jistých částech Anglie než jinde. V tomto ohledu existuje například zřetelná paralela mezi anglikánskou církví a katolickou církví ve Francii: křty dospělých v rámci anglikánské církve velice úzce odpovídají těm ve Francii – podobnost statistik je vskutku takřka záhadná, vezmeme-li v úvahu velmi odlišné eklesiologie obou církví (jedna katolická a druhá protestantská).⁶ Ale právě tento posun napříč velmi odlišnými denominacemi podporuje představu, že změny, k nimž dochází, jsou opravdu hluboké. Přes svou reputaci nejvíce sekularizovaných zemí Evropy si však luteránské národy udržují mnohem tradičnější vzorec biřmování, ačkoliv i tam se situace mění. Velké množství mladých volí cestu biřmovacích táborů, nikoliv řady týdenních setkání.⁷ Touto volbou se biřmování stává vedle přechodového rituálu zároveň „zážitkem“, což naznačuje, že lépe zapadá do ostatních aspektů kultury dospívajících.

Důraz na zážitek je důležitý i v dalších ohledech. Lze jej vysledovat ve volbách, které, jak se zdá, činí nábožensky aktivní lidé, přinejmenším v případě Británie. V tomto evidentně zmenšeném okruhu klientů vystupují do popředí dvě disproporčně populární volby. První z nich tvoří konzervativní evangelikální církve, jež jsou učebnicovým příkladem úspěchu, co se aktivity členstva ve dvacátém století týče, a to jak uvnitř, tak vně hlavního proudu. Tyto církve získávají své členy z relativně rozsáhlých zeměpisných oblastí a operují nikoliv na principu farností, nýbrž obcí (kongregací). Jednotlivci jsou vyzýváni k tomu, aby se přidali (nikoliv rozhodli k neúčasti); členství s sebou nese závazek určitého souboru předepsaných věr a kódů chování. Tyto církve nabízejí značnému množství

lidí pevné hranice, jasné vedení a značnou podporu – tedy účinnou ochranu před proměnlivostí života. Je však zajímavé, že se zvláště dobře daří měkčím, charismatickým formám evangelikalismu, kdežto staromódní lpění na doslovném znění Bible relativně ztrácí na přitažlivosti.

Existuje však další jev, a to dosti odlišný, o němž se většinou v souvislosti s náboženstvím v moderní Británii (a vlastně v Evropě vůbec) příliš nepíše: je jím zjevná popularita katedrál a kostelů v centrech měst. Katedrály a jejich ekvivalenty přijímají rozličnou klientelu. Začneme-li takříkajíc uvnitř a budeme postupovat směrem ven, nalezneme v nich pravidelné a nepravidelné věřící, poutníky, návštěvníky a turisty, ovšem hranice mezi těmito skupinami jsou často rozostřené. Je jich však značný počet, zejména pak při zvláštních příležitostech, ať už občanských nebo náboženských. Údržba a technické vybavení staveb pak vyvolávají obtížné debaty stran financování. Pokud se však na věc díváme z hlediska spotřeby, pak jsou katedrály místem nabízejícím charakteristický produkt: tradiční liturgii, špičkovou hudbu a znamenitá kázání, a to všechno se odehrává v historických a často velmi krásných budovách. Návštěva katedrály je estetickým zážitkem, který vyhledávají mnozí, a jsou mezi nimi i lidé, pro něž by členství či závazek představovaly problém. Zde však nejsou povinovani připojit či účastnit se na společných aktivitách za rámec samotné bohoslužby. V tomto ohledu se stávají takřka zrcadlovým obrazem výše popsaných evangelikálních církví.⁸

Co mají tedy tyto velmi odlišné příběhy společného? Je to faktor zážitku a „dobrého pocitu“, ať už je vyjádřen v charismatické bohoslužbě, poklidu podvečerní pobožnosti v katedrále, či jiných zvláštních tam se odehrávajících příležitostech (bohoslužba s koledami při svíčkách či význačná občanská událost). Jde o to, že něco *cítíme*; *zakoušíme* posvátné, to, co je vyčleněno. Věci čistě intelektuální tak přitažlivé nejsou. Durkheim měl v tomto smyslu naprostou pravdu: obyvatelstvu v období pozdní moderny záleží na účasti a na pocitech, které se v ní rodí.⁹ Pokud nic necítíme, tak je mnohem méně pravděpodobné, že se věci vůbec zúčastníme, popř. že v ní budeme v budoucnu pokračovat.

Nově příchozí

Poslední součást této složité mozaiky je poněkud odlišné povahy: jde o vzrůstající počet přistěhovalců takřka ve všech evropských společnostech. Tento proces měl dvě fáze. První byla úzce spjata s potřebou pracovní síly v expandujících ekonomikách poválečné Evropy, zejména v Británii, Francii, Německu a Nizozemí. Pokud to jen bylo možné, každá z těchto zemí hledala nové pracovníky ve svém bývalém impériu: v případě Británie to byla Západní Indie (tj. karibská oblast – West Indies) a indický subkontinent, v případě Francie Maghreb. Německo, které impérium nemělo, čerpalo z Turecka a bývalé Jugoslávie, a Nizozemí využilo svých zámořských konexí (Indonésie a Surinam), ale i Maroka. Ke druhé vlně migrace došlo v devadesátých letech 20. století a mimo výše uvedených zemí zasáhla i Skandinávii a středozemní státy (Řecko, Itálie, Španělsko a Portugalsko) – zde je nutno vzít v potaz, že z posledně jmenovaných zemí se lidé až do velmi nedávné doby spíše vystěhovali než přistěhovali. Byl to vskutku pozoruhodný obrat, a nejlepším příkladem ze všech je proměna irského Dublinu v devadesátých letech 20. století z relativně chudého města v úspěšné, drahé a čím dál tím různorodější místo k životu.¹⁰

Rozličnost hostitelských zemí a zemí původu vedly k tomu, že je obraz velmi různorodý a zobecnění jsou nebezpečná. Některé faktory jsou však společné byt' ne všem, tak alespoň většině případů. Je důležité si uvědomit, že ti, kdo přijíždějí do Evropy, přicházejí primárně z *ekonomických* důvodů – přicházejí pracovat. Pakliže první vlna poskytla pracovní sílu rozvíjejícím se průmyslovým ekonomikám, pak ta druhá zaplňovala mezeru dosti odlišné povahy. S tím, jak se dvacáté století začalo uzavírat, si začali být Evropané čím dál tím víc vědomi, že na kontinentu není dost lidí, které by šlo zaměstnat v rámci podpory vzrůstajícího podílu závislých osob – zejména stále se zvyšujícího počtu důchodců. Tím, co imigranty přitahuje, je v tomto případě proměňující se demografický profil Evropy. Z toho vyplývá druhý problém: všechno funguje dobře – nebo alespoň relativně dobře – pokud je v ekonomice dost práce pro všechny a tato je schopna

poskytovat příchozím nezbytný servis. Ale věci se ob-
racejí k horšímu, pokud ekonomika klesá (jak tomu
bylo koncem sedmdesátých a v osmdesátých letech
20. století) a nebo pokud se ti, jejichž práce spočívá
v podpoře závislých Evropanů, sami stávají závislími.
Z toho jsou pak nepokoje jako ve Francii na podzim
roku 2005: populace, která je vyloučena jak ze samot-
né ekonomiky, tak výhod, které jsou jejím průvodním
jevem, vyjadřuje svou frustraci na ulici.

Jaké to však má důsledky pro náboženský život
v Evropě? Stručná odpověď na tuto otázku by zněla, že
v různých místech různé, v závislosti jak na hostitel-
ské společnosti, tak nově příchozích. Zajímavé je po-
rovnání Británie a Francie. Imigrace do Británie byla
mnohem různorodější než do Francie, jak co se týče
provenience přistěhovalců, tak společenství věřících.
Například přistěhovalci z karibské oblasti jsou křes-
ťané a jejich křesťanství je mnohem pevněji utvořené
než u Britů. Jedním z důsledků jsou živé afrokaribské
kostely ve větších britských městech, jež patří mezi
nejaktivnější křesťanská společenství v zemi.¹¹ Ze sub-
kontinentu pak přicházejí sikhové a hinduisté a ro-
vněž značné množství muslimů (1,5 milionu). Etnika
a náboženství se v Británii vzájemně protínají v ohro-
mující rozmanitosti způsobů: pouze sikhové a židé si
nárokuje etnicko-náboženskou identitu. Ve Francii je
situace velmi odlišná: imigranti většinou přišli z Ma-
ghrebu, což má ten důsledek, že Francie má zdaleka
největší muslimskou komunitu v Evropě (5–6 mi-
lionů osob), a prakticky celá tato populace je arab-
ská. Právem či neprávem, v jazyce lidu ve Francii jsou
„Arab“ a „muslim“ vzájemně zaměnitelné termíny.

Británii a Francii lze však srovnávat i jinak, a tako-
vý podnik vyvolává jisté zajímavé otázky, mimo jiné
i ohledně napětí mezi demokracií a tolerancí. Napří-
klad co se takřka všech institucionálních či ústavních
měřítek týče, Francie je výrazně demokratičtější než
Británie. Francie je republika, sekulární stát se dvě-
ma volenými komorami a neprivilegovanou církví (ve
smyslu vztahu ke státu). Tomu odpovídá silný důraz
na rovnost všech občanů bez ohledu na jejich etnic-
kou či náboženskou identitu. Politika, kterou Francie
vykonává ve vztahu k příchozím, je tedy silně asimila-
ční, s výslovným záměrem vymýcení rozdílů – oso-

by, které do Francie přijíždějí, si mohou ponechat svá
náboženská přesvědčení a praktiky, pokud je ovšem
vykáží do soukromé sféry. Od vytváření jakékoliv sku-
pinové identity jsou aktivně zrazováni. Lze to vyjádřit
i jinak: jakákoliv loajalita (ať už náboženská či jiná),
která se dostává mezi občana a francouzský stát, je na-
hlížena negativně. Výsledkem, ať už zamýšleným či
nezamýšleným, je relativní nedostatek tolerance, po-
kud tedy tolerancí myslíme svobodu propagovat ko-
lektivní stejně jako individuální projevy náboženské
identity – to jest takové projevy, které mají důsledky
jak pro veřejnou, tak pro privátní sféru.

Británie je velmi odlišná. Co se striktních měřítek
demokracie týče, je na tom Británie hůře než Francie
– nemá psanou ústavu, je to monarchie s napůl refor-
movanou a zatím nevolenou Sněmovnou lordů a se
státní církví. Pozitivnější pak je, že Británie má rozvi-
nutější tradici akomodace skupinových identit (včet-
ně identit náboženských) v rámci britské společnos-
ti, a tato vlastnost britského systému vděčí do značné
míry relativně vysokému stupni náboženského plura-
lismu, který v zemi existuje po staletí, nikoliv po de-
setiletí. Odtud pak výrazně odlišný přístup k novým
přistěhovalcům: cílem se stává akomodace rozdílů,
nikoliv jejich vymýcení. Pokud se však podíváme na
to, kdo přesně v britské společnosti propaguje nábo-
ženskou (v protikladu k etnické) toleranci, objevují se
mnohem provokativnější závěry. Velmi často se ukáže,
že jsou to ti členové společnosti, kteří *nejsou* závislí na
voličském mandátu: královská rodina, významní mluv-
čí Sněmovny lordů (kde jsou jiná společenství věřících
reprezentována jmenováním, nikoliv volbou) a pro-
minentní státní církve. Posledně jmenovaní se vlastně
stávají ochránci „víry“ obecně, nikoliv ochránci speci-
ficky anglického projevu křesťanství.¹²

Ještě jedna věc je důležitá, neboť je odrazem po-
sunu, ke kterému dochází v celé Evropě. Sílicí pří-
tomnost jiných náboženských společenství obecně,
zejména pak muslimů, představuje výzvu pro některé
předpoklady, které jsou v Evropě hluboce zakořeněné.
Představa, že víra je soukromou věcí a měla by tedy
být vyloučena z veřejného života, zejména ze sféry stá-
tu a vzdělávacího systému, je v Evropě široce rozšířená
(nejde jen o případ Francie). A naopak mnozí, kteří

do této části světa nyní přicházejí, mají výrazně odlišná přesvědčení a pouhou svou přítomností nabízejí výzvu evropskému řádu věcí. Reakce na tuto výzvu se místo od místa liší, evropské společnosti však byly přinejmenším nuceny znovuotevřít diskusi o místě, které má náboženství zaujímat jak ve veřejném, tak v soukromém životě – odtud pak vášnivě polemiky o nošení šátků ve školách a o správnosti či nesprávnosti publikování materiálu, jenž jedno konkrétní náboženské společenství shledává urážlivým. Důsledky otištění dnes již (neblaze) proslulých dánských karikatur jsou toho příkladem.¹³ Nedostatek porozumění na obou stranách sporu společně s neochotou ke kompromisu vedl se znepokojující rychlostí k nebezpečné konfrontaci jak v Evropě, tak za jejími hranicemi.

Takové epizody nás upozorňují na další problém, který by bylo možno rozvinout do formy samostatného článku. Jde o to, do jaké míry evropské sekulární elity využívají těchto událostí k tomu, aby vyjádřily ideologickou alternativu k náboženství. V závěrečné části tohoto článku půjde o to, abychom pochopili, že tyto elity, podobně jako jejich náboženská alter-ega, jsou v různých místech různé. Skutečnost, že karikatury byly otištěny nejprve v Dánsku, není náhodná; a stejně tak není náhoda fakt, že některá média v jistých zemích (zejména ve Francii) – ale ne v jiných – trvala na tom, že je zapotřebí karikatury opakovaně přetiskovat, aby se potvrdila svoboda slova. Tyto postoje mají historické kořeny. Francie je kupříkladu mezi evropskými společnostmi tou, kde se osvícenství nejzřejměji utvořilo jakožto svoboda od víry, postoj, který nalézá vyjádření v demokratických, byť ne vždy velmi tolerantních institucích popsanych výše. Ve Spojených státech se osvícenství naproti tomu stává něčím velmi odlišným: svobodou věřit. Pokud bychom se tomuto tématu věnovali hlouběji, odhalili bychom, že jiné evropské společnosti (většina severní Evropy, Německo a Itálie) patří někam mezi tyto dva póly. Evropa není homogenní – ostatně tak tomu bylo vždycky.

Závěrečné poznámky

V náboženském životě Evropy se odehrává několik procesů zároveň. Skutečnost, že jsou simultánní, je

částečně shoda náhod, ovšem navzájem se povzbuzují. Historické církve jsou sice stále přítomny, ztrácejí však schopnost ukáznovat náboženské myšlení podstatných částí obyvatelstva (zejména mládeže). Zároveň se šíře náboženské nabídky neustále zvětšuje, a to jak uvnitř, tak vně historických církví. Do značné míry jako důsledek lidské migrace přicházejí do Evropy nové formy náboženství z vnějšku. A konečně alespoň někteří z imigrantů nabízejí zásadní výzvu široce rozšířeným předpokladům o tom, jakou roli hraje náboženství v evropských společnostech.

Zároveň je jasné, že alespoň některé aspekty výjimečnosti lze studovat tak, že tato tvrzení koncipujeme formou otázek, a pak pečlivě prozkoumáme, jaké mají důsledky pro náboženský život v Evropě. Například: Je pravděpodobné, že v Evropě vznikne náboženský trh podobný tomu, který nalezneme ve Spojených státech? Obrat od závazku ke spotřebě bychom mohli nahlížet v tomto světle. A naopak: Je reziduum státní církve natolik silné, aby tomuto dokázalo vzdorovat, a udrželo tak pojetí náboženství jakožto veřejně prospěšného podniku, a nikoliv jako svobodně zvolené, dobrovolné aktivity? A kam do těchto složitých rovnic umístíme nově příchozí obyvatelstvo, ať už je křesťanského vyznání, či nikoliv?

Odpovědi musejí být předběžné, přesto zde tři nabídnou; poslední z nich má formu opatrné předpovědi budoucnosti náboženství v Evropě.

V Evropě fungují prakticky dvě náboženské ekonomiky paralelně vedle sebe. První z nich je vznikající trh, který se objevuje uprostřed menšin aktivních věřících ve většině, pokud ne ve všech evropských zemích, a kde se normou stává dobrovolné členství, pokud ne *de jure*, tak alespoň *de facto*. Druhá ekonomika se této tendenci brání a pokračuje v práci na myšlence veřejně prospěšného podniku, v němž je členství připsáno – není věcí volby. V této ekonomice zůstává normou rozhodnout se k neúčasti, nikoliv rozhodnout se pro účast, a nejviditelnější je to v čase smrti. Je zajímavé, že mezi oběma ekonomikami je částečné napětí, ale zároveň na sobě závisejí – jedna vyplňuje mezery odhalené druhou. Zkoumáním těchto napětí můžeme konstruktivním způsobem proniknout do složitosti evropského náboženství v jednadvacátém století.

Náboženství bude do veřejné sféry pronikat čím dál tím více, což je do značné míry způsobeno přítomností islámu v různých částech Evropy. Paradoxně to v mnoha ohledech snadněji chápou aktivní a čím dál tím více na principu dobrovolnosti postavené křesťanské menšiny než ti, kteří zůstávají pasivně spojeni se svými (veřejnými) historickými církvemi. Pro první skupinu má opravdové lpění na víře veřejné důsledky; pro druhou je opravdové lpění na víře spíše hrozbou než příležitostí.

Náboženská situace v Evropě je a bude svérázná (pokud ne výjimečná) kvůli dědictvím minulosti. Není však statická. Situace se zcela zjevně mění a v některých místech velmi rychle. Předpovědět, jak přesně se vyvine, není snadné; uzavírám článek opatrnou trojitou předpovědí – první část je předběžná, druhá jistější, třetí čím dál více evidentní. Za prvé – *domnívám se*, že delegované (zástupné) náboženství přetrvá alespoň do poloviny století, ale možná ne o mnoho déle. Z toho vyplývá, že aktivní věřící v Evropě se budou stále více pohybovat v tržním prostředí, ale skutečnost, že jejich volby budou zahrnovat historické církve, problém poněkud komplikuje (alternativy se navzájem nevylučují tak, jak by se mohlo na první pohled zdát). Za druhé – *vím*, že přítomnost islámu je klíčovým faktorem, který ignorujeme na vlastní nebezpečí. Nejenže nabízí další volbu, ale stal se katalyzátorem mnohem hlubší proměny v náboženském horizontu Evropy. Konečně *kombinace* všech těchto faktorů zvýší, nikoliv sníží význam náboženství ve veřejných i soukromých debatách, a tento trend je potvrzován čím dál tím zjevnější přítomností náboženství v moderním světovém pořádku. V tomto smyslu je pravděpodobnější, že svět ovlivní náboženský život Evropy, než naopak.

Poznámky:

¹ Celkový pohled na postavení, které náboženství v evropských společnostech zaujímá, lze nalézt v následujících knihách: Gerhard Robbers, ed., *State and Church in the European Union* (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1996); René Rémond, *Religion and Society in Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Andrew M. Greeley, *Religion in Europe at the*

End of the Second Millennium: A Sociological Profile (London: Transaction, 2003); John Madeley and Zsolt Enyedi, eds., *Church and State in Contemporary Europe: The Chimera of Neutrality* (London: Frank Cass, 2003); Hugh McLeod and Werner Ustorf, eds., *The Decline of Christendom in Western Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); rovněž pak v publikacích, vycházejících z European Values Study, které naleznete na často aktualizovaném webu EVS <europeanvaluesstudy.eu>. Vedle těchto přehledů se rychle rozrůstá literatura na téma přítomnosti islámu v Evropě; užitečné shrnutí tohoto materiálu lze nalézt v následující knize: Jorgen Nielsen, *Muslims in Western Europe* (Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2004).

² James O'Connell, *The Making of Modern Europe: Strengths, Constraints and Resolutions*, University of Bradford Peace Research Report no. 26 (Bradford: University of Bradford, 1991).

³ Grace Davie, *Religion in Modern Europe: A Memory Mutates* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

⁴ Krátce poté, co byl David Jenkins vysvěcen v katedrále York Minster, uhořel do budovy blesk, což někteří interpretovali jako znak Božího pohoršení. Události se tehdy (červenec 1984) dostalo značné pozornosti tisku. Viz též Jenkinsovo vlastní vysvětlení v knize *The Calling of a Cuckoo* (London: Continuum, 2002).

⁵ Grace Davie, „Vicarious Religion: A Methodological Challenge“, *Religion in Modern Lives*, ed. Nancy Ammerman (New York: Oxford University Press, vyjde).

⁶ Davie, *Religion in Modern Europe*, s. 71–72.

⁷ Ve Finsku zůstává počet biřmovaných zvlášť vysoký.

⁸ Přitažlivost katedrál a kostelů v městských centrech souvisí úzce se vzestupem poutí v Evropě; viz Davie, *Religion in Modern Europe*, s. 156–162.

⁹ Viz zvláště Emile Durkheim, *Elementární formy náboženského života* (1912, české vydání Praha: Oikomen, 2002).

¹⁰ Co se náboženského života týče, je Irsko v mnoha ohledech „středozemní“ zemí. Velmi se rovněž podobá Polsku, totiž v tom, že katolicí se stalo příznakem národní identity.

¹¹ Tento příběh má i svou negativní stránku. Z řady důvodů, mezi něž je třeba počítat i rasismus, byli afrokaribíští přistěhovalci po svém příjezdu do Británie do značné míry vyloučeni z hlavních církví, a historické církve nyní na tuto epizodu pohlížejí s hořkou lítostí.

¹² Podrobnější představení tohoto argumentu včetně diskuse s konkrétními příklady lze nalézt v Grace Davie, „Pluralism, Tolerance and Democracy: Theory and Practice in Europe“, *The New Religious Pluralism and Democracy*, ed. Thomas Banchoff (New York: Oxford University Press, vyjde).

¹³ Karikatury byly poprvé otištěny na podzim roku 2005 a v prvních měsících následujícího roku pak byly uveřejněny v mnoha částech Evropy. Množství skupin v rámci muslimského společenství je považováno za hanlivé; pro většinu Evropanů se však jednalo o pouhé „karikatury“.

The Hedgehog Review, Spring&Summer 2006, přeložil Štěpán Káňa.

Nad dílem Františka Bílka

Cesty k porozumění

ALEŠ FILIP

Retrospektivní pohled na život a dílo českého sochaře a univerzálního výtvarného umělce Františka Bílka (1872–1941), jak nám jej může zprostředkovat katalog jeho souborné výstavy v roce 2000,¹ je vskutku impozantní: není pochyb o jeho talentu a originalitě, o jeho schopnosti pracovat v různých technikách a materiálech, o spirituálním ukotvení jeho tvorby. I Bílkova práce okrajového významu, třeba „sériový“ náhrobek na venkovském hřbitově, neodolatelně přitahuje obec četných obdivovatelů. Zároveň jeho dílo vždy vzbuzovalo nevoli a odpor. Karel Dostál-Lutinov parafrázoval v *Novém životě* názor jednoho čtenáře svého časopisu: „(...) jen pro Boha vás prosím, editore, kdyby těch hrozných ilustrací Bílkových nebylo.“² Výhrady směřovaly k prohrěškům vůči „korektní“ formě, k literárnosti a nesrozumitelnosti výtvarného díla, k přepjatému mesianismu autora.

Interpret, který neuznává teze o „smrti autora“ a za klíč k výkladu díla považuje autorovu intenci, záhy narazí na obtíže. Zjistí, že Bílek nebyl mistrem pera a že se mu přes veškerou snahu někdy nedá porozumět, nebo jindy složitým způsobem vyjadřuje prosté věci. Někdy až komicky může působit umělcovo přesvědčení o vlastní výjimečnosti: „Díky Bohu, že největších učenců, největších světa otázek mne neuvedou v rozpaky; ale dovedu v ně uvést každého z nich já.“³ Především je zřejmé, že jeho slovní výklad lze mnohdy považovat za svébytný výtvar *sui generis*, který autor dokonce nadřazuje vlastnímu výtvarnému dílu, byť s ním kvalitativně není souměřitelný. Znalkyně jeho díla Marcela Mrázová o tom napsala: „Bílek u vědomí svého Božího rodu, svého prorockého poslání, které kladl na první místo před umění, zaujal postoj velkňáze a svou řeč ozvláštňoval a zatěžoval její srozumitelnost.“⁴ Když v roce 1909 vystavoval v Praze na pozvání spolku Mánes francouzský sochař Emile Antoine Bourdelle, ocenil originalitu Bílkova díla a konstatoval, že vzešlo z jeho osobnosti a z domácí půdy. Takto poctěný umělec však napsal Otokaru Březinovi, že jeho myšlení a citění je Bourdellovi vzdálené: „Jen to výtvarné, které stavím na místo poslední, ho vydráždilo k překným úsudkům.“⁵

Bez studia Bílkových textů se interpret samozřejmě neobejde. K dispozici má jeho *traktáty a epistoly z Nového života*, výklady konkrétních děl (které doplňují nápisy autorským písmem přímo na nich), korespondenci, vzpomínkové texty atd. Sumou jeho autointerpretace je publikace z roku 1908 *Stavba budoucího chrámu v nás*, obsahující též výtvarný doprovod. Exaltovaný výraz provokoval k perziflážím: Josef Váchal proslovil v roce 1922 přednášku *Umění duchovní jízdy aneb Stavba budoucí garáže*.⁶ V publikaci o české katolické literatuře dokonce Martin C. Putna zařadil Bílka mezi literáty a poukázal na gnostické a heretické aspekty jeho myšlení.⁷

Autorův výklad má v pomyslném dialogu možných interpretací první slovo, ale nikoli slovo závěrečné. Zvláště ne tehdy, když není koherentní s vlastním dílem. Kdo by např. chtěl odvodit Bílkovo výtvarné zaměření z jeho raného textu *Confiteor umění*, domníval by se, že odmítá téměř veškeré umění kromě pravěkého a raně křesťanského. Ve skutečnosti Bílek v pařížském Louvru podrobně studoval díla různých epoch a orientoval se také v umění své doby. Cizí mu nebylo dokonce ani baroko, či spíše určitá barokizace, tedy princip slohu, který v něm z ideologického hlediska vzbuzoval odpor.⁸ Že není možné Bílka „brát za

slovo“, zvláště pokud jde o jeho rané *traktáty*, vyplývá i z názoru Romana Prahla, který v nich vidí „vysoce stylizovanou verbalizaci ‚stavu duše‘“. ⁹ Již připomenutý umělcův názor, že forma je u něj něčím druhoradým až za jeho prorockým a učitelským posláním, je třeba chápat jako vymezení se vůči dobovému estetismu či lartpourtartismu, nikoli jako návod, jak „číst“ jeho dílo, byť tento přístup není mezi jeho obdivovateli ničím výjimečným.

V následujícím textu představím čtenáři takové interpretace Bílkova díla, o nichž se domnívám, že jej mohou přivést k jeho hlubšímu pochopení a porozumění. Navážu v nich na uměleckohistorické analýzy Františka Kovárny, Marcely Mrázové, Petra Wittlicha, Romana Prahla či Josefa Vojvodíka. Zdrojem porozumění jsou také literárně-teologické výklady Otokara Březiny, Jakuba Demla či Miloše Martena. Základním kompendiem je při této příležitosti již připomenutý katalog velké retrospektivní výstavy Františka Bílka, která se uskutečnila v roce 2000 v Jízdárně Pražského hradu. ¹⁰ Jejím pořadatelem byla Galerie hlavního města Prahy, neboť právě tato instituce opatruje jeho uměleckou pozůstalost a zajišťuje návštěvní provoz v jeho chýnovské Chaloupce i ve vlastní vile v Praze na Hradčanech, ve které nedávno založila studijní Centrum Františka Bílka. Významnou část umělcovy pozůstalosti, především koresponden-

ci, vlastní Památník národního písemnictví v Praze. Poslední velkou akvizicí byl soubor archiválií přivezený z Chicaga, z majetku umělcovy vnučky Aleny Bílkové-Bártové (1933–1999). Stále ovšem chybí standardní uměleckohistorická monografie Františka Bílka, byť publikace z roku 2000 je v tomto směru důležitým krokem.

Zdroje díla

Otázka po vztahu umění a života, jež vyvstala v reakci na estetismus a autonomní statut umění, získala v době kolem roku 1900 zvláštní naléhavost, jak je to patrné např. u F. X. Šaldy. Bílek v tomto dilematu upřednostnil život – dokonalý život jako dokonalé umělecké dílo, z něž je umění odvozováno (srov. obr. 13). ¹¹ Ve svých textech se vskutku nezabývá estetickými otázkami, kritéria posuzování odvozuje výhradně z náboženství a morálky. Pokud tuto myšlenku dovedeme do konce, bylo by úkolem interpreta rekonstruovat životopisný příběh, navíc ještě „okořeněný“ moralistními akcenty ve vztahu k nechápajícímu publiku, a tím by se ozřejmilo i životní dílo umělce. Místo toho však nabídnu jen stručný životopis, který bude spojen s otázkou po zdrojích Bílkova díla.

Výjimečný příběh jeho uměleckého života má symbolický počátek ve zvláštní události z dětství, kterou jeho dcera Berta Mildová zahajovala svůj výklad v chýnovské Chaloupce. Když zachránil tonoucí děvčátko, za minci, kterou dostal jako odměnu od jeho rodičů, si koupil obrázek svého patrona sv. Františka. Začal jej obkreslovat, stejně jako další obrázky svatých a ilustrace z biblické dějeprawy – a vášeň pro kresbu už jej neopustila.

František přišel na svět 6. listopadu 1872 v Chýnově u Tábora jako třetí z šesti dětí druhého manželství svého otce, koláře a rolníka Jana Bílka. Narodil se do prostých poměrů – svůj rod charakterizoval jako „tělesně silný a duševně náboženský“ – matka Josefa, rozená Komárková, však prosadila, aby se nemusel věnovat řemeslu, ale aby mohl rozvíjet svůj talent na reálném gymnáziu v Táboře a poté na Akademii výtvarných umění v Praze, kam byl přijat už v 15 letech. ¹² Jeho učitelem byl pozoruhodný malíř, nově příchozí



Obr. 1: F. Bílek, Velekněz, tempera na plátně, kolem r. 1930, soukromá sbírka.

profesor Maxmilián Pirner, který jej ostatním dával za vzor kreslířské vytrvalosti. Ve druhém roce studia, při malbě, byl u Bílka diagnostikován částečný daltonismus, necitlivost pro určité barvy. Byla to pohroma, která mohla znamenat konec kariéry. Bylo však dohodnuto, že Bílek na akademii zůstane a bude studovat sochařství, přestože se tam tehdy nevyučovalo. Pirner vyjednal se sochařem Josefem Maudrem, profesorem Státní uměleckoprůmyslové školy, že Bílek bude docházet na lekce k němu. Učitelé byli spokojeni a úspěšný student obdržel stipendium rytíře Vojtěcha Lanny ke studiu v Paříži. Na cestě jej doprovázela Zdenka Braunerová, která se v kulturní metropoli dobře orientovala.

Pařížský pobyt v letech 1891–1892 měl pro Bílka iniciační význam, ale v jiném smyslu, než by se dalo očekávat. Jestliže Alfons Mucha a Luděk Marold, s nimiž se díky Braunerové v Paříži stýkal, se tam dokonale obeznámili s velkoměstskou elegancí a časem si díky šarmu a zdánlivé lehkosti vyjádření vydobyli mezinárodní renomé, Bílek se zejména v druhém roce studia pohroužil do sebe, když v „městě světla“ viděl spíš stíny moderní sekularizované doby. K nelibosti pražské stipendijní komise přestal navštěvovat Akademii Colarossi, kde mu studium u prof. Jeana-Antoina Injalberta asi nemohlo moc dát,¹³ a místo toho chodil raději do Louvru. Obdivoval tam raně křesťanské a gotické umění, blízký mu byl také Donatello.¹⁴ Už při studiích v Táboře a v Praze byl Bílek velmi plachý a uzavřený, těžce snášel odloučení od domova. Horlivě navštěvoval bohoslužby, protože odloučení rozněcovalo jeho duchovní horlivost. Vyvrcholilo to v Paříži, kde se stal křesťanským vizionářem.

Vidění Ježíše Krista z doby svého pařížského pobytu Bílek považoval za základ svého díla. Příteli Juliu Zeyerovi roku 1897 napsal: „Nevěřím proto v Boha, protože Ho vidím. Protože já z vidění toho všechny mé práce béru a musím brát.“¹⁵ Sugestivním přepisem jednoho z důležitých vidění je dvacátý list Bílkova *Otčenáše* (obr. 2), v němž se vizionář zaměřil na zpřítomnění Kristova pohledu s vysvětlujícím popisem: „Tvoje oči tak smutné byly – když jsem o Tobě snil.“ V kresbě zachytil okamžik vidění: uprostřed autoportrét jinocha, před nímž usedl Kristus, v nespoji-



Obr. 2: F. Bílek, *Otčenáš*, list 20, 1900–1901 (vydáno 1901).

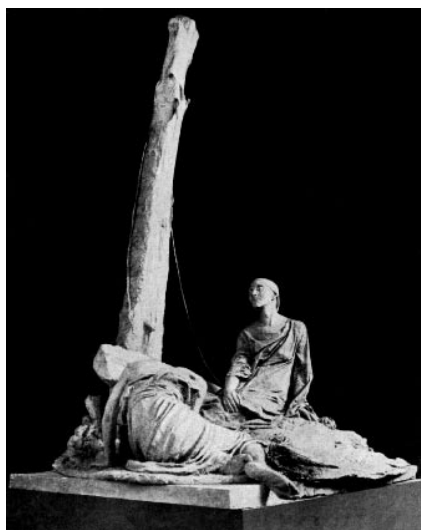
tém oblouku na pravé straně kresby pět zjevení více či méně zřetelné Kristovy tváře, z níž je nakonec patrné jen jediné oko. Oči jsou napůl otevřené a bez zornic, takže není možno se setkat s jeho pohledem – jako by Kristus hleděl skrze diváka, aby jej zasáhl svou soustředěnou vážností.¹⁶ Tento záznam vidění má analogii v dobové tvorbě, protože motiv zavřených nebo napůl otevřených očí, odkazující na vnitřní dění v duši člověka, hrál důležitou roli v umění symbolismu, např. v díle Odilona Redona, Fernanda Khnopffa nebo Jeana Delvilla.¹⁷ Francouzský spisovatel Francis Jammes údajně namítal, že Bílkův Kristus „není křesťanský, poněvadž je smutný“; zmiňuje se o tom Jakub Deml, který s ním tyto výhrady sdílel.¹⁸ Smutek tu pramenil nejen ze snahy o věrnou evokaci vidění, ale též z pesimistického přesvědčení o zkaženosti světa, který odmítá Spasitele.

Průběh Bílkových pařížských vidění podrobně rekonstruoval Petr Wittlich – s odvoláním na jeho rukopisné vzpomínky a na dopisy lnářskému augustiniánovi Josefu Paterovi.¹⁹ Tomu Bílek napsal: „Užít Pána Ježíše může duše člověka tváří v tvář již zde na světě – ku příkladu já viděl a slyšel mluvit Pána Krista ve snu jako ‚Syna člověka‘ čtyřikrát, ale je v tom velký rozdíl od vidění K. Emmerichové.“ Ve vzpomínkách zachytil okamžik vnitřní iluminace: „Bránění se, unikání vnitřnímu hlasu, konečné podlehnutí Vyšší Vůli. Probudil se na loži a ležel ve světle. Vše svítilo. Boží nebesa. Hlavně obrací se, za hlavou že nejvíc

světla zdroje a pomalu vše mýjelo.“ Vnitřní hlas mu sdělil jeho zvláštní poslání: má se stát „druhým Metodějem“. Na nádvoří Louvru měl vidění Krista jako Syna člověka, „který měl přijati Slávu Otce – dříve – než byl svět.“ Dokonce i autorita Bible, ke které se Bílek po celý život obracel, byla ve vztahu k jeho viděním až druhotná, jak uvádí v citovaných vzpomínkách: „Pozoroval, že Písmo mu nebylo učitelem. To vše už v něm bylo. Písmo mu bylo svědkem pravdy a usvědčovatelem jeho poslání.“

Přesvědčení o poslání kněze, proroka a učitele, vyvoleného samotným Bohem, nemálo přispělo k hluboké originalitě Bílkova díla, na druhé straně to vedlo k přehnanému autoritářství a následně k pocitům zneuznání. Obtíže to přinášelo zvláště kněžím a teologům, mezi nimiž byli četní ctitelé jeho díla, když se jednalo o věroučné otázky. Sigismund Bouška si stěžoval na pýchu vyplývající z autority vizionáře: „Co Bůh sv. Janu na Patmu nedozjevil, to nyní skrze Bílka činí?!“²⁰ Podobné výhrady vyjádřil v *Mém svědectví* také Jakub Deml – jenže jsou vyváženy i jiným svědectvím: přítele Bílka přirovnával k laskavé matce a sebe k dítěti.²¹

Pobyt v Paříži znamenal také počátek Bílkovy samostatné umělecké tvorby (té, která je řazena do jeho životního *oeuvre*). Sádrové plastiky *Golgota* (obr. 3) a *Orba je naší viny trest* nemají charakter juvenilií, přestože je vymodeloval teprve devatenáctiletý umě-



Obr. 3: F. Bílek, Golgota – Hora lebek, sádrová plastika, 1892, Galerie hlavního města Prahy.

lec. Jsou s to diváka uchvátit, vzbudit neklid – především nesourodým spojením naturalismu a vizionářské ideovosti. Dobové publikum na to nebylo připraveno, mecenáš Lanna *Golgotu* jakožto dar stipendisty odmítl, zřejmě pod vlivem pohrdavého odsudku profesora Josefa Václava Myslbeka.²² Bílkovi bylo odňato stipendium a s ostudou se vrátil do rodného Chýnova. Jeden rok (1894) musel obětovat vojenské služby. V té době v české umělecké veřejnosti převládal názor, že Bílkův talent zplaněl, neboť se zpronevěřil správným zásadám sochařské tvorby, jak je reprezentoval mezinárodně uznávaný Myslbek. Bílek si upravil na ateliér opuštěnou střelnici v lese poblíž Chýnova. Žil v odloučení, ale postupně se kolem něj soustředil okruh přátel.

O překonání jeho izolace se díky svým společenským kontaktům zasadila Zdenka Braunerová, jejíž prostřednictvím se Bílek spřátelil s Juliem Zeyerem. Řadu obdivovatelů získal mezi mladými umělci (většinou kněžími) z Katolické moderny, jako nekonformní spirituální autor si získal sympatie dekadentů kolem *Moderní revue*, ale také umělců z tehdy nejprogressivnějšího pražského uskupení, Spolku výtvarných umělců Mánes, kteří na spolkových výstavách v letech 1898 a 1900 věnovali Bílkově expozici čestné místo. Bylo to spíš příslovečných pět minut slávy, než že by jeho dílo bylo od té doby všeobecně akceptováno.²³ Proto také zůstala jen na papíře většina z jeho návrhů na monumentální realizace pomníkového sochařství či architektury. Povědomí o tom, že František Bílek je prominentním umělcem české secese a symbolismu, se prosadilo až díky historiografii umění (a zvláště Petru Wittlichovi) v posledních desetiletích. Zároveň však měl Bílek vždy – s výjimkou prvních let – kolem sebe okruh oddaných příznivců, mezi nimi i milovníků a sběratelů umění, kteří zajišťovali odbyt jeho prací. Už v roce 1898 tak mohl podle vlastního návrhu vystavět svoji *Chaloupku* (dům a ateliér, bar. IV, V, VII) v zahradě domu rodičů v Chýnově, jejíž realizaci podpořila malířka Helena Emmingerová bezúročnou půjčkou.²⁴

Jako dva mezníky Bílkova života se uvádějí osobní seznámení s básníkem Otokarem Březinou v roce 1900 a sňatek s dcerou váženého pražského léka-

ře Bertou Nečasovou v lednu 1902. Jeho přítel a životopisec Emanuel Chalupný napsal, že díky tomu u něj došlo „k dovršení reálnosti v životě a umění“.²⁵ Blouznivý, jurodivý vizionář, jehož přátelé se někdy vážně obávali o jeho duševní zdraví,²⁶ se tak přeměnil ve vážného muže středního věku, laskavého, i když patriarchálního manžela a otce dvou dětí, dcery Bertu a syna Františka. Po sňatku se Bílek přestěhoval do Prahy, kde v letech 1910–1911 vystavěl – jako své autorské dílo – vlastní vilu s ateliérem na Hradčanech. Z Prahy stále zajížděl do Chýnova, zvláště v letních měsících, až se tam natrvalo přestěhoval v červnu 1939. Na věčnost se odebral v Chýnově 13. října 1941 a byl pohřben na tamním hřbitově pod svým starším monumentem *Modlitba nad hroby*.

Když uvažujeme o zdrojích Bílkova díla, je zřejmé, že rozhodující impulzy získal v pařížském a chýnovském období, tedy do svých třiceti let. Jak uvádí Mrázová: „Celou jeho následující životní a uměleckou dráhu lze chápat jako domýšlení myšlenek a představ této rané doby.“²⁷ V literatuře o Bílkovi lze najít spíše odkazy na jeho duchovní a literární inspiraci (například u Zeyera a Březiny) než zkoumání vlivu dobových výtvarných umělců. Vychází to z výše připomenuté tradice Bílkovy autointerpretace, kdy jsou formální aspekty striktně podřizovány aspektům duchovním. V otázkách výtvarných vlivů tak mnohdy zůstáváme spíše v rovině hypotéz, Bílek sám žádné jméno neuvádí. Např. pokud jde o vliv pařížského symbolismu raných 90. let na jeho vizionářský symbolismus, vyvstává otázka, do jaké míry znal díla Nabistů či umělců kolem Salonu de la Rose + Croix.²⁸ Právě „Nabi krásných ikon“ Maurice Denis a Stanisław Wyspiański patří spolu s Bílkem k tvůrcům specificky chápaného křesťanského symbolismu.²⁹ Kontakty s Wyspiańskim, který pobýval v Paříži ve stejné době jako Bílek, jsou doloženy, dokonce je známo, že umělci se vzájemně portrétovali. Tehdy však polský symbolista teprve začínal, takže lze říci, že se on i Bílek orientovali podobným směrem, a ne že by jeden vycházel z díla druhého. Už na konci 90. let konstatovala Braunerová spřízněnost mezi Bílkem a jiným náboženským vizionářem Williamem Blakem. Ta je patrná jak v obecné duchovní rovině, tak v určitých prvcích



Obr. 4: František a Berta Bílkovi, kolem r. 1902.



Obr. 5: F. Bílek, Berta Bílková, kresba uhlem, dat. Vánoce 1902, soukromá sbírka.

výtvarného vyjádření, ale také se jedná spíše o paralelní vývoj než o přímý vliv (o několik generací staršího) Blakea na Bílka.³⁰

Na druhé straně nelze tvrdit, že Bílek byl naprostým solitérem, neboť přejímal prvky dobových směrů – naturalismu, symbolismu i secese, ovšem bez toho, že by si některého z jejich protagonistů vybral za svůj přímý vzor. Chýnovský umělec se zdánlivě vyhýbal dobovým vlivům a konfrontacím, ale přitom na ně reagoval specifickým způsobem: *uměleckou antitezí*. Na tuto skutečnost upozornil Petr Wittlich v souvislosti s Bílkovým *Krucifixem* jako odpovědí na sochu stejného námětu od J. V. Myslbeka (obráz. 6, 7); Bílkovu sochu *Úžas* z roku 1907 a jeho návrh na pomník Jana Husa z roku 1901 pak interpretuje jako možnou antitezi Munchova obrazu *Výkřik* coby nejpronikavější „formule patosu“ z konce 19. století.³¹ Podobně lze předpokládat, že cyklem *Otčenáš* z let 1900–1901 Bílek „odpověděl“ na stejnojmenný cyklus Alfonse Muchy, knižně vydaný roku 1899. Další antitezi rozpoznal Roman Prahel: ve sochařské *Podobenství velkého západu Čechů* z roku 1898 se Bílek vyrovnával s podněty svého učitele M. Pirnera (obraz *Finis* z roku 1887), a rovněž J. V. Myslbeka (socha *Labutí zpěv*, odmítnutá varianta jeho *Hudby*).³² Umělecká antiteze tak může nabývat různých podob: od variace na určitý výtvarný motiv, přes přímý protiklad (Myslbekův a Bílkův *Krucifix*), až po tématický podnět (cyklus *Otčenáš*).

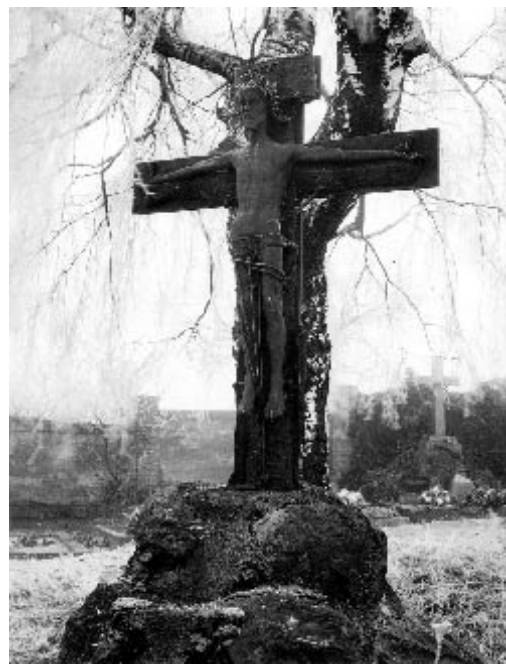
Pokud mají být připomenuty duchovní zdroje, z nichž vychází Bílkovo dílo, je to kromě Bible a křesťanské literatury také „bible náboženského synkretismu“, kniha *Velcí zasvěcení* Edouarda Schurého, která silně ovlivnila jeho cyklus *Cesta*, a dále literární dílo jeho přátel Julia Zeyera a Otokara Březiny. Při ztvárnění Krista na kříži v průběhu let 1896–1899 jej Zeyer ovlivnil svými názory vyjádřenými ve vzájemné korespondenci a rovněž *Třemi legendami o krucifixu*. Pokud jde o spřízněnost s básníkem *Tajemných dalek*, Bílek je považován dokonce za „Březinu v umění výtvarném“, aniž by bylo zohledněno, že jejich umělecké i náboženské koncepty se v některých důležitých aspektech odlišují a že se tedy jedná o dialog založený na příbuznosti, ne však o dokonalý souzvuk.³³ Jedním ze společně rozvíjených témat byl *dolorismus*, kult bolesti, která je považována za „sestru tvůrce“, jak to vyjadřuje i Březinův náhrobní pomník v Jaroměřicích. Ani dnes však ještě neutichly ozvěny dobových diskusí nad otázkou, zda je přijatelné, aby před prostým křížem, který údajně chtěl mít na hrobě zesnulý básník, byla preferována alegorie Tvůrce.³⁴

„Nesčíslné osnovy souvislostí“

Jestliže Březinova poezie „otevřela pohled na věci a jevy světa „spojené nesčíslnými osnovami souvislostí““,³⁵ domnívám se, že také základem Bílkova díla je specifický cit pro formu, spojený s objevným vhledem sou-



Obr. 6: J. V. Myslbek, Krucifix, bronzová plastika, hrobka rodiny Ringhofferů v Kamenici, 1890.



Obr. 7: F. Bílek, Krucifix, hřbitovní kříž v Babicích, litinová plastika na kamenném podstavci, 1905 (model 1897).

vislostí mezi přírodou, kosmem a člověkem. Když viděl strom-dvoják rozštípnutý bleskem, přivedlo ho to ke kresbám *Matko! a Jak paprsek slunce na dřevě živena umíral* (bar. I, III), tedy k symbolice spojení Krista a Panny Marie a jejich odloučení při ukřižování. Podle svědectví Jakuba Demla si při procházce povšiml, že „oko husy je oko svěťice“.³⁶ Svoje návrhy architektury odvozoval od přírodních vzorů, např. vlastní vila symbolizuje obilné pole pro výživu bratří, sousední dům Dr. Procházky je interpretací podoby dubu, návrh sboru čs. církve v Táboře (obr. 8) zase vychází z tvaru přesličky.³⁷ Tak jako byl středověký člověk schopen vnímat v každém zvířeti, kameni či rostlině morálně-teologické poselství, zdá se, že také Bílek viděl skutečnost jako „les symbolů“. Tato hermeneutika formy a symbolu se pochopitelně neodvozuje pouze z umělcovy interpretace vlastních prací, nýbrž má hlubší, dobově podmíněné souvislosti, při jejichž studiu se zároveň ozřejmí Bílkův specifický autorský přínos.

