



ČLÁNKY/STUDIE

- (1) beckettova katastrofa a havlova chyba (karel kraus)
 (16) katastrofa (samuel beckett)
 (21) píseň o zemi (bedřich fučík)
 (42) praha 1984 (jindřich chalupecký)



PUBLICISTIKA

- (50) kulva (zita h.)



RECENZE/REFERÁTY

- (54) orwellova utopie (-bn-)
 (58) dumontovo pojetí ideologie (-bn-)
 (66) západ/časopis pro čechy a slováky (jiří otava)



VÝTVARNÉ UMĚNÍ

- (70) přelet výstav (a/staněk)



DIVADLO

- (76) z divadelního zápisníku (vilém pojkar)



OPERNÍ HLÍDKA

- (83) čtyři brněnské premiéry (caruso)



DISKUSE/POLEMIKY

- (89) k florestanovu střechování (ladislav hejdlánek)



KNIŽNÍ ZPRAVODAJ

Č L Á N K Y S T U D I E

Karel Kraus

BECKETTOVA KATASTROFA A HAVLOVA CHYBA

Avignonský festival 1982 věnoval Václavu Havlovi zvlášť-
í "vigilii", noční pořad sestavený z původních prací, jimiž
renomovaní umělci, především francouzští, ale i jiných národ-
ností, chtěli vyjádřit solidaritu s tehdy ještě vězněným čes-
kým autorem. Přihlásil se k němu i Samuel Beckett, o němž je
známo, že v podobných akcích angažuje svůj podpis a hlas jen
zcela výjimečně. Proto byla dedikace Katastrofy nejen zvlášť-
ní poctou, ale i gestem velkého mravního dosahu.

Prvním dramatickým textem, který Václav Havel vydal z ru-
ky po svém propuštění, je rovněž "aktovka", jen nepatrně roz-
sáhlejší než Beckettova. I název má podobně lapidární: Chyba.
Nevím, zda Havel zamýšlel opětovat svou prací Beckettův stisk
ruky, zda chtěl vstoupit do dialogu o světě žitém společně,
ale nahlédnutím dvojí nezaměnitelnou zkušeností, nebo zda u-
skutečnil záměr, který počal z jiného podnětu, možná dřív,
než se vůbec mohl s Katastrofou seznámit.

Ať je tomu jakkoli, čtenáři se srovnání nabízí, a proto
recenze Havlovy hry začíná pokusem o porozumění Beckettově
textu.

Tématem Katastrofy je - aspoň v prvním plánu - zrod je-
vištního díla, tedy divadlo samo. Divadlo - proti tradičním
představám - podivně okleštěné: dramatik byl umlčen a nebo
ztratil řeč; ke slovu nemůže přijít ani herec, odsouzený k ně-
motě a nehybnosti, dokonce zbavený tváře. Teprve v podobě
trosky, odpadku, neživého nástroje, bezvládného předmětu se
herec stává vhodným materiálem pro Režiséra, výhradního vlád-
ce dnešního divadla.

Z dokonale oněmělého divadla zívá na diváka lhostejnost.
Výtvor, který vyřadil člověka, není pouze zvláštním případem
divadla, nýbrž popřením jeho podstaty. Neboť situace předsta-
vená na jevišti je především situací člověka, který ji utvá-
ří nebo podstupuje. A této situaci člověka-herce rozumíme
vždy - i tehdy, chápeme-li ji jako nepochopitelnou - skrze

svou vlastní lidskou zkušenost. Vzájemná podmíněnost nahlédnutí "dovnitř" a porozumění "zevnitř" jistě není výhradně odkázána na psychologickou interpretaci. Zbavíme-li však hlediště účasti na události (na ději předpokládajícím lidský zásah) a konfrontujeme-li je pouze s určitým faktem (v němž je lidský podíl absorbován natolik, že představená skutečnost se zdá být výsledkem působení neosobních sil), vykazujeme diváka z prostoru pro dialog. I když ho budeme přitom vybízet, aby reflektoval povahu a důsledky odtažitě uchopeného faktu, nezbaví se pocitu, že je mimo hru, že byl připraven o účast na původním smyslu dění kvalifikovatelného jako dramatické.

Poukazuje tedy Katastrofa na vymítání člověka z divadla, na odlidštění celého současného umění, dnešního světa vůbec? Snad - aspoň v nejširším a rámcovém smyslu. Nechme se však nejdříve věst tím, co se ve hře děje.

Herec-člověk je tu Režisérem vsutku masakrován. Není už ani loutkou, ale jen figurínou, plastikou vymodelovanou z lidského "materiálu", "živým obrazem". Nesmí jednat, k něčemu směřovat, vztahovat se k nějakému průběhu. Stal se pasívním, netečným nositelem významů, které jsou mu udělovány zvnějšku. Protagonista je v Režisérově záměru vlastně alegorií, vyjádřením jiného, abstraktnějšího významu, odtrženého od onoho primárního, implicitního sdělení, s nímž se herec k divákovi (jehož lidství vyloučit nelze) obrací vždy: "jsem člověk".

Smysl Režisérova počínání se zdá jasný: zabránit setkání člověka s člověkem. Proto musí být vše, čím herec oslovuje jako živá bytost, setřeno nebo znetvořeno: zabíleno, utopeno ve tmě, připodobněno zvířeti, zpředmětněno. Jen prsty u nohou - patrně to nejméně expresivní, co na člověku je - smějí a dokonce mají vyniknout ve své autenticitě. Aby se divadlo, které s hercem stojí a padá, vůbec ještě udrželo na nohou? Redukce je asi rafinovanější: objekt, který by ani narážkou neverifikoval živou lidskou bytost, je pro demonstraci potření člověka neupotřebitelný. Nezbytné minimum lidství bylo nutno uchovat, aby jeho degradace dosáhla maxima, aby pád člověka mezi věci byl průkazný.

Režisér také, zcela důsledně, s člověkem - hercem jako s věcí nakládá. Např. jednotlivé části jeho těla příznačně

nenazývá běžnými hovorovými výrazy, ale technicko-anatomickou terminologií. Neříká lýtko, koleno, hlava, ale holen, česka, lebka a temeno - pokud se ovšem neuchyluje k pouhému despekt-nímu "to". Jde nad Descarta - nejen zvíře, ale i člověk je pro něho mechanismus, stroj. S ním se samozřejmě nerozpráví, ale zachází. Osobní^{ne} vztah Režiséra k pojednávanému objektu je tak důsledný, že ani povely mu neudílí sám. Manipuluje s ním prostřednictvím Asistentky (jíž by snad descartovsky přiznal status "věci myslící" - byť velmi scestně). Jinak řečeno: Režisér se chová jako mizerný lékař, který u lože umírajícího bezostyšně mluví o konci, nic se neohlížející, zda pacient ještě vnímá. Tím se ~~snad~~ dotýkáme podstatného: Herec-člověk je pro Režisé- H ^{možno} ra v agónii. Poslední nadějí skomírajícího, jeho nejsvětlejší perspektivou může být leda rána z milosti.

Režiséra, exemplárního člověka up to date, a snad i model člověka zítřka, odděluje od Protagonisty, posledního exempláře lidství pracujícího k smrti, tlustá skleněná stěna netečnosti, která však je méně kompaktní a méně neprůstředná, než se zprvu jeví a než by bylo pro Režiséra žádoucí. Koeficient její tříštivosti je kupodivu dán Režisérovým reziduálním lidstvím. Jedná sice s Protagonistou jako s předmětem či nástrojem, a přesto jeho indifferenci, ačkoli působí otřesně, není dokonalá. Narušuje ji jakási štítivost, pocit racionálně nepodložený, ale tím silnější, téměř rituální. Má snad Režisér strach, že by se dotekem vražděného poskvrnil? Přinejmenším to nelze vyloučit. Vždyť samovláda nad divadlem vskutku dosáhl jen obětováním, totální likvidací herce. Herec, který tu není marně nazván Protagonistou - tím, komu na divadle připadá hlavní role, kdo má na hře lví podíl, ale původně a doslova tím, kdo bojuje v prvním sledu, ze ty schované za ním. Kdo na jevišti, v kritické chvíli, tváří v tvář divákovi, nese plnou tíhu výkonu nejen svého, ale i režisérova (a dramatikova).

Tuší Režisér aspoň vskrytu, že svou moc jen předstírá, že v herci odstraňuje svého jediného zastávce, že je v postavení příživníka odkázaného na svého živitele, že si zkrátka podřezává větve, na které sedí? Odpovíme-li kladně, ukáže se rub Režisérovy suverenity a distance: špatné svědomí a z něho pocháze-

jící strach. Strach ze síly, která ubíjenému dosud zbývá, z pomsty, kterou může vykonat i agonizující herec-člověk, jestliže vrahovi nastaví své pouhé bezbranné lidství. Ale k tomu se ještě vrátíme.

Prozatím byly zaregistrovány tři nejnápadnější a souvztažné charakteristiky předváděného děje: likvidace člověka - její příčina: neschopnost či nemožnost setkání s lidským protějškem - a její důsledek: špatné svědomí a strach. Neméně markantní, a hlavně zarážející, je však další ryš: Jak chápat, že Režisér ve chvíli, kdy má svou práci dovršit, jí sám nerozumí a na svůj původní záměr se už ani nedoveče rozpomenout? V čem tkví ta podivná vnitřní neúčast na díle? Zošklivila se mu odtažitost prvotního pojetí, ztrácí se sám v jeho vágní mnohoznačnosti? Je natolik vklíněn do mimouměleckých souvislostí (spěchá na výbor!), podléhá natolik divadelnímu provozu a podnikání, že mu zcela uniká jeho smysl? Je pouze otrlým a hajdaláckým řemeslníkem, který se až pod tlakem vnějších okolností (premiéry) vzchopuje k chvatné improvizaci? (U Becketta nepřipouštíme eventualitu předstírané zapomnětlivosti jako záminku pro expoziční informaci diváka prostřednictvím úvodních Režisérových dotazů a Asistentčiných odpovědí.) Ačkoliv naznačené motivace se nevylučují, spíše spoluhrají, ani jejich souběh či prolnutí nestačí uspokojivě objasnit Režisérovu děravou paměť a jeho neporozumění.

Proto stojí snad za pokus přistoupit k interpretaci jinak, cestou která se zdá nejschůdnější. Doposud byly příznačné rysy Režisérova chování pochyceny převážně z dialogu, bez dostatečného přihlédnutí k dějové situace, k níž se Režisér vztahuje. Autorova poznámka stanoví však výslovně, že jde o poslední zkoušku. Rozvedeme-li tento údaj, znamená, že sledujeme závěrečnou fázi činnosti rozprostřené v delším, zpravidla několikátýdenním časovém úseku. Při poslední zkoušce (generálce) - v normální divadelní praxi - už nedochází k podstatným změnám. Práce, která se vyvíjela postupně, ze dne na den, jakýmsi rozváděním a prokreslováním původní představy, zpřesňováním a fixováním významových souvislostí, bývá v konečné etapě jen zopakována, prověřena "naostro" a modifikována leda v detailech. V Katastrofě se však na poslední chvíli mění dosavadní podoba inscenace zásadně, od dřívějšího řešení se upouští, zavrhuje se, a jakoby

zkusmo, a přesto s definitivní platností, se rozvrhuje a v leč-
čem i uskutečňuje pojetí radikálně odlišné.

Výrazná odchylka od běžných divadelních zvyklostí je už na
první pohled matoucí. Ale co přímo šokuje, je Režisérův postoj.
Zdá se zholá nepravděpodobné - natolik je mu téma hry vzdáleno
-, že by se byl vůbec účastnil průběžného utváření scénické po-
doby díla, byť jen lhostejně nebo pasívně. I kdyby zkoušky jen
odbyval, nemohl se mu vytratit aspoň hrubý záměr. Z textu vyplý-
vá, že Režisér je s dosavadním řešením obeznámen. (Se zkušební
realizací vlastních představ, anebo s tím, co navrhla a připra-
vila Asistentka?) Jaká je tu časová souvislost? Vždyť jen na-
prostý sklerotik nebo člověk dokonale rozptýlený nepodrží v hla-
vě - do příštího dne či týdne - poměrně jednoduchou intenci.
Uplynula snad od Režisérovy přítomnosti na některé ze zkoušek
příliš dlouhá doba? Anebo musíme pojímat čas představený ve hře
jinak, a pak možná nechat vysvitnout i jiný význam údaje "posled-
ní zkouška"?

Buď jak buď, flagrantní neshoda mezi dějovým rámcem hry a
zavedeným divadelním postupem je autorův zřetelný poukaz. Jeho
smysl se otevře myslím nejpřirozeněji, zbavíme-li se prvního
(dramatikem vsugerovaného) dojmu, že se předvádí průběh jedné,
v daném případě poslední (tj. závěrečné) zkoušky. Potom už nic
nebude bránit, aby se zdánlivě určitá zkouška stala obrazným
zachycením, jakousi synekdochou divadelního tvoření (sui gene-
ris) vůbec. Anebo shrnutím různých etap inscenačního procesu
(od textu k výslednému jevištnímu tvaru), a dokonce šifrou dnes
převažujícího pojetí režie.

Právě u Becketta považují konkrétní uchopení prvních, "nej-
přízemnějších" významů za závazné pro legitimní vstup do dalších
vrstev. Teprve z věcné soudržnosti superponovaných významů, po-
daří-li se ji prokázat, lze konstituovat celkový, analogický
smysl obrazu. Anebo případněji, abychom nezaměňovali proces po-
rozumění básnickému dílu za pouhou logickou dedukci: jen z kon-
krétních významů a jejich nenáhodného propojení můžeme nadějně
vytušit iradiační pole textu, oblast možného smyslu, k níž jád-
ro věcných daností poukazuje. Ještě jinak řečeno: holá nemožnost
explicitního vyjádření smyslu nezbavuje interpreta povinnosti
určit soustavou vykazatelných významů směr a úhel perspektivy
porozumění. Záleží pak na čtenářově či divákově vnímavosti,

k jak vzdálenému obzoru svým spolutvořivým výkonem dohlédne.

Namítne-li kdo, že je nepřiměřené identifikovat základní významy Beckettova textu jakoby ze žabí perspektivy, s příliš "realistickou", ne-li tupou jednoznačností, může mít v lecčem pravdu. Především je třeba souhlasit s ohrazením, že v Katastrofě nejde přece - jenom - o divadlo, že Režisér není - jenom - režisérem atd. Přesto se však domnívám, že opačný postup, regrese od předpokládaného celkového smyslu k prvotnímu a částečnému (od obrazu k představené skutečnosti, která jeho smysl zakládá) bývá pro čtenářskou a zejména pro jevištní konkretizaci hry ochuzující. Nevyhne se totiž tomu, aby nepředjímala určitou formulaci konečného smyslu, který vždy zůstává otevřený, a nezasažovala ji do předmětných, autorem rozvržených souvislostí situace, charakterů a jednání postav. (Tak si vlastně počíná Beckettův Režisér, který původní, otevřenější význam svým zvyšlovňováním smyslu jen redukuje, deformuje, obrací naruby.)

I o tom se dá jistě diskutovat. Hlavní oporu svého východiska vidím však jinde. Ve střídmosti, ne-li strohosti Beckettova textu, v jeho až bezohledně konkrétním vyjadřování. Čteme slova jednoznačná, neobrazná, nepřesázná. Všechno nás volá sem, k tomu, co právě vidíme a slyšíme, ke zdůrazněné danosti a určitosti. Ta se však tlačí do popředí tak vehementně, že začínáme pochybovat o pouze kladoucí, afirmativní povaze věcí, promluv a gest. Bezděčně se od nich odlupují návazné představy, vystřelují z nich další významy (např. Protagonista - herec - jeviště - divadlo - umění - svět atd.). Ale tento pohyb ven, dopředu, za okruh výchozího tvrzení, provází nahlížení opačně orientované, dovnitř, pod povrch jevových předmětností, k jejich původu a základu (např. herec - Protagonista - bojovník v prvním šiku atd.).

Významovou ohraničenost prvního plánu hry podporuje při zběžném čtení téměř dokumentární jazyk daného prostředí či řemesla, příslušný žargon a slang, prajednoduchá syntaxe, nepatrně ohměňované repliky, často jen jejich otisky, zkrátka hovor všední, někdy až nápadně banální. Scénické a režijní poznámky, které převažují nad hlavním textem (zabírají asi 62% celkového rozsahu), jsou neméně věcné než dialog, mnohdy redundantně detailní v popisu opakovaných gest a pohybů. Ukazují na závažnost přikládanou mimickému projevu. Třiadvacetkrát je pře-

depsána pauza, z toho čtyřikrát dlouhá (nepočítaje ostatní časté prodlevy, vyplývající z přesně určených akcí).

Jestliže hlavní a vedlejší text nerozpojíme a uchováme-li promluvám i poznámkám plnou konkrétnost, ujasní se, co vlastně nedovoluje setrvat na úrovni "děje", který se vytváří málem anekdoticky, a zároveň vytanou i prostředky, jimiž autor dosahuje posunu od banality k obecněji platnému, k podstatnému. Transpozice do další významové roviny je uskutečněna ozvlášťujícím členěním konvenčních významů, jejich motivickou a rytmickou organizací, především zámlkami, prodlevami a návraty slovních a gestických stereotypů, až tanečně důstojným prováděním běžných úkonů. Tato stylizace však nepotlačuje, jak by svádělo předpokládat, polohu bezprostředně se dávajícího "naturalistického" dialogu a dění (a jeho rozpaky, nahodilostmi a automaticismy), ale naopak vytváří silné napětí mezi věcnou sdělností a obrazně analogickým významem. Zadržovaný, přerušovaný pohyb tedy "přízemní" dojem posiluje, neboť mu dává zdání zvláštní důležitosti, současně však - povýšením banality k jakési rituální obřadnosti - odhaluje nicotnost vážně celebrowaného konání. V zásadě epizodický děj je nomumentalizován, a tím samozřejmě naznačen rámeček, v němž se má uchopit celkový smysl.

Přihlédnutí k Beckettovu stylizačnímu postupu - pokud tu byl postižen přijatelně - umožní spatřit některé údaje textu v novém světle. Např. nabubřelost, arogance a falešná suverenita Režisérova projevu přestanou platit za pouhé osobní charakteristiky a výrazně ukáží na černokněžnický ráz a smysl jeho počínání. Všechno jeho přínos bude tím ovšem deklasován na pouhé efektaření, divadlo na tyátr. Takové zjištění nutí srovnat postup a výsledek Režisérových zásahů, jeho "práci s hercem", s výchozí podobou Protagonisty. Vyjeví se, že k obrazu "hrdiny", jak je popsán v úvodní poznámce, nejen nic podstatného nepřidal, ale naopak jej zkompromitoval, že tedy problematický rezultat sotva může být chápán jinak než jako defigurace začátku. Když začátek byl nyní tak silně akcentován, je třeba k němu znovu obrátit pozornost.

Pokoušel jsem se zajistit dosavadní vývody ověřitelnými údaji a vlastnostmi textu. Avšak návrat ke vstupním poznámkám hry vybízí k domněnce, kterou prokázat nemohu. Jak ji tedy ospravedlnit? Leda snad tím, že zkusmo uplatněna, zpevňuje celko-

vou soudržnost interpretace. Pokud ovšem zásadní přístup ke hře byl správný nebo aspoň - co do postižení tématu a autorova formativního postupu - možný. Uvědomuji si přitom nebezpečí urputnosti prvního dojmu, a tedy jeho predominance, byť nezáměrné, zvláště když ji v tomto případě ještě podporuje tůšená korespondence Katastrofy s Havlovcu Chybou.

Interpretaci začátku, tj. expoziční prezentaci hlavní postavy, Protagonisty, zakládám tedy na hypotéze, že jde o původní, pravé autorovo zpodobení tématu. Od této autentické formulace se pak odrážejí všechny přídatky a modifikace, s ní je také třeba konfrontovat výsledný tvar. Že odkazuje k začátku, dokládá "pointa". Je nesporně zvyšlovňujícím a završujícím gestem, avšak kdyby bezprostředně navázala na úvodní statické představení katastrofy v postavě člověka-herce, bylo by téma vlastně vyčerpáno, první obraz by už byl posledním a poslední prvním. Pravda ovšem je, že teprve Režisérovy intervencemi, jeho "tvorbou" se z pouhé pointy stává zvrát, katastrofa v prvotním významu slova. (Mimochoodem: nejméně břeskňý zvrát, "coup de théâtre", jaký si lze představit.) Dění zaplňující rozpětí mezi vstupní a závěrečnou situací není tedy příliš důležité významově, má však závažnost dramatickou, povyšuje jakoby anekdoticky koncipovaný a statický obraz na událost. Jenže Režisér není jejím subjektem, nýbrž jen prostředkem, nástrojem autorovy demonstrace. Režisérovo snažení je plané, řešení se mu vymklo z ruky, záměr se zvrátil ve svůj opak. Chtěje zlikvidovat herce (člověka), zároveň se svým pojetím režie (divadla) zlikvidoval sám sebe. Inscenovaná Katastrofa se stala jeho katastrofou.

Protagonista, ten první, je v úvodním sledu poznámek představen na posledním místě. Hlavní postava hry je popsána podrobněji než Režisér a Asistentka, ale s touž strohou věcností. Jsou-li však oni dva charakterizováni jen dvěma třemi přesnými detaily (kožich, kožešinová čepice; bílá halena, prostovlasá, s tužkou za uchem), u Protagonisty získáváme celkový vzhled postavy. Obraz je načrtnut jednoznačně, není k němu co dodávat. Jeho prostá, čistá, zdrženlivá podoba se zdá skrývat jakýsi do sebe zavнутý smysl, který by se asi nejspíš vydal přemítavému soustředění, kontemplaci. K obrazu však přistupuje, dosti nervle, Režisér - z důvodů nám dosud nepochopitelných v něm ne-

poznává nic ani z autorových, ani ze svých záměrů - a začne ho "přemalovávat". Toto "vylepšování" pak nese celý "děj" hry. Patří k němu i závěrečná "osvětlovací" pasáž; hrou světla dělá Režisér svou pointu. (Postava mizí ve tmě, reflektor dopadá jen na temeno schýlené hlavy, sídla rozumu, mohutnosti, kterou se člověk liší od zvířat, postaru principu všech principů a principu vědění vůbec; ono povýtce lidské ovšem je, musí být zabíleno, aby vržené světlo ponořilo do ještě hlubšího stínu to nejvýmluvnější - výraz tváře a očí.) Ukáže nám "v pravém světle", co je člověk - vlastně co byl. Tedy konec člověka, jeho katastrofu.

Zkusme však vydobýt z primárního obrazu některé jeho možné významy bez Režisérovy pomoci. Stojí před námi muž bez tváře a "bez vlastností", který - nemaje řeč - nedovede "oslovit", a proto je i neoslovitelný. Bytost osamělá, splývající s pozadím, vyvázaná ze souvislosti, a tedy vymazaná z dějin, bezmocně trčící monument - čeho? Jen bosé nohy jako by z té nerozlišené černoty vykřikovaly, že nehybná silueta (předmět, hmota) dosud žije, cítí půdu světa a nechráněnými chodidly se o ni zraňuje, bezbranná v jakési poutnické pokoře, sklíčenosti a vydanosti. Expresivita tohoto statického výjevu nijak nenaznačuje, že by byl počátkem možného vývoje. Něco tu spíš vrcholí nebo aspoň jistá etapa se uzavírá. Avšak co předcházelo, dřívější průběh dramatu nedovedeme rekonstruovat ani odhadem - v textu není oč se opřít. Ledaže bychom vzali doslova, byť v posunutém významu, autorovo určení "poslední obraz" jako předestření daného stavu, který trvá poté, co všechno se už událo, a na čem tedy nyní už ani mnoho nezáleží, neboť výsledek je znám a tato hotová věc je ono ultimum i ultimatum, vskutku to poslední (ve smyslu konečné i nejzazší). Znamenalo by to, že sama možnost dramatu, jednání, které vždy k něčemu směřuje a o něco usiluje, je popřena a vztyčuje se před námi jen apokalyptický (tj. odhalující, zjevující) obraz extrémní situace, jakési definitivní buď-anebo, k němuž se snad můžeme a máme vyjádřit.

Protože tento "poslední obraz" stojí ještě na nohou, na skutečných lidských nohou, má dosud patu, i když o hlavu už přišel (člověk ztratil tvář a jeho rozum byl přemalován, deformován, zabílen a "osvícen"). Tedy "živý obraz", třebaže života je v něm jen pramálo. Je němý, neboť slova padají do vět-

ru a pouze mlčení by snad mohlo mít sílu křičet. Pokud vůbec ještě existují uši schopné zachytit takový křik a oči natolik vidomé, aby rozpoznaly smysl černého obrazu na černém pozadí.

Režisér k vidoucím a slyšícím jistotně nepatří. Nemá ani čas, ani chuť, ani vnímavost zahledět se do obrazu, otevřít se mu. Klíč ke skutečnosti má po ruce v předpojatém mínění (o to nebezpečnějším, že není ani jeho vlastním míněním) a klíč k umění v řemeslných knífech. Jím prosazuje svou uměleckou svébytnost, na nich se má poznat jeho spár. Chce odhalit zastřené, nitro vytlačit navenek, naznačené zvyšlovnit, ozvláštňit, z odříkavé zamlklosti vyrazit skřek. Protože mu však porozumění obrazu, jehož se zmocnil, zůstává odepřeno, nezabývá se jím a hledí si jen svého, pořádá exhibici svých posbíraných manýr. Prostředky se stávají cílem, služebník si přisvojil roli bezohledného pána.

Moje domněnka, že výchozí zpodobení Protagonisty-herce-člověka, je nejen prvním i posledním "slovem" hry, jedinou, trvající, uzavřenou a koneckonců nezměnitelnou situací, ale také, a zejména, pravou a původní představou autora, definitivní formulací tématu a zároveň i jeho autentickou "inscenací", tato domněnka má - při všem, čím ji lze zpochybnit - aspoň jednu výhodu. Vysvětluje velmi prostě a globálně Režisérův odstup, jeho jinak nepochopitelné zapomínání a osobní nevztažnost k tomu, oč jde, nebo by mělo jít. V duchu doporučeného spolehnutí na bezprostřední, konkrétní významy můžeme pak promítnout všechny charakteristiky Režisérova přístupu do základního schématu: text a inscenace, drama a divadlo. Za předpokladu, že vstupní obraz Protagonisty není výsledkem předchozích zkoušek, ale autorovým originálem, tedy východiskem jevištní realizace - a další průběh hry zhuštěným záznamem celé cesty vedoucí od "předlohy" k představení (v podobě zkrácené perspektivě ostatně vidíme v závěru "generálky" už také ohlas premiéry) - je Režisérův vztah k textu, k básníkovi určen jednoznačně: zásadní nedůvěrou, pódceňováním a neschopností porozumět. Zkrátka odporem, vědomým či bezděčným, k nabízenému smyslu.

Nezasaženost dílem, neuchopení položeného - z jakýchkoli důvodů - má ovšem za následek všeobecnou perversi, téměř ďábelskou. Likvidace herce-člověka se tváří jako jeho přivádění k zjevnosti, obnažování jako odhalování, degradace jako vyzdvížení, za-

temňování jako osvětlování, aranžérství jako režie, katovské dílo jako umění. (Předvedení první situace jako poslední implikuje samozřejmě zbytočnost režiséra jako takového. Nemyslím však, že toto má být hlavním tématem hry, i když její "děj" nic jiného nedokládá - na první pohled. Důraz je totiž na herci-člověku, neboť bez něho je i "živý obraz" neuskutečnitelný. Teprve jeho pohled - ničím nezastupitelný - dává statické situaci smysl. Hercovo svrchované poslání diskvalifikuje však pouze Režiséra, nikoli režiséra vůbec. To je ovšem námět pro široce založenou úvahu, k níž Katastrofa přímý materiál neposkytuje.)

Není-li básníkovy dílo zdrojem i úběžníkem spolutvůrčího výkonu jevištních umělců-partnerů, je jasné, že pól, k němuž se vztahují, musel být přemístěn jinam. Režisér spatřuje těžiště divadelního umění ve své vlastní osobě a funkci. Autora nedbá a herce anihiluje jako umělce i jako partnera. Režisérův poměr k herci má samozřejmě zástupný význam: nejen herec, člověk vůbec je pro něho předmětem, a to předmětem z hlediska divadelní použitelnosti problematickým. Všechno spíš nasvědčuje, že už dozrál pro popelnici. Avšak něčím musí Režisér svůj výkon poměřovat. Jeho mírou je úspěch - leč úspěchu může dosáhnout jen u lidí, u lidí, jimiž z duše pohrdá.

Toto pohrdání je mrazivé: pramení z lhostejnosti. Nenávist uznává v nenáviděném určitou sílu, s níž je nutno zápasit. A v zápase má i protivník svou šanci. Lhostejnost však nebojuje, nýbrž hubí a vyblazuje - potichu, nenápadně, beznadějně. Nemá zapotřebí člověka vraždit, aby ho zničila, stačí ho ponížít, přerušit k němu osobní vztah, nevidět v něm partnera, setřást tíhu a odpovědnost lidského blížectví. Účinek je spolehlivý a nelze se proti němu bránit. Dopadá však i na lhostejného likvidátora. Odsuzuje ho k samotě, uzamyká ho do klece jeho vlastní prázdnoty.

Tak i Režisér, který získává výsadní postavení na úkor dramatika a herce (a ostatních spolupracovníků), a pro něhož je i obecenstvo jen podnoží úspěchu a objektem manipulace, nechtě zahnal sám sebe do kouta, a proto ho, jako každého samovládce, přepadá strach. Jakmile se mu zazdá, že narazil na nesouhlas potlačovaných, zmocňuje se ho tíseň, nervozita, obava ze vzpoury. Nemáje protějšek, neuznává žádné Ty, utíká se k množství, chce se zaštitit přitakáním davové konformity, splývá s proudem a spolé-

há, že jím bude nesen. Proto sestupuje do hlediště, ztotožňuje se s anonymitou obecnstva, zaujímá jeho stanovisko, řídí se pohledem hromadného člověka a podrobuje se mu. (Jinak běžný a nezbytný profesionální úkon přehlédnutí celku z hlediště, ze zorného úhlu diváka, dotvrzuje zde odstup Režiséra, pro něhož obecnstvo není adresátem díla, ale zákazníkem.) Ví, co může od svého publika očekávat, předjímá jeho esteticko-morální postoje, kalkuluje s jeho potleskem. Důvodně spoléhá, že obecný "názor" nezatouží po pravdě a nebude ji vymáhat. Že situaci, v níž stojí a za níž odpovídá každý jednotlivě, připustí "kulturní" divák jen v zastřené a odtážité podobě, jako alegorii, jako estetický samoučel, jako nezávazný, apartně upravený "problém". Jen v této podobě bude publikum ochotno přijmout hru a reagovat "zasvěceně", tj. podle ideologického schématu, které se Režiséřům-mocipánům všech odrůd podařilo "veřejnému mínění" a snobskému vkusu vnutit.

