

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 světě, 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: odpověď 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 odevzdání poezii nutí nás nevyhnutelně k tomu, abychom všecku tíhu světa uložili 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 přijmouti důsledky tohoto citění. Všechno, co se ve světě porádek a úspěchů týká lidskosti, postihuje také básníka v jeho básnickém poslání. Vůči 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.

Obsah

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 Krleží — Archibald MacLeish — Exilový tisk — Čapci zespodu — 333 stříbrných křepelek — Prodaná nevěsta v Záhřebu — Jazykové zátky — Umění jako fasáda — Nová kniha o T. G. Masarykovi — Václav Talich — Děkuje me 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 *Zamjatin*a 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.

Jevgeni Zamjatin (1884-1937) se narodil v provinčním městě středního Ruska Lebedjanu. Povoláním byl loďařský inženýr. Za svých studií na Polytechnickém institutu v Petrohradě, nynížším 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 *"Potěmkín"*. Uvěřejňoval 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 "Bratři 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 čtyři. Zákon, napsaný na tabuli, proti němuž je "největší ze zachovaných památek staré literatury", jízdní řád, pouze hudařským 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 dobročiny na sexuální hodinky. Tak konečně překonalo lidstvo tisícileté ostny nespokojenosti, lásky a hladu. "Zač se lidé od dětských stěvičků 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 Ja-rosław Dresler s redakční radou.

Tiskne

UNIVERSUM PRESS CO.,

149 Wooster Street,

New York 12, N. Y.

Roční předplatné: 3 dolary, v or-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 předmatického údobí, žijících v divokém barbarství. Skrze skleněné zdi domů kontrolují ochránci každé pohyby obyvatelů, aby svévolnostmi, rušivými úchylnkami 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 odkudsi 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 vojby, koncentrační tábory a plynové komory. Odkud měl Zamjatin tento dar předvídání? 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 zindustriizuje, nebylo nikde zřejmější než právě v Rusku, které se z tisícileté ospalé lenosti probouzelo k traskavé energii, k vášni přenášet 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 románu "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 předvídavosti 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 zahroutili však své obrazy budoucna jedním směrem: "*Krásný nový svět*" je přisřizzen zcela na moderní kapitalismus, "1984" zase úplně na politickou totalitu stalinistického ražení. Zamjatin nasmahuje i jiné možnosti, ku příkladu nacionální socialismus (mateřské normy, operativní zásahy do struktury osobnosti, technické prostředky masového ničení) a postalinský bolševismus, kterým otrášáji revoluce. Tak se stávají viditelnými společné kořeny všech přepjatých forem masové společnosti — člověk pochopí, že totalita je politický výraz technické společnosti.

U Huxleyho spočívá i problematika světového názoru jinde než u Zamjatina. "*Braze New World*" opravdu uskutečnil úplné štěstí svých občanů, v jeho světě už neexistuje utrpení. I "epsilon kreténí", 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 — neví ten, kdo trpí technickou chybou ve tkáni — jako Zikmund Marx, který dostal nedopatřením do krve trochu alkoholu — nemá pochopení pro dokonalost štěstí; odmítá ji v zásadě z resentimentu (nebo jako Huxley z náboženského přesvědčení). Připomeňme si ústřední rozhovor rebela Michela se členem dozorcí rady Mustafou Mannesmannem:

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

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

Dlouhé mlčení.

"Všechna tato práva žádám". vyrazil divoch konečně.

Mustafa Mannesmann pokrčil rameny a pravil: "Ať slouží!"

