

zápisník 1961

časopis pro politiku a kulturu • leden-únor

PRÁVO NA CIT

Jaroslav Strnad

Přesto, že v sovětské literatuře uhodily po krátkém údobí postalínského tání opět tuhé mrazy, setkává se její čtenář stále tu a tam se spisovateli, kteří se odváží konfrontovat svůj subjektivní názor na svět a na umění s dogmaty strany. Boris Pasternak se Doktorem Živagem přiznal k duchovnu v člověku a byl proto přinucen odmítnout Nobelovu cenu, která mu byla udělena za celé jeho básnické dílo. Ani Věra Panovová nepochodila lépe. Obě její hlavní díla, "Roční údobí" a "Sentimentální román", jsou romány sociálně kritické; nenajdeme v nich však ani jedinou větu, která by, byť i jen náznakem, zněla nelojálně k režimu, k sovětskému sociálnímu pořádku. Panovovou nelze nazvat odpůrkyní režimu, ani duchovní; dovede však okolní svět pozorovat věcně a bez ohledu na pomyslné hodnoty, nazývá nepřijemně a zavrženíhodně pravým jménem, v postavách svých románů zdůrazňuje především lidské vlastnosti, jež mnohdy prorážejí hranice, které jim ukládá ideologie.

Věra Panovová byla dlouhá leta novinářkou. Roku 1942 dostala příkaz doprovázet zdravotnický vlak na frontu a napsat o této cestě reportáž. Dojmy z této cesty byly tak silné, že jim musila dát ještě jinou formu než reportážní. Zachytila je v novele "Spolucestující", jež patří k nejslavnějším sovětským válečným novelám. Panovová za ni byla odměněna Stalinovou cenou. Podařilo se jí v ní zachytit prostou lidskou statečnost bez jakéhokoli ideologického patosu a propagandy. Již tehdy srovnávali Panovovou s Čechovem, hlavně proto, jak nevášnivě a chladně líčila duševní procesy. Romány, které následovaly po této novele, "Lidé z Krušilichy" a "Jasný břeh", nevymanily se z vlivu této prvotiny a byly jen její matnou nápodobou.

Teprve románem "Roční údobí" vykročila Panovová na novou cestu. Je to první sociálně kritický román postalínské éry, příběh o cizílosti, korupci, o chorobné touze po penězích a po moci. Osudy manželské dvojice Bortaševičových, které se po tuhém boji podaří vyšvihnout mezi horní vrstvu sovětské společnosti, jsou typické pro celý stav, pro společenskou skupinu s nejvyššími příjmy, skupinu velmi rozšířenou. Znovu kritici srovnávali Panovovou s Čechovem; tentokrát však už nebyla odměněna cenou. Onu čechovovskou chladnokrevnost pozorování, která klade objektivně vedle sebe světlo a stín, aniž je nějak ideologicky oceňuje, jí tentokrát naopak vytýkal. Román "Roční údobí" obsahuje nepříkrášlený, a pro sovět-

OBSAH:

Jaroslav Jira:

Naši výtvarní umělci a Paříž

František Listopad:

Je televize světybné umění?

Dennis Žižka:

Nová jugoslávská encyklopedie

Jan Rys: Kopečkáři

Recenze s ukázkami

Poznámky:

Umučený Dimitrij — Básník mučedník —

Zemřel Karel Deml — Literatura a revoluce.

Reprodukce:

Karel Cerný, Jarov, olej. — Václav Beránek, Zpívající chlapec, dřevoryt.

skou vládnoucí vrstvou málo lichotivý — obraz beztřídní společnosti. Sovětská kritika přijala román velmi nevlídně. Poslechněte si na ukázkou jen jeden rozhořčený hlas z roku 1954, kdy román vyšel:

“Nemohu se zbavit pocitu stísněnosti, je to, jako by člověk putoval úzkými, křivolakými uličkami a nevěděl, kam vedou. Všechno v životě, všechny jeho aspekty a projevy jsou postaveny na stejnou rovinu jako rovnocenné — velké zároveň s malým, vysoké s nízkým, pokrokové zároveň se zastoalým . . . Žádný bojovný patos pro ideály.”

V novém období sovětského literárního dirigismu, které následovalo po krátkém táni, byla Panovová pokládána za reakcionářku. Spisovatelé, písaři věrně podle stranické linie, ji kárali z objektivismu a volali ji k pořádku. Román “Roční údobí” nebyl nikdy rehabilitován a po druhé nevyšel. Panovová se však tohoto nepříznivého přijetí nezalekla a pokračovala v cestě, naznačené prvním velkým románem.

Roku 1958 uveřejnila novou práci, “Sentimentální román”. Byla však natolik opatrná, že “úchylkářské” pocity nepřipsala sama sobě, nýbrž vložila je do úst hrdinovi románu, takže se od nich jako občanka sovětského státu mohla distancovat, kdyby ji censor volal k odpovědnosti. Přesto však odezva nebyla lepší, naopak ještě odmítavější.

“Sentimentální román” není totiž nic jiného, než romantické oslavení onoho citu, který je v Sovětském svazu zakázán jako buržoasní, citu, který můžeme nazvat láskou k minulu, k zlatým starým časům. Panovová se v něm ohlíží do minulosti, do mladých let svých a hrdinových, do revolučního jara dnešního Ruska. Tehdy byli revolucionáři ještě revoluční. Lidé se milovali vášnivě, odvážně, tragicky. Nekonečně a divoce se diskutovalo. Život byl vzrušující, nádherný, napínavý, extrémní se dotýkaly. Extrémně se mysli lo žilo, především se však extrémně cítilo. Panovová píše:

“Jednou diskutovali o tom, zda je eticky únosné dobře se šatit. Leňku Egerstroma usadili jeho starší bratři také do továrny na přípravu kůží a on si koupil slušivý oblek: moderní trubkovité kalhoty z modrého ševiotu, moderní špičaté boty a apáčskou košili. Jeho skvělý vzhled rozpoutal debatu, zda je správné, aby komсомолец nosil boty z kozinky a kalhoty, za něž zaplatil soukromému krejčímu obrovskou cenu. Je to přípustné pro toho, kdo nosil odznak Mladé internacionály, když přece v celém světě, vyjma v Sovětském svazu, jsou masy potlačeny a zbaveny všech práv?”

Malá Zojka bubnovala pěstí do dlaně a opakovala vášnivě: “Je to nepřipustné, je to nepřipustné!”

“Dětičky, moment!” křičel Leňka Egerstrom. “Dětičky, buďte chvilku ztocha! U nás v podniku jsou všichni tak oblečení, copak za to mohu? Když to chcete vědět, tak já si ještě vůbec tolik nevydělal. Bratři mi dali peníze a řekli: Obleč se kloudně, jinak jsi jako bílá vrána. — U nás v podniku se šíleně vydělává. — Copak za to mohu?”

Ale o malé Zojce se vědělo, že její otec, vlakový průvodčí, vydělává daleko víc než Leňkovi bratři a Zojka byla jediná dcera, a otec a matka by jí byli vyfintili jako panenku, ale ona to nepřipustila. Samozřejmě měla její slova větší váhu než slova Leňkova.

“Tak se tedy nesmějí nosit hedvábné punčochy?” zeptala se náhle velká Zoja.

“Přirozené že ne!” řekla malá Zojka.

“Ani lakové boty?”

“Slyšíš přece!”

“Ani jelenicové rukavice? A ani krajkové prádlo?”

Všichni se na ni podívali. Šla v plátěnkách na bosých nohou, v šatech, vybledlých častým praním, nevlastnila hedvábné punčochy, ani jelenicové rukavice, vůbec nic kromě těch starých šatů a hrubých bot. “To přece nemůže být,“ myslil si Zevastjanov,

ZÁPISNÍK 1960

časopis pro politiku a kulturu. Vy-dává František Svehla. Řídí Ja-roslav Dresler s redakční radou.

Tiskne

UNIVERSUM PRESS CO.,
15 Vandewater Street,
New York 38, N. Y.

Roční předplatné: 3 dolary, v os-tatních zemích 3 dolary, s letec-kým doručením 7 dolarů. Před-platné adresujte na vydavatele.

Rukopisy se nevracejí. Redakce si vyhrazuje právo zkracovat text.

Podepsané články nevyjadřují nutně stanovisko redakce.

“že sní jako Neljka o parádě, která je vystavena v obchodech, Neljka je přece hloupá zpátečnická husa z Balabánovky, velká Zoja se ale přátelí s pokrokovou mládeží a čtla Jimmieho Higginse od Uptona Sinclaira.”

“Zojičko”, řekl Zjomka Gorodnickij, “proč máme myslet, že jsi horší než jsi? Jako bys ty to všechno potřebovala, jako bys nebyla i bez těchhle krámů krásná.”

Vyprávění Věry Panovové nese právem titul “Sentimentální román”. Mezi řádky skoro brání právo na citlivkúřstkařství, které jednotlivce povznese, společnost však kupředu nepřivede. Román není nikde obžalobou. Avšak nálada, která v něm zaznívá, má přízvuk tichého protestu. Tento protest směřuje proti poměrům, v nichž někdejší mladá revolucionářka musí dnes žít jako vážená sovětská matrona. Panovové je dnes šestapadesát. V “Sentimentálním románě” je však právě tak mladá jako komunismus. Zaohytím se v něm také tak trochu závist, a nejen takovou, s níž stáří vzpomíná na své mládí. Je to spíše závist, s níž v jiných poměrech a v jiné společnosti pozoruje spořádaný občan život bohéma. Autorka však z toho není rozmrzelá, její slova se usmívají, když vyvolává bezstarostné chvíle mladé ruské revoluce, která ovšem nebyla nikdy tak klidná a lidská, jako ji namaluje vzpomínka. I tak však narazila na úřední odpor. “Sentimentální román” je počítán mezi literaturu, o níž sovětský kulturně-politický časopis “Znamja” pohrdlivě praví: Jedním z typických revisionistických zjevů v literatuře je snaha některých našich spisovatelů prohlásit “dvacátá leta” za zlatý věk”.

S ještě větším nesouhlasem se však setkal pokus Věry Panovové, objevit v “Sentimentálním románě” pro sovětskou literaturu znovu lásku muže k ženě v její pravé důležitosti a funkci. Žena v západních literaturách smí milovat, smí nešťastnou láskou trpět, smí být nevěrná, smí z lásky jednat nelogicky. Jinak v sovětské literatuře. Tu smí žena, podobně jako muž, jen pracovat, vykonávat politické funkce, budovat, nanejvýš ještě rodit. Fabule “Sentimentálního románu” je však cele postavena na milostném poměru. Mladý novinář Zevastjanov miluje Zoju, děvče, které je stejně krásné jako zkažené, a které se mu oddá pouze z dlouhé chvíle. Zoja mění muže podle toho, jak jí mohou okamžitě prospět, a poněvadž jí Zevastjanov může nabídnout jen svou mladou vášeň, brzo se ho Zoja zbaví. Zevastjanov je pak sice s jinou ženou velmi šťasten, ale bolestná láska, která ho poutala k Zoje, zastihuje všechny jeho další osudy.