Režisér nerespektuje nic nad sebou ani kolem sebe, jen pod ním zůstává vykázano místo všem instrumentálním existencím, k jejichž přispění se musí uchýlovat, aby mohl uplatnit svou výlučnost. Básník je pro něho záminkou ke skurilním evolucím, herec nástrojem demonstrace a obecnstvo zrcadlem, v němž potřebuje vidět dosažený efekt, svou důležitost. Ačkoli o jeho potlesk žádání, chová i k němu jen despekt. Lichotí nenáviděnému pánovi, ale podstrkuje mu cokoli ze svých improvizací. Cokoli, o čem předpokládá, že bude akceptováno a oceněno. Přitom je si vědom, že podváděný chce být podveden, že dobrovolně a rád přistoupí na hru, pokud to bude hra na něco, a nikoli o něco.

Režisér sice provádí své zásahy naparovačně, rozmachuje se s podezřelou nahodilostí, takřka svévolí, a přesto ne bezcílně. Jeho vodítkem, zdánlivě neuvědomělým, je odpor k lidství. Působí jako něco vrozeného a spontánního, jako instinkt vždy bezpečně napovídající, jak ještě výrazněji člověka-herce ponížit, zhanobit, zpředmětnit, znicotnit. Leč ani tato určenost není v Režiséřovi zakotvena, není osobnostní povahy. Kontext ji odhaluje jako přijatou, afektovanou, módně podmíněnou pózu. Nemá substanciální, a dokonce ani názorovou oporu. Je sotva něčím víc než přízpusobivým přijetím aktuálně konvenčního postoje, intelektuálního tiky, jímž se nereflektovaně vyjadřuje protest proti jakýmkoli hodnotám, zejména tradičním, a bezpochyby také pro-

ti zpusťování světa a člověka, proti zklamání z vlastní bezmoci. Původní síla takového nahlédnutí se ovšem už dávno vytratila, úžas se změnil v poškľeb, zděšení se převléklo za neškodného strašáka. K pravému zdroji poukazují leda velcí osamělci, právě třeba Beckett a znovu právě v této hře. Avšak jejich zjevující umělecké obrazy jsou "režiséry" nadále a houfně jen napodobovány a rozpatřávány. V produktech zinstytucionalizovaného, zprovoznělého a zkomercializovaného umění se pak sám protest stává posunčínou, která nakonec může znamenat i přitakání. Hranice mezi nekonformností a komplicitou, pravdou a lží se povážlivě stírá.

Šokující gesta spekulují s divákovým diváctvím, víceméně neúčastným, lhostejným, s ideologickými či estetickými předsudky, od skutečnosti vzdalovaným přihlížitelstvím. K němu se také vědomě obrací Režisér. Sám nedotčen, vladařsky izolován, strůjce i oběť rozpadu všech osobních vztahů, připravuje rozptýlení pro krveřačnou arénu, která však nechce spatřit skutečnou krev, ale umělou katastrofu, umělé umění. Divadlo jako spektakl, nikoli jako uzření. Podívanou na oběť, nikoli pohled na obětovaného. Proto je člověk, to jediné, co lze na jevišti uvidět v silném smyslu, pro divadlo nežádoucí. Setkání s ním by ohrozilo zevlounskou apatičnosť, manipulovatelnou netečnosť.

Setkání s člověkem nabízí na divadle herec. Jako člověk se dává a vydává - postavě a divákovi. Jeho darující přítomnost čeká na otevřenost přijímajícího, obdarovaného. Otevřenost herce a diváka, podmínka setkání, ruší izolaci a zakládá společenství. Je příležitostí získat něco, co jsem dosud neměl, nepoznal a nezakusil, co nepatřilo k "obsahu mého vědomí". (Setkávali se s někým jenom jako se svou představou o něm, minul jsem se s ním.) Avšak vykročit vstříc tomu, co mě potkává, znamená "vyjít ze sebe", opustit známé a zabýdlené a vzít na sebe riziko "exodu", cesty do neznáma a snad i za nejistým cílem. Cesty ze všedního pobývání v neprojasněném světě funkcí, z nevlastního vědomí o sobě.

Protagonista, Režisérem koncipovaný jako relikť vymřelého živočišného druhu, nesmí vyzvat k setkání. Slovo je mu odňato a nikdo nečeká, že by se na ně zmohl: už ani roubík mu není třeba dávat. Vzpoura se u zdeptaného pozůstatku někdejší živé bytosti nepředpokládá. Proto má pohled, jímž se Protagonista vze-

pře svému osudu, aby svým apelem podržel všechno zbývající lidství, ráz katastrofy. Umělé a vypočítané se hroutí, bezradně zmlká. Znamená nastalé ticho jen konsternované odmítnutí, nebo se v něm sbírá poslední naděje?

Do interpretace jevově upřednostněného plánu hry, do jejího divadelního "obsahu", vniklo už při první četbě nepřehlédnutelné téma člověka, "lidského údělu". Zřetel k člověku při sledování zkoušky (dějového substrátu Katastrofy) prudce rozšířil smysl předváděné akce. Autorův původní technický údaj "poslední zkouška" nabyl druhého významu: poslední zkouška jako ultima experientia, nejzazší i prvotní zkušenost, a také krajní, nejvyšší a nejhroznější zkouška, jíž jsme vystaveni. Beckettovo divadlo na divadle není však pouhým jinotajem. Obraz je významově koherentní ve všech rovinách.

Zahlédneme-li na vzdálenějším horizontu Katastrofy obraz katastrofy člověka a lidstva, vzniká jen promítnutím, zvětšením, rozšířením původního přímého významu hry. Není od něho odtržen, nevyžaduje alegoreze, naopak, má silnou zpětnou vazbu k výchozí poloze. Smysl je sjednocen kruhovými odkazy: v herci byl ukázán člověk, v zneužitém, potlačeném herci-člověku zubožený (dnešní) člověk, v člověku-herci podstata borectví, v herectví podstata divadla.

"Bezdotekové" divadlo, neumožňující setkání člověka s člověkem (dramatika s hercem, herce s divákem a vice versa), nabylo absurdní podoby. Rozpadem všech vztahů se uvolnil prostor pro výsadní působení Režiséra. Jenže v tomto zdánlivě volném prostoru působí jen odstředivé síly, z nichž posléze převládne ta, která všechny ostatní neutralizuje, zruší. Její dočasná převaha je však pomyslná. Přestává působit v okamžiku, kdy dojde ke střetu, který chtěla odvrátit stůj co stůj. Podlehne setkání s člověkem, dokonce s pouhým jeho pohledem.

Má-li tedy divadlo mít smysl, je třeba je pojmout jako zvláštní, privilegované místo setkání člověka s člověkem. Člověk, který na toto místo vystupuje, je herec. Herec však není (podstatně) hercem pro svou specifickou dovednost. Nesetkává se s divákem jako deklamátor, hlasatel idejí, mim, oživlá loutka, simulátor lidských pochodů, přestrojený X.Y., ale jako on sám, člověk, který je o to víc člověkem, že na jevišti, na onom vyvýšeném místě, je sám sebou v přesahu k někomu, kdo je víc

než on, v přesahu k postavě.

Dochází-li v Katastrofě ke katastrofě (tj. zvratu, rozuzlení) pouhým pohledem herce-člověka nazvaného Protagonistou (protože vskutku na divadle je tím prvním, tím, kdo se zanáš a pro nás nasazuje v předním řádku), můžeme tomu rozumět leda tak, že herec, jemuž bylo vše odepřeno, slovo i pohyb, gesto i mimika, tedy všechny vnější prvky hereckého umění (ve smyslu vyjadřovacích prostředků, dovedností, řemesla), opřel se v extrémní chvíli o samotný základ a prostým výrazem očí, slovy nepostižitelným a nenahraditelným výrazem bytostného lidství dosáhl setkání s druhým člověkem a jenom tím, a právě tím, způsobil radikální obrát situace. Pouhým pohledem postavil před soud všechno nepravé a zároveň nabídl možnost záchrany tomu, kdo o ni stojí.

Vzájemná odkázanost prvního plánu hry a jejího parabolického smyslu je dotazena a potvrzena postavou Asistentky. Její ochablá, ale dosud zcela nepotlačená, pozůstatková potřeba lidské dimenze umění uplatňuje aspoň chatrné výhrady vůči bohorovným zásahům Režisérovy. Srovnání jejího postoje s otráveným, ale společlivým a nehlesajícím vykonavatelstvím osvětlovačovým a přičinlivě nadšeným potleskem anonymních přihlížitelů staví Asistentku zdánlivě do lepšího, lidštějšího světla. Je to vlastně postava nejdiferencovanější, "psychologicky" nejprokreslenější. (Osvětlovač je postižen jedinou replikou "za scénou", davu je artikulovaný projev zhola upřen, jeho "řečí" je potlesk.) Nikomu nemůže ujít její štítivé gesto: dřív než usedne po Režisérovi do jeho křesla, utře je hadrem a hadr odhodí. "Očistila" své svědomí, ale vzápětí, stejně jako předtím, dál plní Režisérovy příkazy. Asistentčina faktická komplicita - kterou sama před sebou omlouvá vnitřní distancí a osobní nezáčastněností - je právě o tu proklínající služebnost záluďnější a nebezpečnější. Svým domnělým zachraňováním, svými "human touches", drobnými korekturami, které vladaři bojácně a nedůsledně našeptává, napomáhá moci, neboť dodává jejímu řádění zdání věrohodnosti. Ve svém lidství ještě dokonale neotupělá, ale už bez odvahy za ním stát, "statečně" přemáhajíc své skrupule, zařazuje se Asistentka mezi nenápadné, skromné a pokorné strůjce osudů (i vlastních), mezi popravčí pacholky těch, kdo sami si ruce nešpiní, kdo nevstupují do přímého styku se svými oběťmi.

(Dokončení v příštím čísle)

S a m u e l B e c k e t t

K A T A S T R O F A

Václavu Havlovi

Režisér (R)

Jeho asistentka (A)

Protagonista (P)

Lukáš, osvětlovač za scénou (L)

(Zkouška. Provádějí se poslední úpravy posledního obrazu. Holé jeviště. A a L právě dokončili osvětlování. R právě přišel.)

(R - V křesle vlevo na předscéně. Kožich. Kožeštinová čepice se štítkem. Na věku a vzhledu nezáleží.)

(A - Stojí vedle něho. Bílá halena. Prostovlasá. Fužka za uchem. Na věku a vzhledu nezáleží.)

(P - Stojí uprostřed jeviště na černé krychli 40 cm. Černý klobouk se širokým okrajem. Černý plášť až ke kotníkům. Bosý. Hlava skloněná. Ruce v kapsách. Na věku a vzhledu nezáleží.)

(R a A si pozorně prohlízejí P. Dlouhá pauza.)

A (konečně) Líbí se ti?

R Nijak zvlášť. (Pauza) Proč ten sokl?

A Aby z přízemí bylo vidět nohy.

(Pauza.)

R Proč ten klobouk?

A Aby líp zakryl tvář.

(Pauza.)

R Proč ten havelok?

A Aby všechno bylo černé.

(Pauza.)

R Co má pod tím? (A zamíří k P.) Řekni to.

(A se zastaví.)

A Noční úbor.

- R Barva?
- A Popelavá.
(R vytáhne doutník.)
- R Oheň. (A se vrátí, zapálí mu, zůstane stát.) Jak vypadá lebka?
- A Viděls ji.
- R Zapomínám. (A zamíří k P.) Řekni to.
(A se zastaví.)
- A Opelichaná. Pár chumáčů.
- R Barva?
- A Popelavá.
(Pauza.)
- R Proč ty ruce v kapsách?
- A Aby všechno bylo víc černé.
- R Tak to ne.
- A Píšu si. (Vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, zapisuje.)
Ruce navenek.
(Zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho.)
- R Jak vypadají? (A nechápe. Podrážděně.) Ty ruce, jak vypadají.
- A Viděls je.
- R Zapomínám.
- A Dynybyl.
- R Co?
- A Dy-ny-byl.
- R Jo Dynybyl... (Pauza.) Je to jako drápy? (Pauza. Podrážděně.) Ptám se tě, jestli je to jako drápy.
- A Dalo by se říct.
- R Dva pařáty.
- A Pokud nezatíná pěsti.
- R Tak to ne.

- A Píšu si. (Vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, zapisuje.)
Ruce volně. (Zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho.)
- R Oheň. (A se vrací, znovu mu zapálí, zůstane stát. R kouří.)
Tak se na to podíváme. (A nechápe. Podrážděně.) Dělej, sundej mu to. (Zadívá se na stopky.) Pospěš si, mám výbor.
(A jde k P, svlékne mu plášť. P si to nechává líbit, netečný.
A ustoupí s pláštěm přes ruku. P ve starém šedivém pyžamu, hlavu skloněnou, pěsti zaťaté.)
- A Líbí se ti lepší bez? (Pauza.) On se třese.
- R Moc ne. Klobouk.
(A pokročí, sejme klobouk, odstoupí s kloboukem v ruce. Pauza.)
- A Temeno se ti líbí?
- R Musí se nabílit.
- A Píšu si. (Pustí na zem plášť a klobouk, vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, zapisuje.) Lebka nabílit. (Zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho.)
- R Ruce. (A nechápe. Podrážděně.) Rozevřít. Dělej. (A pokročí, rozevře pěsti, ustoupí.) A nabílit.
- A Píšu si. (Vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, zapisuje.)
Ruce nabílit. (Zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho.)
- R Co tomu schází? (Úzkostně.) Tak co tomu ještě schází?
- A (nesměle) A co kdyby ... kdyby se ... sepnuly?
- R Když už jsme na tom takhle... (A pokročí, sepne ruce, ustoupí.) Výš. (A pokročí, zvedne sepjaté ruce do pasu, ustoupí.)
Ještě. (A pokročí, zvedne sepjaté ruce na prsa, ustoupí.)
To je lepší. Už to bude ono. Oheň.
(A se vrací, znovu mu zapálí, zůstane stát. R kouří. Pozorně si prohlížejí P.)
- A On se třese.
- R No výborně. (Pauza)
- A (nesměle) Co třeba malý ... malý ... roubík?
- R (pobouřeně) To je nápad! Tahle vysvětlovací mánie! Malý roubík! Jenom ťuknout! Nic po lopatě! Malý roubík! To je nápad!

A Fakt neřekne nic?

R Nic. Ani nepípne. (Zadívá se na stopky.) Zrovna to tak stihnu. Podívám se na to z hlediště.

(Odchází. Už ho neuvidíme. A dopadne do křesla, vymrští se, vytáhne hadr, prudce otírá sedadlo i opěradlo, odhodí hadr, znovu se posadí. Pauze.)

R (za scénou, naříkavě) Nevidím prsty u nohou. (Podrážděně.) Sedím v první řadě křesel a nevidím prsty u nohou.

A (vstane) Píšu si. (Vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, zapisuje.) Zvýšit podstavec. (Zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho.)

R (stejně) Dá se vytušit tvář.

A Píšu si. (Vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, chce si poznamenat.)

R Sklop hlavu. (A nechápe. Podrážděně.) Dělej. Sklop mu hlavu. (A zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho, jde k P, víc mu skloní hlavu, ustoupí.) Ještě o chlup. (A pokročí, víc mu sklání hlavu.) Stop! (A ustoupí.) Bezva. (Pauza.) Schází tomu nahota.

A Píšu si. (Vytáhne notes, chce sáhnout za ucho po tužce.)

R No tak dělej, dělej! (A zastrčí notes do kapsy, jde k P, nerczhodně se zastaví.) Rozhalit u krku. (A rozepne nahoře kabátek, rozevívá klopy, ustoupí.) Nohy. Holeně. (A pokročí, vysoukává a ohrnuje jednu nohavici až nad lýtko, ustoupí.) Druhou. (A totéž na druhé noze. Ustoupí.) Ještě výš. Čěšku. (A pokročí, vysoukává a ohrnuje obě nohavice až nad kolena, ustoupí.) Nabílit.

A Píšu si. (Vytáhne notes, sáhne za ucho po tužce, zapisuje.) Maso nabílit. (Zastrčí notes do kapsy a tužku za ucho.)

R Už to bude ono. Je tam Lukáš?

A (volá) Lukáši! (Pauza. Hlasitěji.) Lukáši!

L (ozve se za scénou, zdálky) Už jdu. (Pauza. Z větší blízkosti.) Co tomu ještě schází?

A (k R) Lukáš je tady.

R Ať zhasne jeviště. (A předává rozkaz technickými výrazy.)

Celkové osvětlení zvolna zhasíná. Světlo jen na P. A ve tmě.)
Jenom hlavu. (A předává rozkaz technickými výrazy. Tělo P
pomalu mizí ve tmě. Světlo jen na hlavu. Dlouhá pauza.)
Nádhera.

(Pauza.)

A (nesměle) Nemohl by ... zvednout hlavu ... na moment ...
aby bylo vidět tvář ... jenom na moment?

R (pobouřeně) To je nápad! Co já všechno nemusím vyslechnout!
Zvednout hlavu! Kde myslíš, že jsi? V Patagonii? Zvednout
hlavu! To je nápad! (Pauza.) A je to. Máme tu katastrofu
v hrsti. Zopakovat a já odcházím.

A (k L) Zopakovat a odchází.

(Světlo se zvolna vrací na tělo P, ustálí se. Zvolna se vra-
cí celkové osvětlení hlediště.)

R Stop! (Celkové osvětlení se ustálí. Pauza.) Á... šup!
(Celkové osvětlení zvolna zhasíná. Pauza. Tělo P zvolna mi-
zí ve tmě. Světlo jen na hlavu. Dlouhá pauza.) Ohromné. Ten
udělá poprask. Slyším to už teď.

(Pauza. Zdátky bouřlivý potlesk. P zvedne hlavu, upřeně se
zadívá do hlediště. Potlesk slábne, až ustane. Ticho.
Dlouhá pauza.)

(Tma.)

(Přeložil Karel Kraus)

Bedřich Fučík

PÍSEŇ O ZEMI

Nejenom v biblických textech se mluví o místě, na němž je člověk "doma", jako o zemi dobré. Takto ji znají Číňané a Indové, Řekové i Římané, za které dobré zemi chvalořečil hlavně Vergil, ale také gotika, která zemi, šetrně s ní zacházející, jako dobroditelku laskala a milovala stejně jako doba byrokracie. Anonymní kniha "Země dobrá" z roku 1754, jakoby shrnující všechny předcházející české hlasy chval, sice zužuje hranice a hloubku biblického slova, když v sebeobranném dobovém gestu klade důraz na to, že tato dobrá země je především zemí českou, ač je si nepochybně vědoma i širšího, původního významu, neboť také ona ví, že chléb je "plodem země a lidské práce", za který nelze vzdávat dost díky - jen tehdy totiž země nepřestává zpívat.

Ne dost na tom. V biblickém a antickém cítění - a ať je jak je, i někde dole v našem podvědomí - znamená dobro pořád ještě zároveň krásu, podle níž se orientují nejhlubší básníci všech dob a všech konců světa. V tomto osamostatnělém quasi "estetizujícím" zaměření pak chápou v Čechách "dobrou zemi" jak feudální, tak barokní lidé, až její melodie jedinečně a triumfálně zazní u nás naplno na prahu novodobé české poezie u Máchy.

V jeho Máji jde v základní poloze a tónu o zemi-přírodu v celé její hmotné nádheře, žádoucnosti a přeměnách, o zemi, po jejíchž radostně slzavých údolích člověk putuje, ze které a skrze níž v bratrském sepětí a závislosti žije a sytí se nejen jejím chlebem, ale i krásou jejích tvarů a horoucích životních projevů.

Nicméně toto je jen jedna podoba máchovské země. Druhá její tvář, v neustálém vzájemném dialogu s první, má zároveň ráz metafyzický - zde země hraje roli údělu člověka a jeho duchovního bytu, úlohu "vdovy po duchu", jak říká Šalda. Obě síly a mohutnosti na sebe poutané se kontrastně vyvažují ve stavu bolestného napětí "dočasného" trvání a nepřístupného prázdna za smrtí, kdy - jak se to jeví Máchovi - život promlouvá hlasem nejžádoucnějším.

Právě v tomto průsečíku časnosti a věčnosti oslovuje zemi Mácha, když se s ní loučí hrdina Máje Hynek, odcházející do kru-

té nepoznanosti toho, "co Nic se nazývá". Děsivé Nic, u Máchy alternativní pojmenování věčnosti, neznamena to, co není, nýbrž to, co je nedostupné poznání lidskému a s čím člověk nemůže proto ve svém rozumu počítat. V této oblasti se rodí "nelidská" úzkost pomíjejícnosti, v níž kapka vody neúprosně měří vyměřený lidský čas a kdy hrdina nejen časně, ale i navěky, do věčnosti, hyne. "Jak dlouhá noc - jak dlouhá noc," kvílí Hynek před příchodem dne, v němž se má uzavřít jeho život. Ač dlouhá, předlouhá ta poslední noc, ta další bude delší; a temnější; a proto se jí Mácha bojí:

Temnější noc! --- Zde v noční klín.
 ba lůny zář, ba hvězdný kmit
 se vloudí - - tam - jen pustý stín,
 tam žádný - žádný - žádný svit,
 pouhá jen tma přebývá.
 Tam všecko jedno, žádný cíl -
 vše bez konce - tam není chvíl,
 nemine noc, nevstane den,
 tam času neubývá -
 Tam žádný - žádný - žádný cíl -
 bez konce dál - bez konce jen
 se na mne věčnost dívá.
 Tam prázdno pouhé - nade mnou
 a kolem mne i pode mnou
 pouhé tam prázdno zívá. -
 Bez konce bude ticho - žádný hlas -
 bez konce místo - noc - i čas ---
 To smrtelný je mysle sen,
 toť, co se "nic" nazývá.

Pochybující duch nevěří v příští život, nicméně jeho skepse - tak palčivá, že se mění v opak - stejně jako člověčská láska se vzepře naprostému zoufání, i když se odsouzenec Hynek utěšuje aspoň tím, že snad i život vezdejší je "pouhý sen" a že "snad spaní je i život ten, / jenž žiji teď; a příští den / jen v jiný sen se změní", a pootvívá nesměle dvířka touze duše, která by básníka mohla vyvést z popěračného bludiště ducha. A hle - v Intermezzu I mu pak lidová báj pohotově nabídne variantu toho spásného snu, když sbor duchů na hřbitově nabádá nového

příchozího: "Z mrtvého kraje vystup ven,/ nabuď žít - přijmi hlas,/ buď mezi námi - vítěj nám." Tedy: buď živý mezi mrtvými! A navíc autor v třetím zpěvu jakoby mimoděk či proti vůli svého rozumu vyvádí Hynka na popraviště, "by ještě jedenkrát v růžový nebe klín / na horu vyveden, před bílé kaple stín, / nebe i světů všech pánovi svůj vzdal vděk" - a aby "před Bohem pokořen v modlitbě tiché stál." -

To všechno je ideově epická část Máje. Její lyricko-dramatické jádro, které v nerozlučné jednotě s ní tvoří vlastní smysl básně, mluví opakovaně a stále znovu z nových perspektiv o zemi, o její kráse, o její neopakovatelnosti a nenahraditelnosti; od prvního verše do posledního Mácha laská zemi. Skromná a jen nouzová nit dějová je vedena tak, aby při každé příležitosti poskytla prostor k vroucím výbuchům lásky a vděčnosti k zemi, aby ji zároveň proměnila v jedinou píseň ve chvíli, kdy se Máchův Hynek s konečnou platností loučí se svou "smutně skučící" hvězdou, kterou miluje nekonečnou paradoxní láskou. Jak jinak rozumět Máchovu vyznání: "Já miluju květinu, že uvaďne, zvíře - poněvadž pojde - člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy." A právě skrze toto ztotožnění se vším, co hyne, skrze tento žal skeptickou negací a zoufalstvím vyhnaný na sám hrot, vyznává Mácha své věřící evangelium lásky, když oslovuje mraky nad Hynkem, odsouzeným k smrti:

Vy, jenž dalekosáhlým během svým
co ramenem tajemným zemi objímáte,
vy hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe,
vy truchlenci, jež rozsmutnivše sebe
v tiché se slzy celí rozplýváte,
vás já jsem posly volil mezi všemi.
Kudy plynete u dlouhém dálném běhu,
i tam, kde svého naleznete břehu,
tam na své pouti pozdravujte zemi.
Ach zemi krásnou, zemi milovanou,
kolébku mou i hrob můj, matku mou,
vlast jedinou, i v dědictví mi danou,
šírou tu zemi, zemi jedinou! -

Máchův zpěv je z prvních charismatických vrcholů českého vztahu k zemi, vztahu, který ovšem není cizí ani jiným národům v poněkud jiné podobě (viz Čechova, Bunina, Jesenina, Whitmana,

Stiftera nebo Saint-Excupéryho aj. aj.), který však nikde jinde, pokud vím a rozumím, nevyznívá s takovou naléhavostí a takovým vroucím přízvukem jako u Máchy. V něm krystalizuje svým způsobem zcela ojediněle a specificky česká milostná touha splynout s veškerým lidským prostorem a časem, ale zároveň též vůle propadnout se do samého středu vesmírného dění a utkvět skrze něj ve věčnosti; zde se, připadá mi, jako nikde jinde, alespoň ne na tak malé ploše, soustředila veškerá duchovní zkušenost a poznání, esence české obraznosti a citovosti, zvrstvené do nehybnoucí dějinné paměti. Motiv země, fixovaný takto Máchovým veršem, se stává výchozím bodem dalšího života tohoto existenčního pocitu, jedním z hlavních vznětů, ne-li samou duší české poezie.

Tento zdvih se v ní projevuje - ne sice všude a ne vždy stejně uvědoměle a v samostatné podobě - napořád latentně všudypřítomný, jednou třeba jen svým rozptylem jako například ve skácelovském "věčném prachu", podruhé předpokládaným pozadím nebo mlžným podtextem, přídechem či odrazem, evokovaným skrze Máchovo gigantické vzepětí. I u básníků méně "vidoucích", pohybujících se na vnějším obvodu českého básnického kosmu, je stále přítomen, byť jen jako výčitka, nebo teskným odrazem či tušením. Zaznívá silně v Erbenovi a hlásí se ke slovu ještě třeba dnes u Jana Skácela, jenž vytváří spíš nadčasový - jako každý mýtus - mýtus jihomoravské krajiny než zázračnou zvěst o kosmu, hlásí se i v Ivanu Slavíkovi, ve vědomých či méně vědomých odezvách, ohlasech a odstínech jako nejvlastnější mélos české senzibility.

Kosmické písně Nerudovy po čtyřiceti letech už svým námětem navazují na Máchovu píseň, ač k ní přistupují v duchu pozitivistiky realističtější doby s povědomím vědně poučeného současníka, jehož imaginace je živena z docela jiných zdrojů než obraznost a životní situace Máchova. Ve srovnání s transcendentně niterným pocitem básníka Máje přistupuje Neruda k životu země uprostřed vesmíru zasvěcen do tajů současných astronomických výbojů, a tedy více zvnějška, tématicky programově a "věcněji". Přesto i zde je úžeh Máchova kosmického žáru naplno přítomen; z mnoha čísel Kosmických písní budiž zaznamenána - zkráceně - aspoň báseň "Přijdou dnové":

Přijdou dnové, léta, věky, věkův věky.
Kolem Slunce mdlobou hasnoucího
kroužit budou planet mrtvoly.
Země bude siná, tichá, němá.

Dávno bude po všech lidstva synech -
v prach a jíní rozpadla se těla,
dávno bude po všech slávy činech -
touha někam v vesmír odletěla;
dávno po srdci a jeho bolu,
dávno dohořelo milování,
jásot odvanut i žalování,
dávno, dávno, poslední co píseň
zoufalou svou vzduchem, chvěla tíseň -
všechn život v mraznou ztuhl plíseň,
bol i radost v kámen ztuhly spolu...

Přejdou dnové, léta, věky, věkův věky.
Šerou prostorou jak černá rakev
Země krouží slábnouc, slábnouc v letu,
jak když orel těžce postřelený
ve spirále děsně obrovité
dolů letí - letí - letí -

Dopadne Země k Slunci zpět,
ze Slunce šlehne plamův květ
jak života na úsvitě,
a vzdálené hvězdy a širý Svět
zví, že se tu naposled - naposled
líbají matka a dítě.

V této písni Neruda navazuje nejtěsněji na Máj jak celkovou intonací a atmosférou, ale i výrazem, který překonává "věcné" pozadí ostatních čísel jeho kosmické sbírky, kdysi velmi populární.

Přímo - spojená podzemními prameny - navazuje opět na Máchu Zeyerova "Země", věnovaná významně J.V. Sládkovi, takto:

Pode mnou krajina sladce snila
k nebesům zírala, světlo pila
nadšená žitím.

Tu duše má duši pochopila
dřímavé hmoty, jež se mnou byla
mrákočným bytím.

Já hluboko v květy nořil čelo
a blahem tak se mi srdce chvělo,
jakoby v strety
milené bytosti letět chtělo,
a mocného cos mě k tomu mělo
v zem tisknout rety.

A na jemnou vyčítku, že už v noci nato na ni zapomene,
básník Zemi "ubezpečuje":

Já pohled' na lesy, na modrých hor
čnějící čelo, na plující chor
bělavých mraků -
a uchvácen něhou, já na úkor
nadzemských snů, zvolal v šumící bor
se slzou v zraku:

Ó vzejde doba, kdy budu dlíti
na prahu hvězd, však vím, že pak zřítí
bude mi sladko
v stranu, kde fantóm tvůj zeleně svítí,
a budu toužit a budu nýti -
po tobě, matko!

O tom, že Zeyer se zde přímo inspiruje Máchou, svědčí nejen slovní výraz, nejen ritus tohoto vidění a celková situace, ale především niterná atmosféra lásky a vděčnosti k zemi, nítící se v somnambulním stavu hmoty, jež teskní a nyje jako člověk; také zde se například objevují bělavá oblaka, navoditel vryvné nostalgie loučení aj.

