

tedy autentický – ať už díky své schopnosti reflektovat sebe sama – například státník se smyslem pro komičnost svého postavení –, anebo díky zjevnosti této situace – například mrzák.)

Člověk se pochopitelně neustále vyvíjí; skutečnosti, kterou kolem sebe má a kterou vytváří, dává neustále nový smysl; vytváří nové kontexty, nové automatismy – vždyť na nich a jimi se vlastně jeho vývoj realizuje. Je přirozené, že právě proto skutečnost zároveň nepřetržitě pro něho ztrácí smysl, který měla, vytvořené automatismy „jedou naprázdno“, ztracený smysl nahrazují jeho zdáním, stále hlouběji se samy v sobě automatizují, stávají se samoúčelnými, konzervují přežití formy, ztročují jimi člověka, klamou ho a automatizují, stávají se z jeho hlediska absurdní.

Ozvlášťňováním všech těchto „mrtvých“ automatismů, cílevědomým znesmyslňováním všeho zdánlivě smysluplného, identifikací své vlastní – automatismy vyvolané – nepřiměřenosti – tím vším se brání člověk svému odcizení, dobývá si vždy znovu vlastní autenticitu, vrací se k sobě samému, ke své přirozenosti a podstatě.

Složitost naší doby, determinované rychlostí jejího technického vývoje, vršením objevů tak převratných, že se s nimi člověk nestačí vyrovnat, vytvářením úplně nového životního rytmu, ostrými srážkami sil, které po staletí žily izolovány, nebývalou atomizací poznání a destrukcí všech integrálních duchovních struktur minulosti, zrychleným prohlubováním a zastíráním společenských rozporů a zároveň prvními pokusy o racionální organizaci dějin, – složitost této doby zrychleně vytváří a navrhuje zřejmě i nebývalé množství přežívajících automatismů, jimiž doba prostupuje člověka i společnost.

Snad proto právě v této době – z jakési přirozené potřeby člověka bránit se a čelit všem těmto tlakům – rozvinulo se v nebývalé míře to, co dřívější společenské vědomí neznalo: pocitová konvence absurdna, absurdní umění, absurdní humor.

A není asi náhoda, že umělecká disciplína, kterou tato doba přímo zrodila – film –, vytvořila hned v první fázi svého vývoje celou zajímavou éru, která zakotvila ve svém jazyku kus této moderní schopnosti odkrývat absurditu věcí a která dala tomuto jazyku onen stupeň sdělnosti, jenž je podmínkou „nejmasovějšího umění“.

Smysl pro absurditu, schopnost ozvláštnění, absurdní humor – to jsou pravděpodobně cesty, jimiž dosahuje současný člověk *katarze*, to je možná jediný způsob jeho „očistění“, který je adekvátní světu, v němž žije.

Tomu, kdo na úrovni této nesentimentální „katarze kybernetického věku“ dovede vidět svět i sebe sama, nehrozí asi nebezpečí, že ztratí hranice vlastní přiměřenosti; tam naopak, kde se jakási permanentní zkosnatělost tomuto vidění brání, bude asi stále víc strašit nabubřelá prázdnota, dutý patos, to, čemu Teige říkal *superdada*.

## Poznámky o polovzdělanosti

Slova „polovzdělanec“, „polovzdělanecký“ nám v běžné řeči slouží víceméně jako barvitě nadávky.

Pokusme se na to na chvíli zapomenout a pracovat s pojmem polovzdělanosti jako s určitou – řekněme – *psychologicko-sociologickou kategorií*, zbavenou emocionálních příděchů a věcně označující jistý specifický kulturní postoj.

Jsou totiž v našem kulturním dění některé charakteristické úkazy, které lze – jak se mi zdá – dobře vyložit jako nepřímou projekci nebo jakousi zprostředkovanou realizaci právě tohoto postoje.

Což má své racionální historické a společenské vysvětlení.

Kdo je to tedy vlastně polovzdělanec? Čím je polovzdělanecký postoj charakterizován?

Především: určitě by byl omyl myslet si, že polovzdělanec je prostě člověk s polovičním vzděláním. Zkušenost naopak učí, že jeho faktický rozhled bývá velmi často co do rozsahu hodnot, které dokáže obhlédnout, širší než u mnoha lidí, které by nás nikdy nenapadlo tak nazvat. Polovzdělanost totiž nemá co činit – aspoň jak já tomu pojmu rozumím – s *kvantitou vzdělání*, ale je určována naopak jeho *kvalitou*, jeho druhem. Vzdělání polovzdělance má totiž svou specifickou strukturu, vyplývající z jistého – pro polovzdělanecký postoj charakteristického – *vztahu ke kulturním hodnotám*. Nelze tedy polovzdělanost chápat jako věc *rozsahu osvojených hodnot*, ale výhradně jako věc *principu jejich osvojování*.

