

zápisník 1961

časopis pro politiku a kulturu • březen - duben

O ODPOVĚDNOSTI UMĚLCE

Archibald MacLeish

V třicátých letech nadhodila válka ve Španělsku otázku, která mnoha Američanům způsobila bolení hlavy: otázku odpovědnosti umělce a básníka za rozpad lidských hodnot, za znetvoření lidské inteligence a zotročení lidského ducha, které měly za následek vznik policejního státu. Dnes, ve světlé, v němž je individuální svoboda ducha a svědomí zabezpečena jen v oblasti, která se zmenšuje, je tato otázka ještě nalehavější.

Jestliže se tím máme znovu zabývat, a dnes s mnohem větší důrazností než v třicátých letech, pak je třeba hned na začátku říci velmi jasně: odpověďet na otázku umělcova poměru k jeho epoše není věcí jeho doby, nýbrž jeho umění. Všechny povinnosti, které mu jsou jako umělci uloženy, vyplývají pouze z okolnosti, že je umělcem. Tyranská vláda ho může patrně nutit, aby se obrátil a aby na místo svého přesvědčení postavil zásady režimu, ale v okamžiku, kdy se tomuto tlaku podrobí, není už umělcem, nýbrž funkcionářem státu.

Oddanost básnickému umění není dostatečným důvodem, proč se postavit mimo lidský svět tragiky a volby. Naopak, právě odevzdanost poezii nutí nás nevyhnutelně k tomu, abychom všecku tíhu světa vzali na sebe. Jestliže básníku nemůže žádná vnější moc, ani vláda, ani nějaké nařízení, ani stát, ani církev právem poručit, co má pociťovat, tehdy mu přece jeho vlastní umění řekne, jak musí pociťovat. A cítit jako člověk znamená přijmout důsledky tohoto cítění. Všechno, co se ve světě porázek a úspěchů týká lidskosti, postihuje také básníka v jeho básnickém poslání. Váží zlu, které hrozí zničit lidskost, smí být právě tak málo lhostejný, jako vůči lidskému osudu.

Je pravda, že básník, umělec, neslouží žádné věci, nýbrž svému umění. Jde svou vlastní cestou, veden svou vlastní vůlí, a snaží se, aby našel svou vlastní skutečnost. Tam však, kde běží o člověka, je jeho skutečnost totožná se skutečností dějin.

OB SAH

Jürgen Rühle
První vize totalitního světa

Jan Vašek
Dvořák v Brémách

František Listopad
Malé televizní epistoly

Jaroslav Dresler
Velký mág surrealismu

er
Cizojazyčné knihy z Prahy

Salcia Landmannová
Židovský vtíp

Poznámky:

Bomba Miroslava Křelží — Archibald MacLeish — Exilový tisk — Čapci zespodu — 333 stříbrných křepelék — Prodaná nevěsta v Záhřebu — Jazykové zá-kampí — Umění jako fasáda — Nová kniha o T. G. Masarykovi — Václav Talich — Děkujeme čtenářům.

První vize totalitního světa

Jürgen Rühle

Konec konců je to studie pouhého stroje, ducha, jehož člověk nechal uniknout z lahve a kterého nemůže opět dostat dovnitř.

George Orwell o Zamjatinově knize "My".

Moskevská *Literární encyklopedie* z let 1929-39 nazývá spisovatele *Zamjatina* renegátem a kontrarevolucionářem; jeho román "*My*" je prý podlým hanopisem na socialistickou budoucnost. "*Zamjatinovy teorie*", praví se v encyklopedii, "maskují pouze velmi prozaickou a velmi pochopitelnou touhu buržoasie po bývalém blahobytu a její zášť na ty, kteří ji o tento blahobyt oloupili." To byla vůbec poslední veřejná zmínka o *Zamjatinovi* v Sovětském svazu, jehož román tam nikdy nevyšel. Podívejme se blíže na život tohoto odpadlíka, kontrarevolucionáře a maskovaného buržeje s pochopitelnou touhou po blahobytu.

Jevgenij Zamjatin (1884-1937) se narodil v provinčním městě středního Ruska Lebedjanu. Povoláním byl loďařský inženýr. Za svých studií na Polytechnickém institutu v Petrohradě, nyníjším Leningradě, vstoupil do sociálnědemokratické strany Ruska a připojil se k frakci bolševiků. Pracoval ve studentských kroužcích, působil jako agitátor v dělnických oblastech a účastnil se r. 1905 iniciativně legendární vzpoury na křižníku "Potěmkin". Uveřejňoval satirické povídky; jedna z nich ho přivedla před soud pro urážku ruské armády. V první světové válce ho vláda poslala do Anglie, aby tu dohlížel na stavbu ledoborců pro ruskou flotilu. 1917 byl mezi revolucionáři. Jako starý komunista, přítel Gorkého, hrál v prvních letech bolševického režimu vedoucí úlohu v moskevském

literárním životě. Přednášel v Domě umění a měl vliv na četné mladé spisovatele. S Gorkim stál u kolébky literární skupiny "Bratří Serapionovi". 1920 napsal utopistický román "*My*", který byl příčinou rozchodu s jeho dosavadními soudruhy.

Jaký je to svět, který v něm *Zamjatin* visionářsky vytváří? Lidé příštího století, rozlišení nikoli jmény, nýbrž jen podle čísel, žijí ve skleněném, světlem prosyceném městě, v dlouhých kvádrech činžáků, v ulicích, rovných jako šňůra, na nichž podle rytmu továrny na hudbu pochodují šedomodře uniformované čty. Zákon, napsaný na tabuli, proti němuž je "největší ze zachovaných památek staré literatury", jízdní řád, pouze hudlařským předchůdcem, určuje do poslední podrobnosti denní rozvrh těchto čísel: miliony vstávají v jednu a tutéž hodinu, ba minutu a vteřinu. Jednotně zvedají všichni v tutéž vteřinu k ústům lžici s umělou potravou, vyrobenou z nafty; v téže vteřině nastupují do práce a také práci končí, jdou na procházku, navštěvují výcvikové posluchárny, ukládají se k spánku. Dokonce milostný život se řídí matematicky: Stát vydává — na podkladě přesných analýz výměny hormonů — růžové dobropisy na sexuální hodinky. Tak konečně překonalo lidstvo tisícileté ostny nespokojenosti, lásky a hladu. "Zač se lidé od dětských střívků modlili, o čem snili, čím se trápili? Aby jim někdo jednou pro vždycky řekl, co je štěstí, a aby je k tomu štěstí ukoval na řetěz. A neděláme my právě to? Prastarý sen o ráji . . ."

Ale pro hmotný blahobyt, pro své matematické štěstí musili lidé obětovat svobodu." Štěstí bez svobody, nebo svoboda bez štěstí — jiná mož-

ZÁPISNÍK 1960

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

Tiskne

UNIVERSUM PRESS CO.,

149 Wooster Street,

New York 12, 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.

nost není". Nemilosrdný dobrodinec vládne nad *Jediným Státem*, který odděluje *Zelená zed'* od ostatního světa, od posledních lidí předmatematického údobí, žijících v divokém barbarství. Skrze skleněné zdi domů kontrolují ochránci každý pohyb obyvatelů, aby svévolnostmi, rušivými úchylkami od zákona na tabuli neohrožovali hladký průběh svého blahobytu. Elektrické ničivé stroje a plynové komory se hygienicky starají o stále nový triumf rozumu. Ani lidé *Jediného Státu* nenašli ještě konečné stoprocentní řešení problému štěstí. Ještě stále je odkusí z hlubin, z propastí pod skleněnou podlahou technicky dokonalé společnosti slyšet "*divokou ozvěnu opic*", zločinné, atavistické volání po svobodě. "Jsme ještě několik kroků vzdáleni od ideálu. Ideál je tam, kde se už nic neděje (to je jasné), kdežto u nás . . ."

Čteme-li román dnes, jsme překvapení a zděšení, kolik Zamjatinových technických a politických předpovědí z roku 1920 bylo správných: od vesmírné rakety, mozkové chirurgie a elektronové hudby až po tajnou policii, Železnou oponu a jednotné voiby, koncentrační tábory a plynové komory. Odkud měl Zamjatin tento dar předvídatí? Zřejmě především proto, že byl revolucionářem, inženýrem, politikem a technikem zároveň, mohl už tehdy vidět v perspektivách našeho věku. K tomu přistoupila intuice velkého spisovatele. Jako na Rusa působila na něj tradice Gogolova, Leskovova a Dostojevského. Řádění byrokracie, jak je líčí Gogol. Leskovův pohled do propastných hloubek člověkovy nitra, jeho mistrovství pitvy lidských duší, Dostojevského temná nenávisť k pokrokovému optimismu a k politické blouznivosti, všechno to spolupůsobilo zjevně na Zamjatina, nejen na jeho světový názor, nýbrž i na jeho literární tvorbu. V Anglii poznal sociálně kritické utopické romány H. G. Wellse, které na něj hluboce zapůsobily; později napsal o Wellsovi studii. K tomu přistoupil ještě pohled na

skutečnost sovětského státu, který si vysnil a vybojoval: už tehdy působila — třebaš ještě na hony vzdálena své pozdější dokonalosti — tajná policie, Čeka; už tehdy byly masy pod zámkou konečně osvobozeny práce hnány v kolonách na Rudé soboty, k bezplatné práci; už tehdy bylo umění degradováno na agitprop, láska na fyziologicko-hygienickou potřebu jako pití vody ze sklenky". Že se budoucí svět ztechnizuje a zindustriáluje, nebylo nikde zřejmější než právě v Rusku, které se z tisícileté ospalé lenosti probouzelo k třaskavé energii, k vášni přenašet hory. Bereme-li všechny tyto zkušenosti a dojmy v úvahu, zůstává Zamjatinův genius, který mnoho let před totalitními státy Stalinovým a Hitlerovým, před dokonalou masovou společností druhé průmyslové revoluce, sledoval až do agonie tento přízrak našich dnů.

Dvanáct let po Zamjatinově ramanu "My" napsal Aldous Huxley "Krásný nový svět". Osmadvacet let potom George Orwell "1984". Obě díla prozrazují Zamjatinův vliv (anglické vydání románu "My" vyšlo 1925). Tak jako u Zamjatina vládne Jediným Státem Dobrodinec, vládne u Huxleyho nad Světovým Státem Světová dozorcí rada, a u Orwella nad Eurasíí Velký bratr. Primitivové za Zelenou zdí se u Huxleyho vyskytují jako domorodci v rezervacích, u Orwella jako Proléti. Shody by bylo lze dokázat do četných podrobností.

Přesto však jsou mezi těmito třemi díly základní rozdíly. Zamjatin stojí co do předvídativosti vysoko nad oběma: v době, kdy román psal, existovala totalita toliko v embryonálním stavu — když psal Huxley, dosáhla monopolisticko-kapitalistická racionalisace vrcholu, když psal Orwell, vrcholila moc stalinismu. Zato mohli oba Angličané vykreslit tvář moderního světa přesněji a s ostřejšími pointami; dovedli utopickou, společensky kritickou satiru, jejímiž průkopníky byli Wells a Zamjatin, k

fascinující a skličující dokonalosti. Orwell i Huxley zahrtili však své obrazy budoucna jedním směrem: "*Krásný nový svět*" je přistřižen zcela na moderní kapitalismus, "*1984*" zase úplně na politickou totalitu stalinského ražení. Zamjatin namazuje i jiné možnosti, ku příkladu nacionální socialismus (mateřské normy, operativní zásahy do struktury osobnosti, technické prostředky masového ničení) a postalinický bolševismus, kterým otrásají revoluce. Tak se stávají viditelnými společné kořeny všech přepjatých forem masové společnosti — člověk pochopí, že totalita je politický výraz technického světa.