V tomto milostném poměru, nad kterým se západní čtenář vůbec nepozastaví, sledává Literaturnaja gazeta zavrženíhodný prohrěšek: “Mluvíme-li o ženských postavách poslední knihy Věry Panovové, jejího “Sentimentálního románu”, je jasné, že téma děje nesou tři charaktery: Velká Zoja, malá Zoja a Xaňa. Ale malá Zoja není živoucí člověk, nýbrž součet dobrých vlastností . . . V románě existuje jen proto, aby čtenář nakonec věděl, že s ní hrdina našel štěstí. Xaňa, která opustila domov, aby bránila sovětskou moc . . . je ošklivá jako noc. To však není tak důležité a může to být zcela pravdivé. Podstatné je něco úplně jiného. Zlatého motýla, velkou Zoju, která se naučila létat v době Nového hospodářského plánu, vidí Věra Panovová očima básnířky. Na Xaně však spočívá onen ledový pohled, jímž . . . etnograf pozoruje zajímavý exemplář lidské prapospolečnosti.

Význam Věry Panovové nezáleží tedy v tom, že by se snad postavila na odpor proti komunismu; Panovová vyrostla v sovětské společnosti a ví, že by to znamenalo ne-li konec života, tedy aspoň konec tvorby. Její zásluha je v tom, že si dovedla zachovat nezaměnitelnou individualitu a že vstupuje do uměleckých oblastí, kam se odváží jen málokterý sovětský spisovatel.

UMLČENÝ DIMITRIJ Opera prožívala své vrcholné údobí v 19. století a přes všechny své romantické a šablonovité prvky přežila do dnešní doby. Udržela si přízeň diváků a nepodlehla ani třídním hlediskům komunistů. Pokusů o přebudování libret ve smyslu třídním bylo překvapivě málo. V Československu byla především přejata adaptace Glukova “Života za cara” v “Ivana Susanina”. Jinak se však všechna významná operní díla udržela i na komunistických jevištích, s jedinou výjimkou, Dvořákovou operou “Dimitrij”. Překvapivá je tato výjimka proto, že Dvořák v “Dimitrijovi” zpracoval ruské téma a využil plně možnosti folklorních a masových scén. Ve sbírce operních obsahů, vydaných v redakci Mírka Očadlíka v roce 1955, se dokonce mluví o lákadle “možné apostrofy Kremlu, k němuž už tehdy čeští lidé vzhlíželi jako k největším pomníkům slovanské síly”! V roce 1882, kdy byl “Dimitrij” uveden po prvé, byl ovšem Kreml něco podstatně jiného než dnes; jestliže však by tím provedení jedné z nejvýznamnějších českých oper bylo umožněno, autorovi těch slov by se mohlo odpušt.

“Dimitrij” se přesto nehraje. Naposled byl v Národním divadle nastudován v roce 1941, tedy v době, kdy první česká operní scéna trpěla těžkou krizí tenorového oboru a měla potíže titulní roli vůbec obsadit. V den Hitlerova útoku na Sovětský svaz musel být “Dimitrij” z repertoáru stažen a dodnes se neobjeví znovu, přes dostatek tenorů, přes slibné role pro všechny ty národní a zasloužilé umělce. Důvod? Čistě historický, podle jedné verze. Dvořákova libretistka, Červinková-Riegrová, nevěděla ještě nic o oficiálním pojetí podle vzoru sovětské encyklopedie, která Dimitrije charakterizuje jako “dobrodruha, loutku polských magnátů v době jejich intervence v Rusku”. Červinková-Riegrová chtěla napsat efektní libreto a tak se jí Dimitrij jevil jako člověk, zmitaný mezi láskou a politickou tíživostí, v němž v okamžiku, kdy má trůn na dosah ruky, ztvírá smysl pro čest. Mrtvý Dimitrij je v tomto českém pojetí oplakáván “teskným nářkem lidu”. Historické nepfesnosti jsou v “Dimitrijovi” značné, ale v které opeře nejsou? “Dimitrij” je životaschopné dílo, jak prokázalo loňské provedení v Hamburku. Je ovšem možné, že místo apostrofy Kremlu by dnešní čs. divák viděl v “Dimitrijovi” spíše symbol mocenských sporů ve vedení soudobé ruské říše. D. Z.

Naši výtvarní umělci a Paříž

Jaroslav Jira

(Pokračování)

Příklad a nový přínos umělců, prošedších francouzskými vlivy, byly sledovány se zájmem v Praze, kde všichni pravidelně vystavovali, Karel Purkyně i popařížštěný Jaroslav Čermák. Hynais a s menším úspěchem Brožík se uplatnili v mladé generaci umělců Národního divadla, Chittussi založil doma vlastní krajinářskou školu, Maerold vytvořil po návratu domů sva nejslavnější díla (Vaječný trh) a také celé Bílkovo dílo zůstalo po jeho delším pobytu v Paříži trvale poznamenáno duchovým světem pozdně románského a raně gotického francouzského sochařství. Snem všech mladých umělců bylo dostat se aspoň na čas do Paříže. Někteří zde zakotvili na delší dobu a přinášeli domů salonně módní směry, tak Rudolf Vácha v podobiznářství, rovněž F. Brunner-Dvořák, Vacátko, Němejc, Viktor Foerster, A. Hofbauer a j.

Jóža Úprka si z Paříže přinesl zálibu v jiskřivě barevném plenérovém malování slováckého folkloru a techniku nanášení čistých barev, a prvních uznání a vyznamenání se mu dostalo právě v Paříži. — Na konci století se tři leta učil v Paříži u impresionistů Ludvík Kuba a pařížský pobyt poznamenal celou jeho bohatou tvorbu. Na počátku století žil v Paříži jiný český impresionista Miloš Jiránek, který ve "Volných směrech" a jinde nadšeně zasvěcoval čtenáře do francouzského umění.

Roku 1907 přijíždí do Paříže s Janem Minaříkem Antonín Slavíček, aby uviděl Claude Moneta a francouzské impresionisty. Z jeho okouzlení Paříží, Rouenem a normandským mořem vznikají potom doma jeho zcela nové pohledy na krajinu, na velkoměsto nebo na katedrálu v oparu slunce (Pohled na Prahu od Ladví, skicy svatovítské katedrály),

kteří budou jednou v dějinách umění stavět Slavíčka a jeho impresionismus vedle Moneta a mistrů francouzských.

Karel Špilar (1871-1939) prožil dlouhá leta mládí v Paříži a po návratu jako profesor na Umělecko-průmyslové škole seznamoval mladé adepty umění s novými francouzskými proudy. — Jan Preisler sem přijíždí spatřit v originále Gauguina a Cézanna, a oba jej inspirují. — Také Max Švabinský zajíždí k delším pobytům do Paříže a vystavuje zde často (portrét Maeterlinckův), rovněž Hugo Boettinger zde dlí a pracuje delší čas a třibi své kreslířské a karikaturní umění.

Nejplodnější pro zrod našeho moderního umění je pařížský pobyt celé skupiny mladýchavantgardních malířů, sochařů a historiků umění v deseti letech, jež předcházela první světovou válku. Bohumil Kubišta, Otto Kubín, Emil Filla, Jiří Kars, Vincenc Beneš, Ot. Nejedlý, Longen, Feigl, Justitz, A. Procházka, V. Špála, Jos. Čapek, sochař Otto Gutfreund, stojí u kolébky českého moderního umění. Už F. X. Šalda v mladších letech svého života pravidelně zajížděl do Paříže a jeho byty měly značný vliv i na naše moderní umění, zejména když redigoval "Volné směry". Celý Šaldův duch, jak bude jednou třeba ukázat vyvěrá z francouzského myšlení.

Z mladých historiků umění patří Dr. Vincenc Kramář (zemřel 1960), pozdější ředitel Státní galerie mezi první objevitele a sběratele umění Picassova, jehož četné obrazy loni věnoval pražské národní galerii. Dr. Václav Nebeský (1889-1949) vykládal zasvěceně francouzské moderní směry v přednáškách na Akademii výtvarných umění, v Červnu, Tribuně, ve Volných směrech. Především však zůstane jeho historickou záslu-

hou, že jako vládní komisař nakoupil po první světové válce pro pražskou státní galerii opravdu vynikající soubor francouzského umění od Delacroixe po Picassa.

Dr. Antonín Matějček (1889-1950) utvrdil v Paříži školení pro svou činnost vědeckou i pedagogickou a vybudoval v Praze moderní školu umělecko-historickou se široce otevřenými očima a zájmem též ke všem mladým proudům. — Dr. Karel Čapek (1890-1938), vzděláním rovněž historik umění, vděčí francouzské kultuře a espritu za nejlepší vzlety svého talentu.

Celá tato plejáda umělců a kritiků byla přímo u pramene hrdinných let moderního evropského umění, od prvních počátků kubismu a fauvismu, přes vlivy černošských plástik a umění primitivních národů, básnivý primitivism malíře celníka Rousseaua a j. S dychtivou a někdy až vědeckou akribií rozebírali a pitvali nové směry. Tak malíř Bohumil Kubišta (1884-1918) je hledal až u mistra XVII. stol. Poussina a celá jeho výtvarná díla odráží ve formálním a někdy až kubisujícím zjednodušení pečlivou klasickou disciplínu a vytříbenost, kterým se naučil u francouzských mistrů. Rovněž Rudolf Kremlíčka vděčí za první své moderní vzněty Cézannovi, Renoirovi a francouzským mistrům.

Z mladších sochařů se usazují v Paříži Bohumil Kafka (1878-1942) a Josef Mařatka. Oba se stávají oblíbenými žáky Rodinovými a usktečnují v Praze na počátku století první soubornou výstavu jeho díla. Dlouhá leta zde tráví též Otto Španiel, který se zde inspiroval hlavně francouzským medailérstvím. Poněkud mladší Otto Gutfreund (1889-1927) pracuje v ateliéru Bourdellově a získává i tohoto druhého velkého mistra francouzského sochařství pro naši národní věc. Přes kubisující hledání vyjadřuje Gutfreund umělecky silný cit pro skutečnost. Málo snad je známo, že se na samém počátku války Gutfreund přihlašuje mezi prvními do roty "Na zdar" a že ztrávil

celou válku na bojišti. Po válce se vrací, bez poct, do osvobozené vlasti, ale tragická smrt r. 1927 přerušila náhle jeho tvůrčí síly v nejlepším rozmachu. Gutfreund však zůstane trvale v dějinách našeho sochařství jako iniciátor nových cest moderní průbojnosti.

Jestliže Štursa sám neprošel přímým francouzským vlivem, posílal od začátku 20. let k delším studijním pobytům do Paříže své nejlepší žáky, tak Ot. Švece, Kotrba, B. Štefana, Mary Durasovou, Martu Jiráskovou, V. Žaluda, Vincence Makovského, abychom jmenovali jen tyto. U Bourdella se školili po válce sochaři Jar. Hruška, K. Ptáček, V. J. Dušek, M. Vobišová, F. Foit, několik mladých sochařů a sochařek prošlo ateliérem a školením sochaře Despiaua, někteří sochaři se školili i na pařížské akademii, tak portrétista Jan Vlach (1903), naturalisovaný Francouz, hlavně u postimpresionistického prof. Bouchera. Zvláštní kapitolu v tomto, bohužel příliš stručném přehledu by zasluhovali naši kreslíři a grafikové, mondénní Luďek Marold a Jan Dědina.