Docela jinak je tomu u Zamjatina. Podstatným schodkem jeho Jediného Státu je, že uskutečňuje štěstí jen z poloviny. "Z divoké, neznámé dálky na oně straně Zelené zdi", čteme u něho, přináší vítr žlutý pyl. Tentoto nasládky prach vysušuje rty. To trochu zmate 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 nevyléčitelnou, 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 poznátcích, 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 štěstí, nýbrž právo na štěstí, ovšem na správně chápáné, 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. Nelze však popřít, že atmosféra u Orwella je ponuřejší, stísněnější, 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" revoluje proti jednotné volbě. Vypukne 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 zřítit na 40. prospektu prozatím zeď ze silného proudu. Doufám, že zvítězíme . . . "Že se tato naděje na konec stane ilusorní, vyjadřuje Zamjatin zase matematicky, rozhovorem D-503 s I-330:

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

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

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

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

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

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

Dějiny daly Zamjatinovi za pravdu. Rudý říjen nebyl poslední revolucí. Možná, že toto proroctví, jímž šel Zamjatin mnohem dále než jeho následovníci, bylo jeho nejgeniálnějším tahem. Pohutky povstání, jak je uvádí, jsou obdivuhodně aktuální. "Jste nemocní", píše státní noviny v jednom prohlášení, "vaše nemoc je fantasie". Tím Zamjatin o generaci dříve předvídal impuls revolucí v Polsku a v Maďarsku, kterou vyvolali spisovatelé a intelektuálové. Jediný Stát nařídí pak ovšem Velkou operaci, amputaci fantasie. Vnučuje se však otázka, zda je moderní stát myslitelný bez fantasie? Kdo bude stavět vesmírné 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? Udrží-li snad kolečka a šroubky mechanismus 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, předěný 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 zkomolený, 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 křesťané vytvořili k pohodlnějšímu znázornění všeho zla d'ábla, tak za mne 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 kacífskou teorií permanentní revoluce. (Trockij jí rozuměl kontinuitu revoluce, nikoli její stálé opakování). Zamjatin na útoky reagoval důstojně. Odfékl se bolševismu a vystoupil ze Svazu sovětských spisovatelů, protože prý mu nebylo možné "náležet k literární organizaci, jež se — třebas jen nepřímo — 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 Stalínovi 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 služebnictvování, servilitě a k příkřelování: 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 trestu" byla nahrazena vypovězením do ciziny, aby se mohl vrátit, "jakmile bude moci sloužit literatuře velkými ideami". 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 němečtiny z knihy "Literatura a revoluce" přeložil dr. Jaroslav Strnad)

Dvořák v Brémách

Jan Vašek

V druhém dílu *Dějiny opery Národního divadla* píše Zdeněk Nejedlý stručně, ale s neskrývanou škodolibostí, jak 25. března 1904 málem při prvním provedení propadla Dvořákova poslední opera *Armida*. Když oslavl v roce 1901 svou šedesátku, Dvořák hledal delší čas vhodný námět pro další operu nebo velké oratorium. Vrchlický mu navrhoval 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 zralostí, úchvatného zvuku a okouzlující lyrické krásy. Látka si vyžádala exotické zabarvení 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 prohlašoval: "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 jevišti způsobem, že snad jen Dvořákovo 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 *Armidu* velmi zakládal, a proto ho její neúspěch hluboce zasáhl. Skladatel, který krátce před tím ještě plánil za statného šedesátníka s mnoha plány, se roznemohl, začal rychle chřadnout a pět týdnů po nešťastné premiéře *Armidy* ze-

mřel 1. května 1904. Po desetiletí se zdálo, že Armida byla právem, natrvalo a definitivně odsouzena. Zvláště to platilo o té doby, co Zdeněk Nejedlý, zapřisáhlý nepřítel Dvořáka, získal vedle svého vlivu vědeckého a pedagogického také jistou moc politickou. V umění však vládně 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 neprovozanou Janáčkovu operu. Honolka uvedl do západního Německa *Dvě vdovy, Dimitrije, Jakobína* a pořídil nový překlad *Prodané nevěsty*. Tím zdaleka není ještě výčet úplný. Protože však nevědek světlem vládně, 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 klíše a různé pseudoromantické banality a aby přeložil text do řeči pokud možno civilní, nepatetické a bez frází. Není to úkol lehký. Operní libreta nepatří zpravidla k literárním perlam.