Avšak zase: byla by chyba, kdybychom se domnívali, že tento specifický vztah ke kulturním hodnotám je v jakémkoli ohledu ochablý, polovičatý, chladný, – naopak: je po vnější stránce velice aktivní, čilý, snaživý; polovzdělancovou ctižádostí je být co nejkulturnější, co nejvzdělanější; charakterizuje ho až nápadně horlivá „*vůle ke kultuře*“.

Podstatou tohoto postoje tedy není – jak patrně – ani tak nekulturnost jako taková, jako spíš trvalý *komplex nekulturnosti*, spojený se strachem, že se tato skutečná nebo domnělá nekulturnost prozradí. A navenek se pak polovzdělanecký postoj realizuje jako *kompenzace tohoto komplexu*, to jest jako překotné a pilné „*shánění*“ a „*střádání*“ hodnot, honba za nimi, hrdost na ně a touha se jimi blýsknout, – aby si probůh nikdo nemyslel, že to nebo ono neznáme nebo nevíme nebo neobdivujeme. Anebo negativně – že to nebo ono, co je na první pohled a evidentně protikulturní, vášnivě neodsuzujeme.

(Už zde je patrná jedna souvislost, ke které spějeme: polovzdělanecký postoj nebude ve společenském slova smyslu spojen se situací kulturní zástalosti, ale naopak výrazně – vnější – kulturností.)

Kulturnost polovzdělance se nám tedy nejeví jako cosi samozřejmého, bezděčného, daného a přirozeného, ale jako něco velice chtěného, umělého, až křečovité si sebe uvědomujícího a na sobě si zakládajícího. Svou kulturnost také polovzdělanec nikterak netají: při každé příležitosti ji dává na odiv, všemožně se snaží, aby nezůstala nepovšimnuta.

Polovzdělanost tedy úzce souvisí se *snobismem*, je jeho zázemím a živnou půdou.



Polovzdělanec – jelikož si je vždy vnitřně nejistý svou kulturností, podvědomě o ní trvale pochybuje a bojí se jako čert kříže každého projevu, který by mohl být chápán jako nekulturní – vyznačuje se zcela logicky *zbožnou úctou ke všemu kulturnímu*, oddanou, nekritickou a nerozlišující; kulturu uctívá a na každém kroku se k ní hlásí; jeho heslem je „bez kultury ani ránu“.

Tento rys slepě obdivného vztahu ke kulturním hodnotám (vztahu ovšem – nakonec – velice nekulturního, protože nemyslivého) přivádí nás k prvnímu z několika úkazů typických pro naši současnou kulturní situaci, o nichž zde má být řeč a za něž polovzdělanecký postoj – myslím – v nějakém smyslu odpovídá.

Jde o úkaz, který můžeme nazvat *chronickou moderností* nebo stručněji *pseudomoderností*. Myslím tím samozřejmě na sféru umělecké tvorby – z toho, co bylo řečeno, je snad jasné, že v těchto poznámkách nejde o ilustraci polovzdělance jako konkrétního psychologického typu konzumenta kultury, ale o stopování polovzdělaneckého postoje v kultuře všeobecně, tedy především v oblasti tvorby.

Jsou české filmy, které jsou uměním jaksi *bezděky*, samozřejmě, aniž by o tom věděly a aniž by tomu chtěly, – dominuje v nich zaujatá snaha o autentický obraz něčeho ze světa kolem, o autentický pohled na tento svět, o autentické vyslovení něčeho, čím žije jejich tvůrce. Proti tomu jsou filmy, u nichž jako by dominovala zaujatá touha *být uměním* – pokud možno moderním; tyto filmy jsou uměním jaksi programově, chtěně, „toužebně“. Jejich usilovná vůle být uměním čiší z každého jejich záběru, a – paradoxně – čím víc z nich tato vůle čiší, tím jsou kdesi uvnitř falešnější a méně autentické, i kdyby v nich byla ta nejšednější realita, ta nejobyčejnější špinavá každodennost, ten nejcivilnější herecký projev.

Každý známe, myslím, tento druh českých filmů.

Rafinované a krásné záběry kamery, odvážné stříhy, nesčíslné „básnické“ detaily a atmosféry (kolik v nich je třeba jen bílého prádla vlajícího ve větru proti tmavé obloze nebo černému kopci! Kolik deštivých mlhavých rán! Kolik umně naaranžovaných pohledů na špinavou periferii s mnohaslibným výhledem kamsi do dálky!). Nesčetné symbolické detaily (dívká drtí v ruce květ). Nesčetné umné zvukové efekty (zesilující se tikot hodin). Dlouhé pauzy. Hlubokomyslné pohledy. Nedopovězené věty. Banální řeči s tisícem podtextů. Anebo zase rádoby filozofující sentence. Domnělá civilnost (herci pokud možno nic nedělají).

Jak jsou ty filmy vážné, seriózní, každým coulem umělecké! (A jak jsou si toho přitom vědomy! Jak okázale se předvádějí!) Jak bývají otrásající, krásné a dojemné! Jak moderním jazykem mluví! Co do kultivovanosti filmového slovníku je v nich překonán Fellini, Antonioni i Bergman. Není v nich takřka záběru, za nímž by člověk necítil promyšlenou a cílevědomou cestu režiséra za nejvyššími uměleckými metami.