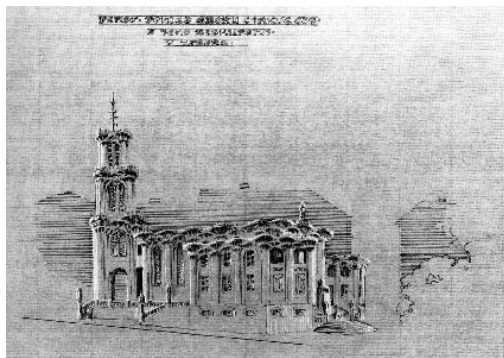
„Umění je písmem, jímž opisujeme přírodu.“ Bílkova věta z raného textu *Confiteor umění*³⁸ by bezpochyby mohla zaznít v některém z „laických kázání“

(jak nazval své úvahy Henri van de Velde) propagátora *organické secese*, tehdy velmi aktuálního slohu, nabízejícího východisko z pocítované bezradnosti historicismu. V témže textu ovšem Bílek odmítá „sloh – styl – takt – rým“, a dokonce je kvůli schematizaci považuje za urážku Stvořitele. Jde o jednu z jeho *antitezí*: místo toho, aby rostlinný motiv byl schematizován do podoby pouhého ornamentu, má být základem struktury díla, jeho konstitutivním prvkem. Sepětí mezi člověkem, rostlinou a zvířetem – už středověká scholastika zahrnovala do lidské duše i duši rostlinnou a zvířecí – tak u něj nabývá až existenciálních podob, jak je tomu u keramického reliéfu *Zarůstání do stromu bratří* z roku 1903 (bar. IX), kde ideální postava „našeho dítěte“ dle autorova výkladu „nezůstane na svém vysokém trně, sejde až do rmutu a bahna bratří, vyhledá strom bratří a na něm onu největší ránu.“³⁹ Polopostava vrůstající do stromu má tedy zacelit ránu hříchu. Podobný princip spojení vegetabilního a antropomorfního prvku uplatnil již dříve u zmíněných děl s mariánskou tematikou či u řebářských podobizen svých rodičů z let 1898 a 1899, kde tváře otce a matky „vyrůstají“ z kusu dřeva, na němž je zčásti ponechána kůra.

Spojení mezi postavou a stromem je u Bílka vztahem příbuznosti. V jeho vidění stromy ožívají – kmen se stává trupem a větve rukama. Dle Wittliche je každá jeho figura „cítěna jako strom, gesta jejích paží spíš připomínají stromové větve“.⁴⁰ Téměř doslova to platí o pětimetrové soše *Modlitba nad hroby* na chýnovském hřbitově: jádrem sochy je kmen dubu doplněný zdivem a cementem; později si špatný stav díla z ro-

ku 1905 vynutil náhradu z umělého kamene. Na známé kresbě k Březinově básni *Místa harmonie a smíření* z roku 1900 poutníci vstupují do stromořadí-chrámu, jehož klenbu vyznačují vzpínající se větve-ruce. Dovnitř je zve světelná ruka, v níž je možno spatřit jeden z manichejských symbolů.⁴¹ V této kresbě je naznačena další možnost vnímání stromu – jako ideálního vzoru architektury. Tak údajně uváděl vzor pro svou architekturu katalánský architekt Antoni Gaudí: „Rovný strom; na něm jsou větve, na větvích ratolesti a na nich listy. A každá jednotlivá část roste harmonicky, velkoryse od doby, kdy ji stvořil umělec Bůh.“⁴² Gaudího a Bílka nespojuje jen křesťanská motivace tvorby, ale především mimořádný cit pro organickou formu, který je disponoval k hlubšímu domýšlení principů organické secese (obr. 8, 9). Jejich schopnost vnímat umění, přírodu a náboženství v nerozdělené jednotě předznamenal vlivný teoretik a kreslíř John Ruskin, který viděl v přírodě bezprostřední otisk „Božího rukopisu“; její detailní zkoumání chápal jako přiblížení se Bohu, a proto od umění požadoval být „věrný přírodě“.

Novými elementy, kterými organická secese (v návaznosti na starší tendence, např. barokní) rozšířila možnosti výtvarného výrazu, jsou dynamika, rytmus a iluze pohybu. Ornamentální raport, utvářený jako opakující se pohyb vlnivých linií, může být srovnáván se stavbou moderních veršů⁴³ či vnímán jako symptom snahy vyrovnat se s počínající kinematografií,⁴⁴ přičemž bývá odvozován od vitalistické filozofie Henriho Bergsona. Rezonance těchto kulturních proudů 90. let 19. století nezůstává u Bílka na



Obr. 9: Antoni Gaudí, park Güell v Barceloně, kolem r. 1900, dobová pohlednice.

Obr. 8: F. Bílek, skica sboru Církve československé v Táboře, detail, 1928, Národní galerie v Praze.



povrchu, nýbrž je v jeho díle výrazně přítomna: od rytmizované lineární výstavby přes iluzivní pohyb figur až po symboliku žvlů, která u něj vzácně spojuje formální i tematické aspekty.

Už v roce 1904 tvrdil Miloš Marten, že Bílek „vidí a chápe pohyb jako nejbohatší fond plastických dojmů“, a vyzdvihl, že vytváří „celý svět zvláštních křivek a odvážných zkratek“.⁴⁵ S pohybem je spojen *důraz na obrys*, což jako hlavní formální princip Bílkova díla, jež tak konstituuje novou sochařskou tradici, odlišnou od Myslbekovy školy, ocenil v roce 1941 František Kovárna.⁴⁶ Marten jeho hodnocení do jisté míry předjímá: „Řada vztyčených postav vyrůstá v grandiosní, prudce vzedmuté, stoupající vlny, vytvořené, aby ryla živou, odvážnou křivku do širého pozadí vzduchu a světla (...).“⁴⁷ Konfrontace tmavého idolu (jež je ve stejné době jedním z témat Františka Kupky) a pohybujících se postav, u nichž je motiv rytí dokonce tematizován, se stala námětem kresby *Jak čas nám ryje vrásky* z roku 1902 (obr. 10). Idolem je stylizovaná sfinga s pyramidami v pozadí, zatímco u řezané soptury *Podobenství velkého západu Čechů* z roku 1898 (bar. XI) jsou jím nohy kolosální figury. Statický idol vyžaduje protipohyb: u *Podobenství* je jím příčná diagonála naprostého zhroucení, u kresby na téma času kromě kroužících figur opět ležící posta-



Obr. 10: F. Bílek, *Jak čas nám ryje vrásky*, kresba uhlem, 1902, Galerie hlavního města Prahy.

Obr. 11: Stanisław Wyspiański, *Duše prahvězd* (Padající andělé), karton pro výmalbu františkánského kostela v Krakově, 1895.



va vespod, avšak s gestem bezděčné obrany. Ležící či zhroucené figury by v klasickém sochařství, jehož tradice byla v 19. století stále silná, neměly místo, ale u Bílka jsou to hrdinové osudového dramatu, kteří jsou buď drceni silou „mysteria tremens“, nebo jsou touto silou pozvedáni do vířivého pohybu (jeho iluzi dokázal navodit už William Blake svými „víry života“).

Motivu pádu či tvrdého „přistání“ dal Bílek výraz v sousoší z roku 1921 *Adam a Eva*, jež by se ještě výstižněji mohlo jmenovat Pád prvních lidí. Paralelu lze najít u Stanisława Wyspiańskiego a jeho *Padajících hvězd* z roku 1896 (obr. 11). Další možností je pohyb uvnitř figury, jakým Bílek obdařil svého *Mojžíše* skloněného nad jménem prvního člověka Adama (obr. na obálce). Tato socha se zároveň měla stát figurálním symbolickým „svorníkem“ venkovní extenze Bílkovy vlastní vily na pražských Hradčanech – středem elipsy, jež opisuje její východní průčelí.⁴⁸ Podobný význam má v představě „místnosti zasvěcení chrámové předsíně“ centrálně umístěná socha *Úžas*, v jejímž zraku se promítají „práce všech stěn“.⁴⁹ U této sochy z roku 1907 je dynamický pohyb nahrazen gestem, což platí i pro převážnou část pozdější Bílkovy tvorby.

Živlem obrysu, pohybu a světla je *ohně*. Wittlich upozornil na náboženskou dimenzi *blesku* – ohně z nebes – a na způsob, jakým tento motiv rezonuje u Bílka a jeho současníků.⁵⁰ Rovněž rozebral klíčový význam symboliky světla jako duchovního principu.



I. F. Bílek, korouhev s obrazem Panny Marie, detail, 1904, Římskokatolická farnost Babice.



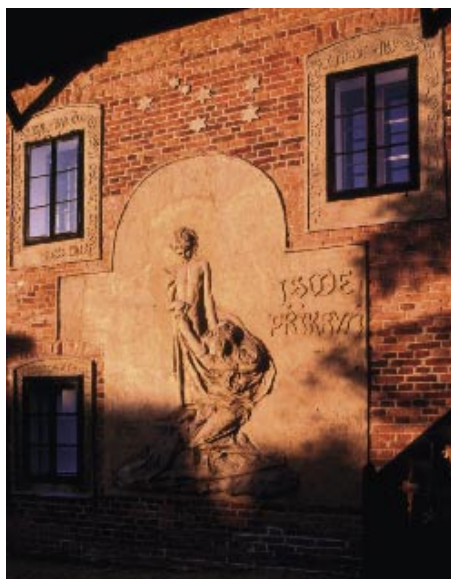
II. F. Bílek, korouhev s obrazem Ježíše Krista, tempera na plátně, 96x139 cm, 1904, tamtéž.



III. F. Bílek, Jak paprsek Slunce na dřevě života umíral, kresba uhlím v dřevěném rámu, 195x84,5 cm, 1899, Národní galerie v Praze.



IV. Bílkův ateliér v chýnovské Chaloupce kolem roku 1940, v popředí reliéf Zloba času a naše věno, sousoší Slepce a obraz Poslední večeře Páně, foto Josef Jindřich Šechtřl.



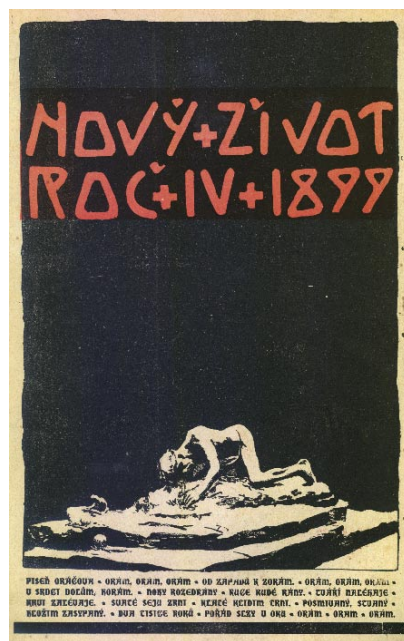
V. F. Bílek, Jsme přikryti, reliéf na fasádě Chaloupky, 1898.



VI. Výstava F. Bílka v pražském kostele sv. Martina ve zdi, 1908, v popředí socha Úžas.



VII. Chýnovská Chaloupka kolem roku 1940, v popředí F. Bílek, foto Josef Jindřich Šechtřl.



VIII. K. Z. Wellner, obálka Nového života s grafickým přepisem Bílkovy plastiky Orba je naší viny trest, 1899.



IX. F. Bílek, Zarůstání do stromu bratří, z cyklu Život, glazovaný keramický reliéf, v. 115 cm, 1903, Galerie hlavního města Prahy.



X. F. Bílek, Dobrý pastýř, z cyklu Otčenáš, dřevorezba, v. 28 cm, patrně r. 1928 (předloha 1900–1901), Moravská galerie v Brně.



XI. F. Bílek, Podobenství velkého západu Čechů, dřevorezba, v. 52 cm, 1898, Národní galerie v Praze.

V návrhu na pomník Jana Husa *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* z roku 1901 Bílek opět ztotožnil figuru a strom (obr. 12). Spalující oheň se stal živlem životodárné duchovní exaltace. Ač se Bílek nezúčastnil pražské soutěže na Husův pomník v roce 1900, dokázal najít nejpůsobivější symbol pro dané téma, dokonale propojující námět a formu. V letech 1913–1914 byl jeho pomník dosahující do výše jedenácti metrů realizován v kameni na hlavním náměstí v Kolíně. Při zhmotnění původní ideje došlo k nárůstu realismu. Bylo by lákavé sledovat v Bílkově díle i motivy dalších živlů – vody, země a vzduchu; zemi spojit s hlínou a modelováním, s gravitací pozemského, vzduch se světlem a překonáním tíže, vodu s kvietistickým přijetím osudu (Maria jako *hlubánka* odrážející podobu Krista) atd.

Stinnou stránkou Bílkovy osobnosti je sebestředný kult Tvůrce, k němuž směřuje „oficiální linie“ jeho díla, utvrzovaná autointerpretací. Zdůrazňován je tak (v dobových souvislostech retrográdní) kult prorockého génia, jemuž je dáno poučovat obyčejné smrtelníky. Nabízí se pak otázka, zda místo proklamovaného podřízení umění životu nedosahuje nakonec u Bílka kult Umění – jako nástroje spasitelného duchovního poslání – ještě větší intenzity než u stoupenců estetismu a zda není nadřazován jiným formám duchovního života.⁵¹ Jako další z Bílkových *antitezí* nakonec připomeňme jeho koncept *sedmi duchovních smyslů*, jímž reagoval na prvky výtvarné synestezie, tedy zasažení všech smyslů skrze zrak, jak jsou známy např. z estetizující malby anglických prerafaelitů.⁵² Tento koncept *duchovního zraku, sluchu, čichu a chuti*, k nimž patří i *uvědomění, pocit poznání a modlitba plodné části duše*, je představen už v Bílkově *Otčenáši* a znovu zpřítomněn v pozdním sochařském cyklu *Budoucí dobyvatelé*.⁵³

Umění budoucnosti?

V roce 1931, kdy dovršil 59. rok svého věku, František Bílek vážně onemocněl (jaterní choroba, zánět žlučníku) a v posledním decenniu jeho života se příznaky choroby stále opakovaly.⁵⁴ Není symptomatické, že právě tehdy věnoval nejvíce sil *Budoucím dobyvatelům*?



Obr. 12: F. Bílek, *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel* – ideální pohled na připravovaný pomník Jana Husa v Kolíně, dřevoryt, 1909, soukromá sbírka.

Březinou inspirovaná vize budoucího duchovního člověka, konkretizovaná *antitezí synestezie*, podnítila Bílkovo dílo s platností jeho odkazu pro budoucnost, na které vstřícně zareagovala Česká akademie věd a umění a v roce 1937 mu za ně udělila cenu Dr. Leopolda Katze. Z perspektivy naší současnosti se evolucionistická víra v budoucí duchovnost jeví jako nepodložená, avšak na druhé straně je možno konstatovat, že ani nyní, v době „klipové kultury“, dílo Františka Bílka neztrácí odezvu. Určitá část jeho tvorby je založena na zjednodušení formy i symboliky, např. socha *Dobrý pastýř* (bar. X), zahrnutá do cyklu *Otčenáš*, kterou lze najít na několika náhrobcích. Už jen kvůli obživě to pro něj zřejmě bylo nezbytné. Zdá se však, že někdy záměrně využíval prvků „nízkého stylu“, což je patrné v určité afinitě, byť ovšem jen vnější, k formě komiksu v jeho autorských knihách (obr. 13) nebo v uplatnění prostých symbolů na obvodu hlavního motivu, např. u babických korouhví (bar. I, II) nebo na rytých kožených vazbách pro edici Špalíček Karla Reichla.

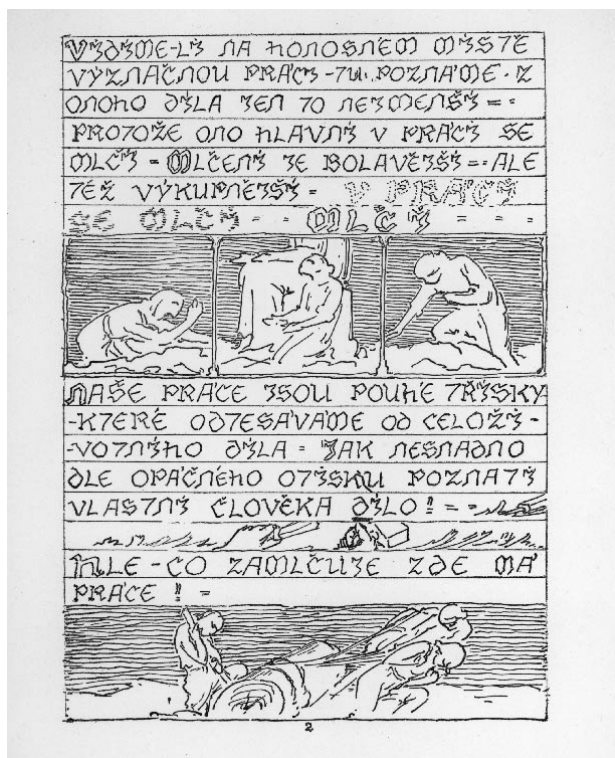
Avšak ani Bílkova základní symbolistická díla – *Orba*, *Ukřižovaný*, *Matko!*, *Jan Hus*, *Slepci* – nemají

komplikovanou strukturu (jakou se vyznačují enigmatická díla symbolistů, např. Jana Tooropa a někdy i samotného Bílka), protože vycházejí z jediného leitmotivu, ze symbolické figury, která může být dokonce sdílena a rozvíjena dalšími umělci, jak to dokazuje inspirativní působení Bílkovy plastiky *Orba je naší viny trest*.⁵⁵ Symbolika Krista-oráče holýma rukama rozrývajícího (na deskách Desatera) tvrdou půdu lidských srdcí byla shledána jako účinné podobenství k odmítání Kristova poselství v době postupující sekularizace. K tématu svého pařížského díla se autor v devadesátých letech opakovaně vracel (sousoší *Orba křížem*, ilustrace k Bouškově básni ze sbírky *Pietas*, návrh na sousoší sv. Cyrila a Metoděje). V roce 1899 byla na obálce *Nového života* uveřejněna *Píseň oráčova* Karla Dostála-Lutinova – spolu s grafickým přepisem Bílkovy *Orby* od K. Z. Wellnera (bar. VIII). Lutinovova báseň záhy posloužila jako předloha pro kantátu *Oráč* J. B. Foerstra, která se stala patrně jeho nejznámějším dílem. Motiv oráče tak prošel metamorfózou od so-

chy k básni a od básně k hudební skladbě. Jiný z Bílkových motivů, jímž jsou šlépěje, si jako název svých deníkových souborů vybral Jakub Deml – a obálku *Šlépějí* pro něj přítel také nakreslil.⁵⁶

Dle vlastního výroku František Bílek usiloval svým uměním o to „nalézt písmo srozumitelné bratřím“.⁵⁷ V této souvislosti vyvstává otázka, zda to byli „bratři ve víře“ a zda byl církevním umělcem. Jak už bylo uvedeno, sám se považoval za vyvoleného proroka a kněze, a tedy spíše solitéra mimo církevní struktury. V mládí byl katolík, ale ve vztahu k církvi zachovával distanci, jak je to patrné např. z jeho slov o Sigismundu Bouškově z roku 1897: „Je vidět, že dobrá duše a plodná jest; ale zapřažená v chomoutu velkostatku církve – od vždycky – nemá dosud pochopení pro práci statků jiných.“⁵⁸ V roce 1920 přestoupil František Bílek s celou rodinou do nově založené Církve československé husitské. Jeho díla našla místo v četných sborech této církve, avšak ani jeden z jeho návrhů chrámové architektury nebyl realizován, takže ani zde se nedočkal naplnění svých očekávání.⁵⁹ Dle jeho přání se duchovním Církve československé husitské stal jeho syn František Jaromír. Po smrti otce ovšem toto povolání načas opustil a dal přednost práci u cestující divadelní společnosti. Po odchodu do exilu v roce 1948 se pak František Jaromír Bílek s rodinou usadil v Colonia Valdense (valdenské kolonii) v Uruguayi, kde byl titulován jako reverend.⁶⁰

V novější literatuře o Františku Bílkovi se zpravidla vychází z protikladu mezi církevním a duchovním, tj. necírkevním uměním. Také se uvádí, že se po roztržce na sjezdu *Nového života* v roce 1897 rozešel s Katolickou modernou. Ve skutečnosti k přerušení spolupráce s jejími reprezentanty nikdy nedošlo, pouze se ozřejmily její limity.⁶¹ Nejen díky objednatelům z řad Katolické moderny jsou Bílkova díla součástí liturgického vybavení několika katolických kostelů, včetně katedrály sv. Víta v Praze. Z toho je zřejmé, že zmíněný protiklad jako interpretační model nemůže stačit. Dialektickým pojetím vztahu mezi heretikou a ortodoxií přispěl k objasnění této otázky Josef Vojvodík: „Bílkovo dílo, jeho estetické a umělecké názory prozrazují neustálé směřování a tíhnutí k (pra)původnímu, pravému, autentickému ,ne-



Obr. 13: F. Bílek, *Jak mi dřeva povídala*, autorská kniha, list 2, kolem r. 1940 (vydáno 1946).

zkaženému' křesťanství, které historické, zesvětštělé křesťanství se svými normami zdeformovalo. (...) Jeho heretika však míří, jakkoli paradoxně to zní, zpět k ortodoxii. Jinými slovy: jeho touha po prapůvodním a archaickém je ve své podstatě heretikou náboženské ortodoxie v epoše civilizační moderny na přelomu století.⁶²

Otázka, zda je to či ono dílo *uměním budoucnosti*, se zpravidla poměřuje jeho odezvou v dalším vývoji. Zpětně se tím přispěje i k lepšímu pochopení díla samotného: ukáže se, kolik má v sobě životodárných sil inspirujících dění v dalších generacích umělců. Pokud chci takové měřítko uplatnit u Františka Bílka, není to snadné, a dokonce bych musel být v tomto směru průkopníkem. Jména umělců, vesměs Bílkových současníků, kteří se k němu hlásili jako ke svému vzoru a kteří s ním byli také v osobním kontaktu, asi současnému čtenáři mnoho neřeknou: Viktor Foerster, Otakar Paur a bratr Antonín Bílek (kolem roku 1900 pracovali v jeho chýnovském ateliéru), Karel Gabriel, Milán Havlíček, Josef Kapinus, Václav Jícha.⁶³ Někteří z nich jsou spíše Bílkovými epigony, jiní principy jeho díla rozvíjeli s větší mírou invence, což platí např. pro sochaře Milána Havlíčka (1873–1917). Jeho signovaným, nově zjištěným dílem je reliéf Zvěstování Panny Marie nad hlavním vstupem farního kostela na Křenové ulici v Brně (známého díky kvalitě secesní architektury a výzdoby). Jakými cestami však Bílkovo dílo působilo na další umělce – nejen výtvarné – v průběhu 20. a 21. století, to se nyní nepokusím ani naznačit. Ponechám to jako otevřenou otázku – a jednu z budoucích cest k jeho porozumění.

Poznámky:

¹ *František Bílek (1872–1941)*, katalog výstavy GHMP, ed. Larvová, Hana. Praha 2000.

² Dostál-Lutinov, Karel: „Ilustrace Františka Bílka“. *Nový život* 5, 1900, s. 157.

³ Bílek Braunerové 13. 11. 1897. Cit. Mikulejská, Dana: „František Bílek a Zdenka Braunerová“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 109.

⁴ Mrázová, Marcela: „Bílkova Stavba budoucího chrámu v nás“, in: *František Bílek: Stavba budoucího chrámu v nás*, 2. vyd. Praha 1996, s. 84.

⁵ Bílek Březinovi 12. 3. 1909. Cit. Mrázová, Marcela: „Život a dílo Františka Bílka“. Chronologický přehled, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 329.

⁶ Viz Kreuzzieger, Milan: „Chrám zasvěcení a viditelná znamení Františka Bílka. Grafické listy F. Bílka“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 225.

⁷ Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848–1918*. Praha 1998, s. 650–660. Výhrady k Putnově interpretaci Bílkova krucifixu – Filip, Aleš: „Vidění a symboly Františka Bílka“, in: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, eds. Musil, Roman – Filip, A. Praha 2000, s. 363.

⁸ Tamtéž, s. 349. Barokizaci spatřuji především v elementu pohybu. V jiném smyslu psal o Bílkově sklonu k „sentimentálnímu baroku“ F. X. Šalda (v čsp. *Novina*, 1909), avšak Emanuel Chalupný (v níže citované biografii z roku 1941, vydané z jeho pozůstalosti) poukázal na to, že „zjištěná citovost“ jeho prací se historicky pojí k „rafinovanějším epochám“, gotice a baroku, a psal také o jeho křečovitě pokroucených barokních postavách. Viz Chalupný, Emanuel: *František Bílek. Tvůrce a člověk*. České Budějovice 1970, s. 20, 22.

⁹ Prah, Roman: „Ideologie a metafora v Bílkově Podobenství velkého západu Čechů.“ In: *Čechy a Evropa v kultuře 19. století* (sborník sympozia v Plzni 1990), eds. Čornej, Petr – Prah, R. Praha 1993, s. 35.

¹⁰ Viz pozn. 1. V katalogu je svými příspěvky zastoupeno 18 autorů. Vyšel rovněž v anglickém překladu.

¹¹ V této souvislosti může zaznít známá Březinova věta z prvního dopisu Bílkovi: „Umělec kráčí k dokonalosti svého díla dokonalostí svého života.“ In: *Dopisy Otakara Březiny*, sv. III. *Františku Bílkovi*. Ed. Nečas, Vilém. Praha 1932, s. 12.

¹² Mrázová, Marcela: „Život a dílo...“ (pozn. 5), s. 315.

¹³ Spíše tradiční umělec, jemuž bylo blízké novobaro. Bylo to patrné např. z ukázek jeho díla na souborné výstavě v Praze roku 2000.

¹⁴ Mikulejská, Dana: „František Bílek...“ (pozn. 3), s. 107.

¹⁵ Bílek Zeyerovi 30. 10. 1897. In: *Básník a sochař. Dopisy Julia Zeyera a Františka Bílka*. Ed. Marek, Josef Richard. Praha 1948, s. 90.

¹⁶ Filip, Aleš: „Vidění a symboly...“ (pozn. 7), s. 339.

¹⁷ Srov. Wittlich, Petr: „Closed Eyes. Symbolism and the New Shapes of Suffering“, in: *Lost Paradise. Symbolist Europe*, katalog výstavy Montreal Museum of Fine Arts, ed. Clair, Jean. Montreal 1995, s. 235–241.

¹⁸ Deml, Jakub: *Mé svědectví o Otakaru Březinovi*. Praha 1931, s. 60. Viz i tamtéž, s. 52: „typický výraz jeho kvietistických, nerozveselitelných a jako těžké mraky pomalých (nechci říci loudavých) Kristů“.

¹⁹ Wittlich, Petr: „Chvilé blesku. František Bílek a české umění“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 23.

²⁰ Bouška Dostálu Lutinovi 10. 9. 1897. Viz Filip, Aleš – Musil, Roman: „Diskuse o Františku Bílkovi uvnitř Katolické moderny“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 69.

²¹ Deml, Jakub: *Mé svědectví...* (pozn. 18), s. 50, 60–61.
 Galmiche, Xavier: „Jako řeč matky, která mluví pohledem...“.
 Bílkovo dílo ve snu Jakuba Demla, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 198.
²² Myslbek údajně prohlásil, že Bílek není hoden se srovnávat ani s jeho posledním žákem, ale již za tři roky ocenil jeho *Orbu křížem*. Wittlich, Petr: *Česká secese*. Praha 1982, pozn. 26.
²³ O dobových ohlasech Bílkova díla píše Wittlich, Petr: „Chvilé blesku“ (pozn. 19), s. 16–22.
²⁴ Mrázová, Marcela: „Život a dílo...“ (pozn. 5), s. 318.
²⁵ Chalupný, Emanuel: *František Bílek* (pozn. 8), s. 33.
²⁶ Viz Filip, Aleš – Musil, Roman: „Diskuse...“ (pozn. 20), s. 70–71.
²⁷ Mrázová, Marcela: „Život a dílo...“ (pozn. 5), s. 321.
²⁸ K tomu Wittlich, Petr: *Česká secese* (pozn. 22), s. 29. Urban, Otto M.: „František Bílek a idea dekadence“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 53.
²⁹ Filip, Aleš: „Idea křesťanského symbolistního umění“, in: *Synésis*, sv. 2, 2009, s. 38–48 (v tisku).
³⁰ O vztahu Blake – Bílek psal naposledy Rous, Jan: „Práce?... Každá je knihou, zkušenostmi obsáhlou a – svatou“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 251–252.
³¹ Wittlich, Petr: „Paradox moderny“, in: *Moderní revue 1894–1915*, eds. Urban, Otto M. – Merhaut, Luboš. Praha 1995, s. 81–83. Týž: *Česká secese* (pozn. 22), s. 122.
³² Prahl, Roman: „Ideologie a metafora...“ (pozn. 9), s. 35. Urban, Otto M.: *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha 2006, s. 361–365.
³³ Vojvodík, Josef: „Mezi kultem umění a mýtem života“. Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 141–180.
³⁴ Filip, Aleš: „Múza bolest v příběhu Tvůrce. O díle Františka Bílka v Jaroměřicích n./R“. *Box 2*, 1994, č. 1, s. 14–19.
³⁵ Vlček, Tomáš: *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. Praha 1986, s. 172.
³⁶ Deml, Jakub: *Mé svědectví...* (pozn. 18), s. 43.
³⁷ Vybíral, Jindřich: „Obnova architektury v díle Františka Bílka“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 261–285. Tento aspekt zdůraznil u Bílka také Otakar Březina: „Jeho asociace jsou podivné – chce udělat návrh na reálné gymnázium a vynoří se mu představa sedícího psa.“ Viz Chalupný, Emanuel: *František Bílek* (pozn. 8), s. 9.
³⁸ Bílek, František: „Confiteor umění“, *Nový život* 2, 1897, s. 35.
³⁹ Mrázová, Marcela: *František Bílek. Výbor z díla*, katalog expozice v ateliéru Bílkovy vily. Praha 1986, s. 27.
⁴⁰ Wittlich, Petr: „Chvilé blesku“ (pozn. 19), s. 28.
⁴¹ Tamtéž, s. 28. Uvádí i další příklady na téma figura-strom. Stromy pak doslova ožívají v promlouvají v Bílkově autorské knize *Jak mi dřeva povídala* (Praha 1946).
⁴² Zerbst, Rainer: *Antoni Gaudí*. Köln 1999, s. 30.
⁴³ Vlček, Tomáš: „Ornament a styl. K problematice českého umění na přelomu století“. *Umění* 28, 1980, s. 435.

⁴⁴ Sembach, Klaus-Jürgen: *Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung*. Köln 2007, s. 8–11.
⁴⁵ Marten, Miloš: „František Bílek“. *Moderní revue* 15, 1904, s. 310. Cit. Urban, Otto M.: „František Bílek...“ (pozn. 28), s. 55.
⁴⁶ Kovárna, František: *František Bílek*. Praha 1941, nestr.
⁴⁷ Marten, Miloš: „František Bílek“. *Moderní revue* 15, 1904, s. 310. Cit. Urban, Otto M.: „František Bílek...“ (pozn. 28), s. 56.
⁴⁸ Vybíral, Jindřich: „Obnova architektury...“ (pozn. 37), s. 275.
⁴⁹ Mrázová, Marcela: *František Bílek* (pozn. 39), s. 48.
⁵⁰ Wittlich, Petr: „Chvilé blesku“ (pozn. 19), s. 29–32.
⁵¹ Pro ilustraci této teze lze připomenout diskusi mezi Zeyerem a Bílkem o (ne)schopnosti umění obracet nevěrce. Viz *Básník a sochař* (pozn. 15), s. 77. 1. 6. 1897 napsal Zeyer Bílkovi: „Toho docílit nelze, co Vy myslíte, že by i nevěrec řekl: Tenť jest Syn Boží! – Zapomínáte, že zde skutečně Syn Boží, že zářil Božstvím (...)“ Dále připomíná, že Kristus ve svém majestátu nebyl uznán, ale byl přibit na kříž.
⁵² Barringer, Tim: *Reading the Pre-Raphaelites*, New Heaven – London 1999, kap. 5.
⁵³ Rous, Jan: „Práce?...“ (pozn. 30), s. 239–241.
⁵⁴ Mrázová, Marcela: „Život a dílo...“ (pozn. 5), s. 342.
⁵⁵ Filip, Aleš: „Vidění a symboly...“ (pozn. 7), s. 364.
⁵⁶ Na tuto fliaci Demlových *Šlépějí* upozornil Galmiche, Xavier: „Jako řeč matky...“ (pozn. 21), s. 206. Obálku od Bílka mají *Šlépěje* sv. 1 (1917), 2 (1918), 3, 5, 6 (všechny 1919) a 7 (1920).
⁵⁷ Bílek, František: *Stavba budoucího chrámu v nás* (pozn. 4).
⁵⁸ Bílek Zeyerovi 30. 10. 1897. In: *Básník a sochař* (pozn. 15), s. 92.
⁵⁹ Mikulecká, Milena a kol.: *František Bílek v Církvi československé husitské*. Praha 2000. Vybíral, Jindřich: „Obnova architektury...“ (pozn. 37), s. 282.
⁶⁰ Dle materiálů z archivu Aleny Bártové-Bílkové v Chicagu. F. J. Bílek byl orientován ekumenicky, neboť u příležitosti jeho 70. narozenin byla 14. 4. 1977 dle jeho přání sloužena česká mše sv. za všechny žijící i zemřelé členy „slavného Bílkova rodu“ v Lateránské bazilice v Římě.
⁶¹ Filip, Aleš: „Vidění a symboly...“ (pozn. 7), s. 342.
⁶² Vojvodík, Josef: „Mezi kultem umění...“ (pozn. 33), s. 174. Autor se odvolává na myšlenku Waltera Nigga: „Církev a kacíři patří k sobě mnohem silněji, než by obě strany chtěly přiznat.“
⁶³ Některá z těchto jmen uvádí Růžička, Milouš: „Keramika Františka Bílka“, in: *František Bílek* (pozn. 1), s. 313, pozn. 4.

Fotografie v textu jsou dílem autora článku, nebo pocházejí z jeho archivu. Autorem snímku č. 6 je Ota Palán. Snímky č. 8, 10, 12 – repro František Bílek (Praha 2000). Barevná příloha pochází ze zdrojů: I, II – foto Josef Prodělal; III, XI – repro František Bílek (Praha 2000); IV, VI – Muzeum fotografie Šechtl a Voseček v Táboře; V – foto autor; VII, X – repro Zajatci hvězd a snů (Praha 2000); IX – repro František Bílek. Výbor z díla (Praha 1986).

Aleš Filip, historik umění, přednáší na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

Keynesovští ekonomové se jen trefují do postojů laiků

*Rozhovor s Israelem Kirznerem, vůdčím představitelem
současné rakouské ekonomické školy a žákem Ludwiga von Misesa*



Israel Kirzner, vůdčí představitel současné rakouské školy ekonomického myšlení, syn významného rabína a talmudisty, se narodil v roce 1930 v Londýně. Po setrvání v Jihoafrické republice, kde v letech 1947 až 1948 i studoval, nakonec zakotvil ve Spojených státech amerických. Roku 1955 získal doktorát na Newyorské univerzitě. Tam studoval pod vedením Ludwiga von Misesa a nyní působí jako emeritní profesor. Je znám zejména pro svoji teorii podnikatele, kterého – na rozdíl od Josepha Schumpetera – nenahlíží coby „kreativního ničitele“, narušitele momentální rovnováhy, nýbrž jako prvek, jenž objevováním mezer na trhu a nových postupů naopak hospodářský systém k rovnováze přibližuje.

Hlavní díla: *The Economic Point of View* (Van Nostrand, 1960); *Market Theory and the Price System* (Van Nostrand, 1963); *An Essay on Capital* (A. M. Kelley, 1966); *Competition and Entrepreneurship* (University of Chicago Press, 1973); *Perception, Opportunity and Profit Studies in the Theory of Entrepreneurship* (University of Chicago Press, 1985); *Discovery, Capitalism and Distributive Justice* (Basil Blackwell, 1989); *The Meaning of Market Process, Essays in the Development of Modern Austrian Economics* (London: Routledge, 1992).

Ve svých studiích se často zabýváte otázkou spotřebitel-ské suverenity. Jaký je váš názor na ekonomy typu Johna Kennetha Galbraitha, kteří hlásají, že lidé jsou ve skutečnosti firmami a korporacemi manipulováni, aby nakupovali určité druhy zboží?

To říká mnoho ekonomů. Tvrdil to už Thorstein Veblen a jiní. Je samozřejmě pravda, že výrobce má zájem na tom, aby si lidé jeho produkt kupovali. Avšak pokud mohou jiní výrobci do odvětví volně vstupovat a potenciálně nabízet lepší produkty a pokud všichni mohou svůj produkt svobodně inzerovat, neexistuje nic, co by znásilňovalo spotřebitelovu suverenitu. Je ovšem pravda také to, že výrobci jsou silně motivováni přesvědčovat ostatní, aby si jejich produkt pořídili. Předpokládejme ale, že jsem učinil chybu a vyrábím špatný produkt – i tehdy je mým zájmem, aby byl ten produkt kupován. To samo o sobě však mé konkuren-ty podnítí k tomu, aby spotřebitelům sdělili, že jejich výrobek je lepší než ten můj. Střednědobě až dlou-

hodobě tak tržní soutěž sama eliminuje ten problém, k němuž se tak upínali Veblen s Galbraithem.

S tím souvisí i vlastní role reklamy. Jste jejím obhájcem, zatímco někteří jiní myslitelé ji kritizují jako manipula-tivní. Co byste jim vzkázal?

Pochopitelně že reklama může být falešná a zlá. Přes-to soudím, že je omylem reklamu omezovat a regulovat. Fakt, že firmy mají zájem na tom spotřebitele ma-nipulovat, ještě neznamená, že to, co je pak skutečně nakupováno, je opravdu řízeno a určováno výrobcí. V reklamní branži se dobře ví, že reklama funguje jen u opravdu dobrých produktů. Vyrábíte-li špatný pro-dukt, budete se snažit to reklamou maskovat, mani-pulovat tak potenciální zákazníky, ale stejně nebudete příliš úspěšný – konkurence prostě bude inzerovat vý-robek, jenž je lepší.

Nebylo by lepší, aby reklama neexistovala? Někteří o takové možnosti spekulují.

Ne. Reklama totiž plní dvě funkce. Zaprvé poskytuje informaci. Samozřejmě, někdy je tato informace lživá, ale dokud existuje svobodná soutěž mezi inzenty, spotřebitelům bude nakonec předkládána poměrně velmi pravdivá informace. Ale je tu ještě jedna funkce, kterou reklama plní: upozorňuje spotřebitele na informace, jichž si předtím vůbec nebyl vědom. Reklama otvírá oči – to není pouhé informování. To proto si lidé stěžují, že reklama je halasná, dramatická, ryčná, plná provokativních obrazů a póz. Inzerenti tak získávají spotřebitelovu pozornost.

A to je čím dál tím těžší...

Spousta jiných věcí totiž bojuje o jeho čas. Ale vezměte si to takhle: vyrobíte-li výtečný, vynikající produkt, jak hodláte plnit vaše poslání, totiž uspokojování potřeb spotřebitelů, když ani nejste schopni je o jeho výtečnosti zpravit? Takže proto musí být reklamy velké a ryčné, nepřehlédnutelné. Ptáte se, zda by nebylo hezčí žít ve světě, kde bychom takto bombardování nebyli? Zřejmě. Možná. Ale pak bychom přišli o možnost vybírat z bohaté škály produktů a služeb. Bohatství má i své stinné stránky. Kdysi jste chodívali do jednoho obchodu na rohu, výběr byl omezený, výrobky po jednom druhu. Dnes vkročíte do hypermarketu a můžete trávit hodiny a hodiny rozhodováním, co vlastně koupit. To je daň za bohatství. A reklama je také daň za bohatství, jež můžeme vychutnávat.

Studoval jste u Ludwiga von Misesa. Říkáte, že tehdy, v padesátých letech, to bylo „černé znamení“. Změnilo se od té doby něco, nebo je ekonomy hlavního proudu stále považován za radikála? Paul Samuelson například ve své letošní studii označuje za extremistu i umírněnějšího Friedricha Hayeka.

Ti ekonomové hlavního proudu, kteří disciplíně udávali tón v padesátých až sedmdesátých letech minulého století, opravdu považovali Misesa, a dokonce Hayeka za extremisty a radikály, kteří jsou takřikajíc „mimo

mísu“. Myslím však, že jak jde čas, takhle vyhrocený postoj postupně odeznívá. Ekonomové hlavního proudu jsou dnes v daném ohledu otevřenější, jelikož se již necítí bezprostředně ohroženi mysliteli Misesova či Hayekova typu. Souhlasím ovšem s vámi, že něco z těch dřívějších nálad stále přetrvává. Mises se ale dnes dočkává přece jenom vstřícnějšího a srdečnějšího přijetí.

Můžete uvést příklad?

Mises byl po mnoho let zavrhován coby apologet kapitalismu, neboť soustavně razil tezi, že socialistické plánování je nemožné. Jenže koncem dvacátého století byli ekonomové hlavního proudu nuceni uznat, že socialismus skutečně nefunguje. A dokonce i takoví ekonomové jako Robert Heilbroner uznali, že Mises měl pravdu. Proto se Misesova pověst dočkala v posledních desetiletích jisté nápravy.

Vedle toho jste rovněž žákem ortodoxního rabína Isaaca Hutnera, jehož spisy jste i editoval. Ovlivnil nějak vaše ekonomické smýšlení a postoje?

Ne. Má jen málo co společného s mými argumenty v ekonomických diskusích.

Váš náboženský postoj tedy nemá nic společného se zastávanými ekonomickými názory?

Nějaké ovlivnění tam být může, ale ne takové, jež lze zřetelně pojmenovat. Vlastně jsem si jistý, že tam to ovlivnění je, avšak není jednoduše definovatelné a popsatelné.

Rakouská ekonomická škola, jejíž vůdčí veličinou jste, se dělí nejvýrazněji na takzvané „hayekovce“ a „misesovce“. Přestože jste studoval u Misesa, působí na mě mnohé vaše práce umírněněji, otevřeněji k ekonomii hlavního proudu, což byla spíše charakteristika Hayekova díla. Museli byste volit, nazvali byste se „misesovcem“, nebo „hayekovcem“?

Nemyslím si, že by taková volba měla být kýmkoliv vynucována. Nedomnívám se ani, že by mezi Mise-

sem a Hayekem byly tak propastné rozdíly, aby takové dělení bylo obhájitelné. Ty skutečně klíčové myšlenky se u obou myslitelů do značné míry překrývají. Oba chápali tržní proces jako dynamický a vyzdvihovali roli konkurence a podnikatelského úsilí. Možná tu a tam cosi viděli jinak či pro v zásadě totéž užívali jiných pojmenování, ale soudím, že je chybné ptát se, zda jsem „misesovec“, nebo „hayekovec“. Jsem prostě „misesovec-hayekovec“ nebo „hayekovec-misesovec“.

Jiný ekonom rakouské školy, Peter Boettke, nedávno napsal text, v němž vyjmenovává důvody, proč byste měl dostat Nobelovu cenu za ekonomii. Uvažoval jste nad tím někdy? Jaký je váš názor na tu cenu – sdílíte Hayekův rezervovaný postoj k ní?

Myslím, že to vše jsou jen spekulace. Nebudu to komentovat.

A měla by být ta cena ekonomům vůbec udělována? Hayek o tom nebyl plně přesvědčen.

Nikdy jsem nad tím nerozmýšlel.

V jednom rozhovoru, který jste poskytl roku 1997, jste se vyjádřil poměrně optimisticky stran dalších výhledů rakouské školy. Zůstáváte optimistou i nadále?

Už si nepamatuji na kontext, v němž jsem to tehdy uvedl. Ale nevidím žádný důvod nebýt optimistou. Být optimistou ovšem neznamená to samé jako činit předpovědi. Nepředpovídám budoucí vývoj jakékoli vědecké disciplíny. Nemyslím si, že vývoj vědy lze předpovídat. Jsem přesvědčen, že existuje otevřený trh intelektuálních idejí, na který může každý vstoupit a přispět k dosavadnímu poznání. A jsem rovněž přesvědčen, že přístup rakouské školy je přínosný, a tudíž může velmi dobře sloužit při utváření nových cených vhlédů. Ačkoli nikdo nemůže předpovídat, zda takový přínos nakonec bude, či nebude učiněn.

V témže interview jste sám sebe označil za „spojník“ mezi rakouskou ekonomickou školou a ekonomii hlavní-

ho proudu. Domníváte se, že všichni zástupci rakouské školy o takové spojování stojí?

Nezpomínám si přesně, ale chtěl jsem tím pravděpodobně říci, že jsem byl vzdělán jak v ekonomii hlavního proudu, tak v ekonomii rakouské tradice. Hodně z toho, co dělám, souvisí právě s tím, co jsem se naučil od Misesa a co jsem se naučil od ekonomů hlavního proudu. V tomto smyslu lze říci, že nějaká má pojící vlastnost opravdu existuje. Řekl bych to tak, že se řadu problémů, jimiž se ekonomie hlavního proudu zabývá, snažím nazírat rakouskou optikou.

Jaký máte názor na extrémnější zástupce rakouské školy, jako je například Hans-Hermann Hoppe? On by pravděpodobně sám sebe označil jednoznačně za „misesovce“.

Neznám dostatečně Hoppeho dílo, abych je mohl komentovat. Jenom opakuji, že jsem proti užívání těch nálepek typu „misesovec“. Když to totiž někdo o sobě v diskusi prohlásí, automaticky tím říká, že ten druhý „misesovec“ není. Mé názory asi nejsou shodné s těmi Hoppeovými, ale jenom proto bych neříkal, že jsem méně „misesovcem“ než někdo jiný. Mám za to, že chápat Misesa znamená chápat ekonomii, a věřím, že mé chápání souzní s tím, co si sám Mises myslel.

Říkáte, že jste nikdy nepochopil keynesovskou ekonomii. Proč je tedy tato škola tak populární mezi ekonomy, ale hlavně mezi politiky? Je to proto, že keynesovské teorie nejlépe vyhovují politickým zájmům?

Do značné míry tomu tak skutečně je. A také je mnoho pravdy na tom, že recepty a vhledy keynesovské ekonomie ohledně toho, jak ekonomiky fungují, se dost dobře trefují do „vědátorských“ postojů laické veřejnosti k téže věci. Proto je tak populární. Keynesovská ekonomie podporuje a posiluje přesvědčení laiků o tom, jak se věci mají. Proto je nejen populární, ale i politicky užitečná. Bylo to tak ve třicátých letech a dnes je to tak zase.

Soudíte, že rakouská teorie hospodářského cyklu není s to vysvětlit všechny cykly a krize. Ale někteří ekonomové – dokonce žádní zapálení „rakušané“ – míní, že zrovna tu nynější krizi lze z perspektivy rakouské školy vysvětlit mnohem lépe než užitím přístupu kterékoli jiné školy.

Myslím, že lze být „rakušanem“, i pokud nepřijímáte rakouskou teorii hospodářského cyklu. Já osobně ji přijímám, nevěřím však, že nutně vysvětluje každý jednotlivý cyklus. Neznám dostatečně data k nynější krizi, abych posoudil, do jaké míry je vysvětlitelná rakouskou teorií cyklu.

Sdílette jako Misesův žák jeho kritické názory na centrální bankovnictví a na jím iniciovanou peněžní expanzi?

Ano, obecně jsem přesvědčen, že růst peněžní nabídky iniciovaný centrální bankou je nešťastným jevem. Souhlasím též s tím názorem, že centrální banka je

zodpovědná za podstatnou část problémů, s nimiž se dnes potýkáme.

Můžete více přiblížit vaše názory na nynější krizi?

Jak jsem řekl, nejsem makroekonom. Ale skutečně mám silné podezření, že mnoho aktuálních problémů neplyne z toho, že bychom snad měli nedostatečné vládní regulace, ale přesně z opačné příčiny – že těch regulací bylo přespříliš.

Ale nyní to vypadá, že výsledkem krize budou ještě tužší regulace.

Ano. A to je nešťastné.

Rozhovor vedl Lukáš Kovanda, Irvington-on-Hudson, USA.

Lukáš Kovanda pracuje pro časopis *Týden* a na Národohospodářské fakultě VŠE v Praze.



CEP nabízí sborník **Jan Kalvín – 500 let od narození**, do něhož přispěli J. Trojan, M. Bednář, S. Příbyl, M. Loužek (editor sborníku), P. Johnson, R. Hart, T. Evan, P. Keřkovský, P. Kohout a R. Mička. V přílohách jsou úryvky z díla Jana Kalvína – výňatek z „Instituce učení křesťanského náboženství“ (1536) a kapitola z „Malého pojednání o večeři Páně“. Předmluvu napsal prezident Václav Klaus.