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 scénu. 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 Dvořákovo 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 dává inspirovat čimkoli. 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 dávějších. 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 odstranila všechny pochybnosti a že **prokázala kdýž ne geniálnost**, 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. Zkusený 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 malé a pro velké opery s úmysly monumentálními se nehodí. Výtvarník Günther Schneiderovi-Siemssenovi se však podařilo vyvolat iluzi velkého panoramatického jeviště; učinil tak prostředky lehce náznakovými, které budily předtuch královských zahrad a paláce, palmového háje i pískových přesypů na poušti jako by ze závoje a kraje. 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 nejposlednější. Proto se Dvořákova 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*: "Dvořákova 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 okouzluje krásy, zvláště *as-dur* *largetto*. 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. Dvořákova 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 Listopad

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 za účt připadných laskavých čtenářů.

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

dále, co ji může — ale nemusí — sblížovat s filmovým viděním a filmovou technikou, ale také to, čím se zároveň od filmu nutně diferencuje. Hovořili jsme přirozeně o přímých programech, vysílání 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 vittannou, neboť rozmanitou, ale přece pouze vycpávkou, výpomocným materiálem, aby se odlehčilo studiu či studiům, jejichž vysílací potencia 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 záseraky, i když na úkor technické a z toho nutné vyplývající umělecké hodnoty programu. Ale i zde někdy naučila nouze Dalibora housti. 3)

Jsem 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* skutečné *podivnané*; a nemá-li, a jestliže zůstává plán statickým, *divák* televize se stává záhy pouze nesousledným *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 svěrují 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 významně obsahuje 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 ošlešit, zdusit, 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 válnivě zdrženlivé, diskrétní, detailní. Tento intimismus, po výtece televizní, neznámá, jak jsme již naznačili, že se jedná o hry selankovité, bez dramatického spáru. Televize vyžaduje dynamické drama, ale to, zakládající se na vnitřním napětí, drama komorní. Tedy Ibsen a ne Shakespeare, tedy Eliotova Cocktail Party a ne Pirandello. To ovšem neznámá, 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 co by se např. ze Shakespeara mělo odstranit, aby se esteticky ušel na obrazovku; v čem je nutno jej textově a scénicky zradit, aby televize zůstala věrna jeho duchu, aby nepřekročila svou vlastní úmost, a nerozdrtila svůj rytmus.

Co je to ten televizní rytmus, první ze strukturálních pojmů, který nutí televizi logicky náležet 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 podceňovat, že některé filmy natáčejí pouze pro export. Podobají se jabloneckému zboží, vyráběnému kdysi výhradně pro Afriku.

3) Španělé dovedou během jediného večera proměnit několikrát dekoraci, respektive ji postupně "svlékat" jak šlupku 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 státi 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, píšíci o sobě v třetí osobě, pokračuje: "Tehdy se vyklubal z vajíčka, které jeho matka položila do orlího hnízda a na kterém tam ten ptáček seděl sedm let". Ernst bývá označován za hlavního představitele veristického surrealismu a po tom, co se z mladšího Salvadora Dalího stal z moderního malíře malíř módní, za největšího surrealistického malíře vůbec. Jenže takové dělení umělců na trpaslíky, obry, olbřímky a ještě větší obry vůbec nic nefiká. 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 jednatci tisících kolínských pannách, které za svou počestnost položily život, o svém tchnutí 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 nechočil 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 chtěl stát kouzelníkem a najít mytus své doby. V příštím roce založil Ernst spolu s alsanským básníkem Hansem Arpem dadaistickou 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 malíř počítá k pařížské škole, ale měl do té doby německý pas, internován v jižní Francii. Intervence jeho zahraničních přátel však způsobily, 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 malíř, 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 střídavě v Sedoně v Arizoně, kde se usadil, a ve Francii. Ve dvacátých letech podnikl řadu studijních cest, zvláště do Egypta a Indie. — Takto pověděno to vypadá skoro jako zatykač.