V těchto filmech bohužel obvykle o nic nejde. Mohou být tisíckrát programově neschematické, a přece nakonec musíme přiznat, že jejich grunt je nemožně schematický a banální, často na úrovni dojemných dívčích románek.

Noční motýl nechtěl být asi nikdy uměním. O to mi musí být milejší než takové filmy, jako byla například Závrať. Nic nepředstíral. Závrať chtěla být

naopak uměním strašně moc. A přitom – i když to mnoho lidí asi nepoznalo, protože se nechalo ohromit tou hypertrofií uměleckosti – ve své podstatě byla stejně banální a prázdná jako Noční motýl.

Zcela rozumím pozadí, na němž se tento typ filmu konstituoval: před několika lety nastal v naší kinematografii významný obrat – byla prolomena vláda starých rutinérů s jejich řemeslným psychologismem a umělecky nenáročným, spíš uměleckoprůmyslovým pojetím filmu, k veslu se dostala generace mladších režisérů, kteří po letech prázdnoty chtěli rehabilitovat film jako umění, vyrovnat se se vším, co se událo za ta léta ve světové kinematografii, položit opět jisté nároky na filmový výraz (o který do té doby – až na čestné výjimky – šlo minimálně).

V tomto smyslu byl jejich nástup nepochybně důležitý a přinesl i řadu svěžích a zajímavých děl. A nedorostla-li tvorba této generace zatím k výsledkům skutečně svrchovaným, pak – myslím – právě proto, že do ní prosákl – samozřejmě mnohonásobně zprostředkován – polovzdělanecký postoj (který má ostatně v našem filmu svou starou a významnou tradici).

Aby bylo jasné: ani jeden z režisérů, o nichž mluvím, nemusí být osobně polovzdělanec. Prostě způsob jejich uměleckého myšlení byl infikován bacilem polovzdělaneckého přístupu k tvorbě. Vůbec to přitom nemusí být jejich osobní vina, ale může to být – a jistě je – způsobeno celým komplexem historicko-spoločenských a kulturních souvislostí, tradic, konvencí a tlaků.

Neřekli jsme si však ještě, jak se vlastně polovzdělanecký postoj v tomto typu tvorby uplatňuje.

Myslím, že to je zřejmé: není snad tato vystupňovaná touha umění být uměním a prokázat názorně svou modernost a tato slepá úcta k takzvaným „moderním výrazovým prostředkům“ jen určitou variací oné typicky polovzdělanecké „vůle ke kultuře“, slepé úcty k ní a polovzdělanecky ambiciózního kulturního exhibicionismu?

Bohužel se však celá ta vybičovaná vůle k umění mívá jaksi se svým cílem.

A není divu: moderní umění nikdy nebylo moderní proto, že se rozhodlo *být moderní*, ale vždy jen a jen proto, že *mu byl dán moderní způsob myšlení*. Umění vůbec asi nevzniká proto, aby bylo na zemi více uměleckých hodnot, ale proto, že jsou lidé, kteří chtějí cosi říci o světě a kterým je dáno, že to říkají způsoby označovanými pak jako umělecké. A takzvaná „básnickost“ – existuje-li – určitě nespočívá ve výběru takových pohledů na mraky, prádlo a železniční most, o kterých konvenční povědomí praví, že jsou básnické, ale zase ve schopnosti určitým zvláštním způsobem myslet a vyprávět o světě. Příklad z oblasti filmu byl skutečně pouze příkladem. Stejně bych mohl mluvit o dílech a tendencích z oblasti poezie, prózy, divadla.

Vzniká nyní obecná otázka: platí-li vše, co bylo zatím o polovzdělaneckém postoji řečeno, proč vlastně tento postoj – přes všechnu svou „vůli ke kultuře“ – zůstává vždycky nakonec polovzdělanecký, polokulturní? Proč jeho kreace jsou vždycky nějak falešné, nedorostlé, neautentické?

Myslím, že popsání příklad už leccos napověděl. Polovzdělanecký postoj je, jak zřejmo, zvláštním způsobem aktivní i pasivní zároveň.



*Aktivní* tým, jak horečně a o překot se snaží rozšířit svůj kulturní obzor; jak bez výběru a bez rozmyslu hledá vše, co si ještě neosvojil; jak je nepřetržitě přístupný nejrůznějším, i těm nejprotichůdnějším a zcela nesouřaditelným hodnotám, které shromažďuje, aniž by do nich vnášel řád a hierarchii, – čímž je ovšem beznadějně nivelizuje a znehodnocuje v jejich jedinečnosti. V první fázi vede tedy tato aktivita k jakémusi podivnému rovnostářství a samozřejmě eklekticismu: Komenský, Breton i Agatha Christie jsou jednotkami stejného významu, mechanicky rozšiřujícími rejstřík poznání.