Cena: 70 Kč, 142 stran.



CEP nabízí knihu **Ivana Breziny „Zelená apokalypsa“**. Autor v ní vyvrací řadu populárních mýtů o životním prostředí. Zabývá se změnou klimatu, energetikou, geneticky modifikovanými plodinami, globalizací, recyklací odpadu, ekoterorismem, národním parkem Šumava, nevládními ekologickými organizacemi a Stranou zelených. Předmluvu ke knize napsal prezident Václav Klaus.

Cena: 200 Kč, 440 stran.

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

Romano Guardini a jeho ohlas v českých zemích

JAN LUKAVEC

Romano Guardini je označován za nejvlivnějšího německojazyčného teologa první poloviny 20. století. Platilo ovšem toto vymezení i pro české země? V čem může být Guardini inspirativní ještě dnes? A nakolik je udržitelný výrok Martina C. Putny o tom, že je to „autor neproblematický, k němuž se lze vždycky utéci, aniž by se narazilo“?

Guardini na Rothenfelsu, Guardini pod hlavou

Narodil se 17. února 1885 ve Veroně.¹ Jeho otec byl Ital, matka pocházela z jižních Tyrol. Už rok po Romanově narození se rodina, k velké nevoli jeho matky,² přestěhovala do Německa, do starobylé Mohuče. Malý Romano hovořil doma s rodiči italsky, ve škole německy. Po gymnáziu studoval dva semestry chemie v Tübingenu a tři semestry národního hospodářství v Mnichově a Berlíně, poté teologii ve Freiburgu a v Tübingenu (jedním z jeho kolegů tu byl Martin Heidegger). Roku 1910 je vysvěcen na kněze a česká ho duchovní kněžská služba takzvané první linie – v Heppenheimu, Darmstadtu, Wormsu a jako vojenského kaplana v dobách první světové války také v Mohuči.

Roku 1922 se habilituje a do roku 1923 přednáší jako soukromý docent v Bonnu, potom v letech 1923–1939 působí v Berlíně jako vedoucí katedry katolického světového názoru a religionistiky: měl tam zajišťovat „katolické vyučování“ na protestantské a laické univerzitě.³ Jak píše Z. A. Eminger, habilitace Guardianimu otevřela svět univerzitního prostředí, a to ve dvou dimenzích, u něj neoddelitelných: v práci vysokoškolského profesora a zároveň duchovního správce a přítele studentů. Právě pro ně začal formulovat nové principy duchovního křesťanského života, který byl hluboce ovlivněn hrůzami první války. Jsou jimi duchovní obnova, moderně pojaté bohoslužby, přednášky, divadelní představení, tanec nebo četba náboženské literatury a poezie.

Roku 1945 je Guardini povolán na univerzitu v Tübingenu a od roku 1948 až do svého penzionování roku 1962 přednáší v Mnichově. Po zbytek svého života byl dosti nemocný, a neúčastnil se tak ani práce v liturgické komisi Druhého vatikánského koncilu, i když je všeobecně označován za jednoho z jeho nejdůležitějších předchůdců. Roku 1952 je jmenován papežským prelátem, v roce 1965 mu je nabídnuta hodnost kardinála, kterou odmítá. Umírá 1. října 1968 v Mnichově.

Jak píše Martin C. Putna v připravované knize *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945*, Romano Guardini byl hlavním ideovým vůdcem mládežnického hnutí Quickborn, které bylo založeno už roku 1909, ale slávy dosáhlo až ve dvacátých letech, od roku 1920 působilo také v Československu. Hnutí pěstovalo podobné aktivity jako skauting či Wandervogel a jeho centrem byl hrad Rothenfels, který mládež získala, opravila a proměnila v ústřední sídlo hnutí, a tím umožnila aktualizovat středověkou a romantickou mystiku hradu svatého Grálu.

V Quickbornu a zvláště na jeho hradu Rothenfelsu se propojilo hnutí mládežnické s hnutím liturgickým. Oběma v Německu stála v čele jedna a tatáž osobnost – právě Guardini. V letech 1927–1939 byl i formálním vůdcem Quickbornu, „hradním pánem“ na Rothenfelsu. Guardianiho dlouholetou a blízkou spolupracovnicí zde byla Ida Friederike Görresová (1901–1971), vůdkyně ženské větve Quickbornu. Narodila se v českých Poběžovicích jako sestra slavného zakladatele panevropského hnutí Richarda Coudenhove-Kalergiho. Tamních setkání se pravidelně

účastnili i členové českého (sudetského) Quickbornu, a nejen oni: roku 1921 tam zavítal a s Guardianim se setkal i významný sudetský katolický kněz a historik Eduard Winter (1896–1982), představitel dalšího mládežnického spolku Staffelstein. Winter se prý právě na Rothenfelsu rozhodl věnovat se univerzitní kariéře s tím, že chce „ukázat i něco více než jen podněcovat a organizovat mládež“⁴ (v pozadí bylo také odmítnutí širší spolupráce mezi Quickbornem a Staffelsteinem ze strany prvně jmenované organizace). Později se z Wintera stal exponent nacismu na pražské univerzitě a pak úspěšný historik působící v NDR⁵.

Mezi spolupracovníky a odchovanci Quickbornu jmenujme architekta Rudolfa Schwarze, autora četných sakrálních staveb, jenž se podílel také na přestavbě Rothenfelsu, dále levicového katolického publicistu a Guardianiho sekretáře Waltera Dirkse či teologa Karla Rahnera, který podle Neufeldovy knihy *Hugo a Karl Rahnerové* celý Quickborn hodnotil jako „levicově orientované katolické hnutí“. Guardiani sám je přitom jinde paradoxně označován jako „konzervativce, který se z pravicových pozic podílel na kritice Výmarské republiky – byl kupříkladu svědkem krátkého pokusu o ustavení Bavorské republiky rad, který chápal jako důkaz nestability demokracie“.⁶

Guardiniho dílo pro jeho „velkou čistotu a takt“ oceňovali spisovatel Hermann Hesse a Hannah Arendtová, mezi jeho žáky či pokračovatele lze počítat vedle Rahnera také H. Urs von Balthasara, J. Piepera a Josepha Ratzingera (Benedikta XVI.), který o něm napsal knihu. Jako „autor neproblematický“⁷ může být Guardiani vnímán v současnosti, ovšem ve svých vzpomínkách, sepsaných během let 1943–1945, které Guardiani strávil na faře svého přítele Josefa Weigera, když mu nacisté zakázali veřejné vystupování, dosti trpce konstatoval: „Církevní veřejnost si ode mne dlouhou dobu udržovala odstup, pokud se ke mně nestavěla přímo podezíravě, především ve vztahu k mému působení na Rothenfelsu. Církevní autority mi neposkytovaly pražádnou pomoc... Co se týká mé literární práce, teologové ji až dosud ignorovali.“⁸ Zde Guardiani zřejmě příliš nepřeháněl: už kritika mohučského seminárního života způsobuje předběžný odklad jeho kněžského svěcení; v roce 1919 mohučská

diecéze propouští Guardianiho jako jednu ze svých největších nadějí k habilitaci v oboru dogmatiky na univerzitu v Bonnu, místo aby mu udělila docenturu...⁹ Filozof Karel Mácha dokonce Guardianiho postavení v tehdejší katolické teologii přirovnává k dnešní pozici Hanse Künga, což je jistě přehnané. Ovšem i Fergus Kerr si všímá toho, že Guardiani psal o církvi, aniž by přitom odkazoval k Prvnímu vatikánskému koncilu nebo okázale a hojně citoval papežské encykliky, jak to v jeho době bylo u katolických teologů obvyklé.¹⁰ Na druhou stranu mu je ovšem vyčítána „úplná nevšímavost vůči historicko-kritické metodě, kterou nepěstoval“, protože měl rád „jasný výklad katolické pravdy; tento myšlenkový a duševní postoj vysvětluje i to, proč se Guardiani stranil ekumenické teologie“,¹¹ takže „některá jeho vyjádření se podobají jakémusi kluzkému svahu, na němž označení Bůh a (katolická) církev postupně splývají, až se stávají nerozlišitelné“.¹² Uznává se zato skutečnost, že „nejcharakterističtější příspěvek, který úspěšný spisovatel a osamělý teolog poskytl teologii XX. století, zůstává jeho návštěva knihovny lidstva a jeho interpretace textů a postav světové literatury v teologickém duchu, které otevřely nové cesty pro teologické úvahy mimo vymezený církevní prostor“.¹³

Guardiniho knihy vycházely v českých překladech zásluhou Josefa Florianana, který byl v meziválečném období u nás dokonce jediným vydavatelem jeho děl. Ke Guardianiho obdivovatelům patřili Karel Schwarzenberg (otec bývalého ministra zahraničí), S. Braito, T. Vodička, Karel Vrána, Josef Zvěřina nebo Dominik Pecka, jenž byl podle Tomáše Halíka některými nazýván „český Guardiani“. K dalším Guardianiho velkým propagátorům patřil vlivný kněz Jiří Reinsberger (1918–2004), který si podle teologa Vojtěcha Novotného už jako malý opsál celá *Posvátná znamení* a později se zasadil o přeložení knihy o liturgii – nejprve na pokračování ve farním časopise a potom knižně. Jako etika zase nedávno Guardianiho představil ve stati „Romano Guardiani. Jeho život a studie o křesťanské etice“ Z. A. Eminger. Hojně se Guardianim zabývali čeští emigranti, např. Rio Preisner či Vladimír Neuwirth. Spisovatel Antonín Kratochvil (1924–2004) s ním prý dokonce v Mnichově bydlel v jednom

domě, i když rozhovor, který měl podle *Slovníku českých filozofů* Kratochvíl s Guardianim vést, není nijak zaznamenán, stejně jako další z údajně, podle Jiřího Gruntoráda vymyšlené, „řady rozhovorů s předními postavami světové filozofie“. Další emigrant, zmiňovaný Karel Mácha, působil jako hostující profesor na Guardianiho institutu v Mnichově – občas prý zůstával v knihovně institutu přes noc a přespával na lavičce se štosem Guardianiho knih pod hlavou, protože se příslušná kapitola jeho nevydaných *Pamětí* jmenuje „S Guardianim pod hlavou“.

Guardini a Slované aneb hledání společenství

„Pocit šťastného dětství jsem nikdy neměl, ani přání, abych se do oněch dob mohl vrátit.“¹⁴ Takto ponuře zhodnotil Guardiani dobu svého dětství ve své zmiňované vzpomínkové knize. Četba tohoto textu působí poměrně skličujícím dojmem: „Od dětství jsem v sobě nosil po své matce dědictví těžkomyslnosti. Takové dědictví není samo o sobě špatné; je přítěží, jež lodi dává hluboký ponor při plavbě. Nevěřím, že tvůrčí talent a hlubší vztah k životu existuje bez sklonu k těžkomyslnosti. Nelze jej odstranit; je však možné jej zapojit do života. O tom jsem však tehdy nic nevěděl. Spodní vody těžkomyslnosti vystoupily ve mně tak vysoko, že jsem myslel, že se utopím; pokoušela mne myšlenka učinit konec se svým životem.“¹⁵ Guardianiho matka „odmítala vše německé, což se ještě zesílilo přestěhováním do Mohuče. Zde se s nikým nestýkala, s výjimkou čistě zdvořilostních kontaktů. V neděli chodila do kostela, v pracovní dny za neodbytnými záležitostmi, jinak ovšem všechen svůj čas trávila doma. V tomto uzavřeném prostředí držela také nás. Nikam jsme nechodili, a nikdo také nechodil k nám.“

Ovšem i o svém otci Guardiani píše, že jeho život musel být strašlivě osamělý. Uzavřenost onoho světa přitom prý podle něj nebylo schopno nic prolomit: „Na prázdniny jsme sice jezdili za prarodiči do Verony, ale tak jsme jenom přecházeli z jednoho uzavřeného světa do druhého: změnili jsme sice místo a věci, ale ne životní atmosféru, která byla v domě prarodičů dokonce ještě přísnější než doma.“ Ani přechod

do školního prostředí toho zřejmě mnoho nezměnil: „Když se sám sebe ptám, které pocity mám se školou spojené, byla to především odcizenost, která se často stupňovala ve strach.“ Studia chemie a národního hospodářství Guardiani líčí také depresivně jako „zlý čas“. A dokonce ani období kněžského semináře nepopisuje o mnoho veseleji: příslušná kapitola začíná ideálním obrazem semináře, jenž „vytváří živoucí jednotu, jediný svět“, ve kterém se jedinečným způsobem spojuje věda, náboženský život a prožitek lidského společenství. Tato idylická vize však ústí ve zdrcující deziluzi z podmínek skutečného semináře, ve kterém z toho všeho našel autor jen velmi málo; tamní systém byl naopak založen na podezírání a neustálém dohledu, na vyžadování „bezpodmínečné poslušnosti“.

Guardiniho motivy pocitu samoty a touhou po idealizovaném lidském společenství se zabýval zmiňovaný český filozof a teolog Vladimír Neuwirth (1921–1998). Ten ve svém deníku, který vyšel pod názvem *Vcházení do Evropy: (ze zápisníku emigranta)*, na Guardianiho často odkazoval, a všímal si přitom právě toho, že „v životě, díle a kněžském působení Guardianiho hraje idea společenství velmi důležitou roli. Co u něho postrádám, toť intenzivnější vztah k lidové zbožnosti, k lidové křesťanské kultuře, k lidové tradici. Je to dáno tím, že Guardiani byl rodem Ital, ale vyrůstal v Německu. Jeho rodina však žila v Mohuči dosti izolovaně. Tak se stalo, že v dětských letech a v době raného mládí nepřišel Guardiani do intenzivnějšího kontaktu ani s lidovou tradicí italskou, ani německou.“¹⁶ Tyto hypotézy jako by potvrzoval slovenský filozof a teolog Ladislav Hanus (1907–1994), autor monografie *R. Guardiani. Myslitel a pedagog*. Autor v knize vzpomíná na svoji návštěvu hradu Rothenfels na začátku 30. let a na to, jak na slovenské příchozí Guardiani a jeho spolupracovníci reagovali: „Quickbornovci‘ si nás, Slováky, všímali se zvláštním zájmem. Byli jsme pro ně národ neznámý, nový a mladý. A jako obecně hledali nová, duchovní zřídla spirituality, také u nás hledali (a tvrdili, že také nacházeli) původní projevy životní formy zatím nezkažené západní městskou civilizací. Naše původní lidovost jim byla skoro zjevením... Tahali mne na všelijaká posezení, abych vyprávěl o naší dědině, o kroji

a zvyčích, o naší neděli. Vůbec je zajímavé, jak se jejich quickbornovské snahy lámou přes prizma mého slovanství.“¹⁷

Je nanejvýš těžké posoudit, nakolik jsou Hanusovy vzpomínky autentické, nakolik byl Guardini skutečně okouzlen „slovanskou zbožností“. Právě ve slovanském světě byl také Guardini poměrně příznivě přijímán (i když se neodvažují tvrdit, že příznivěji než v západní Evropě): podle anglické Wikipedie měl ovšem Guardini zvláště silný vliv ve „střední“ Evropě, přičemž je připomínáno Guardiniho působení na skupinu slovinských křesťanských socialistů, mezi něž patřil třeba uznávaný a také v češtině vycházející básník a filozof Edvard Kocbek (1904–1981), na Slovensku to pak byl okruh kolem filozofa Františka Skyčáka (1899–1945), do něž patřil i Hanus. Možné to ale je, vždyť Guardiniho kniha *Člověk a víra. Pokus o náboženskou existenci v Dostojevského velkých románech* začíná až jakousi mystickou „velepísní na lid“, v níž „lid stojí v těsných vztazích k základům bytí“ a „člověk zapojený do společenství lidu je tak zároveň součástí koloběhu krve, je otevřený proudu společného života v rodině, společenství, v lidstvu“.¹⁸ Tyto pasáže samozřejmě nemohly uniknout L. Hanusovi, který jim věnuje náležitou pozornost: „Guardiniho setkání s Dostojevským bylo osudové. Střetnul se tu se svým velkým životním tématem. Rusko, slovanský Východ byly pro Guardiniho novým světem. Poznával přitom – podobně jako Herder – jak jednostranný a omezený je západní duch a jak rychlé vyčerpání mu hrozí uzavřením se do čistě racionální sféry.“

Připomeňme, že podle některých badatelů se v osmnáctém století proměnilo vnímání Slovanů v západní Evropě: negativní postoje, dříve směřované pouze vůči muslimskému a osmanskému světu, obrátilo osvícenství i proti Slovanům: šlo nyní o oblasti nevědomosti, chtíče a násilí; v západních cestopisech oblasti osídlené Slovany často charakterizuje „obyvatelstvo chudé a zotročené, vesnice špinavé, chalupy připomínají chýše divochů. Všechno svědčí o tom, že se člověk propadl o deset století do minulosti a nachází se mezi hordami Hunů, Skytů a Slovanů.“¹⁹ Západní návštěvníci Čech v 19. století prý konstatovali, že jde o zemi s mizerným ubytováním a stravováním,

ale s velmi zbožným lidem, který má nade dveřmi svých malebných chaloupek zavěšeny obrazy Ježíše a Marie, které sice „nejsou umělecky zdařilé, domům však dodávají zvláštní půvab“ (H. Ch. Andersen).²⁰ Právě díky Herderovi a jeho tezím o slovanské neporušenosti a nezkaženosti moderní civilizací však toto vše začalo být v Německu a celé západní Evropě vnímáno jako klad a postava české služebné byla později v tomto duchu díky románům *Božena Marie Ebner-Eschenbachové* a Werfelově *Barboře* s významuplným podtitulem *neboli zbožnost* dokonce povýšena takřka na služebnici Boží, překypující „slovanskou úslužností a obětavostí“.²¹ Další a mnohem rozšířenější byl ovšem topos českých žen jako milenek: na rozdíl od českého muže, jenž ve své duševní struktuře podléhá pozápádnění, si podle P. Eisnera a jeho knihy *Milenky: německý básník a česká žena* Češky zachovaly nezlomenou pudovost, bohatou smyslnost, magii pohlaví.

Ještě příhodnějším objektem k podobné „exotizaci“ a „orientalizaci“ ovšem bylo Rusko, které třeba pro Rilkeho bylo „zemí, která hraničí s Bohem“, či jednotliví ruští spisovatelé, jako právě Dostojevskij. Francouzský cestopisec a literární kritik Melchior de Vogüé (1848–1910), který francouzské publikum jako první upozornil na Dostojevského význam, velebil v roce 1886 v knize *Ruský román* soudobou ruskou literaturu za to, že poskytuje svého druhu záchranný pás, když tristně vysušenou literaturu francouzskou obohacuje o duši, které se jí zoufale nedostává. Dostojevského uznával jako autorizovaného vykladače „knihy pravidel“, Evangelii.²²

Guardini ovšem podle mne rozhodně tak daleko nezacházel, a to, jak jej představil Hanus, je patrně poněkud „zherderizovaná“ verze Guardiniho myšlenek. Guardini opravdu dává Dostojevského do protikladu se západním světem, ale hlavně proto, že zatímco na Západě se celek života rozpadá na neslučitelné, vylučující se protiklady,²³ jeho postavy překypují mnohoznačností, v níž získávají svůj význam jenom ve vztahu k ostatním postavám.²⁴ To zní jako anticipace pozdějších slavných Bachtinových tezí o vnitřní dialogičnosti Dostojevského postav a o tom, že

v Dostojevského románech je všechno prostředkem, ale dialog cílem, a jeden hlas v nich nic neukončuje, protože minimem života, minimem bytí jsou dva hlasy. Ovšem přímou apoteózu slovanského lidu u Guardiniho myslím můžeme hledat těžko: tam, kde Guardini zdánlivě velebí „lid“, totiž především tlumočí názory ne svoje, ale Dostojevského, a s jistým gestem distance je přitom označuje jako „romantické“. Na druhou stranu ale připusťme, že i sám quickbornovský pokus o oživení církve silou symbolů a mystiky měl v sobě mnoho romantického: K. A. Huber dokonce píše, že po první světové válce šlo o podobnou duchovní situaci jako v roce 1800.²⁵ Navíc je pravda, že v Guardiniho textu není nijak jasně odlišeno „pásmo autora“, takže interpretace jsou dobře obhajitelné všechny.

Každopádně jedno z mála míst Guardiniho autobiografie, ze kterých promlouvá vnitřní pokoj, je spojeno s líčením jeho návštěvy kláštera v Beuronu v roce 1907 a seznámením se s tamní liturgií a uměním. Obojí na něj mocně zapůsobilo: již předtím prý sice znal a miloval německou mystiku, ale doufal, že musí existovat ještě jiná mystika, v níž se spojuje tajemný svět lidského nitra s velikostí objektivních tvarů. „V Beuronu a jeho liturgii jsem tuto jinou mystiku našel.“ Když pak roku 1913 navštívil Prahu, kde jej přátelsky přijal opat kláštera v Emauzech P. Odilo Wolff (1849–1928), s nímž se znal už z Beuronu, Guardini píše, že se mu město velmi líbilo, nejvíce pak klášter sv. Gabriela na Smíchově, postavený a vyzdobený v beuronském stylu, který ocenil jako skutečně skvostné dílo.²⁶ Už předtím, roku 1910, Guardini zřejmě na základě reprodukcí psal o pražském beuronském malířském cyklu Život Mariin, z něhož „jakoby vane dech z německých pohádek“. Během této zřejmě jediné návštěvy Čech se Guardini ovšem nijak nezmiňuje o „zbožném českém lidu“, nebo aspoň o Čechách. Tento člověk s povahou „tíhnoucí k pochybnostem o sobě, k těžkomyslnosti a k pocitům inferiority a s citlivou, zranitelnou povahou“²⁷ totiž sice zřejmě byl přitahován různými verzemi ideálního společenství, ale sám ho hledal hlavně v příležitosti k církvi a také – v hlubokém prožitku uměleckých děl.

Guardini a kultura aneb o chybějícím článku víry

„V textu vyznání víry chybí jeden článek. Ten by měl znít: ‚Věřím v člověka, který je stvořen podle obrazu Krista; že je přese všechno ve mně a že ve mně přes všechno zraje.‘ Kdo věří v Boha, věří v člověka a tím v kulturu, kterou člověk může vytvářet díky své nepomíjivé síle.“ Tento Guardiniho výrok jasně vyjadřuje, jak vysoké místo kultura a umění v jeho vnitřním světě zaujímaly, takže prý byl dokonce ochotný přiznat titul duchovního kněze „básníkovi, malíři, hudebníkovi či architektovi“. Prozrazoval to i styl Guardiniho textů, na které později německý politolog Hans Maier vzpomínal v tom smyslu, že na něj a jeho spolužáky ve 30. letech působily svojí vysokou uměleckou úrovní, takže měli „sklon považovat tohoto autora především za umělce formy“.²⁸ Důležitější je ovšem to, co při příležitosti prvního českého vydání Guardiniho úvah o umění *O podstatě uměleckého díla* konstatovala Daniela Iwashita: „Guardini byl vynikající učitel a přesvědčivý advokát umění; výtvořky soudobých umělců obhajoval nejen v katolické církvi, ale v celé německé společnosti 30. let, která abstraktní umění často odmítala jako zvrhlé.“²⁹ I díky tomu se na Guardiniho zřejmě častěji než na jiné teology odvolávají četní teoretici umění, ať už interpretují prózu, drama³⁰ či výtvarné umění (např. Jan Tomeš v knize *František Tichý: Malířské dílo*). Podobně moderní umění obhajoval i J. Maritain, který mimochodem roku 1935 přispěl do sborníku *Christliche Verwirklichung*, vydaného u příležitosti Guardiniho 50. narozenin.

Guardini kupříkladu vysoce oceňoval malíře Franze Marca, o kterém se vyjadřoval jako o jednom z poslů naší doby, jenž „osvědčuje svou vnitřní pravost ve zvláštní uměřenosti a průzračnosti“. Podle W. Zahnera je nápadné, že často citovaná Guardiniho věta (z knihy *O smyslu církve*) „V duších se probouzí církev!“ má paralelu ve volání F. Marca v almanachu *Der Blaue Reiter*: „V duších se probouzí mystika!“ Podle Zahnera šlo o paralelu úmyslnou. Dlužno ovšem podotknout, že nadšení pro moderní umění v žádném případě nebylo v rozporu s Guardiniho oceňováním „beuronské školy“. Její osobitý styl totiž ovlivnil tvor-

bu mnoha moderních umělců, jakými byli např. Alfons Mucha či architekti Josip Plečnik a Jan Kotěra.

Nejužší vztah měl přitom Guardini právě k moderní architektuře: mezi architekty jako Le Corbusier, Bruno Taut, Ludwig Mies van der Rohe či Rudolf Schwarz nacházel „posly nejmocněji ohlašující novou dobu“. Se zmiňovaným tvůrcem moderní sakrální architektury Schwarzem Guardiniho pojilo také úzké přátelství, svým pojetím „transcendentního významu jako něčeho, co vyrůstá z konkrétní materiality objektů, gest i slov a přitom jej přesahuje“, ovšem Guardini ovlivnil i Miese van der Rohe, se kterým se rovněž osobně stýkal. Guardiniho filozofie doplňujících se protikladů prý významně přispěla k překonání Miesova hlubokého rozporu mezi pořádkem a svobodou, podstatou a tvarem. Ke struktuře, která reflektuje podstatu stavby, se nyní u Miese přidružila forma – tvar jako výraz umělcovy vůle. Podle Claire Zimmermannové „dostalo toto nové pojetí výraz roku 1929 v Barceloně a následujícího roku v brněnské vile Tugendhat“. ³¹ I manželé Tugendhatovi zřejmě Guardiniho filozofické úvahy znali nebo o nich alespoň diskutovali s Miesem. Guardini ve svých textech, které vznikaly současně s návrhem vily, poukazuje na to, že dobře vybudovaný niterný prostor má stupně, které vedou do hloubky. Právě tak se sestupuje do prostoru vily Tugendhat, jehož intimitu chrání strohá uliční partie domu. ³²

Další stopy u nás Guardiniho myšlenky zanechaly mezi spisovateli. Největší pozornost si zřejmě získala publikace *Těžkomyslnost a její smysl*, která v překladu Františka Pastora vyšla roku 1932 – jak víme, o těžkomyslnosti Guardini dost věděl z vlastní zkušenosti. Rozsáhlou recenzi knize o rok později věnoval kněz, literární kritik a historik Jan Strakoš (1899–1966), podle M. C. Putny na jedné straně Durychův žák a zatatý polemik, na druhé straně nejpřesvědčenější český hlasatel Bremondovy „čisté poezie“ a „nejaktivnější český navazovatel kontaktů se soudobou evropskou katolickou literaturou a kritikou“. Strakoš díky svým zahraničním kontaktům přispěl kapitolou o katolické literatuře v Československu do reprezentativní knihy *Katholische Leistung in der Weltliteratur der Gegenwart: Dargestellt von führenden Schriftstellern und*

Gelehrten des In-und Auslandes, v níž je mimochodem Guardinimu věnována nemalá pozornost. Ale zpět k jeho recenzi: ve své bremondovsky nazvané revue *Poesie* Strakoš Guardiniho *Těžkomyslnost* vysoce ocenil, přičemž ovšem durychovskou dikcí doporučoval „spáliti spousty traktátů o životě, aby mohl být slyšen hlas Guardiniho. Jen chutě s nimi do ohně, abyste vedle nich nezaložili tuto drahocennou knížku!“ Především ovšem Strakoš ve své recenzi vyzýval básníky: „Čtěte, abyste uslyšeli svou vlastní zpověď. Jak podivuhodná konfrontace!... Tu je váš nejtajnější denník, který jste toužili napsati a pro bolest a smutek nenapsali. Toto je komentář vašich hlubokých smutků a žalů, které jste vyzpívali ve svých básních s průrvami do věčnosti.“ ³³ Alespoň jeden významný český autor toto Strakošovo volání jako by vyslyšel: Josef Čapek. Tak jako pro Karla Čapka byl významným katolickým autorem Chesterton, pro Josefa jím byl právě R. Guardini. Jeho *Těžkomyslnost* Josef Čapek označil v anketě *Lidových novin* za nejvýznamnější knihu roku 1932. Později se k ní vrátil ve svém *Kulhavém poutníkově*, kde ji ocenil jako „vzácnou knihu, ne pro každého“. Zároveň ale s jistou ostražitostí napsal, že jde o knihu „velmi zálužnou v tom, jak znamenitě jemnými, inteligentními a nehlouběji lidskými cestami se Guardini dopracovává nakonec tam, kam chtěl dojít, k agitaci náboženské“. ³⁴ Na totéž Guardiniho dílo se později odvolával Jaroslav Červinka (1918–1998), spolupracovník Kamila Bednáře, se kterým vydal oba svazky sborníku *Ohnice*, po němž byla jejich skupina blízká existencialismu pojmenována (stejně se ovšem jmenovala už dřívější Ortenova básnická sbírka). Roku 1941 Červinka vydal drobný spisek *O nejmladší generaci básnické*, ve které se podle V. Papouška „přes svou relativní malou kritickou i teoretickou zkušenost projevil jako skutečný teoretický talent, nepochybně pokročilejší než Bednář. A zdá se, že i ve formulaci cílů a výchozích pocitů mladých umělců je přesnější než Václav Černý.“ ³⁵ Červinka v textu, s odvoláním na Unamunův „tragický pocit“ a právě Guardiniho „těžkomyslnost“, tvrdil, že „prvotný pocit, vzcházející z tohoto bezbranného stavu, jest tragický, jím však zároveň je stržen tento člověk v pole metafyziky a vstupuje v život náboženský“ – tentýž postup vlastně před

ním pojmenoval i Josef Čapek, který se ovšem proti němu bouřil.

Ke Guardiniho vlivu se později hlásil také spisovatel, dramatik a herec Ivan Vyskočil, jeden z iniciátorů divadel malých forem a zakladatel katedry Autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU. Na ní se svými studenty používá metodu „dialogického jednání“, kterou ke svému překvapení v 60. letech našel přesně popsanou v Guardiniho spisu *O modlitbě*.

Na Guardiniho pak u nás přirozeně odkazují všichni autoři zabývající se „teologií kultury“: zmiňovaní Karel Vrána, Z. A. Eminger (*Teologie a kultura*) či Josef Zvěřina. Ten o Guardinim (a také Maritainovi) píše ve své studii *Umělecká zkušenost a přístup k Bohu*, která byla jakýmsi teologickým pokračováním jeho sémiotické knihy *Výtvarné dílo jako znak* z roku 1971, do kterého ovšem ani jeden ze jmenovaných teologů vpuštěn nebyl. I v souvislosti s Guardinim Zvěřina hlásal, že „každé umělecké dílo je pokorným znakem Absolutního, nejsmělejší obraz Skrytého“ – což je tvrzení, které má už velmi blízko k textu uvozujícímu tuto kapitolu, o chybějícím článku víry. Můžeme to však formulovat i tak, že jmenovaní čeští autoři Guardiniho odkaz podle mne nijak výrazněji nerozvíjejí. Pro současnou situaci mi totiž jako mnohem příhodnější připadají koncepce francouzského sociologa, historika a filozofa M. Gaucheta, který Zvěřinovo tvrzení reinterpretuje tím, že ho přenáší do kontextu „světa bez náboženství“: „Posvátné spočívá především v přítomnosti nepřítomného, je to viditelná a hmatatelná ukázka toho, co je běžně smyslu utajeno a vzdáleno z lidského dosahu. Umění ve zvláštním smyslu, tak jak je chápeme my, moderní lidé, je pokračování v posvátném jinými prostředky.“

Proč Guardini dnes?

Guardiniho horlivým čtenářem jsem se stal v době dospívání. Po jisté přestávce se k jeho dílu nyní opět vracím: u mnoha obecně kulturních či duchovních témat, o kterých píšu, totiž často právě u něj nacházím umírněná, pregnantní, ale rozhodně ne povrchní vyjádření, která nejsou formulována nijak fundamentalisticky, ale naopak způsobem, jenž je činí přijatel-

nými i pro lidi, kterým, jak píše Josef Čapek, „setkání s Bohem nebylo dáno“. Kupříkladu Guardiniho text o „ďáblu“ („Primitivní národy připouštěly existenci temných sil a snažily se před nimi chránit pomocí kouzel, středověkého člověka chránila víra v Boha, novověký strach už ale neví, koho se bojí; je to strach bezpředmětný, zírající strnule do prázdna.“) kontrastuje s extremistickými názory těch teologů, kteří téměř všude tuší „ďáblou chytrou spekulaci“.³⁶ Podobně je možné srovnávat – snad s výjimkou krajních scientistů – široce přijatelná Guardiniho slova, že „tvář je viditelný duch, a stejně je tomu s rukou, právě tak s celou lidskou postavou“, s větami teologa T. Bahounka, u něhož se ovšem celá myšlenka mění spíš v nechtěnou karikaturu („pokud jde o tvar úst mravně ctnostného jedince, lze vysledovat z obrazů zachycujících tvář Kristovu a tváře svatých následující pravidelnosti: linie horního rtu úst má tvar dokonale souměrně vyvážené křivky“, zato ztvárnění Buddhy „svědčí o celkové disharmonii a disproporci“³⁷).

Vlastně cosi podobného pojmenoval, i když v souvislosti s jinými tématy, přední, spíše konzervativně orientovaný sociolog M. Petrusek, který Guardiniho spis *Konec novověku: pokus o orientaci* nazval „znamenitým příkladem hlubokého promyšlení otázek novověkého pohledu na dějiny, pokrok a budoucnost“, přičemž Guardiniho křesťanská pozice je podle Petruska „tak umírněně formulovaná, že základní teze jsou obecně přijatelné, i kdyby pro někoho ‚Bůh nebyl‘ nebo po nietzscheánsku ‚zemřel‘“.³⁸ Také renomovaný profesor právní filozofie a sociologie Jiří Příbáň v recenzi *Konce novověku* napsal, že Guardiniho studie překračují rámec katolické dogmatiky a ve svých základních východiscích jsou schopné oslovovat člověka mimo církev, a literární kritik Milan Jungmann u Guardiniho vyzdvihl „moudrost moderně myslícího kněze“.

Tato chvála *Konce novověku* se přitom může zdát až přehnaná, vždyť historik teologie Rosino Gibellini ji podle mne právem charakterizuje jako „dost nediferencovanou kritiku moderní doby“, zatímco jiní teologové, Guardiniho současníci, především F. Gogarten, v téže době hodnotili sekularizaci, která rozhodujícím způsobem formovala svět novověku, jako

legitimní plod křesťanské víry a biblického vztahu ke světu, zdůrazňující roli člověka, jeho svobodu i odpovědnost, ale stále ve vztahu vůči Bohu. Ovšem právě pro takovou dobu je zřejmě příhodné svědectví autora, jenž „věřil v člověka, který je stvořen podle obrazu Krista“. Navíc moderní dobu jako takovou Guardini nezavrhoval: naopak si prý už roku 1919 pořídil drahý fotoaparát, rád a vydatně používal i film jako nový audiovizuální prostředek a láska k velkoměstu a jeho rušnému životu mu zůstala vlastní po celý jeho život.

Za pozornost jistě stojí také ta skutečnost, že Guardiniho jméno se dnes v Česku vyskytuje hlavně v publikacích s názvy jako *Když myslím na Evropu* (R. Preisner) či *Vcházení do Evropy* (V. Neuwirth), což signalizuje zvyšující se aktuálnost Guardiniho jako Evropana, který byl „rozeným zprostředkovatelem mezi jihem a severem“ (Schilson), zakořeněným „v celoevropské tradici filozofie, teologie i literatury, k čemuž přispěl i jeho italsko-německý původ“ (Eminger). Guardini tak dokázal izolovanost, rozštěpenost a národnostní animozitu panující v jeho rodině proměnit v klad, v hledání širší jednoty.

Poznámky:

¹ Zde částečně čerpám z článku Zdeňka A. Emingera „Když člověk už nezvládá život“, *Lidové noviny* 4. října 2008.

² Guardini, Romano: *Berichte über mein Leben. Autobiographische Aufzeichnungen*, Patmos, Düsseldorf, s. 58.

³ Gibellini, Rosino: *Teología XX. storcia*, Vydavatelstvo Michala Vaška, Prešov 1999, s. 170.

⁴ Huber, Kurt Augustinus: *Katholische Kirche und Kultur in Böhmen: ausgewählte Abhandlungen*, LIT, Münster c2005, s. 721.

⁵ Šebek, Jaroslav: *Mezi křížem a národem: politické prostředí sudetoněmeckého katolicismu v meziválečném Československu*, Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), Brno 2006, s. 59n.

⁶ Allen, John L.: *Cardinal Ratzinger: The Vatican's Enforcer of the Faith*, Continuum International Publishing Group 2000. Možná jde o mnohokrát popsany příklad souběžnosti levicové a pravicové kritiky liberalismu.

⁷ Putna, Martin C.: „Guardini na hranici“. In *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 47, s. 12.

⁸ Guardini, Romano: *Berichte über mein Leben. Autobiographische Aufzeichnungen*, Patmos, Düsseldorf, s. 116. Podobný byl ovšem osud mnoha dalších teologů. Co se týká Guardiniho akademické recepce, dodnes ji značně převyšuje vliv, který měl Guardini na široký okruh čtenářů mimo akademickou půdu, nicméně stále více disertací a habilitací se hlouběji zabývá zvláště jeho po-

jmem osobnosti a kultury. (Nida-Rümelin, Julian: *Slovník současných filosofů*, Garamond, Praha 2001, s. 169n.)

⁹ Schilson, Arno: „Universální myšlení. K stému výročí narození Romana Guardiniho“. In *Studie* (Řím), 1986, 28, č. 1, s. 7.

¹⁰ Kerr, Fergus: *Twentieth-century Catholic theologians: from neo-scholasticism to nuptial mysticism*, Blackwell, Malden 2007, s. 9.

¹¹ Gibellini, Rosino: *Teología XX. storcia*, Vydavatelstvo Michala Vaška, Prešov 1999, s. 174.

¹² Allen, John L.: *Cardinal Ratzinger: The Vatican's Enforcer of the Faith*, Continuum International Publishing Group 2000.

¹³ Gibellini, Rosino: *Teología XX. storcia*, s. 174.

¹⁴ Guardini, Romano: *Berichte über mein Leben. Autobiographische Aufzeichnungen*, Patmos, Düsseldorf, s. 61.

¹⁵ Neuwirth, Vladimír: *Vcházení do Evropy: (ze zápisníku emigranta)*, Triáda, Praha 2008, s. 331n.

¹⁶ Neuwirth, Vladimír, tamtéž, s. 166.

¹⁷ Hanus, Ladislav: *R. Guardini. Myslitel a pedagog*, LÚČ, Bratislava 1994, s. 36nn.

¹⁸ Guardini, Romano: *Der Mensch und der Glaube, Versuch über die religiöse Existenz in Dostojewskis großen Romanen*, Hegner, Leipzig 1933, s. 21.

¹⁹ Wheatcroft, Andrew: *Nevěřící: střety křesťanstva s islámem v letech 638–2002*, BB/art, Praha 2006, s. 251.

²⁰ Hlavačka, Milan: *Cestování v éře dostavníku: všední den na středoevropských cestách*, Argo, Praha 1996, s. 125. Za upozornění na tento text děkuji O. Kavalírovi.

²¹ Mühlberger, Josef: *Dějiny německé literatury v Čechách 1900–1939*, Albis international, Ústí nad Labem 2006, s. 120.

²² Mlejnek, Josef: „Dostojevskij a Rusko“ [cit. 2009-20-8]. Dostupné z <http://www.virtually.cz/index.php?art=10723>

²³ Guardini zde navazoval na své filozofické pojednání *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten* (Protiklad. Pokusy o filozofické pochopení živého konkrétního). Náš konkrétní svět, který existenciálně obýváme, Guardini interpretuje nikoliv dialekticky stavěný na rozporech, ale na bipolárních protikladech: zprava–zleva, uvnitř–zvenku, horizontála–vertikála, imanence–transcendence, dějiny–eschatologie, svět/člověk–Bůh.

²⁴ Guardini, Romano: *Der Mensch und der Glaube, Versuch über die religiöse Existenz in Dostojewskis großen Romanen*, Hegner, Leipzig 1933, s. 376.

²⁵ Huber, Kurt Augustinus: *Katholische Kirche und Kultur in Böhmen: ausgewählte Abhandlungen*, LIT, Münster c2005, s. 344.

²⁶ „Ich fühle, daß Großes im Kommen ist“, *Romano Guardinis Briefe an Josef Weiger 1908–1962*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz, Matthias-Grünwald-Verlag, Ostfildern 2008, s. 104n.

²⁷ Schilson, Arno: „Universální myšlení. K stému výročí narození Romana Guardiniho“. In *Studie* (Řím), 1986, 28, č. 1, s. 6n.

²⁸ Maier, Hans: „Romano Guardini“. In Guardini, Romano: *O duchu liturgie*, Česká křesťanská akademie, Praha 1993, s. 55.

²⁹ Iwashita, Daniela: „Trojí přátelství Romana Guardiniho“. In *Lidové noviny*, 16. května 2009.

³⁰ Např. Marks, Kathleen: *Toni Morrison's Beloved and the Apotropaic Imagination*, University of Missouri Press 2003; Hořínek, Zdeněk: „Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi“. In *Scéna*, 1990, 14.

³¹ Zimmermanová, Claire: *Mies van der Rohe: 1886–1969: struktura prostoru*, Slovart, Taschen, Praha c2007, s. 12.

³² Černoušková, Dagmar, Janeček, Josef, Ksandr, Karel, Zahradník, Pavel: „Nové poznatky ke stavební historii vily Tugendhat a k její obnově a rekonstrukci v letech 1981–1985“. In *Průzkumy památek* 1/2008, ročník 15, str. 89–126 [cit. 2009-20-8]. Dostupné z <http://www.pruzkumypamatek.cz/casopis-4-1.php?ID=2008-01-06>

³³ Strakoš, Jan: „R. Guardini. Těžkomyslnost a její smysl“. *Príloha Prameny Poesie* 1933, č. 2.

³⁴ Čapek, Josef: *Kulhavý poutník: (co jsem na světě uviděl)*, Dauphin, Praha 1997, s. 82.

³⁵ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století*, Torst, Praha 2004, s. 240.

³⁶ Lukavec, Jan: „Kolik životopisů má ďábel“. In *Orientace Lidových novin*, 3. 5. 2008 [cit. 2009-20-8]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=22887>

³⁷ Lukavec, Jan: „Tvář ve věku plastických operací“. In *Orientace Lidových novin*, 27. června 2009 [cit. 2009-20-8]. Dostupné z <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=24647>

³⁸ Petrušek, Miloslav: „Deziluze z pokroku jako ‚stav ducha‘“ (Historicko-sociologický náčrt problematiky) [cit. 2009-20-8]. Dostupné z <http://tucnak.fsv.cuni.cz/~petrusek/czech/texty/deziluzePOKROK.rtf>

Text vznikl na základě stipendia ČLF.

Jan Lukavec působí na FF Univerzity Karlovy a v Národní knihovně ČR. Autor mnoha literárněvědných textů a knihy *Fanatik, prorok, či klaun?* (CDK, Brno 2008).



souvislosti
ROZHOVOR • LITERATURA • KULTURA
3

Grünbein
Vítek
Pokorný
Dvořáková
Galmiche
Cholin
Charitonov
Olšovský
Zavřel

*Objednávky předplatné i starší čísla na internetu
nebo na adrese redakce: Souvislosti, Pod Štrojbránou 10,
190 00 Praha 9, tel.: 605 530 809, souvislosti@seznam.cz*

www.souvislosti.cz

KONTEXT / Durs Grünbein: Můj babylonský mozek – Tomáš Vitek: Sedmíčka a kořeny její posvátnosti – Alena Dvořáková: Viktoriánské duchařské historky – Josef Hrdlička: Hora a proměny; Výstup na Pic Saint-Loup – Martin Pokorný: Mí vedí? Ma bada! – Marketa Luskáčová: O smrti, koních a jiných lidech

ROZHOVOR s Xavierem Galmichem o jeho monografii Vladimír Holan, bibliotekář Boha, básní Snih, mtkročení a žitní po absolutnu

LITERATURA / Básně Jonaše Hajka, Jakuba Řeháka, Liány Langy, Eugentusze Tkaczyszyna-Dyckého, Güntera Eichla a Igora Cholna, povídka Jevgentje Charitonova a studie Miroslava Olšovského

ŠTĚPÁN ZAVŘEL / Martina Tonzig: Příběh „kejklife“ Š. Zavřela – Rozhovor Tomáše Miky se Š. Zavřelem – Š. Zavřel: Jak vznikla knížka – Rozhovor s Otakarem Božejovským o nakladatelství Bohem Press – 30 vzpomínek na Š. Zavřela

Opatrný kritik modernismu

Příspěvek ke stému výročí narození E. H. Gombricha

FRANTIŠEK MIKŠ

Jaký je vztah umění a emocí? A jak se v průběhu dějin měnil? Jsme skutečně dědicové romantického vidění světa? V čem spočívá přitažlivost nejrůznějších teorií expresivismu? Může malíř v díle vyjádřit svoji osobnost? Proč ztrácí moderní umělec kontakt se svým publikem? To je pouze stručný výčet otázek, na které se pokouší odpovědět následující studie, jež vznikla při příležitosti stého výročí narození Ernsta Hanse Gombricha (1909–2001), jednoho z nejinspirativnějších historiků umění dvacátého století.

„Mně se zdá pozoruhodné především to, že se dnes malíři nemusejí uchýlovat k tématům mimo sebe. Většina moderních malířů čerpá z jiného zdroje. Pracují z nitra.“

Jackson Pollock¹

Slovo „opatrný“ v názvu této studie jsem nepoužil náhodou, ale po pečlivém zvážení. Záměrně jsem se vyhnul termínům jako „uměřený“ nebo „mírný“, neboť nejsou tak přesné. Historik umění James Elkins píše ve své knize *Stories of Art* (inspirované právě Gombrichem), že není příliš jasné, jaký byl vlastně Gombrichův názor na modernismus a postmodernismus a zda měl či neměl rád například abstraktní umění.² Oproti tomuto názoru se domnívám, že po prostudování Gombrichových

textů je zřejmé, že tento druh umění rád neměl a ani ho rád mít nemohl. Jakkoli nikdy neupíral moderním experimentům právo na existenci, většinu z nich pokládal za umělecky bezcennou a k tomuto tématu se raději příliš nevyjadřoval – pozitivně, ani negativně. K takto zdánlivě indiferentnímu postoji vůči moderně ho vedla, jak v závěru této studie ukážu, především *opatrnost*, jež byla v jeho situaci pochopitelná.

Současně je třeba zdůraznit, že Gombrich vždy důsledně rozlišoval mezi *ideologií* moderního umění a *díly* moderních umělců a jeho polemika s modernismem se vždy odehrávala na teoretické úrovni. V autobiografických rozhovorech *Looking for Answers* z roku 1992 k tomu říká:

„Jsem velmi kritický k ideologii moderního umění, tedy ke kultu pokroku a avantgardy, který jsem často analyzoval a rozebíral... Souhlasím s Popperem, že tato ideologie je intelektuální krach a že umění občas škodí. Ale stejně tak jako dokážu obdivovat umělce minulosti, jejichž ideologické postoje nesdílím, jsem také ochoten přiznat, že nesmírně nadaní umělci žili i v našem století. Obdivuji jejich vynalézavost a jejich výtvary. Nesporným příkladem je Picasso, ale také Braque nebo Paul Klee... Jsem dokonce přesvědčen, že jejich hledání alternativních funkcí vizuálního obrazu po triumfu fotografie bylo oprávněné a že jeho výsledkem jsou díla, která budí nefalšovaný zájem.“³



E. H. Gombrich.

Kunsthistorik mezi tradičním a moderním

Gombrichova mladá léta a rodinné zázemí jsou všeobecně známé,⁴ zmíním proto pouze to, co považuji v souvislostech této studie za podstatné. Vyrostl ve vzdělané a umělecky založené rodině, která měla bohaté styky s vídeňskou uměleckou modernou přelomu století, především hudební, ale navzdory tomu si v otázkách umění zachovala velmi tradiční postoje. Otec byl na gymnáziu spolužákem spisovatele Hugo von Hofmannsthala a v mládí si byli velmi blízcí. Později se však odcizili právě kvůli názorovým neshodám. Gombrichova matka byla známou pianistkou, jež v době studií hrávala v triu s Arnoldem Schönbergem a později přešla do kruhu Gustava Mahlera. Gombrichova sestra Dea byla houslistkou a dobře se znala s modernistickými skladateli Antonem Webernem a Albanem Bergem. Zajímavé je, že i přes tyto kontakty měla Gombrichova rodina o dodekafonické hudbě, jejíž tradici se pokoušel Schönberg založit, velké pochybnosti a dávala přednost hudbě tradiční. Gombrich později přiznal, že klasická hudba, kterou doma slyšel (Bach, Beethoven, Mozart), ovlivnila jeho vývoj: „Jestliže jsem byl obviňován z toho, že jsem si vždy udržoval od moderního hnutí odstup, je možné, že toto rané ovlivnění sehrálo v mém životě určitou roli.“⁵

Víme také, že Gombrichovo rozhodnutí studovat dějiny umění bylo ovlivněno tehdejší kulturní atmosférou Vídně, odrážející se v radikálně novém přístupu k umění. Zatímco jeho rodiče měli k výtvarnému umění ještě veskrze tradiční vztah, mladého Gombricha již zasáhla nová vlna, se kterou se seznámil především prostřednictvím knih: expresionistické hnutí s jeho důrazem na primitivní formy či objevování dříve opomíjených stylů, jako byly například pozdní středověké umění, gotika či manýrismus. Fascinovaly ho nové teoretické přístupy a výzkumy předních badatelů vídenské školy dějin umění, jako byli Max Dvořák či Alois Riegel, které náruživě vstřebával a později je podrobil důkladnému zkoumání, přičemž často pod jeho kritickým okem neobstály. Je příznačné, že ačkoli cesta či metodika, kterou si pro své zkoumání zvolil – psychologie obrazového znázorňování – byla ve své době velmi progresivní a Gombrich se stal jejím hlav-

ním průkopníkem, v otázkách výtvarného umění po celý život neomylně dospíval – podobně jako jeho rodina v hudbě – k tradičním (konzervativním) hodnotovým závěrům.