I kdyby však nebylo přímé inspirace, nýbrž jen dotek, ba pouhé reziduum melodie kdysi dávno zaslechnuté, celou bytostí přijaté a dlouho pak prožívané horoucí duší a v daném vzplanu-

tí přetvořené individuálním tvůrčím ingeniem v novou píseň - stačilo by to plně na tvrzení, že jde o bezprostřední básnický a duchovní kontakt Zeyera (a pak dalších následovníků) s Máchou; že básnické exemplum Máchovo je - kdysi jako dnes - takové mohutnosti a tak hlubokého ponoru v duši českého člověka, že je nebude možno nikdy z ní vytrhnout ani pomínout.

Zeyerova "Země" však nikterak nepřestává na pozici, jakou má u Máchy. Naopak. Dochází v ní ke značnému posunu ve vnější i vnitřní situaci. Zeyer nazývá zemi rovněž "matkou", ale loučí se s ní nikoli vzkazem přes letící oblaka, nýbrž přímo, rovněž synovským, tj. pozemšťanským oslovením ("na úkor nadzemských snů"!) "se slzou v oku", a slibuje, že ani ve chvíli, kdy jeho duše se octne "na prahu hvězd", tedy už za hranicemi země, ji neztratí z myslí. Jeho loučení s pozemským životem je stejně vřelé a překypující podobnou něhou jako u Máchy, postrádá však naprosto onen drásavý vzlyk rozchodu na neshledanou. Vnější i vnitřní atmosféra promlouvá zde výrazem smíru, štěstí a harmonie. Zeyer - a to je velevýznamný posun - se loučí se slibem, že bude i v dalším životě, který klidně a samozřejmě předpokládá, na ni vzpomínat a po ní "toužit a nýti". Máchovo Nic je zde vyplněno drahocennou smysluplnou budoucností i za prahem hvězd. Pozemská situace se mění ve zcela kosmickou, dvojpólovou, kontrastní a nabývá neskonečně na prostoru vnějším i duchovním. Místo zapřísahavých, zoufalých a úpěnlivě hromaděných apostrofů a oxymorů zaznívá melodie důvěřivé oddanosti a výraz nadějeplné víry v "budoucí vlast".

Zeyer jde prostě dál a po svém domýšlí Máchu tím, že metafyzickou nevěřícnost Máchovu integruje do smysluplné transcendentce, která překonává Máchovu skepsi - a spoluurčuje perspektivu jeho dědiců. Zároveň a navíc zahrnuje také časnou hmotu země do sféry duchovní existence a trvání.

V myšlence a vidění Zeyerově pokračuje až samozřejmě Otokar Březina. Takřka všichni básníci, kdykoli se dotknou existence a hlíny země, jsou si napořád vědomi své závaznosti k ní, Březina však, podobně jako Whitman, jako by ji sledoval a mluvil o ní od prvního verše do posledního.^{x)}

x) Něco z této skutečnosti napovídají také údaje z Frekvenčního a konkordančního slovníku básnického díla Otokara Březiny

Březina ve svém díle v různých variantách znovu a znovu se ptá: "Řekni mi, duše má, kam jitra zbloudila, / poledne odlétla, / bohatství květů jak odkvetla?" Nejsou tyto verše snad pokračováním Máchovy maximy: Miluji květinu, že uvadne...? Neznívá i z nich onen máchovsky ostrý přízvuk časnosti, která plyne a končí? Březinova "mystika", zhruba a krátce řečeno, přenáší všechno dění na zemi do křižovatkového ohniska časnosti a nadčasovosti, hmotnosti a spirituality, života a smrti, tohoto světa i světa mimozemského, ve kterém se setkávají všichni mrtví, živí i nenarození v jednotě jednoho jediného společného osudu. A v rytmu jednoho jediného života od prvního člověkovy pohledu a gesta až do posledního úderu lidského srdce:

Země! Bloudící věky!

Spoutaná sugescí věčného zraku, jenž za dne uzavřen září se otvírá v nocích a v zelených hloubkách fosforeskuje...

Lodi, zakletá v jediném kruhu, plavíš se věky...

však vlny, jež házíš, v tisíci kruzích se vlní až k břehům nového času.

Země, u Březiny vždy dar a duchovní závazek, je plamennou výhni člověkovy tvůrčí vůle objevitelské, cílem neuhasitelné touhy dobytelské i dějištěm porážek, stejně jako vlastí chudých, uražených a bezbranných. Březina zaklíná slunce, vody, ohně, ale pořád je to země, která z něho promlouvá, zabírajíc veškeren známý i dosud netušený prostor, a to především duchovní. A po nejsmělejších rozletech a výpravách do nejtajemnějších míst se znovu pokorně vrací k matce Zemi. Nikoli náhodou básně,

(pokračování pozn. ze str. 27) uspořádaného Petrem Holmanem. V této velezáslužné práci je substantivum "země" hned na druhém místě (232 výskytů ve všech šesti sbírkách, v 80 básních) za slovem "duše" (295-6-110) a daleko před světlem (179-6-84), nocí (182-8-81), sluncem (170-6-80), snem (121-6-78), písní (107-6-63), smrtí (105-6-61), láskou (80-6-78), stínem (77-6-51) atd., které jsou pro Březinův vesmír tak charakteristické. Ne dost na tom. Profesor Otakar Fiala, nejzasloužilejší badatel březinovský, dal šesté knize Březinově, dlouho označované za torzo, titul Země a učinil tak nejen podle ducha celého díla, ale i podle poznámek samého autora.

A v této souvislosti lze také připomenout ne nevýznamně, že i v Bibli se vyskytuje slovo země v mnoha a mnoha spojeních a vazbách mezi výrazy nejfrekventovanějšími.

která roku 1906 uzavírá celé jeho veršové dílo, má název "Návrat" s těmito závěrečnými verši, prostými veškeré "záhadné mystiky":

Známé jsou linie dalekých hor, modrá bratrská města,
známé je všechno, čeho se zraky a myšlenky tkly:
všechno je cesta, k domovu jediná cesta,
tisíckrát tady jsme záhadní, mlčící, neznámí šli.
Ze země do země bloudili, lovcové pravěku,
u ohňů sedali, zraky ztracené v daleku,
hlasy svých mistrů po věky slýchali, v pokoře ztišení,
v předvěkých nocí mlčení, v slavnostním jiskření hvězd,
s osvobozenými zapěli, s přemoženými úpěli,
se staviteli města a chrámy a říše jsme stavěli,
s objevitelů loďstvy do nových zemí slavili vjezd.

Zde je už závěr, který předpokládá dlouhou cestu z nadhvězdných výšin zpět do společnosti lidí-bratří, radujících se a pracujících na hlinité a skalnaté hvězdě, jejich lásce a rukám svěšené. Ve vstupní básni k Rukám je tato cesta zpět naznačena:

Zem krásnou, jak nikdy nebyla po celé věky, co její let
v temnotách prostorů víří, snů mých mi ukázal květ;
viděl jsem průvody gigantských jar, v záři jejich pochodní
slunce se tměla,
tisíce pozemských jar do vozu svého zapřažených měla.

Však viděl jsem také zem bolestnou, jak byla od věků,
v úsměvu hořkém hovořící k člověku, zrak teskný zhroucený
v daleku;
zem jednu z nejchudších mezi svými sestrami ve vesmíru,
na moři ticha ostrov, jenž mimo smrt nepoznal míru.

Na prahu bratří usedal jsem, záhadný cizinec, podvečer,
a v dalekém šumění vod a v písni větrů a zářících sfér
o práci země a světě, jenž v hlubinách lásky se přede mnou
šeřil,
k útěše bratří jsem zpíval, šťasten z úsměvu jejich, a věřil.

Všechny tyto prvky a semínka obraznosti nejsou tak vzdálená Máchovi, jak se na první dotek zdá; jsou v něm obsažená in

nuce jako neviditelné zdroje myšlenky a touhy, jako zárodečné stopy života a jeho ducha, pouhé náznaky otázek, na něž se Březinovi odpovídá. Obojí - otázky jako odpovědi - jsou v Máchovi nápověďmi, z nichž se nítí podoba ideje a tvar obrazu, které přes všechnu originalitu a geniálnost nejsou konečné, čekajíc pokračování v nekonečném času, další posun k vysněnému cíli - ke slovu, které je u Boha totožné s ním. A takto krásná, úzkostná a skučící Máchova Země se u Březiny proměňuje v úsměv lehounký jako dým.

V jedné z nejkratších svých básní s příznačným tázavým názvem "Zem?" mění Březina, ve srovnání se Zeyerem, znova vesmírnou situaci, když posouvá své vidění nesmrtelného života za Zeyerovo "na prahu hvězd" ještě dál, za dokonanou už skutečnost v dramatu člověka a země, s kterou duše lidská, ponořena do nečasnosti, se neloučí, nýbrž na ni už jen hluboce vděčně vzpomíná jako na líbezný sen. Tak daleko se Březina od země odpoutal!

Svět rozkládá se za světem,
za hvězdou hvězda, když půlnoc se tmí,
a mezi nimi je jeden, krouží kolem bílého slunce,
a let jeho hudbou tajemné radosti hřmí,
a duše těch, kteří nejvíce trpěli,
do něho vejítí smí.

Sta bratří řeklo: Známe tajemství jeho,
mrtví v něm vstávají ze sna, živí v něm zmírají snem;
milenci řekli: Přílišnou září oslepí zraky
a čas jako vůně neznámých květů každého usmrtí v něm;
a ti, kteří dovedli viděti tisíciletí,
s úsměvem ptají se: Zem?

Taková je odpověď Otokara Březiny, který, jak je patrné v celém jeho díle, protrpěl všechny třesuté stesky autora Máje, na jeho drásané "prázdnou", aniž, byť sebevzdáleněji, odmítl, či dokonce popřel Máchovy úzkosti. Naopak, bratrsky pokračoval a nově instrumentoval píseň, která však ani v něm nedozněla... zdá se trvat na všechny lidské věky.

V této souvislosti nemůže zde být pominut ani F.X. Šalda, který ve svých Loutkách a dělnících božích ne na jednom místě

se rozezpíval v básních v próze o zemi, neznaje větší chvály než na ni, zvláště pak ve své Knize chval, veršů z let 1908 až 1935. Jeho chvály žebráků, starců, umírajících, mnicha, vojáka, studny, stolu, mlatu atd. končí "Chválou země", básní, která jeho díky a obdiv shrnuje. Šalda není přímo tak těsně zapojen do písně Máchovy jako Zeyer nebo Březina, ani nemá jejich melodické vlahosti, když poému napořád konstruuje jak ve stavbě, tak ve výrazu, ale vyrovná se svým druhům v myšlence, na niž kladě největší důraz. I u něho vyúsťuje všechna lidská a básnická vůle v touze blahořečit životu v jeho pravdě, dobru, kráse a jeho vytoužené dokonalosti. Slyšte několik slok:

A přec jsi nejmilejší boží dceř nevinná, rozsévač
tě chtěl mít krásnou jako svůj úsměv a hroznou jak bouři
svých řas,
přes tebe voda moří odplývá a spadá ti jak vlas
na šíji královskou a do snů ještě zní ti její pláč.

A hvězdy v noci zazvoní rosou o tvých stromů listoví
a červánků nech ti pelem lehá na víčkách.
Před tebou člověk v kolena poklesá, jíná ho strach,
co lesy tvé šumí z svých hloubek, zda tvář tvou mu dopoví.

Já nejsem víc než zhaslý svit a prasklá bublina,
jen mrtvý bod na proudu tvého odvěkého pramene -
než dopíšeš ten řádek, možno, že v vteřině ztracené
v nic se propadnu, věc, na niž se stova vzpomíná...

Nevím, zda Mácha znal Beethovenovu Sedmou a Devátou symfonii, které v časové blízkosti vzniku Máje mluvily zřetelně rovněž o zemi; nevím, ale je pravděpodobné, že Zeyer znal Dvořákovu Largo z Novosvětské, oslovující zem stejnou melodií. Je však mimo jakoukoli pochybnost, že Jakub Deml, další v naší řadě, neznal Mahlerovu Třetí symfonii s její melancholicky zasněnou druhou částí, vracející se ve spodním tónu v Šesté, a zvláště v Písní o Zemi, nepochybně inspirovanou Čechami právě tak jako celé sloky u Rilka. A přece všechny tři hlasy, Mahlerův, Rilkův i Demlův, jsou intimně příbuzné, navzájem se doplňují, když dozrály v určité době do podoby osudového přilnutí k lidské zemi; nikoli jen k jejím krásám, nýbrž k jejímu génui, hledajícímu

výraz pro nejniternejší touhy nepozemského zabarvení. A všichni, objímající horoucně planetu-zemi, myslí, aniž ji zradili, na "Novou zemi".

Ústa otevřená k blahořečení se bleskem zavřela,
 slova radostná, jak děti v hrách, zas do duše se vrátila,
 země zamyšlená, jako černým sukem prostřena,
 a z životů všech, silou nebojácnou dřív
 a barvou bezvědomě hyřících,
 dnes nový život, tajemnější vstal,
 a z místa jednoho, jež Vlastí nazvali,
 po zákonu větrné své růži prudce rostl dál.
 Zdál roditi se z lůna Smrti veselý,
 jež, samojediná, své krásy obraz na vše házela:
 zem, extatická poutnice, a v stanovišti svém
 štít slunce triumfující
 je vize jejích snů...

V těchto i v dalších verších Demlových jsou patrné vrstvy, kladoucí se organicky na sebe - Mácha, Zeyer a především Březina, z něhož Deml vychází a kterého domýšlí v nezadatelně vlastní podobě; nic zde nepřichází nazmar, všechno probíhá po zákonu života, ve kterém kořeny a kmen stromu už předpokládají příští listy na vyšších jeho větvích. Deml jako by při motivu země integroval všechno dosavadní české básnické poznání v tomto směru a poponášel je výš; znovu se u něho objevuje země stará a země nová ve vzájemné vazbě a jejich dvojhlas se stává melodií jedinou.

Deml přitom zároveň navazuje zde i na Máchu dokonce daleko těsněji než kdokoli jiný. Je ve svém pozemšťanství velmi blízký básníku Máje, a navíc konkrétnější, příroda zdá se u něho na dosah ruky, postihovaná a hmataná ve zvláštnosti každého jednotlivého jevu; je mu blízký nejenom tím, že používá stejné nomenklatury (vlast, matka), ale i co do paradoxního významu některých slov, velmi příbuzného, ne-li totožného s obsahem, jaký v něj vkládá Máchu: také pro něho je noc onou kontemplativní chvílí času, v níž všemu navzdory vidí nejjasněji a poznává ve svém snění nejvíce z tajemství života. Deml následuje Máchu i v apostrofách země; činí tak ale přímo, nikoli symbolicky a prostředně, splývá s ní jak v jejím závrativém oslnění. "Proč ml-

číš, ó Země?, zanaříkal jsem jednoho dne pod letní oblohou. Zašumělý borovice, pod květnatým břehem zacinkal potok, vyletěl pták, zaklátil se v azuru a jako mrtvá věc, kýmsi vyhozená, znovu padl do lesní tmy. Daleko přede mnou, jako na nejhlubším dně země, pod oceánem světla ležela louka, v popoledním slunci spaly vrby... 'A kdybys všechny mé pohyby a barvy i vůně zachytil svým hlasem a pohybem a barvou i vůní: mne nepoznals!' Ó Země, kde jest tedy nesmrtelnost tvého úsměvu, síla tvého obejmutí, hořkost a sláva tvých slz?"

Na tomto bodě se však cesty imaginace Máchovy a Demlovy příkře dělí. Místo úzkostné melodie autora Máje se u Demla stále silněji ozývá hlas světelné, nadějeplné radosti, v níž i Smrt je veselá a družná; sólové oslovení věcí přechází u Demla v dialog, v němž básník mluví oba party. Souznění a splynutí Demlovo se zemí je nejplněji vyjádřeno v Mých přátelích a tam především v Tulipánu:

Ty z prsti saješ život svůj, svou krásu bereš v ohni;
ó ani mně ji nevzдалuj a k soucitu se pohni.

Co chci? Mých slov se nelekej, jeť duše moje čista;
jen v květu svém jí místa přej, jeť nezlomí, buď jista.

A roste a kveť tak jako dřív, mé duše vidět není;
lze umřítí a býti živ a spát až k probuzení.

Já věru, věru dlouho spal, v svém jako zaklet bolu;
chceš, ustelu si opodál a procitneme spolu?

A budu-li jak ty květinou, všechno se rázem změní
a mnohé věci pomínou, snad také utrpení.

Noci svůj kalich uzavřem, bratrsky spolu sníce,
že byla kdysi také zem, že však jí není více.

Zde u nás kulminuje, zdá se, nejen ve slovensém umění, ale také v celém duchovním povědomí tento osudový pocit pozemského osudu člověka. Není dvojí zem, je jedna jediná, hmotně duchovní, a básnická velikost Demlova se projevuje tím, že nemanifestuje toto poznání abstraktní myšlenkou, nýbrž takřka lidově průzračným obrazem a podobenstvím...

Demlem, třebaže u něho zazní píseň o zemi až orchestrální šíří a plností, se tento motiv z českého verše nikterak nevytrácí. Zcela zřetelně se objevuje u mladého Nezvala, který svými kořeny vychází z Březiny a Demla, aby se vzápětí, stržen charakterovou hédonickou těkavostí, dal unést předpisy poetismu a surrealismu a zapomněl do jisté míry dokonce na sebe sama. O tom, že v něm byla taky tato struna živá, svědčí verše, které v Mostu, jeho první knížce, zní jako jasná ozvěna "zemské" melodie:

Má duše, děsíš se, jak žiji sen tvůj zemí?
Pro tklivé oblačno je třeba žít,
mámivou tíží věcí sám, tak sám
a mezi všemi.

Nedlouho poté pokračuje v této intonaci v Podivuhodném kouzelníkovi:

Z hlubin k nebi
a z nebe k hlubinám
od konce do počátku
se přelévám.
A mezi věčným pohybem
náhrobek kolébky mé je zem.

Nedejme se však mýlit tím posledním veršem, kterým se Nezval přes přímou variantu spíš Máchovi vzdaluje, než aby jej stupňoval. Vydává se už tehdy napospas svodům dobových trendů a hašasně a příliš snadno vykřikuje své tezovité zpěvy o kultuře, o barikádách, snadných revolucích a pantomimách, v nichž se po Edisonovi a Akrobatu kouzelnicky nezávažnými proměnami propadá. Motiv Země takřka samozřejmě předpokládá jisté komponenty. Nezval je příliš dobrý básník, aby o nich nevěděl, a neopomine se aspoň s jednou z nich, například s "věčností", vyrovnat, nikoli veršem, jak by se dalo očekávat, nýbrž suchou tezí z dílny ideologické, jako s "jedem, který tě stále otravuje". Tato otrava - nikoli nevšimavá lhostejnost - ho nepřetržitě znepokojivě doprovází, a trvá léta, než se Nezval, nedlouho před smrtí, rozpomene na ostny touhy ve svém mládí. Tentokrát, bohužel, už jen reminiscencemi, a navíc ještě v souvislosti s pouhým ci-

vilizačním entuziasmem a post-festum-prorokováním, když deklamuje svůj sen -

sen, že po vítězství na zemi
se vydá člověk do vesmíru
a že jej celý přeletí,
jak přeplul všechna svoje moře,
že zanikne jednou lidské hoře
a že nebude už trpěti.

Nezval neuzavřel zpěv Máchův a Březinův, jenom jej narušil a zkalil dobovými struskami. Závaža, Holan, nevzpírajíce se "poutům" duchovní tradice zvedli melodii pohrdnutou Nezvaletm i jinými a propůjčili jí novou tvář svými hlasy - jednotlivými slokami, verši a někdy jen podtextovým ohlasem nebo barvou hlasu, znakem nepomíjejícího vědomí milostného vztahu poezie k životu.

V roce 1934 se přihlásil k motivům máchovské země Josef Kostohryz široce rozmáchlou básní "Prameny ústí", v níž se po vědomí božského původu světa a země vzájemně prolínají do struktury metafor této podoby:

Ó zemi ustavičně bdící a sladké prostornosti na loži teskném
na loži z hvězd
k nimž rosa touhy milostné kvílíc raší a smavou nádherou
pozdvížené prsti
raduje se v oltáři zmltání vsáknuta vypita hroudou rosa ta
čistá skřívánčí píseň
Ó zemi prostornosti hluboce vnitřní azurem a černí mísícími se
v srdci tvých proměn...
Ó zemi milenko s tváří nebes a smrtí v tobě se zmltáme
překrvení azurem
tvorstvo tvé z tebe vyrazivší dechem jenž stále prýští
hlas hlubin výsostný přemítá věčnou noc v pápěří hrudí
vznosném...
hlas hlubin dnes ve smutku prsti se rozpadá sám v sebe se
vraceje voláním jako Fénix do
hnízda ohně
hlas hlubin nevýslovná tesknota srdcí jež stále příští je
růže smrtící kov i smrt...

V této prvopočáteční podobě už později a přímo tato melodie

u Kostohryze nezazněla, ale přes hymny Zahradníčkovy vplynula za války do obecného sboru hlasů, patrioticky vzpírajících ohrožený kout českých krajín a vyznávajících mu věrnost: Hora, Cassius, Halas, Seifert v čele všech ostatních.

Zvláštní místo zaujímá mezi nimi Jan Zahradníček jako pokračovatel Březinův a Demlův zároveň především ve sbírkách Jeřáby, Žíznlivé léto a Pozdravení slunci. Mocné povědomí motivu země, dědicky samozřejmé a plynulé, je v jeho verších organicky rozptýleno stejně jako u jeho mistrů v podobě strukturální živoucí tkáně duchovní i hmotné, i když na druhé straně nevystupuje do popředí do té míry, že by tvořilo osamostatnělé téma - například takto:

Nohy v tmě kořenů a čelem hvězdné práce
jsa vždycky účasten
pro náhrady sladké se naučit ztrácet
a zpívat jen.

Když oblaka jdou a ve světě jiném
se obráží krása a hrůza a hřích,
osudů cizích se dotknouti vínem
mít podíl v nich.

Být zajedno s nimi, když vítr v bubny bije
a vesmír se nedočkavě zachvívá,
od propasti až k hvězdám tvůj pocit obsáhlý je
a v každé smítce tvá účast vášnivá.

Povědomí země zní u Zahradníčka velmi silně v převážné většině básní jeho prvního období, a vytrácí-li se navenek v části střední, zůstává pořád natolik přítomné, aby bylo s to - s obrácenými znaménky psychické intonace - přímo vybuchnout v období závěrečném, to jest po druhé světové válce. V Jeřábech i jinde jsme na hony vzdálení jakékoliv výčtově a v podstatě popisné lyriky přírodní řekněme hálkovského typu, s přírodou se zde naopak setkáváme v niterném, dramaticky vznošeném vichření a proměnách. Zahradníčkova příroda-země plápolá ohnivými šlehy slunce a zelenými plameny slavnostních korouhví stromů, účastná na úhrnném životním dění lidském i mimolidském, sama jen pouhá část stvořeného světa, sdílející a podělující se na ustavičné

práci společného díla je svou konkrétností a žárem blízká Demlově zemitosti a drsnosti, má však společný náboj transcendentní a charismatický s takřka všemi předchůdci. Verše Zahradníčkovy jsou jediné blahořečení, díkůčinění a shoda s řádem a uspořádáním kosmu přijímaného a opěvaného pokornou radostností. Není zde žádného loučení a rozchodů; a nebude ani v dobách mnohem chmurnějších.

Válka skončila a čeští básníci, zcela přirozeně oslnění znovunabytou svobodou, se vrhli na témata bližší, "konkrétnější": do jásotu nad zničenou hyenou hitlerovskou, nad dostavivším se mírem a nad skvělou budoucností, která přichází. Ale nad dvěma posledními nadějemi mířícími do času příštího se vynořují první otazníky; František Hrubín píše Novou zemi, proti které Zahradníček staví v básnické polemice Starou zemi. První věří naději v nastávající ráj na zemi, který se uskuteční jaksi samo sebou, druhý potvrzuje svou víru v odvěké duchovní a mravní hodnoty, které nikterak a v ničem neodmítají nutný vývoj a pokrok sociální - teprve ze syntézy obou sil se může zrodit šťastnější nový věk. Toto střetnutí dvou pohledů a názorů se událo bez povšimnutí.

Druhé, závažnější, nemohlo být vůbec postřehnuto, protože se událo mimo veřejnost. Myslím tím sráznou propast mezi Nezvalovým Zpěvem míru a Zahradníčkovým Znemením moci, poemami, od jejichž vzniku se česká poezie příkře rozdělila na dva protichůdné tábory. Jedni jako očarování viděli jen jednu, tu ozářenou polovici naší planety, zatím co druzí zpytovali s úlekem její druhou, odvrácenou část; jedni nadšeně přitakávali, spontánně, ale ještě víc z pobídky vnější, bezstarostné rozjařenosti nikoli sice kosmické, ale přesto celoplanetární, druzí nazírali skutečnost za ní, rub vnějška, a ohromeni zaregistrovali zlověstné signály té pravé nové doby. Zatímco Zpěv míru slavil triumfy na celém světě, Znemení moci nesmělo vyjít a zůstalo Nezvalovi i ostatním občanům zcela neznámo; zatímco v básni Nezvalově se ve jménu míru a na znamení míru tančí valčík ve Vídni a v Tokiu se unyle usmívají půvabné gejši a všude jinde na padesáti místech panuje tingltangl a smích a jen a jen veselí, Zahradníček, v celém dosavadním díle chvalořečný oslavitel dobrot a krás naší planety, se zamýšlí nad tím, co je za tou

veselou tváří světa. Zla, která vedla k druhé světové válce, se nevytratila, nýbrž znásobila, všechna semena zasazená do německých, stalinských a jiných koncentračních táborů vzešla, každá smrt z padesáti miliónů obětí války způsobila bolest a podnítila vůli k odplatě, aby byla "zjednána spravedlivost" atd. Hirošima zmizela, ale páry z ní nakazily celý svět strachem a novou nenávistí a pomstychtivostí. A trvají a rostou dodnes. Zahradníček praví:

Nastal podzim
 Bylo po veliké válce ulice rozbourány
 bylo před velikou válkou ulice postaveny...
 A v tom šeru
 události větší a větší
 nosily do kouta revolucím
 které měly porodit nové slovo
 ale zmítaly se v křečích věštebných
 Pythie hrůzou šílené
 krev a nadávky vyplivující...
 A jenom lásky znatelně ubývalo
 jenom tratoliště marných řečí a marné krve
 rozrůstalo se v bařiny.

Co se to stalo s milovanou Zeyerovou zemí? Je to ještě matka, živitelka a dobroditelka? Co mají společného tato tmatoliště a bařiny s naší modravou líbeznou planetou - je to ještě ona? Nepochybně ano, jen poničená, zpusťšená a zhanobená krvelačností, vůlí k moci anebo slepou hrabivostí svého pozemského pána a vládce - člověka!

Svět, jak jej vidí ve své La Salettě z roku 1947 a pak ve Znamení moci z roku 1951 Zahradníček, jako by usvědčoval Nezvalův Zpěv z fikce, ba z přímé lži a slepoty, zřejmě už roku 1951 a tisíckrát stvrzované do dnešních hodin. Otravou zla všeho druhu je zachváćena celá zeměkoule, je to krok ke zkáze obecné, progresivně postupující a sálající až do mezihvězdných prostorů. Nastal klid a mír zbraní, ale trvá jedovatá infekční válka myslí a srdcí, živěná všemi prostředky lidské vynalézavosti, a hrozící, že může být a bude zkázonosnější než zápas technicko-materiální. Vzpamatuj se, světe, vzpamatujte se, lidé, vezměte rozum i srdce a vědění do svých rukou! zní výzva básníkova, - pokořte

se před svým lidstvím, nedovedete-li se sklonit před vůlí boží, pochopte zemi, na které a ze které žijete, podrobte se jejím zákonům, nerabujte ji, neničte její vzduch a vodu, které už ani pro nemluvnata nezbyvá!

Nechtě už slov jež sypou se hluchá a jalová
 - nejsou lidská není v nich člověka
 Tak hovoří obludy vymyšlené aby nás pohltily
 Dejte si říci za nějaký nějaký kratší čas
 nebude po nich slechu,
 Nebuchodonozor se také jen tak letmo připomíná...

Není snad ani třeba upozorňovat na to, že Zahradníčkova báseň vychází ze stejných myšlenkových a imaginačních zdrojů jako Březinův zpěv o zemi a vydává počet ze svědectví o jiném čase, takže není divu, že tam, kde se u Březiny píseň vlní sladkou kantilénou, u Zahradníčka přechází do dráždivého hluku dnešní hudby, v nesmlouvavé varování, výzvu a zapřísahání - prosba a modlitba přeskakuje do zlobného, nemilosrdného pamfletu objímajícího rovněž celou naši planetu. Všechno to ve jménu života a člověka, který - donucen klanět se modlám výroby a blahobytu - ztrácí své důstojství a smysl existence. Nikoli z bohatství statků civilizačních může přijít obroda - není přec nikde dáno a psáno, že zaručují štěstí a blaho a plnost bytí, které jsou asi pravděpodobnější v chudobě a řádu.

La Saletta a Znemení moci nejsou tak zcela osamělé, jak by se na první pohled zdálo, naopak, mají dnes stále častější a silnější básnické frekvence. Jsme však omezeni časově, a proto, byť byl tento stručný přehled - ničím víc nechce ani nemůže být - jen výběrem několika dokladových příkladů a citací, nemůže v něm chybět ani Atlantida Vladimíra Vokolka psaná přibližně v téže době jako Znemení moci; i tato báseň o šesti úsporných oddílech jako by chtěla dopovědět námitky Zahradníčkovy proti snadným mírotvorcům. Atlantis předchází o několik let dramatu Nezvalovu Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou, která má v podstatě občansko-kritický úkol demonstrovat zhoubnost jednotlivcovy tyranské moci a zločinné zvůle (není-li zároveň kryptogramním či mimoděčným zrcadlem přítomnosti). Vokolkova Atlantis se naproti tomu zařa-

zuje svým základním pocitem mezi "čisté" písně o zemi. Vychází ze stejné lásky jako zpěv Máchův a ze stejné naléhavé úzkosti, která však má zdroj v apokalyptických znameních doby utvářené zcela jinak, než byl čas třicátých let minulého století. Spíše než melodie je to křik, volání na poplach a třeštění, spíš výraz hrůzy a děsu - katastrofická vize, v níž se naše "chůva vesmíru", kolébka, vlast a matka řítí k svému zániku. Ani ne tak ve své hmotnosti, která bez lidí by koneckonců tak jako tak ztratila veškeren smysl, nýbrž ve svém poslání vyhrazeném duchu lidskému. Atlantis vznikla ve stínu války v Koreji a v sousedství berlínského vzdušného mostu, který bude za deset let vystřídán berlínskou zdí, trhající i na venek jeden národ ve dvě, a tedy uprostřed míru, který všechny současné "zpěvy o míru" usvědčuje z iluzionismu a předstírání. Skutečná tvář světa je rozrytá strachem z tohoto podivného pokoje, který je pokračováním války nevedené už zbraněmi, míru lítých zápasů březinovských "knížat noci", novověkých magnátů moci a zisku, hlasatelů nenávisti, maskované všemi odrůdami humanismu, vyvracejícího všechn lidský řád a mír do základů. Nic už není přirozeného, lidského, jeden od druhého se ustavičně vzdalujeme a distanci mezi námi vyplňuje napořád jen prázdno, jež nás drží v krutém zajetí:

obležení obléháme kruhy v kruhu
 okolo středu z něhož vyšel čas
 tajně za noci ven a stále uvnitř
 z věčnosti kterou zradil čas
 tajně a za noci obklíčil ji světem
 a ze světa zas vyšel jiný čas...