*Pasivní* je tento postoj tým, že hodnoty, ocitající se v tu kterou chvíli na výsluní obecné pozornosti (anebo docela prozaicky se ocitající právě po ruce), přejímá *tak, jak jsou*, aniž by je zpracovával, zaujímal k nim stanovisko, analyzoval. Přičemž pozoruhodný kus oddané důvěry ve vše kulturní se tu snoubí nutně se zvláštní schopností cokoli kdykoli této důvěry zbavit – je-li zavětřeno, že to odpovídá nejnovějšímu kulturnímu kánonu.

Aktivní je tedy tento postoj svou nabýstřenou pozorností ke všemu, co se děje, provázenou strachem, aby mu nic neuniklo; pasivní tým, jak málo se stará o vlastní a skutečně proniknutí do podstaty toho, co sleduje.

Co si osvojil, polovzdělanec tedy nijak nezkoumá, nesystematizuje ani netřídí; pružinou jeho vztahu k hodnotám není *intelektualita*, vědomě a cílevědomě se orientující v tom, co přijímá, vedena přitom svým vlastním *vnitřním pohybem* a vytvářejíc ho; ale pouze pasivní a spíš jaksi jen *pocitová* důvěra ve *vnější pohyb*, v jehož vleku se polovzdělanec permanentně ocitá a který – závislý na tisíci zákonitostech a tisíci náhodách – funguje vzhledem k němu prakticky *iracionálně*.

Avšak polovzdělanecký postoj není pochopitelně v obecném slova smyslu jen silou *kulturo-konzumní*, ale je vždy zároveň nutně silou *kulturo-tvornou*; polovzdělanec se sice pachtí vždy po tom, co se ocitá na výsluní obecné pozornosti, jenže právě tím tuto obecnou pozornost zároveň vytváří – normy tedy nejen dodržuje, ale i tvoří. A právě zde se rodí iluze tvorby, názoru, intelektuality, zatímco ve skutečnosti jde jen o *pseudotvorbu*, *pseudonázor* a *pseudointelektualitu*: východiskem není cílevědomost, ale náhoda. Jako když loď kličkuje po moři, kormidelník třímá kormidlo a důležitě se tváří, namlouvaje nám i sobě, že pohyb lodí je výrazem jeho vůle, zatímco ve skutečnosti je kormidlo slepě smýkáno vlnobitím a kormidelník se ho jen drží, sám jsa vlastně kormidlován jím. Mění se pozornost – ač se snad zdá být projevem nějakého vědomého úsilí – je tedy nakonec řízena jen docela náhodnými impulsy (například kdo navštíví Prahu, co zrovna vyjde, co se vlastní drzostí probojuje).

Pro polovzdělanecký postoj je charakteristické, že i když se na jedné straně za hodnotami pachtí, touží po nich, přepřelá je, na straně druhé jimi nikdy nezůstává skutečně vážně zasažen a tvůrčím způsobem natrvalo ovlivněn: procházejí jím jako pasáží, beze stopy, vyvrhovány stejně náhodně, jak byly pohlceny.

Je to vztah k duchovním hodnotám, jak patrně, výrazně *zprostředkovatelský*: polovzdělanec není schopen cokoli po svém, osobitě, odvážně a proti běžným konvencím zpracovávat, přetvářet a domýšlet, je však neobyčejně způsobilý

k tomu, aby hodnoty *šířil*, – předá, jak vzal, často nadán lepší schopností tlumočit věc než ten, jehož výklad by byl zatížen vlastními myšlenkami; hodnoty transportuje s poměrně malým „šumem“, bez problémů a rozpaků, rychle. Ne náhodou se tento postoj vyskytuje tak často v řadách pedagogických: je ještě daleko těžší nepodlehout tomuto „širitelskému“ vztahu k hodnotám tam, kde jejich předávání je vlastně smyslem práce.

„Širitelský“ vztah bývá ovšem často zároveň *dogmatický* – běda, když se ozveš proti tomu, co je právě šířeno, co právě prochází naší pasáží! Avšak zítra si už o tom říkej, co ti libo, – šířena, předávána, propagována a chráněna bude zas hodnota jiná, ta, o které dnes ještě nesmíš mluvit, ale která – vzpomeneš-li si na ni pozítří – mohla by tě puncovat na notorického zpátečníka.

Byla doba, kdy se na jevišti nemohl objevit Brecht, protože to byl podezřelý „modernista“. Jednoho dne se však ukázalo, že Brecht je českému divadlu vlastně velmi blízký, a tu byl – takřka přes noc – „zprovinněn“. Hrála ho všechna divadla, mechanicky, bez continuity, bez skutečné vnitřní nutnosti a bez základního pochopení jeho estetiky. Jediným možným důsledkem této situace ovšem bylo, že se Brecht brzy všem zprotivil: dnes se nehraje takřka nikde a nadávají na něho všichni. Ne už pochopitelně proto, že je modernista, ale proto, že je překonaný.

Nebo: před několika lety bylo nemyslitelné zabývat se u nás absurdním divadlem. Před časem se situace změnila – začal se jím zabývat každý, o jeho aktuálnosti mluvil kdekdo a kdekdo přišel na to, že jeho estetickými postupy lze účinně postihovat moderní realitu. Avšak jsem přesvědčen, že velmi brzo budou všichni o absurdním divadle mluvit s tímtež lehkým soucitem, s nímž se dnes mluví například o Jiráskovi.