Důležitým Gombrichovým spojením s živým uměním byl malíř Oskar Kokoschka, žijící od roku 1938 v londýnském exilu, i když se samozřejmě stýkal i s mnoha jinými umělci. Rakušana Kokoschku (1886–1980), jenž rovněž vystudoval ve Vídni a nějaký čas zde působil, poznal Gombrich až po válce v Londýně, kde byli v poměrně úzkém kontaktu. Přestože si Gombrich přátelství s Kokoschkou velmi cenil, nebyl vůči jeho práci úplně bez výhrad:

„Ve své vrcholné formě je vynikající, ale stejně jako tolik moderních výtvarníků ani on nebyl příliš sebekritický. Říkal si: když jsem to udělal já, musí to být dobré. To je taková falešná teorie umění, teorie sebevyjádření. Byl nesmírně nadaný a některé z jeho krajin jsou nádherné. Ale dokázal také být dost nedbalý, protože věřil ve spontánnost. Já ve spontánnost vůbec nevěřím, on v ni ale věřil. Proto si nemyslím, že každé jeho dílo je velmi dobré.“⁶

Tento postřeh o Kokoschkově práci je pro Gombrichův přístup k umění signifikantní a odhaluje hloubku jeho nedůvěry v mnohé umělecké i teoretické předpoklady moderny. Na druhé straně ale pro něj Kokoschka zůstal, alespoň jak píše v předmluvě *Umění a iluze*, tím nejlepším příkladem toho, „že záhady percepce jsou stále ještě schopny fascinovat velkého umělce naší doby“.⁷

Někteří teoretici umění, kteří se zabývají Gombrichem, kritizují jeho koncepci jako nedostatečnou právě s ohledem na moderní umění, které programově odmítá věrně zobrazovat viditelný svět. Neuspokojují je ani Gombrichovy výzkumy v oblasti primitivismu, jež tvoří jakousi obrácenou stranu jeho zájmu o postupný růst naturalistických (iluzionistických) stylů. Neboť jak na základě zájmu o primitivní vysvětlit například proslulou Duchampovu Fontánu (vystavení pisoáru) nebo třeba abstraktní expresionismus, který ovládl v poválečných letech uměleckou scénu? Někteří kritici Gombricha tvrdí, že „právě na příkladu moderního umění se nejzřetelněji projevují slabiny jeho celkové koncepce výtvarného umění, totiž koncepce

umění jako iluze, k jehož studiu je proto třeba přistupovat z pozice psychologie umění“.⁸

To je běžná výtku na Gombrichovu adresu, ale myslím si, že není úplně spravedlivá. Gombrich se nezabýval pouze psychologíí obrazového znázorňování, jíž se samozřejmě nedá, jak si dobře uvědomoval, vysvětlit vše, ale také problematikou exprese či uměleckého výrazu. Například německý badatel Klaus Lepsky píše,⁹ že Gombrich rozvinul (ačkoli to sám popíral) ucelenou teorii uměleckého výrazu, která doplňuje jeho teorii obrazového znázorňování a která je dobře využitelná právě pro kritické zhodnocení významu moderního (nepředmětného) umění. Snažil se zde především prozkoumat, za jakých podmínek je možná „komunikace“ mezi umělcem a divákem (pozorovatelem) v případě moderních výtvarných směrů, jako je například abstraktní expresionismus. Pečlivě analyzoval podmínky, za nichž umělec může v díle zachytit své emoce, pocit či náladu za neexistence nějakého zažitého konvenčního systému znázorňování (kódování), přičemž dospěl, jak dále uvidíme, ke spíše skeptickým závěrům.

Od emocí k uměleckému výrazu

Existuje rozšířená představa, že umění je výrazem lidských emocí. Umělec je podle ní člověk inspirovaný hlubokým prožitkem a citem, který využívá své dovednosti v malířství, hudbě nebo literatuře k tomu, aby své mimořádné pocity zachytil. V uměleckých dílech minulosti i současnosti najdeme nespočetná vylíčení takovýchto emocionálních stavů, ať už vyvolaných okouzující přírodou, silnou láskou a vášní, ušlechtilými hrdinskými činy nebo naopak skutky podlými a zbabělými. Úspěšnost samotného uměleckého díla bývá pak často poměřována tím, zda vyvolává stejné pohnutí a pocity u publika. Explicitně vyjádřil tento názor například ruský spisovatel Lev Nikolajevič Tolstoj ve známém tvrzení, že „umění je lidská činnost, při níž jeden člověk pomocí určitých vnějších znaků vědomě přenáší na jiné lidi pocity, které zakusil, a jiní lidé se jimi nakazí a prožívají je“.¹⁰

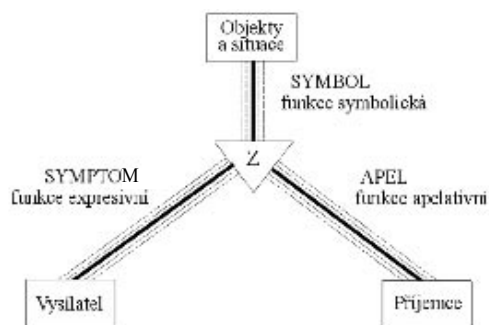
Pro rozšířenou představu, že smyslem uměleckého díla je spontánní vyjadřování vlastních emocí či

pocitů a že hlavním úkolem umělce je vyjádřit v díle svou osobnost, bývá někdy používán termín *expresivismus*. Je to termín myšlenkově související s úžeji vymezeným pojmem *expresionismus* (konkrétní umělecké hnutí prvních desetiletí 20. století), ale týká se umění obecně, především vysvětlování jeho hodnoty a cílů. Přestože je takové vymezení umění velmi zúžené a bylo s ním mnohokrát polemizováno, zůstává problematika výrazu emocí v životě a v umění zajímavým problémem, který přitahuje dodnes pozornost.¹¹ Pokud však začneme blížeji studovat běžné představy o vztahu emocí a umění, brzy zjistíme, že se v průběhu dějin velmi různily a že i v představách dnešních umělců, kritiků a filosofů panuje v této oblasti značný pojmový zmatek. Ernst Gombrich se ve svých pracích pokoušel o systematictější a ukázněnější přístup, přičemž do velké míry vycházel z výzkumů dnes neprávem opomíjeného psychologa Karla Böhlera, jehož přednášky během svých vídeňských studií navštěvoval.¹²

Karl Bühler se narodil v roce 1879 v bádenském Meckenheimu a zemřel v roce 1963 v Los Angeles. Nejúspěšnější badatelské období prožil ve dvacátých a třicátých letech na Vídeňské univerzitě, kde působil až do roku 1938 jako profesor psychologie. Jeho vědeckou dráhu stejně jako kariéru jeho ženy Charlotty, která byla rovněž psycholožkou, předčasně ukončila emigrace do Spojených států, kde se nedokázali sžít s novým prostředím. Přestože Bühler byl do velké míry ovlivněn nově vznikající školou tvarové psychologie (svou první práci na toto téma uveřejnil v roce 1913), jeho přístup nebyl nikdy dogmatický a jeho zájmy vždy přesahovaly okruh zájmů *gestalt* psychologů. Osobitý charakter získaly jeho teorie především na základě výzkumů jazyka, které prováděl se svojí ženou. Jejich společné výzkumy psychologie dětí, zejména ve vztahu k problematice rané fáze projevu a učení se jazyku, Bühler posléze využil při vytváření své komplexní teorie jazyka, publikované v monumentálním díle *Teorie řeči* z roku 1934.¹³

Na obr. 1 je zachycen Bühlerův model komunikace otištěný ve druhém odstavci první kapitoly jeho knihy,¹⁴ který je pro nás v souvislosti s Gombrichovými teoriemi důležitý. Trojúhelník uprostřed (Z) symbo-

lizuje vše smyslově vnímatelné, většinou nějaký akustický (např. řeč, zvuk vydaný zvířetem...) nebo také optický (např. lidské gesto, vrtění psa ocasem...) fenomén, nacházející se vždy v určitém vztahu ke třem dalším bodům komunikačního modelu, které ho obklopují: *vyšilatel*, tedy tomu, kdo jej vydává; *příjemce*, tedy tomu, kdo jej přijímá; a *objektům a situacím*, k nimž se nějak vztahuje nebo o nichž informuje.



Obr. 1: Bühlerův model komunikace.

Všimněme si, jak na základě přiřazení k jednotlivým stranám komunikačního modelu nabývá konkrétní zvukový či optický fenomén zcela odlišné funkce: na základě své závislosti na *vyšilatel*i, jehož vnitřní stav vyjadřuje, je *symptomem*; na základě apelu na *příjemce*, jehož vnitřní nebo vnější chování má ovlivnit, je *apelem*; a na základě přiřazení k *objektům a situacím*, které reprezentuje (znázorňuje, popisuje), je *symbol*em. Čárkované spojující pásy představují sémantické funkce daného zvukového či optického fenoménu vzhledem ke každé ze tří stran komunikačního modelu. Ve spojení s vysílatelem nabývá daný zvukový či optický fenomén *funkci expresivní*, kterou bychom mohli charakterizovat jako indikátor vnitřního stavu a emocí – např. zamračený výraz je příznakem hněvu, veselý úsměv naopak příznakem radosti. Tato funkce je společná lidem i zvířatům; například pes, který vrtí ocasem a vítá svého pána, vykazuje právě takový *symptom* radosti.

Ve spojení s příjemcem nabývá zvukový či optický fenomén *funkci apelativní*, která je rovněž společná lidem i zvířatům. Jedná se o schopnost vzbuzovat reakce nebo emoce prostřednictvím signálů; lidé i zvířata mohou vydávat zvuky, které fungují jako signál pro

příjemce, jehož chování či emoce mají ovlivnit – člověk zvolá „pozor!“, slepice kdákáním varuje před hrozcím nebezpečím. (V některých případech mohou být u jednoho a téhož fenoménu apelativní a expresivní funkce v souladu – například zjevné příznaky hněvu řečníka mohou vyvolat podobný hněv u adresáta jeho řeči, v některých případech ale naopak nemusejí, mohou ho pobavit či nechat zcela lhostejným.)

Ve spojení s objekty a situacemi nabývá řečový či vizuální akt *funkci symbolickou* (popisnou); lidé se mohou vzájemně informovat o stavu věcí a situacích minulých, přítomných i budoucích, blízkých i vzdálených, skutečných i hypotetických. Člověk může také vyjádřit emocionální stav někoho druhého, například když spisovatel líčí nějakou scénu a snaží se, abychom porozuměli pocitům jeho hrdiny. Tato schopnost abstraktního popisu je funkcí, kterou si osvojil pouze člověk, a právě ta ho zásadně odlišuje od zvířat i ostatních tvorů.

Ve studii „Čtyři teorie uměleckého výrazu“ Gombrich využívá tři výše popsané Bühlerovy funkce komunikace, *apelativní*, *symbolickou* a *expresivní*, k rozlišení tří odlišných teorií uměleckého výrazu, které se postupně objevily v dějinách evropského myšlení (čtvrtá teorie v názvu studie je jeho vlastní, jež je jakousi syntézou předchozích tří). Pro pořádek dodejme, že Gombrich v úvodu studie upozorňuje, že je třeba tyto teorie kvůli přehlednosti formulovat poněkud šablonovitě, přestože se ve skutečnosti spíše různě mísí a prolínají:

„...zdá se mi, že v dějinách západní estetiky můžeme rozeznat tři odlišné teorie, které bych zde rád stručně charakterizoval ještě předtím, než se odvážím představit svůj vlastní výklad... Jsem si velmi dobře vědom toho, že dějiny idejí nikdy nejsou tak jasné a úhledné; různé teorie, které jsem si vybral, jsou jen vzácně formulovány izolovaně. Naopak se často stává, že se všelijak mísí, ale dokonce i těmto směsicím je možné snadněji porozumět, pokud se nejdříve podíváme na jejich abstraktní, izolované předpoklady.“¹⁵

Apel, *symbol*, *symptom* – to jsou tři příhodné termíny, které můžeme využít k rozlišení tří hlavních teorií uměleckého výrazu, jak za sebou šly v dějinách evropského myšlení, a popsání jejich hlavních charakteristik.

Magicko-medicinální teorie umění

Jako první člověk nepochybně objevil *apelativní* funkci umění, neboť již v nejstarších textech můžeme najít četné odkazy na schopnosti různých druhů umění působit na člověka. Gombrich v této souvislosti hovoří o *magicko-medicinální* funkci umění, čímž chce poukázat na to, že v nejranějších dobách bylo umění často spojováno s tajemnými kouzly a drogami. Stejně tak jako existují látky ovlivňující náladu člověka, lze lidské emoce ovlivňovat jinými vnějšími činiteli, například zvuky, slovem nebo obrazem. Víme například, že v některých primitivních náboženských obřadech byl pomocí drog a zařikávání navozován určitý emocionální stav. V tzv. orfických kultech, rozšířených ve starém Řecku v osmém století př. Kr., sloužila k očistě duše od hříchů tzv. orfická mystéria, která využívala hudby a tance.¹⁶ O léčivé roli umění se zmiňuje básník Hésiodos (kolem 700 př. Kr.), když ve svém *Původu bohů* píše o tom, že hlas pěvce utěšuje smutek zjitřené duše. Pythagorovci podobně prohlašovali, že umění očišťuje lidskou mysl od ničivých vášní, léčí nemoci a přispívá k duševní rovnováze. V *Životě Pythagorově*, který sepsal Iamblichos z Chalkidy kolem roku 300, můžeme číst, že Pythagoras jako první se svými žáky používal hudbu při léčbě chorob a považoval ji za důležitý nástroj působení na člověka: „Pythagoras jako první zavedl výchovu pomocí hudby, pomocí určitých melodií a rýmů, a z toho se zrodilo léčení lidských mravů a vášní, které obnovuje harmonii duševních schopností, jaké měl člověk na začátku.“¹⁷

Mezi známé představitele *magicko-medicinálního* pojetí umění patří filosof Platón, zabývající se otázkou vztahu básnictví, hudby a emocí. Lidská duše je podle Platóna tvárná a rozporuplná zároveň, a proto by se měla vyvíjet harmonicky, v čemž může sehrát důležitou roli umění. Ve druhé a třetí knize *Ústavy* píše o důležité roli básnictví a hudby ve vzdělání a doporučuje, aby podléhaly přísné kontrole. Především o hudbě se domnívá, že může mocně působit na lidskou duši, a to buď prospěšně, nebo škodlivě. Zavrhuje proto změkčilé žalostné melodie a také pestré střídání rytmu. Jako vhodné doporučuje dvě harmonie: jednak válečnou, silnou, a jednak klidnou, mírnou, které odpovídají

dvěma základním ctnostem – statečností a mírností. V hudbě stejně jako v básnictví by se měl podle něj vždy projevat dobrý mrav, což mimo jiné žádá i po výtvarném umění, i když jinak mu ve výchově velký význam nepřikládá.¹⁸

Jinou důležitou *magicko-medicinální* teorii umění najdeme u Aristotela, konkrétně v jeho líčení účinku dramatu označovaného jako *katharsis* neboli očista. Aristoteles se domnívá, že umění a zvláště tragédie mají jeden důležitý cíl, a tím je působení na diváka, v němž vyvolávají silné city, které mají očistný, povznášející a zušlechťující vliv na duši a osvobozují ji od vášní. Shlédnutím tragédie by se emocionální stav diváka měl změnit způsobem připomínajícím náboženský obřad či lékařské ošetření. Lítost se léčí lítostí, strach strachem, šílenství šílenstvím apod., neboť divák se poddá jejich působení, prožije si je, a dospěje k očistění, jako by dostal hojivý lék. Podobně hovoří Aristoteles i o katarzi hudební, protože i hudba má podle něj schopnost očišťovat duši od nejrůznějších vášní: „Pravíme, že hudba se nemá provozovat výlučně jen pro užitek, nýbrž také k dalším účelům, tj. v zájmu výchovy a pro očistění... a za třetí pro zábavu nebo zotavení a uvolnění napětí.“¹⁹

Drama a hudba nebyla jediná umění, kterým autoři klasického starověku připisovali kouzelnou moc nad emocemi. Velká pozornost byla věnována například umění řečnickému, neboť dobrý řečník musel ovládnout dovednost hrát na city posluchačů. Ve statických pojednávajících o řečnictví můžeme nalézt mnoho zajímavých poznámek o silných účincích významných řečnických projevů, které jsou často přirovnávány k působení hudby.

Antičtí autoři se rovněž zajímali o magické účinky obrazů či soch a rozebírali vliv vizuálních vjemů na lidské emoce. Například Plinius starší líčí ve své *Přírodovědě* řadu příběhů o zázračných účincích, které měly sochy a obrazy na člověka (ale i zvířata): bájná socha Venuše, kterou vytvořil Práxitelés, údajně vzbuzovala touhu v každém, kdo ji spatřil, kultovní socha Dia od Feidia každého naplňovala posvátnou bází.²⁰ Podobně jako mytický pěvec Orfeus, který dokázal svým zpěvem okouzlit každého, kdo se k němu přiblížil, i divokou zvěř, která krotla a následovala jej, oča-

rovává velký malíř člověka i jiné tvory a působí na jejich emoce. Jak Gombrich zdůrazňuje v knize *Smysl pro řád*, mezi nejstaršími civilizacemi bychom obtížně hledali takové, kde by obrazy nebyly užívány pro náboženské nebo pověrečné cíle.²¹

Na *magicko-medicinálním* pojetí, vyličeném výše, je v našich souvislostech důležité především to, že se nezaměřuje na vlastní pocity umělce, ale především na účinky jeho díla na druhé. Každá matka, která svému dítěti zpívá před spaním ukolébavku, dobře ví, jak „zázračný“ účinek na dítě její zpěv obvykle má. Mohli bychom říci, že matka vysílá dítěti signál, aby šlo spát, a že tento signál funguje nezávisle na jejích vlastních pocitech, tedy nezávisle na tom, zda se sama cítí ospalá. Vrátime-li se k Bühlerovu komunikačnímu modelu (obr. 1), pak ukolébavka je *apelem*, nikoli *symptomem* vnitřních pocitů matky. Podobně umělec, který „očarovává“ publikum, nemusí nutně zakoušet emoce, které chce u přítomných vyvolat. Pokud je zakouší, může mu to pomoci dosáhnout většího úspěchu, ale podstatné jsou zde účinky jeho snažení, nikoli vyjádření jeho vnitřních pocitů.

Mimetická teorie umění

Magicko-medicinální teorie umění nebyla podle Gombricha nikdy vědomě odmítnuta a dodnes její ozvuky občas slyšíme.²² Přesto však v novějších debatách o hudbě, malířství či poezii, probíhajících

v šestnáctém, sedmnáctém a na počátku osmnáctého století, dochází k významnému posunu důrazu. I když přední umělci italské renesance často zmiňují obdivované starověké autory a chtějí jít věrně v jejich stopách, jejich cíle se mění a v centru zájmu se ocitá především schopnost umění věrně zachycovat emoce. Jinými slovy to, co bychom mohli označit jako *funkci symbolickou*, třebaže Gombrich v tomto případě dává přednost termínu *funkce dramatická*. Umělec pečlivě a nezaujatě studuje výraz emocí v životě, aby je přesvědčivě napodobil na jevišti, v hudbě či na malířském plátně. Rozšířenou metaforou tohoto věrného zaznamenávání se stává zrcadlo, v němž se věrně odráží svět: „Jak jinak lze mluvit o malířství,“ táže se teoretik rané renesance Leon Battista Alberti, „než jako o nastavování zrcadla originálu, jako se to děje v umění.“ Podobně Leonardo da Vinci ve svých zápiscích používá přirovnání k zrcadlu, aby objasnil vztah malířovy mysli ke skutečnosti:

„Malíř má býti všestranným a osamělým; má pozorovati, co vidá, a má sám se sebou hovořivati, vybíraje nejznamenitější ze všech druhů věcí, kteréž vidí, děláje to jako zrcadlo, jež se tolika barvami zbarví, kolik jich je na věci, jež se před ně staví. A bude-li malíř tak činiti, bude se zdáti, že sám je druhou přírodou.“²³

Leonardo po začínajících malířích požaduje, aby v běžném životě studovali vnější znaky lidských emocí a zachycovali je ve svých skicách. Sám pečlivě stu-



Obr. 2: Leonardo da Vinci, Skica k Bitvě u Anghiari, kolem roku 1504, detail, Academia, Benátky.



Obr. 3: Leonardo da Vinci, Poslední večeře, refektář kláštera Santa Maria delle Grazie, Milán, detail.

doval výraz emocí u lidí i zvířat, jak vidíme například na kresbě porovnávající výraz splašeného koně, rozlícené tváře válečníka a divokého zvířete (obr. 2). Z jeho slavné Poslední večeře (obr. 3) je zřejmé, jak velkou pozornost věnoval zobrazení emocí apoštolů, kteří právě uslyšeli Kristova slova „Amen, pravím vám, že jeden z vás mě zradí“ (Matouš 26,21).

Podobně jako malíři museli lidské srdce studovat i básníci a dramatici a ve svých dílech co nejvěrněji zobrazovat reakce hrdinů na to, čemu obvykle říkáme „hnutí mysli“ – zármutek, hněv, radost nebo zoufalství. Čím více se jejich popis shodoval se zkušeností čtenářů nebo diváků, tím více je jejich vyprávění dojímal. Gombrich zmiňuje známou pasáž z Shakespearova *Hamleta*, v níž princ rozpráví s herci, od nichž chce, aby sehráli před strýcem scénu připomínající zavraždění jeho otce, a říká jim, že smyslem herectví „od počátku až do dneška vždycky bylo a je nastavovat světu něco jako zrcadlo“ (jednání III., scéna II.). Shakespeare tím vlastně říká, že učí-li se herec vyjadřovat lidské vášně, nemůže ukazovat vlastní pocity. Nechává Hamleta komentovat výkon herce, který hraje scénu, v níž Aeneas líčí kartaginské královně Didoně, jak byl král Trójanů Primos zabit před očima své ženy Hekuby rozlíceným Pyrrhem. Když vypráví tento hrozný příběh, herec má ztrhanou tvář a oči mu zaplňují slzy. Hamlet o jeho výkonu přemítá následovně:

*Vždyť je to hrůza! Tenhle herec tady
při představě, při zdání pocitu
se dokáže tak vžít do pouhé hry,
že najednou se celý promění:
v očích má slzy, tvář jak ztrhanou,
hlas se mu láme, všechno působí
tak opravdově. A to pro nic za nic.
Pro Hekubu!
Co je mu po Hekubě, a jí po něm,
aby kvůli ní musel brečet.²⁴*

Shakespeare nám zde obratně připomíná, že umění je jen lstí, že je to schopnost napodobit příznaky zármutku. Herci nelze klást za vinu, že pro Hekubu necítí žádný zármutek, pokud tento zármutek do-

káže přesvědčivě předvést. Opět tu vidíme, že stejně jako v případě magicko-medicinálního pojetí umění i v případě pojetí dramatického (symbolického) záleží především na samotném díle, nikoli na rozpoložení a pocitech samotného tvůrce. Magicko-medicinální a mimetická teorie uměleckého výrazu jsou teoriemi o umění, nikoli o umělcích.

Romantický obrat

Mimetické chápání uměleckého výrazu převládalo v západní kultuře až do druhé poloviny osmnáctého století, kdy s nástupem romantismu došlo k další zásadní proměně. Klíčovou myšlenkou nového, romantického přístupu ke světu se stává unikátnost, jedinečnost každého lidského individua. Na rozdíl od předchozího osvícenství, jež se zajímalo o člověka jako o druh a o univerzální principy jeho správného jednání a poznání, jsou romantici fascinováni jedinečným individuem, které se od všeobecného prototypu liší a nějak se vymyká univerzálním normám. Ačkoli si to ne vždy dobře uvědomujeme, tento romantický „obrat“ byl natolik zásadní a hluboký, že jej například filosof Isaiah Berlin označil za „největší změnu ve vědomí Západu, k jaké kdy došlo“.²⁵

V umění přestává být kladen hlavní důraz na *mimesis*, na věrné zpodobňování či popisování světa, přírody či člověka, a pozornost se obrací k samotnému umělci, k jeho hledání výrazu pro vlastní city a tužby. Ve starověku ani v renesanci nebyl nikdy středem zájmu samotný umělec, ale jeho dílo – důležité zprvu bylo, jak jsme si ukázali, jaký vliv mělo na emoce, a později věrnost a mistrovství, s jakým emoce zobrazovalo. Romantismus klade na umělce a jeho práci nové požadavky. Poprvé v lidských dějinách chtějí publikum i kritici vědět, co cítí sám umělec, chtějí po něm, aby jim obnažil své nitro. Na scénu vstupují pojmy jako *originalita*, *inspirace* či *génies*, které se zde natrvalo usazují. Vrátime-li se k výchozímu Bühlerovu modelu (obr. 1), umělecký výraz již není chápán jako *apel* nebo *symbol*, nýbrž jako *symptom* emocí.

Podle Gombricha byl romantický pohled na umění v naší kultuře přijat tak všeobecně, že si dnes jen stěží dokážeme představit, jak nový a revoluční teh-

dy byl. Podstatu této proměny nejlépe pochopíme, když se začteme do dnes již klasické práce Meyera H. Abramse *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení* z roku 1953.²⁶ Zrcadlem v titulu knihy je přesně to zrcadlo, o kterém mluví Leonardo da Vinci v souvislosti s prací malíře nebo také Hamlet, když říká, že úkolem dramatika nebo herce je nastavovat světu zrcadlo, tedy znázorňovat rozličné lidské vášně. Posláním umělce je pozorovat a zaznamenávat: čím jasnější a věrnější je zrcadlo, které umělec světu nastaví, tím lépe svůj úkol splnil. S lampou, která se stala oblíbenou metaforou vnímavého vědomí romantických autorů, je to však jiné: lampa nezobrazuje, nýbrž osvětluje svět, a čím jasněji plane, tím více odhaluje. Umělec je přirovnáván k lampě, která svým vnitřním světlem ozařuje předměty, a teprve takto přeměněná je zaznamenává: „Stále uchovávám si / svou počáteční tvůrčí citlivost.“ „Ta tvárná síla / zůstala se mnou / dělná pomocnice,“ píše anglický básník William Wordsworth v *Preludiu*, a pokračuje verši:

*Světlo mé myslí
Na pomoc přišlo slunci před západem;
Dalo mu nový jas.*²⁷

Wordsworth je rovněž autorem často citované definice poezie jako „spontánního překypení silných citů“, pocházející z předmluvy k jeho *Lyrickým baladám* z roku 1800.²⁸ Podobná vyjádření, stejně jako metaforu lampy, můžeme nalézt u Wordsworthových současníků v mnoha variacích. Jak dokládá Abrams, téměř všichni důležití kritikové z generace anglických romantiků formulovali definice nebo pronesli výroky, z nichž je patrné obdobné směřování zájmu směrem od díla k jeho autorovi. Poezie je výtrysk, vyjádření nebo projekce básníkovy myšlení a citění.²⁹

Přestože Abrams v knize *Zrcadlo a lampa* zkoumá především změny estetického myšlení v literatuře a literární teorii v Anglii první poloviny devatenáctého století, jeho teoretický rámec můžeme vztáhnout i na oblast výtvarného umění. Malíři v tomto směru za spisovatelé a básníky nijak nezaostávali a také u nich najdeme nespočet výroků svědčících o obratu

do vlastního nitra. Anglický krajinář John Constable (1776–1837) se domníval, „že malířství je jenom jiný výraz pro pocit“³⁰; Eugène Delacroix (1798–1863) ve svém *Deníku* píše, „že malba v hmotném smyslu slova je mostem mezi duší malíře a duší diváka“.³¹ Německý malíř Caspar David Friedrich (1774–1840), jenž byl do velké míry charakteristickým umělcem své doby, třídy a kultury, je autorem proslaveného výroku, že „malíř by neměl malovat pouze to, co vidí kolem sebe, ale také to, co odkrývá sám v sobě. Ale nevidí-li sám v sobě nic, pak by měl také přestat malovat to, co vidí před sebou.“³² Hory v mlze s osamělým poutníkem (obr. 4), ošlehané stromy v pusté krajině, muž a žena pozorující měsíc, to vše má vyjádřit umělcovy emoce, které sám zakoušel tváří v tvář omračujícím přírodním jevům. Malířství, prohlašoval Friedrich, musí být svobodná, duchovní replika Přírody, nikoli pouhá kopie.

V romantickém pojetí, jak je zřejmé z výše citovaných výroků, neodlišuje básníky, malíře či jiné umělce od ostatních lidí pouze jejich dovednost v zacházení se slovy či štětcem, tedy jejich *mistrovství*, ale především síla citů, které zakoušejí. Umělecké dílo vytvořené bez citu, s chladným rozmyslem, je chápáno jako podvod, jako neupřímné a nemorální, neboť píše-li básník o lásce, kterou ve svém srdci ve skutečnosti ne-



Obr. 4:
Caspar David
Friedrich,
Výstup nad
mraky, 1818,
Kunsthalle,
Hamburg.

cítí, klame tím své publikum. V dřívějších dobách by nikoho příliš nepohoršilo, kdyby se dozvěděl, že například óda oplakávající smrt nějakého člověka byla napsána na objednávku a že za ni příbuzní zemřelého zaplatili. Z pohledu romantické teorie je něco takového přinejmenším zneklidňující. Umělec by měl své pocity vyjadřovat spontánně, aniž by ho pobízelo cokoli jiného než vnitřní potřeba se vyjádřit, vylít si své srdce. První zkouškou, které je podrobeno každé dílo, již není to, zda věrně odpovídá skutečnosti, ale „kritérium orientované zcela jiným směrem, jež lze vyjádřit otázkami: *Je dílo citově pravdivé (upřímné)? Je autentické? Je v souladu se záměrem, cítením a skutečným duševním stavem básníka při jeho tvorbě?* Dílo přestává být považováno za odraz skutečnosti, ať již faktický nebo nějak vylepšený; zrcadlo nastavované přírodě se stává průhledným a nechává čtenáře nahlédnout do básníkovy mysli a duše.“³³

Moderní umělec jako dědic romantismu

Pokud jde o malířství, klíčové svědectví o tom, do jaké míry se romantická představa o tvůrci usadila v myslích umělců, kritiků i publika, podal romanopisec Emile Zola v *Mém saloně* z roku 1866, když pojednával o Manetově Olympii. Zde máme, jak píše Gombrich ve své poslední knize *Upřednostňování primitivního*, jeden z důležitých dokumentů toho, co dnes nazýváme „moderní umění“. Většina lidí vidí podle Zoly na plátně jen nějaký námět a od umělce nežádá „nic jiného než slzu či úsměv“. „Pro mne však, a doufám, že i pro mnoho jiných, je umělecké dílo naopak osobnost, individualita.“ Od opravdového umělce Zola neočekává, že mu bude předkládat něžné vize či děsivé noční můry, ale chce po něm, aby dal sebe, své tělo a duši: „Těmi malými triky, neupřímnými lichotkami, tím vším, co se dá naučit ve škole, zkrátka z hloubi duše pohrdám. Tady už nejde o to, zda je něco příjemné či nepříjemné, nýbrž o to, být sám sebou, odhalit své nitro... Slovo „umění“ se mi nelíbí. Nese v sobě cosi – nevím, co to je –, co vyvolává představu nezbytných kompromisů, absolutních ideálů... já hledám v malbě především člověka, ne obraz...“³⁴

Je zřejmé, že na základě toho, co bylo řečeno výše, se dostává do středu pozornosti publika i kritiky nejen osobnost tvůrce, ale také okolnosti, za nichž jeho umělecké dílo vzniklo, což je něco převratně nového. I v dřívějších obdobích, počínaje renesancí, byli sice občas opěvováni velcí umělci, například Michelangelo nebo Leonardo da Vinci, jak vidíme například na mnoha historkách sebraných ve Vasariho *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, ale až do osmnáctého století stálo v popředí zájmu především umělecké dílo, nikoli umělec či okolnosti jeho vzniku. Osobní život umělce a jeho vnitřní stavy se začínají s dílem nebezpečně prolínat teprve v romantismu, přičemž tato tendence pokračuje dodnes. A co více, svým způsobem je moderní umělec, aniž si to většinou uvědomuje, přímým dědicem romantické tradice. V tomto směru je Gombrichův pohled shodný například s názory britského filosofa Maartena Doormana, jenž ve své (u nás nedávno vydané) knize *Romantický řád*³⁵ podrobně zkoumá romantické kořeny mnoha představ ovládajících současný život a kulturu. Doorman se podobně jako Gombrich domnívá, že ačkoli způsob prolínání osobního života a osobních prožitků umělce s jeho dílem se od doby romantismu v mnohém změnil, samo postavení umělce a jeho renomé neztratily dodnes nic ze svého významu:

„Všechny formy odporu vůči čestnému pódiu vyhrazenému pro umělce napovídají, že toto pódium již dávno vyklidil modernismus, a postmodernisté potom rozebrali dokonce i pódium samotné. Vzbuzují v nás dojem, že po romantickém umělci, po onom nezávislém géniovi vyjadřujícím se ve svém díle, už není ani stopy. To však není zdaleka pravda. ...Osobní tón a svět fantazie spisovatelů a básníků je v posledních sto či dvou stech letech stále stejně důležitý, zatímco pozornost věnovaná osobě autora nejen v literatuře, ale i v jiných uměních vzrostla, jak o tom svědčí různé rozhovory, dokumenty, biografie a zprávy z vyšší společnosti. Hra na pódiu cti se stala komplikovanější, chcete-li záluďnější, ale změnila se skutečně?“³⁶

Mýtus o geniálním umělci, který dokáže ztvárněním svých vnitřních pocitů obohatit publikum, jež k němu vzhlíží s obdivem, byl sice po celou dobu modernismu pod nejprudší kritikou, ale přesto podle

Doormana zůstal v základech nedotčen. *Vůdčí duch, génius, inspirace, citový prožitek umělce*, o tom všem bylo od romantismu po současnost proneseno a napsáno tolik velkých, afektovaných a zmatených slov, že ztratila téměř veškerý význam. Podobně jako se oblíbená fráze, že umělec musí sám sebe vyjádřit v díle, zvrhla ve svoji karikaturu. („Potřebuji se vyjádřit, ale nevím co a nevím jak,“ naříká v jedné komedii Woodyho Allena neurotická a se sebou nespokojená žena s uměleckými ambicemi.) Gombrich vždy odmítal populární představu, že hlavním úkolem umělce je vtisknout uměleckému dílu své „já“, svoji osobnost. Skutečně hodnotné umění, které může oslovit publikum, nemůže podle něj být jednoduše nahodilým výsledkem nějakého „božského“ vnuknutí, okamžitého nápadu či inspirace, a už vůbec ne nějaké spontaneity či snahy o vyjádření vlastní jedinečnosti v díle:

„Jsem kritický k teorii umění jakožto sdělování pocitů umělce, respektive – jak to často formuluje moderní žargon – k umění jakožto sebevyjádření. Nejsem samozřejmě jediný z autorů píšících o umění, kdo pochybuje o užitečnosti této ideje, již se díky uměleckým hnutím, jako byly německý expresionismus či americký abstraktní expresionismus, dostalo v tomto století tak širokého přijetí. Vlastně si myslím – empiricky vzato – že je nedostatečnost této ideje očividná...“

Z pohledu moderní antropologie, píše Gombrich ve studii „Nezbytnost tradice“,³⁷ je moderní koncept „vyjádření se v díle“ mylný už proto, že vychází ze zjednodušujícího předpokladu, že *já* je jakási *nezávislá entita*, jež se může svobodně vyjádřit. Naše poznatky o lidské přirozenosti však toto zpochybňují, neboť si dnes dobře uvědomujeme, jak moc se člověk podobá onomu pozoruhodnému tvorovi nazývanému chameleon, který je schopen měnit barvu, a dokonce ho v některých ohledech překonává. Člověk totiž umí nejen měnit vnější barvu (navenek se přetvařovat), ale i vnitřní nastavení své osobnosti. Role, které v životě zaujímáme, zabarvují naše *já* do takové míry, že dobře poznáme např. typického univerzitního profesora, státního úředníka nebo hotelového portýra. Jak stálé a pevné je vlastně to, čemu říkáme osobnost?

Já je nejzáhadnější entitou ze všech, tvrdí britský filosof Colin McGinn ve svém pojednání o Shake-

spearovi.³⁸ I když může působit jako nejhouževnatější a nejodolnější věc, na druhé straně je věcí nejproměnlivější a nejprchavější. Není tomu tak, že máme srdce, ledviny, mozek a *já* – jako by bylo jen další přirozeně utvořenou a autentickou složkou uvnitř nás. *Já* je *interaktivní* a *dramaturgické*. Interaktivní proto, že naše osobnost je v podstatě záležitostí našich interakcí s druhými, kteří nás ovlivňují a které my ovlivňujeme. Dramaturgické proto, že mu nejlépe rozumíme na základě rolí, které člověk v životě přijímá a hraje. Jak ukázal v dnes již klasické práci o *dramaturgické* koncepci *já* americký psycholog Erving Goffman,³⁹ člověk bere ostatní jako své publikum, na které musí udělat určitý dojem, chovat se vůči němu konzistentně, aby působil jako určitá osobnost. Toto publikum však není pouze jedno, je jich celá řada; jinak se chová ke svým dětem, jinak při popíjení s přáteli, jinak v práci, jinak při sportu. Kdybychom toto *dramaturgické já* vyhrotili do krajnosti, pak bychom mohli říci, že osobnost není nic víc než námi dobrovolně zvolená role, případně tolik rolí, kolik obecenstev máme. McGinn píše:

„Neexistuje žádné *skutečné já*, které se za těmito rolemi skrývá. Jsem jen to, co ze sebe udělám podle svého estetického cítění i praktických kritérií. Vždy hraji roli, i v těch nejpřímnějších momentech.“ To, co považuji „za své pravé já – za jádro své podstaty – je jen ta role, kterou hraji nejdéle, případně ta, která nejvíce vyhovuje mým hereckým schopnostem... Osobnost je jako šaty, které nosíme, závislá na panujícím očekávání i svobodné volbě, na rozdíl od naší výšky a barvy očí.“⁴⁰

Dovedeno do důsledků, pokud jde o možnost sebevyjádření, i ty nejhalasnější umělecké pokusy o autentičnost proto vždy budou jen hrou, manifestací jakéhosi zbytnělého *já*, jež vysílá nějaké poselství druhým. Umění je vždy věcí vykalkulovaných účinků, nemůže být vyjádřením čistých autentických pocitů, neboť umělec vždy zaujímá vůči svému publiku určitou roli, vždy vyjadřuje *něco za nějakým účelem a pro někoho*. V tomto směru se umělec, usilující o autentické vyjádření se v díle, skutečně ocitá v roli známého pohádkového hlupáka, kterému chytrý podvodník slíbil poklad zakopaný v zemi, který lze najít na jistém mís-

tě v létě o půlnoci – ovšem za podmínky, že nebude při kopání myslet na bílého krokodýla, jinak poklad zmizí.

Gombrichova dostředivá teorie

Řekli jsme si, že teorie umění jakožto *výrazu* nebo dokonce spontánního výlevu vnitřních pocitů či nálad umělce je založena na ztotožnění uměleckého výrazu emocí s jejich příznaky (*symptomy*), jak jsme je definovali na Bühlerově komunikačním modelu (obr. 1). V dřívějších obdobích bylo úkolem uměleckého díla především na emoce působit (funkce *apelativní*), později emoce věrně zobrazit (funkce *symbolická*). Romantická představa o umělci, vycházející z romantické tradice a založená na sebevyjádření (funkci *expresivní*), klade důraz zcela jinak: básníky, skladatele, malíře či jiné umělce neodlišuje od „obyčejných“ lidí pouhá dovednost v zacházení například se slovy či štětcem, tedy jejich *mistrovství*, ale především síla vnitřních citů, které zakoušejí, a upřímnost, s níž je vyjadřují. Předpokládá se, že se nejprve u citlivého a senzibilního Umělce objeví nějaký pocit, nálada, jakési vnitřní rozpoložení, které následně přesvědčivě *vyjádří* ve svém díle, čím věrněji a upřímněji, tím lépe. Toto dílo pak dále působí na ostatní (diváky, posluchače, čtenáře), kteří z něj zpětně mohou „vyčíst“ cosi o nitru a vnitřních pocitech samotného Umělce. Celý proces neustále směřuje zevnitř, z nitra směrem ven, od umělce k jeho dílu, Gombrichovými slovy: *odstředivě*. Tím prvním, co přichází, je určitý pocit či nálada umělce, poté dochází k jejich *vyjádření* v uměleckém díle (uměleckými prostředky), a následuje reakce publika, takže emoce či nálady umělce jsou přenášeny k jeho publiku uměleckým dílem podobně jako například nějaká zpráva vlnami rozhlasového přijímače.

V již zmíněném textu „Čtyři teorie uměleckého výrazu“ Gombrich ukazuje, že podobné simplicistní teorie expresivismu jsou v mnohém zavádějící, ale velmi rozšířené. Nastiňuje zde také vlastní teorii, která více odpovídá skutečnému vztahu mezi emocemi a jejich výrazem v životě a umění, a navrhuje, abychom ji v opozici vůči výše popsané teorii *odstředivé* nazva-

li *dostředivou teorií uměleckého výrazu*. Podle této teorie jsou tím prvním, co máme k dispozici, „výrazové symboly, a právě ony spouštějí emocionální reakci u herce, řečníka a – jak bych rád věřil – u jakéhokoli umělce, jedno zda malíře, básníka nebo hudebníka... je to teorie, která zdůrazňuje stálou, oboustrannou vazbu mezi pocitem a formou, prostředkem a poselstvím.“⁴¹

K pochopení problému je třeba se obrátit jak k psychologii, tak k praktické zkušenosti umělců. Již známá James-Langeho teorie emocí, zformulovaná na sklonku devatenáctého století americkým psychologem Williamem Jamesem a dánským fyziologem Carlem G. Langem, zpochybnila tradiční vztah emoce–příznak, jak jej zjednodušeně chápou zastánci teorie exprese. Autoři si všímají toho, že tělesné změny organismu neboli symptomy nejsou ve skutečnosti důsledky emocí, ale naopak jejich příčinami: „Jsme smutní, protože pláčeme, máme strach, protože utíkáme.“⁴² Přestože se nám podobné tvrzení může zdát na první pohled nesmyslné a James-Langeho teorie byla modifikována, je třeba se nad ním pozorně zamyslet.

Opačný vztah mezi emocemi a jejich symptomy objevili herci, řečníci i hudebníci dávno předtím, než se psychologie etablovala jako věda. Připomeňme si znovu údiv Shakespearova Hamleta nad skutečnými slzami, které ronil herec recitující tragický příběh o pádu Tróje, o němž jsme mluvili v souvislosti s dramatickým výrazem emocí: „Co jest mu po Hekubě, a jí po něm, aby kvůli ní musel brečet?“ táže se Hamlet.⁴³ Je zřejmé, že herec na jevišti neplakal proto, že by se ho nějak bezprostředně dotýkal osud trojské královny, ale že se k této emoci propracoval přednesem textu, který Shakespeare za tímto účelem napsal. Každý dobrý herec, chce-li být přesvědčivý, se musí ve svém vystoupení vždy dostat do takového emocionálního stavu, který pro svůj účel potřebuje. To samé platí i pro řečníka, který chce zapůsobit na své posluchače. Tím, co dává vzniknout například přesvědčivé smuteční řeči, nemusí být zármutek o sobě, nýbrž sama smuteční řeč může vyvolat u řečníka či herce zármutek, nebo spíše všechny příznaky zármutku včetně slz. Podobně se například hudebník musí při vystoupení vždy dostat do takového emocionálního stavu, který pro svůj

účel potřebuje. Gombrich vzpomínal, jak jeho matka, učitelka klavíru, vždy radívala svým žákům, když měli zahrát nějakou veselou pasáž, aby se pohodlně opřeli a usmívali se, což se také brzy projevilo na působivosti jejich výkonu.

Právě na podobných příkladech si nejlépe uvědomíme obrácený vztah mezi *pocity* umělce a jejich uměleckým *výrazem*, na kterém Gombrich vystavěl svou teorii. Tím prvním, co má umělec k dispozici, jsou *výrazové prostředky*, a právě ony spouštějí emocionální reakce, ať už u herce, řečníka, hudebníka nebo například básníka. Příklad poezie, na který se Gombrich rád odvolával, je v tomto směru velmi poučný.

Výrazovým prostředkem básníka je jazyk: básník může dát výraz jen takovým svým představám a emocím, pro které mu jazyk nabízí výrazy. Jeho umění spočívá v tom, že vybírá správná spojení slov, která se nejvíce shodují s tím, co chce vyjádřit, a tak svůj výrazový prostředek přizpůsobuje svému záměru. Bylo by však zavádějící se domnívat, že nejdříve se u básníka objevují pocity a myšlenky, které poté jednoduše „odívá“ do slov svého mateřského jazyka. Právě naopak, je to jazyk, co v neustálém proudu vzájemného ovlivňování vyvolává a podněcuje básníkovy pocity. Gombrichův přítel, anglický kritik a básník Ivory A. Richards, často zdůrazňoval, že jazyk je právě tím, co inspiruje básníka – nabízí mu prostředky, s jejichž pomocí své pocity či myšlenky formuje do uměleckého výtvaru. Řečeno poeticky s Richardsem, „jazyk má mnohem silnější a širší ramena než jakýkoli básník“.⁴⁴

Stravinského introspekce a potřeba zpětné vazby

Jedno z nejzajímavějších svědectví o vztahu *emoce* – *inspirace* – *umělec*, na němž si můžeme Gombrichovu teorii přiblížit, pochází od ruského hudebního skladatele Igora Stravinského, a najdeme je v jeho útlé knížce *Poetika hudby*.⁴⁵ Studovat tvůrčí proces je podle Stravinského choulostivá věc. Zvenčí u druhých jej nelze prozkoumat, ale ani pozorovat sám sebe není snadné. Přesto se pokouší o jakousi poctivou introspekci a klade si otázku: Kde se ve mně bere tou-

ha tvořit a jak to dělám, abych jí dal reálnou podobu? Většina milovníků hudby si myslí, že tvůrčí představitelství rozpoutá u skladatele nějaké citové vzrušení, označované obvykle termínem inspirace, které následně spouští tvůrčí proces. Ale takto to rozhodně nefunguje. Ačkoli není možné upírat inspiraci v procesu tvorby význačnou roli, rozhodně sama o sobě není podmínkou předcházející tvůrčímu aktu a z hlediska časového pořádku je pouze druhotným jevem. Tím prvním a nejdůležitějším je spekulativní vůle. Stravinskij píše:

„Inspirace, umění, umělec, tolik přinejmenším mlhavých slov, která nám brání vidět jasně v oblasti, kde je všechno rovnováha a propočet, kde vládne spekulativní duch. Až pak, ale opravdu až pak se dostává ono citové vzrušení, které je základem inspirace; načež se o něm bezostyšně hovoří a dává se mu smysl, který v nás budí rozpaky a věci samé škodí. Cožpak není jasné, že tato emoce je jen tvůrčovou reakcí na zápolení s tou neznámou, která je zatím jen cílem jeho tvorby a která se má stát dílem?“⁴⁶

Každá tvorba podle Stravinského předpokládá na začátku jakousi chuť, jež vzniká v předtuše objevu, který bude vznikat „článek po článku, očko po očku“. A právě „tento řetěz objevů i každý objev zvlášť vyvolávají emoci – reflex téměř fyziologický, tak jako se při hladu tvoří sliny – emoci, která vždycky a zblízka provází jednotlivé etapy tvůrčího procesu“. Schopnost tvořit nám není nikdy dána úplně sama, ale vždy je spojena s pozorovacím talentem. Opravdový tvůrce se pozná podle toho, že i v těch nejobyčejnějších a nejskromnějších věcech kolem sebe vždy najde něco, co stojí za pozornost. Malíř se například spokojí s pěknou krajinou, nepotřebuje se obklopotvat vzácnými nebo drahocennými předměty. Nepotřebuje se honit za objevy, jen se musí rozhlédnout kolem sebe. Může ho upoutat nějaká náhodná drobnost, a on se jí nechá při práci vést. Když mu ujede ruka, zaznamenaná to; a nepředvídaný moment, jež odhalil při svém selhání, příležitostně využije ve svůj prospěch.⁴⁷

To ovšem neznamená, že předmětem tvorby by měla být nahodilá věc. Tě si pouze všimneme, abychom se jí inspirovali. Umělec improvizuje, tak jako zvíře hrabe v zemi. Oba se podvolují potřebě hledat.

