

JOSEF ŠAFÁŘÍK 1982  
PĚTASEDMDESÁTILETÍ



JOSEF ŠAFAŘÍK

PĚTASEDMDESÁTILETÍ

*Sestavili brnění přátelé.*

BRNO 1982

*Z dělnické přátelství  
drahému Jozefovi  
věnuje  
Ladislav Š.*

Ze tří studentských sbírek poezie

" Květiny všech barev "

/ 1923 - 1924 /

" Kytka lyriky "

/ 1924 - 1925 /

" Jí "

/ k 6. květnu 1926 /

## J i t r o

/Skizza z lesa/

Červánky na nebi ... nastává jitro svěží,  
beránci laškovně tam po obloze běží.  
Ptáci kdes v korunách zpívají písně ranní,  
tu slyšet hlásky jich ... tam opět cvrlikání.

A jako v pohádce roj motýlů se honí;  
tam zase srnu zřít, jak k mláděti se kloní;  
a s větve do křoví pavouk své síť svádí.  
O drobet jakýs tam se hejno mušek vadí.

V bezpečí liška si hebký svůj kožich hladí  
a v dáli hrdlička si jitro zpěvem sladí.  
Občas se hada pás u řeky mihne travou  
a listí zašelestí pod veverčí hravou.

Jahody na strání si chudý hošík sbírá,  
učerveněnou rukou si rosu s nohou stírá.  
Čerstvou kytku jahod své ubohé dá matce,  
ta přivine jej něžně ... a políbí sladce.

/ červenec 1924 /

Vzpomínka na sen dávno uplynulý.

Já vzpomínám si, moje paní,  
na dny našeho milování,  
kdy bůžek naše srdce svíl.  
Ach! jak rád bych chtěl žít sen těch chvil.  
Jak vzdychám často pro to tělo,  
jež v rukou mých se vždy tak chvělo;  
ta bídá líce rysů jemných,  
to oko černé hlubin temných!  
Ten korálový ret,  
ach, chtěl bych zlíbat hned!  
To čelo bílé a tak milé,  
ty důlky v lících roztomilé;  
brvá nad okem snivým řad,  
jež líbal jsem tak rád.  
Vlasů havraních dlouhý pás;  
ten chtěl bych splítat zas!  
Jak šťastným byl jsem ve chvílích,  
když v hlouček prstů unylých,  
jsem kytku viol vkládal;  
vám na líc nach se vkrádal  
a karmínové rtíky  
zašeptly tiše: "Díky!"  
Ach!, sladkost oněch chvil,  
jak rád bych opět snil!

/ srpen 1924 /

O, krajino, jdu s tebou !

Na vrásky prsou svých sladce mě pojímá,  
v náruči vychladlé čelo mi objímá;  
tiskne mne k sobě blíž - hlavu mi halí,  
snad abych neslyšel to štěstí v dáli.

Do hader vrasčitých hlouběj se zarývám,  
nepláči ...  
sním ... a vzpomínám ...

/ listopad 1924 /

Až pokvetou třešně.

Každý den chodívám  
kolem ní.  
V zimě, když se rozední,  
po poledni  
a večer ... někdy.  
Má malý stánek s ovocem a zeleninou;  
má též hezký čepeček s červenou mašlí  
a kabátek trochu již sešlý.  
Má však nevinné líce,  
jako ta panenská jablka,  
v nichž večer kráší se dvě pyšné svíce.  
Má také dvě malé ručky,  
které mi dávají vždy nejsladší hrušky  
a tajně mne pohladí.  
Má nejkrásnější oči,  
které mne svádí;  
a vždycky když odcházím,  
skrytě se pootočí.  
Vábí mne již z dáli  
a blýskají jako ty svíce,  
když spatřím je v perspektivě ulice.  
Má nejsladší úsměv,  
jenž dává mi naději.  
Říká:  
"Oh, odpusť ... později!"

Ah, ano! ... vždyť já vím:  
chybí nám malá ... jen zcela maličká  
světnička.  
Avšak později ...  
až zase měsíček bude hrát víc  
a uschováš:  
čepeček s červenou mašlí,  
kabátek trochu již sešlý  
a dvě malých bezprstých rukavic,  
až se zas vinohrad zardí v třešňovém květu  
a na mech rozhodí růžové podušky ...  
oh, ano,  
to bude nejhezčí postýlka.  
Se sladkým parfmem,  
matnými světly,  
rudými žaluziemi.  
Oh, bude to krásné,  
až budu trhati květy,  
až utrhnu ten nejkrásnější !

/ leden 1925 /

## Sebeobětování a egoism.

Divoce  
zabušil jsem jim rukou na srdce;  
zůstalo na ní jen krvavé znamení,  
jakobych pěstí chtěl rozbítet kamení.

. . .

Myslíš si,  
kdybych byl básníkem, napsal bych nyní překrásné básně,  
aby i ti, kteří nikam nevyjdou si,  
viděli, že i smutné věci bývají krásné.

Vzpomeneš třeba na svou dobrou milou,  
jak po trpkých dnech ti k usmíření přijde smutná,  
ale ten smutek je tak strašně krásný a ta náruč nyní  
tolik chutná,  
že se musíš přemáhat vši svou silou,  
aby s za tu chvilku nevýslovného blaha,  
kdy srdce sladkou bolestí puká a hradra až k nebi se  
vzednou,  
abys za tu chvilku ty nekonečné hořké dny ještě  
nepřetrpěl jednou.

Jdeš, mysle jen na samé laskavé skutky,  
a zatím z prsou ti šlehá vzdor a z duše vybouřené smutky  
a ani nevíš, jak ti tak to listí usedá na rty,  
že si to jen - jako dva sousedé navečer - Život se Smrtí  
zahráli v karty  
odvěkou nerovnou hru.

A jak tě to tak obléhá a před očima se mihá,  
poznáváš zástupy přetěžkých křížů a uštvaných srdcí  
a křížů houf vždy jedno srdce stíná.  
A žal a nenávist a hned zas lhostejnost se v řadrech  
vzpírá,  
když, jak bys lesem křížů šel a na každém v bolestech  
srdce odumírá.

Na světě je tisíc milionů lidí  
a každému bylo jedno krásné srdce dáno.  
Jdi je hledat! - než přejdeš deset svých prstů,  
už to máš spočítáno.

Proč ale je nutno, když už ta srdce jsou ubita celá,  
proč ale je nutno, aby tu zůstala jenom ta sobecká těla!

### III.

Když už ta bolest byla příliš veliká  
a nikdo se na to nemohl dívat,  
tu i Bůh - Otec procitl z dřímot a všim' si, že láska na  
zemi počíná dohořívát  
/člověk se mu ani nediví, vždyť už je hodně starý a hlavu  
má starostí plnou /  
a jedné předobré noci s nebe spadlo  
veliké bílé prostěradlo  
a celou tu krutou bolest zakrylo teplou a hojivou vlnou.  
Ale někde byla rána příliš hluboká přece,  
obvaz se protrhl a červená krev po bílém plátně teče,  
a kdyby se Bůh - Otec znovu nesmíloval a nepřišel  
záplaty nové,  
za malou chvíli celý kraj podobal by se veliké rudé řece,  
a rděl se bolestí jak za léta přezrálé stráně malinové.

Utrhli jsme si malý kousíček z tohoto dobrého léku  
a celí se ovázali, tak že jsme byli jako dva krásní andělé  
a rázem se zhojila všeecka bolest a naše radost záddála se  
trvati až do skonání věků  
a jen jsme si ještě přáli, aby nám veliká křídla narostla  
na těle,  
pak náručí bychom si naplnili tímto hojivým lékem  
a uzdravující jím všeecka ta ubitá srdce, letěli bychom světy  
a nezastavili se, až zase bylo by zdravě na zemi - až nad  
jarními květy.

Ale marné jsou naše sny, bez křidel máme svá těla,  
na zemi všeecka srdce jsou ubitá a jen těla zůstala celá.  
A i kdybychom si nabrali plnou náruč tohoto hojivého  
plátna,  
bude nám přece jen moc málo platná.

Jdi tedy! - myslí jen na sebe a pro druhé neroz své zraky,  
jest-li se uzdravíš, Pán Bůh tě uzdraví taky  
a když už chceš být milosrdným,  
naplň si kapsy své zlatem a tváře zakryj naivní maskou  
a uvidíš:  
zázračně se všeecka ta srdce uzdraví a obdaří tě  
" velikou láskou".

#### IV.

Jdem šerem ve větru, jenž vzlyká haluzemi,  
dávající sbohem nebi, oblakům a zemi;  
to loučení je těžké, neboť shledání nebude tak brzy  
a když se vracíme, uvítá nás zase srdce tvrdé a zas  
ten pohled drzý.

Odevzdání se.

Nemůžeš-li čestně žít,  
odvaž se a umři !

J. Zeyer

O, Živote,  
proč mučíš mě ve věčné touze a snění,  
když vše zůstává snem a nikde naplnění!

O, Živote,  
proč lpím na tobě více než na náručí matky,  
proč toužím vypít tě, ač vím, že nejsi sladký!

O, Živote,  
proč na dně nekteř chováš, ježž duše není hodna,  
proč pro tu kapku blaha žluč musím vypít do dna!

O, Živote,  
proč nejsem z milionů těch, v nichž trocha nás  
se ztrácí,  
proč - ještě chlapec - touhou musím mřít  
a resignací.

O, Živote,  
proč nejsem z těch, jimž osud egoism v srdce lije,  
proč tonout musím v moři smutku a melancholie.

O, Živote,

což nelze všeho toho se zbýt lehce a snadně?

což musím žít a rvát se jen pro tu kapku na dně?

O, Živote,

což nemohl bych, když postoj můj zde neklidný a

vratký,

což nemohl bych - odkud přišel jsem - zas navrátit

se zpátky ?

-----  
Avšak ne tak, Živote,

tvůj úděl je mi svatým

a vím, že uzdravíš mě tím lékem jedovatým.

A proto, Živote,

buď dále tvrdým ke mně, kamž touhám a

k mým přáním

a kohokoliv pošleš za mnou, jenž řekne: Pojď ! -

tak já půjdu za ním.

/1924 - jaro 1926/

Píseň o věrné lásce.

Isop Ninin.

Růžový keř prý se podobá světu,  
v něm dívek je jak poupat a rozkvetlých květů  
a někoho když omrzí jedna taková růže,  
na tisíc jiných a krásnějších si jich natrhat může.

Jsou ale lidé, kteří také milují a věří,  
lidé, kteří prošli světem od shora až ke dnu  
a přece na celém tom velikém keři  
utrhlí růži jen jednu.

Jsou ale lidé, jimž jenom jedno kvítko krásně voní,  
lidé, kteří ve svém životě milují jen jednou,  
však dlouho stojí před růží, než sáhnou po ní  
a nejraději ještě tu ulomenou zvednou.

/Tato báseň byla otištěna  
v Moravských novinách  
dne 17. 5. 1926/

NA POČÁTKU BYLO SLOVO

Rozhlasová hra

Osoby:

ADAM

EVA

HLAS DOBRÉHO

HLAS ZLEHO

/Clona: motivy z rajske zahrady; hudba s prvky  
ptačino zpěvu, hlasá zvířat, šumění vody a stro-  
mů, hvízdání větru. Po chvíli - zprvu nezřetelně, pak  
jasněji a silněji - ozývá se zvuk, jaký vzniká uplá-  
cávání mokré hlíny dlaněmi, nabírání vody hrstí a  
omývání rukou/

ADAM: /pobrukuje si improvizovanou píseň, náhle zavolá  
do dálky/ Evo, Evo, co tam děláš, pospěš si !  
Nemám vodu.

/Po chvíli: oddychování, které sílí, zvuk šplí-  
chající vody/

ADAM: /radostně/ Evo, pojď se podívat, co se mi podařilo!  
S tak nádhernou hlínou jsem ještě nepracoval.

EVA: /naježené/ Ty jen křičíš, pospěš si, pospěš si, ale  
jak je možno s takovou tíhou pospíchat, na to ne-  
pomyslíš. Vůbec Adame, choď si pro vodu sám!

Zrovna mi napadlo, že to není od tebe hezké.

ADAM: Co není hezké?

EVA: Že se mám tráčet s něčím, co tobě by bylo hračkou.

ADAM: Ale Evo, nenařikala, že se hrozně nudíš ? Abych  
ti nějak pomohl?

EVA: Pomohl, pomohl! Komu jsi vlastně pomohl? Sobě!  
Raději se budu nudit než... takovou pomoc.

ADAM: /dobrácky/ Dobře, Evo, obstarám si vodu sám. Ale  
teď se musíš podívat, jak skvělé stvoření se mi  
povedlo. To je jiná hlína než ta od jezera. Po-  
dívej se na ty štíhlé tenké nožky, na tu linii  
šije, hřbetu, břícha, na tu sličnou hlavičku s  
růžky... pamatuješ, když jsem modeloval krokodýla?  
Tu hlínu nebylo možno uhladit, lepila se mi na dle-  
ně, křabatila se, a když jsem z ní udělal nohy,  
zbořily se a pokřivily. A byly to tlusté nohy!

Eva: A vidíš, krokodýl si plave v jezeře.

Adam: Plave, opravdu! Když jsem ho ze zlosti nad nepodařeným dílem hodil do vody, aby se rozpustil, začal najednou plavat. Z toho jsem poznal, že Pán tomu chtěl.

/Opět uplaskávání hlíny a šplíchoť vody/

Eva: Hm! Jaké jméno dáš tomu tvorečku?

Adam: Gazela.

Eva: Gazela... Pro všechny máš hezčí jména než pro mne.

Adam: Eva je také hezké jméno.

Eva: Neří!

Adam: Jo!

Eva: Neří! Já vím, že se ti vůbec nelíbím.

Adam: Líbíš se mi.

Eva: Nelíbím. Řekl jsi kdy o mně, že mám štíhlé nožky? Sličnou hlavičku? Stíral ses kdy o linii mé šíje, zad, břicha? Vždyť ani nevíš, že něco takového mám. S každým se dovedeš mazlit, ale mně dáš nosit těžké sáčky s vodou, abych byla ještě ošklivější.

Adam: Dal jsem ti je nosit proto, že ses nudila.

Eva: No vidíš, Adámku, vidíš. Až se bude tvá gazela nudit, jistě jí nedáš nosit vodu. Začneš si s ní hrát, žertovat, poskakovat, budeš ji hladit, vychvalovat, sdobit... Nechtěl bys nakonec taky pro gazelu kožíšek?

Adam: /nesměle/ To bych chtěl.

Eva: Vida... Nic! Nic pro ni neudělám. A vůbec již pro nikoho. O všechny se starám, všechny parádím a o sebe nedbám. Jsem hladká a bílá a proto se ti protivím. Sebe začnu parádit.

Adam: /nejistě/ Ale Pán tomu chce.

Eva: Co chce Pán?

Adam: Aby gazela měla kožíšek

Eva: Pán, Páni! Ano, Pán chce vždycky to, co chceš ty, to je zajímavé. Jak to víš?

Adam: Ty jsi divná, Evo! Tak ses mne ještě nikdy neptala. Což neslyším Pánův hlas?

Eva: A proč já ho neslyším? Tvůj hlas slyším, hlas ptáků a zvířat slyším, ale Pánův hlas neslyším. Proč?

- Adam: To není obyčejný hlas. Ten nepřichází z venku, ten ten slyším v sobě, rozumíš?
- Eva: V sobě, hleďme! ... A co když ti povím, že já slyším v sobě hlas, který mi káže, abych se o kožíšek pro gazelu nestarala? Může Pán něco přikazovat a zároveň to zakazovat?
- Adam: /pomalu, rozvážlivě/ Evo, ty mě přivádíš do rozpaků. Já opravdu... Pomyslím-li, že tu novou hlínu jsem vzal na Zakázaném vrchu, tam, kde stojí strom Poznání... Je pravda, zákaz týká se jen plodů, nikoli hlíny, ale kdo může říci... /starostlivě/ Evo, je to jisté, že slyšíš v sobě hlas?
- Eva: Slyším.
- Adam: A ten ti káže, aby ses gazele o kožíšek nestarala?
- Eva: Nekáže.
- Adam: /radostně/ Nekáže? Pak ti tedy káže to, co káže mně: abys jej udělala.
- Eva: Buďsi, káže mi to; ale pod jednou podmínkou.
- Adam: Pod jednou podmínkou? To je zvláštní. Mně dosud hlas pod podmínkou nic nepřikazoval.
- Eva: /suše/ Mně přikazuje pod podmínkou.
- Adam: A jaká je ta podmínka?
- Eva: Smíš udělat pro gazelu kožíšek, ale pod podmínkou, že gazela bude nosit vodu.
- Adam: Opravdu? To ti říká hlas?
- Eva: Ano! Ake hodně vody! Strašně moc vody! Ve dne v noci ji nepostačí nosit.
- Adam: To přece gazela nemůže, nikdo by to nemohl. Kdy bude spát a odpočívat?
- Eva: Co je mi potom?!
- Adam: A nač je nám třeba strašně moc vody? Co s ní budem dělat? Kam ji dáme?
- Eva: /nedbale/ To už není má starost. To ať ti poví zase tvůj hlas.
- Adam: /zamyšleně/ Dnes poprvé Pánu nerozumím.
- Eva: Poslyš Adame, vysvětlí mi, proč se nám stále ukrývá? Proč vždycky, když ho máme potkat, vyšle proti nám blesk, který nás oslepí? Proč nechce, abychom ho spatřili?

Adam: /pohoršeně/ Evo, odkud bereš takové otázky? Samé proč, proč! Nikdy jsem se tak neptal.

Eva: Protože jsi hloupý. Jenom lopotíš a dřeš a nikdy ti nenapadne zeptat se, musí-li to tak být.

Adam: Evo, že jsi zase mluvila s hadem?

Eva: A co když mluvila? Proč bych zrovna s hadem neměla mluvit?

Adam: Řekl jsem ti, že se mi had nelíbí. Všechno stvoření prošlo mýma rukama, jenom o hadovi nevím, jak se ocitl v naší zahradě. Vždycky, když mě má potkat, uhne mi z cesty a schová se.

Eva: A to se divíš? Jakápak je to radost bavit se s tebou? - Předě mnou se had neschovává, naopak, rád se mnou hovoří a žertuje a je vůbec mnohem zábavnější než ty. Mně se had líbí. On jediný mě nenudí.

Adam: Ano, ponouká tě proti Pánu.

Eva: Mluví mnohem moudřeji než ty.

Adam: /přítaně/ Evo!

Eva: Není to vše kolem nás tvoje dílo? Výsledek tvé práce a lopoty? Čím bylo toto místo, když jsme sem přišli? Pusté skalisko. Ani bodláčí zde nerostlo; a po ptácích a zvířatech ani vidu. A tys to svou pílí proměnil v ráj. I ten podivný strom Poznání, který tu jediný živořil, teprve pod tvou rukou vyrostl v košatý strom, obtížený plody. A z těch plodů že my nemáme okusit?

Adam: /úzkostlivě/ Mlč, EVO, mlč!

Eva: Nebudu mlčet, had má pravdu. Proč bychom nemohli pojíst ovoce, kterého se nám zachce?

Adam: Mně se ho dosud nezachtělo.

Eva: Mně ano.

Adam: Pán to zakázal.

Eva: To říkáš ty, ale já o tom nic nevím.

Adam: Opravdu, Evo? Ty o tom nevíš? Já bych nechtěl po-  
hňěvat Pána. Já to vím jistě.

Eva: A proč myslíš, že to Pán zakázal?

Adam: To věru nevím. Asi proto, že je Pán.

Eva: Nikoli, hlupáčku. Pán nejí z toho stromu proto, že je Pán, ale je Pánem jenom proto, že z toho stromu jí. Kdyby tomu tak nebylo, neměl by se proč bát, abychem z toho stromu nepojedli. Nejsi-li hlupák, Adame, pojíš z toho ovoce. A přestaneš se lopotit, budeš Pán.

Adam: Evo, Evo, nepokoušej mě! Je sice pravda, že naše lopota proměnila pustinu v ráj, ale bez Pánova hlasu nevěděl bych, co dělat. Nudil bych se možná jako ty. Zapomínáš, že Pán je proto naším Pánem, že nás stvořil.

Eva: Pán nás stvořil. A kdo stvořil Pána?

Adam: Mlč, Evo, nechci tě poslouchat... A jak uvidím hada, vyženu ho. Holí jej vyženu.

Eva: /směje se/ Zkus to, těším se už. Snad se aspoň při tom trochu pobavím... /vážně/ Ostatně, proč bys nemohl, až budeš Pánem, taky stvořit bytosti k své podobě, které by pak musely na tebe pracovat?

Adam: To se mi nikdy nepodaří a já se o to ani nechci pokoušet. Hlas mi to nerozkázal a to stačí. A nech mě pracovat. A ty se také chop svého.

/plácání mokré hlíny a šplíchání vody/

Eva: /po chvíli, potouchle/ Adame, podívej se.

Adam: /nevrle/ Co ještě?

Eva: Sem se dívej... Sem, na to, co mám v ruce.

Adam: Co máš v ru... /výkřik/ Ó běda, Pán přichází!  
Evo, boj se... Buď nám milostiví/pád na kolena/

Eva: /rozpuštěný smích/ To se povedlo! Ty blázínku, to se povedlo!

Adam: /volá/ Nevidím, blesk mě oslepil!

Eva: Ohleď si oči a vstaň! Slyšíš? Pačkej, udělám ti to sama. Jak se tu směšně motáš.

/šplíchoť vody/

Adam: Ó, už je to lepší. Evo, co to bylo?

Eva: Slunce.

Adam: Slunce! Ó ano, celé slunce mi vběhlo do očí.

Eva: Pánův blesk.

Adam: Evo, Evo, začínám se tě bát... S čím si to hraješ?  
Co to máš? Proč do toho tak hledíš?

Eva: Pojď, podívej se!

Adam: Ne! Nechci, aby mě to znovu oslepilo.

Eva: Neoslepí. Pojď, já tě naučím, jak oslepit druhé  
a sebe ne. No, chop se toho přece! Bojíš se?

/Ozve se zvuk rozbíjeného skla/

Adam: /výkřik/ Ó, spatřil jsem Pána.

Eva: /zlostně/ Nemotoro, zrcadlo jsi rozbil.

Adam: Zrcadlo? Co to je? To slovo není ode mně.

Eva: Zrcadlo je to, co Pána dělá Pánem. Vyrábí blesky a bytosti Pánu podobné. Viděl jsi, ne?

Adam: Viděl jsem Pána.

Eva: Sebe jsi viděl; bytost sobě podobnou. Bytost, kterou bys pomocí zrcadla dovedl vytvořit, kdybys byl Pánem; kdybys pojedl se stromu Poznání.

Adam: Oh, jaký smutek způsobilas v mé hlavě... A odkud je máš, to zrcadlo?

Eva: Hád mi je dal.

Adam: Hád ti je dal?

Eva: Hád je našel; říkal, že Pán je stratil.

Adam: A proč je tedy nevrátí Pánu?

Eva: E, s tebou nebude nikdy rozumná řeč, Adame. Jak je může vrátit Pánu, když neví, kde by ho našel. Řekni sám, kam bys to zrcadlo vrátil, kam?

Adam: To opravdu nevím.

Eva: Vidíš, a teď, když nemůže vysílat blesky, bude se ještě víc ukrývat.

/Cinkání a chřastění skleněných střepů/

Adam: Co děláš, Evo?

Eva: Posbírám střepy a odnesu je hadovi, ten mi poradí. Je chytřejší než ty.

Adam: A co ti mám poradit?

Eva: Jak spravit zrcadlo.

Adam: A proč je má spravit?

Eva: /vzdychání/ Ty mě nudíš, Adame, ty mě hrozně nudíš. Až dosud jsem se tvou hloupostí bavila, ale teď se mi už protiví. Jsi hloupější než lev. Ba, co lev. Jsi hloupější než krokodýl, který celé dny cíví s

otevřenou tlamou do vzduchu a nevidí, že mu ptáci poskakují po zubech a tropí si z něho šprýmy.

Adam: Mně má hloupost stačí.

Eva: Ale mně nestačí.

Adam: Co mám ještě dělat?

Eva: Pánem budeš! ... Zrcadlo máš; když ještě ovoce pojíš... /rozhodně/ Dej mi ruku a pojď!

/ hudební motiv ráje zesílí /

Adam: /bojácně/ Kam mne vedeš?

Eva: Co se celý třepeš? Bojíš se? Úcho?

Adam: Já nevím. Nechoďme tam, Evo! Nechoďme k zakázanému stromu.

Eva: Na opatrování není zakázaný, ale na sklizeň je zakázaný. Co ty jsi zač, Adame? Ty jsi můj ochránce? Vždyť se musím mít více na pozoru před tvou hloupostí než před chytrostí druhých.

Adam: Pán nás spojil, důvěřujme v Pána.

Eva: Jak mohu důvěřovat tomu, kdo mi dal hlupáka a bázlivce za opatrovníka?

Adam: Hlas mě varuje, Evo, vraťme se!

Eva: A mě hlas radí, abych se raději svěřila hadovi než tobě. - Nu, jsme na místě.

Adam:/Těšce oddychuje/ Evo, Evo, nesahej na ten strom, stane se něco strašného.

Eva: Co se stane?

Adam: Blesk nás srazí.

Eva: /zabhrastí skleněnými střepy, směje se/ Slyšíš? Tady je tvůj strašný blesk. Ode dneška bude tě pěkně poslouchat.

Adam: /vzkřikne/ Netrhej!

/ Pád těla/

Eva: Jen si schovej hlavu do písku. Zacpi si uši a zakryj oči, ochránce můj!

/ Selest větví, zvuk jedeného jablka/

Eva: /po chvíli/ Kukuk. Už jsme vzhůru?

Adam / ušasle/ Ty jíš? A ...

Eva: A svět stojí. Nezbožil se. To koukáme, viď?

Adam: Evo!

- EVA : No, to je pěkné, že k jídlu vstáváš. Tu máš, jezi!  
Ber si! Ach tak, počkej, já ti ho nakousnu. Tak  
stiskni! Neumíš stisknout zuby?... Konečně!  
/po chvíli/ Jak ti chutná?
- ADAM: Moc mi nechutná.
- EVA : To je nezvyk. Po druhé ti zachutná víc. A po  
třetí ještě víc.
- ADAM: Cože? Ty nejíš po prvé?
- EVA : /směje se/
- ADAM: A nikdy se nic nestalo?
- EVA : Nikdy se nic hrozného nestalo.
- ADAM: /vzkřikne radostně a osvobozeně/ Nic se nestalo!  
Nic hrozného se nestalo...Evo, ty jsi chytrá.
- EVA : Had je chytřejší,
- ADAM: Ale já teď budu chytřejší<sup>nej</sup>. Ó, jak je to snadné a  
lehké. Věru, byl jsem hloupý. Ale teď jsem Pán, je-  
diný Pán, všichni mě musí poslouchat. I had, i ty,  
Evo! Slyšíš?
- EVA : /směje se/ Slyším.
- ADAM: Víš, co mě právě napadlo? Když já jsem Pán, pak ga-  
zela nemusí nosit vodu.
- EVA : /zlostně/ Gazela? Už máš zase gazelu? Gazela  
bude nosit vodu!
- ADAM: Nebude!
- EVA : To byla podmínka.
- ADAM: Já jsem Pán, teď já dělám podmínky.
- EVA : Vyženu ji!
- ADAM: Nevyženeš!
- EVA : Vyženu! /Ozve se plesknutí/
- EVA : Adame! Tys mě uhodil? Co ses to opovážil?
- ADAM: Co bych se neopovážil?
- EVA : Stihne tě trest.
- ADAM: Trest? Chacha! Já jsem Pán, teď já trestám. Uhodím  
tě pokaždé, když neposlechnáš. Pojď, nanosíš mi vody,  
zkusím vytvořit lidi. Nesluší Pánu, aby pracoval.
- EVA : /naříkavě/ Ó, ó, ó.
- /Clona: Rajské motivy na krátko zesílí, pak elábnuou  
a pomalu přejdou v disonance a v kvílivé tóny, po-  
dobné skučení větru, příboji vln, poplašenému křiku

ptactva, vyťí zvěře, praskotu lámaných stromů.  
V to se mísí posměšný křik opic. Náhle zblízka  
rachot, jaký vydává přeražený a padající strom./

EVA : /výkřik/ Ó, běda mi! Adame, pospěš Adame! Pomož mi!  
Strom mě porazil.

ADAM: /přichází, láme větve, lomoží se stromem/  
Nemám sílu, už nemám sílu.

EVA : Jsi líný, Adame, hrozně líný. Na nic nesáhneš a  
podívej se, co se stalo s naší zahradou; pustne  
a mění se v poušť. Není tu už ani kroku jistého.

ADAM: Však počkej, jen co se mi podaří vytvořit lidi. Roz-  
kážu jim a než se nadáš, bude zde ještě krásnější  
zahrada než bývala.

EVA : /posměšně/ Ale zatím místo lidí děláš samé opice,  
které ničí vše, naž přijdou, a pro tvé rozkazy mají  
jen smích. - Tuhle větev musíš ulomit, tlačí mě bok.  
Ještě nemohu stát.

ADAM: ~~Však počkej, jen co se mi podaří vytvořit lidi. Rozká-~~  
~~žu jim...~~ /supí námahou/ Kdybych měl zrcadlo, bylo by  
hračkou stvořit lidi. Co dělá had se zrcadlem? Spraví  
je?

EVA : Nestarej se! Had je pořád ještě chytřejší než ty.  
/silné zapraskání/

EVA : Konečně! Jak jsem celá bolavá a poškrábaná.

ADAM: /štítivě/ Přikrej se!

EVA : /zlostně/ Když se ti nelíbím, dívej se jínam. Dřív  
sis mně aspoň nevšímal, ale dnes si mne dokonce  
ošklivíš.

ADAM: Neošklivím.

EVA : A co tedy?

ADAM: Stydím se.

EVA : Stydíš se. To je cosi nového. A proto se tedy balíš  
do listů? Nu, dobrá! Udělám si kožíšek. Budu jako ga-  
zela.

ADAM: Spíš jako opice.

/Nedaleko se ozve divoký zvířecí řev a hluk mocně  
čeřené vody/

ADAM: Co je to?

EVA : Běž tam rychle! Něco takového jsem ještě neslyšela.

/Úprk bosých nohou cestou, hluk se blíží/  
 ADAM: /jeho supění na okamžik ustane; výkřik/  
 Evo! Ó, hrůzo! EVO!  
 /Hluk zápasu ve vodě, křik a útěk zvířete.  
 Hluk utichne, zvuk nohou, brodících se  
 vodou ke břehu, mocné oddechování./  
 EVA: Blázníš, Adame? Cos to vyváděl ve vodě?  
 ADAM: /Zničeně/ Tu se podívej, Evo!  
 EVA: /Udiveně/ Gazela? Jak tu divně leží. A kde  
 má hlavu? Kam dala hlavu?  
 ADAM: /Oddychuje/ Krokodýl... krokodýl ji ukousl.  
 EVA: Co říkáš? Kdo to kdy slyšel? - A proč je zde  
 všechno tak červené? Písek, voda, gazelin krk.  
 Co to z něho teče? Ó, jak je to hrozné!  
 ADAM: To je krev.  
 EVA: Krev? Co je krev?  
 ADAM: Gazela je mrtvá.  
 EVA: Mrtvá? Co je to mrtvá?  
 ADAM: To, co vidíš, to je mrtvá. Je s ní konec.  
 EVA: Konec? ... Co to zde máš, Adame? /s hrůzou/  
 Tobě teče z hlavy krev. Ó, ty jsi také mrtev.  
 ADAM: /Nepřítomně/ Ne, já nejsem mrtev, ještě nejsem  
 mrtev. Ale jednou budu mrtev, teď to vím jistě.  
 I ty, Evo, budeš jednou mrtvá.  
 EVA: Ty myslíš, že i nám jednou ukousne krokodýl hlavu?  
 ADAM: Krokodýl nebo něco jiného.  
 EVA: Ale to je lehká pomoc. Ukousní ty hlavu krokodýlo-  
 vi, krokodýl bude mrtev a nemáme se čeho bát.  
 ADAM: Eh, i kdybych ukousl hlavy všem zvířatům v ráji,  
 nepomůže to. Padne na tebe třeba strom a hlavu ti  
 urazí.  
 EVA: /Poděšeně/ Strom? Ty myslíš? ... Ó, ano, podívej  
 se, ty červené čáry, to mi udělal strom... A kapky,  
 jsou v tom červené kapky... to je krev. Adame,  
 zachraň mne, já nechci být mrtvá.  
 ADAM: /Resignovaně/ Nemohu tě zachránit. Od toho nemohu  
 nikoho zachránit. Všichni budeme jednou mrtví. Teď  
 to vím jistě.  
 EVA: Porazíme všechny stromy v ráji, pak nám žádný neura-  
 zí hlavu.

- ADAM: Marno, Evo, všechno marno!
- EVA: Vidíš, mě tenkrát hlas dobře varoval před gazelou.
- ADAM: Ano, vzal jsem hlínu ze zakázaného místa.
- EVA: Nikoli, ale podmínku jsi nesplnil; vodu měla gazela nosit. Proto jí krokodýl ukousl hlavu.
- ADAM: /zamyšleně/ Proto se ten zhudlašený krokodýl ve vodě nerozpustil. -Ale víš, co mě napadá, Evo? Já jsem přece podmínku zrušil. Jak je možné, že platila dál?
- EVA: Řekla bych, že tuze moc mudruješ, Adame! To je příčina všeho našeho neštěstí. Od jisté doby vysedáváš po celé dny s hlavou zabořenou do dlaní, ničeho si nevší máš, k ničemu ruce nepřiložíš. Všechno jde hlavou dolů. Přestaň tolik uvažovat a vše se zase obrátí.
- ADAM: To se ti lehko řekne, Evo! Ale jak mohu něco dělat, když se mi z každé maličkosti stal problém.
- EVA: Problém? Co je to problém?
- ADAM: Všechno je problém. -Onehdy na příklad, když jsem plaval přes jezero, začal jsem přemýšlet o plavání. Nedalo mi to pokoje, chtěl jsem vědět, čím to *je* vlastně je, že mohu plavat, třebaže nejsem ryba. A jak jsem tak o tom přemýšlel, začal jsem se najednou potápět, a dnes vím, že už tenkrát jsem mohl být mrtev, nebýt té šťastné náhody, že se o mne otřela veliká ryba a dala mi ocasem takovou ránu, že mne vyhodila až na mělčinu.
- EVA: Žes mohl být už tenkrát mrtev? Proč?
- ADAM: Protože plavání stalo se mně problémem.
- EVA: Aha, když něco, co jsi dosud *nedovedl*, najednou nedovedeš, to je potom problém?
- ADAM: Tak nějak. Víš, když něco, co ti až dosud bylo jasné, je ti najednou nejasné a ty se nemůžeš hnout z místa s tím, co ti dosud šlo hravě.
- EVA: Já mám jen obyčejný rozum, Adame, ale pomyslí-li, že je ti najednou nejasné, co ti až dosud bylo jasné, neznamená to, že hloupneš?
- ADAM: Evo, Evo, ty mě mateš... I o tobě musím teď častěji přemýšlet.

- EVA : /živě/ Opravdu, Adame? Všiml sis, že mé nohy jsou  
stříhlejší? A má linie sličnější?
- ADAM: Nevšiml.
- EVA : /zklamaně/ Ó, a čeho sis tedy vlastně všiml?
- ADAM: Musím se ptát, jaký to má smysl, ~~že~~ ty a já ...
- EVA : Co je smysl ?
- ADAM: To je problém.
- EVA : /podrážděně/ Zase problém ?
- ADAM: Ano, problém je, proč my dva jsme připoutáni k  
sobě a k čemu je toho třeba.
- EVA : /zlostně/ Zkrátka, ty ses mně nabažil a proto jsem  
problém, že? /plačtivě/ Proč mně neukasneš hlavu?  
Budu mrtvá a nebudu ti překážet.
- ADAM: Ty mi nerozumíš, Evo! /vzrušeně/ Pochop mě přece. Až  
dosud jsem o ničem nepochyboval a všechno jsem dove-  
dl. A dnes vím jen, že nevím nic a nedovedu nic. Vše,  
co dosud bylo jisté, je nejisté. Jenom jedna věc je  
zcela jistá: že zemřeme.
- EVA : Zemřeme? Co to zase vymýšlíš za slovo?
- ADAM: To já nevymýšlím, to vymyslel Pán.
- EVA : Pán? Ty jsi Pán.
- ADAM: Oh, Evo, to je právě ten nejstrašnější problém.
- EVA : Už zas? S tebou se nelze o ničem domluvit, Adame!  
Všechno je problém. Ale jisto je, že mě tvoje problé-  
my hrozně nučí.
- ADAM: /vážně/ Pán řekl: budete-li jísti se stromu zakázané-  
ho, smrtí zemřete.
- EVA : /znuděně/ A já ti říkám, že ty jsi Pán. Ostatně had mi  
to potvrdil.
- ADAM: Myslím, že had tě oklamal, Evo.
- EVA : /zlobivě/ Jak můžeš něco takového tvrdit? O hadu, který  
nám tolik pomohl?
- ADAM: Smutné je, že to nemohu tvrdit, ale nemohu to ani  
popřít. Je to ...
- EVA : /posměšně/ Problém ... Ach, Adame, pojďme spát!
- ADAM: Jak bych mohl být Pán, když nevím nic a nedovedu nic?  
Ne, Evo, já nejsem Pán. Zrušil jsem podmínku a podmínka

platí dál. Jak to vysvětlíš? Jedli jsme se stromu zakázaného a zemřeme. Co Pán řekl, splní se. Jak to vysvětlíš? Já nejsem Pán, Evo! Pán musí být on ... hlas! Ano, jen tak začínám všemu rozumět. Pán nás stvořil, Pán nás trestá. Byli jsme pyšní a neposlušní. Proto se nám nic nedaří, proto nic nevím a nedovedu, proto ty jsi stále hašteřivější, paličatější a mlsnější, proto ráj pustne a proto zemřeme. Jak to, že jsme na to nepřipadli hned? Přece, je-li jisto, že zemřeme, je také jisto, že nad námi vládne Pán.

EVA : Adame, nestraš mne! Půjdu se poradit s hadem.

ADAM : Nechoď! Je-li Pán, pak je jisté, že nás had oklamal. Až ho potkám, zabiju ho.

EVA : Co je: zabiju ho?

ADAM : Hlavu mu srazím.

EVA : Proč Pán hada nezabije? Proč zabije nás? Pro pár jablek. Ty bys nebyl tak ukrutný Pán, viď, Adame? Ó, celá se chvějí hrůzou.

/Disonance a kvílivé tóny zesílí/

ADAM : /stišeně/ I já se bojím. Pohněvali jsme Pána.