Roku 1895 přichází do Paříže František Kupka, (1871-1957) ovlivněný vídeňským Gustavem Klimtem, který záhy nachází v Paříži vlastní ironicko-satirickou notu. List "L'Assiette au beurre" vydává v prvních letech XX. stol. několik zvláštních čísel s Kupkovými útočnými barevnými litografiemi proti válce, mamonu a kapitálu, které měly světový ohlas a stále jsou předmětem bibliofilského hledání. Kupka tam uvádí záhy jiné umělce krajany, tak Plačka, a Vojtěcha Preisiga (1873-1944), jenž zde vydal rovněž několik cyklů (Les joies du foyer, Le paysan) a zde v Paříži vytvořil pověstné ilustrace ke Karafiátovým "Broučkům", které byly u nás i v cizině, hlavně anglosaské, radostí malých čtenářů několika generací, sociálně zabarveného Rudolfa Hradeckého, básníka a karikaturistu F. Gelnera.

A především krajináři grafikové T. F. Šimon (1877-1942), jenž zde žije

přes 10 let a dobyl Paříže a světa barevnými lepty, Viktor Stretti (1878-1957), Jaromír Stretti, Zdenka Braunerová, žačka Chittussiho, kteří byli v Paříži přechodně značně oblíbeni a slavní. Všichni obohacují technicky i námětově naši domácí školu grafickou a jsou jejími pilíři. Sem patří též Rudolf Strimpi (1880-1937), který se jako karikaturista a zvláště jako knižní ilustrátor slibně uvedl v Paříži, zaměnil však po válce umělec-kou dráhu za kariéru diplomatickou, podobně jako jeho mladší druh Jaroslav Šejnoha, který se vrátil k malování po druhé světové válce. Také Otto Kubín (Coubine) se šťastně uplatnil v Paříži jako grafik ingresovsky jemné a dokonalé linie.

Po válce zde delší dobu žijí a inspiřují se grafikové Jan Rambousek (1895), který vydal silně sociálně zabarvené cykly leptů ze života pařížských malých lidí, Karel Tondl (1893), F. Tichý, Václav Mašek, často sem přijížděl kreslíř a karikaturista Adolf Hofmeister.

Po první světové válce, od samého začátku 20. let, nastává skutečný příval našich umělců do Paříže, a nestačil bych jmenovat všechny, kdo zde ztrávili delší či kratší dobu. Tak poznamenala Paříž malíř F. Mužík (1900), inteligentního hledače nových směrů, nadaného Bedřicha Piskače (1898-1929), jenž umírá ve Francii na tyfovou epidemii, R. Wiesnera (1900), který si osvojil iniciativnost francouzského charakteru, Marii Jičinskou, architektka Adolfa Benše. Pravidelně sem zajíždí, hlavně na jih Francie a na Korsiku, později též se svými žáky, Otto Nejedlý, jenž s Vincencem Benešem maluje po válce bývalá francouzská bojiště pro Památník osvobození, malíř O. Kerpert a Zdeněk Rykr, jenž vystavuje pravidelně u Nadnezávislých, z abstraktních malířů Jiří Jelínek (1900-1942) a František Foltýn (1891).

Začátkem roku 1921 přicházejí společně do Francie architekt Bedřich Feuerstein a malíř Josef Šíma, oba na prahu třicítky.

Feuerstein (1892-1936), po prvních

inscenačních úspěších doma (Čapkovu RUR) se uplatňuje záhy jako kreslíř a dekoratér v souboru Švédských baletů a je přijat do ateliéru proslulého moderního architekta Augusta Perreta, který mu svěruje různé práce. Nejvýznačnější Feuersteinovou prací, vyšeďší z tohoto ateliéru, je divadelní pavilon na pařížské výstavě dekorativních umění r. 1925, který světová kritika obecně ocenila jako jednu z nejzdařilejších moderních staveb na výstavě. Jeho bludný duch však nenachází v Paříži uklidnění, odjíždí do Japonska, kde v Jokohamě a v Tokiu uskutečňuje několik velkých staveb a pracuje také s architektem Raymondem. Vrací se přes Paříž, již nemocen, domů a dělá zde v návalu neurastenie předčasně konec svému životu. Feuerstein byl dokonalý umělec dnešní doby, v plném slova smyslu. Ve šťastných chvílích Feuerstein též maloval, zejména za svého pobytu v jižní Francii a ve Španělsku, kde trávil nějakou dobu společně se Šímou.

Šíma (1891) se záhy usazuje v Paříži, která se mu stává životním osudem. V prvních dobách své pařížské činnosti ilustruje dřevoryty slovenské pohádky Boženy Němcové (Au temps du Jésus Christ), Aucassina a Nicoletu, Livre de mariage, než se dostává k vlastnímu malování. S mladými francouzskými básníky a umělci se Šíma ocitá v čele surrealistického poetického hnutí kolem revue "Le grand jeu". Šímovo umění, které se plně rozvinulo mezi oběma válkami, pohybuje se střídavě mezi neosobní, nespědnětnou malbou a návraty k realismu, hlavně v podobiznách. Ač záhy naturalizován, zůstává Šíma svým solidním vzděláním a básnivým citem stále živě spjat s domovem, jak ukazují jeho nedávné ilustrace k Hrubinově "Proměně", Shakespeareově "Hamletu" a podobizna Máchova, a dovedl svou inteligenci skloubit obě kultury. Už F. X. Šalda psal uprostřed 20. let o jedinečném básnickém křehkém kouzlu Šímova umění a řekl, že je zároveň nejčistší květ parisianismu a zároveň český.

A zcela nedávno mu vzdal vynikající francouzský kritik Jean Cassou, skoupy jinak na slova chvály, výmluvnou pochvalu ve svém stěžejním "Panoramau, současného výtvarného umění". "Šíma je zřejmý básnický temperament, usilující o metafyzické a básnické přetlumočení života", píše Cassou a praví závěrem: "V Šimovi je třeba vidět jednoho z nejvznešenějších a nejvážnějších duchů, které kdy usilovaly o to, jak vyjádřit malířstvím význam stavu duše nebo stavu věci."

Francouzská umělecká kritika a zejména její hlavní představitel Jean Cassou, ředitel pařížského Musea moderního umění, datuje tak zvanou Pařížskou školu, široké evropské řečiště moderních směrů a proudů, od příchodu Františka Kupky do Paříže, roku 1895.

Po rychlé dráze, průbojně kreslířské Kupka (1871-1957) nachází v prvních letech století své místo jako bibliofilský grafik a ilustrátor. Z pera jeho neklidné inteligence, hledající stále nové a zcela odlišné náměty, vzešly ilustrace Aischylova "Promethea", Aristofanovy "Lysistraty", "Písničky písní", "Písničky Rolandovi" a zejména ilustrace k Reclusovu velkému dílu "L'homme et la terre", jež postavily Kupku v čelo světových moderních ilustrátorů.

Roku 1912 Kupka, jenž ne nadarmo pochází z východočeského kraje duševních hloubalů, však náhle láme kříž nad svou, již uznanou kariérou, a obrací se, jeden mezi prvními, k umění nepředmětnému. S výjimkou obou válek, (za první jako dobrovolník kreslí pod pseudonymem F. Dálný propagační plakáty, a na počátku druhé světové války v české alšovské tradici kreslí ilustrace k Dějinám Slovenska), zůstává Kupka až do sklonku svého života roku 1957 věrný nepředmětnému malování.

Kupka usiluje o absolutní čisté malování, přerušiv styky se skutečností a s předmětnými formami, a hledá výtvarně zachycení čistě niterních stavů a jevů. "Oživené linie, mluva

vertikál, grafické důvody, barevné fugy", jak nazývá Kupka svá plátna, jsou nádherné barevně odstupňované více absolutním forem a přesné vnitřní zákonitosti. Kupka vytváří sta a sta variant jemné malířské poesie barev a brání se, chce-li v nich nezasečený divák vidět náznaky určitých reálných prvků. Až do svého pozdního věku 86 let zůstal Kupka umělecky činný a stále plný mladistvého vzruchu a nové a nové tvůrčí inspirace.

Předloňská souborná výstava Kupkova díla a nedávná výstava Pramenů XX. století potvrdily Kupkovo místo mezi tvůrčími pilíři moderního výtvarného výrazu, usilujícího o objektivní výtvarné zpodobení niterného světa, "de ce qui chante dans l'esprit de l'homme", jak napsal kdysi Kupka ve své knize "Tvůrčení ve výtvarném umění".

Další vynikající představitel Pařížské školy Otto Kubín-Coubine (1883), kterého Francie po první válce naturalisovala a který se před několika lety před svou sedmdesátkou vrátil do rodných Boskovic, hrál v mládí bouřlivou úlohu jako člen Osmy. Po válce se Kubín uchyluje do provenčálského alpského předhoří a jen zřídka přijíždí do Paříže. Ta však s rostoucím zájmem sleduje jeho činnost, grafickou, malířskou i sochařskou, a zejména nový tón jeho umění — rafinovaně primitivní realismus krajinářský i žánrový, vystupňovaný později v jemné linii nového klasicismu. Tento Kubínův styl, barevně i námětově omezený na jakoby přidušené tóniny corotovsky stříbrných odstínů, udává jednu dobu směr celé tak zvané neoklasicistické školy. Několik předních francouzských (Maurice Raynal, André Thérive) a italských kritiků umění (Carrà, Amiante) věnuje Kubínovi monografie a jeho díla visí v předních světových galeriích a soukromých sbírkách. — Dnes však nelze s jistotou říci, zda Kubínův odkaz a dílo setrvají mezi vůdčími. Dražební kóta Kubínova silně klesla a je na stálém sestupu.

Rychle vzestupnou dráhu v rámci

Pařížské školy urazil též Jiří Kars (1880-1945). Před válkou pod vlivem Cézannovým, našel Kars po válce svou osobitou notu ženskými akty v přírodě, které po prvé odhalily Karsovo umění širší pozornosti. Jeho prosté ženské kompozice, zátiší, podobizny, krajiny, mají přirozenou, značně smyslnou vervu, bezprostřední svěžest podání a především živý úhoz barevný. Každý obraz je svědectvím nového uměleckého zrání. Na počátku druhé světové války, po pádu Paříže, se Jiří Kars uchýlil do Lyonu v neobsazeném pásmu Francie a hořečně zde pracoval. Jeho umění nabývalo větší vroucnosti. Úplně změnil náměty. Smyslné ženy ustoupily vážným krajinám, podobiznám a hlavně drobným scénám ze života dětí. Spišovatel-kritik Jolinon věnoval po F. Felsovi nedávno zajímavou monografii této části Karsova umění. Když pak Němci obsadili i jižní Francii a Lyon, uchýlil se Kars do Švýcar. I zde až do poslední chvíle pracoval, ale neměl už síly vrátit se do Francie a do Paříže. Těžká nervová choroba zvrátila jeho smysly a v předvečer návratu do Francie, počátkem února 1945, se vrhl v Ženevě s okna hotelového pokoje . . . Velké panorama Prahy, nazvané "Praha 1939", se zsinalo podobou ukřizovaného Krista z Karlova mostu a roztrhaným státním praporem, zůstane příznačné nejen pro Karse, nýbrž i pro naše umění z doby našeho národního ponížení.