Kdo se začne 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 mimorozumné, náhoda, "záračnost" (ve významu "zázraku" i toho, co je "zázrakem"), křečovitost, překvapivost, automatismus a mnoho dalších prvků. Rozmotáme-li spleť, 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 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 ztřeštění, jádru, ale poslední slupku nerolouskne. Moderní věda o umění je méně domýšlivá než různé apriorní, normativní, racionalistické a mechanistické estetiky minulého století. Zde, pomineme-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 metafysické: původ světa, původ života, problém smrti atd. Lidi, kteří tvrdili, že je to jen jáni metafysika, metafysika ve stoje s hlavou dolů, dával Stalin, pokud mu byli na dosah, popraviti, protože to býval jeho poslední a nejpádňější 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 čísky 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 podšívkou navrch. Ze svých laboratoří však surrealisté dali celé naší době mocné podněty v nejrozumnějších oblastech umění, životního slohu, naší vnímavosti a citovosti, dále ve fotografii, filmu, užitém umění, plakátu. Surrealismus rozmnožil, často právě s pomocí ošklivosti, všechny krásy světa, ale nedokázal, že "bud" bude krásna křečovitá, nebo nebude vůbec" (Breton). Věta má však háček. Breton mluví o "konvulzivní" krásě. 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 výtece literární, mají Ernstovy obrazy zpravidla vysokou výtvarnou kulturu a nesporné hodnoty barevné, kompoziční a kresebné. Viděl jsem více jeho výstav, ale nejvíce me ohromil soubor jeho obrazů, rozvěšený někdy v lednu nebo v únoru 1952 v zámku v Mannheimu. Obojí zrušně korespondovalo. Rozbombardovaný zámek byl v rozvalinách. Zachovalo se jen málo místností, a v nich byly Ernstovy obrazy. Široko daleko kolem spouští. 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 nejdramatičtějších na světě. Po Maxi Ernstovi pochopitelně ani památka. Nehodí se do tohoto prostředí.

Ve svých dadaistických počátcích dělal Ernst pokusy s montážemi 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 třínáct do tučtu. Později, v surrealistickém období, se tato technika rozvinula dvěma směry. Ernst objevil krásu starých anonymních rytin, začal je vytyňňovat, skládat a slepovat a vytvořil z nich několik serií bizarních grotesek, na nichž hídé 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 serií Přírodopis, 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. Jiný se dal Ernst inspirovat obrazy italského malíře Arcimboldiho, který žil v Praze na dvoře císaře Rudolfa II. Arcimboldi maloval manýristické obrazy, na nichž je postava knihovníka složená z knih, nebo Rudolf II. je namalován tak, že jeho obličej je kompozicí mrkve, kapusty, hrachu, cibule a jiných zelenin. Žádný dikátor by asi neměl tolik smyslu pro humor. Podobné hříčky dovedl surrealisté ostatně vyškrábat 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 labut', ani lán"*. A vyslovovali v něm přesvědčení, že o kvalitě Máchových veršů nevypovídají vnější rekvizity romantismu, jako jsou labuť — nýbrž vnitřní žár básníkův, pod popelem romantického haraburdí skryté jiskry. Kdyby toto přesvědčení 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 varíují. Ernst přenechává tuto práci svým epigonům. Sám hledá extrémní, mezní situace, a tak se jeho dílo rozpádá na celou řadu tematických a stylových okruhů. V polovině dvacátých let to byly např. Hordy, skupiny barbarských postav, deroucích se překotně kupředu. V nich malíř předznamenával evropskou tragedii. Nesmíme si ovšem představovat, že by Ernst byl malíř politiky. Tyto náměty se u něho objevují proto, že "byly ve vzduchu" a ne jako vědomá racionální reakce. V téže době, jako ještě volnější zpracování této látky, Ernst maluje obrazy s názvy Velké a Malé sluneční kolo. Jsou to krajiny