U Huxleyho spočívá i problematika světového názoru jinde než u Zamjatina. "*Brave New World*" opravdu uskutečnil úplné štěstí svých občanů, v jeho světě už neexistuje utrpení. I "epsilon kretění", vyšší z výrobního procesu Bokanovského, kteří jsou udržováni ve zvířecím stavu, jsou s životem spokojeni, protože tato spokojenost je jim přece vštípena ve škole spánku. Jen ten, kdo stojí mimo tento svět — jako dvoch z rezervace nebo dnešní čtenář — nebo ten, kdo trpí technickou chybou ve tkáni — jako Zikmund Marx, který dostal nepatřičným do krve trochu alkoholu — nemá pochopení pro dokonalost štěstí; odmítá ji v zásadě z resentimentu (nebo jako Huxley z náboženského přesvědčení). Připomeňme si ústřední rozovor rebela Michela se členem dozorcí rady Mustafou Mannesmanem:

"Nepotřebuji pohodlí. Chci Boha, chci poezii, chci nebezpečí a svobodu a ctnost. Chci hřích."

"Zkrátka", řekl Mustafa Mannesmann, "žádáte právo na neštěstí, nemluvě o právu na stáří, ošklivost a impotenci, o právu na příjici a rakovinu, o právu na hlad a věi, o právu na stálý strach ze zítřka, o právu na nevýslovné bolesti všeho druhu?"

Dlouhé mlčení.

"Všechna tato práva žádám", vyrazil dvoch konečně.

Mustafa Mannesmann pokrčil rameny a pravil: "A' slouží!"

Docela jinak je tomu u Zamjatina. Podstatným schodkem jeho Jediného Státu je, že uskutečňuje štěstí jen z poloviny. "Z divoké, neznámé dálky na oné straně Zelené zdi", čteme u něho, přináší vítr žlutý pyl. Tento nasládký prach vysušuje rty. To trochu zmáte logické myšlení". Ve světě je něco, co se do rozpočtu dokonalého státu nehodí. Lidé touží po lásce, po mateřství, po poezii, po svobodě, protože tato citová hnutí nemohou být normou vymýcena, nýbrž právě jen potlačena. O lidech, žijících v "necivilisovaném stavu svobody", se jednou praví: "To je polovina, již jsme ztratili". Zamjatin dokazuje na kořeni "minus jedna", že se ani matematika nevyčerpává pouhým racionalismem. Tak se stane, že konstruktér D-503, jehož příběh se v románu vypráví, je zachvácen z čista jasna nevyčísitelnou, nakažlivou nemocí: vytvořila se v něm duše.

Abychom vyložili problematiku, kterou Zamjatin nadhazuje, můžeme vzít na pomoc jednu myšlenku C. G. Junga. Jung spatřuje v neodstranitelném protikladu masové normy a individuality příčinu stísněnosti člověka v moderním světě a toho, že se stane zvráceným: "Statistická metoda zprostředkuje sice ideální průměr skutkové podstaty, nikoli však obraz její empirické skutečnosti. Podává sice nepopíratelný nárys skutečnosti, může však skutečnou pravdu až do klamu zfalšovat. Přehnaně by se dalo říci, že skutečný obraz vyplývá takřka ze samých výjimek z pravidla . . . V podstatě je přírodovědecké vzdělání založeno hlavně na statistických pravdách a abstraktních poznátkách, podává tedy nerealistický, racionální světový názor, v němž není individuální případ jako pouhý okrajový zjev nikterak důležitý. Ale individuum je jako iracionální daná skutečnost nositelem skutečnosti, to znamená konkrétním člověkem, proti neskutečnému ideál-

nímu nebo normálnímu člověku, na něhož jsou nejen psyché, ale i individuální člověk znivelisováni a znetvoření k nepoznání, skutečnost je znetvořena k průměrné ideji . . ." (*Přítomnost a budoucnost*, 1957). Proti Huxleymu je Orwell přímým Zamjatinovým následovníkem; roku 1945 se k Rusovi přiznal v pojednání, prozrazujícím velké porozumění.) Oba, Zamjatin právě tak jako Orwell, jsou socialisté a revolucionáři, byť zklamání. Nepožadují právo na neštěstí, nýbrž právo na štěstí, ovšem na správně chápané, univerzální, humanistické štěstí, jež stavějí proti náhražce, kterou dodává stát. Onen zneklidňující dech jara se u Orwella vrací jako zavátý útržek staré dětské písně, nezákonná láska konstruktéra D-503 a revolucionářky I-330 odpovídá lásce Winstonu a Julie. Nežle však popřít, že atmosféra u Orwella je ponuřejší, stíněnější, ano, téměř beznadějná; lidskost u něho bojuje svou poslední bitvu. Na Orwelově visi budoucnosti spočívá dokonale děsivá všemocnost totalitního systému, proti níž, jak se zdálo v době, kdy "1984" vznikl, byl odboj možný.

Zamjatinův román je naproti tomu optimistická tragédie. Nejen hrdiny, ale i mnoho "čísel", ba dokonce všechny jednající osoby zachvátí nonkonformismus. Tisíce "čísel" revoltuje proti jednotné volbě. Výpukne revoluce, která se rozšíří na celý stát, a která na konci románu není ani zdaleka potlačena. Jediný Stát couvá: "Musíme jednat, věc nesnese odkladu, protože v západních čtvrtích je stále ještě chaos, řev, mrtvolý, a bohužel, i nemalý počet "čísel", která zradila rozum. Podařilo se nám však zřídít na 40. prospektu prozatím zeď ze sílného proudu. Doufám, že zvítězíme . . ." "Že se tato naděje na konec stane ilusorní, vyjadřuje Zamjatin zase matematicky, rozhovorem D-503 s I-330:

"To je šilenství! Copak ti není jasné, že to, co ty tády plánuješ, je revoluce?"

"Ano, to je revoluce. A proč by to mělo být šilenství?"

"Protože naše revoluce byla poslední. Žádné revoluce už nemohou být. To vědí všichni".

Pokrčila výsměšně čelo: "Drahoušku, ty jsi přece matematik, a víc, ty jsi filosof. Prosim tě, jmenuj mi poslední číslíci".

"Co tím míníš? Nerozumím ti . . . Počet číslíc je přece nekonečný. Jakou posledního číslíci chceš?"

"A jakou ty chceš poslední revoluci? Ne-li poslední revoluce, počet revolucí je bez konce".

Dějiny daly Zamjatinovi za pravdu. Rudý říjen nebyl poslední revolucí. Možná, že toto prorockví, jímž šel Zamjatin mnohem dále než jeho následovníci, bylo jeho nejgeniálnějším tahem. Pohnutky povstání, jak je uvádí, jsou obdivuhodně aktuální. "Jste nemocní", píše státní noviny v jednom prohlášení, "vaše nemoc je fantasmie". Tím Zamjatin o generaci dříve předvídal impuls revolucí v Polsku a v Maďarsku, kterou povolali spisovatelé a intelektuálové. Jediný Stát nařídí pak ovšem Velkou operaci, amputaci fantasmie. Vnučuje se však otázka, zda je moderní stát myslitelný bez fantasmie? Kdo bude stavět vesměrné koráby, když konstruktéra D-503 Velká operace proměnila v oddaného občana?

Zamjatin vidí, že aparát je závislý na lidech. Tu nepomohou chirurgové mozku a "inženýři duší", jak nazýval Stalin spisovatele. Je slavné bolševické heslo: "Kádry rozhodnou vše!" Kdo jsou to ale kádry? Udržíjí snad kolečka a šroubky mechanismu totalitního státu v chodu? Ne, v chodu jej udržují lidé. Zamjatin ukazuje, že technik, lékař, básník, ba dokonce tajný policista tohoto státu jsou konec konců nespolehliví. A kdo to je nakonec diktátor sám, všemocný Dobrodinec, opředený mýty? Jednoho dne mu stojí D-503 tvář v tvář. "Zvedl jsem oči . . . Předemnou seděl člověk, holohlavý jako Sokrates, a na pleši mu stály drobné

kapky potu. Jak to bylo všechno jednoduché, jak banální a směšně prosté. Skoro jsem vyprskl smíchy, chytl jsem se rukou za ústa a vyběhl jsem ven . . ." Tak Zamjatin prolomil magii aparátu.

Zamjatinovi se podařilo propašovat rukopis do ciziny. Když konečně vyšel, zkrácený a zkromolený, v jednom ruském emigrantském časopise — když byl před tím vyšel anglicky, francouzsky a česky — rozlila se na autora, žijícího v Sovětském svazu, povodeň pomluv. "Jako si kdysi křest'ané vytvořili k pohodlnějšímu znázornění všeho zla d'ábla, tak za mně udělala kritika d'ábla sovětské literatury", psal Zamjatin. "Plivnout na d'ábla se pokládá za dobrý skutek, a tak plivá každý, kdo jen může. "V Zamjatinově ideji nekonečného počtu revolucí objevili ideologové strany — ostatně neprávem — příbuznost s Trockého kacířskou teorií permanentní revoluce. (Trockij jí rozuměl kontinuitu revoluce, nikoli její stálé opakování). Zamjatin na útoky reagoval důstojně. Odrékl se bolševismu a vystoupil ze Svazu sovětských spisovatelů, protože prý mu nebylo možné "náležet k literární organizaci, jež se — třebaš jen nepřímou — účastní pronásledování jednoho ze svých členů".

Nakonec se Zamjatinovi podařilo i v soukromém životě, podobně jako

jeho románě, prolomit magické kouzlo aparátu. Roku 1931 napsal Stalinovi dopis: "Vím, že mám nepohodlnou vlastnost říkat nikoli to, co je okamžitě prospěšné, nýbrž to, co pokládám za pravdu. Nikdy jsem se zvláště netajil postojem k literárnímu služebníkování, servilitě a k příkřašlování: Podle mého názoru — a já při něm zůstanu — snižují právě tyto vlastnosti spisovatele právě tak jako revoluci . . ." Atmosféra systematického, rok od roku se stupňujícího štvání znemožňuje prý mu psaní, znamená jeho smrt. Prosi prý, aby mu tato "nejvyšší výměna restu" byla nahrazena vypovězením do ciziny, aby se mohl vrátit, "jakmile bude moci sloužit literatuře velkým ideam". Proti všemu očekávání dostal Zamjatin ještě téhož roku povolení Sovětský svaz opustit. Asi mu pomohla přímluva Gorkého. Ale i Stalin sám projevil často překvapivou snášenlivost, byl-li osobně osloven. (Stalin chránil osobní přímluvou na příklad Šolochova, Pasternaka, Bulgakova; na druhé straně dal nemilosrdně zničit spisovatele, kteří ho osobně napadli, nebo o nichž se domníval, že jsou přívrženci jeho úhlavního nepřítele Trockého). Zamjatin se usadil v Paříži; tam roku 1937 zemřel.

(Z němčiny z knihy "Literatura a revoluce" přeložil dr. Jaroslav Strnad)

Dvořák v Brémách

Jan Vašek

V druhém dílu *Dějin opery Národního divadla* píše Zdeněk Nejedlý stručně, ale s neskryvanou škodolibostí, jak 25. března 1904 málem při prvním provedení propadla Dvořákova poslední opera *Armida*. Když oslavil v roce 1901 svou šedesátku, Dvořák hledal delší čas vhodný námět pro další operu nebo velké oratorium. Vrchlický mu navrhol oratorium o svatém Vojtěchovi. Později Dvořák uvažoval o oratoriích Nazaret a Golgota, ale oba plány padly.