Zdeněk Příbyl (1900), zručný kreslíř ze školy Brunnerovy, žil rovněž s výjimkou španělské občanské války asi 20 let v Paříži, uplatňuje se zde jako osobitý knižní ilustrátor a kreslíř. Salon Nadnezávistých vystavoval pravidelně jeho matissovské obrazy a jeho talent, zároveň moderní a zároveň, řekl bych, v obrozených nejlepších tradicích Navrátilových, probudil se za jeho předválečného pobytu ve Španělsku. Po válce, kterou prožil jako dobrovolník ve španělské interbrigádě a potom v československé armádě, vytvořil nejlepší díla a opravoval, přes své bohémství, k vel-

kým nadějším. Vrací se však domů, kde se jeho nezkrotná povaha a snad i španělská a západní jinakost neliší, a musí pracovat jako dělník kdesi v ostravských hutích.

Předčasně, na samém rozletu svého talentu umírá plavský rodák Fedor Loevenstein (1901-1946), žák André Lhota a pokubistických konstruktivních směrů. Překvapoval úžasným bohatstvím své invence, jak ukázala jeho posmrtná výstava.

Přímo do pařížského uměleckého života vplula uprostřed 20. let malířská dvojice Jindřich Štýrský (1899-1942) a Marie Čermínová-Toyen (1902), kteří se s úspěchem zúčastnili první surrealistické výstavy a jejichž díla byla i na pozdějších výstavách rázem rozprodána.

Po několika letém pobytu se vrací do Prahy, kde r. 1942 Štýrský předčasně umírá. Toyen se po válce trvale usadila v Paříži a její díla, bez si vynutila pozornost neúnavným bohatstvím invence a poesie, mají stále vzestupnou linii. Jean Cassou i historikové surrealistického umění Nadeau a Breton zařadili Toyen mezi pilíře surrealismu. Toyen je už od mládí na Umělecko-průmyslové škole též jemnou kreslíčkou, docilující až kouzelně působivých básnických harmonií.

Jana Hladíková, (1900) rovněž zákyň Umělecko průmyslové školy, ztrávila asi čtvrt století života v Paříži, než se nedávno usídlila ve Spojených státech. Malířka ženského instinktu, tvořila nějaký čas pod vlivem Karsovým, a pařížské Museum moderního umění zakoupilo její obraz "Interieur s červeným křeslem".

Zdeněk Eberl (1888), pařížský starousedlík, upozorňoval na sebe jistou dobu, než se trvale usadil na jihu Francie, smyslnými obrazy z montmartreského polosvěta.

Na sklonku let 20. a v letech 30. žil v Paříži usazení delší dobu Jan Zrzavý (1890) a F. Tichý (1896). Zrzavý žil střídavě ve svém pařížském atelieru v rue Fondary a v Bretani, zejména na ostrově Sein, a francouz-

ská kritika se vážně zajímala o jeho dílo, které však zůstalo v jádře nedotčeno francouzskými vlivy a stojí mimo slohy a dobu.

Naproti tomu František Tichý zasáhl bouřlivě do pařížského bohémského života a utvrdil pobyt v Paříži a vlivy Seuratovými, Daumierovými a Matissovými svůj subtilní a rafinovaný talent malířský a kreslířský, který ho řadí mezi největší naše umělce jeho generace. Jeho obrazy ze života malých lidí, artistů, cirkusáků, klauzů s jedinečným odstíněním světla a stínů mají bezpečný vkus a řadí Tichého mezi umělce skutečně evropské výše.

Méně výrazní mezi umělci, usedlími ve Francii, jsou Alois Bílek a Kupkuv žák Jos. Blahoš, kteří se oba po válce vrátili domů, zruční montmartreský krajinář A. Kohout-Le-coque, usedlí nyní ve Spojených státech stejně jako J. Matulka, Moravan Rudolf Kundera, usedlí od let v Marseille, malířka Božena Jelfinková-Jirásková a J. W. Mazerová, členka Podzimního salonu, Kamil Cipra, jeden čas hledaný divadelní dekoratér, hlavně pro Jovčeta, Josef Syrový, A. Diviš, B. S. Bocian.

Ihned po druhé světové válce, za podpory tehdejší naší vlády a za intelligenčního vedení tehdejšího kulturního poradce pařížského velvyslanectví malíře Jos. Šímy, uskutečňuje se v Paříži výstava československých umělců mladé generace Skupiny 42, a většina z vystavujících tráví v Paříži u pramene několik měsíců, Jiroudek, Lhoták, Mizera, Smetana, Hudeček, Hejna, Gross, Liesler. Nejvíce se zde umělecky rozvinul a obohatil Karel Černý (1912-1960), který patří nesporně, přes svůj již uzavřený život, mezi nejvýraznější talenty své generace. (Je třeba rozlišovat jej od staršího nevyrazného jmenovce, šetelíkovského malíře, usedlého už téměř půl století v Paříži.)

Ze současných exulantských malířů si razí slibně cestu třebečský Franta. Také malíř a kreslíř Machourek (1913) hledá vážně nové cesty a pro-

hloubení svého talentu v grafice, keramice, malování na skle a pod.

* * *

Závěrem po tomto stručném výpočtu a ocenění našich umělců prošli vlivy francouzského umění, bych chtěl na několika stěžejních příkladech a jménech ukázat cestu, kterou obohatili naše umění doma. Jestliže Čermák a Brožík ukazoval spíše romantickou a monumentální stránku soudobých francouzských proudů, tolik odlišných od germánského suchého "nazarenismu", Karel Purkyně první přinesl domů osobitě ztrávené průbojně moderní směry courbetovského realismu a barevně krevného výrazu. Jaká škoda, že smrt přetřásla jeho dílo v plném vzruchu v necelých 34 letech; ale i tak bude Purkyně patřit, jak konečně uznává i naše výtvarně kritická škola, mezi naše nejlepší malíře poloviny XIX. století.

Chittussi přinesl živý obraz plenřového malování, Slavička, jak jsem ukázal, osnil příklad impresionismu Monetova, bohužel, téměř na sklonku jeho života. Mucha, Hynais, Marold, Špilár, Šimon, Strettiové, obohatili naše umění kreslířské a grafické, Kubišta přinesl moderní umělecko disciplínu, Filla položil první pilíře kubismu. Šíma, který mezi dvěma válkami pravidelně vystavoval už v Praze, tam přinášel, stejně jako malířka Toyen, poetické bohaté odstínění nového nadrealistického pohledu na umění, a oba měli silný vliv na orientaci našich mladých malířů.

Francouzský duch vcelku učí se dívat na umění reálně pragmaticky, dává však umělcům plnou možnost tvůrčího vzletu a nových hledání. Neurčuje a nevnučuje umělcům názorové a technické formule. V tom právě nejvíce obohatil naše domácí umění, a jeho celková výše, nehledě k usměrňovacím příkazům, zachováva si stále značně pozoruhodné místo v dějinách evropského moderního výrazu, jak ukazují jména Karel Černý, Kamil Lhoták, F. Jiroudek a několik zcela mladých.

Je televize svobodytné umění?

Malé televizní epistoly

František Listopad

Když člověk chtěl vynalézt umělé nohy, pravil kdysi přibližně Apollinaire, sestrojil jízdní kolo. Básník "Alkoholů" se již nedočkal televize, o níž by stejným právem mohl říci, že je umělým lidským okem. Toto osamostatnělé lidské oko nám může připomenout hrůzostrašnou barokní pohádku o Jezinkách, tím spíše, že Jezinky měly na skladech zásobu očí všeho druhu; také televize není jedno jediné oko, které se za nás vsudypřítomně a vsudbyble dívá. Televize může být zvědavým reportážním okem, nediskretním pohledem klíčovou dírkou, oficiálním monoklem oficialit ve smokingu, může být divadelním okem právě tak jako pošlňhávat po estetických zákonech filmové kamery a po rafinovaných clonách moderních fotoaparátů. Televize může hledat také vlastní cestu, své vlastní vidění.

Televizi jako objevu je třicet roků. Její široká popularita na západě se datuje teprve od padesátých let 1) a později. Její situace, byť vývoj televize je velmi zrychlen v duchu doby — není nepodobná té, kdy se film z technického vynálezu a zajímavé taškařice zvolna měnil v umělecký útvar a hledal si svůj estetický výraz. Nedejme se mýlit tím, že tu a tam ve francouzské, v britské nebo v americké a italské televizi uvidíme technicky zdánlivě brilantní a umělecky zajímavé, nové a hodnotné programy. Televizní technika je ještě v plenkách. Televize nevyřešila na př. zásadní otázku kvality světla a adekvátního osvětlení, které by ka-

mery věrně reprodukovaly. Televize doposud zápasí s problematikou náznakové dekorace — protože definitivně její programy, odehrávající se ve studiu, a těch je většina, potřebují antirealistické pojetí, což ovšem nevylučuje "předmětovost" — rovněž částečně vinou těchto dvou nevyřešených prvků, není zatím s to, leč s pomocí únavných a pochybných triků, dát hloubku a ozvláštnit pozadí jednotlivých obrazů jako to dnes dovede fotograf kteréhokoli běžného filmu. Již z těchto náznaků je zřejmo, že technika tu více než v kterémkoliv jiném uměleckém odvětví podmiňuje tvůrčí sobitost. Doposud se nenalezl ani Jean Renoir, ani Orson Welles, ba ani Stanislavský televize. Avantgardní pionýři televizního výrazu jsou v samých počátcích, a ti, kteří mezi nimi mají již dobré jméno estetických průkopníků, jsou do jednoho technicky informovaní a kumštýřsky zancení umělci, 2) kteří se projeví teprve v televizi. Tím chci říci, že přeběhlci z divadla a zvláště z filmu vývoj televize jako specifického výrazu spíše zdržují, i kdyby byl lidový úspěch jejich programů jakkoli veliký. Je to jen úspěch starého receptu, buď divadelního, buď filmového. Lenivý zvyk je železnou košilí i diváků. Dívají se na obrazovku po staru. Noví televizní diváci však mohou masově vyrůstat až s nově pojatými televizními programy.

Televize není ani divadlo ani film. S divadlem může, ale nemusí mít společný reálný čas, s filmem jí spojuje možnost, dokonce možnost, zmno-

žená současně snímajícími třemi kamerami, rozkládat scénu do jednotlivých záběrů, pomáhat si různými úhly a rozličnými dočkami. Avšak to jsou jen shody či podobnosti povrchní. Pramáo záleží na společném času divadla a divadelně pojímané televizi, když na příklad televizní herec má zcela jinou funkci už proto, že se nepohybuje na globálním a celkovém jevišti, staticky nazíraném z jediného úhlu jeviště, ale hraje pouze na prostorovém úseku, který se ostatně může rychle měnit co do celkové povahy, atmosféry i rozměru. Pramáo záleží na filmovém rozkladu scény na jednotlivé plány, když v televizi, v té pravé, autentické (které nyní Francouzi a Američané stále častěji unikají točením televizních filmů), neexistuje sestřih, který teprve dává filmovému snímku rytmickou, piktorální a dramatickou jednotu. Jak známo, televizní představení, i když se třeba současně natáčí tak zvaným telerecordingem pro případné reprízy, je improvizované a přesto neodvolatelně definitivní; sestřih provádí současně — a také neodvolatelně — s promítaným obrazem režisér ve své kabině, a to rychlým výběrem ze záběrů tří kamer, jejichž obrazy nepřestává připravovat dopředu. Improvizace bývá ovšem pečlivě nastudována a její struktura je vypracovaná. Zůstává však improvizací do okamžiku, kdy se objeví na obrazovce, která jí dává pečet' definitivnosti. Ta je její krása, to je její eventuální bída, to je její vzrušující bezprostřednost, která se neopakovatelně opakuje každého dne jak pro televizní interprety, tak pro štáb technických specialistů, tak pro kameramany, tak pro režiséra a jeho nejbližší pomocníky.