Co vede umělce k tomuto průzkumu? Hledá požitek. Hledá uspokojení, o němž dobře ví, že ho nenajde bez předchozího úsilí. „K lásce se nenutíme: ale něco milovat předpokládá to znát, a o poznání se musíme usilovně snažit.“⁴⁸

Opět tu vidíme opačný vztah mezi emocemi a jejich výrazem, než jak jej líčí zastánci teorie expresivismu. Tím prvním, co se u skladatele či jiného umělce objevuje, je jakási rudimentární chuť k tvorbě, poté přichází zkoumání výrazových prostředků a až nakonec, v průběhu tvůrčova zápolení s materiálem, se vynořuje emoce, téměř fyziologicky, jak říká Stravinskij, jako se při hladu vytvoří sliny. Umělec hrabe v zemi v očekávání požitku, hnán čichem, a najednou naráží na neznámou překážku. Ucítí otřes, ránu, a tento otřes umocní jeho tvůrčí sílu. Tato schopnost nacházet a vytvářet je však dána pouze tomu, kdo si osvojil, alespoň v rámci své činnosti, určitou kulturu a má vrozený vkus. Teprve kultura plně zhodnocuje vkus a umožňuje mu osvědčit se vlastními silami v praxi. Umělec ho vštěpuje sám sobě a posléze i druhým, a tím se vytváří tradice. Skutečná tradice není svědectvím o dávné minulosti, je to živá síla oduševňující a formující minulost. Jejím opakem pak je osobní rozmar a anarchie, které podle Stravinského:

„...izolují umělce od jeho blízkých a odsuzují ho k tomu, aby se stal v očích publika jakýmsi monstrem: monstrem originality, vynálezcem svého jazyka, svého slovníku a výrazového aparátu svého umění. Užívat vyzkoušené materiály a ustálené formy je mu obvykle zakázáno. Nakonec mluví jakousi vlastní řečí bez vztahu k lidem, kteří ho poslouchají. Jeho umění se stává opravdu jedinečným, v tom smyslu, že je nesdílitelné a ze všech stran uzavřené.“⁴⁹

Stravinského názory, popsané ve zhuštěné podobě výše, jsou jen radikálněji formulovanou verzí toho, co se nám snaží sdělit Gombrich ve svých studiích. Svoji „dostředivou“ teorii uměleckého výrazu, zdůrazňující stálou, oboustrannou vazbu mezi pocitem a formou, prostředkem a poselstvím, označuje jako „teorii zpětné vazby“, čímž odkazuje na dílo svého přítele, filosofa Karla R. Poppera, s nímž sdílel mnohá společná východiska, formulovaná právě jejich vídeňským učitelem Karlem Bühlerem. Mezi umělcem a jeho dílem

musí neustále existovat obohacující vztah *ber–dávej*, nikoli jednostranné *dávej*, tedy pouhé jednostranné vyjádření jeho osobnosti či pocitů v díle. V každé fázi tvůrčího procesu musí být umělec svým prvním *publikem* a také prvním *kritikem*. Musí pečlivě zkoumat svůj výrazový prostředek a pozorovat, jak na něj sámého působí nejrůznější kombinace tvarů, barev či tónů. V této ostrážitě hře s možnostmi, které se mu v rámci jeho tvorby nabízejí, musí malíř využívat šťastných náhod stejně jako básník, který zkoumá možnosti jazyka. A pouze tehdy, působí-li v rámci pevné tradice, může se plně spolehnout na to, že i ten nejjemnější odstín bude nabit významem, že jeho vytříbené publikum pochopí každou narážku a zareaguje na každou významovou nuanci, kterou on sám objevil.

Gombrichova teorie uměleckého výrazu, kterou ve své studii nastiňuje, není v rozporu s předchozími třemi popsányými koncepcemi, jež jsme si definovali na základě Bühlerova modelu. V podstatě je pouze rozšiřuje a z každé přebírá nějaký prvek. Nejdůležitější je zde první, *magicko-medicinální* pojetí pocházející ze starověku, které se soustředí na účinky umění na emoce. Ovšem s tím rozdílem, že tím prvním, kdo tento účinek cítí a kdo ho vyhledává, je samotný umělec, jenž objevuje a vědomě volí takový druh emocí, který chce pěstovat a vyjádřit. To nemusí být nutně v rozporu s tím, co jsme si označili jako druhou, *dramatickou* či *mimetickou* teorii uměleckého výrazu. Umělec pečlivě studuje projevy emocí, které nachází v dílech ve zděděné umělecké tradici, aby se jimi inspiroval, ale nestuduje je nezaujatě. Právě naopak – a zde se dostáváme ke třetí, k romantické teorii uměleckého výrazu – skutečný umělec při svém zkoumání existující tradice i při hledání všeho nového naráží na pocity, s nimiž je naladěný na stejnou strunu, na emoce, které si může ověřit ve vlastním srdci a které může ve svém díle dále pěstovat a rozvíjet.⁵⁰

Bühlerova „symbolická pole“ aneb Potřeba významu

V předchozí části jsem zmínil Stravinského obavy, že moderní umělec „mluví jakousi vlastní řečí bez vztahu k lidem, kteří ho poslouchají“, a že jeho poselství se

stává „nesdělitelné a ze všech stran uzavřené“.⁵¹ I když skladatel nepochybně psal především na základě vlastních hudebních zkušeností, jeho poselství je obecnější. Podobně jako hudební skladatel nemůže ani malíř/výtvarný umělec fungovat bez tradice, jež ho vede a nabízí mu určité alternativy a možnosti. Jeho obraz či výtvarné dílo může oslovit jen toho, kdo disponuje určitým očekáváním a má povědomí o možnostech či variantách, z nichž může vybírat. Jinak se poselství na cestě od umělce k divákovi vytratí, což se v případě moderního umění také často děje.

Vraťme se ještě na chvíli k Bühlerově klíčové práci *Teorie řeči*, o níž jsme mluvili v úvodu této studie. V krátké, ale důležité kapitole s poněkud složitým názvem „Symbolická pole v nejazykových metodách znázorňování“ se Bühler rozepisuje o znázorňujících funkcích mimo jazyk, o oblasti vizuální.⁵² Zavádí tu termín *symbolické pole* (*symbolfeld*), jenž má pro Gombrichovu teorii mimořádný význam. Bühler vychází z předpokladu, že určitý symbol nabývá svůj význam pouze tehdy, když se na něho díváme na pozadí konkrétního kontextu. Nabízí zde dva příklady: zeměpisnou mapu a arch s notovým záznamem. Jak hudební, tak kartografická značka nabývají svůj význam teprve tehdy, jsou-li umístěny v příslušném *symbolickém poli*. Hudební znaménko na mapě nedává žádný smysl, případně vede k nedorozumění, jako například „zde se nachází kostel“. Naopak hudebník nedokáže přechít kartografický symbol pro kostel, pokud by se vyskytnul na notové osnově. Bühler tím v podstatě říká, že schopnost symbolu znázorňovat určité situace „závisí na jeho pozici uvnitř příslušného symbolického pole“.⁵³

Bühler samozřejmě neměl v úmyslu vytvořit vlastní ucelenou teorii zobrazování; těžiště jeho zájmu leželo jinde a navíc si byl dobře vědom spletnosti problému. Přesto těch několik málo stran, které tomuto tématu v *Teorii řeči* věnoval, bylo pro Gombricha inspirativních. Od Bühlerovy definice nabývání smyslu symbolů je už jen krůček k obrazovému znázornění, které podobně nefunguje ve vzduchoprázdnu, ale v určitém kontextu, symbolickém poli, jež je závislé na konvencích a tradici, což se často přehlíží. Ve studii „Expresa a komunikace“ Gombrich vyjádřil roz-

dílné pohledy na možnost uměleckého výrazu v následující tabulce:

Výraz	Komunikace
Emoce	Informace
Symptom	Kód
Přirozené	Zvykové

Levý sloupec charakterizuje expresivní, „odstředivou“ či „rezonanční teorii“, která předpokládá, že „výraz je určitým způsobem zakořeněn v povaze našeho myšlení“ a že tudíž nepotřebujeme žádné konvenční symboly.⁵⁴ *Výraz emocí* se přenáší skrze *symptom*, které jsou *přirozené*, tedy nenaučené, nezískané. Pravý sloupec naopak naznačuje symbolickou teorii, konvencionalistické hledisko, pro které je *komunikace* vždy věcí předchozí shody *informace* a *kódu*, nutnosti naučit se společnému uspořádání symbolů, které je *zvykové*. Je samozřejmé, že oba sloupce představují pracovní krajní pozice (aby bylo teorii vůbec možné definovat), zatímco většina komunikace i exprese v každodenním životě leží někde uprostřed mezi oběma póly. V řeči například nepochybně užíváme konvenční symboly, které se musíme naučit, ale tón hlasu a jeho naléhavost dávají průchod symptomům našich emocí, čehož je schopno i malé dítě. Naopak na druhé straně spektra, kdy často věříme, že naše gesta a jiné výrazové projevy jsou přirozené, bývají často filtrovány skrze konvence kultury. Například úsměv hostesky je více naučeným konvenčním symbolem než skutečným symptomem radosti, a při četbě viktoriánských románů, jak píše Gombrich, člověk dokonce nabývá podezření, že „i panenské zrudnutí může být něčím stylizovaným“.⁵⁵

Pokud se podíváme na malířství z hlediska komunikace a exprese, pak je musíme umístit také někde mezi oba krajní póly. Tradiční motivy, vzorce a symboly, které nacházíme na náboženských malbách, náležejí spíše ke konvenčnímu spektru, symptomy emocí, které, jak se domníváme, vyčteme například z neklidných doteků štětce moderního abstraktního expresionisty, spíše ke spektru druhému, expresivnímu, výrazovému. Otázkou ovšem je, kolik toho může být obrazem na diváka přeneseno, pokud umělec radikál-

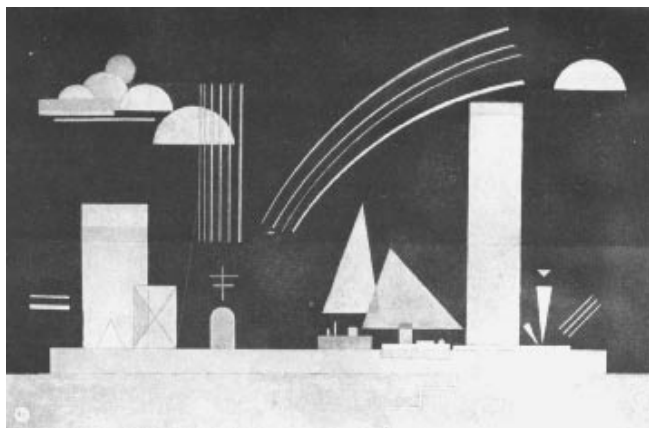
ně vykročí z Bühlerem definovaného „symbolického pole“, v našem případě z tradice žánru. Ta samozřejmě není statická, neustále se mění či rozšiřuje, ale velmi povolna. Umělec by si měl být vědom toho, kde leží ona pomyslná hranice, aby dílo ještě zůstalo srozumitelné i tehdy, pokud divák není podrobně obeznámen s jeho situací, záměry a pocity.

Ve studii „Expresse a komunikace“ zmiňuje Gombrich jeden starší příklad takového „neúspěšného poselství“, pocházející z jedné studie Leopolda Ettlingera.⁵⁶ Příklad o to zajímavější, že se týká Vasilije Kandinského, jednoho z průkopníků abstraktní malby, a jeho díla *Klid* (obr. 5), který vytvořil v době svého působení v německém Bauhausu. Kandinskij věřil, jak víme z jeho teoretických textů, že barvy a tvary jsou inherentně nabitы emotivní silou, a zajímal se rovněž o nejrůznější podoby duchovního souznění, od představ romantiků až k theosofii a antroposofii. V kontextu toho, jak upozorňuje Ettlinger, bychom měli obraz *Klid*, připomínající přístav s plujícími čluny a parníkem, chápat jako experiment, jako pokus přenést na diváka pomocí strohých geometrických tvarů a barevných ploch pocit klidu či odpočinku. Položme si však otázku: Je možné, aby i ten nejvnímavější divák, který není obeznámen s kontextem, cítil před tímto obrazem „klid“?

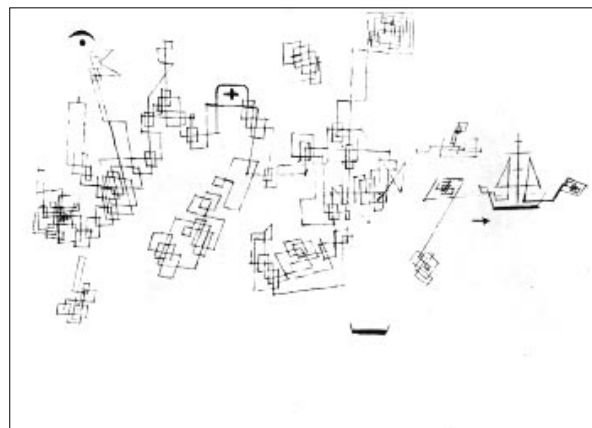
Ettlinger i Gombrich dospívají k názoru, že nikoliv, že Kandinského experiment se nezdařil, pokud ho

budeme nahlížet izolovaně. Srozumitelný expresivní význam získává jeho kompozice teprve ve chvíli, kdy ji zasadíme do správného kontextu. Ve dvacátých letech, tedy v době vzniku obrazu, působil Kandinskij v Bauhausu společně se svým přítelem Paulem Klee, který v roce 1927 experimentoval s dojmem pohybu lodí, jak vidíme například na kresbě *Ruch v přístavním městě* (obr. 6). Jde o důmyslný experiment, v němž se hemžení a nepokoj přístavu přenáší novými grafickými prostředky. Nás zde samozřejmě zajímá především to, do jaké míry získá Kandinského dílo, které vzniklo o rok později, na srozumitelnosti, postavíme-li je vedle díla Kleeova. Masivní pravoúhlé formy najednou skutečně dostanou dimenzi hmotnosti a klidu, stávají se jakýmsi protipólem Kleeova obrazu. Je zřejmé, domnívá se Gombrich, že Kandinského východiskem nebyl jeho vlastní pocit klidu vycházející spontánně odkudsi z jeho nitra, který chtěl „zakódovat“ v podobě tvarů. Ať už si to uvědomoval nebo ne, jeho obrazotvornost byla podnícena Kleeovými experimenty. Když Kandinskij zjistil, kolik toho lze přenést liniemi a tvary, inspirovalo ho to k experimentům s tím, do jaké míry lze takové prostředky zjednodušovat, a přitom využívat jejich výrazovou sílu.⁵⁷

Přestože se Kandinskij mohl domnívat, že jeho obraz má výpovědní hodnotu sám o sobě, rozhodně tomu tak není. Moderní umělci mají často sklon zapomínat, že ne každý disponuje jejich nabitými po-



Obr 5: Vasilij Kandinskij, *Klid*, 1928, Solomen R. Guggenheim Museum, New York.



Obr 6: Paul Klee, *Ruch v přístavním městě*, 1927, Paul-Klee-Stiftung, Bern.

znatky a minulou zkušeností. Bez takto sdílené zkušenosti se poselství na cestě od umělce-vysílače k divákovi-příjemci vytratí. Nikoli však proto, že by bylo publikum arogantní a nekulturní, jak často od umělců slýcháme, nebo že by nebyli umělec a jeho publikum „sladění“ v otázce vkusu, nebo že by byl umělec (jak se často tvrdí) tak geniální a předběhl svou dobu. Je tomu tak jednoduše proto, že poselství umělce není k čemu vztáhnout. Ve vakuu nemůže fungovat komunikace ani exprese.

A pokud komunikace mezi umělcem a divákem selhává i v případě díla, jako je Kandinského obraz *Klid*, který stále ještě připomíná něco z viditelného světa, jak potom může fungovat čistě abstraktní malba, například jednobarevné modré plátno mající údajně vyjadřovat umělcovu depresi? Je zřejmé, jak ve své studii píše Klaus Lepsky, že „Gombrich si podobných experimentů příliš necenil“. ⁵⁸ Jeho pohled na umělecké problémy byl úzce spjat s existencí hodnotných uměleckých cílů; jednotvárně modré plátno pro něj tudíž nepředstavovalo závažný umělecký problém, podobně jako například již zmíněná Duchampova *Fon-tána* (vystavení pisoáru). ⁵⁹ Zůstaneme-li u příkladu modrého plátna, to může zamýšlenou depresivní atmosféru vytvořit jedině tehdy, pokud dotyčný umělec předtím tvořil například pestrá červená plátna, nebo pokud existuje umělecká tradice, která klade rovnítko mezi použitím modré barvy a depresi. A to platí zcela bez ohledu na otázku, zdali znázornění umělcovy deprese je závažným uměleckým cílem, či nikoli.

V Gombrichově teorii uměleckého výrazu, jež jsem zde nastínil, se tedy v konečném důsledku setkáváme se stejnými tématy a pojmy jako v jeho předchozích knihách o psychologii obrazového znázorňování, především v *Umění a iluzi*. Dvěma klíčovými pojmy jsou *umělecká tradice* a *podíl diváka*. Umělecká tradice, tedy existence určité historie žánru, je nezbytná, neboť vytváří kontinuitu a definuje umělcovu arénu. Jestliže umělec tuto arénu v honbě za neustálou novostí, změnou či originalitou překotně opustí, divák není schopen realizovat svůj podíl při „čtení“ díla, není schopen rekonstruovat si situaci a kontext, za nichž umělcova výpověď vznikla, a umělecké dílo není pochopeno.

Gombrich v mnoha svých knihách poukazoval na roli, kterou v našich reakcích hrají apriorní očekávání. Pokud něco stoprocentně očekáváme, téměř to ani nebereme na vědomí, případně nás to nudí, a naopak, něco naprosto neočekávaného nám bude připadat nesmyslné. Tím, co vytváří půvab a kouzlo uměleckého díla, je správný poměr mezi očekávaným a neočekávaným. To ale není možné bez zavedeného prostředku, který umělci umožňuje hrát na očekávání svého publika, utvrzovat je, odpírat mu něco, škádlit ho nebo ho překvapovat. Jedině tehdy, působí-li v rámci pevné tradice, může se umělec plně spolehnout i na ten nejjemnější odstín, může si být jist, že jeho vytříbené publikum pochopí každou narážku a zareaguje na každou významovou nuanci, na kterou on sám zareagoval.

Závěrem: Proč opatrný kritik modernismu?

Jak by mělo vyplynout z toho, co bylo řečeno výše, Gombrich moderním experimentům nevěřil, protože příliš překotně rozbíjejí možnost komunikace mezi umělcem a jeho publikem – a podíváme-li se dnes do prázdných galerií prezentujících současné umění, musíme mu dát za pravdu. Přesto se ale k tomuto tématu vyjadřoval sporadicky a zjevně nerad, přičemž se vždy snažil, jak již bylo řečeno, držet v rovině uměleckých teorií. Jednou z řídkých výjimek byl článek „Móda abstraktního umění“, který napsal v roce 1956 pro *The Atlantic Monthly*. Text vznikl na výslovnou žádost časopisu a v jeho úvodu Gombrich vypočítává všechny důvody, proč by se měl tomuto tématu vyhnout: necítí se být kritikem, jeho znalost výstav abstraktního umění je omezená, mezi moderními umělci má řadu přátel, kteří „v tento experiment věří...“ Nakonec se ale úkolu napsat text ujal, právě proto, jak sám vysvětluje, že byl od počátku sváděn pokusem ho odmítnout. Přestože článek je poměrně kritický, místy až sarkastický, Gombrich nelibě nesl, když mu redakce svévolně změnila jeho název na „Tyranie abstraktního umění“ (což byl mimochodem v té době název velmi přiléhavý), a v pozdějším knižním vydání z roku 1963 se vrátil zpět k názvu mírnějšímu „Móda abstraktního umění“. ⁶⁰



E. H.
Gombrich
v Praze, 1994,
foto ČTK.

Nabízí se samozřejmě otázka, proč se Gombrich nikdy nepustil do otevřené hlubší polemiky s moderním uměním, když disponoval tak zajímavým teoretickým předpolím, nebo proč svoji teorii uměleckého výrazu alespoň více nerozpracoval a neprosazoval. Vysvětlení je podle mě velmi prosté: vedla ho k tomu *opatrnost*, důvody k tomu měl osobní a měly politické pozadí.

Připomeňme si, že svůj text o abstraktním umění psal Gombrich v roce 1956; nebylo tomu tedy tak dávno, co jiný Rakušan, který se v době Gombrichova dětství protloukal Vídní coby zneuznaný umělec, podnikl v Německu nesmiřitelný útok proti všem projevům modernismu, nejdrastičtější právě v oblasti výtvarného umění. Nacisté nejen pronásledovali moderní umělce, ale s německou důsledností „očistili“ všechny galerie a muzea od tzv. „závadných děl“ modernismu, která prodali za směšné částky do zahraničí, vyměnili za staré mistry nebo jednoduše zničili. Rovněž s oblibou pořádali zesměšňující putovní přehlídky tzv. zvrhlého umění, z nichž proslulá výstava Degenerovaného umění byla pouze tou největší a nejznámější.

Těžko si lze představit, že by emigrant německého jazyka, který našel na demokratickém Západě útočiště před Hitlerem, byl natolik bláhový, aby se pouštěl do otevřeného střetu s protagonisty nových uměleckých

směrů, byť mu nebyly příliš sympatické. Zvláště v situaci, kdy byl tento osvobozený výtvarný projev oficiálně stavěn (za americké vládní podpory) jako protiklad k oficiální kulturní politice poražené Třetí říše, jako výraz nového demokratického světa. Podobně byl abstraktní expresionismus prosazován jako dobrý příklad ve věci demokracie pro Evropu rozpolcenou studenou válkou, jako vzor pro země sovětského bloku, kde (jak si všichni ještě dobře pamatujeme) byl ostře vynucovanou oficiální doktrínou socialistický realismus.

Gombrich tuto obavu nijak otevřeně neformuloval, ale čteme-li jeho texty pozorně, najdeme ji mezi řádky, například v opakované poznámce typu: „strach, že budu shledán na té špatné straně“ (*The fear of being found in the wrong camp*). Strach, že budu shledán na té špatné straně, může být podle Gombricha v některých situacích pochopitelný, ale v umění se může ukázat být katastrofou. V textu otevřeně píše o tom, že *být pro* moderní nepředmětné umění se stále více stává jakýmsi „odznakem věrnosti“ vystavovaným na obdiv, jenž znamená v podstatě toto: jsem pokrokový, moderní, tolerantní a demokratický. Být proti modernímu umění pak znamená pochopitelně pravý opak: být zpátečnický, netolerantní a možná i něco horšího. Ale i tak podle Gombricha existuje světlejší stránka této situace:

„Ve společnosti, kde umění ztratilo tak mnoho ze svých původních funkcí, možná stále stojí za to uchovávat jeho funkci jako ‚odznaku‘ věrnosti. Především to není odznak špatné věrnosti. Zkušenost nám ukazuje, že místnost vyzdobená takovýmito obrazy stimuluje konverzaci nejméně tříštnou předsudky a intolerancí. Uvítá zkoumání, experiment... a tato tolerance nekonformních pohledů je nejcenějším odkazem západního světa... *Dokud bude extrémní pravice a extrémní levice útočit na tento druh umění jako na podvrtný, člověk je povinován za ním stát.*“⁶¹

Myslím, že zde máme odpověď, proč se Gombrich nikdy nepustil do vážnější polemiky s konkrétními projevy abstraktního expresionismu v době, kdy nabýval na síle. Otřes z toho, co se stalo v nacistickém Německu, vynucovaný socialistický realismus ve východním komunistickém bloku, loajalita k západní

demokracii (kde našel útočiště) a jejímu boji za svobodu, a možná i trochu nezbytné osobní opatrnosti v době zjištěných emocí. Tři roky po napsání (na svou dobu kacírského) textu pro *The Atlantic Monthly*, v roce 1959, byl Gombrich jmenován ředitelem Warburgova institutu, který se stal mezitím součástí Londýnské univerzity. Ten řídil až do svého odchodu do penze v roce 1976.

Na otázku, proč se Gombrich k tématu nevrátil později, kdy již situace nebyla tak vyhrocená, nelze dát úplně jednoznačnou odpověď. Možná nechtěl v pozici ředitele zbytečně provokovat. Možná to bylo jednoduše tím, že byl velmi vytížený a měl mnoho řídicích i reprezentativních povinností. Je pravda, že si často stěžoval, že na systematické psaní nemá čas, a také drtivou většinu svých dalších knih sestavil z již napsaného materiálu nebo nových kratších studií a přednášek. Nejspíše se mu také ke konci života nepsalo lehce. Když si uvědomíme, že svou dlouho očekávanou práci o primitivismu dokončil (za vydatné pomoci asistentky) těsně před svou smrtí a jejího vydání se už nedožil, zní toto vysvětlení přesvědčivě.

Poznámky:

¹ Pollock, Jackson: *Výroky a rozhovory*, přel. Eva Kondryšová, Arbor Vitae, Praha 2009.

² Elkins, James: *Stories of Art*, Routledge, New York and London 2002, s. 60–61.

³ Eribon, Didier – Gombrich, E. H.: *Looking for Answers. Conversations on Art and Science*, Harry N. Abrams, New York 1993, s. 118.

⁴ Viz např. Mikš, František: *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění*, Barrister & Principal, Brno 2008, s. 19–24.

⁵ Gombrich, E. H.: „An Autobiographical sketch“, in *Topics of Our Time*, Phaidon Press, London, s. 12.

⁶ Eribon, Didier – Gombrich, E. H.: *Looking for Answers*, s. 116–117.

⁷ Gombrich, E. H.: *Umění a iluze*, přel. Miroslava Tůmová, Odeon, Praha 1985, s. 14.

⁸ Hříbek, Tomáš: „Gombrichovské obrazy a iluze (Františka Mikše Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění)“, in *Souvislosti*, 4/2008.

⁹ Lepsky, Klaus: „Art and Language: Ernst H. Gombrich and Karl Bühler's Theory of Language“, in *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, Manchester 1996, s. 27–41.

¹⁰ Tolstoj, Lev Nikolajevič: *Co je umění*, Spisy, sv. 13, přel. V. Jungmannová, Odeon, Praha 1990. Viz také Graham, Gordon: *Filosofie umění*, přel. Jitka Zehnalová, Barrister & Principal, Brno 2000, s. 38.

¹¹ Viz např. Graham, Gordon: *Filosofie umění*, kapitola „Umění a emoce“, s. 37–60.

¹² O osobnosti Karla Böhlera a vlivu jeho práce na E. H. Gombricha více Lepsky, Klaus, pozn. 9.

¹³ Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1956.

¹⁴ Tamtéž, s. 28.

¹⁵ Gombrich, E. H.: „Four Theories of Artistic Expression“, in *Gombrich on Art and Psychology*, s. 141.

¹⁶ Nejdůležitější teorie antických autorů o tom, jak může umění ovlivnit lidské emoce a léčit je, jsou shrnuty např. v hutné a přehledné práci Magdaleny Buchtové *Pojetí krásy v antice*, Akademické nakladatelství CERM, Brno 2000.

¹⁷ Tamtéž, s. 5.

¹⁸ Platón: *Ústava*, přel. Radislav Hošek, Nakladatelství Svoboda, Praha 1993, s. 145–146 (401a–d).

¹⁹ Aristoteles: *Poetika*, přel. Julie Nováková, Orbis, Praha 1964. (1341b–1342).

²⁰ Plinius, Gaius Sekundus: *O umění a umělcích*, přel. V. Prach, Melantrich, Praha 1941. Přestože nelze brát všechny Pliniovy příhody zcela vážně, svědčí přinejmenším o tom, že staří Řekové a Římané spojovali magické s podmanivým vlivem umělce.

²¹ Gombrich, E. H.: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press, London 1979, s. 257–284.

²² Příkladem tu mohou být například debaty o škodlivosti punkové či heavymetalové hudby na mládež.

²³ Da Vinci, Leonardo: *Úvahy o malířství*, přel. F. Topinka, Vladimír Žikeš, Praha 1941, s. 14, odst. 8.

²⁴ Shakespeare, William: *Hamlet. Princ Dánský*, přel. Jiří Josek, Romeo, Praha 1999, II./2, s. 99.

²⁵ Berlin, Isaiah: *The Roots of Romanticism*, ed. Henry Hardy, Chatto & Windus, London 1999, s. 1. Viz také Doorman, Maarten: *Romantický řád*, přel. Jana Pellarová, Prostor, Praha 2008, s. 18.

²⁶ Abrams, Meyer Howard: *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*, přel. Martin Procházka, Triáda, Praha 2001.

²⁷ Tamtéž, s. 71.

²⁸ *Jezerní básníci: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey*, vybral, přeložil a uspořádal Zdeněk Hron, Mladá fronta, Praha 1999, s. 14.

²⁹ Citováno podle Abrams, M. H., s. 31.

³⁰ John Constable, dopis z října 1821.

³¹ Delacroix, Eugène: *Deník*, přel. Věra Smetanová, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1956, s. 522, zápis z 25. ledna 1857.

³² Friedrich, Caspar David, 9. března 1815, in *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, ed. Sigrid Hinz, Berlin 1968, s. 27.

³³ Viz Abrams, M. H., s. 32.

³⁴ Citováno podle Gombrich, E. H.: *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon Press, London 2002, s. 205–206.

³⁵ Doorman, Maarten: *Romantický řád*, přel. Jana Pellarová, Prostor, Praha 2008.

³⁶ Tamtéž, s. 164–165.

³⁷ Gombrich, E. H.: „The Necessity of Tradition: an Interpretation of the Poetics of I. A. Richards“, in *The Essential Gombrich*, Phaidon Press, London 1996, s. 173–174.

³⁸ McGinn, Colin: „Číst Shakespeara jako filosofa“, *Kontexty* 1/2009, s. 73. Jde o kapitolu z McGinnovy knihy *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, HarperCollins 2006.

³⁹ Goffman, Erving: *The Presentation Self in Everyday Life*, Anchor, 1959. Česky vyšlo pod názvem *Všichni hraje divadlo*, přel. Milada McGrathová, nakladatelství studia Ypsilon, Praha 1999.

⁴⁰ Viz pozn. 38.

⁴¹ Gombrich, E. H.: „Four Theories of Artistic Expression“, s. 151 a dále.

⁴² Viz např. Stuchlíková, Eva: *Základy psychologie emocí*, Portál, Praha 2002, s. 32–36.

⁴³ *Hamlet*, II./2, viz pozn. 24.

⁴⁴ Gombrich, E. H.: „The Necessity of Tradition“, s. 171.

⁴⁵ Stravinskij, Igor: *Hudební poetika*, přel. Jitka Hamzová, Arbor Vitae, Praha 2005.

⁴⁶ Tamtéž, s. 42.

⁴⁷ Tamtéž, s. 43.

⁴⁸ Tamtéž, s. 46.

⁴⁹ Tamtéž, s. 60.

⁵⁰ Gombrich, E. H.: „Four Theories of Artistic Expression“, s. 154.

⁵¹ Viz pozn. 49.

⁵² Bühler, Karl: „Symbolfelder in nichtsprachlichen Darstellungsgeräten“, in *Sprachtheorie*, s. 179–194.

⁵³ Lepsky, Klaus: „Art and Language“, s. 30–32.

⁵⁴ Gombrich, E. H.: „Expression and Communication“, in *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon Press, London 1963, s. 57.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Ertlinger, Leopold D.: *Kandinsky's „At Rest“*, Charlton lecture, 1960; Oxford University Press, London 1961. Uvedeno podle Gombrich, E. H.: „Expression and Communication“, s. 67–68.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ „Existuje hrozivé množství knih, které jsem nečetl, o Marcelu Duchampovi, a o celé té záležitosti, kdy poslal pisoár na výstavu a lidé říkali, že „redefinoval umění“... jaká trivialita!“ Eribon, Didier – Gombrich, E. H.: *Looking for Answers*, s. 118.

⁶⁰ Gombrich, E. H.: „The Vogue of Abstract Art“, in *Meditations on a Hobby Horse*, s. 143–150.

⁶¹ Tamtéž, s. 146, zvýraznění poslední věty autor této studie.

Text je zkrácenou a upravenou verzí příspěvku pro připravovaný sborník ke stému výročí narození E. H. Gombricha.

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



František Mikš

Gombrich – tajemství obrazu a jazyk umění *Pozvání k dějinám a teorii umění*

Ernst Hans Gombrich (1909–2001) byl nejen úspěšným popularizátorem umění známým široké veřejnosti (*Příběh umění*), ale především uznávaným vědcem a odborníkem. Jeho rozsáhlé a podnětné dílo je u nás až na řidké výjimky málo známé. Kniha je osobitým a pro mnohé možná překvapivým úvalem do dějin a teorie umění. Jejím cílem není – řečeno v gombrichovském duchu – poskytovat výčet suchých dat, periodizací a nezáživých popisů známých děl, jak jsme tomu v publikacích o umění někdy svědky, ale naučit čtenáře obrazy pozorně vnímat a skutečně jim porozumět.

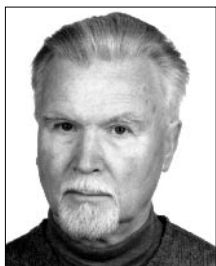
160x230, 360 s., 333 čb. obr., vaz., 395 Kč

DOTISK

Objednávky: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, Martinkova 5,
602 00 Brno, tel.: 774 422 121, e mail: obchod@barrister.cz, <http://www.barrister.cz>

„Začal jsem vytvářet svůj plán...“

Rozhovor s Radoslavem Večerkou



Profesor **Radoslav Večerka** (narozen 1928 v Brně) patří k nejvýznamnějším a vědecky nejzdatnějším osobnostem brněnské Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Středem jeho badatelského zájmu je slovanská jazykověda, slavistika, a to jak z pohledu čistě lingvistického, tak i kulturně-historického. Vychoval stovky studentů, které učil základy slovanské filologie a zejména staroslověnštinu. K jeho curriculum vitae patří neodmyslitelně skutečnost, že si i v dobách pro vysoké školství a celou společnost obtížných zachoval nadhled a zásadovost, což se projevilo mimo jiné i tím, že nevstoupil do KSČ. Dodnes je badatelsky velmi činný, představuje oporu univerzitních grantů a výzkumných záměrů. Jeho mezinárodní věhlas byl vyjádřen celou řadou ocenění včetně čestných doktorátů. Udržuje si dobrou mysl a jeho smysl pro humor a velkorysost jsou pověstné. Hovořit s ním – o vědě, lidech, době – je skutečný zážitek.

Začal jste studovat ještě před rokem 1948, zažil jste tedy „starý režim“ se starým studijním systémem. Můžete jej popsát?

Maturita v té době byla vstupenka na kteroukoli vysokou školu a vy jste musel být zapsán. Jakmile jste měl maturitu, tak to bylo automaticky. Nebylo boha, který by tomu mohl zabránit. Já maturoval v létě 1947, čili na podzim 1947 jsem přišel na univerzitu. Fakulta byla tehdy čtyřletá, ne pětiletá. Minimálně čtyřletá, minimálně osmismestrová, takhle bych to měl říct, poněvadž jinak jste mohl studovat třeba dvacet semestrů, když jste chtěl. Teď taková zajímavost: učit na fakultě směli jen profesori, nikdo jiný než profesori. Kromě profesorů tady bylo několik praktických učitelů – lektorů. To byli ti, kteří učili jazyky nebo něco jiného, byli najímaní zvenku... Pokud existovali asistenti, tak to byli ojedinělí lidé na velkých seminářích, tzn. na slavistice, na germanistice, na historii; jinak nebyli. A tito asistenti asistovali, nesměli učit, byli k dispozici svým profesorům. A kromě toho se habilitovali někteří učitelé zvenku, ale ti nebyli interně zaměstnáni. To nebylo jako dnes: odborný asistent, docent, žádná taková hierarchie neexistovala. Když se někdo habilitoval, tak přišel z gymnázia nebo z univerzitní knihovny a zůstával placený tam, ale měl jakožto docent – protože to bylo pro to pracoviště po-

vzbuzující – snížený úvazek, nic jiného. Když to byl středoškolský kantor, tak měl místo 18 hodin 12. Docházel učit na fakultu a měl povinnost přihlásit jednu dvouhodinovku semestrálně. Pokud to po několika semestrů neplnil, tak byl zbavený „venia docendi“. Prostě musel něco, ale zcela svobodného, ohlásit na děkanátě – „budu přednášet to a to“, byla to třeba velmi speciální přednáška.

U mnoha profesorů se v archivech zachovaly seznamy přednášek, to je zajímavé čtení...

Jistě, já si pamatuju, že čerstvě habilitovaný Oldřich Králík tady přednášel Březinu. Protože na tom právě dělal. Když se získávali profesori, tak se hlásili z těch docentů... Posluchači měli tyto povinnosti: každý semestr se zapisoval extra. Neexistovaly ročníky, čili každý semestr jsem si zapsal ze seznamu přednášek, cokoliv jsem v nich uviděl. V prvním roce přednášel Travníček předmět „Česká skladba“, tak jsem si to zapsal. Chodilo nás tam od prvního až do osmého semestru plno lidí. Čili tam se potkávali všichni. Ovšem byly i jakési předpisy, kdy a jak můžete ukončit studium. Mohlo se ukončit tak, že byla jenom jedna závěrečná státní zkouška – to se moc neosvědčilo, protože tam hodně lidí propadalo – proto byla zavedena tzv. první státní zkouška. K ní jste směl přijít nejdříve po

čtyřech semestrech. Když po deseti – to byla vaše věc – dělejte si, co chcete, ale ne dřív než po čtyřech semestrech. Já jsem nevěděl, jaké jsou předpisy, ale když jsem si vzal ten seznam přednášek, tak jsem se v tom nevyznal, a jakási ležstra na zápis – ptal jsem se vrátného, jak si to mám zapsat, a prý zeptejte se těch starších posluchačů, oni vám to řeknou. Já vám řeknu, co byl pro mě problémový předpis. To, že bohemisti nebo slavisti musí mít čtyři semestry lektorátu nějakého slovanského jazyka, který neměli zapsaný jako obor. Např. já jsem chtěl studovat češtinu–ruštinu, tak jsem chodil na srbochorvatštinu. To bylo praktické cvičení, ale musel jste ho mít potvrzeno. Lektor nás nezkoušel, jen jsme pořád cvičili a cvičili, takže jsem nakonec uměl slušně srbochorvatsky, líp než rusky. Tato vysvědčení jsem si musel schovávat, abych se mohl přihlásit k první státní zkoušce.

To zní tak, jako by neexistovalo studijní oddělení.

Skutečně, studijním oddělením jsem si byl já sám. Zažil jsem, že na děkanátě bylo asi pět lidí. Jinak jen profesori, lektoři a pár asistentů. Taky mně bylo řečeno: „Posluchači, abys byl připuštěn ke státní zkoušce z češtiny nebo z ruštiny, musíš mít staroslověnštinu. Ale ta se musí zapsat třísemestrálně, čili zapiš si ji hned v prvním semestru, aby ses mohl dostat ke státnici, a navíc je z toho i zkouška.“ Potom byly dvě obecné přednášky, proseminář jazykový aspoň jeden semestr, proseminář literární, to byl vlastně úvod do literární teorie. Potom dvě věci mimooborové, jedna byla filozofická a jedna byla pedagogická. Já jsem tehdy měl úvod do etiky – to přednášel Inocenc Arnošt Bláha – to byl slavný profesor.

Jakým způsobem se přednášelo? Každý ve „svém stylu“?

Žádný z těch profesorů nepřednášel nic encyklopedicky. Jeden semestr měl nějakou speciální přednášku, jiný semestr měl seminář a další semestr zas něco jiného. Podle toho, čím se zrovna zabýval. Tak se získávala spíš metoda práce a člověk se pak musel shánět po literatuře. Celkový přehled musel být. Např. Arne Novák, i když toho já už nezažil, přednášel dějiny české

literatury tak do hloubky, že je za osm semestrů celé nepřednesl. Trvalo mu to aspoň deset nebo dvanáct semestrů. Pak to vydal dodatečně jako knihu. Takže kdo šel k Arnu Novákovi, i kdyby to poslouchal všech osm semestrů, tak to neměl všechno.

Můžeme nyní obrátit pozornost k lidem, které jste poslouchal jako student? Vy jste tu byl ve velmi obtížné době, kdy se měnil nejen studijní systém, ale kdy nastaly změny ideologické.

Nejprve to bylo absolutní Freiheit Lehre und Forschung. Každý z profesorů mohl přihlásit cokoliv. Protože tím, že dostal veniam docendi, mu byla vyslovena důvěra... Po osmačtyřicátém to nastalo. První státnici jsem dělal ještě starým způsobem, pak jsem musel přejít na nový způsob. Ten se teprve zajišťoval, takže druhou státnici jsem dělal také ještě postaru. Státnice byla psychologie a jiná filozofie, didaktika, byly tam přísné semináře. Jeden z nich byl „historická mluvnice“ a druhý „dějiny české literatury“. Oba byly velmi drsné. Když člověk chtěl, aby mu to kantor zapsal, musel mít referát. A když tam bylo moc lidí, tak nezbylo, než si to příští semestr zapsat znovu, aby se na něho konečně dostalo. Historickou mluvnici přednášel František Trávníček a literaturu Antonín Grunt. Pak jsem zažil profesora Kellnera, měl nádhernou přednášku „úvod do češtiny“, a to proseminárním způsobem. Jen pár přednášek bylo pro všech osm semestrů, protože na to byli jen tři profesori jazykovědní a tři literárněvědní. Každý měl asi pět hodin, něco z toho byly semináře, které byly svým způsobem předepsané, ale ostatní byly přednášky zdánlivě nesouvisející. Tohle jsem zažil později v Německu. Když jsem tam přišel, byl tam takový srandovní ústav, kde byl jeden profesor na všechno. Byla to slavistika a on přednášel „Charvátská literatura 20. století“, „Ruská syntaxe“, třetí obor „Nářečí v lužické srbštině“. Řekl mi: „Štve mě, že k tomu dělám pořád tu staroslověnštinu. Ty ji za mne budeš dělat... abych se z toho osvobodil.“

Na kterého svého učitele na fakultě nejraději vzpomínáte a kdo vám dal nejvíc?

Já jsem byl žákem Kurzovým. Kurz byl trochu přízemní a byl takový „akurátní“. On byl pozdní pozitivista, byl filologicky důsledný. Naučil mě elementární řemeslo, i když jsem se ho zprvu bál. Lingvisticky mi dal nejvíc Kellner, se kterým jsem jinak jakoby neměl nic společného. Kellner byl jediný teoreticky vzdělaný člověk ve strukturalismu. Předvedl nám elementární pojmy a přístupy strukturalismu a od něho jsem si je pamatoval nadosmrti. Já jsem je potřeboval i pro tu staroslověňštinu – tam mně Kurz nestačil – jak se sbírají doklady, jak se cituje literatura – na to on byl nelítostný, což bylo až nepříjemné. Čemu se u nás říká státní práce (magisterská), to já jsem napsal na čtyři sta stránek. To bylo proto, že jsem tam měl asi devadesát stránek svého textu a ostatní byly citované doklady staroslověnské, tedy psané cyrilicí. Psal jsem to půl roku, jenom to opisování. Kurz tam chtěl mít všechno napsané, pak se dívá a říká: „Tady máš chybu...“ Tím jsem se naučil jistě trpělivosti. Zajímavý byl ten pohled na jazyk od Kellnera ve srovnání s Trávníčkovým. Profesor Trávníček byl dost jednostranný a trval tvrdě na svém. Jako žák Zubatého přinesl do historické syntaxe etnografickou, etno-psychologickou metodu. Já jsem o ní víceméně jen slyšel. On někdy vyložil jen jeden jev. Když už jsem měl po státnici, tak jsem si řekl: To je zajímavé, ten Trávníček napsal *Neslovesné věty*. Já si ty dva svazky přečtu. A tak jsem se přes Trávníčka seznámil s tím velikánem Zubatým.

Rád bych se ještě vrátil k Trávníčkovi. Je známo, že byl v 50. letech velmi angažovaný, projevovalo se to ve výuce?

Ano, on pořád citoval Stalina. Po válce se vytvářela taková parta, že udělají historickou mluvnici. Trávníček už ve 30. letech napsal *Historickou mluvnici československou*. V té skupině napsal *Historickou českou syntax*, oni se k tomu nevraceli, ale podle mě i podle Grepla, který dělá synchronní syntax a zná i jiné slovanské syntaxe, to je absolutně nejoriginálnější historická syntax ze všech slovanských jazyků, která byla takhle uceleně podána. A stále se tam dovolával Stalina. A nebylo to povinné, on to dělal z přesvědčení. Za první republiky byl antikomunista, psal články proti bolševikům – ty jsme si četli, schválně. A přistihova-

li jsme ho. Až po válce šel doleva. No, myslím, že to dělal trochu z kariérismu, taky sám sebe přesvědčoval, že to tak musí být. Takže si ten kariérismus nepřipustil v té „první vodě“ – on tam byl skrytý, ale on byl přece „velký muž“. Po Nejedlém byl největší muž v akademii. Nejedlý byl ten hlavní, protože ten dělal samozřejmě přímo ideologii, ale Trávníček jako jazykovědec se k té ideologii horlivě hlásil. Ale řeč s ním někdy byla až překvapivá. Například profesor Bauer, který s ním jednal, mu ideologicky vůbec nevyhovoval, protože to byl zbožný český bratr. Na Bauera si netroufali proto, že dělal u Trávníčka práci, takže byl krytý. Jinak to bylo nelítostné. Chodilo to v takových vlnách. Napřed to nevadilo, pak to třeba dva roky vadilo a byl hon na zbožné lidi, byli vyhazováni a pak to zas ustalo, a pak byl hon na někoho jiného... Bauero- vi kladli všelijaké překážky, ale nechali ho tam – netroufli si na něho kvůli Trávníčkovi, protože věděli, že Trávníček ho má rád. Bauer byl chytrý lingvista, a to Trávníček ocenit uměl. On dost rozuměl staré i nové češtině, ale neměl takovou tu kouzelnou filozoficky propracovanou metodu, jakou měli strukturalisti, i když se k nim hlásil. Strukturalisti byli rádi, že se k nim hlásí významný člověk, ale on o tom nevěděl skoro nic.

Vy jste vystudoval češtinu a ruštinu, můžete tedy ty obory srovnat v dost zajímavém období politického boomu ruštiny...