Nakonec Vrchlický Dvořáka získal pro *Armidu*, kterou mu volně zpracoval z eposu italského renesančního básníka Torquata Tassa, jehož dílo *Osvobozený Jerusálém* už Vrchlický přeložil do češtiny. Dvořák se dal 11. dubna 1902 do práce, partituru dokončil v létě 1903 a hned ji zadal Národnímu divadlu. Jak píše znalec Dvořákova díla, Otakar Šourek, skladatel vložil do práce celé své mistrovství a dosavadní zkušenosti, takže vznikla velká, slavnostní hudba po-

divuhodné zralosti, úchvatného zvuku a okouzlující lyrické krásy. Látka si vyžádala exotického zbarvení a monumentalitu, které v této skladbě autora nejvíce přiblížily Richardu Wagnerovi.

Dvořák měl mnoho nepřátel, a ti se postarali, aby zasadili skladateli další, poslední ránu. V národním divadle se opery ujal skladatel a dirigent Karel Kovařovic, který sám už před časem skládal operu na tuto látku, ale nikdy ji nedokončil. Snad byl právě proto žárlivý a dvojnásob zaujatý. A tak, jak píše Nejedlý, dával své zlobě a nenávisti často průchod a o Dvořákově partituře často veřejně prolašoval: "Je to přišerené". Za těchto okolností nemohl být výsledek dobrý. Kovařovic ztrémoval zpěváky, zneklidnil Dvořáka, s nímž měl před svědky trapné výstupy, a nakonec se inscenace vzdal. V poslední chvíli za Kovařovice zaskočil kapelník František Pícka, který dokončil nastudování a uvedl operu na jeviště způsobem, že snad jen Dvořákovu dobré jméno ji zachránilo před skandálem a vypískáním. Později ji obnovil Otakar Odstrčil, ale ani jeho pojetí nebylo šťastné; tak *Armida* více méně zapadla. Dokonce i mnozí dvořákovci, jinak vášniví zastánci mistrova odkazu, se dodnes domnívají, že *Armida* je opera tak slabá, že nepatří na jeviště, nýbrž jen do hudebních dějin a archivů. V soukromém dopise napsala krátce před brémskou premiérou žena známého hudebního vědce, paní Vilma Loewenbachová z New Yorku: "Muž byl trochu nešťastný, že se *Armida* bude dávat v západním Německu místo daleko lepšího a proto reprezentativního *Jakobína* či jiných Dvořákových oper. Což, možná, že i ta slabší opera se zalíbí".

Dvořák si na *Armidě* velmi zakládal, a proto ho její neúspěch hluboce zasažil. Skladatel, který krátce před tím ještě platil za statného šedesátníka s mnoha plány, se rozemohl, začal rychle chřadnout a pět týdnů po nešťastné premiéře *Armidy* ze-

mřel 1. května 1904. Po desetiletí se zdálo, že Armida byla prouvena, natrvalo a definitivně odsouzena. Zvláště to platilo o té době, co Zdeněk Nejedlý, zapřisáhlý nepřítel Dvořáka, získal vedle svého vlivu vědeckého a pedagogického také jistou moc politickou. V umění však vládne jakási vyšší, nepoplatná spravedlnost.

V západním Německu má česká opera skvělého vyslance v dr. Kurtu Honolkovi, hudebním vědci a překladateli, který kdysi působil v německém tisku v Praze a který je nyní redaktorem ve Stuttgartě. V posledních letech Honolka přeložil a upravil texty řady českých oper a zpřístupnil tak veřejnosti díla zčásti úplně neznámá. Tak je ještě v živé paměti jeho překlad a úprava opery Leoše Janáčka *Osud*. Teprve Honolkova práce vlastně před více než dvěma roky vyprovokovala brněnské hudebníky, aby se rovněž pokusili uvést tuto dosud neprovozovanou Janáčkovu operu. Honolka uvedl do západního Německa *Dvě vdovy*, *Dimítrije*, *Jakobína* a pořídil nový překlad *Prodané nevěsty*. Tím zdaleka není ještě výčet úplný. Protože však nevědík světlem vládne, byl Honolka před časem nespravedlivě zesměšněn v pražském týdeníku *Divadelní noviny*, kde byl málem označen za kýčaře a padělatele. Ve skutečnosti jde Honolkovi vždycky o to, aby z libret odstranil dobová klišé a různé pseudoromantické banality a aby přeložil text do řeči pokud možno civilní, nepatetické a bez frází. Nemá to úkol lehký. Operní libreta nepatří zpravidla k literárním perlamům.

57 let po svém vzniku a po víc než půlstoleté existenci, která se podobala spánku Šípkové růženky, se tedy v neděli 19. února dostala Dvořáková Armida Honolkovou zásluhou po prvé na zahraniční operní scéně. Jsme v budově, která nese hrdý název *Divadlo svobodného hansovního města Brémy*. Je to jednoduchý moderně vybavený dům, restaurovaný roku 1956, v němž působí na jednom

jevišti opera, opereta i činohra. Brémy jsou město bohaté, ale poměrně malé. V divadle, které už vidělo celou serii českých oper, je místo asi pro šest set diváků. Prohlížíme program, který kromě obsahu opery a obvyklého přehledu účinkujících přináší bohatou dokumentaci k látce, Dvořákovi, Vrchlickému a české hudbě. Tak tu nacházíme faksimile poslední stránky partitury Armidy, Dvořákův portrét od Boettingera, úvahu Otakara Šourka, pojednání západoněmeckého hudebního vědce Fritze Oesera o tom, jak se Dvořákově dílo jeví v německé perspektivě, dále stručné informace o historii a legendě křížových výprav a básně Jaroslava Vrchlického *Quis ut deus?* v německém překladu. A jako zvláštní kuriosita je zde otištěna ukázka rukopisu Otty Gildemeistera, který přibližně v téže době jako Vrchlický do češtiny překládal Torquata Tassa do němčiny. Zajímavé je to proto, že se tento překladatel později stal starostou Brém.

Světla hasnou a začíná předehra. Zprvu Dvořáka nepoznáváme. Je to hudba, zcela oprostěná od jakýchkoli folkloristických prvků, at' českých, moravských, indiánských nebo černošských. A přece je to opět Dvořák, zase svůj, at' už se dáva inspirovat čímkoli. Ve svém pojednání Fritz Oeser správně připomíná, že Dvořák, podobně jako Mozart, dovedl s podivuhodnou silou přetavit cizí motivy a povýšit vnější inspiraci na vlastní osobitý projev. Zde tedy máme Dvořáka kosmopolitního, slavnostního, prostého ideologie a národního idiomu. Dvořáka hned lyrického, hned patetického a dramatického. A pak se zvedá opona a jsme v královských zahradách nad orientálním panoramatem města Damašku v době křížových výprav na konci jedenáctého století. Vrchlický a Dvořák tu sáhli po látce, která byla už literárně i hudebně nesčetněkrát zpracována. Vrchlický ovšem vyšel z Torquata Tassa, který svůj epos *Gerusalemme liberata* dokončil 1575. Motiv Armidy však Tasso převzal

z eposu *Orlando Furioso* od Ludovica Ariosta, který žil asi dvě generace před Tassem, a Ariost zase čerpal z básníků ještě dálnějších. Hudebně látku Armidy zpracovali mimo jiné Lulli, Händel, Traetta, Salieri, Gluck, Cherubini, Haydn, Rossini, pak bezvýsledně Kovařovic a nakonec Dvořák. Je otázka, zda Dvořák vážně doufal, že volbou námětu ze světové literatury snadněji pronikne do zahraničí. Nepochybně musel sám vědět, že Vrchlického námět je slabý, v nejhorším slova smyslu literársky a umělecky bezcenný.

V prvním jednání oznamuje kníže Ismen králi Hydraotovi, že se k Damašku blíží francé křížácké vojsko, které chce osvobodit Kristův hrob v Jerusalemě. Ismen navrhuje, aby Hydraot poslal mezi křížácké rytíře svou dceru Armidu, o jejíž ruku se Ismen marně uchází, aby mezi rytíře vnesla neklid a svár. U Ariosta a jeho předchůdců je Armida prostě nevěstka, která svede deset křížáckých rytířů, mezi nimi i Rinalda. Tasso tento motiv zjemnil. V druhém jednání jsme ve stanovém táboře křížáků. Armida si odvádí Rinalda, do kterého se zamilovala, a v třetím jednání s ním prchá do svých kouzelných zahrad. Tu se objeví Ismen a prozradí Rinaldovi, jaké listivé pohnutky k němu Armidu zavedly. A konečně v závěrečném aktu dojde k boji, v němž Rinaldo zabije Armidu, která se přestrojila za rytíře. Dříve než umírá, Rinaldo ji pokřtí vodou z blízké oázy. To je, zhruba řečeno, celý děj opery. (Ostatně ani operní obsahy nepatří obvykle k vysoké, často však k mimovolně humoristické literatuře. Ale to je už jiná kapitola). Je zřejmé, proč se Armida nehodí na komunistické jeviště a proč její osud byl doma zpečetěn také z důvodů ideologických.

Zdá se, že brémská inscenace definitivně odstraní všechny pochybnosti a že **prokázala když ne genialnost, tedy přece alespoň životaschopnost Dvořákovy poslední opery.** Vrch-

lického libreto je ovšem slabé a nedramatické. Vrchlický byl básník knižní a ne jevištní, byl rétorikem a deklamátorem tam, kde měl být scénickým básníkem. Tato okolnost však není tak velkou závadou, aby se opera nemohla vůbec provozovat. Zkušený dramaturg může někdy provést pouhým škrtem skoro zázrak. A jestliže Dvořák složil životaschopnou operu na slabé, ba mizerné libreto, je to tím spíš důkaz o jeho mistrovství.

Tak jako při předehře, i v průběhu opery zájem posluchačů rychle vzrůstal, až se nakonec, když spadla poslední opona, proměnil v bouřlivé ovace dílu i účinkujícím. A stalo se tak za podmínek, které úspěchu nebyly příznivé. Brémské jeviště je příliš úzké a mělké a pro velké opery s úmysly monumentálními se nehodí. Výtvarník Günther Schneiderov-Siemssenovi se však podařilo vyvolat iluzi velkého panoramatického jeviště; učinil tak prostředky lehce náznakovými, které budily předud královských zahrad a paláce, palmového háje i pískových přesypů na poušti jako by ze závojuů a krajek. Podobně se i Georg Alexander Albrecht za dirigentským pultem a režisér Oskar Walleck postarali, aby romantické prvky opery ustoupily do pozadí a aby se námět stal v představení složkou nejoslednější. Proto se Dvořáková opera v Brémách představila jako cudná, něžná a trochu smutná

pohádka. V titulní roli vystoupila temperamentní španělská zpěvačka Montserrat Caballé, která svým bohatým, neobyčejně sytým a barvitým hlasem nasadila představení skutečně korunu. Pokud byla na jevišti, jakoby tam neexistovalo už nic jiného. A tak byla 19. února 1961 odčiněna v Brémách nespravedlivost, která vyvrcholila v Praze 25. března 1964. — Kritik Fritz Piersig napsal o představení v *Bremer Nachrichten*: "Dvořáková hudba okouzluje nejen svým obrovským bohatstvím melodických nápadů, ale i mistrovstvím instrumentace. Dá se říci, že Armidu můžeme počítat k dílům, která obohacují operní repertoár". A v listě *Weser-Kurier* napsal dr. Ludwig Roselius: "Již předehra obsahuje některé prvky okouzlující krásy, zvláště *as-dur* *larghetto*. Posluchač je okamžitě v zajetí překrásné flétnové melodie, která provází Armidu na jejích prvních krocích na jevišti. A takových nádherných kantilén je v opeře celá řada. Dvořáková hudba místy připomíná sladkost Rinského Korsakova a jindy zase jako by se pohybovala mezi Wagnerem a Verdim. Přes všechny tyto a další vlivy — na příklad tu lze vystopovat také inspiraci francouzskou — je však základem Dvořákovy opery skladatelův vlastní lyrický zdroj. Doufáme, že tato pocta Antonínu Dvořákovu nebude jen přechodná a že dílu českého mistra pomůže k dalším úspěchům a uznání".