A tento nepohodlný systém bude nutně výchozím bodem budoucích estetických zákonů televize. O některých náznacích, svědčících o tom, že se televize chce a nakonec bude musit umělecky osamostatnit, se zmíníme v naší příští epistole, kterou věnujeme televiznímu vysílání ve studiu.

1) Je zajímavé, že každá národní televize má své přesné historické datum, kdy se stala nezbytným statkem veřejnosti. Ve Francii to byl přenos korunovace anglické královny. V Itálii to byla pravidelná série divadelních her. V Portugalsku to byly loňské Olympijské hry.

2) V televizi je nemyšlitelná filmová procedura, kterou ilustruje na příklad Cocteau; ten, velký a filmový vizionář, má k ruce odborníka, který jeho vidiny překládá a přepisuje do technického jazyka.

Nová jugoslávská encyklopedie

Dennis Žižka

Nešťastný a pověstný srbsko-charvátský antagonismus a nepříznivý politický vývoj po jugoslávském sjednocení byly velkou překážkou intensivní spolupráce jihoslovanských národů. Rada základních projektů je proto nikdy neuskutečnila. K nim patřil i plán velkého naučného slovníku podle vzoru českých encyklopedií, zvláště Ottova a Masarykova naučného slovníku.

Ačkoli politické podmínky v dnešní Jugoslávii se nedají s hlediska demokratických cílů označit za ideální, vykonala Jugoslávie v posledních letech v mnohem oboru skutečně průkopnickou práci. V Záhřebu byl založen ústav, který vydává dvě základní monumentální díla: Encyklopedii lexikografického závodu a Encyklopedii Jugoslaviie. První zdůrazňuje tematiku světovou, druhá se soustřeďuje na náměty specifické pro Jugoslávii. Stejná hesla jsou ovšem v obou dílech, jen jejich rozsah je řízen údelem. Je jistě zajímavé, že řada československých hesel je ve všeobecnějším díle mnohem kratší než v díle s jugoslávskou specifikací. Je to důkaz, jak úzce bylo naše kulturní a politické snažení spjato s národy Jugoslaviie.

Není to důkaz nový. Už ve stínu tragédie z roku 1938 a 1939 bylo v Praze vydáno dílo "Co daly naše země Evropě a lidstvu", ve kterém je počet kapitol, věnovaných přímo československo-jugoslávským vztahům zvláště výmluvným svědectvím společné cesty. Tím pronikavěji zní jako výčitka zjištění dnešního jugoslávského slovníku, že po událostech z roku 1948 dosáhly vztahy mezi Jugoslávii a Československem nejnižšího stavu v novodobých dějinách. V protikladu slavných tradic čs.-jugoslávské vzájemnosti a chladných vztahů dnešních je příklad, že komunismus národy nespojuje, nýbrž je dělí.

Jugoslávská encyklopedie se přidružuje roz-

dělování na epochy třídní, takže zvláště při politickém zhodnocení se v ní zdůrazňuje tak zvané předsocialistické období jako perioda "měšťácké demokracie". Neznamená to však, že se tato doba jednoznačně odsuzuje, že se jí nepřiznává místo v dějinné souvislosti a že je zamlčována její pokroková tendence. V dosud vydaných svazcích je pro nás nejzajímavější heslo Československo. Při své obsáhlosti je ovšem v převážné části podle účelu naučného slovníku jen shromážděním faktů. Historický nástin se přidružuje tradičního výkladu od Palackého až po Kroftu, události po roce 1945 jsou zmíněny jen stručně a bez předpojatosti ze prospěch komunistů.

Významnější je heslo o československo-jugoslávských vztazích. Je nesporně nejzávažnější prací na toto téma, která vyšla po druhé světové válce. Už ve výpočtu vzájemné předkladové literatury se manifestuje bezpříkladná spolupráce. Kdyby tyto stati mohly být rozšířeny natolik, aby ponechaly dostatečně místa i pro kvalitativní analýzu, byly by při nejmenším rovnocenným protějškem k hlavním kapitolám ve sborníku "Co daly naše země Evropě a lidstvu". Naopak, mají proti nim přednost obousměrností, neboť ani jugoslávský vliv v Československu se nemůže přehlížet. Hlavní mezníky národního obrození nejsou jen v Šafaříkově činnosti v Novém Sadu a ve světle "Zlaté Prahy", nýbrž také ve světovém významu Karadžičova díla, ve snahách jugoslávských slavistů, v samém vlivu národnostních argumentů na slovanském jihu na Štúrůvu činnost a pod. V těchto kapitolách jugoslávské encyklopedie je také vyjádřena váha Masarykovy osobnosti v Jugoslávii. Ačkoliv samostatné heslo o Masarykovi ještě nevyšlo, je už zde předběžně hodnocena postava "učitele tří generací jugoslávské mládeže" vřele a pozitivně.

Z jednotlivých hesel je zatím pro čs. čtenáře nejzajímavější zpracování Masarykova nástupce, Edvarda Beneše. V historickém odstupu je druhý čs. president osobností stále spornější; tím pozoruhodnější je celkem rozsáhlý rozbor, věnovaný mu v jugoslávské encyklopedii. Některé informace o Benešově pokusu odchodu do zahraničí po komunistickém puči roku 1948 jsou převážně neznámé, zčásti i neověřitelné, ale ne nepravděpodobné, neboť v době únorových událostí byli jugoslávští soudruzi ještě v intimních stycích s Ústředním výborem v budově bývalé Eskomptní banky Na Příkopěch. V jugoslávském naučném slovníku je Benešovi vyčítána spíše jeho předválečná činnost, především nedostatek pružnosti v otázce národnostních poměrů v první republice. Přiznává se mu úsilí o "politické a společenské reformy na základě principů třídního dorozumění", jeho zahraniční politika se však kritizuje jako "podřízování velmocenským plánům Francie". Je přímo obviňován ze zodpovědnosti za neúčinnost Malé dohody, když ve vleklém sporu Jugoslávie s Itálií popíral, že Malá dohoda má charakter všeobecného obranného spojení.

Zajímavé je, že Benešovo působení po druhé světové válce je vylíčeno bez podobných kritických přízvuků, jako marný a tragický pokus "bránit se přizpůsobování čs. zahraniční a vnitřní politiky líní Sovětského svazu", zůstat "rozhodčím mezi antagonistickými politickými silami" a věřit "v možnost koexistence velmocí". Celkový posudek Benešovy osobnosti vyznívá pak ve zjištění, že Beneš zůstal i v kritických okamžicích jen diplomatem a selhal jako muž rozhodného činu.

Bez ohledu na náš souhlas či nesouhlas s tímto jugoslávským pohledem na osobnost presidenta Beneše není to zhodnocení nezajímavé a nelze mu upřít snahu o objektivní nazírání. V roztroušených čs. heslech jugoslávské encyklopedie by náš čtenář našel spoustu nekonvenčních názorů na kulturní a politické osoby a dění a byl by překvapen přímo nekomunistickým stupněm objektivnosti i množstvím zájmu o Československo.

Vládní snář a všední den

Jaroslav Dresler

Koncem listopadu a začátkem prosince se v Praze konal sjezd Svazu čs. výtvarných umělců. Měnil se výbor, hovořilo se o změnách stanov a v zákulisí si umělci jeden druhému postěžovali na neutušené hospodářské podmínky a navzájem si vyměnili nejnovější vtipy na prominenty, kteří vydělávají ročně statisíce, zatím co malíř, který není na výslunném režimu, má sova na barvy. Jímak se nestalo nic pozoruhodného. Sjezdy sjezdují a voda teče. Nebo, jak říkají Němci, *Ausser Spesen nichts gewesen*, čili po česku, *Kromě diet mad utek*. Med anebo vzlet, jak chcete. Tak jako tak se to moc nerýmuje. Jestliže se výtvarnickým sjezdem přesto zabýváme, pak proto, že se na tomto fóru opět ukázala s neobyčejnou názorností *propast mezi snem a skutečností komunismu*. Na sjezdu se ovšem zase hovořilo o tak zvaných skvělých perspektivách příštího budování, znovu se zde připomínalo 1,200.000 bytů, které ovšem ještě nestojí, ale budou prý postaveny do roku 1970, mluvilo se tam o velkolepé přestavbě a restauraci pražského hradu a řadě jiných námětů, které by za normálních okolností a za *demokracie bez přítlaku* nebyly kapitolami ve vládním snáři, nýbrž skutečností. Tak třeba tajemník strany Jiří Hendrych v souvislosti se skvělými perspektivami komunistického budování uvedl, že se už v této pětiletce začne stavět čs. dálnice, která prý bude v průběhu desetiletí vybudována tak, aby se stala tepnou celého státu. Ano, čteli jste správně, "v průběhu desetiletí!". Kdyby naří předkové hývali postupovali stejnou rychlostí, snad bychom dnes vítali v Bratislavě první lokomotivu, která tam dospěla z Prahy. To, co komunismus vydává za zázrak, který by bez komunismu byl nemožný, je na Západě leckdy už věci obytné a samozřejmou. Jen diktatura musí neustále chválit sama sebe. Nezižňka za věci, které ještě neexistují ani na rýsovacím papíře plánovačů a inženýrů.

Z úst oficiálního řečníka padla na sjezdu výtvarníků pohrdavá slova o svobodě umění, jakoby svoboda umění byla překážkou rozvoje společnosti a její cesty

ke zvýšení hmotného blahobytu. Ten muž neřekl ovšem nic o tom, jak se tato překážka komunistického budování, totiž svoboda umění, likviduje a jakými postupy se zajišťuje, aby svobodné umění nemohlo údajně ujídat z koláče národního blahobytu. A tak pro ilustraci chceme jeho vývod doložit konkrétními příklady z byrokratické praxe Svazu výtvarníků.

Abyste tedy svoboda našeho výtvarného umění neohrožovala komunistické budování, pořádá Svaz čs. výtvarných umělců s pravidelností každoročních sňhůnek kádrovou čísku. V roce 1959 probíhala v Umělecké besedě a loni v Praze II. Každý předvolaný malíř přinesl několik svých obrazů, k nimž úřednice Svazu přiložila příslušnou složku s kádrovými posudky a jiným materiálem, který dokládá, jak se umělec staví k socialistickému realismu, zda řídí amatérské výtvarné kroužky, zda jezdí na besedy do kolchozů a pod. Přítel čestce hraje také důležitou roli otázka, zda prověřený umělec pracoval na výzdobě průvodů k 1. máji, k výročí února a bolševické revoluce. Švec se stále ještě posuzuje podle toho, jaké dělá boy, ale o malířově kvalifikaci nerozhodují už jeho obrazy.

