

**Alén Diviš**  
**Paralelní historie**  
**sborník sympózia**

**Alén Diviš**  
**Paralelní historie**  
**sborník sympózia**

Vědecko-výzkumné pracoviště  
Akademie výtvarných umění v Praze  
Praha 2006

Symposium uspořádalo Vědecko-výzkumné pracoviště AVU  
ve spolupráci s Galerií Rudolfinum  
dne 31. března 2005, AVU, Praha

**Koncepce sympozia:**

Vědecko-výzkumné pracoviště AVU:

Jiří Ševčík, Dagmar Svatošová, Eva Krátká, David Kulhánek

Spolupráce: Tomáš Pospiszyl, Vanda Skálová, Josef Vomáčka

Redakce sborníku: Eva Krátká, Dagmar Svatošová

Grafická úprava: Aleš Douša

Praha 2006

## Obsah

Úvodní slovo	6
Vanda Skálová: Alén Diviš. Mýtus a skutečnost. Autobiografie, biografie, geneze legendy „umělce – samotáře“ a skutečnost	7
Diskuse I	15
Tomáš Pospiszyl: Alén Diviš a ti druzí	17
Diskuse II	23
Hana Rousová: Živý pes Pavel Kropáček	27
Diskuse III	37
Anna Pravdová: Kulturně politický kontext vzniku Domu československé kultury v Paříži a zatčení jeho obyvatel	39
Tomáš Winter: Národní mýtus kontra socialistický realismus: Diviš, Filla, Fulla	51
Diskuse IV	58
Viktor Šlajchrt: Alén Diviš – příběh, legenda, dílo – z pohledu žurnalisty	61
Jiří Ševčík: Alén Diviš jako model českého umělce	67
Václav Bělohradský: Slovník existencialismu	71
Diskuse V	89
Na okraj sympozia	
Jaromír Zemina: Text ke koncepci výstavy v Galerii Rudolfinum	95
Dagmar Svatošová: „Romance marginálních“ – obraz systému vězení moderní společnosti	101

## Úvodní slovo Dagmar Svatošová

Jednodenní symposium k dílu a osobnosti Aléna Diviše bylo uspořádáno Vědecko-výzkumným pracovištěm Akademie výtvarných umění v Praze v rámci již dlouhodobější spolupráce s Galerií Rudolfinum dne 31. března 2005, jako součást doprovodných programů k umělcově retrospektivní výstavě (Galerie Rudolfinum, 10. 2. — 24. 4. 2005).

Na sympoziu vystoupili: Vanda Skálová, Tomáš Pospiszyl, Hana Rousová, Anna Pravdová, Tomáš Winter, Viktor Šlajchrt, Jiří Ševčík a Václav Bělohradský.

Rozsáhlá Divišova retrospektiva a neméně obsahově vyčerpávající doprovodná monografie, vydaná k výstavě, poskytly řadu důležitých podnětů k několika paralelním okruhům otázek, které byly v rámci symposia tematizovány: otázky typologie uměleckých osobností a jejich mytologizace v české kultuře 20. století, otázky prezentace a vystavování v dnešním galerijním provozu, a především pak otázky širšího kontextu některých uměleckých a filozofických směrů poválečné doby. Alén Diviš je ukázkovým příkladem typu samotářského umělce, jen těžko zařaditelného do souvislostí českých dějin umění. Lze ho pojímat jako prototyp umělce-outsidera, který je typickým modelem charakteristickým i pro řadu dalších významných osobností české kultury. V tomto kontextu se hlavním tématem symposia staly „paralelní historie“.

Symposium Aléna Diviše opět poukázalo na nezbytnost neustálých návratů k nedávné historii a uměleckým osobnostem konce čtyřicátých a počátku padesátých let, jejichž životní osudy jsou nově doceňovány teprve po dlouhých letech nuceného zapomení. Výsledkem symposia nemělo být radikální převrácení dosavadní interpretace v pravém slova smyslu, ale spíše nabídka nové širší platformy k další umělecko-historické práci.

Sborník uvádí referáty v pořadí, ve kterém byly předneseny, a připojuje k nim ještě dva další texty. Příspěvek zasláný do diskuse Jaromírem Zeminou, jenž převážně reaguje na kurátorskou koncepci výstavy, nemohl být z časových důvodů na sympoziu přečten a je v plném znění vydán až nyní. Text Dagmar Svatošové vznikl jako úvaha na okraj symposia a je pokusem o obecnější reflexi tématu vězeňství. Mimo uvedené příspěvky je sborník doplněn zkráceným záznamem veřejné diskuse.

Vanda Skálová **Alén Diviš. Mýtus a skutečnost. Autobiografie, biografie, geneze legendy „umělce – samotáře“ a skutečnost**

Můj příspěvek by logicky měl navazovat na práci, jejímž završením je výstava Aléna Diviše v Rudolfinu a publikace, která v souvislosti s výstavou vyšla. Nevím, zda většina z přítomných už výstavu viděla, ale pokládám za důležité shrnout cíl a výsledek naší práce.

Motivem naší práce byla snaha nejen po více než patnácti letech představit co nejucelenější soubor Divišova díla v rozsahu, v jakém ho dosud nebylo možné vidět. Za pomoci dokumentů a faktů jsme chtěli představit „objektivní“ pohled na Diviše umělce – to v první řadě, ale též na Diviše jako důležitou osobnost, typického představitele generace, jejíž život se stal průsečíkem dějinných obrátů první poloviny 20. století. Přitom jsme postupovali velmi tradičně – kniha i výstava zachovává chronologické schéma, které dovolí sledovat Divišův příběh – tedy to, co jsme do něj zahrnuli. V naší praxi je to stále nejběžnější způsob prezentace díla umělce, obzvláště s ohledem na návštěvníky výstav, kteří dílo, příběh a zařazení autora, byť „nezařaditelného“, očekávají a vyžadují. Stěží bychom objevili výstavní projekt, v jehož fokusu by se objevil celek díla některé ze zakladatelských a tedy kanonizovaných osobností českého umění 20. století, který by z tohoto zavedeného schématu vybočil a přinesl interpretaci, poskytující nikoli upevnění této kanonizované pozice v přežívajícím lineárním pojetí dějin, ale „pohled odjinud“.

Důvodem, proč jsme i my pracovali s materiálem tradičně, je vědomí chybějící roviny, kterou je právě komplex „objektivních“ faktů, dokumentů i materiálu – tedy onen očekávaný „pohled odnikud“ – naplňující požadavek neutrality historika spojený s potlačením subjektivity, který stojí v samém základu naší disciplíny. Zjistili jsme totiž, že většina z toho, co je dostupné o Divišovi, to, co je známo, tradováno a opakováno, jsou interpretace, které jsme snad trochu nadneseně označili za mýty. Nicméně onen „objektivní“ pohled chyběl a my jsme ho považovali za důležitý pro možnost další diskuse o Divišově díle, v jejíž vznik doufáme

a která, jak si představujeme, by mohla přinést pohledy z jiných současně existujících perspektiv a interpretačních komunit i širší kontext „visual culture studies“. Tolik na úvod a ke zdůvodnění metody naší práce.

Vrátím-li se k otázce aktuálního obrazu Aléna Diviše, interpretací a legend, které náš pohled ovlivnily, je nutné zdůraznit čtyři jména – Alén Diviš, Jaromír Pečírka, Otakar Mrkvička a Jaromír Zemina. Chtěla bych se pokusit podívat na vztah jednotlivých autorů, jejich textů a na možné interpretace těchto textů z dnešního hlediska. V daném rozsahu mi přitom nepůjde o kompletní sumarizaci rozporů mezi legendami a fakty, ale spíš o naznačení jejich vzniku, různých dobových kontextů a posunu mezi generacemi mluvčích.

V první řadě je zde umělec sám. Lze bez nadsázky říci, že byl prvním tvůrcem legendy o sobě. Dokladů pro toto tvrzení je hned několik a všechny se pojí k období, kdy se Diviš vrátil z Ameriky do Čech. Nezařadil sice žádné deníkové zápisky ani soubor korespondence, ale pravděpodobně na žádost Jaromíra Pečírky v souvislosti s první pražskou výstavou ve Vilímkově galerii v roce 1948 sepsal Diviš klíčový text, stručnou rukopisnou autobiografii, v jejímž záhlaví stojí *Životopis v kostce*,<sup>1</sup> a jež zachycuje formou jednoduchých vět a bodů jeho životopis do roku 1947. Rukopis uložený v Pečírkově pozůstalosti byl tak dosud vlastně jediným pramenem tohoto druhu a informace v něm uvedené využil pro své katalogové texty nejen Jaromír Pečírka, ale opakovala je i následující literatura. Srovnáním s oficiálními dokumenty a archiváliemi dojdeme k jednoznačnému zjištění: Diviš Pečírku (a nejen jeho) záměrně mystifikoval. V rukopise *Životopisu v kostce*, ale i v některých dopisech a dokumentech, zamlžuje a mění podstatným způsobem mnohé ze skutečností svého života (například jména obou rodičů, informace o jejich úmrtí, údaje o svém zaměstnání). Nemálo ze svého skutečného životopisu zamlčel, důsledně zmátl stopy po své osobní minulosti, dětství, rodině, některé informace nadsadil, jiné posunul v čase.

Autobiografie je samozřejmě specifickým žánrem – v souvislosti s ní zdůrazňují různí autoři silný prvek subjektivity, moment záměrné autostylizace, úlohu proměny událostí ve vzpomínky a posléze zkušenosti i kontinuální přehodnocující proces, jemuž okolnosti našeho života retrospektivně

podléhají. Robert Smith ve své práci *Derrida and Autobiography*<sup>2</sup> uvádí, že autobiografické vyprávění reprezentuje pořádek, který autor uvalil na vlastní existenciální okolnosti, nikoli pořádek těchto okolností jako takových. Podle Nancy Miller<sup>3</sup> nám autobiografie říká, které události autorova života byly poctěny statutem zkušenosti, s kterými z těchto zkušeností se autor identifikuje a s kterými nikoli. Výsledkem takového přehodnocujícího procesu může být úplné vytěsnění některých informací a dokonce i jejich nahrazení jinými. Odtud je jen krůček k úvaze do jaké míry je autobiografie fikcí, literární licencí ve smyslu Goethova „Dichtung und Wahrheit“ či věrohodnou informací o osobě, která ji sepsala.

Diviš ve své autobiografii (ale i v některých dalších dokumentech) uvedl jak nesporná fakta, tak i nesporné lži. Pořádek, který přitom nastolil a jemuž podřídil okolnosti svého života a zkušenost – jeho pohnutky – se nám nepodařilo přesvědčivě vysvětlit. Možností interpretace se nabízí mnoho. Chtěl uzavřít a přejít mlčením některé kapitoly svého života? Bránit své soukromí? Zbavit se tíživých vzpomínek? Vyrovnat se po svém s vlastní minulostí? Uspokojivou odpověď je těžké nalézt a její hledání přináší jen další otázky, které svědčí zejména o složitosti snahy jednoznačně interpretovat osobnost umělce a jeho vztah k výpovědi o sobě samém, k vlastnímu obrazu.

Následující tři jména vedle Diviše patří historikům umění, kteří se jeho dílem zabývali. Považuji za důležité předeslat, že vztah historika k předmětu zkoumání i k textu, který vzniká, je proměnlivým procesem, jenž i navzdory snaze o objektivní pohled je vždy subjektivní. Je samozřejmě podmíněn osobností historika, jeho vzděláním, východisky, způsobem uvažování... Navíc vzniká za určitých specifických vnějších společenských a politických podmínek a je jimi přímo nebo zprostředkovaně ovlivněn. Texty našich předchůdců – Jaromíra Pečírky, Otakara Mrkvičky a Jaromíra Zeminy vznikaly za určitých historických okolností a tedy – kromě odrazu jejich osobního zaujetí jsou produktem dobového diskurzu, který je pro nás důležitým způsobem poznamenává.

Jaromír Pečírka a Otakar Mrkvička, oba na základě osobních setkání s malířem, doprovodili jeho první výstavu emotivními osobními texty, které prozrazují, nakolik oba podlehli sugestivnímu světu Divišových obrazů i jeho strhujícímu vyprávění.<sup>4</sup> Nicméně v jejich textech, které vznikají

na přelomu let 1947 a 1948, se hlásí o své i historické souvislosti a dobové klima – v první řadě samozřejmě akcent na válečnou zkušenost, u obou dvou autorů bezprostředně přítomný v reflexi sledu věznění, útěků a pobytů v koncentračních resp. internačních táborech; zároveň však i v celkovém pohledu na Divišovo dílo. Mrkvička v tomto smyslu píše: „Vždyť více než umění, či aby mi bylo lépe rozuměno: více než jakýchkoliv zážitků a poučení z umění je tu horkých a trapných, bolavých prožitků skutečnosti, kterou pochopí každý, kdo byl svým srdcem mezi bojujícími a trýzněnými. Také tyto obrazy jsou básnickým svědectvím o světě bídy a fašismu.“<sup>5</sup> Pečírka píše, že Divišovo umění „vyrostlo z prožitku, je v něm stopa současného života, je zřetelným svědectvím o naší době, je skutečností prožitou těžce a bez přetvářky“.<sup>6</sup> Oba byli zejména celkem vězeňských prací tak zaskočeni, že se ani jeden nepokusil přidělit Divišovu dílu nálepku nějakého *-ismu* nebo ho nějak blíže zařadit v dobových kategoriích a trendech. Mrkvička se tomu ve svém textu dokonce vysloveně brání a obecně mu přiřazuje charakteristiku „tvůrce ničemu se nepodobající, zjev osamocený (...) umělec vymykající se pravidlům“.<sup>7</sup>

O to více pak překvapí další moment, na nějž oba shodně upozorňují. „Češství“ jako jakýsi významný rys jeho tvorby Mrkvička popisuje slovy: „Jeho pojetí, ten způsob, jímž vidí malíř věci a lidi – ten mohl být vlastní pouze někomu, kdo byl Čech, kdo byl formován vším tím, čím jsme byli formováni my všichni v této zemi. Není kdy analyzovat ono příznačně české v obrazech Divišových, v obrazech malíře, jenž nosil svůj svět cizinou snad dvacet pět let.“<sup>8</sup> Co konkrétně měl autor na mysli a které složky Divišovy americké tvorby by akcentoval jako charakteristické pro nanačtené vymezení českého – tedy „národního“ umění v širších dobových souvislostech poválečné obnovy tragicky zaniklého státu, kultury i národního sebevědomí? Podobně i Pečírka píše, že Diviš má „přes všecko putování světem citovost vpravdě českou“<sup>9</sup> (o důrazu, který na národní podmíněnost Divišovy tvorby kladl, svědčí i podobné poznámky v konceptu dalšího katalogového textu, kde si Pečírka po straně připsal: „Je to české!“<sup>10</sup>). Tento akcent se objevuje i navzdory tomu, že – jak oba dobře věděli – Diviš strávil většinu svého tvůrčího života v zahraničí a celý představený soubor, který oba označují za výjimečný a na domácí pová-

lečné scéně s ničím nesouměřitelný, vznikl v newyorském exilu a tématicky se pojí k pobytu v Paříži, ve vězení a k cestám, nebo cestě do Ameriky. Tyto diskutabilní závěry jsou svědectvím snahy o přijetí a začlenění Diviše do domácích souvislostí; když se to nepodařilo ve výtvarné oblasti, pak tedy alespoň v nacionálních souvislostech. První Divišovo poválečné vystoupení mělo však nakonec zajímavé vyústění v určitém aktu, který lze interpretovat jako politické gesto.

Patnáct obrazů s tematikou vězení – celý první oddíl výstavy – se zachoval díky velkorysému nákupu ministerstev zahraničí, informací a zahraničního obchodu, která obrazy z výstavy koupila za celkovou částku 150 000 korun.<sup>11</sup> Tyto orgány zakoupený soubor předaly nikoliv některé z institucí, zabývajících se shromažďováním a prezentací uměleckých děl, ale Vojenskému historickému ústavu, a to přímo Památníku osvobození v Praze na Žižkově, jehož sbírky měly dokumentovat odpor a boj Čechů a Slováků doma i v zahraničí. Divišovy obrazy byly tedy zakoupeny primárně nikoli pro svou výjimečnou uměleckou kvalitu, ale jako druh záznamu, dokumentace, deníku a jako důkaz schopnosti vzdorovat nelidským podmínkám a dokázat i v nich uchovat kontinuitu umělecké tvorby.

Důležitá je však i osobní rovina textů, která vytváří základ legendy. Zejména Jaromír Pečírka vytýčil její základní souřadnice dané řetězcem dramatických válečných událostí, osobní uzavřeností a melancholií i vědomím mesiášského poslání umělce. Spojil Divišovo jméno i jeho výtvarné dílo s pojmy osudovost, samota, utrpení, smutek, soucit a postavil je vedle sebe jako synonyma. O krajině Divišových obrazů píše, že je to „území, kde obchází smrt, kde mají sídlo prokletí umělci, kde umělcův projev nelze odloučit od tíže a temnot života“.<sup>12</sup> Jeho poetické texty obsahují jen nezbytná fakta, jsou však plné obrazů a subjektivních asociací (jeden z recenzentů dokonce napsal, že „do mnohomluvných superlativů nadmutá katalogová předmluva J. Pečírky jejich sílu a pronikavost [obrazů] nadceňuje“<sup>13</sup>). Část jeho textů je psána v druhé osobě singuláru: „Ležíš na pryčně – v noci musíš ležet, musíš mít zavřené oči a tu přemítáš celý svůj život: vidíš jej jako pod mikroskopem s podrobnostmi, na něž jsi dávno zapomněl.“<sup>14</sup> Text tím získává dramaturgii a navíc moment autenticity, který není umělý, ale dle zachovaných Pečírkových poznámek se opravdu zakládá na rozhovorech historika a malíře

a na útržkovitých záznamech z nich.<sup>15</sup> Pečírka ve svých textech nezastírá pouto, které ho k osobě malíře váže, ani fascinaci jeho dílem i životními osudy. O jeho blízkém vztahu svědčí i text rozloučení s Alémem Divišem, který přednesl na malířově pohřbu.<sup>16</sup>

Posledním článkem v řadě čtyř osobností je Jaromír Zemina. Neměl už příležitost setkat se se samotným malířem, ale mohl čerpat z informací jeho žijících současníků, zejména malířovy přítelkyně Hedviky Zaoralkové, díky níž se seznámil i se souborem jeho výtvarných děl a s torzem osobních dokumentů. Po několika letech se mu v Brně v roce 1974 – i přes obtíže a obstrukce, které provázely veškeré i sebemenší problematické projekty v období normalizace – podařilo představit soubor Divišových prací. V souvislosti s ním vyšel také po více než pětadvaceti letech ticha, v němž zmizelo Divišovo dílo po jeho smrti, katalog s jeho textem. I on se vydal spíše cestou literatury než bádání a shromažďování faktů. Už svůj první katalogový text uzavřel větou, která příznačně předznamenala jeho interpretace: „Život skončil, legenda mohla začít.“<sup>17</sup> V návaznosti na Pečírkovy práce a Divišovu autostylizaci umocnil a dotvořil legendu malířova života do podoby vyprávění, které v jeho podání vyznívá jako životopis mučedníka. Stačí vytknout několik sekvencí, které ještě posouvají emocionální náboj Pečírkovy interpretace a představují osobitou variantu zpřítomnění některých vžitých norem a schémat oboru dějin umění ve 20. století, jak je například nedávno shrnul Ján Bakoš<sup>18</sup> – srovnáme: akcent na ideu originality („byly doby, kdy plachý přehlížený Diviš dospěl myšlením a činy dál než druzí“<sup>19</sup>), nezbytnost rekonstrukce lineárního vývoje tvorby jedince („význam Divišovy předešlé aktivity třicátých let, její vnitřní spojitost s událostí ve věznici nepochopili vůbec“<sup>20</sup>), idea umělce génia a jeho schopnosti kreace ex nihilo („Začíná si představovat a vidět více než ostatní lidé. Kdy se v něm začíná rodit jasnovidec, mág, ten, který umí učinit z ‚ničeho‘ ‚něco‘, z něčeho něco jiného: umělec.“ Nebo dále, „většina českých malířů mohla malovat jen u malířského stojanu, on mohl a musel malovat všude.“<sup>21</sup>). Vedle těchto momentů se v jeho textech mísí ještě prvky typické pro schémata osobních legend, které nalezneme v historii například v životopisech světců a jež posléze provázejí romantický mýtus tvůrce. Cituji: „Jako by ani nebyl vyrostl v Čechách, všechno, co dělal, považoval za věc



ryze soukromou. Jeho průkopnictví bylo neuvědomované průkopnictví osamělce nořícího se do stínů společenské periferie a podsvětí.“<sup>22</sup> Nebo jinde: „O jeho vlastní dobrotě podala nejvýmluvnější svědectví jeho smrt. Žil životem mučedníka a zemřel smrtí světce, když se s těžce chorým srdcem v nemocnici snažil pomoci druhému postiženému.“<sup>23</sup>

Ve svých textech však Zemina přinesl mnohé důležité postřehy a interpretoval Divišovu tvorbu ve snaze vřadit ji do světového kontextu a postavit ho vedle děl Jeana Fautriera, Jeana Dubuffeta či Wolse jako jejich předznamenání a tím předznamenání významných poválečných tendencí, art brut a informelu. Hledal pro něj paralely i v našem prostředí. Jeho textům se nedá upřít čtivost a silný emotivní náboj, který je svorníkem celé jeho legendické interpretace. Pravděpodobně i díky tomuto vyznění je dnes z Divišova života známa alespoň ta základní linie představující malíře jako osamělého outsidera.

Doufám, že se mi podařilo na této souvislé linii, která provází Divišovo dílo od druhé poloviny čtyřicátých let alespoň naznačit, co jsme měli na mysli naším trochu demonstrativním prohlášením o demýtizaci Diviše. Neznamená to, že bychom si mysleli, že práce našich předchůdců nezasluhuje ocenění a prostor. Neznamená to ani, že bychom chtěli převrátit dosavadní literární interpretace Diviše. Myslím si, že bude žít dál legenda, atraktivní pro čtenáře, milovníky umění a hlavně velkých příběhů, ale že svůj prostor zejména na poli našeho oboru získá i naše práce jako východisko a platforma pro širší diskurs.

Na závěr mi nezbyvá než se ještě jednou obrátit ke zmiňovanému textu Jána Bakoše, který končí slovy: „Ale i pokusy o demytizaci (...) jsou jako všechny kritické analýzy v konečném důsledku konfrontované s vlastním zrcadlem: Není i koncept permanentní mytizace novým postmoderním mýtem? Lze z mytizačního rituálu vyskočit?“<sup>24</sup>

1 Alén Diviš, *Životopis v kostce*, nedatovaný rukopis, jeden list oboustranně, Archiv ÚDU AV ČR Praha, fond Jaromír Pečírka.

2 Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, Cambridge University Press, 1995.

3 Nancy Miller, „Getting Personal: Autobiography as Cultural Criticism“, *Getting Personal*, New York, Routledge, 1991, s. 24.

4 *Oleje a kresby Aléna Diviše*, texty Jaromír Pečírka a Otakar Mrkvička, katalog výstavy, Vilémkova galerie, Praha 1948, nestr.

5 Otakar Mrkvička, text v kat., *Oleje a kresby Aléna Diviše*, op.cit.

6 Jaromír Pečírka, „Před obrazy Aléna Diviše“, *Oleje a kresby Aléna Diviše*, op.cit.

7 Otakar Mrkvička, text v kat., *Oleje a kresby Aléna Diviše*, op.cit.

8 Ivi.

9 Jaromír Pečírka, „Před obrazy Aléna Diviše“, *Oleje a kresby Aléna Diviše*, op.cit.

10 Jaromír Pečírka, koncept katalogového textu pro výstavu *Alén Diviš. Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím*, 4 strany strojopisu s rukopisnými poznámkami Aléna Diviše, Archiv ÚDU AV ČR Praha, fond Jaromír Pečírka, karton 65.

11 Darovací dopis podepsali představitelé všech tří ministerstev, za ministerstvo zahraničí V. Clementis, který Diviše znal z předválečné Paříže. Nabízí se domněnka, zda se o tento akviziční počin nepostaral někdo z Divišových vlivných přátel. Nákup lze zároveň chápat i jako jakési odškodnění ex post. VHA Praha, fond VHÚ, karton 21.

12 Jaromír Pečírka, „Před obrazy Aléna Diviše“, *Oleje a kresby Aléna Diviše*, op.cit.

13 Novinové výstřižky, archiv autorky.

14 Jaromír Pečírka, „Před obrazy Aléna Diviše“, *Oleje a kresby Aléna Diviše*, op.cit.

15 Rukopisné poznámky Jaromíra Pečírky, Archiv ÚDU AV ČR v Praze, fond Jaromír Pečírka.

16 Koncept posledního rozloučení s A. Divišem, Archiv ÚDU AV ČR v Praze, fond Jaromír Pečírka.

17 Jaromír Zemina, *Alén Diviš* (soukromý tisk, 1975), *Revolver Revue*, 1991, č. 17, s. 56.

18 Ján Bakoš, „Súčasná umenie a umeleckohistorické mýty“, tentýž (ed.), *Minulosť v prítomnosti: Súčasné umenie a umeleckohistorické mýty*, Nadácia – Centrum súčasného umenia, Bratislava 2002, s. 6.

19 *Alén Diviš 1900–1956*, ed. Jaromír Zemina, kat. výst., Liberec – Praha – Jihlava, Praha 1988, nestr.

20 Ivi.

21 Jaromír Zemina, *Alén Diviš* (soukromý tisk, 1975), op.cit., s. 48.

22 Jaromír Zemina, *Alén Diviš* (soukromý tisk, 1975), op.cit., s. 47.

23 *Alén Diviš 1900–1956*, op.cit.

24 Ján Bakoš, „Súčasná umenie a umeleckohistorické mýty“, op.cit., s. 7.



# Diskuse I

## **JIŘÍ ŠEVČÍK:**

Děkuji Vandě Skálové za předložení řady podnětů k diskusi o problému mytizace a demytizace autora jako závažných problémů v dějinách umění. Zajímavá je otázka interpretace autobiografické mystifikace, proti které se třeba bránil Jaromír Zemina. Máte jasné odpovědi k vysvětlení této mystifikace? Jmenovala jste řadu otázek, které nad tímto vyvstávají.

## **VANDA SKÁLOVÁ:**

Na základě řady otázek, můžeme opět vytvořit řadu hypotéz, ale nemůžeme nic z toho prokázat. Můžeme vytvořit nějaký soubor zajímavých hypotéz, které se budou vázat k tomu, co víme o Divišovi jako o člověku, k tomu jakým způsobem se prezentoval a vystupoval. Můžeme spekulovat o tom, co znamenala jeho autostylizace do osamělého tvůrce. Když se po válce vrátil do Prahy, podařilo se mu rozšířit, že je na světě úplně sám, přestože velká část jeho rodiny zde žila. Je to jistě součástí obrazu, který chtěl o sobě vybudovat. Chtěl podpořit moment, v němž se nám jeví jako umělec, který má za sebou těžký život, umění je pro něj to nejdůležitější, vždy si stál za svojí výtvarnou i životní pozicí. Nenechal se nikdy ze své cesty zviklat a navíc na této cestě byl sám a bez podpory rodiny.

## **TOMÁŠ POSPISZYL:**

Rád bych k tomu jen dodal, že autostylizace či modelování vlastní identity je něco, s čím se nesetkáváme pouze u Diviše. Celá řada modernistických autorů podobně koncepčně buduje sama sebe v souladu se svým dílem nebo jeho interpretací, po které umělec touží. Jen někteří umělci byli úspěšnější než jiní.

## **VANDA SKÁLOVÁ:**

Ano, ale tito autoři používali různá schémata. Někdo se chtěl stylizovat do pozice osamělého, jinému lépe vyhovovala buřičská pozice atd.

## **JIŘÍ ŠEVČÍK:**

Hlavní mýtus je totální jednota díla a života. Permanentní mystifikace a reinterpretace ji nabourává. Řada původních interpretů Divišova díla tuto věc nechtěla moc slyšet.

## **TOMÁŠ POSPISZYL:**

Myslím si, že je to otázka, kterou si klademe až v dnešní době. Možná ale nakonec ve čtyřicátých letech vůbec nebylo potřeba si podobné otázky klást. Kritičnost vůči těmto fenoménům neexistovala nebo byla oslabena. Byla jistě jiná než dnes.

## Tomáš Pospiszyl **Alén Diviš a ti druzí**

K tomuto příspěvku mne podnítila samozřejmost, s jakou český dějepis umění dílo Aléna Diviše přirovnává k práci nejrůznějších světových malířů čtyřicátých let. Bylo mnohokrát konstatováno, že Diviš, svým způsobem, předznamenal art brut nebo dokonce informel, jeho práce bývá dávána do souvislosti s tím, co vytvářel Wols nebo Jean Dubuffet. Málodky je ale tomuto srovnání věnována větší pozornost nebo je hlouběji analyzováno. Svých dvacet minut bych rád využil k tomu, abych zde promítl reprodukce děl zmíněných autorů a Aléna Diviše a pokusil se naznačit co mohou mít společného a v čem se naopak liší.

Diviš se pro české umění stal prototypem umělce samotáře. Žil ale většinu života tam, kde se zrovna uskutečňovaly rozhodující změny světového moderního umění. Diviš se sice pohyboval spíše v podzemí Paříže než na módních bulvárech, byl však jistě pozorným návštěvníkem galerií, kde sledoval vývoj pařížské avantgardy. Do Spojených států v roce 1941 Diviš nepřicestoval o své vůli, zato ale v době důležitého přesunu centra moderního umění z Paříže do New Yorku. Proto je nutné jeho tvorbu, a to nejen vzhledem k místu jejího vzniku, ale především významu, zkoumat s přihlédnutím k dobovému kontextu avantgardních proudů Paříže a New Yorku. I zde se budeme muset vrátit až na počátek 20. století.

Nápisy a obrázky na zdech a ve vězeňských celách byly ještě před tím, než je ve 20. století objevili někteří umělci, předmětem vědeckého výzkumu, původně v rámci sociologie zločinu nebo městského folklóru. Obecnou popularitu na konci 19. století získaly názory Cesare Lombrosa, který se jako jeden z prvních pokusil vytvořit teorii kriminálního chování. Vězeňské graffiti pro něj představovalo výtvarný prajazyk lidstva, ekvivalent paleontologických nálezů. Málo známou skutečností je, že kresbami z vězeňských zdí se zabýval i Hans Prinzhorn, autor známé a zvláště mezi surrealisty oblíbené knihy o výtvarných projevech duševně nemocných. Prinzhornova kniha *Umění vězňů* vyšla v roce 1926 a zůstala poněkud ve stínu nejslavnějšího Prinzhornova díla.