Co víc uškodilo Brechtovi – doba, kdy byl zakázán, nebo doba, kdy byl povinný? Jan Grossman, kritizovaný kdysi na jedné konferenci za svůj zájem o Brechta, se kloní k názoru, že doba, kdy byl povinný.

Jak patrně, příklady z oblasti divadla – a bylo by možné je volit z kterékoli jiné oblasti – dokládají zvláštní schopnost našeho umění pojímat pohyb hodnot jako pohyb střídajících se *mód* a *kampaní*.

Všimněme si mechanismu módy podrobněji.

Začalo se – jak jsem řekl – v určitou chvíli jednotně mluvit a psát o absurdním divadle. Po určitém čase se však z ničeho nic psalo o „absurdním divadle“, to jest o absurdním divadle v uvozovkách. Krátce nato se psalo o „takzvaném absurdním divadle“, pak o tom, „co bývá velmi nepřesně nazýváno absurdním divadlem“, až nakonec se zcela nepozorovaně, ale opět jednotně shodli naši divadelní kritikové na tom, že pojem absurdního divadla vlastně nic určitého neoznačuje.

Nejde samozřejmě vůbec o to, jestli se tento pojem má psát v uvozovkách nebo bez nich, stejně jako nejde v této souvislosti o to, co si vlastně o něm máme myslet.

Jde tu jen a jen o názorný model určitého specifického posouvání názoru, které je charakteristické pro myšlení v duchu módnosti: rychle narůstající nedůvěra k pojmu jako by měla svou příčinu v tom, že jednotný



zájem o absurdní divadlo vyprovokoval rychle jednotný a varovný *pocit módy*; tento pocit, probudiv nejprve strach z daného pojmu, začal postupně tento pojem znejišťovat, rozvíklávat, podrobovat výhradám, vytlačovat alergiemi, což zanedlouho vyvrcholí jeho zhroucením. Pojem se však nezhroutí proto, že přestane vyhovovat bohatě se košaticí české absurdní tvorbě a příliš ji svazovat nebo nevystihovat, ale prostě proto, že byl v módě a že všichni jsme zapřísáhlí nepřátelé módnosti. Pojem tedy padne v boji proti módě; aby byla odstraněna móda, bude odstraněn on. Takže se tu mluví sice o oprávněnosti nebo neoprávněnosti pojmu absurdního divadla, ve skutečnosti však běží o *úctování s principem módnosti*.

Ale móda kupodivu trvá dál.

Neboť tvrzení, že pojem absurdního divadla nic neoznačuje a že si ho vymyslel Martin Esslin, je dnes zrovna tak módou, jako byla před rokem víra v jeho obsah.

Takže se vlastně pořád bojuje proti módě a právě tím se pořád móda živí a pěstuje: panický strach z toho, abychom neřekli něco, co je v módě, je nakonec motorem našeho „módotvorného“ myšlení: lze-li módu definovat jako víru ve věc nikoli pro její autentický obsah, ale z důvodů, které jsou mimo ni, pak i tento boj proti pojmu, nevedený vůlí vyrovnat se s nimi, ale vyrovnat se s módou, která je s nimi spojena – tedy s něčím, co je také vlastně mimo ně –, musí mít nutně povahu módy.

A ve sverpém boji s módou padají pojmy tak rychle, jak se objevily; padají pojmy, tendence, hnutí, osobnosti, koncepce; padají a jejich mrtvoly jsou kladeny jako trofeje na oltář svatého boje proti módě – a přitom jediné, co trvá pořád a co je neotřesitelné, je právě móda. Pokaždé jiná, ale vždycky nakonec zoufale stejná – co do osudu, který připraví objektům svého zájmu.

Kdo si vybuduje na určitý jev nebo pojem *názor*, nemůže být na rozpacích, zda tento jev nebo pojem má dát do uvozovek nebo nemá; musí vědět, proč ho do nich dává nebo nedává, a bude ho do nich dávat nebo nedávat asi nezávisle na tom, zda ho do nich dávají nebo nedávají ostatní, nezávisle na módě. Zatímco způsob, o němž mluvíme, manipuluje pojmy, k nimž nemá vypracována vlastní stanoviska, a které jsou tudíž jakýmsi kolektivně anonymním vlastnictvím, kterého se každý zbavuje se stejně lehkým srdcem, s jakým ho nabyl.

Korespondence mezi obecnými poznatky vyplývajícími z tohoto příkladu (opět jen příkladu!) a mezi vlastnostmi polovzdělanecké mentality, jak jsme o nich mluvili, je zde hned několikerá:

1) Celý princip módního a kampaňovitěho kulturního vývoje je zřetelným modelem typicky polovzdělaneckého přístupu k hodnotám: nový impuls není věcně promyšlen, přehodnocován a zpracován, ale je prostě *šřen*; s onou příznačnou těkavostí, pátrající po všem, co obecné dění přináší, jaksi globálně se toho zmocňující a pak to překotně kolportující (nepřipouštějící pochybnosti), aby to vzápětí odhodila a nahradila něčím jiným.