Přinesením obrazů do kanceláře Svazu ostatně prověrka pro malíře skončila, protože další jednání je tajné. A tak se souzený nemůže k obviněním, která proti němu budou vznesena, vůbec bránit, ba často ani neví, jaká to vlastně obvinění jsou. Když je později vyloučen, může se sice odvolat, ne však k nějaké jiné, nadřízené a nestranné instanci, nýbrž zase jen ke svému Svazu a jeho kádrové komisi. A tak bychom mohli říci, že to skoro připomíná proces, přenesený z Kafkova románu do života. Odvolání je jen teoretické.

Vyloučení ze Svazu, jež v minulých letech postihlo řadu výtvarníků, kteří sice dovedou malovat, ale nedovedou se přinutit, aby správně politicky taktizovali, má následky velmi nepřijemné. Postižení nesmí totiž své práce už prodávat prostřednictvím Fondu výtvarných umělců. A prodává-li je soukromě, vykládá se to

jako obejití fondu a zákonů. V posledních letech se konala řada procesů, ve kterých bylo několik malířů potrestáno nejen peněžitými pokutami, ale i tresty na svobodu. Veřejnost se ovšem o pravé podstatě takových právních sporů nikdy nedoví, protože režim tyto procesy maskuje za tvrzení, že šlo o ochranu veřejného vkusu před křivci a nezkušeného publika před podvodníky. Nejednou je to však u komunistického soudu tak, že podvodník nesedí na lavici obžalovaných, ale je přestrojen za soudce a reprezentuje tak podvodníka největšího, totiž sám režim.

Pro tyto a jiné věci je Svaz výtvarníků skutečným pařením intrik, strachu, vyhrůžek a nátlaku. Není nic snadnějšího, než aby funkcionář Svazu, který by rád získal atelier svého kolegy, řekl: "Bud' mně přenecháš svůj atelier, nebo tě příště vyloučíme". Tato přehoda není vymyšlená. Krátce nato před oním atelierem zastavilo dole v ulici stěhovací auto. A v následující prověrce malíř prošel a zůstal členem. Čím si své členství vykoupí příště, když už nemá atelier, není známo.

V historii umění posledního století máme mnoho dokladů o tom, jak se výtvarníci přidávali k jednomu nebo druhému uměleckému směru, protože byli jakoby elektrisováni jejich vkusem, revolučními myšlenkami a nevědní poezii. Snad existují umělci, které i socialistický realismus takto neodolatelně zaujal. Nevíme. Víme však o mnohých, které hypnotisovala vídina ztráty existence, představa násilného přerušení práce, přelud kofkovského procesu. Socialistický realismus jim není snem o šťastné budoucnosti lidstva, ale noční můrou.

Celí jsem kdesi nebo říkal mně to někdo, že vysoko v Alpách v zimě na nebezpečných silnicích pouští volného koníka před sáně; jde několik metrů před nimi a určuje jim dráhu. Ručí jaksi za schůdnost nebo sjízdnost cesty; je zodpovědný za osud saní a cestovatelů. Nuže takovým koníkem — ohledačem je nebo má být moderní kritik. Vyběhne, je-li pevná a nosná půda, po níž půjde brzo lidstvo za svými básníky, spisovatelé, umělci slovenskými ve směru jejich postav, za jejich údinami, přesvědčeními, tuchami. Možno si představit větší zodpovědnost?

F. X. Salda

O. K. - 75

Jan Vašek

V Račiněsvi na Podřipsku je v matrice zapsáno, že se tam 19. září 1810 narodil v chalupě čp. 54 manželce Josefa Kokoschky, chalupníka poddaného k roudnickému panství, Alžbětě, roz. Vrbové, dceři Karla Vrby, chalupníka z Dobříňe, syn Václav. Václav Kokoschka se stal v Praze zlatníkem a Quido Mánes namaloval jeho známou podobiznu. Kokoschkovi bydleli ve Spálené ulici, proti domu, v němž bydleli Mánesovi. Václav měl devět dětí a druhorozený syn Kokoschkových Gustav zdědil po něm klenotnický závod. Byl to nepokojný, neklidný a nevšedně vzdělaný člověk. Mluvil plynně pěti jazyky — i česky — hrál znamenitě na klavír a miloval Mozarta a Beethovna. Jeho bratr Julius měl nemenší nadání a byl zákem Bedřicha Smetany.

Gustavu Kokoschkovi, který se oženil teprve ve zralém věku s dcerou myslivce ze Štýrska, narodil se 1. března 1836 v Pöchlarn v Dolních Rakousích syn Oskar Kokoschka. Velkému rakouskému malíři a příteli demokratického Československa, O. K., je tedy právě 75 let. Kokoschka maturoval ve Vídni a chtěl se stát chemikem, studoval však na vídeňské umělecko-průmyslové škole. V roce 1896 viděl ve Vídni poprvé díla van Goghova, která ho fascinovala stejně jako umění Dálného východu. Některé jeho ranné studie jsou nemyslitelné bez japonských tušových kreseb a barevných dřevorytů. Pod vlivem architekta Adolfa Loose a spisovatele Karla Krause se Kokoschka odklonil od uměleckého řemesla a obrátil se k čistému umění. Brzy začal pracovat také literárně a tyto své pokusy dovršil později v Praze dramatem "Comenius". Kokoschka kreslil ilustrace, navrhoval plakáty, maloval akty, zátiší i náboženské a historicko-alegorické obrazy. Těžšíst jeho díla je však v pohledech na lidi a města. A není to hra s paradoxy, jestliže řekneme, že jeho portréty jsou krajinnomalby ducha a charakteru a jeho městské krajiny jsou portréty lidské civilizace z první poloviny našeho století. Kokoschka nás učí, jak se máme dívat sami na sebe a do sebe, na své okolí, na svůj svět.

V první světové válce byl Kokoschka, dobrovolník rakouské armády, těžce zraněn. Měl průstřel hlavy a bodák mu probodl prsa. Prožil válku z perspektivy člověka se smrtí na jazyku. Naučil se pohnat vším, co omezuje svobodu a co ničí lidskou bytost. Proto nečekal později až Hitler bezprostředně ohrozí Rakousko z vnějšku, ale odešel hned, jakmile se ve Vídni objevovaly v roce 1934 první náznaky fašismu. Jako svou dočasnou vlast zvolil docela logicky Prahu. Přitahovala ho tam současnost i minulost. V tehdejší Praze viděl Kokoschka v Masarykovi živý ideál humanitní demokracie a ze staré Prahy ho lákalo především baroko. Ostatně vzájemné vztahy rakouské a české kultury se v Kokoschkově díle datovaly už z dřívějška. Jeden z jeho prvních vykladačů byl vynikající vídeňský umělecký historik českého původu a předchůdce strukturální analýzy výtvarného umění, prof. Max Dvořák.

Praha, jak ji tehdy Kokoschka poznal, byla jedním z posledních ostrovů demokracie a svobody v Evropě, ohrožené nacismem a komunismem. Kokoschka v ní našel řadu přátel z Německa i z Rakouska a také řs. demokrati ho přijali mezi sebe jako svého. Někteří z tehdejších exulantů na svůj pobyt v Praze nevděčně zapoměli a později se k němu nehlásili. Kokoschka však našel k Praze, která mu dala náměty k serií obrazů, jež patří k jeho nejlepším, důvěrný i milenecky něžný vztah. Už více cizinců malovalo Prahu. Zachytili ji často správně a přesně, vystihli její podobu a dovedli rozpoznat její dominanty. Kokoschkovi se však podařilo víc, jeho štetec se dotýkal tepny tohoto města a přizpůsobil se rytmu jeho srdce. Maloval Prahu jinak než Antonín Slavíček, ale se stejnou láskou. V Praze se Kokoschka oženil s Českou, Oldou Palkovskou, která s ním nyní tráví podvečer života ve Švýcarsku.

Kokoschka se seznámil také s Masarykem, který ho inspiroval k jeho hře o Komenském, a který mu stál modelem. Výsledkem je trojportrét Komenského, Masaryka a Hradčan, dokončený roku 1936, který je dnes ve sbírkách Carnegie

Institutu v Pittsburghu v Pensylvánii. V uplynulých letech byl tento portrét vystaven na řadě Kokoschkových výstav v mnoha západoevropských městech. A když před více než dvěma roky referoval v pražské "Výtvarné práci" Adolf Hoffmeister o Kokoschkově vídeňské výstavě, napsal tam, že je to podobizna nepodařená.

Ve svých podobiznách přistupuje Kokoschka ke svým modelům zvláštním způsobem. Jeho portréty neusilují o popisnou podobnost a malíři vlastně nakonec nejde ani o to, aby vyjádřil vnitřní model a psychologii portretovaného. Nikoli nadarmo Kokoschka vyšel z prostředí a doby Sigmunda Freuda. Jsou to portréty psychoanalytické, ale v jiném smyslu, než jak rozuměla psychoanalýze vídeňská škola. Kokoschka maluje svou vizi a halucinaci portretovaného. V dějích umění se často říká, že každý portrét velkého malíře je tak trochu také autoportrétem. O málokterém malíři to však platí do té míry jako o Kokoschkovi. Právě v tomto postoji vrcholí velká dávkou exhibicionismu, která provází Kokoschkovo celé dílo.

V roce 1938, když se schylovalo k bouři, Kokoschka odešel z Československa do Londýna. Tam, na rozloučenou s minu-

Prostíme ředatele "Zápisníku", aby se ve všech administrativních obracleni na tyto naše zástupce:

KANADA:

MARIO HIKL,
20 Regent Rd.,
Downsview, Ont.

FRANCIE:

DR. JAROSLAV JÍRA,
6, rue des Favorites,
Paris (15^c)

NORSKO:

ADOLF HLINĚNSKÝ,
19 Baugeidsgt,
Skien

ZÁPADNÍ NĚMECKO:

DR. JAROSLAV STRNAD,
Ismaningerstrasse 130,
Munich 27

RAKOUSKO:

MARIE KORBELOVA,
Lorystrasse 61/15
Wien XI,

lostí, namaloval svůj pochmurný dramatický obraz "Praha — nonstalgie". Přišla těžká léta exilu a války a před Kokoschkou jako by se bortil celý svět, který měl rád, celý orbis pictus dvacátého století, který vyjádřily jeho obrazy. V té době namaloval několik pláten, která odzouvala válku a nacismus. V tomto jediném bodě jako by se jeho dílo na okamžik stýkalo s teorií socialistického realismu. Kokoschka ovšem na tomto stadiu neupěl. Sovětskí malíři ještě řadu let po válce malovali zcela zbytečně tendenční protinacistické obrazy a bojovali tak proti vzdušným zámkům. Kokoschka s tendenčním malířstvím, které patří k jeho nejslabším projevům, rychle skončil. Poslední prací z této série byl plakát, vyzývající k pomoci hladovějícím dětem v Evropě. Kristus, přibitý na kříži, se sklání k trpícím dětem Evropy 1945.

Roky po druhé světové válce nebyly Kokoschkovi odpocinkem na vavřínech. Jiní velcí malíři se na konci svého života uzavírají do ateliéru, aby provedli bilanci. Kokoschka je z jiného tónu: cestuje teď mnohem víc než v mladých letech, předně v Americe a v Evropě, v Solnohradě zakládá letní malířskou školu, kam se sjíždějí každým rokem žáci z celého světa, a dokončuje svůj Orbis pictus, svět a lidé dvacátého století v obrazech.