Vokolek nazírá chaotické dění, v němž žijeme, orientující se takřka jen podle zlověstných signálů neustále temnějších a hřímavějších, a vidí svět, ve kterém si ženy, svírající v náručí děti ohrožené zkázou, "zoufají nad hloubkou nepřítomnosti" a kterému nezbyvá než zaniknout ve vlnách oceánu jako mýtická Atlantis.

Přišla noc a rozbouřený oceán
 svinul svět jak starou mapu.
 Kdykoli vzhledneš na hodiny
 uvidíš tonoucí srdce v záluďném víru

a jsi stržen v zápas chtěje pomoci
sám nevíš komu... Vlna jedna a táž
která nás kolébala v roce čtrnáctém
houkala na svém hřbetě archu Noemovu
a již si nevzpomínáš -

byla někde zem?

Byla někde zem nebo pracovala jen do času, který končí,
když velehorami zločinů a běd, křivd, klamů a nepravostí ztěžk-
la tak, že se nemůže udržet ve své závislé rovnováze? Když člo-
věk, jemuž byla svěřena pro radost života a práce, nepoznává
svého bližního a mate se sám v sobě; když všechna zapřísahání
těch, kteří vidí, jak se čas nachýlil, jsou marná a všechna slo-
va zanikají neslyšena a jedenkaždý jsme sám a sám a všichni do-
hromady v houfech se třepotáme na telefonních drátech rozezvuče-
ných dotazy: Co je? Co se to děje!

Nejde o to porozumět. Smysl je ztracen.

Jde o to být uchvácen a probudit mořeplavce

ani ne tak silou hlasu - ten přijde později -

ale silou vidění jež předchází hromový výkřik

když už je po všem a roztrhne se v ozvěny z e m z e m ...

Když už je po všem... Po všem. Bude snad třeba dalšího "ve-
líkého třesku", který zrodí novou Zemi a nového člověka s ní
v budoucím věku... Nebylo by to však jen absurdní doufání, že
se svět bude opakovat se stejným koncem?

Vokolkova Atlantis, nepochybně jedna z nejvýraznějších jeho
básní, není děsem úzce osobním - promlouvá spíš za nás za všech-
ny jako chmurné svědectví, nic víc; je to víze, vylisovaná pod
velkým tlakem dnešních skutečností tak temných, až nám připadá,
že jsme vzdáleni několik světelných let od úsměvného pozdravu
Zeyerova a svrchovaně pokojné upomínky Březinovy.

Přesto z každého verše Vokolkovy poémy a z každé další hrů-
zy, kterou zaznamenává, prosakuje nezmarná lidská naděje, že to
nepatrné smítko země uprostřed závratné prohlubně vesmíru, vte-
řinu za vteřinou se rozšiřujícího, potrvá navěky. Není jiné ko-
lébky člověka. A bez ní by nemělo smyslu ani Máchovo Nic.

"Veritas de terra orta est," praví pěvec Žalmů David, prav-

da ze země vyšla, a nic na tom nezmění žádné bludy ani zapomnění. A z této pravdy se nítí takováto naděje: "Ikdyby my umřeme, bude několik lidí, kteří tady na světě a tam na věčnosti nebudou moci na nás zapomenout. Umřeli jsme, a neumíráme. Odcházíme z tohoto světa, a přece reflex našeho života zůstává a zůstane na této zemi až do konce časů, neboť víra i věda praví, že žádná energie se nevytrácí: a my tolik trpěli a tolik milovali," říká moderní básník. Všechno za námi je gigantický hřbitov minulosti, která přechází s námi a s naší zemí do všech příštích dní, v nichž budeme bytovat navždycky. Ze všech biliónkrát větších hvězd a planet jsme poutáni právě jen ke své Zemi, jediné a ne jiné, svým zrozením, životem i smrtí, svou radostí a utrpením i prací; svým úžasem a obdivem ke skutečностям Země, svým úchvatem, bez něhož drahocennost našeho světa vyzní naprázdno, bez vděčnosti a naděje. Každý sám za sebe; každý v závislosti na druhém, i když se někdy zdá, že jednotlivé duše jsou si navzájem cizí, "jako by každá z jiného světa / po tajemném ztroskotání zachránila se na zem". Který jiný svět to má na mysli Brezina? Někdejší ráj snad? I to ztroskotání bylo pak šťastné!

Veritas de terra orta est. A pravda je báseň. I když každá báseň je jen část skutečnosti podle mohutnosti a síly svého tvůrce a může být i lží, umělci nikdy neustanou v toužném úsilí postihnout její pravdu celou - a nikdy neuspějou. Zde platí Brezinovo moudré: "Jako umění i láska miluje zemi. Země zůstane vždy břehem, k němuž se vrací ze svých výprav." Má se ustavičně vracet k zemi Morija, doporučené v Genezi Abrahámovi, k zemi vidění. Ano, jako láska i umění miluje Zemi a zpěvů a písní o ní nebude konce.

Jindřich Chalupecký

PRAHA 1984

Už léta platí obecné mínění, že ve východnější části Evropy není žádné moderní umění a vlastně žádné opravdové umění. S autoritou té respektované instituce, jakou jsou kasselská documenta, ohlásil to v předlouhém úvodu jejího katalogu už roku

1972 Hans-Heinz Holz. To je dosti známé jméno v německém filosofickém světě. Nevíme, jak získal své informace; v Praze asi nikdy nebyl; byl možná v Maďarsku, soudě podle toho, že reprodukoval u svého textu obraz moderně orientovaného malíře maďarského - ten jediný mu stačil, aby reprezentoval vše, co je podle jeho přesvědčení nejen v Maďarsku, nýbrž dojísta stejně v Československu, Rumunsku a Polsku: umění provinciální a opožděné. Prý se zde cení imitativní zpracování západní moderny a malíři rychle mění slohy, aby dohanli, co zameškávají. (O Sovětském svazu se filosof nezmínil. Zdá se, že se pokládá za pokrokového člověka a chová proto tajné sympatie k tzv. socialistickému realismu.) Roku 1981 se veliká výstava, tentokrát v Kolíně, podávající důkladný přehled o současném umění od roku 1939, rovnou nazvala Westkunst. Moderní umění je západní umění. Dál na východ od NSR není nic.

Koneckonců, co se dá čekat? Umělec nemá tam mnoho na vybranou. Buď se podřídí státní moci, bude produkovat díla propagující socialismus a bude vážen a placen, anebo bude protestovat ve jménu svobody a povede romantický život, odbojného bohéma. Nevyvolá-li zvědavost ono umění oficiální, nedá se asi stejně čekat mnoho od onoho umění protioficiálního - obojí je stejně podmíněno politickými zřeteli, a ať jsou ty které politické cíle třeba svrchovaně ušlechtilé a aktuální, vždy znova se přesvědčujeme, že svět moderního umění není světem moderní politiky. Z těch snah pak nemá užitku ani politika, ani umění. Ukázalo se to na tzv. "neoficiálním" umění ruském; během několika minulých let emigrovala z Moskvy řada nekonformních umělců, vzali s sebou své práce a vystavovali je a publikovali. Bylo to zklamání. Lidé ovšem netušili, že opravdoví umělci zůstali v Moskvě. K tomu sporému dokladu v katalogu document přibýlo tím bohatě dalších.

V poslední době se objevily porůznu na výstavách v západních státech některá nová umělecká díla z Československa. V galeriích univerzity v New Yorku a v Massachusetts Jedenáct umělců z Prahy; v Mnichově soubor osmi umělců; v milánském Padiglione d'arte contemporanea výstava Stanislava Kolíbal, v Galerie de Paris Adrieny Šimotové a v londýnské Riverside Gallery společná výstava jich obou; na výstavě New Art v Tate Gallery Magdalena Jetelová. Nebyl to "socialistický realismus". Stejně tak

to nebylo "antioficiální umění". Politický kontext chyběl a nedal se ani nijak doplnit. Nebylo toho zatím mnoho, ale přece to snad stačí k podezření, že rovnice mezi západním uměním a moderním uměním není tak docela samozřejmá. Jak se tedy vlastně věci mají?

Je taková stará anekdota. Staříčský učený rabbi svolá své žáky k smrtelné posteli, aby jim sdělil poslední pravdu, velké tajemství. Zní: "Všechno je jinak." Nuže s tím uměním alespoň v Československu je také všechno jinak. Socialistický realismus? Není tu. Antioficiální opozice? Není tu. Tak co tu je? Je tu ovšem záplava průměrného umění - jako všude. Jenže je organizováno. Je tu monopolní organizace výtvarníků, jejíž vedení se zmocnila společnost právě těch průměrných a podprůměrných, a tato organizace si zachovává velkou moc. Zaštiťují se heslem socialistického umění, ale těžko říci, jestli si pod tím slovem vskutku něco představují. Před nedávnem si najali největší výstavní prostor, která je v Praze k dispozici, neoklasicistický chrám uprostřed města, desakralizovaný před dvěma stoletími, mobilizovali ještě několik menších výstavních prostor a v čelo pověsili hrdě znějící nápis: "Výtvarní umělci životu a míru". Vystavujících bylo mnoho, přes půl čtvrté stovky, návštěvníků málo. Až strach: já sám potkal v oněch velkých prostorách všeho všudy dvě staré dámy a jednoho vietnamského studenta. Není divu. Hlavním znakem výstavy byla nuda. Neinformovaný by snad byl čekal plamenné umění oslavy socialismu. Byly to však napořád docela obyčejné obrázky, něco jako nabídka obchodního domu. Pár lepších věcí v té zátopě obyčejnosti utonulo. Proklamovaná socialistická angažovanost se objevila leda v názvech jako "Česká krajina - hranice míru" nebo "Protiválečný obraz - Požár". Přitom to byly obrazy zběžně nakreslené a zběžně namalované; tak zběžně, že někdy připadaly jako špatná gestická abstrakce. Politická tematika vyžaduje figurální řešení, a to je poměrně pracné; objevuje se tedy jen při konkrétních veřejných zakázkách. Nejspíše ještě zůstávají v tom smyslu angažovanými práce sochařů. Modelují sochy důležitých osob nebo jednoduché alegorie, jako se dělají už dvě století, jenže obvykle ve spěchu, a tedy špatně, a znešvařují tím pak veřejné prostředí. V sochařství se daleko více prozradí ledabylá improvizovanost než v obraze.

Výsadní postavení, jež si udržuje tento Svaz, způsobilo

však, že vedle něho vznikla pevná, početná a soudržná umělecká obec, obrácená převážně sama k sobě. Objímá už více než dvě generace. Československo má tisíciletou kulturní tradici, Praha se svými mimořádně rozsáhlými, zachovalými a rozmanitými starými čtvrtěmi je jedním z nejkrásnějších měst světa a český venkov, od nepaměti vzdělávaný, je sám zmodelován ve výtvarné dílo. To prostředí stačí, aby přes svou izolaci a bez kritických konfrontací se umělci nemohli spokojit s málem. Všichni jsou samozřejmě docela dobře informováni o světovém vývoji, ale napodobovat světové proudy by se tu pokládalo za nepoctivé; zdejší podmínky života a tvorby jsou přece odlišné. Není to tedy z programu, jestli se někdo tady blíží stávajícím tendencím světovým a může se do nich zařadit, jako to není z programu, když se od nich tak daleko vzdaluje, že by nebylo divu, kdyby mnohé tady, čeho si vážíme, nepřipadalo informovanému západnímu divákovi nijak zajímavé. Ale ručičky na hodinách ukazují všude stejně a tak nebylo třeba vnějšího podnětu, aby tu někteří umělci došli už za války k lyrické abstrakci a v šedesátých letech k specifickému popartu, k využívání komputera, k happeningu a konceptualismu; dnes opět k oné restituci aktu vytváření díla, který charakterizuje nový expresionismus. Nic vnějšího přitom nikoho nepobízí, aby se vydal tím či oním směrem. Nemá než svou svobodu. Pokračuje-li v moderním umění, činí to především kvůli sobě; chce si sám ve svém životě něco vyjavit a ujasnit. Nemůže obvykle sebe a svou rodinu vlastní tvorbou živit, a tedy ztrácí vedlejší činností nenávratný čas. Chybí mu také formativní podnět, jakým je trvalá konfrontace s divákem, onen dialog, do kterého by musel především vkládat sama sebe. Na druhé straně se může jako nikde jinde soustředit nerušeně ke své práci. Přes všechny možnosti uplatnění, které by mohl jinde najít, tady má svou svobodu a do jiného světa by se nemohl už vrátit.

Svaz si se svými výstavními místnostmi hospodaří po svém. Ale Svaz není všemocný a nadto není oblíbený, a tak se občas dá vystavovat v některých veřejných galeriích, zvláště těch odlehlejších, v knihkupectvích, v divadelních sálech, v závodních klubech nebo třeba i na dvoře nebo na poli. Bylo to zas jen v nevelké výstavní prostoře jednoho závodního klubu v Praze, kde se koncem minulého roku podařilo uspořádat výstavu k sedmdesátinám Václava Boštíka. Jenom něco přes čtyřicet věcí z rozsáhlého ži-

votního díla, a stejně se tato malá výstava stala velkou událostí. Boštík vystavil první obraz před něco více než čtyřiceti lety: Zátíší se sklenicí červeného vína. Ten obraz hned tehdy mimořádně upoutal a nevymizí z paměti: byl krásně malovaný a téměř prázdný. V tom vyprázdňování Boštík pokračoval; posléze jeho ústředním tématem se stala formující se prázdnota. Počátky vědomí jsou počátkem světa - je to moc ducha, proč se před námi vynořuje svět. Boštíkovy obrazy začínají ze záření světla a kmitání barvy, až se ustalují v průsvitná a nepevně ohraničená barevná pole, vlnění a vrstvení, kruhy a čtverce, mříže a sítě; jsou evokací události kosmu a oslavou jeho existence.

Boštík šel svou cestou neúhybně a vytrvale; prožil přitom i těžké časy; smí-li se srovnávat, tedy je to dnes nepochybně největší český umělec. Vnější tlaky mohou umělce, a třeba i velkého umělce, docela zmást a zničit. Náhlá a pronikavá změna kulturní atmosféry může dokonce způsobit, že umění se zadusí. V této zemi k tomu nedošlo. Jako snad všichni, také Boštík se ve své chvíli pokusil vyrovnat s požadavkem návratu k realismu viditelného a také to nebyl žádný protestní úmysl, když raději pokračoval na cestě své abstrakce - je-li to vůbec abstrakce. Především sám pro sebe musel zachránit své umění, jeho zkušenost a životní jistotu, kterou skrze ně nalézal.

Psal jsem již mnohokrát o současných umělcích českých a slovenských, obvykle do londýnského Studia, šťasten z bohatého uměleckého života tady v ateliérech. Ale postupem času přicházela obava, že to nemusí pokračovat. Neunaví mladé umělce ona nepřítel veřejného prostředí, nepodlehnu pocitu, že jejich úsilí je marné? Není generace dnešních padesátníků a šedesátníků poslední generací moderních umělců v této zemi? Bylo nám z toho úzko. Bylo to, jako by se okolo nás měla rozrůstat poušť. Ale přes všechny potíže s vystavováním se zase z různých stran začala objevovat nová jména. Jak se to v českém umění od šedesátých let opakuje, také v této mladší vrstvě mají své význačné místo ženy a také ony mohou reprezentovat rozmanitost umění v této zemi: Magdalena Jetelová a Petra Oriešková. Je v Čechách taková nechuť k směrům, že tu ani ženy nepotřebují k svému umění programu feminizmu a obě ty jmenované mohou být různé, jako je různý Den a Noc. Magdalena Jetelová vysekává stejně bezprostředně své převeliké plastiky z klád a fošen, jako člověk musí zmáhat svůj vel-

ký život, a její Vůz, její Skříně, její Židle, její Schody, to jsou monumentální podobenství kusů tohoto života; naproti tomu v názvech obrazů Petry Orieškové se opakuje slovo Sen, a mohly by se tedy pokládat za úniky do nezávazného a nezodpovědného. Ale spíše než podobami snů jsou její obrazy uskutečněnými vize-
mi. Sen se nedá vyprávět ani vyobrazit; čemu se říká snové umění, to je vždy falzifikát. Malířství však nic nezobrazuje a nic nevypráví. Je provokováno teprve prázdnotou plátna. To je místem, kde má vyvstat nový řád viditelného a v něm se má vyjevit v podobě zřejmého symbolu zkušenost života. Ani sochařův prostor není totožný s praktickým prostorem existence; také ten je z něho vytržen, a také ten je do sebe uzavřen, a ty tak hmotné plastiky Jetelové jsou stejně vizionářské jako přeludné obrazy Orieškové.

Obraz a socha nevznikají ve spěchu života. Jestli si dnes mnozí myslí, že by měli na diváka pokřikovat, aby překřičeli hluk moderního světa, to se asi mýlí. Umělecké dílo je zastavením a usebráním; má být objevem čehosi trvalejšího uvnitř onoho míjejícího života. To je stará pravda. Nicméně teď se zdá tento problém autonomní koncepce výtvarného díla vystupovat opět do popředí. Máme-li si vůbec něco představit pod heslem postmodernismu, je to asi zánik ismů: moderní umění, to byly už sto let ismy, a jestli nakonec ztratily důvěru, je to proto, že jestli zprvu každý vždy znamenal nový podnět a nový obzor, každý stejně byl i vymezením a omezením, a musel se proto vyčerpat. Nová situace, která tím vznikla, byla už mnohokrát popsána: umělec smí nyní všechno, a to je ta nesnáz. Nestačí mu už vůbec dívat se okolo sebe, jak se vyvíjejí dějiny umění, a vybírat, co z toho mu připadá nejbližší a nejslibnější. Může se ovšem spolehnout na orientaci uměleckého trhu a snad i v jeho efemérnosti najde tu chvíli něco živého; ale to zrovna tady nepřichází v úvahu, žádný umělecký trh tu není. Umělci nezbývá než aby sám v sobě a ve své práci vyzvěděl, co má činit. Znovu se na něho obrací prázdná plocha obrazu; má jí asi použít pro něco ve svém životě. Obraz má být opět nepředvídatelnou událostí. Žádná pravidla nejsou dána napřed a umělec musí na sebe vzít zase celé riziko. Riziko modernosti se přitom ukazuje větší, než bylo riziko akademismu. Akademismus se dá definovat a rozpoznat; modernismus je už také konvencí, ale nedá se definovat. Je právě v tom "vše se smí" a to "vše se smí" zbývá také jako jediné východisko toho mladého umělce. Čili aby začínal zase od nuly.

Je předností práce těchto mladých umělců, že se nedá zařadit do nomenklatury, na niž jsme zvyklí. Vlastně jenom to mají společné. Je tu Ivan Ouhel, který se inspihuje vegetativním životem přírody, aby jej oslavoval jako velké barevné zjevení. Je tu Petr Pavlík: jeho obrazy nemají námětu, spíše si ho získávají teprve postupem svého vzniku - oblé tvary, kupící se, vznášející se, dotýkající se sebe, zároveň krajiny i těla, oblaka i balvany, živočichové i lidé. Ještě tíže se dají popsat obrazy Vladimíra Nováka - docela abstraktní a vůbec ne abstraktní, nic nezpodobující a neredukovatelné na svůj výtvarný obsah, obrazy - události, vzrušující dramata předmětů či bytostí, jež jen málokdy a vzdáleně něco známého připomínají. A docela jinak zase dramatický Michal Rittstein. Jeho malba je výrazně tematická a napořád se obírá současnými lidmi v nejubožejší trivialitě jejich panélákového živobytí, ale co tu rozhoduje, je prudký pohyb kresby i barvy, který scénu strhuje do grotesky a grotesku do hrůzoplnosti: co mohlo být zlomyslnou ilustrací, mění se smršťující malby v apokalypsu. Tak trochu činžákové příběhy Dostojevského. Těžko srovnat do jednoho odstavce umělce tak rozlišné, jako jsou poslední čtyři; měli bychom je pokládat za antagonisty, kteří se navzájem nemohou snášet. A přece právě oni jsou blízkými přáteli a často vedle sebe vystavují. Je to příznačné pro pražskou atmosféru. Velmi kritické posuzování díla naprosto nevylučuje tolerantnost, která nechává situaci pořád otevřenou a nerozhodnutou. Jedním z nejlepších sochařů své generace je Kurt Gebauer a přímo v jeho díle pokračují vedle sebe pořád dvě tendence jak možno si vzdálené. V jedné řadě prací sochy sešívá a vyspává, takže působí svou neohrabanou amorfností a svou nevážností (je pozoruhodné, kolik je pořád v českém moderním umění humoru); v druhé řadě jde za precizním plastickým tvarem a dosahuje až té veliké a vážné prostoty, již se říká klasická. Platí oboje; a co je za tím obojím.

To je tedy jen sedm jmen. Loni na podzim přichystali mladí umělci a teoretici výstavu, která měla dát konečně o jejich generaci zevrubnější přehled; měla být daleko od Prahy, v Ostravě. Pozvánky byly rozeslány, katalogy vytištěny, autobusy z Prahy objednány, ale ty pozvánky s dlouhým výčtem jmen vystavujících stačily poděsit ty známé umělce a lži umělce, kteří se chtějí ve svém Svazu proti nim zabezpečit, a tak se porouchalo to-

pení a výstava se neotevřela. To jsou běžné nepříjemnosti. Důležitý zůstává počet umělců vyjmenovaných na pozvánce. Včetně těch v dnešním článku bylo jich uvedeno přes devadesát.

České umění žije dál. Je to vlastně zvláštní, že nám na tom tolik záleží. Jistě potřebuje každý sám pro sebe, aby v zemi, která ho vychovala, se rozvíjela dál její kultura; a výtvarná kultura této země je stará a bohatá a bylo by škoda, kdyby měla zakrnět. Ale je to všecko? Jde asi o víc. Bylo by to velice zlé, kdyby vskutku měla platit ta rovnice mezi západním uměním a moderním uměním. Znamenalo by to, že moderní umění odvisí docela od tohoto moderního světa, že není než jeho produktem, a jestli se tento svět ocitá v duchovní a životní bezradnosti takové, že mu hrozí zhroucení, tedy i toto umění by bylo výrazem jeho bezradnosti. Jeho úspěch by byl dokladem jeho spoluviny na našem neštěstí. Říká se, že umění je vždy výrazem své doby; i teď by to tedy platilo. Ale je umění vskutku jenom tím? Už to saňo, že umění svou dobu přetrvává a že se obdivujeme i dílům, jejichž duchovní prostředí vzniku nemůžeme si třeba ani v myslí rekonstruovat, ukazuje, že umění nikdy není jen ze své doby. Jestli ta doba potřebuje umění, není to proto či jen proto, aby měla zrcadlo, v kterém by se sama sobě obdivovala. Umění přináší každé době něco, co ona sama ze sebe nemůže mít a bez čeho se přitom neobejde. O umění moderním to platí ještě výlučněji. Baudelaire, Gauguin, Malarmé, Duchamp se nedají vyložit ze své doby; nebo v čem ji i reflektují, je v jejich díle to nejméně důležité.

Moderní umění vytváří v našem světě zvláštní instituci, jakou jiné civilizace v této podobě neznaly. Je to zřejmě obdoba k náboženství. Umění rozhodně není náboženství a náboženství rozhodně není umění, ale ve svém původu mají něco společného. Umění mělo vždycky k náboženství velmi blízko. Ikonoklastické proudy jsou zjevem zcela výjimečným; obvykle náboženství tak potřebovalo umění, že někdy s ním splývalo. Ostatně jako náboženství může vyústit do boje proti obrazům, může do něho a z obdobných důvodů vést i umění - Malevič a mnohé jiné později. Naše doba je bezbožná. Umění se už nemůže odvolávat na náboženství. Nabývá zvláštní funkce - je na něm, aby zachovávalo člověka u toho, u čeho jindy jej zachovávalo především náboženství, totiž praktikování náboženství. Zachová-li se umění, zachová se něco

více než umění. Proto nám tolik na umění záleží. Velký ruský básník Alexander Blok to řekl prostě a pravdivě: "Umělec je ten, pro koho je svět průzračný, kdo má pohled dítěte, ale v něm vědomí dospělého, kdo osudově, bez vlastního přičinění, celou svou podstatou vidí nejen první plán světa, nýbrž i to, co je skryto za ním - neznámé dálky, které jsou obyčejnému zraku zamloučeny."

(Psáno pro ART FORUM)



PUBLICISTIKA

K u l v a

Ein kleiner Rubinstein

Pět českých dělníků v montérkách stojí a pozoruje šestého - Vietnamce - jak spravuje díru v plotě, kudy se utíkalo ze staveniště či vynášely různé materiály. Vietnamec se klepne do prstu a s citem zakleje: "Kulva!"

(Z vyprávění básníka Petra Kabeše)

"Eine kleine Rubinsteine
zahrajte mi v ušní lajně
že je Pánbůh jenom eine
jak kůl v plotě, coby meine"

(báseň nedávno zesnulého Petáka Lampla)

Stala se nám tato příhoda: v neděli ráno se v našem, jindy tou dobou ztichlém domě začaly z chodby ozývat divné zvuky. V noční košili jsem vykoukla ven a ejhle: u našeho suterénního záchodu (bydlíme o 33 schůd výš) rvačka. Promnu si oči, podívám se líp a vidím: tři pražští výrostci mordují mrňavého Vietnamce a snaží se mu svázat ruce prádelní šňůrou. (Pitomci! ani kus neodstříhli; copak se dá někdo, kdo se brání, svázat najednou desetimetrovou šňůrou?) Rozzuřila jsem se: kdo má co dělat u dveří n a š e h o záchodu? A v županu a s rozpuštěnými vlasy jsem se na ně vrhla. Utekli, jen šňůra se za nimi rozvíjela skoro až k domovním dveřím. Vietnamec zůstal.

Taky odejít nemohl. Neměl kalhoty a boty. "Ježíšmarjá," ulevila jsem si, vidouc ho, "a co s váma?" Byla to směšná posta-

vička v zcela nové khaki bundě a bílých vlněných fuseklích. Tvářil se asijsky netečně (aspoň se zdálo), ale mluvit nemohl. Ozýval se jen jakýmsi kuňkáním "Pa-Ni-Po-Moc ..." odvedla jsem ho nahoru do bytu a postavila do minichodbičky (minul nás jiný nájemník domu - asi mám po pověsti) a donutila manžela - dosud se sotva probudil - vstát. Tohle vyžaduje mužský zásah.

Spojenými silami jsme se z něj snažili cokoli dostat, ale moc to nešlo. Pouze na slovo Kal-Cho-Ty si vzpomněl a Já-Bo-Jim.

Fakta byla jasná: bydlíme hned u Havelského trhu, kde se konají každou neděli ráno černé burzy. Vietnamci se jich hojně účastní, tu jako pozorovatelé, tu jako obchodníci. Je to taky jediná věc, která jim v naší šedivé maticce může připomínat jejich rodný saigonský bazar. Tento hloupý vietnamský obchodník si troufnul zajít s třemi vychytralými českými adolescenty odkojenými prokádrovaným úpadkovým západním filmem do průjezdu počestného pražského domu. Namísto kšeftu dostal nakládačku, přišel o zboží, peněženku, texasky a dočasně i o boty. Neboť ty mu pouze zuli a odhodili skrze vyraženou výplň dveří do jakési prostory bůhvíproč patřící statní spořitelně (skladují tam pouze polorozebraný staříčský motocykl a asi dvě staré skříně).

Policii volat nechtěl: to bylo jasné i nám od samého počátku. Ale co s ním? Kalhoty nejsou, manžel je o čtvrt metru vyšší. Nechat ho u nás a jít někam shánět kamarády? Nějak se nechtělo.

Nakonec všechno dobře dopadlo. Zcela náhodou jsem objevila nějaké staré, několikrát sražené štruksáky, navlíkla ho do nich, dali jsme mu korunu na metro, N. po několika pokusech z temnot spořitelního skladu pomocí koštěte vylovil obě boty a na jeho spíše vytušené než vyrozuměné přání jsme ho spolu s naším pudlem doprovázeli jako osobní gorily přes celou délku Havelského náměstí. Tím historka zdánlivě končí.

Zachovali jsme se jako I.A skauti, bezesporu. Bobříka jsme získali, byť se celá tato směšná příhoda hodí snad jen k vyprávění v hospodě. Vyprávěli jsme ji tedy a začali žasnout.

"Na Karláku jich stojí den co den dronta na kola; voni je je všechny vykoupí a na nás už nezbude! Já bych je vyhnala!" reaguje ženská, která má syna jako dnes už zavedeného gastarbeitra v NSR. "Mají na ruce dvoje naknapovaný hodinky za naknapovaný ceny!" skáče nám do řeči se záští bývalý číšník, jenž

se leckdy taky sám všelijak přiživí. "Co sem lezou? Kdo se o ně prosí? Jsou to vychcaný hajzlové, který se jen vobohacujou. Podívejte se na ně, přišli sem s holou prdelí a už má každej texasky a vůbec všechno americký...!"