Na fakultě byl profesor Vilínský, který utekl ze Sovětského svazu, ten učil literaturu a uměl ji tedy alespoň věcně. Pak byl na literaturu jistý Jirásek, který se věnoval ruské literatuře už za první republiky takovým faktografickým způsobem, že si psal obsahy jednotlivých děl. Já jsem ho poslouchal v prvním i ve druhém semestru – on neuměl ani pořádně rusky, tak to přednášel česky. Já jsem taky ruštinu moc neuměl, takže když jsem chodil na Vilínského (on navíc šišlal), tak jsem mu nerozuměl. Ten Jirásek byl propagandista z první republiky a látku vykládal úplně bez metody. U mě by neuspěl ani u maturity. Vykládal obsahy a polemizoval s hrdiny. Já jsem se musel hrozně smát a řekl jsem si, že na něho chodit nebudu. Sehnal jsem si nějakou

příručku, kde jsem se o těch knihách dozvěděl. Na jazyk nebyl na ruštině v první chvíli vůbec nikdo. Sehnali pak dva lektory. Jednak to byl Šwirk, který byl za války zajatý v Rusku a naučil se tam rusky, ale nebyl ani lingvista. Učil hlavně výslovnost, to bylo dobré. Pak paní Ondroušková, která se rusky naučila nevím kdy – ta byla dobrá na praktický jazyk. Profesor tady nebyl, tak Trávníček napsal (aby ta ruština byla vůbec schopna existence) *Úvod do dějin ruštiny*. To byl předstupeň rusistiky, ale o vlastní rusistice se neříkalo nic. Tehdy bývalý asistent slovanského semináře Bořivoj Novák, asistent Arna Nováka, dělal ruštinu už za první republiky, ale moc prakticky ji neuměl. Vyslali ho do Leningradu, aby to tam nasál. Ale byl na praktický jazyk dost tvrdý, ani po těch dvou letech se rusky moc nenaučil. Ale řekl nám aspoň něco ze staré ruštiny. Novou ruštinu jsem se učil podle učebnic, které vyšly. Ty byly krásné. Jako metodik se účastnil i profesor Vachek. Vachek byl sice anglista a bohemista, ale oni ho vzali, protože to byla učebnice pro Čechy naplněná interpretací. Starou gramatiku a dialektologii jsem se učil z Bořivoje Nováka. Musel jsem si ho zapsat a mít seminář – *Staroruský seminář*. Protože jsem dělal staroslověňštinu, tak jsem si ty texty vzal, i ty staroruské, a poznal jsem, že ta stará ruština není čistá stará ruština, ale že ti staří Rusové užívali staroslověňštinu s ruským přelivem. Dovedl jsem odpreparovat tu staroslověňsky neruskou a tu rusky novátorskou vrstvu v textu. Jednou jsem to u Bořivoje Nováka, když jsme četli starého Nestora, vykládal a on na mě vytřeštil oči – To je přesně to, to bych si netroufl očekávat, že tohle někdo bude vědět! Řekl jsem, že je to kvůli staroslověňštině a její konfrontaci s ruštinou. Taký u státnice mě už skoro nezkoušel. Ale celkově to s ruštinou bylo docela špatné.

To byl zřejmě také jeden z důvodů, proč jste se dal na bohemistiku a slavistiku...

Když rusistiku zakládali, tak pověřili postem profesora slovanské literatury Franka Wollmanna. Byl velkorysý a měl ohromný rozhled. Profesor starého typu, nobl pán. Oni věděli, že ten Vilínský je trochu podezřelý politicky, Jirásek že je nemožný, tak řekli Wollman-

novi, aby založil rusistiku podle nového stylu a získal tam odborné asistenty, nejenom lektory. Frank Wollmann tedy obsazoval volná místa a měl na starosti i jazykovědu. Obrátil se na dva tehdy poměrně mladé odborné asistenty, kteří už dělali doktorát, o kterých měl představu, že něco umí. To byl Stanislav Žaža a já. Mně řekl: „Podívej, tys začal u Kurze, dělals u něho doktorát, ale co ta staroslověňština, prosím tě, co to je? To je stará záležitost, tady máš novou věc, a jestli seš tvořivej, jak si myslíš, tak rusistika je pro tebe ta pravá.“ Já jsem to tehdy odmítl. On se na mě nezlobil. Žaža dělal latinu, ale nabídku přijal. Pak se tam dostal Trávníčkův žák, který byl výborný, a to byl Roman Mrázek. Ten tomu dal glanc. Rychle se habilitoval, byl historik a rusista. Mimořádně talentovaný chlap, velmi muzikální. Dokonce vystudoval nějakou hudební školu a měl veřejný klavírní absolventský koncert. Pak dělal ruštinu a měl nádhernou výslovnost. Rusové říkali: „Romane, ty mluvíš rusky líp než my.“ To bylo tou muzikou – on byl také herec, ničeho se nebál – a byl přitom katolík. Byl to takový nezadržitelný umělecký typ. Roman Mrázek napřed dostal pověření, aby učil na JAMU ruštinu. Oni to tam nenáviděli, ale pak mi jeden kluk říkal: „S tím Mrázkem je to něco ohromného, co on s náma dělá... Vezme třeba dvě židle a skáče z jedné na druhou a předvádí nám ruský dialog.“ Když Bauer s Mrázkem vydávali ruštinu pro Čechy, druhý díl – skladbu, tak jim docházel dech a vzali Žažu. Mimochodem, to je supernádherná syntax, ze které můžete dodnes čerpat. Je to ruská syntax, ale na pozadí češtiny.

Slyšel jsem, že její dokončování bylo poměrně dramatické.

Mám k tomu anekdotu, která je skvělá: když to ti tři dokončovali, tak už nějak nemohli – tehdy se to psalo na stroji, a když jste udělal pět chyb na stránce, tak se musela zahodit a psát znovu, jinak to v tiskárně nevzali. Tak několik dní nespali, předtím to dopisovali věcně a pak opisovali, a při opisování si to ještě honem opravovali, takže byli úplně vyčerpaní. Každý z nich na to reagoval jinak. Žaža se poctivě okamžitě zhroutil. Doktor potvrdil totální vyčerpaní a dostal

dokonce týden volna. Mrázek zmizel. Po třech dnech přišla paní Mrázková na fakultu a říká: „Nevíte, kde je Roman? On zmizel.“ Říkáme: „Jak by zmizel? To někde chrápe. Je někde ve sklepech a spí, protože to byla hrozná práce.“ Načež přišla druhý den, abych se ne-trápil, a povídá: „On celou tu dobu flámoval, přes noc i přes den, utratil všechny prachy, přišel bez hodinek, teď už je doma a konečně spí.“ Prostě, totální flám. Bauer, ten šel hned další den přednášet. To bylo někdy v březnu nebo v dubnu. O měsíc nebo o dva později se zhroutil. Ale to už byly prázdniny. Každý reagoval jinak. Žaža – nevydržel, Mrázek – velkej flám, Bauer – práce. Na zhroucení byli tehdy všichni. Ale je to dodnes nádherná a dodnes platná kniha.

Vraťme se ke staroslověnině a k vám. To musel být problematický obor, ne? Na jedné straně sice to slovanství, ale na druhé straně samé církevní texty.

To bylo napínavé. Ale já jsem měl tehdy na bohemistice profesora Arnošta Lamprechta. To byl komunista, takový elementární. Jeho tatínek byl zedník a komunista na Opavsku a za války ho gestapo umlátilo k smrti. Jenže on byl lingvista, který miloval lingvistiku nade všecko. I toho Mrázka bral a u sebe měl Bauera, na něho nedal dopustit. Lamprecht s námi mluvil otevřeně, psal klidně ústřednímu výboru KSČ – z toho titulu, že byl takový významný komunista – výhružné dopisy. Až jsem se divil. Všichni byli „posraní“, ale on ne. Na katedře byli ve straně Grepl, Chloupek, ale taky nestraníci Rusínová, Šlosar, já a Erhardt. A Lamprecht říkal: „Kluci, vy dva, vy jste ve straně, starejte se o svou kariéru sami, já už o vás pečovat nebudu, já musím pečovat o ty naše nestraníky.“ My jsme se měli tehdy rádi docela všichni. Pak se někteří naštváli na Chloupka – to se mi nelíbilo. Lamprecht se nám velice věnoval. Mně řekl: „Počkej, my musíme napsat plán (plán předmětu) – kdo ví, kdo to bude držet v ruce. My tam musíme nějak zdůvodnit, proč děláme ty svatý texty. Tady jsou takový posuzovatelé a kádrováci, ti by to mohli nepochopit.“ S jeho pomocí jsme to vždycky napsali hodně stranicky – jako že je to začátek feudalismu a tak... To bylo v těch padesátých letech, když jsem nastoupil, ale

také ještě po padesátých letech. Lamprecht tu byl asi až do roku 1980. Říkal: „Bez toho nelze starou češtinu dělat, pokud neznáme ty elementa staroslověninu a praslovanštinu.“ My jsme tam totiž zdůrazňovali praslovanštinu, jak řekl soudruh Stalin (protože Stalin se o tom vyjádřil), proto se to tak musí dělat v postupném sledu.

Hrálo též nějakou roli, že šlo o slovanskou vzájemnost?

Ani ne. Nejedlý byl osamocený hlas. Práví straníci, taková ti divocí a ostří, byli protislovansky zaměřeni, protože to nebylo třídní, bylo to etnické – etnicko-jazykové. A víte čeho dosáhli? Akademický slovanský ústav byl někdy v polovině 60. let zrušený! Díky historikům, kteří prohlásili, že nebudeme zkoumat etnické zájmy, ale třídní. Ale jedna složka Slovanského ústavu byl staroslověnský slovník. A tam byl Bohuslav Havránek a ten byl taky politicky mocný. Čili oni nechali Ústav staroslověnského slovníku, ale ostatní oddělení zrušili. Přestalo se to jmenovat Slovanský ústav a přešlo to pod obecnou historii. Není tedy pravda, že bylo slovanství podporované. To tak vypadá kvůli Nejedlému.

Dalo by se říct, že v Brně byla určitá pozitivnější atmosféra – ve srovnání s Prahou?

Jo, já jsem s těmi kolegyněmi ze Slovanského ústavu spolupracoval a ony mně říkaly, jak se tam kazí atmosféra. Když se dostal ke slovu Jan Petr, který byl slavista, tak jim šlapal ideologicky na paty. Byl tak politicky angažovaný, že po devětaosmdesátém spáchal sebevraždu proto, že začal ztrácet vliv. Dušan Šlosar mu na jakési schůzi řekl: „Počkej Jane, tys tady pořád všechny poučoval a posílal je do penze... To je konec! Teďka je jiná doba. Tys skončil. Pracuj si vědecky, jak chceš, ale tento rozhodující vliv už nemáš!“ A on krátce nato skočil z okna. Ve Slovanském ústavu mi říkali: „Vy to máte ohromný, vy v Brně jste trochu stranou.“ Proto i Jan Petr, který bojoval se všemi, se snažil najít pochopení v Brně. My dva jsme spolu lidsky docela vycházeli, ale například Milana Jelínka odsunul. Nechal ho jen v Ústavu pro jazyk český, ale

jak dožil šedesátky, tak ho hned penzionoval. Zakázal mu psát, publikovat. Za Jelínka tedy podepisovali jiní. Jeho bibliografie dnes vypadá jinak než tehdy. Petr byl takhle nelítostný. Brno tedy představovalo jisté závěť. I ty holky z Prahy říkaly, že naši komunisti (Grepl a Chloupek) jsou normální lidi, že se s nimi dá mluvit otevřeně.

Já znám z těch pražských učenců Václava Konzala. Ten měl problémy, ale nakonec, myslím, v Akademii také zakotvil...

Václav Konzal, ten napřed nesměl maturovat, pak se dostal na fakultu, ale nesměl studovat učitelský obor, takže studoval, myslím, gruzínštinu a ruštinu, pak nesměl jít nikam a dostal se do Akademie jako úředník. Jenomže Havránek ho uviděl a nenápadně ho přetáhl na pracoviště Slovniku. Také Karla Haderku. Také se tam dostal jeden mladý kluk jménem Vysloužil, který dělal i hebrejštinu. To byl zuřivý katolík, byl ještě mladý. On tu hebrejštinu dobře uměl, staroslověštinu taky – Havránek ho tam prosadil. Čili to bylo uskupení politicky velmi podezřelé. Ale když zmizel Havránek, dostali strach a jen se dívali, odkud padne rána... Brněnské ovzduší navíc nebylo obecně brněnské, to bylo jen na naší katedře, i na rusistice i na bohemistice.

Je to těžké nějak stručně vyjádřit, ale pokuste se vystihnout hlavní přínos brněnského pracoviště vzhledem ke svému oboru.

V Brně na oborech slavistických vzniklo ohromné úsilí na půdě syntaxe. Bauer byl organizačně schopný, byl jen o málo starší než já, ale umřel na rakovinu. Zorganizoval tzv. Mezinárodní sympozia o slovanské syntaxi. Měl hromadu adres, tak mohl pozvat velké množství lidí – třeba Rusové byli šťastní, protože oni se jinak nikam nedostali. Taky pár lidí ze Západu, z Finska, Německa, nějaký Francouz. Povolení získali i lidé z NDR, Lužičtí Srbové, Bulhaři... v šedesátých a sedmdesátých letech. Dělal se to celkem čtyřikrát, ale Bauer u čtvrtého už nebyl a vzal to Grepl. Mrázek se taky účastnil. Sedávali jsme u Mrázků na cha-

tě a vymýšleli jsme programy. Ze začátku Bauer řekl: „Oni jsou bez peněz, to není možný. My po nich budeme chtít referát, dáme to do sborníku, a když ten sborník bude už hotový nebo bude aspoň v tisku a vyjde k tomu sympoziu, tak my jim vyplatíme zálohu na honorář a budou mít peníze.“ Těm Slovanům získal ubytování na kolejích – tehdy to šlo skoro zadarmo – ministerstvo nám na to dalo deset tisíc. Bauer tvrdil, že je to významné politicky, atd. Myslím, že tehdy byl ještě Trávníček, poprvé to podepsal, pak už ne.

Tyto akce měly i mezinárodní ohlas?

Ano, americký slavista, který sem nepřišel, ale se kterým jsem se pak setkal, jmenoval se Henrik Birnbaum, nás proslavil. Byl to polský Žid, který za války utekl před nebezpečím se svým otcem do Švédska a po druhé válce se chtěli vrátit do Evropy, ale netroufli si do Polska, tak se dostali do západního Německa, do Mnichova. Birnbaum byl tak vynikající slavista, že pak získal místo v Los Angeles. Já jsem si s ním i psal. Napsal do jednoho časopisu zprávu o tom, že se Brno stalo po druhé válce Mekkou slovanské syntaxe, takže to mimořádně ocenil. Vyšlo to anglicky, takže to náraz věděl celý svět. Časopis vycházel v Amsterdamu, ale šlo o anglický slavistický časopis, odebíral jej celý svět. Když jsem to četl, tak jsem se zaradoval. Setkal jsem se s ním takto: Jednou se už jako americký profesor dostal do Evropy a chtěl jet do Vídně a do Brna se zdůvodněním, že se chce potkat s Bauerem, Mrázkem a Večerkou. Říkal: „Napíšu staroslověnskou syntax.“ A já jsem řekl: „Já už ji píšu a mám už dva svazky. Jeden svazek vyjde každou chvíli a druhý svazek, mnohem tlustší, mám napsaný v rukopise.“ Řekl jsem mu, aby si vzal ten můj rukopis, použije z něho, co chce, ale cituje, že to je můj rukopis, což jsem věřil, že by udělal. Oxeroxoval jsem ho a dal mu ho a on mi o dva měsíce později napsal: „Ta Vaše syntax je tak skvělá a zevrubná, že dělat z toho výtah je hřích. Já se svého plánu vzdávám. Těším se, že vyjde Vaše syntax.“ Mně pak vyšlo pět svazků syntaxe v Německu. A vedle syntaxe je tu ovšem indoeuropeistika – tu dělal Erhardt – byl to ovšem kantor pro supervzdělané, ne pro začátečníky. Říkal jsem mu často: „To je musíš, Adolfe,

tak nějak bavit.“ A on na to: „To máš marný, on tomu stejně nikdo nerozumí, co říkám.“ Byl to absolutní didaktický pesimista, ale pár těch lidí vyučil, např. mé bývalé posluchačky, slavistky Karlíkovou a Jaryškovou a další, co tady zůstaly. Eva Havlová byla už od dřívější, vyučená od Machka. A když byly vyškolené také indoeuropeisticky, rozhodly se, že v Brně vyjde slovanský slovník. Už se na něm několik let pracovalo, ale nebyli stavu to dodělat. Jen Kopečný udělal svůj slovník – gramatická slova – dva svazky. Ale nemohli udělat normální obecně slovanský slovník. Tak ty holky, které byly vzdělané, začaly dělat staroslověnský etymologický slovník. To je druhá brněnská věc – specifikum. Od začátku 90. let začali vydávat etymologický slovník při Ústavu pro jazyk český – udělali oddělení etymologického slovníku staroslověnštiny. Takže v oboru paleoslovenistiky se v Brně vzdělávaly syntax a etymologie.

Na tom je zajímavá spolupráce fakulty a akademie, jakési prolnutí.

Pořád to trvá. Ta spolupráce byla už dřív než od poloviny 80. let. Machek vedl v 60. letech akademické oddělení z fakulty. Po něm přišel Kopečný, už nebyl na fakultě, poněvadž jako katolík byl vyhnán z Olomouce. Ulili ho do akademického ústavu, kde nemohl učit a ideologicky ovlivňovat mládež. Ale nechali ho ještě pracovat. Byl to pracant, ostatní tak ale nepracovali, takže vydal dvě věci sám. Ti ostatní zatím sháněli ty materiály a pořád nic. Tak se pak celá ta pracovní skupina naštvála a řekla, když nic, tak aspoň ten staroslověnský etymologický slovník – na to máme. A ten vychází dodnes – v sešitech. Zvláštností Brna je, že tady opravdu nedocházelo ke kontroverzi akademie vs. fakulta. My jsme se prolínali, dokonce někteří přecházeli. Někdo přešel do akademie, protože nesměl učit. Někoho nechťeli ani v akademii. Ale většinou to šlo, když se řeklo, že je výborný atd. To prolínání u nás na slavistice bylo vždycky. Ústav pro jazyk český má několik oddělení. Dělal také dialektologický atlas. To byla taky záležitost, která byla vedená z Brna. Dodnes je tam skvělé oddělení. To je ta dialektologie, která měla kořeny u Kellnera, pak u Lam-

prechta, který z fakulty dělal šéfa akademického oddělení. Jan Balhar, který pak vedl velké dílo dialektologického atlasu, učil na fakultě průběžně, aspoň kouskem úvazku. Učil polskou historickou mluvnicí, byl polonista. Dialektologové mají taky ohromný vztah k fakultě. Z akademie přešla na fakultu třeba Jana Pleskalová a dnes je vedoucí fakultního Ústavu českého jazyka.

Co kooperace Brno–Olomouc?

S Olomoucí to bylo na začátku tak, že mi Mirek Komárek jako bohemista, který mě znal a věděl, že dělám staroslověnštinu, telefonoval a říkal: „Nemáš nějakýho paleoslovanistu?“ U mě tehdy dělala češtinu a srbocharvátštinu Helena Bauerová. Já jsem jí přednášel srbochorvatskou historickou mluvnicí. Ona se pak dostala do Nového Sadu, a právě když Komárek telefonoval, už u mě dělala magisterskou práci ze staroslověnštiny. Byla to chytrá holka, to bylo vidět, v semináři byla taková uvolněná, namítala, nebála se, což se mi líbilo. Tak jsem mu řekl (Komárkovi): „V Novém Sadě je nějaká Bauerová, mohla by dělat nějakéj slovanskéj jazyk – tu srbocharvátštinu. Má státnici ze srbocharvátštiny a umí ji výborně.“ Takže na moje doporučení ji vzali do Olomouce. Když se habilitovala, dělal jsem posuzovatele. Ona pak se mnou spolupracovala ještě na jiných věcech. Je to výborná kantorka, takže od ní vyšlo několik mladých vědeckých pracovníků, kteří jsou v Praze a v Olomouci. V Praze to je například ředitel akademického oddělení staroslověnského slovníku Václav Čermák, to je její žák.

Měli bychom na závěr mluvit víc o vás. Je fascinující, že máte pořád tolik energie. Na čem teď pracujete?

To důležité, co jsem napsal, je pět svazků *Altkirchen-slawische Syntax*, to mně vyšlo v Německu. To je moje životní dílo a hlavně na jeho základě jsem dostal na dvou univerzitách, v německém Freiburgu a v Sofii, titul doctor honoris causa. Když už jsem byl v penzi, tak mě vždycky žádali, abych aspoň dvouhodinovku učil – za pár korun, víte? Víte, kolik jsem dostával za dvouhodinovku semináře ze začátku, když mě o to

požádali? 120 korun. A když jsem si pozval instalatéra, aby mně spravil vodovod, tak řekl: „300 korun za to, že jsem přišel, a 250 za to, že jsem tady čtvrt hodiny byl.“ To bylo srandovní. Ale teď jsem se dostal před třemi roky, už jako stařec, do výzkumného záměru v rámci klasické filologie. Řekli mně, že to budou orientovat na staré jazyky, případně jejich důsledky pro nové jazyky. Že začnou téma svýma klasickýma, že vezmou z jazykovědného ústavu Šefčíka, který dělá sanskrť, obecného komparatistu Blažka, pak nějaké germanisty, a vzpomněli si, že slavistika je taky stará, ale dost pozdě, už ten návrh měli napsaný, ale nepodaný. S Bartoňkovými jsem přítel, tak mi řekli: „Radku, dej tam i tu staroslověňštinu a praslovanštinu, tyto staré pohledy na slovanské jazyky, ať máme ten indoevropský balík hodně zevrubný.“ Taky romanistu tam vzali. „A napiš, co by se tam tak mělo dělat.“ Tak já jsem z legrace napsal na stránku slohové cvičení. Řekli: „Nezlob se, z toho nebude nic, poněvadž jsme zjistili, že se tam hlásí sedmnáct různých projektů a my tam nikoho neznáme, takže žádnou přímluvu mít nebudeme.“ Pak přišla Daša Bartoňko-

vá a řekla: „My jsme to dostali.“ My jsme to dostali bez extra přímluvy, což je neuvěřitelné, a dostali to jen dva nebo tři ze sedmnácti. Mně z toho vyplynulo, že musím naplnit tu svou slohovku. Začal jsem vytvářet svůj plán. Pořád píšu... V rámci záměru jsem vydal *Jazyky v komparaci*. Během měsíce vyjde druhý díl. To jsou vlastně dějiny slavistiky a to druhé je srovnání charakteristiky slovanských jazyků. Vydal jsem asi deset článků a publikoval je. Teď píšu ještě další knížku, ta se bude jmenovat *Staroslověnská etapa české literatury*. Mám ji rozepsanou a musím ji odevzdat do nakladatelství ještě letos.

Dalo by se říct, že jste se rozepsal v době, kdy se jini už jen dívají na televizi.

Mě to baví. Moje manželka Jarmila je šťastná. Říká: „Tobě pořád hlavička fachčí, ale kdyby to nešlo, tak možná sedíš a díváš se do zdi. Takhle je to ohromný. Sice na mě někdy nemáš moc času...“

Za rozhovor poděkoval Jiří Hanuš.

literární kritika
recenze
literární historie
beletrie
rozhovory
polemiky
publicistika



LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

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

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

www.itvar.cz

Leszek Kołakowski – portrét

JOSEF MLEJNEK

Letos v létě zemřel v anglickém Oxfordu světově proslulý polský filozof Leszek Kołakowski, emeritní profesor tamní univerzity. Byť se dožil věku téměř kmetského (23. října by mu bylo dvaosmdesát let), zůstával obzvlášť v posledních letech mimořádně činný: psal, přednášel, poskytoval rozhovory, velice živě a vždy zaměřené k jádru věci. Tři dny před smrtí vymyslel definitivní název pro své poslední dílo, které má vyjít ještě letos v Polsku. Nese název: *Je Bůh šťastný?* Slova tohoto mimořádně plodného autora provázela a ovlivňovala příslušníky řady generací v Polsku, ale zdaleka nejenom tam, od konce padesátých let. V českých zemích byl od šedesátých let vnímán jako brilantní libertinský myslitel pro svou apokryfickou knihu *Nebeklíč* s podtitulem *Rozhovory s ďáblem*, která se dočkala několika vydání. U nás byl tehdy prezentován jako reformní, „nedogmatický“ marxista. Není divu, že v roce 1968, po „březnových událostech“ (řečeno eufemickým jazykem tehdejší komunistické propagandy) odešel do exilu – jeho novou vlastí se stala Anglie. Žil v Oxfordu, kde také přednášel v letech 1970–1995. Jako hostující profesor působil i na řadě světových univerzit a získal řadu prestižních mezinárodních ocenění. Jeho hlavním dílem, které vzniklo v exilu, je patrně trilogie *Hlavní směry marxismu*, v níž vyvrátil řadu mýtů a polopravd o doktríně, která byla v zemích za železnou oponou po desetiletí tradována jako posvátná nauka, o níž se nediskutuje. (Blíže viz text Krzysztofa Pomiana v *Revue Politika*.)

Po období „krizových let 1968–1969“ (jiný propagandistický eufemismus) se pochopitelně u nás za polským filozofem zavřela normalizační voda – v Polsku byla situace poněkud jiná, předěly mezi exilem a domovem tam nikdy nebyly tak příkré. Ten, kdo se s jeho texty začal znovu setkávat po více než dvacetileté pauze (před deseti lety vyšla česky kniha *Metafyzický horor*), si nemohl nevšimnout výrazného posunu, neboť Kołakowského myšlenkový svět se mezitím prohloubil a nepoměrně hlubšími se staly i jeho výklady o světě naší zkušenosti a o mís-

tu člověka v něm. Od marxismu, ale i od jednostranností pozitivismu se odpoutával „radikálně“, tj. od kořene, ale zároveň velice organicky, z poznání. V posledních letech psal rovněž popularizující práce – přednášel v rozhlasu a televizi –, ale ani ony při své lapidárnosti a srozumitelnosti nijak neslevují z vysoké odborné a myšlenkové úrovně. Jeho výklady jsou nejen podloženy tradicí – či přesněji hned několika tradicemi – evropského myšlení, ale prozrazují také hlubokou znalost současných filozofických směrů. U filozofa, který se systematicky zabýval především ostrovními empirickými školami počínaje Davidem Humem a osvícenským racionalismem, udivoval způsob, jakým byl stále více „doma“ v myšlenkové tradici představované svatým Augustinem a Blaisem Pascalem. (Zde lze odkázat na esej *Leibniz a Job: Metafyzika zla*.)

Před pěti lety vyšla česky Kołakowského kniha rozhlasových přednášek *Malé úvahy o velkých věcech*, kterou mohou s užitekem číst i filozofové z povolání. Ve výkladu věnovaném Bohu se pohybuje v rámci klasického odlišení Boha filozofů a Boha Abraháмова a dochází závěru, že „možná je nám Bůh – v bibli je o tom řada důkazů – mnohem více podobný než se domníváme...“ Výstižně Kolakowského styl a základní nastavení charakterizovala před časem přední polská filozofka Barbara Skargová (zemřela krátce po odchodu Kołakowského), která napsala, že se o něm dá hovořit jako o skeptickém metafyzikovi nebo jako o metafyzickém skeptikovi. Skutečnosti nejspíš odpovídá obojí – v jednom z rozhovorů filozof říká, že skepticismus odmítající účast na čemkoliv je jen lacinou záminkou k útěku od života: „*Avšak skepticismus jako odvěká podezřavost vůči tomu, co nám jiní předkládají k věření, se mi jeví jako zdravý a žádoucí požadavek*.“ Jestliže se Kołakowski dokázal (téměř) všemu vysmívat lépe než postmodernisté, bylo tomu tak proto, že se nikdy nezrekl pravdy a že ironií a sarkasmem stíhal nejen snadné cesty k ní, ale dokázal neméně přesvědčivě demaskovat snadné způsoby, které by nás od ní chtěly odvádět.

Kořakowski neboli návrat náboženství

BRONISŁAW WILDSTEIN



Myšlení Leszka Kořakowského, autora díla *Chvála nedůslednosti*, je mimořádně důsledné. To neznamená, že se nerozvíjí a že by se měnilo, obohacovalo a vyvíjelo tak, že by odbíhalo od jedné problematiky a jejího řešení k problematice jiné. Kořakowského myšlení se obvykle drží jedné a téže tematiky a snaží se odpovědět na dva základní okruhy otázek. Tyto otázky se týkají náboženství a metafyziky, a jsou vzájemně propojeny tak, jak se propojovaly v naší tradici, v níž se nedalo pomyslet na náboženství bez metafyziky a naopak. Kořakowski velice přesvědčivým způsobem dokazuje, že je velice obtížné si představit, že by jejich jednota mohla být přerušena a roztržena.

Pro řecké filozofy byl pojem Boha nevyhnutelným důsledkem tázání po jistotě poznání, a tedy po bytí nepodmíněném a fundamentálním. Počínaje Parmenidem pravdivé jsoucno, jinými slovy jsoucno plně suverénní a nepodléhající ničivé přítomnosti času, bylo identifikováno s Bohem. Zajímavé je, že nejvíce uznávaný současný tomista Etienne Gilson vynaložil mnoho úsilí na odstranění deformací, jimž bylo vystaveno myšlení svatého Tomáše od dob Descarta a Kanta.

Šlo o to vysvětlit a ukázat, že pro autora *Summy theologiae*, stejně jako pro jeho křesťanské (a židovské) předchůdce, byla základním kvalitativním určením božství existence prostě a jednoduše: „Jsem, kterýž jsem“ (hebrejsky Ehje ašer ehje, *Exodus* 6,2–3), jak sám sebe v Bibli definuje Bůh. Všechny jiné Boží vlastnosti včetně schopnosti (s)tvoření plynou z tohoto základního určení. V této zásadní otázce se základní tradice západního myšlení setkávají.

Kořakowski ukazuje, jak se jazyky filozofie a teologie navzájem pronikají a jak je metafyzika vepsána do naší kulturní tradice jako celku. Lze se tedy shodnout na tom, že obrana tradiční kultury před tím, co ji v současnosti ohrožuje – texty na toto téma lze nalézt především v knize *Může být ďábel spasen a 27 dalších kázání* (1982) –, a obrana metafyziky nebo náboženské dimenze lidské existence jsou aspekty jednoho a téhož záměru.

Obrana metafyziky a náboženského prožívání však nemá u Kořakowského povahu prosté afirmace, jak tomu je například v novotomismu. Podle autora knihy *Horror metaphysicus* (*Metafyzický horor*, česky 1999) má hluboká, intelektuální dimenze lidské civilizace dramatický charakter, s nímž je neodlučně spojen fundamentální strach. Na otázky, které nemůžeme (a nesmíme) přestat klást, neexistují zcela uspokojivé odpovědi. Navíc ti, kteří je zpochybňují, mají mimořádně silné argumenty. Máme právo cítit existenciální úzkost, jsme-li vtaženi do nepřekonatelných protikladů, ohrožuje-li nás nicota v důsledku ztráty jakýchkoli jistot. Ale i přesto můžeme nabýt oprávněný dojem, že Kořakowski ve svých pozdních a také nejzávažnějších pracích ukazuje cestu vedoucí k překonání tragického údělu, což ovšem neznamená, že by člověka uváděl do světa poklidného potvrzení běžných jistot.

Kněz a blázen

Začneme nicméně od počátku, tj. od hříchu, jemuž propadl „mladý a vševědoucí“ filozof – jak sebekriticky Kořakowski charakterizoval sebe sama v období, v němž se angažoval jako stalinista. Je jen příznačné, že v jeho případě mělo toto období protináboženský charakter. Od komunistické ortodoxie se však filozof začal oprošťovat velice záhy, když se stal hlavou odporu vůči ní, označovaného později jako revizionismus.

To je období vytváření intelektuálně nejvlivnějšího prostředí, a to nejen v Polsku.

Mentální a později i politický úpadek marxismu utvářel ve velké míře intelektuální krajinu naší kultury, v níž od války hráli prim levicovní intelektuálové. Selhání marxismu znamenalo i jejich porážku. Zejména z tohoto důvodu jej nepodrobili důsledné analýze jako kompromitaci základu vlastní ideologie. Uznali, že jde o projev závadnosti dogmatického myšlení, jehož příkladem se stává náboženství, a především pevně – institucionálně i doktrinárně – uspořádaný katolicismus. Proto také marxismus v jejich myšlení neprohrál jako zhroucení se levicového projektu, ale jako myšlenka, která zkostnatěla do ortodoxie, a stala se tak svého druhu novodobým náboženstvím.

Kořakowski šel nepoměrně dále a promyslel pád marxismu až do konce. Proto se nelze divit, že ho jeho myšlenkové prostředí, i když ho pasovalo na mistra, dál v jeho hledání neprovázelo. Je jen příznačné, že v Polsku se nejčastěji připomínají jeho revizionistické práce z konce padesátých let. Ale ani ony nebyly u nás důsledně domýšleny do konce. Nejznámější a patrně i nejdůležitější Kořakowského esej z tohoto období (1957) nese název *Kněz a blázen (Úvahy o teologickém dědictví současného myšlení)*.

Hlavní myšlenku tohoto eseje vyjadřuje jeho podtitul. Filozofie vyrůstá z náboženských kategorií a nedá se od nich oddělit. V té době to třicetiletý filozof formuluje způsobem arivisty přesvědčeného o intelektuální nadřazenosti nad svými předchůdci: „Filozofie se nikdy neoprostila od dědictví teologie, což jen svědčí o tom, že otázky té posledně jmenované byly pouze neobratným zformulováním zásadních otázek, od nichž se nedokážeme osvobodit.“

Toto prohlášení lze však chápat i jako uznání náboženství za základ současné kultury, která je schopna jeho fundamentální otázky pouze přeformulovat. Hledání smyslu v chaosu a zlu světa, který nás obklopuje, představuje změněnou podobu klasické teodicee, která se snaží obhájit představu dobrého Boha. Současné filozofické směry, a stejně tak i jejich metafyzicko-náboženská předchůdci, usilují nalézt noetické absolutno, které by jim poskytlo základ jistoty. Toto nepotlačitelné pokračování teologického myšlení vykládá Kořa-

kowski i nadále jako entropické tendence, směřování k zatuhnutí do strnulé ortodoxie a nehybnosti. Takový je přístup kněží, kteří stojí na strážích závazné mytologie. A každá, dokonce i ta nejvíce kacířská myšlenka – uznává autor *Chvály nedůslednosti* – má tendenci se proměnit v kánon nového mýtu. Proto je tu zapotřebí blázna, který zpochybňuje jakékoliv absolutno, a který tak vnáší do světa tvořivý prvek pohybu. Blázen je rovněž mluvčím neposlušných lidských individuů tvářících v tvář stále více zkostnatělým institucím.

Přítomnost mýtu

Těm, kdo za Kořakowského vrchol běžně považují dílo *Kněz a blázen* (a podobné eseje z tohoto období), vůbec nedošlo, že sama přítomnost blázna je podmíněna existencí kněze. V tomto eseji Kořakowski patrně poprvé používá tak často pojmu „mytologie“, který podle něj označuje vychládání a postupné zatuhnutí živého lidského myšlení do paranáboženských schémat. O deset let později Kořakowski napsal *Přítomnost mýtu*. V této knize má rozšířené a reinterpretované pojetí mýtu jako zachycení základu lidské kultury. Jde o kategorii scelující neuspořádané a osobní lidské zkušenosti v úrovni a v řádu smyslu a cíle. To se děje tak, že tyto zkušenosti jsou uvedeny do relace s „bezpodmínečnými skutečnostmi jako *bytí, pravda, hodnota*“. Ukazuje se, že bez takto chápaného mýtu se nedá uvažovat o civilizaci ani o žádné z jejích oblastí.

Ještě před *Přítomností mýtu* napsal Kořakowski dílo *Pozitivistická filozofie (Od Huma po Vídeňský kroužek)*. Pozitivismus (široce pojatý, neboť do něj autor zařazuje Davida Huma, Augusta Comta, utilitarismus, evolucionismus, empiriokriticismus, pragmatismus a také analytickou filozofii s Ludwigem Wittgensteinem) představuje v podstatě pokus zamítnout metafyziku, a tedy zpochybnit mýtus. Příručka – kniha byla skutečně vydána jako příručka a má do určité míry tento charakter – ukazuje, že všechny pokusy o bezpodmínečnou, přísnou filozofii musejí vytvářet vlastní mýty.

Pozitivistické myšlení ve všech jeho velmi odlišných podobách počínaje osmnáctým stoletím (a dokonce dříve) se vyznačuje odmítáním metafyziky. Chce dosáhnout přesnosti a zřejmosti čisté vědy. Ten-

to program má však za následek, že se v něm ztrácí hodnoty, které spočívaly v jeho základech. Poznání ztrácí svoji hodnotu – hodnoty byly přece anulovány – a je zredukováno na biologickou reakci na podnět. Pravda se stává biologicky podmíněnou odpovědí druhu na tlak prostředí.

V tomto kontextu se stává nepochopitelným odečívání lidské usilování, jež má za cíl pochopení světa a nalezení smyslu lidské existence. Důsledný pozitivismus nejenže člověka oklešťuje od jeho výjimečné a pouze jemu vlastní dimenze, ale činí z tohoto člověka a jeho veškeré kultury, do níž se promítá metafyzická tesknost, příznak degenerace lidského druhu.

Přesto však podle Kořakowského nelze pozitivismus ani po tomto výprasku vyloučit ze současného myšlení. A není už ani možné se vrátit k vědeckému přístupu k metafyzice, což vůbec neznamená, že je třeba na ni rezignovat nebo ji chápat jako méně hodnotnou sféru myšlení.

Probuzení Prométheovo

Monumentální dílo *Hlavní směry marxismu* vydané ve druhé polovině sedmdesátých let mělo být v souladu s autorovým záměrem příručkou. Je to však podobně jako *Pozitivistická filozofie* dílo par excellence filozofické, jež rámec příručky rozhodně překračuje.

Tato dosud nejvšestrannější analýza (a syntéza) marxismu dokazuje, že praxe komunistických států vyrostla bezprostředně z teorie Karla Marxe a jeho pokračovatelů a že si jiné uskutečnění komunistické ideologie nelze představit. Zároveň se v celém rozsahu potvrzuje marxovský předpoklad, že ideje verifikuje v první řadě praxe. Není se proto čemu divit, jestliže toto nekompromisní zúčtování s marxismem bylo ve značné míře vytěsněno z hlavního proudu současné kultury ovládané levicí. I přesto, že se dokonale ví o jeho praxi a defektech, setkáváme se s význačnými pracemi věnovanými současné filozofii, v nichž marxismus zaujímá velmi lichotivé místo, ale Kořakowského dílo v nich není zaznamenáno dokonce ani v bibliografii (viz např. Will Kymlicka, *Současná politická filozofie*).

Hlavní směry zasazují marxismus hluboko do dějin filozofie. Autor *Kapitálu* je podle Kořakowského

pokračovatelem nejenom chiliastických herezí, které chtěly okamžitě nastolit na zemi definitivní řád, ale je rovněž tak dědicem dialektiky, která se snažila usmířit nevyhnutelné rozpory mezi nehybným a do sebe ponořeným absolutnem a proměnlivou a pomíjivou jevovou skutečností.

Marxismus je však v první řadě nejúplnějším výrazem prométheovské, humanistické vzpoury, odmítnutím stávajícího světa a představou, že člověk je schopen zlomit veškeré rozpory a vybudovat časné království dokonalé harmonie. V závěru prvního dílu *Hlavních směrů* Kořakowski vyjadřuje aforisticky konfrontaci těchto tužeb se skutečností: „Tak se Prométheus probouzí ze snu o síle jako Kafkův Řehoř Samša.“ Hrdina *Proměny* se probudil jako hmyz.

„Křesťanství tím, že lidem vštěpovalo poznání a vědomí o nahodilosti a konečnosti života, o zničitelnosti těla, o omezenosti rozumu a jazyka, o silách zla, které se nalézají v nich samotných, a tím, že toto hluboké vědomí soustředilo v nauce o dědičném hříchu, zjevně předhodilo výzvu prométheovské strážce osvícenství, ale nemohlo se vyhnout útokům z jeho strany proti svým antihumanistickým předsudkům. (...) Jestliže humanismus představuje doktrínu, která tvrdí, že v úsilí o sebezdokonalování neexistují žádné hranice dobra a zla, potom je křesťanství zcela určitě protikladem humanismu. To však ještě neznamená, že je protilidské, jediné že bychom věřili, že právě takto zformulovaná ideologie humanismu je nakloněná právě oněm hodnotám, které dělají lidi lepšími nebo šťastnějšími. Nejnovější dějiny nám spíše poskytují příklady toho, že pokusy dosáhnout v tradičně křesťanských společnostech úplného vysvobození zpod jha vymyšlené tyranie Boha, jak ji líčili radikální humanisté, zplořily mnohem přízračnější porobu než podrobení se, které kdykoli nabízelo křesťanství,“ napsal Kořakowski o několik let později v knize *Jestliže Bůh není*.

Jestliže Bůh není

Za dva završující vrcholy Kořakowského filozofie lze uzнат dvě rozsahem nevelké knihy: *Jestliže Bůh není* (1982) a *Horror metaphysicus* (1988). Pozdější jeho

práce mají spíše popularizátorsko-aforistický charakter – krom jedné, vydané v roce 1994 a věnované jansenismu a oblíbenému filozofu Kořakowského Pascalovi: *Bůh nám není nic dlužen*.

Kniha *Jestliže Bůh není* navazuje na slavný a mnohokrát zesměšňovaný výrok jedné z postav Dostojevského, která říká: „Není-li Boha, vše je dovoleno.“ Kořakowski považuje tuto tezi za pravdivou, a to v dvojím smyslu, v noetickém i v morálním. Jde-li o epistemologii: „(...) pouze za předpokladu absolutního Rozumu je legitimní užívání slova pravda a je legitimní i přesvědčení, že v principu může být vyřčena pravda o našem poznání.“

„Znaky pravdy jsou definovány normativními pravidly (...), nelze je odvodit z empirického materiálu, který je objektem epistemologického zkoumání.“ Každé kritérium bude vyžadovat důkaz. Nakonec se tedy musí stát zárukou pravdy absolutní Rozum, pokud nechceme skončit v bludném kruhu nebo regresi *ad infinitum*. Jistě, pravdu můžeme definovat s ohledem na užitečnost, ale to je kritérium arbitrární a omezené. A zcela určitě nelze na základě kritéria užitečnosti učinit neplatným náboženské poznání.

V současnosti jsme zvyklí na odlišování mezi fakty a hodnotami. Podle Kořakowského existuje toto odlišování v jazyce vědy, ale nelze jej žádným myslitelným způsobem obhájit na půdě samotného jazyka, a tedy ani na základě náboženského vědomí. V křesťanském tvrzení „Bůh je“ je zahrnut i Boží řád, jehož fundamentálním narušením je zlo. Přijímáme-li Boha, přijímáme rovněž morální kategorie, včetně hříchu a trestu. Všechny pokusy o racionální odůvodnění morálky, včetně toho nejambicióznějšího, které vytvořil Kant, skončily vesměs nezdarem. Kantovo pravidlo: jednej podle zásady, kterou bys chtěl učinit obecnou normou, se jeví jako zcela rozumné, racionální. Jak však o něm přesvědčit člověka, který v obecně platné normy a racionalitu nevěří?

Rozum se u Kanta stává substitutem, náhražkou Boha, ale jakožto náhražka je jeho pouhým stínem. „Naše morální přesvědčení nezakoušíme skrze uznání jejich pravdivosti, ale prostřednictvím pocitu viny, když je porušujeme.“ Hloubka pocitu viny svědčí o naší morálnosti. A skutečný pocit viny se objevuje

tehdy, když je činění zla porušením tabu, zvnitřnělého zákazu, který hájí řád našeho světa.

Morálka vyrůstá z náboženství, a tak dnes v naší kultuře vidíme, že se slábnoucím působením a vlivem náboženství jde ruku v ruce stírání zásadních determinant zla a dobra. Je těžké si představit, že by v delší civilizační perspektivě byla schopna přežít morálka bez náboženství.

Jestliže však morálka vyrůstá z náboženství, nelze redukovat náboženství na morálku, jak se to dnes často dělá, neboť se oslabuje náboženství i morálka. Kniha *Jestliže Bůh není* dokazuje, že náboženství nelze redukovat na žádnou jinou zkušenost. Vědecké principy nemohou být nástrojem poznání Boha, jenž není empirickým jsoucнем. Náboženství není souborem tvrzení, ale cestou života. „Jestliže Bůh není, musejí řídit naše myšlení empirická kritéria, a ona nás k Bohu nepřivedou; jestliže Bůh existuje, poskytuje nám klíč k odhalování působení jeho ruky v běhu událostí (...), a jestliže nám Bůh poskytuje zásady dobra a zla, lze prokázat, že ten, kdo Boha odmítá, činí zlo; jestliže Bůh není, o tom, jak zmíněné zásady stanovit, rozhodujeme my sami, a cokoliv učiníme, o tom můžeme vždycky dokázat, že je to dobré.“

Nejenom horor

V díle *Metafyzický horor* Kořakowski nejenže dokazuje nenahraditelnost metafyzického myšlení, ale ukazuje, jak arbitrární je genealogie našeho pragmatického „přístupu ke skutečnosti“. „(...) Opírá se o skrytou normativní premisu, která omezuje ideu zkušenosti na to, co je nebo co by mohlo být užitečné při manipulaci s objekty (...). Tato premisa je jedním z úhel-ných kamenů modernosti. Je to premisa ideologická, která nachází odůvodnění v utilitárním přístupu k životu, nikoli ve věčných pravidlech rationality.“

Osvícenství nás mělo přivést ke scientistické dospělosti a vytvořit univerzální jazyk. V tom selhalo. Jako v příběhu o babylonské věži vedlo lidské nárokování si božství pouze k rozhodně většímu zmate-ní jazyků. Osvícenství neosvětlilo žádné ze zásadních tajemství: „(...) samotný akt poznání, samotný fakt, že náš rozum komunikuje se světem, jímž není, a že

si dokáže tento svět osvojit nebo z něj učinit uvědomovanou událost, samotný tento nejobyčejnější fakt, díváme-li se na něj bez předsudků, je tou nejpodivuhodnější věcí, již si lze představit. Je-li Bůh, jak se říká, nepochopitelný, je přinejmenším stejně nepochopitelný i fakt pozorování a poznání, alespoň za obecného (a karteziánského) předpokladu, že jsem pozorovatelem světa, který je radikálně, neověřitelně cizí.“

„Musíme vědět, že ani empirický, nám dostupný svět, ani matematické nástroje, které používáme k jeho popisu, se nikdy nevysvětlují samy od sebe a že hledané vysvětlení nikdy nenajdeme, neboť by to vyžadovalo použití obrazů, které nelze vyvodit z tohoto světa.“

A co více, „pojem užitečnosti, ať ho budeme chápat jakkoli (úzce nebo zešíroka, psychologicky nebo sociálně), otevírá dokořán bránu, již se tatáž metafyzika a teologie mohou triumfálně navrátit a stvrzovat svoji oprávněnost pouze na tom základě, že slouží jistým lidským potřebám.“

Bez ohledu na to, že nábožensko-metafyzické otázky jsou neoddělitelným prvkem lidského údělu a že pokus o jejich eliminaci se nejenže nemůže podařit, ale vede k ještě větším komplikacím – při samotném jejich kladení jsme vtahováni do dalších nepřekonatelných rozporů. I když... I když se náboženství jeví

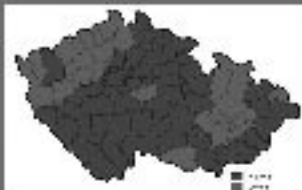
jako horizont naděje – který po pravdě řečeno neodstraňuje napětí lidské existence, ale otvírá perspektivu pro jeho překonání.

V knize *Jestliže Bůh není* Kořakowski hovoří o pascalovské alternativě: „(...) lidský úděl se všemi jeho smutky a zlem, ale také při celé jeho skvělosti a velikosti bude nepochopitelný a beze smyslu, nebude-li ho vidět ve světle svatých dějin: stvoření, hříchu, vykoupení. Je-li tomu tak, stojíme před následující perspektivou: buď je svět smysluplný a řídí jej Bůh, je porušený člověkem a uzdravený Vykupitelem – nebo je svět absurdní, nesměruje nikam a vyúsťuje v prázdnotě, je směšnou hříčkou neosobního *fatum*, které neudílí tresty ani odměny a neohlíží se na dobro ani na zlo.“ Kořakowski ještě nepřináší odpověď. Vykládá Pascalovo stanovisko jako argument v diskusi. Nicméně je namístě připomenout, že svou ve vlastním smyslu poslední filozofickou knihu věnoval právě Pascalovi.

Rzeczpospolita, 25. 7. 2009, z polštiny přeložil Josef Mlejnek.

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

WWW.STRANYAVOLBY.CZ



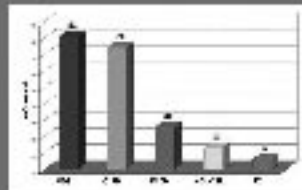
Analýzy výsledků, komentáře k dění
uvnitř stran, změny volebních systémů.

Navštivte novou stránku
CEVRO specializovanou
na volby a politické strany.





Stránku připravuje tým odborníků CEVRO
pod vedením politologa Petra Šokla.