Ani dvě města nemaluje Kokoschka stejnou technikou a ze stejného úhlu. Jeho Praha je opravdu pražská, Londýn londýnský a Vídeň vídeňská. Tato věc se nedá vysvětlit prostou charakteristickou silou a dokonalým ovládnutím malířské techniky. Ukazuje, že bez pokorné lásky k předmětu a bez vášnivého zaujetí k zobrazovanému žádný malíř nevytvoří víc než konvenční plátna pro ještě konvenčnější musea.

Kokoschkovo umění se rozvíjelo mezi mnoha magnetickými póly. Na jedné straně, po stránce vnitřního obsahu, to jsou burleskní komedie a apokalypsa. Po stránce malířova postoje to jsou exhibicionismus vlastní osoby, provokace měšťáků a na opačném pólu jakási toporná, chtěná diktaičnost a encyklopedičnost. A po stránce malířského temperamentu: expressionismus a impresionismus. A rakouské a pražské baroko. Kokoschka ostatně odmítá tvrzení, že je modernista. Modernismus přinechává malířům módním a sám se označuje za tradicionalistu. K barokním malířům se připodobňuje volbou

velkých, ale ne přehnaných formátů, bravurní a temperamentní technikou štěteč, pastozností a vystupňováním účinnu kladením kontrastních barev do bezprostředního sousedství. Jako velcí barokní mistři deformuje perspektivu všude tam, kde mu běží o zvýšení monumentálního účinnu. Před některými jeho krajinami a zejména před obrazy velkých měst máte dojem, jako by malíř viděl zakulacenost zemského povrchu. Je to proto, že na malé ploše chce koncentrovat co největší šíři pohledu, co největší prostorovou hloubku a propastnost nebe. Kokoschkovo nebe není modrá nebo šedá opona, divadelní horizont, zavěšený za krajinou. Je to civící díra, otevřená rána, již zíráme v nekonečno. Jeho obloha, hory, domy, mrakodrapy, katedrály, stromy, řeky a moře, všechno je poznamenáno naším lidským dramatem. Kokoschka neulpívá na poučkách moderních ismů, ani se neuspokojuje dokonalostí jen technickou. Nechce ani vydávat o světu konečné svědectví *Chce užít dívat se*. V této zdrženlivosti je celý jeho humanismus.

Když Kokoschkovu tvorbu měříme nejlepšími výsledky pařížské školy, mohli bychom dojít k přesvědčení, že jeho dílo je vlastně od začátku až do konce literární a že proto nepatří k adekvátnímu umění naší doby. Skutečně, Kokoschka se

velmi často, a zpravidla ke své škodě, inspiruje literárně. Kdežto třeba Picasso prožívá antiku z vnitřka, Kokoschka řečnou mythologii pouze ilustruje. Kromě toho je překvapivé, jak rozkolísaná je linie jeho celoživotní tvorby. Po vrcholcích často následují hluché nížiny a hubiny a díla nesporných výtvarných kvalit jsou bezprostředně sledována obrazy špatnými, slabými a zbytečnými. Kokoschkovi chybějí klasičnost kubistů a jejich askéze. Byl vždy bohémem, se všemi kládnými a především zápornými stránkami tohoto životního postoje. Křeč, která poznamenává většinu jeho malířského díla, je ostatně rovněž prvek mimovýtvarný, divadelní, dramatický. Přes tyto výhrady však Kokoschka bezesporu patří k největším malířům dvacátého století. Jeho význam je v tom, že jako málokterý výtvarník evropského významu dovedl jít po celý život svou osobitou cestou mimo pařížskou školu. S tohoto hlediska byl outsiderem a vlastně sektářem. Ve svých nejlepších pracích je však tvorbcem pařížské školy rovnocenný, i když je jiný. Jeho elementární malířská síla v nejlepších obrazech amalgamuje všechny mimovýtvarné prvky a povyšuje tyto obrazy do vyšší roviny věčného lidského dramatu. Má epigony, ale nemůže mít následovníky. Vyjádřil jedinečný osud, který se neopakuje.

Jan Rys: Kopečkáři

Recenze s úvahami

Je to skoro pavlovovský podmíněný reflex: kdykoli se spisovatel na Východě chopí uprchlické lásky, jako by měl v ústech místo slin žluč, a kdykoli udělá totéž jeho západní kolega, jako by měl neodolatelné nutkání vypít lahve limonády. Snad není lepší námět pro literárního schematika. Uprchlík viděný z východu je diverzant, mravní zřícenina, běs. Uprchlík nazíraný západně je obět, která automaticky zamlžuje zrak. Vzorem by mohla být "Lesní panna" Josefa Kajetána Tyla, hra, v níž se čeští uprchlíci, vyvolávající početné sladkobolné slzy publika, dostanou až mezi severamerické Indiány. V tak zvané "burčující", totiž Západ burčující podobě, se toto schéma dostává do limonád, vyrobených v sovětských IRO a spol. Ve verzi "heimatlos" se s touto látkou dá dělat dobrý obchod v lisovnách gramofonových slág-

rů. A v podobě sebelitování této náladě propadají také exilová autoři. Neunikli jí Javor, Měšťan, Vlach, Kolár a četní jiní, a snad jen Kovárna a Němeček jí občas překonalí ironií, zaměřenou proti sobě. Krátce řečeno, uprchlická látka je až k dávení zprofanovaná, zkažená, protěná kdejakou literární i myšlenkovou stokou. Tolik úvodem k zajímavé rozhlasové hře Jana Ryse, mladého autora, jehož jsme nedávno stručně představili v *Zápisníku*.

V Rysově hře, podobně jako v "Poslední páse" Samuela Becketta a v mnoha jiných moderních kusech, se objektivně skoro nic neděje, a celý "děj" je přenesen do subjektu. Jsme ve vídeňské kavárnice, tak asi v dnešní době, a toto místo, blíže neurčené, je zřejmě zaplivané, banální, s promaštěnými a pocákanými ubrusy. Jistě tam páchne cikorka,

časnek, syntetické polévkové koření a připálená cibule. O tom však Rys nic neřká a je vůbec skoupý na slovo, když běží o přímé charakteristiky místa, osob, událostí. Zprvu nasloucháme nekonečnému tlachání číšníka s jakýmsi Vrazilem, postarším člověkem, který netrpělivě čeká na svého známého.

Vrchní: Promiňte, vlastně mi do toho vůbec nic není: každé odpoledne ztrávíte u nás v lokále, vypijete jednu kávu, na dlouh — ne že bych měl něco proti vašemu způsobu placení, rozumím vám — vypijete ještě dvě sklenice vody, posedáváte, jen tak, nečtete noviny, ba ani nehrajete v šachy.

Vrazil: S kým také?

Vrchní: To je jedno, partnera člověk vždycky najde.

Vrazil: Samozřejmě, nějakého, ale to já nechci.

Vrchní: Určitě jste báječný hráč, sotva vás někdo porazí.

Vrazil: To je omyl, nehraju, abych vyhrál.

Vrchní: Tak tedy abyste snad prohrál?

Vrazil: Ne bez výjimky.

Vrchní: V šachu se musí prohrát nebo vyhrát, normálně, tak je to.

Vrazil: Nehraju v šachy.

Vrchní: Tak? Ale taroky, šestapadesát, hazard?

Vrazil: Proč to chcete tak přesně vědět?

Vrchní: Pardon, člověk musí nějak zabít čas. (Zadchává.) Je to váš spoluhráč?

Vrazil: Jediný, v tom to právě je. Už mě nechal čtyřicet minut sedět, snad ještě déle. Možná, že vůbec nepřijde.

Vrchní: Hráte s ním vždycky?

Vrazil: Když je tady. Sám to člověk nemůže: leccos ví líp než já, je mladší, ne o mnoho, ale stačí to. Má čerstvou paměť, déle zůstal.

Vrchní: Kde?

Vrazil: Jestli teď nepřijde, nemá smysl, abych čekal. Musím být k večeru přesně na místě.

Po další chvíli klábosení sem a tam se Vrazil konečně dočká svého známého Liška, který mu vypráví, proč se zdržel. Prý potkal čerstvého krajana, uprchlíka, který je tady teprve čtrnáct dní. "Měl

spoustu želi a divil se. Jako obvykle, vždycky jako obvykle". Nato Liška obědvá dvě kávy a pak začíná jejich podivná, imaginární hra na návrat přes kopečky. Zde po bezvýznamném objektivním ději konečně přicházejí subjektivní události, které tuto látku přímo předurčily pro rozhlasové provedení (premiéra v Severoamerickém rozhlase v Hamburku, 3. února 1960) a které předznamenaly její neúspěch na jevišti. Jak jsme o tom již předposledně psali (jeviště Vagantů v Západním Berlíně, 21. října 1960). V rozhlase toto přeskakování z objektivní do subjektivní skutečnosti zvyšuje efekt, je prvkem konstruktivním a kompozičním. Na divadle zůstává stále reálný rámec a tak skok do subjektivní skutečnosti je jenom slovní, nepřesvědčivý a intelektuální, a nadto postrádá jeviště dramatický spád.

Vrazil a Liška jsou na nádraží, koupili si jízdky a chystají se vstoupit do vlaku. Cíl neurčitý. Snad k hranici. A pak? S cizineckým psem, to by nešlo. Jdou na peron, tlachají, do řeči se prolínají zvuky kavárny. Vrchní přináší vodu. A lidé v kupé jsou nedůvěřiví. Liška uvažuje, že by měl koupit květiny, aby vypadali jako zdejší. Začíná být šero. oba na příští stanici vystupují z vlaku a vydávají se přes pole k hranici.

Liška: Zpátky?

Vrazil: Ale ne, tamtudy.

Liška: Človče, odtud přece přicházíme.

Vrazil: Kde vlastně jsme? Kde je to zde?

Vrazil: Je to oblundné: všude hranice.

Liška: Ano, absurdní stav: Můžete se točit, jak chcete, všechno je sporné. Co to vůbec znamená: dopředu, dozadu? Nedostanete odpověď? jste sám. Orientace se ztrátila, je hostejné, kam.

Vrazil: To není pravda.

Liška: Nechte toho, Vrazilo, jste moc starý, je to na vás moc těžké.

Vrazil: Musím se o to pokusit, Ježíši, dnes se to musí podařit, cítím to. Rozumějte přece, mou jedinou nadějí je, že se o to s vámi pokousím. Musím konečně dojít.

Liška: Tak, kam tedy jdeme?

Vrazil: Domů.

Liška: Jak chcete, ale nenaříkejte si, bude-li to daleko.

Konečně po mnoha útrapách oba dorazí

do místa, odkud Vrazil přišel. A už jsou u domu, kde je jeho byt. Vrazil však poznává, že v oknech jsou jiné záclony, které se přece vůbec nehodí k jeho nábytku. Jak je to možné? Liška ho poučuje, že tam zřejmě bydlí jiní lidé, kteří by už dávno zabrali.

Vrazil: Jiní lidé? Jiní lidé v mém pokoji? V mém obývacím pokoji s jinými záclonami? Co se stalo? Proboha, Liško, co se stalo?

Liška: Život šel dál, a my jsme zašli příliš daleko.

Vrazil: Ale já jsem chtěl jen domů, domů. To se přece smí.

Liška: Ne ve vaší situaci.