s realisticky naznačenou vegetací, nad nimiž se vznášejí 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 kvalitu výtvarné a inspirované 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 záznamenání, nechceme-li jako na běžícím pásu vyvracet jen samé lži. 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 kniham, 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 řečech; 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. Téhož 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 fotografiích, 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 smrtí 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 jakýchkoli 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 z dnešní předsané řady. Jeho metodou výkladu bychom mohli označit za strukturalní, a sice ne proto, že by se opíral o některé teoretické projevy strukturalismu, 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, užitékové 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 význačným užitím výtvarného nadání je oblast západoafrická od pobřeží beninského kolem a nahoru. To je proslovil Benin sám, a odrazivě odtud Dahomej, Kamerun a Kongo, a nejširší dolní Niger. Zde, v tomto územním komplexu, dosahuje africké sochařství svého obecně nejvyššího. nejbohatšího rozkvětu, nepochybně i valně zásluhou Jorubů, nejprimitivnějších dědiců kultur starších, u nichž se nejvýstostněji ztělesňuje vše, co sochařský duch Afriky má v sobě ve svém způsobu nejpłodnějšího a nejklaštějšího. Jejíž vliv a příklad zasáhl, to bezprostředněji, onde vzdáleněji do celé oblasti a

znamenitě zvýšil sochařskou výrazivost a dokonalost. Nejznámější, nejpokladnější ovšem je odedávna litécké a řezbářské umění Beninu. Lité bronzové či spíše mosazné reliéfy, figury, celé figurální skupiny, masky, dekorativní práce zdobené puncováním, figurální řezby ze slonové kosti smezou docela evropské měřtko". V dalším Čapek vyzovuje, že líteckou techniku přinesli do Beninu Portugalci a že prý toto 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 líteckou techniku od Evropanů. Pravděpodobně se vyvinula z domácích tradic. Neběželo rovněž o umění "lidové", nýbrž o umění "dvorské", tedy umění, vyráběné odborníky pro domorodé 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 fotografii 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 výhra- da 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 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 nejdolejší západní literatury starší i nejnovější. Pro širší publikum je nevýhodou knihy to, že reprodukuje vesměs práce jen z národní galerie v Praze a z jiných čs. sbírek. Čímž ukazuje japonské dřevoryt 16. až 18. století v poněkud jednostranné perspektivě a aniž by se vždy opíral 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 udelat "dárkový" předmět.

Prostíme 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 Baugeidsgt,
Skien

ZÁPADNÍ NĚMECKO:

DR. JAROSLAV STRNAD,
Ismaningerstrasse 130,
Munich 27

RAKOUSKO:

MARIE KORBELOVA,
Lorystrasse 61/15
Wien XI,

BOMBA MIROSLAVA KRLEŽI Uveřejnil-li 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 popravu za minulost zmizely sice už dávno z denního pořádku, ale když nedávno uveřejnil záhřebaký *Vjesnik* na tři pokračování esej o abstraktním malířství z pera Miroslava Krleže, 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 povzdachu, neboť v tomto vitpěném dialogu "*K paděsátce abstraktního malířství*" se Krleža vášnivě 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 rozhovoru. 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 bursovní speculací", tvrdí. Říká, že "estetický a morální *point d'honneur* všeho, co se doposud přihodilo pod hvězdami, je člověk", který se v abstraktním umění zcela přehlíží. Krležovy žlehy 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 odpolitizování výtvarného umění má Krležův esej nesporné zásluhy. O detailech jeho obsahu se ovšem v uměleckých kavárnách po celé Jugoslávii budou přit ještě asi dlouhou dobu. *dž*

Židovský vtip

Salcia Landmannová

Jednou z nejbližších knih ve Švýcarsku, v Rakousku a v Západním Německu je v posledních měsících antologie Salcie Landmannové *Židovský vtip* (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 vtipů. Autorka konfrontuje fenomén židovského vtipu s teoriemi Henri Bergsona a Sigmunda Freuda a definuje židovský vtip jako obranu, šití pronásledovaného národa. V jejím pojetí židovský vtip 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 vtip kouzla, barvy a atmosféry. Běží tedy jen o slabý odlesk původního textu.