EVA : /zděšeně/ A kdy nás zabije? Snad ne hned teď?

ADAM : Nevím, Evo! Je to jeho vůle.

EVA : Pojď pryč odtud, bojím se té vody. Dej mi ruku, Adame!  
/plaše/ Noc přichází. Nikdy jsem se nebála noci, ale teď jde na mne takový strach. /vzrušeně/ Adame, nechoďme pod stromy. Padne na nás některý a ...

ADAM : Někam jít musíme.

EVA : Pojď, ukryjeme se! Pán nás ~~ná~~ nenajde.

/Šelest a praskot křoví. Chvillemi křik vyplašeného zvířete, ptáka. Pokaždé ustrašený přitlumený výkřik Evy, Adama, obou/

EVA : Adame! Podepři mne trochu!

ADAM : Pánu neutečeme: slyším jeho hlas! Volá mě!

EVA : /zoufale/ Adame, obejmí mě! Neopouštěj mě!

ADAM : Odpočiň si. Já už také nemohu.

EVA : Je mi tak těžko, Adame! Teď je mi často tak těžko. Myslíš, Adame, že už musím umřít?

ADAM : Já myslím, Evo, že by bylo lépe neukrývat se Pánu.

Pojďme k němu a padněme před ním.

EVA : Bojím se ho. Je tak ukrutný.

ADAM: Není ukrutný, je jen spravedlivý a proto je i dobrý  
... Volá, slyšíš?

EVA : Neslyším.

ADAM: Hlas nepřichází z venku. Volá ve mně.

EVA : Kam ho tedy půjdeme hledat?

ADAM: Nikam, Evo! Pánu se nikde neschovám, protože kde jsem  
já, tam je také on.

EVA : I tady ... ?

ADAM: Ano, Evo, i tady... Padněme k zemi a prosme ho !

EVA, ADAM: Pane dobrý, slituj se nad námi nehodnými, ubohými...

/Jejich hlasy zaniknou ve cloně, kterou tvoří zesílené motivy dosavadní, ustupující pomalu dřívějším motivům rajským. Uprostřed fortissima naráz vše ztichne. Po krátké pauze hudba obou motivů jako pouhý tichý šelest/

HLAS ZLÉHO Kde jsi, Pane? Ozvi se mi, Pane!

HLAS DOBRÉHO Čeho si žádáš, hade?

HLAS ZLÉHO Žalují na tebe, Pane! Věřil jsem, že jsi spravedlivý a proto jsem se tě bál a tajně se ti obdivoval. Ale teď sebou pohrdám; pohrdám sebou pro tvou nespravedlnost. Chceš-li, můžeš mě zničit, ale nemůžeš nade mnou zvítězit.

HLAS DOBRÉHO Na jakou nespravedlnost si stěžuješ, hade?

HLAS ZLÉHO Žalují na nespravedlnost, která mne nazývá zlým a tebe dobrým. Opak je pravdou.

HLAS DOBRÉHO Naslouchám ti, hade, mluv!

HLAS ZLÉHO Nechtěl jsem lidské bytosti oklamat, chtěl jsem jím opravdu pomoci. Co mne vedlo, byl jen nesmírný soucit, žal nad jejich nevědomostí a ubohostí. Nezasloužím si, aby mne nazývali zlým, jako ty si nezasloužíš, aby tě nazývali dobrým. Pravdou je, že jsi lstivý, krutý, zlovolný a lstivý.

HLAS DOBRÉHO To jsou jen slova, hade! Co stojí za nimi?

HLAS ZLÉHO Ty stojíš za nimi, Pane! Ta slova, to jsi ty. Není pravdou, že i mne oklamal? Věřil jsem, že plody stromy zakázaného skýtají ti vakutku božské vědění

a že proto nedovoluješ lidem, aby jich okusili. Chápal a omlouval jsem tvé počínání, třebaže by spíše svědčilo lidem než bohu. Ale ukázalo se, že jde jen o nepěkný trik, o prostinký prostředek, jak udržovat nevědomé a pošetilé lidi ve strachu a poslušnosti. Plody zakázané byly tak obyčejné jako všechny jiné. Ale tu jsi teprve odhalil celou svou zlobnou a mstivou bytost. Třebaže šlo jen o plody praobyčejné a tvé božské vědění a moc nebyly ani v nejmenším dotčeny, pomstil ses krutě, nejkrutěji, jak jen možno pomyslit: zahubiš je, usmrtíš je. - Ta žena, kdyby mi byla déle naslouchala, byla by již brzy odkryla tvé ledví.

**HLAS DOBRÉHO** Stále ještě nevím, hade, proč žaluješ. Chtěl jsi pomoci člověku v ráji, chtěl jsi, aby okusil plodů se stromu Poznání, chtěl jsi, aby byl dobrý jako já. To všechno se stalo; nač si tedy stěžuješ?

**HLAS ZLÉHO** Pane, žertuješ. Ale chvíle není vhodná k žertování.

**HLAS DOBRÉHO** Nežertuji, hade!

**HLAS ZLÉHO** Pak se mi tedy, Pane, posmíváš.

**HLAS DOBRÉHO** Ani se ti neposmívám

**HLAS ZLÉHO** Říkáš, že člověk v ráji je nyní jako ty, Pane! To se mi neposmíváš?

**HLAS DOBRÉHO** Neposmívám, hade. Člověk v ráji je nyní tak vědoucí a mocný jako já.

**HLAS ZLÉHO** Jako ty? - Věru, jsou-li tvá slova vážná, nerozumím jim pranic.

**HLAS DOBRÉHO** Budou mě nazývat vševědoucím a budou mě nazývat počátkem. Ale jaké to zmatení! Na počátku, kdy ještě ničeho není, co lze poznat, co lze vědět? Na počátku poznat není co; všechno zbývá vytvořit. Nazýváš mně mstivým, krutým. Ale trest smrti za utržení plodu se stromu Poznání hledej hlouběji než v mé pouhé zvůli. Na počátku, kdy vše zbývá vytvořit, vše co lze poznat, je nicota, prázdnost, smrt.

Jezte ze stromu Poznání a budete jako Bůh, řekne had prvým lidem. Věru, ďábelský to šprým! Protože bůh, který jídá se stromu Poznání, chutná jen nicotu a smrt.

HLAS ZLÉHO Pane, pane, snad ti ještě nerozumíš, ale již cítím, že se na mou hlavu snáší něco strašného.

HLAS DOBRÉHO Na počátku je slovo; a to zní: nic! Budou mě nazývat vševědoucím, ale vím jen to, že musím zemřít, že musím zapomenout vše, co vím a narodit se znovu jako bytost nevědomá, věřící, toužící. Jen tak se zachovám, jen tak stvořím svět. Člověk, to jsem já - znovuzrozený, nevědomý, věřící a tvořící.

HLAS ZLÉHO A já, který jsem mu chtěl pomoci, přivedl jsem ho k pádu. Teď je ubohý jako Bůh.

HLAS DOBRÉHO Ano, haše, je ubohý jako bůh.

HLAS ZLÉHO Ale což není záchrany pro něj?

HLAS DOBRÉHO Okusil se stromu Poznání a musí zemřít. Jako bytost vědoucí a nemohoucí musí zemřít a jako bytost nevědomá, věřící a tvořící znovu se narodit. To jest její spása, to jest moje spása.

HLAS ZLÉHO A pro mě, Pane, není spásy? Kdo jsem já?

HLAS DOBRÉHO Jsi můj stín; jsi mé pokušení, jsi mé obtížené svědomí. Zemřeš tolikerou smrtí jako já.

HLAS ZLÉHO Pane, jsem pokořen. Mne vedl soucit, abych přestoupil tvůj zákaz, který se mi zděl krutý, nescyslný, pyšný, zlovolný. Ale tys zakazoval, protože tě vedla láska.

HLAS DOBRÉHO Láska je předzvěst smrti a příslib zmrtvýchvstání. Láska bude pro ně mostem mezi smrtí a znovuzrozením. S láskou nebude jim zatěžko umírat, s láskou bude jim lehké znovu se rodit.

HLAS ZLÉHO Mám s nimi soucit, ale ty je miluješ. Jsem pokořen. Ale chci být hoden svého přemožitele a chci, aby on byl hoden mně. Pro tvou slávu, Pane, pro tvou slávu, Pane, pro tvou slávu chci po všechny časy hrát poctivě úlohu zlého.

/Glona: obojí motiv zesílí a naráz zmlkne. Po chvíli týž rajský motiv jako na počátku hry/

- EVA /pobrukuje si improvizovanou píseň/  
/Ozve se pláč nemluvněte/
- EVA : /starostlivě, mazlivě/ Ó, maličký má hlad; maličký chce pít; maličkému je zima. /volá/ ADAME! ... Ó, tebe to tlačí, viď, maličký??, ... /křičí/ ADAME! ... Je to popleta, ten Adam, viď maličký? Takové tvrdé a studené listy ti nosí, jakoby nebylo dost mladých, hebkých, teplých ...
- ADAM: /přichází/ Volalas mě, Evo?
- EVA : Kde se loučáš, Adame? Jistě jsi zas někde dřepěl a přemýšlel a přemýšlel... Ale co si myslíš, maličký nás potřebuje. Podívej se, musím ho vykoupat, donešeš vody.
- ADAM: /mrzutě/ Už zase nemáš vody?
- EVA : Pro maličkého je to všechno málo; potřebuje moc vody, strašně moc vody.
- ADAM: /zasněně/ Už chápu, proč gazela měla nosit strašně moc vody. Pán je nevyzpytatelný.
- EVA : Nevěděl sis, jak je maličkému hned dobře, když ho ponoříš do vody? Ve vodě nikdy nepláče. Podívej se, Adame, jak si tě prohlíží, jen se podívej! Oh, co ty jsi zač, Adame, ještě ses na maličkého ani jednou neusmál. Jen se pořád mračíš. Nezdá se ti, že už zase o kousek vyrostl?
- ADAM: /stěsněně/ Ano, Pán nás trestá.
- EVA : Ty jsi divný tvor, Adame! Já bych radostí nad maličkým objímala celý svět.
- ADAM: Křičí jako opice. Asi se nám posmívá.
- EVA : /zburta/ Jdi pro vodu, Adame, jdi! Neotálej!
- ADAM: Viděl jsem, jak si opice hrály s takovou malou křičící věcí. Možná, že nám to ony provedly.
- EVA : Co nám provedly?
- ADAM: Podstrčily nám ho, když jsme spali. A teď se nám posmívají. Zdá se mi, že se nám opice nikdy tak neposmívaly jako teď.
- EVA : Jaký jsi bloud, Adame! Kdybys od maličkého pořád natíkal, kdybys ho někdy trochu pohoupal a pohrál si s ním, nikdy by tě takové hlouposti nenapadly. Věděl by sis, že křičí docela jinak než opice a že se namáhá něco říci.

Ano, otevírá ústa zrovna tak jako ty, když říkáš, Evo, a vůbec jeho oči, jeho nos, čelíčko, ústa, to všechno je tak podobné tobě, Adame, to jsi ty, Adame, to je malý Adámek ...

ADAM: /polekaně/ Opravdu, Evo? Můj obličej je z tak ošklivé, pomačkané kůže? A má hlava je tak šišatá?

EVA: To není žádná ošklivá kůže, viď, maličký! Pojď si sáhnout, Adame, je hebká jako mladé ochmýřené listí. A pomačkaná už dávno není... Oh, nic krásnějšího jsem dosud neviděla a nehladila.

/Maličký křičí/

EVA: Vodu, Adame, počkej, pohoupej maličkého, přinesu trochu listí, ty se v tom nevyznáš, tlačí ho to vždycky ...

ADAM: No... co je? ... Nekřič! ... Já nevím... Co chceš? Nekřič! Co mám dělat? /volá/ Evo! Evo! Pane, můj slitování! ... Houpy hou, houpy hou, houpy hou ...

/Křik ustane/

ADAM: No tak, to jsi hodný... Eva hned přijde... Co povídáš? Co chceš povídat? Eva? Ty voláš Evu? Eva už jde, maličký... Houpy hou, houpy hou ...

EVA: /přichází/ Maličký už nepláče? Vidíš, Adame, co ty dove-deš. A ty bys mi nechtěl pomoci? Podívej se, podívej, něco ti povídá...

ADAM: Evo povídá.

EVA: Ó ne, tentokrát nepovídá EVO. Dávej pozor: A..da...me, povídá, Adame. Už tě také zná, už se tě nebojí. Vidíš, přestal plakat a usmívá se na tebe; a chce si s tebou povídat. Tak jen si spolu povídejte. Já doběhnu pro vodu...

ADAM: Ne, Evo, já půjdu, ty nesmíš.

EVA: Ach, já že nesmím? Proč bych najednou nesměla?

ADAM: Měchy jsou těžké a... já nechci, abys byla jiná.

EVA: Jaká jiná?

ADAM: Ošklivá.

EVA: /radostně/ Ty myslíš, že nejsem ošklivá?

ADAM: Ne, kdepak! Nikdy ses mi tak nelíbila jako teď, Evo!

EVA: Oh, Adame! A maličký se ti nelíbí?

ADAM: /zvolna/ Líbí... Ano, myslím, že se mi už líbí ...

Jistě se mi začíná líbit. /Maličký křičí/

EVA: Ach, Adame, zapomínáme na vodu.

- ADAM: Už utíkám... Pohoupej maličkého, Evo! Půjdu až k mělčinám, voda je tam teplejší, pospíším si.
- EVA: Oj, to bude mít maličký radost. /ustrašeně/ Adame, na mělčinách číhá krokodýl... Může ti ukousnout hlavu a budeš mrtvý.
- ADAM: Neukousne. Hlas mi říká, že neukousne, protože, protože... Já nevím proč.
- EVA: Já to vím. Protože maličký musí žít.
- ADAM: Ano, protože maličký musí žít. Žít! Jaké podivuhodné slovo jsi to vymyslela, Evo. Žít! ... Ale, Evo, ty sedíš pod stromem, strom může na tebe padnout...
- EVA: Nepadne, Adame, hlas mi říká, že nepadne, protože...
- ADAM: Protože ... maličký musí žít.
- EVA: Maličký musí žít.
- ADAM: /z větší vzdálenosti, supění/ Oh, oh!
- EVA: /znepokojeně/ Co se stalo, Adame? Co děláš?
- ADAM: Nemohu dál. Stojím a nemohu dál.
- EVA: /zdešeně/ Ó, hrázo, problém! Už má zase problém. Přemýšlí o chůzi a nemůže z místa. /volá/ Nemysli na to, Adame, a utíkej! Utíkej, maličký musí žít!
- ADAM: Hned, Evo, hned! Trávy a plevel a bodláčí opletly mé nohy tak, že mne skoro povalily. Taková spoušť! Všude kam pohlédnu: Jak je to možné? Jak je možné, že jsem to všechno snesl? Hned se do toho dám a všechno to vytrhám, vyčistím, spravím ...
- EVA: Pro maličkého ...
- ADAM: /hlas se vzdaluje a slábne/ Pro maličkého... pro maličkého ....
- EVA: Houpy hou... Houpy hou...

/Táá improvizovaná veselá píseň.  
Rajský motiv zesílí/

K O N E C

Josef Šafařík

Průkaz totožnosti

Dlouho mě uvádělo v úžas, když člověk, jemuž jsem na otázku, kdo jsem, utrousil dvě tři slova, byl si hned jist tím, kdo jsem, a okamžitě věděl, jak se mnou jednat, jak na mě jít. A bouřil jsem se skrytě a zatracoval, že nedělám nic, abych jeho předjatou představu zviklaťl, ba že mě dokonce jímá jakási úzkost, a by se tak nestalo.

Chci vypovědět příhodu, kterou jsem zažil ve vlaku na sklonku války. Věkovité říše se rozpadaly jako zehátralé stromy ve vichřici a země mi připadala, jako by se chtěla vrátit do stavu před stvořením, a zkusit snad všechno znova. Jízda byla tehdy plná nebezpečí, vlaky jezdily nazdařbůh, přepady a loupeže byly pravidlem, každý cestoval na svůj vrub. Seděl jsem v celém oddělení sám z s postarším mužem, na pohled scvrklým vyděšeným pápěrou, který - jak se mi zdálo - odkudsi prchal a v jediném skromném kufru vlekl s sebou všechn svůj majetek.

Můj vzhled nemohl budit důvěru, byl jsem odraný, zarostlý, ublácený. Noc, pustota odlehleho kraje, plíživý pohyb vláčku stupňovaly nejistotu nad snesitelnou míru. Seděli jsme ve tmě proti sobě a sotva jsme se viděli. Do té chvíle jsme spolu nevyměnili slovo, věděli jsme však, že se navzájem hlídáme.

Kolem půlnoci, když jsem únavou trochu pospával, najednou se na mně vrhl, vmáčkl mi do týla cosi kovově studeného a vzkřikl: "Kdo jste?" Ruka i hlas se mu třásl.

Odpověděl jsem, jak jsem dovedl nejvlídněji: "Jsem Michal Brabec ... stavitel ..."

Naráz se upokojil, omluvil se, nabídl mi likéru, patrně se i představil, aniž jsem to zaregistroval, a po několika nescouvislých větách, zmožen, schoulil se do rohu a usnul - jak by se řeklo - spánkem spravedlivých.

Pak se dostavila má obvyklá reakce. Otrávenost, dopal, zlost. Nad ním, jak tu pokojně ležel, vydán na pospas své nepochopitelné důvěře ve mě; a nade mnou, neboť jsem si pomyslll, že jsem mu mohl říci jakékoli jméno s jakýmkoli

přídomkem a bylo by mu to rovněž řeklo o mně všechno, byl by si stejně nesmyslně jist tím, kdo jsem. Pocítil jsem opravdový vztek na něho pro tu jeho jistotu, které nabyl o mně skrze kterékoli jméno. Tím, že jsem kterékoli jméno s kterýmkoli přídomkem řeklo o mně všecko, strkal mi posměšně před nos, že mně mé jméno a můj stav nemohou říci o mně nic. Ten chlapík netušil, jak mě svým bezstarostným chrčivým spánkem provokoval, a jak možná jen ta okolnost, že jsem mu pcvěděl své "pravé" jméno, uchránila ho něčeho nedobrého.

"Pravé jméno"! ? Není to směšné? Což není zřejmé, že nosím kterékoli jméno a že je respektuji, hájím a dbám o ně, jako by šlo skutečně o mě? Věděl jsem, že kdybych se mu byl představil třebaš jako Josef Spitz, špeditér, že bych mu byl ani pak nezkřivil ani vlas. Naopak, byl bych nad ním zrovna tak seděl a hlídal ho před svým vztekem, před vši tou horoucí, úzkostnou a věčně hledající nejistotou duše, a že bych s ním byl jel třebaš až na kraj světa, dokud by se neprobudil.

Proč si to zapírat: Seděl jsem s ním, protože ne já jeho, ale on mě hlídal a ručil za mě svým pokojným, důvěřivým spánkem. Přisoudil mi existenci a ručil za ni celou svou existencí svou. A já jsem neměl odvahu - ne jeho, ale sebe té jistoty zbavit. Ukolébán únavou i tou jistotou, usnul jsem posléze i já.

Ale tentokrát mi bylo schystáno něco jiného.

Z dřímoty mě vyburcovalo prudké zabloumání. "Co se děje?" vyjekl jsem rozespale.

Spolucestující stál nade mnou, škubel mi ramenem a vykřikoval cosi protismyslného: "Probuďte se! Nevěřím, že spíte... Vidím do vás. Řekněte doopravdy, kdo jste! Nebo... neručím za sebe."

Odstrčil jsem ho k jeho lavici a pronesl co možná klidně: "A vy jste kdo?"

Trochu se zarazil: "Už jsem vám řekl".

"Já taky!"

"Tady se podívejte!", strkal mi před nos cosi, co ve tmě

nebylo k rozpoznání.

"A vy se podívejte tady!", držel jsem mu před tváří stejně nesmyslně svůj občanský průkaz.

"Usedl ztěžka a mlčel: Po chvíli začal ztišeným hlasem: " Jako chlapec měl jsem hrůzu ze hřbitova; ani ve dne jsem se neodvážil jít podle jeho zdi sám. Báł jsem se mrtvých; ohrožovali živé. Zemřelí existovali dál jako strašidla. Do této noční můry se mně zkoncetrovalo náboženství, ve kterém jsem byl vychováván."

Odmlčel se, a když jsem ho neslyšel, měl jsem dojem, že ho najednou ani nevidím. Ale než mě cokoli napadlo, ukončil tísnivou situaci sám a pokračoval: "Setkání s vědou přineslo mi velikou úlevu. Nedovedete si představit, co pro dospívajícího chlapce znamenalo poznání, že mrtví jsou skutečně mrtví. Teprve teď jsem cítil, že jsem opravdu živ. Jenomže... nikdo nám nedá nic zadarmo; ani věda. Zasloužila se, že mrtvými jsem si jist. Zato živými...! Zbavila mě hrůzy z mrtvých, ale co je to proti hrůze z živých !"

"Mluvíte, jako byste sám nebyl jeden z živých."

"Jistěže, jistěže, proto nechápu, jak můžete být tak klidný."

Bezděčně jsem se přitiskl zády ke stěně vagonu a zvýšil hlas: "Co to povídáte? Mám se vás snad bát?"

"To se rozumí! Jako já se bojím vás. A protože stejně jako já ani vy nevíte, kdo jste, máte se bát sebe, jako já se bojím sebe; nemáte potuchy, co vám hrozí od vás, jak sám sebou budete zaskočen a co se sebou i se mnou v nejmíňší chvíli provedete."

"Nevím, jste-li při zdravých smyslech, nebo jen tak náivně žertujete; v žádném případě jsem však neztratil paměť o tom, kdo jsem a co dělám."

"Aha, Michal Brabec, stavitel, že ano? Visitka, kterou sezvěčníte na náhrobním kameni! Průkaz totožnosti mrtvého! Takhle identifikují padlého vojáka. Ale živý má jen číslo, protože nikdo - ani on sám - neví, kdo je a čeho je schopen."

Brabec - Vrabec na cedulce a pod tím bezedno neznáma, děsu, věrolomnosti, krvelačnosti, zálučnosti - nejdravější z dravců, nejbestiálnější z bestií. Kdo si troufá vědět, co bezpočetné věky a světy v nás nastřádaly? Věda stačí podhalit jen cípek a je to víc než dost, aby ná-s to vyděsilo a traumatizovalo. A co se o sobě dovídáme, nepotíráme, naopak osvobozujeme a děláme vědomě, programově, chytrácky, a nasloucháme vědě, že takto jsme co jsme. Kdo s koho! Zvíře morduje pro potravu, my pro nastolení míru... Člověkem jsem si jist, až když ho vidím v rakvi; to pak ta visitka, přišpendlená na truhle, nelže. Michal Brabec, stavitel, ano, teď to je on, beze zbytku, a na věky... Projděte se jednou hřbitovem a dejte si ty visitky servírovat, tam jim můžete na slovo věřit: pochopíte podmínky, pod jakými se nastoluje skutečný mír. Ale tedy válčíme, věšíme si bulíky na nos, bala, utíme se falešnými průkazy totožnosti vypájenými s náhrobních desek, maskujeme se svou vlastní artvolou, abychom si dodali zdání, že si každý může být námi jist. A kdo na to naletí, skončí s kudlou v zádech... Ach pane, i kdybychom tuhle válku, do které se již zapletl celý svět, přežili jen my dva, budeme si dál ukládat o život ve jménu míru. Světová válka trvá již od Kaina a Abela a skončí...."

Cestující se přerušil, protože vlak zastavil. Tma, ticho, nikde známa života. Bylo to tianivější, než kdyby nás přepadla tlupa zlodějů nebo banditů. Muž proti mně snehytněl, ale sřejmě potlačoval rozčilení a napjatě naslouchal. Dělal jsem, že nepocituji ani špetku znepokojení, a jakoby nic navázal jsem na jeho řeč otázkou:

"A válka skončí... ?"

Vybuchl: "Co jste zač?" Potmě nahmátl mé ruce, a když zjistil, že jsou prázdné, zase je pustil. "Vy víte, o co jde! Řekněte to! Nehrajte si přede mnou na mrtvolu! Neručím za sebe ... nežertuju!"

Přemohl jsem nutkání vybuchnout taky a vnutil jsem se do ironického tónu: "Ano, náboženství vám vsugerovalo, že strašidla běsní v mrtvých; věda vás poučila, že strašidla běsní v živých... Ale co když strašidla běsní jen v zaživa mrtvých?"

Muž se však již k čemusi rozhodl a neposlouchal mě. Cosi ve tmě přehazoval a přendával, pak popadl svůj obrovitý kufr a vlekl se s ním ven.

"Kam běžíte?", volal jsem za ním. "Trčíme v úplné pustině, nikde nenajdete živé duše".

Obrátil se ve dveřích: "Víte, kdy skončí válka a nastane mír? Až poslední člověk propíchne předposledního."

"Počkejte, přáteli, nedořekl jste to! Mír zavládne, až i ten poslední najde svou totožnost za hřbitovní zdí".

Ale mého spolucestujícího již pohltila tma a ticho. Netrvalo dlouho a vlak se opět šouravě rozjel.

Týká se: Ing. J. Šafařík, stav. inž.  
nar. 1907 v Prostějově, přísl. do  
Brna. - Žádost o vyjmutí z pra-  
covního nasazení.

Titl.

Okresnímu úřadu ochrany práce v Brně.

Když mi bylo s oficiálního místa ad informandum řečeno, abych si - vzhledem k svému případu - podal žádost o zproštění pracovní povinnosti, uvědomil jsem si teprve jak náležitě paradoxnost svého postavení ve světle pracovní morálky, nastolené dekretem o pracovní povinnosti. Podle této morálky vyhlížím jako člověk, který žádá, aby byl zproštěn povinnosti, která postihuje všechny, zatím co vskutku dožadují se jen toho privilegia, které se v zemi osvobozené práce dostává každému občanu: práva na svobodnou práci.

Opustil jsem v březnu r. 1938 státní službu, abych se věnoval tomu, k čemu jsem celým svým duševním ustrojením tíhl: k teoretické vědě, literatuře, filosofii. Za války jsem neuveřejnil nic; soustředil jsem se na dílo, které dnes po sedmileté práci je blízko ukončení. Avšak dnešní pracovní morálka, která chtěla postihnout především nezodpovědné a cizopasné individuum, činí škrt i přes práci mou. Hledal jsem rozumné východisko. Rozhodl jsem se vstoupit do nějakého námezdného poměru, který by mi nebral úplna možnost, pokračovat v mé práci. Dovolím si uvést aspoň jeden pokus: zúčastnil jsem se soutěže na místo přednáškového referenta čs. rozhlasu; podrobil jsem se konkursní zkoušce a byl bych býval přijat, kdybych byl nepřiznal, že se zabývám literární prací. Prosím, všimněte si laskavě té pointy: stát odmítne přijmout mě do práce, poněvadž už práci mám; ale tu on za práci neuznává, proto žádá, abych si našel práci.

Poměry, za jakých pracuji, jsou v mnohém ohledu tíživější než za nacistické okupace. Na počátku války dal jsem se k dispozici předáku jedné ilegální skupiny, kapitánu v záloze. J. Martinkovi, knihkupci v Brně, a jako záložní ženijní důstojník

dělal jsem pro něj destruktční náčrtky a výpočty, jak mi je ukládal. Jednoho dne byl zatčen /a později popraven/ a pro mne nastaly nejisté časy. Útulek mi neposkytli známí z řad měšťáků, sedící na dvou židlích, kteří ještě dnes mají tu jednu v rezervě "pro všechny případy"; útulek jsem našel v domácnosti dělníka, jehož syn, student, odpykával sedm let káznice za protinacistickou činnost. V těchto podmínkách dovedl jsem studovat a psát, dovedl jsem to i za heydrichovského běsnění, kdy smečky kreatur dnem i nocí prolézaly domy a slídily po živé kořisti, ba nalézal jsem ve své práci posilu proti chvění údů a mrazení v kostech. Ale dnes to nedovedu. Nebylo by těžké najít pláštík, který by mi propůjčil to dobré zdání, jaké žádá doba. Nebylo to těžké za nacismu a není to těžké ani dnes. Ale já nemohu; prostě proto nemohu, že pod maskou lži a předstírání nedovedu ve svobodné zemi a tváří v tvář svobodným lidem dělat pravdivou, solidní věc.

Obětoval jsem své práci vše, co si žádala a co je běžné člověku drahé a svaté: úřední kariéru, podnikatelské výdělekaření, zabezpečené stáří, rodinu, důstojnou personu. Ale což, abych po svém prospíval své svobodné zemi, budu k tomu všemu ještě nucen z ní utéci?

Vím, nemám napsáno na čele, čím se zabývám a kolik hodin trvá můj pracovní den. Ale jsem ochoten dát přezkoumat svou práci komukoliv, kdo je k tomu kvalifikován. Dokončení rozepsaného díla vyžádá si asi šesti měsíců. Přerušit je na rok na dva, znamenalo by, ztratit je. Vedle toho budu ještě po jistou kratší dobu zaneprázdněn likvidací instalačního podniku, zůstaveného otcem na Slovensku.

Jsem ujišťování, že dnešní pracovní povinnost není žádné "totální nasazení", nýbrž prostá občanská morálka lidového státu, která žádá, aby každý dle svých nejlepších sil a sklonů pracoval...

Nemám proč nevěřit; vždyť vidím, že každý má na vůli pracovat, kde chce a v čem chce, každý může i studovat a atd. Nuže, dávám-li si otázku, proč zrovna mně je ztěžováno pracovat podle nejlepších sil a sklonů, nenalézám jiné odpovědi, než té, že tu musí jít o nějaké nedorozumění, dané patrně povahou litery, o násilí, dané povahou mašiny a šablony, zkrátka o něco, co se protiví základním úmyslům a zásadám správy a vlády věcí v naší svobodné zemi, a co neblaze zasahuje v náš život asi jen pro to, že to zůstává skryto zrakům těch, kdo jsou povoláni, aby uváděli v chod mechanismus státu.

Předkládám svou žádost k laskavému posouzení a vyřízení a znamenám se s úctou

Josef Šafařík

Brno, Sirotčí č. 6

Září 1945

## ŘECKÝ PARADOX

Palčivým ostnem v srdci myslícího Evropana zůstává otázka, jak je možné, že na obou cestách, kterými vykročil do novověku a na kterých věřil dospět k člověku, s člověkem se minul. Reformace "návratem" k člověku Ježíšova evangelia, na Renesance "návratem" k člověku řecké kultury. Že z neúspěchu obviňuje jedna druhou, nevysvětluje, proč selhala každá zvlášť a proč se nakonec přece jen obě scházejí, aby Evropu bez křesťanství i bez kultury "přehodnotily" a slavily jako svůj společný úspěch.

Co se stalo osudným dědici Ježíšova evangelia, napověděla inverse křesťanské chudoby v nekřesťanskou bídu. Co se stalo osudným dědici řecké kultury, napovídá zvrát "osvěty pro svobodu" v "osvětu pro porobu". Ale co to je, co je napověděno Tu i Tam? Pro odpověď se snad vyplatí menší exkurs do starého Řecka.

Jak je možné, že Evropanovo novodobé "osvobození k otroctví" dělo se ve jménu renesance antiky, že inspirace řeckou kulturou dovedla ho k barbarství, k hřbitovu kultury a lidství? Argument nejpohodlnější vyzvedává fakt, že řecká kultura sama je nemyslitelná bez otroctví. Dobrá! Ten argument však ponechává bez povšimnutí podstatou otázku: Mělo-li Řecko otroctví, aby mohlo mít kulturu, proč dnešní civilizace pohřbívá kulturu, aby měla otroctví? Nebyla-li řecká kultura možná bez otroctví, proč moderní otroctví je jedině možné bez kultury? Ilja Brenburg v jednom svém projevu řekl: "Všechny starověké státy měly otroctví a přece jen řecké zajišťovalo rozvoj kultury, životní úroveň a volný čas. Čím to?" /Literární noviny, 27.10.1956/

Antickému Řecku se přihodila podivná věc: protože vyniklo bezpříkladně ve směru jednom, zazlívá se mu, že nevyniklo stejně i ve směrech dalších. Izrael vynikl v náboženství, ale nikdo mu nezazlívá, že stejně nevynikl v umění. Antický Řím vynikl ~~právě~~ v právo vědě a praxi státnické, ale nikdo mu nezazlívá, že nevynikl v morálce. Řecku však, které

vysoce vyniklo v umění, filosofii, vědě, se zazlívá, že stejně nevyniklo v morálce, ekonomii, politice. Otroctví bylo obecnou institucí starověku, ale stalo se argumentem především proti řecké kultuře, nikoli proti hebrejskému náboženství, ani proti římskému právu, ba ani proti křesťanské morálce, třebaže i Řím měl otroky, otroky měli i Židé a měla je i křesťanská církev. Uchceme-li si vysvětlit tento zvláštní zjev, sbíhají se všechny nitky do jednoho bodu: k řecké svobodě. Žádná země starověku neprovokuje nás svou institucí otroctví tak jako Řecko, pro něž pojem svobody se stal synonymem. Ta provokace tkví paradoxu, že na jedné straně je nám řecká kultura podmíněna otroctvím, ale na druhé straně je nám zřejmé, že je podmíněna svobodou.

Klíč k této hádance nabízí samotné Řecko; stačí konfrontace dvou městských států: Athén a Sparty. Aristoteles, který o nutnosti otrocké práce nepochyboval, píše o příčinách úpadku Sparty: "... celé uspořádání jejích zákonů směřuje k zdatnosti válečné; ta totiž je potřebná k nadvládě. Proto také Sparťané žili dobře a šťastně, dokud vedli válku, jakmile však dosáhli nadvlády, hynuli, poněvadž neuměli žít ve volném čase a neměli cviku v žádném jiném vyšším způsobu života než ve válečnictví" /Politika, vyd. Laiichter, 61/. Třeba dodat, že pro Aristotela jako typického Helléna "válka je pro mír, práce pro volný čas, věci nutné a užitečné pro věci krásné" /Politika, 247/, a že "válečný výcvik se má pěstovat nikoli proto, aby se zotročovali nevinní, nýbrž předně za tím účelem, abychom neotročili jiným" /Politika, 249/.

Kdosi nazval Aristotela pokryteckým otrokářem, který měl otroka jen za "oduševnělý nástroj". Ptejme se tedy především jeho.

Podle Aristotela zahynula Sparta na nedostatek kultury; nutnost udržovat násilím heloty v otroctví vylučovala kulturu - a vskutku umění a ještě další humánní věci dostaly výhodu ze Sparty, která v miniatuře představuje totalitní stát.

Porovnáme-li vzpůry otroků římských s řeckými - nehledě k výjimkám, jakou byla Sparta - jsme nakloněni věřit, že starověký otrok měl více respektu před dlátem Peidiů než před žezlem císařů; choi jen říci, že docházíme k zvláštnímu poznatku: Řecká kultura měla otroky, ale neměla otrokáře.

Svědectví o tom je bezpočet. Velmi střízlivě a věcně uvažující Rostovcey píše, že v Řecku "otroci a najatí pacholci bez vlastního bydliště příslušejí k domácnosti jako k hospodářské a sociální jednotce. I když jim připadají nejtěžší a nejnejpříjemnější práce, nejsou ani stroji, ani tažnou zvíř. Stojí pod dohledem a ochrannou domácích bázků, rovni v tom ostatním příslušníkům rodiny; náboženství i mrav zajišťuje jim lidsky důstojné zacházení" /Geschichte des Aetertums I., 194/. Otroku v Řecku není uzavřeno divadlo a patrně ani eleusinská mysteria, nepřístupná cizincům. /254/. "Helénové", praví T. Zielinski, "byli si vědomi, že svým názorem na posvátnost života otrokova jsou osamoceni mezi národy. Vůbec nutno si připomenout, že častá představa o hrůzách antického otroctví se vztahuje jen na římskou epochu latifundií, kdy slavil vítězství Kartágem vynalezený plantážní systém velkostádkářského hospodaření" /Náboženství starého Řecka/.

Aristotelův osobní poměr k otrokům zraď se v jeho slovech, že "... nemluví správně ti, kteří zbavují otroky rozumného povzbuzení a kteří praví, že potřebují toliko příkazu". S tím souvisí i jeho požadavek, aby se otroku slíbila svoboda. -

Jakob Burckhardt, připomíná, že svým původem byli otroci většinou barbari, dodává, že proto tím více slouží Aristotelovi ke cti mírnost a přátelskost, s jakou s otroky v každodenním styku zacházel, což i ve svém testamentu osvědčil /Kulturgeschichte Griechenlands, 104/. - Will Durant zaznamenává, že "athénská obec zaměstnávala jistý počet otroků jako písaře, sluhy, nižší úředníky a policisty... Otroci podíleli se na ~~řídění~~ řízení podniků, v řemeslech, v obchodě a financích... Pokud otrok pracuje, požívá větší jistoty než mnozí, pro něž civilizace názvu otrok

nepoužívají. Sestárne-li nebo onemocní, popř. nemá-li co  
 na práci, nehodí ho jeho pán na starost veřejné péči, ale  
 stará se sám o něho dále... Je osvobozen od všech daní a  
 od vojenské služby...; starý oligarcha, který kolem r.425  
 /př. Kristem/ napsal hanlivý pamflet na athénskou politiku,  
 stěžuje si, že temnější otrok neuhne na ulici občanovi z  
 cesty, že svobodně mluví a vůbec ve všem jedná tak, jako by  
 byl roven občanům. Athény jsou svým mírným zacházením s o-  
 troky známé; všeobecně se soudí, že se v demokratických  
 Athénách měl otrok líp než v oligarchickém státě nezámožný  
 občan..." /Geschichte der Zivilisation II/. - Ale i tak  
 athénské svědomí nemělo klidu a z řad myslitelů a umělců  
 počaly se ozývat hlasy proti otroctví. - "Díky principům  
 athénské demokracie je život otroků a meteků v Athénách po-  
 měrně šťastný ve srovnání s jinými řeckými státy... Aniž  
 Athénané přímo přidělovali otrokům postavení ve své společ-  
 nosti, přece tolerovali, když tito nějaké zaujali sami, něk-  
 dy i místo významné" /Robert Cohen, Athènes.../ - "Vrozený  
 cit pro spravedlnost a potřeba vnitřní důstojnosti a charak-  
 teru vedly Řeky k pohrdání tyraňským využíváním mocenského  
 postavení... Práce otroků nebyla nevolnickým vykořisťováním.  
 Neexistoval delší než šestihodinový pracovní den" /Thassilo  
 von Scheffer, Die Kultur der Griechen/. - Vzdělání, osobní  
 schopnosti, kultura...kvalifikovaly otroka v Řecku pro svo-  
 bodu a v propuštěncích se tu dočítáme napořád. Tento vztah  
 byl tak mocný, že se mu nedovedl vzepřít ani porobitel Řec-  
 ka - Říman, potud aspoň, pokud si řecká kultura "porobila"  
 jeho. Stalo se dokonce, že "ve světě, který právo na lids-  
 tví otroku odepřel, patřil bývalý otrok Epiktet k obecně  
 uctěným osobnostem, a sám vládce tohoto světa, Hadrian, u-  
 cházel se prý o jeho přátelství". /Ludvik Friedländer, Sit-  
 tengeschichte Roms, 1013/. "Římská nobilita a plutokracie"  
 měla proto, jak uvádí Max Beer, dosti důvodů, aby "na Řeky  
 shlížela svrchu a žalovala na ně pro jejich vliv na kultu-  
 ru římskou" /Allgemeine Geschichte des Sozialismus, 103/.