Graffiti na pařížských zdech již od počátku třicátých let dokumentoval fotograf maďarského původu Brassai. Své první výsledky v roce 1933

publikoval v surrealistické revue *Minotaure*. Chápal je jako urbánní jeskynní malby, ryté záznamy anonymních obsesí a traumat. „Zeď umožňuje promluvit té části člověka, která by jinak zůstala němá. ... Je to pozůstatek primitivního bytí, kterou v sobě zrcadlíme. Graffiti je stav naší civilizace, naše primitivní umění...“<sup>1</sup>

Na počátku čtyřicátých let se světem prohnala nová vlna zájmu o nejrůznější primitivismy, ať už v Evropě, tak v USA. V září roku 1941 několik školáků objevilo paleolitické malby v jeskyni Lascaux v jižní Francii. Fotografie nálezu byly publikovány a navzdory válce se brzy rozletěly do celého světa. Jeskyně byla tiskem přejmenována na pravěkou Sixtinskou kapli. Výtvarný projev neznámého pravěkého člověka byl obdivován pro svou krásu a upřímnost, termín nástěnná malba získal nové dimenze.

Pablo Picasso, modernistický velikán, jehož práci Alén Diviš určitě znal a sledoval, prokazoval velký zájem jak o umění přírodních národů, tak o dětskou kresbu, které obojí nesystematicky, ale s velkou chutí sbíral. Zájem o dětský výtvarný projev u něj kulminoval právě ve čtyřicátých letech. Dokazují to jeho přípravné práce ke *Guernice*, nebo další kresby z jeho skicáků. Dětskou kresbu sbíral i Paul Klee, který těsně před svou smrtí, především v letech 1939—1940, tuto inspiraci viditelně přenášel do svých vlastních kreseb.

Alén Diviš si nemohl dovolit luxus poučeného zájmu o umělecké outside-ry nebo se dokonce věnovat sběratelství exotických artefaktů. Krutý osud mu neškolený, svou přímočarostí fascinující výtvar strčil doslova pod nos, na stěnu vězeňské cely, na kterou se musel celé měsíce nedobrovolně dívat. Alén Diviš adoptoval svět vězeňských nápisů a kreseb a vytvořil z něho vlastní, osobitý jazyk, který nebyl prostou dokumentací toho, co ve vězení viděl. Ke kresbám nepřistupoval s ambicemi antropologa, ale umělce.

Bohužel Divišův tragický osud vězně a uprchlíka nebyl za druhé světové války ničím neobvyklým. S výtvarným jazykem graffiti experimentoval i francouzský malíř Jean-Michel Atlan. Během války se zapojil do odboje a v létě 1942 byl uvězněn ve věznici La Santé, kde zůstal téměř rok a půl. Předstíral šílenství a podařilo se mu dosáhnout přeložení na psychiatrickou kliniku Sainte-Anne, což ho nejen zachránilo před popravou, ale také mu umožnilo v omezené míře pokračovat v umělecké tvorbě. Již v La Santé Atlan kreslil „fantastický bestiář, do kterého se vkrádalo

šílenství a smrt",<sup>2</sup> který v dopisech posílal své ženě Denise. Na těchto obrázcích můžeme vidět podivné tvory, vpletené mezi řádky dopisu. Pozdější Atlanova tvorba směřovala k expresionismu a po roce 1945 se dostala do blízkosti francouzského informelu.

Druhá světová válka a okupace Francie zásadně ovlivnila také práci Jeana Fautriera. Byl na krátkou dobu uvězněn gestapem, silněji na něj ale zapůsobil pobyt na klinice nedaleko Paříže, v místech, kde prý v lesích nacisté popravovali zajatce. Fautrier mezi lety 1943–1945 vytvořil přelomovou sérii nazvanou *Rukojmí*, malovanou neobvykle vysokými vrstvami pastózní barvy. Když byla v roce 1945 poprvé vystavena, mnozí kritici tato maximálně redukováná, ale existenciálně rozjitřená zobrazení válečných obětí se svou nadčasovou archetypálností přirovnávali k jeskynním malbám. Oběti fašismu tu jsou abstrahovány do podoby beztvarych barevných hmot, svůj vliv na to mohla mít i skutečnost, že Fautrier byl inspirován především zvuky a nikoliv vizuálními vjemy. Oproti Divišovi a jeho obrazům z vězení je u Fautriera daleko větší důraz položen na formální stránku. Vysoké vrstvy barev, se kterými Fautrier pracoval, i jejich nanášení pomocí špachtle a nožů dokonce tomuto autorovi vysloužily přirovnání k cukráři. Fautrier se po *Rukojmích* jako Diviš nevrátil ke konzervativnějšímu výtvarnému projevu, ale naopak směřoval k čistě abstraktním plochám.

Do sběrného tábora byl díky svému německému občanství v roce 1939 zavřen i malíř Wolfgang Schulze, známý pod jménem Wols. O rok později se mu podařilo z tábora uprchnout a až do konce války se skrýval na různých místech Francie. V té době maloval drobné fantaskní kresby a akvarely, předmětný svět tu stále více ustupoval abstraktním tvarům. Po roce 1946, tedy v době, kdy se Divišovo období vězeňských zdí již uzavřelo, začal Wols malovat olejovými barvami divoké a expresivní obrazy na pomezí lyrické abstrakce a tašismu. Jak ukazují reprodukce, Wols po válce experimentoval se stékáním barev a svůj projev vyhrocoval do extrémních poloh gestické tvorby, ke kterým se Diviš nikdy nepřiblížil, jeho tvorba byla daleko kontrolovanější.

Pravděpodobně formálně nejradikálnější Divišovy obrazy *Změť a Hemžení* zachycují transformaci těžko popsatelného mikrokosmu. Grafický rytmus těchto obrazů může evokovat zrod vidiny, stav těšně předtím, než

se linie a tečky zformují do podoby halucinační vize. Je to tedy jakési potencionální zobrazení, obraz ve stavu zrodu, zatím nepoznaný výjev rozjitřeného podvědomí. Je pozoruhodné, že žádný z těchto obrazů nebyl vystaven na velké Divišově výstavě ve Vilímkově galerii v roce 1948. Neznačená to, že by měly v Divišově práci okrajovou úlohu, spíše to ukazuje jejich odlišnost od ostatního malířského díla. Zajímavý je především kaligrafický charakter obou obrazů, který může v jiné formě připomenout *Bílé obrazy* Marka Tobeyho, malované podobnou technikou, ale v poněkud jiném měřítku. Tobey navíc vystavoval v galerii Villard, s jejímž programem byl Diviš seznámen. Podobně jako Diviš se zajímal o neobvyklé formy náboženství a spirituality a po určitou dobu také paralelně vytvářel obrazy realistické i malby kaligrafického charakteru. Ty nakonec u Tobeyho převládly a přiblížily se k americkému abstraktnímu expresionismu.

Divišova *Změť a Hemžení* mohou připomenout i surrealistické pokusy s přenosem automatické metody do oblasti výtvarného umění, o které se v meziválečném období pokoušel především André Masson. Ten byl také jedním z prvních, kdo začal experimentovat s přidáváním písku do barev. Písek a jiné přísady v hmotě barvy, které vytvářely jinou strukturu malby než hladký povrch, nebyly Divišovým vynálezem ani v rámci českého umění. Do toho je uvedli již Štyrský a Toyen. V surrealismu či artificialismu měl strukturální povrch nejen pomoci evokovat malovaný materiál, kterým byla půda nebo kámen, ale také malbu zbavit iluzivnosti. Malba již nebyla jen iluzí viděné skutečnosti, jejím zobrazením, ale sama se stávala objektem. Diviš s pískem pracoval především tam, kde byl jeho obraz rámem ohraničenou částí vězeňské zdi.

Velmi blízko k Divišovi má i tvorba neprávem opomíjeného černošského malíře z New Yorku Normana Lewise, který byl ovlivněn pařížskou avantgardou a od poloviny čtyřicátých let patřil k průkopníkům abstraktního expresionismu. I Lewis vystavoval v galerii Villard, s jejíž majitelkou Diviš jednal o možnosti výstavy. Lewisovy groteskní postavičky na konci čtyřicátých let nahradila čistá abstrakce.

Zájem avantgardního umění o outsiderské výtvarné projevy kulminoval v druhé polovině čtyřicátých let, kdy Jean Dubuffet zformuloval koncept art brut. Tento zájem přitom nesouvisel s novými objevy na poli psychiatrie, která doposud jako téměř jediná podobné výtvarky zkoumala, ale

byl spíše reakcí na druhou světovou válku, nacismus a s nimi související rozpad tradičních hodnot evropské civilizace. Jean Dubuffet manifestačně odmítl vidět rozdíl mezi uměleckou a patologickou tvorbou, mezi „normálním“ a „nenormálním“. Chtěl přímo, bez vlivu tradice i modernistické stylové konvence zobrazit to, co se odehrává uvnitř člověka. Jeho vlastním cílem bylo podobně jako u surrealistů nebo abstraktních expresionistů číst v lidském podvědomí. Jak jinak než jako čítanku lidských duší mohl Diviš chápat anonymní nápisy na vězeňských zdech? Byly to ty nejupřímnější zpovědi, ve kterých se odsouzení přiznávali k těm nejhorším zločinům a posílali své poslední vzkazy svým blízkým. Svůj vliv na pozvolné akceptování neškolených projevů měla i válečná doba. Outsiderství a marginalita začaly sloužit jako záruka umělcovy autentičnosti a nezkorumpované tvůrčí síly. „V době, kdy akademie a instituty byly často spojovány s reakcionářskou estetikou vichistické vlády, bylo možné najít pravdu na pařížských stěnách: její graffiti, výzvy a zprávy.“<sup>3</sup> Ke srovnání mezi Dubuffetem a Divišem lákají především Divišovy vězeňské zdi, malované bezprostředně po jeho příjezdu do New Yorku v roce 1941 a Dubuffetův grafický cyklus *Zprávy* z června 1944, inspirovaný nápisy na pařížských zdech.<sup>4</sup> Na Dubuffetovy *Zprávy* navázaly *Zdi* z roku 1945. Vedle příbuzného tématu i zpracování si brzy můžeme všimnout celé řady rozdílů. Dubuffet svůj cyklus *Zdi* vytvořil jako ilustrace k básním Eugène Guillevica. Kromě úvodního listu, zamýšleného jako obálka knihy, jsou všechny Dubuffetovy grafiky zobrazením zdi v městském prostředí, a to včetně kolemjdoucích a diváků. Pozorovatel Divišových obrazů je současně divákem nástěnných nápisů a čmáranic, povrch obrazu je shodný s povrchem zdi. Dubuffet ve stylu graffiti zobrazuje celý prostor okolního světa, lidé a zvířata vypadají, jako kdyby z oněch čmáranic vystoupili do iluzivního prostoru malovaného obrazu. Podle Dubuffeta představovala tvorba dětí, duševně nemocných či anonymní graffiti jedinou možnou cestu jak umění oživit a dokázal pro svůj názor snést celou řadu argumentů. Psal články, své názory a teorie medializoval a dále rozvíjel. Divišovi podobná obecná teorie chyběla, vězeňské graffiti pro něj představovalo intenzivní, ale jen krátkodobý výzkum determinovaný vlastní životní zkušeností. Způsob vidění outsiderských umělců si sice někdy „půjčoval“ i nadále, nikdy u něj ale nedominuje. Pro Dubuffeta byla důležitá drsná spontaneita, autentičnost až agresivní

ta výtvarného projevu. Vedle krutých Dubuffetových obrazů působí Divišovy malby vždy poněkud lyricky a meditativně. Diviš ve výtvarné stylizaci vězeňských graffiti navazuje na Pařížskou školu. Agresivní Dubuffet Pařížskou školu zesměšňuje, odmítá ji. Divišovy obrazy jsou prodchnuty lyrickou tragikou, Dubuffetovy jsou plné krutého humoru. O Dubuffetově práci newyorský galerista Pierre Matisse, jehož galerii Diviš nepravdivě zmínil v seznamu svých galerií, v září roku 1947 v novinovém rozhovoru prohlásil: „Dubuffet je pro mne číslo jedna. Je originální tím, jak se snaží být normální – přímý, nic nepředstírající a násilnický. Malování je jeho láska, ale k umění je podezřívavý. Chce, aby jeho obrazy vyskočily z plátna, pustily se do vás. Jsou tak šílené, že se jim to daří.“<sup>5</sup> Přesto Matissovy námluvy s Dubuffetem trvaly několik let. Zde bych zmínil aspekt marketingu nových výtvarných projevů po druhé světové válce. Dubuffet, Fautrier i Wols vystavovali v pařížské galerii René Drouin. Jejich výstavy měly často skandální přijetí u veřejnosti i kritiky, ale především ze zpětného pohledu jde o jakousi vlnu podobných projevů, které se vzájemně podporovaly a umocňovaly a mohly inspirovat rozvoj zmíněného informelu. Dubuffetovy obrazy těsně po válce vyvolávaly až skatologické asociace, které většinu publika pobuřovaly a odpuzovaly. Naopak Divišovy obrazy byly v Praze obdivovány jako zachycení válečného utrpení, jinak na nich nebylo nic skandálního či odpuzujícího. Jejich autor nebyl jako Dubuffet vnímán coby provokatér, ale válečný hrdina. Manifestační odmítnutí starého umění u Aléna Diviše nenajdeme. Předznamenali informel či abstrakci, pak jen mimoděk. Důvodem, proč Diviš a informel nedávat do přímé souvislosti, je i skutečnost, že u informelu se jedná především o novou formu výtvarného projevu, kdežto u Diviše formě naprosto dominuje příběhovitost, kterou ostatně v padesátých letech podpořil i směřováním ke svým vrcholným ilustračním cyklům.

1 Brassai, „Language of the Wall“, *Aftermath: France 1945–54. New Images of Man*, The Barbican Centre for Arts and Conferences, London 1982, s. 88.

2 Viz Jacques Polieri, *Atlan: Catalogue Raisonné of the Complete Works*, Gallimard, Paris 1996, s. 165.

3 Germain Viatte, „Primitivism and Art Brut“, *Aftermath*, op.cit., s. 75.

4 Graffiti Dubuffeta zaujalo natolik, že o něm v únoru 1945 napsal krátký text, který měl sloužit jako předmluva k nikdy nepublikované knize René Soliera.

5 William M. Griswold – Jennifer Tonkovich, *Pierre Matisse and His Artists*, The Pierpont Morgan Library, New York 2002, s. 208.



## Diskuse II

**BERTRAND SCHMITT** (překlad Anna Pravdová):

Chtěl bych k příspěvku Tomáše Pospiszyla říci jen to, že v něm velmi rychle přerušil art brut a informel druhou světovou válkou. Rád bych připomněl, že koncept art brut a Společnost art brut (Compagnie de l'Art Brut) vznikly fakticky v roce 1948, i když se vše připravovalo již před válkou. Konkrétně Georges Limbour a Dubuffet art brut koncipovali již před válkou, tak i reflexe o nekulturním umění nebo Bretonovy reflexe o umění bláznů apod. Z příspěvku vyplynulo, že art brut byl výsledkem druhé světové války. Podobně tomu bylo s tašismem, s pracemi Oscara Domíngueze, které vznikaly před válkou a pak se dále po válce jen rozvíjely.

Ještě bych rád podotkl, že Dubuffet striktně rozlišoval svoji práci – nepovažoval ji za nekulturní umění, protože on byl umělec – a práci kolem art brut. Pro něho to byly dvě zcela odlišné věci.

**TOMÁŠ POSPISZYL:**

Děkuji za připomenutí. Reflexe těchto témat sahá dál do počátku 20. století se zájmem o primitivismus či jiné umění. Poválečná situace ale měla velký vliv na způsob jakým tyto fenomény získaly svou aktuálnost po roce 1945. Dubuffet, který odděloval svoji vlastní práci a neškolené projevy, se velice dobře vyhraňoval proti umění tzv. pařížské školy, umění tehdejší moderny, jež zesměšňoval a nepovažoval za něco, na co lze mysluplně navazovat.

**DAVID KULHÁNEK:**

Rád bych se zeptal na jednu reprodukci, kterou jste ukazoval. Je to Brassaï a jeho malba na zdi z Paříže. Jestli si dobře pamatuji byl tento obraz reprodukován též v českém časopise *Život*. Bohužel si nepamatuji přesný rok, ale muselo to být ve stejné době, kdy byl reprodukován v revue *Minotaure*, tedy někdy kolem let 1932–33. Ptám se, zda-li víte, díky komu byla tato reprodukce publikována v *Životu* a jestli existují ještě další možná spojení avantgardy a art brut? Nebo se to stalo díky Alénu Divišovi?

**TOMÁŠ POSPISZYL:**

Přiznám se, že jsem nevěděl o publikování této fotografie i v časopise *Život*. Pokud ji Diviš znal, což je zcela hypotetické a nesnažil jsem se to ani dokázat, tak ji určitě znal z *Minotauru*. Tam určitě vyšla v roce 1933 a víme, že druhou polovinu dvacátých a celá třicátá léta žil v Paříži a tedy *Minotaure* byl pro něj daleko dostupnější než *Život*. Jinak byl *Minotaure* čten i v Praze mezi tehdejší avantgardou, ale nevím přesně, kdo by byl zodpovědný za otištění reprodukce v *Životu*.

**JANA STEFANOVÁ:**

Chtěla bych jen připomenout, že kolem roku 1950, kdy se Alén Diviš objevil znovu v Praze, sem nic nechodilo. O tom, co se dělo v Paříži, většina umělců nemohla získat žádné informace.

**HANA ROUSOVÁ:**

Je ale třeba vědět, že časopis *Minotaure* a další velice důležité časopisy, především francouzské, sem za první republiky chodily. Poválečná doba je potom z hlediska časopisů zajímavá, protože některé z nich kupodivu stále chodily i v padesátých letech. Takže když někteří umělci tvrdí, že nic neznali, není to tak úplně pravda. Sice to asi byly výjimky a náhody, ale režim to nepostřehl až do takového detailu.

**JIRÍ ŠEVČÍK:**

Osobně si myslím, že například česká surrealistická skupina byla dokonale informovaná a měla neustále přímé či nepřímé vztahy s Paříží. Kolem roku 1950 je ovšem zajímavé, jak se rozvrstvá celá situace v umění. U Diviše jde o jistou mimoběžnost s avantgardními skupinami, i českými. Jejich věci se nepotkávaly a nemohly se ani potkat, a to přestože by se Diviš mohl pohybovat v prostředí první české avantgardy již od dvacátých let. Tam je celý rozdíl skupiny a úrovně, ve které se pohybuje on, i celého života, který má Diviš v Paříži. Vedle toho Hoffmeister, Teige, celá surrealistická skupina, Štyrský a Toyen – to je propastný rozdíl vrstev. Paradoxem je, že Diviš do Ameriky odjíždí na lodi, kde by se mohl teoreticky potkat s Bretonem a Massonem, ale k nim on přístup nemá. Je zde velký rozdíl avantgardy a toho, co vzniklo koncem třicátých

tých let. Proto tady vznikl tak ostrý konflikt mezi surrealismem a existencialismem, který propukl teprve až po válce, ale musel už být zřetelný alespoň v názorových úrovních před válkou. Diviš nic nepředznamenával, ani art brut či informel. Zpracovával velmi zprostředkovaně atmosféru doby, kterou tvořili jiní. Myslím, že by to byla jedna z velkých iluzí a legend, že jsme zde předznamenali informel. Předjímání informelu je teze, která se již několikrát v souvislosti s Divišem objevila.

#### **TOMÁŠ POSPISZYL:**

Nevím, zda lze takto slovo „mimoběžnost“ vůbec použít. Je zajímavé se podívat na to, jakým způsobem Diviš maloval v roce 1938. To byl projev, který měl svoji osobní sílu, ale neměl nic společného s dobovou avantgardou v Paříži nebo Československu. Bylo to někde zcela jinde. Pak přichází rok 1941, kdy se dostane do New Yorku a během několika let vytvoří vězeňský cyklus, který je pak trochu zmatečný. Kde se něco takového najednou vzalo? Diviš namaloval pětadvacet obrazů ve stylu, v němž si vypůjčil jazyk graffiti a poté z této polohy zase vycouval. My si zde nyní nevíme úplně rady, kam máme vlastně tyto obrazy přiřadit. Naše bezradnost pak vede k tomu, že před sebou máme modernistické řečiště a dle formálního aspektu, jak obrazy vypadají, si je můžeme velice pohodlně zařadit do souvislostí, kde ale skutečně z genealogického hlediska modernismu nemají úlohu, jaká jim může být přičítána.

## Hana Rousová **Živý pes Pavel Kropáček**

Před časem se mi podařilo najít v dosud nezpracovaném fondu Jiřího Kotalíka v Archivu Národní galerie v Praze písemnou pozůstalost historika umění Pavla Kropáčka. Obsahuje publikované i nepublikované texty. Část z nich tvoří autorsky korigované strojopisy, většinou to ale jsou opisy rukopisů, které nechal Kotalík pořídit po válce, kdy se chystal Kropáčkovy texty souborně vydat. Nedošlo k tomu.

Kropáčkova pozůstalost je z hlediska časových relací překvapivě velká. Pokud do ní chceme kriticky vstoupit, musíme si nejdříve vymezit alespoň základní rámec, v němž texty vznikaly. Kropáček se narodil v roce 1915, vystudoval na FF UK v Praze dějiny umění a filozofii, už na fakultě spolupracoval na korpusu Česká malba gotická a psal recenze o výstavách starého i současného umění u nás a v zahraničí. Studium ukončil v roce 1939 disertační prací *Malířství doby husitské*. Současně se tehdy spolu se Lvem Neradem stal teoretikem krátkodobé skupiny *Sedm v říjnu* a esejistickou formou se zabýval tématy obecnějšího typu, která pro tehdejší kulturu považoval za podstatná. Ke známějším z nich patří *Lidské automaty v umění*, publikované ve *Volných směrech* v roce 1941, a *Budoucnost monumentálního umění*, zveřejněná in memoriam v roce 1947 tamtéž.<sup>1</sup> Jak ale ukazuje pozůstalost, esejů napsal mnohem víc. K některým se dostaneme v souvislosti s tématem příspěvku. O Kropáčkově lze zjednodušeně říct, že byl osobně velmi ambiciózní, že jeho myšlení bylo na jedné straně programově původní a na straně druhé někdy až zahlcené mimořádnou vzdělaností, u tak mladého člověka neobvyklou. Kropáček se tak dychtivě snažil něco závažného sdělit, že si, zvláště v esejích, občas protiřečil.

Vůči avantgardě byl rezervovaný, její sklon k marxismu odmítal. Příznačná je jedna z jeho posledních poznámek, a to k připravované, ale už neuskutečněné, úvaze o budoucnosti umění, která je datována rokem 1942: „Budoucnost nebude obdobím, kdy poezii budou dělat všichni, jak tvrdil Lautréamont a potom Teige, neboť jen málokterí vyvoleni jsou, byli a budou.“ Politické události před rokem 1939 a po něm se v jeho textech kupodivu nijak neodrážejí. Výjimkou je recenze na reprízu mni-

chovské výstavy *Entartete Kunst* v Berlíně v roce 1938, kterou napsal pro *Volné směry*.<sup>2</sup> Nazval ji symptomaticky *Výstava moderního německého umění*. Jako taková ho přivedla k novému porozumění a ocenění německé avantgardy, jako akci NSDAP ji ostře odsoudil. Je v ní i následující věta: „A když na výstavě samotné ochotně podává výklad uniformovaný hnědý úderník SA, uvědomujeme si, že síla a moc těchto lidí nespočívá na zbraních duševních.“

### **Národní revoluční výbor inteligence**

I když se Kropáček z textů jeví jako apolitický člověk, ve skutečnosti měl zásadní podíl na založení ilegálního *Národního revolučního výboru inteligence* (NRVI) v únoru 1942. Této odbojové aktivitě bylo zatím věnováno málo pozornosti. Za hlavní zdroj informací o ní se většinou považují vzpomínky Václava Černého, publikované pod názvem *Křik Koruny české*.<sup>3</sup> Černý uvádí, že výbor založil Vladislav Vančura spolu s komunistickými intelektuály Bedřichem Václavkem a Františkem Halasem, kteří ho vyzvali, aby vybudoval univerzitní kontakty, především s Vojtěchem Jirátem, Františkem Kovárnou a Janem Patočkou, a že se k nim posléze přidaly i další významné osobnosti tehdejší kultury. Z oblasti výtvarného umění zmiňuje Kropáčka a také nadaného sochaře Zdeňka Dvořáka. Jeho tvrzení ale zásadním způsobem korigují komentáře k prvnímu úplnému vydání Fučíkovy *Reportáže, psané na oprátce* z roku 1995, které na základě archiválií, zejména výslechových protokolů gestapa, zpracovali historici František Janáček a Alena Hájková. Podle nich byl iniciátorem této organizace Julius Fučík, inspirovaný odbojovou činností intelektuálů za první světové války. Za zvlášť příkladné považoval angažmá básníka Jaroslava Kvapila, autora *Manifestu českých spisovatelů* z roku 1917, který požadoval samostatnost českého státu. Přípravou Fučík pověřil svého nejbližšího spolupracovníka z komunistického odboje, bývalého interbrigadistu Jaroslava Klecana. Klecan se ale mezi tehdejšími intelektuály nepohyboval, a proto kontaktoval Pavla Kropáčka, který ho před tím na čas ukrýval v bytě své matky. A právě Kropáček získal pro činnost v NRVI – jak organizaci říkali, nejen rodinného přítele Vančuru, ale i Václavka, který už byl tehdy v ilegalitě, a mezi jinými také sochaře Dvořáka. Dva měsíce poté, ještě dřív, než skupina začala působit, však



došlo k hromadnému zatýkání jejich potenciálních aktérů. Václav Černý ale mezi nimi nebyl. Stalo se to těsně po uvěznění Julia Fučíka a jeho skupiny, včetně Klecana. Kropáček a Václavek byli zatčeni ve Dvořákově bytě. Nebyl to Fučík, kdo všechny okamžitě udal, jak se už od poválečné doby traduje – a Černý má na tom svůj podíl, ale Klecan alias Mirek. To však nikdo z postižených zpočátku nevěděl. Fučík, který se oprávněně domníval, že šlo o razii na jednu z komunistických buněk, v *Reportáži* o prvních dnech výslechů píše: „Ale proč je tu také Pavel Kropáček, kunsthistorik, který pomáhal Mirkovi v práci mezi inteligencí? [...] A proč mi tento dlouhý mladík s rozbitou tváří naznačuje, že se neznáme?“<sup>4</sup> Z protokolů gestapa vyplývá, že Kropáček přes opakovaná mučení nejen nikoho nevyzradil, ale naopak uváděl falešné údaje, aby své kolegy chránil. Další osudy těchto lidí, a mezi nimi nakonec i Klecana, jsou strašné a vesměs známé. Pavel Kropáček, stejně jako Zdeněk Dvořák a Bedřich Václavek, zahynul začátkem roku 1943 v Osvětimi. Bylo mu 27 let.

### **Nevítaná prostořekost – Kacířské poznámky**

Kropáček, historik umění s filozofickým vzděláním, byl především velmi mladý člověk. Asi právě proto mě mezi jeho texty nejvíc zaujala složka nazvaná *Nevítaná prostořekost – Kacířské poznámky*. Je očividně zcela osobní a vůbec se netýká umění. Vypadá jako něco tajného, co snad není určeno ani nejbližším přátelům. Není datovaná, ale podle souvislostí, jimž se budu věnovat, se domnívám, že vznikla v roce 1938. Pokud je moje datace správná, Kropáčkoví tehdy bylo třiadvacet let. Složka obsahuje dva dialogy, z nichž první má název *Živý pes* a druhý *Rozhovory*. Třístránkový *Živý pes* má za motto židovské přísloví „Lépe je být živým psem nežli mrtvým lvem!“ a protagonisté polemického rozhovoru se tak i skutečně jmenují: Mrtvý lev a Živý pes. Mrtvý lev, který vystupuje sebevědomě a důstojně, prohlašuje, že je „symbolem největších světových hrdinů“ a že „všechna sláva dějin“ náleží jemu, protože „morálka, lidská hrdost a čest, to je největší bohatství každého jedince“. Živý pes je floutek, občas mluví nespisovně a tvrdí, že je „prostým výrazem reálného života“. Mrtvého lva soustavně zesměšňuje jako trapného egoistického nadutce a mimo jiné říká: „Lev padne a je sláva. Ale porazit zkaženou, lživou morálku musí lidé. Ti, kteří ji cítí na vlastní kůži a chtějí lépe žít.

Žít, tedy živí psi. Lidská hrdost a čest? To je především pojem velmi relativní.“ Rozepře se stupňuje a vrcholí vzájemnými nadávkami. Lev obviňuje psa ze zbabělosti a křičí: „Vy zavšivení psi! Takhle žrát, chodit s čubkami, dívat se na krásné věci a pít po všem, co je v dosahu vědění, to je tak něco pro vás. Ale vy nikdy svým mozkiem nepochopíte, co je to hrdinství, co je to mrtvý lev.“ Na to pes: „No to jistě ne. Každá mrcha smrdí a lev jako velká tím více [...] Živý pes je ten, který skutečně užívá života [...]“ Jeho replika končí něčím, co vypadá jako dadaistická parafráze na „Proletáři všech zemí spojte se!“: „Ať žijí psi, všichni do smečky vítězným průvodem kolem páchnoucích lvích zdechlin.“ Nakonec lev vyzval psa na souboj, ale ten se mu vysmál a utekl. Následuje epilóg: „Večer bylo vidět na kopečku psa po dobrém jídle s jeho nejmilejší čubkou a lev dole mrtvý strašně zohaven. Byl zasažen prudce lopatou větrného mlýnu. Že mohou lidé ztratit nebo si sami život vzít za určitých okolností, je jiná otázka. O tom nutno mluvit jindy.“ To „jindy“ se ale odehrálo za „okolností“, k nimž už Kropáček neměl příležitost a asi ani potřebu se písemně vyjádřit.

Z dialogu je od začátku jasné, že se Kropáček ztotožňuje se Živým psem. V *Rozhovorech* už svůj postoj identifikuje přímo: je to dialog mezi Martou a Pavlem. Martu opustil milenec a od Pavla, který je jeho přítelem, očekává podporu a přitakání. V klíčové pasáži Marta dramaticky říká: „Opět o jednu deziluzi více. Opět větší právo dívat se pesimisticky na celý okolní svět.“ Pavel oponuje: „Ne, o jednu příčinu víc smát se mu do obličeje [...] Čím více lidem vidíš až do chřtánu, tím lépe vidíš, oč smutněji to vlastně všechno dopadá, ale taky tím větší právo máš se jim všem smát.“ Marta: „Vždyť ale je to všechno hrozně smutné, odsouzeníhodné.“ Pavel: „Odsouzeníhodné? [...] Ne, děvče, ty se musíš dívat jinak na život kolem sebe, vždyť je to právě život, to jest něco plynulé, stále se měnící. Ty nevidíš nikoho, jaký skutečně je, jako biologické i psychologické individuum, nýbrž tak jak se jeví tobě.“ Dialog Martě úlevu nepřináší, Pavel odchází.