Mohla bych možná udělat průzkum a hromadit další výroky, aby soubor nadávek byl pestřejší. Není nic snazšího. Stačí jen ťuknout o toto téma. Seděli jsme ve výčepu kavárny Olympia, kde je plzeň za lidovější cenu, a mlčeli jsme, když se obtloustlý číšník obořoval na dva Vietnamce, kteří jako pučky seděli u povlávajících záclon a jenom hlavami kývali, že chtějí pivo. "A co byste chtěli? Táhněte do svejch džunglí. Rákosníky neobsluhuju, tady je to pro Čechy." Taky vlastenec, ale kolik jiných Nečechů už obsluhoval, aniž přitom špitnul?

A tak nevím. Trhovci byli odjakživa okrádání a sami také okrádali. Někdo byl zbit a přišel o kalhoty, budiž. Jako víceméně směšnou příhodu jsem to podávala, ale hozený háček nevytáhl na povrch smích. Na povrch vyplula latentní nevraživost, latentní nenávist. Už máme zase menšinu, dost šikovnou na to, aby jí bylo možno závidět, menšinu jednoznačně a na první pohled na ulici rozeznatelnou.

Mám nás omlouvat? Mám celou tuto rozvrčenou zlobu přičítat na účet mlčení státního aparátu a sdělovacích prostředků, podle nichž tu téměř nikdo není a nic se neděje? Mlčení, podle něhož tu není rasismus, nýbrž jen a jen vyštafírované Národní (a tradice! a NÁROD!)? (Jako národ máme mimochodem s Vietnamci kliku. Sto tisíc - či kolik - Kubánců nebo Angolců by až dosud vlašnou národní polívkou zamíchalo důkladněji.) Nejsou tu Vietnamci jako problém, není tu černý trh jako problém; i nový výskyt syfilis (pozor, nespojovat s Vietnamci, podle dostupných informací pochází tato nemoc z druhého konce světa) oznámili, až bylo téměř pozdě - neselhal i v tomto případě státní zdravotnický aparát?

"Nevíme, proč přišli." Ono "nevíme, proč přišli" je také důsledkem toho, že díky naší izolaci jsme válku ve Vietnamu chápali jako pouhou "cizí patálii". Nikomu jako by nedocházelo, že tito dlouhovlasí a otexaskovaní Vientamci nejsou "státními hosty", ale jsou tu "totálně nasazení". A jak sentimentálně se na hrůzy totálního nasazení vzpomíná. Ano, padaly tam bomby; asi tak stejně jako ve Vietnamu.

Je pravda, že nikdo neřekl obyvatelům velkých i malých měst, že dostanou desetitisíce nových spoluobčanů a hlavně na jak dlouho. (Ví to vůbec někdo?) Nikdo jim neřekl oficiálně, jakým způsobem je sem vybírali, posílali, kolik vlastně vydělávají, co jsou zač; nikdo nevysvětlil, čím jsou jim obyčejná jízdní kola. (Chtěla bych vidět Čechy třeba v Římě, kdyby tam byli vysláni s "holými zadky" a za jeden pouhý měsíční plat si ve frontě mohli vystát v jediné prodejně ve městě zbrusu nového nablýskaného Fiata!) Neinformovanost je jistě podstatnou složkou této nenávisti. O další raději nebudu mluvit, ta je prastará - ale dá se udržet v mezích.

A pak je tu třetí faktor, jenž působí poměrně nedlouho: říkejme mu třeba faktor Železné opony. Po druhé světové válce tu, jak se říká, "spadla klec". Je to přesné a výstižné. Už téměř čtyřicet let žije český národ odříznut od velkých přesunů a stěhování národů, které zaplňují každé světové velkoměsto lidmi všech barev pleti. Mají s tím jistě nemalé problémy všude. Ale upřímně řečeno bych nechtěla vidět, co by se dělo v "naší stovčaté", mít tu celé čtvrti Arabů, Portorikánců, černochoů či všelijakých "přivandrovalců" bůhvíodkud. My měli odedávna jen Cikány - a taky si užívají své - a ruské vojáky, kteří jsou ovšem drženi ve vzorné izolaci od obyvatelstva (výměnný obchod je jen sporadický), takže nenávisti si užijí nanejvýš důstojnické manželky při nákupech či dotazech na cestu. Žijeme ve vzorném mikroklimatu, ve skleníku, v němž se pečlivě pleje a plevely, tj. jiné druhy rostlin, ba dokonce i větší a menší exempláře se likvidují a odstraňují, vyhánějí mimo skleník (třeba do ciziny). Výsledkem této neutuchající péče je ten tak proslaveně homogenní "naš lid". Lid naprosto nepřipravený a neochotný snášet - byť i dočasně - přísazené sazeničky, pokud se přimíchají mezi něj. A bojící se - až panicky - čerstvého povětří.

Zita H.

RECENZE REFERÁTY

Orwellova utopie

K strojopisům, které anonymně kolují z ruky do ruky, patří i český překlad knihy George Orwella Rok 1984; bůhvíkolikátý opis nedovoluje posoudit, jak pečlivě byl vypracován původní překladový text, ale jeho ohmatané stránky dovolují za to odhadnout, jakému zájmu se kniha těší. Chmurná utopie anglického romanopisce je situována do doby, která se nám za ta léta, jež uplynula od napsání díla, přiblížila na dosah: a i když přítomnost, kterou prožíváme, a nejbližší budoucnost, které hledíme vstříc, není rozhodně nijak růžová, je přece jen méně beznadějná než tato zoufalá vize.

V Orwellově románu je planeta rozdělena mezi tři politické celky, Euroasii, která vznikla splynutím Ruska s Evropou, Oceánií, tvořenou někdejšími Spojenými státy a Velkou Británií, a Východní Asií. Tyto tři supervelmoci spolu vedou permanentní válku o nevyvinuté rovníkové oblasti, jejich suroviny a jejich zotročené obyvatelstvo. Je to neukončitelná a zároveň absurdní válka, při níž to, o co se válčí, má význam veskrze problematický: "Práce zotročeného obyvatelstva pouze přispívá k tomu, aby se válka mohla vést rychleji a důrazněji. Ale kdyby tato práce neexistovala, struktura světové soustavy a proces, kterým se sama udržuje, by se stejně nezměnil." Vlastním smyslem tohoto válčení je totiž pouze "využít strojovou produkci tak, aby se nezvýšila obecná životní úroveň". Orwellov román se odehrává v Londýně, tedy v oblasti Oceánie, ale způsob života ve všech třech oblastech je nicméně zhruba stejný a představuje jen dovršení těch totalitních trendů, které se nejvýrazněji projevily v době kolem poloviny našeho století. Obyvatelstvo je tu ostře rozděleno na dvě skupiny, na pracující "lůzu" a členy Strany, jejichž život je ovšem, pokud nejsou příslušníky vyšší hierarchické vrstvy, Vnitřní strany, po materiální stránce stroze nuzný, a podrobený zato absurdní disciplíně, která jej činí i ve srovnání s životem "lůzy" dokonalým obrazem pustoty a lidské degradace. Orwellov hrdina Winston Smith je takovým členem Strany, zaměstnaným na ministerstvu Pravdy: jeho práce spočívá v tom, že se při každé změně

ve vedoucích kádrech, ve vedení války nebo při nesplnění vyhlášených ekonomických plánů podílí spolu s obrovským aparátem podobně zaměstnaných lidí na zahlazování a falšování všech předchozích zpráv, které by ukazovaly, že přítomná situace je jiná, než jak byla už předem neomylným vedením předpověděna a naplánována. V čele "státu" stojí zbožně uctíváný Velký Bratr, jehož podoba je natolik mýtická, že lze mít pochyby i o samotné jeho existenci. Strana musí uchovávat permanentní bdělost, neboť je v trvalém boji s jakousi konspirační sítí, jejíž existence je ovšem stejně problematická jako existence mytizovaného vůdce. Tento boj zdůvodňuje však permanentní špehování všech všemi, a pěstování kolektivní usměrněné agresivity, trénované pomocí pravidelných obřadů Dvou Minut Nenávisti, kdy se na televizní obrazovce předvádí tvář renegáta Goldsteina a shromážděný kolektiv se oddává hysterickým výbuchům. Televizní obrazovka slouží i kontrole soukromého chování členů Strany, neboť její pomocí může být zároveň kdokoli pozorován a její plocha je umístěna v každém bytě. Jakýkoli soukromý život je ostatně zlikvidován a v povinnost dirigovanou Stranou je proměněno i samo plození dětí; erotika je ze života straníků vyloučena a o její potírání vehementně pečuje juniorská Antisexu Liga. Kdo se zpronevěří proti bezvýhradné sebelikvidaci vlastní osobnosti a dopustí se tak Myšlenkového Zločinu, zmizí prostě jednoho dne ze společnosti, jako kdyby byl nikdy neexistoval, "vypaří se".

Orwellův hrdina pocítí v sobě jednoho dne nepřekonatelné nutkání k revoltě proti tomuto řádu, nutkání, jež se nejprve projeví jen tím, že si začne psát deník, což je ovšem už samo o sobě jasným Myšlenkovým Zločinem. Jeho vnitřní nesouhlas s životem, jakým je nucen žít, v něm vycítí i mladistvá příslušnice Antisexu Ligy Julie, která pod touto svou přísně cudnou maskou pěstuje se zanícením volnou lásku a ke všemu, co souvisí se Stranou, pociťuje neproblematicky samozřejmou nenávist, nekomplikovanou žádnými abstrakcemi. Z těchto dvou revoltujících se tedy stanou milenci. Smith se však nedokáže spokojit jen s takovou čistě animální revoltou, touží po tom, bojovat nějak za změnu společnosti, v níž žije, a hloubá o tom, jestli na oficiálním tvrzení o konspirujících renegátech je nějaká skutečnost, jestli opravdu existuje nějaká konspirativní organizace, která by si kladla cíl shodný s jeho touhou. Jeho pozornost a sympatii přitahuje

jeden z členů Vnitřní Strany O'Brien, jehož inteligentní pohled v něm vzbuzuje představu, že i on vnitřně nesouhlasí s tím, čemu se zdánlivě podřizuje. Je snad právě on členem takové konspirační sítě? O'Brien ho skutečně jednoho dne osloví, pozve ho k sobě, zapojí ho do konspirativního hnutí a dá mu číst knihu odhalující mechanismus společnosti, v níž žijí. Brzy potom je ovšem Smith zatčen a podroben nelidskému a systematickému mučení, které v něm má vyhladit každou stopu samostatného myšlení. A ve svém mučiteli poznává téhož O'Briena. Procedura, které je podroben, je úspěšná, je propuštěn – než bude definitivně zlikvidován – lidská troska schopná jen zautomatizovaných reakcí. Stejnou proceduru prodělala i Julie, a když se pak oba náhodně setkají, cítí vůči sobě už jen naprostou lhostejnost, neschopni jakékoli lidské sympatie. V závěru románu prodělává konečně Smith poslední fázi své proměny, když po zprávách o vojenském vítězství pocítí při pohledu na obraz Velkého Bratra vlnu lásky: "Čtyřicet let mu trvalo, než pochopil, jaký úsměv se to skrývá za černým knírkem. Ó kruté, zbytečné nedorozumění! Ó to tvrdohlavé, svévolné vyhnanství od milující náruče! Dvě ohromné, ginem nasáklé slzy se mu kutálely po tváři. A to bylo úplně v pořádku, boj byl dobojován. Winston zvítězil sám nad sebou. Miloval Velkého Bratra."

Jak vidět, Orwellova utopie dovádí do krajních důsledků ty trendy, jejichž některé projevy český čtenář zažil někdy v začátku padesátých let, a které pak měly být likvidovány, a ve značné míře skutečně likvidovány byly, jakožto projevy "kultu osobnosti". Jejich jednotlivé dílčí přežitky stačí ovšem k tomu, aby se reminiscence na tyto časy ve vědomí stále oživovaly, a právě tomu vděčí asi Orwellova kniha za čtenářský zájem, který u nás vzbuzuje. Ale Orwellova utopie má i některé další aspekty, které si zaslouží pozornost a vybízejí k úvaze. Autor totiž nezůstává jen při holé fakticitě totalitního paroxysmu, s jeho potlačováním všeho lidského a s jeho praktikami brainwashingu, ale pokouší se zároveň vystopovat i podstatu oné kolektivní psychózy, která je u kořene všech totalitních běsnění, jimž bylo lidstvo dvacátého století vystaveno. Když O'Brien při mučení vysvětluje Winstonovi, že je mylné jeho přesvědčení, že existuje vůbec nějaká pravda minulosti, která by se mohla lišit od toho, co je jako minulost prezentováno Stranou, formuluje princip ja-

kéhosí kolektivního solipsismu, který ve své rigoróznosti může být zastáván - stejně jako solipsismus individuální - pouze šílenec: "Věříš, že realita je něco objektivního, vnějšího, co existuje podle svých pravidel. ... Ale říkám ti, Winstone, realita není nic vnějšího. Realita existuje jenom v lidské mysli a nikde jinde. Ne v mysli jednotlivce, který může pochybovat a tak jako tak zemře, ale pouze v mysli Strany, která je kolektivní a nesmrtelná." Právě slovo solipsismus se nakonec objeví i v O'Brienově šíleném chvástání: "To není solipsismus. Chceš-li, kolektivní solipsismus. Ale to je něco úplně jiného, vlastně něco zcela opačného... Skutečná moc, moc, pro kterou dnem i nocí bojujeme, to není moc nad hvězdami, věcmi, to je moc nad lidmi." A neúprosná logika tohoto šílenství se nezastavuje ani před oním krajním důsledkem, k němuž jako ke svému nepřiznávanému výústění směřuje každý teror: "Poslušnost je málo. Jak si může být člověk jist, pokud ten druhý netrpí, že poslouchá skutečně jeho, a ne třeba svou vlastní vůli? Moc spočívá ve způsobování bolesti a v pokořování lidí. Moc znamená roztříštit lidskou mysl na kusy a pak ji zase sestavit do úplně jiné podoby, kterou může volit ten, kdo má moc. Už začínáš chápat, jaký je svět, který jsme vytvořili? Je to pravý opak všech těch hedonistických utopií, které si všichni staří reformátoři představovali. Svět strachu, zrádčovství a mučení, svět ničících a ničených."

Tady Orwell definoval přesně ne faktickou podobu kteréhokoli moderního despotismu, ale samu podstatu onoho kolektivního šílenství, které ohrožuje lidství dvacátého století. To se nikdy nemohlo projevit v podobě tak otevřené, jakou má v Orwellově fikci, ale právě ve své zastřené a nepřiznané podobě bylo a je největším nebezpečím moderní historie. Šílenec, kterého tu anglický autor nechává vykládat principy Utopie hrůzy a bolesti, je právě s to najít úkryt v nevědomých ústraních duše těch, kdo vědomě směřují k utopii opačné, k utopii "hedonistické", která má, až bude zlikvidováno všechno, co jí překáží v realizaci, jednou v budoucnosti zajistit blaho všem.

Ale Orwell neukazuje jen skrytou podstatu totalitních psychóz. Odhaluje přesně i onen proces, kterým se i sama revolta vyvolaná psychickým terorem stává součástí mechanismů, které ho dál plodí a udržují. Neboť O'Brienové potřebují právě tvory, kteří se vzpírají jejich moci, aby si skrze ně mohli tuto moc usta-

vičně ověřovat. A Winston neprohrává svůj boj teprve ve chvíli, kdy pod tlakem nesnesitelného strachu zradí svoji lásku k Julii, takže je s to vydat ji mučitelé jako náhradu za sebe sama, ale už dávno předtím, v onom okamžiku, kdy se jeho revolta proti vše zahrnujícímu psychickému teroru upne k abstraktnímu ideálu budoucího osvobození lidstva, k jehož dosažení je třeba použít jakýchkoli prostředků. Prohrává už v onom okamžiku, kdy domnělému představiteli konspirativní sítě odpovídá kladně na otázky, zda je v zájmu věci, za kterou chce bojovat, ochoten obětovat i životy nevinných a využít všech prostředků demoralizace, korumpovat, klamat a vydírat, aby zničil nelidskou moc, proti které se bouří.

Praxe brainwashingu je jistě nejohrovnějším objevem našeho století. Ale sám fakt, že lze udělat z kteréhokoli člověka duševní trosku, v níž je duše zabita, aniž bylo zabito tělo, nepřidává nic podstatně nového k poznání, že lidský život může být vydán všanc násilí, k poznání, o něž se přičinili mučitelé všech věků. Zůstane-li v rukou moderního technika tortury jakási lidská strapa, kterou lze vydávat za člověka podávajícího své svědectví, skládajícího svá doznání a dotvrzujícího předkládaná obvinění, je tak repertoár prostředků k manipulování společenského vědomí rozšířen jen o šejdířský trik, který může účinkovat, pouze pokud je něčím novým a neprohlédnutým. Lidská mravní svoboda může být popřena jedině sama sebou, tehdy, když se dá lapit do léčky jakéhokoli absolutizovaného cíle, pro který je ochotna stát se sama jen mechanickým prostředkem. Tohle je myslím nejzávažnější varovná výstraha, kterou lze z Orwellova utopistického románu vyčíst, a právě pro ni neztratila jeho děsivá vize dodnes svoji aktuálnost.

-bn-

D u m o n t o v o p o j e t í i d e o l o g i e

Louis Dumont je sociální antropolog, jehož prvním objektem studia byla kastovní společnost indická, které věnoval v roce 1967 knihu Homo hierarchicus. Kniha Homo aequalis, která vyšla

v roce 1981 u Gallimarda s podtitulem *Genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, tj. Geneze a rozkvět ekonomické ideologie, vychází právě z těchto dřívějších zkušeností, aby se pokusila o komparativní analýzu evropské ideologie ve srovnání s ideologiemi vyspělých civilizací neevropského typu. Jejím základem byly přednášky, které autor konal v rámci seminářů "Séminaires Christian Gauss" na univerzitě v Princetonu.

V úvodní kapitole své knihy autor vysvětluje, v jakém smyslu chápe sám pojem ideologie. Ideologie pro něho není v rámci těchto analýz něčím, co by bylo stavěno v protiklad k racionálnímu, vědeckému myšlení, jako u některých autorů marxisticky orientovaných, nýbrž chápe ji jen jako společenský soubor představ, na němž je určitým způsobem závislá i sama věda ve svém zrodu. I když uvnitř ustavené vědní domény rozhoduje jen vědecká racionalita, výchozí postulát, na jehož základě se taková věda konstituuje a nabývá práva na svoji samostatnost, není sám o sobě prost hodnotícího soudu. Tak je tomu, jak uvidíme, i v případě politické ekonomie. Dumontovo stanovisko ovšem nepopírá fakt, že to, co si lidé představují - tedy ideologie - a to, co se skutečně děje, není totožné. Abychom však odhalili ono neideologické "reziduum", musíme právě použít metod komparativní analýzy, a podle Dumonta jedině jich.

Takové komparativní hledisko umožňuje rozlišit evropskou civilizaci od vyspělých civilizací neevropského typu jako společnost založenou na individualistických hodnotách a na principech rovnosti oproti společnostem hierarchickým, v nichž je člověk chápán prvotně jako součást celku (v tomto smyslu označuje Dumont tyto společnosti jako společnosti holistické). Už ve studii The Modern Conception of the Individual, kterou vydal v roce 1965, pokusil se autor vystopovat historický vývoj tohoto zaměření evropské ideologie, a to počínaje už 13. stoletím. V přítomné knize dokonce v jednom bodě jde v odhalení historických kořenů této individualistické orientace evropské ideologie ještě hlouběji než v onom předchozím nástinu: soudí, že myšlení Tomáše Aquinského, v němž tehdy viděl právě příklad holistického zaměření, je takové vzhledem k pozemskému společenství křesťanů, ale v rovině mimosvětské se prosazuje už hodnocení individualistické. Další vývoj pak podle jeho vývodů spočívá v tom, že náboženská oblast, která původně jako jediná zahrnovala všechny věci, dává nejprve zrodit se zvláštní kategorii politična, vytvá-

řející autonomní oblast hodnot; a podobně pak sféra politická dává zrod další autonomní sféře ekonomické. Rozbor tohoto druhého procesu je pak tématem jeho přítomných analýz.

Dumont ze svého antropologického hlediska pokládá za zásadně nesprávné předpokládat, že ideologii rozdílných společností by bylo možno pochopit z jejich ekonomického základu. Podle něho v zevní realitě samotné neexistuje nic, co by se podobalo ekonomii, pokud tu není ekonomie jako zkonstruovaný objekt. Teprve tam, kde zkonstruován je, lze potom i v jiných společnostech rozpoznat určité aspekty, které jsou chápány jako ekonomické, ale které by měly být přísně vzato označovány jako "kvazieconomické" nebo "virtuálně ekonomické".

Genezi ekonomické vystopovává Dumont analýzou děl čtyř autorů: Fr. Quesnaye, J. Locka, B. Mandevilla a A. Smithe. V těchto dílech nachází určité typické konfigurace, které jsou příznačné pro vývoj ideologie jako takové, nikoli jen pro individuální postoje autorů samotných. U Quesnaye zůstává ještě ekonomická úvaha zcela podřízena hledisku politickému a na jeho díle můžeme tedy s Dumontem sledovat, jak vnitřní souvislost nové vědní oblasti - ekonomie - je poprvé formulována "nikoli snad někým, kdo ji odtrhuje od politiky, morálky a náboženství, nýbrž naopak člověkem, který ve svém uvažování vychází z globální souvislosti světa, včetně věcí lidských a mravních, a který právě z této souvislosti vyvozuje podmíněnou vnitřní souvislost speciální oblasti."

K zásadnímu odpoutání ekonomie od politiky, které představuje druhou etapu ve vývoji této vědní oblasti, dochází pak u J. Locka. Dumont tu vychází z analýzy jeho Dvou pojednání o vládě. Jak je patrné například z Lockových polemických vývodů zaměřených proti Filmerovu názoru, že první člověk Adam byl prvním patriarchálním monarchou, Locke nepřipouští jakoukoli Bohem danou podřízenost mezi lidmi navzájem - podřízenost existuje jen ve vztahu k nižším tvorům. Princip hierarchie je tedy zásadně odmítnut a politično je redukováno na jakýsi ontologicky vedlejší doplněk, který má být lidmi konstruován podle jejich vlastního rozumu. A zatímco hierarchický princip vychází z prvotnosti určitých vztahů mezi lidmi, zde se dostává do popředí vztah lidských jednotlivců k věcem, tedy vlastnictví. Politično je takto něčím druhotným vůči morálce a ekonomice. Ale jak Dumont ukazuje, svazky, které charakterizovaly společenství, mohly být u

Locka nahrazeny abstraktním vztahem mezi příslušníky lidského rodu právě jen díky vztahu člověka k Bohu. Jak říká, "pro Locka bylo možné chápat společnost jako juxtapozici abstraktních individuí jen proto, že mohl konkrétní svazek společenství nahradit mravností, jež spojuje tato individua v lidský rod před zrakem božím."

U Locka vidíme tedy onu fázi geneze ekonomična, kde se ekonomično odpoutává od politična, ale zůstává vázáno mravností. Další fází, kdy nabývá autonomie i vůči mravností, vystopovává Dumont analýzou Mandevillovy Bajky o včelách. Zde můžeme pozorovat zrod představy, podle níž egoismus je s to působit obecné dobro. Východiskem Mandevillova obrazu lidské společnosti jsou už ovšem lidská individua, a to individua jeho vlastní doby a civilizace. Jediným důvodem, proč lidé žijí ve společnosti, je uspokojení materiálních potřeb člověka, takže vztah mezi lidmi a věcmi (materiální potřeby) je primární, kdežto vztahy mezi lidmi (společenství) jsou sekundární. Právě lidský egoismus má zásluhu na obecném prospěchu: ekonomično má svůj speciální mravní charakter a může se vymknout poutům obecné mravnosti právě jen díky tomu, že má samo svoji zvláštní normativnost. V tomto směru lze pak sledovat od tohoto počátku patrného u Mandevilla vznik a vývoj utilitaristické etiky, která znamená vypuzení poslední formy, v které bylo v moderním světě individuální chování vázáno ještě společenským celkem. Pro Mandevilla samotného zůstává tu ovšem dualismus prospěšného, sobecky motivovaného jednání na jedné straně a jednání ctnostného, které je pojímáno právě z hlediska extrémního moralismu, na straně druhé: Mandeville odmítá uznat za ctnostný jakýkoli čin, který by byl jakkoli prospěšný tomu, kdo jej vykonává. Po této stránce předjímá vlastně etiku kantovskou. To, co se takto u Mandevilla navzájem prolíná, rozvine se později ve dvojím odlišném směru: jak říká Dumont, "na jedné straně Kant oddělí úplně normu od faktu, na druhé straně Bentham zredukuje mravnost na kalkul velice speciálního druhu."

Poslední etapu této geneze ekonomiky představuje dílo Adama Smithe, u kterého se definitivně konstituuje jako samostatná vědní oblast. Jak známo, hlavní zásluhu Smithovu viděl Karel Marx v tom, že v jeho díle bylo poprvé jasně rozpoznáno, že zdrojem hodnoty je lidská práce. Marx ovšem kritizuje u něho směšování směnné hodnoty s hodnotou užitnou a vysvětluje to tím, že jeho nauka má dvojí aspekt: ezoterický - opírající se o správný

náhled do podstaty věcí - a exoterický, kde se tento náhled přizpůsobuje běžným představám. Dumont tento protiklad v Smithových výkladech nejenže nepopírá, ale právě jej činí východiskem své analýzy. Ukazuje přesným rozborem textu, že teorie hodnoty dané prací se v tomto textu objevuje v podstatě jako argument přirozeného práva: tvůrcem bohatství a hodnoty je pro něho člověk, nikoli příroda jako u Quesnaye. Ale tam, kde přistupuje k popisu reálných ekonomických jevů přítomných, Smith nepokládá už za možné spojovat s výrobou určitý rys, který se empiricky objevuje jediné při směně. Z výroby, z práce samé, a nikoli ze směny, bude hodnota zboží vyvozována teprve u Smithových žáků a u Marxe. Stane se tak ovšem za cenu, že hodnota se stane abstraktní entitou, která není nijak totožná s cenou zboží: u Marxe je cena zboží kapitalistou kalkulována více méně podle jeho výdajů a zisku; a nezávisí takto už na hodnotě vtělené do zboží prací, kterou bylo vyrobeno. Jak říká Dumont, je to "apoteóza hodnoty, jež se stala absolutně absolutní, ale za tu cenu, že nemá už co dělat se směnou a že opouští více méně úplně ekonomickou zemi, aby vedla nadále svoji existenci v empyreu". A vyvozuje z toho, že "aby slovně přežila, individualistická teorie byla takto nucena spojit se s holistickým schématem a najít útočiště v nebesích nefalzifikovatelného". (Pro toho, kdo není obeznámen s Marxovým dílem samotným, by bylo pro pochopení těchto Dumontových analýz velice prospěšné obeznámit se alespoň s Engelsovou předmluvou k II. dílu Kapitálu, jak ji najde v jeho českém vydání.)

Jak je snad dostatečně patrné, Dumontova kniha je zaměřena na přesné analýzy některých aspektů moderního ideologického vývoje a nepropadá nikde sklonu k zkratovým úsudkům, které by do těchto analýz promítaly vlastní autorovy hodnotící soudy. Přesto nad ní vyvstává jedna otázka, která k takovému hodnotícímu soudu směřuje. Dumontovo vědecké zaměření jakožto sociálního antropologa a sociologa nese s sebou nepochybně určité soustředění pozornosti na určité holistické aspekty sociální reality i tam, kde společenská ideologie je protiholistická. Bylo by tedy v této souvislosti možno položit právě i otázku, jak autor vidí genezi vlastní vědecké disciplíny v rámci obecného ideologického vývoje, způsob, jakým dosáhla práva na uznání vlastní autonomie, a případně i vliv, jaký zpětně může na evropský ideologický vývoj mít.

V každém případě ovšem z Dumontových analýz nemůže být vyvozováno, že by bylo žádoucí při řešení konkrétních společenských problémů vycházet z "holistického" pohledu na věci, přesněji řečeno, vnucovat soudobé společnosti takové holistické hledisko. Jeho stanovisko v tomto směru je zřejmé především z jeho zmínek o osudu teorií, které zdůrazňovaly nutnost podřídít ekonomiku společenským cílům, jako tomu bylo v případě J.M. Keynesa. Ukazuje, že všechny takové snahy se rozbíjejí o fakt, že podřízenost ve své normální podobě, jakožto hodnota, je z naší ideologie vyloučena, a může do ní proto pronikat jen v patologické podobě jako útlak: jak říká, "pokud jde o postoj k zlatu jako k měřítku, prvním žákem Keynesovým se stal Adolf Hitler". Soudí, že až na další je "naším údělem alternativa mezi bohatstvím jako účelem a mezi vynucenými, patologickými formami podřízenosti". A právě toto je s největší pravděpodobností bod, kde se "zauzluje drama totalitarismu". Totalitarismus - Dumont výslovně říká, že má na mysli totalitarismus hitlerovský, aniž se tím míní vyslovovat k otázce, do jaké míry lze hovořit o totalitarismu v jiných případech - lze podle autora knih pochopit právě jen jako vyústění pokusu podřídít individualismus prvenství společnosti jakožto totality tam, kde individualismus je hluboce zakořeněný a převažuje. Totalitarismus kombinuje takto protikladné valorizace, a právě z toho plyne přepjatý, zarputilý krutý důraz kladený na sociální totalitu. Násilí a jeho kult je tu důsledkem toho, že sami iniciátoři hnutí jsou vnitřně rozpolceni mezi protichůdnými tendencemi, a odsouzení tak, aby se zoufale pokoušeli hodnotu nahradit násilím.