Aristoteles věděl, že kdyby otroctví spočívalo jen na  
 násilí, spočívala by společnost na nohách hliněných; poznal

že "většinou všechny tyranidy měly celkem jen krátké trvání" /Politika, 195/. Přitom ovšem ví, že ne každá vláda je despocíí; je "rozdílem mezi vládou nad svobodnými lidmi a vládou nad otroky", a ten rozdíl je roven rozdílu "mezi bytostí, která je od přirozenosti svobodná, a bytostí, která je od přirozenosti otrocká" /Politika 224/. A takový je jeho výměr toho, čemu říká "přirozená podstata otroka": "... kdo přirozeně nenáleží sobě, nýbrž jinému, ale je člověkem, je od přirozenosti otrokem" /Politika 8/. A je proto v přirozeném řádu světa, když ten, kdo je přirozeností své povahy otrokem a může tedy náležeti jinému, že mu také skutečně náleží. A neváhá vyvodit důsledek, že pro lidi, kteří od přirozenosti jsou otroky, jest prospěšné i spravedlivé, aby sloužili" /Politika 16/. Neboť člověku, jehož přirozeností se neděje násilí, neděje se ani bezpráví.

Tím ovšem nedává Aristoteles morální sankci daným sociálním poměrům v Řecku. Třebaže, jak říká, "někteří lidé jsou otroky všude, druzí nikde", ukazuje řecké pořekadlo: "není otrok jako otrok, ani pán jeho pán", že zdaleka nejsou v Helladě společenské poměry v přirozeném pořádku. A i kdyby je musel za takové uznat, nebylo by to pro Aristotela nijakým důvodem k radosti, "neboť v tom, že se užívá otroka jako otroka, není nic vznešeného; vždyť příkaz ve věcech pro život nutných nemá do sebe pranic krásného" /Politika 223/. Fakt, že existují povahy otrocké, budí smutek člověka svobodného.

Nimochodem: Je Hellén "pouhý estét"? - "Nic, co je proti přirozenosti, není krásné" /Politika 224/... "Vláda nad svobodnými je krásnější a více ve spojení se ctností než panská vláda nad otroky" /Politika 249/, ... "Příkaz ve věcech pro život nutných nemá do sebe pranic krásného" /Politika 223/. Jsou to maximy estéta? - Kalohagatsie... To se nedá vecpat do pouhé estetiky. A kátharsis... Je pouhá náhoda, že "Poetika" zůstala nedořečena?

V řeckém smyslu krásné je být člověkem, tedy ne zvířetem, ani strojem. Síly, živly a mocnosti přírodní i

činnosti lidské směly si činit nárok na vstup do Pantheonu, jen byli-li schopni a ochotni polidštit se, vzít na sebe podobu krásných, tj. svobodných lidí. Dokázaly-li to jen zcela - jako například kozorohý Pan - neměly přístup na Olymp. Člověka, který přirozeností své povahy nepatří sobě, ale jinému, nelze ani dost dobře nazvat člověkem, protože je vlastně jen nástrojem v ruce druhého, odtud ten diskutovaný Aristotelův výměr otroka jako "oduševnělého nástroje", jako "jakéhosi druhu oduševnělého majetku" /Politika 7/. To zdaleka není všechno; Aristoteles svým rozlišením lidské činnosti na svobodnou a nesvobodnou viděl dál než pozdější dělení na "uměny svobodné" a "uměny mechanické", či na "práci duševní" a "práci manuální". Věděl již, že bez ohledu na druh činnosti nezotročuje člověka jen nucená práce nevolnická ale i "osvobozená práce" za peníze: dvě tisíciletí před zbožněním profese vytušil v profesionálu sklon, "který ho přivede k nevolnické společnosti s touž jistotou jako osla k jeho palouku" /H. Belloc/. Mluví o tom jasnými slovy: "Velmi záleží také na tom, za jakým účelem někdo něco koná nebo se něčemu učí; neboť činí-li to pro sebe nebo pro přátele nebo pro ctnost, není to nedůstojné člověka svobodného, často však, činí-li to pro druhé - tj. na výdělek -, bývá to asi nádenické a otrocké" /Politika 261/. Je si tedy již plně vědom šaldovského rozlišení mezi povoláním a zaměstnáním. V zaměstnání jsou peníze na místě prvním, v povolání na místě posledním.

Práce "osvobozená" penězi od člověka ztrácí charakter bytostný, osobnostní; ekonomisuje se, tíhne k maximu efektu při minimu existence, tj. ke strojovosti, rutině, zbláhlosti a "vylehčuje" /"odcizuje"/ člověka v pouhého technika použitelného pro cokoli a kýmkoliv, kdo zaplatí, čili spěšitelná práce jest jen mírou spěšitelnosti člověka jako druhu "oduševnělého nástroje".

Když došel Aristoteles až sem, nemohlo mu ujít, že práce osvobozená od člověka, penězi zekonomizovaná, ztrácí bytostnou soudržnost, vnitřní tmel, a rozpadá se, drobí, specializuje v technické odbornictví, a tyto úlomky techniky adaptují

si pak člověka, rozkládají ho a redukuji na fragment jeho sama a zbavují ho toho hlavního, na čem Hellénovi záleželo nejvíc a co nazýval soběstačnost. Dávno před Ortegou a Gassetem vytužil ve specialistovi vhodné a ochotné kolečko a páčku mocenské mašinérie, který v obecných otázkách lidských a kulturních je na úrovni tvora davového. Kultura spočívá na člověkově, Elie Faure mluví tu o bezmoci četníků; a k tomu, aby tu ten člověk byl, je třeba "soběstačnosti", člověka celého, odbornicky neporcovaného, za sebe a sobě - nejen své profesi a svému chleboďárci - odpovědného: "Obec má být v jistém smyslu jednotná, ale ne zcela" namítá Aristoteles Platonově představě uniformovaného státu. "Neboť bude-li se v tom pokračovati, nebude to již obec ..., stejně jako symfonie, kdyby se stala jednohlasou" /Politika 39/. A nemluví jen za dobu svou, říká-li, že "množství touží více po zisku než po cti", a dodává: "Lidé snášeli staré tyranidy zrovna tak, jako nyní snášejí oligarchie, jen když jim nikdo nepřekáží v práci a víc jim nebere" /Politika 203/. Zaznamenává, že většina lidí jeví sklon měřit velikost politického umění velikostí despotismu vlády /Politika 222/. O ženách soudí, že "otroci a ženy tyranům /o vládu/ neukládají" /Politika 188/.

Aristoteles má za nepochybné, že člověk se nerealizuje v lidskou hodnotu profesí, ale ve "volném čase". "Je-li volný čas nejžádoucnějším úlem, pak nemůže být vyplněn hrou; her se má užívat spíše mezi pracemi", k oddechu a zotavení. "Je-li hanebno, jestliže nedovedeme užívat ctností, jest ještě hanebnější, nedovedeme-li jich užívat ve volném čase" /Politika 251/ ... "Mnoho spravedlnosti a mnoho uměřenosti potřebují ti, o nichž se zdá, že se mají nejlépe" /Politika 250/. Řecké přísloví praví, že otroci nemají prázdně; proto "tyranové se starali, aby občané neměli volný čas" /Etika Nikomachova, 243/.

Ovšem aby otroci "od přirozenosti" neměli prázdně, má svůj hlubší důvod v tom, že mají příliš prázdně v sobě. Dnešní myslitel o tom píše: "Poroučet, toť dávat lidem zaměstnání

uvádět je v jejich osud, v jejich rovnováhu; toť vymaňovat je z bludu, který je víc než potloukáním a blouděním, který je prázdnotou životní, vnitřním zpusťováním" /Ortega y Gasset, Vzpouřa davů, 114/.

Ve své "Politice" onážuje Aristoteles řecký princip svobody: svobodu k svobodě i svobodu k otroctví. Netečnost k tomuto principu zavíní, že to, co je po své povaze svobodné, a že to, co je po své povaze nesvobodné, zotročuje to, co je po své povaze svobodné. Svět si však z toho nebere poučení: buď šmahem všecko osvobozuje, nebo šmahem všecko zotročuje, a pendluje mezi anarchií a despocií. Nemá míru pro přirozenost věcí, a "kdo překročí míru, nebude moci vykonat tolik dobrého" /Politika, 224/.

"Ať se už rozestoupí dav: na jednu stranu cechovnictví a na druhou svobodné umění. Kdo sahá po uzdě, dejte mu ji a přidavkem ho osedlejte. Prosím vás ale, chraňte též svobodnou mysl tvůrčí!" -Který Hellén to řekl? To řekl ve století dvacátém Leoš Janáček /Citace z Literárních novin z 16.5.58/

Aristoteles nemluví jen ke starověku. Řecko je svědkem, že v režimu kultury, co je otrocké, zůstává, čím svou přirozeností je, a také svobodné zůstává, čím svou přirozeností je. Odpovídá logice věcí, když duše otrocká za všech dob nalézá nejméně zalíbení v Řecku: neboť co řecká kultura pojmenovala otrockým, není zotročováno mocí, ale svou vlastní povahou; tu duše nevolnická nenachází v násilnictví své pokrytécké alibi. "Snad nepřekládáme řecké δουλος dost lichotivě otročen", říká Will Durant; "slovo bylo jen upřímným uznáním drsného faktu, který dnes zmírňujeme povídáním o důstojnosti práce a bratrství lidí. Vynikáme nad starověk hlavně lacinými frázemi" /Od Platona k dnešku, 79/.

Svoboda k svobodě i svoboda k otroctví - to je klíč k paradoxu, že řecká kultura měla otroky, ale neměla otrokáře, a je to i klíč k "provokujícímu rozporu", že řecká kultura byla podmíněna otroctvím, ač je zřejmo, že byla podmíněna svobodou.

Pro řeckou kulturu je otrok potencionálně člověk; pro novodobou strojovou civilizaci člověk je potencionálně pracovní agregát, robot, otrok. Již Friedrich Schiller, básnický druh Goethův

vyslovil to v "Dopisech o estetické výchově" zcela  
přesně: "Řecký člověk vyjadřoval lidstvo. Současný člověk  
je jen otiskem zaměstnání. Řecká obec se podobala živému  
organismu, dnešní stroji."

Báje a mýty o prvotním zlatém věku a rajském stavu vypovídají vlastně, že člověk je existence ve stavu trvalé krize. Ráj se nám spejuje s představou dokonalého bytí, jakéhosi ideálního životního rytmu, a ztráta ráje s představou jeho porušenosti a rozpadu. Toto obecné po-  
 vědomí dokonalosti jako stavu rajského nese s sebou, že pojem krize a pojem nedokonalosti nám víceméně splývají v jedno. Cesta z krize je pak přirozeně cesta k větší dokonalosti, ať již přitom hledíme k mytickému stavu "za námi" nebo k utopickému stavu "před námi". Je něco protismyslného v představě, že by zdokonalování mohlo stupňovat krizi. Příroda nás nikdy k takové představě nepřivede. Sledujeme-li například puls tepny v souvislosti s nemocí, je naše pozornost upřena výhradně směrem jedním: od normálu směrem rostoucí nepravidelnosti tepu až ke stavu kritickému, kdy chod pulsu je zcela rozrušen a blížek vymizení. Nikdy nás nenapadne - a samo živé tělo nás k tomu nikdy nedá popud - zastřít pozornost směrem opačným: od normálu k pravidelnosti větší a preciznější až k limitu chodu dokonale přesného. Nenapadne nás to také proto, že pomyslně a bezděky posunujeme normál právě do tohoto bodu dokonalosti a spojujeme s ním nedostižný stāv ideálního zdraví a vrchovaté živoucnosti, o jaký se příroda marně pokouší. Vpravdě však se příroda tímto směrem nikdy nepustí, aby usvědčila naši pomyslnou extrapolaci z omylu. A tím jen roste naše sebevědomí, a jakým mluvíme o "nedokonalosti" přírody, srovnáme-li výsledky svého úsilí o preciznost s výsledky jejími, a ve slepé důvěře v pokrok zámrně "zdokonalujeme" její nevědomé postupy svými. Zastírá nám tato naše namyšlenost, že život stejně ohrozíme, když "normál" jeho rytmu zpřesníme, jako když ho rozrušíme. A že tedy v oblasti živého preciznost a porušenost nejsou zdaleka tak příkré protiklady jako třeba v oblasti mechanického.

Je nám běžný názor, že příroda podle jakýchsi ustálených vzorů produkuje sériově své výrobky analogicky běžícímu pásu továrny. Každý ovšem ví, že kdyby továrna pracovala jako příroda, byla by to špatná továrna a neobstála by v konkurenci s ostatními. Z hlediska továrny pracuje příroda ledabyle, nepřesně, až běda ne hospodárně a bezplánovitě; kdyby její "výrobky" procházely tovární kontrolou, ukázalo by se, že neprodukuje než vadné kusy, zmetky. Ale pojem zmetek je pro přírodu beze smyslu, protože není prototypu, podle něhož by se zmetkovitost měřila. Jestliže se přírodě něco nezvede, je to zrůda, a stupeň její zrůdnosti se neměří odchylkou od neexistujícího modelu, ale mírou zmenšené životaschopnosti. A tu jsme u základního rozdílu: mírou výrobku průmyslového je preciznost; mírou organismu přírodního je vitalita, životnost, životaschopnost. V ekonomickém režimu továrny je živá příroda nekonečná marnotratnost a libovůle.

Na dubu naroste tisíce listů, ale ani dva z nich nejsou přesně shodné; nenajdeme dva přesně stejné listy ani v celé doubravě. Avšak každý z nich poznáme na první pohled jako "dubový". Totéž můžeme říci o květech a plodech, o stromech samých, o každé rostlině a každém živočichu, a také o přírodě neživé. Tato libovůle přírody působí velké potíže lidské mysli, která nepracuje logikou přírody, nýbrž logikou továrny, a proto marně hledá v přírodě to, co není v přírodě, co však je v továrně: prototypy, výrobní modely a vzory. Přírodověda je nazývá druhy, rody, čeledi atd. Například rod pes je prototyp, podle kterého jsou uděláni všichni psi, ale s kterým se žádný živoucí pes nedá porovnat, protože prototyp pes neexistuje. A to je, řekl bych, pro psy štěstí, neboť neexistuje-li prototyp psa, smí být každý pes sám sebou a nikdo ho "neopravuje" a nenutí, aby byl nachlup stejný se všemi ostatními. Takzvaní čistokrevní ovšem prototyp - arci jen postulovaný - mají, proto nejsou "precizace" /eugeniky i drezúry/ ušetřeni.

Vzhledem k přírodě neživé vyslovuje Louis de Broglie, známý atomární fyzik /"Fyzika a mikrofyzika"/, zdánlivě paradoxní

myšlenku, že precizní a exaktní zákony klasické /před-atomární/ fyziky vděčí za svou preciznost nedostatečné preciznosti našich přístrojů a měření. Dnes má pro nás tato preciznost zákonů povahu statistickou. Tento pouze pravděpodobnostní základ fyzikální přírody byl objeven pokrokem fyziky směrem stále větší preciznosti. Takto preciznost přírodovědeckého bádání vyvrací iluzi o preciznosti přírodního dění. To zní téměř jako doznání, že příroda se rozchází s exaktností právě v té míře, v jaké exaktní věda s přírodou.

Všechno dění v přírodě je charakterizováno zvláštním rysem, který bychom mohli paradoxně vyjádřit jako nepravidelnost v pravidelnosti.

Příroda spěje k svému optimu zřejmě jinou cestou než naše technika. Příroda i továrna pracují s "chybami", odchylkami, omyly, ale čím se od sebe podstatně různí, je zcela rozdílný význam, "hodnocení" těchto chyb a odchylek. Technika postupuje vpřed vylučováním chyb, korekcí odchylek, stupňováním preciznosti, zdokonalováním pravidelnosti. Avšak proces přírodní nemá chyby za chyby, odchylky za odchylky, nepravidelnost v pravidelnosti za poruchy pravidelnosti, naopak existence přírodního a živého je jimi přímo podmíněna, pro přírodu je positivum, nikoli negativum. Je-li preciznost a "dokonalost" význakem mechanického, pak "chybování" patří k samé podstatě živého. Čím vyspělejší technika, tím menší chyby a odchylky, tím preciznost větší a chod dokonalejší; čím vyspělejší život, tím rostoucí možnost "chyb" a "omylů". Proces fyzikální blíží se k preciznosti strojové, duše člověka naopak je řetěz "omylů", "chyb" a "poruch".

Ovšem "omyly", "chyby", "poruchy" jsou to v dílně technikově, v provozu továrny, v mentalitě preciznosti a exaktnosti; je však dílna lidské činnosti, kde jsou - v principu jsou - samotnou její podmínkou, tedy ne "omyly", "chybami", "poruchami": je to dílna umělcova. Z tohoto pohledu průmyslový výrobek jako umělý produkt lidský liší se od díla uměleckého - rovněž umělého výtvoru lidského - v témže smyslu, jako se liší od "produktů přírodních". Neboť o dílech umění platí téměř doslova totéž, co tu bylo pověděno o "nepravidelnosti

v pravidelnosti" tvoření přírodního. Ve srovnání s rytmem strojovým pulsují příroda i umění rytmem zcela jiným a sobě velmi blízkým, patrně shodným. Životnost, pravost a opravdovost umění tkví v téže rytmické nepravidelnosti v pravidelnosti jako v rytmu přírodním; zpřeciznění rytmu nad určitou mez mechanizuje a umrtvuje umění stejně spolehlivě jako továrna mechanizuje a umrtvuje přírodu. Umění o tom ví a dalo této nepravidelnosti v pravidelnosti dokonce jméno, a není náhoda, že se tak stalo v hudbě, v umění, jehož rytmus působí nejrudimentárněji, nejjobnaženěji: hudebník ví, že co činí hudbu živou, emocionálně účinnou a lidsky sdílnou, je tzv. rubato - ony nepatrné a stěží postižitelné rytmické odchylky a tempové nepravidelnosti, dané psychofyzickou konstitucí hudebníka, jeho temperamentem, náladou, vitalitou, okamžitou dispozicí atd., vskutku tedy více závislé - ve zkratce řečeno - na tepu jeho krve než na jeho vědomí, úmyslu a chtění. Rubato neodvisí od toho, co člověk chce, ale spíše od toho, kdo a co je. Nevím, do jaké míry to opravňuje mluvit o "rytmické konstantě", charakteristické pro umělecko-kulturní typ, a to jak individuální, tak národní i dobové-slohový. Je možné, že již v nejelementárnějším projevu životním, v rytmu, v tepu srdce a dechu duše, zračí se charakterový a mentální typ lidský, celkový pocit života a základní postoj k světu.

Slova o rytmu umění jako tepu lidského srdce jsou běžně užívána jako pouhá metafora. Avšak právě ona nejsou pouhá metafora; platí doslova a vydávají svědectví o rodové příbuznosti rytmu přírody a kultury. Heslo "Rytmus" hudebního slovníku /Pazdírkova/ říká o tom: "Rytmus, slovo původu řeckého, jest pravidelné a soustavné členění jakéhokoli postupu uskutečňovaného v časové posloupnosti". /Hudebníka zajímá jen rytmus časoměrný; ale platí o posloupnosti každé./ "Rytmus pozorujeme v dění přírodním /kapka vody, pravidelně se uvolňující a dopadající/, ve funkcích tělesných /klidné dýchání, neovlivňované vůlí, tlukot srdce, chůze/, v úkonech pracovních /mlácení obilí cepem a mn. j./, je patrný v založení našeho vědomí, jak ukázal Wundt, a je uměleckým činitelem

svrchované důležitosti." A nyní vizme, kde obě větve rytmu, přírodní a umělecká, vyrůstají z jediného pramene: "Skutečnou délkou jednotlivých čítacích dob /hudebního/ rytmického pohybu je dáno tempo neboli pohyb, přičemž se jako základní normální míra bere rychlost krevního tepu; jejich seskupení v pravidelně se opakující vyšší jednotky určuje takt. Rytmus je svrchovaně důležitým prostředkem výrazu hudebního. Délka je klid, smír - krátkost vzruch, život ..."

Nemáme proto proč přijímat jako pouhé podobenství, slyšíme-li stejně promlouvat básníka: /Ve francouzské poezii/ "nabylo převahy užívání verše pravidelného, jehož nejvýznamnějším druhem je verš jambický, všeobecně užívaný v antickém divadle, a jehož základní prvek /spojení krátké a dlouhé slabiky/ je nejjednodušším převodem té pulsace, jež neustává čítati čas v naší hrudi. Verš, který se skládá z řádku a mezery, je tou dvojitou činností dýchání, kterou přijímáme život a proměňujeme jej ve srozumitelné slovo" /Paul Claudel v eseji "O francouzském verši"/. V "Hudbě pramenů" Otokara Březiny čteme: "Každé umění je halucinací z opojení nejsubtilnějších rytmů éteru a krve." "Rytmus", říká Majakovskij, "toť základní síla, základní energie verše. Vysvětlit jej nelze, o něm lze mluvit jen tak, jako se mluví o magnetické síle nebo elektřině." A. Tairov poznává v rytmu organický princip uměleckého díla a vidí krizi umění - a speciálně divadla - v tom, že životní rytmus moderního člověka je nadobro rozrušen.

Lze tedy víc než obrazně říci, že puls umění je tep lidského srdce, rytmus přírody v člověku, rytmus rubatový, vitální, nikoli rytmus precizní, mechanický rytmus stroje. Jednoduchá vlnovka volnou rukou načrtnutá kolem hrdla džbánu nebo vyšitá na haleně horala pulsuje životem; táž vlnovka přesně narýsovaná pravítkem a vykroužená kružítkem nebo natisknutá strojem je geometrická čára, lidsky a životně indiferentní graf. "Co teď je hlavní věcí pro mne," píše Antonín Slaviček, "nechci techniku; vidím vše jasně před sebou: není více techniky potřebí... Chci jen, aby vzduch byl vzduchem, půda zemí, -voda vodou." A dále vyslovuje něco pro hegemonii techniky velmi pozoruhodného: technika v rukou umělce je vlastně frázismus a rafinovanost. Proto razí jako své heslo "...co nejprostší

a bez techniky". - V rukou umělce nástroj není mechanický, říká Henri Focillon v "Životě tvarů": "Tím se liší malířské dílo od vrat stodoly nebo od karosérie." Stejně v sochařství i /ve staré/ architektuře: "Zdá se, že jsou tam stavby hnětěny a modelovány rukou, která v nich zanechala svůj přímý otisk."

Klasický příklad architektonického rubata podává antické Řecko. Novodobý duch kalkulu a techniky měl za to, že prostá a esteticky svrchovaně účinná monumentalita Partheonu nebo chrámu Dia v Olympii spadá na vrub exaktnosti a preciznosti. Ale když se to počalo ověřovat měřením, vyšly najevo překvapující věci. Rozestup sloupů nebyl všude stejný, na rozích byl menší, a tloušťka sloupů jevila rozdíly. Známá již byla "entasis" - slabé zduření sloupů jakoby pod tíhou břemene. Vnější sloupy nestály přesně svisle, ale v malém úklonu dovnitř. Stejně difference vykazovalo i rozdělení vlysu nad architrávem, tzv. triglyfů a metop, i samo jejich provedení. Zjistilo se, že linie říms a podkladových stupňů nejsou přesně přímé, ale mírně zaoblené. Krátce objevilo se, že žádná přímka není geometrická přímka, žádné dělení přesné dělení, žádná symetrie dokonalá symetrie, žádná proporcionalita dokonalá proporcionalita. A ovšem také, že nejde o chyby výpočtů a konstrukce, protože zjištěné "nepravidelnosti" bez výjimky zvyšují umělecký účín "pravidelnosti".

"Po řemeslné stránce je řecká stavba vynikající, po umělecké strhující, po technické nevýznamná; nejenže technicky nejde nad to, čeho již dosáhli Egypťané, ale dokonce zůstává zpět za vymoženostmi tehdejšího světa, a zůstává zpět vědomě, ne z neznalosti." /Adolf Behne, "Evropské slohy"/. Z řeckého umění se můžeme poučit o šalebné dvojznačnosti pojmu dokonalost. Řekové měli slohový kánon, ale vytvářeli dokonalá díla umění jen proto, že ho porušovali. Ovšem celé tajemství je v tom, jak porušovali, či přiměřeněji řečeno: kdo porušoval. Táže-li se Jakob Burckhard tváří v tvář řeckému umění: "Kde se vzalo tolik zákonitosti v tolika svobodě a tolik svobody v tolika zákonitosti?",

dokládá jen, jak těžko chápeme toto tajemství my, lidé novodobí, školení ideály exaktnosti a preciznosti a znalí jen zákona bez svobody a tím také svobody bez zákona, tj. svobody zákon porušovat, anulovat, "Freiheit zu sündigen", ale neznalí svobody zákon tvořit a naplňovat. A jak bychom mohli pocítovat tuto svobodu jako lidský aspekt něčeho, co je imanentně vlastní samotné přírodě, když - chápající jen zákon bez svobody a svobodu bez zákona - chápeme přírodu jako deterministickou a zároveň chaotickou, přísně kauzální a zároveň zcela nesmyslnou !

S tímto zákonem bez svobody a svobodou bez zákona nemá vitální, rubatový rytmus nic společného, a nic společného tedy nemůže s ním mít ani umění. Umělec potřebuje svobodu, ne aby dělal, co chce, ale aby byl, kdo je. Umělec chce, co musí; technik chce, co může. Umělec žádá svobodu pro to, co je bytostně nutné; technický pro to, co je technicky možné. Kritériem umělcovým je schopnost svět obývat, činit jej obyvatelným; kritériem technickým je ~~svět~~ schopnost svět dobývat, činit jej konzumovatelný. Rytmus prvního je bytostný; rytmus druhého ekonomický. Umělec se dává vést vitálním rytmem přírody; technik usiluje vést svým strojovým rytmem přírodu. Jakmile se umělec pustí do toho, co je možné, místo co je nutné, octne se na scestí a přivěsí ke své existenci nerozluštitelný otazník. Nejde s přírodou, jde s technikou proti přírodě. A protože není k tomu vybaven prostředky techniky, působí vedle technika jako nezodpovědný břídil, škádce a šašek. Ztratil ponětí o zákonu ve svobodě a užírá pro zákon bez svobody.

Smění-li umělec nutnost za možnost, je to neklamné znamení, že pozbyl schopnost slova a svěřuje se pojmu. Pojem je precizace, mechanizace slova, pojem je "dokonalé" slovo, slovo bez rubata, bez tepu a dechu. Slovo se rodí živé; pojem je produkt "syntetické výroby" po předchozí analýze, pitvě. Pojem je odpověď na otázku po smyslu slova, které ztrátou života ztratilo smysl. Slovo je na počátku, slovo je vtělení; pojem je konec slova, slovo s odumřelým tělem,

proto pohyblivé jen na protézách definic. Slovo vzalo na sebe riziko živého, tj. smrtelnost, existenci "zde a nyní", ale pojem chce existovat "vždy a všude", chce být nevývratností formule dvě a dvě jsou čtyři, která je exaktní, věčná, univerzální za cenu, že mluví o ničem. Slovo je život, který čelí smrti, ale pojem chce být bezpečný před životem, aby byl bezpečný před smrtí, proto mortifikuje a mumifikuje slovo jako bytí smrtelné, "nemocné" životem. Pojem chce být nad životem i smrtí, jako náhrobní kámen je nad životem i smrtí. Pojem je nekrolog nad slovem, nápis, slovo samo, které informuje, že už nežije; že nežije a přece existuje, jako kybernet informuje, že existuje, ale nemře, protože nežije. Pojem je instrukce, návod k technice života bez života, výčet možností, jak svět strojově dobývat bez možnosti svět lidsky obývat.

Umění je uměním rubata; stojí a padá s rytmem vitálním. Smíme se oprávněně domnívat, že v člověkově živelné potřebě ztotožnit svůj životní rytmus s rytmem přírody jsou počátky umění, kořeny a sama podstata kultur. Umění patrně vzniklo jako magicko-rituální zaklínadlo pro styk lidí se silami, démony a bohy, řídícími běh přírody, neboť v rytmu má umění s mocnostmi přírody společnou řeč, a tím i něco z potence stvořitelské a živorodé, to znamená, že umění může přimět božstva k účasti na věcech božských. Odtud nesmírný a univerzální význam rytmu v počátcích náboženství a kultur a v kultech přírodních národů dodnes, a odtud rituální, kultické kořeny umění, jež prvotně je kultickou celebrací rytmu a tím participací na dění kosmickém.

Nietzsche, v proslulé stati o původu poesie, chápe rytmus jako druh magického nátlaku; působí nepřekonatelnou slast a nutkání souhlasit a být povolný; nejen pohyb nohou, i sama duše sleduje takt a ovšem - věří se - také duše bohů. Člověk tedy zkouší rytmem vykonávat na ně nátlak, ovlivnit je; vrhá jim poezii jako magickou smyčku kolem hrdla. Podle Nietzsche nejen píseň kultická, ale i nejstarší píseň světská nese v sobě předpoklad, že v rytmickém působí magická síla, jako například při veslování nebo čerpání vody; píseň je zaklínadlem démonů, kteří jsou při tom činní, mění je v

povolné nástroje člověka. A tak kdykoli člověk jedná, má pohnutku zpívat, neboť každé jednání je vázáno na přispění démonů: zdá se tedy, že v čarujícím zpěvu a zaklínání je možno vidět prarodku poezie. Také při orákulu, je-li použito verše, lze čekat, že rytmus vykoná nátlak. Řekové říkali, že hexametr byl vynalezen v Delfách, v místě slavné věštírny zasvěcené bohu Apollónovi. Získat pro sebe Apollóna znamenalo ovlivnit budoucnost; neboť Apollón byl víc než jasnovidný bůh; byl bůh rytmu a jako takový měl moc poutat i bohyně osudu.

Dle Paula Claudela uměleckým rytmem je člověk uváděn do jakéhosi harmonického stavu. "Cítí, že jeho pohyby a myšlenky jsou přijaty ve věčném řádu, je odpoután od všeho náhodného a každodenního... Obývá jakési věčně trvatelné místo" /"O francouzském verši"/. Pro Goetha je "rytmus kouzlem, pod jehož vlivem dokonce věříme, že vznešenost patří k naší přirozenosti" /"Maximy a reflexe"/. Řekům byl rytmus principem pronikajícím a organizujícím celé univerzum. Zrodil se zároveň s orfickým bohem Erótem, který přetvořil prvotní chaos v kosmos a uvedl hvězdy v jejich rytmický rej.

Píseň však, hudba, byla prvotně jen doprovodem v obřadu kultického rytmu. Hlavní úkon rituálu připadal původně vždy a všude tanci. Pouhý zvuk není s to vystihnout pravou povahu rytmu, genealogickou vazbu živého s hmotným, vitality s gravitační tíží, duše s tělem, nebe se zemí. Jak vzniká vitální rytmus v závislosti na hmotné tíži, to vidíme na každé rostlině: strom je podroben gravitační síle a přece ji svým růstem překonává; respektuje ji, orientuje se na ní a roste proti ní, vydobývá živé a učleňuje se v organické v souladu s ní i proti ní. Filmové snímky růstu rostlin ukazují nám v urychleném sledu, jak se rostlinný stvol dere v "tanečním" rytmu spirálou vzhůru. Rytmus vitální vzniká jako respekt nutnosti z potřeby volnosti, nebo "na úrovni" lidské jako svoboda v zákonitosti, je to překonání strohé "mrtvé" determinace svobodně přijatým řádem, krátce je to rubato jako výsostný znak živého.

Proto živé lidské tělo, orientující svůj pohyb na zákonu tíže a organizující svůj taneční rytmus jednak v souladu s ním, jednak v jeho stálém popírání, vyjadřuje neustávajícím sledem zdvihů a poklesů, úchylek a návratů, impulsů a prodlev, vzletů a pádů... vitální, rodivý rytmus přírody plněji než pouhý zvuk. Kultický tanec je nejúčinnější ze všech umění magického rituálu, jeho rytmus je účastí celého lidského organismu přímo včleněn do rytmu přírodního, je proto ve styku se silami a mocnostmi přírody nejpůsobivější. Lze si po libosti ověřovat, že všude na světě původ tance je v rituálu. "Všechny přírodní národy tančí, tančí až do zběsilosti a vyčerpání."

Bytostná sourodost umění a náboženství napovídá, že paradox dokonalosti v umění platí stejně v náboženství. Rubato v umění, jež - z hlediska tovární preciznosti - je "svobodou chybovat", je v náboženství - z hlediska morální preciznosti - "svobodou hřešit", Freiheit zu sündigen. Rozhodující ovšem je, jak je tato svoboda hodnocena, zda pozitivně či negativně. Náboženství, které zapomene, že je tu pro hříšníky a ne pro anděly, ohroží životnost a lidskost nejen náboženství, ale i samotných lidí. Puritánské úsilí o vyhlazení hříchu podle kodexu dokonalé bezhříšnosti vyústí v režim stroje civilizace, která neutralizuje hříšnost a zbavuje ji bytostného smyslu tím, že redukuje morálku na ekonomii, v níž hřích je nahrazen neproduktivností, život strojem, člověk automatem.

Neudiví, že Řekové, kteří projevíli optimální smysl pro rubatový rytmus v umění, projevíli jej stejně i v náboženství; vždyť šlo o projev jedné a téže životné vibrace. Řekové dali "chybovat", "hřešit" i bohům, aby je učinili živými. A že měli Řekové "hříšné" bohy, nenajdeme slovo hřích v kodexu řecké morálky. Helada nám představuje stav bezhříšnosti, ovšem jiné než puritánské a ekonomické; ukazuje nám, za jaké podmínky lidská společnost nemusí platit stav bezhříšnosti svobodou a lidstvem: za podmínky, že má kulturu, nebo spíše: že tvoří kulturu, že utváří svůj život jako svobodu v zákonitosti a jako zákonitost ve svobodě. Avšak nemít kulturu a přitom ani hřích, to pro člověka i společnost

znamená ztratit orientační schopnost v základních otázkách lidských: kdo, co, proč, jak, odkud a kam.

Osud slova na skřipci preciznosti je v náboženství týž jako v umění. "Odmytologizované" slovo je pojem, který nezvěstuje evangelium, jen "informuje". O čem informuje? Pojem je nekrolog nad slovem, informuje o smrti slova, a bylo-li Slovo na počátku, a bylo u Boha, a Bůh byl to Slovo /Jan 1,1/, pak pojem informuje o smrti Boha. Jestliže dnes teologové mluví o "Bohu nepřítomném, ale ne neznámém", říkají jen, že Bůh existuje v pojmu, ve vědě, ale nežije a neoživuje v Slově, ve vtělení. Věda o Bohu, jako každá věda, poskytuje návod k technice, tato k technice víry bez víry, k praxi zbožnosti bez zbožnosti. Když se ptali C. G. Junga, známého psychoanalytika a přitom apologeta náboženství, věří-li v Boha, odpověděl: Nevěřím, já /Boha/ vím, znám. /"I do not believe, I know"/. To souhlasí. V pojmech víme všechno a nevěříme v nic. Odpovídá tomu i naše jednání. Dovedeme střídat světónázory jako ponožky.

Slovo je živé, proto hřešivé; pojem je bezhříšnost slova, proto bezživotí slova. V pojmech se nelze modlit ani rouhat; nelze zpívat ani spílat; milovat ani litovat; radovat se ani tesknit; zbožňovat ani prznit. V pojmech nelze ani lidsky myslet, jen odlidštěné logizovat, kalkulovat, analyzovat, dedukovat. Šeří pojmy nepromlouvá člověk; řeč pojmy je nekrolog nad člověkovou mateřštinou. Slovo rodí, pojem fabrikuje; slovo se účastní, pojem registruje; slovo ručí, pojem komentuje.

Můžeme pozorovat, jak s rostoucím zpojmověním slova pomáhá si vysoušená řeč slovníkem dotud tabuizovaným, stejně jako s rostoucí mechanizací života se uvolňuje tabuizovaný projev a chování a přechází z označení záporného v kladné. Kultura, která v obecném pojmovém i činném frázismu zvědečtělé výchovy se vyživuje postupnou amnestií všeho - ve slově i projevu - co dosud držela "pod závorou", na pouhou záruku, že je to "živé", - nemá sama již mnoho životnosti na zbytek. A protože "požírání", živého teoretickým a mechanickým

nezadržitelně postupuje, nemůže se ani "nefest", když se stala vědní disciplínou a experimentem /systematicky to začalo freudismem/, udržet dlouho naživu a pídí se po nefesti "skutečnější", "živoucnější", "nefestnější". Stačí srovnat "satanické" dekadenty z fin de siècle, kteří "potřebovali hřích, měli-li žít", se satanickým nede-kadenty dnešními, abychom pochopili, kam tento proces umrtvování života a kultury shora a jeho "oživování" zdola pokročil.

V mentalitě rytmu strojového příroda a s ní i umění představuje stav existence nedostatečně uspořádané, špatně ekonomizované a nebezpečné. Z hlediska stroje, rytmu precizního, který pracuje sériově, stereotypně, produktivně, je příroda i umění se svým rytmem rubatovým, pracujícím s variací /umění někdy na dané téma, příroda vždy na neznámé téma/, zastaralý archaický agregát ve stavu chronické nehospodárnosti, poruchovosti a nespolehlivosti. Příroda je - podle toho - jakýsi obrovitý stroj, který se sám zkonstruoval a uvedl v chod, avšak neznalý a nevědomý si svých vlastních zákonů a cílů, čeká na nás, abychom mu dělali plánovače, údržbáře a strojníka. Příroda je jakýsi mysteriózní, chaotický výrobní trust, který teprve v kybernetickém mozku dospívá k hospodárnému, koordinovanému sebeřizení.