### **Kropáčkova filozofie existence**

Na *Nevítané prostořekosti – Kacířských poznámkách* mě zaujal jednak Kropáčkův postoj k lidské existenci, tedy i k hrdinství a jednak způsob

vyjadřování. Ten se od textů určených ke zveřejnění značně liší. Postrádá jejich intelektuální závaznost, je provokativní, k obecně respektovaným normám se chová blasfemicky. Svým způsobem má v sobě něco z toho, co se od konce třicátých let až po léta padesátá nazývalo páskovstvím. Kropáček tu jakoby tajně koketuje s tzv. víkendovým páskovstvím francouzského typu, jehož zosobněním se stal o pět let mladší Boris Vian. K jeho charakteristikám patřily provokace, póza lhotejnosti, distance od tísnivé přítomnosti a výsměch, zejména vůči měšťákům a jejich pseudovlastenecké morálce. Ale na rozdíl od Viana a jeho druhů nebyl Kropáček tak radikální a navíc si navenek pěstoval *image* seriózního intelektuála, a to ne z pokrytectví, ale proto, že jím ve skutečnosti byl. Je to ostatně občas patrné i z citovaných dialogů – například k potřebám *Živého psa* patří vedle čubek a žrádla poněkud nesourodě i touha po poznání a kráse. Také Marta, podobně jako další dívky, s nimiž se Kropáček stýkal, nebyla jistě žádná „nádherná mladá panenka, existencialistické bejby se zlatými vlásky, oblečené jako bezdomovec“, jak popisuje Vian jednu z typických dívek barů válečných let na Saint-Germain-des-Prés.<sup>5</sup>

Co ale Kropáčka s francouzskou mládeží tohoto okruhu spojuje především a co ho vede k provokativnímu postoji i ke změně stylu vyjadřování, je jeho filozofie existence. Hypoteticky je možné, že si Kropáček při své návštěvě Paříže v roce 1938 koupil právě vydaný román Jean-Paul Sartra *Nevolnost*, který okamžitě vzbudil mimořádnou pozornost. Vladimír Papoušek v nedávno vydané práci *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* na jedné z úvodních vět *Nevolnosti*: „Musím vypovědět, jak vidím tento stůl, ulici, lidi, balíček tabáku [...]“, demonstruje existencialistickou tezi, podle níž „pozorované konkrétní jednotlivosti vyjevují konkrétní jedinečnost pozorovatele“.<sup>6</sup> Pavel Kropáček se k ní přibližuje v *Rozhovorech* a také v dalším, patrně o něco málo pozdějším, nepublikovaném textu s názvem *Smysl života?*, který upřesňuje některé myšlenky z *Živého psa*: „Smysl je pouze tam, kde je život. A více možno vyměřit důležitost a polohu smyslu jako vyjádření všech vztahů a poměrů člověka k věcem.“ Ale Sartrův „strach“ z věcí, jeho „hřích“ existence a otázky po jejím „ospravedlnění“, neschopnost „sám sebe přijmout“ atd. byly jeho filozofii, ať už *Nevolnost* četl nebo ne, naprosto cizí.<sup>7</sup>

Existenciální úzkost, jak ji definuje Sartre, bychom mohli mnohem spíše identifikovat u básníků jako byl František Halas nebo Jiří Orten, z českých výtvarných umělců potom především u Aléna Diviše, jehož dílo je jí doslova prodchnuto. Kropáčka však zajímal stav existenciální nejistoty, který pro něj byl, jak jsme viděli na citované pasáži z *Rozhovorů*, podstatným podnětem k aktivnímu formování osobnosti. Ostatně podobně, jako z Čechů o něco později pro Václava Černého.<sup>8</sup> Existencialismus Černého má ke Kropáčkově filozofii existence blízko i v pojetí existenciálního času, který je podle něj „konkrétní a žitý, je to trvání osobní“ a také v pojmu „vnitřní opravdovost“, která „ničím není ohrožena nebezpečněji než přichystanou šlechetností“.<sup>9</sup> Možná by také stálo za to na tomto místě ocitovat jednu pasáž z dalšího Kropáčkovy nepublikovaného textu, jehož název je *Cizinec*. Je sice dost nekonzistentní a také trochu naivní, ale jak je z názvu zřejmé, dotýká se důležitého existencialistického problému. *Cizinec* však pro Kropáčka příznačně není, jak říká, „epitetem konstanc“, ale je to „stav, kterým procházíme“.

Kropáčkovu filozofii existence lze asi těžko považovat ze jednu z prvních programových reflexí existencialismu v Československu, ale rozhodně v ní můžeme identifikovat podobná východiska – zejména vliv Bergsonova pojetí života jako dynamické, neustále se vyvíjející jednoty anebo jeho principu vzdorující síly, překonávající sklon k setrvačnosti. Ostatně jedna z pasáží *Smyslu života?* k vitalismu nepřímě odkazuje: „Vztah k sobě samému je substancí všech věcí, bez něho by se rozplývaly bez hranic, neexistovaly by prostě. Nutno však nahlédnout, aniž bychom se nořili do vitalistických teorií, že jedině jde-li o život, mění se tento vztah k sobě samému ve vlastní smysl.“ Mimochodem právě přes Bergsona došel k vlastní variantě existencialismu i Václav Černý. V pozadí Kropáčkových úvah o smyslu existence jako vztahu k sobě, bude jistě i znalost Kierkegaardovy filozofie. Nesmíme ovšem zapomenout také na Unamuna, který silně zapůsobil na značnou část jeho generace. Například Jiří Orten, Kropáčkův přítel, ho v dopisech Věře Fingerové téměř něžně nazýval Unamuníček. Kropáčkovu filozofii existence je zajímavá a jistě by si zasloužila hlubší a také mnohem zasvěcenější pozornost. Já jsem se pouze pokusila upozornit na některé její aspekty.

### Živí psi nebo Mrtví lvi?

Ale vraťme se k *Živému psovi*, respektive k tématu hrdinství. Kropáček se k němu vyjádřil ještě jednou, a to v už citovaném *Smyslu života?*. Tentokrát se ho rozhodl vzít na vědomí, ale s podstatnou podmínkou: „Hrdina je ten, jenž je nezměnitelně soustředěn – říká Emerson. Ovšem výslovně pro žijícího člověka, ne pro preparovaný exemplář koncesovaného hrdiny nebo akademika.“ Musím se přiznat, že jsem se hrdinstvím, ani jako osobním výkonem, ani jako tématem, ještě nikdy nezabývala. Také tentokrát jsem neudělala žádný velký průzkum. Byla to spíš jen malá poptávka po hrdinství v prostoru zúženém tématem symposia a rozsahem příspěvku. Při tom jsem respektovala rámec, v němž Kropáček o této kategorii lidského chování uvažoval, zejména polaritu Živý pes – Mrtvý lev. Je mi ale samozřejmě jasné, že k diskursu o hrdinství neoddělitelně patří také problematika oběti, a to nejen jako „obětování se“, které hrdinství v podstatě předpokládá, ale především ve smyslu „stát se obětí“.

Řekla bych, že pro modernistický postoj k hrdinství, respektive pro modernisty v době meziválečné demokracie, je příznačná scéna z filmu *U nás v Kocourkově* z roku 1934, kdy Jan Werich coby zloděj a právě uprchlý trestanec číslo 1313 vystupuje v Kocourkově z vlaku. Místní občané ho slavnostně vítají a roztomilá dcera starosty deklamuje oslavnou báseň začínající slovy „Vítej nám hrdino z dálky“. Je to evidentní zesměšnění vyprázdněného čítankového modelu. Jenomže politická situace se brzy na to začala radikálně měnit. V roce 1936 vypukla občanská válka ve Španělsku, která měla mezinárodní ohlas ve smyslu boje za demokratickou Evropu, ale stále ještě se to odehrávalo příliš daleko od nás. Zato 5. listopadu 1937 přednesl Hitler projev pro vysoké nacistické pohlaváry, v němž označil Rakousko a Československo za nejbližší objekty německého útoku. Otázky, jaký postoj zaujmout v situaci národního i osobního ohrožení, začaly být skutečně aktuální. Brzy na to, v lednu 1938, filozof Václav Navrátil publikoval v pilotním čísle *Kritického měsíčníku* esej s názvem *Sekularizace hrdinství*. Domnívám se, že právě na něj reagoval Pavel Kropáček v *Živém psovi* a také v naposledy citované pasáži z úvahy *Smysl života?*. Navrátil se tu samozřejmě neztotožnil s banálními klišé, ale také se od nich nedistancoval a vlastně je pouze

posunul do dobově přijatelnější roviny – řečeno jeho slovy, „sekularizoval“ je. Eсей je moralistní a v tomto smyslu agresivní vůči moderním intelektuálům. Pro demonstraci několik úryvků: „Jedním z neduhů naší doby jest jev, který bych nazval existenciální trémou [...] Zejména můžeme pozorovat stopy bázně z věcí přicházejících na intelektuálech, z nichž někteří trpí skutečnou migrénou [...] Hrdinství bylo prý a – běda – ještě dnes je staromódní nepravdivostí [...] Moderní hrdina musí být fascinován povinnostmi, jež mu dal osud [...] Hrdinství jest dnes osudovou existenciální povinností každého příslušníka společenství.“<sup>10</sup> Hrdinství v Navrátilově pojetí zůstává postaru abstraktním imperativem a nově se stává jakousi veřejně prospěšnou činností. Je jedničkou v pomyslné klasifikační stupnici chování člověka v mezní situaci.

Navrátil se, na rozdíl od mnoha těch, kterými opovrhoval, za okupace do odboje nezapojil a zřejmě celkem v poklidu se dožil konce války. Takže nevíme, jak by svůj koncept hrdinství praktikoval. Proto se raději podívejme na reakce několika lidí, kteří se tehdy v mezní situaci, a navíc bez vlastního přičinění, ocitli. Předem mohu prozradit, že to, co jim tzv. osud vyměřil, je rozhodně nefascinovalo. Básník Jiří Orten byl Žid. Ani on, podobně jako o čtyři roky starší Pavel Kropáček, nejen ve svých básních, ale i denících a korespondenci, politickou situaci téměř nikdy nereflektoval přímo. Většinou ji jen můžeme tušit na pozadí jeho časem se prohlubujících traumat. Jednou z mála výjimek, kdy byl realitou zasažen tak, že ji už nedokázal přetransformovat, je dopis Věře Fingerové ze 14. srpna 1940. Tehdy byl Orten nasazen na práci u jednoho statkáře a právě se dozvěděl, že Židé jsou vyloučeni ze všech škol: „Neztratit rozvahu. Neplakat. Pokusit se žít, pokud to bude přípustno. Mezi lidmi (jako teď na práci), s nimiž nemám společné ani jedno slovo, pohyb, pohled. A ještě není konec: dokud mohu myslet, dokud mohu cítit, dokud mohu milovat. Vidím den, kdy nebudu moci. To je perspektiva mého pohledu. A psychóza mého pohledu? Lidé, kteří nepatří ke stejně postiženým, se šmahem odvracejí nebo ke mně pociťují soustrast. Brzo se ale budu ptát sám sebe, jsem-li ještě člověkem [...]“<sup>11</sup>

Jednoduše a věcně zodpověděl otázku po chování člověka v zoufalé a nebezpečné situaci po zkušenostech z věznice La Santé a následných koncentračních táborů Alén Diviš: „Každý člověk má jistou hranici odolnos-

ti, která je u každého jiná. Většina lidí má jen to štěstí, že nikdy nebyli podrobeni zkoušce, jak mnoho snesou, aniž se zhroutí."<sup>12</sup> V souvislosti s tématem sympozia je tento postřeh dobře doložitelný srovnáním chování, frustrací a hledání úniku z nich, právě na příkladu Aléna Diviše a jeho vlastně náhodných druhů z pařížského Domu československé kultury Maxe Kopfa a Adolfa Hoffmeistera podle jejich vlastních vzpomínek. Všichni strávili téměř půl roku v samovazbě v La Santé, navíc všichni byli výtvarní umělci, takže bychom u nich mohli předpokládat podobný typ citlivosti. Diviš byl v La Santé zoufalý, nejhorší byly noci, „když se roje vzpomínek a představ bez počátku a bez konce splétají a matou“, ve dne přetvářel skvrny a vězeňské čmáranice na zdech. Max Kopf měl sice stejně jako Diviš velké zdravotní potíže a občas i deprese, ale při tom vymýšlel různé rafinované způsoby, jak přijít k cigaretám. Když jednou výjimečně dostal papír, a to jen proto, aby napsal svému právníkovi, kterého nikdy neviděl, rozřezal ho na malé kartičky, na něž nakreslil ženské akty. Jak dále vzpomíná ve své autobiografii, „s postupem času jsem se stával čím dál nadřazenější a ženy pod mým perem vyrůstaly stále bujnější a bujnější“.<sup>13</sup> Hoffmeisterovy zážitky budeme mít zprostředkované Karlem Srpem, autorem jeho nedávno vydané monografie: „Omezené spojení s vnějším světem, udržované jen řídkými návštěvami advokátky, mu přineslo neobvyklé soustředění, umožňující, aby v nepříznivých životních podmínkách napsal jednu ze svých nejdůležitějších knih, vydanou pod stručným názvem *Vězení až v roce 1969*.“ Srp také uvádí, že tu Hoffmeister napsal ještě hru *Trhanec aneb král Hladomor* a několik básní, které ale nikdy nezveřejnil, protože je posléze zhodnotil jako „plod nudy, nikoliv plod ducha“.<sup>14</sup>

Diviše, Kopfa a Hoffmeistera spojovala touha přežít, ale mezi jejich schopnostmi vyrovnat se s drastickými vězeňskými podmínkami byl diametrální rozdíl. Když se budeme ptát po jeho příčinách, uvědomíme si, jak mylný může být v podstatě statistický předpoklad o podobné citlivosti určité sociální skupiny. Když ale, inspirování Hoffmeisterem, budeme chtít zvážit tzv. duchovní rozměr jejich reakcí, značně nám to zkomplikuje banální a z tohoto hlediska skoro trapná skutečnost, že mimořádně důležitou roli tu sehrály peníze. Byl to právě Hoffmeister, který, na rozdíl od svých kolegů, disponoval značnou finanční částkou, a díky ní měl

ve vězení mnohem přijatelnější podmínky než ostatní. Takže, podobně jako třeba Navrátil, vlastně neměl příležitost zjistit, jestli je hrdina. Byli ale hrdiny Jiří Orten, Alén Diviš nebo Max Kopf? Řekla bych, že stejně jako Pavel Kropáček byli mnohem spíš Živými psy. I když Kropáček se nakonec v podstatě zachoval podle Emmersonovy definice hrdinství – přes opakovaná mučení zůstal „nezměnitelně soustředěn“. A co Julius Fučík, to zprofanované synonymum hrdinství? Ve skutečnosti byl jedním z těch, kteří po uvěznění museli projít stejným utrpením jako Pavel Kropáček a stejně jako on se nenechali zlomit. Domnívám se, že až ho konečně zbavíme nánosu mýtotvorné komunistické propagandy, dojdeme k závěru, že přes svou rozporuplnou osobnost patřil mezi Živé psy také.

- 1 O Kropáčkově životě a díle naposled rozsáhleji psala Eva Petrová, v hesle „Pavel Kropáček“, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, I, ed. Anděla Horová, Academia, Praha 1995, s. 409–410. Tamtéž i bibliografické údaje literatury o Kropáčkovi, zvláště zajímavé jsou poválečné nekrology.
- 2 Pavel Kropáček, „Výstava moderního německého umění v Berlíně“, *Volné směry*, 1938, č. 34, s. 323.
- 3 Václav Černý, *Křik Koruny české. Paměti 1938–1945*, Atlantis, Praha 1992, s. 245–255. Před tím vyšly Černého vzpomínky v roce 1976 v torontském nakladatelství Sixty-Eight Publishers Josefa Škvoreckého. V omezeném množství se odtud ilegálně dostaly i do Československa.
- 4 Julius Fučík, *Reportáž, psaná na oprátce. První úplné, kritické a komentované vydání*, ed. František Janáček, Torst, Praha 1995, s. 37 a 156–157.
- 5 Boris Vian, *Průvodce po Saint-Germain-des-Prés*, Garamond, Praha 2002, s. 65.
- 6 Vladimír Papoušek, *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*, Torst, Praha 2004, s. 35.
- 7 Jean-Paul Sartre, *Nevolnost*, Čs. spisovatel, Praha 1967.
- 8 O existencialismu Václava Černého viz Vladimír Papoušek, *Existencialisté*, op.cit., s. 246.
- 9 Václav Černý, *První a druhý sešit o existencialismu*, Mladá fronta, Praha 1992, s. 30 a 99.
- 10 Václav Navrátil, *O smutku, lásce a jiných věcech*, ed. Karel Srp, Torst, Praha 2003, s. 171–180.
- 11 Jiří Orten, *Hořký kruh. Korespondence s Věrou Fingerovou*, Torst, Praha 1996, s. 202–203.
- 12 Alén Diviš, „Vzpomínky na Santé“, Jaromír Zemina, *Alén Diviš 1900–1956*, kat. výst., Liberec – Praha – Jihlava, Praha 1988, nestr.
- 13 Max Kopf, „Odpusťte, že žiju“, *Revolver Revue*, 2002, č. 49, s. 212–256.
- 14 Karel Srp a kol., *Adolf Hoffmeister*, Gallery, Praha 2004, s. 177.



## Diskuse III

### **JIŘÍ ŠEVČÍK:**

Vedle kontextu mezinárodního a emigračního zde Hana Rousová nabídla kontext historie války a typologie postojů, hrdinství, touhy přežít, osudů atd. Tento rozměr jistě k Alénu Divišovi patří.

Vždy je u umělců velký problém, jestli převáží biografie – a jsou doby, kdy biografie převažuje – či převáží požadavek totální identity postoje a tvorby. Zda-li se tyto věci mohou zproblematizovat a jestli se, jako ve skutečnosti, proměňují podle kontextu, podle hodnocení doby atd., jako například u Julia Fučíka.

### **HANA ROUSOVÁ:**

V Kropáčkově pozůstalosti jsou především uměleckohistorické texty a potom filozofující eseje. Záměrně jsem si vybrala ty dva dialogy. Když se zabýváme dějinami, je důležité si uvědomit, že ti lidé byli také někdy úplně mladí a někdy třeba úplně staří. Postoje jsou určitě ve své biologické podstatě úplně jiné. To byl tedy jeden důvod. Druhý důvod byl ten, že problémy, kterými se Kropáček zabýval, byly především obecně aktuální. Ať už byl umělec orientovaný jakýmkoliv způsobem, žil v dané době a nějak, alespoň vnitřně, se k tomu postavit musel. Chtěla jsem upozornit na to, že Kropáček samozřejmě formuluje generační, skutečně existenciální pocit. Diviš byl sice jiná generace, ale u něho je to o skutečné, ne o programové úzkosti. Nic jiného, než existenciální úzkosti tam nevidím. Je to velké svědectví.

Zásadní problémy s výtvarným uměním se odehrávaly především v oblasti formy, a potom ovšem stejně tak i v oblasti obsahu. To je též jeden ze základních rozporů, nebo i problémů, přímé zařaditelnosti Diviše i do tohoto kontextu.

### **JIŘÍ ŠEVČÍK:**

Jeden velký mýtus u nás představuje umělé kulturně podmíněné rozdělování věcí na formalistické a obsahové. Umění je především věc o vlastním jazyce. Diviš přeci obrazy konstruoval, to není úplně spontánní vý-

raz. Jeho zdi jsou zkonstruované tak, jako jsou postprodukčně zkonstruované fotky z mnoha snímků. Jsou zkonstruované také z mnoha úryvků a z mnoha zlomků. Totální přirozenost je také mýtus.

### **HANA ROUSOVÁ:**

Takovéto vnímání umění bylo tehdy běžné, a proto Pavel Kropáček reagoval skutečně na dobové pojmy a diskusi.

### **JIŘÍ ŠEVČÍK:**

Kontext války je hodně důležitý. Tehdy se nutně měnil vztah k avantgardě a avantgarda sama se také měnila. Avantgardu vnímám jako postoj, který má vedle umění tendenci postavit se k sociálním a politickým otázkám a uvažovat o nějaké alternativě. To se samozřejmě vytratilo a ve druhé světové válce tyto aspekty ustoupily do pozadí.

Jako ostatní i Diviš přece také koketoval s komunistickou stranou, to je součást jeho synkretického vývoje. Vždyť on byl vyslýchán v souvislosti s komunistickou stranou ve Francii. To patřilo k mentalitě doby a situacím lavírování, které byly dány historicky a politicky.

## Anna Pravdová **Kulturně politický kontext vzniku Domu československé kultury v Paříži a zatčení jeho obyvatel**

Pobyt Aléna Diviše ve francouzském hlavním městě, kde se usadil v polovině dvacátých let a kde v roce 1932 uspořádal samostatnou výstavu svých prací, uzavírá smutná kapitola více než šesti měsíců strávených ve vězení a v několika francouzských sběrných táborech. Té bezprostředně předcházela vznik Domu československé kultury v Paříži, kam Diviš pravidelně docházel a kam se snad měl i nastěhovat, k čemuž však nikdy nedošlo.

Založení Domu československé kultury v Paříži těsně před vypuknutím druhé světové války a následné zatčení jeho obyvatel obestírá mnoho legend a záhad. V tomto příspěvku se pokusíme nastínit některé historické a politické souvislosti nezbytné alespoň k částečnému objasnění celého případu.

V roce 1932 bylo ve Francii založeno Sdružení revolučních umělců a spisovatelů (Association des Ecrivains et Artistes révolutionnaires – zkratka AEAR). Tento zprvu výhradně komunistický spolek se postupně otevíral i spisovatelům a výtvarníkům nekomunistickým a stal se významnou platformou levicově orientovaných antifašistických umělců. Z výtvarníků byli jeho členy například Othon Friesz, Jean Effel, Fernand Léger, André Lhote, Henri Matisse, Pierre Tal-Coat... Od roku 1935 mělo sdružení své sídlo v 9. pařížském obvodu, v ulici Navarin. To se brzy stalo místem setkávání, výstav a diskusí (každý čtvrtek se zde například konaly diskusní večery, přednášeli zde René Crevel, Le Corbusier, André Malraux, či Paul Signac, který těsně před svou smrtí, v roce 1934, uspořádal Salón revolučních malířů). Na jaře roku 1935 se zde též konala výstava Johna Heartfielda, který v té době žil v Praze, kam uprchl před nacisty. V červnu 1935 pak tento spolek uspořádal proslulý Kongres spisovatelů na obranu kultury,<sup>1</sup> na nějž byl pozván také Vítězslav Nezval; do Paříže tehdy přijel v doprovodu Jindřicha Štyrského a Toyen.<sup>2</sup>

V dubnu 1936 vyšel v časopise *L'Humanité* článek, ve kterém spisovatel Jean-Richard Bloch označil sídlo Sdružení revolučních spisovatelů a umělců za „Dům kultury“ – Maison de la culture.<sup>3</sup> Tento název se brzy rozšířil a začal se používat nejen pro pařížskou centrálu, ale označoval síť kulturních domů, která se postupně vytvořila po celé Francii – v březnu 1936 byl založen Dům kultury v Marseille (jeho čestným předsedou byl spisovatel Jean Giono), poté vznikaly kulturní domy v Nice, v Cannes, v Aix-en-Provence, v Avignonu, Lyonu, Grenoblu a dalších městech. V únoru 1937 pak byl založen Dům kultury v Alžíru, u jehož vzniku stál mladý spisovatel Albert Camus.

Spisovatel a novinář René Blech v jednom ze svých referátů popsal jakýsi ideální Dům kultury, jehož součástí měl být pěvecký a divadelní soubor, výtvarné sdružení, spolek fotografů, filmová sekce a filmový klub, a dokonce i odbor kultury a campingu.

Jedním z neaktivnějších propagátorů Domů kultury byl Louis Aragon, který se v roce 1932 rozešel se surrealisty a pod vlivem své družky Elsy Trioletové se stále více angažoval v komunistické straně. Aragon vystupoval na moskevském sjezdu v roce 1934 jako mluvčí Sdružení revolučních umělců a spisovatelů a v roce 1938 byl jmenován předsedou Sdružení Domů kultury, které jednotlivé domy zaštiťovalo. Aragon se tato kulturní centra snažil poněkud odpolitizovat a ještě více otevřít širším kulturním kruhům.

O něco dříve, v červenci roku 1937, se pařížský Dům kultury přestěhoval z ulice Navarin do ulice Anjou. A právě v těchto nových prostorách se brzy po jmenování Aragona do funkce předsedy konala výstava kreseb a karikatur Adolfa Hoffmeistra. Byla to především politická událost, kterou uspořádalo Mezinárodní sdružení spisovatelů na obranu kultury<sup>4</sup> na podporu Československa v době, kdy se nad jeho svobodu stahovala mračna. V tomto smyslu Adolf Hoffmeister také promluvil 10. června 1938 na vernisáži své pařížské výstavy: „Neukazuji vám to, co bych vám ukázal nejraději: politické karikatury... Nikdo nám nezakazuje vystavovat je, ale čeští a slovenští kreslíři, podobně jako spisovatelé, se nyní podrobují přísné disciplíně ve snaze přispět k mírovému řešení vážného konfliktu, který nás staví do opozice proti našim nacistickým krajanům.“

Nechceme panu Goebelsovi poskytovat záminku k tomu, aby nás označil za provokatéry... Dovolte mi tedy několika slovy nahradit co této výstavě chybí... karikatura se nyní stává tím, čím měla být už dávno – ostrou zbraní předsunuté polní stráže. Nepříteli se už nelze vysmívat, musíme ho nenávidět. A diktátoři toto nebezpečí dokonale vycítili... Pero u nás ztratilo svou břitkost, my již můžeme pouze šeptat... proto vám děkuji za vaše sympatie, jež jistě patří mé zemi ohrožené fašismem a jež je po hrdinském Španělsku možná poslední hrází svobody..."<sup>5</sup> Na pozvánce k výstavě Adolf Hoffmeister svůj proslav nazval téměř krycím názvem „Filosofie karikatury“.

Týden před vernisáží uspořádalo totéž sdružení během Hoffmeisterova pobytu v Paříži koncert<sup>6</sup> nazvaný Paris-Prague se stejným politickým posláním. Pod taktovkou Vítky Kaprálové zde zazněly skladby Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Vítězslava Nováka a Bohuslava Martinů. Po návratu Hoffmeister popsal tento večer při jedné ze svých přednášek v Novém Městě: „V malém sále sešlo se na třicet francouzských spisovatelů a mnoho přátel Československa, aby dali najevo, že jsou zde, že vědí o nebezpečí a že se hlásí k ochraně té malé země ve střední Evropě... Byli jste první, říkali, kteří jste měli odvahu opřít se zvůli a násilí. Velice názorně a trpce jste poučili nás, velmoci. Jsme vám za to vděční. A opět jiní říkali: Vaše mobilizace, tak klidně a bezvadně provedená, byla největší událostí od německé porážky ve světové válce. Myslíme, že tohle datum budou se muset děti celého světa učit z paměti. Smetana, Novák, Martinů a Dvořák zastupovali Československo řečí tónů. Pak pozval šéfredaktor večerníku *Ce Soir* na stupínek Egona Ervina Kische, skladatele Martinů a mne... Předal mi dar francouzských spisovatelů, křehkou kresbu Jeana Cocteaua a Luc Durtain, spisovatel světové třídy, pronesl řeč o Československu. Po něm náš zuřivý reportér Egon Erwin Kisch, hněvivě nakvašený na všechny fašisty světa, pronesl několik živých a otevřených slov..."<sup>7</sup>

AEAR také zorganizovala cestu Adolfa Hoffmeistera do Londýna, kde promluvil před zástupem dvou tisíc lidí na obranu československé kultury; v Paříži byl ještě do třetice den po vernisáži 11. června vyzván, aby

promluvil na Mezinárodním kongresu proti válce a fašismu, který se v Paříži právě konal a na který byly pozvány delegace ze zemí čelících fašistické hrozbě. Španělům, Číňanům a Čechoslovákům, zastoupeným Hoffmeisterem, zde byly vyjádřeny hluboké sympatie.

AEAR a hlavní představitelé Sdružení Domů kultury patřili také k těm několika francouzským intelektuálům a umělcům, kteří viděli v podpisu Mnichovské smlouvy zradu na Československu, jakožto dlouholetém spojenci Francie, a spojili své síly na jeho podporu. Tak byla například v jednom z kulturních domů v Paříži zahájena výstava s názvem *Pocta Československu*, na níž francouzský malíř François Desnoyer, jehož žena byla Češka, vystavil obrazy namalované při své poslední návštěvě Československa těsně před podpisem mnichovské dohody. Podobná výstava téhož umělce se pak konala v Kulturním domě v Rouenu v lednu 1939. Výtěžek z obou výstav byl věnován českým a slovenským uprchlíkům. Po obsazení Československa německou armádou se Sdružení opět aktivně postavilo za české a slovenské umělce a sepsalo v jejich prospěch petici adresovanou francouzské vládě. Žádalo v ní o vydání víz pro české a slovenské významné osobnosti nacházející se v bezprostředním ohrožení. Patřili k nim mezi jinými Josef Hora, Ivan Olbracht, Vítězslav Nezval, Ladislav Novomeský a Adolf Hoffmeister.