Malé televizní epistoly

František Listopád

Tyto televizní epistoly, s kterými jsme začali v minulém čísle *Zápisníku*, nechtějí být školometskými přednáškami a tím méně *novými* teoriemi o *novém* umění, kterým se televize může jednou stát. 1) Nejsou tedy nic jiného než výsledky jisté zkušenosti, nad kterou je užitečné se časem zamyslet s tužkou v ruce, byť na účet případných laskavých čtenářů.

V první epistole jsme naznačili, co spojuje televizi s divadlem a co jí odlišuje,

dále, co jí může — ale nemusí — sblížit s filmovým viděním a filmovou technikou, ale také to, čím se zároveň od filmu nutně diferencuje. Hovořili jsme přirozeně o přímých programech, vysíláních ze studia či z exteriéru, tak říkajíc vyráběných v okamžiku, kdy je divák na obrazovce vidí a konzumuje; aby bylo jasno: jen takové programy jsou esencí televize. Vše ostatní, např. promítání normálních celovečerních filmů, pečlivě se-

stříhané reportáže či filmové natáčky, byť speciálně určené pro televizní spotřebu a tedy specifické 2), jsou vítanou, neboť rozmanitou, ale přece pouze vycpávkou, výpomocným materiálem, aby se odlehčilo studiu či studiům, jejichž vysílací potence je omezená. Podle jednoho přibližného průzkumu (přibližného proto, že závisí na typu programu, na jejich početí a konečně na technickém a lidském vybavení studia) na 200 čtverečních metrů studia běžného západoevropského reportážu připadá týdně 150-180 minut přímého programu jedné pracovní ekypy. Je příznačné, že Francouzi, za poměrně příznivějších podmínek, zůstávají pod tímto průměrem, a naopak, např. Španělé, improvizují v tomto smyslu zázraky, i když na úkor technické a z toho nutně vyplývající umělecké hodnoty programu. Ale i zde někdy naučila nouze Dalibora housti. 3)

Jsme tedy ve studiu. Vše, co se tam děje, vše, co se tam odehrává, pokud má výlučně statický charakter, televizní pracovník, myslící či cítící televizně, se bude pokoušet dramatizovat. Příkladem takových nevyhnutelně statických vysílání (což není předem nic pejorativního) jsou např. zprávy, komentáře, přednášky, dialogy; jen zřídka kdy osoba, respektive tvář hlasatele, komentátora či přednášče, filmovaná během čtení či předem připravené improvizace, má sílu, a nebojíme se říci to slovo — *magii* skutečně *podivné*; a nemá-li, a jestliže zůstává plán statickým, *divák* televize se stává záhy pouze nesousředeným *posluchačem*, ano, špatným rozhlasovým posluchačem, kterého ruší obraz.

Jak tomu odpomoci? Především tím, nač vedení mnoha televizi zapomíná, že se i tato vysílání tak zvané rutiny svěřují režisérovi; že se režirují. Někdy velmi prostými prostředky — zhušta se obtížně hledají — lze změnit statickou povahu věci: dekorací, zajímavým, ale organicky zdůvodněným úhlem závěru; obrazovými vsuvkami všeho druhu, které ilustrují slovo; pečlivě promyšlenými změnami plánu během proslovu; funkčním pohybem kamery, funkčním v tom smyslu, že zvýznamňuje obsah toho, co se čte či přednáší. Mohl bych ještě pokračovat ve výpočtu možností a jejich variací a permutací, jak dodat dynamiky tomu, co svou podstatou je statické, jak dát *televizní rytmus* i tomu, co svým původem je netelevizní.

A naopak: co je příliš dynamické, co překračuje to, co lehkomyšlně, neboť prozatím bez definice nazýváme televizním rytmem, je nutno okleštit, zdušit, případně oddramatizovat. Abychom se vyjádřili jasně, nejlépe nám poslouží konkrétní problém pro televizi adaptovaných divadelních her. Který repertoár nejlépe vyhovuje televiznímu výrazu? Ty hry, které v divadelní inscenaci získají, jsou-li viděny z první řady velkého divadla. Hry, které si vyžadují interpretace vášnivě zdrženlivé, diskrétní, detailní. Tento inimizismus, po výtce televizní, neznamená, jak jsme již naznačili, že se jedná o hry selankovité, bez dramatického spáru. Televize vyžaduje dynamické drama, ale to, zakládající se na vnitřním napjetí, drama komorní. Tedy Ibsen a ne Shakespeare, tedy Eliotova Cocktail Party a ne Pirandello. To ovšem neznamená, že televize nemůže dávat Shakespeara, třeba už jen proto, že autor Hamleta přežije všechno, všechny módy, všechny techniky, všechny estetiky a dogmata. Šlo nám však o to přiblížit méně zasvěcenému čtenáři, co z dramatického zůstává televizi a o co by se např. ze Shakespeara mělo odstranit, aby se esteticky vešel na obrazovku; v čem je nutno jej textově a scénicky zradit, aby televize zůstala věrna jeho duchu, aby nepřekročila svou vlastní úroveň, a nerozdrtila svůj rytmus.

Co je to ten televizní rytmus, první ze strukturálních pojmů, který nutí televizi logicky nalézat zákony autonomního výrazu, či spíše, ze kterých specifických prvků se onen rytmus skládá, o tom si chceme rozepsat přibližně.

1) Tím, že pouze *připouštíme* domněnku televize jako budoucího nového, počtem již x-tého umění, nepopíráme ovšem nikterak, že se televize nedopracovala jistých uměleckých výsledků, ať už překvapivých a mnohdy zajímavých pro vývoj televizního výrazu, ať už prostě estetiky dokonalých, závislých však na zásadách, převzatých z divadla, z filmu, z výtvarnictví či také literárního původu.

2) Američané a Rakusané se věnují dokonce systematicky exportnímu průmyslu těchto filmů. Američany lze dokonce pozorovat, že některé filmy natáčejí pouze pro export. Podobají se jabloneckému zboží, vyráběnému kdysi výhradně pro Afriku.

3) Spáněle dovedou během jediného večera proměnit několikrát dekoraci, respektive ji postupně "svlékat" jak slupku cibule. Hlavní nebezpečí tkví v osvětlení, které zůstává více méně totožné za odlišných podmínek, tudíž často nepřipustné a někdy nedostatečné, což zároveň rychle ničí elektronický materiál kamer.

Velký mág surrealismu

Jaroslav Dresler

Koncem ledna tohoto roku přinesla řada vážených západních novin články k sedmdesátce Maxe Ernsta. Tento omyl, jakýsi mimovolný surrealistický žertík, který by Freudovi státl za rozbor, se dobře hodí k portrétu malíře, který ve svém vlastním životopise tvrdí, že se narodil 2. dubna 1891 v 9 hodin 45 minut dopoledne v Brühlu šest milů jižně od Kolína nad Rýnem. Doufejme, že to tedy sám musí nejlépe vědět. Ernst, písíci o sobě v třetí osobě, pokračuje: "Tehdy se vyklubal z vajíčka, které jeho matka položila do orlího hnízda a na kterém tam ten pták seděl sedm let". Ernst bývá označován za hlavního představitel veristického surrealismu a po tom, co se z mladšího Salvadora Dalího stal z moderního malíře malif módní, za největšího surrealistického malíře vůbec. Jenže takové dělení umělců na trapalíky, obry, olbřímky a ještě větší obry vůbec nic nefká. Tady centimeter selhává a spíše jenom plete. Ernestova estetika se také označuje za estetiku strachu. Strach má ovšem kde kdo. Ale Ernestovy malířské nápady a žertíky skutečně vyvolávají spíše lehké mrazení a mravenčení, než smích nebo pobouření.

Ve své krátké, jen několik stránek rukopisu zahrnující autobiografii, podává Max Ernst o sobě velmi málo dat, zato se však rozepisuje o kouzelníku Corneliu Agrippovi, který ve středověku čaroval v Kolíně nad Rýnem, o kostech Kašpara, Melichara a Baltazara, které jsou podle pověsti v kolínské katedrále, o jednácti tisících kolínských pannách, které za svou počestnost položily život, o svém třinácti k okultismu a mytologii, jakož i o halucinacích, kterými prošel v šesti letech, když dostal spalničky. A rovněž se dovidáme, jak ho jeho otec, konvenční malíř, portrétoval v pěti letech jako Ježíška s pastýřskou berličkou. Kromě toho má však Max Ernst také opravdový civilní životopis.

Po gymnasiu přišel na universitu v Bonnu, nikdy však nechodil na malířskou školu a zůstal autodidaktem. V posledních letech před první světovou válkou se zúčastnil prvních výstav a za války

byl na frontě. Píše, že zemřel 1. srpna 1914 a že se znovu narodil 11. listopadu 1918 jako mladý muž, který se chce stát kouzelníkem a najít mytus své doby. V příštím roce založil Ernst spolu s alsanským básníkem Hansem Arpem dadadistickou skupinu v Kolíně nad Rýnem, pak se přidal k surrealismu a přesídlil do Paříže, kde žil až do druhé světové války. V třicátých letech si získal mezinárodní pověst a uznání a zúčastnil se četných výstav. Jakmile vypukla válka, byl Ernst, který se jako malif počítá k pařížské škole, ale měl do té doby německý pas, internován v jižní Francii. Intervence jeho zahraničních přátel však zploubily, že byl na jaře 1941 propuštěn a mohl odletět zvláštním soukromým letadlem, které pro něho poslala americká mecenáška a sběratelka moderního umění, Peggy Guggenheimová, do Spojených států. Tam se malif, který vždycky bojoval proti oficiálnosti, dostalo dalších (ba i oficiálních) uznání a byl definitivně zařazen mezi největší malíře dvacátého století. Vlastně smutný osud bouřliváka. Po válce žije Ernst stídlavě v Sedoně v Arizoně, kde se usídlil, a ve Francii. Ve dvacátých letech podnikl řadu studijních cest: zvláště do Egypta a Indie. — Takto pověděno to vypadá skoro jako zatykač.

Kdo se začte do surrealistických teorií, ať výtvarných, ať literárních, vidí, že Max Ernst nemluvil o okultismu a mýtech jen tak nazdařbůh. V surrealismu hrají prvořadou roli momenty mimorozumové, náhoda, "záračnost" (ve významu "zázraku" i toho, co je "za zrakem"), křečovitost, překvapivost, automatismus a mnoho dalších prvků. Rozmátně-li spleté, těžko srozumitelné a ještě obtížnější přeložitelné teorie surrealismu do běžné řeči normálních smrtelníků, mohli bychom říci, že tyto malíři a básníci jsou přesvědčeni, že jádro umění není beze zbytku vysvětlitelné a že je proto vlastně nedosažitelné. Umění je kouzelný oříšek. Rozlouskne se, ale nevypadne jádro, nýbrž jen další oříšek, a tak do nekonečna. V tomto bodě se surrealismus, byť i nevědomky, dotýká moderních uměnovědných teorií. Také soudobá čistá

nebo teoretická estetika, zvláště některé směry strukturalismu, dochází k přesvědčení, že se umělecké dílo bez zbytku *nedá* vysvětlit. Vždycky zůstane nějaký temný bod. Vědec může směřovat k jeho těžiště, jádru, ale poslední slupku nerozloukne. Moderní věda o umění je méně domýšlivá než různé apriorní, normativní, racionalistické a mechanistické estetiky minulého století. Zde, pomíne-li spor o freudismus, otázku t. zv. permanentní revoluce a jiné s našeho hlediska nepodstatné podrobnosti, byla příčina roztržky surrealismu s komunismem. Marxismus a zvláště stalinismus učí, že v našem světě není věci nepoznatelných, ale že existují jen otázky, která věda *dosud* nerozřešila. V budoucnosti, jak zdůrazňuje J. V. Stalin ve své brožurce *O historickém a dialektickém materialismu*, bude všechno a beze zbytku rozluštěno a vyloženo, tedy i základní otázky metafyzické, původ světa, původ života, problém smrti atd. Lidi, kteří tvrdili, že je to jen jiná metafyzika, metafyzika ve stojce s hlavou dolů, dával Stalin, pokud mu byli na dosah, popravit, protože to býval jeho poslední a nejpádnější argument.