2) Mechanismus módnosti, poháněný – paradoxně – vystupňovaným strachem z módy, odráží opět zřetelně strukturu polovzdělaneckého myšlení:

tak jako se polovzdělanec permanentně děsí, že bude přistižen při něčem málo kulturním, a právě tím upevňuje a rozvíjí svůj vztah k hodnotám jako vztah polovzdělanecký, tak i jeho průmět do oblasti, o níž mluvíme, svou závislost na módě upevňuje permanentním strachem z ní: nemaje se čeho z vlastního rozumu zachytit, je na módě závislý, což kompenzuje bojem proti ní, – ale právě síly vynaložené v tomto boji mu pak osudově scházejí k tomu, aby se něčeho z vlastního rozumu zachytil.

3) „Širitelský“ vztah k hodnotám, vždy těmto hodnotám slepě oddaný, ale nikdy nevědoucí proč – a právě proto oddaný pokaždé něčemu jinému –, prozrazuje chronický nedostatek intelektuality; i ten jako by do sféry kulturního pohybu řízeného módou pronikal přímo z podstaty polovzdělaneckého postoje.

Ve výčtu kulturních úkazů prozrazujících nějakou formu přítomnosti nebo účasti polovzdělaneckého postoje je možné pokračovat.

Stručně ještě dva příklady:

1) Působení polovzdělaneckého postoje je řízeno víc než co jiného nej-různějšími *obecnými konvencemi*.

Proto – v duchu mechanismu, který byl popsán – často a rád se tento postoj zmocňuje všeho, co vypadá jako *boření konvencí*, *konvence protikonvencnosti* je jeho oblíbenou doménou.

Není v českém divadle takřka režiséra nebo výtvarníka, který by se nedomníval a nebyl hrdý, že boří nějaké konvence. A na jevištích místo pokojů a náměstí, které předpisují autoři, vyrůstají monstrózní scénografické fantazie; herci se pohybují po hledištích, lóžích a foyerech; místo světla zaplavuje jeviště tma; kdekdou nějak experimentuje, boří iluze, popírá konvence.

A přitom to nejlepší, co kdy v divadle bylo, zakládalo svůj úspěch na schopnosti nějak nově využít, naplnit nebo zparodovat některou z konvencí velmi starých a velmi osvědčených. A dokonce i absurdní divadlo, o němž si každý myslí, že to je málem nějaký výstřelek rozpustilé schválnosti, rozbíjející vše, co tu kdy bylo, pracuje s tradičními konvencemi – a dokonce víc než leccos, co lidem zdaleka nepřipadá tak „schválné“: nejlépe se například cítí v tradičním kukátkovém prostoru, jeho dějištěm je ponejvíce banální měšťácký interiér (postavy přicházejí i odcházejí dveřmi a říkají banální věty o počasí) a v jeho textech – podle všech starých, osvědčených a už Aristotelem formulovaných principů – následující vyplývá z předchozího, hra začíná začátkem a končí koncem, přičemž intenzita zážitku absurdity je dokonce přímo úměrná logice situace, která tento zážitek probouzí.

Chronická a už trochu unavující antikonenčnost českého divadelnictví má tedy své průhledné pozadí: *polovzdělanecký komplex konvencnosti*.

2) Mnoho nejlepších podnětů – zvláště do oblasti divadla – přišlo ze sféry amatérské. Posledním příkladem, který uvedu, opět z oblasti divadelní (kde mám příležitost leccos pozorovat zblízka), je *amatérismus ve špatném slova smyslu*.

Čeští profesionální divadelníci mají velice pohrdavý vztah k ochotníkům všeho druhu, sami jsou však amatérismem nakaženi víc, než si myslí.



V čem spočívá tento amatérismus?

Odpověď je snadná: v *nedostatku profese*.

Začíná to už ve škole: zatímco například angličtí mladí herci se učí především šermovat, pohybovat se, nosit kostýmy, tančit, uklánět se, dobře mluvit a recitovat, čeští adepti musí vést často nekonečné teoretické rozpravy o tom, jak „uchopí roli“, jak „rozkryjí postavu“, jak se převtělí do její psychologie, o Stanislavském a Brechtovi a Brechtovi a Stanislavském atd. atd. atd.

Viděl jsem, jak mladí lidé, plní moderního humoru a osobitého šarmu, v jediném okamžiku – když profesor dá pokyn k soustředění – dovedou se proměnit v prázdné loutky bez duše, těla a osobnosti, falešně předstírající jakési jim vzdálené pocity a reakce. Místo aby divadlo bylo opřeno o schopnost dokonale profesionálně umocnit na jevišti vše zajímavé a bohaté, co herci – jako lidé – v sobě nosí, vzniká často právě naopak dokonalým popřením toho všeho – popřením, které je podepřeno nekonečným a umrtvujícím teoretizováním a filozofováním.