Dokud nebyla vymyšlena ekonomie, na světě se nic ekonomicky nedělo a nevysvětlovalo. Od chvíle, co se ujala vlády nad světem, děje se a vysvětluje ekonomicky všechno, od počátku světa podnes, a dále až do jeho utopického konce. Za tohoto stavu cokoliv, co neprokáže svůj ekonomický původ a produktivní charakter, má pramálo naděje na přežití. Dokonce samo lidské tělo, doposud prostě vtělené bytí, je šacováno především jako nástroj k životu. Žití se redukovalo na živení, tvoření na vyrábění. Náboženství při tomto testu propadlo. A umění?

Ekonom například zví, že existuje či existoval přírodní národ, který má pro práci a tanec jediné slovo. Víme-li, co znamená tanec pro přírodní národy, je nám zřejmé, že tento

národ nemá o práci v našem - ekonomickém - slova smyslu ponětí, že tedy i když - podle našeho nazírání - pracuje, vskutku nepracuje, nýbrž především - jako věc pro něho nejdůležitější - pečuje o kult, zabývá se tedy náboženstvím, magií, uměním, či snad ještě hrou, - a živobytí, pokud je třeba, se prostě sveze s tím. Pro něho práce není práce, nýbrž "tanec", rituál, magický nebo náboženský úkon. Mysl ekonomická obrátí však věc naruby, myslí po našem: má-li domorodec jediné slovo pro práci a tanec, pak zřejmě nikdy netančí, jen pracuje; pracuje, i když jen tančí.

Největším argumentem ekonomickým jsou takzvané pracovní písně, to jest písně zpívané hlavně při hromadné a jednotvárné práci, jako je beranění, veslování, drcení zrna, čerpání vody, atd. Protože je těžko přisoudit přitom přírodním primitivům vědomý ekonomický záměr, vysvětluje to například Karl Bächer /"Práce a rytmus"/ tak, že tito lidé zpívají při práci proto sice, že rytmus zpěvu v souladu s rytmem jejich vlastního organismu budí v nich libý pocit a estetický vznět, ale tento umělecký zážitek je prý jen převlekem ekonomického principu, který tu v podobě podvědomého instinktu přichází k platnosti. Ekonomický výklad musí takto vzít zaveděk podvědomím a instinktem všude tam, kam dosud nedošly, respektivě už nedojdou příručky ekonomie, a kde se do té chvíle ekonomicky nic neděje. V. Šklovskij mluví o lidech, "kteří předpokládají, že cílem umění je něco ulehčovat ... Těm k zatloukání kolů parní beran nestačí a nutí k této práci i rytmus."

Ulehčením je míněna automatizace práce. Rytmus zpěvu má prý za účel zmírnit či vůbec odstranit vyčerpávající napětí pozornosti, jež dlouhá, jednotvárná práce vyžaduje, a docílí to tím, že člověkovu činnost, pohyb jeho údů, zautomatizuje, a tak odvede z vědomí. Šklovskij připomíná, že poslání umění je zrovna opačné, vyvádět z automatizace, z navyklosti a tuposti vnímání, a dát vidět a prožít nově a intenzívněji, tedy život obohacovat, ne ochuzovat. Automatizovat znamená mechanizovat, či v naší mluvě: nutit rytmus

vitální do rytmu precizního. Ale pro tohle si přece k práci nikdo nespívá, a konečně zpěv se svým rytmem rubatovým by to ani nevedl. Je zřejmo, že zpěv neměl nikdy za účel práci mechanizovat, naopak ožивovat, vitalizovat, právě svým rubatem člověka i jeho práci před zmechanizováním ochránit. To neplatí jen o zpěvu, platí to stejně o uměleckém projevu výtvarném v řemeslné výrobě i jinde.

Karl Bücher se unášil k takovéto analogii: "Hudbou řídili kdysi činnost otroků a nevolníků, jako dnešní fabrikant řídí činnost svobodných dělníků běžícím pásem a zrychlováním strojů." Přesto však mluví o minulosti jako o světě radostné práce, plném hry a radovánek, zpěvu a družnosti - nazývá to ein wahres ökonomisches Kinderdasein. Vážně myslí, že zpěv a hudba zekonomizovaly řemeslnou práci a je mu proto záhadou, proč další ekonomizace naopak umění z práce vylučuje. Přitom následky rozluky umění a práce vidí správně. Neušlo mu, že rytmus stroje liší se podstatně od rytmu práce řemeslné. Dělník není již více pánem svých pohybů a nástroj jeho sluhou, naopak stroj se stal vládcem jeho pohybů: tempo a trvání práce není již v moci jeho vůle, je doslova přikován k mrtvému mechanismu.

Pokrok stroje tkví v ekonomizaci, zpřesnění a zproduktivnění rytmu, což výrok Mumfordův vyjadřuje slovy, že pokrok stroje jde vždy a všude na útraty živého, prostě: vylučováním rubata. Ovšem dokonalá preciznost stroje nebyla ještě konečným cílem pokroku stroje, neboť i v tomto limitu zůstává rytmus z padesáti procent neproduktivní. Cíl pokroku byl až v úplné negaci rytmu, v jeho zrušení, tedy nejen rytmu vitálního, ale posléze rytmu vůbec. V čem tkví tento pro dokonalost stroje tak významný, pro život však méně radostný moment? Již K. Bücher se o něm zmiňuje. Tkví v tomto: prvotní stroje vykazovaly ještě jakýsi - organickému podobný - rytmus, protože svou konstrukcí napodobovaly pohyby živých rukou a paží v dosavadním pracovním postupu. Avšak další krok směřoval k tomu, vyloučit takzvaný mrtvý, zpětný chod v rytmickém běhu stroje, tj. nahradit pohyb dle schématu vpřed-zpět, nahoru-dolů, tah-tlak, úhoz-

zdvih, apod. pohybem kruhovým, otáčivým, který by tyto ekonomicky ztrátové fáze eliminoval.

Domysleme, co to znamená. V živé přírodě nenajdeme kruhového pohybu; a v přírodě neživé vlastně jen v hypotézách a dedukcích přírodovědců, nikoli v přímé své zkušenosti. Živá příroda jako by kruhový pohyb přímo nenáviděla; nikdy jí nenapadlo pokusit se o pohyb po příkladu bicyklu nebo dynama. Není to pro ni patrně ani možné, protože to předpokládá pohyb bez rytmu, proces mechanický, ne organický, musela by se tedy mentálně přerodit z vitalisty v technika, z umělce v inženýra, ale pak by nebyla s to plodit živé, jen fabrikovat mechanické. Kruhový pohyb je doména abstraktní mysli a vynález strojové techniky. Vitální rytmus, orientující se na gravitační tíži a organizující se v souladu i odporu k ní, je při kruhovém pohybu anulován, znemožněn, protože kruhový pohyb navozuje stav beztlíže. Není asi náhoda, že se tento pojem objevuje dnes stále častěji v souvislosti s posledními úspěchy techniky a s perspektivami budoucí strojové utopie. Kruhovým pohybem je rytmus zrušen, nastává rytmické vakuum; jím ekonomie zlikvidovala beze zbytku "luxus" a "marnotratnost" živého. Stroj je u cíle.

Proč hukot řeky, svištění větru, šum lesa a deště neútočí na naše nervy, naopak je konejší a léčí? A proč zrovna opačný je účinek hučící továrny, dopravního ruchu velkoměsta a třebaš jan drnčení telefonu? Protože v přírodě žijeme v rytmické plnosti, kdežto v moderní továrně v rytmickém vakuu. To nenapraví žádná hygiena a komfort. V nejděsivější krajině najde náš vitální rytmus plnou odezvu a harmonické začlenění; naopak továrna, třebaš zářící čistotou, světlem a pohodlím, zůstává k živoucímu rytmu hluchá, jako když se plícím zastaví přívod vzduchu. V nejbizarnější přírodě je život doma; v nejdokonalejší fabrice je život v nepřátelské cizotě. Pokusy pořádat koncerty a umělecká vystoupení v továrních halách, nebo zelení a květinami "oživovat" svět mašin - kontrast zvyšují, nikoli oslabují.

V umělém světě strojů je člověkův vitální, rubatový rytmus vystaven ustavičnému diktátu ekonomie a preciznosti.

Kde rotuje stroj, tělo netančí: jeho organický vrůst v rytmus přírodní je přetržen, a tělo bez rubata je stroj. V rytmu vitálním úder plný střídá se s úderem hluchým: Ráz. Ráz. - Ráz. Ráz. - Ráz. Ráz... Vše. Nic. - Vše. Nic. - Vše. Nic. /Mohli bychom připojit: Žít. Mřít. - Žít. Mřít. - Žít. Mřít./ Takto načrtává jeho strukturní formuli P. Claudel. Režim ekonomie nestrpí úder hluchý, byť to byl i úder srdce, nezbytný článek tepu života; nepřipouští prodlevu, zastavení, ticho, odmlčení, spočinutí..., to jsou pro ni jen ztráty, menka, nedostatky, nikoli rovnocenné bytostné tvůrčí kvality. Kolo stroje odstranilo úder hluchý, dávající úderu plnému rotovat. Co učinilo? Zrušilo přirozenou polaritu života a smrti, světla a tmy, hlasu a mlčení. Vědomí, že život je vykupován smrtí a že ti proto nemůže dát víc, než co pro něj vyzískáš na smrti, - je ztraceno. Člověk je vržen do stavu bytostné prázdnoty, lidsky indifereční beztíže, v jakési umělé absolutno, můžeme je konkretizovat jako mechanický vesmír -, které zbaveno rytmu životního, stává se nedýchateľnou dokonalostí rytmického vakuu. Spění za dokonalostí dospělo svého cíle.

Svět spěje vstříc dni, kdy nebude kopec bez stožárů a kladek, kdy nebude na zemi koutu, kam by nevedly koleje a dráty, osamělého místa, kam by otáčivá kola nevnašela své smrtonosné rytmické vakuum. Těžko předvídat, že v tomto vakuu člověkovy vrozené instinkty nezůstanou nedotčeny, že ztratí orientaci a otupí; že atrofií vitálního rytmu klesne schopnost estetických a erotických vznětů, člověková duše citově i obrazivě zchudne a smysl pro lidství a kulturní hodnoty vyvane. Že holá nutnost existence ujednotí jedince i celé společnosti v souladu s chodem mechanického modelu, jehož rotující kolo okrouhá všechnu jejich přirozenou mnohotvarost a rozmanitost a slibuje tak totálním vyhlazením životného rubata vyřešit hravě všechny palčivé otázky, které sužují svět: otázku rasovou, národnostní, konfesijní, ženskou atd., neboť takto vše, čím se lidé a lidské skupiny přirozeně rozlišují, zuniformuje jakousi úhrnnou nivelizací v univerzální typ čehosi, co není vlastní a přirozené člověku žádnému: v typ technika a kybernetika, ve stereotyp konání a

i myšlení.

Rubato a preciznost se vylučují. Ale tím se i o poznání říká: Chceme-li dospět k pravdě tuze precizní, k poznatku tuze exaktnímu, k životu tuze dokonalému, zkomolíme pravdu, poznání i život. Zvláštní paradox: živou pravdu a skutečnost člověkovu nutno nabírat hrubším sítím, než jaké poskytuje exaktní kalkul a analytická váha. Oproti vědě, která svým drobnohledným sítkem loví elementární částice a jejich zvyklosti, byla povolána filosofie, aby vhodnějším sítím nabírala život lidský a pravdu jeho. Jestliže v tom filosofie tolik selhala a stále selhává, pak v neposlední řadě proto, že touží být ~~exaktní~~ vědou, exaktním kalkulem a precizní laboratoří, nikoli životem, že se zhlédla v pojmu a pohrdá slovem. Chce-li být filosofie vědou, co dá člověku víc než věda bez filosofie? Je-li údělem vědce stranit exaktnosti s rizikem újmy na životě a člověku, proč se filosof vzdává privileje stranit životu a člověku i s rizikem újmy na exaktnosti? Každé tvůrčí dílo, ať lidské nebo přírodní, ať řecký chrám nebo pozněnka, střeží si tuto privilej i s jejím rizikem. Jak můžeme toto dílo pochopit a proniknout k jeho duši, k jeho životu, jestliže se sami této privileje i rizika vzdáme? To všechno může znít kosmonautické době obstarožně a naivně. Nicméně zůstává faktem naší schizoidní existence, že zatímco svou životní moudrost čerpáme z elektronických mozků, svou ochablou vitalitu křísíme primitivismem afrického buše. Ale je to jen líc a rub téhož.

Rubato je proces organický, živý, růstový, tvůrčí; preciznost je proces analytický, pitvající, atomizující, kalkulující, konstruuující. Rubato je rozumnost živého; preciznost je rozumovost strojového.

Přesnost není pravda, říká H. Matisse. A pravdou míní život a člověčenství. Ve svém americkém cestopise, nazvaném "Obrazy z budoucího života", líčí G. Duhamel návštěvu kina ve společnosti amerického přítele. Hraje reprodukováná hudba, přítel říká:

- Právě hrají něco od vás, myslím, že od Debussyho. To jsou úžasné desky.

- Milý Piškine, odpusťte mi, už jsem z té hudby šílený  
- Cože, řekl Piškin, tyto desky jsou vyráběny výhradně podle vynikajících umělců. J-e to dokonalé.

- Piškine, já se dnes večer z dokonalosti zblázním.

- Cože? Vy! Vy! Vy už nemáte rád dokonalost? Vy snad budete raději poslouchat chyby?

- Ano, ano, ano! Raději živé chyby než mrtvou dokonalost.

Vše, co je podmíněno rubatem, "svobodou v zákonitosti", tedy vše, co vskutku žije a tvoří, rezignuje na exaktní recept a precizní návod. Vzhledem k tvorbě umělecké říká Viktor Šklovskij /"Teorie prózy"/: "V umění existuje ordre, ale ani jeden sloup řeckého chrámu ho přesně neplní a rytmus umělecký záleží v porušování rytmu prozaického; byly již činné pokusy systematizovat tyto poruchy. Je to dnešní úloha teorie o rytmu. Lze předpokládat, že tato systematizace se nepovede; opravdu, neboť tu nejde o rytmus komplikovaný, ale o porušení rytmu, a to takové, které nelze předem uhodnout. Vejde-li to porušování v kánon", bude umělci k nepotřebě.

Rubato, zachytitelné do racionální sítě, není rubato. Poetika není poezie, ani recept na poezii. Gramatika řeči má co činit s přesností pojmů, ne s životem slov. Je to návod na "cizí" jazyk, který se učí, ne na mateřštinu, která se rodí. Rozšiřuje "komunikativnost informací", není ústavou bytí. Poezie počala bez poetiky, a poetika končí bez poezie. Svět počal jako příroda bez továrny a je na nejlepším cestě skončit továrnou bez přírody. Kdo dokazuje, že život nemůže existovat bez ekonomie, neříká o něm nic účtyhodného; kdo míní, že uměnověda či estetika je nezbytná pro umění, nemá valné mínění o umění. Kdo vážně myslí, že bez mravouky a etiky nelze zachránit mravnost, nemůže to s mravností myslet vážně.

Hudebníci vědí, že rubato se nedá zachytit notací. Gustav Becking ve své knize o rytmu, poznamenává, že "stačí představit si nějaký zpěvní part zazpíván notově přesně a věrně hrdlem ne živým, ale umělým, mechanickým, a nebudeme na pochybách o umělecké hodnotě takovéto interpretace".

Ani rubato přírody nelze zachytit "notací", tj. exaktními vzorci přírodní vědy; ale protože k "zazpívání" přírodního

partu disponuje vědec jen "hrdlem mechanickým", tj. technikou, máme sklon věřit, že příroda jiným hrdlem "nezpívá" a že rytmus mechanický jest její vlastní.

Exaktní a precizní mysl, pobývající v přírodě, pobývá v továrně: stýká se s živým jako s mechanickým. Vnímá tvorbu jako výrobu, růst jako montáž, organickou strukturu jako konstrukci, život jako zkumavku, jako laboratoř, ne jako proces bytostný.

Továrna je precizní reprodukce přírody podle "notace" exaktní vědy, tj. příroda bez rubata.

A co je umění v "přesné notaci", umění bez rubata? Artismus! Počalo-li umění jako magické stotožnění životního rytmu člověka s rytmem živé přírody a jako jeho rituální celebrace, pak artismus táhne dnes k magickému rituálu rytmického vakua mechanického vesmíru.

Dokud umění plnilo poslání, pro které se zrodilo, zůstávalo jako zdravý organismus chráněno před invazí onoho živlu preciznosti a drezéry, který vždy vegetoval ve stínu kultury jako "artismus". Dokud umění bylo s to svého slohotvorného úkolu, artismus nechtěl být víc než zábavou. Je-li dnes povýšen na umění, má zřejmě zastávat funkci kultickou - třeba pod rouškou zábavy. Ale čeho má být artismus kultem? Zřejmě toho, co je jeho oborem: preciznosti a drezéry. Umění - v mechanickém universu - nemohouc být slohové, chce být dokonalé; nemohouc být tvůrčí, chce být konstruktivní; nemohouc být živé, chce být precizní. Z nemohoucnosti slohu kladé nejvyšší virtuositu; z podvýživy rytmu vitálního, rubatového, pěstuje rytmus precizní a demonstruje stroj jako autentickou existenci v mechanickém vesmíru.

To není poznatek až dnešní.

"V akrobatu byl objeven nesrovnatelný mechanický model. Je svrchovaně ukázněný. Každý z jeho pohybů je precizní, pečlivě vyměřený; jeho rytmus musí spojovat jeho cviky a vázat je jeden k druhému s dokonalostí stroje. Tato nová divadelní mašinerie spočívá tedy v celku na ekonomii továrny, na šantánu a na cirkusu" /H. Carter, "Nový duch evropského divadla 1914 až 1924"/.

Umělec a artista jsou antagonisté; co jednoho živí, druhého zabíjí: rubato! A rovněž opak: preciznost! Ruka umělcova, má-li zachytit život, musí zůstat "nepřesná", "chybní", tj. živá; ruka akrobatova však se musí změnit v precizní páku stroje, neboť stačí chybit o vlas a následuje pád. Umělec se měří s živou přírodou; žije a pracuje v symbióze s jejím rytmem vitálním. Artista se měří se strojem; musí být synchronizován s jeho rytmem precizním, po případě popřít rytmus vůbec. Umělec tančí; artista rotuje. Umělec kreslí; artista rýsuje. Kulturu hněte ruka umělcova; civilizace rýsuje mechanická páka stroje. Rozdíl je patrný dokonce i ve sportu: antická olympiáda byla triumf těla, moderní je triumf stroje. Tam vyznamenávali kulturu, zde drezuru. Strojová civilizace je kultura v rytmickém vakuu, kultura bez rubata. Kultura je sebekázeň svobody; civilizace je kázeň bez svobody a tedy svoboda bez kázně. Kultura je mnohotvárnost individuality v jednotě slohu; civilizace je uniformita originality v atomárním rozpadu. Kultura je košatost větvení a listoví rozrostlého z jediného pně a syčeného společnými kořeny; civilizace je rakovinné bujení ve svěrací kazajce.

Futuristé, nejhorlivější věrozvěstové mechanického vesmíru a jeho artistického rituálu, vyhlašovali "nový vkus"; "estetiku stroje" a přenesli krásu z živého těla na mechanický agregát. Jenže: stroj nebude nikdy slohový, vždycky jen módní; a mírou módy je elegance, ne krása. Elegance je krása bez rubata. Automobil má eleganci, ne krásu; jeho preciznost a rychlost nás může fascinovat, nikdy však povznést lidsky jako díla umění. Móda je atrapa slohu v rytmickém vakuu. A každá "krása" průmyslového výrobku je záležitost módní: navozuje "stav beztlíže" a nevyvolá odezvu v člověkově rytmu vitálním. "Krása" průmyslového výrobku chybí rubato, proto z továrny, z chrámu preciznosti a exaktnosti, nevzejde nikdy dílo umění.

Dobře si to můžeme cvěřit na filmu, který přece jen není ve všem všudy průmyslem. Proč mohu vidět Hamleta nebo Caesara na divadle tucetkrát za sebou, v kině však v téže filmu jednou, snad dvakrát? Protože filmu jako mechanickému prostředku chybí rubato a při reprízách vystupuje tento ne-

dostatek životné vibrace stále zjevnější. Proto život filmu se měří na dny, na hodiny, ne na staletí jako díla pravého umění. Film nevstupuje do pokladnice kultury, ale jen do archivu dobových dokumentů. Jeho domnělý život odumírá rychle v "archeologickou" rekvizitu: sklerotizuje a skeletizuje doslova před našima očima. Umění však i po tisíciletích je vyhrabáno ze země a objevováno živé. Co říkáme o filmu, platí v jádře také o umění gramofonové desky, ovšem netýká se - tu jako tam - samotných herců, zpěváků, umělců.

Stroj se vemlouvá do naší přízně svým healem univerzální služby, tedy také služby umění. Ale neklamme se: stroj ve službě čehokoliv slouží především sobě a výhradně sobě. Krása techniky agituje pro techniku, ne pro umění. A také film a gramofon, rozhlasová a televizní skříně. Pozorujme dobře: je to pokušení démona dokonalosti, který nás, aniž něco tušíme, láká do své sítě. Ani si neuvědomíme, jak nakonec více než umění holdujeme dokonalosti techniky, preciznosti reprodukce, rafinovanosti aparatury, eleganci bedýnky, klaviaturě lesklých knoflíků a magických světýlek. Ne hodnotíme umění, ale dokonalější tlapač, promítač, gramofon, televizor, to je závěr služby stroje umění.

P. Claudel si stěžuje, že s industrializací umění pronikl kýč a líbivý nevкус do samotného křesťanského umění, které po tisíciletí činilo Evropu kulturní velmocí. Vlož do rotačky třeba bibli, vypadnou vědecky noviny.

Kvarteto ochotnických nadšenců z okresního městečka z anno dazumal, kteří hráli pro sebe po večerech svého Haydna a Mozarta, mělo neskonale více kultury než všechny dnešní výrobní kultury dohromady.

Nedovedu si odpustit, abych neuvedl pasáž z "Inscenačních postupů Laterny magiky", patrně stále ještě dernier cri ...čeho? Služby stroje umění, nebo služby umění stroji? Co se tu úvedem říká o rytmu, zní jakoby citováno z Tairova: "Hlavním principem, který jednotlivé prvky /scény/ proměňuje v jedinou skutečnost uměleckou, je rytmus... Na jevišti a zejména v polyscénickém útvaru, jakým je Laterna magika, je

rytmus alfoou a omegou všech složek a všech inscenačních zákonů. Tam klademe rovnítko mezi pojem existence a rytmus". Vzápětí se ukáže, co je tím míněno: "Jedno z čísel druhého programu Laterny magiky bylo nazváno Rytmy. Je praktickou ukázkou této teorie rytmu. Filmový doprovod Rytmy je montáž obvyklých záběrů z oblasti sportu, techniky, průmyslu. Dále bylo použito jakoby instrukčních záběrů z rozsvíčky baletní školy, montáže pohlednicových záběrů hradů a zámků, novinářských reportážních fotografií o sportu, letectví, průmyslu, hospodářství atd. Tyto sekvence byly dvakrát kontrapunkticky přerušeny: dlouhým záběrem bílé, mramorové sochy v kruhové jízdě s funkcí pohyblivé divadelní kulisy. V jiné poloze je použito barevně pojednaného záběru, který má současně funkci symbolu./Kombajny v barvách československé vlajky./ Hudba užívá konkrétních zvuků továrních strojů, úderů kladiv a výbojů blesku vysokého napětí, lidských hlasů, komorního i velkého symfonického orchestru, foxtrotových tanečních prvků, stejně jako starého madrigalu. Podobně postupuje choreografie...Klasické prvky baletu se náhle mění do prvků společenského tance nebo akrobacie a naopak. Tanečnice nastupovaly na začátku Rytmy přesně, neosobně a jen technicky. Na plátně nastupovaly přesně, neosobně a jen technicky plameny hořáků...Z detailů hořáků jsme přecházeli na polocelky a celky pracovišť a strojů. Totéž se dělo na scéně. Bílý trikot dostal konkrétní význam. Četli jsme v jeho pohybech a tvarech krásu ženského těla...Smysl Rytmy se zcela ozřejmuje, když náhle/ostrým střihem/ vystřídá "minulost - současnost". Na plátně se místo "hradů" objevují skupiny dělníků u moderní turbíny, sportovci, letci atd. Jim teď zpívá Princ s loutnou svou romantickou píseň. Moderní hrdinové se usmívají na Prince z pohádky. Romantika minulosti se přenesla do současnosti/Dívaldo 1961/.

Služba stroje čemukoli zvrací se nutně ve službě čehokoli stroji. Člověk je tu otrok a doslova jen funkce techniky, mechanismů, projekcí, synchronizací, montáží. Poslední hranice

mezi živou bytostí a mechanismem je smazána. Divák už neví, co z živého je skutečnost a co zdání. Ale jedno ví a pociťuje nájisto: že stroj je nejskutečnější skutečnost a zároveň všemoc tohoto světa. Není zapomenuto na nic, co by nespolupracovalo k tomu, aby člověkův rytmus vitální, rubatový, byl zadušen a pohlcen rytmem strojovým, precizním, a člověk "přeladěn" pro svět bytostné bestie a jeho rytmické vakuum.

Člověk jako mechanická loutka a mechanická loutka jako živý tvor - to patřilo odjakživa k rekvizitám a praktikám jamarečního artismu a zde také plnilo své přirozené poslání: působit vyrašení a rozesmávat. Od chvíle, co tato marioneta vystupuje jako velké umění, přestává umění být velkým, přestává vůbec být uměním. Je to svědectví něčeho převratného, lépe řečeno převráceného: svědectví, že mechanický homunkulus, který - co lidská paměť sahá - byl člověku pro zábavu a posměch a tím vlastně pro výstrahu, vznáší nárok na to, být předmětem kultu. Ideál preciznosti umění, toť kult mechanického manekýna v životě, zbožnění stroje morálkou. Virtuozita jako nejvyšší kritérium umění vypovídá pro režim ekonomismu a drezúry, pod nímž chtít doopravdy žít znamená porušovat ekonomický zákoník, tedy "demoralizovat". Virtuóznictvím přestává být umění se přesunulo z tvorby v produkci a reprodukci. Virtuos a reproduktor mají natolik cosi společného, že slovník, jímž jsou oceňováni, je téměř jeden a týž.

H. H. Stuckenschmidt /v článku "Lesk a nebezpečí dirigentských starů", Hudební rozhledy 1958/ uvažuje, co znamená virtuosita pro kulturu: /Dnešní dirigentská hvězda/ "to je virtuos na orchestr okázalého typu, jenž je zároveň domovem ve třech metropolích...racionalista, jenž se ve zkouškách zaměřuje na perfektnost interpretace, génius právě tak termínového kalendáře jako hospodářských zřetelů...Jsou to fanatikové dokonalosti a odborného znaleství. U Karajana představuje tento typ triumf protidilettantismu ve všech směrech...Avšak právě v tomto typu dirigentských starů klíčí již příznaky hrozby odlidštění hudby. Přílišná dokonalost působí studeně... Při tak fanatickém blouznění po dokonalosti připadají nám občasné nedostatky a chyby spíše jako záblesky světla, jako návrat k zlidštění hudby... Pro každého věcného pozorovatele této situace je evidentní, že

naše hudební a divadelní kultura tímto typem starů pozvolna spěje k úpadku, ať tyto hvězdy hrají, zpívají nebo režirují... To, co dnes prožíváme, je jen poslední výkřik před smrtí..." -Totò dernier cri nedoléhá k nám jen z hudby a divadla.

Smrt z dokonalosti! A my jsme přece chtěli dokonalostitčelit smrti z nedokonalosti! Lidský život se po věky odvíjí mezi dvěma ráji, mezi dvěma pomyslnými horami, mytickou "za námi" a utopickou "před námi". Z té na počátku jsme spadli, na tu na konci se máme vyšplhat. Na pozadí obou je člověk existence v krizi; a z obou stran napořád slyší, že je to krize z nedokonalosti. A nyní uprostřed soustředěného a totálního boje proti nedokonalosti krize z dokonalosti! Najednou se dovídá, že smrt nehrozí jen "dole" v anarchii a rozkladu, ale stejně "nahore": v chodu dokonale precizním, strojovém. A tu se vnučuje otázka: nevyvolal strach z chaosu a rozkladu, ze smrti "dole", posedlost vidinou dokonalosti "nahore"? Není naše krize z nedokonalosti vpravdě jen posedlost vidinou dokonalosti? A nepřenášíme svou posedlost i na přírodu, když jí podkládáme "vývoj k dokonalějšímu"? Je příroda v krizi z nedokonalosti? My s ní arci nakládáme, jako by v té krizi byla, a teprve když ji "převychováváme" ve fabricku, máme ji za dokonalou. Ake je to ještě příroda? Nutíme i slepice, aby chápaly kurník jako pracoviště, kde se snášejí vejce v taktu výrobní linky; a naše poznání je z toho bohatší o psychopatologii drůbeže. Co jediné je nutné, to se vším svým věděním nevíme, zato bohatneme informacemi o tom, co všechno je možné.

Co je vskutku v krizi? "Nedokonalý" člověk? Anebo je člověk posedlý démonem dokonalosti? A na rubu tedy démonem anarchie a rozkladu? Nezapomínejme, že duch preciznosti je duch analýzy, a že limit precizní analýzy je atomická, "elementová" chaotizace. Život není zřejmě jedno ani druhé. Život je cosi nevyspytatelného, zádračného, co tajemně a rozumu nepochopitelně dovede uhádnout, vytušit, nahmatat úzkou stezku mezi těmito dvěma srázy smrti. Tento divuplný hmat je ztajen v

rubatovém rytmu života, ve vitálním rytmu přírody a skrze ni i v živém slově mateřštiny a také v umění, pokud pro tento rytmus nechluchlo a nárok na své jméno nezatratilo. Bez tohoto hmatu není kultury, jež je lidským prodloužením oné stezky mezi dvěma srázy: mezi svobodou bez zákona a zákonem bez svobody, mezi anarchií a tyranií, a jejíž maxima zní: Jen ve svobodě poznáš zákon a jen po zákonu svobodu poznáš.

Fakt, že v mechanickém vesmíru už i slepice propadá neuróze, nesvědčí nutně proti slepici, o její krizi, o ztrátě jejího smyslu pro realitu, o jejím "zasostání" za vývojem vesmíru. Slepice může na ten konflikt zajít, zajisté, ale unáhlili bychom se, kdybychom z toho usoudili, že život, že příroda může na ten konflikt zajít. Padají vojáci nejen věci ztracené, také věci vítězné. Teď už mluvím o lidech, samozřejmě, ale v téhle při je stejně všechno živé na jedné straně s člověkem. Odpovídá-li příroda na převýchovu v mechanický vesmír nervozitou, je to znepokojivější pro mechanický vesmír než pro přírodu. Živý člověk může mít oprávněný pocit, že světu rytmického vakua není v lůně živé přírody líp než živému člověku v rytmickém vakuu. Ale to pro živého, "nedokonalého" člověka znamená znovu objevit mocného spojence, kosmického zastánce, k němuž se lze v hrozbě bezživotí a v úzkosti bytostné beztiže vždy utéci; je všudypřítomen ve vibraci rytmu rubatového. Jemu se oddává, stává se člověk strojové éry opět vnímavý pro mateřštinu, ve které příroda odevždy vychovává vše živé.

Nemá proč zoufat. Jsou-li v každodenním nehnutelném kolejišti jeho nervy sevřeny již a zbolavěny tak, že nesnesou kapání vody z vadného kohoutku, podlehně vábení této mateřštiny a jde za jejím hlasem. Pak v samotě lesa, pokud ji ještě objeví, plaše se zastaví, naslouchá, jak po dešti padá voda z mokrých stromů tiše do trávy, a pocítí úlevu. V lese padají kapky vody jinak než z vodovodu. Příroda nevyznává ideál dokonalosti a nepřipomíná nám ho, jak to dělá vadný vodovod. Pulsuje týmž rubatovým, vitálním rytmem, jakým tepe náš, a člověk se poddává pocitu, že je přijímán jako poblou-

dílec, který se vrací domů. A sladí-li svůj dech s jejím a chvíle je příznivá, uslyší její olympanský smích, s jakým tato věčná roditelka a dárkyně života, obzírající oceány prostoru a času, doprovází urychlený kurs své převychovy v mechanický vesmír.

To není lekce z Rousseaua vybízející k návratu k přírodě; není návratů k přírodě, je jen návrat k sobě. Nebo spíše: není návratu k přírodě vyjma návratu k sobě. Není přírody pro znaveného a sentimentálního převychovatele přírody v robota, který z ní drobeček vzal na milost a oplotil v rezervaci jinak nepotřebných emocí a vznětů, kam se chodí miliskovat jak otrokář s otrokyní, kterou z otrockého davu povýšil na favoritku a uzamkl v přepychu, sytosti a nudě harému. Mateřština přírody není řeč dobyvatelů ani porobených; rubatovým rytmem oživuje všechny své zplozence, aby svět obývali, ne dobývali, aby život vyznávali, ne poznávali. Co a proč by také měla příroda poznávat a dobývat? To, co je ona sama? A tak i člověk: co a kdo je, vyznává, ne poznává. Když poznává, už sebe nemá, poznává, co nevyznává. Dovídá se, v co nevěří, co není, co lze svědět, až když to nelze být. Bizarní paradox poznání, šlavy v rakvi pojmu? Bůh nepřítomný, nikoli neznámý! Člověk iluzorní, nikoli neexistující! Stav bytostné beztiše, prokletost rytmického vakua, mentalita smrti.

Není však ani přírody, která vyrábí recepty na život; není takových receptů. Jsou jen recepty na techniku života bez života. Mechanický vesmír není recept na život, který příroda nabízí nám; je to recept na techniku života bez života, který my vnucujeme přírodě.

Někdy z tísně hřmotíší, pádící ulice zabočím k vysokému portálu s těžkými, kobanými dveřmi - vejdu do kostela. Je tichý, prázdný a potměšlý. Ale jeho prostor, ztvárněný podivuhodnými díly živých lidských rukou, je organismem, vibrujícím mocným rubatem života, které je divem z jiného světa uprostřed tohoto světa hlučícího svým mrtvým chodem stroje. I tu se cítím přijímán do společenství lidského,  
křtí/šl/podává/přep/šťáláší/zruč/a/

které si podává ruce přes staletí a tisíciletí a jehož moudrost přesahuje daleko amorfní, neartikulovanou mluvu ulice. A mám-li štěstí, zdá se mi pojednou, že z hloubi ticha a staletí slyším stoupat ke mně hlas, hlas živého slova, ne hlušinu pojmů, jenž vychovával a učil nespočetné generace odvaze k smrti, té odvaze, která není než vírou ve věčnost života. A v té chvíli vím, že život si pomůže i z této bryndy, jako si dosud pomohl vždy.

Ne, není proč zoufat. Vždy ještě lze se vrátet k umění, které má ochrannou moc proti rytmickému vakuu stroje utopie. A ještě jsou umělci, o nichž možno říci s Herbertem Jheringem, že mají svobodu, kterou může mít jen umělec, jenž nosí v sobě zákon rytmu jako vykoupení duše.

Žádný život není sám. Je tisícero věcí kolem nás, kniha, květináč, kotě, motýl, oblak..., které nás sympaticky zdravě svým teplým, živým rubatem. Nestačíme se dívat a odpovídat. Dovedu předávat poselství živých živým i přes vyprahlost mechanického vesmíru.

A jsou bytosti nadě vše drahé.

A jsou přátelé - a nejsou poslední, i když je jmenuji naposled.

Přáno k premiéře hry

ZTÍŽENÁ MOŽNOST SOUSTŘEDĚNÍ

V DIVADLE NA ZÁBRADLÍ

k 11. dubnu 1968

## Ztížená možnost soustředění

/doslov ke hře/

"Základní povinností spisovatele je sloužit pravdě, pravdě o své době, o lidech, o člověku, o sobě." /Václav Havel/

Sloužit pravdě vyhlašuje za svou životní devizu i moralista, vědec, filosof a jiní ještě. Proto mluví-li dramatik o své službě pravdě, sledují ho - ať na jevišti nebo v knize - s otázkou, co podstatného má jeho služba pravdě říci k pravdě těch druhých, a především - v této době pochopitelně - co má říci k vědě, jež se stala modernímu člověku osudem. Tím tato otázka je trochu i otázkou po *raison d'être* - po podstatnosti či bezpodstatnosti - umělcovy existence v éře vědeckotechnické.

Dramatik už tím, že chce svědčit pravdě z jeviště, nikoli s katedry nebo z tribuny či kazatelny, vypovídá o pravdě něco o nás - kupodivu! - neobvyklého, vypovídá o pravdě, která se nám neukládá mocí nějaké autority, ale naopak se dovolává svědectví našeho, víc se ptá než prosazuje, více se dorozumívá než vnucuje: říká, že odpovědi jsou v nás, ne na jevišti, že pravda není něco, co je kdesi mimo nás skryto a co je třeba objevovat a pak ohledávat, ale že pravda se děje v nás, pravda je niterný, bytostný proces, kterým si člověk sebe uvědomuje, sebe realizuje a identifikuje. Umělcovým kritériem pravdy je *někdo*, nikoli *něco*, je to kritériem bytostné, nikoli věcné, člověk je měrou všech věcí, ne cokoliv mimo člověka měrou jeho. Proto každá křivost a destrukce člověka, která se nás v každodenním životě téměř již netkne, na jevišti nás šokuje. A to je otázka: proč se nás to ve "skutečném světě" netkne a v "neskutečném" ano? Nemí tu něco s tou skutečností naruby?

Kdyby se mně někdo zeptal, jak nejelementárněji charakterizovat lidský život, odpověděl bych: žít, toť pro člověka n e v ě d ě t a m u s e t. Z této protismyslné životní situace nacházela lidská společnost až do počátku novověku vcelku jediné východisko: když nevědět a muset, tedy v ě ř i t. Společnost novověká se rozhoduje pro něco nového, pro vyjimečné jedince snad ne, ale pro ni samu neobvyklého: odmítá nevědět a muset a zkouší v ě d ě t a u m ě t, vědět i a moci. V prvním případě vytvářela náboženskou kulturu; v druhém vědeckotechnickou civilizaci.

Vědec byl - a mnohý dosud je - přesvědčen, že věda je jedinou pravou cestou k rozuzlení člověkovy životní šamrarády, a víra že byla pouhé fantasma, stav člověkovy nedospělosti, a vedla ho do slepé uličky. Ale ukazuje se, že maxima "vědět a umět", "vědět a Moci", platí jen omezeně: že vědět ve vědě neznamená vždy umět, jako ve víře nevědět neznamená vždy umět, jako ve víře nevědět neznamená vždy neumět. Zhruba lze říci, že víra je brídil v tom, co umí věda: v analýze, v technice, technologii, ekonomii; a věda zase je brídil v tom, co uměla víra: v umění, v jistotách mravních, v hodnotách lidských a bytostných. Pro člověka palčivost "sporu víry a vědy" tkvěla - a pro mnohé snad ještě tkví - v osudové otázce, zda člověk jako hodnota mravní a duchovní je s k u t e č n o s t, anebo pouhá iluze, konvence, smluvená hra.