Tento vulgární racionalismus byl surrealismu nepřijatelný a především proto se Breton a další členové jeho skupiny rozešli s komunismem už před druhou světovou válkou. V praktickém životě hráli při tom důležitou roli také sovětské čistky a ždanovismus, jakož i náchylnost surrealismu k trockismu. Nelze však zastírat, že surrealisté, kteří odmítali vulgární racionalismus, upadali tu a tam jak ve svých teoriích, tak ve svých textech a obrazech do druhého extrému, vulgárního okultismu, pověřivosti, hračkářství a fetišismu, který byl materialisticko-mystickým kabátem naruby s podívkou navrch. Ze svých laboratoří však surrealisté dali celé naší době mocné podněty v nejnřímějších oblastech umění, životního slohu, naší vnímavosti a citovosti, dále ve fotografii, filmu, užitém umění, plakátu. Surrealismus rozmnožil, často právě s pomocí okřivlosti, všechny krásy světa, ale nedokázal, že "bud" bude krása křečovitá, nebo nebude vůbec" (Breton). Věta má však háček. Breton mluví o "konvulzivní" kráse, Nezval překládá "krása křečovitá". Jistý malý rozdíl v tom je.

Max Ernst stál vždy tak trochu stranou tohoto ideologického a názorového kvasu i všech politických polemik. Je víc ně-

meckým romantikem než francouzským karteziánem. Zatím co většina ostatních surrealistických malířů je po výtce literární, mají Ernstovy obrazy zpravidla vysokou výtvarnou kulturu a nesporné hodnoty barevné, kompoziční a kresběné. Viděl jsem více jeho výstav, ale nejvíc mě ohromil soubor jeho obrazů, rozvěšený někdy v lednu nebo v únoru 1952 v zámku v Mannheimu. Obojí zřůdně korespondovalo. Rozbombardovaný zámek byl v rozvalinách. Zachovalo se jen málo místností, a v nich byly Ernstovy obrazy. Široko daleko kolem spoušť. Dnes v týchž místnostech visí docela konvenční obrazy, je tam umělecká škola, dokonce také berní úřad, jestli se nemýlím, a zámek je restaurován. Kus dál je neuvěřitelně moderní most přes Rýn, největší v Evropě a patrně jeden z největších a nejděmyslnějších na světě. Po Maxi Ernstovi pochopitelně ani památka. Nehodí se do tohoto prostředí.

Ve svých dadaistických počátcích dělal Ernst pokusy s montáží ze dřeva, útržků papíru, drátů a plechu, z nichž skládal technicko magické hříčky a rebusy. Nebyl sám. Podobných tichých bláznů, kteří si počínali velmi hluchně, bylo po Evropě třináct do tučtu. Později, v surrealistickém období, se tato technika rozvinula dvěma směry. Ernst objevil krásu starých anonymních rytin, začal je vytvářovat, skládat a slepovat a vytvořil z nich několik serií bizarních grotesek, na nichž hídě mají ptačí nebo lvi hlavy, ryby plují ve vzduchu jako vzducholodě a noční svět tajemných měst z černých stínů a mdlého světla oživují obudná monstra. V druhém směru vytvářel Ernst od roku 1926 serii Přirodopis, v níž s veristickou přesností protiskoval na papír struktury listů, přeslíček, dřevěných desek a kamenů a kombinoval je s realistickými kresbami lidského oka, fantastických ptáků a předpotopních oblud. Jindy se dal Ernst inspirovat obrazy italského malíře Arcimboldiho, který žil v zámečku na dvoře císaře Rudolfa II. Arcimboldi maloval manýristické obrazy, na nichž je postava knihovníka složena z knih, nebo Rudolfa II. je namalován tak, že jeho obličej je kompozicí mrkve, kapusty, hrachu, cibule a jiných zelenin. Znádný dik-tátor by asi neměl tolik smyslu pro humor. Podobné hříčky dovedl surrealisté ostatně všěřát z nejzaprášenějších koutů dějin. Otevřeli nám několik nových

světů do imaginárního muzea umění všech věků a národů.

Jako ponorná řeka protéká celou krajinou tvorby Maxe Ernsta jakási Punkva reality, která se neočekávaně objevuje a hned zase mizí. Když vystoupí na povrch, Ernst, jak se zdá, dosahuje jako malíř svých největších úspěchů. Je to patrně třeba na jeho obraze z roku 1942, na němž se na holém nočním nebi vznášejí bledý měsíc a dole pod ním se rozprostírá a vrší snová, a přece až bolestně reálná krajina s otisky vegetace a půlnočními stíny. Tento obraz není schválně nesrozumitelný, ani záměrně bizarní či obudný. A přece působí mnohem fantastičtěji než jiné obrazy, na kterých malíř s pedantickým naturalismem chtěl zaznamenat všechny nestvůry horečných snů, které předepisuje surrealistický receptář.

Ke kterémuši máchovskému výročí vydali pražští surrealisté sborník "*Ani labuť, ani lina*". A vyslovovali v něm přesvědčení, že o kvalitě Máchových veršů nevyvodiťají větší rekvizity romantismu, jako jsou labuť — nřbrž vnitřní žár básníkův, pod popelem romantického haraburdí skryté jiskry. Kdyby toto předsvědčení bývali surrealisté uplatňovali nejen na Máchu, ale i na svou vlastní tvorbu, byli by možná způsobili méně skandálů, ale jako umělci by byli došli dále. Neboť v umění opravdu nerozhoduje vnější mluva znaků. Námětová oblast netvoří hodnoty, jako je netvoří ani technika. U Maxe Ernsta je v mnoha jeho obrazech povrch opravdu nepodstatný. Pod ním to žhne. A přece, ty jiskry jsou ledové. Jako by vyskočily křesáním kamenů z měsíčních hornin.

Jiní malíři, a ne malí, vystačí někdy po celý život s jedním, dvěma nápady, které pak do nekonečna varují. Ernst přenechává tuto práci svým epigonům. Sám hledá extrémní, mezní situace, a tak se jeho dílo rozpadá na celou řadu tematických a stylových okruhů. V polovině dvacátých let to byly např. Hordy, skupiny barbarských postav, deroucí se překotně kupředu. V nich malíř předznamenával evropskou tragedii. Nesmíme si ovšem představovat, že by Ernst byl malíř politický. Tyto náměty se u něho objevují proto, že "byly ve vzduchu", a ne jako vědomá racionální reakce. V téže době, jako ještě volněji zpracování této látky, Ernst maluje obrazy s názvy *Kráska a Malé sluneční kolo*. Jsou to krajiny

s realisticky naznačenou vegetací, nad nimiž se vznáší slunce v úplném zatmění. Bylo by však nesprávné, hledat v těchto dvou obrazech symbolické analogie a asociace. Vztah malíře k realitě a k dějinám je složitější, než jak to vidí teorie socialistického realismu. Přechodně se u Ernsta objevuje také historismus, zvláště

za druhé světové války, kdy maluje Napoleona v pustině. Poté začínají jeho malbu ovládat velké geometrické formy a příznačně stojí na počátku tohoto období imaginární portrét Euklída. Tak se v posledním období Ernst opírá především o kvality výtvarné a inspiruje se objevy abstraktivistů.

Cizojazyčné knihy z Prahy

Tři charakteristické publikace

Soustavné sledování literatury a knižního trhu v Československu by mělo patřit k předním úkolům tohoto časopisu. Jeho uskutečnění v dostatečné míře a na charakteristických příkladech brání několik okolností. I u oficiálních dovozců čs. knih na Západě je někdy obtížné, ne-li nemožné, dostat některé nejzajímavější knihy proto, že jsou doma během několika dní, ne-li hodin vyprodané, nebo že jejich vývoz je z politických důvodů zakázán. A na druhé straně ty publikace, které k dostání jsou, nestojí namnoze ani za nejstručnější zaznamenání, nechceme-li jako na běžícím pásu vyvracet jen samé líči. To platí zvláště o publikacích tzv. encyklopedických, vědeckých a populárně naučných. Potýkat se kriticky s takovými knihami by byla práce příliš snadná — a konec konců i marná. A tak se místo toho chceme soustavněji věnovat knihám, tištěným v Praze v cizích jazycích a určeným pro export do západních zemí. Tím informujeme jak čtenáře v zahraničí, tak také doma. Neboť tyto knihy zpravidla nevycházejí v českém nebo slovenském vydání, někdy proto, že se pro domácí spotřebu tiskárnám neposkytuje dost kvalitní papír, jindy proto, že obsahují názory, které jsou v rozporu s oficiální kulturní politikou strany.

Knihy, určené pro export, vydává pražské nakladatelství *Artia* celkem v šestnácti řech; až dosud vydalo na tisíc publikací, které patří k těmto tematickým skupinám: dějiny umění, zvláště české baroko, malba gotická a románská architektura a plastika; umění dalekých zemí a přírodních národů; obrazové publikace o Praze, cestopisy z dalekých zemí; obrazové publikace o přírodě; v menší míře beletrie; a posléze úspěšné obrázkové knihy pro děti. Z této rozsáhlé produkce jsme tentokrát vybrali tři charakteristické publikace z různých tematic-

kých skupin. Opíráme se vesměs o německá vydání, při čemž je třeba podotknout, že tyto knihy současně vyšly také v jiných řečech a jsou k dostání v mnoha zemích. — (Západoněmecký dovozeц *Verlag Werner Dausien*, Hanau, Main, Fahrstrasse 5).

LIDOVÉ UMĚNÍ BEZ POVĚR

Z celé řady speciálních monografií, věnovaných nejrozličnějším odvětvím lidového umění, vybíráme publikaci synthetickou, která se s pomocí minimálního hmotného textu a neobyčejně rozsáhlého obrazového materiálu pokouší obsáhnout celou problematiku lidového umění. Kniha se jmenuje *Volkskunst in Bildern* (Lidové umění ve fotografii, str. 348, na 300, většinou celostránkových a zčásti barevných reprodukcí, DM 45.00) a její autor Karel Šourek (1909-49) byl malíř, teoretik lidového umění a před smrti ředitel Slovenské národní galerie. Před druhou světovou válkou organizoval v Praze dvě velké výstavy, Staré umění na Slovensku a Pražské baroko. Po stručném úvodu následuje v Šourekově knize kapitola, nadepsaná *Přeceňování lidového umění*, v níž autor odmítá pseudoromantický názor, že lidové umění je pozdním dědicem praslavanské kultury a že vytrysklo z jakýchsi hlubokých, mystických zdrojů národní duše. Autor přistupuje ke své látce jako teoretik, poučený fenomenologií, etnografií, psychologií a sociologií, a proto nemůže pokračovat v budování vzdušných zámek, jak to činili jeho předchůdci. Tím se ovšem dostává do rozporu s oficiálním názorem, jak ho formuloval zvláště romantisující Zdeněk Nejedlý. Na druhé straně se však Šourek obrací též

proti podceňování lidového umění, které v něm chce vidět jen projev materiální kultury. Také tím vlastně autor vybočuje ze dnešní předeepsané řady. Jeho metodu výkladu bychom mohli označit za strukturální, a sice ne proto, že by se opíral o některé teoretické prvky strukturálního, ale prostě proto, že si uvědomuje celou složitost zjevu, který zkoumá, a že ho osvětluje z nejrozličnějších perspektiv. Zajímavé jsou zvláště kapitoly, v nichž ukazuje vzory tohoto umění, ať už románské, gotické nebo barokní, nebo kde dokazuje, jak malířství na skle je vlastně zjednodušenou kopií v dřevorytu tištěných předloh. Dobře zvolené fotografie ukazují na typických příkladech celou škálu našeho lidového umění a jeho různých formálních stylů i technik a materiálů. Kniha zahrnuje lidovou keramiku, textil, masopustní masky, plastiku, užitkové předměty, architekturu, malířství na skle, kroje, výšivky, nábytek atd. Při rozsahu a důkladnosti publikace by však bylo na místě, aby obsahovala také vyčerpávající a kritický soupis literatury. Tím by se její hodnota pro zahraniční badatele zvýšila.