Druhá část Dumontovy knihy je věnována plnému rozkvětu ekonomična v díle Karla Marxe. Autor v úvodu ke svým analýzám zdůrazňuje Marxův význam pro dnešní evropskou ideologii obecně, i mimo jakýkoli vztah k marxismu jako takovému: "Teorie základny a nadstavby není zajisté přijímána obecně sociology a historiky", konstatuje, "ale pro člověka z ulice je prvořadá důležitost ekonomických jevů ve společenském životě mimo jakoukoli pochybu". Analýzy samy nejsou pak zaměřeny na Marxovy teorie v jejich čistě teoretické souvislosti, nýbrž na jejich aspekty ideologické v onom smyslu, který autor vymezil hned na začátku své knihy: zkoumá především, jaké hodnoty jsou v základu oněch stanovisek,

která Marx v průběhu svého vývoje zaujímal. Oproti názoru, který u Marxe spatřuje holistický důraz na společenský aspekt lidského života, dovozuje, že Marx byl myslitelem bytostně individualistickým, který zůstal v tomto smyslu po celý život věrný určitému mravnímu postoji, jež zaujal ve svém mládí. Celá první etapa Marxova myšlení - reprezentuje ji tu jeho kritika Hegelovy filozofie práva, jeho Židovská otázka a Německá ideologie - je charakterizována právě důrazem kladeným na osvobození lidského individua, spjatým s odmítáním jakékoli transcendence. Proto také ve své kritice Hegelova pojetí státu zavrhuje právě určitý holistický aspekt Hegelova myšlení. U mladého Marxe najdeme přitom ovšem i formulace zdůrazňující právě sociální povahu člověka. Je přesvědčen, že individuum a společenská totalita nejsou navzájem neslučitelné, a že rozlučka mezi individuálním a společenským aspektem je pouze patologickým sociálním faktem, který bude vyléčen revolucí. Revoluční projekt sám však vyžaduje stále více soustředění na individuum, neboť jediné jako individua mohou být lidé mobilizováni: to se podle Dumontových analýz výrazně projeví zejména v Německé ideologii, kde dřívější sociologické postřehy ustupují do pozadí a kde "individuum je hybnou pákou, sociologická apercepce snem". Dumont dospívá k závěru, že počínaje touto knihou Marx "odsunul jako neužitečné všechno, co věděl o společenské, a ne jen pouze ekonomické nebo individuální povaze člověka, o opravdovém společenství, jak se prezentuje v jazyce, vědomí a myšlení každého."

Když se pak v roce 1844 Marx začíná seznamovat s anglickým ekonomickým myšlením, účinkují na něho nové poznatky zprvu jako jakési trauma. Mezi anglickou ekonomikou a jeho vlastními postoji existovala totiž na jedné straně jistá spřízněnost daná právě individualistickou orientací, na druhé straně byl však mezi nimi i hluboký konflikt vyplývající z toho, že výchozí Marxovo angažmá jako myslitele má výrazný charakter mravní; Smithovo přesvědčení o harmonii egoistických osobních zájmů bylo pro něho nepřijatelné. Když ovládl svoji prvotní reakci mravního rozhořčení, jeho úsilí se zaměřilo na překonání existující politické ekonomie. A jak začíná postupně samotnému tomuto svému vědeckému přínosu přiřuzovat revoluční význam, vědecká práce jeho nespokojenost s ekonomickým myšlením absorbuje; ale zároveň se u něho objevují opět i jednotlivé sociologické postřehy, které

přesahují jeho úzce individualistické východisko. "Marxovo chápání je širší než jeho doktrinální rámec," konstatuje Dumont a detailně rozbírá takovéto hlubší Marxovy postřehy. Příležitost k tomu mu dávají zejména některé Marxovy formulace týkající se předburžoazních nebo předkapitalistických společností: Marx jim totiž navzdory svému doktrinálnímu schématu, podle něhož buržoazní forma společnosti představuje vrchol celého předchozího vývoje, přisuzuje jistou etickou nadřazenost nad kapitalistickou společností právě v té míře, v jaké vyjadřovaly lidské vztahy přímo, a nikoli jen formou nepřímou, prostřednictvím věcí. Marxův revoluční projekt sám je nicméně spjat s dialektikou, v níž Individuum, v jehož jménu je odsouzena současná společnost, má převahu nad společenským bytím a v níž "revoluční projekt nahrazuje a znemožňuje plné rozpoznání člověka jakožto společenské bytosti hic et nunc."

Dumontovy analýzy se zaměřují na rané etapy Marxova myšlení, neboť mají osvětlit pouze, jak ekonomie, poté co se v průběhu své geneze oprostila od vázanosti politikou a morálkou, zaujímá posléze - a k tomu dochází právě už v této rané fázi Marxova vývoje - sama vůdčí místo uvnitř novodobé ideologie. Dumont sleduje tento proces především v Marxových rukopisech z roku 1844, které odpovídají jeho seznamování s anglickou ekonomikou. Marx se v takovémto pojetí jeví hlavně jako myslitel, skrze kterého se tento proces směřující k nadvládě ekonomie uskutečňuje, a třebaže je tu věnována jeho osobním motivacím značná pozornost, tyto analýzy mají přispět k objasnění procesu v podstatě nadindividuálního. A třebaže v Dumontově knize jde o rozbor, který zůstává naprosto důsledně v mezích dílčího vědeckého zkoumání zaměřeného na přesně vymezený problém, rozpoznáváme tu i některé souvislosti s nejzávažnějšími a nejaktuálnějšími otázkami dnešního filozofického myšlení: není nakonec otázka vztahu mezi ekonomikou, politikou a etikou jedním z ústředních témat Patočkových úvah o filozofii historie, a to právě jakožto vztahu, který musí být nazřen v souvislostech přesahujících novodobý evropský vývoj?

Z á p a d - č a s o p i s p r o Č e c h y a S l o v á k y

V době, kdy jsem ještě dělal svou profesi, nejraději jsem studoval staré noviny. Listovat v čítárně časopisů v Klementinu ve svázaném ročníku třeba Národní politiky, znamenalo najednou se ponořit do jiné doby. Přestože jsem hledal obvykle předem přesně vymezené téma, chtěl nechtěl jsem se začít do tehdejších inzerátů, denních zpráv, fejetonů a nepodstatných, dobově podbarvených vyhlášek. A když jsem se pak ve večerních hodinách vracel domů a šel přes Mariánský rynek a Staroměstské náměstí, skoro jsem se divil, že tu nepotkávám muže v redingotech, a jindy jsem zase u nich i u sebe postrádal cylindr nebo čamaru. To záleželo na desetiletí a deníku, který jsem právě studoval. A obdobný pocit - dojem, že jsem mezi Čechy v Kanadě či jinde v anglosaském světě - jsem měl při četbě časopisu Západ, který začal vycházet v roce 1979 a od té doby jej, coby "dvouměsíčník pro Čechy a Slováky", vydává Collegium Bohemicum v Kanadě. Na rozdíl od časopisů jako je třeba Svědectví, Listy, Studie či Proměny, které jsou sice na vynikající odborné úrovni, ale nevyvolávají v čtenáři představu lokality, v níž vznikají, reflektuje časopis Západ především krajansko-exulantskou skutečnost, zatímco ve výše zmíněných časopisech jsou diskutovány obecné kulturně politické otázky včetně problematiky naší, tj. nás, co jsme zůstali v Československu, časopis Západ nám dává představu, jak žijí a čím asi žijí emigrovavší krajané ve světě. Na jeho stránkách vedou oni polemiky mezi sebou, informují se o relevantních problémech, inzerují i hádají se (a někdy typicky čecháckovsky) o otázky, které je zajímají, a teprve v druhé řadě se vracejí k bývalému domovu. A i tento vztah je sympaticky "civilní". Referují o nás bez nostalgie a fangličkářského vlastenectví typu J.K. Tyla, jsou kritičtí k nám i k emigrantům z různých emigračních vln a z jejich polemik je vidět, že si "vystačí". I toho Járu Cimrmana si píší sami, rozvíjejí si ho po svém a časem si možná napíšou sami i "Švejk v Torontu". Vůbec bych se tomu nedivil. A to se mi líbí. Bez zbytečného sentimentu: musí se plavat v nové vodě, přizpůsobit se novým podmínkám. A původní vlast, domov si nechat jako starou zažloutlou fotku na šifonéru, na niž se mohu kdykoli podívat, je-li mi smutno či hledám-li momentálně odpověď na jednu ze tří tradičních otázek: odkud přicházím, kdo jsem a

kam mířím. Pro orientaci to stačí.

V prvním čísle redaktoři (Jiří Fabšic, E. Límanová, St. Reiniš, J. Škvorecký, Miloš Šucma, Václav Tábořský, Jan Uhde, Ota Ulč) proklamují, že nechtějí být časopisem pro odborníky, ale pro všechny exilové čtenáře, že chtějí doplňovat čistě lokální časopisy o problematiku, která spojuje lidi v exilu. Proto jejich časopis chce prý být nestranický, nekonfesijní, hlásí se jen ke stranicky nevymezenému typu západní demokracie. Chtějí se zaměřit na otázky kultury, politiky a diskuse v exilu a hlavně na obsáhlou dopisovou agendu, jež by umožnila bližší poznání a spojení Čechů roztroušených po celém světě a informovala by je o specifikách jejich emigrační oblasti. V každém čísle je řada pěkných, často politicky aktuálních či vyloženě uměleckých fotografií, sem tam nějaká báseň, hodně reklam a inzerátů, které spolu s polemikami, dopisy čtenářů snad nejvíce našinci přibližují tamější život.

Autoři rubriky "Zajímavosti ze světa" jasně předpokládají, že čtenáři tohoto časopisu mají k dispozici celou paletu jiných, cizojazyčných, politicko-hospodářských časopisů, jež nechtějí a ani nemohou suplovat, a proto tuto rubriku často vyplňují cestopisné črty Oty Ulče, či trochu domácké interpretace názorů kremlinologů. Ale pro tuto rubriku také není časopis koncipován. Zajímavější je "Forum Západu", a rubrika "Emigrace", kde se skoro pět let vedla a snad dosud vede dlouhá diskuse o vyhlášce o úpravě právních vztahů ČSSR k občanům, kteří se zdržují v cizině, tedy otázky tzv. propuštění ze státního svazku či "upravení si vztahu". Teprve po přečtení celé této rubriky a diskuse jsem si uvědomil, co vlastně tato vyhláška znamená a že úprava vztahů k ČSSR je vlastně výrazem neloajality (česky řečeno výrazem naší "vychovanosti") vůči Kanadě či jiné zemi, která přijala naše uprchlíky. Škoda, že tuto možnost, číst si pár dní časopis Západ, nemá zde v Čechách více lidí. Pak by teprve pochopili, jakým podvodem je tato vyhláška, jak nevhodné a sobecké je v tomto ohledu naléhání zdejších babiček a maminek na emigrovavší děti, jak je "venku" takovéto vykoupení se z právního svazku s naším státem vlastně degradující. Nesmírně zajímavý je proto například článek Miloše Šuchmy o kanadské emigrační situaci i dodatek o zákonu o občanství. Skvěle instruktivní je také článek Evy Kohlové "Emigrace 1981-82" v prvním čísle pátého ročníku,

který poskytuje instrukci emigrantům, jak postupovat, na koho se kde v které zemi obrátit.

Příběhy z pera Josefa Škvoreckého, v nichž Derek Mac Courek, žák mateřské školy, komentuje chování svých rodičů a reakce příbuzných a známých, dorážejících k nim do Kanady na dovolenou je vynikající nejen humorem, ale i tím, jak výborně zachycuje jednu z dalších variant angločeštiny, jak ji již částečně známe z úst Škvoreckého Blběnky z jeho Příběhu inženýra lidských duší. (Škoda, že mi tuhle knihu také vzali při domovní prohlídce, hoši z Bartolomějské si z ní svůj slovník neobohatí.) A současně je to i v podobě umělecké nadsázky jakýsi sociologický pohled na naše krajany i na ty za mořem. V posledních ročnících se tam objevuje obdobně zachycená rakouská čeština novoemigrantů - v článku V. Hejla "Host z Tschechei" a s ní tematika, která je zase u nich aktuální.

V rubrice "Interview" se střídají představitelé skoro všech emigračních vln. A tak tam byl rozhovor s Jiřím Voskovcem, s krasobruslařskou Ajou Vrzáňovou, s Járrou Kohoutem, Jiřím Traxlerem (o swingové éře českého jazzu), s Vojtěchem Jasným, ale i se Škutinou, Karlem Krylem, Jaroslavem Hutkou, Vlaď. Třešňákem, J. Brabencem (z pera Paula Wilsona, což je spíše český imigrant) i s emigrovavšími sportovci typu třeba Martiny Navrátilové. A všechna tato interview "dobře sedí", je na nich vidět, že tazatel je profesionál a ví, jak a na co se ptát a kam chce vést odpovídajícího. V této části a zvláště v rubrice "Fórum", či v diskusích, se občas objevují i nezapomenuté rozpory několika emigračních vln, z nichž se venku každá naše minorita nutně skládá. To je, myslím, specifikum naší emigrace. Ti, kteří si mnohdy tady nemohli přijít na jméno, setkávají se v emigraci a pak se pochopitelně venku objevují výčitky na adresu těch, kdo "sem socialismus zaváděli". Čteme pak v Západu útoky na bývalé exponenty KSČ (např. v diskusi, zda reformní komunismus je či není mrtev, v níž se interpretují názory Zdeňka Mlynáře, Z. Hejzlara, J. Pelikána či jinde Ivana Svitáka nebo Pavla Kohouta), jejich chyby a setkáváme se s neochotou jedněch pochopit, že někdo může změnit svůj názor a že přesto, či právě proto, to může být čestný člověk. Čtu-li to, připadám si "jako doma". I v tom jsou si Češi venku i ti zde hodně podobní. Vždyť mít stále jeden a tentýž názor znamená vlastně se názorově nevyvíjet, stagnovat, a to

přece nemusí být synonymem kladného. Tak jako u nás, i zde za oceánem by bylo dobré lidem připomenout jeden z článků bývalého mluvčího Charty 77 a křesťana Miloše Rejchrt, že církev vždy mívala z napravených, obrátivších se radost a Bůh je neztracoval. My o těchto věcech zde také diskutujeme, jenže méně hlasitě, neboť pamatujeme heslo "Der Feind hört mit". Plně proto souhlasím s názorem Stanislava Reiniše, jednoho z redaktorů Západu, že nemá cenu se dodatečně strefovat do těch politiků a spisovatelů v emigraci, kteří se s KSČ kdysi ztotožňovali (např. do Pavla Kohouta, Lučka Pachmana, Zdenka Mlynáře), neboť z jejich pochyb vzniklo přesvědčení, z přesvědčení činy, například jejich pozitivní práce v emigraci. Kromě toho, jak St. Reiniš správně píše, štvánice proti těmto lidem nahrávají režimu v Československu, neboť představitelé zdejšího establishmentu mohou říci (cituji opět St. Reiniše) "podívejte se, jak se o bývalých komunistech píše v exilu" a vyvolávat tím dojem, že se skutečně nelze ničím oddělit od "rodné strany". My zde navíc dostáváme občas poštou - jakoby ze zahraničí - od StB xeroxové kopie těchto někdy dosti nechutných hádanic tam venku. Naposledy to byl např. článek Pachmanův, který je reakcí na interview Landovského pro časopis Západ. Nejsme zvyklí na demokracii a na novinářské půtky, které k ní patří, a proto v nás tyto manýry vzbuzují spíš asociace o kádrování i na Západě než o demokratické diskusi.

Ve výčtu statí, jež mne zaujaly, mohl bych pokračovat. Výborný je rozhovor s Erazimem Kohákem o Češích, Rusech a Američanech. Kohák v něm mimo jiné hovoří o nebezpečí rusifikace, která by nastala, kdyby se Češi vzdali svého "sebevědomí a osobního individuálního svědomí, na kterém stojí demokracie". "Po celém světě lidé ztotožňují pojem mít se dobře a dobře, tj. správně žít", píše Erazim Kohák a dodává: "ale Evropa rozlišuje tyto věci. Ideálem evropanství není vypasený paša, nýbrž Sokrates, který umírá - tedy podle běžných měřítek je neúspěšný, protože se rozhodl, že je důležitější správně žít i za cenu života - tedy správně umřít - než nesprávně žít a při tom se mít dobře." Úkoly současného exilu přirovnává k úkolům Komenského a exulantů po Bílé hoře a vidí je v udržování národní totožnosti, v přispívání k tvorbě českého kulturního bohatství zde i za hranicemi, v pomoci domácím, tedy zdejšími autorům a umělcům

"v udržování české kultury jako mravního a kulturně autonomního celku."

Časopis Západ má od prvních čísel zatím stále vzestupnou tendenci. Zatímco první čísla občas připomínají předválečný Svět, poslední ročníky mají stále lepší a vyšší úroveň a přitom zůstávají čtivé, atraktivní, "pro celou rodinu". Je na nich vidět, že vyrůstají ze svébytné, emancipované kultury sebevědomé minority v Kanadě, a tak je tento časopis, jeho úroveň i potvrzením, že multikulturalismus, prosazovaný kanadskou vládou jako oficiální směr v protikladu vůči koncepci Spojených států amerických, dává své plody.

Škoda, že my zde v Československu tento časopis nemůžeme častěji číst, případně i do něj přispívat. Myšlenka diaspory, kterou považují stále za nosnou ideu rozprášených Čechů ve světě, by to určitě prospělo.

(V Praze, v srpnu 1983)

Jiří Otava



-V Ý T V A R N Ě U M Ě N Í

P ř e l e t v ý s t a v

Nejedná se o překlep, ale o pokus "přeletět" výstavy uplynulého podzimu a počátku zimy roku 1983. O některých se mlčí, některé byly letmo zmíněny tiskem, jiné byly zcela opomenuty. Smyslem následujících řádků je tedy spíše informace, která si zdaleka nečiní nárok na úplnost. Ve výstavních síních (byť se to netýká většinou dobrých výstavních prostor pražských) lze přece jen leccos pozoruhodného vidět. Mezi tím pozoruhodným chybí ovšem stále širší reprezentace tvorby umělců, kteří ke svébytnosti dozráli v průběhu 60. let; s ní lze se setkat spíše náhodně a jaksí pokradmu. Avšak celkové výstavní panorama poskytuje v rozptýlené a nesoustavné podobě již více příležitostí sledovat, co se v ateliérech děje, než tomu bylo ještě před pár lety. Darma lkát nad tím, že některé ze zajímavých výstav jsou daleko od tradičních center, takže není v silách normálního smr-

telníka je všechny vidět: alespoň, že jsou, i když jejich rozmístění nám ztěžuje systematictější orientaci ve výtvarném dění.

Naladíme-li náš pohled optimističtěji, můžeme přiznat, že i v množství krátkými termíny vymezených výstav v síních Díla v Praze lze se setkat se zajímavými osobními expozicemi. Jejich komerční zaměření zdaleka nemusí znamenat, že jsou vystavená díla poplatná pouze obchodnímu efektu. V Platýze, v Galerii Centrum, Na Újezdě i dalších drobných síních možno najít vedle tradičně dobré grafiky i výstavy keramiky, které se úspěšně obracují k širokým vrstvám publika. Za poslední disciplínu stály např. rozhodně za povšimnutí expozice M. Vajceové a Š. Raďové v Galerii Na Újezdě. Jednou z výjimečných výstav byla v říjnu v Galerii Zlatá lilie instalovaná expozice převážně komorních plastik, reliéfů a otisků Olbrama Zoubka. Autor přesvědčil o svém citu pro figurativní tvar, vzdáleně rezonující řeckou antiku, i o předním místu, které významem i rozsahem svého sochařského projevu u nás zaujímá. Zdá se, že neměli pravdu ti, kteří sochaři (a J. Šetlíkovi, který s ním díla vybíral) vytýkali, že měřítko kvality bylo rozkolísané a zastoupena i díla vyloženě prodejní; zřejmě zapomněli, že expozice záměrně sledovala přímý kontakt s diváky a jako celek vyzněla oprávněným ohlasem ve prospěch vážného a obsahově plného projevu Zoubkova.

Na samém počátku října skončila v brněnském Domě umění objevná a podnětná výstava Lyrický a imaginativní kubismus 1926 - 1935, koncipovaná a uvedená F. Šmejkalem. Objevná potud, že nově zařadila do vyznívajícího proudu kubismu jména, pro něž se tato výtvarná tendence stala východiskem samostatného projevu v určitém vývojovém stadiu na přelomu 20.-30. let a obohacena o lyrický náboj ukázala svou životaschopnost. Podnětná tím, že shromážděný výtvarný materiál seřadila do konfrontačních řad, jimiž se rozšířil pohled na vývoj českého umění té doby, a ukázala, jak imaginativní složka obrazotvornosti oplodnila řád kubistické výstavby tvaru i prostoru, barevných vztahů i výběru motivů. Jinou konfrontační výstavou ze září a října, zaměřenou k současné tvorbě, byla výstava prací deseti umělců, L. Fáry, M. Jetelové, S. Klimeše, E. Kmentové, P. Nešlehy, J. Sozanského, F. Svobody, J. Svobodové, A. Šimotové a A. Veselého na motiv Okna. "Ó okno, míro čekání, kterou zjev tklivý / naplnil tolikrát..." říká R.M. Rilke v jedné z básní, citovaných v ka-

talogu, který sestavila H. Rousová k výstavě, uspořádané Galerie umění Karlovy Vary v letohrádku v Ostrově nad Ohří. A tak, v podobách maleb, plastik, kreseb, objektů (i fotografií J. Svobody) proměňuje se zvolený motiv v nespočetných podobách a v poukazech věcných i metaforických a zakládá nosnost svého poetického významu jako průhledu nejen na skutečnost kolem nás, ale i do lidského nitra a jeho dějů. Nenápadnou, avšak vybranými díly, tapiseriemi a studiiemi k nim velmi působivou výstavou za plnila se chodbová prostora Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze na Petřínách. Eva Brodská připomenula tak pražskému publiku svou roudnickou existenci, ještě spíše však dokázala, že její umění, tzv. užité, vyrůstá z estetických zdrojů soudobě výtvarné mluvy, jež nejen v kresbách, ale i v textilních realizacích vyvolává intenzivnější reflexy poetických stavů než leckterý povrchně namalovaný obraz tzv. volného umění, s jejichž moderní manýrou se tak často setkáváme. Tuto básnivou vlastnost projevu E. Brodské práve podtrhl v zasvěceném úvodu k výstavě J. Zemina. Poukázal k jeho souvislosti s lyrickou tradicí české malby 20. století. Zcela jiného charakteru byla přehledná výstava z více než 25 let tvorby Jitky a Květy Válových, připravená Janou a Jiřím Ševčíkovými. Po premiéře, jež se uskutečnila v prostorách Galerie výtvarných umění v Chebu, byla naposled v průběhu října a listopadu instalována v zúženém výběru v Galerii v Roudnici nad Labem. Individuálně odlišný projev obou sester od počátku spojuje figurativní východisko. Syrová expresivnost jejich malby zachycuje skutečnost v nahých podobách lidských dějů, jak je každá z umělkyní pozoruje v jejich kladenském prostředí. Vnitřní napětí jejich obrazů násobí monumentalita pojetí. Neprávem opomíjené umění J. a K. Válových dočkalo se konečně širšího zhodnocení; nejen věrnost figurativnosti, jež se v poslední době aktualizovala, ale především postižení hlubších významů v obraze života, jaký ve volbě motivů obě sestry vyslovují bez estetických klišé v kompozici i v přednesu, zajistily význam jejich vystoupení.

Na základě výběru v širších mezinárodních souvislostech odstalo se sochařce Magdě Jetelové příležitosti, aby byla zastoupena na světové výstavě New Art, kterou pořádala Tate Gallery v Londýně. Její Schody, které vyvolaly pozornost již na výstavě Osmi umělců z Prahy v Mnichově na jaře letošního roku, patřily mezi exponáty, které kritici i publikum pokládali za pozoruhod-

ný přínos současnému umění. Není bez zajímavosti, že téměř současně (říjen-listopad) si obvykle skoupá londýnská kritika s pochvalami povšimla i dvou českých výstav, instalovaných v Riverside Studios, jednak malé komemorativní výstavy grafiky Jiřího Balcara a Jiřího Johna (připravené z kolekce v Centre Georges Pompidou v Paříži) a rovněž výstavy Stanislava Kolíbala a Adrieny Šimotové (zajištěné pražským Artcentrem). Kolíbal, který po svých letošních samostatných výstavách v Turíně a v Miláně i po předchozích zahraničních prezentacích není pro mezinárodní fórum umělcem neznámým, zaujal svými kompozicemi, kombinujícími v jednotlivých dílech prostředky plastiky, malby i kresby. Byl-li hodnocen jeho úsporný, spekulativní projev, dovolující použitým materiálům v konkrétnosti jejich výpovědi dosahovat myšlenkové a citové plnosti významů, byla z druhé strany ve variacích na osudové situace lidské figury, jak je v různých sestavách z papírových vrstev a kovových sítí představila A. Šimotová, ceněna náléhavost jejího uměleckého poselství, zaměřená k otázkám lidské existence. V souběžném čase uspořádalo pařížské Centre G. Pompidou poměrně obsažnou výstavu současné české kresby z vlastních sbírek, obohacených o zdejší materiál z posledních let. Proti diskutované expozici Presence Polonaise, široce založené, pořádané touž institucí, mohla v záplavě výtvarných akcí v Paříži tato výstava působit možná příliš skromně. Avšak promyšlený a citlivý výběr exponátů, které naše umění ve francouzské metropoli alespoň v této výtvarné disciplíně poněkud systematictěji reprezentují, vyvrací pochybnosti o smyslu a účinku výstavy. Podle svědectví návštěvníků poskytuje nejen informaci, ale daří se jí v obrysech vystopovat panorama současného českého výtvarného projevu v kresbě i jeho výrazné představitele. Právě tichem a soustředěností k zobrazení niterných stránek přítomnosti vydávají tyto kresby počet z návaznosti na svébytné rysy naší moderní výtvarné tradice, kterou rozvíjejí a nově transponují tak, že ji už ve srovnáních s proudy dnešního umění světa nelze pokládat za zanedbatelnou.

V říjnu byla v areálu zámku někdejšího kláštera v Doksanech zpřístupněna výstava obrazů a kreseb Olgy Karlíkové. Po hodně dlouhé době bylo možno setkat se s dílem umělkyně, jež zapůsobilo nečekanou svěžestí pohledu na svět. Kultivovaný přednes olejů i perokreseb interpretuje v metaforických příměrech střídou

přírodních dějů. V záznamu z letu ptáka i v prepisech nejružnějších zvuků animální říše, v průhledu krajín, z nichž se na sítnici pozorovatele promítají pocity měnlivých vztahů jedince a přírody vznikly neobyčejně soustředěné cykly obrazů a kreseb, poeticky přepisující zážitky smyslů do znakové řeči. Vymezená tematická volba pomáhá malíři vyslovit bezezbytku vše, co sama o přírodě ví, jak ji prožívá a kolik z ní v melodice barev a objevnosti tvarů zachytila. V Galerii 55 Kulturního domu MěKS na Kladně zpřístupnila Adriena Šimotová v listopadu v malém výběru, jaký daná prostora dovovala, své Otisky. Motívem série vybraných monotypů jsou otisky autorčiných rukou, podržující se nejen bezprostřednost tělesné účasti ve zvolené technice, ale dovolující v rozličnosti sestav i barev, které stopy prstů a dlaní na papíře zanechávají, vyvolat představy objektů skutečnosti, jež nás obklopují. Otisk je tu přímým podpisem jedince i zdrojem fantazie, již u diváka vyvolává, dokladem reálné existence i pobídkou myšlenky. V témž měsíci byla v Galerii výtvarného umění v Chebu otevřena souborná výstava plastik Jana Hendrycha. Lze ji počítat mezi důležité expozice této agilní galerijní instituce, jež se plným právem obrátila k dílu sochaře, které pro své plastické hodnoty a modelérskou zralost přitahovalo pozornost již od 60. let. V tomto směru chebská přehlídka Hendrychovy tvorby, uvedená M. Halířovou, opětně připomněla autorovo nadání, převádět pozorovaný model s psychologickými nuancemi i sensuální živostí do podob neotřelých a původních.

Listopadovým pražským výstavám dominovala expozice malíře Františka Grosse ve Špálově galerii. Výběr exponátů, který autor provedl s M. Šálkovou, poločil těžiště výstavy do vývojově sledovaného souboru obrazů, které dodnes nesou pečeť objevnosti v rámci české malby posledních 50 let. Civilizační inspirace, převedeny do neopakovatelných znaků z barevných ploch a konturové kresby na imaginárním prostoru vyvolávají při vši fantasknosti trvalý dojem reálných dějů a věcí. Překvapením výstavy byly autorovy starší kresby z 30. let, dovolující nahlédnout do zrodu Grossova tvarosloví a dešifrující jeho východiště z kubismu i surrealistické inspirace. Škálou výrazu patří mezi ojedinělé projevy umělecké generace, nastupující k samostatné činnosti na závěr meziválečného období. Jistou příchutí senzačnosti působila souběžně probíhající výstava maleb P. Orieškové a glazo-

vaných keramických kompozic J. Vikové v síni Mladé Fronty. Vyvolala-li minuciosní a technicky dokonalá malba Oriěškové a technologická náročnost kompozic keramičky Vikové nadšení jedné části publika (i sdělovacích prostředků), v druhé části způsobila rozpaky a otázky. Zdá se, že práce J. Vikové zůstaly efektností pojetí poněkud dlužny možnostem, které autorka již prokázala. Nelze ani vyloučit, že spojení obou autorek nebylo šťastné, neboť atmosféra výstavy setřela i z obrazů P. Oriěškové ona cituplná, až bolestivá sdělení ve prospěch žensky líbivého působení, jež původní záměr obrazů zbavovalo jejich obsahové síly. Ve stínu zájmu o zmíněnou výstavu zůstala skromná expozice krajináře Jiřího Corvina (Nová síň), již uvedl V. Formánek. Malířovy poetické vize přírody, trpělivě převáděné do řádu obrazů, si rozhodně zasloužily navázání dialogu s diváky, jimž nabídl obrazy koncipované s poctivým vědomím tradice. Barevná střizlivost jeho malby řeší systematicky nuance světla v poměru k tvaru, aby zachytila tvářnost důvěrně mu známých krajinných námětů.