„K výsledku, který má nějakou cenu, může dojít jenom ten, kdo se věcí zabývá důkladně a dlouho“

Rozhovor s Bohumilou Grögerovou

Bohumila Grögerová (*1921) je básnířka, autorka próz a rozhlasových her, překladatelka. Zřejmě nejvýznamnější je její tvorba v oblasti experimentální poezie. Spolu s Josefem Hiršalem vytvořila knihu experimentální poezie *JOB-BOJ* (vyšla v roce 1968), napsala básnické prózy *Preludium*, *Mlýn* a *Kolotoč*, které vyšly společně pod názvem *Trojcestí* v roce 1991, a rozsáhlý vzpomínkový cyklus *Let let* (knižně vyšel 1993–1994). Spolu s Josefem Hiršalem uspořádala sborníky experimentální poezie *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967), *Experimentální poezie* (1967) a *Vrň kostek* (1993) a dále sborník „parafrází, parůbků, parodií a padělků“ *Nonsens* (1990). Samostatně vytvořila knihu experimentální prózy *Meandry* (vyšla v roce 1996), prózy *Branka z pantů* (1998) a *Čas mezi tehdy a teď* (2004) a básnickou skladbu *Rukopis* (2008). Psala také rozhlasové hry a spolu s Josefem Hiršalem knížky pro děti. Její překladatelské dílo je obsáhlé, zmínit je třeba alespoň překlady nebo podíl na překladech textů autorů jako Christian Morgenstern, Eugène Ionesco, Saint John-Perse, Aimé Césaire. Největší díl své překladatelské práce věnovala Bohumila Grögerová experimentální poezii, ať už ve spolupráci s Josefem Hiršalem či sama. Z přeložených autorů tohoto uměleckého směru je nutné zmínit jména Ernst Jandl, Friederike Mayröckerová, Helmut Heissenbüttel, Max Bense, Hans Magnus Enzensberger a H. C. Artmann.



Vaše dílo je spojováno především s experimentální poezií. Díky vám a Josefu Hiršalovi je v češtině známá především tvorba Vídeňské skupiny. Hnutí konkrétní či experimentální poezie bylo ale celoevropské, nebo ještě spíše celosvětové. Autoři jako Pařížan rumunského původu Isidore Issou nebo Brazilec Haroldo de Campos jsou však u nás prakticky neznámí. V předcházejícím čísle Kontextů vyšly verše Španěla Joana Brossy, jehož tvorba určitým způsobem s experimentální poezií také souvisí. Kterí autoři – z oblasti tohoto směru v poezii – by dle vás, s odstupem času, měli ještě být do češtiny přeloženi? Které autory tohoto hnutí považujete za inspirativní i pro dnešek, myslím spíš z jazykových oblastí, kterým jste se vy konkrétně v překládání nevěnovala, nicméně jistě je díky své dlouholeté spolupráci s okruhem těchto autorů dobře znáte.

Z u nás méně známých byli pro nás velmi důležití autoři píšící v portugalské. Upozornil nás na ně profesor Max Bense ze stuttgartské univerzity (výbor z jeho teoretických prací jsme přeložili s Josefem Hiršalem a vyšel v roce 1967 v nakladatelství Odeon). V první řadě to byli dva bratři Augusto (*1931) a Haroldo (1929–2003) de Campos z brazilského São Paula. Tito dva tvůrci pro nás byli velmi zajímaví, především Haroldo. S jeho bratrem Augustem jsme tolik společného neměli, byl přívržencem Fidela Castra a byl pro svoji ideu zapálený, tak jako řada lidí v té době, a to bylo něco, od čeho jsme dávali ruce pryč. Haroldo byl jiný, pro marxismus nehoroval. Povoláním byl právník, ale byl také germanista. Mohli jsme s ním tedy korespondovat. Portugalsky jsme neuměli. Nejdřív jsme si dopisovali, později přijel do Prahy a setrval tu dost dlouho. Postupně jsme si ozřejmili, co pro tyto

tvůrce znamená experimentální poezie – něco absolutně odlišného než pro nás. On nám říkal: „Nezapomeňte, že v Brazílii byla ještě v polovině dvacátého století většina lidí negramotných. A my jsme s tím museli počítat. A měli jsme jako vlastenci cíl těm lidem pomáhat, pozvednout je výš.“ Takže oni svoji konkrétní poezii původně psali víceméně pro tyto lidi a ta se uplatňovala ve veřejném prostoru. Později měla samozřejmě i jiné formy, ale tohle byl její začátek. Což bylo samozřejmě něco absolutně jiného, než z čeho vycházela evropská konkrétní poezie. Haroldo de Campos byl vzdělaný člověk, všestranně. A velice obdivoval typ evropské konkrétní poezie. My jsme ale jeho formu poezie těžko mohli použít, to bylo v Evropě něco dávno překonaného. Pro nás byla nejdůležitější konkrétní poezie německá a francouzská a částečně i italská.

Německá konkrétní poezie měla vždy jasný záměr, pevný smysl a dodržovala daná pravidla a řád. A tento rámec její autoři naplňovali. Francouzská konkrétní poezie se od počátku vyznačovala výraznou hudebností a byla zařazována do skupiny fónické. Byla vždy lehčí, vzdušnější než německá, ať už směřovala k vesmíru jako u Pierra Garniera (*1928) a jeho ženy Ilse (*1927) nebo do prostoru jako u Henriho Chopina (1922–2008). Italové zase jako první začali používat v konkrétní poezii fotografie a rozstříhané obrázky umístěné do textu. Každý národ měl jinou představu. U nás byl základní odpor k tradiční poezii. My jsme jasně řekli: „Tohle my nechceme! To je nám buď úplně protivné, nebo to souzní s ideologií vládnoucí komunistické strany.“ Takže u nás byl důležitý politický postoj. Také pro španělskou konkrétní poezii byl charakteristický vzdor vůči režimu. Tehdy ještě trvala ve Španělsku diktatura generála Franka. A tvorba španělských autorů měla v sobě toto drama, ale byla i zpěvná. Španělé byli velmi vstřícní, ale my jsme neuměli španělsky, takže jsme se sice zúčastnili jejich výstav a dalších akcí, ale bohužel k hlubšímu porozumění nám chyběla znalost jazyka.

A měli jste kontakty s někým ze zemí takzvaného „socialistického tábora“? Polsko, Rusko, Maďarsko?

Ne, téměř ne. Velkou výjimkou byl autor z Turkmenistánu, se kterým jsme byli v korespondenčním spojení. V těchto zemích se zřejmě autoři tohoto typu objevili později, kdy my už jsme směřovali jinam. Ale spojení mezi těmito zeměmi v oblasti konkrétní poezie tehdy neexistovalo. Experimentální poezie se rychle a důrazně rozvíjela v Německu, Rakousku, ve Francii, Švýcarsku, v Itálii, ve Španělsku a částečně i v Anglii. Ale my jsme později chtěli spíš komunikovat než se zabývat rozpadem komunikace. Naše další práce už chtěly být významovými texty – tak tomu bylo v *Trojcestí*.

Ale pokud vím, tak v socialistických zemích koncem padesátých let a v šedesátých letech minulého století, s výjimkou právě Československa, konkrétní poezie nikde nevznikala. I v tehdejší Německé demokratické republice vím jen o jediném autorovi, který však nesměl absolutně nic publikovat a živil se opisováním not. Psali jsme si. Nemohli jsme jeho práce publikovat, protože byl pod přísným dozorem režimu.

A dosud ve větším celku nepřeložení autoři, kteří by zasloužili překlad do češtiny?

Určitě jsou. Z Rakušanů Friedrich Achleitner (*1930), Heinz Gappmayer (*1925) a Gerhard Rühm (*1930), ale ten se už dnes věnuje jen hudbě. Z Němců Franz Mon (*1926) a Konrad Balder Schöffelen (*1929), dnes známý výtvarník.

Minulý rok se objevil v Praze doktor Dencker, německý vědec, který připravuje studii k rozsáhlé antologii konkrétní poezie od jejích počátků v padesátých letech. A ten by určitě měl přehled i o současném dění v této oblasti. Ale to byste se musel zeptat jeho.

*A co skupina lettristů, jejímž vůdčím duchem byl Isidore Issou (*1925)?*

Ti se výrazně vyhraňovali vůči všem ostatním. Nikdy se nepovažovali za součást konkrétní poezie. To je skupina sama pro sebe a uzavřená. Nechtěla se rozšiřovat o nové členy. Ale jistě by bylo zajímavé, kdyby se jich u nás někdo ujal a zkusil jejich tvorbu přeložit. Musel by to být někdo, kdo by vyvinul velké úsilí a věnoval se tomu jako celku.

Co soudíte o vztahu experimentální poezie a vědy? Byla věda pro poezii dvacátého století tím, čím pro devatenácté století národ? To znamená něčím, co s odstupem času je už méně viditelné. Protože, myslím si, když se podíváme do staletí dřívějších, vztah dejme tomu Danta k soudobému politickému dění v Itálii, který byl v Božské komedii značný, už příliš nevidíme, vnímáme spíš jen „poezii samu“. Nebo věda nějak skutečně radikálně proměnila a proměňuje nadále samu podstatu poezie? Řada programů avantgard ve dvacátém století to rozhodně tvrdila.

Experimentální poezii ovlivnila víc technika než věda. Různé technické možnosti, které přicházely zároveň s ní. Například už zmíněný profesor Max Bense začal pomocí počítačů zkoumat slovní zásobu v díle Franze Kafky. Spočítal kolik a jakých slov je v jeho díle a pak s tím dále pracoval. To byly počátky, v pozdější době došlo dokonce k psaní textů přímo pomocí počítačů, které na základě nějakého programu vytvořily text konkrétní poezie. V tomto experimentování se jistě pokračuje.

Pokud jde o Danta, tak myslím, že určitě v jeho díle je pro nás dnes důležitější poezie než dobové souvislosti, tak jako i u dalších autorů. I když samozřejmě vnímám, v jaké době a v jakém prostředí text vznikl.

A věda jako idea?

Ano, samozřejmě, jinak se člověk dívá na svět, pokud si myslí, že Země je plochá, než když ví, že je to koule. A ještě jinak, když ví, že je to otáčející se koule, která krouží kolem své osy a ještě kolem Slunce a i se Sluncem a s celou planetární soustavou se pohybuje vesmírem. To je něco zcela jiného, než když člověk považoval Zemi za střed všeho a Slunce za těleso, které se otáčí kolem Země.

A co si myslíte o tezi něčeho neustále „nového“ v poezii, která k avantgardám rovněž patřila a patří?

To byl věčný spor Jiřího Koláře a Josefa Hiršala. Kolář prohlašoval pevně a důrazně, že poezie musí stále přinášet něco nového, že jinak to v žádném případě

nejde. A to, co bylo, dokonce prohlašoval za starou hrachovinu, kterou je třeba vyházet. A na tom trval. A Joska Hiršal s ním byl ve sporu, bránil klasickou poezii. To byly dva dosti rozdílné názory. A já bych se přiklonila k tomu Hiršalovu.

Dnes mnohé z toho, s čím přišla například konkrétní poezie, jaksi zlidovělo. Zdá se vám, že je to dobře? Já v tomto činném vidím spíš povrchnost, která v původním programu samozřejmě vůbec nebyla.

Myslíte, že něco z té poezie zlidovělo?

Leckdo si zkouší jen tak nezávazně zaexperimentovat, hlavně z mladých lidí.

Na tom není nic špatného. Ale k výsledku, který má nějakou cenu, může dojít jenom ten, kdo se věci zabývá důkladně a dlouho. Pak pochopí, že experimentovat nejde „jen tak“, uvědomí si, že je to práce, které se musí věnovat, pokud má mít smysl.

V souvislosti s tím, jaký máte vlastně vztah k poezii „tradiční“? Dejme tomu v „českomoravské tradici“ k dílu Josefa Václava Sládka, Jaroslava Seiferta či Jana Skácela? Nebo v duchu „tradičního katolictví“ psané poezii Jana Zahradníčka?

S tradiční poezií jsem začínala, a to velice brzo. V mládí na gymnáziu jsem psala lyrické básně pod jmény chlapců, kteří se mi líbili. A některé z těch básní vyšly i ve školním časopise. Tenkrát jsem také četla tehdejší českou poezii jako řada mých spolužáků. A měla jsem ráda Nezvala, Seiferta, Holana, později především Halase. Autorů, které uvádíte, si vážím.

Letos obdržely významné literární ceny opravdu výrazné osobnosti. Každá jiná. Vedle vás Zdeněk Rotrekl. Jaký je váš vztah k jeho poezii? Myslím k poezii, ne k jeho spleťtému životnímu osudu a k jeho osobnímu postoji ke světu.

U Zdenka Rotrekla těžko můžete oddělovat život od díla. Jeho osud byl nesmírně těžký. A v takových chví-

lích je třeba se o něco opřít, co vám pomůže, co vám dává naději. A to se pak musí projevit i v poezii. Někteří autoři, tak jako právě Zdeněk Rotrekl, si do poezie přinášejí celý svůj život.

A dílo Ludvíka Kundery, dalšího letošního nositele významného literárního ocenění?

Jeho práce si velmi cením. V oblasti překladatelské si vybíral některé podobné autory jako já s Josefem Hiršalem. Joska se s ním vždycky dokázal domluvit, byli ve spojení. Dá se říci, že si autory dovedli rozdělit, řekli si, já budu dělat tohle a ty zas tohle. Což zase nebývá tak časté, o některé překlady docházelo k tahanicím a sporům, které pak třeba překlad úplně zablokovaly.

A chtěla byste říci něco k literárním cenám obecně nebo k jejich udělování u nás v posledním dvacetiletí?

Literární ceny se u nás zavedly, tak se udělují. Nepatřím k těm, co o ně usilují. Pro mě není měřítkem hodnoty díla literární cena. Myslím, že autor by měl vědět sám o sobě, jestli to, co udělal, je dobré. A význam má i ocenění lidí, kterých si autor váží.

Tento rozhovor by měl vyjít v předvánočním čísle časopisu. Jaký byl vůbec vztah experimentální poezie k Vánocům, pokud tedy nějaký takový vyhraněný vztah existoval? A jaký máte či jste měla k Vánocům vztah vy?

Experimentální poezie neměla určitě žádný vyhraněný vztah k Vánocům. Ale scházeli jsme se s přáteli. A jedlo se, popíjelo, hovořilo, bylo veselo. A bylo to příjemné. A dodnes se ráda o Vánocích s lidmi scházím. Moji blízcí však mají moc práce s pečením a s úklidem, a tak jsem vlastně ráda, když už je po Vánocích.

Rozhovor připravil Petr Motýl, foto Karel Cudlín.



**PROSTOR
ZLÍN**

Prostor Zlín, časopis vydávaný od roku 1992
Krajskou galerii výtvarného umění ve Zlíně, je zaměřen
především na moderní a současné umění, architekturu
a urbanismus. Obsahuje také další rubriky věnované
poezii a designu. Vychází 4x ročně v rozsahu 64 stran.

www.kgym.zlin.cz

4 / 2009

obsah

- Blahoslav Rozheň** Zlínští pánské zpěvy 1994 - 2009
Václav Mílek Objekt umění. Třetí ročník
Ludvík Ševeček Domky a výhled
Ludvík Ševeček Křehké vzhledy Jan Šmolka
Alena Krkešková Kresba Marka Polgare
Kateřina Nechvílová K baroknímu umění
Jiří Valoch Michelangelo: Then Said I Said
Jiří Valoch Česká premiéra Bartolomea Blumy
Jiří Valoch Často dala Mělníkům kámen
Martin Horáček Kunstverhältnisse und Kunst Augsburg
Hana Bartošová/Nikolas Proksch/Gina Renoultová Lektura
Hana Petráčková Lektura písní na Glorii
Silvie Turková Soutěžní architektura
Pavel Preisner Karel Prošek
Miroslav Zelinský Město architektury - architektura jako odraz společnosti
Jan Sedláček Zrcadlení umění a designu
Jiří Pulda Porter Cerep a jeho doba
Lubor Kasal, Božena Šprácková Jihlavská píseň

PROSTOR ZLÍN - časopis vydávaný Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně, Ediční středisko, 722 21 Zlín
 Tel.: 57 141 27 11



Boží narození

*Koledy a vánoční verše
polských básníků*



Cyklus koled (15. století)

1

Panna Pána porodila,
Spasitele Panna milá,
Stvořitele Pána našeho,
Z drahého Ducha Svatého.

Radujme se všichni nyní
Z Krista Pána narození,
Přišlo spasení.

2

Ted' vy, staří mužové,
Panny, paní, žákové,
Vzdejte Bohu chválu za to,
Za to,
za to,
to to to to
Že se narodil!

Leží dítě na seně
Dítě z Panny zrozené
Vzdejte Bohu chválu za to,
Za to,
za to,
to to to to
Že se narodil!

3

Mesiáš, věrný Kristus náš,
Zvěstoval nám, že nastal čas,
Hej, hej, že se narodil!

Uvěř, člověče křesťanský,
Narodil se Nazaretský,
Hej, hej, už se narodil!

Vůl i osel dotvrdil,
Že se nám Pán narodil,
Hej, hej, že se narodil!

Pastýře anděl zavolal,
K Panně u osla a vola,
Hej, hej, Bůh se narodil!

Tři králové přispěchali,
Dary mu obětovali,
Hej, hej, On se narodil!

4

Stala se ta novina,
Co tu nikdy nebyla,
Marie syna povila,
Panenství neztratila.
Navždy pannou zůstala
A matkou Krista Pána,
Krále nebeského.

Ó Matko milostivá
Buď vždy přeslitovná,
Pros za nás Syna Tvého,
Krále nebeského,
Aby nás připojil
K panství svému,
Království nebeskému.

Koleda bosých karmelitánek

*(původně latinská píseň Magna Dei nativitas, ze zpěvníku
polských bosých karmelitánek ze 17. století)*

Ty, narozený Pane náš,
Koledu světu rozdáváš.

A matičce toho Pána
Je koleda synkem dána.

A andělé se radují,
Dar koledy oslavují.

Koledu dá sám Bůh v nebi,
Jaké světu zapotřebí.

Od pastýřů dar koledy
Přijme i sám Pán na nebi.

Zrození Pána našeho
– koleda je pro každého.

Po koledě Tři králové
Složí dary, složí tobě.

Srdcem a slovy a dary
Máme tu koledu oslavit.

Vším, Kriste, já světím Tebe,
Koledu má svět i nebe.



Koleda bosých karmelitánek
(ze zpěvníku polských bosých karmelitánek ze 17. století)

Apokalyptický Beránku, na seně zavinutý v pleně,
Ó, krásné Jezulátko, ó, milé pacholátko
Posle Ducha, kde máš roucha nádhery a majestátu,
Ó, proč ne v mystickém, v apokalyptickém
Přicházíš k nám šatu?

Apokalyptická nádhera – to jest také Tvoje pokora?
Kde je skvoucí se trůn Tvůj? Ten ne, ten ne, Bože můj!
Tvůj trůn je plný slávy, je z hvězd, ne z tvrdé skály,
Na nebesích stojí, ne na zemi v hnoji
V shnilých jeslích v stáji.

Průvody svatých, hojné, slavné – kde jsou? Tvůj majestát kde máme?
Vůl, který není mystický, není apokalyptický,
Ten tvým doprovodem je a s oslem přežvykuje.
Slavit mají tebe andělé z nebe,
Beránku, náš Pane.

V znamení Beránka Bůh vstupuje a z hrsti sena se raduje,
V chlévě přebývá u vola a pastýře k sobě volá;
Hluboko se ponížil, aby vzhůru nesen byl.
On člověkem se stal; ty člověče zvaž sám
Co láskou vykoupil.

On zlaté rouno Božství svého přikryl šatem těla lidského;
Obět smrti podstoupil, by svou smrtí vykoupil
Rozsudek zvěstovaný, který byl už jest daný.
V knize byl mystické, apokalyptické,
Pro věčnost vepsaný.

Beránek tu knihu otevřel: nebe, zemi a peklo zavřel!
Peklo skřípe zuby vztekle; co Jemu dáš za to, světe?
Koruny skládají, na tvář padají,
Nebeskou korunu ve chlévě na trůnu
Jemu teď dávají.

Dle nebeských svatých příkladu čínme při triumfu a holdu,
Na zem všichni padněme, namísto korun skládejme
Srdce, sliby; Bože přijmi, co kdo zmůže,
A zástup náš celý slyš, náš Spasiteli,
Dej, ať Tě milujeme.

Nebeští muzikanti
(18. století)

Každé stvoření
dej se do pění,
dnes narodil se Stvořitel,
všech nás hříšných Vykupitel.

Zpívejte, ptáčekové
vděční zpěvákové
Pánu Bohu svému
dnes narozenému.

Zpívej, Slavíku,
milý hudebníku,
na strunách lry veselé
hrej radostně jak anděl.

Zpívej, Skřivánku,
nebeský zvonku,
na obloze když se vznášíš,
jaro ty tvorstvu přinášíš.

Zpívejte, Kosi,
zvučnými hlasy,
Na kornety své zadujte
Ježíše světu zvěstujte.

A vy, Čížkové
a Střízlíkové,
radostně Mu zazpívejte,
Jeho příchod přivítejte.

Křičte, Pěnkavy,
zdvihněte hlavy,
I Konopko i ty Drozde,
necht' ať se váš hlas teď ozve.

Sovy a Syčci,
vy noční pištcí,
vy, co stáje rádi máte,
Ježíše dnes v stáji máte.

Papoušci, Špačci
mluvící ptáci,
povězte dnes svými slovy:
Vítej, Kriste, Králi nový.

I ty křič, Kavko,
kukej, Kukačko,
a nečekej, až přijde máj,
už dnes nám narodil se Pán.

Všechna ptáčata,
malá písclata,
pějte, pějte, Pánu svému
dnes z Panny narozenému.

Štěbetejte, Vrabci,
vy kostela strážci,
Pánu Bohu svému
dnes narozenému.



ADAM MICKIEWICZ
(1798–1855)

* * *

Když vyšla hvězda naděje
Záříc nad městy Judeje,
Hymnus Narození zpívali Andělé:
Mudrci nás neviděli,
Králové neslyšeli.

Pastýři nás uhlídali,
Do Betléma hned spěchali:
První věčnou moudrost vítali
A vládu věčnou poznali:
Chudí, prostí a malí.

JULIUSZ SŁOWACKI
(1809–1849)

* * *

Narodil se Kristus Pán...
Omládnul svět celý nám...
Et mentes...

V chlévě seno, jesličky
Andělé s andělíčky
Ridentes...

Vrabci třepou křídélky
U Panny Spasitelky
Cantates...

A labutě u dveří
Mají prachové peří
Mutantes...

Peří vzala trošičku
Udělala podušku
Maličký...

Dítě senem přikryla
Potom Ho položila
V jesličky...

CYPRIAN KAMIL NORWID
(1821–1883)

* * *

1.
Řekni jim – je duch ozvou myšlenek věčných,
Nervy, že se prolnou prsty do kláves,
Ohýbající se a nebezpečný
Most nad propastí!...

... Že bavíš je, to věz
Zašeptají, odkašlají, židlemi
Stvrdí si, že sedí, že jsou na zemi
A že existují na planetě – jež
Nese je hbitě (ba snad i vzhůru těž!...)

2.
Ještě jim pověz, že žití a slunce
Obdržel člověk na vlase malovaném,
Jako na ducha-řase, sevřen v hloubce
Nekonečna na místě svět nazývaném:
Oni slyší, přes nos ti dají, jasnou
Potvrdí věc, že bdící jsou – neusnou.

3.
Tak zavolej už, že v Betlémě
Narodil se Bůh...
... a co rok tedy

Radují se lidé – teď ne do téměř
Bití, pěkně na seně v přítmí sedí
Pod zářícího Znamení hvězdami
Jí ryby, med, cpou se s mákem šíškami!



WACŁAW ROLICZ-LIEDER
(1866–1912)

Ve svátek Narození Páně

1.

Zvoní zvonky na sáňkách, ale jakpak zvoní!
Zvoní jako dívčí smích bezstarostné hlásky.
Zvoní stříbrem a zlatem a ještě tak zvoní,
Jako verš zbavený drhnoucí souhlásky.

Ve vzduchu všechno voní, ale jakpak voní!
Jak v předvečer velkých věcí voní zpívání.
Voní tichem a štěstím a ještě tak voní,
Jak voní v krámě dětem regály s hračkami.

Srdce mé starožitné, onen popůlnoční
Filolog, věčný bručoun, mrzout, nudný kolega,
Těší se, dar úsměvů má pro den vánoční:
– Hej, koleda, koleda!

2.

Jak dva trojúhelníky napříč zpřekládané
Začíná doutnat hvězda v sněžných mraků úvozu;
První večerní světlo, tak očekávané,
Nazelenale bliká ve svátečním mrazu.

Lidské oči z hlučných měst a z chaloupek v polích
Slavnostně hledí k hvězdě se zářícím vlasem;
Vítr křídla rozprostře, rybníky v okolí
Zametá, hlavu sklání ve svátečním čase.

3.

Už na statcích jsou stoly senem rozcuchané,
Teď z rodinného kruhu ten nejstarší vstane,
Znamení kříže činí – milostiv buď, Pane –
A požehnáva je všem, bílý chléb jim láme:

Bílý chléb, jenž jednou v roce, v noci pastýřů,
V chvíli, kdy záře hvězdy z oblak na zem sejde,
Zdvižený v úctě z porcelánových talířů
V něžných očích vězněnou tklivou slzu najde...

4.

Jak z peřiny roztržené na jiné planetě
Se těžké kusy sněhu tiše rozletěly;
A měkce a třpytivě a bílo je na světě
Zasypaném kolkolem sněžných ptáků těly.

Děda Mráz šedobradý jde se stromkem, s chvojím,
s košem v ruce přes pole a vláčí sněhem šos;
Zvolna hrouží do koše štědrou ruku svoji
A naděluje; nu chybil, trefil dobrý los?

5.

Za okny zaplanula barevná světélka
Na sladkostmi a zlatem teď sehnutých stromcích;
A do pokojů vůně slavnostní už vtéká,
Srdce rozezná nápěv té radostné noci.

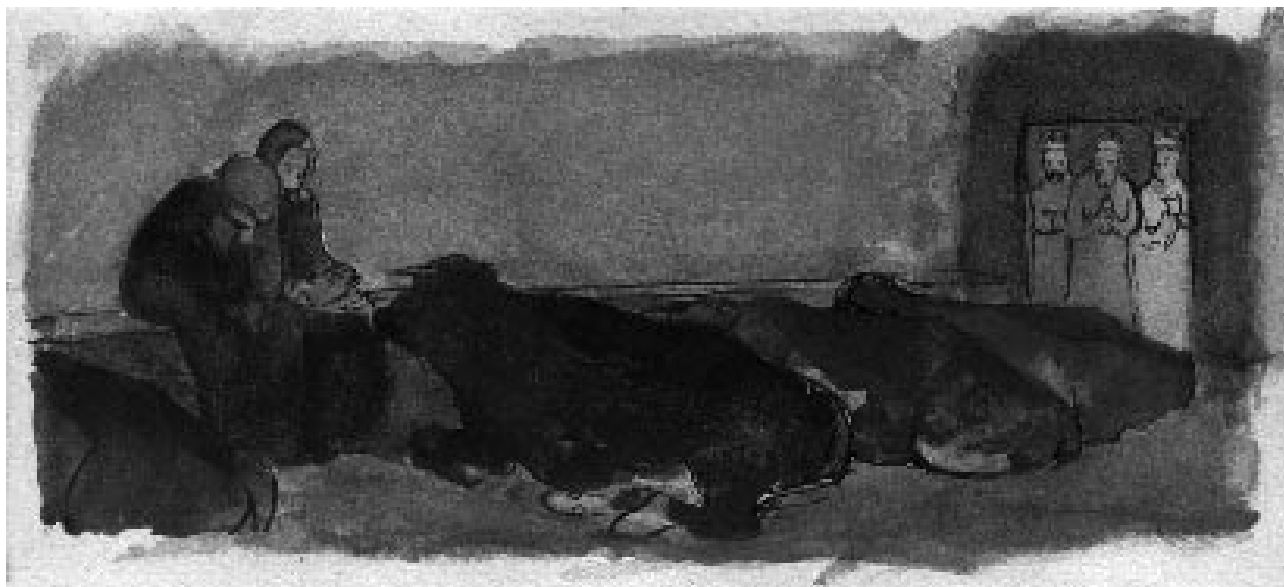
Ó vy, jež jsem miloval, něžně, tklivě, mlčky!
Slzu mám na krajíčku, a ne bez záminky:
Na smrku zemřelých mých zpěv rozhoupal svíčky –
A za každého věším srdéčko vzpomínky.

6.

Zvoní zvony kostela, ale jakpak zvoní!
Jako sekera o led na řece, tak zvony zvoní mi,
Zvoní mědí, železem a ještě tak zvoní
Jako srdce synů daleko od rodiny.

Ve vzduchu všechno voní, ale jakpak voní!
Jak mlha, kterou moře ulpí na rackovi.
Voní kouřem a dýmem a ještě tak voní,
Jak když zhasíná svíčka na stole v podkroví.

Srdce mé starožitné, onen popůlnoční
Filolog, věčný bručoun, mrzout, nudný kolega,
Zamyslelo se smutně, je večer vánoční:
– Hej, koleda, koleda!



LEOPOLD STAFF
(1878–1957)

* * *

Patřili v oči ohromnému divu
Pastýři, co nechali stádo stádem,
Ó, tři králové! Vy jste Pánu darem
Přinesli kadidlo, zlato a myrhu,

Ó, Kašpare, Melichare, Baltazare!
Tajné moudrosti slyнули jste ctností
Našli jste v knihách plných učenosti,
Že se v Betlémě zázrak boží ukáže.

A to je velké, Mágové z Východu,
Objevit po roce, to má být celé,
Pána na seně, s hnojem a dobyt看kem?

To já jsem, a bez hvězdy doprovodu,
Našel Boha – bloudil jsem víc a déle –
V ještě mnohem horším chlévě: v srdci svém.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(1869–1907)

* * *

Ó, Bože! Pokáním jsem prošel
a tulákem byl jsem kdysi;
Teď vlastní mám na venkově dům
A kříž nad vchodem visí.

Kříž je tu Boží ne proto,
Bych já na sebe kříž vzal;
Leč abys ze mě ta muka,
ta muka kříže, Bože, sňal.

Tak uchovej mne toho
co jsi ty za mne prožil;
chci Tobě být vždy věrný,
chci, abych jak otrok nežil.

Z Tvé síly chci brát si sílu
A víra v Tebe sílí
Tak snad dočkám se i chvíle,
kdy trest zpuštěné hlavy schýlí.

To, cos mi zapovídal,
snad doplníš v mém žití:
ať světlo vyjde z noci
a zurčí pramen skrytý.

Ať vytryskne ten pramen
pod holí Mojžíšovou
a ty mi přideš, Pane,
jen střechu nad mou hlavou.

Tak přiveď z dlouhé pouti
můj národ, Všemohoucí!
Dej mu, co mají jiní,
až přijdeš jako Dítě noci.

Krista Pána Narození,
ta noc je pro nás svatá.
Ať zmizí v zapomnění
věžňů apatie klatá.

Ach, dej nám pocit síly
a Polsko dej nám krásné,
by slova se splnily
o zemi té přešťastné.

Je tolik sil v národu
a tolik, tolik lidí;
ať do nich Tvůj duch vstoupí
a spící ať probudí.

Ať království povstane
ne kříže, ale spásy.
Ó stvoř, ó Kriste Pane,
Své Polsko, zázrak jasný.



Ó Bože, velký Bože,
Ty neznáš nás Poláky,
Ty nevíš o tom, co že
je Polák před tvými vraty.

Zlou sudbu už nestrpí
a najde lepší příští.
Jak otrok už netrpí
a lebku zlu roztříští.

A zvítězí v té zemi
a její *Království* vzkřísí.
My jsme synové tvoji,
Žehnej skutkům a zástupům!

Září hvězdička jasná
v kolébce pacholetí,
nad láskou zazářila matčinou.
Nocí jde zvěst radostná,
světlo vzešlo století:
Hvězda vyšla nad *Svatou Rodinou*.

Tu je dítě, kolébka
matka nad ním skloněná
A s ní andělé bílí?
To je můj dům? Má žena?
Kdo mi ta slova šeptá?:
ta, co s tebou osud sdílí.

Konec toulek, trápení,
domů se vrací srdce
V čím že to zašeptání?:
s tou slibem spojíš ruce...

KAZIMIERA IŁŁAKOWICZÓWNA
(1892–1983)

* * *

Jestlipak na svátek máte připraveno?
Ubrusy prostřené, rozložené seno?
Jestlipak až přijdou, najdou hodovníci
na misce umletý černý mák vonící?

A medová kaše bude na Vánoce?
A veliká mísa rosolu z ovoce?
Boršč jak rubín rudý, jako voda čirý?
A slavná šedá štika, ta je správné míry?

Když si posedáte na lavice spolu,
zbyde pro nás trošku jen místa u stolu?
Když se vás celý houf nají a napije,
zbyde pro nás jenom drobeček hostie?

EMIL ZEGADŁOWICZ
(1888–1941)

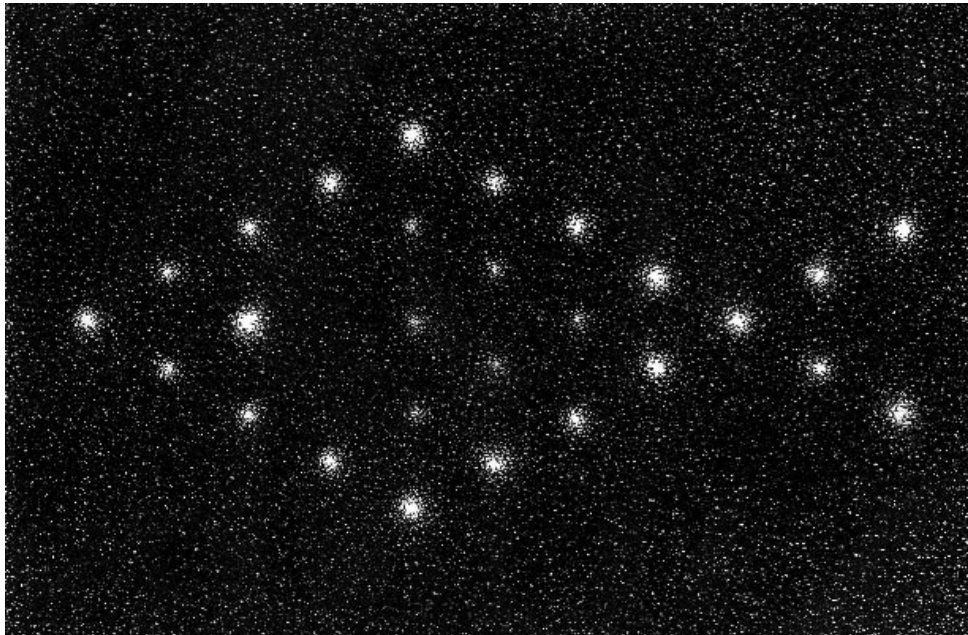
Skleněné ryby

Skleněné ryby, ryby průsvitné
Z skrytých kruhů povstaly zvěrokruhu –

Plují, tiché, extatické, zásvětné
Po nebeské mapě ve svém pruhu –

K prosinci, k narození Krista plují –
Žehnají hostie svým dechem –

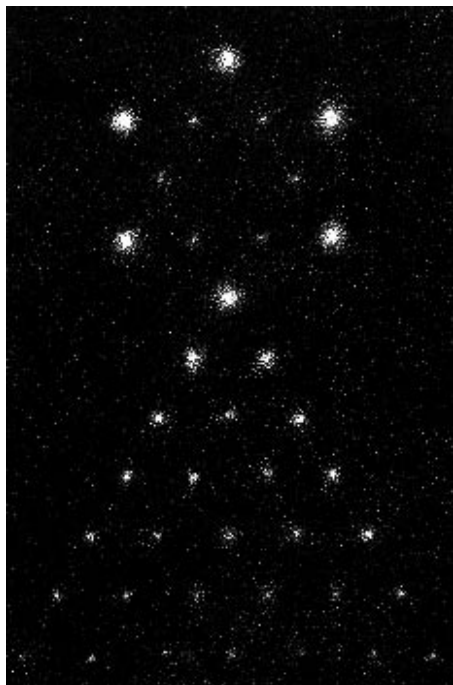
A v blankytnou, Květnou hodinu
Umírají s perlivým povzdechem –



JULIAN TUWIM
(1894–1953)

Vánoční strom

Země, zemátko,
Spáči nad víčkem
Svítilíš a kroužíš
Růžovým jablíčkem.
Sny zohromněly,
Země, zemilko,
Teď svět je pokoje
vánoční nadílkou.
Země, zemičko,
Strom cesty hvězd hostí,
Ve větvičkách třpytí se
mlékem věčnosti.
Svíčky – cvrčci smrku –
Prskají dál, sní,
Anděl oněměl
nejkrásnější básní.



KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI
(1895–1953)

* * *

Stojíme nad hlubinami

A každému z vůle Boha
podvrtnout se může noha,

Vězte: ďábel spoutá v lese,
Ježíš ke světlu vynese.

Světlo na dosah vidíte:
brzy se narodí Dítě,

a to když dlaně pozvedne
hned světu z nich světlo vzejde.

Stíny se ve světlo změní!
Je tady Krista Narození!

Z mraků v purpuru, v azuru
Anděl troubí jak na kůru;

Radost, radost už nás čeká,
Co pýchu uloží do hrobu černého...

„Ježíši tichý a srdce pokorného,
Učiň z našich srdcí srdce Syna Člověka“.

JÓZEF CZECHOWICZ
(1903–1939)

Svatá noc

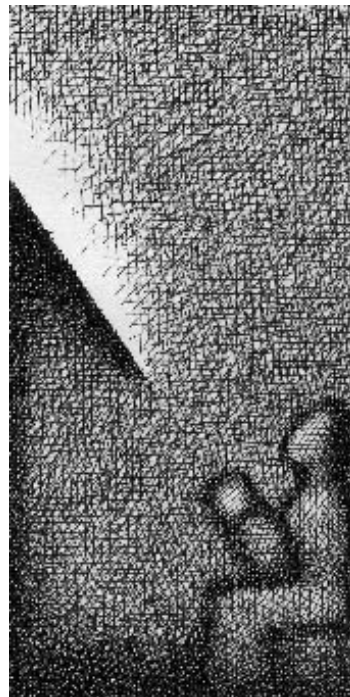
Děvčata, chlapci, slyšte mě
teď hrají v Betlémě:
la – la, la – la,
to koleda se ozvala...

Píšťaly pískají tak tklivě,
zpěvavě, zvonivě:
lu – lu, lu – lu,
proč v radosti tolik žalu?...

Bubínek bouchá, tluče a břínká,
tak a tak, nejinak:
le – le, le – le,
v nohách Ježíška si stele...

Housle houpavě hudou
notečku stříbrnou:
li – li, li – li
teď budeme se veselit...

Chlapci, zpívejte a hrajte,
a děvčata pojdte:
la – la, la – la
koleda v srdcích zaplála...



MIECZYŚLAW JASTRUN
(1903–1983)

Noc Božího Narození

Noc Božího Narození, noc hrabání hrobů.
Vysoko na nebi světlo jasné hvězdy betlémské,
Třpytí se na sněhu, pořád bližší, víc pozemské.
Osel a vůl žvýkají sen zimní noci u žlabu.

Mezi oslem a volm teď štěbetají vrabci
Zvesela; – ve chvíli, kdy opouštějíce nebe,
Klekají na seno, dítě zrozené té noci,
Všechna horstva země zlehounka před tebe.

Nesou ti barvy země, řeči, jimiž svět mluví,
Dítě ve chlévě, kam se slétli ptáčekové malí,
Aby ti, dítě lidské, z malé ručky zobali,
Tam kde si holubice čechrá peří barvy duhy.

A život rozjitřený ubohostí a smrtí
Svou ponurou hlubinu mlčení otevírá,
A aby nic nepromarnil, svým přádenem vrtí

A každou věc v jejím vlastním stínu přebírá,
Vypáře z ní novou podobu a chuť vyjímá
Neznámou, andělskou chuť uspořené chleba,
Kterého nám drobky jako pro ptactvo nebeské
Hází na led okovaná, tvrdá rukavice.
Hlad vynáší do nebe ty pokrmy pozemské,
Jejich obsah nám nedá umřít, avšak nic více.

V tu noc má všechno tichou průzračnost měsíce,
Jako v básni věci nic nevědí o hmotě,
Tma líže nám dlaně jako přítulná vlčice
A na tváře nám padá teplý odlesk ohně.

Podívej! S duhou na hrdle holubice bílá!
A radost vrká k nám, jasné zimní noci dítě.
Ztěžka kráčí plavý vůl, co ho ještě nezabila
Zbraň v lidské ruce, třpyt hvězdy hrob osvítil teď.

Osel vrhá klepouchý stín na sníh, má tvary
Jak zámořská rostlina, jak olbřímí lopuch,
A javor, který sněhem jak z hladu opuchl,
Hýbe se, žije! Jako by mu ruce listy zmrtvýchvstaly.

1941

KRZYSTOF KAMIL BACZYŃSKI
(1921–1944)

Balada o třech kráľích

Tajemství své schovávali
jako zrno v kádi zavřené,
tři králové putovali
přes pláne rudé, spalené.

Velbloud se jak stěžeň kolébal
a písek se podobal vodě;
„Jsem mladý,“ přemítal král,
„a žiju ve velké době.

Spatřím v purpuru rubínů
oheň, moci magické světlo;
pozdvihne sílu mých činů,
to, co se stane jenom jednou.“

A tygr napíná sílu svých svalů,
pod jemnou srstí jak na harfu hrají.
Na tygru jede druhý z králů,
šedý vlas jeho prsty přebírají.

„Teď – po letech – uvidím plát
zázraku jiskřící záchvěv,
má kouzla mi otevrou poklad
a mé věštby ožíví krev.

Země je plná jak ořech zlatý,
skořápka pukne s ranou temnou,
vejdu démantových jeskyň vraty,
a to se stane jenom jednou.“

Putoval na rybě třetí král,
velké jak ostrov, v sedle měkkém
přes stepi se bral, co leskly se jak skla
blankytná pod větru dechem.

A říkal si: „Po stovkách let
květ počátku a konce oheň,
co v kruhu je spojil zpěv,
když spatřím, stanu se sám Bohem.

Do suchých listů mých temných knih
s moudrostí svou věčné hvězdy vejdou,
ta usadí se v míse dlaní mých,
a to se stane jenom jednou.“

V palácích země smaragdové,
co je jak sukno zdvižené vlny,
ve třech blankytných zvonech králové
skrývali srdce svá, po všední dny.

A jak tři králové pospíchali,
jen myšlenky plné hříchu s sebou vzali.

Nuže, tři králové poklekli v údivu
jak zlatavého prachu tři sloupy,
neviděli, že srdce tři svou tíhu
vlekla jak smutní psi s nimi pouští.

A náhle pohlédli všichni tři
na kapku světla – na Dítě –
a uzřeli, jak v zrcadle rozbitém,
v sobě černý hučící trychtýř.

A slyšeli náhle srdce tři,
která jak pěsti se sevřela bolestí.

A navraceli se v míru a pokoji,
Kolébání zvířaty jako sny.

Velbloud se jako stěžeň pohupoval,
tygr potichu jako moře mružel,
ryba brázdami vzduchu plula.

A tryskal v nich pramen a šuměl ručej.
Domů se vraceli, z výšin sestoupili,
Tři králové, co se lásce naučili.

9. 3. 1944

MIRON BIAŁOSZEWSKI
(1922–1983)

Báje – téměř očima

Stánek s pivem – chlív Zlatopramene
a u něj ne střecha... jenom stříška.
Ptáte se na hvězdu?

Je
ve skutečnosti u lucerny
a kromě toho dlouhá jak šňůra
visí a rozbíjí se o sních.

Stříška
provlečená
hvězdou.

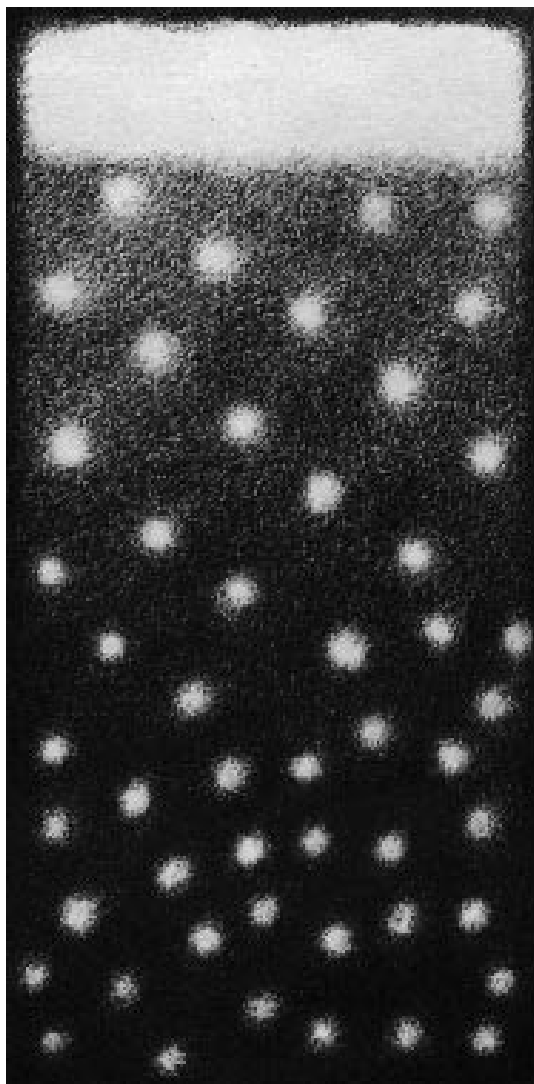
Pro koho stánek?
Vím, potvrzují: pro tři
pastýře ve vačících
štěpované na krále,
jen kvůli nim: *každý den za zrak.*

U druhých břehů sněhu
čekám
zda přijdou i dnes.

A trojmo sněží.
Co bude, když nepřijdou
a ten bílý stánek s pivem zatlučou prkny?

(Mokrý loket už jen byl,
z palubek svatyň
se odráží z písku.)

A jeho liturgie zůstane nepoznaná.



Z antologie *Boże Narodzenie* (Instytut Wydawniczy Pax, 1961), kterou uspořádali Andrzej Jastrzębski a Antoni Podsiad, vybral a přeložil Petr Motýl.

Václav Sokol (*1938). Pravidelně vystavuje v České republice i v zahraničí. Kromě volné tvorby se věnuje ilustracím a knižní grafice. O letošních Vánocích budou jeho kresby k vidění ve Svatém Janu pod Skalou na Berounsku a jeho vyřezávaný Betlém pod kopulí kostela svatého Salvátora v pražském Klementinu.

Filmová jízda jako morální problém

ANNA BATISTOVÁ

Antoine de Baecque, francouzský historik, kritik a filmový nadšenec,¹ nabízí v monografii pod názvem *L'Histoire-caméra* sedm jednotlivých zamyšlení nad různými vztahy mezi historií/dějiny a filmem/kinematografií. Těchto sedm kapitol přitom předchází prolog o filmu Manoela de Oliveiry *Ne neboli marná sláva rozkazu* (*Non, ou A Vã Glória de Mandar*, 1990), ve kterém se dle autora odráží tři základní způsoby pronikání dějin do filmového díla, a úvod v podobě souhrnu různých metodologických přístupů ke vztahu filmu a dějin. Celou knihu uzavírá krátké shrnutí. Hned v úvodu si přitom autor dává za úkol hledat „kinematografické formy dějin“, tedy způsoby, jakými dějiny ovlivňují filmovou formu.

Jádro knihy tedy tvoří sedm případových studií. První kapitola vypráví o pronikání obrazů koncentračních táborů a hromadného vyhlazování do kinematografie po skončení druhé světové války, kdy tento problematický proces v podstatě motivuje utváření toho, čemu říkáme moderní film. Druhá kapitola se věnuje postavě francouzského režiséra Sachy Guityryho a především jeho filmu *Kdyby mi Versailles vyprávěly* (*Si Versailles m'était conté*, 1954), ve kterém je několik století historie versailleského zámku osobitě shrnuto do téměř tříhodinového defilé filmových hvězd a hvězdiček zosobňujících historické postavy. Třetí kapitola představuje pohled na tzv. francouzskou novou vlnu z úhlu dobového politického vývoje a hledá motivy či vztahy, kvůli kterým je jednou celé hnutí chápáno jako pravicové, podruhé jako levicové, a především popisuje poměr některých filmů tohoto hnutí k válce v Alžíru. Následuje zamyšlení nad „dokumentární“ tvorbou britského režiséra Petera Watkinse a pátá kapitola věnovaná specifickému pohledu na dějiny v díle Jeana-Luca Godarda. Šestá kapitola hledá vztah mezi soumrakem komunistických režimů

ve střední a východní Evropě a specifickým způsobem zobrazování ve čtyřech vybraných filmech této geografické oblasti. A konečně poslední, sedmá kapitola, je věnována současné hollywoodské kinematografii a jejím obrazům americké společnosti posledních desetiletí.