VYSOKÁ AFRICKÁ KULTURA

Neodborník se zpravidla domnívá, že v Africe existovalo vždycky jen domorodé lidové umění, či tzv. umění přírodních národů, jak tento termín u nás razil podle německého vzoru Josef Čapek. Tento názor je nesprávný, jak o tom může přesvědčit návštěva každého většího etnografického musea, nebo četba zajímavé knihy *Die Kunst von Benin* (Umění Beninu, 64 str., mapa a 92 celostránkových reprodukcí, DM 24.80), jejímiž autory jsou britský badatel Philip Dark a fotografové Werner a Bedřich Formanové. O tomto umění kdysi napsal Josef Čapek: "Nápadně významným užitím výtvarného nadání je oblast západoafrická od pobřeží beninského kolem a nahoru. To je proslulý Benin sám, a ozdravě toutéž Dahomej, Kamerun a Kongo, a nejdříve dolní Niger. Zde, v tomto územním komplexu, dosahuje africké sochařství svého obecně nejvyššího, nejbohatšího rozkvětu, nepochybně i valně zásluhou Jorubů, nejpráhějších dědiců kultur starších, u nichž se nejvýstředněji ztělesňuje vše, co sochařský duch Afriky má v sobě ve svém způsobu nejpłodnějšího a neklasičtějšího. Jejich vliv a příklad zasáhl, u bezprostředněji, onde vzdáleněji do celé oblasti a

znamenitě zvýšil sochařskou výrazivost a dokonalost. Nejznámější, nejpůvodnější ovšem je odedávna litécká a řezbářská umění Beninu. Lité bronzové či spíše mosazné reliéfy, figury, celé figurální skupiny, masky, dekorativní práce zdobené puncováním, figurální řezby ze slonové kosti snesou docela evropské měřítko". V dalším Čapek vyzvojuje, že litéckou techniku přinesli do Beninu Portugalci a že právě tato umění obsahuje prvky "lidovějšího" evropského reliéfu 17. století. Ve světle Darkovy výborné monografie Čapkovy názory neobstojí. — Umění Beninu se stalo v Evropě známé po trestné výpravě, kterou Angličané do tohoto území podnikli roku 1897, odborníci však o něm věděli již dříve z různých cestopisných zpráv, hlavně Portugalců, kteří je po prvé spatřili už roku 1485. Za těchto okolností je nepravděpodobné, že by Benin byl převzal litéckou techniku od Evropanů. Pravděpodobně se vyvinula z domácích tradic. Neběželo rovněž o umění "lidové", nýbrž o umění "dvorské", tedy umění, vyráběné odborníky pro šermácké náčelníky. Darkova kniha ukazuje několik desítek příkladů, převážně bronzových a měděných reliéfů, zčásti datovaných 16. až 18. stoletím. Jde o plastiky jednoduchých, ale překrásných a rafinovaných forem, na nichž jsou zobrazení nejen domorodci, ale i Evropané, jakož i různé zvířecí motivy. Britský vědec opatřil knihu všim nutným vědeckým aparátem, četnými vysvětlivkami, seznamem literatury a podrobným katalogem. K dokonalým reprodukcím ještě poznamka: W. a B. Formanovi obstarali fotografie pro značné množství publikací Artie. Jejich práce je většinou vysoké úrovně a vědecky objektivní. V tomto případě se nám však zdá, že silným osvětlením plastik byla sice náležitě zdůrazněna jejich vysoká plasticita, že však na druhé straně byly představeny tak, jak se nikdy v přirozeném prostředí divákovi nejeví. Silné umělé osvětlení budí dojem, jakoby tyto plastiky byly na povrchu lesklé, ve skutečnosti jsou však matné. Tato výhrada se však týká jen technické podrobnosti. Jako celek jde o knihu pozoruhodnou, i když určenou jen pro velmi malý okruh odborných zájemců.

UMĚNÍ DÁLNEHO VÝCHODU

Ze serie publikací, věnovaných umění Dálného východu, si zaslouží pozornost monografie Lubora Hájka *Der frühe japanische Holzschnitt* (Raný japonský dřevoryt, 102 str. a 50 barevných příloh,

DM 19.80), jejíž fotografickou a grafickou stránku zpracovali opět oba Formanové. Kniha je po vědecké stránce rovněž znamenitě zpracována, byť i na rozdíl od práce Darkovy do ní v některých formulacích pronikají nevědecké marxistické předsudky. Při tom však Hájek projevuje na východního vědce neobyčejnou znalost i neoddolnější západní literatury starší i nejnovější. Pro širší publikum je nevhodou knihy to, že reprodukuje vesměs práce jen z národní galerie v Praze a z jiných čs. sbírek, čímž ukazuje japonský dřevoryt 16. až 18. století v poněkud jednostranné perspektivě a aniž by se vždy opírala o skutečně nejlepší projevy tohoto umění. Pro odborníka se však tento nedostatek převrací ve výhodu. Má tak alespoň představu, co se v pražských sbírkách, které jsou mu jinak těžko dostupné, nachází. Podobně mají pro odborníky značnou cenu publikace na př. o francouzském umění v čs. sbírkách a pod. Jistý ústupek módnímu žaponerismu, který kvetl na počátku našeho století a dodnes zvolna odkvétá, je tónový papír, rámování stránek, dekorativní zvláštní vazba a některé jiné věci, které po vnější stránce nijak nezvyšují dokumentární hodnotu knihy, ale pokoušejí se z ní udušlat "dárkový" předmět.

Prošimo čtenáře "Zápisníku", aby se ve všech administrativních obrazech na tyto naše zástupce:

KANADA:

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

FRANCIE:

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

NORSKO:

ADOLF HLINĚNSKÝ,
19 Baugedsgt,
Skien

ZÁPADNÍ NĚMECKO:

DR. JAROSLAV STRNAD,
Imaningerstrasse 130,
Munich 27

RAKOUSKO:

MARIE KORBELOVA,
Lorystrasse 61/15
Wien XI,

BOMBA MIROSLAVA KRLEŽI Uveřejnění v komunistických státech denní listy celostránkové články o kulturních otázkách, schovával se za tím nejčastěji zásadní prohlášení o stranické kulturní politice. V Jugoslávii podobné dekrety pro budoucnost a poprawy za minulost zmizely sice už dávno z denního pořádku, ale když nedávno uveřejnil zářebaký *Viesnik* na tři pokračování esej o abstraktním malířství z pera Miroslava Krleži, vyvolalo to v uměleckých kruzích rozruch. Jednak je Krleža příliš velký spisovatel, než aby ho někdo mohl přehlížet, jednak je považován za vynikajícího znalce všech proudů moderního výtvarného umění. Jeho rozsáhlý esej četli tedy spisovatelé i výtvarníci. Ne bez povzdechů, neboť v tomto vtipném dialogu "*K padesáto abstraktního malířství*" se Krleža zvláště obul do všech zástanců abstraktního umění, počínaje Kandinským, až k zástupcům nejmladší výtvarnické generace. V jugoslávských uměleckých kruzích to vyvolalo pochopitelný úlek. Krleža ovšem předešel všem možným politicky zahroceným výtkám tím, že si je sám klade jménem fiktivního obdivovatele abstrakce, se kterým se pře v esejistickém rozpravě. Vypořádává se tak s argumentem pověstného požadavku "Blut und Boden", se ždanovštinou, se socialistickým realismem a vůbec s každým úředním zásahem do umění. V jádře zastává názor, že abstraktní umění se stalo čistě módním zjevem, které je umělcům vnucováno, sice ne administrativně, ale nátlakem "estetických dervišů". Vytýká mu nedostatek inspirace a obhájuje "individuální právo osobního vkusu". Odmítá dokonce i Picassa. "Picassovina se jako továrna na devisy stala bursovni spekulací", tvrdí. Říká, že "estetický a morální *point d'honneur* všeho, co se doposud přihodilo pod hvězdami, je člověk", který se v abstraktním umění zcela přehlídil. Krležovy šlehy na "dialektickou estetiku" a úřední puncování umění podle sovětského vzoru jsou však stejně nemilosrdné. Jeho esej je zajímavým příkladem toho, jak se moderní směry v malířství mohou potírat souběžně s jejich politickými odpůrci. Jako odpolitování výtvarného umění má Krležův esej nesporné zásluhy. O detailech jeho obsahu se ovšem v uměleckých kávrnách po celé Jugoslávii budou přit ještě asi dlouhou dobu. *dě*

Židovský vtíp

Salcia Landmannová

Jednou z nejtěsnějších knih ve Švýcarsku, v Rakousku a v Západním Německu je v posledních měsících antologie *Salcia Landmannové Židovský vtíp* (Nakladatelství Walter, Olten a Freiburg v Breisgau), která po úvodu západoněmeckého sociálně demokratického politika, profesora Carlo Schmida, a po obsaženém historickém, sociologickém a psychologickém rozboru přináší na tisíc židovských vtípů. Autorka konfrontuje fenomén židovského vtípu s teoriemi Henri Bergsona a Sigmunda Freuda a definuje židovský vtíp jako obranu, štít pronásledovaného národa. V jejím pojetí židovský vtíp patří právě tak do literatury jako u jiných národů lidová píseň. Z této pozoruhodné knihy přinášíme několik ukázek. Tak jako autorka musíme zdůraznit, že každý překlad zbavuje židovský vtíp kouzla, barvy a atmosféry. Běží tedy jen o slabý odlesk původního textu.

Proč mají Židé tak dlouhý nos? Protože je za něj čtyřicet let vodil poušití Mojžíš.

Tři studenti si chtěli utahovat z kritika Fritze Mauthnera a proto ho zdravili těmito slovy: "Dobrý den, otče Abrahame". "Dobrý den, otče Izáku". "Dobrý den, otče Jakube". "Nejsem ani jeden z těchto tří", odpověděl Mauthner, "nýbrž Saul, který se vypravil, aby hledal osly svého otce — a hle, zde jsem je našel".

Jednomu Židovi ujel vlak před nose. "Samý antisemitismus", bručel trpce.

"Čert aby vzal mého koně!" bědoval koň, "slepý je na obě oči jako Simson a jedinou díru, která je na silnici široko daleko, samozřejmě našel a zlomil si v ní nohu".

"Říkáte, že nemám pít. To se vám to pěkně mluví. Píji, abych utopil své starosti". "A ještě se neutopily?" "Ne — čím víc píji, tím líp se učí plavat".

"Dobrý den, Eisiku, chcete skleničku pálenky?" "Ne. Předně je dnes pást.

Za druhé jsem slíbil, že už nebudu pít. Za třetí jsem už dnes do sebe vrazil tři skleničky. A za čtvrté — víte co: nalejte!"

"Co bys měl raději: šest dcer nebo šest milionů?" "Hloupá otázka. Přirozeně šest milionů". "Chyba lávky! Kdybys měl šest milionů, chtěl bys mít ještě víc. Kdybys měl šest dcer, měl bys už dost".

Policejní komisař: "Pane Sauerteigu, máme zde na vás udání, že prý žijete v konkubinátě". Sauerteig: "Konkubinát — copak to je?" Policejní komisař: "To znamená, že s cizí ženou žijete právě tak jako se svou vlastní". Sauerteig, nadšen: "Nesmysl—mnohem, mnohem líp!"