Když tedy Hoffmeister přijel po obsazení Československa spolu s Antonínem Pelcem do Paříže, zcela přirozeně navázal na předchozí kontakty a obrátil se na Louise Aragona s žádostí o možnost nějaké akce ve prospěch své země. Sám začal přispívat do časopisu *Světový rozhled*, který po okupaci přesídlil do Paříže a do něhož psali především čeští komunisté dočasně usazení v Paříži (např. Viliam Široký a Jan Šverma). Hoffmeister redakci zasílal články o umění.<sup>8</sup>

Adolf Hoffmeister, stejně jako řada Čechů, kteří se v této pohnuté době nacházeli ve Francii, se domníval, že v Paříži bude opět centrum boje za československou nezávislost, jako tomu bylo za první světové války. Situace nyní ovšem byla zcela odlišná. Většina Francouzů doufala, že se jim válka vyhne a na rozdíl od roku 1914, kdy se Češi postavili po boku



Francie proti společnému nepříteli, byly jejich odbojové snahy nyní vnímány jako něco, co může ohrozit křehký mír. Francouzská vláda si nepřála, aby Češi organizovali politické akce, veškeré snahy o podporu Československa se tedy konaly formou kulturních programů či výstav. Daladier, který podepsal mnichovskou dohodu proto, aby „zachránil“ mír, potřeboval nyní tento mír za každou cenu udržet. Novinář Jiří Hronek, který byl tehdy v Paříži přítomen, výstižně popsal postoj Francouzů vůči Čechům: „Vztah národů k cizincům, kteří více či méně dlouhodobě žijí v jejich středu, je, zdá se mi, do jisté míry stále ještě ovládnut prastarou kmenovou nedůvěrou, která se podle okolností projevuje všelijak. Nejinak tomu bylo v kosmopolitní Paříži. A navíc my, Čechoslováci, jsme se stali představiteli něčeho, čeho se Francouzi báli – války. A proto se stejně jako domovnice k nám choval i řezník, obchodník s vínem, pekař a paní v novinovém stánku. Pařížská ulice pro nás dokonce vymyslela i málo lichotivou přezdívku, říkala nám tchécolovaches, a to vache je česky kráva. Tihle lidé, s nimiž jsme denně přicházeli do styku a kteří věděli, kdo jsme, mluvili s námi vyčítavě, jako bychom to byli my, kteří je chtěli strhnout do války. A ta se, jak se zdálo, každým krokem hrozi- věji přibližovala... veřejné mínění bylo protiválečné, tedy protičesko- slovenské.“<sup>9</sup>

Za těchto okolností byl v Paříži založen Dům československé kultury v čele s Adolfem Hoffmeisterem. Dům byl součástí Sdružení domů kultury a jeho předsedou byl jmenován francouzský historik umění Jean Cassou (1897–1986).<sup>10</sup> Hoffmeister ve svých vzpomínkách uvádí, že vilu v ulici Notre-Dame-des-Champs získal prostřednictvím spisovatele Renauda de Jouvenel, syna slavného francouzského diplomata, s nímž ho seznámil Louis Aragon.<sup>11</sup> Francouzský muzikolog Guy Erisman píše v monografii o Bohuslavu Martinů, že Hoffmeister dům pronajal z fondů, které zbyly ze španělské občanské války.<sup>12</sup> Obě informace se vzájemně doplňují, neboť Renaud de Jouvenel byl na začátku roku 1939 postaven do čela Výboru na pomoc španělským intelektuálům a víme, že Češi vilu dostali k dispozici poté, co odtud odešli španělští malíři, kteří prozíravě včas odjeli do Argentiny.<sup>13</sup>

Podle Jiřího Muchy se skupina našich umělců do domu nastěhovala 10.

srpna 1939.<sup>14</sup> Jiří Mucha a Lenka Reinerová shodně píšou o poněkud po- norém dojmu, kterým na ně vila a její zahrada při první návštěvě půso- bily.<sup>15</sup> K obyvatelům vily patřili vedle Hoffmeistera malíři Antonín Pelc a Max Kopf, spisovatelka Lenka Reinerová, houslista Jan Šedivka, kato- lický novinář a pedagog Rudolf Šturm a slavista Klement Šimonšič. Dal- ší umělci byli přizváni, ale nabídku odmítli. Tady je třeba připomenout, že v Paříži v té době bylo několik různých skupin Čechoslováků, které si udržovaly jistý vzájemný odstup: v podstatě apolitická skupina kolem Bohuslava Martinů, Jiřího Muchy a Rudolfa Kundery,<sup>16</sup> levicově orien- tovaná skupina kolem Domu československé kultury (přestože někteří se v ní ocitli zcela bez politického záměru, jak to popisuje Max Kopf ve svých vzpomínkách)<sup>17</sup> a spíše pravicově smýšlející a silně antikomunis- tická skupina kolem Masarykova domu v čele s vyslancem Stefanem Osuským. K jistým kontaktům mezi jednotlivci samozřejmě docházelo – Kundera namaloval Hoffmeisterův portrét a o svůj ateliér se po určitou dobu dělil s Kopfm, do Domu československé kultury zase docházel Ivo Ducháček – asistent Huberta Ripky, který pracoval na vyslanectví. Z vý- tvárníků do vily také docházeli Alén Diviš, František Matoušek, který v Paříži založil Skupinu československých výtvarných umělců, a sloven- ský malíř Imro Weiner-Král; ten se později aktivně zapojil do francouz- ského odboje, v němž kreslil letáky především pro ženskou odbojovou or- ganizaci v čele s Lise Londonovou.<sup>18</sup>

V Domě československé kultury se tedy scházela početná společnost, po- řádaly se tam večírky a jak vypráví Lenka Reinerová, kuly se tam četné plány.<sup>19</sup> Postavení Čechoslováků však zkomplikoval pakt o neútočení mezi Německem a Sovětským svazem, který byl podepsán Ribbentropem a Molotovem 23. srpna 1939. Ten zcela změnil francouzskou poli- tickou i kulturní scénu. Hned druhý den po podepsání paktu byla ve Francii omezena svoboda tisku a 25. srpna bylo zastaveno vydávání *L'Humanité*. Zvýšila se opatrnost jak francouzských úřadů tak i zástup- ců československé vlády vůči komunistům, kteří byli podezíráni, že jako agenti provokatéři pracují pro gestapo. Týdeník *Československý boj*,<sup>20</sup> vydávaný v okruhu československé legace a který byl do jisté míry tribu- nou Stefana Osuského, komunisty nařkl z kolaborace s nacisty dokonce

již v květnu 1939: „Ze spolehlivého pramene se dovídáme, že gestapo připravuje vysílání svých agentů do Francie, aby sledovali činnost našich lidí, organizací a úřadů a aby podávali pražskému gestapu zprávy. Mimo to mají za úkol potírat činnost vyslance Osuského. K tomuto účelu gestapo hledá mezi Čechy a Slováky takové lidi, kteří jsou mezi našimi kraji ve Francii známi a nevzbuzují tudíž podezření ze styku s Němci. Vybírání jsou jednak lidé, kteří se již dali do služeb Hitlera a mají za úkol získati Čechy a Slováky pro Protektorát a Hitlera, tedy nejen proti česko-slovenskému vyslanectví, konsulátům, kolonii a spolkům, nýbrž také proti Francii. Tito lidé jsou vybírání z českých a slovenských komunistů, kteří se již dali do služeb gestapa. Tito mají za úkol hlásati mezi českými a slovenskými komunisty ve Francii revoluční komunismus a vyvolávat nepokoje, aby takto naše krajany v očích francouzských úřadů zkompromitovali a aby tyto úřady se dívaly na Čechy a Slováky jako na element nevlastenecký, nespolehlivý, rozkladný a Francii nepřátelský. Vyzýváme proto krajany jak Čechy, tak Slováky, aby byli před touto ofensivou na pozoru.“<sup>21</sup> Tento text ostatně vzbudil mezi pařížskými Čechy a Slováky velkou nevoli a redakce se musela v následujícím čísle omluvit. Svědčí to ovšem o tom, jaká vzájemná nedůvěra panovala i uvnitř samotných českých a slovenských kruhů. Vyslanectví ostatně svou nedůvěru vůči komunistům nijak nezakrývalo a využívalo je k politickým tlakům na Beneše, s kterým byl Osuský v přímé konkurenci při organizování Československé armády ve Francii. Komunisté Osuskému opláceli stejnou měrou a v červnu 1939 vydali v Paříži prohlášení, že jsou ochotni při zakládání československé armády i přes veškeré výhrady spolupracovat s Benešem, ale v žádném případě ne s Osuským.<sup>22</sup> 16. září dokonce vedení KSČ v exilu poslalo Benešovi nabídku na organizaci této armády, aniž by o tom informovalo Osuského.

Zatčení obyvatel Domu československé kultury 18. září 1939 mohlo tedy být výsledkem těchto politických třenic uvnitř československé kolonie a neprůhlednosti situace pro francouzskou vládu. Ta začala po podpisu sovětsko-německého paktu o neútočení hromadně zatýkat francouzské komunisty a ušetření byli pouze ti, kteří se dobrovolně přihlásili do francouzské armády, čímž dali jasně najevo nesouhlas s paktem o neútočení.

Nejasnost do případu ovšem vnáší článek, který vyšel dva dny před zatčením obyvatel domu v časopise *Československý boj* pod názvem „Dom československé kultury v Paříži“:

„Podnetný návrh francúzskych spisovateľov založiť v Paříži stredisko československých kultúrnych pracovníkov, ktorí boli nútení opustiť svoju vlasť, zaistiť ich hmotne a dať im možnosť pokračovania v práci stal sa skutkom. V najnapätějších dňoch, kedy nebolo myšlienok na nejaké okázalé oslavy, otvorený bol Dom československej kultúry v Paříži, 74, rue Notre Dame des Champs. Priestorný dom poskytol prístrešie desiatim spisovateľom, maliarom a hudobníkom. Fond, na ktorý prispeli francúzski a americkí spisovatelia, ďalej Ústredie čl. spolkov v USA a niektorí priatelia v Anglii, zaistil pre najbližšiu dobu výdaje DOMU. Vojna zmenila od základu úmysel zakladateľov, a dnes sa dom prepožičiava armáde.

Dom československej kultúry, ktorý spravuje spisovateľ a maliar A. Hoffmeister, stal sa strediskom zhromažďujúcim kultúrnych pracovníkov československých. Ak pomery dovoľia, bude slávnostné otvorenie preslovom, o ktorý bol požiadaný minister a vyslanec Československej republiky v Paříži dr. St. Osuský a francúzski priatelia čl. kultúry uskutočnené ešte tento mesiac.“<sup>23</sup> A v témže čísle se objavila nasledujúca zpráva: „Skupina výtvarníku při Propagačním odboru čs. kolonie, která byla již dříve organizována pro vojenské účely, dala svoji organizaci, práci a zkušenosti k dispozici vojenským úřadům. Současně podala s Domem československé kultury podrobný návrh na zřízení Propagačního ústředí při vojenských úderech.“<sup>24</sup>

Nikdo z živých pamětníků a ani žádné písemné svědectví nezmiňuje, že by Československý dům měl přejít do rukou armády. Ostatně Československá armáda si těžko mohla přisvojit dům, který Hoffmeister získal ke kulturním účelům prostřednictvím Sdružení kulturních domů. Mělo-li jít o francouzskou armádu – jedině francouzská vláda by mohla něco podobného rozhodnout – pak by to znamenalo, že československé vyslanectví vědělo nebo tušilo, co se na obyvatele Domu československé kultury chystá, a zpráva o slavnostním otevření domu byla zastíracím manévrem. Případ je v každém případě záhadný a ani svědectví Jiřího Trnky, který patřil k blízkému okruhu vyslanectví, do něj nevznáší jasno: „Čím víc

uprchlíků přicházelo, tím byla jejich kauza složitější. Dost z nich tu kauzu sami komplikovali. Začali se scházet soukromě a soukromě debatovali o odboji. Policie na to přišla a tak jsme se dověděli i my o tak zvaném Domě československé kultury v Paříži, kde policie zatkla několik našich uprchlíků."<sup>25</sup> A o něco dále: „Uvěznění dr. Hoffmeistera nás velmi překvapilo! Znali jsme ho jako pražského advokáta a člověka kulturně velmi činného. Zejména byl znám a oblíbený jako malíř, ilustrátor, karikaturista, věnoval se i koláži atd. ... tak jsme ho znali v době předválečné... Prahu opustil 23. dubna 1939. Ale v Paříži, když tam přijel byl málo viditelný, i když navštívil vyslanec, konzul a Kolonii (kde prý ho viděli asi pět minut...). Nevěděli jsme vůbec s kým se stýká, zda i s Francouzi. Z těchto důvodů jsme byli snad všichni zajedno, že má svůj program a důvody. Věděli jsme jenom jednu věc o něm, že totiž byl komunistou. Ale nevěděli jsme, zda byl členem Domu československé kultury. Dr. Hoffmeister byl pohotový komunistický intelektuál."<sup>26</sup>

Trnkovo svědectví je nutno brát s rezervou; je totiž vyloučeno, že by vyslanectví o Domu československé kultury vůbec nevědělo. Pravidelně tam chodili jeho zaměstnanci Hubert Ripka a Ivo Ducháček, z velvyslancova okruhu také básník Viktor Krippner, který pro Československou legaci rovněž pracoval, a generál Sergej Ingr, který později zakládal Československou armádu ve Francii.

Po zatčení obyvatel Domu československé kultury poslal Osuský Benešovi do Londýna následující zprávu:

„V Paříži dne 25. září 1939.

Vyslanectví Česko-Slovenské republiky v Londýně

Ihned po uzavření německo-sovětského paktu vystoupila francouzská Sûreté bezohledně proti komunistům ve Francii a postupuje tvrdě i proti francouzským komunistům, tím ostřeji proti cizím. Dne 18. září došlo k prohlídce Domu česko-slovenské kultury, kde bylo zatčeno několik československých příslušníků. Vyslanectví nemá dosud úplných zpráv, neboť vyšetřování je v proudu. Policie říká toto: Pod fasádou kulturní a umělecky stavovské organizace vychází z «Domu čl. kultury» v Paříži rozsáhlá činnost, která na jedné straně měla v úmyslu infiltrovati se do

všech složek národní odbojové akce (tisk, rozhlas, spolky, dokonce i na zastup. úřady), na druhé straně vtáhnouti k sobě Čechoslováky i Francouze, třeba i ideologicky protichůdné, jako element krycí. Policie má za to, že nejde jen o činnost pro sověty, nýbrž i pro gestapo. Má prý důkazy, že tato skupina je financována i sověty i gestapem (Hoffmeister, Reinerová), bližší ukáže vyšetřování. Dle policie akce byla velmi obratně vedena. Byla bezohledně namířena proti činnosti a osobám našich vedoucích činitelů v Paříži a Londýně a zasahovala svým spojením – vedle Evropy – až do Spojených Států Amerických. Ve Francii jednala skupina takticky tak, aby získala například osobnosti, o nichž předpokládala, že mají přímý styk s Dr. Benešem a to v úmyslu hnáti jednotlivé skupiny odbojových pracovníků proti sobě a rozložit jednotnost zahraniční akce. Tak byly nalezeny záznamy o jednáních s čelnými novináři, umělci a pod. Vyslanectví považuje za svou povinnost upozorniti na celou záležitost. Ačkoliv jsem již dvakrát zakročil, abych věděl, z čeho jsou českoslovenští příslušníci obviňováni, nepodařilo se mi získat přesných informací. Policie říká, že dokud nebude šetření skončeno, nemůže nic říci. Nicméně policie už propustila Kunošiho.

Osuský"<sup>27</sup>

Kromě podání této zprávy Osuský ve prospěch zatčených patrně nic nepodnikl. Mucha ve své knize píše: „V okruhu vyslanectví se netajili uspokojením a pro zatčené nahnuli prstem."<sup>28</sup> To potvrzuje i A. Hoffmeister: „Můj advokát, vlastně advokátka, telefonovala a psala mé vzkazy, ponížené a ponižující prosby, žádosti a výzvy na všechny strany, marně. Přítel na vyslanectví ji prý stručně odmítl."<sup>29</sup>

V registrech vězení La Santé, kde byla mužská část skupiny uvězněna, figuruje v kolonce obvinění následující věta: „Agissement susceptible de nuire à la sûreté extérieure de l'Etat" – jednání, které by mohlo poškodit vnější bezpečnost státu. Ve vedlejší kolonce je velkým písmem napsáno slovo „espionnage" – špionáž. Francouzská policie zřejmě pátrala po významných činitelích československé komunistické strany, kteří přijeli do Paříže během léta 1939 a založili zde zahraniční sekretariát KSČ v čele s Viliamem Širokým, Bruno Kohlerem a Janem Švermou.

Snad si policie myslela, že se jí je podařilo najít v Domě československé kultury, v čemž ji mohlo utvrdit i množství levicové literatury, kterou v domě našla. Navíc dům také navštěvoval Vlado Clementis, který do Paříže přijel rovnou z Moskvy.

Když však policie zatkla i opravdové komunistické funkcionáře, mezi nimi Vlada Clementise, brzy je propustila pod podmínkou, že vstoupí do československé armády, která se mezitím ve Francii utvořila. Max Kopf ve svých vzpomínkách píše, že i oni doufali, že vstoupí do československé armády a díky tomu budou z tábora Roland Garros, kam byli po šesti měsících strávených v La Santé převezeni, propuštěni. Proč francouzská policie zadržela na tak dlouho právě je a proč k jejich oficiálnímu propuštění nikdy nedošlo, zůstává i nadále opředeno záhadami. A jednou z největších je právě případ Aléna Diviše, který v Domě československé kultury vůbec nebydlel a byl zatčen, když tam přišel navštívit své přátele.

- 1 „Premier congrès international pour la défense de la culture“ je známý především konfliktem, ke kterému došlo poté, co André Breton na ulici uštědřil pohlavek Ilju Ehrenburgovi za to, co napsal o surrealistech v jedné ze svých knih. Ehrenburg na kongresu zastupoval sovětskou delegaci a postaral se o to, aby surrealisté, kteří byli na kongres též pozváni, nedostali slovo. René Crevel, který se celou záležitostí snažil urovnat nakonec spáchal sebevraždu. Ta měla za následek, že Bretonův příspěvek směl být přednesen Paulem Eluardem, Nezval slovo nedostal vůbec.
- 2 Vítězslav Nezval popsal tento pařížský pobyt v knize *Ulice Git-le-Coeur*, F. Borový, Praha 1936.
- 3 Viz Pascal Ory, *La belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935–1938*, Plon, Paris 1994.
- 4 L'Association Internationale des Ecrivains pour la défense de la culture.
- 5 Proslov Adolfa Hoffmeistera na vernisáži jeho výstavy nazvané *58 kreseb* v pařížském Domě kultury v pátek 10. června 1938. Tento proslov je uložen v Literárním archivu PNP, Praha, fond A. Hoffmeister, ve francouzské verzi, zde uvádíme jeho překlad. Na vernisáži promluvil také Jean Cocteau.
- 6 Koncert se konal 2. června v koncertním sále Chopin v budově Pleyel v ulici du Faubourg Saint-Honoré. O tomto koncertě se zmiňuje také Jiří Mucha v knize *Podivné lásky*, Mladá fronta, Praha 1988, s. 152 a Guy Erisman, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*, Actes Sud, 1990, s. 171.
- 7 Přednáška Adolfa Hoffmeistera v Novém Městě (Literární archiv, PNP, Praha, fond A. Hoffmeister).
- 8 Například v čísle 3, datovaném 1. srpna 1939, je publikován článek Adolfa Hoffmeistera věnovaný Alfonsu Muchovi, který krátce předtím zemřel. Tento časopis pak byl ve Francii zakázán.
- 9 Jiří Hronek, *Byl jsem přítom, když se hroutil svět*, Novinář, Praha 1986, s. 89.
- 10 Jean Cassou měl kontakty s Československem již od dvacátých let, kdy zde jeho tchán filosof Vladimír Jankelevitch vyučoval na Francouzském institutu a kdy sem byl jeho prostřednictvím Cassou několikrát pozván, aby zde přednášel. S Hoffmeisterem byl v kontaktu nejpozději od posledního zasedání Pen klubu, které se konalo v Praze v červnu 1938 a na které byl Cassou také pozván.
- 11 Adolf Hoffmeister, *Paříž a okolí*, Čs. spisovatel, Praha 1967, s. 43–44.

- 12 Guy Erisman, *Martinů...*, op.cit. s. 186.
- 13 Sám Renaud de Jouvenel ve svých pamětech píše: „Aragon nedělal nic jiného, než že přebíral fondy určené intelektuálům, které jsme ubytovali a publikoval má komuniké v *Ce soir*. Já jsem organizoval záchranný řetězec do té doby, než jsem ho předal svým dvěma přátelům Vladimírovi Poznerovi a Stefanu Priacelovi...“, Renaud de Jouvenel, *Confidences d'un ancien sous-marin du P.C.F.*, Julliard, Paris 1980, s. 24.
- 14 Jiří Mucha, *Podivné lásky*, Mladá fronta, Praha 1988, s. 242.
- 15 Viz Lenka Reinerová, *Bez adresy*, Paseka, Praha 2001; Jiří Mucha, *Podivné lásky*, op.cit. O Čs. domě kultury v Paříži viz také Tomáš Pospiszyl – Max Kopf, „Odpusťte, že žiju“, *Revolver Revue*, 2002, č. 49, s. 212–256, a text Vandy Skálové v katalogu k výstavě A. Diviše, Vanda Skálová – Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš. 1900–1956*, Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, Praha 2005.
- 16 Život tohoto okruhu Čechů ve Francii podrobně popsal Jiří Mucha v knize *Podivné lásky*, op.cit.
- 17 Max Kopf, „Odpusťte, že žiju“, op. cit.
- 18 Viz Dagmar Srnská – Alma Munzová, *Imro Weiner-Král*, Petrus, Bratislava 2001; L. London, *La mégère de la rue Daguerre. Souvenirs de la résistance*, Seuil-Mémoire, Paris 1995 a rozhovor autorky s Lise Londonovou. V pozůstalosti Weinerja-Krále se nachází členský průkaz Sdružení Domů kultury na rok 1939 a průkaz Malířské a sochařské sekce Domů kultury. Na obou průkazech je jako adresa uvedena ulice Anjou č. 29, tedy oficiální adresa Sdružení Domů kultury, která zřejmě sloužila mnoha výtvarníkům v ilegálně jako krycí adresa.
- 19 „Pod naší střechou vznikaly návrhy plakátů a články proti fašismu, rodily se koncepce a kuli plány.“, Lenka Reinerová, *Bez adresy*, op.cit., s. 24.
- 20 *Československý boj* vycházel v Paříži od dubna 1939 do června 1940. K jeho redaktorům patřili například J. Mucha, M. Sísová, G. Winter a I. Ducháček. Na jeho stránkách se také občas objevily kresby českých výtvarníků žijících v Paříži, např. F. Kupky, F. Matouška, J. Karse či R. Kundery.
- 21 *Československý boj*, 12. květen 1939, č. 3.
- 22 Viz např. Toman Brod – Eduard Čejka, *Na západní frontě. Historie čs. vojenských jednotek na západě v letech druhé světové války*, Naše vojsko, Praha 1963.
- 23 *Československý boj*, 16. září 1939, č. 21, s. 4.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Jaroslav Trnka, „Vzpomínky na válečnou dobu ve Francii“ (rukopis), s. 267, Ústav soudobých dějin AV ČR, Praha.
- 26 Ivi, s. 274.
- 27 Ivi, s. 275.
- 28 Jiří Mucha, *Podivné lásky*, op.cit., s. 303.
- 29 Adolf Hoffmeister, *Vězení*, Čs. spisovatel, Praha 1969, s. 40.



Tomáš Winter

## Národní mýtus kontra socialistický realismus: Diviš, Filla, Fulla

Na počátku padesátých let 20. století se malíři Alén Diviš, Emil Filla a Ludovít Fulla octli jako jedni z mnohých umělců v nelibosti oficiální ideologie. Divišovi bylo zabráněno v realizaci ilustrací Erbenových balad *Vodník, Vrba a Polednice*, Filla měl zakázáno vystavovat cyklus zbojnických a milostných písní. Fulla byl prohlášen za formalistu a více méně dekorativního umělce. Všichni tři tvůrci se přitom v té době věnovali tématům, které souvisely s interpretací národního mýtu a jež nalézaly v jiné podobě podporu v oficiální sféře.

V roce 1952, kdy výtvarná komise Národní ediční rady české shledala Divišův doprovod k básním *Vodník, Vrba a Polednice* v rozporu se soudobým názorem na dílo Karla Jaromíra Erbena a zabránila tak jeho realizování,<sup>1</sup> vyšla *Kytice* v edici *Květy české poesie* v nakladatelství Mladá fronta. Publikace s nákladem dvacet tisíc výtisků obsahovala ideologicky motivovaný doslov Františka Buriánka, který nahlížel tuto sbírku jako neodmyslitelnou součást české národní kultury. Zdůraznil zejména moment jejího realismu, lidovosti a potažmo i pokrokovosti, určené básníkovým sepětím s lidem prostého venkova – zdravým a pravým jádrem národa. Pro Buriánka se stala *Kytice* příkladem živého odkazu kulturního dědictví, aktuálního i v nové socialistické kultuře. Jediným nedostatkem byl podle Buriánka Erbenův nezáměr o lidový odboj proti vládnoucí třídě, odrážející se například v chybějící zbojnické tematice. Tuto ideologickou interpretaci doplnilo v dotyčném vydání rozšíření známého celku balad o *Píseň o vítězství u Domažlic léta 1431*, která přinesla posměšný obraz porážky křižáků a římského kardinála husitskými vojsky a rezonovala s oficiálními preferencemi pro historickou etapu husitství. O několik roků později, v letech 1954–1957, vznikla proslulá trilogie Otakara Vávry *Jan Hus, Jan Žižka a Proti všem*.

Jiným příkladem aktuálnosti *Kytice* pro tehdejší ideologii je obálka jejího vydání ve Státním nakladatelství v Praze roku 1949. Jejím autorem

byl pravděpodobně Karel Svoboda.<sup>2</sup> Při srovnání této práce i Buriánkova doslovu s Divišem je zřejmé, že umělcova díla nemohla s tehdejšími oficiálními názory rezonovat. Již Divišovy *Svatební košile* se hlásí spíše k symbolistické tradici minulosti; v tomto směru postačí letmé srovnání s ilustracemi *Kytice* od Jana Konůpka.

Jestliže nebyly v dobovém diskursu obsáhně definovány důvody zákazu realizace Divišových ilustrací, u zbojnických a milostných písní Emila Filly, které vznikly v letech 1948–1951, tomu bylo jinak. Příslušníkům socialistického realismu byly trnem v oku kresebné deformace, které se ve Fillových písních objevují a mají až karikaturní ráz. V souladu s programově optimistickým naladěním oficiálního umění nebyla ani elegická a tragická nota Fillových prací – nezobrazovaly požadovaný lidový heroismus. Vedle toho se vyskytly námitky na užití určitých krojů, směšování slováckých a slovenských písní nebo na vlivy čínské krajinomalby. Ideologicky vhodně zpracovanou zbojnickou tematiku nalézáme například v roce 1955 u emise známek s titulem *Lidové kroje* od Karla Svobody.

Podobnou rétorikou, jakou se posuzovala Fillova díla, byla počátkem padesátých let odsouzena i tvorba Ludovíta Fully. Nejenže se mu vytýkala jeho tzv. formalistická meziválečná epocha a jeho služebnictví buržoazii, ale stejnými měřítky se hodnotila i umělcova poválečná tvorba.<sup>3</sup> Panovalo sice vědomí, že se malíř přibližoval a stále přibližuje lidovému umění, avšak vše údajně obětuje skladebnému formálnímu principu včetně reálnosti tvaru a pravdivosti barev. Podle slovenského kritika a teoretika Ludovíta Kudláka chápal Fulla umění čistě dekorativně a odděloval ho od reality. Kudlák nacházel v jeho pracích rozpor obsahu a formy, který se projevoval tak, že barevná a jásavá skladba obrazu zastírala pravdivost těžkého a truchlivého rolnického života. Stejně jako Fillovi byl i Fullovi vytýkán nedostatek heroismu, vyjadřujícího budovatelské úsilí dělnické třídy. Konkrétní Fullův olej *Jánošík* (1948) Ludovít Kudlák nazíral jako bezobsažnou kompozici, kde se hlavní hrdina stává pompézním knížetem na koni v sedláckém rouchu a z níž se vytrácí celá agitační podstata jánošíkovské legendy.<sup>4</sup>

Tato agitační složka nemohla být dobovými kritiky nalezena ani u zbojnických a milostných písní Emila Filly. A to i přesto, anebo právě proto, že jejich podstatnou složkou bylo zobrazení mýtu. Již v době věznění

v koncentračním táboře Buchenwald volal Filla po obnovení ztraceného vědomí kořenů našeho bytí: „Zpytujte dějiny! Analyzujte mythus loret u nás, mythus Ječmínka, mythus ‚lidového umění‘, mythus ‚Jánošíka‘, mythus Velehradu, mythus českobratrství, mythus podvržených rukopisů, mythus obrozenectví a mythus Libuše – – – mythus uložený v řeči a zpěvu – – – mythus naší nepoddajnosti – – –.“<sup>5</sup> Z rozboru Fillových písní je zřejmé, že jejich mytickému obsahu odpovídá prostorové uspořádání obrazu, které celkové vyznění děl podporuje a jež souzní s mytickým prostorem, který definoval v dvacátých letech Ernst Cassirer.<sup>6</sup> Například Fillov obraz *Hej, hore háj* (1950) nese znaky Cassirerova mytického prostoru díky ambivalenci jeho utváření; dochází k záměrnému sloučení smyslově vnímaného prostoru s prostorem geometricky formovaným, zastupujícím u Cassirera oblast čistého poznání. Nápadné je na této malbě opakování forem v detailu a ve větších celcích: u mytického prostoru, vymezeného Cassirerem, pojímá každá část formu – strukturu celku. Výstavba mytického prostoru je u Cassirera popsána modelem, založeným na původní identitě, původní stejnosti bytnosti.

Nahlížíme-li Fillovy zbojnické písně pod zorným úhlem zpřítomnění mýtu a využijeme-li pro jejich interpretaci sémiologické analýzy mytické řeči od Rolanda Barthesa, ocitáme se v kůži skutečného „čtenáře mýtu“.<sup>7</sup> Při pochopení mytického označujícího (v tomto případě zbojníka) jako neoddělitelného spojení smyslu a formy nebude Fillov zbojník příkladem svobody ani jejím symbolem, jak je nejčastěji chápán. *Zbojnické písně* se rovněž nestanou pouhým alibi boje za svobodu a svobody vůbec, ale budou trvalou přítomností tohoto boje. Čtenář bude prožívat tento mýtus jako pravdivý a zároveň neskutečný příběh. Jeho význam se zvýrazní zejména v konfrontaci s dobovými událostmi, v nichž díla vznikla a které Filla významně ovlivňovaly.

Tento výklad otevírá současně psychoanalytické aspekty postavy zbojníka a mýtu vůbec. Sigmund Freud se v návaznosti na Ottu Ranka věnoval údajně nejstaršímu, tzv. heroickému mýtu, který považoval ve shodě s Rankem za krok, jímž se jednotlivec odpoutává od psychologie mas. Toto odpoutání se děje za účelem opětovného nalezení zpáteční cesty k masě, přičemž hrdinou mýtu je v podstatě vypravěč sám;<sup>8</sup> v našem případě Filla.<sup>9</sup>

Nabízí se otázka, zda-li sehrál mytický koncept roli v Divišových ilustra-

cích *Kytice*, zvláště když se mýtus objevuje v literárních interpretacích této sbírky, a to především díky Romanu Jakobsonovi.<sup>10</sup> Ten kriticky reagoval v roce 1935 na Erbenovu monografii od Antonína Grundy.<sup>11</sup> Oproti němu vsadil Jakobson Erbeny do kontextu romantismu a upozornil, že ústředním prvkem romantické noetiky a poetiky vůbec je mýtus, pojímaný jako „zvláštní, soběstačný svět“. Autonomie zde spočívá v nemožnosti jeho redukce, racionalizace a alegorizace; mýtus se řídí imanentními zákony, je předdějinný a nesmrtelný. Podle Jakobsona, „jedině mýtus podává plně skutečnost, aniž ji tříští, jedině mýtus je náznakem nevyslovitelného“. Verše Erbenovy *Kytice* nazývá „vzkříšeným mýtem – mýtem, který se vrátil a vtělil“. Domnívá se, že tuto skutečnost nezapříčinilo básníkovo bájeslovné studium, odrážející se nejzřetelněji v jeho sbírce *Prostonárodní písně a říkadla*, nýbrž umělecké dílo samo o sobě: mýtus je hluboce ukotven ve struktuře Erbenova textu a není jen jeho přívěskem. Pro Jakobsona představuje *Kytice* obrodu bájeslovného odkazu pradávnych předků a nese tudíž i jistý nacionální náboj.

Na tento výklad bezprostředně navázal v roce 1944 Vojtěch Jirátko.<sup>12</sup> Erbenovy práce sice nahlížel v souvislosti s biedermeierem, ale zároveň považoval za hybatele jejich básnického slohu mytické představy a víru v magickou moc slova. Hovořil o paralelismu jako prostředku Erbenovy mytizace příběhů, který je přítomný ve slovanském bájesloví.