Proč mají Židé tak dlouhý nos? Protože za něj čtyřicet let vodil poušť 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 nosem. "Samý antisemitismus", bručel trpce.

"Čert aby vzal mého koně!" bědoval koňš, "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 půst.

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

"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 správné budovy rozhlasu. "Co jsi tam dělal?", ptá se ho známý. "U-u-ucházel ja-jsem ssse o mmm-mí-sto hla-satele". "A? Do-stal jsi je?" "Ne! Tt-tam jsou ssami aa-antisemitit!"

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

Na lázeňské promenádě: "Dobrý deň, pane Lewinson, vzal jste dnes lázeň?" Lewison, s podivéním: "Jak to, copak nějaká chybí?"

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

Schmulowitsch 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 zvlášť".

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 posd".

Aby se trochu pobavila, chodí Židovka o sabatu po peróně sem a tam. Tu uvidí v kupé vlaku kouřícího Žida. Židovka: "Mě ráni mrtvice! Tady sedí v kupé o sabatu Žid a kouří!" Kouřící Žid: "Desetkrát vás ráni 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 slíbil, že do ultima zaplatí? Vy! Kdo nedodržel slovo? Vy! Kdo je lump?"

Váš Wolf Rosenhain

ARCHIBALD MACLEISH jehož krátkou úvahu *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 doleva, 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 útulých sbírek básní a pět veršovaných dramát, určených původně pro rozhlas. Nejzajímavější jeho prací je hra o Jobovi, označená prostými iniciálkami "J. B." Z

EXILOVÝ TISK — včetně *Zápisníku*, pročpak ne — by si zaslužil důkladnou psychologickou studii. Bohužel, respektive bohudíky, 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 maronistu 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 přepřehno omyly, mylnými daty, záměnami jmen. Nuže, tři slíbené příklady; citujeme jeden vlastencko-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 staří inspirované analyzuje prozaické dílo Grahama Greena, totiž má na mysli dílo Angličana Grahama Greena, překládá 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 kletvy a dojmy. Jaký smutek, a pro nás, tak zvané mladší co nepochopitelné nesvědčivosti na nás zavazane z jejich prozíčky. 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 Čapkové to po této stránce mají špatné, a zvláště Karel. Nejprve o nich psala v "Českém románě" Karlova žena Olga Scheinplugová, jejíž knížka, vyšlá po druhé světové válce, je snůškou klipků, zoloprad, budořových historek a nechu-

tenství. Právem ji tehdy soudil a odsoudil nikdo menší než Václav Cerný. Nyní napsala své vzpomínky také neteř bratří Čapků, dr. Helena Koželuhová. Její vzpomínky, *Čapci o čina rodiny*, I., vyšly cyklostylované v Edici Sklizeň, 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 vašnosti, přenáší na jejich dílo, není ho práva a vidí je zmenšené jakoby obráceným divadelním kukátkem. Čapky lze kritizovat, ne však taktu. 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 pro 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 málem zasakovali jazyky, jako by byli o závod klopylati pořekadlem o křepečkách, které přeletěly 333 stříbrných stěch. 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 nenávislivými 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 polarografii, 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 "kněžskou, 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 mysli 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 přísně držet stranické linie, a pak bude jeho vliv na kulturní obecnost 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 ZÁHRĚBU 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 kapličky: "Provádíme hlavně díla soudobých českých a sovětských autorů". Z