Víra vzala "nevědět a muset" za nezměnitelnou danost, za samu tajemnou podmínku tohoto života, kterou teprve smrt ozřejmí a ospravedlní: víra ve svém nejhlubším kořeni je víra ve smysl smrti a tím i v realitu a smysl života. Smrt je to, co člověka "v něho sama mění". Proto každý má svou vlastní smrt a jen tím svůj vlastní život. Že ve smrti jsem absolutně sám, to proto, že pro smrt a tedy i pro život jsem n ě k d o, absolutní hodnota - člověk, bytost nenahraditelná a nezaměnitelná. Je v přirozenosti a logice věci, že takto dospívá víra k náboženství, k jistotě Boha jako personifikované smysluplné smrti: v božím vědomí je

důvod a ospravedlnění člověka tajemného "nevědět a muset"; v naprosté opuštěnosti a osamocenosti smrti je to Bůh, který věřícího neopouští a tím ho dosvědčuje v jeho lidské identitě a realitě. Být Bohu nenahraditelný a nezaměnitelný - to je životní maxima věřícího.

Oproti víře věda chápe člověka "nevědět a muset" jako vadu, nedostatek či nevyvinutost života a usiluje - a ž v tom vidí svůj *raison d'être* - změnit je ve "vědět a umět", vědět i moci. Co věda vytýká víře: že její cíle jsou iluzorní vize, protože nezaručené materiálními a technickými prostředky. Ale ukázalo se, že věda, zaručující materiálnětechnické prostředky, ztratila schopnost zaručit lidské cíle, ba hůř: že existují jenom prostředky a žádné cíle, a že sám člověk je jen prostředek, o němž je nesmyslné se ptát k čemu. Ukázalo se totiž, že věda bude tím, zač se vydává, a že jí přísluší celá pravda a víře celý blud, prokáže-li, že živé je "ve skutečnosti" mechanické, že iracionální je racionální, že nepoznatelné je jen dosud nepoznané, že na této zemi nezkončené, nedopovězené, otevřené, svobodné, tvůrčí..., je tu naopak skončené, uzavřené, determinované a tedy jen jako jakýsi film - od počátku hotový - se odvíjející. Věda prostě vzala smrti smysl, neponechává jí k dopovězení nic, a tím také vzala životu smysl.

Víra, řekl Amiel, je jistota bez důkazů; totéž mohl říci o lásce, o svědomí, o pocitu lidství. Věda, která za víru, lásku, svědomí, lidství dosazuje analýzu, produkuje nejistotu s důkazy. Usilujíc "vědět a umět", rozluštit beze zbytku tajemství života a dospět k jeho počátku a rození, analýza dospívá jen k rozpadu a konci života: limit jejího úsilí je atomická, elementová chaotizace. Analýza je poznávání života a světa ze dna hrobu. Tajemné snoubení smrti a života, hrobu a kolébky, tak důvěrně známé přírodě a skrze ni víře i lásce i lidské moudrosti, je analýze uzamčeno sedmerou pečeti.

Analýza, zbavujíc smrt smyslu, je destrukcí stvoření; čeho se dotkne, propadá rozkladu a zániku. Ve fyzice počala jako věda o hmotě a končí vědou o hmotě bez hmoty; v biologii - vědě o životě - končí "psychikou", vědou o duši bez duše; v sociologii - vědě o společenství lidí - končí vědou o masinarii bez lidí; když dokonce vnikla i do teologie a učinila z ní

monstrum: vědu o Bohu, končí v absurdu vědy o Bohu bez Boha.

Věda, analyzující přírodu a zkoušející rekonstruovat atomizované opět v organické a živé, jenom montuje mechanické a interpretuje přírodu jako rekonstruovanou destrukci přírody. Stroj - v principu - je rekonstruovaná destrukce stvoření. Svět technické civilizace počal přírodou bez továrny a končí továrnou bez přírody.

V rekonstrukci atomizovaného v mechanické máme vidět důkaz, že živé není než mechanické, a sám člověk ne víc než stroj. A vskutku to není pouhý výklad a poučka, které se nám dostává zvenčí, je to samotné vědomí a pocit v nás, pocit smrti beze smyslu, a tedy života beze smyslu, vědomí existence pomyslné, fantasmatické: je to ona mentalita atomové bomby, o které mluví Graham Greene, a která vnímá celý svět, všecku materii země a nebe jako potenciální výbušninu, a člověka samého jako rekonstruovanou destrukci, jako adjustovanou nálož, natažený pekelný stroj, který smrtí prostě bouchne a rozprskne se v nic - v to totiž, co "ve skutečnosti", tedy už "nyní a zde" je. Dříve než vybuchla atomová bomba nad Hirošimou, vybuchla mentálně v nás.

Dvojí východisko z člověkovy "nevědět a muset" je dáno základním pocitem důvěry či nedůvěry v podstatu života a světa, v samotný princip bytí. Lidé, doby, společnosti, úzce spjatí s přírodou, čerpají z ní důvěru, příbuznou instinktu zvířat, a vytvářejí náboženskou kulturu. Bergson napsal, že náboženství je obranná reakce přírody proti rozkladné, analytické moci rozumu. Vytrženci z přírody, bez důvěry k ní, volí "vědět a umět" a vytvářejí industriální civilizaci. Dobám kultur dominoval t v ů r c e a p r o r o k; éře vědeckotechnické dominuje z n a l e c, profesionál. Má-li věda celou pravdu a víra celý blud, pak poslední instancí skutečnosti a kritériem hodnoty je odborník, který "ví a umí", teoretik a technik jako znalec mechaniky, struktury a komplexity - jediné to reality věcí a dění. Nelze popřít, že v oblasti čiré techniky to vskutku platí téměř beze zbytku. Jenže režim vědy a techniky vedle znalce,

který ví a umí, přivedl na svět také znalce poněkud kuriózního: odborníka, který je expertem něčeho, co neumí, a proto ani nedělá.

Například existuje uměnověda, existuje vědecká etika, vědecká filosofie, humanita jako věda, dokonce teologie jako věda. Co tyto vědy zaručují? Dnes je zřejmé: věda o umění zaručuje vědeckost, nikoli uměleckou tvorbu; vědecká etika zaručuje vědeckost, nikoli mravnost; vědecká filosofie zaručuje vědeckost, nikoli moudrost; jazykověda zaručuje vědeckost, nikoli mateřštinu; vědecká humanita zaručuje vědeckost, nikoli lidství; vědecká teologie zaručuje vědeckost, ne božství a zbožnost. Vědeckost je metoda bytí bez bytí; je to paradoxní víra v techniku existence z nevíry v realitu a smysl existence; je to lpění na přesnosti a dokonalosti chůze v bezcílnosti chůze. Vědeckost je devíza herakleitovského světa, v němž "všecko teče" a nic není, světa, v němž - řečeno s Nietzsem - n ě c o dělat je lehké, ale n ě k ý m být je těžké. Proto také všechna vědeckost anket, průzkumů, diskusí a dialogů "o člověka" nepohne s člověkovým "nevědět a muset" ani o vlas. Je dobré mít to na paměti i při sledování Havlových her.

Všechno znalectví je profese technická; je v logice věci, že existuje znalec stavby mostů, domů, strojů, expert energetiky a ekonomie, specialista techniky válčení nebo léčení, a třeba také znalec techniky hry na klavír nebo malířské techniky; ale jen tvor slabomyslný mohl by si napsat na dveře nebo natisknout na vizítku, že je promovaný znalec pravdy, odborník mravnosti, expert lidství, specialista zbožnosti, přísežný odhadce krásy, poradce hlasu svědomí.

A přece v dobách kultur prorok směl o sobě říci a také říkal: Já jsem pravda a život. Proč u něho to bylo přirozené a věrohodné, kdežto u dnešního znalce by to bylo nemožné a slabomyslné? To proto, že kritérium věřícího bylo b y t o s t n ě, kdežto kritérium znalce je t e c h n i c k ě. To prvé smí říci: J s e m p r a v d a, protože tu

člověk vším, co je a co má, svědčí a ručí, a jen tím je autentický, sám se sebou totožný. To druhé se ptá, jako Pilát se ptal: Co je pravda? Co m ě zaručí? Pravda prorocká byla živá krví mučedníků; pravdě znal-ců stačí měření místo věření, nemá mučedníků a proto ani života: je pouhá poučka, která informuje technika, neformuje člověka.

Na vědeckosti se cení její "amoralita", lidská a mrav-ní nezávaznost jako záruka její "nestrannosti", objektiv-ity; ta nezávaznost je lehce možná pro toho, kdo po-chybuje o všech metodách a cestách vyjma té, která nemá cíle a která tedy z nedostatku bytí je pouhou technikou bytí bez bytí. Však také všude, kde kritérium technické řuší do sféry bytostné, lidské, vědeckost nevede k amo-ralizaci, ale k demoralizaci, a to proto, že chce ošidit a přechytračit život, a nakoupit lacino, co se platí dra-ho, v plné ceně: sebou samým.

Láska například tuto cenu zná a vrchovatě ji platí, "neví a musí"; kurtizána však, neschopná lásky, ale schop-ná její techniky, je znalec lásky bez lásky, metodik, kte-rý lásku ví a hraje, ale necítí, nezaručuje; je destrukce lásky a zároveň její "rekonstruktér", její mechanik a přímo stroj na lásku - zcela ve shodě s "trendem" této civilizace redukovat živé na mechanické. Profesionál lásky bez lásky lásku bordelizuje, devaluje v sexuální konzum, ve věc nabídky a poptávky, animalizuje ji v obecnou promis-kuitu. Znalec v oblasti lidství odlišuje, tedy znelidštuje.

Nebo: víra vystavěla chrám, kam člověk vstupoval, aby se ujistil o smyslu smrti, a tedy o smyslu a realitě živo-ta, o své identitě člověka. Vstupem znalce chrám se mění v "Gesamtkunstwerk", rozpadá se v architekturu, v muzeum obrazů a soch, v koncertní sál, v literární archiv... Chrám identifikoval věřící; muzeum umění rozlišuje experty a dilex-tanty, profesionály a ochotníky, estéty, snoby..., kte-ří více či méně poučení konzumují umění, "vědí a neumějí", a přitom cejchují věřícího, který "nevěděl a uměl" a umění vytvořil, jako bludaře, naivu, primitiva, tmáře. Znalec ví-ry bez víry těžko chápe, že není než znalec své nevíry;

že expert chrámu je destruktor chrámu a znalec jeho trosek; že věda o lidském je destruktor lidského a věda o mechanickém.

Kurtizána, znalec techniky lásky bez lásky, která lásku necítí, ale ví ji a hraje, je vlastně ekonom v oblasti erota, ve sféře bytostné. Stejně etik bez svědomí nebo teolog bez zbožnosti. Ekonomie je praxe vědeckosti, metody bytí bez bytí, maxima efektu při minimu existence, v limitu tedy stroj a naprostý opak živé přírody. Jestliže v přírodě žít znamená život nasazovat, dávat, nést ustavičné riziko smrti, ekonomie naproti tomu usiluje o existenci bez tohoto rizika, tedy bez života a vskutku tedy s úsporou života. Ekonomický ideál rozpolcňuje lidskou existenci v protiklad cizí a nepřátelský všemu živému, bytostnému, tvářcímu: v efektivní práci bez života a v uspořený život bez efektu. Paradox ekonomismu paradox vědeckotechnické civilizace: práci bez života zajišťuje život bez práce. A tu je osudné nedorozumění: věda s technikou může opatřit člověka vším, co si smyslí, může zařídit, aby člověk vše měl, ale není v její moci zařídit, aby člověk byl. Musíme si sebe odříct, nebýt, abychom všechno mohli mít. To je blud ekonomie, zásady maxima efektu při minimu existence: že mechanické produkuje živé, že animální produkuje lidské, a že stačí opatřit zvířátku komfortní chlívku, aby se přerodilo v člověka. Jenže existenční minimum člověka není animalita, to je existenční minimum živočicha; ale existenční minimum člověka je - nic víc nic méně než - právě lidství, láska, svědomí, tvorba, moudrost jako snoubení rozumu a srdce. Člověk-animál nebo život-stroj není ani člověk, ani živočich, ani stroj, ale prostě zrůda, zmetek, zpotvořenina.

I to usnadňuje orientovat se v Havlově hře. Je radno si připomenout, že u Havla - a v moderním dramatu ne jen u něho - sama hra je vtažena do hry, prezentuje samu sebe jako hru, což v době, která tíhne k tomu, aby z pojmu život a hra učinila synonyma, může být přijímáno ve stejném smyslu, ale také ve smyslu zcela opačném: jako důraz na to, že hra je hra, a tedy ne život, ne skutečnost. Domnívám se, že Havel - ve shodě se svým pojetím služby pravdě - nedává zodpovědět jednostranně

tuto otázku jevišti; jeviště ji spíše jen apelativně kladě hledišti, které může a má dát autentickou odpověď.

Režim ekonomismu, který mechanizací práce a zajištěním existence "uspořídá" člověku život, nedovede člověku říci, co si má s tím uspořádaným životem počít; vždyť z hlediska vědy to, co lze "uspořít", co je nad "minimum existence", existuje vlastně jen zdánlivě, pomyslně, a "ve skutečnosti" to není. Takto všecko lidské, všecken člověkův svět bytostných a životných hodnot je jen v pomyslu, nemá reality, vskutku "není". Jenže toto "není" v člověkově bytí něčím účinným a tedy reálným je: je to bytí nikoli neexistující, ale p o p í r a n é, je to život zbavený svého přirozeného určení a bytostného smyslu, život znehodnocený v banální otazník, imbecilní šarádu, absurdní proč - a takto pocit a líheň anarchie, nihilismu, diabolismu, vědomí smrti bez ceny, nemožnost katarze v bolesti a naděje v zoufání, nemožnost, tragédie - ať již té v háji Dionysově nebo na Golgotě - a její očištné, regenerativní a vykupitelské síly; pro tuto "pomyslnost": smrtelnou úzkost a peklo muk, propast osamělosti a lidského zbědování, pro tuto usmrcující "Bože můj, proč jsi mě opustil?" - nemá věda a ekonomie jinou interpretaci, jinou odpověď, jiný lék než: hru. <sup>o</sup>proti odlišštěné p r á c i všechno lidské je h r a. Člověk je mechanismus, který ekonomicky pracuje a na člověka a život si hraje. Ve hře zbůhdarma probíje, co v práci zbůhdarma uspořil; nula od nuly pojde.

Vědeckost a lidskost, dělajíce totéž, nedělají totéž a tak bezpochyby nejde o totéž: proto říkají-li "hra", nemohou se dorozumět. Z hlediska lidského život a člověka hrát /mimo divadlo ovšem/ je mravní defekt, bezcharakternost, tartuffovština; z hlediska vědeckosti však je to adekvátní, "přirozené" chování mechanismu zvaného člověk, tedy žádná hra, totiž žádná hra v tradičním smyslu jako divadlo herců, vedle nějž existoval skutečný svět lidí, ale hra, která je všechno, "celý svět" a žádný jiný vedle něho: hra tedy, která není hra, ale jediná "skutečnost", ovšem skutečnost jako pouhá technika bytí bez bytí, pouhá mechanika života bez života, člověka bez člověka, pouhé "jevení" bez podstaty, zcela analogicky jako v přírodovědě, kde například fyzika hledala za "jevy" substanci, t.j.

to, co se v jevech projevuje, až v posledku došla k "vlnění", za níž není nic, co by se vlnilo, - což říká, že jevení je "všecko", celý svět, jediná "skutečnost". V takovém světě není možný Tartuffe moliérovský, neboť není toho, kdo by ho hrál, předstíral: zde je Tartuffe existencí autentickou, a jako pokrytec a lidský pokřivenec může se jevit jen hledisku bytostnému, lidskému.

Na rozdíl od tradičního jeviště, které chtělo "skutečnému", autentickému člověku v hledišti sugerovat iluzivní svět jeviště jako skutečnost, je patrně Havlův záměr zrovna opačný: na jevišti předvádí svět mašinistické éry s jeho technikou bytí bez bytí jako jedinou skutečností a ponechává člověku v hledišti - bytosti z hlediska vědeckosti neautentické, pomyslné -, aby hleděl do tohoto zrcadla a sám sebou rozhodl o jeho pokřivenosti. "Problém člověka" se řeší v divákovi, ne na jevišti.

Nebude omylem, objeví-li divák v hrdinovi hry typ tartuffovský; bylo by však omylem přisoudit autorovi hry úmysl vytvořit postavu Tartuffa, t.j. moralizovat: jak by mohl moralizovat, když se zná ke hře! Poraněné lidství, je-li ještě v tomto světě živé, musí se ozvat z hlediště, ne z jeviště. Jestliže dr. Huml, hlavní postava hry, sestupem do hlediště nabude pobody lidské zpotvořeniny, znamená to, že člověk nemá dosud vše prohráno; ale právě proto na jevišti dr. Huml je a musí zůstat vnitřně autentický, tedy ne pokrytec a lhář. Mění-li tedy ustavičně tvář a od scény ke scéně střídá masky, nelze říci, že se přetvařuje; není totiž toho, kdo by se přetvařoval, lhal a konspiroval: masky jsou jediná skutečnost a nikdo pod nimi. Ale někdo - třeba věřit - je v hledišti a vzhledem k němu - člověku jsou masky lež a suma jejich autentičnosti dává výslednou neautentičnost, nevěrohodnost a lživost celé existence Humlovy.

Děj na jevišti lze chápat jako děj v Humlovi a Humla sámého spíše tedy jako subjekt než objekt hry. V hledišti platí ovšem hledisko divákové a jen divák sám může a má říci, jaké je to hledisko. To není - z autorovy strany - vyznání

k účasti na sporu dvou světů: mašinistického a lidského; vyzvání k dosvědčení pravdy. Není stavu ani profese, jež by měla privilej pravdy: být či nebýt je otázka kterého-koli života. Nikde není zaručeno, že pasák ovcí nebude mudřec a akademik tlučhuba. Vše, co doopravdy žije, je hodno, aby bylo o pravdě slyšeno. Není dekretovaných znal-ců pravdy, není privilegované metody a cesty k pravdě. Jejím apel je týž na ngramotného jako graduovaného: žít opravdo-vě! Umět se exaktněji vyjádřit nezaručuje být blíže pravdě. Ostatně - až na zcela mizivý zlomek - pravda tohoto světa žije mlčením. Vždyť se chápe slova teprve od chvíle, co je ohrožena lží: samotným člověkem.

Jako suma "jevů" bez substance, kolekce masek bez vlastní tváře, či krátce jako technik bytí bez bytí, je dr. Huml existence bez identity, bez vlastní totožnosti, nutně tedy bez vnitřní, bytostné kontinuity. Je zcela jedno, v které chvíli jeho života může-být-stejně-koncem-jako-začát-ke-a-na-chronologii se s ním setkáme a v které ho opustíme: v jednom dni zvíme o něm všechno, o nic méně než v průběhu třeba padesáti let, neboť se to dovídáme o n i k o m . Každá hodina jeho života může být stejně koncem jako začátkem a na chronologii jeho životního běhu vůbec nezáleží, protože tu není růstu ani upadání, žádné nahoru dolů, dopředu dozadu. Je to film běžící jak byl natočen - nerozstříhán a uměle ale neslepen v souvislý děj, ale jak tak jak vnější zřetel, mašinerie natáčení a nejbanálnější nahodilosti - jako třeba roz-mary počasí - donutily herce hrát jednotlivé scény na přeská-čku v nejnesmyslnějším řazení, tedy - z hlediska herce - "sku-tečný film", ne až jeho sestylizovaná podoba, film, který, sotva doběhl, může běžet znova a tak pořád dokola, bez přerušení: ne-boť ve filmu, na jevišti, o nic a o nikoho nejde. Jde-li o ně-co a o někoho mimo film, mimo jeviště, na to musí přijít odpověď z hlediště.

Takto se má chápat sama "zpřeházená" struktura hry; ne tedy jako nějaká tajenka k luštění, jako chaotické a pomíchané dějové pásmo, které divák má za úkol rozstříhat a uměle sle-pit v "původní stav", v souvislý děj. Není žádného původního

stavu, ale toto je pro Humla, pro zmechanizovaného tvora, "původní", "skutečný" a ve své chaotičnosti logický, přirozený běh života a světa. Huml je intaktní k jakékoli hierarchii hodnot a k lidskému řádu věcí. On ovšem ty hodnoty "ví" a používá jejich řeči i techniky, ale je neschopen realizovat je a žít. Je "znalec srdce", ale když v jeho jménu mluví a jedná, mluví a jedná mozek, aniž srdcem proběhne jediný záchvěv. Proto říká je pravdy, pronáší fráze. Vše, co hlásá, svým jednáním vyvrací, nic nezaručí.

Jeho jakýmsi protikladem je dr. Balcárková; ta je schopná pro něco se zapálit, ale jako dr. Huml při jeho výpravách do oblasti lidství zradí vždy jeho srdce, dr. Balcárková naopak svede graduovaný rozum do sféry vědeckosti a mechaniky, kde účast jejího srdce inscenuje nesmyslnosti a absurdity. On ví a nemůže, ona může a neví. To nejsou dvě půle jednoho bytí, to je jen rozpornost a bezmoc maximy "vědět i a moci" v manipulaci s člověkem. Proto když si nakonec oba padnou do náruče, není pochyb, že nejde o setkání, při kterém se zasnuhují lidský rozum a lidské srdce; je to setkání, k němuž stačí mnohem nižší "minimum existence", než je existenční minimum lidské; přihlížíme pouze technice lásky bez lásky, epizodě sexuální promiskuity, jak je v Humlově světě jediné možná a na denním pořádku.

V čí říši a čeho poddaní tu jsme, to demonstruje přítomnost Puzuka. Co je Puzuk? Puzuk je režim mechanického, které produkuje, resp. má produkovat živé a lidské - podle doktríny "vědět i a umět", doktríny znalce a technika bytí bez bytí.

Puzuk není pouhý symbol a abstrakce, jeho model je konkrétní a zasahuje hluboko do problematiky vědy.

V souvislosti s hospodárností výzkumu, výroby a provozu t.zv. "myslících strojů", především stroje na překlad textů z jedné řeči do druhé, padla otázka "dobré" a "špatné" vědy. V Americe si vypočetli, že náklady na jeden takový stroj by stačily zaměstnat tři sta kvalifikovaných, dobře placených překladatelů, kteří by odváděli dokonalou práci, zatímco i nejlepší stroj odvádí dosud práci, která se vlastně rovná zmetku. Dosud? Může v tom někdy stroj aspoň nahradit, natož překonat člo-

věka? Vězí nedokonalost jen v nedostatečně ještě technice, anebo v samotném principu? Zodpovědět tuto otázku znamenalo by rozhodnout, zda se vědecký výzkum "myslícího stroje" zabývá reálným úkolem, anebo nesmyslem. Jen v prvním případě zasloužil by názu věda. Je tu tedy vyslovena zásadní a poněkud paradoxní otázka, zda vědeckost zaručuje vědu, zda exaktní metoda a kanonizovaný postup neslouží stejně ochotně seriózní vědě jako šarlátánství? Nemá věda své pavědy jako víra své pověry? Kdo to může a má apriori zodpovědět? To je zodpovědět dříve, než na to člověk zajde. Věda sama zřejmě ne, protože jde o kritiku vědy. Věda nemá ke kritice k dispozici než vědeckost, ale odpověď leží mimo sféru vědeckosti. Existuje v tomto smyslu nějaká kritika vědy?

"Kritika vědy je ve dvacátém století druh lése majesté - urážka Veličenstva - a znamená totéž co kritika římské církve ve století dvanáctém", napsal Mortimer Taube v "Mýtu myslícího stroje". Proto, konstatuje, mohou být špatné básně, sochy, symfonie, ale nemůže být špatná fyzika, chemie, biologie... Paradox: vědec kritizuje umění, něco, co sám neumí, ale vědu, kterou umí, nekritizuje. / Ovšem velikost kritikovu nezaručuje vědeckost, ale osobnost. / Je zřejmé, že kritika je v poslední instanci možná jen z pozice něčeho nekritizovatelného; věda jako princip pochybování o všem vylučuje pochyby o sobě samé; věda popírá víru v sebe samu. Věda je dnešku iracionální davovou mentalitou a obecnou morálitou a kritizovat ji, to je pro ztechnizovaného člověka stejně nesnadné a protismyslné jako pro středověkého křesťana kritizovat církev, bez jejíchž svátostí nemohl žít. Kritika náboženství neznámá, že se člověk zbavil nutnosti být k něčemu nekritický, k něčemu poslednímu, principiálnímu, nekritizovatelnému. Jestliže se stal kritický k nebi, bude nutně a bez výhrad nekritický k něčemu na zemi. Snad smysl náboženství byl i v tom, aby člověk uctíváním nekritizovatelné mocnosti na nebi zachoval si soudný rozum vůči mocnostem na zemi, nakonec i vůči církvi. Máme trpké zkušenosti o tom, že i věda našla svého "kritika", který vědu "ví", aniž ji umí: je to politik, odborník v dobývání mocenských, tj.

nediskutovatelných a nekritizovatelných pozic. Tak jsme se dočkali, že i fyzika a biologie může být "špatná", ovšem ve zcela jiném smyslu než míní Mortimer Taube. Politický diktátor stanul na špičce pyramidy vědeckotechnické civilizace jako hrubě ironické ztělesnění hesla "pravda vítězí", neboť zvítěziv má eo ipso pravdu. A vědec, pochybující o všem vyjma vědu, nepochyboval o diktátorově kompetenci pochybovat o vědě a rozhodovat faktem moci o vědě pravé a vědě špatné. Trochu nečekaný - i když ne nelogický - respekt k faktům! A trochu nečekaný závěr doktríny "vědět i moci"!

"Puzuk" je také kritika vědy; ne faktem moci, tu umělec ani nemá, ani nevyhledává, ale prostě faktem umělcova lidství. "Myslicí stroj" je produkt znalce člověka bez člověka; umělec bere na sebe ódium lése majesté, aby konfrontoval jeho produkt s myslícím člověkem jako "dilexantismem" přírody: jako "dilexantismem" rozumu a srdce, svědomí a cítění, úzkosti a doufání, prosté lidské intuice, v níž od počátku je uloženo ano a ne k bytostným otázkám člověkovým.

Od vědy samé nelze čekat, že si v otázce lidského určí meze možného a nemožného, neboť postulát, s kterým stojí a padá: že nepoznatelné je pro ni jen dosud nepoznané -, nese s sebou, že pro ni není - v samotném principu - hranic možného a nemožného. Je to sebeklam vědeckosti: všemohoucích prostředků a nemohoucích cílů, sebeklam techniky bytí bez bytí. Víra má rituál, pochybování má metodu; věda jako nevíra ve vše je vírou v metodu jako vše.

Co je vědecky možné: co je technicky možné. A vědě je nemožné, co jen bytostně je možné, a tedy lidsky nutné. Myslicí stroj nikdy nebude myslet jako člověk myslí, nikdy nedospěje k vědomí: myslím, proto jsem. Věda a technika jsou s to zaručit "existenční minimum" automatu, nikoli člověku. Proto podříditi člověka řádu stroje znamená vydat ho na pospas chaosu. Hra o Puzukovi svědčí o tom s dostatek účinně. Myslicí stroj má "vnitřnosti", ale nemá n i t r o, duševní těžiště, bytostný střed, a tedy ani schopnost zaměření, orientace, soustředění - odráží se to i v názvu hry i v inšcenaci

/motiv otevřených dveří/. Víra - všemohoucnost cílů a nemohoucnost prostředků - adoruje stvořitele a svěřuje se jeho vůli; věda - všemohoucnost prostředků a nemohoucnost cílů - adoruje sebe a - kde si plete porodnictví s rodičovstvím - fušuje do stvoření.

V "Zahradní slavnosti" zvědečtělé vztahy lidí znemožní lidské vztahy; ve "Vyrozumění" zvědečtělý jazyk znemožní lidem dorozumět se; ve "Ztížené možnosti soustředění" Puzuk - umělá bytost bez mateřštiny - koktá, vyrazí nesmysly a ruinuje se, má-li se projevit člověčsky, nad míru svého minima existence. Puzuku je dán úkol vědecky identifikovat člověka, konkrétně dr. Humla; je logické, že identifikace Humla Puzukem je zároveň identifikace Puzuka Humlem. Ve vrcholné, vizionářské scéně "chaosu" se tato vzájemná identifikace dovrší: demonstruje, že jako pokus mechanizovat člověka činí z člověka zmetek stroje, tak pokus polidšťovat stroj činí ze stroje Puzuka - zmetkovitou bytost. Jako poruchovost mechanická patří k povaze "polidštěného" Puzuka, tak "animalita" jako poruchovost lidská patří k povaze "zmechanizovaného" Humla.

"Ztížená možnost soustředění" je hra o l i d s k é m flasku zaklínadla "vědět a moci". Lidé vědomostmi všemocní jsou fakticky bezmocní. Chtějí zmapovat a řídit lidské a společenské kosmy a nedovedou si uspořádat ani svůj vlastní život a vyřešit nejelementárnější lidské vztahy mezi sebou. Připomíná to Claudelovo: troufáme si řešit vztahy miliónů lidí a ještě jsme nevyřešili vztah ani lidí dvou, muže a ženy.

Co k tomu dodat? Snad ta rostoucí "existenciální" mentalita a životní pocit dbejších lidí napovídá, že se člověk po zkušenostech s věrami a vědami vrací k svému základnímu a výchozímu "nevědět a muset" a ocitá se tak na rozcestí nové víry, nebo nového "vědět a umět" /či: vědět a neumět?/. Anebo se pokusí o syntézu obou? Nechybí úsilí v tomto směru. Ale věda a víra mi příliš připomínají v oblasti lidské onen vztah komplementarity, který fyzik zná mezi korpuskulemi a vlněním, a rovněž mi připomínají poznatek, kterému fyzik říká

princip neurčitosti: soustředíme-li se na víru, tj. na lidské cíle, mizí nám z dosahu prostředky; soustředíme-li se na vědu, tj. na prostředky, ztrácejí se nám z dohledu lidské cíle: také "ztížená možnost soustředění".

/ Výše uvedený "Doslov" ke hře Václava Havla "Ztížená možnost soustředění" vyšel tiskem v nakladatelství Orbis, Edice Divadlo, sv. 115, náklad 1200 výtisků, Praha 1969 /

/ Následující text vyšel tiskem jako 3. program Divadla Na zábradlí v sezóně 1967/1968 a byl napsán k premiéře hry V. Havla "Ztížená možnost soustředění" dne 11. dubna 1968./

+ + +

Slyšíme napořád, jak tento svět je chorý nelidskostí, jak stůně atrofií srdce, úbytěmi lásky. Troufám si říci, že je to klam. Již toto moře nářků na nelidskost svědčí o lidskosti. Lidství na této zemi není nedostatek, ale v tomto čase je po něm pramalá poptávka; zatímco lidství nářká, ve světě je při práci něco jiného.

Většina z nás žije svou každodenností jakoby v jednotném světě, a myšlenky, představy, pocity které do ní nezapadají, jeví se nám chimérické. Nijak se v tomto životním automatismu nedáme rušit třebaš faktem, že den co den umírají lidé. Až jednoho dne jsme postaveni před skutečnost, že někdo umírá n á m : a zatímco za úzkostných nocí bdíme mlčenlivě u jeho lože, dva světy najednou se vyhrocují v nás a v nesmiřitelném sváru se dožadují celé pravdy pro sebe: v tom jednom n ě k d o blízký a nenahraditelný nám navždy odchází; v tom druhém neodchází nikdo, protože v něm nikdo není, zde jen n ě c o v něco se mění. Ten svět n ě k o h o býval světem kultur; svět n ě č e h o je svět naší technické civilizace a řekneme-li i zde "někdo", míníme "j a k o b y někdo" a máme to za konvenci a zděděný předpoklad.

Kdo nemiluje, tomu ovšem nikdo neumírá, tomu se jen něco v něco mění. A to je ve "světě něčeho" veliká výhoda, ba přímo pravda a skutečnost. Lásky není nedostatek, ale v tomto světě má špatnou pověst: platí za slabost náтуры, churavost, halucinovenost, za pozůstatek mentality služek a chův, krátce za neschopnost adaptace realitě a pravdě světa. Lidstvo není chudé lidstvím; ale citovost, v které kotví, působí rušivě v mechanickém soukolí civilizace a ta se tedy stará, aby ji podle toho ocejšovala a vymycovala. A zatím její zestonásobení by nestálo pojmout všechno lidství, které volá - ne aby bylo hýčkáno, rozmazleno, zdětinštěno, ale prostě jako reálná tvůrčí potence vzato na vědomí. Úlověk, který by si umanul být jednoduše tím,

čím je, tj. člověkem, pohořel by na samém počátku. Pokud se kdo nedoveče od této dnes donquijotské potřeby odpoutat, musí být připraven vést život podivína, podezřelého z báhví čeho; nevyjde z úžasu, co všechno se v tomto světě cítí lidstvím ohroženo.

V kultuře, kde b ý t je vším, m í t je ničím, protože být znamená vše mít; v naší civilizaci, kde b ý t je ničím, m í t je vším. V symbioze rozumu a srdce kultura chtěla svět chápat a domovským právem o b ý v a t; rozumem bez srdce, neschopna svět chápat, chce civilizace svět jako nepřátelskou cizinu d o b ý v a t. Duch kultur byl tvůrčí, duch civilizace je válečný, a válčit lidsky je válčit špatně; vojenské verbování nešacuje člověka podle lidství.

Rozum, který má svět dobývat, nemůže být lidský a moudrý, musí být vychytralý; spíše než chápat bude přelstívat. Arciže: kde rozum poznává bez citu, tam cit se vymžívá bez rozumu. Kultura je opojení životem v střídavém stavu; technická civilizace je opojení strojem v nepřítelstevném stavu. V kultuře cit volá po tvaru, po myšlence, a myšlenka volá po citu, po životě; braňte tomuto tajnosnubí a myšlenka se zvrhne ve frázi, formuli, a cit v afekt, v hysterii: a oba - fráze s efektem - se spáří v demagogii. Cit a myšlenka válečníku neslouží, válka potřebuje frázisty, hysteriky a demagogy. Frázista, nemaje co říci za sebe, mluví nejraději za veškerenstvo; neschopen uhájit sebe, hájí vždy nějakou mocnost.

Kultuře svět byl domovem; civilizace je nepřátelskou zemí, kde nic není tím, "čím se jeví": je to mentalita dobývání a konspirace, která i přírodu vnímá jako nepřítel v přestrojení, jako zakamuflovaný terén, jako tajný systém značek, návěstí, symbolů, zašifrovaných zpráv, zakódovaných instrukcí ... koho komu, když se jen proměňuje "něco"? Je to atmosféra válečných tažení, mluva generálních štábů, operačních plánů, strategie a taktiky, spiknutí, spiknutí a přepadů, destrukcí a pobíjení, rozvědek a

špionáže, záškodnictví, diverze, pátých kolon, kořistění, koncentráků, násilí a diktatur... Člověk sám je v této fízlovské síti polapen a "odhalen" jako pouhý pinklík znaků, šifer, formulí, informací, což osmělilo kybernetika /N. Wienera/ k předpovědi, že jednou nebude zatěžko člověka se vším tak jak je prostě "přetelegrafovat", takže jeho totální manipulaci a transport odkudkoliv kamkoliv dokáže obstarat pouhý dálkopis. V zliteráčtělém a zlinvističtělém věku, kdy se člověk - a s ním všechno jsoucí seschne ve frázi a formuli, rozpadne v písmenka a hlásky, postačí telegraf jako ekvivalent jeho podstaty.

Rozum bez citu je možná chytrý, ale zřejmě také nějak i hloupý, protože nemoudrý, život šidící. Přechytračit život lze jen za cenu zhroupení, a chytračící společnost tuto cenu tak či onak platí. Lidstvo jednostranně a totálně zvědečtělé je nutně také lidstvo zpitomělé, a je-li s to jen takto "dobývat vesmír", pak se dobývá do blázince.

Autonomní rozum je znalec prostředků bez potuchy cílů. Věda s technikou je - jak se dnes říká - všemohoucí, jenže neví k čemu, pro koho. Proto je možné, aby genialitou disponovali trostli, všemohoucností nemohoucí, chytrostí psychopati.

Mentálně věda je rozvědka v cizí zemi a ekonomie je instruktáž k invasi. Věda a technika jsou na válečném tažení, ale lidstvo volá po domově. Kultury věděly, že domov je svět, který třeba stvořit, kterým třeba být; technická civilizace má zato, že domov je svět, který stačí dobýt, který stačí mít: jaký div, že místo domova dobývá prázdno!

Kultury věděly, že svět jako domov stvořit znamená životem platit; domov je ~~xxxt~~ t v o r b a vykupovaná životem. Pro civilizaci domov je d o b ý v á n í a tomu nejáděvátnější je stroj. Nejen po lidství, dokonce ani po životě není tu poptávka. Člověk optimálně dobývá, když žije ekonomicky, když tedy de facto vůbec nežije, ale jen funguje a produkuje jako stroj. Vitalita, citovost, lidství ... toť - ekonomicky - diskvalifikace člověka; lidství je vada, porucha, zmetkovitost stroje.

Paradox ekonomismu: sugeruje člověku, že k cíli, vykupovanému životem, lze dojít a život přitom uspořít, životem neplatit. Nejnázorněji je to vyjádřeno utopickou vidinou stroje, který jednou za člověka všechno udělá a vším ho opatří, takže **ž i v o t č l o v ě k u p r o s t ě z b u d e**, zůstane mu jako jakýsi luxus navíc a člověk jej pak může "tvořivě" po libosti vyžít. Tají se v tom nehorázná představa: že člověk je "tvořivý", až když nemá co na práci, až je všechno uděláno, zabezpečeno, zaručeno. Tak si totiž ekonom představuje umělce, kulturu, "luxus" lidské existence: je tu proto, aby po zednicích a montérech vymaloval byt, "okrášlil domov", nalepil tapety, nahodil dekorace, zavěsil transparenty; o chvalozpěvech na válečníky a "dobyvatele světa - domova" ani nemluví.