Manžel, otec čtyř dětí, vysloví strašně podezření. "Poslyš, Sáro", začíná chmurně, "mně se zdá, že Dovidl není můj". "Jak můžeš něco takového tvrdit!" pohoršuje se žena, "právě Dovidl je tvůj".

K rabínovi přijde chudý Žid, který má mnoho dětí, s otázkou: "Existuje podle našeho náboženství dovolený a naprosto spolehlivý prostředek proti počertí?" Rabín: Existuje. Pít li-

monádu". Chudý Žid: "Před tím nebo potom?" Rabín: "Namísto".

Žid vychází ze správních budovy rozhlasu. "Co jsi tam dělal?", ptá se ho známý. "U-u-uchá-žel js-jsem ssse o mmm-mí-sto hla-satele?". "A? Do-stal jsi je?" "Ne! Tt-tam jsou ssami aa-antisemití!"

Slečna v pokladně vanových lázní: "Dvanáct lístků je za sníženou cenu". Kloppstein, melancholicky: "Copak já vím, zda budu žít ještě dvanáct let?"

Na lázeňské promenádě: "Dobrý dea, pane Lewinsono, vzal jste dnes lázeň?" Lewison, s podivem: "Jak to, copak nějaká chybí?"

"Feiwele, proč se pořád škrábeš? Máš blechy?" Feiwele, těžce uražen: "Blechy? Pokládáš mě snad za psa? Samozřejmě mám ščenic".

Schmulowtsch u lékaře: "Pane doktore, řekněte mně, co mám dělat. Játra mi bolí, nohy také, puls je nepravdivý, můj žaludek nic nesnese — a já sám se také necítím nijak zvláště".

Co to znamená *konsekventní*?

Dnes tak a zítra tak.

A nekonsekventní?

Dnes tak a zítra tak.

"Kupte si toho krásného koně! Běží bez zastávky deset mil". "Co bych s ním dělal. Bydlím odtud jen sedm mil".

Mitnaged: "Váš rabín jí hrozně moc!" Chasid: "Ach, to on dělá jen ze skromnosti, aby nikdo neviděl, jak se posdí".

Aby se trochu pobavila, chodí Židovka o sabatu po peróně sem a tam. Tu uvidí v kupé vlaku kouřícího Žida. Židovka: "Mé rání mrtvice! Tady sedí v kupé o sabatu Žid a kouří!" Kouřící Žid: "Desetkrát vás rání mrtvice a desetkrát zemřete. V kupé totiž sedí a kouří devět dalších Židů".

• "Váš syn věnoval na stavbu synagogy tisíc rublů. A vy chcete dát jen sto rublů?" "Můj syn si to může dovolit. Má šetrného otce. Koho mám však já? Lehkomyslného syna".

• Z upomínky: "... Kdo slibil, že do ultima zaplatí? Vy! Kdo neoddržel slovo? Vy! Kdo je lump?"

Váš Wolf Rosenhain".

ARCHIBALD MACLEISH jehož krátkou úvahou *O odpovědnosti umělce* přinášíme jako úvodník, se narodil 1892 ve státě Illinois, studoval na Yale a Harvardu a v první světové válce byl dělostřeleckým důstojníkem na francouzské frontě. Pak přednášel práva a byl advokátem. V 16 letech začal psát verše, k vůli nimž se roku 1923 vzdal advokacie. Pak se s rodinou přestěhoval do Paříže, ale nospodářská krize ho přinutila vrátit se a pracovat v komerčním časopise Fortune. Roku 1933 dostal MacLeish Pulitzerovu cenu. Za občanské války ve Španělsku bojoval na straně republikánů. Sám o tom píše: "Ačkoli jsem nikdy nebyl komunistou, byl jsem přece dost do leva, aby mně obě strany mohly nadávat". Roku 1938 působil na Harvardu a v příštím roce ho Roosevelt jmenoval ředitelem knihovny amerického kongresu. Od začátku druhé světové války byl MacLeish ředitelem informační služby Spojených států. V roce 1944 se stal náměstkem ministra, po Rooseveltově smrti však resignoval a působil pak jako vedoucí americké delegace u právě zakládaného UNESCO. MacLeish napsal několik útlých sbírek básní a pět veršovaných dramát, určených původně pro rozhlas. Nejzajímavější jeho práci je hra o Jobovi, označená prostými iniciálkami "J. B." Z

EXILOVÝ TISK — včetně *Zápisníku*, pročpak ne — by si zasloužil důkladnou psychologickou studii. Bohužel, respektive bohudítka, na obzoru se zatím neobjevilo žádné nebezpečí v podobě zaniceného vědce, který by si začal klestit cestu tisíci a tisíci stránkami českých, slovenských, ba, československých tiskovin, jak vycházely a zacházely od roku 1948 v cizině. Nicméně, pro tohoto hypotetického budoucího sociologického maratonistu tři obecnější postřehy s příklady z četby několika exilových periodik náhodně po ruce: 1) čím vlastenečtější, tím psáno horší češtinou; 2) čím kulturnější, tím projevující větší neznalost a) naší kulturní minulosti, b) naší kulturní současnosti doma i v cizině, c) hierarchie kulturních hodnot; 3) čím věcnější a nudnější tím více přepřeleno omyly, mylnými daty, záměnami jmen. Nuže, tři slibené příklady; citujeme jeden vlastenecko-bruslařský článek z první stránky: "Byl to jediný ze všech startujících párů, který jel svou jízdu za zvuků české hudby z Dvořáka a Smetany (Šárka, Slovenské tance č. 2 a 12 a Komedianti (!)). Hudbu *komponoval* Rafael Kubelík". — Druhý příklad, tentokrát z oblasti kulturní: pisatel statí inspirované analyzuje prozaické dílo Grahama Greena, totiž má na mysli dílo Angličana Grahama Greena, překřtívá jej však jménem francouzského spisovatele Juliana Greena a pro změnu zařazuje mezi citované tituly knihu jiného anglického spisovatele Henri Greena. Není Graham Greene jako Julien Green jako H. Green. Konečně do třetice všeho dobrého a zlého: pustil se do improvizované a zlobné historické rekonstrukce mnichovské doby dva bývalí diplomaté. Nejen, že zapomněli česky (viz výše) jakož i veškeré diplomatické nuance a jemnosti, nýbrž pozapomněli i fakta a data pro klevety a dojmy. Jaký smutek, a pro nás, tak zvané mladší co nepochopitelné nesvědčomosti na nás zavane z jejich prózičky. F. L.

ČAPCI ZESPODU Vzpomínky žen na velké muže mají zpravidla tu vadu, že si autorky připodobní svůj objekt svému subjektu; duchovní obzor popisovaných se pak zmenší na obzor popisujících. Bratři Čápkové to po této stránce mají špatně, a zvláště Karel. Nejprve o nich psala v "Českém románě" Karlova žena Olga Scheinplugová, jejíž knížka, vyšlá po druhé světové válce, je snůškou klípků, polopравd, buďoárových historek a nechu-

tenství. Právem ji tehdy soudil a odsoudil nikdo menší než Václav Cerný. Nyní napsala své vzpomínky také neteř bratří Čápků, dr. Helena Koželuhová. Její vzpomínky, *Čapci očima rodiny*, I., vyšly cyklostylovaně v Edici Sklizení, Hamburk (str. 60, 0,50 dol.). Vzpomínky Koželuhové jsou nejzajímavější tam, kde autorka prostě popisuje, *co a jak bylo*. Jakmile však svůj pohled, který v obou bratřích vidí jakési bodré strejdy a vášnosti, přenáší na jejich dílo, není ho práva a vidí je zmenšené jakoby obrácením divadelním kukátkem. Čapky *le* kritizovat, ne však *takto*. Nekompetentnost autorky se projevuje zvláště na posledních stránkách jejího spisku, kde nás chce přesvědčit, že má sama lepší, hlubší a modernější názor na život člověka, lásku atd. než její strýcové. Kdyby měla mít pravdu, List po paní a dívky by byl o třídu nad Kritickým měsíčníkem.

dr

333 STŘÍBRNÝCH KŘEPEK a přibližně stejné množství kritiků se koncem února sletělo do Prahy na celostátní konferenci o umělecké kritice. A samými citáty z Marxe a Engelse a jiných vosaťuch klasiků si nálem zasukovali jazyky, jako by byli o závod kloptali pořekadlem o křepečkách, které přeletěly 333 stříbrných střeš. Hlavní referát konference přednesl Ladislav Štoll, který své požadavky formuloval především záporně četnými útoky na mladé kritiky O. Suse, K. Chvatníka a další, zejména však nenávistnými výpady proti *strukturalismu a abstraktnímu umění*. Tím Štoll odstraňuje z naší moderní kultury právě její vrcholky. Jen ve třech duchovních oblastech měl v tomto století, pomíne-li tradiční muzikálnost, náš příspěvek evropskou a světovou úroveň a význam: v popularografii, v strukturalismu pražského lingvistického kroužku a v abstraktní malbě Františka Kupky. Ani Kupka, ani strukturalisté se však doma proroky nestali. Štoll s velkým zalíbením citoval ze sebekritik strukturalistů Mírka Nováka a Jana Mukařovského, které uveřejnila *Tvorba* roku 1951. Novák tehdy tvrdil, že strukturalismus je metoda "kněžouů, mágů a velekněží" a Mukařovský dovozoval, že "šhoda strukturalismu s marxismem je jen zdánlivá". V roce 1951 ovšem vrcholil stalinismus, připravovaly se hrdelní divadelní procesy, spisovatelé si sahali na život, byli odváděni do žalářů a dva dokonce na popraviště. Slova No-

váka a Mukařovského byla tedy napsána bez přehánění v bezprostředním ohrožení života. Tato situace se však Štollovi jako stav myslí spisovatele zřejmě velice zamlouvá. — Vcelku konference ukázala, že ve chvíli, kdy se čs. literatura už nedá jako v roce 1951 administrativně řídit z úřadoven státní bezpečnosti, komunistickým kritikům chybí společná měřítka, jasný cíl a hlavně vědecky fundovaná metoda. Ani Štoll si tu nevěděl rady a místo toho útočil hlava nehlava zvláště také proti umění ve Spojených státech a v západním Německu. Komunistický kritik je postaven před neřešitelné dilema. Buď se bude řídit svým svědomím a vkusem, a pak se dostane do sporu s vedením strany. Anebo se bude pšně držet stranické linie, a pak bude jeho vliv na kulturní obecenstvo a čtenáře jen záporný. Kdykoli pravověrný komunistický kritik pochválí novou knihu domácího spisovatele, čtenář ví: Rameno semaforu se zvedlo. Pozor, červená, nekupovat, nečíst!