V českém divadle se totiž vůbec strašně moc myslí. Daleko víc se asi myslí a mluví, než skutečně dělá. Se strašnou vážností a seriózností se myslí. A ledaby se dělá. Jeden můj přítel říká: divadlo se nemusí dělat vážně, ale musí se dělat pořádně. U nás to je většinou naopak.

Vidím v tom typické znaky amatérismu ve špatném slova smyslu. Co schází na umění, nahrazuje se mluvením. Vkládá se do tvorby – soudě ze záměrů – moc, je v ní – soudě z výsledků – málo. Profesionál nemluví mnoho, ale mnoho umí. A čím víc umí, tím méně potřebuje mluvit.

Případy, kdy herci – neschopni realizovat nejjednodušší úkol – trápí režiséra nekonečnými dotazy po vnitřních i vnějších psychologických i logických souvislostech, které by jim mohly ukázat, jak daný úkol splnit, jsou notoricky známé.

České divadlo je přitom zatíženo až maniackou potřebou *konceptnosti*. Všichni máme originální koncepce. Jeden chápe Hamleta jako Polonia, druhý Polonia jako Hamleta, každý chápe něco jako něco jiného, všichni vůbec všechno nějak chápou, jen divák nechápe, proč se nudí.

Není snad třeba dlouho dokazovat, jak i tohle všechno prozrazuje polovzdělánecký postoj: kdo bude víc teoretizovat, filozofovat a chronicky a nezadržitelně „myslet“ než ten, kdo skutečně pronikavě a osobitě myslet nedovede?

Umělci a kulturní pracovníci, kteří přijíždějí do Československa – zvláště ze Západu –, jednotně žasnou nad naší kulturností: náklady básnických sbírek, hustota divadelní sítě, rozsáhlý a angažovaný vztah širokých vrstev k umění a kultuře je překvapující, připadají si tu jako v zaslíbené zemi inteligence.

Něco jistě na tom všem je a tato situace má také asi své nikterak mystické příčiny.

A přece, zbavíme-li se prvotní žurnalistické radosti z geniality českého národa, nemůže nám uniknout, že naše všeobecná kulturnost zdaleka ještě neprodukuje množství skutečně vrcholných a suverénních kulturních hodnot, které by jí mělo podle všech očekávání odpovídat.

Ale nejen to: hodnoty skutečně světové se u nás vždycky – pravděpodobně víc než kde jinde – prosazovaly nikoli *na pozadí* naší obecné kulturnosti, ale daleko častěji spíš *v opozici* k ní, respektive k hodnotám, které byly pro ni reprezentativní, jejím zázemím živě a jí plně chápané. (Mimo příkladů dnes už klasických – Máchy, Hašek, Kafka a do jisté míry i Janáček – by bylo možné jmenovat řadu příkladů – prakticky až do dneška.)

Ale i notoricky známé a uznané kulturní hodnoty, které pro svět máme, mají v širším kontextu určité dvojznačné postavení: máme sice nejlepší scénografii na světě, ale nemáme jediného skutečně světového dramatika, jehož hry by naši scénografové mohli jevištně domýšlet; máme všeobecně obdivovanou knižní kulturu, ale nemáme k ní přiměřený počet knih, které by tak říkajíc „slyšely světem“; máme proslulé výstavnictví, ale máme skutečně také stejně proslulé množství hodnot, které lze kdekoli vystavovat? (Ostatně naše výstavnictví dovede bravurně potlačit právě exponát.) Vyhráváme v poslední době mnoho cen na filmových festivalech, ale je v našem filmu skutečně inspirativní umělecké hnutí nebo škola? Vždycky jde spíš o víceméně ojedinělé a něčím zvláštním zajímavě výjimky než o výrazné vrcholky nějakého široce založeného směřování. A ani naše skvělé hudebně reprodukční umění nemá zřejmě co do rozsahu a významu souměřitelné skladatelské zázemí. A pokud se něčím proslavíme, obvykle se sami postaráme o to, abychom to pokud možno co nejdříve vlastními silami zničili (příklad za všechny: *Laterna magika*).

Kvantita se nezvrací vždy v odpovídající novou kvalitu; je tu nezvykle mnoho zbytečně nedovršených uměleckých osudů a křivek; hodnoty „služebních“ disciplín předstihují obvykle hodnoty disciplín, jimž mají sloužit; málokde se najde asi tolik uměleckých činů, které se těsně přibližují až k jakémusi „stropu“ maximální tvůrčí svrchovanosti, kterým však bude vždycky osudově scházet onen poslední centimetr, který je od tohoto „stropu“ odděluje.

V čem jsou příčiny této paradoxní situace?

Domnívám se, že směr těchto úvah dostatečně naznačuje, kde je asi máme spatřovat: všeobecná kulturnost, nesporná a jistě opravňující k hrdosti, je zřejmě u nás vždycky podlamována nejrůznějšími druhy zásahů a působení polovzděláneckého postoje.