Jenže s tím "uspořným" životem je to docela jinak. Život uspořný je prostě život podvedený, své přirozené tvárčí, sebeobětovné funkce zbavený, ve své platební funkci devalvovaný, tedy bezúčelný, bezcílný, bezcenný. A člověku je ponecháno, jak tento zmarněný a nesmyslný život nesmyslně probít, promarnit. Rozštěpen ve své existenci na práci bez života a život bez práce, na mašinérii a anarchii, na rozumovou dresuru a emocionální excesy, krátce a úhrnně: na kalkul a orgasmus a pokoušeje se dospět k nějakému modu vivendi v této své schizoidní, nesourodé polaritě, stává se postupně jakýmsi kupřem sama sebe, vnitřně se prostituuje, korumpuje, diabolisuje, bordelisuje, je si svým vlastním chytračícím mefistofélkem i svou dobrodušnou bordelmamá.

Volání lidství uprostřed dobytelského halasu je hlas osamělého lidského srdce, které nikdy neuvěří, že ekonomickými a jakýmkoli proměnami **n ě č e h o** rodí se **n ě k d o**, "nový člověk". Obývající od počátku svět bytostí, v němž duše je skutečnost jako tělo je skutečnost, a v němž bolesti a radosti duše, zoufání a doufání člověka patří k reálným dimensím světa nejineak než údy těla a hmotnost věcí - lidské srdce ví, a skrze kně to věděly kultury, že obnova a znovuzrození člověka rozhoduje se na dně bolesti a zoufání, ne na dně zkumavky; v srdci a rozumu člověka, ne v mozku kyberneta.

V MEZIDVEŘÍ KULIS A SMRTI

/ Program Divadla za branou, Praha/

Červenec 1968

Až donedávna razili jsme podivnou cestu člověka k lidství: vyloučení lidství. Podivné nebylo, dala-li věda - jako podmínku vědeckosti - výhost lásce, mravnosti, svědomí, spravedlnosti, umění..., tj. oněm racionálním a emocionálním hodnotám, jež jsou lidstvím samotným, - ale podivná byla naše víra, že takto věda s technikou vystačí absolutně na všechno, totiž přetvořit svět v ráj pro člověka. Před vraty tohoto rajského staveniště byla vztyčena tabule s nápisem: Člověku vstup co nejpřísněji zakázán! Zásluhou vědy - té kýžené autonomie člověka! - člověk se stal "nepovolaným" ve svých vlastních záležitostech. Věda spěla k lidství s obecně přijatou fyzikální ideou, že největší zábranou v tomto spěni je lidství. Teprve až vyvražďování národů a ras ukázalo, že věda nemá argumentu proti snížení člověčství na zootechniku a proti zužitkování lidského těla na mýdlo, klič a stínítka lamp, že to jen "uráží lidský cit", pomalu nám došlo, že na cestě k lidství bez lidství se odpraví a postrácí právě to, k čemu se spěje, a že cesta k lidství bez lidství končí nutně v nelidství.

Chování vědy v této situaci je na první pohled kuriózní: na jedné straně vyhlašuje jako natruc "vědecko-technickou revoluci", na druhé straně smířlivě vybízí náboženství - vlastně teologii - k dialogu "o člověka". Rozluštění tohoto paradoxu je patrně v tom, že dialogem se má vlek nažrat a revoluci kosa zůstat celá.

Člověk sám nedělá si iluze ani o revoluci, ani o dialogu; jsou mu symptomy nikoli moci obou mocí - vědy a teologie - ale naopak jejich bezmoci, bezmoci proti tomu prvotnímu a úhlavnímu, co člověka olupuje o člověka a jeho život o smysl a realitu: proti smrti, smrti jako propadlíšti v nic, smrti jako vědomí fiktivní existence. Čeho je člověku prvotně třeba, není dialog o člověka, ani dialog o smrti, ale rovnou

dialog se smrtí, a takový dialog se nevede u konferenčního stolu, ale každý za sebe jej vede přímo tam, kde se mu smrt uhnízдила - v jeho vlastní duši, rozumějme: člověk je mentálně - nic méně, nic víc - existence v agónii, a tu jsou všechna seminární cvičení o humanismu i liturgické reformy jen hříčky bezradnosti a bezmoci.

Možná je na pováženou psát o agónii člověka do divadelního programu. Ale divadlo stojí dnes, kde stával chrám, a tragédií divadla je, že je bez tragédie. Tragikou umění je nemožnost tragické katarze, je inferální paradox: agónii člověka být a agónii člověka hrát; má publikum, ale nemá věřící; stalo se - řečeno se Santyanou - náboženstvím, v které se nevěří. Tuto jeho sterilní tragiku vyjádřil již před sto lety Gustav Flaubert v jednom dopise: Plémě gladiátorů nevymřelo, každý umělec k němu náleží; baví obecenstvo svou agoníí.

Tento výrok říká víc, než se zprvu zdá: je v něm utajena nezarušitelná zásadnost lidství a smrti. Básník ví o ní ví, proto těžce nese, že rolí v aréně je mu upřena. Konfrontujeme spolu dvě podoby smrti: smrt v aréně a smrt na Golgotě. Ta první je střetnutím fyzických sil, zápasem kdo s koho dvou hbitostí a chytrostí, rvačka s jediným cílem: zabít, abych sám nebyl zabit; v jádře jde prostě o to, co my dnes jako darwinistické "přežití silnějšího v boji o život" činíme principem přírodního vývoje od elementárních forem života až po *Homo sapiens* dneška. Smrt je tu jednoznačně prohra, vymazání z existence, tečka za vším. Bylo by základní chybou, kdybychom pojmu "silnější" v tomto vývoji přisuzovali jakýkoli význam mravní, duchovní, lidský... Z hlediska vědy existence člověka není úspěch lidství, je to úspěch holého živočišství a věda také nikdy nenajde důvod vyčlenit člověka z řady živočišných druhů. S této strany k lidství nikdy nedojdeme; zde člověk je neúspěšnější "fysiologický vak" /výraz Henri Focillona/, a také boj vědy proti smrti je boj za přežití fyziologického vaku, ne za přežití lidství. Pohledneme-li z této strany na Golgotu - lásku na kříži - jsme nakloněni

věřit, že lidství je vada živočišného organismu, předurčeného přírodou k vyhynutí. Lidství jsou náhrobky jedné ze slepých uliček vývoje, který v druhu Homo sapiens už dávno nabírá směr jiný, preferující ne srdce, ale mozek a pohlaví, bizarní mesalianci autonomního rozumu a autonomního sexu, kyberneta a libida, stroje a animála.

Té je jedno tažení proti smrti; to druhé probíhá právě po těch náhrobech. Je to zkušenost smrti zrovna opačná a podle toho i "dialog" s ní. Ta první říká člověku: máš-li přežít, nesmíš - stůj co stůj - zemřít. Ta druhá oslovuje člověka stejně naléhavě: kdykoli může nastat situace, kdy, máš-li jako člověk přežít, musíš zemřít. I tato zkušenost smrti je tak lidsky elementární, že se jí lze prostě dovolat, nezávisle na všech konfesích a bezkonfesích. Že tedy člověk přežívá nejako pouhý živočišný druh, ale jako lidství, charakter, svědomí, láska..., to díky "náhrobkům slepé uličky vývoje". Smrt na Golgotě - na rozdíl od smrti v aréně - dává člověku přežít bezmála již dvě tisíciletí.

V poznání vědy člověk je živočich, který smrtí zaniká; ve zkušenosti srdce člověk je hodnota, která smrt přesehuje, "transceduje": na scéně divadla i světa je to rozdíl komedie a tragédie. Že Řekové měli tragédii, říká Nietzsche, to svědčí, že nebyli pesimisté. A křesťanský mystik: Nejhlouběji pode vším je radost. Nietzsche věděl, že řecké divadlo nemělo publika a ovšem nemá ji či neměla - ani tragédie křesťanská, Golgota. Smrt v aréně atomizuje lidskou společnost v nahodilé osamocené existence, které seskupí jen strach a spořádá zevní nátlak. Smrtí na Golgotě cítil se člověk spojen přirozeným poutem s živými i mrtvými ve věčné společenství - unio mystica. To nebylo dílo náboženství, naopak, na tom se náboženství ustavilo. Jsou věřící bez konfese, jako jsou konfese bez věřících.

Smrt v aréně - zánik živočicha; smrt na Golgotě - přežití člověka. Smrt-nišení a smrt-dovršení. To není otázka, "co bude po smrti"; co je smrt, to už je teď a zde, a v tom se lidé ani nemýlí, ani mýlí, to prostě sami v sobě jsou a to je jejich svět. Svět komedie, nebo svět tragédie.

Proto komedie na scéně divadla volá po happy-endu, a na scéně světa - když poslední kulisa před propadlístěm v nic padla a svět za námi zabouchl dveře a smrt své se chystá otevřít - volá po uspavadle. Kde kultury k smrti probouzely, éra vědy k smrti uspává. Náboženství - "opium lidu"; opium - náboženství vědy. Člověk - mysterium smrti; injekční stříkačka proti smrti - mysterium vědy.

Věda prý může analyzovat jen život, nikoli smrt. Je to trochu jinak: analyzovat život, toť smrt, smrt jako rozpad, hledání atomů jako počátku a rození života, a nalézání, a nalézání atomů jako zániku a konce života. Analýza je vidění světa ze dna hrobu. V kulturách - jako v celé přírodě - smrt je, aby život byl; v éře analýzy život je, aby smrt byla.

Když se vracíme cestou, kterou analýza šla, nedojdeme zpět k životu, dojdeme k mechanismu. Stroj ukazuje, čím by byl přirozený svět, kdyby smrt byla propadlístěm v nic, tečkou za vším. Strach živého, úzkost a bolest člověka, jeho agónie... svědčí však proti redukci přírody na stroj, jako svědčí živý herec proti tomu, že přesné odvíjení předem hotového, uzavřeného a skončeného děje mezi zdvihem a spuštěním opony není než mechanická hra mechanických loutek, přitom celý svět a mimo to už nic. Z toho plyne závěr, pro někoho možná překvapující, : věda s technikou nemění svět, protože jej poznala a ovládla, ale naopak mění svět, aby jej poznala a ovládla, aby jej přemontovala na mechanickou hru podle přesných pravidel. Mění svět z přirozeného v umělý, aby byl racionálně beze zbytku poznatelný, tj. aby v něm smrt byla tečkou za vším a věda sama stačila říci a udělati absolutně všechno, a smrti /"iracionálnu", "trascendentnu"/ už nezbylo říci a ~~udělati absolutně všechno~~ realizovati nic. Analýza poznává, co sama dělá.

Rozum, vyloučením srdce z poznání života, vyloučil sebe

s poznání smrti. Podstatou kultur byla kultivace citů; my se holedbáme, že jsme svůj rozum zdokonalili nad rozum dob minulých, klčíme však o tom, že svůj život citový ponecháváme ve stavu jeskynním a představujeme tak monstrem s hlavou kybernetu a srdcem troglodyty. A to si nejsme jist, neblíží-li troglodytu. Rozumujeme v nedohlednu před námi a cítíme v nedohlednu za námi a naše přítomnost vypadá podle toho: je bez citu i bez rozumu.

J. Huizinga, ubíraje se cestou, kudy analýza šla, objevil ve všem lidském konání hru, lidé vlastně ani nežijí, spíše si jen na život a lidi hrají. Dokonce "svatyně a hřiště v jádře jedno jsou" a "v podvojnosti kultury a hry je hra prvotní objektivně pozorovatelná skutečnost"/Homo ludens/.

To souhlasí. Redukce Golgaty na hřiště je součástí téhož procesu, který vede k redukci živé i neživé přírody na hru atomů jako "prvotní objektivně pozorovatelnou skutečnost", je to součástí onoho "sebepoznání", jež redukuje člověka na fyziologický vak, duši na psychiku, lásku /vztah já-ty/ na libido /neosobní "ono"/, tvorbu /kulturu/ na ekonomii /výrobu/ i samu člověkovu smrt na havárii vehiklu, na porouchání loutky. Vždyť se z toho procesu nevyvlákl ani teolog, který v "nenáboženské interpretaci náboženství" došel k redukci slyšby Bohu na bohoslužbu bez Boha, takže od oltáře káše: Bůh je mrtev!, nevšímaje si, že věřící slyší: člověk je mrtev. Na tomto základě dialog "o člověka" mezi vědou a náboženstvím mohl nadějně začít.

Duše měla náboženství; psychika má psychologii. Avšak nedaří se lidskou duši beze zbytku rozemlít na psychiku; proto v patách psychologii jde psychiatrie.

Člověk - bytí v přesahu smrti - obývá jiný svět, než je ~~to~~ totálně racionalizovaný svět vědy: je ve světě otevřeném, neskončeném, nedořečeném, až v rozsáhlé smrti dotvořeném, dopovězeném, realizovaném. Chtít jej racionalizovat, rozumem beze zbytku poznat, znamená ztratit jej. Život a smrt, líc a rub, dimenze přivrácená a dimenze odvrácená, koruna stromu a kořeny stromu. Stroj nemá duše, nemá smrti, nemá kořenů,

nemá života. Jeho kult dynamiky, vteřin, světoběžnictví je z nouze ctnost, ctnost z vykořenění. Co sraje, nespěchá, to jediné potřebné nezmešká. List odpadlý od větve a mízy opájí se představou, že větru poroučí, a svobodou padat a trochuivět.

Kořeny milují tmu a mlčení. Co chtějí říci a zjevití, ~~řekají~~ zjevují zelení, květem, plodem. Chceme-li říkat víc, řekáme méně, a možná nic. Vyhrabat kořeny na slunce, toť přijít o ně, a také o květ i plod. Pravda je skroubení hlasu a ticha, slov a zámk, zášeků a tmy, prozření a oslepení, osvětlení a tajemna, dne a noci, živých a mrtvých a nenarozených. Pravda nikdy nepíše tečku; ani ve smrti. Běda, myš to nedovedeme a jsme s ní stále na štíru. Jako slunce spálí kořeny, tak slova mohou umlčet mlčení a světlo zatemnit tmu, tak se může vytratit pravda z nás, a plodivost bolesti, a smysluplnost smrti. Chtít říci vše - oněmělost vědy; neříci vše - sdělnost umění. Vševedění: život v herbáři, slovo v lexikonu. Co dořící přelučí smrti, nepřelučí dořící nám. Láska mlčí a nic nezamlčí. Ví a svědčí: s kým neumíráme, toho nemilujeme; s kým neumíráme, toho živého nepotkáme. Člověk s člověkem se setkává v mezidveří kulis a smrti; anebo už nikde. Lidství se hledá a objímá přes kořeny; vše ostatní je tlachání, jarmareční mimika, emocionální průjem. Hloubka citu je přesně ona hloubka, ve které cit hoří skryt. Je odpor lásky k útěše; kdo utěšuje, distancuje se. Bůh-vtělená láska-člověka neutěšuje, umírá s ním. Neuspává jeho bolest, dává jí smysl, obrací slabost v sílu, beznaděj v odvahu, umírání v rození.

Chtěl jsem napsat několik myšlenek a poznámek k svému setkání se světem Josefa Topola, především říci, že křakovému setkání není třeba vypravit se bůhví kam, do nějakého jiného světa, zvláště ne do světa "snu" a "hry", jak jsme si tomu navykli rozumět. Objevit Topolův svět, toť nic víc a nic méně než objevit tento svět, totiž objevit jej tím, že objevíme, či spíše se octneme v samém jeho žhavém ohnisku. Neboť co jiného bylo by tím ohniskem, než co jím bylo pro lidské pokolení odevždy: střetání člověka se smrtí. S Topolem se účastníme tohoto střetání, této chůze na břitu mezi dvojí smrtí - ničitelkou a

dovršítečkou -, mezi vyliďňováním světa a zalidňováním světa - to není řeč o populaci! - v dnes nejakutnější a nejvyhrocenější konkretisaci: v antagonismu analýsy a lásky.

Divíme-li se, s jakou snadností se dnes gestapismu všech druhů daří ubít lidskou osobnost, zbavit člověka vědomí vlastní identity a odcizit ho sobě samému, desorientovat ho v elementárních, životních situacích a učinit neschopným rozlišit realitu a halucinaci, - nedoznáme si, že jde v takových případech o pouhé "dotazení" člověkovy "mentální krise z bestálesnosti", ze smrti jako vědomí fiktivní existence, krátce z režimu exaktní analýsy, který nás zpracovává po několik století. Což není zarážející již představa, že "teoretickým" předpokladem vědecky práce je iluzornost jeho vlastní identity, jeho vlastního já, jeho osobnosti? - Co svět světem stojí, člověk vraždil z nejrozličnějších motivů: z lačnosti moci, majetku, sexu... Dostojevský přivádí na scénu člověka, který vraždí, aby zjistil, ozve-li se Bůh. Ale snad prý i ten má dlouhý rodokmen...kainovský! Spása skrze vraždu! Identifikace skrze ztracení. Úder smrti ve tvář, aby promluvila a řekla, co jsem zač a co tu chci a proč, neboť já ~~vím~~ to nevím a nikdo z živých mi to nepoví, protože jsou na tom stejně jako já. Analysuji, proto jsem: tím to začalo; vraždím, abych byl: sem to dospělo. Kam vlastně? Zpět do gladiátorské arény? Ne, tentokrát je to horší: nemám úhlavního nepřítele proti sobě, mám ho v sobě. Proto vraždím marně, třebaš už vyvraždí celé třídy, rasy, národy.

Bylo by ošidné chápat topolovské termíny "sen" a "hra" navyklým způsobem; odrazí se a zasáhnou nás. V této době fiktivních existencí topolovský "sen" není snění, ale palčivá potřeba reality. Zůstane grandiozním topolovským paradoxem, že tento "snílek" bojuje nejúpornější donquijotský boj za hmotu a tělo, atomisované, anihilisované, prožustrované "materialisty". Topol je mystik země a těla jako vtělení ducha a lásky. Hrdina první Topolovy hry - "Pálnoční vítr" - vojevůdce Tyr padne v boji pro zemi, kterou "milo-

val jak nikdo". Pevnost člověkovy páteře, jeho vnitřní rovnováha, tkvěla od nepaměti v tom, že nohama se vzpíral o zemi a zraky o nebesa. Země je Topolovi jen rozšířené tělo člověka jako půda rostlině. Když v "Konci masopustu", který by mohl být nazván dramatem země, mizí člověku pod nohama půda, mizí s ní člověk, který v ní zakořenil /smrtí Jindřicha vymírá po meči celý rod/. Je dějinnou ironií, že názvu "věk materialistický" se dostává krize z mentální ztráty těla, z anglysy jako vědomí afektivně, jen "jevové" existence: odtud jeho nenasytitelná lačnost těla, materie, jeho konsumentský, spotřebitelský ideál i jeho ekonomická kritéria. Z nedostatku "být" nadbytek "mít". Věda jako v začarovaném kruhu usiluje zabezpečit člověku tělo, o které ho mentálně olupuje: had, který od času skrzuje sám sebe.

Neznám působivější umělecké vyjádření této mentální atmosféry naší doby, než je Topolův "Slavík k večeři"; ale vane ta atmosféra i z jiných jeho her. Když Deera ve "Slavíku" vyzve Matku: Oškubej si ho! Sněz si ho! /jde o hosta/ a Matka s odborně kuchyňským zápalem pro věc se zroznění: Peříčko po peříčku, na kůži, na kostičku - musí myslet na ducha exaktní analyzy, "hořícího ušlechtilou vášní pro svou věc", na jehož stůl - jako do mraveniště - co živého padne, je ohlodáno na kost, rozhlodáno na "elementy", stráveno beze zbytku. Analýza je hladovost abstraktního mozku bez těla /"autonomního rozumu"/, intelektuální forma konsumu, žvýkání a trávení. V tomto smyslu vztah netělesných mocností nad námi a tělesného člověka míří ve "Slavíkovi k večeři" možná ještě výš.

V chápání Topola dramatika dochází, po mém soudu, k nedorozumění, když se říká - ať v dobrém nebo ve zlém -, že z "realismu" prvních her přepadl do "absurdity" a halucinovatosti her pozdějších. Nelze popřít, že od hry ke hře jeho scéna je komornější, "snovější", "iracionálnější", a že to o nějaké proměně svědčí. Ale o jaké proměně? Jeho? Nebo čeho?

V "Půlnočním větru" umírající Tyr říká: Lásky a statečnosti vašte si! Těch dvou kdo nemá, ten by neměl žít. - Paradox je, že Tyr je má a umírá. Ale nezapomínejme: je to paradox lásky na kříži: v přesahu smrti přežívá člověk; z agonie-lásky rodí se život. Později ve "Slavíku k večeři" postavy scény jsou jen jakési mátožné, stínové existence. Někým divem či náhodou sestoupí mezi ně trocha vtělené lásky a načas je oživí. Když ji zkonzumují, upadnou znovu do své podsvětní letargie. Tedy týž "paradox lásky", ale nějak proměnný. Co se vskutku proměnilo?

Ve svých prvních hrách - v "Půlnočním větru", v "Jejich čnu", v "Konci masopustu" - nevzdával se Topol zřejmě naděje, že síly života a síly rozpadu lze ve světě jasně rozdělit, vytýčit zřetelně bitevní linii a identifikovat, kdo a kde je na které straně. Ta naděje byla podložena jistotou objektivního světa, v němž taková dělítka, linie a meze možno jakž takž spolehlivě fixovat. Tato jistota se dřívě či později musela sesout. Náповědi k tomu jsou tu i dřív, ale nepochybné je to až v "Kočce na kolejích". A přes "Slavíka k večeři" - "hru ve snu" - je to v "Hodině lásky" - "snu ve hře" - dovedeno do krajnosti. Termíny "hra" a "sen" nemohou již zaznamenat protiklad iluze a reality ve světě, který jako tak zvaný reálný, objektivní, vykázal napřed lásku do hry a snu, ale teď ji volá nazpět k záchraně své zfiktivnělé existence, své masožravé hry nad propadlístem v nic. Kuriozní - třeba nepříznaná - bilance: Jestliže to, co je, vskutku není, pak láska, "která není", vskutku je. Sayal této šarády je jasný: Svět je rozbitý a zfiktivnělý v duši, proto jen v duši lze ho scelit, realizovat, stvořit. Bez boje se smrtí v duši není návratu k identitě člověka v živém těle a k jeho přirozenému místu v organickém světě. Taková tedy asi proměna. Boj antagonistů - analýsy a lásky - sčítává týž; jen se zkoncentroval na reálné bojiště - lidskou duši. Což říká, že dialog "o člověka" nerozhodne se na katedrách, tribunách, kazatelárnách, ani v ordinacích, laboratořích a továrnách, rozhodnout jej musí člověk sám v sobě. Kulturami poučený psychiatr S. G. Jung řekl, že tato doba

očekává něco od duše; neřekl to naopak. Myslím, že Topolovy hry říkají nám totéž.

Proto proměňovat "Slavíka k večeři" a zvláště "Hodinu lásky" navyklým metrem reality a hry, života a snu, faktu a klamu... ztrácí jakýkoli reálný smysl, a kdo toho nemá dbát, bude se utápět v pseudoproblému, co je tu doopravdy skutečnost a co iluze, kdo je tu koho představou a výsylem, zda mladí El a Ela nejsou jen euforickou visí umírající stařeny Teti, anebo Teti jen morbidní stav mladých myslí, či konečně zda jeden druhému není jen "snem". Co však v tomto "snění" je reálné a snad ještě intenzivnější a horečnatější přítomné než v hrách dřívějších, je láska těžce bojující a tvrdě žitá na ostří dvou závratí - nebeské jistoty a smrtelné úzkosti, hlubinný vír doufání a zoufání, něhy a krutosti, sebeoběti a zloby, rukou objetím plných a blažených a rukou prázdnem zmučených...

Představuji si, že tak by asi "snilo" zrno, obdařené vědomím, když padne do půdy a umírající klíčí, nitkami kořínků prohmatává zemi a rašícím stonkem nebese, jakože žít je v tomto nejreálnějším ze snů smysl primární. Může mít život, co v lásce podstupuje smrt? Láska a smrt - tajemní snoubenci, jejichž láno plodí život. Bez agonie-lásky není stvoření, není vtělení, není člověkovy identity ve vlastním těle, není lidského já nalézaného jen skrze lidské ty. "Hodina lásky" dává již naplno - bez hrdinných kostýmů a kartónů kulis - vycítit, co s větší nebo menší evidencí lze vycítit s každé Topolovy hry: že je to sama láska básníková, hodina agonie v mezidveří kulis a smrti, jakože v jiné hodině Topolovo dílo nevzniká; proto je tak imunní proti frázi a póze, proti manýře a maše, proti hře na lásku, na život, na člověka. Jeho slovo klíčí z kořenů, nepřišlo všecko povědět a vědět, ale všecko vsadit a sebe nasadit - sebe vtělit. Chci jen říci, že Topol je mně básník tragický, tragický v prvotním, neliterárním, fecko-křesťanském smyslu, a že jeho "dramatická proměna" vyplynula

z nemožnosti tragédie v relativistickém světě. Tragikou jeho tragických her je, že v tomto světě mohou být jen "hra-  
mi" a "sny", ne tragédiemi. A tak jsou tragédií divadla  
z nemožnosti tragédie na divadle. Jsou tragikou umělce v  
této době: agonii být a hledišti ji hrát; být tragikou  
sterilní, bolesti marnou, láskou nevtělenou, "lásky snem  
a hrou". Tragédie byla sloh, "syntéza doby"; "hry" jsou  
lasy, jsou atomizace doby, a jejich rostoucí početnost,  
chaotičnost a efemérnost jde na vrub této lásky zhrzené.

Divadlo po svém původu a podstatě tíhne k tragédii -  
k antihře, jako herec k člověku - antiloutce. O hledišti  
se tím říká, že nečeká publikum, ale věřící, či přesněji:  
milující. Jevišťe a hledišťe touží svým původem a podsta-  
tou "spojit se přes kořeny": lidstvím, ne přes rampu: po-  
dívanou. To ovšem nenastane odstraněním rampy. a promená-  
dou herců v hledišti nebo inscenací divadla v tovární ha-  
le. Tím se naopak jen dotvrdí, že není hranic mezi divad-  
lem loutek a světem loutek.

MARNÁ LÁSKY SNAHA ?

/Program Divadla za branou, Praha/

Březen 1970.

To není člověk, to je kontinent, tak vyjadřoval Gustav Flaubert v dopisech přátelům své chromení ze *S h a k e s p e a r a* a rozuměl tím nejen rozsah díla a jeho zabýdlenost všemi typy a charaktery lidskými, ale i to, že tvůrce tu "zůstává" skryt ve svém díle jako Bůh ve svém stvoření", což - podle Flauberta - třeba řadit k nejvzácnějším ctnostem umělce, který má ve svém umění - "druhé to přírodě" - prostě předvádět život a nevyslovit svůj názor, nepronášet soud. Říká se to i tak, že umělec má, ba musí stejně milovat všechny své postavy - podoben mlčenlivému slunci, které rozlévá své životodárné paprsky stejně štědře na dobré i zlé, na pšenici i koukol. Za tohoto "Mlčení tvůrce" riziko pravdy a omylu, dobra a zla, vykoupení a ztracení, nese si ovšem člověk sám - cena to za pocit svobody a sama podmínka lidské existence v dramatu života i umění.

. . .

Člověková svoboda je zatížena Mlčením nebes, jako svoboda jeho těla je vázána tíží zemskou. Ve vědomí svobody dle tedy Mlčení jako skrytost pravdy, jako její utajená poslední instance, proto být přesvědčen o pravdě, dobru, skutečnosti v poznání i konání, toť vnitřní jistota, že Mlčení stojí za mnou - lhostejno jak je oslovím: Bůh, Příroda, Poslední Realita, nebo prostě Nic či vůbec nijak. Bez ohledu na pojmenování - jedno víme všichni: že to Mlčení je nám dáno vědomím smrti, že v nás Mlčení a smrt jsou synonyma. Proto je-li jistota pravdy v jistotě, že Mlčení stojí za mnou, pak to znamená, že pravda, realita a smysl života je v tom, za čím já stojím i ve smrti. Víme: za co je hodno umřít, je právě to, za co je hodno žít. Je to jen zdánlivý paradox, že lidem, kteří nemají proč žít, zdá se nesmyslné, že musí umřít. Nikdy nezavedí o jejich mysl elementární fakt, že život - toť podstoupit smrt. Země je gravitace těla, smrt je gravitace duše. Gravitace je fyzická tíže

těla, Mlčení je metafyzická tíže duše. Tělo se vrací do země, duše do Mlčení.

. . .

Říkává se, že umělec je tvůrce životů svých postav; vpravdě však umělec, který životy svých hrdinů "tvoří", je hudebník. V Mlčení je člověku dáno na vědomí, že není receptu na život, že co je člověku nadíláno do kolébky, je vlastně smrt; a život je to, co se v člověku, vrženém v Mlčení, ozve, čím duše nárazem o Mlčení zazní, co člověk v nekončícím střetávání se smrtí ze sebe udělá.

. . .

Ani umělec nemá recept na život, nevyrábí ve své dílně životy a osudy svých postav; udílí jim do kolébky smrt a silou své účasti a vnitřního zření je provází a prostě svědčí, jak v horšším vanutí jeho srdce žijí. K takovému dílu nemá pak umělec co by podstatného dodal; mlčí, jako příroda k svému dílu mlčí. Nás to ovšem znepokojuje a dráždí; mlčet a zamlčovat je nám totéž. Kdybychom věděli, co se nám zamlčuje, měli bychom klíč k přírodě i k umění a tím k nám samotným. Nebylo by otázek, byly by jen odpovědi. Vší mocí se vzpíráme představě, že ten klíč byl dán na starost nám, že si ho opatřujeme na své vlastní útraty a riziko, a že jen za tu cenu jsme lidmi, svobodnými bytostmi. Ostatně umění, i když rozměru kontinentu, představuje - oproti přírodě - kontinent veskrze lidský a umělec se v něm hůře skryje a hůře mlčí než tvůrce v přírodě, o němž lze i pochybovat, zda vůbec existuje, o jeho podobě či podstatě ani nemluvě.

. . .

Nazve-li básník svůj dramatický kus "Marná lásky snaha", máme pocit, že nám předkládá k rozluštění tajemku; skoro jako by nám říkal již na počátku, co si máme myslet o konci.

A čteme-li na titulním listu dále, že jde o "veselou duchaplnou komedii, jak byla provedena před Její Výsosti o posledních Vánocích", slyšíme přímo radu, abychom příliš nehloubali nad tím, co bylo spíchnuto horkou jehlou pro chvilkové pobavení znuděné dvorní společnosti. Děj se tu odvíjí jako kratochvíle téměř rekoková, kterou teprve až její závěr "nelogicky" zvrátí v existenciální dimenze zcela nečekané. Lze je minout a nekazit si potěšení z epizodické "láskyplné" frašky. Lze však i něco jiného; lze si připomenout, že básníková doba měla těch "marné lásky snah" povíc, ba, že to byla ona, která stvořila její nesmrtelný prototyp: dona Quijota. Cervantesa Shakespeare umírají v témže roce 1616. Jejich mladším současníkem je Tirso de Molina, s jehož jménem je spojen zdroj druhého nesmrtelníka "marné lásky snahy" a přitom antagonisty dona Quijota: dona Juana.

Je obtížné načrtnout v několika odstavcích alespoň základní souvislosti; riziko zjednodušení a nepochopení je veliké, leč nezbyvá než je podstoupit.

. . .

Oba protagonisty "marné lásky snahy" přivedl na svět duchovní zvrat, patrně největší jaký se kdy udál v historii evropského člověka a s ním posléze celého světa. Jména obou již sama říkají každému, že ohniskem této existenciální krize byla žena - a dodejme hned: žena mužem "vysněná" žena bohyně, madona, múza..., žena, na které stála kultura anticko-křesťanská. Pro nás, odchovance vědeckotechnického věku, je rázem jasná povaha této krize: povíme, že tkvěla v konfrontaci víry a vědy, tj. bludu a pravdy, bájení a faktů, pomyslu a skutečností. Jenže to je pouhá terminologická svévole, která vše zastírá a nic neobjasňuje: protože kdo řekne, že náboženské kultury stály na "snech", musí popravdě říci, že také vědeckotechnická

civilizace stojí na "snech". Třebas tak elementární věc jako je těžiště tělesa. Těžiště "reálně neexistuje", je to čirý pomysl; ale nepodepřete-li těleso v tomto "pomyslu", zřítí se vám. Nebo zkuste v kterémkoli oboru vědy a techniky obejít bez pomyslné, neexistující věci zvané "osa"! Chtějte dobývat vesmír bez geometrie či prostě jen udělat krok bez všudypřítomného čísla! Matematika - exaktní snění par excellence !, ... že základy vědecké teorie mají ryze fiktivní ráz, to v 18. a 19. st. ještě zdaleka nepřevládalo. Ale stále více se šíří...", napsal Albert Einstein a další čelní vědci s ním.

. . .

Pak tedy spor o "skutečnost" mezi strojovou civilizací a náboženskou kulturou je zřejmě spor mezi dvojím sněním. Nebo mezi dvojí skutečností? Ale pak - říkáme si - musí být přece něco třetího, co rozhoduje o konečné platnosti. Ano, to třetí je: je to Mlčení. A vůči němu vysněné-skutečné je falešný protiklad. Vůči Mlčení dávají ta dvě slova nějaký smysl jen v tomto spojení: skutečnost je svět realizovaný snem. Pak kultura je realizace světa snem srdce, lásky, a strojová civilizace je realizace světa snem mozku, rozumu; dvojí odezva člověka na výzvu Mlčení-smrti. Kultura čelí výzvě srdcem; je zkušeností lásky o Mlčení-smrti jako nepomíjející bytosti. Pantheon je inkarnace této bytostné jistoty v dimenzích vesmíru. Věda čelí výzvě hlavou, je zkušeností rozumu o Mlčení-smrti jako nepomíjející abstraktního zákona. Nachází v počítání a měření princip vesmíru. James Jeans to řekl tak, že jediná matematika pochází od Boha, vše ostatní od člověka: mimo číslo je všechno ostatní iluze člověka - včetně člověka samého. A včetně Boha ne? Bůh je tu jen archaický termín pro imaginární mozek vesmíru, v němž také člověk reálně existuje jen svým mozkem a jen jako čirý mozek v něm přetrvává. "Fyzik a kybernetik dr. Herbert Franke, z Vysoké školy technické v

Mnichově nedávno prohlásil: Za čas budou kosmické lodi řízeny lidskými mozky, které budou z ostatního těla vyjmuty a uchovávány ve zvláštním živém prostředí. Při dnešním stavu vědy... mozek v lidském těle by už své funkce plnit nemohl... K tomu účelu je ovšem nutno nějakým náročným způsobem odatranit z mozku pocity strachu, lásky, radosti - zkrátka všechny lidské pocity a city." /Zpráva novin z října 1969:/

Ano, co na nebi, to na zemi; ale dokud mozek spřádá své sny v lidském těle, dopouští se chyby, když je přitom nebare v počet. Zatímco rozum bez těla bloumá po nebi, tělo bez rozumu chystá mu úklady na zemi.

. . .

Sex rozděluje v člověku ženu a muže; eros-láska je v člověku spojuje. Úkol sexu: zachovat a namnožit zoologický druh; úkol lásky: polidštit ho, zduchovět. Pod vlivem novodobého pansexualismu mluvíme o "lásce" tu i tam a máme i lásku duchovní za pouhý derivát - "sublimaci" - sexu. To je základní nepochopení. Sexus a láska-eros jsou především zcela různé a přímo opačné zkušenosti smrti-mlčení. Deviza lásky: být člověkem je víc než žít; deviza sexu: žít je víc než být člověkem. V pouhém sexu člověk neexistuje. Lásce je člověk bytí v přesahu smrti; sexu není bytí v přesahu smrti, smrt je zánik. Životu sexu je oproti životu lásky o jednu "dimenzi" - tu bytostnou, tu nepomíjivou - chudší. S. Freud objevil v sexu pod smrtí, agrese, krutosti, sadismu, destrukce..., slovem: orgasmus, lust-princip. Lásku v sexu neobjevil. Láska se raději vzdá, než by zhubila, protože směřuje k bytosti; sexus raději zhubí, než by se vzdal, protože směřuje k orgasmu. Lidová moudrost tento rozdíl od nepaměti zná a symbolizuje ho tím, že sex lokalizuje v genitáliích, ale lásku v srdci.

. . .

Láska je ručitel člověkovy identity, jeho nezaměnitelnosti a nenahraditelnosti - to je její zkušenost smrti jako nepomíjejícínosti bytosti. Sexus - zkušenost smrti jako míjení všeho - člověka anonymizuje, animalizuje: má jen samce jako potencionální nárok na všechny samice téhož druhu, a samici jako týž nárok na všechny samce. Láska však žádá jméno, dává jméno. Ortega y Gasset praví, že "sex se pokouší rozšiřovat do nekonečna počet objektů, které ho ukojují, avšak láska směřuje k výlučnosti." Všichni známe Annu Frankovou, židovské děvče, utracené na nacistických jatkách. Jako šestnáctiletá zaznamenala do svého deníku zkušenost, která svědčí, jak rychle zraje k moudrosti statečné srdce, jdoucí vstříc tragickému osudu. Zapsala si: "Můžeš být milován mnoha lidmi a přece být na světě docela osamělý, nejsi-li aspoň pro jednoho na světě tím nejmilejším." Listuji-li v paměti a hledám k tomu básnický ekvivalent, zastavuji se až u Lamartina, u jeho verše: "Jediná jen bytost schází a svět je vylištěn." Ale zapomněl bych na Jakuba Demla, který srdcem sláleným bolestí a žlučí vyznal: "Přestane-li nás milovat bytost, od které jediné si to přejeme, už jsme zemřeli."

Co jsme tu slyšeli, je řeč, kterou mluví eros; takto nikdy nepromluví sexus. Milovat, toť nepřipustit možnost světa bez bytosti milované. V lásce dvou bytostí je polidštěn svět; v promiskuitě všech je odlištěn. Na lásce dvou stojí kultura; na promiskuitě všech stojí to, co Otto Weininger nazval: Koituskultura. Láska nemá plurálu; lásky *j* jsou smrt lásky - i ve smyslu všelidském: kde láska nespojila muže a ženu v člověka, tam se ve styku lidí nesetkává člověk s člověkem.

. . .

Zrod lásky: živočišné se přerodilo v lidské, když v sobě pocítilo božské. Lidství na zemi je vědomí božství na nebi: je zkušenost smrti jako nepomíjejícínosti bytosti. Proto odpadne-li člověk od božského, nedopadne k lidskému, ale rovnou k živočišnému; a setrvačností dál až do prachu. Čím více odpadá, tím víc se rozpadá. Ztratí-li identitu nahoře,

u bohů, utíká se k zárukám dole, u opic, a posléze u atomů.

. . .