Zk

PRODANÁ NEVĚSTA V ZÁHŘEBU V záhřebském Národním divadle patřila Smetanova *Prodaná nevěsta* vždy ke kmenovému repertoáru, a tak se kulisy rychle opotřebovávaly. K letošnímu novému nastudování si Záhřebčané pozvali Josefa Svobodu z Prahy, aby jim Prodanou nevěstu ozdobil pokud možno autenticky. Ve spolupráci se záhřebským režisérem se Svoboda pokusil "osvobodit dílo od vlivu tradičních kulis, které je pouze ilustrují, ale neřeší scénicky". Není to ovšem první pokus o experimentální výpravu *Prodané nevěsty*. Na Svobodově vystoupení v Záhřebu je zajímavé, že pražský scénograf, který ošatil doma "Prodanou nevěstu" do konvenčního kroje již několikrát, hledá možnost uplatnit nové pojetí právě v Jugoslávii. Zřejmě tam nalézá vhodnější půdu pro volné řešení. V Československu by ho mohlo inscenování Smetanova národního díla na různých operních scénách zaměstnávat do smrti. Je v tom dávka ironie, když Svoboda přiznává, že teprve v Záhřebu našel takové podmínky, které mu — podle jeho slov — "umožnily uskutečnit

inscenaci, jakou jsem si vždy představoval a jakou jsem si přál realizovat". Na první české scéně si od skandálu s Hrdličkovým pojetím "Kouzelné flétny" na nové cesty příliš netroufají. V repertoáru politice pak už vůbec převládají stranické instrukce. V interview se záhřebskými novináři byl Svoboda dotazován, jak to na pražském Národním divadle vypadá s díly jugoslávských autorů. Na to nemohl odpovědět jinak, než prostým zjištěním dramaturgické praxe ve Zlaté kopliče: "Provádíme hlavně díla soudobých českých a sovětských autorů". Z

JAZYKOVÉ ZÁKAMPÍ Pozoruhodný novinářský styl zavádí mnichovské *České slovo*. V reportáži z atelieru úspěšného ilustrátora píše v únorovém čísle letošního ročníku: "Koukej Mírku — měl bych chut' vo tobě něco napsat." — Murek se na mě kouk vod stolu, odložil takovej znalej plavajz a zat'ukal významně prstem na svůj spánek . . . — Já i Mirek sme totiž kámoši a Mirek myslí, že kamarád nemá psát o kamarádovi bůhvíco. Hlavně ne *bíbin*ky." Pisatel, jakýsi František Tomáš, však na rady svého "kámose" nic nedal a hodil svou průzu na papír. Nyní nám slibuje, že tímto novým českým pravopisem bude prý psát také filosofická pojednání, poezii, metafyzické úvahy, školní učebnice, logaritmické tabulky jakož i mravní příklady pro dítku školou povinná. Prý se mu nejlíp píše, jak mu zobák narostl. Ponaučení: "Ono se fěkne semenec — ale zobat ho a z flašky!" M

UMĚNÍ JAKO FASÁDA Zdlouhavou a pedantskou argumentací dokazoval před několika týdny v pražských *Literárních novinách* umělecký historik V. V. Stech, proč by bylo nesprávné, kdyby s bojem proti náboženství režimu padly za obět také vzácné památky starého náboženského umění. Stech uváděl několik příkladů barokních soch, které se odstraňují nebo překládají z náměstí, což se podle jeho názoru rovná zničení. Stech napsal: "Kdyby to šlo touto cestou, vyradývali bychom si brzo velkou a závažnou část našeho kulturního majetku". Pražský režim dokládá často svou kulturmost právě poukazem, jaké obrovské částky věnuje na restauraci a udržení památek minulosti. Háček je v tom, podle jakého klíče to činí. Pochopitelně se věnuje velká péče tomu, co se dá v té nebo oné formě servírovat Západu, západním turistům, a co slouží k reprezentaci. Tam se nešetří. Rekonstrukce pražského hradu, jak

OBJEDNÁVÁM VÝTISKŮ KNIHY:

- "Půlnoční pacient" od E. Hostovského — stran 192, cena \$ 2.50
 "Demokratický manifest" od F. Peroutky — stran 168, cena \$ 2.50
 From A to A od Jára Kohouta — stran 52, cena \$ 1.50
 "Kouř z Ithaky" od Pavla Javora — stran 100, cena \$ 1.50
 "Počítadlo" od Petra Dena — stran 116, cena \$ 2.00
 Jméno a adresa: _____

Přikládám: hotovost peněžní poukaz osobní šek

UNIVERSUM PRESS COMPANY

149 Wooster St., New York 12, N. Y.

nepochybujeme, bude jistě velkolepá. Jinak je tomu tam, kam se cizinec zpravidla nedostane. Roku 1957 oznamovaly *Zemědělské noviny*, že v zámku ve Valticích je skladiště všeho možného zboží a div že tu není sklad strojených hnojiv. V příštím roce si *pražský rozhlas* stěžoval, že nyní je ve Valticích pro změnu sklad textilu. A teprve letos oznámila brněnská *Rovnost*, že valtický zámek bude konečně zachráněn, protože tam bude zřízena mateřská škola. *av*

NOVÁ KNIHA O Y. G. MASARYKOVÍ
Literatura o Masarykovi byla letos v lednu obohacena o pěknou knížku. Napsal ji anglický žurnalista Edward Newman a vyšla v Londýně pod titulem "Masaryk". Edward P. Newman se zabýval středoevropskými věcmi před válkou, navštívil několikrát Československo a on to byl, jenž svého času vzbudil mezinárodní rozruch interviewem s prezidentem Masarykem o možnosti revize maďarských hranic. Měl s Masarykem rozhovor v Topoľčiankách a při něm prý mu prezident řekl, že by se za určitých předpokladů neuzavíral myšlenke vzájemné rektifikace hranic čs.-maďarských. Bylo to v době, kdy revisionistická propaganda horthyovského Maďarska byla v plné činnosti a nacházela dosti ohlasu v Anglii. Newmanův interview, uveřejněný v anglickém týdeníku "Saturday Review", vzbudil sensaci, ale současně i velké rozpaky ve Střední Evropě, kde znepokojil Malou Dohodu tak, že jej Beneš, tehdejší náš zahraniční ministr, nakonec demontoval.

Newman tudíž znal čs. převálečné poměry a našeho prvního presidenta z osobní zkušenosti. Ve své knize kreslí živý a sympatický portrét Masaryka-státníka a Masaryka-šlověka, sleduje jeho životní dráhu od počátku až do konce a je pln obdivu pro Masarykovy úspěchy i porozumění pro jeho neúspěchy. Má jen dvě vážné kritické výhrady: Masaryk podle něj neměl opustit katolickou církev a neměl zbourat Rakousko. Obě tyto kritiky spolu souvisí, neboť kdyby se prý Masaryk býval nerozešel s katolickou církví, soudí autor, nebyl by býval zaujal nakonec tak radikální stanovisko proti habsburské monarchii.

Masaryk ovšem posuzoval katolictví v prvé řadě ve světle Rakouska, kde církev byla úzce spjata s dekadentním státem, a současně se zamířoval do protestantské americké demokracie, kterou si vytýkl za ideál. Odtud jej logika vedla k radikálnímu odsouzení Říma. Tehdy, kdy

z římské církve vystupoval, mu asi sotva napadlo, že 23 let po jeho smrti budou mít v Americe katolického presidenta a že v jeho vlastní zemi bude katolictví hlavním obráncem jeho demokratických ideálů a hlavní baštou odporu proti jinému neblahému režimu, ještě hořšímu než bylo Rakousko. Natolik lze Edwardu Newmanovi přiznat oprávnění k jeho první výhradě. Jeho druhá výhrada, že Masaryk neměl rozvrátit Rakousko, se dnes stala jakýmsi módním artiklem mezi historiky, kteří rádi vypočítávají zbrodiniči, jež by Evropě bývala přinesla reformovanou a silnou Dunajskou federace. Tvrdí, že celá Druhá světová válka by bývala byla zažehnána, kdyby býval Hitler na počátku své expanse měl co činit s odporem celé podunajské federace a ne se slabými, osamělými nástupnickými státy. Newman, jenž opakuje tyto argumenty, popisuje ve své knize dobře poslední fási první světové války, zdá se však, že si neuvědomuje důsledky souhry vnitřních a vnějších činitelů při rozkladu Rakouska-Uherska. V této souhře měli vnější činitelé nepochybně účinnější podíl: Itálie žádala Jižní Tyroly a Terst, Rumunsko se domáhala Sedmihradska, Srbsko vyžadovalo sjednocení všech Jugoslávů a Poláci chystali vtělení Haliče do jejich obnoveného státu. Bylo možno za těchto okolností očekávat, že by Masaryk byl vedl svůj národ k tomu, aby setrval v rakouské monarchii, okleštěné těmito amputacemi zvenčí tak, že by v ní zůstali jen Češi a Slováci spolu se svými odvěkými utlačovateli, rakouskými Němci a Maďary? Záný národní vůdce by za takového stavu věcí nebyl s to zastavit postup svého národa k plné samostatnosti, jež byla na dosah ruky, i kdyby býval chtěl. Masaryk nechtěl, a Češi i Slováci mu za to jsou a budou trvale vděční, ať už historikové formulují svá "kdyby" jakkoli přítižlivě. Edward Newman však své kritické výhrady nepřehání a proto neubírají jeho dílu na objektivnosti a výsůtnosti. Sem tam se mu přihodilo, že nějaký ryze český detail popletl, ale v celku lze souhlasit s tím, co Sir Robert Bruce Lockhart napsal v předmluvě k této pěkné knížce: je to vynikající životopis vynikajícího muže. *EX*

TISKÁRNA ZÁPISNÍKU se přestěhovala. Předplatné, změny adres a pod. zasílejte na Universum Press Co., 149 Wooster St., New York 12, N. Y. — Redakční poštu řiďte na adresu J. Dresler, München 27, Lamontstr. 14. Bundesrepublik Deutschl.

VÁCLAV TALICH zemřel 16. března. Odešel v něm jeden z našich nejslavnějších dirigentů a jeden z nejlepších interpretů české hudby od Smetany a Dvořáka po Janáčka, Suka a Nováka. Talich se narodil 28. V. 1883 v Kroměčřizích a jeho prvním učitelem byl Otakar Sevíč. V roce 1907 působil v orchestrálním sdružení v Praze a pak byl kapelníkem Slovenské filharmonie v Lublani, kam se po studii v Lipsku a Miláně na krátký čas vrátil jako dirigent opery. V letech 1912 až 1915 působil Talich v opeře v Plzni, jejíž úroveň neobyčejně pozvedl. Pak se věnoval opět intenzivnímu studiu a vystupoval příležitostně s Českým kvartetem jako violista ve smyčkových kvartetech a sextetech. S Českou filharmonií vystoupil po prvé roku 1917 a v letech 1919 až 1931 byl jejím šéfem. Zprvu se soustředil na Suka, Nováka a Richarda Strausse, později se stal nejlepším tlumočnickem umění Smetanovy, Dvořákovy a Janáčkovy. Ve dvacátých letech podnikl Talich s Českou filharmonií několik zájezdů do ciziny a dal jí mezinárodní švih, zkušenosti a brilanci. Od roku 1925 dirigoval střídavě v Praze a ve Štokholmu, kde se stal členem královské akademie hudby. Vrchol jeho umělecké a organizační činnosti spadá do desetiletí od roku 1935 do konce druhé světové války, kdy byl šéfem opery Národního divadla v Praze. Hned po válce byl Talich komunisty s tohoto místa za pomíjajících okolností sesazen a obviněn z kolaborace. Po puči měl být Talich dokonce postaven před národní soud, nakonec mu však režim udělil titul národního umělce. Kolaborantem Talich nebyl a za války se snažil usadit se na méně exponovaném místě v Bratislavě. O jeho mistrovství bude ještě dlouho svědčit řada jeho gramofonových desek. *R*

DĚKUJEME ČTENÁŘŮM kteří nám poslali předplatné a namnoze nám na naši výzvu napsali své připomínky, přání i kritiky. Děkujeme také těm, kteří nám odpověděli, že si už *Zápisník* nepřejí. I to je postoj, který samozřejmě respektujeme. Bohužel ještě část čtenářů však nereagovala na naši výzvu tak ani tak. Prošme proto všechny, kteří tak dosud neučinili, aby dali o sobě vědět třeba docela stručně na korespondenčním listku. Exilový časopis má zvláště svízelné administrativní úkoly. Budeme Vám vděční, když nám pomůžete uvést do pořádku náš adresář, aby se *Zápisník* dostával skutečně jen tam, kde se čte. *Šo*

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 1991

c/o UNIVERSUM PRESS CO.
149 Wooster Street,
NEW YORK 12, 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