Již Jakobson zmiňoval úzkou spojitost se starší mytickou tradicí na příkladu konkrétního vztahu matky a dítěte, který *Kytice* reflektuje a jehož charakter je opozitní: „život matky a život dítěte se navzájem téměř vylučují“. Platí to rovněž u dvou básní, ilustrovaných Divišem: u *Vodníka* a *Polednice*. Zvláštního postavení dítěte v Erbenově *Kytici* si všiml také Jirátko. Podle něho šlo o jedinou lidskou postavu, která je bezprostřední tělesnou a pudovou bytostí, stojí mimo právní řád a podléhá moci démonů. Víme-li z výzkumů Karla Kerényiho a Carla Gustava Junga,<sup>13</sup> že jednu z klasických mytologických figur zastupuje „božské“ dítě, které zažívá nejrůznější útrapy a dotýká se bran smrti, nabízejí Erbenovy balady a jejich vizualizace přímý protiklad k těmto závěrům. Ve *Vodníkovi* ani v *Polednici* není dítě opatřeno žádnými výjimečnými vlastnostmi. Přesto právě balada *Vodník* určité konotace s jungovským mytickým chápáním dítěte jako spontánně prožívané vize, jako tzv. vpádu nevědomí, vykazuje. Dítě

je zde totiž bezprostředně spjata s jezerem, ke kterému je dívka intenzivně přitahována, aby nakonec skončila v jeho hlubině a symbolicky tak vstoupila za bránu vědomí. Motiv dítěte jako symbolu nevědomí je latentně vyjádřen už ve Fillově oleji *Vodník* (1939). Dítě se zde stává odrazem matčina vědomí, přičemž celá scéna je příznačně zasazena pod hladinu rybníka. Divišova ilustrace téhož námětu tento moment zvýrazňuje zvolenou barevností i celkovou stylizací scény.

Symbolizuje-li dítě v Erbenově *Vodníku* nevědomí, pak konec básně z tohoto úhlu pohledu znamená vítězství nad temnotou, katarzi a opětovné nastolení klidu a pořádku. Smrtí dítěte, o němž Jung hovoří jako bytosti počátku a zároveň konce, jako symbolu před-vědomé a po-vědomé povahy člověka, se Erbenova báseň uzavírá, nevědomí je poraženo a mýtus může začít novou prvopočáteční existenci. Na Divišově kresbě k závěrečnému verši „dětská hlava bez tělíčka..“ připomíná tento moment světlo, vycházející zpoza otevřených dveří. Podobnost s mytickým periodickým opakováním stvoření, se symbolickou smrtí a znovuzrozením v iniciačních a zasvěcovacích obřadech a s mýtem o věčném návratu, interpretovaným Mirceaou Eliadem, tuto skutečnost dotvrzuje.<sup>14</sup>

Jakobsonova reakce na Grundovu monografii Erbeny nebyla ojedinělá. O rok později se přihlásil o slovo Jan Mukařovský, srovnávající básníkovovo dílo s tvorbou Karla Hynka Máchy.<sup>15</sup> Ve shodě s Jakobsonem i F. X. Šaldou přiřadil Erbeny k romantické tradici. V básníkových evokacích krajiny odmítal vidět typickou „českost“ a spojovat je s problematikou národní identity umění. I pro Mukařovského přítom hrály mytické akcenty Erbenovy *Kytice* podstatnou roli. Dokazuje to jak jeho interpretace mravního pojetí jednotlivých balad, kdy vina je chápána v individuální a současně nadosobní a univerzální rovině, tak logika antitetičnosti, která se v básních zrcadlí.

Vzhledem k Divišovi je v Mukařovského rozboru Erbenových básní podstatná předmětnost. Mukařovský ji charakterizuje tím, že na minimální rozloze je nahromaděn maximální počet charakteristik věcí, vyvolávajících dojem prostoru. Zde se odráží protiklad k Máchovi, jehož sloh podle Mukařovského předmětnost zastírá a zdůrazňuje pohyb. V Divišových ilustracích se projevuje předmětnost paradoxně spíše v tomto máchovském pojetí dynamizace děje než ve významu erbenovského vymezení

prostorovosti a místa. Jaromír Pečírka poznamenal k Divišovým *Svatebním košilím*: „... ty věci ožily – hodiny! – lampa – ty hodiny jdou, ta lampa svítí, ta Madona mluví“.<sup>16</sup> Obdobný význam dával zobrazení předmětů v těchto pracích i Diviš: „Lidé, věci, zvířata, přízraky, stopy v písku, to vše začalo žít svým vlastním životem jako znak celé básně.“<sup>17</sup>

Jestliže jsme sledovali inklinace k mýtu v tvorbě Filly a Diviše, zbývá podotknout, že se týkají i Ludovíta Fully. Ve slovenském prostředí byl obecně silný stereotyp venkovanství a vztahu k rodné půdě. Ačkoli se snažil Fulla svými aktivitami na přelomu dvacátých a třicátých let od tohoto národního mýtu emancipovat skrze příklon k internacionální moderně, stopy této tradice se v jeho díle objevují. Zapříčinil to mimo jiné i umělcův niterný postoj k lidovému umění. V českém prostředí nalezneme v jiné formě přítomnost dotyčné tematiky u Zdenka Rykra, který se stejně jako Fulla dotýkal ve venkovských námětech hlubších archetypálních kořenů bytí.

Z uvedených okolností vyplývá, že Diviš, Filla i Fulla uvažovali ve stejné době nad obdobnými problémy, které se a priori nestavěly proti preferencím oficiálního umění. Jejich pojetí národního mýtu bylo nicméně natolik osobité a niterné, že se rozcházelo s vůdčími ideologickými preferencemi. V podání Diviše, Filly a Fully se tak paradoxně ocitl národní mýtus v opozici k socialistickému realismu, který právě na interpretacích tohoto mýtu významně participoval.

Studie vznikla v rámci projektu cíleného výzkumu Grantové agentury Akademie věd České republiky „Digitalizace fotodokumentace Emila Filly včetně fotografií Josefa Sudka a materiálů z pozůstalosti Vincence Kramáře z fondů Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky“ (reg. č. S 8033101), hlavní řešitel Vojtěch Lahoda.

1 Viz zejména Jaromír Zemina, „Divišovy Svatební košile“, *Revolver Revue*, 2004, č. 56, s. 35–50; Vanda Skálová – Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš. 1900–1956*, Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, Praha 2005, s. 191–194.

2 Soupis knižního díla Karla Svobinského tuto práci neuvádí. Viz Vladimír Thiele, *Karel Svobinský a kniha. Soupis knižního díla Karla Svobinského*, PNP, Praha 1968.

3 Viz Vladimír Wagner, „Úkoly slovenského dějepisu umění“, *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku*, Orbis, Praha 1951, s. 80–88. Srov. Katarína Bajcurová, „Skica k dielu Ľudovíta Fullu“, Idem (ed.), *Fulla 2002* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 2002, s. 13.



- 4 Ludovít Kudlák, „Diskusný príspevok na aktív výtvarníkov“, *Výtvarné umění II*, 1951–1952, s. 164.
- 5 Emil Filla, *O svobodě*, Pohořelý, Praha 1947, s. 154.
- 6 Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení* [1924], Oikoymenh, Praha 1996, s. 106–117. Ke vztahu Fillových děl a Cassirerova mytického prostoru podrobněji: Tomáš Winter, „Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly“, *Umění III*, 2005, č. 3, s. 257–272.
- 7 Roland Barthes, „Mýtus dnes“ [1956], Idem, *Mytologie*, Dokořán, Praha 2004.
- 8 Otto Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Franz Deuticke, Leipzig – Wien 1909; Sigmund Freud, „Psychologie masy a analýza já“ [1921], Idem, *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1989, s. 268.
- 9 Srov. Čestmír Berka, *Emil Filla. Zbojnické písně slovenského ľudu*, Tatran, Bratislava 1980.
- 10 Roman Jakobson, „Poznámky k dílu Erbenovu“ [1935], Idem, *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka, H & H, Jinočany 1995, s. 500–530.
- 11 Antonín Grund, *Karel Jaromír Erben*, Melantrich, Praha 1935.
- 12 Vojtěch Jirátko, *Erben čili Majestát zákona*, Jaroslav Podroušek, Praha 1944.
- 13 Karl Kerényi – Carl Gustav Jung, *Věda o mytologii*, Tomáš Janeček, Brno 2004.
- 14 Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*, Oikoymenh, Praha 1993. Srov. Idem, *Mýty, sny a mystéria*, Oikoymenh, Praha 1998.
- 15 Jan Mukařovský, „Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova básnického díla k Máchovu [1936]“, Idem, *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská, Odeon, Praha 1982, s. 581–594.
- 16 Jaromír Pečírka, koncept katalogového textu pro výstavu *Alén Diviš – Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím*, strojepis s rukopisnými poznámkami A. Diviše, oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Jaromír Pečírka, citováno podle: Vanda Skálová – Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš. 1900–1956*, op.cit., s. 176.
- 17 Poznámky Aléna Diviše ke konceptu katalogového textu Jaromíra Pečírky pro výstavu *Alén Diviš – Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím*, rukopis, oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Jaromír Pečírka, citováno podle: Vanda Skálová – Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš. 1900–1956*, op.cit., s. 183.

## Diskuse IV

### DAVID KULHÁNEK:

Příspěvkem Tomáše Wintera vstoupil znovu na scénu pojem mýtus, tentokrát ale v jiném smyslu, než jak se o mýtu Aléna Diviše hovořilo v první části dnešního symposia. Mýtus jako dobový prostředek, jak určitým způsobem sladit formu a obsah, a zároveň jako prostředek sebeidentifikace umělce nebo jako prostředek nějakého konkrétního postoje v komplikované době padesátých let.

### ZORA RUSINOVÁ:

Vaša prednáška ma zaujala istou trojpolovosťou, ktorú ste v nej postavili. Trošku mi v nej chýbalo snáď štýlotvorné, analytické myslenie, pretože sa domnievam, že všetci traja vami zmienení autori sa vracajú k mýtu, prostredníctvom ktorého chcú osláviť národ. No ten český návrat na mňa pôsobí akýmsi programovým návratom k symbolizmu, vlastne k českej národnej symbolistickej literatúre a výtvarnému umeniu. Kým Fulla si predsa len ponecháva poučenie ranými avantgardami a vlastne sa už nedokáže vrátiť až kamsi k symbolistickým počiatkom. Je v ňom veľmi jasne rozoznateľné poučenie znakovou abstrakciou a poučenie dekoratívnosťou. V podstate je v týchto jeho dielach formulovaná aj určitá téza, ktorá bola živená ideológiou Slovenského štátu. Tieto jeho diela sa mi už nezdarujú také precítené, ako tie v 30. rokoch. Na druhej strane ma zaujala istá podobnosť Karla Svobinského (najmä jeho návrh známky), v porovnaní povedzme s obrazmi Janka Alexyho z 20. rokov, ktorý sa vtedy vrátil z Prahy a v jeho tvorbe tiež veľmi výrazne rezonoval český symbolizmus. Takže by som len na doplnenie pripomenula túto štýlistickú stránku, ktorá mi vo Vašej práci trochu chýbala.

### TOMÁŠ WINTER:

Děkuji, já jsem se tomu téměř skoro záměrně vyhnul z časových důvodů. Z hlediska stylu jsou ve Fillových *Zbojnických a Milostných písních* zcela jasné odkazy na jeho předcházející tvorbu, včetně samozřejmě kubismu či jeho uvažování o čínském umění. Kdybychom podstoupili skutečně dů-

kladný rozbor, na který tu není čas, tak zjistíme, že ty práce se vlastně nějak výrazně proti kubismu nevymezují, tak jak třeba někdy byly chápány. Filla dál pracuje s konceptem, který byl pro něj živý už před válkou, s konceptem – třeba několika receptuálních pohledových bodů atd. Skutečně jsou tam momenty, které jakoby plynule z kubismu do Písní přecházejí, i když se na první pohled může zdát, že to je naprosto něco jiného.

## Viktor Šlajchrt **Alén Diviš – příběh, legenda, dílo – z pohledu žurnalisty**

Je asi trochu opovážlivé hovořit v souvislosti s umělcem tak málo zprofanovaným, jakým byl Alén Diviš, o hlavním původci veškeré profanace, jímž je žurnalistika. Jenže novodobé umění, alespoň to, o němž víme, je na svém mediálním zveřejnění chtě nechtě závislé. Týká se to nejen současné tvorby, ale také objevených návratů do minulosti.

Věřím, že v různých dobách mohla vzniknout veledíla, o nichž veřejnosti zatím nikdo nikdy nic neřekl, jenže nevím, do jaké míry by v takovém případě byla skutečně realizována. Existence uměleckého díla je bez prezentace jaksi neúplná a k prezentaci samozřejmě patří také mediální ohlas. Umělci i jejich odborní interpreti v zásadě vítají, když o jejich práci referuje i neodborný tisk, v konkrétních případech je však často zlobí to, co pokládají za nekompetentnost. Výtka to bývá oprávněná, ale jen zčásti. V říší umění se totiž všechno jeví trochu jinak než v mediálním světě.

Když chce psát novinář o nějaké umělecké události, musí počítat s tím, že se obrací ke čtenářům, kteří uměním většinou nežijí. Jejich vzorkem bývá už redakční kolektiv. Hlavní slovo v něm mívají političtí komentátoři, investigativní reportéři, domácí i zahraniční zpravodajové a šéfové ekonomických rubrik. Jak je zaujmout, aby navržené téma schválili? Jistě je záslužné informovat o kulturním dění, jistě je třeba udržovat národní kulturu, jistě má smysl tříbit duchovní hodnoty. V denním provozu novin rozhodující budou ovšem takové záměry znít jako prázdné fráze. Rozhodující je zajímavost, která nemusí mít s uměním ani kulturou nic moc společného.

Klasický kritik při setkání s artefaktem zvažuje jeho imanentní či kontextuální kvality. Referující žurnalista přemýšlí, čím by upoutal kolegy, potažmo čtenáře. Pokud se pustí do nějaké obsírnější analýzy, pak obvykle jen z pilnosti. Požadován je příběh, který by tak či onak souzněl s aktuálním společenským diskurzem i s náladami okamžiku. Žurnalistova kompetence tkví především v tom, že jej z tématu umí vyhmátnout a čti- vě zpracovat. Umělec se pro něj i se svým osudem a dílem stává jakou-

si metaforou, modelem k mediálnímu obrazu, dílčí sondou do skutečnosti, jež by měla zaujmout svými zvláštnostmi, ale zároveň vypovídat o celku. V praxi tato výpověď bohužel nebývá nezaujatá, neboť tak či onak navazuje na představy, které má o celku určitý list i s okruhem svých čtenářů.

Využívání umělce jako modelu k mediálním obrazům se dá celkem dobře ukázat na příkladu Aléna Diviše. Právě u něj si umíme dost dobře představit, že bychom o něm vůbec nevěděli. Jeho dílo nezapadlo možná jen shodou šťastných okolností. Poprvé vzbudilo pozornost v roce 1947, vnímáno však zřejmě nebylo ani tak ve výtvarném kontextu, jako spíše v souvislostech s nedávnou historií. Veřejnosti byl představen především jako politický vězeň, jeden z koncentračníků válečného období. Tomuto image se, pokud vím, nevzpíral, sám dokonce vstoupil na pole žurnalistiky dvěma pozoruhodnými texty o svém věznění. Tehdy se také poprvé a naposled dočkal oficiálního společenského uznání, jež bylo provázeno státním nákupem patnácti obrazů. Příznačné ovšem je, že nebyly určeny pro žádnou státní galerii, ale pro Vojenský historický ústav.

Tato první zveřejněná verze Divišova osudu a díla měla zřejmě svůj politický podtext. Na rozdíl od většiny osvobozených politických vězňů nebyl obětí nacistů, ale francouzské pravice. Jako událost, o které se mluví, mohla jeho souborná výstava u Vilímků na přelomu let 1947–1948 docela dobře souznít s tehdy hlasitě proklamovaným odmítáním buržoazního Západu. Skoro fatálně končila 22. února, tedy ve dnech, kdy tato tendence dospěla k vyvrcholení v komunistickém převratu. Tím rozhodně nemíním naznačovat, že by jej Diviš nějak podporoval – svědectví o jeho soukromých postojích hovoří o opaku – poukazují pouze na to, čím mohl jeho příběh kolegy žurnalisty z konce čtyřicátých let ideologicky zaujmout.

Poprvé se zde dostáváme k problematičkému vztahu mezi divišovskou legendou a dílem. Pochmurnost obrazů z prostředí pařížské věznice, které vznikly vesměs v New Yorku, se komunistické publicistice jevila chvályhodně, neboť v intencích socialistického realismu odhalovala bezvýchodnost kapitalistických poměrů. Povážlivé naopak bylo, když umělec o pár let později už v Praze vnesl stejně temný tón do svých ilustrací k baladám národního klasika. Dílo se tím od původního mediálního výkladu od-

poutalo, ba dokonce jako by jej zradilo – tragický pocit ze života se tu již nevázal k určité politické realitě, jež měla být zavržena, ale byl apoliticky zobecněn, což nepřipustně narušovalo zásadu třídního optimismu. Díky kratičkému zviditelnění v poválečném Československu by Alén Diviš asi nebyl úplně zapomenut, znala by jej však nejspíš jen hrstka odborníků jako marginální dobovou figuru. Rozhodujícím okamžikem, který předurčil i nynější velkou výstavu v Rudolfinu, se stalo teprve setkání historika umění Jaromíra Zeminy s jeho pozůstalostí v druhé polovině šedesátých let, tedy zhruba deset let po umělcově smrti. Díla nalezená v balíku papírů a pláten v zahradním altánu u domku sochařky Hedviky Zaoralkové musela působit jako zjevení – takto se to alespoň jeví žurnalistické imaginaci, kterou senzační objevy přirozeně vzrušují.

V šedesátých letech už Divišova vazba k historickým reáliím války ztrácela na významu, podstatnější se zdály souvislosti s myšlenkovými a estetickými proudy svobodného světa, který se Češi pokoušeli kulturně dohnat. Alén Diviš jakoby zázračně předjímal tehdejší existencialistické a kafkovské nálady, ale také formální výboje l'art brut, lettrismu, lyrické abstrakce či nové figurace, které u nás tehdy znamenaly zhavou, byť vůči světu trochu opožděnou novinku. Dá se dost dobře odhadnout, čím by kolegy žurnalisty z konce šedesátých let nejvíc zaujal, kdyby už tehdy vstoupil v širší známost: vedle senzačního objevu díla a romantické životní historie by jim asi zosobnil velkého předchůdce různých progresivních tendencí pozdního modernismu.

Pro oficiální žurnalistiku éry normalizace byl jeho příběh prakticky nepoužitelný vzhledem k duchovnímu náboji a pesimistickému ladění díla i dosti kosmopolitním okolnostem jeho osudu. Tím přitažlivěji však působila neoficiálně šířená legenda. Stával se pravzorem outsiderství a průkopníkem undergroundu, řadil se k nezávislým duchům, jako byl Ladislav Klíma nebo Josef Váchal, kteří předjímalí alternativní senzibilitu včetně příklonu k netradiční mystice. To, k čemu dospěl v pařížském kriminále, připomínalo zen-buddhistické satori, o němž snili američtí beatníci i hippies. Křesťanská opozice se zas mohla obdivovat jeho biblickým kresbám a bolestným Kristům. Díky své zdrženlivosti vůči komunistickému režimu i někdejšími přátelům, kteří se v něm domohli jistých úspěchů, se mohl jevit i jako osamělý disident.

Do devadesátých let tak Alén Diviš vstoupil s výrazným a působivým image. To, co se po válce jeví jako skličující svědectví o časech, které našťastí pominuly, se o půl století později stalo fascinující zprávou o nadčasovém lidském údělu. V atmosféře na přelomu tisíciletí vynikly ještě další momenty divišovského příběhu, které dosud nebudily takovou pozornost. Svým osudem ztělesnil fenomén moderního bezdomovectví – v Paříži žil jako chudý imigrant, byl mnohonásobným politickým uprchlíkem a přímo archetypálním veteránem vnějšího i vnitřního exilu. Jeho vizionářství, sklon k mystice a magii i pěstování jógy souznělo s duchovními proudy new age. Jeho vztah k arabskému Maghrebu či keltské Bretani, ale také objev svérázné kriminálnícké subkultury či záliba v přízračných bytostech z pomezí snů a skutečnosti jej přibližují dnešním multikulturálním tendencím a sympatiím k potlačeným menšinám.

Aléna Divíše rozhodně nemůžeme pokládat za disciplinovaného představitele nějakého modernistického směru, ale ani za ležerního postmodernistického skeptika. Spíš se dá očekávat, že jej i v budoucnosti čekají různé aktuální interpretace, vycházející ze společenských nálad, intelektuálních spekulací i estetických koncepcí, o nichž zatím nemáme tušení. Základní rysy jeho zjevu přitom mají prastarý původ, který by se dal sledovat až někam k židovským prorokům a křesťanským mučedníkům. Možná i dál. Svým fascinovaným i fascinujícím, strašidelně groteskním kroužením kolem motivu hrůzy a smrti se trochu podobá šamanům animistických kultů, věštcům a čarodějům. Ale zároveň zde rozpoznáváme dosti zřetelnou návaznost na romantismus a novoromantismus 19. století, na tradice staré pařížské bohémy, na prokleté básníky v čele s Baudelairem, ale také na středoevropskou fantastiku vycházející z baroka, k jejíž představitelům vedle Divíše patří třeba Panuška, Váchal či Alfréd Kubín.

Také divišovská legenda jako by vycházela vstříc romantickému publiku, které si oblíbilo populární životopisy zneuznaných géníů, kteří za života trpí bídou a posměšky, po smrti je však čeká věčná sláva. Tato formulace zní trochu ironicky. Strádání hladovějících malířů, kteří v ubohých ateliérech vytvářejí díla nezměrné krásy, jež bude teprve rozpoznána, patří k nejotřelejším klíšé kulturních rubrik bulvárního tisku už dobrá

dvě století. Kliše lze ovšem vnímat jako moderní obdoby mýtů. Kritičtí čtenáři je odmítají, někdy nevraživě, někdy pobaveně, okouzleným masám však vytvářejí přehledný a cituplný obraz světa. Trochu komickou přepjatost cítíme i z barokních legend, jsme k nim však dneska mnohem smířlivější, než bývali osvícenci a volnomyšlenkáři. S literárním obrazem Aléna Diviše jsem se poprvé setkal v memoárové knize Jaroslava Seiferta. Do paměti se mi vryl, jak v sáčku na holém těle, protože neměl na košili, obchází v podvečer pařížské tržnice, aby si k večeři opatřil povadlou zeleninu. Nehodlám ten obraz zapomenout, i když je zřejmě mnohem kýčovitější, než byla skutečnost. Vždyť ani operní publikum nezanevřelo na Traviatu. Není ostatně vyloučeno, že dojemná kliše přispívají k životaschopnosti umění neméně než vážné uměnovědné bádání, ale to už zní hodně kacířsky.

Pokusil jsem se letmo ukázat, jak rozdílným mediálním obrazům Alén Diviš zatím posloužil za model. Relativně neměnné jsou materiální stopy jeho života: dokumenty, dopisy, cestovní kufry s nálepkami přístavů, ale především obrazy a kresby. Jejich odborné posouzení, zařazení a vyhodnocení zřejmě trochu zúží pole pro dobrodružné mediální výklady, svou dráždivou mnohoznačnost však neztratí. Jsou výmluvné samy o sobě. Zoufalství ze surovosti doby, v níž jim bylo dáno žít, vyjadřují umělci odedávna, ovšem výtvarný výraz tohoto pocitu dotáhl Alén Diviš k nebývale pádnému výrazu, k jedinečnému sjednocení obsahu a formy, tématu a podání. Vedle jeho pozdních děl působí podobně laděné projevy současníků skoro vymazleně. Právě to dokládá, že nebyl jen depresivní podivín s ponurými zálibami, ale znamenitý malíř, který nejpřesněji zachytil jistou podobu světa.

## Jiří Ševčík **Alén Diviš jako model českého umělce**

Určité texty a obrazy jsou mimořádně vhodné k tomu, aby se s nimi publikum identifikovalo jako s modelem, který vystihuje nejlépe jeho touhy. Erotickou přitažlivost takových textů pro potenciální čtenáře v poslední době několikrát popsal Václav Bělohradský ve svých přednáškách a esejích o „tvůrčím čtení“ a „modelovém čtenáři“.

V oblasti vizuální kultury jsou způsoby „čtení“ (uzavřené dohody, jak se dívat na obrazy) a konstrukce modelových diváků a modelových umělců podobné jako v literatuře. Autoři se ve svých textech/obrazech strategicky vymezují vůči dobovým normám, hodnotám, politickým a uměleckým programům a za pomoci kritiků, galerií a médií se spolupodílejí na vytváření typu umělce, jehož postoje, způsob tvorby, zejména však biografie i osud, odpovídají touhám publika a jeho preferencím. Proces je obousměrný, současně je konstruován modelový čtenář/divák, schopný správně příslušné dílo přečíst. Osudy a postoje umělců se pak heroizují a umělecké produkty se stávají fetišem, žádaným zbožím, které se mimořádně auratizuje. Příkladem je v českém prostředí Mikuláš Medek, jehož legenda měla a má dosud velmi široký sociální ohlas, zatímco Marcel Duchamp, legendarizovaný Jindřichem Chalupským jako „mučedník existence“, je čistě lokální konstrukt implementovaný do situace domácího umění sedmdesátých let. Jeho umění bohužel nemohlo mít zatím širší ohlas, protože patří do jiného estetického kánonu a těžko u nás nacházelo svého modelového čtenáře/diváka.

Typický příklad osobnosti a vizuálního „textu“, který má v našem prostředí svého modelového čtenáře a obdivovatele, představila výstava celoživotního díla Aléna Diviše. Předpokladem jeho přitažlivosti je především vlastní osud a biografie umělce, její celkový rámec (události meziválečné doby, druhé světové války a poválečné rozdělení světa, věznice, emigrace před fašismem, ale i proměna modernistického umění kolem poloviny minulého

století a konflikty na domácí umělecké scéně), styl jeho díla a jeho bezproblémové zapadnutí mezi hodnoty uznávané českým kulturním prostředím.

Biografie a osud jsou nejerotičtějšími klíčovými momenty pro porozumění autoru. Většinou znamenají pro modelového diváka/čtenáře vnitřní sebeutvrzení, že sdílí společný osud, a že je umělcovo dílo jeho pravým obrazem. Mají vždy podobnou strukturu: jsou příběhem putování cizími zeměmi, těžkých zkoušek, traumat z nezdařené integrace, návratů, chudoby, zneuznání, nezdarů a posmrtné slávy. Umělec jako Alén Diviš, odchází z malého prostředí do světového centra; stává se exulantem, je vězněn, vězeňská cela je jeho ateliérem a současně galerií; stává se opakovaně štvancem ve druhé světové válce, odchází do nového dalšího exilu; vrací se neúspěšně do vlasti a umírá v bídě a zapomenutí; zůstává po něm kufr neznámých děl, která po jeho smrti odhalí nedoceněné umělecké kvality. Samota, utrpení, smutek, chudoba, neúspěch – synonyma ctností, která potřebuje čtenář jako záruku pravých hodnot autentického umělce – od uměleckých kariér našich obrozenců 19. století po Seifertovu knížku pro děti o Mikuláši Alšovi („...šel malíř chudě do světa, jak se dařívává těm, které živí paleta a skromná česká sláva“) a nakonec až k Chalupského mučednickému výkladu Duchampa na úplně opačném pólu moderního umění, u osobnosti nejčistější domácímu prostředí.

Divišova biografie je klíčová pro vnímání jeho díla včetně autostylizací a mystifikací. Nesrovnalost v biografických datech a záměny jmen vlastních i rodičů, na které upozornili kurátoři, můžeme s největší pravděpodobností číst jako gesto odtržení, vystoupení z prostředí, z něhož vyšel. Legendaristika pokračuje cestou za uměleckou kariérou do Prahy a pak do Paříže, do největšího centra umění první poloviny minulého století a později do New Yorku. Diviš neuspěl v tomto prostředí jako umělec, jako umělec „Východu“, provincie, od níž se odtrhnul (zaujímá „okrajovou pozici na konzervativním pólu spektra“). Jak je zřejmé z publikovaných dokumentů, pohyboval se v blízkosti skutečných center uměleckého provozu, vyvíjel energii, aby se dostal do galerií, komunikoval s galeristy, byl informován o aktuálním dění. Jeho interpreti ho zasazují do kontextu Wolse, Dubuffeta, Fautriera, na domácí půdě Zrzavého, Tichého, ale



také Váchala a symbolistního umění přelomu století. Divišovo umění je synkretické, i když bez příliš patrných švů. Neurčoval umění své doby, ale vyjadřoval spíš atmosféru epochy a dobových situací. Jeho původní osvo-  
bozující gesto se transformuje do bolestné sebeprojekce outsidera, který podle autorů katalogu jeho souborné výstavy v Rudolfinu provádí „post-  
traumatickou autoterapii“ a nakonec se vrací domů a volí osud a morál-  
ku oběti. Místo svobody přechýlení na opačnou stranu, mimo periferii, se  
vrací k mýtickým, náboženským a biblickým tématům. Tento konzerva-  
tivní moment, příklon k pravým hodnotám, je ostatně typický pro ikono-  
grafii českého kubismu i pro český informel.

Rozhodující součástí Divišovy biografie je politický kontext konce třicá-  
tých let, pobyt ve vězení a internačních táborech a exil v Americe. Paradoxem je, že jeho zatčení a vězení v Santé ve Francii, kde strávil  
několik měsíců spolu s dalšími českými umělci, byly dílem náhody a zřej-  
mě k němu, na rozdíl od ostatních, chyběl skutečný důvod politické an-  
gažovanosti. Významný obrat v jeho tvorbě a zejména v autorském stylu  
se obvykle v této souvislosti přičítá zkušenosti s mimouměleckým proje-  
vem grafitistických záznamů z vězení. Monochromní špína vězeňských  
zdi s primitivními figurami a nápisy patří k „umění v syrovém stavu“,  
které kolem druhé světové války aktualizoval Dubuffet, Breton a další.  
Současně se brutální špinavá materialita díla, „hmota v syrovém stavu“,  
stala v hnutí informelu obrazem skutečné reality světa. Diviš se touto  
dvojí stylizací aktualizoval a našel v ní svou vlastní šifru a místo, odkud  
promlouvá: vypráví svůj příběh jako vězeň. Anonymní kresby a nápisy po-  
užívá přitom jako záruky pravosti svých obrazů. Za srovnání by jistě stál  
způsob, jak vězeňské zdi čte o dvě generace mladší Alex Mlynarčík ovliv-  
něný ve svých raných epitafech a relikviářích Mikulášem Medkem. Mlyn-  
arčík do těchto svých obrazů nechá sice vstupovat diváka, aby obraz  
dále „tetoval“, ale ve skutečnosti tu převládá stále fetišismus, vlastní čes-  
ké strukturální abstrakci, jak postřehnul už v šedesátých letech Pierre  
Restany. Paralelně se vyjadřovali umělci podobných biografii, kteří pro-  
šli druhou světovou válkou a čerpali ze stejných zdrojů.