Maxima kultury: srdcem ženy muž; srdcem muže bohyně. Láskou k muži žena touží po nebi. Láskou se muž zavazuje božství, že k němu ženu přivede. Tvorbou kultury muž tento závazek plní. Ve 12. století, ve vrcholném středověku a uprostřed křesťanské Evropy, žena píše muži něco zdánlivě neslýchaného: "Každého času jsem se střežila více urazití tebe než Boha. Tys to, jemuž se chci líbiti, ne Bůh. Jelikož jsi hledal útočiště své u Boha, následovala jsem tě, ano předešla..." /Heloisa Abélardovi/. Smlí to říci žena, muž to beztrápně říci nesmí; muž je odpovědný bohům, žena muži. Muž neodpovědný nebi strácí nárok na odpovědnost ženy. Emancipace muže od nebe volá po emancipaci ženy od muže. Nejde přitom ovšem - jak se hlásalo - o "osvobození lásky", ale naopak: o osvobození od lásky. Z hesla: chci muže své lásky - se vyklubalo: chci muže bez lásky. Místo spojení v erotu volí žena rozdělení v sexu. Výlučnost lásky zvrátila se v promiskuitu sexu. Sexuálně se vyžít a vůbec se vyžít je dnes totéž a všechno.

. . .

Buď stoupá žena s mužem, anebo muž padá s ženou. Buď se muž za ženu zavazuje nebi, anebo se žena zavazuje za muže peklu. Maxima koituskultury: muž loutkou ženy, žena loutkou ďábla. Bez bohyně na nebi sex-bomba - samička s nároky bohyně - na zemi.

. . .

A teď muž nařiká na ženu: "Žena je lhostejná ke své vlastní vnitřní hodnotě" /O. Weininger/. - "Má sklon vylučovat nejlepší jedince a projevuje zřejmou zálibu v prostřednosti. Pečuje, aby člověk nikdy nevyspěl v poloboha nebo archanděla /Ortega y Gasset/. - "Člověk, kterého miluje fyzicky, bude v

jejím životě vždy na prvním místě, a obětuje mu i přitele, s kterým bude mít nejdokonalější duchovní poměr" /André Maurois/ - "To je triumf ženy, aby muž, který se vzpíná vzhůru, srazil k zemi k těm ostatním" /Ot. Březina/. - "Žena je bytost povahy prchavé. Imponuješ jí jedině, pohrdáš-li jí" /Byron/. - I žena milující "mrzačí každý den intelekt, ničí ideje, hubí díla, rozvrací existence, které by mohly být velkými nebo většími. Obracejte se to jakkoliv, výsledek ženy je snížení muže" /Joséphine Péladan/. Úhrn toho všeho: "Žena bude na světě to poslední, co se muži podaří zkulturnět." Emancipací sexu na účet erota ducha a žena se odpuzují. Zpětně se z toho usuzuje, že antická kultura bylo dílo homoerotiky a křesťanská celibátu, a míní se tím mylně degradace ženy, zatímco naopak v obou kulturách dominuje žena zduchovnělá erotem. Ale najde o omyl, je-li takto chápán mojžišský kodex morální: představuje zákoník společnosti, která nemá ženu-bohyni na nebi, má jen "padlou Evu" na zemi. Bez vykoupení v lásce prokletí v sexu. V knihách starozákonních najdeme vskutku takováté místa: -Nedej srdci svému zblouditi na cestu ženy... Neboť mnohé poranila, porazila, porazila a mnoho mocných bylo od ní zardoušeno. Dám její je cesta k peklu, vedoucí do propasti smrti... Zpytoval jsem duchem svým všeliké věci a shledal ženu mnohem hořčí než smrt, její srdce je osídlo a provaz, její ruce pouta. Kdo se líbí Bohu, unikne jí, ale hříšník zahyne skrze ni /Kniha Přísloví, Kazatel aj./

...

To je vademecum muže, který nemá v srdci spojení s nebesy - a tedy bez důvěry k němu - , spojil se na nebi rozumem proti srdci. Srdce ženy muž, srdce muže bohyně - princip kultury. Hlavou ženy muž, hlavou muže Zákon-Jahve, duch bez erota - princip starozákonní etiky. Tu se člověk identifikuje mužovou smlouvou se Zákonem na nebi a s "padlou Evou" na zemi. Až se muž emancipuje od Zákona, je přirozené, že "padlá Eva vstane" a roztrhne smlouvu emancipací od morálního kodexu mužova. Rozauš to, kdo můžeš! Co muž svádí na hypertrofii ženina pohlaví. Žena svádí na atrofii

mužova srdce. Faktem zůstává, že zatímco v Řecku eros vyhradil ženě v pantheonu místo bohyně jako principu života, v Judeji naopak sex bez erota zůstavil ženu vřlení ďáblu jako principu smrti: žena je tu die Todfeindin des Mannes. Tam tělo, krása, láska - atributy božské, zde ďáblí.

. . .

Zajistí-li muž ženě domov na nebi, zajistí žena muži domov na zemi: to je Penelope; v případě opačném Eva: mění lidský život ve věčný exodus; dnes mluvíme o nádraží a hotelu jako své permanentní existenciální situaci. Co je žena, to je svět. Penelope je pevnina; Eva je heraklitovské panra rhei, nepřetržitý tok proměn: je sobě věrná, když je nevěrná. Vrací-li se mořeplavec z moře domů, anebo vrací-li se z přístavu jako hodinového hampejzu na moře, to záleží na ženě, která ho v přístavu čeká: čeká-li na kteréhokoli námořníka, nebo jen na jediného - milovaného. Co přístav činí domovem, je láska; co přístav činí hampejzem je sex bez lásky. J. Péladan praví k ženě: Nedáš-li mi jistotu, nedalas mi nic. -Penelope jistotu dává. Ovšem není Penelope bez Odyssea; není pevniny pro světoběžníka, je muž ze ženy zbylo jen jedno: Nedáš-li mi rozkoš, nedalas mi nic.

. . .

Živočich se rodí početím z těla; člověk se rodí početím z ducha, "realizací světa snem srdce". Sexus rozdělil v člověku muže a ženu, aby bylo možné početí z těla; eros je v člověku spojuje, aby bylo možné početí z ducha. Zakořeněný sklon substituovat muže za "člověka vůbec" /Mann - man/ suggeruje představu, že žena je identifikovatelná pouhým sexem, protikladem k duchu. Ale i tam, kde žena nedbá, aby to vyvrátila, láska muže k ženě vyvrací to vždy. Ano, proto se říká, že více než ženu muž miluje svůj sen o ženě, ale co je sen, bez něhož náš život vyprchává v sen a člověk v pouhý přisraka? V lásce muž ví, že cestou vzhůru nemůže stoupat sám, to nestoupá člověk, boží ho nevyslyší, neboť láskou k

Ženě je odpovědná nebi za člověka, za bytost hodnou bytí nepomíjejícího, "života věčného". Láskou k ženě muž polidšťuje svět. Nelze-li jinak, pak i navzdory ženě - láskou k ženě "vysněné". Pallas Athéna, Madona, Beatrice ... jána duchovní lásky mužovy, bez níž svět - třebaš přespán lidmi - je vylidněn.

. . .

Lze chápat, nevražila-li žena na kulturu - patrně s polovědomé šarlivosti na tuto "ženu vysněnou", s kterou - jak se jí zdálo - unikl muž ženě do světa "svého" - "jen mužského". Tím hůře lze pak chápat, proč nic takového neprojevuje žena vůči vědě. Co je "maskulinní" duch kultur ve srovnání s duchem vědy! V kultuře žena zůstala ženou, vytvářela domov, vládla domu, první formovala duši příštích generací: bez jejího obrazu ve svém srdci muž by nikdy neuzvedl ženu na nebesa a nepolidštil svět; dokonce i starosákonní morálka ji vysoce ctila jako matku a rodičku in spe očekávaného Mesiáše. Ale duch vědy se ženou skoncoval. Duch vědy sní o spasiteli ve zkumavce, o matce v tyglíku, o rození a růstu v laboratoři, o strojním vyrábění života a bytostí s programovanými vlastnostmi a existencemi ..., krátce o "početí" ve hmotě čirým rozumem, bez těla, bez sexu, bez erota, o produkci lidí bez člověka, životů bez života. Duch vědy nebere ženu - přesněji: ženství - vůbec na vědomí, plánuje svět bez ní, zbavuje ji všeho přirozeného určení a smyslu, prostě vymazává ji z existence. Jestliže pojala žena do své emancipace i vědu a hromadně se na ní podílí svou profesí, co vlastně zamýšlí? Osveobodila-li se od lásky a od morálky, zateužila osvobodit se vůbec od ženství? Za mnohé jedna vyznala: Emancipací získala žena všechna práva vyjma právo být ženou. -Stojí vůbec ještě o toto právo?

. . .

Co vlastně říkáme, říkáme-li, že se osvobozujeme? Osvobozují se těžko i od toho, co mám, neřku-li od toho, co jsem.

Když už tedy, pak se osvobozují proto, co - sám v sobě - jsem, ne od toho, co jsem; anebo si prostě uvědomují, co - už? - nejsem. Osvobodovat se od toho, co vskutku jsem, znamenalo by mrzačit se. Mluví-li se o osvobození ženy, tedy o emancipaci ženy od muže, přehlíží se, že jí předcházela emancipace muže od člověka, tj. vynalezení vědy, a že mezi oběma "osvobodami" je přímá spojitost. J. Péladan je obětí vlastního sebeklamu, když si vytyčuje takovouto maršrutu: "Muž loutkou ženy, žena loutkou ďábla, taková je historie lidského rodu. Druhou polovici této formule změnit nemůžeme. Začneme tedy alespoň první. Zabijme lásku!"

. . .

Připomeňme hned tu, že to zní téměř jako zakládací listina "Malé akademie vědy" v Marné lásky snaze, kde na samém začátku čtveřice "mužů ducha" rozhoduje se pro nové poznání - vědu, chápanou vysloveně jako sketický únik muže před ženou, zřejmě před před "padlou Evou" - "loutkou ďábla", protože před Penelopou se neutíká, naopak. Že tím utíkají rovnou před člověkem a proklamují výlučné právo "samotného mozku" na existenci ve vesmíru, to si ovšem nestačili uvědomit, k tomu dospěl až moderní kybernetik. Vznik vědy se nám tu podává jako dílo muže, který padáje s ženou, podléhá představě, že padá vinou ženy a že bez ženy bude najisto stoupat, vpravdě tedy dílo muže s atrofickým srdcem, neschopným již spojit v člověku láskou to, co v něm sex rozdělil. Je radno připamatovat si v tomto hlubším významu název hry: Marná lásky snaha!

. . .

Tu je mužův sebeklam; mluví o "loutce ďábla" a vyzývá: Zabijme lásku! Už se stalo! Zabít není co. Chtít zabít lásku je zabíjet mrtvého v hrobě. Hrobem lásky jsou zřícená nebesa. V hrobce lásky přemítá Hamlet své být či nebýt, v hrobce lásky pije Romeo svůj jed a Othello rdousí,

co je mu na světě nejdražší. Od této chvíle do dnes Byronové v hrobce lásky spílají životu, v němž "nelze žít se ženou ani bez ženy," k níž jsou připoutáni pohlevím, ale nespojení v člověka srdcem - to však jen v různých stylech reprizují don Juana, protagonistu heraklitovského světa, v němž nevstoupíš dvakrát do stejné řeky a neobejmeš dvakrát tutéž ženu a ona v tobě neobejme dvakrát téhož muže; její objetí tě zbaví jména, identity, učiní kterýmkoliv mužem, anonymním samcem, jako ty jí kteroukoliv samici. Don Quijote nám přišel říci, že láska dohasla v srdci vyčerpaném dlouhým vzpíráním nebes a pohřbeném pod jejich troskami. Rytíři mnoho za své nebe bojovali, protože je už málo milovali; bez jistoty své Paní na nebi jistili si ji pásem cudnosti na zemi. Don Quijote a don Juan přišli - jeden skrze sen lásky a druhý skrze sex bez lásky - dosvědčit marnou lásky snahu na zemi bez nebes. Přišli dosvědčit smrt lásky jako konec tragédie a počátek tragikomedie, kteréžto slovo říká, že velikost hyne na sebest, a pro srdce je to tragika a pro mozek komika.

. . .

Současníci Shakespearovi se mohli bavit a od plíc smát, přihlížejíce této "veselé komedii" jako nahodilé příhodě hloučku "potřešťanců" a netušíce, co se tu s nimi samými dává do pohybu a kam až to člověka zanese. Básník, člověk-kontinent, to tušil. I my se dnes můžeme bavit a smát bez zamrazení v zádech, dovedeme-li utajit samá sobě, že se tu bavíme a smějeme na svůj vlastní účet, že "v jícnu smrti barcujeme smích."

. . .

Věda, jako sen mužova mozku redit život a svět výlučně ze sebe, z čirého rozumu, nevymazala sice ženu - přenesla ji: ženství - totálně z existence, ale redukovala ji - a vůbec pohlaví - na pouhý lustprincip, na agregát rozkoše a element koituskultury. "Zabití lásky" nejenže neosvobodilo

rozum zakladatelů Malé akademie k panování nad vesmírem, naopak osvobodilo genitálie k panování nad rozumem! Je zřejmé úkolem srdce udržovat mozek i pohlaví při rozumu. Atrofie srdce je hypertrofie mozku i pohlaví; přivodí mentální zkrat a sex oblbí a zároveň schytračí hlavu jako několik sukni Malou akademii. Proti všeroditelským ambicím rozumu bez pohlaví - vzderovláda libida bez rozumu. Kdo s koho ?

. . .

Tak lze dramatický konflikt marné lásky anghy zastihnout dnes. V shakespearovské anticipaci ženina účast na mužově snu o světě bez ženy, tedy podíl ženy na své vlastní likvidaci, jeví se ve světle trochu jiném. Žena nevstupuje do mužova kosmu čiré rozumovosti pouhým mozkiem, jak fantazíruje muž; ale vidíme ji zde, jak to, co promeškala srdcem a nedohnala hlavou, dohání nohama; započítla sex-appeal do své profesionální kvalifikace. Načrtněme závěr, třebaš to není shakespearovské: Srdcem muž madonizuje ženu; mozkiem vystřízliví a ženě uniká; pohlavím kapituluje a lidsky podléhá.

Věda zlikvidovala kulturu, žena zlikviduje vědu. Srdce zašlo na hlavu a hlava zajde na pohlaví. Láskou vyšel člověk z animála, sexem bez lásky se v animála vrací. Ale snad opravdu pod režimem běsovské posedlosti rozum strojem živé v nás bojuje už o svou holou existenci - lhotej - no pak na jakém stupni. Snad opravdu proti bombě atomové nemá život co ekvivalentního postavit než sex-bombu, proti exaktnímu šílení samobřezí hlavy neplodný organismus genitálií - koituskulturu. Samozřejmě - o člověku tato bitva stroje a živlu už dávno nesní.

. . .

Je prazkušeností kultur, že při hypertrofii mozku a pohlaví člověk je nejbliž smrti. Ta smrt se v "Marné lásky

snaze<sup>2</sup> - po všech těch maškerádách a zakukleních zbytně-  
lého i vyřinutého rozumu - vskutku objeví, nedbajíc že je  
ve "veselohře". Ovšem není to smrt apokalyptická, s roznách-  
lou kosou; neuvádí ji kostlivec, naopak půvabná Princezna ,  
bezpochyby ještě žena z rodu žen "vysněných", snad moudrý  
eros sám, zkušený vozataj držící na opratích v jednom  
spřežení sex rozum i sex, a vědoucí, proč marná lásky snaha:  
pro nevyrovnaný účet života se smrtí, pro slepotu a hluchost  
srdce k výsvě Mlčení-smrti realizovat život snem, za který  
je hodno umřít a tedy hodno žít. Mlčení-smrt tě prověří; pos-  
tav se samotou tváří v tvář tomuto zrcadlu a co uvidíš - to  
jsi ty. Aby nám byl dán život, je nám dáno podstoupit smrt.

. . .

LOUTKY BOŽÍ

NEBO ČÍ ?

/Host do domu č. 7 - ročník XVI, 1969/

## LOUTKY BOŽÍ NEBO CÍ ?

Neobvyklá je cena, kterou my - ve srovnání s kulturami jinými a minulými - platíme za příslušnost k naší strojové civilizaci: je to dvojitý šok, mentální trauma, prvé v rozletu života, druhé na jeho sklonku. Na rozdíl od kultur jiných my se totiž do své civilizace ani nerodíme, ani v ní nemřeme: my jsme z "pohádkového světa dětství" - do ní jako do "světa skutečného" přeřazeni, abychom z ní na stáří byli zase vyřazeni a jako ojetý vehikl na rumišti zrezivěli a rozpadli se v nic. Co je to za "svět skutečný", do kterého vcházíme světem ještě ne-skutečným a z něhož odcházíme světem už ne-skutečným? Odkud se vzala a co znamená tato bizarní trojčlenka našeho života tak nesourodě slepená z pohádky, fabriky a černé díry v nic? V kulturách zůstával člověk po celý svůj život ve světě, do kterého se zrodil; zde dítě, jinoch, muž i stařec obývali též vesmír. "Maturitou" neopouštěl člověk kosmos jeden a nevstupoval do druhého, odkud se ten prvý prezentoval jako klamivé fantazma, počítal iluze, vysněná báj; přiřadit se k dospělým neneslo s sebou nutnost popřít a vyhladit vše, čím jsem dosud byl. My však "dospíváme" tou měrou, jakou se poučujeme, že v tom, co jsme prožívali nejintenzivněji a nejopravdověji, jsme se šálili a byli šálení. Odtud si neseme jako výbavu do života nedůvěru, podezřívavost a pohrdání ke všemu, co klíčí v srdci, zraje v citu, krystalizuje v prožitku. Obřad iniciační, proces dozrání, jenž člověka kultur zasvěcoval hlouběji v tajemství světa, v kterém od narození žil, my odstonáváme jako deziluzi, jako pocitnutí z oblužujícího snu; dospíváním se poltíme v antagonistické, nepřátelské živly, z nichž každý vznáší nárok na svět celý, ale nevpuští v něj víc než člověka půl. Člověk kultur dospěl dozráním mladé bytosti v sobě; my jejím utracením. Tam dospělost byla areté - jistota a odolnost celého člověka proti ohrožení zvenčí i zevnitř;

nás dospělost neurotizuje, uvádí do stavu permanentní mentální krize a životní lability.

Posedl nás nápad čelit tomu výchovou, která by zkrátila a likvidovala mládí i dětství a posunula dospělost směrem zpět takřka až ke kolébce. Rozpoutal se "boj o pohádku", totiž proti ní jako zhoubné infekci dětské duše, bez odvahy domyslet a doznat, že vskutku jde o zasvěcené tažení proti samotné kultuře jako fenoménu "problematickému" pro zdar vědeckotechnické civilizace. Děti již neměly usínat a snít v očarovaných zámcích a perníkových chaloupkách, ale v hydrocentrálních a hutních kombinátech. Freudismus pohotově "objevil", že v neřestech kojenecké nížiny "nezaostává" za dospělým, a je tedy křivda nepřiznat mu - aspoň v tomto punktu - zralost dospělého a znásilňovat jeho přirozenost. Ovocem boje za bez-dětství je zatím dětská psychiatrie. Diskutujeme o "špatné společenské adaptabilitě" dětí, o vykořisťování a zesurování mládeže, a vzpíráme se vidět k smrti vylekaného tvora, šokovaného tím, že jsme mu rozbili skořápku dřív, než se v ní dolíhl. Člověkově šok z existence posunul Freud až po samo jeho vyvržení z lůna mateřského, a tu je možno vskutku v širším slova smyslu říci, že člověk kultur, co živ byl, neopustil toto stvořitelské lůno, zbožštělé na nebesích a na zemi konkretizované v chrámě.

Z hlediska doby a civilizace naší tento člověk vlastně nikdy dospělý nebyl, a konečně vždyť on sám i ve stadiu kulturně nepokročilejšího chápal svou existenci jako vztah synovství k Otci nebeskému a dětskost mysli jako nejschůdnější přístup k němu. Nám dospělost znamená dospět k nezávislosti nejen na otci pozemském, pokrevním, ale i na každém jiném, pojmenovaném a uctívaném jakkoliv.

Příklad o dvou otcích kulhá v tom, že svou dospělostí, tj. nezávislostí, neupíráme existenci svému otci na zemi, ale upíráme ji tomu na nebi. A to je rozdíl diametrální, protože v případě paternity první nejde o víc než pokrevní vztahy, kdežto v případě druhém o principiální otázku skutečnosti světa, smyslu života, svobody člověka.

Že vědomí dospělosti, vštěpované nám moderní vědou a tech-

nikou, představuje radikální zvrat právě v této otázce, to je evidentní dost, než aby bylo třeba ztrácet o tom příliš slov. Je to onen šokující přemet, který se tak či onak opakuje v dospívání většiny z nás a jímž ony lidské duchovní potence - víra, láska, svědomí, cit od-  
danosti, mravnost, umění, zanícenost myslí...-, jež do-  
sud spojovaly člověka s bytostnou podstatou světa, jsou  
nejednou v této své fundametální roli diskvalifikovány,  
"odhaleny" jako zdroje klamů, zbožných přání a infantil-  
ního snění - a naproti tomu skutečnost světa "rozpoznána"  
v exaktním snění rozumu, v abstrakcích neosobní rozumo-  
vosti. "Jen rozumové je skutečné." Vím, říká se rozumné,  
ale míní se rozumové, a již tím je to mystifikace. Rozum-  
né tlumočí lidské; rozumové ze zásady ne-lidské. Věda  
nám prezentuje člověka jako jakýsi potrhlý paradox: na  
jedné straně člověk je posledním, nejvyspělejším článkem  
přírodního vývoje, tedy dosavad nejvyšším stupněm dospě-  
losti života, na druhé straně však právě vším, co ho činí  
živoucí lidskou bytostí, zůstává ve stavu chronické nedo-  
spělosti, na štitu se skutečností, v zajetí klamů, faleš-  
ných stimulů, fantaskních představ, prostě úplný imbecil  
ve srovnání třeba jen se slimákem nebo chroustem, který  
vždycky ví, co chce, a co chce, je vždycky reálné. A v tom  
chtění a jednání je celý, ne jen svými tykadly nebo zaží-  
vacím traktem. Ale člověk v obraze vědy je skutečný jen  
mozkem, rozumovostí, nelidstvím; vším ostatním, především  
svým lidstvím, skutečný není. A přece přitom tímto "nesku-  
tečným" také nějak existuje: lidské si uvědomuje, lidské  
žije, lidsky se rozhoduje a jedná, trpí či raduje se. Proti  
všim ostatním živé i neživé "skutečnosti" člověk je monstrum,  
nepochopitelný slepenec z "ne-lidské skutečnosti" a "lid-  
ské neskutečnosti". Pak tedy to nejvyšší, k čemu příroda v  
reálném procesu spěla a zatím dospěla - člověk totiž - je  
fikce? Čeho fikce? A člověk sám: jedná a pracuje reálně,  
aby existoval fiktivně? - Nemůže být naopak výmyslem a fikcí  
ona "příroda", které pomyslně dáváme vyrábět agregáty na  
vyměšování fikcí, aparatury schopné mystifikující sebereflexe

hrací automaty, které odehrávají nás samy? Byla-li "nedospělá dospělost" člověka minulého ve vědomí "synovství božího" - "loutky boží", říkají racionalisté už od Platóna -, tkví snad naše "dovršená dospělost" ve vědomí loutky mechanické? Loutky v čí rukou?

Dáme-li dnes tuto otázku vědci, pak čím seriózněji a hlouběji o své disciplíně uvažuje, tím více se zdráhá na ni odpovídat; je ještě ochoten mluvit - obrazně řečeno - o "drátkách a provázcích", avšak otázku o "tom co ze ně tahá", odmítá jako pro vědu nesmyslnou a přenechává ji "nekritické odvaze" ideologů, fideistů, filosofů. Všimněme si, že tato otázka je ona "principiální otázka skutečnosti světa, smyslu života, svobody člověka", pro kterou věda přivodila dějinný zvrat náboženských kultur minulosti v novodobou vědeckotechnickou civilizaci. Rozpaky nad touto otázkou nejsou ve vědě teprve data dnešního; co nám ji však dnes nesmírně zjitřuje a aktualizuje, je, že jsme si uvědomili, jakou absurdní odpovědnost ve jménu autarkie autonomního rozumu převzala věda za svět, společnost, člověka. Je-li "jen rozumné skutečné", co potom rozumět např. dnešní hegemonii libida, onou obecnou "sexuální explozí", již jako by se "lidské neskutečné" rozběsnilo v revoltu proti "ne-lidskému skutečnému"? Co plynové komory a spalovací pece koncentráků? Co Hirošima? Atd., o perspektivách nemluvě. Skutečnost, tedy rozum? Nerozum, tedy neskutečnost? Vidíme, že chtít udržet autarkii autonomního rozumu znamenalo by veplouvat do soutěsky mezi cynismus a blbství - což je ostatně jen líc a rub téhož. Pokus vědy anulovat etiku jako "pouhé city", iluze, konvence, hru na člověka..., a "poznat" a řídit svět jako něco mimo dobro a zlo, vrhá člověka v peklo a blázinec, kde zlo identifikuje realistu a dobro fantastu a kde psychoanalytik objevuje v šílenství logiku a v "normální mysli" chaos.

Paradoxy vědy:

Zkoumajíc "pravou skutečnost" věcí, věda objevuje neskutečnost věcí - Maya?

Rozebírajíc a vysvětlujíc živé i neživé, věda bere smysl

všemu živému i neživému a ústí v nehybnost a nesmyslnost konečné entropie - Nirvána?

Postulující a žádající svobodu pro své bádání, věda nalézá svůj *raison d'être* v exaktním a systematickém dokazování, že svoboda není - Karma?

Zdroj zla, utrpení, věčné dezipluze je v žádosti věci nejsoucích; v žízni života nesmyslného; v klamu svobody. Pak jediný cíl je zbavit se utrpení: Prohlédnout klam! Vyhladit já! Vědomím splynout s nicotou! Podobnost myšlenkových postupů moderní přírodovědy s buddhismem je známa; také zájem o jógu u nás ustavičně stoupá a O. G. Jung čelí jejímu praktickému pěstování argumentem, že naše vědeckotechnická drezúra je již vlastně západní forma jógy.

Objevil tedy člověk strojové civilizace klíč k sobě a k svému světu v klíči dávno již objeveném? A dozrává si snad, že svou domnělou dospělostí nepostoupil ani o krok z "temné minulosti", kde stále bezmocně visí na drátech osudu, nevěda v rukou koho, čeho?

Leč neukvapme se a porovnejme. Kde "člověk východní" dospívá k ponětí nirvány jako neosobního vědomí konečného smíru a míru, "člověk západní" dospívá k smrti jako nelítostnému zabíječi těla i vědomí. Karma východní je kategorie etická, karma západní fyzikálně matematická. Duch východní došel k něčemu, co ho konejší: ke kosmu jako vyrovnané bilanci mravní; duch západní naopak došel k něčemu, co ho děsí: ke kosmu jako bilanci entropické, k "tepelné smrti", která kvalifikuje vědomí mravní a elementární lidskou potřebu, spravedlnosti jako přeludy blba. To napomáhá pochopit, proč člověk východní nenašel v sobě popud - aspoň ne bez vlivu našeho - k počinům, jež jsou příznačné pro nás: k přestavbě "magistické" přírody v existenciálně irelevantní fabriku a k sociálním hnutím a permanentním revoltám za "spravedlivý řád světa".

Nelze tvrdit, že u počátků vědy byl úmysl změnit přírodu v továrnu a živou bytost v automat. Jsou-li kořeny vědy v magii, jež je - řečeno s Freudem - vírou ve všemoc myšlenky, přesněji: ve všemoc formule, pak nejhlubším motivem a

impulsem vědy bylo a je přimět přírodu, aby vydala člověku tajemství své zázračné schopnosti proměnit hrob v kolébku, smrt v život, stáří v mládí, krátce svůj "elixír nesmrtelnosti".

Fundamentálně rozdílné chápání tohoto tajemství náboženskou kulturou a vědou je evidentní v rozdílu chrámu a laboratoře. V jádře jde oběma o totéž: dělat to, co dělá sama příroda. Jenže: kultury tím rozuměly "zůstat v přírodě", být jejím lidským prodloužením, tj. její "tajemství" žít, spontánně a celou lidskou bytostí se ho účastnit - zde je i původ umění - naproti tomu věda chce "z přírody vystoupit", všechno lidské a účastné jako scesné a klamavé potlačit a "zvenčit", chladně a chytře, přírodě její tajemství odkoukat, zcizit. Chrám to tajemství vyznává, jako je vyznává umění a jako je vyznávají milenci; laboratoř však je poznává, tj. z pozice diváka, "třetích očí", odpozorovává, "jak" to dělá umělec, když tvoří "nesmrtelná díla", a "jak" to dělají milenci, když plodí nový život.

Kritéria kultur byla bytostná, kritéria vědy jsou analytická. Prvá se ptají: co je svět, v němž žije člověk jako existence reálná a smysluplná? Druhá se ptají: co je člověk ve světě, který je skutečný bez člověka? Prvá odpověděla chrámem jako světem, v němž člověk je autentický; druhá odpověděla laboratoří jako světem, v němž člověk je fantomatický. Od nepamětné lidské zkušenost je si této ohroženosti člověka "hohurovným rozumem" vědoma: posvátná písma, mýty, lidové pověsti o Adamech, Prométheech, Faustech... jsou v tom zajedno. Všechny svorně praví, že každým pokusem "rozluštit" tajemství života a smrti a tím je redukovat na recept či nástroj libovolné manipulace kohokoli s lidmi a s životem vůbec - se toto tajemství ničí, nikoli luští a člověk se zatěžuje "smrtelným hříchem", tj. jedná proti samotnému principu bytí, tedy především proti sobě, a proto nutně a přirozeně propadá právě smrti, rozvratu, zlu, šílenosti, peklu. Tajemstvím přírody je sourozenost hrobu a kolébky; chrám tu sourozenost respektuje, žije jí: je mystériem hrobu a zmrtvýchvstání. Lidská bytost v chrámu je zino vrácené zemi.

kde umírající klíčí. Intuitivní jistota o neřešitelnosti tajemství života a smrti, toť jistota absolutní hodnoty člověka, nezaměnitelnosti lidské bytosti. Viděno dneškem: jádro "temna" a "bludu" náboženských kultur.

Pro vědu život je druh "vynálezu", a pak tedy stačí dešifrovat příslušnou přírodní "dokumentaci", abychom se stali vlastníky vynálezu bez vynalézání, tedy života bez trampot rození, růstu, zrání, umírání, a prostě život provozovali... tak říkajíce po továrnicku a ve vlastní licenci. Instrukce je jednoduchá: Co žije a roste, analyzujeme, a když se vracíme, kudy analýza šla, nerosteme, nežijeme, jen montujeme a kalkulujeme, přírodu zpětně "rekonstruujeme", namlouvajíce si, že děláme to, co dělá živá příroda, když klíčí, roste, zraje. Analýza počíná smrtí; a my máme za to, že když nastavíme zrcadlo rozboru, pitvě, rozpadu, zrcadlo ukáže postup obrácený: klíčení a růst. Vskutku však se nám do plochy zrcadla vrací z protisměru to, co z ní při počátku pitvy vyšlo: smrt.

"Přírodovědecký duch" buddhismu, v opak nám, absolvoval proces analýzy až do jejího limitu a spočinul ve "Velké prázdnotě" jako jejím logickým cíli, nepodlehnuv svodu a klamu "zrcadla Mayina". Avšak analytický duch Západu v celé své historii řeší jednou předsevzatý úkol: dokázat, že vše živé v přírodě se zrodilo z neživého, v které se rozpadlo, nebo spíše zrodilo se z elementů, v něž je analýza rozložila; že růst je zrcadlový obraz pitvy, destrukce, demontáže, tedy montáže a konstrukce; a že tedy život je v podstatě stroj a parametry stroje nejvlastnější charakteristikou života. Odtud ta impozantní a neochabující posedlost západního myšlení vys-tačit v modelu přírody s konstruktérskými představami a pojmy: s prvky, součástkami, strukturami, architekturou, komplexitou... a jejich racionální, matematickologické vazby prokázat jako objektivně daná univerzália. Jak to Kepler řekl: Příroda je psána matematikou a takto je člověku čitelná. Ovšem příroda mu ještě byla /jako celé tehdejší přírodovědě/ říší boží a v rozumu se člověku dostalo orgánu pro styk s božstvím. Dnes "autonomní rozum" těžko čelí

námítkám, že "univerzália" nejsou než jeho subjektivní snění, a čelí tomu tím tíže, čím je zjevnější, že to není příroda, která vynalézá stroje, staví továrny a z lidí dělá roboty.

Analyticko-konstruktérská mánie postihuje vše, co žije a roste, nejen v přírodě, ale stejně v kultuře, umění, jazyce, slově. V kulturách "básník mohl používat jmen věcí a věc v nich opravdu byla. Mohl zvolat: měsíc, moře, láska, a měsíc a moře a láska v těch slovech opravdu byly" /G. Steinová/. Dnes duch analýzy rozkládá řeč v "logické atomy světa" a pomyslně je montuje s "atomy věcí světa" v elementární realie našeho kybernetického kosmu, jenž je univerzem komunikujících informací a manipulací. Svět - a cokoli v něm - je tak složitý, jak složitým je náš mozek schopen jej učinit. Pokračující složitost je zrcadlový obraz pokračující analýzy: složitost, její zákonitost a řád, totž permanentní úkol zvládat chaos, který analýza nadělá. Jenže: analýza dělá chaos v živém - "jednom", "zvládat" jej však dovede jen složitě - mechanicky. Bakterie např. chová se jako jedno, živý jedinec, primitivní individuum; pro kybernetického manipulanta je to však - prozatím! - "deset milionů znaků", člověk dokonce deset miliard znaků. Takovou kolosální telegrafní ústřednu potřebuje kybernetický loutkář strojového věku vmontovat do člověka, aby byl s to odehrát mu přidělenou roli. "Loutka boží" vystačila s desaterem "informací". Jak ohromující pomýšlení, že ve srovnání s ní jsme informováni miliardkrát bohatěji. Ale znovu ta dotěrná otázka: kým a k čemu?

Proti buddhistovi, který život-utrpení odmítl jako zlo, my jsme objevili, jak život zachovat a netrpět, objevili jsme - aspoň v teorii - existenci jako bezbolestnou montáž, jako techniku bytí bez bytí, jako techniku i etiku herce, který odpovídá za technické provedení role, ne však za roli samu. Technik, odborník, profesionál - prototyp lidské existence ve vědeckotechnické civilizaci -, vylehčený bytostně mimo dobro a zlo, neodpovídá za to, co a proč dělá, ale jen jak to dělá. Jeho bohové jsou bohové prostředků,

nikoli cílů; on se modlí, aby jeho atomová bomba neselhal a vybuchla, neboť jinak by selhal on sám; co dál, po tom mu nic není. Technik je jakási sociální konstanta, která všemi zvraty režimů prochází beze změny, každým novým režimem je bez obtíží převzata, neboť funguje jako spolehlivé "setrvačné kolo" v mašinérii všech.

Technika bez bytí: v oblasti umění vyrábí kýč: v oblasti ~~přírodní~~ přírody vyrábí stroj. Je stroj kýčem ve sféře přírody? Je technik kýčem ve sféře lidství? Je společnost profesí kýčem ve sféře kultury? Teoretický podklad kýče je v tezi, že jen rozumové je skutečné. Kdyby bylo lidské pokolení započalo svůj pozemský úděl vědou místo náboženstvím, bylo by k vědomí lidství nikdy nedospělo. Vpravdě je dnes člověk bájná, mytická bytost dávných kultur, "dětského stadia vývoje společnosti." V mašinérii profesí je bez profese, tedy podezřelá, "antisociální" existence, pendlující "mezi profesemi" v obskurním území ohraničeném z jedné strany kriminálem, z druhé blátcem. Také o pravdě, jež je náležitostí člověka, bylo řečeno - jak jinak ve věku informací, jež jsou náležitostí technikovou! - že "není na fakultách, ale mezi fakultami". Profesionální společnost provedla v člověku onu naprostou rozlukou role a charakteru, jakou Denis Diderot před dvěma stoletími provedl v herci.

Ve svém "Hereckém paradoxu" Diderot dovořil, že lidský prožitek herce v jeho roli na divadelním jevišti diskvalifikuje. Dnes víme, že lidský prožitek stejně diskvalifikuje vědce, technika, odborníka, profesionála... v jeho roli na jevišti světa. Paradox herecký lze dnes psát i jako vědecký, technický, profesionální, vůbec jako obecný paradox lidské existence industriální éry. Svět divadla špěje takto k ideálu vědy a svět vědy k ideálu divadla; oba svorně prohlašují člověka za svůj cíl a zároveň účast člověka - na divadle i ve vědě - za největší ohrožení toho cíle. V tomto nelítostném konfliktu člověka a "služby člověku" profesionální společnost pochopitelně straní "službě člověku", ne ne člověku, protože na oné stojí, zatímco tento už pouhou svou existencí ji podvrací a popírá. Stav profesionální

společnosti jako "služba člověku" byl by asi optimální, kdyby člověk nebyl. V tom manažéři divadla, továrny, vědy, úřadu... mluví doslova shodně: "Člověk není materiál, je-  
hož bychom mohli používat s jistotou". ... "Je nutné na-  
stolit na scéně vládu stroje." Odtud neochabující snaha  
obsadit všechny role a funkce profesionální společnosti  
místo "živými herci" /tj. lidmi/ herci-loutkami, automaty,  
stroji. Loutka není ničím kromě role; robot není ničím  
kromě funkce. Vševedění vědy je tu jen k tomu, aby bylo  
jako "informace" vloženo do stroje-herce člověka bez člo-  
věka, humanismus bez lidství je u cíle. Všichni jsou ve  
službě člověku a nezbyvá už, kdo by člověkem byl.

Stojí za povšimnutí, že teprve doba, která zlikvido-  
vala člověka, "zrovnoprávnila lidsky" herce. Umělec-herce  
musel často ve své historii vypíjet kalich hořkosti do dna,  
protože je věčným mementem lidské existenci, jejím palčivým  
existenciálním paradoxem. Moderní profesionální společnost  
likviduje metafyzickou otázku lidské existence "zajištěnou  
existencí", což je největší kamufláž a mystifikace lidské  
situace ve světě. Zdá se, že jen v nejslunečnejších dnech  
Řecka bylo jasno v této otázce: jen společnost, která má  
člověka, ji může rozřešit, či vlastně ji již rozřešila.