Na samém začátku prosince byla v prostorách vestibulu Ústavu teorie, informace a automatizace ČSAV v Praze zahájena výstava Jiřiny Klimentové. Hustá instalace poněkud bránila obrazům z autorčiny tvorby posledních tří let, aby byly vnímány samostatně. Přesto některým z nich, dosvědčujícím zřetelně autorčinu cestu od ilustrativní interpretace námětů k samostatnému malířskému myšlení, dařilo se zazářit vyváženou barevnou harmonií i obsahovou koncentrací. Platí to zvláště o drobných figurálních kompozicích, motivicky spjatých scénami kolem stolu, v nichž obsahová přesvědčivost tlumeného děje nalezla odpovídající vyváženost jemného, žensky křehkého zpracování. Za spíše soukromou přehlídku vykonané práce možno považovat pro přátele určenou výstavu obrazů a pastelů Jaromíra Wíši, kterou uspořádal ve zmíněném období ve svém ateliéru. Je třeba litovat, že se nelze častěji setkávat s jeho obrazy na témata z Prahy i z jeho cest za krajinou blízkou i vzdálenou. Dílo, které autor svým návštěvníkům poskytl, jen potvrdilo, že dále rozvíjí a kultivuje typ cézanneovské malby a dovede v nejlepší smyslu těžit z potřebného kontaktu s motivem, k jehož charakteru proniká důsledností shromážděných studií, smyslem pro domyšlený rozvrh plochy i barevnou skladbou. Konečně, jednou z nejpozoruhodnějších

výstav prosince stal se výběr obrazů čerstvého sedmdesátníka, malíře Václava Boštíka v síni Ústředního kulturního domu železničářů na náměstí Míru v Praze. Nevelký soubor malířových prací z let 1939-1983 byl šťastně vybrán J. Kohoutkem: Zachytil v jedinečnosti exponátů podstatné rysy Boštíkova umění. V řádu formální a barevné výstavby malby Václava Boštíka udržuje se vysoká kultura výtvarného projevu, ideálně transponující obsah umělcových myšlenek o harmonii vesmíru, o hledaných zákonitostech vztahů člověka a světa, o jednotě i rozdílnosti struktur subjektivních a objektivních, představ i reality. Klid, moudrost, i jistá hravost, prostupující Boštíkův projev, ovládly kontemplativní atmosféru výstavy, jež znovu podtrhla klíčové postavení této málo nápadné osobnosti malby naší současnosti.

Provedený letný součet některých výstav uplynulého období, bezpochyby neúplný, poskytuje jisté nadějně představy o prezentaci soudobé tvorby a o jejích skromných možnostech. Kromě toho, jak daný rámec ukazuje, je to součet pozitivní. Jako stín dopadla na něj na sklonku roku ztráta umělce, jehož práce již dlouho nebylo vidět pohromadě. Na počátku prosince stihla smrt devětačtyřicetiletého karikaturistu osobitého vidění a kousavé ostrosti, Liďáka-Haďáka, jehož jedinečné kresby se tak staly již jen součástí historie.

A. Staněk



D I V A D L O

Z d i v a d e l n í h o z á p í s n í k u
V i l é m a P o j k a r a

(Autor dlouho váhal, zda zveřejňovat texty, které psal - někdy z radosti, někdy z lítosti nebů ze vzteku - jenom pro sebe a pro pár přátel. A tak, když je teď konečně dává z ruky, čte se pod mnohými z nich staré datum. Což by u divadelních referátů mělo vadit a bylo by možno začít váhat znovu, zda se tak "prošlou" prací prezentovat. Ale koneckonců snad nejde o to, kam má-

te dnes večer jít.)

Oscar Wilde - Helena Glancová: Slavík a růže. Režie Helena Glancová. Lyra Pragensis 1979.

Lyra Pragensis obnovila v Divadle hudby inscenaci Wildových pohádek, kterou před několika lety uvedla v Martinickém paláci; v jeho prostorových dispozicích ji zachycují.

Scenaristka prokomponovala tři Wildovy pohádky - Slavík a růže, Šťastný princ, Infantčiny narozeniny - vězeňskou epizodu De profundis a propojila tak počátek a konec Wildova životního díla do svítivého oblouku básně o pokorném a pyšném lidském srdci. Třebaže všechny tři pohádky mají zřetelnou epickou strukturu, není tu dějů v pravém smyslu: vše je čirý symbol. Symbol v hloubce ukrytých podstat lidské duše, jež si tu sama vytváří svůj tvar. Trojdílná skladba, tři hlasy, dvě konstantní témata: pokora a pýcha. Scénická sonáta.

Předehra prvé věty (jež jako všechny mezihry a dohra čerpá z epilogu De profundis) nastoluje hlavní téma skladby, téma pokory, rozvíjí ho motivem puklého srdce a motivem štěstí, zrozeného z bolesti a krásy. První věta - Slavík a růže - umocňuje hlavní téma do mučivého symbolu slavíka, napájejícího svou krví růžový keř: umělec, obětující život pro krásu v bláhové naději, že přinese lidem štěstí. Téma je rozvedeno do dvou hlasů, mužského (Otomar Krejča ml.) a ženského (Marie Tomášová), které přicházejí ze dvou protilehlých předních okrajů pódia. Krejčův měkký, matový tón nelyrizuje a nedramatizuje, gradace vychází ze vzrušeného tónu výkřiků Tomášové: "Přitiskni se víc, malý slavíku!" a scéna tak dostává mohutnou dramatickou vibraci, obraz-symbol se takřka promítá na sítnici, zůstává v jevové rovině, v postoji a gestu herců, ryzím básnickým slovem. Vztyčená paže Tomášové představuje pak i podává krvavý plod slavíkovy oběti, červenou růži studentovi, té naivní a lhostejné pýše rozumu, která motivicky první větu skladby rámuje. Vladimír Matějček intonuje studenta do jemně rozmarného kontrastu skromné chlapeckosti a dosebezahledění; jeho postavení v středovém architektonickém oblouku martinického sálu drží jeho téma v povědomí i v okamžicích, kdy v textu ustupuje do pozadí. V závěru prodere se však toto kontratéma diagonálou do levého čela pódia, odkud Marie Tomášová vstupuje do dialogu se studentem jako

jeho vytoužená milá, ta, pro niž byla určena červená růže a pro niž je nyní zašlapána v prach. Motiv lhostejného srdce studentova rozrůstá se tu do motivu tvrdého srdce dívčina, při čemž není bez významu, že je nesen touž herečkou, která prve vyzývala slavička ke krvavé oběti. Neslyšně a neviditelně vstupuje do skladby složitější, typicky ženská modifikace tématu pýchy: její oběť leží "mrtva" na protilehlé straně pódia.

Mezihra rozvíjí téma bolesti; "Jestliže byl svět vybudován z bolesti", praví se tu, "vybudovaly jej ruce lásky, protože lidská duše, pro niž je svět stvořen, by jinak nemohla dojít své úplné dokonalosti." A tomuto tématu šťastné bolesti zrozené z lásky je cele věnována druhá věta skladby: Šťastný princ. Je to věta zvláštním způsobem úsměvná, v níž vzájemná harmonie mezi všemi třemi hlasy je podtržena jejich polyfonickým vedením, kdy jeden hlas se připojuje k jednotlivým slovům či celým pasážím hlasu druhého a v poslední větě se spojí celé vypravěčské trio. Je to umožněno tím, že téma tvrdého srdce, téma pýchy, zůstává v pozadí obrazu, je s ironizujícím odstupem podáváno vypravěčem, aniž se mu dostává samostatného hlasu. Vypravěč ostatně něžně s hazuje i počáteční sobectví vlaštoky, kterou Marie Tomášová rozehrává do půvabných poryvů rukou-křídél a rozkošně naivní pýchy intonací. Vedle Tomášové tu rovnocenně zní i Krejčův laskavý, stínově ironizující vypravěč i Matějčkův mužný, nenyvý princ, přesně aranžovaný od odvráceného, "slepého" postoje prince vidoucího do žařivého, upřeného, vidoucího pohledu slepce.

Třetí věta skladby - Infantčiny narozeniny - je intonována drásavou Wildovou vzpomínkou na převoz ve vězeňských šatech a poutech z Londýna do vězení v Readingu, kdy se stal předmětem obecného posměchu. "Jsme šašci zármutku. Jsme klauni s puklými srdci. Jsme předurčení k tomu, abychom působili na smysl pro humor." Atmosféra se prudce proměňuje. Do popředí se prodíral motiv "zkamenělých srdcí", zkonkrétnělý do reálného prostředí španělského královského dvora. Kontratéma se stalo dominantní. Téma lásky, živého srdce, téma pokorné služby kráse (nesené hned od počátku měkkým hlasem Krejčovým) prodírá se jen obtížně větami hravého požitkářství a vzdoru Infantčina (M. Tomášová) a hluchým tónem etiketních sdělení (V. Matějček). Teprve když se vtělí do ošklivého Trpaslíka, prosadí se na chví-

li radostná iluze lásky, byť i květiny s hlasem Marie Tomášové (vazba na motiv Infantčín) ōhrnují nosíky nad trpasličí obludou. Pak se vše zřítí v trýznivé scéně před zrcadlem, v němž Trpaslík poprvé spatří svou směšnou ošklivost: režisérka - vždy na vlas vystihující únosnou míru "hraní" - inscenuje ji souhrou Matějček-Krejča v rovině zrcadlení mluvy a nikoli gesta: herci, střídající své hlasité promluvy, vždy současně s partnerem němě artikulují jeho pasáže. A pak ošklivý Trpaslík padá mrtev na místě, kde v první větě skladby padl malý slávik. A na levé diagonále pódia, kde lhostejná a tvrdá srdce pohrdla červenou růží, lhostejné a tvrdé srdce Komořího a Infantky (jenže tentokrát je to tvrdé srdce - Infantka - v čelném postavení pod triumfálním obloukem - příznačná změna proti laskavějšímu tónu první věty) medituují nad puklým srdcem Trpaslíkovým. "Ať příště ti, kdo si se mnou přijdou hrát, nemají srdce."

Tento velký večer malé Lyry, v němž vzácně vyrovnaná trojice interpretů byla doplněna výborným klavírním doprovodem, pokouší se vyladit tísnivý dojem třetí sonátové věty závěrečnou dohrou z motivů De profundis. "Hledáš-li opravdu lásku, najdeš ji, jak na tebe čeká". Znajíce další osudy readingského vězně, tážeme se tiše sami v sobě, zda hledal opravdu, a hledal-li - - - ? Leč ne o osudy Oscara Wilda, o osudy srdcí jde v této sonátě, která svou produševnělou tichostí přehlazuje mnohé rušné i nudné děje, zápletky, intriky, čachry, krev a milostný pot, charaktery kladné, záporné i ambivalentní, témata koturnová i všednodenní, všechno to hemžení tak či onak kostýmované tělesnosti, jimiž nás zahrnuje masný průmysl masových divadel i masových médií.

Jan Drda: Hrátky s čertem. Režie Václav Hudeček. ND v Tylově divadle 1982.

Díky své včasné smrti vysmekl se Jan Drda z indexové oprátky, na které visí skoro celá moderní česká literatura, a dostal se se svými Hrátkami do "zlatého fondu české klasiky", připraveného pro únavné oslavy stoletého jubilea Národního divadla. (Do oslav se nakonec stejně nedostaly, protože oslavy-neoslavy, rok-nerok českého divadla, státní banka vyhandlovala provoz Tylova divadla za tvrdé dolary Formanovy a činohra se uprostřed vši slávy octla tiše na dlažbě. Byla tam s ní vy-

kopnuta i "zlatofondová" díla světová jako Faust a Oresteia, takže žádný pazvuk problematických idejí nebude rušit dudání Švandovo a ševelení lucernové lípy. Prostě obrozenecká idyla za pouhé dvě miliardy.

Pojednáním populární pohádkové komedie Drdovy byl pověřen režisér Hudeček. Asi mu ten úkol připadl myslitelsky málo náročný a zpestřil si ho proto ozvláštěným režijním přístupem: zasadil hru do lidového masopustního reje s Tlampačem, Bakusem a Smrtkou. Domněnka, že se tím dobral lidových kořenů Drdova pohádkového příběhu, je ovšem mylná. Východiskem fabule Hrátek je znaivnělá křesťanská moralita souboje nebe s peklem o vratkou lidskou duši, což ovšem má pramálo společného s pohanským masopustním rituálem, reflektujícím přírodní cyklus života a smrti. Do inscenace se tak dostala scéna Smrti, kosící vše živé, tedy téma smrti-zániku, které protirečí tématu smrti-věčného života v blaženosti rajske či mukách pekelných, což je představový základ pohádky Drdovy. Je pravda, že obé je lidové - jenže intelektuální potence moderního režiséra musí sahát dál než k těmto povšechným socrealistickým pojmům. A tak vytvořil Hudeček hybridní tvar, v němž je lidová pohádka nastavena lidovým rituálem. V jiné poloze se opakuje nešťastný případ Schmidova Klicpery, který také zašel na naivní představu, že jeviště je něco na způsob obložené mísy. Ani ypsilonská poetika, ani Chorea Bohemica (která asistovala v Hrátkách) Národní divadlo nespasí.

Karel Steigerwald: A tak tě prosím, kníže. Režie Karel Heřmánek. Klub v Řeznické 1982.

Končízní dramatický text, vycházející z motivů děl Saltykova-Ščedrina (Obrázky z gubernie) a A.P. Čechova. Kupec a notábl čekají v předpokojí na audienci u knížete, aby mu přednesli stížnost jeden na druhého. Dvě lidské vši, domáhající se své všivé představy spravedlnosti. Defilírka podlosti, zlodějny, úplatkářství, krutosti. K audienci ovšem nedorazí, neboť kníže snad vůbec není.

Režírující i hrající Karel Heřmánek přesně postihl povahu dramatického konfliktu se zaměnitelnými protihráči a amébovitě proměnlivou podstatou sporu. Heřmánekův notábl a kupec Zdenka Duška tvoří protikladnou dvojici ošuntělých klaunů, předvádě-

jících vervní, bohatě rozehranou a přesně pointovanou slovně-gestickou klauniádu, nad níž se tlučete smíchy. Na malém pódiu, z obou stran oblepeném diváky, sledujete rudimentální herectví, které obludnost humanizuje radostí ze hry. Stejně posláním má i krásná vysoká dívka v buřince a v negližé pod frakem, která - slabým - zpěvem a pohybovými evolucemi odděluje jednotlivé výstupy tohoto "čekání na godota". I ona je klaun: klaun, který nic nenalhává.

A.P. Čechov: Strýček Váša. Režie Jan Grossman. Divadlo S.K. Neumanna 1983.

V prostoru, vymezeném stojkami dříví, chybí to podstatné: jídelní stůl, u něhož by bylo možné pít čaj. Služka Duňaša, vtělený Eros netečné služebnosti, však tento nedostatek nevnímá. Tak jako Vojnický si asi nikdy nevšiml, že účtuje na pianě, které tu překáží jako nástroj zbytečné hudby zbytečně krásné Jeleny.

Ironický nadhled Grossmanovy interpretace Čechovova Strýčka Váni začíná už u scény a je hned ve vstupu představení podtržen dvěma komickými ceremoniáři, do nichž režisér rozložil postavu příživníka Tělegina. Z postranní epizody se stal živý klaunský motiv, zdivadelňující reálnou situaci hry. Svou ambivalentností rozkládá rodinnou strukturu syžetu a zdůrazňuje jeho obrazný rámec. Nikdo neví, zda ti dva přitkávači, tleskači, přicmrndávači jsou jenom neškodnou stafáží života nebo s přihloupným úsměvem plní i jiné, třeba informátorské funkce.

Zpochybňují-li tyto postavy samy sebe, zpochybňují ovšem i svět, jehož jsou součástí. Co si máme myslet o Vojnického celoživotní sedlácké pracovitosti, když se celou hru před námi potácí Ornestův měkký, vnitřně podlomený, bolestínský a hysterický úředník, nenávidící všechny kolem sebe za to, že sloužil falešnému idolu, a přitom ochotný zaplést se znovu s idolem stejně falešným, s Jelenou? A není i Astrova láska k lesům jen krasořečnickým snem, který okrašluje čas mezi dvěma vodkami a tupou felčarskou rutinou, snem, který dychtivě přiživuje staropanenská zaslepenost Sonina? Astrov byl vždycky klíčovou postavou hry a zůstal jí i v této inscenaci. Tentokrát však ne svým odlišením od okolí, ale ztotožněním s ním. Teplého vlašný Astrov vede stejné řeči o zmařeném životě jako Vojnic-

ký, stejně pláče nad svými lesy jako Vojnický nad svou minulostí, a dokonce i stejnou ženskou miluje jako on! Nenápadný, sympatický člověk, ale ruce se mu zadrhávají nejistotou, oči uhýbají a náhlé výbuchy energie jsou příliš hlasné a křečovité. A šedá myš Soňa Zdenky Hadrbolecové? Přímo symbol píle a starání, jež neplodně uplývá v čase a nedokáže zaplnit ani malinký kousek vyprahlé duše! Co je pravda, ptáte se, co je pravda na tom všem, co si tu všichni ti tak okázale trpící lidé o sobě nalhávají? Jaká pravda vlastně ještě zůstane poté, co se odhalí nepsitelnost celoživotní "neužitečné služby"?

Zdá se mi, že Grossmanova inscenace klade tuto podstatnějiší a širší otázku, než aby jen - jak se na první pohled zdá - vybrocovala téma falešné brožurkové víry. Serebrjakovské téma aktualizuje ovšem prudce a tvrdě. Urbánková hranatá zkamenělina s nomenklaturně deformovanou vizáží, intonací a gestem je sama dost výmluvná, natož když je ještě dokonponována působivými předčitatelskými scénami důstojně senilní Vojnické a neprůstřelné Duňasi. Je něco přízračného v tom domýšlivém podagristovi, který kolem sebe šikuje kohorty nenávidějících věrných - a člověk si klade otázku, jestli to není přízračnost skutečnosti, prosvítající mlhou bezmocných, sebeobelhávajících iluzí.

Ve výsměšném Grossmanově gestu - které se může naplno opřít o vynikající překlad Suchařípův, ale které jen zčásti dokáže tlumočit nepěstovaný libeňský soubor - zaznívá autenticky hořký výsměch Čechovův. Grossman zřetelněji než kdo jiný cítí, jak se propadáme do tohoto světa lítostivého žvanění o zmařených možnostech života, jak se pozvolna utápíme ve špíně, kterou přestáváme vnímat. Říká proto na adresu Váňů: Marný nebyl váš život, marný byl vyšší cíl, který jste mu přičítali. Život není podřazen smyslu jiných životů, je hodnotou, kterou sami tvoříte, za níž sami ručíte a kterou si sami znehodnocujete!

A Serebrjakové? Lze osmyslit svůj život pozdní vzpourou proti nim? Třikrát vystřelíš, ani jednou se netrefíš, strýčku Váňo! Proč jsme dopustili, abychom byli plni toho, co nenávidíme? To jsme tak málo sami v sobě celí?

A.P. Čechov - Jiří Fiedl: Černý mnich. Režie Evald Schorm.
ND-Laterna magika 1983.

Někde v hloubce příběhu Čechovova Černého mnicha zní téma

ničivosti lidského vědomí smrti, vědomí, které nutí, aby člověk chápal smrt jako zánik a ne jako naplnění přírodního zákona. Vina, za kterou nemůžeme, která nás obrací proti přírodě, proti nám samým, proti světu, v němž žijeme, Kovrin, ten umírající je Jedermann. Černý mnich je smrt, kterou slyšíme přicházet.

Postavit tuto vizi na jeviště je těžké, ne-li nemožné. Inscenovat ji v Laterně magice, v tom danajském odkazu zemřelého a oficiálně prokletého Alfréda Radoka, byla bláhovost. Člověku se nechce věřit, že si Evald Schorm vážně představuje černého mnicha jako poustevníka, který plavně pochoduje vzduchem na jednom ekránu polyekránu, a že snad právě proto byla povídka uznána za vhodnou pro laternovou dramaturgii. A tak - díky polyekránu, tvořenému bíle pokrytým nábytkem a soustavou různých (a neustále) spouštěných a vytahovaných pláten - nádherně jedeme vlakem a kočárem šírou ruskou zemí, řítí se na nás koruny stromů a záclony, ech, tak nostalgicky povívají větrem. Je to sugestivnější než v širokoúhlém kině Alfa, neboť obraz je tvořen několika překrývajícími se projekcemi a má magickou prostorovost.

Kovrin Jana Kačera je vynikající herecká studie člověka, v němž schizofrenická euforie pocitu geniality ohlašuje smrtelnou nemoc; momenty euforického vzepjetí a následující fyzický propad jsou podány jemným, nervním gestem a tónem, za nimiž se ztrácí vstupní Kovrinova podoba. Ta je však bohužel konvenční kačerovskou podobou unaveného, přecitlivělého intelektuála, oněginovsky studícího vedle Macháčkova srdečně-vztekle živého starého sadaře, křehkého a zranitelného - stejně jako jeho stromy - mrazem nelásky. Kačerova postava je ovšem předznamenána už samou dramatizací, která se shlédla v Čechovově dramatu a se snaživou předčasností evokuje motivy tragického závěru. Vydatně jí v tom pomáhá kamera, dramatizující sugestivními jízdami přírodu, jež by tu měla být "mírná, pokojná a vznešená". Do prvního plánu inscenace se tak dostává aktuální síce, ale příběh zkreslující téma ničivé sebefikce, téma, které pak v mělce karikaturní podobě rozehrávají i vedlejší postavy příběhu, které jsou víc výtvozem dramatizátora než postavami povídky.

Aby mi nebylo špatně rozuměno: Schormova inscenace není

produktem onoho devastovaného uměleckého vědomí, jímž zahnívá současné české oficiální divadlo. Doplatila jen na pochopitelnou - a zdá se, že marnou - touhu po osmyslnění laterno-magického spektaklu.



OPERNÍ HLÍDKA

Č t y ř i b r n ě n s k é p r e m i é r y

Mezi třemi premiérami v Janáčkově opeře a představením v Komorní opeře JAMU, obsazeným převážně posluchači Janáčkovy akademie, byl tak značný rozdíl, že by si zasloužil podrobnější úvahu obecnou. Na menší scéně (o podobném dojmu jsme referovali v souvislosti s ostravským Lohengrinem) se při "menším" úsilí dosáhne větší působnosti, nedostatky se přijímají snáze, protože netrčí v prázdnu, ale jsou součástí živého dění. Tak tomu nebývá na příliš prostorných scénách velkých divadel, které výtvarník nejednou neví, jak zaplnit, anebo je nucen šetřit a zaplnit je nesmí. Na malé scéně vzniká spíše problém opačný, jak vše nutné vtěsnat do malého prostoru - zde je náznak na místě. Právě v malých divadlech je méně pózy, která na velké scéně obvykle jen pomáhá přemoci hrůzu z prázdna; póze by se tu každý smál.

Jistě by nikdo nenavrhoval, aby byla v přímém přenosu vysílána Carmen v provedení JAMU. Vysílána byla její pastorkyně, která slavila výročí. Rozhlasový či televizní přenos onu atmosféru blízkosti, která k neopakovatelné události vždy patří, spíš kazí a dá vyniknout pouze záporům. A tak nebudeme v následujících referátech chválit Pastorkyni, která byla instrumentálně a v postavě Lacy na vysoké úrovni, ale nijak neoslňovala, nýbrž spíše vyzdvihneme premiéru Carmen i s jejími nedostatky právě pro její neopakovatelnost. Jako již sám interiér Komorní opery okouzlí (cítíte, že zde se bude něco dít), kdežto Janáčkovy opera svým chladem připomíná spíš kongresovou halu, ve které se bude konat dobře připravené zasedání, a právě proto se nestane nic, takový byl i rozdíl mezi oběma představeními: jedno plné krásy a mládí, druhé abyste sledovali

z dálky s navyklou již tolerancí, nikoliv však stržení a uchvácení jako v prvním případě.

Když se v pražském Národním divadle anebo v brněnské opeře nějaké představení zdaří, máte chuť říci, že dílo zvítěžilo nad umělci. To se však díky neprůstřelnosti našich pěvců stává zřídkakdy. A tak ani dvě další premiéry nebyly pro díla příznivé. V případě Breniborů snad ani dílo nebylo dost vhodné k tomu, aby mohlo nad někým zvítězit, to ovšem nelze říci o Donu Giovannim, nejslabším představení ze všech čtyř. Jím začínáme; ocenit je mohl jen referent, který přijížděl do Brna v nevytočeném rychlíku z Prahy. Ten by patrně napsal pro pobavení následující referát.

Poslední leč. "A já půjdu do hospody a naleznu tam sobě lepšího pána", zpívá Leporello ve finále Dona Giovanniho a divák, který by byl uzavřen kouzlu nechtěného, by nemohl svou návštěvu premiéry nového nastudování v Brně (9.12.83) zakončit jinak. - Milovník ochotnického divadla musel být toho večera přešťasten; přes všechny zápory, které musíme vzápětí zmínit, bylo toto představení mimořádné v tom smyslu, že se odehrávalo v atmosféře slušného domácího muzicírování. Něco takového, namítne jistě někdo, na naši "druhou scénu" nepatří. Nepatří, ale kdo strávil čtyři hodiny ve vymrzlém kupé státní dráhy, je vděčen již za to, že žádný z pěvců nebyl nafoukaný, že každý byl očividně rád, když dozpíval až do konce. Uvědomujeme si tedy, že referujeme z posunutého hlediska. Nepomohla ale tato náhoda objevit první princip současné kritiky, především marxistické? Kritika je nutno do divadla přivádět podchlazeného - pak lze pozorovat nadšení, které narůstá s tím, jak kritik roztává. Jen tímto způsobem lze vysvětlit řadu operních referátů v našem tisku.

Z hlediska nahodile rozmrazeného, nikoliv systematicky založeného dlouhodobým mrznutím, mělo představení též ten zvláštní ráz, že ochotnické výkony, které jsme sledovali, by jistě na nějaké okresní scéně neměly ony scénické možnosti (točny se točily, ampliony duněly). Scéna ovšem (od pana J.A. Šálka) byla vcelku sympaticky malebná, nespokojovala se s pouhým členěním prostoru - tím ovšem naše ochotníky, zvyklé na letištní plochy místní scény, značně dezorientovala. Nejvíce bloudila hvězda představení, pokud v ochotnické kategorii je dovoleno takový výraz použít, paní Jitka Pavlová (Donna Elvíra). Orchester, ve-

dený panem Janem Štychem v lázeňsko-promenádním tempu, které jediné mohlo pěvcům vyhovovat, již v předehře naznačil, že o žádnou tragédii dnes nepůjde. Občas orchestr připomínal vojenskou kapelu, jindy zvítězily smyčce s pěknými detaily. Pan dirigent dokázal představení udržet v jednotě - ovšem jen díky úlevám, které poskytl pěvcům.

Dramaticky obtížná je postava Giovanniho, který má jedinou příležitost prosadit se zpěvem ve formě árie (nepočítáme-li serenádu v převleku Leporellově), totiž "šampaňskou árii" a tu pan Kamas nevyužil. Obecenstvo si jí ani nepovšimlo (jinak reagovalo až nepřiměřeně vděčně), protože bylo zcela zmateno: pan Kamas neměl v ruce žádný pohár! Namísto toho, v černém tílku, byl masírován na molitanové žíněnce - ovšem nikoliv na svém profesionálním orgánu, takže do konce představení s hlasem nevydržel. I pan Hladík, perspektivní pěvec, jako Leporello brzy odpadl. Masetto pana Horského byl podivuhodný pouze tím, že nás držel celou dobu v napětí, zda z něj nevypadne: "Já nejsem medvěd, ale Vašek!" Donna Anna paní Natalie Romanové spolu s Donem Octaviem pana Šmukaře putovaly představením spolu s Donnou Elvírou paní Pavlové jako černá trojka, bez lesku, jen s ochotou, která patří k ochotníkům. Ochotnictví se týká i název referátu. Vyšel z cimrmanovského sylogismu, který neliší mezi ochotníkem a achotníkem. Pan Kamas, coby ochotník, ztělesňoval lovce žen na posledním lovu. Tudíž kus se mohl jmenovat "Poslední leč" s dodatkem; "leč ochotnická".

Jubilejní Pastorkyně. Nejrozumnější obrázkové časopisy připomněly osmdesáté výročí premiéry Její pastorkyně informacemi o připravované televizní inscenaci, která použila Jílkovu nahrávku (Beňáčková, Kniplová, Příbyl), ovšem nebylo vysvětleno, proč nebyla k výročí uvedena. Slavnostní představení z Brna přenášel pouze rozhlas na VKV a ze zcela nepochopitelných důvodů televize uvedla den po tomto výročí televizní inscenaci Zuzany Vojířové Jiřího Pauera, díla zkomponovaného k 75. výročí otevření Národního divadla v Praze.

Kdo byl dne 21.1.84 přítomen představení v Brně, musel konstatovat přednost před pražskou inscenací, zvláště díky nastudování pana Jílka, ale jinak lze vznést tolik výhrad vůči zpěvákům a režii, že z představení zbývá málo, pramálo. Paní Romanová jako Jenůfa se takřikajíc jenom svezla s orchestrem, Števa pana Krejčíka jen šaškoval. Tento Števa, že by se zabí-

jel, jak zpívá ve třetím jednání? Jistě ne pan Krejčík. Možné by to bylo, kdyby byl jeho Števa schopen lásky jiné, než klu-kovské. Postava Števy je nesmírně náročná a zpívá-li Števa, že dostal z Jenůfy strach, pak na panu Krejčíkovi vidíme, že on se vůbec nezalekl, že tedy jenom lže či se vymlouvá (že by Števa mohl také selhat pro slabost - po něčem takovém nenalé-záme stopy v této inscenaci, v pražské ovšem také ne. A pokud se Števa přece jen zalekl, je nám jasné, že se zalekne i při prvním pokusu sáhnout si na život. Problematické je také "sou-časné", totiž "učesané" pojetí Kostelničky paní Abrahamové. Pan režisér Věžník v programu představení uvádí: "To není zlá žena; její tvrdost, přísnost a neústupnost mají jiné kořeny." Ovšem o těchto kořenech nám dále nic nesdělil a z jeho insce-nace se dovtipíme jen tolik, že Jenůfčin poklesek je pro Kos-telničku osobní křivdou. Pak ale zjištění, že "sebe jsem mě-la raději víc než Tebe" nepřináší žádný zvrat, protože již od počátku je v této režii motivem jejího jednání fakt, že ví, že chce své štěstí a ne Jenůfčino. Tím je ovšem dramatickosti vzata hlavní příležitost a jde tudíž jen o příběh osobní, je-hož konec je nepochopitelný. Pro Kostelničku pak zbývá jen po-zice jakési (alespoň potenciální) předsedkyně JZD, která chce vše zorganizovat. I v této pozici by byla tragičnost možná, kdyby se tu smývala křivda jako taková a ne jenom zachraňova-lo štěstí (Jenůfy nebo JZD). prameny tvrdosti Kostelničky jsou v této inscenaci nejasné anebo dokonce: nejsou žádné, žádné, které by byly nosné pro drama.

Na mnoha místech by bylo možné prokázat, jak daleko mělo představení k díku Hornácka. Jenůfa, Kostelnička, Števa sel-hali na tolika místech, kde měla ve zkratce zaznít celá drama-tická situace. Števa se musel místo toho v prvním jednání chy-tat své opilostí, Kostelnička se spíše pohybovala po jevišti, než aby vyzpívala nějaký motiv řádně. Závěr byl pokažen režij-ně, v onom nejkrásnějším výstupu (zkomponovaném ovšem Kovařo-vicem) nepodal ani pan Přibyl výkon jako jindy, i když on byl tím zpěvákem, který vlastně představení zachránil.