Kompetentní interpreti velmi často u Divišových obrazů zdůrazňují „exi-

stenciální zkušenosti“ a „existenciální podtext“. Pro nejobvyklejší způ-  
sob čtení českého informelu či strukturální abstrakce najdeme v uměno-  
vědné literatuře snadno modelový návod, na němž se většina kritiků  
shodne: obraz je stopou existenciální události. Samotný pojem existen-  
cialismu by však vyžadoval podrobnější úvahu, jak byl v našem prostředí  
přijat a vykládán a přesnější vymezení jeho vztahu ke staršímu domácí-  
mu surrealismu. Karel Teige ještě v roce 1947 akceptoval existencialis-  
mus jako proud, protékající územím avantgardy, ale pokládal ho, což je  
u zastávce vnitřního modelu pochopitelné, za realismus či naturalismus.  
V českém prostředí se existencialismus obvykle spojuje s drastickými vá-  
lečnými zkušenostmi, zkušenostmi zraňování, s pocity oběti, sestupem  
k autentické lidské podstatě a přirozenosti. Existencialismus však žád-  
nou apriorní hodnotu a lidskou přirozenost, která by určovala náš život  
a naše osudy neuznával. Stejně jako neuznával apriornost a „přiroze-  
nost“ morálky. Existence je volbou, je tvorbou, tím, co se realizuje.  
Platí jen realizované, neplatí neuskutečněné sny a zklamane naděje.  
Existencialismus je současně svobodou volby a zodpovědnosti, kterou za  
svou volbu přejímáme, jinak za nás zodpovědnost přebírá někdo jiný.  
Osud volíme a do situace se stavíme. To je obecná, „prázdná“ situace, ne-  
vázaná na konkrétní story, mýty, koncentrační tábory, gulagy, nebo na  
nezaviněný tragický osud umělce.

Alén Diviš je typickým příkladem, jak se konstruuje model ryzího uměl-  
ce, založený na biografii a morálních hodnotách. Biografie jsou i na za-  
hraničním trhu nejžádanějším zbožím, a velmi často nahrazují nekom-  
petentnímu konzumentu umění znalost estetického kódu nebo mu  
dovolují odpustit skutečné nebo domnělé prohřešky proti uznávanému  
kánonu. Po pádu východního bloku byla například poptávka po našich  
životopisech nezbytným předpokladem komunikace. Vyprávěli jsme  
stále znovu na nejrůznějších konferencích Východ–Západ a utvrzovali  
jsme se vzájemně, že právě přes tyto náhradní můstky naše porozumění  
dobře funguje. A vyprávíme je stále znovu, abychom sebe a modelové po-  
sluchače uspokojili zprávou o zaviněném osudu.



Dějiny idejí obecně a dějiny filosofie zvláště jsou dějinami vznikání a zanikání slovníků, příběhy jejich šíření, pronikání do různých koutů společnosti a energie, s níž předefinovávají náš svět a naše místo v něm, a konfliktů, které tak vyvolávají nebo naopak řeší. Dějiny slovníků a jejich moci jsou také dějinami bratrstev, která ty slovníky vyznávají a hájí ve veřejném prostoru. Slovníky se šíří jako epidemie, mají mnoho společného s nakažlivými nemocemi. To věděl Hitler i Stalin, dva hrdinové biologických metafor aplikovaných na slovníky a ideje: liberalismus je syfilis myslí, komunistické ideje jsou bacily, šířené židobolševiky. Multikulturalismus je „mentální AIDS“, říká prý Le Pen. V Evropě nikdy nechyběli hygienici, kteří chtěli chránit mládež před rozkladným vlivem kverulant-ských-anarchistických-elitářských intelektuálů, „očistit“ společnost od podvratných slovníků, hodit do ohně knihy, které je přinesly, a vyhubit ohniska infekce.

Některé slovníky mají strhující energii, jsou nakažlivé, stávají se neodolatelně módní. Lidé si s jejich pomocí překládají své historické světy a v nich si pak připisují role obyvatel nových území, kde mohou konečně žít „podle svých představ“. Ty představy samozřejmě nejsou nikdy „jejich“, byly do společnosti vneseny právě tím novým slovníkem.

Jiné slovníky naopak jsou lidem vnuceny imperiální mocí, jejich užívání je vynucené a praktikuje se jen na veřejnosti, v soukromí lidé užívají jiné slovníky, přirozenější. Takové rozpolcené vědomí někdy charakterizuje celé epochy, epochy pokrytectví a předstírání: v západní civilizaci například je takové epochální pokrytectví spojeno s tělesností, s pohlavností a legitimními formami rozmnožování. Každý slovník má ve společnosti pozici buď „v centru“ nebo „na periferii“ veřejného prostoru či někde mezi nimi. Čím více je centrální, tím více je „reprezentativní“ neboli vhodný k definici celku společnosti a našeho místa v tom celku.

Bratrstva vyznávající určité slovníky mají svou zakládající mytologii a své strážce či policii: v sekretariátech politických stran visí portréty objevitelů – proroků, kteří proti mýlící se většině prosadily vítězný slovník, na nějž se program těch stran odvolává, a ve školách se učíme struč-

nou historii centrálních slovníků, jejich vynálezců a hrdinných strážců. Každý slovník je více či méně závazný, nelze jej používat neutrálně, vždy tím někomu také sdělujeme, že jsme včlenění do nějaké skupiny, že stojíme v nějaké řadě. Vyznavači určitých slovníků považují jeho rozšíření za „myšlenkovou revoluci“ a připisují jeho užívání „spásonosný účinek“. Tato spása je v západní civilizaci vždy spojena s poznáním, s procesem „přibližování se realitě“, s odkrýváním její poslední a jediné formy. Dějiny interpretací skutečnosti jsou na Západě propojeny s dějinami spásy, napsal kdysi Vattimo a chtěl tou větou zachytit jádro západního nepokoje, tu hlubokou a hrozivou propojenost poznání a příslibu spásy. Západní člověk žije v nestálé nostalgii po realitě „pravé“, autentické, od níž ho odtrhuje „jazyk“, pouhá clona, skrze níž svět jen prosvítá. Sen o bezprostředním prožitku toho, co je dáno, o chvíli a místě, kde lze vnímat svět naivně, bez zprostředkování jazykem, který do něj otiskuje naše předsudky – to je blouznění Západu.

Vidět svět dříve, než řeč mu dá formu, vyklouznout z její moci a přistihnout svět ještě nevyslovitelný, dotknout se vnějšku řeči, prolomit oponu, kterou řeč spouští nad světem. A to i za cenu, zhroucení se do nějakého temna, drogového vytržení, kam řeč za námi nemůže. Dějiny slovníků jsou také dějinami tohoto západního snu: staré slovníky vyhasínají a nové vyzařují s novou silou nadějí, že mezi viděním a mluvením, mezi pohledem a slovem, bude konečně nastolena koherence, že řeč nebude mít stín, nic ze skutečnosti nebude napříště zakrývat, jen odhalovat.

Ještě pár slov o epistemologické policii. Každý slovník je střežen nějakým způsobem a v nějaké míře. Můžeme být vyloučení z jistých společenství, protože zneužíváme jejich slovník, můžeme být postaveni před soud, protože jsme použili určitá slova a odmítli použít jiná. Epistemologická policie jsou učitelé, intelektuálové, novináři, spisovatelé, kněží, odbor ministerstva vnitra pro boj s komunismem či s islámem. Důležité je vědět, že každý z nás někdy vystupuje v roli epistemologického policisty, hájí určitý slovník a pronásleduje jeho odpůrce, i když to pronásledování má nejčastěji formu výchovy mládeže nebo boje za pravdu.

Jiří Ševčík mě požádal, abych tu dnes promluvil o „existencialismu“, a tedy o vzniku a vyhasnutí jednoho velkého západního slovníku. Hnutí,

keré tím slovem označujeme (od začátku ta nálepka byla nedorozuměním, správný filosofický název je „fundamentální ontologie“), vypracovalo obrovsky vlivný a originální slovník, který se po druhé světové válce z Evropy rozšířil po celém světě a stal se intelektuální módou. Zformovalo se také velmi silné bratrstvo, které jej udržovalo v platnosti po dvě desetiletí, a to jak na univerzitách, tak ve veřejném prostoru. Dva rysy této filosofické módy nesmíme přehlédnout. Zaprvé, je to slovník antiakademický, který umožnil úzké propojení akademického a veřejného prostoru, což po druhé světové válce bylo pociťováno jako „poučení z nacismu“: intelektuál má morální povinnost vstupovat do konfliktů veřejného prostoru, v němž jsou zakotveny normy omezující každou státní moc a každé úsilí o dosažení politických či ekonomických cílů. Existencialistické formule a postoje vyúsťují v politickou angažovanost intelektuálů a umělců, která byla podstatným rysem padesátých a šedesátých let. Tuto antiakademičnost existencialistického slovníku zachytil Václav Černý – jehož výklad existencialismu byl jinak povrchní, literátský a naprosto se míjel s jeho hlubším filosofickým jádrem – formulí „realismus konkrétní existence“.

„Existencialismus je realismus a, chcete-li, i naturalismus, ale nového typu: je realismem lidského života v jediné jeho původní podobě, je realismem čirého lidského konkrétna. Člověk je v něm dán jako individuum, izolované, osamělé a v sobě rozpolcené. Omylem bylo nicméně domnění, že existencialismus je uměním lidské výjimky, řídkého a jedinečného případu... u něho každý, a buďsi kdokoliv, je povolán, ba má za osud stát se jediným a být zcela sám. Není umělecky ničím jiným, než čím je filosoficky: reakcí čiré kvality lidské proti ideám a věcem, proti vlastnímu zideologisování.“<sup>1</sup>

Jakkoli je toto shrnutí základních motivů existencialismu z hlediska filosofického obsahu banální, zachycuje hlavní důvod účinnosti existencialistického slovníku: byl vnímán jako „jazyk konkrétnosti“ proti válkou zcela vyprázdněné – a z neužitečnosti Osvětím usvědčené – „akademické filosofii“. Připomeňme si velkolepou a často citovanou kapitolu *Meditace o metafysice* z Adornovy knihy *Negativní dialektika*. Uvažuje v ní o for-

mách neutrality, neangažovaného postoje vůči lidskému utrpení, které je vždy rámováno institucemi jako byrokracie, specializace, revoluce, strana, dějiny, věda nebo jednoduše tisk. Vypráví se o Shawovi, že když jednou míjel na ulici žebrajícího invalidu, ukázal mu svou legitimaci s nápisem *Press*. Co všechno nám dává právo míjet trpící, zůstat neutrální, mít odstup od jejich situace? Základem všech těchto „desangažujících mašinérií“, těchto sil ospravedlňujících lhostejnost k utrpení, je evropská metafysika. Adorno označuje slovem „metafysika“ filosofickou tradici, která připisuje pravdivost, autentičnost, skutečnost jen tomu, co je věčné, celkové, esenciální, nehynoucí, netělesné, centrální, co se opakuje a trvá; vše, co je jedinečné, konečné, co trpí, co umírá, co je částečné, neopakovatelné, periferní, tělesné, je neskutečné. Kategorie evropské metafysiky jsou proto stejně lhostejné k trpícím tělům, ke konečnému osudu jedince jako „bota esesáka“. Ta „s“ ve slově jako „esse“ nebo „essentia“ by se měla psát stejně jako ve znaku SS nad lebkou s hnáty – jsou to kategorie, které poválečná filosofie objevuje v základech a v geometrii Osvětí. Utrpení, které Osvětím představuje, je jenom extrémním důsledkem kategorií, z nichž jsme vyhnaly čas, tělesnost, vztahy k druhým lidem, aby byly věčné, esenciální, pravdivé. Obnovit po Osvětích filosofické myšlení předpokládá ne číst „Aristotela, ale vzpomenout si, co jsme cítili jako děti, když jsme viděli pohodného vláčet psa do svého zamřížovaného vozíku“.

Garaudy své dějiny francouzské filosofie například začíná až Berďajevem, pomíjí celou velkou epochu francouzské akademické filosofie, například Brunschviga a jeho jemné, i když velmi akademické analýzy kantovské tradice. V diskusi o Heideggerově příklonu k nacismu, který jako argument proti existencialismu často zneužívali jeho marxističtí odpůrci v šedesátých letech, je třeba zdůraznit, že Heidegger možná obdivoval na nacismu jakýsi druh antiakademismu; zdál se mu protipólem „kavárenských intelektuálů“ a „akademických úředníků filosofie“.

Zadruhé filosofie a umění, zvláště drama a román, se v existencialistickém slovníku navzájem silně ovlivňují, jazyk existencialismu má blízko ke všem formám uměleckého vyjádření, filosofické myšlení se o ně výslovně opírá. Tím se jazyk filosofie osvobozuje od tyranie univerzitních úředníků, kteří drží vně „profesionální či odborné filosofie“ témata, kte-

rá dávají filosofickému myšlení jeho dějinnou účinnost a společenský význam a lidský smysl.

Tyto dva rysy vysvětlují nakažlivost slovníku, který existencialismus jako ideově-politické hnutí prosadil v Evropě po druhé světové válce. Byl to jakýsi antislovník, stojící v ostrém protikladu k filosofii oficiální. I zájem Václava Černého o existencialismus, jeho pokus definovat se sám jako existencialista v odkazu na jeho knihu *Osobnost, dílo a boj* ukazuje, jak svůdný byl tento aspekt existencialistického slovníku.

Řekli jsme, že dějiny idejí jsou dějinami slovníků. Jak se ale slovníky konstituují a jak se stávají vlivnými?

Chci tu rozlišit čtyři momenty procesu, v nichž se konstituují slovníky vlivné v dějinách idejí.

První moment vznikání a šíření nového slovníku můžeme nazvat „vynalezení a prosazení konstitutivní metafory“, která pak generuje nový koherentní jazyk. Umberto Eco napsal, že originální metafory mohou být parafrázovány jen ve formě příběhu, vyprávění – nekonečném, dobrodružném, namáhavém – jejich interpretace „nebo lépe vyprávění o tom, jakými různými způsoby jsou interpretovatelné“. Metafory (lépe by bylo říkat „tropy“, protože slovo „tropus“ znamená změnu směru, reorientování), jež jsme nazvali „konstitutivní“, jsou zdroje takových „nekonečných parafrází“, které vyprávějí o různých možnostech jak interpretovat, proplétají se s jinými příběhy interpretací, až vznikne složitý a různými směry se rozbíhající slovník. Donna Haraway, angažovaná ve feministicky orientované sociologii vědy, vidí v „tropických aktivitách“ způsob „deflexe“ nebo „diffraction“ řeči, neboli „změnu směru, reorientaci, rozptýlení“, a tato „deflection“ je v jejím pojetí „ženským protějškem“ mužské „reflexe“ (rozdíl *reflection* – *deflection* je tak jádrem epistémického rozdílu mezi mužským a ženským).

Příkladem takové epochální konstitutivní metafory je třeba „neviditelná ruka trhu“, která vedla k reorientaci evropského pojetí „veřejného blaha“, k neutrálnímu státu, a na niž je dodnes založen slovník moderní ekonomie. Už po dvě století slovník neviditelné ruky a mocné bratrstvo, které jej vyznává, ovládají evropskou tradici, naše pojetí vztahu mezi ekonomikou, státem a morálkou. Jádrem parafrází, které tato metafora

inspirovala, je příběh o tom, že každé hledání osobního prospěchu neviditelná ruka trhu svobodné směny (voluntary exchange) promění v přírůstek „obecného blaha“.

Dalším příkladem epochálního slovníku, který je i dnes naprosto centrální v západní politické tradici, je „alegorie společenské smlouvy“. Bratrstvo vyznavačů tohoto slovníku vypráví příběh o tom, že každý člověk měl kdysi, v nějakém dávném prehistorickém pohanském čase, všechna práva. To ale vedlo k válce všech proti všem, k nejistotě a strachu, proto se rozhodli předat panovníkovi právo jim vládnout – za určitých podmínek a omezení, které vyhlásila neklasičtější preambule americké ústavy –, aby chránil jejich životy a výsledky práce.

Jiným poučným příkladem je metafora „systému“, která ovládla filosofii, sociologii, vědy o člověku vůbec v šedesátých letech. Zajímavý příběh této konstitutivní metafory a jejího vyhasnutí – pro revoltující mládež šedesátých let se slovo „systém“ stalo heslem jejich odporu proti „společnosti“ – musíme dnes nechat stranou.

Druhý moment nazvěme – trochu nemotorně, uznávám to – „konstitutivní gesto“. Když je úspěšné, vyvolá ve veřejném prostoru zásadní reakce a vede k posunu slovníku generovaného konstitutivní metaforou do centra pozornosti. Takovým gestem je v případě neviditelné ruky to, že křesťanská ctnost a křesťanské pojetí dobra jsou jen vedlejším produktem boje o zisk. Dílo autora, s nímž je toto gesto spojováno, Bernarda Mandevilla, bylo po staletí na indexu zakázaných knih. Mám na mysli jeho *Bajku o včelách*, ilustrující přísloví „soukromé neřesti veřejné ctnosti“: včely jsou marnivé, chtivé pohodlí a obdivu, chtějí hromadit krásné věci, a to je neřest, která ale vede k rozvoji řemesel a směny, a to přispívá k růstu blahobytu všech. Tato legitimizace zisku jako „soukromé neřesti = veřejné ctnosti“ je obrovský obrat v evropské morální tradici.

Třetí moment je „reprezentativní anekdota“. Bratrstvo slovníku neviditelné ruky vypracovalo spoustu takových anekdot, v nichž je shrnut smysl celé teorie. Například různé příběhy o nezamýšlených důsledcích lidských akcí, inspirovaných „veřejným dobrem“. Zvýšení minimální mzdy například je péčí o chudé inspirovaným opatřením, jeho důsledkem ale je masové propouštění nejhůře placených, málo kvalifikovaných dělníků,

což jsou v USA povětšinou černoši. Členové bratrstva neviditelné ruky nazvali proto tento zákon ve svých důsledcích „protičernošský“. Zrušení regulovaného nájemného je a vždy bylo předmětem takových anekdot – například je to zákon proti mladým lidem, ve prospěch starých a „privilegovaných“. Reprezentativní na těchto anekdotách je právě typický způsob, jímž ilustrují fungování „neviditelné ruky“, která mění dobré úmysly v katastrofu a osobním ziskem inspirované jednání v blaho všech. Skvělým příkladem reprezentativní anekdoty existencialismu jsou například některé pasáže Sartrovy knihy *Bytí a nicota*, zvláště jeho analýza „pohledu druhého“, zkušenosti „být viděn“. Člověk se stává v pohledu druhého jakoby předmětem, je vržen do světa, v němž znamená něco pro druhého, ale nad tím „něčím“ ztrácí kontrolu, má strach z toho, jak se druhému jeví; pohled druhého člověka ničí předmětnost pro mě a mě samotného vtlačuje mezi předměty; chtěl bych se druhému „vysvětlit“, dohodnout se s ním na tom, co pro něj znamená, pociťuji úzkost z této vrženosti do předmětnosti atd. V této analýze je snadné rozehrát všechny základní prvky existencialistického slovníku.

Čtvrtý moment vznikání epochálního slovníku z konstitutivní metafory je proces „akvizice struktury“, který je procesem jeho institucionalizace, jeho postupného propojování se se státní byrokracií, s kulturní mocí, s mediální mocí, se zájmy elit a vládnoucích tříd. Tak například jak se studuje filosofie? Přijdete do prvního ročníku, kde musíte přečíst určitý počet knih vybraných podle směru, který elita ovládající katedru filosofie sleduje. Je to velmi obtížné, musíte se naučit rámovat tak, abyste je mohli nějak vysvětlit, věty jako například: „Činnost, která se objevuje v daném materiálu, však německý idealismus pokládá za duchovní, patřila k nadempirickému vědomí o sobě, k absolutnímu já, k duchu, a proto překonání její temné, nevědomé, iracionální stránky spadalo zásadně do nitra osoby, do smýšlení.“

Rok či dva vám zabere, než přečtete základní texty filosofické orientace, závazné na univerzitě, kde studujete – rozdíl ve výběru závazných textů mezi řekněme Oxfordem, Sorbonnou, Heidelbergem, Princetonem či Římem jsou obrovské. Tento proces čtení a psaní o tom, co jsme přečetli, je proces „akvizice struktury“, do něhož je nutné investovat námahu, čas a podrobit se moci skupiny autorizovaných interpretů nebo

s tou mocí uzavřít nějaký kompromis. Potom, co student prošel touto fází „akvizice struktury“, v dalších ročnících čte již knihy o těchto knihách, což je snazší. V konečné fázi svého studia pak už texty ani číst nemusí, pouze jimi listuje, protože tyto texty o textech jen ukazují, že autor zná strukturu a může ji různě „racionalizovat, vylepšovat, fokalizovat, aktualizovat“, propojovat s tím, co se děje kolem.

Tyto struktury jsou ale překážkou k prosazení nastupující generace, která je potřebuje rozbít. Troubení do útoku na tyto akademické slovníky a bratrstva, která je vyznávají, ohlašuje vznikání nových proudů ve filosofii, pro jejichž vznik se pak hledají různé „hlubší důvody“, jsou interpretovány jako třeba reakce na válku či na růst blahobytu, jako vyjádření potřeb „nové generace“. Rozbití struktury a znehodnocení její akvizice – za níž celá jedna studentská generace zaplatila určitou cenu – začíná obyčejně nějakým konstitutivním gestem, které vyhledává základní slova starého slovníku za nesmyslná, nepochopená nebo nevědomě posluhující společenskému *statu quo*, a tím znehodnotí strukturu, na níž profesori založili své úřednické postavení. Jejich dosavadní výhoda, že ovládají strukturu, se stává nevýhodou. Vynořuje se nový slovník, moc filosofického establishmentu prudce upadá. Nastupuje nová generace.

Existencialismus je jedinečným příkladem této vzpoury proti strukturám a procesům jejich akvizice, proti akademické moci a jejím mechanismům. A je také jedinečným příkladem schopnosti struktur zmocnit se svých antislovníků, dát strukturu vzpourě proti struktuře.

A nyní mluvíme o existencialismu. Viděli jsme, jak se konstituují koherentní slovníky, jimiž si vykládáme svět, jak se kolem jejich vynálezců-proroků-mučedníků shromažďují bratrstva vyznavačů, která je šíří, brání a prohlubují, a později dávají pod ochranu státní a mediální moci. Dějiny idejí jsou dějinami slovníků a bratrstev, která je udržují v platnosti; každý takový slovník má svou zvláštní historii, odkazuje na konstitutivní metafory a gesta, je podporován reprezentativními anekdotami a samozřejmě také spravován pomocí mocenských strategií.

První rys existencialistického slovníku jsme už popsali – je jím radikální antiakademismus, jeho propojení s uměním a politickou angažovaností, jeho aktuálnost, založená na závrtném prohloubení pojmů „svobodná



volba“, „autenticita“, „angažovanost“, „projekt“ a „smysl v konečnosti“. Konstitutivní gesto tohoto slovníku je výjimečně silné: základní slova evropské metafyziky a především nejdůležitější z nich „esse“ a „essentia“, „bytí“ a „bytnost“ – filosofická slova Západu, která jsou v centru slavných filosofických knih až do 20. století, se vyhlásí už od Platona za „zapomenutá“, osudově zploštělá. Osud západní civilizace je dán planetární mocí techniky a její nezastavitelný a neovladatelný, stále nesmyslnější růst je důsledkem „zapomenutí bytí“, vyhasnutím otázky „co je bytí“.

Gadamer často píše ve svých vzpomínkách na učednická léta o ohromujícím dopadu konstitutivního gesta tohoto slovníku, tak jak jej předvedl Heidegger na německé a evropské filosofické scéně, zvláště na univerzitě v Marburgu, a pak v roce 1927 shrnul v knize *Bytí a čas*, která měla světový ohlas. Pokouší se v ní obnovit nejstarší filosofickou otázku „co je bytí“, ale tak, že myslí bytí ne pomocí kategorií, jako jsou věčnost, podstata, opakování se, to, co můžeme vždy postavit před sebe a metodicky ovládat; ale naopak z času, z konečnosti, z toho, jak svět si rozvrhuje konečná, k smrti projektovaná a do historicky daného světa vržená bytost, která se ale nemůže vyvléci z nutnosti „volit svůj život“ – může si nanejvýše zvolit život neautentický. Popis vztahu k tomu, co jest touto bytostí, je „fundamentální ontologie“, v ní je už rozvrženo a realizováno porozumění bytí, na němž musíme založit každý výklad bytí vůbec.

Proč je nejstarší filosofická otázka zapomenuta a vyprázdněna? Protože Západ myslí bytí v okruhu věcí, které člověk ovládá, bere do ruky, přemisťuje, podrobuje svým účelům, užívá je a využívá. A tak se pojem „bytí“ postupně zredukuje na tento horizont „jsoucen“, které zapřaháme do našich rozvrhů a plánů. Ale „bytí“ je něco jiného než užitečná předmětnost předmětů, je to něco, co se ukazuje jen v okamžiku například úzkosti nebo nudy, kdy jakoby vše, co je, mizí a ztrácí smysl. Člověk rozumí bytí, stará se o něj, a proto rozbořem způsobu bytí člověka – fundamentální ontologickou analýzou lidské „Dasein“ – „bytí-zde“ – se dobereme té oblasti smyslu, z níž každý smysl vyrůstá.

Echo tohoto konstitutivního gesta bylo epochální: zdá se mi dojemné, když Etiénne Gilson, ve čtyřicátých letech jeden z nejslavnějších filosofů Evropy, k bůhvíkolikátému vydání své knihy *Etre et Essence* (Bytí a bytnost), připisuje doslov, v němž na obranu proti tvrzení existencionalistů, že

„bytí“ je zapomenuto, jim připomíná, že se to slovo vyskytuje na každé stránce jeho knihy a knih, o nichž pojednává. Ano, zapomenutost bytí, o níž mluví existencionalisté, je právě v této všudypřítomnosti slova „bytí“, v jeho banalizaci.

J. P. Sartre dal tomuto konstitutivnímu gestu apelující literární formu a jednoduchost hesel. Například ve slavné přednášce *Existencionalismus je humanismus* přednesené v Paříži 29. října 1945, přeložené do češtiny už v roce 1947 v tematickém čísle časopisu *Listy* věnovaném existencionalismu, čteme tuto zjednodušující, ale působivou tezi-heslo:

„Když si představujeme Boha stvořitele, pak je tento Bůh připodobňován jakémusi nejvyššímu řemeslníkovi... Bůh produkuje člověka dle technik a dle určité koncepce přesně tak jako řemeslník vyrábí nůž na papír podle jisté definice a jisté techniky... Ateistický existencionalismus, který zastávám já ...prohlašuje, že když Bůh neexistuje, pak je přinejmenším jedna bytost, u níž existence předchází esenci, bytost, která existuje dříve, než by mohla být definována jakýmkoli konceptem, a že touto bytostí je člověk, nebo jak praví Heidegger, lidská realita. Co zde znamená, že existence předchází esenci? Znamená to, že člověk nejprve existuje, setkává se se světem, vynořuje se v něm a teprve potom sám sebe definuje.“

Z této proslulé formulace můžeme odvodit všechny rozhodující pojmy existencionalistického „vidění světa“ – například projekt. Člověk je svým projektem, být odsouzen ke svobodě, váha volby, odpovědnost za sebe a za celé lidstvo, úzkost z mizení možností, do nichž je člověk vržen, konečnost jako nemožnost zvolit si znovu to samé, neupřímnost atd. Neupřímnost je nedostatek odvahy k tomu přiznat si, že není žádný vyšší hlas než moje svoboda, vždy já sám jsem o nějakém hlasu rozhodl, že bude pro mě hlasem božím nebo „vyšší instancí“. Před svobodou volby se nelze skrýt než do neupřímnosti, do falešného vědomí, do „špatné víry“ – „*mauvaise foi*“.

Heidegger komentuje tento Sartrův výrok velmi významně. Věta, podle níž esence předchází existenci, je metafyzická a převrácená metafyzická věta zůstává metafyzickou větou. Je to zásadní otázka: jak uniknout ze zajetí metafyziky? Ne obratem k subjektu, „ke konkrétní lidské exi-



stenci", jak naivně říká Václav Černý. Heideggerova cesta není existencialistická ve smyslu tohoto hesla, ale míří k pochopení světa původnějšiho, než je rozdíl esence-existence. A k němu se lze prodat jen rozbořením fundamentální ontologie, tedy způsobu, kterým člověk vždy je již apelován bytím, nejen předměty ve světě.

Popsali jsme konstitutivní gesto, které stojí v základu slovníku existencialismu – Západ se minul se smyslem bytí, podlehl výkladu světa z předmětů ve světě, z toho co je po ruce. Na poušti technického světa, jehož neovladatelnou podstatu odhalily obě světové války, je třeba vrátit „čas“ do základních kategorií západního myšlení, a tak zviditelnit strukturu lidské situace ve světě.

Vystupuje tak na světlo největší téma existencialismu, téma úporné a epochální – vztah mezi smyslem a konečností. Západ myslí jako smysluplné jen to, co je věčné, co nepodléhá času, co uniklo z tohoto světa smrtelnosti. Smysl je tedy cíl – a nejvyšší cíl je spása, prodat se z vezdějšího světa konečného do onoho světa nesmrtelnosti. Podstatné je tak to, co čas nemění – pravda je věčná. Myslet čas jako rámec otázky po bytí prudce mění naši filosofickou tradici – jiné, dříve periferní texty (Kierkegaard například) se dostávají do centra a jiné ztrácejí aktualitu, jsou jen „omíláním rámce“.

Je osudovou zaslepeností – destruktivním antropocentrismem – západního člověka, že myslí smysl ze svých cílů a hledá k osmyslení své existence a moci cíle co nejvyšší – spásu, pokrok lidstva, poznání skutečnosti, vybudování demokracie, založení státu na pravdě atd. Budování technického světa, planetární přemoc techniky, je jedním z těchto „velikých cílů“, které mají „dát smysl“.

Existencialismus ve svém nejspodnějším proudu staví otázku smyslu jinak – myslet cíle ze smyslu a ne smysl z cílů, napsal Patočka. Ale uskutečnit tento obrat je úkol, na jehož počátek sotva dohlédáme. A právě dnes, v epoše, kterou charakterizuje hegemonie USA a tedy hegemonie vybudovaná na slitině technické moci a nejtemnějšího falešného vědomí, jsme od tohoto obratu vzdáleni na míle.

„Věda nemyslí, nepotřebuje myslet,“ je parazitem myšlení přejatého, funguje v rámci metafysiky, je jejím vyvrcholením, říká Heidegger v úva-

ze *Co vyvolává myšlení*. Myslet znamená být v blízkosti toho, co je na pováženou, co se vnucuje jako závažné, co „vyvolává myšlení“: a nejzávažnější dnes je, že lidé ještě nemyslí, přes všechny příznaky, které ohlašují zhoubu všech historických lidských světů. Co znamená myslet? Být v blízkosti toho, čemu nemůžeme vládnout, co nemůže být myšleno jako cíl, ale co je dáno a co nemůžeme než „nechat být“. A vztah člověka k tomu, co nemůže než „nechat být“, který technika zatlačila do nesignifického, je zdrojem všeho smyslu.