Divadlo vymyslelo hru na život a smrt. Míním ovšem di-  
vadlo loutkové, protože divadlo lidí nevzniklo jako hra na  
život a smrt, ale jako účast na tajemné proměně smrti v ži-  
vot, vzniklo tedy jako chrám, ne divadlo; jako náboženství,  
ne hra. Řekové, kterým vynález divadla přisuzujeme, pojem  
hry vůbec neznali. Z chrámu vzniká divadlo, když se světu  
odřeže celá jedna dimenze, ta "metafyzická". A z člověka  
vzniká loutka, když se mu odřeže jeho "metafyzická" dimenze,  
ta bytostná, niterná, životná. Pokud divadlo není divadlem  
loutek, ale živých herců, bytostí z masa a krve, stává se  
problémem, otazníkem známým pod jménem herecký paradox. Není  
hereckého paradoxu v loutkové hře, kde loutka - hadrová vy-  
cpanina jako nositel fiktivní "postavy", role, osoby - je  
existencí autentickou. Herecký paradox vzniká až jako otáz-  
ka, kdo či co je živý herec /tj. člověk/ na scéně loutek.

Ohrám identifikuje člověka jako "metafyzického ručitele" za bytí světa, tj. toho, kdo podstoupením smrti činí život skutečností, člověka realitou. Co smrt mívá, to nežije, to jako živá bytost není. A loutka smrt mívá. Loutkové divadlo představuje existenci bez "metafyzického rizika", svět, kde lze hřešit, aniž lze hřešit, tj. ohrozit sám princip bytí, kde mě smrt mívá, protože nežijí, ale život jen odehraji, ovšem za cenu, že jsem jen loutka - technik bytí bez ~~bytí~~bytí. Na divadle loutek, stejně jako v chrámu, rozlučka role a charakteru - jádro Diderotova Hereckého paradoxu - mizí: v chrámu proto, že tu nejde o roli a masku, jen o charakter; na loutkové scéně naopak jde jen o roli a masku, ne o charakter.

Byl jsem přítomen pražské premiéře Topolovy hry "Hodina lásky", poznamenané událostí, která v souvislosti s hrou - a vlastně se samou povahou autorovy tvorby - má logiku až příznačnou. V průběhu hry o lásce a smrti jako by smrt sama vzala neočekávaně režii do svých rukou a svým jménem autorizovala herecký paradox. Bylo to ve chvíli, kdy herečka představující Stařenu zmizí najednou - uprostřed svého výstupu - v propadlišti, které tam podle plánu hry nemělo být. Herečka hrající Elu strne hrůzou, rosepne paže a s výkřikem "Ach, Bože můj!" skočí do propadla za ní. Herec hrající Ela ji následuje. Kdo v hledišti hru dosud neznal, mohl se domnívat, že to je stále ještě hra, tak se logika její a logika skutečností stotožnily. Avšak po chvíli nehnutého, zlověstného ticha sotva kdo nepostřehl, že do hry o smrti vstupila smrt sama. I když naštěstí nedošlo k nejhoršímu a herečka - jak se později ukázalo - se jen zranila, v tomto okamžiku přítomnost smrti byla reálná a účinná: jejím vstupem hra skončila, z divadla zůstala kulisa, z postav vyvanutý sen. Smrt oslovuje člověka jménem křesťním, stvožitelským, ne jménem role osoby profese; zná se k živému tělu, k bytosti z masa a krve, nikoli k loutce ať z pilin, nebo z atomů. Nebylo už Stařeny, Ela a Ely, byla jen Leopolda Dostálová, Marie Tomášová, Jan Tříska jako živoucí otazníky v kulisách loutek. Ale to jen divák v hledišti, dotekem smrti proměněný v živoucí otazník na loutkovém jevišti světa, hleděl do nastaveného zrcadla ve vlastní tvář. V chrámu se bytostně předpodstatnění člověka pod dotekem

smrti děje - či aspoň v kulturách dělo - stále. V divadle loutek se to neděje nikdy. Na divadle živých herců je to však latentně a znepokojivě přítomno jako herecký paradox: jako memento mori člověku, aby neprohrál život pošetilým chytráctvím obehřát smrt; přijít k životu lacino - jako herec k roli, jako technik k profesi.

Látkové divadlo vymyslelo pohádkový svět bez hereckého paradoxu a metafyzického rizika za tu cenu, že světu a člověku pomyslně amputovalo celou jednu reálnou dimenzi. Věda s technikou se pokouší učinit z této pohádky utopickou skutečnost amputací faktickou: Co žije a roste, analyzujeme, a když se vracíme, kudy analýza šla, nerosteme, nežijeme, jen montujeme a kalkulujeme. Je to cesta k vynálezu života, ale to není cesta života. Vynález se složitě montuje, ale v životě a lidské hodnoty se bolestně a strastiplně zraje. Tou cestou růstu a zrání nehledí žádný dalekohled a mikroskop, nestojí tu špalírem miliardy informací, žádné libido či Id, podvědomí či nadvědomí takové či onaké; všečen fyzikalismus, fyziologismus, psychologismus, kybernetismus, teologismus ... je pouhé dívání, ale ta cesta je umírání. A to je její tajemný, mysteriózní paradox: kdo tou cestou nejde, dojde právě k smrti, ne k životu, dojde k hrobu bez kolébky, ba ani k hrobu ne, protože co činí černou jámu hrobem i kolébkou, nejsou atomy a popel, ale símě, zrno, uzrálý plod života. Montáž a kalkulace se neroste a nezraje v plod; tu stáří bez plodů předstírá květ a mládí bez květu předstírá plod: sterilní existence nad propadlišťem v nic. Život, který nerozpuštel v květ a neužrál v plod, děsí se smrti, neboť nemá semene, které uloženo do země mění hrob v kolébkou, umírání v rození, smrt ve zartvýchvstání, spáleniště ve fénixe. V kulturu se roste a zraje; strojová civilizace se montuje: je natolik lacinější, ekonomičtější, nakolik je o celou jednu reálnou dimenzi - tu lidskou - chudší.

Život lze odehrát, smrt ne; život ošálíš kulisami, smrt ne. Agónie není role. Život lze fixlovat, mystifikovat hrou, komedií, maškarádou, personou, rolí, funkcí, distinkcemi,

grády a tituly, uniformou..., protože nikdo najisto neví, co v životě je skutečnost a co jen zdání - ale smrt sama je jen skutečnost. Smrt je jméno toho, co je opak hry. Loutka je existence, která má život za uspávací pro smrt. Jen v čem je život skutečný, bádá vůči smrti: neboť ona, kamkoli vstoupí, prověří realitu života a identitu člověka.

Neřešitelnost hereckého paradoxu divadlem i vědou svědčí, že se každé naší "hry" - hry živých herců - účastní ještě někdo další, neznámý, nedopočitatelný, kdo činí z naší hry jen hru ve hře jiné, o jejíž režii a inscenaci, počátku a konci a posledním smyslu nás nevíme. Platón nazval člověka loutkou boží a dodal, že to je vlastně to nejlepší, co lze o něm říci. Ta přízračná pražská premiéra se mi zjasnila připomínkou krásné paraboly Marka Aurelia o herci, který protestuje proti předčasnému propuštění ze hry: Ale ještě jsem neodehrál svých pět dějství, nýbrž jen tři. - Dostane se mu odpovědi: Máš pravdu; ale v životě jsou tři dějství celé drama! Neboť kdy je konec, to určuje onen, kdo byl kdysi původcem tvého stvoření, jako je nyní původcem tvého rozloučení.

Pokus vědy a techniky osvobodit člověka z role "loutky boží" ukazuje k závěru, že člověk má zřejmě na vybranou jen mezi loutkou boží a loutkou mechanickou, jejíž imaginární loutkář zdá se mít tolik společného s naším odlišštěným bohorovným mozkem, že je lze lehce zaměnit. Nechtěl jsem si iluzí, co mohu očekávat od tohoto ambiciózního hračkáře, potřebného vidinou, že "odhalil" dispečerskou centrálu mechanického vesmíru, v němž jsem jednou z miliard a miliard programovaných - nemám zdání k čemu - mašinek smontovaných z miliard a miliard mně nepochopitelných znaků, čili jsem lidsky čiré nic, třebaže jsem toho tolik miliard: jsem superhračka smontovaná geniálním blbcem, mašinka, v které straší.

Učiním-li srovnání s loutkou boží, pak je vskutku žalostné, jak se mé informace scvrknou: kybernetický velepočítač hravě nahradím prsty svých rukou. Ale v jednom nemám pochybi: že ony drátky, které knou hýbají, jsou - co jiného? - víra,

lásky, svědomí, úzkost, naděje, vědomí lidství..., tedy  
ony bytostné "jistoty bez důkazů", kterými a s kterými  
zápolím, padám a vstávám, podléhám a vítězím, žiji, rostu,  
zraji... prostě jsm, jsem dotvrzen a dosvědčen jako ži-  
vá, reálná, smysluplná bytost - člověk jako autentická  
existence v tomto světě, bytost zajiště nevědomá, ale "svý-  
mi drátky" jistá, že jedná, trpí, žije, umírá k něčemu  
dobrému. Nu, takovou "loutkou" neodmítám být. A ta svoboda  
k tomu: moci odmítnout! Tenhle loutkář zřejmě počítá s mou  
dobrou vůlí, spoléhá na mne, nesmýká aneu jak vyepaninou  
z pilin.

Josef Šafařík

Mefistův monolog

Mé rodiště je ráj. Kdo myslí, že jsem doma v pekle, klame se ke své škodě. Těžko ovšem věřit, že projekt ráje počítal s ďáblem. Nicméně započítán je v každém plánu započít svět rájem, aktem dovršení. Jaký to nápad vynést a posadit člověka rovnou na vrchol, kde, má-li se pohnout a nezkamenět v pomník, může jen padat! Stvořit život v neporušeném a nepomíjivém stavu, v němž, nemá-li zcepenět, může se jen narušovat, chátrat a mřít! Stvořit oduševnělou bytost, která, nemá-li zešileť z věčného zírání na dokonalost, musí se vzepřít a ze svého opitemujícího nepřetržitého ano, ano! se jednou osvobodit vášnivým ne, ne! Ráj jako<sup>v</sup> zakletí uspaný zámek Šípkové Růženky! Bylo třeba prince, aby svým polibkem probudil celé to sádrově utuhlé panoptikum k životu. Za to mě nazvali ďáblem, satanem, belzebubem, duchem lži a zla!

Nu, nad tím jsem se víc smával než čertil; lži a zlem ses mě naučoval dost a dost... až tam ti nahoře šárlili a láteřili. K složení měli věru popudů až až, když ti měli pořád odpouštět to, čím mě jsi častoval, a povytahovat tě znova a znova zpátky, ož jsi se upustil se znou.

Nepopírám, žeš mě trochu dopálil, jak sis na mě zachytralil, když jsme sjednávali ten svůj faustovský kontrakt. Šlo ti to podesfele lehce. Ta smlouva není přece maličkost, říká: Patříš smrti a svět bude patřit tobě! - Ale ty sis myslél: Proč by se i něco takového nemohlo dohandlovat s duchem lži? Lže-li, co riskuju? Buď mi svět patřit nebude a pak mě smlouva nezavazuje; anebo já smrti patřit nebudu a pak mi nadávkem padne svět do klína. Chytrácky vymyšleno, co? Jako všechny ty bajky o hloupém Honzovi, který přelstí chytrého čerta: všechny shodně vypovídají, že pakty s duchem lži ponechávají vždy ještě zadní vrátka, která umožňují nakoupit a vytrátit se bez zaplacení. - Takhle ďábel utře nos ještě na tyátru Goethově, když z pouhé licence básnické a proti vší logice a spravedlnosti objeví se zčista jasna deus ex machina a vyveze zasloužilého pana inženýra Fausta sedačkovým výtahem na ohlaspěvů andělských až na nebe.

Snadnost, s jakou hloupý Honza přechytračí ~~smrt~~ smrt, není než snadnost, s jakou člověk přechytračí sebe. Chápu tvůj šok, když sis uvědomil, že garantem naší smlouvy není žádné bájesloví, ale věda; tím paktem jsi totiž přísahal na vědu, a ta je expert smrti naslovo vzatý, který žádné zadní vrátka, žádné Himmel-fahrt, žádné honzovské chytristiky nepřipouští. Svět se uskutečňuje v pádu a všechna existence v něm je práce smrti. Věda ví, že stačí ponechat všechno na práci smrti, abychom zvěděli, co čím vpravdě je; ví, že stačí nechat věci padat a rozpadat - dávno před Galileem a moderní analýsou to učili atomisté v Řecku -, aby zjistila, co lze vědět a co lze moci. A mluví-li dnes filosof o životě jako "pracujícím k smrti", popouškuje jen, co je od počátku poznatkem - či axiomem, jak chceš - vědy, které je evidentní, že jinak než k smrti ani pracovat nelze. Smrtelnost je index energetického potenciálu. Jak víš, neplatí to jen o živém: každá věc živá i neživá - až do buňky a atomu - představuje latentní třaskavinu schopnou vyprchat v čistou energii sebezničením. Všechno smrtelné a zaniknutelné - a jen smrtelné a zaniknutelné - lze zapřáhnout do práce. Tím více produkuješ, čím víc se stravuješ; tím více máš, čím méně jsi; tím více je svět tvůj, čím více ty jsi smrti.

Zajisté, také náboženství mluvilo o pádu a rozkladu v prach, a nebyla to jen hra se slovy. Je to pád existenciální, pád vědomé bytosti do smrti, jako pád fascikální je pád nevědomých těles do smrti; fyzik mluví o "smrti tepelné", o entropii, ale ta zahrnuje to i onco. Pro Genesi pád do smrti byl následek hříchu, který se odpykával prací, ale věda odreagovala hřích a ví, že pád do smrti není stav hříšnosti, ale sama pracovní síla.

Člověk je zvláštní kreatura. Napřed mě nazve ďáblem, duchem ala a pak se to, že prý skrze poznání jsem ho připravil o ráj; dnes mě překlřívá na Prometheus jako dobrodince

lidstva a čeká, že ho tím poznáním přivedu do ráje zpět. Z toho ten bizarní paradox vědecko-technické revoluce: Vstup pádem! Entropií k Utopii! K životu pitvou! Destrukci stvoření k rekonstrukci ráje! Fabrika jako rekonstrukce destrukce přírody; posedlost fabrikou ve vesmíru, fabrikou ve společnosti, fabrikou v člověku.

Bizarní paradox, který znalo a pěstovalo již náboženství a na který zašlo: práci k smrti život po smrti. Umravnění smrtelného k nesmrtelnosti, nebytím k bytí, sebespořádání k Bohu. Pěkný vděk Stvořiteli! Bude mi život, tu ho máš obratem zpátky, poraď si s ním sám! Že flagelant spekuloval se smrtí, to samozřejmě chyba nebyla; s ničím jiným se totiž reálně spekulovat nedá. Chyba byla v absurdním kalkulu zužitkování smrti s výnosem po smrti. Hotové perpetuum mobile! Sám sebe tahat za vlasy z vody!

Nietzsche se jednou zastavil v úžase před krávou a fascinován jejíma soudrýma očima a olympanským klídem uprostřed hysterického světa, měl pocit, že je na stopě mysteriální hádance života. Náboženský visionář ji řešil tak, že prohlásil krávu za posvátnou a nedotknutelnou. Ale kterásusi neobyčejnému ~~chlapíkovi~~ obyčejnému chlapíkovi při pohledu na dobytče blesklo hlavou: síla! Intuitivně pochopil život jako agregát na zužitkování smrti. Pod symbolem KP stal se anonymním svatým industrializovaného světa. V den, kdy sis uvědomil, že pád do smrti není hřích, ale pracovní síla, strhl jsi staré posvátné signum IHS /Jesus Hominum Salvator nebo in hoc signo vincēs/ a nahradil je novým: KP /Korse Power/ - dnes všemi bez rozdílu uctívaným a zbožňovaným.

Že síla koňská nabyla tak rychle vrchu nad silou božskou, to nutno přičíst prostému faktu, že první znamená produktivní zužitkování smrti, kdežto druhá naprosto prohrávání smrti. Jako bys vědu, stavidly nadřazenou, pustil

v prvním případě na turbíny, kdežto v případě druhém rovnou a zbůhdarma do odpadu. A čekal, že jestliže první koná ordinární práci, druhá vyvolá divy. Credo, quia absurdum. Flagelant byl mlynář, který pouštěl vodu do odpadu místo na lopatky kola. Frý "nedbal o ovoce svých činů", ale to je tlaach, jeho nároky na ovoce byly naopak enormně přeměřené a co hůř! - zcela nereálné: očekával zázrak. Mělo se mu dostat světa rajského jen za to, že se sřikal tohoto. Koňská síla zvítězila nad božskou, protože boží mlyný mlyly naprázdno. Věda vanikla, protože není činu s efektem záhrobním.

Vědecko-technická éra počala, když si člověk - tvor s mentalitou odsouzence k smrti - uvědomil, že není moc, která disponuje nesmrtelností. Jest jen moc, která disponuje smrtí, či vlastně jen ten, kdo disponuje smrtí, má moc. Moc k čemu? K odkladu exekuce, k "Ještě ne...!" jako jediné útěše a úspěchu odsouzence k smrti. Od počátku byla moc, disponující smrtí, spojována s ďáblem, ale ďábel nemohl, než co dopustil Bůh; platil za jakéhosi exekutora pod pravomocí Boží. Nedivím se tedy, že konec Boha znamená ti ještě konec ďábla; naopak rozumělo se ti samo sebou, že neexistuje-li Bůh, není možné, aby ďábel neexistoval. Tím náboženství nekončí. Ještě Thomas Mann mi dává říci ve své faustidádě, že jsem jediný, kdo náboženství zaručuje. Vskutku, Bůh není k nalezení, Deus absconditus, ale s ďáblem se beseduje a plká jako na téčkách. A na obrátku už ne zloduch, ale dobrotisko, Prometheus či co.

Jakby ne! Jak jinak s tím, kdo nás má v hrsti! Za vlády boží chudoba, umrákávání života, odvrát od světa byly ctnosti, které tě kvalifikovaly pro nesmrtelnost. Dnes chudoba jako memento mori nese jméno bída a s ní cejch méněcennosti, diskvalifikace a ztracení. Dějiny spásy světa skončily, počínají dějiny spásání světa jako prodlužování "Ještě ne!", jako

odklad exekuce odsouzence k smrti. Chudoba předurčovala k spáse; bída eskortuje k šibenici. Absurdní devisu světa: nebýt, proto být věčně, vystřídává devisa Faustova: nebýt, proto dobyt a mít, totiž mít kulisu zastírající výhled k popravišti. Bohatství a moc - atrapa stracené nesmrtelnosti. A hromadění je bez mezí, jako nesmrtelnost - třebaš atrapa - je bez mezí, je bezmezná spásání. Růst potřeb, konsusu - náboženství mentálního odsouzence k smrti; nemít potřeb rovná se heresi, nestoudnosti ... Nemít potřeb, toť téměř nemít charakter. A tohle náboženství jsem ti já měl garantovat? Za IHS nad vraty kláštera lepit HP nad vrata fabriky? Proto Prometheus ... ?

Nefixlujme se slovíčky! Byl jsem nazván duchem lži, třebaže jsem vždycky pojmenoval věci pravým jménem. Pravda vítězí, protože poražený je vždycky lhář. Pravda platí za trofej vítěze a já jsem tu byl jen na to, aby někdo mohl pořád vítězit, ať už mocnost nahoře nebo Hloupý Honza dole. Cožpak někdo poslouchá, co říkáš? Každý jen dává pozor, z jaké mocenské pozice to říkáš; ta je jedinou a celou vahou pravdy. Kdybych neviděl, jak můj prestiž náhle stoupl, nena-  
máhal bych se mluvit. Snad i slovo ducha lži bude mít na chvíli váhu pravdy.

Povím ti něco nad slunce jasného a přece utápěného do tay nevědomí: Co pro odsouzence k smrti je uhrančivým atfe-  
dem života a světa, je přece kata. Jsi nasáklý katovou pří-  
tomností až do nejmenší tkáň své smrtelnosti. Tvůj existen-  
ciální problém je kata neznat a přece do něj na setkání ne-  
vrazit. Praktikovalo se to tak, že na veřejnosti vystupoval  
vždy jen v kukle barvy krve, která převtělovala smrtelníka  
v pekelníka. Jako zakuklenec lokalizuje všudepřítomnou smrt.  
Když vykázán za městské zdi jako smrt na řetězu, dával obci  
klidně spát a nekalé živly držel v uctivém odstupu. Popravčí  
vrch určoval přesně místo, které umožňovalo člověku obcházet

smrt a dávalo pocit bezpečnosti, nevybočil-li z řádných cest. Popraviště - toť modus vivendi mezi odsouzencem a smrtí: dokud nejší eskořtován sem, exekuce nehrozí. Z toho plyne zlaté pravidlo: mít na své straně kata - v tom je vše! Kat činí z moci pravomoc, ze zvláště řád, z násilí spravedlnost, z telecího mozku poslední instanci pravdy, dobra, krásy. K této legalizaci je kvalifikován právě jen kat - zabiják z profese, nikoli z přesvědčení. Všechno boj o moc spočívá v úsilí odsouzence k smrti získat kata na svou stranu.

Není jiného zdroje energie, síly, moci než v zužitkování smrti, to platí o přírodě, o fabrice, o monarchovi. Příroda se k smrti vyžívá, fabrika upracovává, a monarcha disponuje smrtí prostě tím, že zaměstnává kata, opatřuje si sílu, energii, moc tak, že smrt scizuje a vykořisťuje. Anatole France si zavtipkoval, že soudce bez čteníka je jen ubohý snilek; tu ti připomenu, že i všemocnému soudci nebylo se stalo osudným ne to, že posílal na popraviště nevinné, ale jen to, že si k tomu vypůjčoval kata od moci světské. Neobešel se bez toho ani při exekuci vlastního syna. Moc, třeba i nebeská, která nezaměstnává kata, nedisponuje smrtí a nemá tedy ani moc před smrtí ochránit. Mít kata na své straně, v tom - pro odsouzence k smrti - je vše.

Ano, vím, že můj prestiž se vysoko vyhoupl následkem klasné představy, že po mrtvém Bohu já podědím kata. Ale z toho tě musím vyvést; není zavilejších antagonistů nad ďábla a kata. Kontraktem s tebou chtěl jsem ti vštípit, že patřit smrti je být nižší, nepatřit nikomu než sobě, osvobodit se z moci bohů, monarchů a katů, a sám svou svobodnou mocí být, k smrti se cele vyžít, ne se dát mocí scizit, a zneužít. Nejenže katem nejsem, ale jsem nejvlastnějším posláním bylo od kata i galeji tě osvobodit. To a nic jiného chtěl jsem ti říci vědou - jsem přece Lucifer, Světlohoš, ne Sartihlav - a proto a pro nic jiného byla ti zjevena smrt, dáno vědomí smrti. Ale ty jsi smrt pro sebe nezaužíval, nevyžil ji, neo-

svobodil se, tys prostě na smrt onemocněl a jako člověk - tvor chorý smrtí - hledáš, kdo by tě uzdravil, z lidství vyléčil, zbavil člověka jako choroby - koho? Anděla? Zvířete? Když tě bozi nedokázali uzdravit od člověka jako anděla chorého smrtí, čekáš teď od ďábla, že tě uzdraví od člověka jako zvířete chorého smrtí.

Ale ty jsi sparchantělé zvíře; chceš být osvobozen od člověka, ale ve jménu člověka; chceš být odlišten, ale lidsky, humánně. Jsi zvíře, které se děsí zvířete v druhých: odtud všechna morálka jako předpisy pro druhé. Ve své bezmoci prahneš po moci jako bezmoci druhých: Odtud všechno právo jako zavazující ty druhé. Jsi Traumatizován smrtí pendluješ mezi dvěma excesy: džunglí v sobě a koncentrákem zevně; mezi carpe diem a galejemi; mezi bordelem a kasárnami. A já mám být garantem bordelu, jako je kat garantem koncentráku. V Sigmundu Freudovi mám specialistu na člověka jako chorobu zvířete; objevil, že zdroj vši rozkoše je v sebezničení; v destrukci, v sadismu, v perversi, a že ty démony uvnitř vyvolává koncentrák zvenku. Ale to je jako dokazovat, že líc mince je příčinou jejího rubu. S tím ani onis nemám nic společného. Chtěl jsem tě vědomím smrti probudit k síle a svobodě, umocnit v tobě potenci kosmotvornou jakou je příroda, která přece není smrtí chorá, naopak zdravá, silná, tvořivá, ale ty - nemocný smrtí - jsi na útěku před smrtí a nejlepší úkryt ti nabízí katův stín.

Zemře-li Bůh, říkali bohobijci, podědí člověk; zemře-li Bůh, oponovali bohomilci, podědí ďábel. Nepodědil jeden ani druhý. Zemře-li Bůh, podědí císař, ten, kdo se uvolí saměstnat kata. Člověk je ochoten hájit jen tolik svobody, kolik jí sám v sobě má. Zaslouhuje právě tolik násilí, kolik ho snese. Šetřit ho pod tuto míru znamená korumpovat ho. Zbav ho despotie, kterou sám nad sebou dopouští, a vzápětí dopustí jinou. Je třeba brát s rezervou jeho nářky nad útlakem: dá vždy přednost diktátu před odpovědností rozhodovat sám. Být manipulován - atrapa spásy v éře vědecko-technického mesianismu. Kdyby moc musela spoléhat jen na násilí, byla by bezmocná; spoléhá na něco srovná

opačného, mentálního odsouzení k smrti fundamentálního: na konformismus - na svůdnost komfortu pro mrtvé zaživa.

Přizpůsobivost reality je adaptabilnost existenci pod žibenicí. Věšíš, adaptuješ se; věšen, jsi adaptován. Mocnářská hierarchie je prajednoduchá od prvopočátku: směrem nahoru rab, směrem dolů dráb. Kdo absolutně poslouchá, bere svou odměnu v tom, že absolutně rozkazuje: odjakživa devisa zupákova.

Kat v ruce Prométheus a kat civilisují přírodu: Prométheus tím, že zužitkování smrti ustavuje v princip ekonomický, kat zase v princip právní. Prométheus smrt zhošpodárňuje; kat smrt umravňuje, donucuje ji "konat spravedlnost". Člověk je zvíře domestikované katem.

Kat nevděčí za svou existenci žádným tak zvaným "poměrům", nějakému "milieu" a vnějším podmínkám, proto také žádnou změnou poměrů nelze ho existence zbavit. Kat se líhne a je živem v lidském nitru jako chorobná reakce člověka - zvířete traumatisovaného vědomím smrti. Kat sugeruje faktičnost všemocí, která disponuje smrtí, s kterou však na rozdíl od slepého zabíječství přírody se lze dohodnout, kolaborovat s ní, podílet se na ní, a opatřit si tak iluzi vlastního vlivu na "Ještě ne!", na odklad exekuce, na "přežití". To dává pochopit, proč člověk je schopen a ochoten zaručit existenci a uctívat jako všemoc cokoliv na nebi, na zemi, pod zemí, co se nezdárá adaptovat kata.

Keš se rosejdeme - a jak vidíš, my se opravdu rozcházejme - chtěl bych se zbavit ještě jednoho falešného nařčení, na které i Goethe naletěl, když mi připsal na vrub vynález potíštěného papíru zvaného peníze. Garantu peníze nejsem přece já, ale kat. Peníze jsou prostředek jak scizit tvou sílu a pak tě té síle podrebit. Penězi dáváš souhlas, abys byl znevolněn sám sebou. V penězích se říkáš moci, kterou jsi, za moc, která se ti propůjčuje z benevolence toho, kdo zaměstnává kata. Platnost peněz platíš neplaceností sebe; za peníze

podstupuješ císaři své přirozené právo disponovat svou smrtí, svým životem. Lačnost peněz je touha bezmocných moc mít, a protekcí karta se na ní podílet. Peníze se stávají mocí neviditelnou přítomností karta; bez něho uzamýkáš v tresoru jen hromádku smrti. Peníze - ať v kapse kohokoli - jsou permanentním hlasováním pro všemoc císařovu; neznají opozici, jen kolaboraci. Nakolik existuje peníze, natolik existuje císař, lhostejno v jaký kostým přestrojený. Peníze jsou poukázka na protekci moci dispensující smrtí, odtud isunita peněz vůči svědomí, či - jak se říká - peníze, ať smočené v českoli sardutém, nesmrdí.

S penězi v kapse i otrok okouší ilusi svobody a lidské důstojnosti. Harpagon je nejsolidnější pilíř císařovi moci, a odpovídá jeho logice, že když je okraden, křičí, že ho zabili, a volá po katu, nevolá po ďáblu. Chytrý vládce ví, že lépe lze ovládat člověka strachem o peníze, které má, než lačností peněz, které nemá. Peníze jsou mírou též protekce na nebi. Peníze jsou sekularisovaná svátost a výdělkářství je novodobý rituál, profánní náboženství, permanentní referendum, aby po mrtvém Bohu dědil císař. Co se ve výdělkářské společnosti tváří jako náboženství práce, není než magie peněz, mystika moci. Peníze jsou sebečistou a sebevědomím odsouzenkou k smrti, nejvyšší kvalitou papírem pro kulisu zastírající výhled na popraviště. Ve výdělkářské společnosti memento mori trhá díry do kulisy a devaluje peníze v makulaturu.

Snad jsi už uhodl, že k tobě promlouvám na rozloučenou, neboť vskutku na rozdíl od všech vyprávěných faustiad my se nakonec rozejdeme. Neskončí to tedy tím, že si tě odnesu do pekla, to je ostatně nesmysl, na peklo si lidé vědecky stačili sami; ani to neskončí nějakou goethovskou Rimmelfahrt, nebe vynále a je tam - ne jako, ale doslova - po vymření. Není také třeba, aby tě někdo vysvobozoval ze spárů ďáblůvých - jak se to navyklo říkat, protože vězili-li v nějakých, jako to nejsou. Vědomí smrti dostalo se ti svobody volby a tys přede mnou dal přednost kartě. Skončili to peklem, nespílej

Luciferovi; neboť od pekla - proti vůli fámě - se ďábel distancuje.

Pochop dobře, co ti teď povím: S Luciferem ses účastnil hry; s katem inscenuješ krvavé jatky. Naše tak řečená smlouva tě nezavazovala k ničemu jinému, než k čemu tě zavazuje čistá věda: vzdát se absurdní představy, že zužitkování smrti skýtá rentu po smrti. Ale tebe to poznání traumatizovalo místo osvítilo. Zakazuješ si vidět, že všechny úspěchy a pokroky v tomto světě dějí se na pozadí základního neúspěchu, v úběžníku propadliště v nic, že touže silou, kterou ty dobýváš a vlastníš svět, smrt vlastní tebe, že konečná suma všech tvých zisků je nula, že nejsi než vycpanina z pilin - atomů, loutka hry, v níž o nic a o nikoho nejde, a kde nic není skutečnějšího než nic, a kde všechno, co víš, víš o ničem, a kde poslední moudrost všeho - vědění je, že dvě a dvě jsou čtyři. Chováš se prapodivně: nadýmáš se pýchou nad svou vědou, ale zároveň povyšuješ slepotu a hluchotu na podzámku své existence, čili nepochopils z mého daru nic: nepochopils, že parametry vědy jsou přesně parametry hry a že věda ti nabízí svět jako theatrum mundi, kde se máš vyžít bezbolestnou hrou, jako postava divadla, která se děje aniž je, t.j. která svou rolí se beze zbytku vyžije a stráví, jako třaskavá prskavka, která se realizuje vybuchujíc a vyzafujíc v nic. To byl celý obsah a smysl toho tvého pověstného "úpisu ďábla", kterým svět patří tobě a ty smrti. S Luciferem inscenuješ svět jako bezbolestné divadlo; s katem jako krvavé popravčí ležení. Jen tvor smrti chorý místo osvícený mohl dát přednost katovi přede mnou a obětovat tak reálné vyžití za vidinu přežití, za darwinovsko - prométheovské fantasmagorum vzestupu pádem, entropií k utopii, pitvou k životu, destrukcí stvoření k rekonstrukci ráje etc.

Čistá věda, jak ji znáš ode mne, neříká ti než toto: Jediná pravá, tj. realizovatelná utopie na této zemi, jediná spása pro člověka osvíceného vědomím smrti, je Božské divadlo,

Umění, náboženství Krásky jako božské hry: jediné zušlechťování smrti, kterým se vrchovatě k smrti vyžiješ, takže už nečekáš nic, a nikoli k smrti zruinuješ, takže potřebuješ věčnost, aby ses z toho sebral. Život jako hra, osud jako umělecké dílo, svět jako božské theatrum mundi - to usmifuje smrt, vyrábí jí kosu z kostlivých rukou. Faustůvda Thomase Mann a mi nekřivdí, když mě kupluje s uměním. Ale tento hanební patriciů a proto umělec se špatným svědomím mystifikuje druhé i sebe, protože když v umělci zatracuje ďábla, zamlčuje nebo to neví, že v měšťákově adoruje kata. Kdo nic nečeká od umění, čeká všechno od kata.

Blupáci a křivé huby rozšířili o mně fámu, že prochám před křížem. Blbosti! Prochám před krví. Jsem poslední ručitel, že kříž je křížem a ne šibenicí, že Kalvárie je božím divadlem a ne jatkami, že smrt je moment božské hry jako každý jiný, a ne hrůza katovské exekuce. Vstupem kata divadlo končí, i divadlo božské. Divadlo kata provokuje; hra neprolévá krev: když na jevišti padá hlava, sypou se piliny, či atomy - v hantýrce vědy. Kříž jako rekvizita božské hry dokazuje bezzubost smrti; adorat Krista, toť trošpít si šašky z kata. Žes vpustil kata na theatrum mundi, depustils, aby hra se zvrátila v exekuci, božská postava na kříži ve zohavenou mrtvolu na šibenici. Kat je přímý opak hry, ruší ji a ničí a skrvaví tím, že jí bere doopravdy, rozuměj: pro peníze, pro moc disponovat smrtí. V této souvislosti mluví Elie Faure o bezmoci četníkův, a vakutku, uniforma je imunita proti humoru a božské ironii. Řekové tomu dobře rozuměli, když každou trilogii tragédie zakončovali ještě hrou satyrskou: teprve tím bylo jejich divadlo náboženství, božskou hrou. Bertrand Russell v jednom z mála kromobyčejných stavů své myslí řekl o Řecku, že mělo tolik geniálních lidí, protože mělo neschopnou policii. Když aténští ploticháři odsoudili Sokrata k smrti, nebylo ani kata k exekuci, proto Sokrates, mělo-li být zákonu učiněno zadost, musel si to obstarat sám. Jaká to anarchie!, volají advokáti římského práva, které bez četníka je jen ubohé snění. Ale nad takovou

svebodem i v samé smrti ještě měl by se ti roztřást mozek: ta je totiž výsadou účastníka božské hry.

A Řecku by-eh dodal, že mělo neschopnou i teologii, nedovedla dokonce ani vymyslet ďábla, takže mi nezbylo, než tam žít jako jeden z bohů. V kterém koutu vesmíru dojde kdy ještě ďábel tak spravedlivého ocenění?

Všude jinde mě cejchují a volají na boží soud jako Zloducha, Satana, Pokušitele, Svádce... a ty - Faust - máš být při tom korunním svědkem a exemplárním příkladem. Jenže právě ty jsi můj exemplární nezvedenec, nikoli svedenec. Křesťanství mě vydává za vtělení nejtěžšího smrtelného hříchu: pýchy! Ale tys mi naopak předvedl příkladnou ukázkou a konečný efekt toho, co v křesťanství platí za nejvyšší ctnost a co se nepfe-  
ně nazývá pokora, přesně však pýcha pokory: míním mentalitu posíjivé plevy, která se má za hodna, aby pro ni usírali bozi, aby přežívala nesmrtelně. Hádám, že to je tvá poslední honzov-  
ská chytristika jak přelstít čerta, jak najít sadní vrátka ve faustovském kontraktu s ním. Avšak ani prométheovsko - darwi-  
novský úspěch tak závratný, jakým je přežít nesmrtelně, nemění  
pranic na platnosti naší smlouvy, kterou ses předurčil smrti,  
smrti - jak teď vidím - vskutku pekelné: Boha jsi přežil, ďábla  
přežuješ, - kato nepřežiješ.

A tak tedy adieu, a - na neshledanou !

. . .

Josef Šafařík se narodil 11. 2. 1907 v Prostějově, obecnou školu vychodil v Brně-Líšni, reálku a Vysokou školu technickou v Brně. vojenskou službu konal v Litoměřicích a v Bratislavě. Rok pracoval v podniku svého otce; v roce 1936 a 1937 byl zaměstnán na Zemském úřadě - odd. staveb silnic v Bratislavě, a pak v Brně. Od dubna 1938 na volné noze. První kniha "Sedm listů Melinovi" byla oceněna v anonymní literární soutěži Družstevní práce v Praze, a to v květnu 1947, a vydána byla v srpnu 1948. V listopadu 1948 stažena.

V roce 1967 vzalo nakladatelství Čs. spisovatel do tisku "Podoby II" s článkem Rubato čili Vyznání. /Vydáno v r. 1969/ V roce 1967 vyšla tiskem přednáška "Člověk ve věku stroje", proslovená v únoru v Praze a v červnu v Liberci. /Severočeské nakladatelství Liberec/.

V letech 1968-1970 vycházely eseje v programech Divadla na Zábradlí a doslov k Havlově hře "Ztížená možnost soustředění". Edice Petlice rozmnožila Sborník s prací "Mefistův monolog".

## Obsah.

|      |                                                                                                  |       |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1./  | Několik básní z let 1923-1926                                                                    | str.1 |
| 2./  | Rozhlasová hra z r.1942                                                                          | 13    |
| 3./  | Povídka z válečných let                                                                          | 33    |
| 4./  | Dopis na pracovní úřad z r.1945                                                                  | 39    |
| 5./  | Řecký paradox z let padesátých                                                                   | 42    |
| 6./  | O rubátu čili vyznání -publikováno v<br>Podobách II.Čs.spisovatel 1969                           | 51    |
| 7./  | Doslov ke hře Váslava Havla"Stížená možnost<br>soustředění" vyšlá tiskem v Orbisu 1968           | 78    |
| 8./  | Článek do programu k téže hře v divadle<br>Na zábradlí 1967/68                                   | 94    |
| 9./  | V mezidveří kulis a smrti v programu k Topolově<br>hře "Hodina lásky" v divadle Na zábradlí 1968 | 98    |
| 10./ | Marná lásky snaha? v programu Shakespearovy hry<br>Marná lásky snaha v divadle Za branou 1969    | 110   |
| 11./ | Loutky boží nebo čí? Host do domu č.7/1969                                                       | 125   |
| 12./ | Mefistův monolog z let 1970                                                                      | 140   |
| 13./ | Krátký životopis                                                                                 | 153   |