Anebo to nebyly právě především síly „módotvorné“, „širitelské“, „konvenčně protikonvenční“, polovzdělánecky ambiciózní a polovzdělánecky dogmatické, které podvazovaly možnost skutečně plně realizace třeba zrovna těch našich „světových“ umělců, kteří byli jmenováni?

A dál – docela namátkově: nebyla to například zkonvenčnělá a rozmělněná moderna SVU Mánes, která uměle zastíňovala a zatlačovala rozvoj některých skutečně moderních malířů v předválečných letech? Není to například ona typická divadelnická průměrnost, o níž tu bylo v několika pohledech mluveno, která dlouho znemožňovala Radokovi plně se realizovat a která to do jisté míry vlastně dodnes znemožňuje Krejčovi? Nebyly to například – v jiné podobě – tytéž „módotvorné“ síly, které dlouho znemožňovaly publicitu takových spisovatelů, jako je třeba Holan nebo Hrabal? A nejsou to zase



ony, které dnes jejich kultem bezděky usilují o jejich znehodnocení? Nebyla to silná tradice oficiálního vlasteneckého konzervatismu, která v minulém století takřka znemožňovala řadě jedinečných a veskrze svých zjevů, aby se plně rozvinuly? A není dokonce – paradoxně – kus polovzdělaneckého exhibicionismu a oné typické vůle být za každou cenu uměním (i když třeba jen „zvenku“) také v tom, že máme na takové výši zrovna „služebné“ umělecké disciplíny, například scénografii? (Tak jako filmy, o nichž byla řeč, spojuje nápadná kultivace vnějších formálních prostředků.) Atd. atd. atd.

Zdá se mi, že při troše kritické objektivitě musíme přiznat těmto tvrzením nespornou oprávněnost.

Vzniká tedy otázka poslední: proč má polovzdělanecký postoj tak silné pozice právě u nás? Proč právě na naší kulturnosti leží stín oné zvláštní kulturnosti polovzdělanecké?

Příčiny vyrůstají, myslím, z kulturní historie našeho národa.

Jak známo, český národ, protože nemohl proces svého národního znovuvědomění a probuzení realizovat dlouho v oblasti, kde by se především měl realizovat – to jest v oblasti politické –, uskutečňoval tento úkol především prostřednictvím kultury. Pomohlo tomu do značné míry i to, že tu – díky historickým souvislostem – muselo jít především o vzkříšení *národního jazyka*.

Celá skvělá epocha národního obrození nesla a musela v sobě nést vlastnosti – v tehdejší kontextu ovšem mající docela jiný význam –, které jsme si označili jako *širitelství*, *zprostředkovanost*, snad i jistý *dogmatismus*; šlo tu především o rychlé probuzení a vzdělání širokých mas. A nebylo to často možné dělat jinak než *amatérsky*, s oním typicky amatérským „*nadšenectvím*“. Opravdu se muselo v dané chvíli především *dohánět*, a tedy především *přejímat*.

Avšak tato významná buditelská tradice – jak začala postupně přinášet výsledky (národ se začal skutečně probouzet a kulturně ožívat) – začala pochopitelně zvolna ztrácet svůj smysl: ve vespívajícím a brzo už docela vespělém kulturním národě vznikaly docela přirozeně nové a jiné úkoly: šlo nebo mělo jít už především o prosazení vlastních, skutečných, původních a mimouměleckými funkcemi nepoznamenaných uměleckých hodnot.

Buditelská tradice se všemi svými typickými prvky – přitom ale několikrát už historicky odvařená a zplaněná – žila však dál. Až se zvolna stala vyloženou brzdou zdravého vývoje.

Proměnila se v tradici *polovzdělaneckého postoje*. Není nic rouhačského, když se to konstatuje. Taková je už prostě dialektika dějin.

Takže – jak vidno – všeobecná kulturnost, která vyrostla z půdy obrození, byla dlouho a je vlastně dodnes podlamována ve svém přirozeném uplatnění a dovršování – paradoxně – jakýmsi *pokleslým dědictvím* téhož *obrození*, které k ní dalo kdysi základ.

Lze tedy na závěr metaforicky říci, že to je jakási ošklivá karikatura Jiráskovy heroické postavy Pátera Vrby, táhnoucího se sněhovými závějemi s ranečkem knih na zádech od vesnice k vesnici a šířícího vzdělanost, která dnes

straší v našich kulturních poměrech a která je banalizuje (ať už má ve svém ranečku Stanislavského, Brechta, Jiráska, Fučíka, nebo Kafku); která brzdí přirozený růst kulturních hodnot jejich jednostrannou, povrchní a vnější prezentací; která okřikuje každý pokus o samostatné a netradiční myšlení, ať už ve filozofii, umění, nebo kulturní politice, stavíc se přitom do postoje kulturního dobrodince a zaplavujíc okolí svou okázalou a sebemilující všeobecnou a zbanalizovanou kulturností; a která – a to je nejhorší – nepozorovaně a zevnitř rozhodává jako zákeřný bacil i mnohé jinak potenciálně zajímavé kulturní dílo nebo hnutí.

1964