Už z tohoto základního souhrnu je patrné, že téměř polovina knihy se zabývá francouzským prostředím. Přitom i kapitoly primárně určené nefrancouzským kinematografiím se úzce vztahují k rodné zemi autora. Například u analýzy filmů Petera Watkinse je největší důraz kladen na jeden z jeho posledních výtvorů, ve kterém se snažil zrekonstruovat prostředí pařížské komuny. Jindy je tento specifický způsob nahlížení zpočátku nepatrný, ale s odstupem až zarážející: mezi autory „moderního filmu“ najdeme právě ty režiséry, kterých si všimli kritici časopisu *Cahiers du cinéma*, budoucí tvůrci francouzské nové vlny; východo- a středoevropská kinematografie jsou nahlíženy tak, jak se zobrazují ve výběru západoevropských filmových festivalů (s důrazem na Cannes a benátské

Antoine de Baecque:
L'Histoire-caméra,
Gallimard, Paris 2008.



Bienále) a francouzské distribuce; hollywoodský současný film je redukován na, z pohledu autora, banální masu řadových produktů, která je čitelná a čtená skrze základní žánrové či kvalitativní rozdělení (nekvalitní „studiová“ tvorba a kvalitní „autorská“ tvorba).

V tomto způsobu nahlížení lze také identifikovat základní problém textu, který se v podstatě týká dvou faktorů. Za prvé je možné zpochybnit způsob pohledu na rozebíraná témata, tedy pouze skrze jejich dopad nebo viditelnost ve francouzské kultuře. Za druhé je na místě ohradit se proti autorově chápání filmu výhradně jako umění a při nejlepším jako více či méně věrného zrcadla společnosti, po vzoru Siegfrieda Kracauera.² Kinematografická kultura je tak u de Baecqua redukována na výjimečné výkony výjimečných autorských osobností. Například George Stevens, mimo jiné režisér filmu *Místo na výsluní* (*A place in the Sun*, 1951) a řady jiných celkem nevýrazných „klasických“ filmů, se stává důležitým proto, že se zúčastnil natáčení osvobozování koncentračních táborů, které se podle de Baecqua jistě muselo nějak promítnout do „normality“ jeho pozdější hollywoodské tvorby (s. 102). Na jiném místě, v poslední kapitole, je z celku americké produkce vybrán Tim Burton, autor „nejlépe známý po celém světě a nejvíce ceněný cinefily“ (s. 410). Přitom pojmem „cinefil“ je míněn nadšený divák umělecky hodnotných filmů, návštěvník filmových klubů, se kterým se setkáváme od 50. let minulého století.³

Takové redukování zaráží především proto, že se autor zaštiťuje řadou autorit. Ačkoliv úvodní kapitola vypadá na první pohled jako reprezentativní výběr ze škály různých současných přístupů ke vztahu kinematografie a dějin, při bližším pohledu zjistíme, že tak docela reprezentativní není. Například z historiků francouzské školy Annales věnujících se filmu autor vybírá Pierra Sorlina či Michèle Lagnyovou, kteří se věnují hrané kinematografii, a pomíjí Rogera Odina, který se zabývá rodinným (amatérským) filmem, tedy částí kinematografické kultury z de Baecquova pohledu neviditelnou. Výzkum francouzské historičky Sylvie Linderpergové se do textu dostal snad jen proto, že se věnuje zobrazování koncentračních táborů, a ne proto, že by její práce nabízela nový úhel pohledu na

vztah dějin a filmu. Z nefrancouzských autorů se pak setkáme pouze s těmi písíci nebo překládanými do francouzského jazyka.

S redukováním chápáním filmu a lokálně omezeným pohledem na kinematografii souvisí také nerovnoměrnost jednotlivých, již dříve stručně charakterizovaných kapitol knihy. Zatímco pasáže věnované francouzskému prostředí jdou do hloubky a za hranice znalostí průměrného zájemce o film, kapitoly o středoevropské, východoevropské a americké kinematografii jsou velmi povrchní, a to i pro našeho již zmíněného průměrného zájemce o film. Je tak velmi těžké určit, pro jakého čtenáře je vlastně kniha určena, a ještě obtížnější je si představit, jak by kniha mohla být přijímána v překladu, mimo svůj původní jazykový kontext.

Při hledání způsobů, jakými se historie dostává do formy filmů, tak autor pracuje s nerovnoměrným materiálem, jehož různorodost je tu spíše na škodu. Nejsilnější je jistě první kapitola, které se daří nacházet „překlad“ dějinného traumatu do filmové formy. De Baecque například tvrdí, že dokumentární záběry osvobozování táborů či následků výbuchu jaderných zbraní v Hirošimě a Nagasaki jsou typické a v rámci dobové kinematografie výjimečné tím, že zobrazují otevřené, přímé a dlouhé pohledy do kamery. Jsou to pohledy obětí, které na dlouhou dobu zůstávají v paměti diváků, v mnoha případech pozdějších režisérů. Zatímco například ve Francii po roce 1945 mizí veřejné projekce záběrů osvobozování táborů a záběry z Japonska jsou pod dohledem americké administrativy, a proto pro evropského diváka nepřístupné, od počátku 50. let a především v jejich druhé polovině jsou „překládány“ do filmů s jinými tématy. V *Evropě '51* (*Europa '51*, 1952) se díváme zpřímá do očí pacientek v psychiatrické léčebně, podobně jako jsme se o několik let dříve dívali do očí obětí světového konfliktu. Ačkoliv chce de Baecque mluvit o filmové formě, ostatní příklady spíše odkazují k zobrazovanému nežli ke způsobu zobrazování. Všudypřítomná a okázale vystavovaná mrtvola Harryho v Hitchcockově filmu *Potíže s Harrym* (*The Trouble with Harry*, 1955) je pro něj přímým pokračováním záběrů otevírání masových hrobů. Spojování minulých a současných záběrů

koncentračních táborů ve filmu *Noc a mlha* (*Nuit et brouillard*, 1955) Alaina Resnaise je vyjádřením nevyjádřitelného utrpení obětí v desetileté prázdnotě, která oboje záběry odděluje. Odchod pana Verdoux na popraviště v Chaplinově filmu *Pan Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947) je posledním odchodem „toulavého Žida“, kterého prý vždy představoval Tulák Charlie. O koncentračních táborech se nemluví přímo, záběry na ně jsou neviditelné, nepřítomné. Dostávají se ale do filmu alternativním způsobem, jako „promlčené“.

Takové pronikání je podle autora impulzem pro zrod moderního filmu a pro identifikování důležitých autorských osobností. Naopak filmy přímo zobrazující koncentrační tábory zlehčují minulé utrpení použitím „pěkných“ záběrů. Nájezd na postavu vězen-

kyně vrhající se sebevražedně na elektrický plot ve filmu Gilla Pontecorva *Kápo* (*Kapo*, 1959) svou snahou o estetickou líbivost znevažuje situaci, a proto je podle dobových kritiků nemorální – filmová jízda jako stylový prvek je tu hodnocena ne technickými nebo estetickými měřítky, ale z pohledu etiky. Podle Antoina de Baecque pak přinejmenším nelze takový film přiřadit ke kvalitní části spektra světové kinematografie a z pohledu pronikání dějin do filmu je spíše nezájímavý. Pouze nepřímé zobrazení je hodné pozornosti, pouze náznaky ve filmech „o něčem jiném“ odpovídají závažnosti tématu.

Ačkoliv na některých místech můžeme najít zajímavé myšlenky, v celku je tato kapitola aplikací či napodobením Kracauerova hledání budoucího totalitního režimu v expresionistických filmech výmarského Německa, tedy hledáním něčeho nepostihnutelného a nepojmenovatelného ve velmi úzkém vzorku vyhovujících filmů, jejichž analýza je přizpůsobená tomuto hledání. Kdo hledá, najde. De Baecque alespoň v této kapitole nachází, co hledal, přičemž je cítit, do jaké míry si přizpůsobuje zkoumaný materiál.

Ostatní kapitoly se více méně pokoušejí částečný úspěch prvního oddílu napodobit. Přitom silnější se zdají být autorovy argumenty tam, kde zná výborně nejen předmět svého zkoumání, ale i společenský kontext. Například porovnáme-li dvě kapitoly věnované jedinému autorovi, ta o Godardovi a jeho *Histoiri(ích) filmu* (*Histoire(s) du cinéma*, 1989) je jistě poučenější než popis uměleckých úspěchů a problémů Petera Watkinse. Mnohem hlubší je pak ve druhém případě rozbor snímku natočeného nedávno ve Francii a věnovaného francouzské komuně nežli analýzy jeho prvních filmů.

Ačkoliv de Baecque hledá formy spojování a prolétání filmu a dějin a odkazuje na kulturně-historické souvislosti vzniku filmů, chápe film především jako umění. Proto musí v úvodu poslední kapitoly vysvětlit svým čtenářům, proč je třeba zabývat se produkty hollywoodské „továrny na sny“ (s. 382). To, že americká továrna produkuje snímky něčím zajímavé, dokonce výjimečné a dále ovlivňující světovou filmovou výrobu, je pro autora prostě „paradoxní“ (s. 382). Na rozbor výtvorů hollywoodské kinematografie si pak



bere na pomoc zcela novou metodologii, antropologické postupy obvyklé pro studium domorodců na Jávě (s. 383). Přitom vyhledává výjimečné snímky, jejichž témata a provedení korespondují s probíranou problematikou. My se potom můžeme, podobně jako kritici přístupu Sigfrieda Kracauera, ptát, zda výběr několika málo filmů dokazujících autorovo vidění opodstatňuje pomíjení stovek a tisíců jiných filmů, které ve sledovaném období a na daném území vznikly a které žádné stopy vhodné pro autorovu argumentaci nenesou.

Výše popsané problémy překvapí především vzhledem k tomu, jak nákladně a v jakém kontextu byla kniha vydána. Pevná plátěná vazba s celobarevným přebalem, bílý křídový papír a četné barevné ilustrace jsou doplněny impozantním seznamem publikací vycházejících ve stejné edici „Bibliothèque illustrée des histoires“. Antoine de Baecque se tak dostal do společnosti Francise Haskell, Svetlany Alpersové nebo Michaela Baxandalla.

Přitom porovnáme-li jednotlivé kapitoly s okruhy, kterými se autor obvykle zabývá, nenajdeme snad jediné nové téma.⁴ Pokud tedy recenzovaná publikace něco reprezentuje, jsou to především zájmy a záliby Antoina de Baecque. Je tak dalším důkazem dlouhodobého nesouladu mezi frankofonními studiemi o filmu a angloamerickým diskurzem. A tento rozpor je mnohem patrnější, vezmeme-li do ruky anglicky psanou řadovou publikaci na podobné téma.⁵

Knihu Antoina de Baecque lze doporučit čtenářům, kteří sdílejí výše popsaný autorův přístup ke kinematografii nebo se zabývají obecnými aspekty fran-

couzské kultury. Jen s výhradami je možné ji přijmout jako soubor případových studií vztahu kinematografie a dějin a jen s námahou je možné v ní identifikovat a dále používat některé obecnější závěry. De Baecque tu světu sděluje spíše vlastní pohled na filmové umění, nežli by se s ním dělil o plody soustavné a metodologicky a teoreticky ukotvené historické práce.

Poznámky:

¹ Tak sám sebe definuje na blogu *Rue 89*, on-line: <http://www.rue89.com/prise-de-baecque>, cit. 26. 6. 2009. Na blog autor přispívá jen zřídka, v podstatě delšími články věnovanými současným společenským tématům, se zaměřením například na filmové festivalové dění či francouzskou kulturní scénu a politiku.

² U nás byla přeložena Kracauerova kniha *Od Caligariho k Hitlerovi*. De Baecque ale odkazuje především k jeho dílu z roku 1969 *History. The Last Things Before the Last*, vydanému v roce 2006 ve francouzském překladu.

³ De Baecque tu pomíjí vývoj chápání a užití pojmu v posledních desetiletích a s tím spojené změny ve způsobu většinové i fanouškovské spotřeby kinematografických filmů (viz např. Klingerová, Barbara: „Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu“. *Illuminace*, r. 2005, č. 3, s. 83–103).

⁴ Z rozsáhlé bibliografie vybíráme: *Tim Burton*. Paris 2005; *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944–1968*. Paris 2005; *La Nouvelle vague – Portrait d'une jeunesse*. Paris 1998; *Conversation avec Manoel de Oliveira*. Paris 1996.

⁵ Z poslední doby můžeme jmenovat např. sborník nakladatelství Routledge – Hughes-Warrington, Marnie: *The History on Film Leader*, New York 2009. V knize najdeme také překlady francouzských příspěvků k tématu.

Anna Batistová pracuje na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Masarykově univerzitě. Věnuje se především dějinám české kinematografie a kinematografické techniky.

Vlastně každá báseň mohla by mít název „Okamžik“

PETR MOTÝL

Nakladatelství Pistorius & Olšanská vydalo na podzim letošního roku knížku básní Wisławy Szymborské nazvanou *Okamžik. Dvojtečka. Tady*. Tři slova v titulu jsou názvy tří sbírek polské nositelky Nobelovy ceny za literaturu. Všechny tři sbírky čtenář v nezkráceném znění v knížce najde. Nejedná se však o žádný tlustý svazek, paní Vlasta Dvořáčková, která verše Wisławy Szymborské přeložila, je pod doslovem podepsána na straně 105.

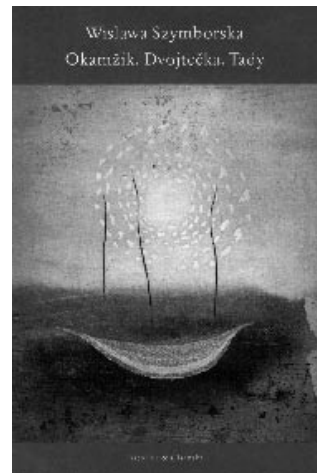
S dobrým překladem porozumění českého čtenáře stojí a padá. A Vlasta Dvořáčková je nepochybně nejvýznamnější překladatelkou polské poezie do češtiny v druhé polovině dvacátého století. Ve své básnické generaci, to znamená v generaci narozené ve dvacátých letech minulého století, dokázala Vlasta Dvořáčková neomylně rozpoznat polské tvůrce, jejichž poezie opravdu něco znamená. Vybrala si – z této generace – pouze tři básníky. A všichni tři se později stali jedněmi z vůbec nejocetňovanějších polských básníků druhé poloviny dvacátého století. Jsou to Wisława Szymborská, Tadeusz Różewicz a již zemřelý Zbigniew Herbert. Před takovýmto překladatelským počinem nezbyvá než smeknout. Rozsah překladatelské práce Vlasty Dvořáčkové je ovšem mnohem širší, více je možné se dozvědět například v rozhovoru, který uveřejnil *Proglas* 6/2008 (tedy časopis, na který *Kontexty* navazují). Básně Tadeusze Różewicze přeložila Vlasta Dvořáčková do cizího jazyka jako první vůbec, básně Wisławy Szymborské se vši pravděpodobností také, jejich první publikování se uskutečnilo v *Almanachu Květen* v roce 1958. Až o pár měsíců později byla poezie polské básnířky publikována poprvé v německém překladu, časopisecky, přeložená Karlem Deciem. Paní Dvořáčková velmi přesně rozpoznala talent Wisławy Szymborské několik let předtím, než vyšla její sbírka *Śil* (1962), která je dnes považována za

její první opravdu zralou sbírku, za konec „let učednických“ a počátek „let mistrovských“.

Tři sbírky, které dostává český čtenář do rukou, jsou posledními třemi tituly, které Wisława Szymborská vydala, vyšly v letech 2002, 2005 a 2009. V případě té poslední, s názvem *Tady*, jde o opravdovou novinku z letošního roku. Takováto aktuálnost je u současných překladů poezie do češtiny zcela výjimečná. Vzhledem k věku autorky (*1923) jde o verše bilancující, jinak tomu ani být nemůže. Vzpomínání a vědomí prchajícího času jsou nejčastějším motivem ve všech třech sbírkách. Básně se ovšem neomezují jen na ohlédnutí se do minulosti, jsou tu i verše zcela současné, věnované například událostem 11. září v New Yorku. Ovšem básně vztahující se spíše k minulosti na mě přece jen působí mnohem silnějším dojmem. Třeba krásná báseň V dostavníku věnovaná Juliuszi Słowackému:

...*Přicházím z Budoucnosti a vím, jak to tam je.
Pro vaše básně tam vždycky je něha a obdiv,
a pro vás – stejně jako pro krále pobyt na Wawelu...*

Wisława Szymborska:
Okamžik. Dvojtečka. Tady.
Pistorius & Olšanská, 2009.



Ve verších se objevuje i řada dalších osobností, což je pro poetiku Wisławy Szymborské typické, tentokrát jsou to například Vermeer, Darwin, Ella Fitzgerald a další. Básnířka s nimi vstupuje do osobitého dialogu o světě. Neupírá však zrak pouze ke slavným osobnostem a ke hvězdám na nebi, stejně zajímavý a důležitý je pro ni běžný, všední život a jeho události. Rodinná mikrodramata některých velmi civilních básní jsou protiváhou autorčina uvažování o platónských ideách a o lidské duši. V jejích verších se setkáváme s organismy, které je možné vidět pouze mikroskopem, se psem, *ktej se připlétl do dějin*, stejně jako se starořeckou bohyní osudu Atropos, která přestřihává nit lidského života.

Poetika je ve všech třech pozdních sbírkách autorky tatáž, není jistě žádný důvod, proč by se měla právě nyní sbírku od sbírky nějak výrazněji proměňovat. Wisława Szymborská se dopracovala ke svému vlastnímu výrazu, ke své vlastní verzi stručnosti a příběhu, které jsou rovněž poznávacími znameními poetiky jejích generačních druhů Różewicze a Herberta. Je to typ poezie, kde se slova váží na lékárnických vahách. A výsledek je vždy nejistý, najít rovnováhu, která je u Szymborské žensky křehká, je nesmírně těžké a zřejmě ještě těžší než u robustního Herberta a racionalizujícího Różewicze. Szymborské se to ve sbírkách *Okamžik* a *Tady* daří výborně, ve sbírce *Dvojtečka* podle mého názoru mnohem méně. Prostředky jsou tytéž, výsledek nikoliv. Proč, to naštěstí nikdo neví, obvykle ani sám autor ne. Ani čtenáři, ti ostatně mohou mít zcela jiný názor a mají na něj plné právo.

Szymborská nabízí každému ze svých čtenářů něco, co si může vybrat pro sebe osobně, ač jsou její sbírky vzácně jednotné, zároveň nabízejí řadu různých pohledů na svět, řadu dosti odlišných témat.

Poezie Wisławy Szymborské, to je jako veškerá dobrá poezie chůze po hraně. Ve sbírce *Dvojtečka* z této vysoko položené hrany autorka sklouzává, ve sbírkách *Okamžik* a *Tady* to ale mnohonásobně vynahrazuje – některé jejich básně jsou zázračné.

Překlady polské poezie u nás v posledním dvacetiletí příliš nevychází. V této knížce máme možnost se seznámit s tvorbou první dámy současné polské poezie, autorky oceňované kritikou i čtenáři. Jak zdůrazňovaly první české ohlasy na knížku *Okamžik. Dvojtečka. Tady*, poslední z těchto tří sbírek se prozatím v Polsku prodalo, v prvních měsících po jejím letošním vydání, čtyřicet tisíc výtisků. Číslo u žijících klasiků české poezie věkem srovnatelných s Wisławou Szymborskou, jako jsou Ludvík Kundera či Zdeněk Rotrekl, nepředstavitelné, i kdybychom je vydělili čtyřmi, aby se vyrovnal rozdílný počet obyvatel sousedících zemí. Zemí, které o sobě v současnosti jak obecně, tak v kultuře a literatuře vědí málo a nejspíše i nadále málo vědět chtějí. Knížka Wisławy Szymborské nám – také díky výbornému překladu Vlasty Dvořákové – nabízí možnost seznámit se s třemi básnickými sbírkami, které zcela určitě patří k vrcholům současné polské poezie. Záleží už jen na nás, jak a zda tuto možnost využijeme.

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

Z nových knih

STANISLAV BALÍK

KOMUNÁLNÍ POLITIKA.

Obce, aktéři a cíle místní politiky

Grada, brož., 256 s., 369 Kč



Publikace věnovaná především studentům politologie a příbuzných oborů popisuje model veřejné správy a samosprávy a mapuje vývoj českého komunálního sys-

tému od roku 1861. Popisuje funkce a orgány místní samosprávy v České republice. Pozornost věnuje také volebnímu systému od listopadu 1989 do současnosti či výsledkům komunálních voleb v letech 1990–2006. Popisuje změny chování voličů a stranou nezůstávají ani klady a zápory volebních politických programů, volební účast, preferenční hlasování, typologie a složení koalic. Hlavním cílem je v českém prostředí poprvé souhrnně v jednom celku představit a analyzovat všechny tři dimenze komunální politiky – institucionální, vztahovou i obsahovou.

Grada Publishing,
U Průhonu 22, 170 00 Praha 7
tel.: 220 386 511, fax: 220 386 400,
www.grada.cz

MISHA GLENNY

MCMAFIE. ZLOČIN BEZ HRANIC

Dokořán, Argo, překlad Petr Holčák, váz. s přebalem, 384 s. + 16 stran příloh, 499 Kč



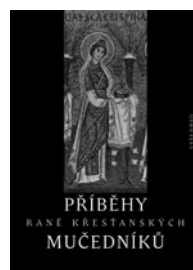
Známy britský novinář a historik Misha Glenný provádí ve své knize McMafie čtenáře světem organizovaného zločinu v éře globalizace. Na mnoha příkladech ukazuje, jak globalizace přispěla k mezinárodnímu propojení celého spektra nelegálních aktivit od obchodu s bílým masem, drogami nebo zbraněmi ve východní Evropě přes praní peněz na Blízkém východě, činnost drogových syndikátů v západních zemích, pašování v Indii, Jihoafrické republice nebo Kolumbii až po počítačovou kriminalitu v Brazílii. Glenný působivě dokládá, že organizovaný zločin pronikl v podobě stínové ekonomiky (která se na globální ekonomice podílí celou pětinou) do každodenního života většiny lidí, což vede ke stírání hranice mezi legálním a nelegálním. Propojení světa podle Glenného umožňuje nejen ekonomickou a kulturní spolupráci zemí a lidí, ale otevírá také brány pro expanzi zločineckých sítí.

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

PŘÍBĚHY RANĚ KŘESŤANSKÝCH MUČEDNÍKŮ

Výbor z nejstarší latinské a řecké martyrologické literatury

Vyšehrad, váz., 400 s., 398 Kč



Svazek zahrnuje přes dvacet nejvýznamnějších martyrologických spisů vzniklých převážně ve 3. a 4. století. Zde obsažené texty reprezentují všechny typy na-

rativních postupů, s nimiž se lze v nejstarších hagiografických vyprávění setkat: od stručných zpráv napodobujících oficiální zápisy soudního přelíčení, přes barvitější a detailnější vyprávění o umučení až po „první křesťanskou biografii“ a prototyp ve středověku velmi oblíbených „životů“ (vitae) – Život Cyprianův jáhna Pontia sepsaný za použití veškerých prostředků antic-
ké rétoriky.

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

RICHARD ROHR

SKRYTÉ VĚCI

Písmo jako spiritualita

Cesta, brož., 240 s., 235 Kč



„Pouze když se spojí vnitřní a vnější autorita, teprve pak máme skutečnou duchovní moudrost. Až příliš dlouho jsme trvali pouze na vnější autoritě, bez učení se modlitbě, vnitř-

ní cestě a zralé mysli. Výsledek pro svět a pro náboženství byl zničující... Nabízím tyto úvahy, aby se znovu sjednotilo to, co nikdy nemělo být rozděleno; Písmo svaté a křesťanská spiritualita.“ Při zkoumání hlavních témat Písma Richard Rohr objevuje ve starodávných textech nový a živý význam, důležitý a nutný pro moderní křesťany. Odkrývá, co Bible říká o morálce, síle, moudrosti a Boží velkorysosti, a to způsobem, který vyžaduje životní změnu věřících. Rohr nabízí svým čtenářům křesťanskou vizi hojnosti, milosti a radosti, které působí proti světu plnému omezenosti, předsudků a obav, vizi, která působí převrat ve vztahu k nám samým, ostatním a světu.

CESTA,

nám. Republiky 5, 614 00 Brno

tel.: 545 574 373

cestanakl@volny.cz, www.cestabrno.cz

JIŘÍ BAROŠ (ED.)

VLADIMÍR ČERMÁK

Člověk – filozof – soudce

Masarykova univerzita, váz., 292 s., 440 Kč



Vladimír Čermák (1929–2004), profesor sociální filozofie, zakladatel Katedry politologie na Masarykově univerzitě a soudce tzv. prvního Ústavního soudu, je autorem pětisvazkové monografie *Otázky demokracie*, snad nejambicióznějšího a nejsystematičtějšího politicko-filozofického díla u nás (vzniklo v období nesvobody, vydáno bylo v letech 1992–1999). Člověka, politiku a společnost viděl prizmatem sváru pozitivních tvůrčích a negativních destruktivních sil, demokracie a totalitarismu. V. Čermák byl také autorem několika klíčových judikátů Ústavního soudu. Právo považoval za způsob nalézání spravedlnosti.

Předkládaný svazek si klade za cíl přiblížit Vladimíra Čermáka nejen jako filozofa, politologa a soudce, ale také jako velkého člověka. Nechal za sebou pozoruhodnou stopu především proto, že své zásady nejen hlásal, ale také prakticky uskutečňoval.

Předkládaný svazek si klade za cíl přiblížit Vladimíra Čermáka nejen jako filozofa, politologa a soudce, ale také jako velkého člověka. Nechal za sebou pozoruhodnou stopu především proto, že své zásady nejen hlásal, ale také prakticky uskutečňoval.

Masarykova univerzita

Žerotínovo nám. 9, 601 77 Brno

tel.: 549 49 1111

www.muni.cz/press

JIŘÍ GRUŠA

ČESKO / NÁVOD K POUŽITÍ

Nové, rozšířené a přepracované vydání úspěšné knihy

Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, váz., 192 s., 275 Kč



Mnichovské nakladatelství Piper trefo svým nápadem „Návodů k použití“ hřebíček na hlavíčku. Řada Návodů k použití měst, zemí a oblastí – vždy z pera literáta

– čítá dnes již téměř sedm desítek položek. V roce 1998 došlo i na jazykový a geografický novotvar „Tschechien“ – řekli bychom „Česko“. Nakladatel oslovil Jiřího Grušu jako muže zakotveného ve dvou jazycích, literaturách a kulturách – české a německé. A autor s vervou naplnil svazek svými originálními úvahami o českých a moravských hrdinech, prototypch, legendárních postavách a místech, mýtech a předsudcích. Úspěch přiměl nakladatele k novým vydáním a autora k neustálému rozšiřování o nové kapitoly. Také po českém Česku / návodu k použití se jen zaprášilo, i když jde o četbu sice esejisticky jiskřivou, ale zároveň intelektuálně náročnou. To povzbudilo autora i nakladatele k novému, souhrnnému vydání „poslední ruky“, v němž jsou shrnuty nejen všechny vsuvky, opravy a nové kapitoly dosavadních německých vydání, ale i jedna kapitola zcela nová a řada úprav s ohledem na českého čtenáře.

Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, o.s.,
Martinkova 5, 602 00 Brno
tel.: 545 211 015, fax: 545 210 607
obchod@barrister.cz, www.barrister.cz

Rejstřík ročníku 2009

Příjmení, jméno: název článku, číslo/strany

Editorial

Fiala, Petr; Hanuš, Jiří; Mikš, František:
Editorial, 1/1
Mikš, František: Editorial, 2/1
Hanuš, Jiří: Editorial, 3/1
Fiala, Petr; Mikš, František: Editorial,
4/1
Hanuš, Jiří: Editorial, 5/1
Fiala, Petr: Editorial, 6/1

Texty

Balík, Stanislav: Kořeny komunismu
v české společnosti, 6/3–8
Balík, Stanislav: Stát, církev a katedrála,
3/25–28
Baroš, Jiří: Křesťanská modernita?,
3/62–68
Bartlová, Milena: Naše, národní umění,
2/51–58
Berger, John: Rodin a sexuální
dominance, 3/43–46
Berger, John: Seker Ahmet a les,
3/39–42
Davieová, Grace: Výjimečný případ
Evropa?, 6/9–16
Di Fabio, Udo: Kulturní obrat směrem
k vitální společnosti, 5/3–8
Fiala, Petr: Jak se vrátí politika.
Provokativní a proklamativní
poznámky k podstatným politickým
otázkám zítřka, 4/10–23
Fiala, Petr: Naše nynější krize a politická
matematika, 2/6–11
Fiala, Petr: Politika, jaká nemá být,
3/3–12
Fiala, Petr: Zkoumání Evropské unie na
prahu krize, 1/3–8
Filip, Aleš: Nad dílem Františka Bílka:
Cesty k porozumění, 6/17–28
Gazdijevová, Bella: Stalinovo
vysídlování. Příklad ingušské
národnostní menšiny, 4/50–55

Gruša, Jiří: Moravské pole aneb Jak nám
zabili Otokara, 5/43–48
Hanuš, Jiří: Historik a literatura,
5/40–42
Hanuš, Jiří: Křesťané a radikální
socialismus, 1/27–35
Hanuš, Jiří: O sekularizaci, českém
případu i slabině historických
argumentů, 4/45–49
Hanuš, Jiří: Paradoxy kultury 19. století,
3/13–20
Hloušková, Kateřina: Futurismus
a politika. Sto let od Marinettiho
manifestu, 1/36–46
Isensee, Josef: Evropský národ?, 3/69–80
Kareninová, Anna: Naše klec pro Ezru
Pounda, 5/55–62
Klaus, Václav: Poznámky k ekonomické
analýze problematiky globálního
oteplování, 4/56–61
Křivánek, Rostislav: Vladimír Franz
aneb Co všechno je zakopáno
v českých záhonech, 5/88–91
Legutko, Ryszard: Démos a elity,
1/60–63
Legutko, Ryszard: Feminismus na
univerzitách, 1/64–67
Lewis, Micheal J.: Uhranuti Obamou,
5/28–33
Lukavec, Jan: Martin Buber a jeho ohlas
v českých zemích, 3/29–36
Lukavec, Jan: Romano Guardini a jeho
ohlas v českých zemích, 6/33–41
Manent, Pierre: Liberalismus
v politických dějinách Evropy,
3/56–61
McGinn, Colin: Číst Shakespeara jako
filosofa, 1/68–75
Michalski, Cezary: Ezrova klec, 5/49–54
Mikš, František: „Sochař Německa“
– Adolf Hitler: politizace estetiky
a estetizace politiky, 2/17–32

Mikš, František: Ernest Neuschul:
Tanečník, polygamista, levicový
radikál... a nadějný malíř nové
věčnosti, 1/9–26
Mikš, František: Opatrný kritik
modernismu. Příspěvek ke stému
výročí narození E. H. Gombricha,
6/42–60
Mikš, František: Provazochodec Max
Beckmann, 4/24–44
Mikš, František: Růže bolestná Aleše
Růžičky, 3/47–55
Miltová, Radka: Ovidiovy Metamorfózy
a problematika eroticismu v umění,
5/20–27
Mlejnek, Josef: Leszek Kołakowski –
portrét, 6/69
Molčanov, Denis: Gao Xingjian – Chuť
tuše za oběma světy, 4/75–80
Neuhas, Richard John: Usmířování
Východu se Západem, 2/33–39
Pokorný, Martin: Prohlédnutí
a přehlédnutí Johna Bergera,
3/37–38
Pomajzllová, Alena: Cesty Růženy
Zátkové, 2/59–67
Ryčlová, Ivana: Kabaret jako „silové
pole“ předrevoluční ruské kultury,
2/83–93
Ryčlová, Ivana: Parník filozofů. Nad
knihou Lesley Chamberlainové,
5/9–19
Southgate, Beverley: Intelektuální
historie, 1/47–57
Stephens, Bret: Sřet uvnitř civilizace.
Je muslimský svět jen jeden?,
2/40–44
Szymanowski, Maciej: Jiné Polsko:
dvacet let po získání nezávislosti,
5/34–39
Szymanowski, Maciej: Ryszard Legutko
a „ošklivost demokracie“, 1/58–59

Šlechta, Ondřej: Potomci zeleného slunce. Spor o povahu a kořeny environmentalismu, 4/62–68
 Švanda, Pavel: Já, lid této země, 4/3–9
 Švanda, Pavel: Mezi katarzí a nicotou, 1/76–78
 Švanda, Pavel: Žízeň po spravedlnosti jako úděl i kýč, 3/21–24
 Uhde, Milan: Spisovatel a prapor, 2/12–16
 Wildstein, Bronisław: Euroutopie, 2/45–50
 Wildstein, Bronisław: Kołakowski neboli návrat náboženství, 6/70–74
 Xingjian, Gao: Hora duše, 4/86–87
 Xingjian, Gao: Zamyšlení nad malbou, 4/81–85

Rozhovor

Dědicové kánonu klasické filologie. Rozhovor s Janou Nechutovou, 4/69–74
 Hledání něčeho nevysvětlitelného. Rozhovor nejen o francouzských „prokletých“ básnících dvacátého století s Erikem Lukavským a Petrem Zavadilem, 2/68–72
 „K výsledku, který má nějakou cenu, může dojít jenom ten, kdo se věcí zabývá důkladně a dlouho“. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou, 6/75–78
 Keynesovští ekonomové se jen trefují do postojů laiků. Rozhovor s Israelem Kirznerem, 6/29–32
 Na dosah tajemství: Rozhovor s Michaelou Jacobsenovou, 3/82–83
 Nebolo dosť slovenských prekladov, nuž som sa podujal. Rozhovor s Mariánem Hatalou, 3/90–91
 Podivuhodné pritažlivé i odpudivé síly – rozhovory s překladateli německé poezie, 3/81

Překládat poezii je jedna z nejnevědnějších činností, které si lze představit. Rozhovor s Radkem Malým, 3/98–99
 Říkám tomu „rytmus obraznosti“. Rozhovor s Annou Kareninovou, 1/79–84
 Visí to vždy na vlásku spřízněnosti. Rozhovor s Wandou Heinrichovou, 3/94–96
 „Začal jsem vytvářet svůj plán...“. Rozhovor s Radoslavem Večerkou, 6/61–68
 Zprvu nechápat a pak zažít. Rozhovor s Věrou Koubovou, 3/86–87

Poezie

Boží narození. Koledy a vánoční verše polských básníků, 6/79–91
 Breton, André: Vybrané básně, 5/69–74
 Brossa, Joan: Zrcadlo v manéži, 5/85–87
 Co na člověka doráží. Překlady Wandy Heinrichové, 3/96–97
 Gelman, Juan: Co se ví?, 4/90–93
 Henein, Georges: Logika je ještě na druhé straně obzoru, 2/77–82
 Motýl, Petr: Avantgardy vítězný?, 5/66–68
 Motýl, Petr: Joan Brossa – Občan Barcelony, obyvatel světa experimentálního umění, 5/84
 Nůž proti samotě. Překlady Michaely Jacobsenové, 3, 84–85
 Pound, Ezra: Canto LXXXI, 5/63–65
 Pound, Ezra: Cantos, 1/85–94
 Rodanski, Stanislas: Nadbytečné nebytí, 2/73–74
 Řehák, Jakub: Kolonie světlušek. K prvnímu českému výboru z básní Andrého Bretona, 5/75–83

Taký způsob spevu nie je vždy pekný. Překlady Mariána Hataly, 3/90–91
 Tomuto dnu dojít na dno. Překlady Věry Koubové, 3/88–89
 Ty tiché, bolestné, německé rýmy. Překlady Radka Malého, 3/98–99
 Viarre, Guy: Přestat dře, 2/75–76
 Z básní Jana Vladislava, 2/3–5
 Zemských, Valerij: Narodil se člověk, 4/88–89

Nad knihami

Balík, Stanislav: Pokoušení nesvobody a česká duše. Diskuse nad knihami Ralfa Dahrendorfa, 1/100–101
 Batistová, Anna: Filmová jízda jako morální problém, 6/92–95
 Doležalová, Pavla: Co dnes s krásnou literaturou – tři francouzské názory, 5/94–95
 Hanuš, Jiří: Co je velkého na křesťanství?, 4/94–95
 Hanuš, Jiří: Odkaz radikálního konzervativce, 5/92–93
 Hanuš, Jiří: Trvalý romantický řád. Nad knihou Maartena Doormana, 2/94–96
 Havelka, Miloš: Nejistý svět bez metafyzických opor. Diskuse nad knihami Ralfa Dahrendorfa, 1/98–100
 Horák, Petr: Nový začátek dějin? Diskuse nad knihami Ralfa Dahrendorfa, 1/95–98
 Malý, Tomáš: Don Quijote v labyrintu světa, 3/101–102
 Motýl, Petr: Vlastně každá báseň mohla by mít název „Okamžik“, 6/96–97
 Pavel Švanda: Pohled polského konzervativce, 4/96–99

Informace o předplatném časopisu *Kontexty* na rok 2010

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

Roční předplatné (6 čísel včetně poštovného): 500 Kč

Sponzorské předplatné: 1 000 Kč

Způsob úhrady předplatného

- **příloženou složenkou typu C** (do zprávy pro adresáta uveďte „Kontexty“)
- **přímoú platbou** na účet č. 120 402 514 / 0600 (je třeba požádat redakci o přidělení variabilního symbolu)
- **hotově** v redakci časopisu (Venhudova 17, Brno)
- na základě faktury **bankovním převodem** (fakturu Vám vystavíme **na požádání**)

Objednávky předplatného

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

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

Navštivte internetové stránky CDK

www.cdk.cz

Naleznete zde podrobné 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 neúčtujeme!

revuepolitika

od ledna 2009 pouze na internetu !

Politicko-společenská revue CDK s dvacetiletou tradicí

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



Církevní dějiny



Odborný historický časopis, věnovaný církevním dějinám v českých zemích i ve světě

- Dějiny křesťanství v perspektivě současných historiografických metod
- Kvalitní, zároveň však zajímavé a čtivé články
- Žánrová pestrost (studie, kratší články, eseje, dokumenty, paměti, recenze aj.)
- Texty domácích i zahraničních autorů
- Nezávislost a ekumenický charakter časopisu

Bonus: sleva 25 % na všechny knihy CDK

Ukázkové číslo vám zašleme **zdarma**.

Vychází dvakrát ročně v rozsahu přibližně 160 stran, cena 129 Kč, roční předplatné 200 Kč (dvě čísla).



Knihy z ediční řady *Quaestiones quodlibetales* lze kromě standardní varianty zakoupení jednotlivých svazků získat v rámci ročního předplatného, které má následující výhody:

- dostanete poštou všechny svazky (minimálně tři) ediční řady, které během roku vyjdou
- získáte slevu 25 % na všechny knihy CDK, kterou můžete uplatnit při nákupu na **www.cdk.cz** anebo při objednávkách v redakci CDK
- roční předplatné činí 300 Kč (cena platí pro rok 2010)

Ediční řada navazuje na úsilí CDK o kultivaci a prohlubování historické, teologické a filosofické reflexe vztahů mezi náboženstvím, kulturou a společností, které nacházelo své vyjádření v časopisech *Teologický sborník*, *Teologie & společnost* a nově v časopisech *Církevní dějiny* a *Kontexty*.

Objednávky na adrese:

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

Nové publikace CDK



JIŘÍ HANUŠ, IVANA NOBLE (EDS.)

Konverze a konvertité

Sborník z mezioborového semináře nabízí rozličné úhly pohledu na problematiku konverzí a konvertitů. Část příspěvků je věnována historicko-teologickým reflexím o významných křesťanských osobnostech a jejich vlastní konverzi, popřípadě jejich náhledu na obrácení k víře (apoštol Pavel, Augustin, Caesarius z Heisterbachu, C. S. Lewis a Paul Tillich). Další studie se věnují otázce konverzí z hlediska psychologie, náboženské pedagogiky, sociologie a pastorální teologie. Součástí sborníku jsou i referáty, které zazněly na workshopech, a obsáhla diskuse k filmu K. Zanussiho Život jako smrtelná choroba přenášená pohlavní cestou. Publikace je určena studentům humanitních a sociálněvědních oborů, dále pak těm, kdo se aktivně věnují pastorační činnosti, a konečně také všem čtenářům se zájmem o rozumové uchopení náboženské zkušenosti.

Brož, 152 str., 179 Kč

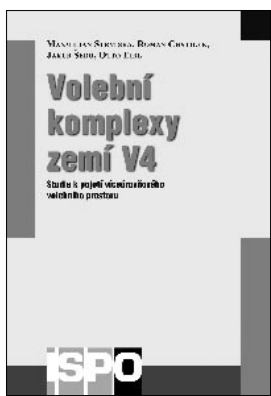
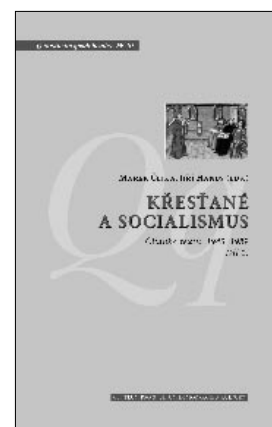
MAREK ČEJKA, JIŘÍ HANUŠ (EDS.)

Křesťané a socialismus

Čítanka textů: 1945–1989 / Díl 2.

Soubor známých i méně známých, publikovaných i nepublikovaných článků, rozborů, esejů a prohlášení z let 1945–1989, které vzešly z křesťanského prostředí a jsou věnovány vztahu křesťanů k marxismu, socialismu a komunistickému režimu. Čítanka má ekumenický a reprezentativní charakter – zachycuje postoje katolíků, evangelíků, československých husitů, pravoslavných a dalších církevních společenství – a přitom vystihuje celé spektrum názorů od kritických přes analyticky vstřícné až po jednoznačně pozitivní. V českém prostředí chce soubor přispět k poznání reakcí a rezistence křesťanství vzhledem k moderním ideologiím a režimům a k poznání jeho možností přinášet alternativní a současně životodárné koncepty. Jeho ambicí je též prozkoumat významné aspekty soudobých dějin po roce 1945.

Brož, 212 str., 198 Kč



MAXMILIÁN STRMISKA, ROMAN CHYTILÍK, JAKUB ŠEDO, OTTO EIBL

Volební komplexy zemí V4

Studie k pojetí víceúrovňového volebního prostoru

Utváření nové politologické perspektivy výzkumu prostorově-institucionálních aspektů volebního chování a stranické soutěže ve víceúrovňových uspořádáních, tj. v soustavách s více než jednou úrovní vládnutí a reprezentace, představuje v soudobé politologii výzvu mimořádného významu. Tato kniha představuje originální příspěvek české proveniencí ke studiu více-úrovňového volebního chování a stranicko-volební soutěže v České republice, Polsku, Maďarsku a na Slovensku, a to k takovému druhu studia, jež respektuje prostorovou členitost politických systémů a snaží se brát patřičně v úvahu jak horizontální (vnitroúrovňové), tak vertikální (mezi-úrovňové) vazby a rysy volebních a stranických fenoménů a procesů. Knihu lze chápat jako základní příspěvek k rozsáhlému a dynamicky se rozvíjejícímu tématu. Autorský kolektiv tvoří členové Institutu pro srovnávací politologický výzkum a katedry politologie Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity.

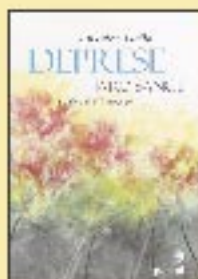
ISPO 11, Brož, 224 str., 220 Kč

Objednávky na adrese:

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

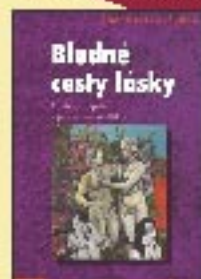
A. Grün
Deprese jako šance
Spirituální impulzy

Kniha uvádí do spirituálních úskalí duševních stavů, které mohou vést k depresi. Nenabízí snadné návody, ale hluboké zamyšlení a analýzu, které mohou být východiskem k překonání krátkodobých depresivních období, nebo i závažné nemoci.
 brož., 126 s., 195 Kč



H. Jellouschek
Bludné cesty lásky
Vztahový trojúhelník
a jiné párové konflikty

Autor se zabývá třemi typickými párovými konstelacemi: když ona je princezna a on nemožný „princ žabák“, když on je skvělý hrdina a ona „princezna ropucha“ a když vyvstane klasická situace vztahového trojúhelníku.
 brož., 224 s., 319 Kč



G. Boos
Obrazy Vánoc

Cyklus vánočních obrazů Pietera Brueghela a jiných středověkých malířů inspiroval Gerharda Boose k poetickým rozjímáním nejen nad obrazy, ale také nad smyslem Vánoc a jejich poselstvím pro dnešního člověka. Kniha je psána pro čtenáře se zájmem o rozjímavou literaturu a výtvarné umění.
 nř., 64 s., 159 Kč



T. L. Hayden
Dračice a mazánek

Dva příběhy z dětské psychoterapie
 Cassandra byla unesena otcem, z dobrodružné divenky se stala malá nestvůra. Drake je domácí mazlíček, ale na veřejnosti nemluví. Po dlouhé terapii se autorce podaří s oběma dětmi navázat kontakt a vrátit je do společnosti dětí a rodiny.
 nř., 304 s., 395 Kč

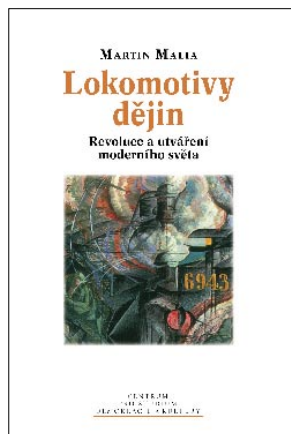
Žádejte v knihkupectvích nebo objednávejte: Portál, s. r. o., tel.: 283 028 203, e-mail: obchod@portal.cz
 Knihkupectví Portál: Praha 1, Jindřichská 30; Praha 8, Klapkova 2; Brno, Dominikánské nám. 8; Plzeň, Prokopova 19



BASNĚ - V. Gruša / PROZY - Matoušek, Drábek
 ČINA - Hejzlar, Pidlach / TUŠOVÉ MALBY - Straka
 SCHILLER JE NÁS - Stašková, Alt, Hartmann ad.
 Stern - ANĎEL SMRTI NA AMERICKÉM JIHU?
 INTERVIEW - Dominik / SAPOČNIKOVA V PRAZE
 VZPOMINKY - Rotbauer / DOKUMENTARISTÉ - Gogola
 Reflexe, glosy / SOLPERA JUBILUJÍCÍ - zvláštní příloha



K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci nebo poštou:
 148 Kč zašlete složenkou do Revolver Revue, Jindřichská 5, Praha 1,
 110 00, nebo na č. ú. 171178049/0300. Ve „zprávě pro příjemce“
 uveďte „RR 77“. Více na www.revolverrevue.cz, 222 245 801,
sekretariat@revolverrevue.cz.



MARTIN MALIA

Lokomotivy dějin

Revoluce a utváření moderního světa

Poslední kniha amerického historika Martina Malii přináší originální a přitažlivý pohled na fenomén revoluce a sílu, s níž je schopna přetvářet dějiny. S obdivuhodnou šíří záběru zkoumá revoluční tradici Západu – od husitského hnutí přes francouzskou revoluci až po socialistické revoluce dvacátého století. Nabízí rovněž novou interpretaci vzniku a rozvoje socialismu v detailním pohledu na události ruského Velkého října. Dokládá, že tento převrat má hluboké kořeny v evropské historii. Kniha je vyvrcholením autorova dlouholetého zájmu o novodobé, zejména ruské dějiny.

Vázané, 428 str., 398 Kč

Objednávky na adrese:

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

Informace o předplatném časopisu *Kontexty* na rok 2010

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

Roční předplatné (6 čísel včetně poštovného): 500 Kč

Sponzorské předplatné: 1 000 Kč

Způsob úhrady předplatného

- **příloženou složenkou typu C** (do zprávy pro adresáta uveďte „Kontexty“)
- **přímoou platbou** na účet č. 120 402 514 / 0600 (je třeba požádat redakci o přidělení variabilního symbolu)
- **hotově** v redakci časopisu (Venhudova 17, Brno)
- na základě faktury **bankovním převodem** (fakturu Vám vystavíme **na požádání**)

Objednávky předplatného

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

Upozornění:

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