Poté oba zjistí, že pod zvonkem Vrazilova bytu stojí cizí jméno. Vrazil se ptá mimodoučivo sám na sebe, ale nikdo ho už nezná. Jen kdosi ještě ví, že člověk toho jména kdysi utekl a nechal všechno ležet, pokoj, nábytek, záclony, radio, všechno. Fata morgana domova se ztrácí. A pak si Vrazil vzpomíná na jakýsi kámen, který leží kdesi pod mostem, velký kámen, který snad ani současný režim nemohl dát odvézt, tak je těžký. A na tom kameni kdysi scádal, ještě jako chlapec, a také později. Chytil tam ryby, či spíš si jen hrál s představou, že chytá ryby. Konečně oba dorazí ke kameni, ale i ten je už obsazen, sedí na něm někdo jiný. Liška neznámého zažene, Vrazil se na kámen posadí a na otázku, zda je spokojen, odpovídá: "Ano, jestliže je něco takového jako spokojenost, pak jsem šťasten. Nesmějte se. Trocha štěstí pro praktického muže, to není k smíchů". Liška v té chvíli znovu rozbije iluze: on se musí vrátit do svého pokoje a Vrazil do uprchlického lágru. Je pozdě večer. Je zima . . . Náhlá srdeční slabost a Liška s vrchním konstatují Vrazilovu smrt. Liška si nechává přinést účet. Tak končí tato hra, jejíž text vyšel v únoru ve Fischerově knižnici ve sborníku "Hörspiele" spolu s pěti dalšími hrami německých autorů. (Fischer-Bücherei, No. 378, Frankfurt/M., 1961). Její největší přednost je v tom, že vykračuje z konvenční řady, kterou jsme naznačili na začátku. Je máno city a pocity z fiktivní řše slov. Všechní, bezvýznamné věty v ní cudně opisují tragiku, jejíž hloubka je velkým slovům nedostupná. Bezpochyby je Rys nový příslib exilové literatury.

J. D.

BÁSNÍK — MUČEDNÍK Loni v říjnu zemřel po delší nemoci a po dlouholetém žalářování básník Jan Zahradníček, duchovní a umělecký dědic Otokara Březiny. Zemřel se narodil 17. ledna 1905 v Mاستانيu u Třebíče a jeho mladistvá poezie je napájela z příbuzných zdrojů jako lyrika Františka Halase a Viléma Závady. Nad tragickým pocitem života pozvolna převládla křesťanská víra, naděje a jistota. Zahradníček vydal sbírky *Pokoušení smrti* (30), *Návrat* (31), *Jeřáby* (33), *Žizniví léto* (35), *Pozdravení slunci* (37), *Korouhve* (40), *Pod bičem milostným* (44), několik drobných úvah, řadu překladů z němčiny a francouzštiny a fidal literární časopis "Akord". V roce 1951 byl komunisty zatčen a v příštím roce odsouzen na 13 let žaláře, odtud byl propuštěn jen krátce v roce 1957, aby se mohl zúčastnit pohřbu dvou svých dětí, které se otrávil nešťastnou náhodou hubami R

ZEMŘEL JAKUB DEML V jednom dopise píše F. X. Salda Demlovi: "Můj příteli, jak jsem rád, že jste — prostě: že jste. Nemohu Vám být dost vděčný za to". Na mnohé současníky Demlovy vyznačovalo podobně jako na Saldu osobní kouzlo básníka, který zemřel 11. února v nemocnici v Třebíči ve věku 82 let. Deml napsal a vydal řadu sbírek básní, polemik a svých "Slepějí" s namnoze bizarními a skurilními výpady, poznámkami, dopisy a útržky myšlenek. Básníka však přežila sbírka *"Moji přátelé"* (1913) s františkánský pokornými básničky v próze, v nichž autor oslovuje byliny a květy na lukách, v polích a lesích. Pro tuto sbírku Demla miloval a chránil také Vítězslav Nezval, který ho v Tasově pravidelně navštěvoval i po komunistickém puči. Jednou se Nezval pokoušel přemluvit Demla, katolického kněze, který byl od roku 1909 pro nesohody s konsistencí na penzi, aby se činně účastnil režimistické Katolické akce. Deml odmítl s poukazem, že se nedá koupit za třicet stříbrných. Roku 1956 v krátkém údobí tání nakladatelství Čs. spisovatel ohlašovalo novou edici sbírky *"Moji přátelé"*. Nikdy k ní nedošlo. Deml se nepodrobil. U

LITERATURA A REVOLUCE Je skoro neuvěřitelné, že první systematická práce, která se snaží postihnout celou problematiku poměru spisovatelů ke komunistické straně, vyšla teprve loňského roku. Jmenuje se "Literatura a revoluce—Spisovatelé a komunistas" (Kiepenheuer & Witsch, Kolín nad Rýnem a Berlín 1960) a její

autor, západoněmecký publicista Jürgen Rühle, na sebe před několika lety upozornil pozoruhodnou knihou o sovětském "spoutaném" divadle. Ve své nové práci se Rühle na více než šesti stech stranách pokouší shrnout všechny dostupné informace o sovětských spisovatelích, zvláště dovedených ve stalinských čistkách, o umělcích i kolaborantech, o sebevraždách i prospěchářích, jak se jejich dlouhá škála vytvořila za Stalinovy vlády. A tak před námi defilují téměř všechna známá jména od Jesenina po Pasternaka, od Babela po Fedina, od Gorkého po Ehrenburga. Kromě toho je v knize zachycen dramatický poměr řady spisovatelů nejruznějších národností ke komunismu, jsou tu vyňčeny případy Orwella, Gida, Sartra a mnoha dalších. Při obrovském rozsahu látky je pochopitelné, že autor mistry přebírá informace z druhé a třetí ruky a dopouští se proto různých menších i větších chyb. Tak je na př. značně zkreslena podobizna Karla Capka, jehož poměr k diktatuře autor osvětluje na jeho "Válce s mloky", jak na to upozornil Čapkův přítel a nakladatel Julius Firt v západoněmecké revui "Der Monat" (prosinec 60, čís. 147). Jürle zná rusky, ne však česky, a proto česká literatura vychází vůbec zkrátka. Tak o Haškovi tam nacházíme jen docela povšechné a neuplné informace. Autor zřejmě neví, že Hašek byl spoluzakladatelem "Československé komunistické strany na Rusi" krátce po bolševické revoluci a že byl jedním z prvních, ne-li dokonce prvním západním spisovatelem, který se přidal ke komunistům. A jako první stranu opustil ostatně už roku 1920 ještě dříve, než byla založena domácí KSC. O Hlasovi, Bieblovi, Teigovi a dalších není v knize zmínky. Protože však zvláště ruská, anglická, francouzská a německá literatura jsou tu zpracovány velmi důkladně, může být tato kniha neocenitelnou příručkou našich exilových novinářů a rozhlasových pracovníků. Co spisovatelův osud — to argument proti diktatuře. Jd

PROFILY Mezi nejnadanější a nejdiskovanější západoevropské operní režiséry mladší generace patří v poslední době *Bohumil Hrdlička*, který uprchl na Západ teprve v červenci 1957. Hrdlička má za sebou pozoruhodnou a neobyčejně rychlou kariéru. Za protektorátu chodil na pražskou konservatoriu a na konci války působil jako člen sboru v divadle v Jablonci nad Nisou. Studia nedokončil a po

válce se stal režijním elevem v Ostravě. Poté působil jako režisér olomoucké opery a od roku 1953 na Národním divadle v Praze, zprvu jako host, později jako stálý režisér. Svůj umělecký rozhled Hrdlička rozšířil studijními cestami, zvláště do Sovětského svazu, a pohostinskými inscenacemi, např. ve Východním Berlíně. Ve své režijní práci Hrdlička navazuje jak na českou divadelní avantgardu z doby mezi dvěma světovými válkami, tak také na ruské revoluční divadelnictví, na německý expresionismus a zčásti i na francouzský surrealismus. Od zpěváků vyžadoval Hrdlička ve svých prvních inscenacích takové kejkliřské kousky, že se v Praze vyprávělo, že prý za jeho zkoušek a představení stávala u hereckého východu vědecky nejméně jedna záchraná stanice. — Šířil vědomost na sebe Hrdlička upozornil na začátku roku 1957 inscenací Mozartovy Kouzelné flétny v Národním divadle v Praze. Při premiiě došlo ke skandálu a část obecnostva představení vypískala. Poté se na Hrdličku snesla celá lavina odmítavých kritik. Referent pražské "Práce napsal: "Byl to zásadní omyl . . . Režisér se postavil nad Mozarta . . . Odmítáme-li Hrdličkovu režii, činíme tak z čety k Mozartovi, kteří tuto svou operu začal skicovat právě v Praze, již tolik miloval . . ." Hrdličkova inscenace byla pak rychle stažena s programem a byla kritisována i na nejvyšších místech stranického kulturního a politického aparátu. Poté Hrdlička uprchl na Západ. — Na Národním divadle Hrdlička navázal na práci Alfreda Radoka a J. Svobodu, kteří museli naši scénou opustit z týchž důvodů: jejich umění bylo příliš revoluční. Tak jako známý německý operní režisér Walter Felsenstein se dá i Hrdlička označit nejspíše za *anti-režiséra*. Mnoho svých inscenací totiž záměrně staví *proti* smyslu a duchu uváděného operního díla, čímž dosahuje nových a nekonvenčních efektů. Od svého příchodu na Západ pracoval Hrdlička v milánské Scale, v operách ve Vídni, v Düsseldorfu, v západoněmecké televizi (20. listopadu minulého roku v televizi úspěšně režíroval "Její pastorkyňa a jiné. V Mnichově režíroval Hrdlička, který se dnes kvůli lepší výslovnosti podpisuje Herlichka, loni v operetě Haydnova napoleo zapomenutou komickou operu "Svět na měsíci", a v Německé opeře na Rýně v Düsseldorfu inscenoval předloni s pozoruhodným úspěchem Šostakovičovu "Lady Macbeth".



Karel Černý, Jaro, oběj — K ládku Dr. Janušova Jiv. Nole usnutí a Paříž. — Černý zemřel koncert minulého roku.



Václav Beránek, Zpívající chlapec, dřevoryt ... Ukádka soudobé domácí tvorby, K ládku J. Dreslera Vládní snůž acšedni den

NOVĚ ZŘÍZENÝ • ÚTULNÝ • PŘÍJEMNĚ CHLAZENÝ

Restaurant Vašata

339 EAST 75th STREET, NEW YORK. — TEL. RH 4-9896

VYHLÁŠENÁ ČESKÁ KUCHYNĚ • VYBRANÁ VÍNA • ZNAMENITÉ COCKTAILY

ZÁPISNÍK 1960

c/o UNIVERSUM PRESS CO.
15 Vandewater Street,
NEW YORK 38, N. Y. — USA

Return postage guaranteed

České neb slovenské knihy — nové i zánovní — populární gramofonové desky (opery, taneční hudba, národní) — originál porcelán a sklo — panenky v originálních krojích — gratulační karty ke všem příležitostem — obrazy a jiné dárky pro vás a vaše známé koupíte jen v

CZECHOSLOVAK BOOK AND MUSICSHOP

1363 FIRST AVE, NEW YORK 21, N. Y.

TELEFON RE 4-4700

Vyžádejte si náš ceník

Majitel Karel Rada