Ale vraťme se k existencialistickému slovníku. Věda nepopisuje skutečnost, věda zneskutečňuje, ze džbánů vína dělá nádoby o rozměrech třiceti pěti centimetrů krát čtyřicet krát padesát obsahující tekutinu. Skutečnost se ukazuje v úzkosti, v horizontu smrtelnosti a neopakovatelné volby, na které závisí, čím budeme před druhými a pro ně, jednou provždy, neodvolatelně, osudově. Jen jednou nastane situace, v níž máme šanci být, čím chceme být, pak mizí v proudu dějinných situací a nikdy se nevrátí.

Pojem Boha v evropské metafyzice je příkladem metafysického zeskuštění, proti němuž právě Kierkegaard protestuje svým dílem: je absolutnem, první příčinou, prvním hybatelem, posledním cílem. Aplikujme na Boha kategorie existenciální filosofie, například kategorie autentičnosti nebo úzkosti. Bylo autentické jeho rozhodnutí obětovat vlastního syna, pociťoval úzkost před jeho nepředvídatelnými důsledky – a ty musely být nepředvídatelné i pro něj, když člověk je svobodný a on se rozhodl „jednou pro vždy“ jeho svobodu nepotlačit? Proč volil tuto možnost, a čím se tak stal pro sebe i pro nás? Víme, že jeho syn na kříži zvolal „Otče, proč jsi mě opustil?“. Bolelo evropského metafysického Boha toto zvolání, když k němu dolehlo, zoufal si nad úzkostí vlastního syna? Mezi jakými možnostmi si vybíral, prožíval napětí mezi nimi jako osudovou váženost? Jestliže ne, co je to za neskutečnou bytost, jaký bychom k němu mohli mít „autentický vztah“? Bůh je příkladem západní neupřímnosti, falešné víry, útěku ze struktury lidské existence, z její konečnosti, která vyžaduje, abychom jí svým rozhodnutím dali „mysl“.

Takto fungují hlavní pojmy jednoho z nejmocnějších poválečných slovníků – existencialismu. Jeho obrovský úspěch má dvě základní příčiny. První z nich jsou dvě světové války. Tento slovník je interpretuje ne na-

ivně jako Masaryk, podle kterého jsou bojem mezi aristokracií a demokracií, světovou revolucí, v níž bude poražen definitivně „německý titanismus“, který stojí v cestě pokroku. Naopak, zlo je na straně vítězů, oni jsou představitelé technovy, úplné oddanosti té mašinérii, která vznikla zapomenutím bytí, vyloučením času z kategorií, jimiž definujeme skutečnost.

První světová válka je především prvním příznakem planetární vlády techniky nad lidským rozhodováním jako osudu. Například Jan Patočka v eseji *Války dvacátého století a dvacáté století jako válka* říká, že válka je skutečná podoba našeho všedního dne, není pravda, že přerušuje všední den a mír je pak jeho návratem. Vše je v západní civilizaci prostoupeno válkou, válka je nejúčinnější mobilizací energie a sil.

A na závěr pár shrnujících poznámek:

Existencialisty bychom mohli nazvat, s narážkou na Foucaulta, „bratrstvem náruživých obyvatel času“. Foucault vidí v „náruživých obyvatelích prostoru“ bratrstvo postmoderního věku, v němž se vše přesunuje, pospojuje, poskládá, proplétá, co je nahoře může být zase dole, vedle nebo za, podle našich potřeb, vše se dá pospojovat a přestavět. Naopak „náruživí obyvatelé času“ milují ubývání, konečnost, nutnost volit z možností, které se neopakují, úzkost a krásu těchto „upadajících možností volby“. Ve filmu o Alénu Divišovi na výstavě v Rudolfinu zazněla velmi silná metafora „malovat popelem“ – to je velmi existencialistické.

Historický kontext aktuálnosti existencialistického slovníku jsme už objasnili. Byla jí světová válka jako způsob, v němž vystoupil na světlo ve své neovladatelné podobě bytostný vztah moderního člověka k technovy. Před „ocelovou bouří“ (Jünger), do níž tento vztah vyústil, se nelze bránit návratem k evropským hodnotám, protože problém není úpadek hodnot, ale naopak to, že vše se stalo jen hodnotou, že veškerá smysluplnost má svůj zdroj v „hodnocení člověka“ a právě tato redukce smyslu na hodnoty a hodnocení rozpoutala osudovou sílu planetární techniky. Nelze se vrátit k řeckému dědictví, protože právě tam nastal dějinný obrat, který označujeme jako „zapomenutí bytí“. Idea a evidence jsou pojmy odkazující na „vidění“, na svět, v němž věci jsou k dispozici jako na nějakém monitoru, videu. Slovo „fundament“ odkazuje

k metafoře stavby, tedy opět k nějaké činnosti ovládající oblast předmětnosti. Technika chce růst a chce sousedit zase jen s něčím technickým, a proto si vynucuje pod záminkou „uskutečnění hodnot“ totální mobilizaci všech sil člověka. Člověk je myšlen moderní metafysikou jako „sebevědomý subjekt“, jako „co je samo sobě k dispozici“, bytí pro sebe, které hodnotí, určuje hodnotu všeho, a technika mu proto „musí“ sloužit. Ve válce se tento subjekt svíjí v záchvatech hysterického smíchu, podělavá se při bodákových útocích, umírá v cholеровém baráku, ruce s černými nehty si drží „v poslední agónii udušení na ztopořeném přirození“, jak napsal Hašek v jedné nesmrtelné pasáži *Dobrého vojáka Švejka*, v euforii z pachu krve, upadá do démonického vytržení. Toto je klíčový kontext toho, co Václav Černý nazval „realismem konkrétní lidské existence“ – je to popis života v podmínkách, v nichž subjektivita je podrobena obrovské negaci a teprve v ní se ukazuje ve své „reálné podobě“. Po druhé světové válce se pak „podstata války“ prudce mění: nukleární zbraně dávají „volbě války“ zcela novou a radikální závažnost, poprvé v historii je rozhodnutí k válce spojeno s koncem lidských dějin. Jsou hodnoty, které jsme povinni hájit i za cenu nukleární války, za cenu ukončení historické existence lidstva na této planetě? Odpověď bude vždy dramatická, nikdy ale nebude „racionální“. Jisté je, že existencialistické pojetí „svobodné volby“ je tímto dramatem prostoupeno.

Druhým důvodem obrovského úspěchu existencialismu je to, že po druhé světové válce bylo v Evropě neudržitelné osvícenské propojení sociálního a smysluplného – nejdůležitější způsob, kterým moderní člověk dával smysl svému životu, byl boj proti bídě mas, překonávání minulosti plné útlaku a nedostatku, budování nového světa hojnosti a rovnosti. Toto propojení je jádrem modernosti, kategorie smyslu života je tu pevně spjata se sociálním pokrokem, vzpomeňme na Masaryka. Sociální pokrok nás vyvádí z nesmyslnosti, jejímž archetypem je bída, tuberkulóza, nemoc, špína. Komunismus je nejúspěšnějším příkladem této formy smyslu, odtud jeho obrovský morální a intelektuální apel.

Existencialismus hledá smysl hlouběji, ve struktuře lidské situace ve světě a v „pokroku“ vidí jen jinou formu té samé „neupřimnosti“, falešné víry ve „vyšší instanci“, která umožňuje člověku utéci před svým „odsouzením ke svobodě“. Pokrok spotřebovává smysl, neprodukuje jej, je para-

zitem smyslu původnějšího, nalezeného v původní angažovanosti člověka ve světě.

U Aléna Diviše je to naprosto evidentní. Kategorie jako tělo a vězení nejsou metafory doby bídy a nedostatku, z níž nás vyvede pokrok. Jsou to metafory existence, lidské situace ve světě, podobně jako odpuštění, samota, kázeňský řád, úzkost. To není problém sociální nespravedlnosti, ale problém původní historičnosti, váženosti, danosti, časové strukturace naší existence a volby mezi alternativami, které se v ní ukazují. Tělo je míra času, proto je obrovský význam tělesnosti v existencialismu spjat s tím, že čas je základní kategorií. Technika je pak z tohoto pohledu extrémním důsledkem „zapomenutosti“ bytí, totiž původní časovosti existence. Pravda proto není svázána s „věčnou platností“, ale se zkušeností jedinečného a neopakovatelného, která nás mění tím, že jsme si nejen něco svobodně zvolili ale že jsme byli také donuceni uznat, že „vědomí nevládne smyslu“, že možnosti jsou dány, a tím i smysl naší volby. Podstatou zkušenosti je vydržet tvář v tvář poznání, že „bytí“ se vždy prosazuje proti našim zájmům, proti naší vůli uniknout z konečných možností daných v každé situaci.

Adorno napsal úvahu *Jargon der Eigentlichkeit*, v níž zesměšňuje Heideggera a jeho filosofii, ale viděli jsme, že on sám v citované knize *Negativní dialektika* formuluje stejně radikální vztah mezi smyslem a konečností jako Heidegger – filosofie musí být vždy na straně konečnosti, tělesnosti, na straně toho, co hyne, co je slabé a křehké, co odchází, co se udržuje na světě jen díky lásce druhých, díky jejich přijetí.

Bratrstvo náruživých obyvatel času dokázalo udržet v platnosti existenciální slovník po celá šedesátá léta, pak se prudce zhroutil, stal se sám akademickým. Odtud titul jedné z českých knih o něm *Existoval vůbec existencialismus?* Dnes je celý tento slovník obstarožní ve své patetičnosti a směšný ve své pseudovědeckosti, ve své pedantské systematickosti.

V jedné právem velmi oceňované české učebnici dějin filosofie například čteme: „Bude tedy třeba studovat právě to jsoucno, jímž jsem vždy já sám, ale to nelze převáděním na nějaké ‚co‘, na všeobecné pojmy, neboť pak bychom získali zase něco obecného; studovat je třeba jak toto jsouc-

no jest, jeho způsob bytí.“ Vidíme tady tu zvláštní podvojnost, která existencialismus charakterizovala od samého počátku: vtáhnout antiakademická témata do akademické filosofie, smířit úředníky na univerzitě s tímto „realismem konkrétní lidské existence“. Existencialismus byl proto vždy trochu směšný a přehnaný, už sám titul Sartrova stěžejního díla *Bytí a nicota* je přehnaný – myslím, že je nikdo nepřčetl celé. Já sám si vzpomínám na komičnost nápisu, na který jsem narazil kdysi koncem šedesátých let na jedné univerzitě v Německu – seminář o „úzkosti, nicotě a transcedenci“ v pátém patře číslo místnosti 304, vede prof. PhDr. Ten a ten. Zdálo se mi komické, že pan profesor se svým zajištěným platem vede seminář o úzkosti a nicotě a dívky v minisukních ho poslouchají s napětím a v duchu kalkulují, kde a komu ty podivné věty prodají, aby „upevnilly svou popularitu“, jak píše Karel Poláček. Boris Vian v knize *Pěna dní* paroduje tuto přehnanou, umělou, povrchní stránku existencialismu klasickým způsobem. Namátkou pár hesel z citovaného Sartrova díla: *bytí v sobě, dialektický pojem nicoty, poznání jako typ vztahu mezi pro sebe a v sobě, tělo jako bytí pro sebe, faktičnost, tělo pro druhé, v sobě a pro sebe, vlastnění* atd.

Sami jsme v šedesátých letech směšnost existencialistického slovníku cítili. Zajímavé je, že v naší disidentské filosofii tento slovník uměle přežíval a zhroutil se až po roce 1989. I v úvahách Václava Havla je snadné rozeznat různě zkreslené části tohoto slovníku. Já sám si vzpomínám, jak na mě zapůsobila komicky věta, kterou v polemice se mnou použil jeden existencialista: „Filosof čeká tiše, až se mu zjeví to, co je za všemi jsoucny.“ Používal jsem pak tuto patetickou větu jako přísloví v Itálii – vždy vzbuzovala udivené veselí.

Ostatně vzpomínám si, že Jan Vodňanský, který se nenechal obloudit duchem doby, nás vždy zdravil, když existencialismus ještě vládl vítězně katedrám filosofie v celé Evropě, slovy „Jak vám dupe bytí?“ Pathos a komičnost tohoto filosofického hnutí se ohlašovaly – opakují – od samého počátku, to je cena, kterou musí zaplatit každý radikální antiakademismus, když se sám stane akademickým.

Snad ještě pár celkem povrchních slov o českém existencialismu. Existencialistou nebyl Václav Černý, který jeho smyslu vůbec neporozu-

měl. Napsal například: „Existencialismus upozorňuje, že nástroj není nic bez dělníka, jenž mu bude vládnout. Výsledky i povaha používání jsou neoddělitelné od poznávajícího subjektu, ba závislé na něm. Také rozumě rozumím takovým nebo onakým podle toho, jenž jim vládne, a klasická filosofie prostě ponechává stranou fakt, že bytost poznávající je bytostí existující.“

Toto nemá nic společného s existencialismem, ba naopak. Existencialista by řekl, že představa techniky jako nástroje, kterým vládeme, je klam, který nám znemožňuje pochopit podstatu technické epochy. Technika je forma světa, který Heidegger nazývá „Gestell“, „disponovatelnost všeho“. Dnes toto „Gestell“ obsahuje i možnost disponovat našimi geny, můžeme je nejen přečíst, ale také je měnit. Možnost disponovat naší náladou a slastí pomocí různých pilulek nebo snad i čipů voperovaných pod kůži je už na obzoru. Nicméně Černého kniha sehrála důležitou roli v definici „českého existencialismu“, který spíše než filosofickým hnutím byl jakýmsi „naladěním života na periférii dějin“.

Nechám-li stranou Jana Patočku, který není „českým existencialistou“, ale filosofem pohybujícím se v hlavním proudu evropské filosofie, pak bych na otázku „Co byl český existencialismus?“ odpověděl asi takto: Nejsilnější motiv českého existencialismu je – „žít proti dějinám“, ve sporu smyslu příběhu se smyslem dějin. Příběhy vyprávějí o lidských prohrách, zatímco dějiny vítězí, ale naše lidská vítězství spočívají jen v bití, jak zní slavná formulace Ladislava Klímy.

Ve velkolepé Hrabalově vizi hází buržoazie v ocelárnách Poldi do pecí výrazové prostředky své třídy, ale to nevádí, nikdo se nemůže odpárat od své epochy, jdou s námi i ti, kdo jdou proti nám, ze všeho toho drcení dějinami zůstávají jen příběhy lidí, perličky na dně, které se stále lesknou, nikdy neztrácejí smysl.

Toto byl český existencialismus. Zbylo z něj něco? Nevím. Uplynulo sto let od narození Sartra, takže probíhá velká diskuse o jeho myšlenkovém odkazu, a tím pádem i o evropských intelektuálech a těch francouzských zvláště, jejich angažovanosti a jejich omylech. Například v roce 1963 Sartre přijel do Prahy a na půdě Filosofické fakulty, kde jsme právě „mysleli a žili proti dějinám“, přednesl přednášku o existencialismu, v níž jej prezentoval jako doplněk marxismu, který byl tehdy pro něho

„nepřekročitelným horizontem doby“. Mysleli jsme, že přijel filosof, který postaví čas a smysl existence jednotlivce proti dějinám, ale on nám řekl, abychom hlavně nikdo nevystupovali z komunistické strany – v níž samozřejmě byl jen málokdo z nás – protože kdybychom z ní vystoupili vypadneme z dějin a naše angažovanost ztratí smysl. Můžeme být existencialisty, ale jen v rámci dějinného pohybu vpřed. My naopak chtěli vypadnout z dějin a toulat se „mimo“ ně, na hrázi rybníka Věčnost, v Hrabalově Libni, mezi „láskami jedné plavovlásky“ a „postavami k podpírání“. Žili jsme proti dějinám a se slavným Francouzem jsme si nerozuměli. Pochopil a později na tento svůj omyl citlivě reagoval a mluví o něm i v jednom svém biografickém rozhovoru.

A na úplný závěr otázku: Co z existenciálního slovníku zůstává živé?

I když se vám to bude zdát právem velmi banální závěr, nic hlubšího mě nenapadá než toto: zápas o smysl v technické době. Technické prostředí se vyznačuje tím, že vše je v něm opakovatelné, přesaditelné, instalovatelné, programovatelné, zachytitelné, přesunutélné, spočítatelné a „-elné“ a „-elné“ na tisíce dalších způsobů. Všechny tyto „-elné“ přeměny světa mu dávají formu, která je v zásadním rozporu s tím, co my jako příslušníci evropské tradice myslíme pod slovem smysl – s kategoriemi jedinečnosti, neopakovatelnosti, autenticity, nepředvídatelnosti, originalnosti atd.

Co je smysl ve světě, v němž se všechno opakuje, programuje, přemísťuje, přestavuje? Vždy jsme na Západě mysleli „smysl“ jako protipól těchto kategorií, jako něco neopakovatelného a původního, něco, co se ukazuje v řeči, která není nástrojem vyjadřování, ale bytím, kterému můžeme rozumět. V tomto smyslu Gadamer shrnul dědictví existencialismu v této otázce: „V jakém vztahu je stále rostoucí oblast vyrobitebného, změnítebného, které člověk vládne, k tomu, co už nemůžeme měnit, co je dáno a čemu můžeme jen rozumět, ne to přebudovávat „k našemu obrazu“?“ Snad bychom mohli říci: moderní lidé až dosud svět jen měnili, nyní jde o to mu porozumět.

1 Václav Černý, *První sešit o existencialismu*, Václav Petr, Praha 1948, s. 29–30.



## Diskuse V

### DAVID KULHÁNEK:

Nyní jsme byli nuceni se po nějakou dobu přeorientovat a chvíli myslet v jiných kategoriích pojmů. Chce někdo reagovat a zpět zasadit předmět našeho sympozia, tedy Aléna Diviše, do souvislostí, které zde byly právě naznačeny?

### VÍT HAVRÁNEK:

Měl jsem takový letmý nápad, když jste mluvit o nepoužitelnosti či neplatnosti existenciálního slovníku. Aktuální rozměr nebo metafora fragmentarizace času, jak říká existencialismus, je vlastně, že každé individuum prožívá čas jinak, podle podmínek, ve kterých se ocitá. Tato metafora se mi i dnes zdá být platná a aplikovatelná například v rovině sociální geografie nebo vývoje společnosti. V určitých místech probíhá čas jakoby jinou rychlostí, a to už je vnímané jako aktuální rozměr existenciálního času, který se aplikuje na systém podmínek ve společnosti – podmínek historických, geografických, sociálních atd. Tedy rozpad času do různých oblastí.

### VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:

Tím se dnes zabývá biologie a popisuje, jak prožívají čas různé bytosti, jak jsme geneticky vybaveni k prožívání času, jak se od sebe liší mouchy nebo motýli v prožívání času atd. Toto už není nijak specificky existencialistické téma.

Nevím, jestli to tak můžeme říci, ale akademická půda existencialistického slovníku dává zvláštní směšnost. Když profesor začne mluvit o nicotě, o úzkosti a přitom je v platové skupině pět a studenti to vědí. Dnes se to dá učit pouze jako dějiny. Neakademičnost filosofie je obrovsky důležitá, ale jakmile se neakademičnost začne provozovat na akademické půdě, tak velmi rychle upadá v žargon. Rychle se kolem nového slovníku srotí nové akademické bratrstvo, a to se pak stane „uzavřeným světem“, jak víte z krásných knih Davida Lodge, třeba *Létající profesori* nebo *Malý svět*. Jistě, v Americe je skupina významných existencialistů, kteří

mají grant od nějaké nadace a dál studují existencialistické spisy. Programová neakademičnost se tomuto slovníku velmi vymstila. Zaplatíme velkou daň směšnosti, když z neakademičnosti chceme udělat akademickou filosofii.

### HANA ROUSOVÁ:

Zajímalo by mě, kdo zde byl stále citován?

### VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:

Václav Černý, jehož výklad existencialismu je dojmavě osobní, ale také neúnosně oportunistický.

To je velmi podstatné a známe danou historii. Václav Černý se přeci protektorátní poezii „nahého člověka“ pokusil interpretovat jako důkaz toho, že dějiny kultury v Evropě jsou jenom jedny. To znamená, že existencialismus vznikl nejen ve Francii, ale taky u nás, i když jsme byli odděleni krutou nacistickou zdí od jeho francouzských zdrojů, kořeny jsou společné. Je to v podstatě zajímavá idea a interpretuje tak poezii (podle mého soudu velmi nevalnou), kterou uváděl na scénu v *Kritickém měsíčníku*. Kategorie existencialismu, které k tomu využívá, jsou však v jeho podání úplně pomýlené, filosoficky naivní a nepochopené. Je to „literátský“ výklad a v jistém mírném smyslu i zneužití toho hnutí.

### HANA ROUSOVÁ:

Ráda bych k tomu dodala, že v daných kontextech, které můžeme sledovat až do současnosti, je příznačné, že právě tento moment u Václava Černého se nám nelíbí. U nás bývá nazýván romantickým titanismem. Takto bývá jeho postoj charakterizován například v pamětech apod.

### VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:

Václav Černý ve svých pamětech není jen rozporný, ale přímo si vymýšlí, někdy to vypadá, že i vědomě. Jeho dílo je zajímavý příklad toho, co bych nazval „česká paměť“. Vezměme si pro srovnání různé paměti například Jana Zábrany, Bedřicha Fučíka, Černého, Beneše či Masaryka. Společným rysem je, že česká paměť je vždy ovládána mýtovným libidem, je paměť proti dějinám, které se na nás provinily. Černý jde tak



daleko, že si vymýšlí jakýsi paralelní život velkého světového objevitele francouzského literárního baroka, který ovšem ve skutečnosti nežil. Zkušenost o dějinách, které mi vzaly jeden možný život, je kompenzována tím, že si vymyslím život proti dějinám – někde na vzdorující periférii. Někdy je takový život i reálný, ale ne u Václava Černého.

#### **HANA ROUSOVÁ:**

Václav Černý se právě ve svých pamětech dostává do pozice hybatele, který dějiny vedl. Tedy toho, kdo určité situace způsobil, kdo měl určitou mravní příkladnou pozici (ve skutečnosti to tak nebylo) a ignoruje osoby, díky nimž ve válce vlastně přežil. Ani dvacet let po válce, kdy píše své paměti, se nezabývá otázkou, proč právě on přežil, aniž by byl uvězněn, a mohl dále učit na reálce v Praze, zatímco ostatní byli mrtví.

#### **VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:**

Nesmíme překročit jakýsi práh respektu k tomuto člověku, protože si ho zaslouží. Samozřejmě je to velmi důležitý příklad české paměti. Žít proti dějinám je existenciální projekt.

#### **HANA ROUSOVÁ:**

Myslím, že to byl vůči Václavu Černému velmi tolerantní výklad.

#### **BERTRAND SCHMITT (překlad Anna Pravdová):**

Jen jsem chtěl dodat, že Jean Paul Sartre nebyl ve Francii brán příliš vážně jako filosof, ale byl spíše považován za literárního autora. Citoval jste zde Vianovu parodii, která to velmi dobře vyjadřuje. Pokud jde o existencialismus, byl ve Francii přijímán spíše Merlau-Ponty.

#### **VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:**

Nevím, zda s tím můžeme úplně souhlasit. Citoval bych dvě knihy – *Století Sartrovo* a velkou knihu o Sartrovi jako filosofovi, jejíž titul si nepamatuji, ale vím, že vyšla nedávno. Jeho kniha *Bytí a nicota* je filosofická, stejně tak jeho raná věc o imaginaci. Nelze říct, že by Sartre nebyl brán jako filosof.

#### **ZORA RUSINOVÁ:**

Chcela by som sa opýtať na jednu vec. Zaujímalo by ma dedičstvo existencializmu v postmodernej filozofii. Už sme dnes hovorili o metaforickom ponímaní existencializmu. Spomenula som si na Lyotarda a jeho koniec veľkého príbehu, pri príležitosti ktorého sa vyjadruje aj o existencii koncentračného tábora. Aj o tom sme dnes už hovorili. Obe tieto témy mi znejú tak metaforicky a existenciálne, že by ma zaujímali ich vzájomné súvislosti.

#### **VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:**

Konec velkého příběhu je skutečně dědictvím existencialismu, ale řekněme to takto – velkým příběhem této doby je konec velkých příběhů, jak napsal jeden český psycholog a filosof. Velký příběh, kterým se vše vysvětluje a osvětluje, je vlastně to, že velký příběh není. To, že si říkáme, že velký příběh není, to je velký příběh naší doby. Neumíme se smířit s tím, že nemáme velký příběh.

Nejautentičtější dědictví existencialismu je podle mého soudu nárok, který snad teprve až na pozadí genetické manipulace, této radikální formy vlády nad naší identitou, získává svou opravdovou sílu. Opravdové dědictví je nárok, pojmout konečnost jako otevřenost. To znamená naučit se myslet naše mravní normy ne na základě nesmrtelných principů, ale na základě smrtelných principů. Naučit se myslet smysl ne jako hledání věčného, ale jako přiblížení se tomu, co dohasíná, co světélkuje jen krátce na přechodnou chvíli. Velké dědictví existencialismu je tedy, že konečnost nás neuzavírá, ale spojuje s druhými a se všemi živými bytostmi na zemi. Teprve tam, kde genetická manipulace otřásla představou, že jsme autentičtí, poznání, že máme 99 % genů společných s opicemi, ale 85 % například se stromy.

Těžko můžeme udržet teorii subjektu v tomto kontextu. Musíme odmítnout tu podivnou privilegovanou existenci, vyvozenou z „ego cogito, ergo sum“. Ze svého vědomí neumíme vyvodit nic pevného, člověk si je temný, nesrozumitelný, smysl jen čas od času zazáří v setkání s někým nebo někdy i s něčím. Derridova slavná dekonstrukce má hlubší kořen právě tu, rozložit každou mocnou dichotomii věčné – časné nebo příčina – následek, ukázat, že v ní skrytě vládne její opak.

Tedy velké dědictví existencialismu je toto: konečnost jako otevřenost a obrácení kategorie smyslu někam dovnitř společnosti, aby už neukazovala ven k hledání různých věčných principů. Vláda smrtelných, pro smrtelné a skrze smrtelné, a především skrze smrtelné slovo a ne věčné slovo.

Co je to vlastně velký příběh? Západní dějiny znají pouze jeden velký příběh, a to je nesmrtelnost. Žádný jiný velký příběh není, jen nesmrtelnost, k níž vedou různé cesty a stezky. Vzpomínám si na Jana Patočku, který mi říkal, těsně před tím, než jsem odjel do exilu, že marxismus není jen nepřítel, ale je to i filosofie, v níž se stalo dějinnou silou největší pokušení filosofie – postavit na vítězství nějaké ideje v dějinách stát a prohlásit jej za poslední podobu dějin.

Když mluvíme o Sartrovi, za jeho největší hru považuji *Špinavé ruce*. Je to strhující „reprezentativní anekdota“ existencialismu: nelze nikdy rozhodnout, jestli bojovník za stranickou linii zabil sekretáře kvůli tomu, že miluje jeho ženu, nebo kvůli jeho špatné stranické linii. I ta se ale pak změní. Stal se z něj tedy vrah, nebo jen někdo, kdo se rozhodl legitimně k vraždě na základě morální instance a dějinného apelu?

Vzpomínám si na vyprávění jednoho italského přítele o zpovědi. V jeho škole byl kluk, který uměl vymýšlet prima hříchy a prodával je těm, kdo na žádný pořádný hřích nemohli přijít. Psal taháky, jako například „pět-krát jsem šáhl na svou spolužačku“, „byl jsem egoista“ nebo „vytáhoval jsem se, protože můj otec vydělává víc“. V takovýchto praktikách vzniká evropský subjekt, někdo nám dává lístečky, z nichž se učíme vnímat svou identitu na nějakém pozadí a vztahu. A toto je i v existencialismu. Například jedna z největších povídek Sartra *Děťství šéfa* je o tom, jak vzniká antisemitismus. Kluk ve společnosti, nikdo si ho nevšímá a on najednou začne říkat: Židi jsou jiní a špatní. A společnost si ho najednou začne všimnout, říká se o něm, že nesnáší Židy, a on je tím fascinován, a tak se stal antisemitou. Toto je rozpracováno nejen v Sartrovi, ale v jiném smyslu i v Kunderovi, subjektivita jako boj o to, nějak se druhým jevit a být pak často zajatcem toho, jak se jim jevíme.

Dědictví existencialismu je toto vše – všechny motivy, které nám vládnou, jsou konečné, někdo nám dává taháky a my se postupně učíme být subjektem neboť jsme přijali nějakou identitu, protože se nám to líbilo.

#### **ZORA RUSINOVÁ:**

Mám dojem, že koncentračními tábory akoby Adorno popíral zmysel velkého příbehu. Aspoň tak to chápem vo vzťahu k bytiu.

#### **VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:**

Hlavní myšlenka je, z jakých kategorií budeme konstituovat pravdivé. Po Osvětlení kategorie konstruující pravdivé jsou ty, které popisují utrpení, a to se týká jen konečných bytostí. Tedy ne to, co je věčné – „essentia“. Adorno to myslel tak, že konstitutivní kategorie jsou kategorie trpícího těla. Říká, že musíme vždy stát na straně trpícího těla a už nikdy ne na straně věčných kategorií, jako jsou dějiny, podstaty atd. A toto je ovšem součástí mé snahy vyložit konečnost jako otevřenost. Jde o dědictví existencialismu, které má dneska už úplně jinou formu. Nelze se již vyjadřovat větami, které jsem vám zde citoval. Je to velmi živé dědictví. Z tohoto hlediska Alén Diviš je samozřejmě existencialista, když to takto řekneme. Jeho výtvarný projev patří do apelu na konečnost.

#### **DAVID KULHÁNEK:**

Možná je Alén Diviš jakýmsi ilustrátorem postoje, který nevědomě zaujal.

#### **VÁCLAV BĚLOHRADSKÝ:**

Co je to nevědomé?

#### **DAVID KULHÁNEK:**

Neměl svůj postoj filosoficky či ontologicky obhájený. Spíše to byl postoj bezprostřední a vycházel z jeho psychologických dispozic, k nimž inklinoval už v souvislosti se svou pozměněnou autobiografií. Díky okolnostem, „botám esesáka“ či spíše francouzské policie, se v něm aktivoval v té době autentický postoj.

*Myslím si, že tu byly dnes proneseny velice zajímavé příspěvky a jejich korehence ještě více vystoupí, až bude vydán sborník, kde si je budeme opět moci přečíst a znovu je navzájem konfrontovat. Vystane z toho jistě možnost jiného pohledu na autora takového typu jakým byl Alén Diviš. Děkujeme za účast.*

## Jaromír Zemina **Text ke koncepci výstavy v Galerii Rudolfinum**

Vážené kolegyně, vážení kolegové, v době, když jsem přislíbil účast na tomto sympoziu, nevěděl jsem, že od 30. března se bude v Západočeské galerii v Plzni připravovat retrospektivní výstava věnovaná dílu mého zemřelého přítele, brněnského malíře Jánuše Kubička, jejíž instalaci mám řídit. Poněvadž jsem vždycky považoval výstavy za věc užitečnější než sympozia, dal jsem i tentokrát přednost výstavě a vám se za to omlouvám. Slíby se ovšem mají plnit, a proto vám posílám aspoň písemný příspěvek. Je to jen několik reflexí o výstavě a dění kolem ní, které by neměly být zařazeny na začátek, ale na konec sympozia.