Již jsme se v úvodu zmínili, že nejzajímavějším z refero-vaných představení byla Carmen v Komorní opeře Miloše Wasser-bauera, studia JAMU. Všechny postavy kromě Dona Josého byly obsazeny posluchači JAMU, orchestr a sbor byl sestaven z čle-

nů Janáčkovy opery. Komorní prostředí umožnilo pěvcům dobře se orientovat, takže nemuseli "viset" očima na dirigentovi a uspět mohli i ti, kteří by jistě na velké scéně nevynikli. Týká se to i Josého pana Veverky, člena Janáčkovy opery, který byl partnerem slečny Trávníčkové, která svou Carmen zakončila studium zpěvu. Přiměřený věkový rozdíl vzhledem k Josému dodával zvláštní věrohodnosti celému příběhu - Carmen jakoby teprve odhalovala všechny prostředky svého rafinovaného ženství. Slečna Trávníčková jednoznačně okouzila nejen svým půvabem, ale svým uměním, jistotou ve zvládnutí partu, hereckým nadáním. Michaela slečny Stankociové měla slabiny dosti značné, patrně způsobené nervozitou; zato Escamilia pana Zbořila lze stěží omluvit, spíše je s podivem, jak lze takovým výkonem, s celou paletou nepřesností absolvovat. Vedle hlavní dvojice jsme mohli ještě vidět pěkné výkony mladších kolegů absolventů (Jany Hošťákové jako Frasquity a Ivety Teclové, posluchačky konzervatoře jako Mercedes.

Čtvrtá premiéra, Braniboři v Čechách, vyvolává jisté pochybnosti o kvalitách samotného díla, ale rozdíl mezi premiérou a první reprízou (12. a 13.2.1984) naznačil, že dokonalá inscenace by některé pochyby vyvrátila. Zvláště v ženských rolích princip obsekování premiér (přednost mají slušně starší) znamenal i toto představení (premiéra: paní Janská, Ungrová, Pavlová) a životnější výkony byly přítomny až při repríze (paní Málková, Zerhauová, Barová). Pánové o něco více vynikli při premiéře, pan Kamas jako Tausendmark vystoupil v obou představeních úspěšně. Nejsilněji působily sbory a postava setníka Varnemana (pánové Krejčík a Holešovský) - ale patrně proto, že sbory i tato postava jsou nejzdeřileji napsány. Naproti tomu pak např. pan Příbyl nemohl z postavy Jíry vykresat to, co v ní není.

Přes všechny výhrady je celkový dojem z brněnských představení takový, že brněnský soubor je ve srovnání s tím, co nabízí Praha, pestřejší a kompaktnější. Připraví vám překvapení v jednom či v druhém směru a cítíte se tam přirozeněji než v Praze, a to i díky obecenstvu.

DISKUSE POLEMIKY

K Florestanovu střetkování

Kritický sborník přetiskl ve svém loňském 3. čísle text, jímž jsem přispěl do sborníku, věnovaného prof. Vladimíru Kadlecovi k předloňským sedmdesátinám (přetištěn byl už také ve třináctém Svazku pro dialog z r. 1982). Tato okolnost nebyla v Kritickém sborníku zmíněna, takže odpadl vnější náznak úmyslu, s nímž jsem text psal. Tím úmyslem totiž byl pokus o rozhovor, tedy o dialog s marxisty, které je třeba i dnes (a po mém soudu i v dohledné budoucnosti) brát vážně také a především po stránce myšlenkové a ideové. Svůj pokus o dialog jsem pojal tak, že jsem postavil lidem, kteří se považují za marxisty navzdory tomu, že byli asi před čtrnácti lety vyloučeni z komunistické strany (a kteří se za marxisty považovat mohou, právě protože byli vyloučeni), několik otázek. Bylo mi naprosto vzdáleno stavět ony otázky řečnický, tj. aniž bych čekal na nějakou odpověď, nýbrž že jsem i pro sebe považoval za nadmíru důležité, zda nějakou odpověď uslyším a jaká odpověď to bude.

Stalo se, že - nejspíš v žertu - byl můj počín jedním z těch, jímž otázky byly adresovány, charakterizován tak, jako že jsem "je všechny vyvolal k tabuli". Když jsem pak byl pozván k rozhovoru o celé věci s několika "exkomunisty" (mezi nimiž byl i ten, kdo onu charakteristiku vymyslel), opáčil jsem, že jsem se náhle před tabulí ocitl já sám. A vskutku mi bylo hned jasné, že zřejmě u přítomných převažuje pocit, že jsem své otázky mínil jako útok a polemiku. Proto jsem považoval za nutné blíže objasnit pozice, z nichž jsem při psaní vycházel a z nichž všeobecně vycházím ve svých poněkud "laických" politických úvahách. Řekl jsem v podstatě to, co jsem říkal po únoru 1948 už na vysoké škole: filosoficky marxismus nepřijímám, i když se jím cítím věcně osloven a také ovlivněn; politicky je mi - abstraktně vzato (tj. bez přihlížení ke skutečné politické tváři evropských politických směrů) nejbližší myšlenka sociální demokracie. Ale protože vidím, jak praktická politika sociálně demokratických a socialistických stran v evropských

zemích ztroskotává a jak daleko široko není vidět žádnou novou koncepci, žádné nové politické myšlení, vycházející ze socialistických principů, jež by se pokusilo zreflektovat tento neuspokojivý stav a ukázat novou cestu, vedoucí k "nové společnosti" cítím se politicky být bližší těm komunistům, kteří si konečně uvědomili nutnost demokratizace společnosti, jež se na nedemokratickou a protidemokratickou cestu dostala jen v důsledku vážných deviací socialistického programu.

Předpokládám, že nikdo soudný nebude hledat v této "deklaraci" mého politického sebepochopení ani oportunistický tah (mohl jsem se tak vyslovit jen v přítomnosti lidí bez skutečné politické moci), ani nějaký taktický či dokonce strategický krok. Chtěl jsem jen vyčistit atmosféru od možných nedorozumění a vyklidit volné pole pro věcný rozhovor, od něhož jsem očekával a dosud očekávám určité vyjasnění, zda tzv. reformní komunisté či tzv. eurokomunisté či nějaký další typ s dosavadním vývojem reálného socialismu nekonformních komunistů mohou představovat ty, které bych mohl brát jako potenciální spojence a jimž bych se sám jako potenciální spojenec mohl nabídnout. K takovému prakticky politickému sblížení je ovšem ještě hodně daleko; mám však za to, že je třeba je už teď hledat a připravovat.

A do tohoto kontextu nápadně dizonantně vpadl Florestan se svým "komentářem". Zřejmě z jeho popudu byl můj text rozdělen na oddílky, očíslované k účelům "komentujícího". A každý z oddílků byl mávnutím pera vyřízen a oznámkován. Většinou nejde ani o pokus o nějakou argumentaci. Pracuje se tu nečistě a myšlenkově mělce. Nikde ani náznak vůle k rozhovoru. Nemám pocit, že by bylo nač odpovídat. Táže-li se např. Florestan, čím se liší rozhodnutí J.L. Kromádky od rozhodnutí Emanuela Moravce (pozoruhodným rekordem tu překonává běžnější srovnávání Kromádky s Plojharem), jistě neočekává, že na jeho otázku budu věcně odpovídat. Už přijetí rozhovoru na této platformě by znamenalo dobrovolně se nechat morálně i myšlenkově předem diskvalifikovat. Kdysi dávno razil Florestan (tenkrát nikoliv pseudonymně) heslo, že z dialogu není nikdo vyloučen, pokud se nevyloučil sám. Tentokrát formuloval své komentující poznámky tak, že předem z dialogu vyloučil slušné lidi a kromě nich zároveň i sebe.

Ve svém sborníkovém příspěvku jsem mj. řekl, že "víme, čemu ti nejlepší z nich" (tj. komunistů) "věřili tenkrát, ale nevíme, čemu věří dnes". "Ale vždyť přece žijí! Jak vidí dnes svůj

život a naši společnou budoucnost? Co jim zůstalo z jejich dřívějšího přesvědčení? V čem se považují dosud za marxisty? Co drží a čeho se vzdali?" Vyjádřil jsem svými otázkami jak své přesvědčení, že odpověď považuji za důležitou nejen pro sebe, ale pro naši společnou budoucnost, tak svou dobrou vůli chápat jak pro minulost (třeba počínající a minulost padesátých let), tak pro přítomnost a také pro budoucnost jejich pozice i jejich rozhodování "v tom nejpozitivnějším a ideovém, v tom, co je vposledu vedlo" a tedy i nyní vede a v budoucnu povede. Florestan má naopak za to, že to není důležité, protože s těmito lidmi už Florestan nehodlá politicky počítat; anebo to není důležité, čemu kdo věří nebo nevěří. Ve svých politických důsledcích to pak znamená buď revanš anebo jen nový odstín politického (a ostatně vůbec lidského) nihilismu.

Již dnes musíme vážně promýšlet, co je možno a nutno podniknout pro nápravu věcí obecných, abychom příštím generacím nepřipravili budoucnost ještě horší, než naši otcové připravili nám. V tom nám ovšem nemůže být pomocí ani fantazírování, ani připravování toho, jak si budeme vyřizovat účty. Ale daleko nejzbytečnější je zmatené střechkování, k jakému se uchýlil Florestan.

Ladislav Hejdiánek

KN I Ž N Í Z P R Á V Ů D A J =====

O p r a v a : Opožděně zjišťujeme, že do Knižního zpravodaje v KS 4/83 se vloudila nepříjemná chyba; 3. svazek III. dílu tématického sborníku Komenský (v řadě Spisů Jana Patočky) se správně nazývá Didaktika a pansofie, nikoli Didaktika a filosofie, jak bylo nedopatřením uvedeno.

Edice NOVÉ CESTY MYŠLENÍ se zaměřuje na původní české práce filosofické; kromě spisů teoretických zahrnuje však i svazky příležitostné, směřující k beletrizujícímu výrazu. Filosofickou orientaci edice lze zhruba vymezit jako navazování na odkaz J. Patočky z duchovních pozic křesťanských. Za první signál této edice lze považovat nepojmenovaný filosofický sborník z r. 1977 (v následujícím přehledu uveden jako svazek nultý), byť i výjimečně obsahoval též práce cizích autorů.

0/ Filosofický sborník

(Bez udání místa a roku, v Praze se objevil v roce 1977; strojopis formátu A5, vazba měkký karton, 130 stran)

M. Heidegger: Věc (zcela nový překlad známé H. úvahy je textově ucleněn tak, že připomíná volný verš - na rozdíl od německého originálu - což je literární novum); M. Heidegger: Dopis mladému studentovi; M. Heidegger: Přípitek (krátký proslov u příležitosti promoce autorova synovce); J. Patočka: Křesťanská víra a myšlení (přednáška s diskusí z 27.1.1975); M. Heidegger: Rozhovor s Richardem Wisserem (u příležitosti H. narozenin, z 26.9.1969); M. Heidegger: Výňatky z rozhovoru s R. Augsteinem a G. Wolffem (z 23.9.1966); J. Patočka: Výňatky z diskuse o Heideggerově rozhovoru s R. Augsteinem a G. Wolffem (léto 1976); H. Rombach: Víra v Boha a vědecké myšlení.

1/ PALOÚŠ, Radim: Škola stáří

(Praha 1978, strojopis, A5, vazba tuhý karton s obrazy Komenského, 167 stran)

Kniha má dvě části: v první se interpretuje Komenského pojetí výchovy jakožto školy života vzhledem k absolutní výzvě, kterou je člověk povoláván; akcent je přitom položen na "školu stáří", tedy tu, která je relativně nejméně zneužitelná k čistě dočasným účelům všednodenních ~~pří-~~obstávek. V druhé části je podrobena kritice současné pojetí péče o staré a učiněn pokus o založení gerontagogiky.

2/ Cesty myšlení (sborník)

(Praha 1979, strojopis A5, vazba částečně tvrdý, částečně měkký karton, 175 stran)

Úběžným bodem všech šesti studií a meditací je kritika antropocentrismu. Obsah: D. Kroupa, Život filosofa (Patočkův filosofický životopis); M. Palouš, Domácí přítel a směšný člověk (zamyšlení nad Heideggerovou prací *Hebel der Hausfreund* a Patočkovou studií *Kolem Masarykovy filosofie náboženství*); Z. Neubauer, Filosofie jako svědectví o zjevení bytí v symbolu; R. Palouš, Světelná metafora (kritika světla rozumu, chápaného osvícensky jako lidská mohutnost, tedy výlučně antropocentricky); V. Ille, Cesta teologie a teologie jako cesta (Křesťanská teologie není ušetřena moderní antropocentrické krize; existuje již od patristiky, jiná cesta, zdůrazňující božské a užívající spíše symbolů než kritického aparátu, obráceného k jednotlivému faktu); Kalypton, Zapři sebe sám (Meditace formou volného verše na Matoušuv záznam /16, 24-25/ Ježíšova výroku).

3/ PALOUŠ, R.: Konverze

(Přaha - sedmdesátá léta. Strojopis formátu A4, vazba měkký karton s obrazem otevřené knihy, 94 stran)

Studie o fenoménu zásadního životního obratu, zahrnující svědectví o něm od eleusinských mystérií a Platónovy PERIAGOGÉ přes křesťanské výpovědi až po dnešní svědectví umělců.

4/ PALOUŠ, R.: Kmotřenci

(Přaha - sedmdesátá léta. Strojopis formátu A5, vazba částečně měkký, částečně tuhý karton, 131 stran)

Autor se obrací ke svému kmotřenci a snaží se ho uvést do duchovní situace moderní doby; využívá často pohádkových motivů, vypráví mu o skrytosti a skromnosti, o modernosti, o statečnosti, o konečnosti a o víře, lásce a naději.

5/ NEUBAUER, Z.: Deus et natura

(Přaha, 1980, strojopis A5, vazba částečně měkký, částečně tvrdý karton, 127 stran)

Náboženské úvahy na pozadí autorova filosofického stanoviska, které sám nazývá ontologií subjektivity. V první části předvádí toto své filosofické vyznání jako zkušenost přirozeného světa, v druhé kapitole medituje na téma víra a zázraky; třetí kapitola tvoří mariologická studie, vížící se k pouti na Turzovku. a ve čtvrté se pojednává o problematice dědičného hříchu; ke čtvrté kapitole se vztahuje i appendix, polemizující se stanoviskem K. Rahnera.

(Pokračování příště)

Periodika

S rozvojem českého samizdatu v druhé polovině 70. let mno-
 ží se též pokusy vydávat svépomocně publikace periodické.
 Zakládají se, zejména po roce 1977, nejrozumnější bulletiny,
 revue, sborníky či almanachy (za všechny připomeneme alespoň
 Spektrum, Dialogy, INFOCH, Ekonomickou revue...). Mnohé z nich -
 možná, že většina - zanikly po několika číslech či svazcích, ať
 už vinou policejních zásahů, anebo pro nedostatek technicko-re-
 dakčních sil a zkušeností. Některé se však přes všechny překážky
 udržely při životě, a po roce 1980 k nim přibýly další. Dnes již
 tvoří periodické publikace samozřejmě součást svépomocné ediční
 činnosti (samizdatu). Nemáme prozatím dost informací, abychom
 mohli podat ucelenější retrospektivní obraz onoho prvního, prů-
 kopnického období svépomocné publicistiky. S pomocí čtenářů se
 snad časem budeme moci o takový přehled pokusit. Všechny ty čet-
 né iniciativy (byť třeba zůstaly pouhými náběhy) si rozhodně za-
 slouží, abychom je podrželi ve věčné paměti. Hlavním úkolem na-
 šeho zpravodajství bude však pochopitelně průběžné referování o
 periodikách současných, jakož i registrace těch, která snad v bu-
 doucnu vzniknou. I tady jsme ovšem do značné míry odkázáni na
 součinnost čtenářů, a především samotných editorů: na rozsahu
 jejich spolupráce bude záviset šířka "záběru" této rubriky. (Ne-
 třeba zajisté blíže vysvětlovat, že vzhledem k mimořádně obtíž-
 ným provozním podmínkám samizdatu nutno pojem "periodicity" chá-
 pat v poněkud širším smyslu, než jak bývá normálně zvykem.)

Informace o Chartě 77 (INFOCH)

Vycházejí od ledna 1978, zpočátku v intervalech přibližně tří-
 týdenních, od r. 1981 jednou měsíčně. Průměrný rozsah jednoho
 čísla: 15-20 hustě psaných stran formátu A4. Na titulním listě
 se uvádí jako vydavatel "nezávislá skupina signatářů Charty 77"
 spolu s adresou Anny Šabatové (Praha 2, Anglická 8). Vnější po-
 doba a úprava listu je neokázalá a skromná až do krajnosti, za-
 to však bulletin docíluje (vzhledem k pracné technice strojopis-
 ných průklepů) impozantního nákladu 100-200 exemplářů. Za svou
 obětavou a vytrvalou práci obdrželi vydavatelé od Mezinárodního
 výboru pro podporu Charty 77 cenu Jana Palacha za rok 1983.

INFOCH publikuje především všechny oficiální texty Charty 77
 a všechna sdělení VONS, dále pak dosažitelné petice a dopisy
 signatářů, jejich stanoviska k nejrozumnějším aktuálním otázkám
 apod. Nepravidelně se zde objevují i takové útvary jako inter-
 view, fejeton, recenze. V kratších zprávách list podle možnosti
 sleduje zahraniční ohlas aktivity Ch 77 a informuje o analogic-
 kých občanských iniciativách v ostatních zemích "reálného soci-
 alismu".

Do uzávěrky došla do redakce z letošního ročníku tři čísla
 (leden-březen 1984). Zpětně upozorňujeme alespoň na poslední čís-
 lo loňského roku (prosinec 1983), které je celé věnováno čtyřem
 dokumentům Charty 77. Zvláště významný je dokument č. 36/83,
 jímž Charta zveřejňuje obsáhlý Rozbor ekologické situace ČSSR,
 vypracovaný týmem odborníků CSAV (studie vznikla na popud ofici-

álních míst a je nyní oficiálně utajována), a dokument č. 42/83, věnovaný problému toxikománie resp. narkomanie v našich zemích.

Ledén 1984 (4 dokumenty Ch 77: č. 43 a 44/83, č. 1 a 2/84; sdělení VONS č. 350-356)

+++ Z obsahu vyjímáme: Lidská práva ve Výsledném dokumentu madridské schůzky KBSE (dok. Ch 77 č. 43/83, s. 1-8); Přehled materiálů vydaných Chartou 77 za II. pololetí 1983 (dok. č. 44/83); Dopis 939 občanů prezidentu republiky k rozmístění jaderných zbraní na čs. území; Chomutovský Perry Mason (portrét advokáta Josefa Průši, tč. vězněného na Borech za údajné úplatkářství, z pera pěti jeho bývalých spolupůvězňů: J. Dienstbiera, V. Havla a d.); recenze knihy Charta 77-a lidská práva v Československu od kanadského historika H.C. Skillinga (Londýn 1981).

Únor 1984 (dok. Ch 77 č. 3-4/84; sdělení VONS č. 357)

+++ Dokument č. 3 zveřejňuje 25 nových podpisů Prohlášení Charty 77 ze dne 1.1.1977. Z obsahu dále upozorňujeme na společné čs.-polské prohlášení signatářů Ch 77-a bývalých členů KSS (KOR) a aktivistů Solidarity ze dne 12.2.1984 (ze polskou stranu 24, za československou 22 podpisy).

Březen 1984 (dok. Ch 77 č. 5-6/84; sdělení VONS č. 358-362)

+++ Dokument č. 5 obsahuje komuniké z prvního pracovního setkání mluvčích a některých signatářů Ch 77, zástupců franc. mírového hnutí CODENE a holandské Mezcírkevní mírové rady (IKV), jež se konalo v Praze 3. a 4. března (část francouzské a celá holandská delegace byla čs. úřady zadržena a vyhoštěna). Dokument č. 6/84 otevírá diskusi o situaci a perspektivách našeho hospodářství a jako první příspěvek uveřejňuje stat dr. Vladimíra Kadlece Dynamika, nebo stagnace?, analýzu "zvlášt cennou právě vzhledem k tomu, že se autor opírá výlučně o oficiálně publikované podklady". Z dalšího obsahu zaznamenejme zprávu o 69. zasedání Mezinárodní konference práce (Ženeva 1983), nakolik se zde projednávala diskriminace v zaměstnání a povolání v ČSSR, a zprávu o rozhovoru, jež poskytl mluvčí (jakožto soukromé osoby) norským žurnalistům.

I n f o r m a c e o c í r k v i (IOC)

++++++
++++

Vycházejí jednou měsíčně od r. 1980 (?) v průměrném rozsahu 20-25 stran hustého strojopisu formátu A4. Celkový náklad nám není znám, vzhledem k progresivnější rozmnožovací technice, kterou list užívá, však může být poměrně vysoký. Jednotlivá čísla nejsou formálně členěna do rubrik, jejich obsah (graficky celkem přehledně upravený) připomíná spíše montáž textů nejružnější povahy, od meditací a modliteb přes básně, úvahy a články až po texty čistě dokumentární, a to s výraznou převahou složky informativní. IOC se především snaží co nejpodrobněji referovat o církevním a náboženském životě u nás i ve světě, se zvláštním přiblížením k případům náboženské diskriminace či represe všeho druhu; omezují se přitom téměř výhradně na oblast katolickou, pozornost však věnují též problematice ekumenické. Zpravodaj-

ství zahajujeme od prvního čísla letošního ročníku.

Číslo 1/84 Z obsahu budiž uvedena zejména dokumentace k trestnímu stíhání J. Šnajdra a J. Mokrého, kteří byli
 ††† 23.9.1983 odsouzeni okresním soudem v Šumperku za údajné
 ††† "maření dozoru nad církvemi", kterého se měli dopustit tím, že pořádali soukromé domácí pobožnosti, což bývá našimi úřady běžně kvalifikováno jako "nedovolená duchovenská činnost". Pozoruhodný je tento případ tím, že oba obžalovaní byli navíc před soudem oficiálně nařčeni z církevního "sektářství" (!), kteréžto nařčení bylo dokonce svědecky potvrzeno několika katolickými duchovními z dotyčného kraje. IOČ zde publikují plný text rozsudku a poté dopis kardinála Tomáška krajskému soudu v Ostravě, kde mělo probíhat odvolací řízení. Nejvyšší představitel katolické církve u nás se v obou aspektech postavil se vsí rozhodností na stranu obžalovaných (krajský soud však jeho stanovisko ignoroval a rozsudek potvrdil - srv. sdělení VONS č. 362, INFOCH březen 1984). Dále upozorňujeme na zprávu o rozhovoru italského časopisu Il Regno s Vladimírem Janků, vedoucím Sekretariátu pro věci církevní MK, a na obsáhlý materiál o údajném zjevení Matky Boží ve vesnici Medugorje v jugoslávské Hercegovině, které tam probíhá denně již od roku 1981.

Číslo 2/84 Obsahuje mj. Vzpomínku na Jana Čepa (zemřel 1973 ve Francii), medailónek k 80 letému jubileu slovenského biskupa Jána Chryzostoma Korce (tajně vysvěcen 1951, 1960-1967 vězněn, 1968 rehabilitován, po r. 1989 opět vystaven diskriminací, nikdy nepřipuštěn k řádné duchovní správě) a konečně tzv. Chartu práv rodiny (plné znění plus redakční komentář) - dokument vypracovaný Svatým stolcem na žádost celocírkevního synodu v Římě 1980; Charta je datována ve Vatikáně 24.11.1983 a obračejíc se na vlády, mezinárodní organizace, jakož i na samotné rodiny, kladé si za cíl posílit vědomí o nenahraditelné úloze a postavení rodiny v životě osobním i společenském.

Číslo 3/84 Z obsahu vyjímáme: Plný text rozsudku okresního soudu v Považské Bystrici, kterým se zamítá stížnost učitelky Jany Mičienové proti výpovědi ze zaměstnání, motivované výlučně jejím náboženským přesvědčením a odpovídající životní praxi; úvaha nad papežovou návštěvou v cele pachatele atentátu na něj, Aliho Agcy (První skutečně nepodařený atentát v dějinách, s. 15); informativní článek Řecko a pravoslavná církev; překlad prvních dvou kapitol nové encykliky Jana Pavla II. Salvifici doloris (o křesťanském smyslu lidské bolesti).

††††††††
 ††††††††
 ††††††††

T é m a t a

Sešity vycházející v nepravidelných intervalech od r. 1980 (průměrný rozsah cca 40 stran formátu A4) mají, podle vyjádření editorů, "otevírat společenské reflexi témat, jež jsou v oficiální publicistice buď zcela potlačena, nebo komentována jednostranně propagandisticky". Činí tak z duchovního východiska ka-

tolicko-křesťanského. Po stránce formální představuje každé číslo pečlivě prokomponovanou montáž textů teologických, literárních, dokumentárních a publicistických. Hojně se zde užívá materiálů přeložených, původní domácí příspěvky jsou vesměs uváděny pod značkou (konstantin, basil, amicus ad.). Dosud v této řadě vyšly čtyři svazky.

1. 1950 - 1980 (1980, 35 s.) Přípomínka zamlčeného jubilea našich duchovních dějin: 30 let od

†+ násilného pokusu státní moci o likvidaci řeholního života v Československu. (Celá akce, provedená bez jakéhokoli zákonného podkladu, a to zčásti ozbrojenou mocí, postihla téměř 12 tisíc řeholních osob.)

Největší část čísla - 17 stran - zabírá informativní materiál o životě a práci řeholních společností v Čechách a na Moravě. Podrobně se vypočítává, které řehole měly u nás své domy a jaký význam pro společnost měla činnost jednotlivých řádů. Tento přehled zahrnuje téměř 1000 let českých dějin a týká se řeholí mužských i ženských. Soustřeďuje se však hlavně na ty mužské řeholní společnosti, které měly své domy v českých zemích do r. 1945 a na jejich činnost v posledních stoletích jak v oblasti náboženské, tak i mimo ni (péče o nemocné, školství, výchova mládeže). Obdobně pojatý přehled ženských řeholí je bohužel mnohem stručnější. Na závěr čísla je uvedena krátká informace o současném řeholním životě v ostatních evropských zemích "reálného socialismu".

2. O smrti a umírání (1981, 46 s.) Pokus o diskusi na téma umírání dnešního člověka vůbec

†+ a v našich podmínkách zvláště. Pozornost se soustřeďuje na obecnou problematiku vytěšňování smrti v moderní společnosti, na speciální ideologické příčiny zastírání této problematiky, na problémy spojené s umíráním v nemocnicích. Výňatky z korespondence Alfreda Delpe a Paula Bolkovace (z-nacistických vězení) o dvojí tváři smrti v křesťanské tradici naznačují hlubší duchovní rovinu reflexe.

3. Doktor Jan z Pomuku - patron české země (1981, 61 stran)

†+ V první části sešitu se věnuje pozornost problematice historicity sv. Jana Nepomuckého: nacházíme zde mj. druhou ze Tří kapitol Josefa Peckaře. Článek prof. Vlčka o svědectví, jež vydávají pozůstatky svatého Jana (převzato z Rudého práva), a kapitolu z janovské monografie J.V. Polce Mučedník zpovědního tajemství, jež uvádí překvapivé a u nás dosud neznámé skutečnosti, které stavějí legendu o mučedníku zpovědního tajemství na zcela nový, pozoruhodně solidní základ. - Druhá část sešitu se snaží evokovat duchovní atmosféru Janovy doby souborem několika textů Jana z Jenštejna. - Třetí část sešitu je věnována protijanovské propagandě a jejím proměnám, vyznačujícím proměny duchovní atmosféry u nás.

4. Hle, přijde Pán (1982, 45 s.) Tématem tohoto svazku je především slavení vánoc v jeho

†+ dnešní podobě u nás. Kromě zamyšlení nad konkrétními formami vánočních oslav, kritického hodnocení pojetí vánoc

jako rodinné idyly, návrhů na vánoční rodinnou liturgii apod. jsou zde zastoupeny i texty teologické, např. úvaha nad souvislostmi různých tradičních forem vánočních oslav s ústředním tajemstvím vtělení, jakož i různá dobová svědectví, např. vzpomínka na oslavy vánoc v jáchymovských táborech nucených prací.

+ + + + +
+ + +

D i s k u s e o m í r u (DM)

Sborník tématicky zaměřený na otázky míru a války, jak se klade zejména v současné době, usiluje o hlubší (řekněme filosofický) pohled na danou problematiku, nezříká se však ani materiálů publicistických a dokumentárních. Jeho poslání je vyznačeno již v názvu: sloužit jako platforma pro diskusi, kde by se mohly svobodně střetávat nejrozumnější názory a postoje. Vychází v nepravidelných lhůtách od r. 1982, ve svazcích formátu prozatím kolísavého (A5, B5, A4) o průměrném rozsahu cca 100 stran. První tři svazky byly průběžně anotovány v Knižním zpravodaji KS.

Čtvrtý svazek DM vyšel v únoru 1984 (formát A4, 100 s.). Z obsahu vyjímáme:

+ + +
+ + +

Řeč známého židovského spisovatele a psychologa Manése Sperbera u příležitosti udělení Frankfurtské mírové ceny v říjnu 1983 "Evropa se může zachránit, jestliže se sama nevzdá" (autor nedávno zemřel v Paříži); článek Mír jako volba, v němž Václav Racek vysvětluje teoretická východiska svého postoje k problematice míru; úvahy Roberta Daňka Manichejský Mýtus komunismu a Manichejské křesťanství dneška, vycházející z analýzy "mírového jazyka" oficiální propagandy resp. "mírové teologie" KMK; Poznámky k poselství 23 synodu ČCE z pera Miloše Rejchrt; polemika Jana Horkého s Jaroslavem Šabatou Československý eurokomunismus a mírové hnutí (viz Šabatův dopis E.P. Thompsonovi v DM III, s. 38-68).

Současně vyšla Příloha k mírovým sborníkům (67 stran formátu A4,) která obsahuje některé diskusní příspěvky přednesené v listopadu 1983 na frankfurtském symposiu pořádaném katolickou organizací Opus bonum s programem "Mír, mírová hnutí, křesťanská etika". Autoři referátů jsou V. Precan, L. Pachman, M. Schulz, P. Tigríd, L. Rakušanová a Z. Mlynář.