JAZYKOVÉ ZÁKAMPI Pozoruhodný novinářský styl zavádí mnichovské *České slovo*. V reportáži z ateliéru úspěšného ilustrátora píše v únorovém čísle letošního ročníku: "Koukej Mírku — měl bych chut' to tobě něco napsat." — Murek se na mě kouk' vod stolu, odložil takovej malej plavajz a zat'ukal významně prstem na svůj spánek . . . — Já i Mírek sme totiž kámoši a Mírek myslí, že kamarád nemá psát o kamarádovi bůhvíco. Hlavně ne *bibinky*." Pisatel, jakýsi František Tomáš, však na rady svého "kámose" nic nedal a hodil svou prózu 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 řekne 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. Štech, proč by bylo nesprávné, kdyby s bojem proti náboženství režimu padly za oběť také vzácné památky starého náboženského umění. Štech uváděl několik příkladů barokních soch, které se odstraňují nebo překládají z náměstí, což se podle jeho názoru rovná zničení. Štech napsal: "Kdyby to šlo touto cestou, vyradývali bychom si brzo velkou a závažnou část našeho kulturního majetku". Pražský režim dokládá často svou kulturní práve 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 VÝTIŠKŮ 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 Topolčankách 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 senzaci 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. předválečné poměry a našeho prvního prezidenta z osobní zkušenosti. Ve své knize kreslí živý a sympatický portrét Masaryka-státníka a Masaryka-člověka, sleduje jeho životní dráhu od počátků 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 nerozřezal s katolickou církví, soudí autor, nebýl 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 vytkl 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 prezidenta a že v jeho vlastní zemi bude katolictví hlavním obráncem jeho demokratických ideálů a hlavní baštou odporu proti jinému neblahému režimu, ještě horšímu 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 dobrodělí, jež by Evropě bývala přinesla zreformovaná a silná Dunajská federace. Tvrdí, že celá Druhá světová válka by bývala byla zažehnána, kdyby býval Hitler na počátku své expanze 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 neuvedomuje důsledky souhry vnitřních a vnějších činitelů při rozkladu Rakouska-Uherska. V této souhře měli vnější činitelé nepochybně účinnější podíl: Itálie žádala Jižní Tyrol a Terst, Rumunsko se domáhala Sedmihradská, 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 své "kdyby" jakkoli přitažlivě. Edward Newman však své kritické výhrady nepřehání a proto neubírají jeho dílu na objektivnosti a výstižnosti. 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 Kroměříži a jeho prvním učitelem byl Otakar Sevěk. V roce 1907 působil v orchestrálním sdružení v Praze a pak byl kapelníkem Slovenské filharmonie v Lublani, kam se po studiích v Lipsku a Miláně na krátký čas vrátil jako dirigent opery. V letech 1912 až 1915 působil Talich v opěře v Plzni, jejíž úroveň neobyčejně pozvedl. Pak se věnoval opět intenzivnímu studiu a vystupoval příležitostně s Českým kvartetem jako violista ve smyčkových kvintetech 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 Straussa, později se stal nejlepším tlumočnickem umění Smetanova, Dvořáka a Janáčkova. Ve dvacátých letech podnikl Talich s Českou filharmonií několik zájezdů do ciziny a dal jí mezinárodní švih, zkušenosť a brilanci. Od roku 1925 dirigoval střídavě v Praze a ve Stockholmu, 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 náš výzvu napsali své připomínky, přání i kritiky. Děkujeme také těm, kteří nám odpovídali, že si už *Zápisník* nepřejí. I to je postoj, který samozřejmě respektujeme. Bohužel ještě část čtenářů však nereagovala na náš výzvu tak ani tak. Prosíme proto všechny, kteří tak dosud neučinili, aby dali o sobě vědět třeba docela stručně na korespondenčním listku. Exilový časopis má zvlášť svěřené 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