Organizátoři této výstavy udělali mnoho pro to, aby o ní veřejnost věděla, a chvályhodně vydali také informativní leták, který se návštěvníkům přidává ke vstupence (jak jiná byla situace v roce 1974, kdy o prvé divišovské výstavě, kterou jsem uspořádal, věděl málokdo – kromě ÚV KSČ a STB!). V tomto letáku mě zaujala hned úvodní charakteristika Aléna Diviše, končící upozorněním na to, že Diviš „byl doposud jednou z nejméně probádaných osobností českého výtvarného umění, opředenu mnohými legendami a mýty“. Myslím, že tato poslední slova jsou značná nadsázka zavánějící snahou zvětšit působivost reklamy tím, že se vzbudí dojem senzačnosti. Při znovuobjevování Aléna Diviše, které začalo někdy na sklonku šedesátých let a pokračovalo do sklonku let osmdesátých, mi nepřišlo na mysl, že existuje nějaká legenda či mýtus, natož mnoho legend a mýtů o Divišovi. Na své cestě k pochopení tohoto umělce, o němž jsem do té doby věděl jenom, že existoval, opíral jsem se jednak o jeho vlastní texty a o několik málo uveřejněných textů, které napsali jeho přátelé, jednak o ústní výpovědi lidí mu nejbližších – manželů Josefa a Marie Macháčkových a hlavně sochařky Hedviky Zaorálkové. Myslím, že ona a Bohuslav Martinů znali Diviše nejlépe a nejvíc mu rozuměli, a jsem přesvědčen, že o něm vypovídali bez úmyslu líčit ho jinak, než jak se jim jevil. Znali ho – slovy Bohuslava Martinů – jako „člověka osamo-

ceného, ne samotáře“, který nestál o publicitu. „Jestliže je někdo, kdo se bránil proti jakékoli výstavě, je to právě Diviš“, napsal Martinů. Zejména tento rys mi připadal pozoruhodný, třebaže jsem ještě netušil, co všechno budou umělci schopni dělat pro to, aby se o nich vědělo, v nynější době.

Na základě toho, co jsem o Divišovi četl a slyšel, utvořil jsem si obraz, lišící se velmi – a pro mne velmi kladně – od celkové představy českého moderního výtvarnictví, k níž jsem tehdy dospěl a která obracela můj zájem čím dál víc k outsiderům a vůbec k „těm ve stínu“, jak jsem říkal: mezi mými přáteli to byli dost dlouho například Václav Boštík a fotograf Jan Svoboda. Zajímal jsem se o ně, poněvadž jsem byl přesvědčen o důležitosti a potřebnosti takovýchto typů pro každou kulturu, a snažil jsem se, aby se jim dostalo známosti a uznání, které si nezaslouží méně než favorité. Mou snahu v Divišově, tak jako v Boštíkově, případě podněcovalo i to, že jsem v něm nacházel vedle mimořádných hodnot uměleckých i příkladné hodnoty lidské a mravní.

Jako historik umění jsem si pochopitelně chtěl Divišovu tvorbu včlenit do širších souvislostí – přede mnou to neudělal nikdo –, a tak jsem narýsoval několik souřadnic, spojených hlavně se jmény Jan Zrzavý, Josef Váchal a Bohuslav Reynek, nezůstal jsem však jen u výtvarníků, ale poukázal jsem na Jakuba Demla, na Vladimíra Holana, ale i na Bohumila Hrabala, ovšemže s připomínkou jejich odlišnosti. I v cizině jsem se snažil nalézt takové souřadnice, a u té části Divišovy tvorby, kterou jsem pokládal za nejpozoruhodnější a jež souvisela s jeho válečným vězněním, jsem dospěl k zjevům tak významným, jako byl Jean Dubuffet, Jean Fautrier a Wols. Co mne k nim přivedlo? Napřed jejich obrazy a pak i to, co jsem si o nich přečetl. Pro mne je vždy nejdůležitější umělecké dílo, a jsem přesvědčen, že obraz o svém tvůrci to hlavní vždycky řekne. Pokud jde o Diviše, musím ještě dodat tohle: stále upozorňuji na to, že třebas byl jeho život poutavý natolik, že by se o něm mohl napsat román, pozoruhodnější a důležitější je, co z něho Diviš vytěžil jako umělec. Jeho dílo bylo ovšem spojeno s jeho životem pevně – vyhýbám-li se slovu „výjimečně“, mám přítom na mysli například Jana Zrzavého –, natolik pevně, že bez znalosti životních okolností je nelze pochopit, patřičně interpretovat a hodnotit: příkladem za jiné je Divišův výtvarný doprovod

Erbenových *Svatebních košilí*. K těmto životním okolnostem jsem nemohl nepřihlížet ani já, a právě proto jsem tak vysoce hodnotil a poprvé upozornil na to, co ti přede mnou přehlíželi a co, jak se mi zdá, autoři nynější výstavy dokonce zpochybňují – totiž Divišovu tvůrčí činnost v pařížské věznicí Santé, kterou dodnes pokládám za událost vpravdě epochální a jež poznamenala Diviše nadosmrti. Myslím, že si významu byl dobře vědom – jinak by nebyl zaznamenal písemně, a to nejednou. Věru nevím, co by někoho mohlo vést k nedůvěře v pravdivost Divišových písemných vzpomínek na Santé právě v tomto bodě – mne o ní nenapadlo pochybovat nikdy, i když jsem časem přišel na to, že Diviš někdy „klamal“. Čím?

Třeba tím, že se při styku s většinou lidí neprojevoval jako trudnomyslný introvert, jimž v podstatě byl, ale naopak jako zábavný, často humorný společník, který o svých strastech hovořil způsobem zlehčujícím a odbýval je vtípem – i toho se ve svém pozoruhodném textu dotkl jasnozřivý Bohuslav Martinů. Jeho obrazy ovšem hovoří o něčem jiném – také o tom, jak člověka tíží samota, když není dobrovolná – a řeč obrazů je vždy rozhodující. Pravda uměleckého díla je vyšší a cennější než pravda umělcova života, poněvadž obsahuje to nejlepší z umělcovy osobnosti, poněvadž má ji a její život přesáhnout, přečkat – poněvadž míří k nesmrtelnosti. Jsou ovšem umělci, kteří pravdu díla a života chtějí sjednotit, a stylizují se k obrazu toho, co malují, píší atd. Tak jednal i Karel Hynek Mácha, a můžeme ho za to nazývat pozérem a mystifikátorem. Ale cožpak proto přestává být *Máj* velký? „Karty na stůl!“, řekl buď pan Pospiszyl nebo slečna Skálová při natáčení nedávné rozhlasové besedy o Divišovi, a mne to pobouřilo. Znělo to jako výzva falešnému hráči a týkalo-li se to opravdu Diviše, pak to nemohu nazvat jinak než nehorázností. Ano, Diviš „klamal“, ale ne, aby v lidech podporoval dojem, že je člověk zkoušený životem krutěji než jiní a už proto výjimečný, ale naopak, aby tak nepůsobil. Byla to hrdost, co ho vedlo k zamlčování faktů, o nichž se domníval, že se dotýkají jeho lidské existence – to byl motiv jeho klamání.

A ty mýty a legendy? Jsem přesvědčen, že Divišovi o nic takového nešlo, ale já sám jsem si uvědomoval, že umělcův život plný temných míst k jejich vytváření svádí. Svou první esej o Divišovi z roku 1974 jsem uzavřel slovy: „Život skončil, legenda mohla začít...“ Možná, že nějaká sku-

tečně vznikla, ale já jsem se snažil, aby se to nestalo, například v roce 1991, když jsem upozornil na to, že se Divišovým vězeňským obrazům dává nepatřičný politický podtext. Nemohu si pomoci, ale jestliže dnes někdo chce odhalovat divišovké mýty a legendy, podezírám ho ze snahy překvapit publikum aspoň destruktivním způsobem, když konstruktivní objevy už byly učiněny, a cítím v tom i trochu módnosti. Součástí historie a historiografie bylo za všech časů vytváření mýtů a legend a pak zas jejich odstraňování, a k postmodernímu dnešku, kdy se nevěří skoro ničemu a pochybuje se skoro o všem, patří myslím spíše to druhé.

Nakonec si dovolím několik připomínek k samotné výstavě. Znovu a znovu se setkávám s odlišností výstav a publikací, které je doprovázejí – záměrně nemluví o katalozích, poněvadž jsou to čím dál větší, a tedy také dražší monografie. Často to vypadá tak, že autorům šlo mnohem víc o ni než o výstavu, poněvadž ta dříve či později skončí, kdežto kniha zůstane. Na výsledku takového přístupu je to znát a kniha je mnohem lepší. Bývá to však i proto, že dělat výstavy dovede málokdo. Je to totiž také umění. Pokud jde o nynější výstavu, myslím si, že monografie při této příležitosti vydaná se po všech stránkách povedla, a všem autorům k ní upřímně gratuluji. Zatím jsem ji mohl jen prolistovat, ale i tak je mi jasné, že to, co Vanda Skálová a Tomáš Pospiszyl o Divišovi a jeho životě vybádali, je úctyhodné. Jsou to opravdoví badatelé na rozdíl ode mne, kterého vždy více bavilo dívat se na obrazy a přemýšlet o nich, než nořit se do archivů. Našli dokumenty a přinesli informace velmi cenné, často ovšem zajímavé spíše z jiných aspektů než jsou hlediska umělecko-historická. Sama výstava mě však velmi zklamala.

K tomu musím předestlat toto: Ředitel Galerie Rudolfinum Petr Nedoma prý do rozhlasu řekl, že o přípravu výstavy napřed požádal mne a já jsem to odmítl, ale prý už neřekl, proč. Jestliže to tak bylo, byla to jedna z těch polopravd, které na osobu, jíž se týkají, vrhají špatné světlo, a já považuji za nutné říci pravdu celou. Nuže, odmítl jsem, poněvadž prostory Rudolfinu, zařízené s tak okázalou nádherou a příliš velké, zdají se mi pro tento účel nevhodné, a duchu Divišova umění naprosto cizí. Příliš mi záleží na prospěchu toho, co jsem před třiceti lety vynesl ze stínu a temnoty na světlo a umělecko-historicky – byť povětšinou formou eseje – zhodnotil, než abych to vystavoval za jakýchkoli podmínek, i kdyby byly

co do prestižnosti sebelákavější. Ostatně po osmi výstavách, které jsem od roku 1974 uspořádal a z nichž čtyři byly dost velké, už nemám pocit, že Divišovu dílu po této stránce něco dlužím. Výstavu v Rudolfinu pak udělali jiní a je snad jasné, že jim to nezávidím. Jsem rád, že dostali příležitost, a myslím si, že bylo dobré, když jsem odmítl i spolupráci na knize, o níž mě korektně požádali. Jsou to lidé jiné generace, mající na mnoho věcí jiný názor než já, a nemuseli při jejich vyjadřování brát ohledy na mou spoluúčasť, a tak moje odmítnutí monografii jistě přispělo.

Na rozdíl od ní mě výstava, jak už jsem řekl, zklamala. Potvrdila mi, čeho jsem se obával. V těch vysokých parádních prostorách vypadá Diviš jako nevídaný host, který v nich občas bloudí a občas se ztrácí. Na všech svých divišovských výstavách – omlouvám se za to, že srovnávám – jsem se snažil o co největší soustředěnost, sevřenost instalace, aby vznikla vnitřní síla a velikost umělcova díla, vnějškově spíš nevelkého. Zde je rozptýlené, rozdrobené, zmatné. Dramatičnosti mu má dodat někde divadelní nasvícení, jinde zatemnění okolního prostoru, které však působí jako berlička podaná tomu, koho jsme sami ochromili. Uměleckému dílu je třeba na výstavě vytvořit takové podmínky, aby mohlo na diváky co nejvíc působit samo o sobě, jen vlastními kvalitami, ale tady se mu těchto podmínek nedostalo. Stereotypně rozvěšené obrazy namnoze splývají se sytě barevnými stěnami, zatímco jiné jsou od nich příliš ostře odděleny bílými podložkami nevhodných formátů. Nešťastné je také umístění kreseb do zasklených skříněk, odnímajících jim syrovost, jindy tak působivou. A potom výběr exponátů! Myslím, že nemálo věcí tady vůbec nemělo být, poněvadž nedosahují kvality těch nejlepších a jejich účín oslabují. V umění nikdy nezáleželo na množství, ale na hodnotě (jak bychom byli rádi, kdyby toho Václav Špála, Jan Bauch nebo Jan Zrzavý byli namalovali míň!), a jsem si jist tím, že první divišovské výstavy, které jsem udělal, by nebyly na publikum tak silně zapůsobily a nebyly by je přesvědčily o velikosti umělce dosud neznámého, kdyby výběr exponátů nebyl tak přísný. Po stránce umělecké tato výstava nepřináší nic podstatně nového a už jen rozměňuje. Nejlepší a nejvýznamnější práce tu zanikají mezi průměrnými a některé velmi důležité jsou, pro mne naprosto nepochopitelně, umístěny tak, že vypadají jako odložené nebo zapomenuté. Je tady množství fotografií, úředních listin a jiných dokumentů o Divišově životě,

a malby a kresby vedle nich leckde působí také jen jako doklady o něm – tím spíš, že jsou instalovány tak špatně. Dějepis se tu dává mnoho, ale umění málo. Já jsem se snažil lidem ukázat Diviše velkého, zde se ukazuje Diviš menší. Návštěvníci jsou i za tuto výstavu vděční a mnozí jsou spokojeni, zrovna tak jako byli vděční a spokojeni na nedávné nepodařené výstavě díla Slavíčkova. Jiří Machalický ji ve své recenzi pro Lidové noviny dokonce hodnotil pěti hvězdičkami. Ti nejcitlivější však spokojeni nejsou.

Vážené kolegyně a vážení kolegové, děkuji vám za trpělivost, mými poznámkami tak těžce zkoušenou.



## Dagmar Svatošová „Romance marginálních“ – obraz systému vězení moderní společnosti

„Vězení musí být vyčerpávajícím disciplinárním aparátem... Je třeba, aby bylo tím nejmocnějším soustrojím pro vnucení nové formy zkaženému jedinci: jeho způsob jednání je vnucení totální výchovy. ... Tato celková „náprava“ předepisuje překódování existence dosti odlišné od čirého právního zbavení svobody...“  
*M. Foucault*

„Člověk ve vězení přemýšlí často o tom, že žítí na svobodě je něco zvláštního, něco nebývalého, výjimečného, jakýsi přepych, který mu byl odepřen. V odloučení od ostatního světa si stále uvědomuje, že je něco zcela jiného než ti ostatní tam venku na svobodě. Toto vědomí, že je někým jiným než ostatní lidé, zůstává někdy i potom, když byl z vězení propuštěn. Také některé představy a zvyky zůstanou. Dlouho po odchodu z vězení se mi zdálo, že jsem někdy zahlédl mříže v oknech, které tam ve skutečnosti nebyly. Přistihl jsem se několikrát, že v pokoji chodím dokola – jako v cele.“  
*A. Diviš*

Přestože se může na první pohled zdát spojení vybraných dvou citátů v úvodu nepatřičné a zdánlivě nesouměřitelné nejen formou stylu, ale i různými kontexty, mají oba jistou obsahovou spojitost nebo lépe řečeno jeden druhý významově doplňují. Foucaultova charakteristika vězení jako nejprůběžnějšího disciplinárního aparátu představuje obecný teoretický model systému kontroly a dohledu, nového pojetí instituce uvěznění a forem trestání, který se konstituoval s nástupem moderní doby na přelomu 18. a 19. století. Jeho rozsáhlá historická analýza zrodu a vývoje „disciplíny moci“ je dnes již klasickou studií a důležitým teoretickým východiskem.<sup>1</sup> Oproti tomu může být krátký úryvek Divišova textu pojímán jako jeden z reálných příkladů či jedna z modelových situací potvrzující Foucaultovu analýzu systému moci. Je totiž přímým svědectvím autorovy „zkušenosti vězení“, nedobrovolně prožívané nové formy lidské

existence. Jsou to zápisy/záznamy o situaci, jakési textové skicáky bez výraznější literární či filozofické roviny. Divišovo sdělení je o to závažnější, uvědomíme-li si, že je autentické, neboť vězení povětšinou existovalo v povědomí veřejnosti spíše skrze zprostředkované popisy, než prostřednictvím konkrétní zkušenosti.

To, co zde bylo výše formulováno, ukazuje ještě na jeden důležitý moment, vyjevují se tu dva paralelní typy pohledů: první autor realizuje své zkoumání shora a zvenčí v roli pozorovatele-teoretika, druhý je přinucen k pozorování zevnitř v roli přímého účastníka. Stejně tak se nacházíme i my v pozici pasivních příjemců-konzumentů zprostředkovaných popisů z vězení Aléna Divíše, které autor transformoval nejen do podoby písemného záznamu, ale též mají paralelu v pozoruhodné sérii obrazů z počátku 40. let, jež se zcela vymyká jeho předchozí i následné poválečné malířské tvorbě.

Již od samého počátku byl systém vězení, jako „důkaz jiné senzibility umění trestat“<sup>2</sup> reprezentantem zcela specifické formy autority moci. Vězení/nápravný systém vytvořený s nástupem moderní společnosti s sebou přinesl jasně definované prostředky, jimiž bývá takovýto akt dohlížení prováděn – interní přísná disciplína, izolace jedinců a vyloučení vnějšího světa, jako hlavní nástroj pro nápravu viníka. Již na konci 18. století se objevily radikální hlasy navrhuující stavbu vězeňských institucí, které daleko lépe povedou k cílené nápravě. I vlastní architektura vězení měla sloužit za odstrašující podívanou pro potencionální pachatele: „Vysoká zeď, již nikoli zeď, která obkružuje a chrání, již nikoli zeď, která manifestuje skrze svou prestiž moc a bohatství, nýbrž zeď bedlivě utajená, nepřekročitelná v tom ani v onom směru, uzavírající nyní mysteriózní práci trestání, se stane stojíc velice blízko a někdy dokonce přímo uprostřed měst 19. století, monotónní, současně materiální i symbolickou figurou moci trestat.“<sup>3</sup> Utvářela bariéru mezi „vně“ a „uvnitř“, mezi sférou vězněnou a okolní vnější společností, která byla chápána jako „svobodná“. Na příkladu Aléna Divíše pak dále uvidíme, že i jazyk architektury vstupuje do textů i zobrazení jako jeden z důležitých znaků reprezentující vězeňské prostředí (*La Santé*, 1941).

Důležitým modelem pro uplatňování dohledu byl tzv. panoptikon. Na

konci 18. století osvícenský filosof Jeremy Bentham prezentoval svůj nový systém komplexního dohledu – panoptikon neboli inspekční dům. Přestože nikdy nebyl ve své původní architektonické podobě jeho model zrealizován, podnítil rozsáhlou teoretickou debatu, která měla velký dopad nejen na formování instituce vězení, ale též na další zařízení „disciplinární moci“ jako byly továrny, školy, nemocnice atd. Ve své podstatě Bentham transformoval a rozšířil princip panorámat, která se tehdy stala důležitou veřejnou atrakcí soudobého moderního velkoměsta – byla místem iluzivní podívané. Tento systém vidění však přenesl do reálného architektonického modelu – stavba vězení jako kruhová budova se samostatnými celami kolem dokola kontrolovanými dozorcí z prosklené věže umístěné v jejím středu. Základem měl být neustálý pocit kontroly a dohledu, jenž měl jednoznačně směřovat k civilizovanosti a nápravě trestaného jedince: „V tomto ohledu stanovil Bentham princip, že moc musí být viditelná a neověřitelná. Viditelná: uvězněný má mít neustále před očima vysokou siluetu centrální věže, odkud je špehován. Neověřitelná: uvězněný nesmí nikdy vědět, je-li v daném okamžiku pozorován; musí si však být jist, že je to kdykoli možné.“<sup>4</sup> Na druhou stranu tento princip permanentní viditelnosti může mít ovšem pro uvězněné a izolované od jakýchkoli sociálních kontaktů i opačný význam, jak popisuje Zdeněk Vašíček: „Postava vězně, který se pokouší otevřít špehyrku, aby mohl být pozorován, nás děsí. Ne zcela právem. Díky oku dozorce necítí se totiž tak zcela sám. Chová se proto tak, jako by byl viděn.“<sup>5</sup>

Benthamův model byl ve své pozměněné formě východiskem pro řadu nápravných zařízení a vězení od poloviny 19. století dále. Především ve zmiňovaném teoretickém díle Foucaulta se panoptikon – jako nejpracovanější systém kontroly prostoru – stal synonymem pro různé praktiky dohledu moderní „disciplinární“ společnosti: „...panoptikon je třeba chápat jako zobecněný model fungování, jako způsob definování vztahů moci a každodenního života lidí... je to diagram mechanismu moci redukováný na jeho ideální formu; jeho fungování abstrahované od všech překážek, od všeho odporu či tření, si lze jasně představit jako čistý architektonický a optický systém... ve svých aplikacích je polyvalentní...“<sup>6</sup> Foucault považoval Benthamův model za jasný příklad toho, že lidský objekt byl transformován v subjekt dohledu-dohlížení institucionální kon-

troly. Jeho hlavním předpokladem je zcela nový způsob zacházení s lidským tělem/subjektem. Až disciplína utváří z jedinců subjekty, stávají se tím, co má být viděno, sledováno, kontrolováno a udržováno v naprosté podřízenosti. Vězení zviditelňuje zločiny daných subjektů, ale kromě toho také prostřednictvím systému formuje viditelnost; je více systémem světla než stavbou z kamene: „Abstraktní formulí Panoptismu tedy není ‚vidět a nebýt viděn‘, nýbrž vnutit určité chování určitému množství lidí. Je pouze třeba upřesnit, že uvažované množství musí být redukováno a studováno v omezeném prostoru a že prosazování určitého chování se děje rozmísťováním v prostoru, uspořádáním a seřazením v čase, tedy určitou skladbou v časo-prostoru...“<sup>7</sup> A je zřejmé, že především vnučení určitého chování v daném časo-prostoru je absolutní. U Diviše, Hoffmeistera nebo i Vašíčka je dobře patrná reflexe této proměny: „Člověk přivedený do vězení je vždy ve stavu velkého neklidu, rozvrácen strachem a úzkostmi; celá jeho individualita byla uvedena do pohybu, nepořádku, zmatku. Později, dlouhou samotou, nastává krystalisace. Člověk se vyvíjí, dozrává, učí, upevňuje, formuje se znovu, sám ze sebe, ze svých vlastních zdrojů.“<sup>8</sup> podobně „Obávám se však, že mé obrazy kázní chudnou a příliš často čerpají z prostředí, které mne obklopuje. Slovo vězení se v básních stále opakuje, protože se nepřístojně vtírá.“<sup>9</sup> nebo „Ustal čas s mnoha začátky a mnoha konci. Teď je přesně vymezen krajními body, zatčením a propuštěním. Mezi nimi se vše jen neustále opakuje.“<sup>10</sup>

To, co zde bylo uvedeno, dokazuje Deleuzovo tvrzení, že systémy kontroly a dohledu jsou bezesbytku základem sociálního pole celé moderní společnosti a tedy i základem formování kultury, která z nich vychází, či se k nim jakkoli vztahuje.

Během své historie byl obraz vězení konstruován několika naratologickými přístupy, v různých vizuálních a textových formách: výpověďmi odsouzených, oficiálními zprávami vězeňských orgánů či popisy a záznamy jedinců vně vězení. Zkušenost, kterou zachytil Alén Diviš ve svých textových záznamech, je konstruována z pozice vězně, přímého pozorovatele. Věznice La Santé, kde strávil několik měsíců, byla přesně tím vězením-strojem benthamovského typu: „Věznice je svět sám pro sebe. Jako kamenný hrad, šedá a přísná, stojí uprostřed velkoměsta svobodně žijících lidí. Věznice má svůj vlastní život oddělený vysokými zdmi od ostatního světa. ...

Několik tisíc zamřížovaných okének, hledících do dvora, několik tisíc čísel... Středem věznice, kde se všechny body paprskovitě sbíhají, je strážnice. ... V 8 hodin večer vězeň uléhá na svůj slamník. Světlo žárovky padá na jeho hlavu po celou noc, neboť musí ležet tak, aby jeho obličej byl obrácen proti okrouhlému otvoru ve dveřích, otvoru velikosti peníze, kterým hlídač nahlíží do cely.<sup>11</sup> Prožitek vězení nejenže (de)formoval daný subjekt/Aléna Diviš, ale ovlivňuje i zkušenost jiných, tím že jim umožňuje setkání s jinou „přitažlivou“ realitou. Stal se přelomovým okamžikem pro jeho osobní život („Tyto změny zanechávají v něm [člověku] často stopy na dlouho dobu, zvláště trvá-li vězení dlouho a dějí-li se tyto změny pozvolna, zůstanou vryty do jeho charakteru.“<sup>12</sup>) i vlastní tvorbu. Cíl Divišových zápisků vzniklých druhotně a publikovaných až po válce je zřejmý, měly informovat čtenáře o hrůzném a intenzivním osobním zážitku. Jako první byl publikován text *Vzpomínky na vězení Santé* v časopise *MY*<sup>13</sup>, o rok později vyšel poetičtější text *Kaleidoskop snů z vězení* v časopise *Kytice*.<sup>14</sup> Nemají významnější literární, ani jinou filosofickou rovinu, jsou výpověďmi o „situaci“, zápisy blízkými deníku, ale bez kategorií stylu, jenž k této literární formě patří. Přesto je paradoxní, jak silným jazykem jsou psány. Není bez zajímavosti, že Alén Diviš vytvořil nejprve vizuální záznamy o svém pobytu v La Santé, a to v sérii obrazů na počátku 40. let, které vznikly za jeho pobytu v New Yorku. Diviš v nich udělal umělecké dílo přímo z vlastního prostředí vězeňské cely: „...nepopisovat, nezobrazovat prostředí, ale učinit je samo obrazem, proměnlivým obrazem ... Přetvářet vnější skutečnost vězení v nejautentičtější obraz měnící se vnitřní reality vězněného.“<sup>15</sup> Ve „vězeňském cyklu“ jsou jasné paralely mezi náměty jednotlivých obrazů a popisy situací v sekundárně napsaných textech: *Vnitřek Věznice, 1941* („Rána zvonu je jako stříbrný, chvějící se had, který proletí bleskem temnými chodbami, rozvine se do všech cel a rozechvěje kamennou pevnost od střechy až do základů“); *Vládce vězení, 1941* („Odmykají a zamykají cely, střeží vězně a vodí je chodbami. Celý život nosí v rukou klíče. Klíče jako by rostly s hlídačem. Klíče – symbol vězení“); *Ještě sedm dní, 1941* („Počítat hodiny, dny, měsíce se stále utkvělou myšlenkou: vězeň stále počítá, proto je na zdech cely tolik čárek – značky času. Zdi podobají se krajinám, které jsou posety lesy – lesy čárek a hřbitovy s řadami křížů. Čas, který dávno uletěl, zůstal zaznamenán na zdech.“).<sup>16</sup> Přesto je nelze chápat jako

pouhé klíče a návody pro čtení daných obrazů, jejich význam a smysl je převyšuje. Taková „romance marginálních“ přitahuje podmienečně pozornost okolí, neboť zviditelňuje to jiné ve společnosti.<sup>17</sup> Z toho vyplývá také i doložitelný velký zájem veřejnosti o Divišův vězeňský cyklus již těsně po druhé světové válce, opětovně pak od prvního znovuobjevování Aléna Divíše v sedmdesátých letech, který přetrvává až dodnes.<sup>18</sup>

Z pozice role pozorovatele-diváka, stojícího vně, je nutné si na závěr uvědomit ještě jeden důležitý moment. Nejen v díle Aléna Divíše přejímáme pouze vizualizované a verbalizované, které zasazujeme do encyklopedie zkušeností a konvencí, v níž se nacházíme: „Žádný úsek minulého času nemůže být vykládán jen jeho prostředky, jsou to naše prostředky, které jej vysvětlují, a to právě v jeho podobnostech s jinými místy a v návaznostech na jeho minulost a jeho budoucnost.“<sup>19</sup> Do podobné kategorie patří i záznamy dalších, například zde zmiňovaného Adolfa Hoffmeistera z téže doby, nebo Zdeňka Vašíčka z let daleko pozdějších. V každém z těchto i mnoha dalších případů, z naší pozice „tady a teď“ hodnotíme „jejich“ minulé v mezích vlastního zprostředkovaného vědění a poznání.

1 Michel Foucault, *Dohlížet a trestat, kniha o zrodu vězení*, Edice studie, Dauphin, Praha 2000, 427 s.

2 Gilles Deleuze, *Foucault*, Hermann & synové, Praha 1996, s. 40.

3 Michel Foucault, *Dohlížet a trestat, kniha o zrodu vězení*, op.cit., s. 174.

4 Tamtéž, s. 282.

5 Zdeněk Vašíček, *Podmínky volby*, Triáda, Praha 2003, s. 54.

6 Michel Foucault, *Dohlížet a trestat, kniha o zrodu vězení*, op.cit., s. 287–288.

7 Gilles Deleuze, *Foucault*, op.cit., s. 54.

8 Alén Diviš, „Vzpomínky na pařížské vězení Santé“, *Revolver revue*, 1991, č. 17, s. 99.

9 Adolf Hoffmeister, *Vězení*, Čs. spisovatel, Praha 1969, s. 29.

10 Zdeněk Vašíček, *Obrazy (Minulosti), O bytí, poznání a podání minulého času*, Edice Střed, Prostor, Praha 1996, s. 46.

11 Alén Diviš, „Vzpomínky na pařížské vězení Santé“, op.cit., s. 83.

12 Tamtéž, s. 98.

13 Text vycházel na pokračování v několika číslech: Alén Diviš, „Vzpomínky na pařížské vězení Santé“, *MY* 47, č. 30–35, s. 7.

14 Alén Diviš, „Kaleidoskop snů z vězení“, *Kytice III*, č. 6, s. 258–266.

15 Jaromír Zemina, „Alén Diviš znovuobjevený“, *Revolver revue*, 1991, č. 17, s. 48.

16 Citace k obrazům z textu Alén Diviš, „Vzpomínky na pařížské vězení Santé“, op.cit., s. 81–100.

17 Zdeněk Vašíček podobně mluví o „eposu marginálních“, viz *Obrazy (Minulosti), O bytí, poznání a podání minulého času*, op.cit., s. 9.

18 Srov. Vanda Skálová – Tomáš Pospiszyl, *Alén Diviš 1900–1956*, Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, Praha 2005, s. 59–63, 79–96.

19 Zdeněk Vašíček, *Obrazy (Minulosti), O bytí, poznání a podání minulého času*, op.cit., s. 82.